

Yeşilçam Sineması'nda Şiirsellik Arayışı

Dilara Balcı Gürpınar*

Öykü Yenen**

Özet

Sessiz dönem Avrupa sinemasında, edebiyattaki düzyazı ve şiir türleri arasındaki ayrıma benzer bir ayrım olduğu fikri ilk kez gündeme gelmiş, "şiirsel film" kavramı ortaya atılmış; çok sayıda film çekilse de kavram üzerine tanım birliği kurulamamıştır. Bu makalede "Yeşilçam sinemasında şiirsel üslubun izlerine rastlamak mümkün mü?" sorusundan yola çıkılarak, geçmişten günümüze sinema ve şiir etkileşimini konu alan çalışmalar sıralanmış, önemli yönetmen ve kuramcıların şiirsel film üzerine son derece öznel olan görüşlerinden yararlanılarak kavramsal çerçeve oluşturulmaya çalışılmıştır. Sinema yazarlarının ve akademisyenlerin şiirsel üsluplarına değindikleri Yeşilçam filmleri örneklendirilmiş; 1960'ların ilk yarısında arka arkaya çekilen bu filmlerin bazı ortak özellikleri olduğu görülmüş; Yeşilçam'da şiirsel film üslubu kurma çabası önündeki engeller tartışılmıştır. Sevmek Seni (Cengiz Tuncer, 1965) filmi analiz edilmiş; şiirsel film üzerine çalışmalarla büyük ölçüde örtüştüğü ve erken tarihli nadir bir "şiirsel Yeşilçam filmi" örneği olduğu ileri sürülmüştür.

Anahtar Kelimeler: Şiirsel Film, Şiirsellik, Yeşilçam Sineması

ORCID ID : 0000-0001-7106-2805 & 000-0002-8715-0831
E-mail : dilara.balci@yasar.edu.tr; oyku.yenen@yasar.edu.tr
DOI: 10.31122/sinefilozofi.496755

Geliş Tarihi - *Recieved*: 16.12.2018
Kabul Tarihi - *Accepted*: 02.02.2019

Pursuit Of Poeticalness In Yeşilçam Cinema

Dilara Balcı Gürpınar*

Öykü Yenen**

Abstract

The idea that there is a similar distinction between the types of prose and poetry has come up in the silent period European cinema for the first time and the concept of poetic film was put forward. Although a large number of films were shot, the definition unity could not be established. In this article based on the question "Is it possible to come across with the traces of poetic style in Yeşilçam cinema?" firstly, from the past to the present, works on cinema and poetry have been given and then it has been tried to form a framework for poetic cinema through the very subjective thoughts of important directors and theorists. Yeşilçam films, poetic styles mentioned by writers and academics, have been exemplified and the films taken in the first half of the 1960s, have been discovered to have some common features. Then, the obstacles attempting to establish a poetic film style in Yeşilçam have been discussed. The movie SevmeK Seni (Cengiz Tuncer, 1965) has been analyzed and determined that it is largely overlapping with studies on poetic film and it is the rare example of 'poetic Yeşilçam film'.

Keywords: Poetic film, Poeticalness, Yesilcam cinema

ORCID ID : 0000-0001-7106-2805 & 000-0002-8715-0831
E-mail : dilara.balci@yasar.edu.tr; oyku.yenen@yasar.edu.tr
DOI: 10.31122/sinefilozofi.496755

Recieved - *Geliş Tarihi:* 16.12.2018
Accepted - *Kabul Tarihi:* 02.02.2019

Giriş

Sinema, başlangıcından bu yana edebiyatla etkileşim içinde olmuş; görüntülerle hikâye anlatma sanatı olması bakımından, kurguya dayalı yazınsal türlerle ilişkilendirilmiştir. “Şiirsel film” kavramı, 1920’li yılların Avrupa sinemasında, edebiyatın düzyazı ve şiir türleri arasındaki ayrıma benzer bir ayrımın sinemada da kurulabileceği düşüncesiyle gündeme gelmiş; akademisyenler ve sinemacılar tarafından kuramsallaştırılmaya çalışılmıştır. İlgili literatür incelendiğinde, kavrama ilişkin görüşlerin öznel bakış açılarıyla ortaya konduğu dikkati çeker. Bu durum, –aralarında ortak noktalar olsa da- şiirsel film kavramına ilişkin çalışmalarda teorik bir uyumsuzluk olduğunu göstermektedir.

Ticari sinemaya muhalif şiirsel film, klasik anlatı sineması kadar yaygın olmasa da, sinemanın sanat olarak değerlendirilmeye başlamasında etkili olmuş ve sessiz dönemden bu yana alternatif bir seyir pratiği ortaya koymuştur. Türkiye’de, sinemanın yalnızca ticari amaç güden bir eğlence endüstrisi şeklinde düşünülmesi, bu alternatif türün ya da üslubun Yeşilçam’da uzun yıllar etkili olmamasının başlıca nedeni olarak düşünülebilir. “Yeşilçam sinemasında şiirsel üslubun izlerine rastlamak mümkün mü?” sorusu, bu çalışmanın çıkış noktasını oluşturmaktadır. Bu soruya yanıt bulmak adına çalışmanın ilk bölümünde, geçmişten günümüze sinemada şiirselliğe ya da şiirsel filme ilişkin görüşlerin ortak özellikleri ve farklılıkları üzerinden kavramsal bir çerçeve oluşturulmaya çalışılacaktır.

Çalışmanın ikinci bölümünde, Yeşilçam sinemasında şiirsel bir film dili kurulması önündeki engeller yorumlanacaktır. Ticari baskılar, Yeşilçam döneminde popüler sinemanın dışında yapımlara imza atmak arzusundaki yönetmenlere şans vermese de, sinema yazarları ve akademisyenlerin çalışmaları değerlendirildiğinde ve çekilen filmler tarandığında, özellikle 1960’lı yılların ortalarında az sayıda yönetmenin şiirsel film dili arayışına girdikleri dikkati çekmektedir. Buna uygun olarak bölümün devamında, şiirselliğin izlerini taşıyan film örnekleri sıralanacak; bütünüyle şiirsel film olarak tanımlanamayacak bu filmlerde kavramsal çerçevede yer alan görüşlerle örtüşen bazı unsurlar olduğu üzerinde durulacaktır.

Çalışmanın son bölümünde Yeşilçam sinemasında ender olarak karşılaşılan şiirsel bir film örneği, Cengiz Tuncer’in ilk ve son filmi 1965 tarihli Sevmek Seni’ye odaklanılacaktır. Sevmek Seni filminin -bir “ilk filmin” tüm amatörliğüne karşın- Avrupa sanat sinemasının şiirsel örnekleriyle, şiirsel filme ilişkin kuramsal çalışmalarla büyük ölçüde örtüştüğü ve erken tarihli bir “şiirsel Yeşilçam filmi” örneği şeklinde değerlendirilebileceği varsayımından hareket edilecektir. Bu bakımdan filmin öyküsü ve diyaloglar, söylem analizi yöntemiyle; filmde yer alan metaforlar, göstergebilimsel analiz yöntemiyle ve sinematografi, biçem analizi yöntemiyle sinemada şiirsellik ile ilişkilendirilerek analiz edilecektir.

Şiirsel Film Kavramı

Sanat dalları arasında etkileşime en açık dal olan sinemanın edebiyat ile ilişkisinin düzyazıyla başladığı bilinmektedir. Bir öykü anlatma aracı olarak filmin; öykü, roman ve tiyatro oyunu gibi türlerle ortak özellikleri bulunmaktadır. Film ve düzyazı türleri arasındaki en önemli fark ise öykü anlatımında kullanılan yöntemdir. Düzyazı, öykülemeyi sözcüklerle yaparken; film, öykülemeyi görüntülerle yapar (Çekiç, 2007:187). Sinemanın ilk yıllarında çekilen filmlerde öykülemenin üstünlüğü söz konusudur. Şiir sinemasına göre çok daha popüler bir tür ya da üslup olarak tanımlayabileceğimiz “düzyazı sineması”nda öyküleme aracı

görüntüler, -yönetmenlerin öznel bakış açılarıyla oluşturdukları imgelerin yanı sıra Hollywood filmlerindeki kodlar ile örneklendirilebilecek genel anlamlar ile kurulur. Diğer tarafta ise, edebiyatta özgür dolaylı söylemin sinematik karşılığı olan, sinemacının bakış açısının karakterin bir parçası haline geldiği son derece öznel “şiiir sineması” vardır (Chaudhuri ve Finn, 2003:39). Bilginin iletilme şekli, şiiirsel ve klasik dramaturji arasındaki farkı ortaya çıkarmaktadır. Düzyazı bilgi paylaşırken; şiiir, dilin kendisini müzik olarak kullanmayı amaçlar (Asiltürk, 2003: 203). Bu farklılığın düzyazı sineması ve şiiir sineması için de geçerli olduğu söylenebilir. Buna ek olarak klasik dramaturji, yüzeyin altında bir şey olduğunu ima ederek karakterin duyguları ve düşünceleri hakkında ipuçları vererek işlemektedir. Şiiirsel öğelerin temel dramatik işlevi ise karakterin iç dünyasını, duygularını ve düşünce süreçlerini ifade etmekle yakından ilişkilidir. Buna uygun olarak şiiirsel dramaturji, rüyalar, anılar, ve monologlar kullanır; karakterin duygusal ve zihinsel durumlarını görselleştirir, vurgular, uzatır ve açar (Koivumaki, 2016: 54-56). Böylece karakterin iç dünyası, görsel ve işitsel olarak izleyiciye aktarılır.

Sovyet sinemasında şiiirsel film, 1920’lerin başından beri var olan köklü bir tür olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu dönemde şiiirsel filmin en bilinen temsilcilerinden biri Yevgeni Chervyakov’dur (Koivumaki, 2016: 22). Chervyakov’un *Poet i Tsar* (The Poet and The Tsar, 1927) ve *Devushka s Dalyokoi Reki* (A Girl From Faraway River, 1928) filmleriyle lirik bir tür ortaya koyan ilk kişi olduğunu savunan Ukraynalı yönetmen Dovzhenko’nun 1930 yılında çektiği *Earth* filmi de şiiirsel filmin değerli bir örneğidir. Çiftçilerin kolektifleştirilmesini anlatan film, yağmurdan sonra açan elma çiçeği, rüzgârda sallanan buğday tarlası, kelebekler, çiçekler, gülümseyen çiftçiler gibi zengin görselleriyle ün kazanmıştır (Koivumaki, 2016:22). 1926 yılında, filmin yedinci değil “ilk sanat dalı” olduğunu iddia eden Jean Epstein, hareketli resim sanatının imaj düşüncesinde bir egzersiz olduğunu öne sürmüştür. Epstein’e göre sinema, şiiir için en güçlü ortamdır. Jean Cocteau kendisine “şairlerin sineması”nın ne olabileceğini sormuş ve *Le Sang D’un Poete* (Şairin Kanı, 1930) filminde şiiiri filme aldığını ilan etmiş; Germaine Dulac ise bu yeni sanatın her bir filmi “senfonik bir şiiir” haline getirmesi için imgelerin ritmini çalışması gerektiğini savunmuştur (Egea, 2007:162). Şiiirsel film konusunda yapılan çalışmalar ve sessiz dönemde gerçekleştirilen ilk film örnekleri, sinemanın diğer sanat dalları arasında saygınlık kazanmasında da etkili olmuştur.

