

KALANDAR SOĞUĞU'NDA YENİ GERÇEKÇİ TEMSİL: SİNEMATİK VE ANLATIBİLİMSEL BİR ANALİZ*

Mustafa Zeki ÇIRAKLI**

ÖZ

Karadeniz bölgesi ve yörenin kendine has insanları birçok roman, hikaye, şarkı ve filmde konu edilmiştir. Bunlardan biri olan Türk-Macar ortak yapımı *Kalandar Soğuşu* (2015) ise dünya çapında beğeni toplayarak dikkat çeken bir çalışma olmuştur. Senaryosunu Mustafa Kara ve Bilal Sert'in yazdığı film son dönem Türk sinema yapımları arasında yer edinmeyi başarmış önemli bir sinematik anlatı olarak kayda geçmiştir. Film sıradan insanın yaşantısı aracılığıyla evrensel temaların işlendiği gerçekçi bir temsildir. Bu çalışmanın amacı, *Kalandar Soğuşu*'nu sinematik gerçekçilik perspektifinden anlatıbilimsel olarak incelemektir. Çalışma, anlatının eleştirel okumalarına kuramsal katkı sunması yönünden özgündür. Sinematik ve anlatısal analizde Bazin (1967), Chatman (1990) ve Greimas (1982)'in terminolojileri kullanılmıştır. Çalışmanın anlatıbilimsel bulguları şunlardır: (a) film sıradan karakterlerin hikâyesini anlatır, ancak asal insanlık durumunu gösterir; (b) bir metin olarak anlatı, önceki metinlerle metinler arası ilişkilere sahiptir ve sinema dilinin bugüne kadar ki gerçekçi temsil deneyimlerinden yararlanır; (c) film gerçekçi sinematik bir anlatı olarak, 'senaryo', 'sinematik imge', 'kurgu' ve 'müzik' unsurlarının salt sentezini yapmanın ötesine geçerek gerçeğin şirini yansıtan sahnelere yer verir. Sonuç olarak, *Kalandar Soğuşu* yeni-gerçekçi unsurlarla modernist öğeleri buluşturarak modern bir destan anlatmayı ve gerçekçi bir sinema dili yakalamayı başarır.

Anahtar Sözcükler: Karadeniz Bölgesi, *Kalandar Soğuşu*, sinema, anlatı, gerçekçi temsil

NEO-REALISTIC REPRESENTATION IN *COLD OF KALANDAR*: A CINEMATIC AND NARRATIVE ANALYSIS

ABSTRACT

The Black Sea region and its idiosyncratic people have been represented in many novels, stories, songs, and films. However, it is *Cold of Kalandar* (2015) that has achieved unprecedented worldwide acclaim. Turkish-Hungarian co-production *Cold*

* Gönderim Tarihi: 31.03.2021. Kabul Tarihi: 15.04.2021.

** Doç. Dr. KTÜ Edebiyat Fakültesi, İngiliz Dili ve Edebiyatı Bölümü, TRABZON.
mzcirakli@gmail.com, ORCID: 0000-0002-1760-3209.

of *Kalandar*, written by Mustafa Kara and Bilal Sert, is a remarkable cinematic narrative among recent Turkish cinema productions. It is a cinematic representation of universal themes through particularities. This study aims to examine *Cold of Kalandar* in terms of neo-realistic cinematic representation and narrative elements. The study significantly contributes to critical reading of the narrative from a theoretical perspective. The cinematic and narratological analysis employs the terminologies borrowed from Bazin (1967), Chatman (1990) and Greimas (1982). The study shows that (a) the film tells the readers a story of ordinary characters, but it represents the essential human condition; (b) the narrative as a text has intertextual relationships with previous texts and uses previous cinematic experience to represent reality; (c) exploring the limits of realistic representation, the cinematic narrative uses metaphors and symbols to get beyond the mere synthesis of scenario, picturing, editing and music. The study concludes that *Cold of Kalandar* achieves such a cinematic representation of reality that it brings together neo-realistic components, modernist features and the narrative elements of a modern saga.