Sesli filme geçişle birlikte şiiirsellik, ilk olarak bir sinema akımında karşılık bulur. Fransız şairane gerçekçilik akımında şiiirsellik, keskin bir toplumsal eleştiri ile bir arada kullanılmaktadır. Esin Coşkun’a göre akımın örnekleri “dış yönüyle yani çevre seçimi, bu çevreyi işleyiş bakımından lirik veya şiiirsel denilebileceğimiz, özünde ise toplumdaki birtakım çarpıklıkları bireylerin içinde bulunduğu psikolojik ve sosyolojik durumlar vasıtasıyla ifade eden filmlerdir” (Coşkun, 2011: 132). Bu filmlerde günlük yaşamın şiiirsel yanları, duyarlı bir film diliyle ve çarpıcı bir mizansenle sunulur (Uslu, 2007: 8). Şairane gerçekçi filmler, düzyazı sinemasına yakın bir yerde dursa da yönetmenlerin kullandıkları film dili ve kurdukları atmosfer şiiirsel etkiler taşır.

28 Ekim 1953’te New York’ta gerçekleştirilen “Şiiir ve Film” sempozyumunda, şiiir ve film arasındaki ilişki, önemli yazar ve eleştirmenler tarafından ilk kez tartışılmıştır. Film yapımcısı Maya Deren, oyun yazarı Arthur Miller ve şair Dylan Thomas gibi isimlerin katıldığı sempozyumda, şiiirsel film konusunda açık bir teorik gündem ortaya koyulmasa

da yararlı analitik araçlar ve bir kelime haznesi sunulmuştur (Luzzi, 2014: 54). Şiirsel filmin neye işaret ettiği ile ilgili teorik kafa karışıklığı devam ederken ünlü yönetmen Paola Pasolini "Sinema di poesia"yı, özgür dolaylı bakış açısı ile karakterlerin filtrelenmemiş, ön bilimsel bilinçaltılarını yakalamak şeklinde tanımlamıştır (Luzzi, 2014: 54). Pasolini'ye göre sözcükleri bir sözlükten seçen düzyazı yazarının aksine sinemacının başvurabileceği resmi bir görsel sözlük, reçeteli bir dilbilgisi ve sözdizimi yoktur. Film, potansiyel olarak sonsuz bağlantılara girebilir ve beklenmedik çağrışımlar yapabilir; dolayısıyla şiire benzer doğası esas olarak irrasyoneldir (Aktaran: Verstraten, 2012: 119, 120). Öte yandan aynı nesnenin biraz farklı bakış açılarını gösteren çekimlerin arka arkaya sıralanması, karakterlerin kareye girip çıktığı bir sahnenin durağan çekimi, bir nesnenin çekiminin durgunluğu gibi unsurlar şiirsel anlatımı güçlendirebilir (Chaudri ve Finn, 2003, 40).

Wim Wenders, şiirsel film dili kurmak için dilin müzikal yönünden yararlanır; diyalogları çoğu kez anlamsal işlev uğruna değil, şiirdeki ritim ve sesin karşılığı olarak kullanır. Filmlerinde anlatı bağlantısından ziyade anlar ve sahneler üzerinde odaklanır ve görünmez olanı tanımlamaya çalışır (Martinec, 2009: 169-171). Sinemayı şiirin en güçlü aracı olarak gören Balazs ise "Visible Man" ve "The Culture of Film" de yakın çekime lirik bir anlam yüklemiş; yakın çekimin sinemanın şiiri olduğunu savunmuştur. Ona göre sinemadaki yüz ifadeleri ne tür olursa olsun edebi eserlerden çok daha zengin ve nüans dolu bir lirizm biçimidir. (Verstraten, 2012: 119). Estetik ve teknik düzeydeki katkılarıyla "şiirsel film"i kavramsallaştırmaya çalışan Pasolini, Wenders ve Balazs gibi isimlerin yanında ünlü yönetmen Tarkovski'nin de "şiirsel film" kavramına katkı sağlayan fikirler ortaya attığı bilinmektedir.

Stalin'in 1953 yılındaki ölümünün ardından Sovyet Sineması'nda savaş, propaganda filmleri ve Stalin'in yaşamını konu alan filmlerin yanı sıra, sembollerden ve metaforlardan yararlanan yeni bir türe imza atılmıştır. Tarkovski'nin 1962'de tamamladığı Ivan'ın Çocukluğu, şiirsel üslubu sayesinde iktidar tarafından sansüre uğramadan kabul edilmiştir (Koivumaki, 2016: 23). Eleştirmenler Tarkovski'nin filmlerini değerlendirdiğinde, müzik ve resim gibi diğer sanat formlarına atıfta bulunan metaforlar saptamışlardır. Ancak şiir, Tarkovski'nin filmlerini değerlendirmek için eleştirmenler tarafından en çok kullanılan sanat formudur. Tarkovski'ye göre "Sanat, ne öğüt vermeyi ne mantıksal olarak toplumsal gerçeği sunmayı görev edinmelidir. Bu anlamda bir sanat olarak sinema; sanatsal imgelerle mantıksal bir kavrayışın karşısında fikrin, düşüncenin ötesine geçen şiirsel bir öz taşımalıdır. Bu anlamda Tarkovski sanatçının bir filozof değil şair olduğunu düşünür." (Özsoy, 2017:171-172). Ona göre "şiirsel sinemada olay başlatılıp, geliştirilip sonuçlandırılmaz çünkü şiir böyle değildir" (Asiltürk, 2003:226). Şiirsel bağlantılar sayesinde duyguların yoğunlaşacağını ve seyircinin daha aktif hale geleceğini belirten Tarkovski, düzyazı filmlerinin gerçek şiirsel ifadeyle ortak hiçbir yönleri olmadığı için "şiirsel" olarak kabul edilemeyeceği konusunda uyarıda bulunur ve dramatik anlatının edebi teatral prensibini yok sayar (Koivumaki, 2016: 24-25).

Kapsamlı bir literatür taraması yapıldığında "şiirsel film" ile ilgili net bir tanım olmadığı, kavramın sınırlarının net bir şekilde çizilmediği görülmektedir. Bununla birlikte sinema yazarlarının, kuramcılarının ve yönetmenlerin çalışmalarına dayanarak şiirsel olarak tanımlanan filmlerin en belirgin özelliğinin, -ana akım sinemadan farklı olarak- öykünün eksikliği ya da karakterin ve görüntünün öykünün önüne geçtiği, çatışmanın belirsiz olduğu, spontan ve düzensiz kurguda ilerleyen, bütüne değil anlara odaklanan anlatı yapısı olduğu ileri sürülebilir. İnsan bilincinin ve psikolojisinin seyirciye aktarılmasını sağlayan uzun ve

sabit çekimlerin, yakın çekimlerin, ölü zamanların, rüya sahnelerinin, yinelemelerin, anıların, metaforların, monologların, diyalogsuzluğun ya da dilin müzikal kullanımının, görsel ritmin ve benzeri stilistik öğelerin sinemada şiirselliğe hizmet ettiği söylenebilir.

Yeşilçam sineması ve şiirsellik

Türkiye’de Cumhuriyet’in ilk yıllarında şiirde –ve diğer edebi türlerde- Tanzimat ile başlayan Batı’ya yönelik hareketinin güçlendiği görülmektedir. Bu dönemde şairler ve yayımlanan eserler artmış, dilin sadeleşmesinin ve dünya şiirindeki gelişmelerin takip edilmesinin etkisiyle eserlerin konuları çeşitlenmiş, yeni şiir akımları ortaya çıkmış ve çok sayıda şair yetişmiştir (Çalışkan, 2010:142,143). Sinema bu dönemde henüz emekleme çağındadır. Ülkede film üretimi, Onaran’ın ifadesiyle “cinematographe aygıtının bulunuşundan ancak yirmi yıl sonra” (1994: 18) başlayabilmiştir. Bu nedenle –köklü bir şiir geleneği olmasına karşın- filmler ve (modern) şiir arasında ilişki kurulabilmesi için uzun yıllar geçmesi gerekmiştir.

Agah Özgüç’e göre Türkiye’de sinema ve düzyazı arası etkileşim Gürpınar’dan uyarlanan Mürebbiye (Ahmet Fehim, 1919) ile başlamış; daha fazla seyirciye ulaşmak için çoğunlukla dönemin popüler eserleri uyarlanmıştır (2005: 46,48). On yedi yıl boyunca ülkedeki tek film yönetmeni olan Muhsin Ertuğrul (Onaran, 1994: 21) da konularını seçerken Yakup Kadri, Halide Edip, Peyami Safa gibi yazarların eserlerinden, operetlerden ve oyunlardan yararlanmış (Scognomillo, 2003:68). Sinemanın modern şiirle olan ilk ilişkisinin Nazım Hikmet, Attila İlhan ve Tarık Dursun Kakinç gibi şairlerin senaryolarıyla başladığı söylenebilir. Nazım Hikmet, Mümtaz Osman takma ismiyle 1930 ve 1940’lı yıllarda Muhsin Ertuğrul’un yönettiği filmlerin senaryolarını kaleme almıştır; ancak bu filmler ne şiirsel bir dile sahiptir ne de Hikmet’in şiirlerinin etkisini taşımaktadır. Özgüç’e göre Nazım Hikmet’in yazıp yönettiği Güneşe Doğru (1937) sinemaya bir yenilik getirmeyen, aksine Ertuğrul’un sinemasının izlerini taşıyan bir yapım olmaktan öteye gidememiştir (2005: 50). Bu sanatçılar –İlhan’ın birkaç denemesi dışında- şair ve sinemacı kimliklerini ayırma yolunu izlemiş gibi görünmektedir.

Yeşilçam sinemasında erken dönemde şiirsel bir üsluba rastlanılmaması çeşitli nedenlere bağlanabilir. Öncelikle şiirsel film, ticari sinemaya muhalif bir yapıdadır. Türkiye’de ise ilk özel yapım şirketi Kemal Film’in açıldığı 1922 yılından itibaren sinema, ticari amaç güden bir eğlence endüstrisi, adeta küçük bir Hollywood olarak düşünülmüştür. Öte yandan Yeşilçam’ın Hollywood’tan farklı olarak sağlam bir ekonomik alt yapısı bulunmamaktadır. Savaş Arslan’a göre “Türk sineması, Batı sinemasından farklı olarak bir endüstriyel devrimin ürünü değil, az gelişmiş ülkeler için oluşturulmuş Batı tipi bir tüketim ekonomisinin ürünüdür” (Aktaran: Başgüney, 2013: 45). Yatırım gücü yetersizdir. Sponsorluk, banka kredisi ya da devlet desteği alamayan yapımcıların bankerlere ve tefecilere borçlanmalarıyla, senet ve bono kullanmalarıyla oldukça sık karşılaşılır (Kirel, 2005: 39,65). Bu durum hızlı üretilen ve birbirini tekrarlayan seyirci odaklı popüler yapımların sayıca fazla olmasının başlıca nedenlerindedir.

1940’lı yıllardan itibaren çok sayıda sanatçının devlet desteğiyle yurt dışına eğitim almaya gönderilmesiyle başlayan sanatta batılılaşma hareketi henüz sanat olarak görülmeyen sinema için geçerli olmamış; yerli sinema dünyadaki gelişmelerin gerisinde kalmış ve uzun süre özgün bir dil oluşturamamıştır (Güçhan, 1992: 76,77). Devletin sinemaya destek vermemesi, Türkiye’de “sanat sineması”nın önünü tıkayan nedenlerin önde gelenlerindedir. Ayşe Lucie Batur’a göre “Almanya ve Rusya örneklerinde gördüğümüz, üretim altyapısını ve teknik yeterliliği sağlayacak bir sinema endüstrisi kurmaya yönelik bir devlet girişiminin

olmaması da Türkiye’de sinemanın risk alınacak ve yeni şeyler denenebilecek bir alan olarak görülmemesine katkıda bulunmuştur” (2014: 79). Benzer şekilde Kirel’e göre Yeşilçam döneminde “...yeni bir şeyler denemek isteyen yapımcı, yönetmen ya da yazarlar nadiren istedikleri filmleri yapmak özgürlüğündedir” (2005: 124). Yönetmenlerin, gişe başarısı olmayan filmler çekerek sektördeki varlıklarını sürdürmeleri ya da bağımsız eserler ortaya koymaları oldukça güç görünmektedir. Özellikle de Tarkovski’nin tanımıyla klasik dramaturjiden sapan, karakterin iç dünyasını görselleştiren ve seyirciyi düşünmeye iten bir şiirsellik (Koivumaki, 2016: 54-56), Yeşilçam’ın yeniliklere kapalı popülist anlatı yapısıyla çelişmektedir.

Türkiye’de yalnızca film yapımı değil, film dağıtımı da büyük ölçüde gişe beklentisine dayanmaktadır. Esin Berktaş’a göre 1939-50 yılları arasında Türk seyircisinin ve dolayısıyla yapımcıların tercihleri tür filmlerinden yanadır (2010: 128). Dağıtımıcılar, Avrupa sinemasının güncel ve yenilikçi örneklerini, “Hollywood dışı filmleri seyirci tutmaz” (Kirel, 2005: 55) bahanesiyle gösterime sokmamayı tercih etmektedir. Şakir Eczacıbaşı’na göre bu yıllarda: “Dünyanın en önemli filmlerini Türkiye’de görmek mümkün değildi; önemli klasikler Türkiye’de eksikti. Birkaç meraklı insan dışında kimsenin dünyada neler olup bittiğinden haberi yoktu” (Aktaran: Başgüney, 2013: 46). Öte yandan 1965 yılında başlayan Sinematek gösterimleri, o zamana kadar yalnızca yurt dışında izlenebilen sanat sinemasının önemli örneklerini sinemaseverler ile buluşturmuş ve “alternatif bir sinema fikri”ni ilk kez gündeme getirmiştir (Başgüney, 2013: 69). Bu görüşe uygun olarak film-şiir etkileşimine yönelik ilk belirgin arayışların 1960’lı yıllarda gerçekleşmesi şaşırtıcı değildir.

Yeşilçam filmlerinin bir başka önemli özelliği Doğu’ya has geleneksel anlatı sanatlarından beslenmeleri ve sözel unsurların görselliğin önüne geçmesidir (Sözen, 2009: 138,139). Bunda, İkinci Dünya Savaşı sürecinde başlayan Mısır filmleri ithâlinin de etkisi olduğu söylenebilir. Türkoğlu’na göre “Mısır filmlerinin hem seyirci beğenisini hem de Türk sinemacıların eğilimini belirlemede özel bir yeri vardır” (2014: 57). Geleneksel anlatı sanatlarının etkisi, filmlerde karakterlerden çok tiplere yer verilmesiyle kendisini göstermiştir. Tiplerin derin iç dünyalarından, duygusal ve zihinsel durumlarından söz edilemez; kişilikleri, geçmişleri, gelecekleri, özgür iradeleri yoktur (And, 1985: 457). Bundan dolayı Sözen’in ifadesiyle Türkiye’de “(...) sinema insanın psikolojik yapısı ve iç dünyasıyla iletişim kurmayı başaramamış bir yapı arz eder. (...) kişiliğin görünmeyen yönlerini oluşturan ruhsal boyutlara inil(e)memektedir (2009: 146). Yeşilçam sinemasında temsil ve sözün öne çıkması görselliği geri plana itmiş; bu durum filmlerde diyalog enflasyonu yaratmıştır. Diyaloglar filmin temel taşı gibidir; Söz yoluyla iyi ve kötü tipler ayrıştırılır, seyircinin öyküyü kolaylıkla anlaması sağlanır. “...zamanın geçişi, mekân, olay örgüsü sözcüklerle ifade edilerek yapılır. Görsellik, sözsöz ve işitsel öğelerle desteklenir” (Eşli, 2012: 141). Sözü merkezine alan bu film dili şiirsel üslubun karşı kutbunda yer alır.

Her ülkenin sinemasının o toplumun kültürel yapısı ve zihniyetiyle şekillendiği unutulmamalıdır. Şiirsel film çağdaş Batı sinemasının bir ürünü olması bakımından Doğu’nun sözlü kültür geleneğinden beslenen Yeşilçam seyircisinin beğenileriyle uyuşmamaktadır. Bu duruma film endüstrisinin ekonomik yapısı ve yönetmenlerin yeni üslup arayışlarına imkân verilmemesi de eklenince film ve (modern) şiir arasındaki ilişkinin erken tarihlerde kurulmaması açıklık kazanmaktadır. Seyircinin şiirsel bir film deneyimleme gibi bir beklentisi olmadığı gibi, sinemacılar da bu çağdaş film diline son derece yabancıdır. Türkiye sinemasında olay örgüsünden bağımsız saf “şiir film”den neredeyse hiç söz edilemese de 1950’li yılların

sonlarından itibaren, özellikle de 1960'lı yıllarda Sinematek'in, Avrupa sinemasının alternatif örneklerini göstermeye başlamasıyla ilk kez şiirsel bir sinema anlatımı ya da lirik bir atmosfer kurma arayışları etkisini hissettirmeye başlamıştır.

Yeşilçam Sinemasında Şiirsel Arayışın İlk Örnekleri

Yeşilçam'da şiirsellikle ilişkilendirilen filmlerin ilk örneklerinden biri Yalnızlar Rıhtımı (Lütfi Akad, 1959)'dır. Attila İlhan'ın Ali Kaptanoğlu ismiyle senaryosunu yazdığı Yalnızlar Rıhtımı, kaçakçı Ali, şarkıcı Kontes Güner ve Rıdvan Kaptan arasındaki aşk üçgenini anlatır. Filmin şiirselliği, şairane gerçekçiliğin şiirsel atmosferini yakalama çabasıyla görünürlük kazanır.¹ Öte yandan film, akımın önemli örneklerinden Marcel Carne'nin Sisler Rıhtımı'na (1938) olan benzerliği sebebiyle olumsuz eleştiriler almıştır. Filmde, akımın filmlerine özgü umutsuz karakterlere, imkânsız aşklara, duygusal diyaloglara, liman sahnelerine, loş ışıklandırılan izbe mekânlara, ıslak kaldırımlara, puslu atmosfere yer verilmiş olduğu dikkati çekmektedir. Attila İlhan, filmin öyküsünün Sisler Bulvarı ve Yağmur Kaçağı adlı kitaplarda yer alan şiirlerine dayandığını ifade etse de (Akalin, 2006: 68) Akad'a göre -her ne kadar bir şair tarafından senaryolaştırılsa da- filmin şiirselliği Batı sineması özentiliğinden öteye gidememiştir (Onaran, 1990:90). Yalnızlar Rıhtımı'nın ticari başarısızlığı yönetmenin bir süre ticari filmler çekmek zorunda kalmasına yol açmıştır (Scognomillo, 2003: 138). Sonuçta Yalnızlar Rıhtımı, Türkiye gerçeğini yansıtmadığı ve yerli seyirciye hitap etmediği için, şiirsel atmosfer kurma çabasında bir avuç Yeşilçam filmiyle aynı kaderi paylaşmış; eleştirilenler ve seyirciler tarafından ilgi görmemiştir.

Yeşilçam'da şiirsellik denince akla ilk gelen filmlerden biri Metin Erksan'ın 1965 yılında çektiği Sevmek Zamanı'dır. Surete aşık olma temasına odaklanılan filmdeki şiirsel unsurlar Asiltürk'e göre jenerikten itibaren etkisini hissettirmektedir: "yağmur sonrası bir doğadaki ağaçların, onların sudaki ters ya da aynalama görüntülerinin, ağ gibi örülerek birbirine karışmış dalların, ıslanmış nesnelere parlayan damlaların görüntüsü hüznü bir müzikle desteklenmiştir" (Asiltürk, 2006: 271). Filmde ölü zamanların geçirildiği genel çekimlerin ve oyuncuların donuk yüzlerine odaklanan yakın çekimlerin; sessizliğin ve ağız diyalogların birbirini takip ettiği sahneler Yeşilçam'ın kalıplaşmış sinema anlatımından oldukça farklıdır. Su metaforunun (yağmur, göl, deniz ve boğaz manzaraları) yoğun şekilde kullanıldığı; Halil'in aşık olduğu resmi sırtında taşıdığı, ancak gerçeğine aşık olduğunu anladığında imgesinden vazgeçerek resmi göle attığı sahnelerde metaforlardan yararlanır. Sinema tarihçisi George Sadoul filmi lirik bir fabl olarak değerlendirmiş, filmin modernist yanını vurgulamış ve Büyükada başta olmak üzere İstanbul'u mekân olarak kullanan filmin atmosferini son derece şiirsel bulduğunu belirtmiştir (Yıldırım, 2014: 365,366). Benzer şekilde Ayşe Şasa, filmin lirik denebilecek sinema anlatımının ilk zeminini kurduğunu ileri sürerken (1993:26); Cengiz T. Asiltürk ise filmin özellikle çekimleriyle (resimleriyle) şiirsel bir niteliğe (2006: 271) ulaştığını ifade etmiştir. Yönetmen, filmi kendi başına finanse ederek Yeşilçam anlatı yapısının dışına çıkabilmiş; ancak film aynı nedenden ötürü yalnızca birkaç özel gösterim ile seyirci bulabilmiştir (Yıldırım, 2014: 357); ancak ticari gösteriminin olmaması nedeniyle piyasa filmleri çekmeye başlayarak sinema sektöründe tutunmaya çalışmıştır.