Keywords: Black Sea region, *Cold of Kalandar*, cinema, narrative, realistic representation

Giriş

Bir Karadeniz masalı anlatan, Türk-Macar ortak yapımı *Kalandar Soğuğu* (2015)¹ Mustafa Kara ve Bilal Sert'in senaryosunu yazdığı son dönem Türk sinema verimleri içinde önemli yeri olan sinematik bir anlatıdır. Film rüya gibi pastoral sekansları ve geniş açılı, derin planlarıyla çok katmanlı, görsel ve 'şiirsel' bir Karadeniz hikâyesi anlatır. Film, olay örgüsünden çok karakterleri ve o karakterlerin bütünleştiği doğanın temsili açısından ilgi çekicidir. Bunda kuşkusuz otör (auteur) Mustafa Kara kadar 'otantik' ve gerçekçi karakter

¹ Filmin temeli 2010 yılında atıldı. Filmin gelişimi İstanbul Film Festivali'nin Köprüde Buluşmalar Proje Geliştirme atölyesinde öykü seçkisine seçilmesiyle başladı. Sonrasında Kültür Bakanlığı senaryo yazım ve yapım desteği, yine onu takip eden Macaristan'dan İvan Angelusz'un yapımıcılığıyla, Macaristan-Türkiye ortak yapımı olarak Avrupa sinema fonundan destek alındı. Ayrıca TRT de filme yapımçı oldu. Öte yandan "Yönetmen Mustafa Kara filmin isminin maden rezervi aramaya başlayan Mehmet'in karar verişinin Kalandar'a denk gelmesinden geldiğini söyledi. Filmin künyesi şöyledir: Filmin Künyesi: *Yönetmen:* Mustafa Kara; *Yapımcı:* Nermin Aytekin- İvan Angelusz; *Senarist:* Mustafa Kara Bilal Sert; *Oyuncular:* Haydar Şişman (Mehmet), Nuray Yeşilaraz (Hanife); Hanife Kara (Nazife); İbrahim Kuvvet (İbrahim); Temel Kara (Mustafa); *Müzik:* Eleonore Fourniau; *Görüntü yönetmeni:* Cevahir Şahin- Kürşat Üresin; *Türü:* Dram; *Yapım yılı:* 2015; *Süre:*139 dakika; *Ülke:* Türkiye, Macaristan; *Dil:* Türkçe. *Ana Karakterler:* Madenci Mehmet, Karadeniz kadını Hanife, Sülükçü Nazife Ana, Salyangozcu İbrahim, Küçük Mustafa (Musti), Boğa Poyraz; *Yan Karakterler ve Figüranlar:* Avcı Muzaffer, Boğacı Bekir, Bakkal Rasim, Salyangozlar, İnekler, Eşek, Kungal köpeği.

(oyuncu değil) kadrosunun rolü büyüktür.² *Kalandar Soğuğu* (2015) sanat ile gerçeği, görsel imge ile anlatı dizgesini şiirsel ve mitik diyebileceğimiz minimal bir gerçekçilik düzleminde buluşturan önemli bir yapıttır. Mustafa Karabir söyleşisinde “doğayı taklit etmeye çalıştık” derken aynı söyleşide “fiziksel gerçekliğin ötesine geçme çabası”nın da belirgin olduğunun altını çizer.³ Dolayısıyla, belirgin bir gerçekçi tavır ve teknik içinde bir sinema dili yakalayan bu Karadeniz hikâyesinin en önemli özelliği ajitasyon ya da propaganda tuzaklarına düşmemesi ve insanı toplumla çatışmasından çok kendi iç çatışmalarıyla yüzleştirmeyi başarmasıdır.