"1960'ların ortalarında genç ya da yaşları otuz civarında olan "daha genç" yeni bir yönetmen kuşağı sinemaya girmiş, kısa bir süre içinde aşırıya kaçan bir etiketleme

1 Scognomillo, *Dünya Sinema Tarihi* adlı kitabında filmin şiirsel gerçekçi bir hava yaratmaya çalıştığını söylemektedir. (s.138)

çabası yüzünden ve biraz da Fransız “Yeni Dalga” akımına özenerek “Yeni Kuşak” olarak tanıtılmıştır” (Scognomillo, 2003, 255). Yeni kuşak yönetmenlerinden Feyzi Tuna’nın ilk filmi Aşka Susayanlar (1963) bir Hollywood filminden uyarlanmış olmasına karşın² Fransız Yeni Dalga’sının şiirsel estetiğini yakalamaya çalışır. Zengin ailesiyle görüşmeyen Ekrem ve İstanbul’da tek başına tutunmaya çalışan Ahmet’in, fahişelik yaparak geçinmeye çalışan Suna’ya aşık olmalarını konu alan filmde baş karakterler anti kahramanlardır. Tuna’nın “hiçbir şeyin olmadığı anlar” (Balcı, 2014: 61) şeklinde ifade ettiği ölü zamanlara filmin pek çok sahnesinde rastlanır. Ali Karadoğan’ın da belirttiği üzere film, Yeşilçam’ın anlatı kalıplarına çoğunlukla sadık kalsa da “hayatı boş vermiş, beklentilerinden vaz geçmiş, kendisini nedenini çok bilmediği bir boşluğa bırakmış, içinde bulunduğu hayattan memnun olmayan bir karakter çizerek sanat sineması karakterlerine yakın bir örnek ortaya koyar” (2018: 179). Böylece metin ikinci plana itilir; hayatın akışı içerisinde anlamsızca sürüklenen karakterde, dış seslerde, yakın çekimlerde, bakışlarda, kent görüntülerinde, karakterlerin amaçsızca dolaşım vakit öldürdüğü sahnelerde ve diyalogsuz anlarda şiirsel bir etki hissedilir. Yönetmen, filmin eleştirmenler tarafından beğenildiğini; ancak -finalin değiştirilmesine rağmen- gişede büyük başarısızlığa uğradığını, yapımcı Kemal Dirim’in iflase sürüklendiğini, kendisinin ise “lanetli yönetmen” olarak anılarak reji asistanlığına geri dönmek zorunda bırakıldığını ifade etmiştir (Balcı, 2015:61-63). Bu durum yönetmenin sonraki yıllarda daha ticari filmlere imza atmasına yol açmıştır.

Duygu Sağıroğlu, ilk iki filminin bazı sahnelerinde lirik motifler kullanmış; şiirseliği yakın çekimler, metaforlar, diyalogsuz anlar, atmosfer seslerinin kullanımı ve ağır çekimler ile yakalamaya çalışmıştır. Yönetmenin ilk filmi Bitmeyen Yol (1965), toplumsal gerçekçi bir film olarak bilirse de pek çok sahnesinde şiirsel üslubun izleriyle karşılaşmak mümkündür. İstanbul’a göçen, açlık ve fakirlikle karşı karşıya kalan Ahmet ve arkadaşlarının yırtık pırtık giysilerle bir caddede, şehrin gürültüsü içinde kendilerinden uzun gölgelerinin arkasından uzun uzun yürüdükleri; sabahın ilk ışıklarında köpek ulumaları ve saat sesinin gürültüsüyle uyanan Cemile’nin küçük gecekonduunun içinde sıkış tepiş uyuyan kalabalığı incelediği ve finale doğru Ahmet ve Cemile’nin bir müzede gezdikleri, bir tarlada rüzgarla dalgalanan başakların arasında koştukları ve yağmurda ıslandıkları sahnelerde şiirsellikten söz edilebilir. Ben Öldükçe Yaşarım (1965) filminde ise kan davası nedeniyle kente göçen ve işportacılık yapan Ahmet’in, Zeynep’i ilk gördüğü anı annesine yazdığı mektupta gerçek dışı ve masalsi şekilde yorumladığı; dansöz olduğunu öğrendiği Zeynep’i duşta yıkayarak arındırdığı sahnelerde de benzer bir üslup kullandığı görülmektedir. Scognomillo, Bitmeyen Yol’un lirik bir gerçekçilik denemesi, Ben Öldükçe Yaşarım’ın ise “gerçeğe ve gerçeklere yaklaşımındaki lirizm ağırlıklı çizgisi şiddeti ve şiirseliği, özlem ve özentiye bir araya getirdiği bir Yılmaz Güney filmi” (2003: 268) olduğunu ifade etmiştir. Bu iki filmin ardından Sağıroğlu, şiirsel üslubunu rafa kaldırmış ve ticari sinemaya yönelmiştir.

Scognomillo’nun lirik olarak tanımladığı bir diğer film ise Erdoğan Tokatlı’nın yine 1965 yılında gerçekleştirdiği ilk yönetmenlik denemesi Son Kuşlar’dır (2003: 268). Film, lise öğrencisi Ayşe ve annesini kısa süreliğine ziyarete gelen mühendis Oğuz’un naif aşkını anlatır. Tokatlı’nın romantik gerçekçi olarak tanımladığı (Aktaran: Scognomillo, 2003: 269) filmde, bütün olarak olmasa da yer yer şiirsel bir anlatım dikkati çeker. Oğuz’un Ayşe’yi İstanbul’un arka sokaklarında uzun uzun takip ettiği sahnelerde, yönetmenin sık sık yer başvurduğu-kavuşmayı ve ayrılığı sembolize eden- vapur ve tren görüntülerinde, Ayşe’nin aşkı ve ailesi

2 *Some Came Running* (Vincente Minelli, 1958) (Scognomillo, 2003,257).

arasındaki kararsızlığını yansıtan hüznü bakışlarında şiirsellikten söz edilebilir. Buna ek olarak film, sevgililerin mutlu günlerinden donuk karelerin üstüne Oğuz'un ağzından okunan bir şiirle sona ermektedir.³ Son Kuşlar sektör dışındaki bir sermaye tarafından finanse edilmiştir. Sosyete terzisi Mualla Özbek, Efes Film isimli bir şirket kurmuş ve Tokatlı'dan kendisinin adını yaşatacak nitelikte bir film çekmesini rica etmiştir. Böylece Tokatlı, Ayşe Şasa'nın Tren adlı öyküsünü filme uyarlamış (Kırel, 2005: 58,59) ve prodüktör baskısı olmadan Son Kuşlar'ı gerçekleştirebilmiştir.

Atilla Tokatlı'nın yönettiği Denize İnen Sokak (1960) filmi, dönemin eleştirilenleri tarafından "hem anlatımıyla hem de görsel düzenlemesiyle dönemin sinematografisine uymayan piyasa dışı bir film olarak görülmüştür" (Karadoğan, 2018:174). Bugün "kayıp" olan film, çekildiği dönemde olumlu eleştiriler olsa da ticari başarısızlığa uğramıştır. Benzer şekilde "(...) gerçeküstücü akımın soyut, ruhbilimsel etkilerini taşıyan, Freudvari cinsel bunalımlar üzerine kurulu" (Scognomillo, 2003, 269) Soluk Gecenin Aşk Hikayeleri (Alp Zeki Heper, 1966) ahlaka aykırı olduğu gerekçesiyle sansüre uğradığından birkaç özel gösterim dışında seyirci ile buluşmamıştır. Filminin gösterilmemesini vasiyet eden Heper'e göre "sinemaya en ağır zincirleri vuranlar, onun gerçek, esrarlı, şiirsel yanını görmeyenlerdir" (Aktaran: Karadoğan, 2018: 188). Karadoğan, film üzerine yazılanlardan yola çıkarak, filmde klasik dramaturjiden uzak deneysel bir üslup benimsendiğini, bellek ve anılar ve gerçeklik arasında iç içe geçmelere ve mekân ve zaman konusunda yeni denemelere başvurulduğunu belirtir (Karadoğan, 2018:188-190).

Scognomillo'ya göre filmlerinde şiirsel üslubun izlerini bulabileceğimiz yeni kuşak yönetmenlerin "sadece bir bölümü film endüstrisinde tutunabilirken bir bölümü ödünler vermiş, bir kısmı da bir süre sonra ortamdan çekilirken, birileri de bir tür kurban haline gelmiştir" (2003, 255). Dönemin sinemasında şiirsellik arayışının hissedildiği filmlerin ortak noktalarının 1960'ların ilk yarısında yönetmenlerin bireysel çabalarıyla gerçekleştirilmesi, bağımsız ya da yarı-bağımsız düşük bütçeli yapımlar olmaları ve çoğunlukla ticari başarısızlığa uğramaları olduğu söylenebilir. Filmlerin ilgi görmemesi yönetmenlerin sektörden uzaklaşmalarına ya da yüzlerini ticari sinemaya dönerek endüstrinin beklentilerine karşılık vermek zorunda kalmalarına yol açmış ve Yeşilçam'ın şiirsellik arayışı kesintiye uğramıştır.

Şiirsel Bir Film Analizi: Sevmek Seni

Cengiz Tuncer'in senaryosunu yazdığı ve yönetmenliğini yaptığı 1965 tarihli Sevmek Seni, kavramsal çerçevede belirtilen kuram ve tartışmalara uygun olarak şiirsel film türünde değerlendirilebilecek nadir bir Yeşilçam filmi örneği olması bakımından bu bölümde söylem, biçim ve gösterge bilimsel yöntemler ışığında analiz edilecektir. Olay örgüsü, karakterler, diyaloglar ve kullanılan metaforlar üzerinden filmin dramatik yapısı; kompozisyonlar, kamera hareketleri, açı ve ölçekler, mizansenler ve kurgu başta olmak üzere filmin sinematografik yapısı şiirsellik ile ilişkilendirilecektir. Filmin öyküsü ve diyaloglar söylem analizi yöntemiyle; filmde yer alan metaforlar göstergebilimsel analiz yöntemiyle ve sinematografi, biçim analizi yöntemiyle analiz edilecektir.

³ "Siz ki tek başınıza/ Aşk dediğimiz büyük acılı gölgeyi/ Gözlerinizde taşıyarak/ Başkaları bilmesin diye/ Birbirinize olsa bile anlatmadan sevgiyi/ Siz son kuşlarsınız/ Terk edilmiş, kimsesiz kuşlar/ Nasıl taşıyabilir yumuşaklığınızı dünyamuz/ Yorgun ve katı avuçlarında?"

Sevmek Seni, belirtildiği üzere sinemada şiirsel film dili kurma çabasının yükselişe geçtiği 1960'lı yıllarda gerçekleştirilmiş ve yönetmen Tuncer'in ilk ve tek filmi olarak -ve ilk filmin deneyimsizliğinden doğan amatörülüğün etkisiyle- tarihçiler tarafından fazla dikkate alınmamıştır. 1931 yılında Denizli'de doğan Tuncer, gençlik yıllarından itibaren şiirle ilgilenmiş, ilk şiirini 1945 yılında İzmir'de Gençlik Dergisi'nde yayımlamıştır (Sinematurk, 2018). 1951'de Tarık Dursun K. İle birlikte Devrialem adlı bir şiir kitabı ve 1960'ta Hacizli Toprak isiminde bir roman yayımlamıştır (Ses Sanatçılar Ansiklopedisi, 1970: 232) Tuncer, bu tarihlerde Tarık Dursun Kakıncı'nı yönettiği Aramıza Kan Girdi (1962) ve Korkusuz Kabadayı (1963) gibi yapımların senaryosunu kaleme alarak sinema sektörüne adım atmıştır. İlk ve tek filmi Sevmek Seni'nin ilgi görmemesi üzerine sinemadan uzaklaşan Tuncer, Vatan, Son Posta, Gece Postası ve Akşam gazetelerinde çalışmış; gazetecilik alanında Altın Kalem ödülü kazanmış; E Yayınevi'ni kurarak kendi şiir ve romanlarını kitap haline getirmiştir. Tuncer, 1981 yılında vefat etmiştir (Sinematurk, 2018).

Filmin Dramatik Yapısı ve Şiirsellik İlişkisi

Senaryo ve Yönetmen: Cengiz Tuncer

Kamera: Paşa Gündoğdu, Cengiz Tacer

Yapım: Be-Ye Film / Nusret İkbâl

Işık Direktörü: Lütfü Cengiz, Sesleri Alan: Necip Sarıcioğlu, Montaj: İzak Dilman, Senkron:

Mustafa Kent, Negatif Montaj: Ender Teker, Müzik: John Sabatian Bach Oyuncular: Beklan

Algan, Selma Güneri, Ayfer Feray, Giovanni Scognamillo

Öykü ve Karakterler

Belirgin bir olay örgüsü ve serim, düğüm, çatışma, doruk noktası ve çözüm bölümlerinden söz etmenin güç olduğu Sevmek Seni filminde aynı anda iki kadınla ilişki kuran, kararsız kalan, bu süreçte hayatı, yalnızlığı ve aşkı sorgulayan bir adamın ve birlikte olduğu kadınların psikolojilerine odaklanılır. Filmde karakterlere isim verilmemiştir; ancak Tuncer, 1966 tarihli Sevmek Seni isimli senaryo kitabında karakterleri Oğlan, Kız ve Kadın şeklinde isimlendirmiştir. Bu isimlerle Oğlan'ın Kadın'dan daha genç olduğu vurgulanır. Film analiz edilirken, Tuncer'in seçtiği bu isimler kullanılacaktır.

Film, Kadın'ın evinde açılır. Oğlan ve Kadın gece kulübünden dönmüşlerdir.⁴ Kadın, kalabalıktan rahatsız olduğunu ve erkeklerin bakışlarından hoşlanmadığını anlatır. Oğlan ise yalnızlığın da insanı mutsuz edebildiğini söyleyerek evden ayrılır ve ertesi gün Dolmabahçe'de saat kulesinde Kız'la buluşur. Dolmuşa binip Belgrad Ormanı'na giderler. Kız, soğuktan şikâyet eder. Bir pastanede otururlar ve yağmurdan konuşurlar. İkinci buluşmalarında deniz kenarındadırlar. Kız, önceki gün üşüttüğü için Oğlan'ı görmeye gelememiştir. Eve döndüğünde Oğlan'ın atkısını karyolanın topuzuna sararak uzun uzun inceler. Oğlan ve Kız'ın üçüncü buluşmaları yine deniz kenarında gerçekleşir. Oğlan boğaz manzarasını izlerken, Kız "kalın perdelerin ardında" büyüdüğünü, açık yerlerden korktuğunu, hâlbuki kalabalığı ve gürültüyü çok sevdiğini anlatır. Oğlan ise kalabalığın her şeyi kirlettiğini düşünmektedir.

⁴ Senaryo kitabında ilk sahne gece kulübünde geçmektedir. Bu sahnenin çekilmemesi, filmin düşük bütçesiyle ilişkili olabilir. Benzer şekilde kitapta yer alan bir pavyon sahnesine de filmde yer verilmemiştir.

Bir diğerk buluşma bir pastanede geçer. Pencereden dışarıyı izleyen Kız, başörtülü yaşlı ve çocuklu kadınlar hayal eder. Oğlan'ı beklerken bunalmıştır. Geldiğinde, Oğlan'ın tüm karşı çıkmalarına karşın oradan ayrılmak ister. İkili deniz kenarına gelirler. Deniz dalgalıdır. Oğlan, Kız'ın kendisini sevmediğinden şüphelenir ve sürekli kaçtığından şikâyet eder. Kız ise Oğlan'dan değil, kendinden kaçtığını anlatır.

Oğlan, Kadın'a Kız ile olan ilişkisinden söz etmemiştir. Kendisinden haber alamayan Kadın, Oğlan'ınyasadığıküçükçatıkatinagelir. Odadafazlaeşyayoktur; ancakçizimmasasından Oğlan'ın sanat ile uğraştığı düşünülebilir. Masanın üzerinde minyatür bir "düşünen adam heykeli" darağacında sallanmaktadır. Kadın, Oğlan'ın günlerdir uğramamasından şikâyet eder. Oğlan, boşlukta gibi olduğunu, tutunacak dalı olmadığını anlatır ve Kadın'ı bencillikle suçlar. Sonraki günlerde Kızla buluşmaya devam eder. Haydarpaşa ve Rumeli Hisarı'ndaki buluşmalarında kendi kimliklerinden ne kadar hoşnutsuz olduklarından konuşurlar. Farklı çevrelerden gelmeleri ikilinin önlerindeki en büyük engeldir. Oğlan'ın Kız'dan beklentisi Kız'ın "her şeyden" vazgeçmesidir. Bu kez Kız, Oğlan'ı bencillikle suçlar.

İlişisini itiraf etmeye karar veren Oğlan, Kadın'ın evine gider. Bir başkasını sevdiğini üstü kapalı olarak anlatırken, bu durumu kendi kendisine duyduğu nefret ve huzursuzluk ile açıklar. Ona göre aslında aşk diye bir şey yoktur. Kadın'dan ayrılır ve evine döner. Hiç beklemediği bir anda bu kez Kız, Oğlan'ın evine gelir. Oğlan'a olan sevgisi nedeniyle Oğlan'ın ifadesiyle, "her şey"den vazgeçmeye hazırdır. İnci kolyesini çıkarıp heykelin boynuna asar. İkili birlikte olurlar; ancak kısa süre sonra aralarındaki büyüünün bozulduğunu fark ederler. Kız, geleceğe dair hayaller kurmaya başladığı anda Oğlan'ın ondan uzaklaşmaya başladığını hisseder. Kararsızlık yaşayan Oğlan, tekrar Kadın'ın evine gider ve âşık olduğunu sandığı Kız'ın yanındayken aslında Kadın'ı düşündüğünü itiraf eder.

Taksim Parkı'ndaki buluşmalarında Oğlan ve Kız huzursuzdur. Önceleri "İnsanı değiştirmese aşk neye yarar?" diye soran Oğlan, şimdi hem kendisinin hem de Kız'ın değişiminden rahatsızdır. Bir süre başıboş dolaşır ve düşünür. Kadın'a, Kız'ın bir hata olduğunu anlatır; ama Kadın, Oğlan'ın Kız'a geri dönmesini ve son kararını vermesini ister. Bunun üzerine Oğlan ve Kız İmrahor Camii'nde bir araya gelirler. Burada Oğlan, Kız'ı kendisini sevmemekle ve bencillikle; Kız ise Oğlan'ı bir bahaneyle aralarındaki bağı koparmaya çalışmakla suçlar. Aralarındaki sorunların ve uyuşmazlığın birbirlerinden değil çevrelerinden kaynaklandığını düşünmeye başlarlar; çünkü Kız, zengin ve köklü bir ailenin kızıdır. Bunun üzerine Oğlan, Kız'ın evine, Kız'ın babası ve annesiyle tanışmaya gider. Evin gerçeküstü bir atmosferi vardır. Tavanlarda kuş kafesleri asılıdır. Pencerele koyu renk perdelerle örtülüdür. Baba, ailenin yüzlerce yıldır kuş işi yaptığını anlatırken Oğlan bunalır, perdeleri açmaya kalkar ve gelen tepkiler üzerine evden uzaklaşır. O gece tekrar Kadın ile birlikte olan Oğlan, İmrahor Camii'nde son bir anlatır. Kız ise Oğlan'ı hem sevmektedir; hem de onunla birlikte yaşadığı için pişmandır. Öpüşürler. Kız, dizlerinin üzerine çöker. Oğlan, Kız'dan uzaklaşır. Ardından o da dizlerinin üstüne çöker.

Öyküsünden anlaşılabilceği üzere filmin dramatik anlatısı klasik dramaturjiden oldukça uzaktır. Hatta Ali Karadoğan'a göre film, "...anlatı ve karakter kuruluşu söz konusu olduğunda Türkiye sinemasında sanat sinemasının ilk bilinçli örneği sayılabilir " (2018: 180). Şiirsellik üzerinden incelendiğinde ilk dikkati çeken unsur, olay örgüsünün ve çatışmanın eksikliğidir. Karakterlerin iç dünyalarının, birbirleriyle olan ilişkilerinin ve görüntülerin (sinematografi) neden-sonuç ilişkisine dayalı bir olay örgüsünden çok daha öne çıktığı

dikkati çekmektedir. Bu durum şiirsel filmin dramatik işlevinin, karakterlerin duygularını ya da zihinsel durumunu ve düşünce süreçlerini ifade etmekle yakından bağlantılı olduğu yönündeki görüşlerle uyusmaktadır (Koivumaki, 2016: 54). Buna ek olarak filmde yer alan üç ana karakterin isimleri gibi kişilikleri de belirsizdir. Öykülemeci filmlerden farklı olarak karakterler tanıtılmamış; geçmişlerinden, -Kız'ın ailesinin evine yapılan ziyaret dışında- ailelerinden, yakın çevrelerinden, eğitim durumlarından, işlerinden bahsedilmemiştir. Sosyo-ekonomik durumları yalnızca yaşadıkları evlerin dekorundan anlaşılabilir. Kadınlar daha varlıklıdır; erkek karakter ise seyircide maddi durumu iyi olmayan bir sanatçı izlenimi uyandırmaktadır.