Yönetmen Mustafa Kara *Kalandar Soğuğu* anlatısında kullanılan malzemelerin doğal ve otantik olduğunu belirtir. Hikâyeyi sinemaya aktarırken onu “gerçekte var olana yaklaştırmaya çalıştıklarını” belirten yönetmen, gerçekliği bozmamaya dikkat ettiklerini belirtir. Bu nedenle filmin birçok mevsimde ve doğal ortamında çekildiğinin altını çizen Kara, “doğayla iç içe bir film çekerken her an ne olacağını bilmediklerinden dolayı sürekli yöntem geliştirmek ve değiştirmek zorunda kaldıklarını” belirtir. Kara şöyle der:

Kalandar Soğuğu filminde amacım dramı, melodramı ya da trajediyi işlemek değildi. Daha çok dramı insanın gerçekçi duyguları üzerinden üretmeye çalıştım. Bizler toplum olarak farkında olmadan duygularımızı daha soslu kullanabiliyoruz. Filmde kimseyi kandırmadan, abartmadan gerçek duygunun üzerine gitmeye çalışınca tüm dünyadaki duygu aynı hale geliyor. Ortak duygular bu şekilde yakalanıyor. Öyküyü hissettiğiniz şekilde aktarırsanız daha gerçekçi olur ama daha da ağılatayım ya da daha da kızdırayım derseniz o film yapay hale dönüşmeye başlar⁴

Belgesel tadındaki filmin dramatik temsilin gerilim ve çatışmalarını pastoral doğa sekanslarıyla bir taraftan yumuşatırken, görsel anlatıyı farklı düzeyden dramatik iç ve dış çatışmalar ile de beslediği görülür. Fakat film, bütün bunların ötesinde, pastoral doğa şiiri ile doğanın sakin kayıtsızlığı arasında yaşam süren gerçekçi bir aile fotoğrafında, deyim yerindeyse, sevgiyi

² Filmin başından sonuna hemen her aşamasında hem oyuncu (Mehmet) olarak katkı sunan hem de kurgu aşamasında büyük emeği olan Haydar Şişman’a filmin yapım aşamalarıyla ilgili verdiği değerli bilgiler için teşekkürü borç bilirim. [y.n.]

³ Barış Saydam, “Mustafa Kara: ‘Doğayı Taklit Etmeye Çalıştık’”, *Türk Sineması Araştırmaları*, tsa.org.tr, 2 Mayıs 2016.

⁴ Mustafa Kara söyleşisi için bkz. “Kalandar Soğuğu” Tokyo’da yarışacak”. Patikaa.comGazete. Ayrıca aktarıldığına göre çekimleri 2012 yılında başlamış olan film çetin koşullar altında tamamen otantik ve doğal ortamında çekilir. Olabildiğince yapay efektlerden kaçınılan filmde, stüdyo aşaması sadece zorunlu teknik detayları kapsamıştır. Bu yönüyle, yerel oyuncuların da katkısıyla belgesel nitelikte bir anlatı ortaya çıkmıştır. Trabzon, Maçka’nın 2000 rakımlı Şimşirli köyünün ev sahipliği yaptığı kış ve bahar çekimlerinin yanında Artvin Murgul’daki yerel boğa güreşleri şampiyonasından gerçek görüntüler içeren film, beş yıllık bir çalışma sonunda biter. Filmin sadece saha çekimleri 1.5 yılda tamamlanmıştır.

resmetmeye çalışır. Eğer sanat Shiner'ın belirttiği gibi “insanların inandıkları bir şey, bir huzur kaynağı ve bir sevgi nesnesi”⁵ ise Kalandar Soğuğu “inanılacak, huzur kaynağı bir sevgi filmi”dir denebilir. Fakat Kara, insanların inanacakları ve huzur bulacakları modern bir masalı gerçekçi bir perspektiften anlatmayı dener.

Sinopsis

Mehmet, karısı Hanife, yaşlı annesi Nazife ve oğulları İbrahim ve Mustafa ile Karadeniz'in yüksek bir yaylasında yaşamaktadır. Yaylalar, dağ köylerinin ve mezraların da yukarıdaki nadir yerleşimin bulunduğu yerlerdir. Ailenin yaşadıkları ahşap yayla evi, alt katında hayvanların, üst katında ailenin oturduğu iki katlı yöresel ahşap bir evdir. Hayvancılık yaparak geçinen aile Mehmet'in maden bulma hayali bir tutkuya dönüşmüştür. Ancak aile Mehmet'in bu tutkusu sebebiyle bazı ekonomik sıkıntıların içine düşer. Mehmet maden ocağına girip düzenli bir gelire kavuşmasını isteyen karısı Hanife'ye sürekli umut vererek onu oyalamaya çalışır. Mehmet, bir yanda içindeki tutku ile çatışırken diğer yandan dışardan gelen eleştirileri göğüslemek zorundadır. Çabaları artık gitgide umutsuzluğa dönüşürken, aldığı yeni bir haber Mehmet'i Artvin'de gerçekleştirilecek boğa güreşlerine sürükler. Son kez Hanife'yi ikna ederek hazırlandığı güreşlerde de şansı yaver gitmeyen Mehmet hayal kırıklığı içinde eve döner. Filmin sonunda beklenmedik bir şey olur, deyim yerindeyse Mehmet “gökte aradığımı yerde bulur.” Mehmetin filmin açılışında karlı dağların zirvesinde aradığı gümüş madeni, filmin sonunda yağmurlu bir bahar gününde kayıp boğasının düştüğü kuyuda karşısına çıkar.

1. Kuramsal Arkaplan: Gerçekçilik ve Sinematik Anlatılabilmek

Türk sinemasını birçok uluslararası festivalde temsil eden *Kalandar Soğuğu*(2015) Avrupa sineması içinde değerlendirilebilecek gerçekçi bir damara yaslanır. Film *auteur*'ün niyetinden bağımsız olarak yeni gerçekçi temsil perspektifinden irdelenebilir. Filmde Cannes film festivalinde sıklıkla örneklerine rastladığımız yeni gerçekçi anlayışın izleri görülür. Bu yaklaşımın teorik altyapısını geçen yüzyılın ortalarında André Bazin (Cinematic Realism) kurmuş, onun ardından birçok yönetmen kendi tarzını uygulayarak gerçekçi sinematik anlatının imkânlarını araştırmıştır. Günümüze kadar yapılan ve kitlelerden ziyade daha duyarlı ve bilinçli aktif seyirciyi ‘muhatap alan’ filmlerin çoğunda doğrudan ya da dolaylı olarak yeni-gerçekçiliğin iz düşümlerini bulmak mümkündür. *Kalandar Soğuğu*, bu gerçekçi yaklaşıma ek olarak bazı sahnelerinde daha metaforik ve (s)imgesi bir dil kullanarak gerçekliğin şiirsel ve gizemli yönünü ortaya çıkarmak ister. Nitekim, yaşamın “belgeselvari şekilde”

⁵ Larry Shiner, *Sanatın İcadı: Bir Kültür Tarihi*, (Çev.) İsmail Türkmen, Ayrıntı Yayınları, İstanbul 2017, s.28.

yalın bir gerçekçilik içinde aktarılması ve “içerisinden “ham malzemelerin” toplanması, aşkınlığı görünür kılmanın da temel unsurudur.”⁶

1.1. Gerçekçi Sinemanın Doğası

Bazin (1967) resim, fotoğrafik görsel imge ve sinematik imge arasındaki farklara dikkat çekerek, ‘ifşa ve simülakrum’ tuzaklarına düşmeyen, aşırı ‘editing’ ile bozulmamış bir gerçeklik deneyimi hayal eder. Bazin’e göre, sinema dili gerçeklik’in resim ve fotoğrafa nispetle çok daha sadakatle, dışardan müdahale etmeye gerek olmaksızın aktarılmasına olanak tanır. Nitekim, resim sanatı kullandığı araç (boya ve fırça) sebebiyle zorunlu olarak sübjektif gerçeklikler üretirken, fotoğraf sanatı nesnel gerçekliği yansıtmada daha avantajlıdır. Ancak, ulaşılan teknik imkânlar sebebiyle kameranın aşırı müdahalesi gerçeklik ile doğallık arasındaki dengeyi bozar. Benjamin’in “yakın çekim ve büyütme gibi fotoğraf [film] tekniklerinin, en tanıdık, en doğal olanı bile dönüşmüş ve dönüştürülebilir bir şey olarak ortaya konması”⁷ şeklinde dikkat çektiği şey ifşa’dır. İfşa’da yapaylık değilse de sübjektiflik vardır ve bir yönüyle fotoğrafın doğasına aykırıdır. Benjamin “ifşa” ve “optik bilinçaltı” kavramlarını tartışırken gerçekliğin fotoğraf dolayımında bile gittikçe nesnellikten nasıl uzaklaşabileceğine dikkat çeker. Öte yandan sinema, resim sanatının yaşadığı emresyonist, expresyonist ve kübik tarzdaki sübjektif deneyimleri ve fotoğraf sanatının ortaya çıkardığı nesnellik ve öznelilik arasındaki deneyimlerden çok şey öğrenir fakat onları aşar. Bazin’in anlayışına göre, sinema elindeki teknik imkânlara yaslanarak gerçekliği ‘ifşa’, ‘bozma’ ya da ‘üretme’ yönündeki girişimlerden uzak durmalıdır.