Filmde, sahneler arasında belirgin bağlantılar bulunmamaktadır. Öykü doğrusal olarak ilerlese, sahneler bütünlük oluştursa da; sahnelerden birinin çıkarılması ya da sahnelerin yerlerinin değiştirilmesi filmin anlamından çok şey götürmeyecektir. Dolayısıyla yönetmenin, filmin bütününe değil, tek tek sahnelere ya da anlara odaklandığı söylenebilir. Zaman kavramı, olayların ne sürede gerçekleştiği, ikili ilişkilerin ne kadar sürdüğü belirsizdir. Karakterler, özellikle de Oğlan ve Kız film boyunca İstanbul'da çeşitli mekânlarda dolaşır ve konuşurlar. Bu mekânların önde gelenleri Haydarpaşa Garı, Taksim Parkı, Boğaz, Rumeli Hisarı ve İmrahor Camii'dir. Konuşmalar ise varoluş, aşk, yalnızlık ve kadın erkek ilişkileri üzerine olup çoğu kez tutarlılık da göstermemektedir. Finalde iki sevgilinin farklı yönleri yürümleriyle ayrıldıkları izlenimi yaratılır. Öte yandan Oğlan, iki kadın arasında net bir seçim yapmamıştır; dolayısıyla finalin açık uçlu bırakıldığı söylenebilir.

Diyaloglar

Wenders sineması üzerine çalışmalarda yönetmenin, diyalogları çoğu kez anlamsal işlev uğruna değil, şiirdeki ritim ve sesin karşılığı olarak dilin müzikalitesinden yararlanmak amacıyla kullandığı üzerinde durulmaktadır. Örneğin; *Wings of Desire* (1987) filminde Türkçe, Almanca, İngilizce ve Fransızca'dan oluşan diyaloglar seyirci tarafından anlaşılacak zorunda değildir. Bu sesler şiirsel etki yaratmak amacıyla kullanılmıştır (Martinec, 172,175). *Sevmek Seni* filminde de uzun ağıdalı melankolik diyaloglara sık yer verilmiştir. Karakterler, kısık ama duygulu bir ses tonuyla konuşmaktadırlar. Anlam bir kenara bırakıldığında seyirci film boyunca, sonbaharın yağmurlu ve kasvetli atmosferinde, İstanbul'un çeşitli mekânlarında kimi zaman sessizce, kimi zaman ise uzun uzun konuşarak tartışan karakterlerin stilize görüntülerini izler. Böylece çoğu kez tutarsızlık da gösteren karamsar diyaloglar/metin, anlam ve önem bakımından görüntünün gerisine düşer. Diyalogların şiirselliği, seçilen sözcükler, yüklemsiz ya da devrik cümle yapısı ve şiiri andıran bir ses uyumu ile belirginleşir.

Kız'ın "Sanki içinde yaşadığım dünyanın çok uzaklarında kalmışım gibi geliyor bana.", "Bazen senden değil kendimden kaçmak istiyorum sanki." "Aramızda uçsuz bucaksız deniz gibi bir engel var sanki. Bir ucunda sen, bir ucunda ben... Birbirimizi öylesine kaybettik ki... Artık birbirini hiç görmemiş yabancılarız." ve Oğlan'ın "Kendimi sensiz bir tırtıl kadar anlamsız buluyorum. Bir böcek kadar da lüzumsuz.", "Tutunacak hiçbir dalım yok benim. Hep boşluktayım. Ne olduğum, ne olacağım belli değil. Sanki yaşamıyorum." "Her şey öyle saçma ki. Şimdi tutup gökyüzüne uçsam, kaybolsam, şu dünyada hiçbir düzen değişmez. Benimle dönen hiçbir çark yok bu dünyada.", "Aynı anda yüzlerce yerde olmayı istemek hiç olmamayı istemektir. Kendi kendisini bölmek, yok etmek demektir.", "İnsan kendi kendisine yetmediği zaman bir başkasını sevmeye kalkıyor. Kendi kendisinden kopup nefret ettikçe, kendi kendisinin yabancıları olunca aşkı icat ediyor.", "Sanki bir denizde gibiyim. Boyuna

dalıyorum. Dibe dibe gidiyorum boyuna. Tutunmak için neye uzansam kopuyor. Eriyor hep.” şeklindeki sözleri karakterlerin nedensiz çaresizliklerinin, huzursuzluklarının ve kararsızlıklarının dışavurumudur. Bu kararsızlık Karadoğan’a göre karakterlerin modern hayata uyum sağlamada yaşadıkları güçlükten doğmaktadır (2018:180) ve “... gerçeklik sadece karakterlerin sözleriyle; zihinlerinde kurdukları soyut bir yapı göstermektedir” (Karadoğan, 2018:181).

Filmdeki diyaloglar -bir sahne dışında- yalnızca Oğlan ve Kız ya da Oğlan ve Kadın arasında geçer. Kız ve Kadın ise hiçbir sahnede karşı karşıya gelmemiştir. Karakterler adeta kalabalıktan bağımsız izole bir gerçeklikte yaşamlarını sürdürmektedir. Nedensiz yere çaresizlik ve huzursuzluk içindedir; rüzgârda savrulan yaprak misali ne istediklerini tam olarak bilmemektedirler. Kalabalık içinde olmak ya da yalnız olmak; aşk ya da şehvet; (Kız için) çevrenin baskılarına boyun eğmek ya da her şeyden vaz geçmek, (Oğlan için) Kız’ı ya da Kadın’ı sevmek gibi konularda kararsızlardır. Konuşmaları, istekleri tutarsızdır. Anlamdaki tutarsızlık ve cümle yapısı, oyuncuların teatral ifadeleriyle birleştiğinde günlük yaşamın gerçekliğinden daha da uzaklaşılır.

Metaforik Anlatım

Sinemayı zenginleştiren, ve filmleri gerçek hayatta yaşananların kopyası olmaktan kurtaran öğelerden biri olan metafor (Ak, 2012: 20), sıkça başvurulan anlatım yollarından biridir. Onaran’a göre metaforik anlatımda amaç, iki olay ya da olgu arasındaki benzerliklerden faydalanarak; olayı, kendisi olmayan bir olay ya da olgu ile ifade etmek, görünür hale getirmek (Aktaran: Ak, 2012: 20) şeklinde özetlenebilir. Şiirde anlam evreninin ve estetiğin ana eksenini oluşturan metaforlar (Abdal, 2017: 2387), şiirsel film örneklerinde de önemli yere sahiptir. Metafor kullanımı bir filmin şiirselliğini değerlendirmede birincil unsur olmasa da şiirsellik ve metaforlar arasında belirgin bir ilişki olduğu ileri sürülebilir. Tarkovski’nin şiirselliğinin karakteristiği de “çok düzeyli çağrışımsal anlam” ve çeşitli sanat dallarına bulunan metaforlar ile açıklanmaktadır (Koivumaki, 2016: 23). Sevmek Seni’nin şiirselliğinin bir başka boyutu -geleneksel kodların yanı sıra- metaforik anlatım ile etkisini hissettirir. Kullanılan metaforların önde gelenleri, kafeterya sahnesinde pencerenin dışında beliren çocuklu kadınlar, Oğlan’ın odasında tavana boynundan asılmış düşünen adam heykeli, Oğlan’ın atkısı ve Kız’ın inci kolyesinin değiş tokuş edilmesi şeklinde sıralanabilir.

Filmde metaforik anlatıma başvuru ilk sahnede Kız, pastanede Oğlan’ı beklerken bir çeşit gündüz düşü görmektedir.⁵ Bu sırada pencerenin ardında bazı kadın ve çocukların belirmeye başladığı ve sayılarının giderek arttığı görülür. Bu sahnede kullanılan kadın ve çocuk metaforu, Kız’ın kalabalıklara olan düşkünlüğü ve aile kurma özlemiyle açıklanabildiği gibi bu yöndeki korkularını da ifade ediyor olabilir. Oğlan’ın evinde tavana boynundan iple asılmış düşünen adam heykelinin görüldüğü sahnelerde de metaforik anlatımdan yararlanmışır. Kadın’ın Oğlan’a başka bir kadının aralarına girdiğini hissettiğini anlattığı sahnede kullanılan heykel metaforu, Oğlan’ın düştüğü ikilemi, çaresizliğini ve karmaşık düşünce dünyasını anlatmak için kullanılmışır. Sahnenin sonunda Kadın’ın evden ayrılmasının ardından Oğlan oturduğu yerde, çaresizce başını iki elinin arasına alarak hafifçe eğilir. Oğlan’ın arkasından yapılan çekimde karakter adeta başsız gibi görünür. Olmayan başının üstünde Düşünen Adam heykeli sallanmaya devam eder. Bu görüntü, heykelin çağrışımsal görüntüsünü

⁵ Şiirsel filmde, karakterin duygularını ya da zihinsel durumunu ve düşünce süreçlerini görselleştirmek için başvuru rüya, anı, monolog sahnelerinden yararlanır (Koivumaki, 2016: 54-56).

desteklemektedir.

Filmde Oğlan ve Kız arasında -boyunlarını saran- atkı ve kolyenin yer değiştirmesi bir başka metafor olarak karşımıza çıkmaktadır. Kız, Oğlan'ın atkısını alır, bir süre evinde tutar, karyolasının topuzuna taktığı atkıyı uzun uzun izler. Ancak atkı, filmin sonunda Oğlan'a geri döner. Benzer şekilde Oğlan'ın evinde birlikte oldukları sahnede Kız, soyunurken kolyesini ve gömleğini heykelin boynuna asar. Daha sonra gömleğini giyse de kolye, Oğlan'ın evinde kalır. Bu sahnelerle anlatılmak istenenin Oğlan ve Kız'ın inişli çıkışlı ilişkisi olduğu düşünülebilir. Aralarında geçen konuşmaları destekler şekilde atkıdan farklı olarak kolyenin Oğlan'ın evinde kalması, Kız'ın sevgisinin sona ermediğini akla getirmektedir. Oğlan ise hislerinden emin değildir ve iki kadın arasında gidip gelmektedir. Camide parmaklıkların ardından yapılan çekimler, kuş kafesleri ve iç mekânlarda perdelerin çoğunlukla kapalı olması, karakterlerin sıkışmışlıklarını vurgulamaktadır. Film boyunca kimsenin olmadığı boş sokaklarda dolaşmaları, adeta dış dünyadan izole bir yaşam sürmeleri, yalnızlık duygularının görsel sunumu şeklinde yorumlanabilir.