André Bazin’in temellerini attığı modern gerçekçi sinema ifşa, tahrif ve simülakrumun ötesinde kendine yapay olmayan sahil bir yol bulmaya çalışır ve bu gerçekçi damar günümüze kadar etkisini sürdürür. Bazin’in gerçeklik arayışı yansıttığı doğayı bir yapıya dönüştürmeyen, bozmayan ya da özünden koparmayan bir çabadır. Gerçekliği yansıtmaya çabası ifşa ile sonuçlanır, yapaydır ve onu ifşa ederek bozar ya da manipüle eder. Öte yandan aşırı müdahale bir gerçekliği yansıtmaz aksine onu üretir. Bu nedenle, Kara’nın yukarıdaki ifadeleri dikkate alınırsa, gerçekçi bir sinematik anlatı, Benjamin’in “ifşa” ve Baudrillard’ın “simulakrum” kavramlarından uzak durmalı, gerçeği ele alırken onu bozmamaya, tahrif etmemeye ya da abartmaya özen göstermeli, gerçeklikten kopuk *simulakrlar* üretmemelidir. Gerçekçi sinemada kamera ve odaklama, sübjektif manipülasyonlara açık kullanılmaz. Oysa Baudrillard, artık gerçekle temasımızın mümkün olmadığı fikrinden hareketle şöyle der: “Gerçek ya da hakikatle bir ilişkisi kalmayan böyle bir uzama geçildiğinde karşımıza tüm

⁶ Saydam, a.g.m.

⁷ Walter Benjamin, *Fotoğraf Yazıları*, Kolektif Kitap, İstanbul 2019, s. 167.

gönderen sistemlerinin tasfiye edildiği bir simülasyon çağı çıkmaktadır.”⁸ Kara'nın filminin, gerçekliği, Baudrillard'ın söylediği yönün tersine, Andre Bazin'in gösterdiği doğrultuda gerçeklikten kopmayan, bir gerçeklik inşa etme yerine bizzat gerçekliği daha iyi duyumsatma amacıyla yola çıktığı söylenebilir. Gerçeklik seyircinin gösterilenin ötesine uzanabileceği şekilde tahrif edilmeden verilmelidir.