Asiltürk'e göre "şiirsel bağlantılar sinemada olağanüstü duygusal bir ortam yaratarak izleyicinin düşünsel devinim içinde olmasını gerektirir, izleyiciyi zorlar, sürükler. (...) Şiirsel filmler ne hazır sonuçlar sunar ne de yazarın katı talimatlarına dayanır; kullanıma açık olan tek şey perdede devindirilen görüntünün derin anlamını bulup çıkarmaya yarayan şeydir" (Asiltürk, 208). Bu görüşe uygun olarak ve örneklerden anlaşılacağı gibi Tuncer, karakterlerin iç dünyasını ve duygu durumlarını anlatmak amacıyla düzyazı sinemasının geleneksel kodlarının yanı sıra/yerine öznel çağrışımlardan yararlanmış, metaforik anlatıma yer vermiş ve bu yolla filmin şiirsel üslubunu güçlendirmiştir.

Filmin Sinematografik Yapısı ve Şiirsellikle İlişkisi

Şiirsel filmlerin sinematografik yapısı, farklı sinemacı ya da kuramcılara göre değişiklik gösterebilmektedir. Ortak olan görüş, şiirsel filmde görüntünün öykünün önüne geçmesi şeklindedir. Her ne kadar değişmez film dili ve ikonografik unsurlardan söz edilemese de şiirsel film olarak tanımlanan filmler incelendiğinde birtakım benzerlikler olduğu dikkati çekmektedir. Aşırı stilize edilmiş kompozisyonlar, yakın çekimler, durağan uzun planlar, -Antonionni filmlerinde olduğu gibi- kameranın boş kadrajdaki gerçekliği kaydetmeye devam etmesi (Chaudri ve Finn, 2003: 40) ya da şehir görüntüleriyle süslü hiçbir şeyin olmadığı "ölü zamanlar" ve -Eisentein filmlerindeki gibi- montajın görsel ritmi (Luzzi, 2014: 54) şiirsel film olarak tanımlanan yapımların bazı ortak sinematografik özelliklerindedir.

Schlovsky'e göre şiirsel bir filmde teknik formalist özellikler semantik özelliklere baskın olduğundan kompozisyon, anlamsal yöntemlerden ziyade formal tekniklerle çözülür (Aktaran: Egea, 2007: 163). Benzer şekilde, toplamda 34 sahneden oluşan film, stilize edilmiş bir mizansen ile başlamakta ve bu aşırı stilize edilmişlik film boyunca 10 sahnede daha yoğun olarak kullanılmaktadır. Kadın'ın evinde yalnızlık ve kalabalık üzerine konuşmanın yapıldığı ilk sahnede, Oğlan camdan dışarı bakmakta, Kadın ise koltukta oturmaktadır ve ikili birbirlerinin yüzüne hiç bakmadan konuşmaktadır. Karakterlerin biçim estetiğine uygun olarak konumlandırılmış olmaları, kullanılan ağdalı dilin şiirselliğini güçlendirmektedir. Birbirlerine sırtlarını dönerek yapılan konuşmalar gibi hareketler, mimik ve jestlerin donukluğu da teatraldır. Filmin son sahnesinde yer alan mizansen de ilk sahnenin biçimselliğini destekler niteliktedir. Bu sahnede Oğlan ve Kız, İmrahor Camii'nin avlusunda birlerinden uzakta ve birbirlerinin yüzlerine bakmadan konuşmaktadırlar. Yapılan konuşma ayrılık konuşmasıdır

ve aralarındaki mesafe ayrılığı anlatmaya yetecek kadar fazladır. İkilinin farklı yönleri dönmeleri ve yere çökmeleri şeklinde kurulan mizansen ile ayrılığın verdiği hüznün metaforik bir anlatımla görselleştirilmiştir.

Sevmek Seni uzun, durağan çekimler ve ölü zamanlar bakımından oldukça zengindir. 12. sahnede filmdeki en uzun diyalogsuz çekim yer alır. Bu sahnede yaklaşan trenden sağa pan hareketiyle birlikte Oğlan ve Kız'a dönen kamera, ikilinin sessizce yürümelerini toplamda 121 saniye boyunca kaydeder. Fonda trenin raya sürtünmesi ve çıkan dumanların sesleri kulakları tırmalar. Sekizinci sahnede yer alan bir başka uzun ve diyalogsuz genel çekimde Oğlan ve Kız, 64 saniye boyunca bir patikada yürümektedirler. Kamera sağa pan yapar ve seyirciyi bir süre Boğaz manzarasıyla baş başa bırakır. Dokuzuncu sahnede bir başka uzun çekim 54 saniye sürmektedir. Bu çekimde Kız, kafeteryanın kapısından girer, içeriye doğru yürüyerek bir masaya oturur ve camdan dışarı bakarak hayal görmeye başlar. İçeri girişinden hayal görmeye başlamasına kadar olan sürede kesme yapılmamıştır. Oğlan'ın Kız'ı iskelede beklediği beşinci sahne hiç kesme yapılmadan 47 saniye sürerken; Belgrad Orman'ında geçen üçüncü sahnede ise 43 saniyelik diyalogsuz bir çekime yer verilmiştir.

Şiirsel film şeklinde örneklendirilen eserlerin en bilinen yönetmenleri olan Wenders ve Antonioni'ye benzer şekilde Tuncer de -bu yönetmenler kadar yetkin şekilde olmasa da- filmde kent (İstanbul) görüntülerini dramatik yapının önüne geçecek şekilde kullanmıştır. Üzerine sis çökmüş İstanbul Boğazı, yağmurdan ıslanmış caddeler, yaprakları dökülmüş ağaçlarla kaplı Belgrad Ormanı, duman içinde kalmış Haydarpaşa Garı, gri bulutlarla çevrili Rumeli Hisarı, İmrahor Camii'nin yıkılmaya yüz tutmuş bakımsız avlusu filmde süresi uzun olan çekimlerin geçtiği mekânlardandır. Puslu ve yağmurlu kent görüntüleri, lirizmi mekân ve atmosfer ile yakalayan şairane gerçekçilik akımıyla benzerlik gösterir. Bu sahnelerde ağırlıklı olarak genel çekimlere başvurulur.

Kent manzaralarıyla süslü genel çekimleri, karakterlerin yakın çekimleri takip eder. Balazs'a göre yakın çekim sinemanın şiiridir (Verstraten, 2012: 119), her ayrıntıda duyguların her tonunu göstererek yönetmenin duyarlılığını ifade eder. Tuncer de Oğlan ve Kız arasında duygusal yoğunluğun yüksek olduğu sahnelerde yakın ve detay çekimlere sıkça başvurmuştur. Örneğin; 10. sahnede Oğlan, Kız'ın sevgisinden şüphe ettiğini ifade eder. Aralarında geçen konuşma, ikilinin yüzlerinin yakın çekimlerinin açı ve karşı açısıyla ilerler. Özellikle Kız'ın yaşlı gözlerine yapılan yakın çekim ile karakterin çaresizliği vurgulanmaya çalışılır. Filmin 31. sahnesindeki yakın çekimler ve kullanılan montaj tekniği oldukça ilgi çekicidir. Bu sahnede, Oğlan, Kız'ın ailesini evlerinde ziyaret eder. Karanlık ve kasvetli bir evdir. Gerçeküstü bir atmosfer kurulmuştur. Odada çok sayıda kuş kafesi dikkati çeker. Kız'ın babası yıllardır evden dışarı çıkmadıklarını ve perdeleri açmadıklarını söylerken elinde bir karga tutmaktadır. Bu konuşmanın ardından, karganın gözüne, babanın gözüne, Kız'ın gözüne, annenin gözüne ve Oğlan'ın ağzına sırasıyla yakın ve detay çekimler yapılmıştır. Sahnenin kurgusu filmin genel üslubundan farklı olup Eisenstein'in hızlı montaj teknikleriyle paralellik gösterir.

Sonuç

Sinemanın edebiyatla olan ilişkisi düz yazı ile başlamış; klasik anlatının olay örgüsü kaynağını neden ve sonuç ilişkisi içerisinde giriş-gelişme ve sonuç bölümlerinden oluşan düzyazıdan almıştır. Film ve şiir arasındaki etkileşimi gözler önüne seren film örnekleriyle ise çok daha seyrek karşılaşılır. Öte yandan bu yöndeki denemelerin ilk örnekleri, henüz

sessiz dönemde gerçekleştirilmiştir. 1920'li yıllarda SSCB'de gündeme gelen "şiiresel film" kavramı, o zamana dek düzyazı ile ilişkilendirilen sinemanın, zengin sembollerin ve ritmin birlikteliğinden oluşan bir edebi tür olan şiir ile de etkileşim içinde girebileceği fikrini gündeme getirmiştir. SSCB'nin ardından Fransa, İtalya, Almanya, Amerika gibi ülkelerin sinemalarını etkileyen "şiiresel film", Pasolini, Balazs, Tarkovski gibi önemli yönetmen ve kuramcılar tarafından tartışılan bir kavram olmuştur.

Sessiz dönemden bu yana ortaya atılan fikirler, yapılan tartışmalar ve çekilen filmlere rağmen "şiiresel film" kavramının sınırları muğlaklığını korusa da, kavramla ilgili birtakım ortak estetik ve teknik özellikten bahsedilebilir. Çeşitli yönetmen ve kuramcı tarafından öne sürülen görüşlere dayanarak, şiiresel filmin, ana akım sinemadan farklı bir dramatik yapı kurduğunu; filmlerde görselliğin ve karakterlerin olay örgüsünün önüne geçtiğini, çatışmanın belirsizleştiğini, kurgunun düzensiz aktığını, anlara odaklanıldığını yani sahnelerin tek başına birbirlerinden bağımsız şekilde değerlendirildiğini ileri sürmek mümkündür. Sinemacının bakış açısı karakterin bir parçası haline gelerek, şiiresel filmlerin son derece öznel olmasını sağlamaktadır. Uzun ve sabit çekimler ya da karakterin gözlerine odaklanan yakın çekimler, ölü zamanlar, kent görüntüleri, biçim estetiğinden yararlanan kompozisyonlar, rüya sahneleri, metaforlar, monologlar, sessizlik anları, dilin müzikal kullanımı ve benzeri stilistik unsurlar, karakterlerin iç dünyalarını izleyiciye aktarmak üzere kullanılır.

Sinemanın edebiyat ile olan ilişkisi Türk sinemasında da öykü ve roman uyarlamaları üzerinden düz yazı ile kurulmuş; filmler ve şiiresellik arasındaki etkileşimden yararlanılması için uzun yıllar geçmesi gerekmiştir. Cumhuriyet'in ilk yıllarına gelindiğinde köklü bir şiir geleneği olmasına karşın, henüz sanat olarak düşünülmeyen yerli sinemanın emekleme çağında olduğu söylenebilir. Çeşitli denemeler olsa da Yeşilçam sinemasının erken döneminde, filmlerin bütününe yansıyan şiiresel bir film dilinin varlığından söz edilemez. Şiiresel filmin ticari sinemaya muhalif bir yapıda olması ve Türkiye'de ticari sinemaya alternatif bir film pratiğinden söz edilememesi, bu durumun önde gelen sebeplerindedir. Diğer sebepler arasında sektörün seyirciyi merkeze alan ticari yapısı, devletin sinemaya destek vermemesi, bağımsız sinemanın gelişmemesi, yatırım gücünün yetersizliğinin yeni denemelere olanak tanımaması, çekilen ve ithâl edilen filmlerin popüler yapımlar olması nedeniyle seyircide alternatif bir sinema bilincinin oluşmaması, filmlerin Doğu'ya özgü anlatı sanatlarından beslenmesi ve bu nedenle karakterler yerine tiplerin ve görsellik yerine diyalogların öne çıkması gösterilebilir.

Yalnızlar Rıhtımı, Aşka Susayanlar, Sevmek Zamanı, Bitmeyen Yol, Ben Öldükçe Yaşarım, Son Kuşlar, Denize İnen Sokak, Soluk Bir Gecenin Aşk Hikâyeleri ve Sevmek Seni Yeşilçam sinemasında şiiresel üslubun izlerini taşıyan ve eleştiri yazılarında şiiresellikle ilişkilendirilen filmlerin bazılarıdır. Bu filmlerin geneline baktığımızda bazı ortak özellikler dikkati çekmektedir. Birçoğu yönetmenlerinin ilk film denemesi olup çoğunlukla 1960'lı yılların ilk yarısında çekilmiştir.⁶ Düşük bütçeli bu filmler çoğunlukla sektöre uzak yapımcılar tarafından finanse edilmiştir. Çoğu ticari açıdan başarısız olmuş; seyirciyle buluşamamış ya da gişe başarısı getirememiştir. Bu film denemelerinden sonra yönetmenler ya sektörden uzaklaşmış ya da ticari filmler çekmeye yönelmişlerdir. Dolayısıyla Türkiye sinemasına şiiresel üslubunda uzun soluklu olamamıştır.

6 *Aşka Susayanlar, Bitmeyen Yol, Son Kuşlar, Soluk Bir Gecenin Aşk Hikâyeleri, Denize İnen Sokak ve Sevmek Seni*, ilgili yönetmenlerin ilk uzun metraj kurmaca filmleridir. Örnek gösterilen dokuz filmin beşi, 1965 yılında çekilmiştir. Bu durum Sinematek Derneği'nin 1965 yılında kurulmuş olması ve bu tarihte Avrupa sanat filmlerinin seyirciyle daha çok buluşmasıyla ilişkili olabilir.

Cengiz Tuncer'in yönetmenliğini yaptığı *Sevmek Seni* filmi sinemada şiirsellik açısından farklı bir yerde durmaktadır. İlk film olmasının tüm amatörlüğü bir yana bırakıldığında *Sevmek Seni*'nin, -yönetmenin şair kimliğinin de etkisiyle- "şiirsel film" şeklinde tanımlanacak nadir ve en eski tarihli örneklerden biri olduğu ileri sürülebilir. Filmin, öykü ve karakterler, diyaloglar, metaforik anlatım, sinematografi kategorileri etrafında yapılan detaylı analizinin ardından, şiirsel film tanımlarıyla örtüşen birçok özelliği olduğu görülmüştür. Öncelikle film, klasik öykülemeci film anlatısının aksine belirgin bir olay örgüsüne ve çatışmaya sahip değildir. Seyirci, film boyunca İstanbul'da ıssız mekânlarda gezen; aşk, ilişkiler, kalabalıklar ve yalnızlık üzerine konuşan, varoluşsal sorunları olan karakterlerin konuşmalarını takip eder. Adeta gerçeküstü bir dünyada izole bir yaşam süren karakterlerin psikolojileri, duygu ve düşünceleri ile biçim estetiğinden yararlanan görsellik, öykünün/metnin önüne geçmektedir. Metaforlardan da yararlanan filmde uzun ve durağan genel çekimlere, stilize kompozisyonlara, ölü zamanlara, kent görüntülerine, sessizliğe ve lirik diyaloglara, zengin görsel imgelere sık yer verilmiştir. Karakterin duygu yoğunluğunu ortaya çıkaran yakın çekimler kullanılarak, erkek karakterin ve ilişki kurduğu iki kadın karakterin yaşadığı duygusal çıkmaz, çaresizlik ve sıkıntı izleyiciye aktarılmıştır. Saptanan bu özellikler ışığında *Sevmek Seni* filminin Yeşilçam sinemasındaki ender şiir-film denemelerinden biri olduğunu ileri sürmek mümkündür.

Kaynakça

- Akalın, Nur (2006) *Şehir Filmleri* Attila İlhan, İstanbul: +1 Kitap
- Akser, A. M. (2001). *Ulusallık Arayışında Bir Yaratıcı: Metin Erksan'ın Sevmek Zamanı* (1965). Der. Deniz Derman. *Türk Film Araştırmalarında Yeni Yönelimler*, 1, İstanbul: Bağlam
- And, Metin, (1985) *Geleneksel Türk Tiyatrosu: Köylü ve Halk Tiyatrosu Gelenekleri*, Ankara: İnkılap
- Asiltürk, Cengiz, (2006) *Sinemada Şiirsel Anlatım*, Ankara: Nobel Yayın Dağıtım
- Balcı, Dilara (2014) *Feyzi Tuna: Her Film Bir İmtihandı*, İstanbul: Agora Kitaplığı
- Başgüney, Hakkı (2013) *Türk Sinematek Derneği -Türkiye'de Sinema ve Politik Tartışma*, İstanbul: Libra Kitap
- Batur, Ayşe Lucie (2014) "Toplumsal Değişimler Ekseninde Türk Sineması" *Sinemada Bir Asır (İçinde)* Ed: Ş. Abdurrahman Çelik, Ankara :Altın Portakal Uluslararası Film Armağan Kitabı
- Berkaş, Esin (2010) *1940'lı Yılların Türk Sineması*, İstanbul: Agora Kitaplığı
- Chaudhuri, Shonini and Howard Finn (Spring, 2003) *The Open Image: Poetic Realism And The New Iranian Cinema*, Screen. 44 (1), 38-57
- Coşkun, Esin (2011) *Dünya Sinemasında Akımlar*, Phoenix: Ankara
- Çalışkan, Adem, (2010) " Ana Çizgileriyle Cumhuriyet Devri Şiirine Teorik Bir Yaklaşım (1923-1960)" *Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi / cilt.3 Sayı 10*, 140-199
- Çekiç, Köksal, Selma. (Aralık, 2007) "Sinema Sanatı ve Öyküleme", *Dünya Edebiyatları Araştırma ve İnceleme Ortak Kitabı*, Haz: Cengiz Ertem, Cilt: I/XX, 187-195

Egea, Juan F. (Spring, 2007) Poetry and Film: El Sol Del Membrillo and Los Amantes Del Circulo Polar, Hispanic Review, University of Pennsylvania Press, 159-180

Eşli, Meral Özçınar (2012) Türk Sinemasının Felsefi Arka Planı, İstanbul: Doruk Yayıncılık

Güçhan, Gülseren (1992) Toplumsal Değişme ve Türk Sineması, Ankara: İmge Kitabevi

Karadoğan, Ali (2018) Modernist Estetik: Türkiye’de Sanat Sineması Tarihine Giriş, Ankara: De Ki

Kırel, Serpil (2005) Yeşilçam Öykü Sineması, İstanbul: Babil Kitaplığı

Koivumaki, Marja-Ritta (2016) Dramaturgical Approach in Cinema -Elements of Poetic Dramaturgy in A. Tarkovsky’s Films, Finland: Aalto ARTS Books

Luzzi, Joseph (2014) A Cinema of Poetry, A Cinema Of Poetry: Aesthetics of the Italian Art Film, Baltimore, Maryland: Johns Hopkins University Press

Martinec, Thomas (2009) ‘Some kind of film-poem’: the poetry of Wim Wenders’ Der Himmel Über Berlin/Wings of Desire, Studies in European Cinema Volume 6 Numbers 2&3, 165-178

Onaran, Alim Şerif (1994) Türk Sineması 1. Cilt, Ankara: Kitle Yayınları

Onaran, Alim Şerif (1990) Lütü Ö. Akad, İstanbul: Afa Yayınları

Özgüç, Agah, (2005) Türlerle Türk Sineması Dönemler/Modalar/Tipler, İstanbul: Dünya Kitapları

Özsoy, Mehtap (2017) “Şiirsel Sinema: Andrey Tarkovski - John Gianvito” SineFilozofi Dergisi, Sayı:3, 171-173

Ses Sanatçılar Ansiklopedisi (1970), İstanbul: Tildruk Matbaacılık

Scognomillo, Giovanni (2003) Türk Sinema Tarihi, İstanbul: Kabalcı

Sözen, Mustafa Fazıl, (Haziran, 2009) “Doğu Gelenekleri ve Türk Sinemasının Aidiyeti”, Bilig - Türk Dünyası Sosyal Bilimler Dergisi, 131-152

Tuncer, Cengiz (1966) Sevmek Seni, İstanbul: Habora

Türkoğlu, Nurçay, (2014) “Türk Sinemasında Geçiş Dönemi: 1939-1950 Yılları Arasında Neler Değişti?” Sinemada Bir Asır (İçinde) Ed: Ş. Abdurrahman Çelik, Altın Portakal Uluslararası Film Armağan Kitabı, Ankara

Uslu, Günevi, Evren, (2007) “Metin Erksan Sinemasında Toplumsal Gerçekçilik Ve Bunun Filmlerine Yansıması”, Yüksek Lisans Tezi, Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü

Verstraten, Peter, (2012)“A Cinema of Modernist Poetic Prose: On Antonioni and Malick”, Image&Narrative, Vol: 13, Sayı:2, 117-132

Yıldırım, Tunç, (Fall, 2014) “Metin Erksan’ın Sevmek Zamanı Filminin Eleştirel Alımlaması”, Global Media Journal: TR Edition 5 (9), 352-371

<http://www.sinematurk.com/kisi/1222-cengiz-tuncer/> (01.12.2018)