André Bazin'in gerçekçilik anlayışını ontolojik ve mimetik düzlemde ele almak gerekir. Sinematik anlatımın gerçekçi olması perdeye aktarılan fotoğrafik imgelerin 'gerçeğe benzerlik'i aştığını, 'benzeme' (resemblance) kavramına indirgenemeyeceğini özellikle belirtmek gerekir. Böyle bir gerçekçilik anlayışı gerçeği yansıtmayı bir seçim değil, sinema dilinin bir zorunluluğu olarak görür. Sinematik imge, fotoğrafı, fotoğraf resmi aşar. Resim subjektiviteyi verir, fotoğraf objektiviteyi yansıtır, sinema zamansallığı aktarır. Dolayısıyla kamerasının objektifi nesnel uzamı (yer, kişi, nesne vd.) aktarırken, mekaniği ise temporal deneyimi (nesnel süre, sürem ve zaman) aktarır ki sinemanın gerçeklikle kurduğu diğer bütün sanatlardan farklı nesnellik buradan gelir. Bazin'in tabiriyle, “zaman deneyimi” ve “zamanın akışı” ancak sinematik anlatı ile aktarılabilir.⁹ Dolayısıyla, Bazin, sinematik anlatımın doğası gereği 'nesnel' olmak zorunda olduğunu belirtir.¹⁰ Bunun sebebi, sinemanın kullandığı araçtır (ışık, nesne, objektif, transfer). Dolayısıyla Bazin'in gerçekçiliği, mimetik düzlemde, salt 'gerçeğin taklidi' ya da 'gerçeğe uyumlu' olan, 'gerçeğe benze-yen' (resemblance) imajinatif temsiller üretmek değildir.¹¹ Kamera, resmin aksine, fiziksel bir ilkeye ve mekanik bir otomatikliğe sahiptir. Bu da onu 'subjektiflikten korur. Nesnel imgenin üretiminde Verano- Álvarez'in vurguladığı gibi, “objektifin mekaniği, ışık ve gölge, yansıma ve selüloid” görev alır.¹² Otör'ün görevi bu nesnel sürece olabildiğince az müdahale etmektir.¹³ Bu bağlamda, derinlemesine plan ve çekimlere (depth of field) önem veren gerçekçiler, gerektiğinde mizansenler yardımıyla bunun sağlanabileceğini, bu sayede planların derinlik kazanabileceğini ve bunun da nesnel gerçekçiliğe katkıda bulunacağını belirtir.¹⁴

⁸ Jean Baudrillard, *Simülakrlar ve Simülasyon*, (Çev.) Doğu-Batı, Ankara 2016. s.15.

⁹ André Bazin, *What is Cinema?*, Trans. H. Gray. University of California Press, Berkeley-London, [1967], 2005, s.21.

¹⁰ Bazin, *a.g.e.*, s.13.

¹¹ Lourdes E. Verano- Efrén C. Álvarez, “Cinema As Change Mummified: Objectivity And Duration in André Bazin's Theory”, *L'atalante*, S: 26 (July – December), 2018, s. 170.

¹² Verano-Álvarez, *a.g.e.*, s. 170.

¹³ Fotoğrafın sanat olabilmesi için nesnelliği kırarak olabildiğince öznel olması gerektiğini söylemek de mümkündür.[y.n.]

¹⁴ Susan Hayward, *Cinema Studies: The Key Concepts*, Routledge-Taylor&Francis e-Library edition, London 2001, s. 81.

1.1.1. Biçimci Olmayan Gerçekçilik

Biçimciliğin gerçekliği yansıtmaya değil onu bozmaya yaradığını düşünen Bazin'in (1967) sinematik gerçekçilik anlayışı iki önemli ilkeye dayanır: Etik ilke insanın gündelik yaşamındaki gerçekliği tahrif etmeden sinema diline uygun şekilde aktarmaya ve onu bozmamaya dayanır. Etik ilke insan deneyimini yansıtmada gerçeğe sadakati önceler. İkincisi, kurgu ve montajın yadsınması, yani "editing" işleminin asgariye indirilmesidir. Bazin'in yaklaşımına göre kurgu ve montajın aşırı kullanılması ve gerçekliğin akışının doğallığı bozacak derecede kurgu yoluyla değiştirilmesi, hem uzamsal hem de zamansal olarak gerçekliğin tahrifine yol açar. Dolayısıyla film montaj masasında yaratılan bir şey olmamalıdır. Sinematik imge, doğallığı içinde çekim esnasında ortaya çıkarılmalıdır çünkü montaj, kesmeler arasındaki bir birini takip eden imgelerin dışında onların ilişki ya da çelişkilerinden üçüncü anlamlar üretir.¹⁵ Özetle, kurgu ve montaj başta olmak üzere, gerçeğin doğal akışını bozabilecek, gereksiz her tür odaklamanın, rastgele çekimlerin, aşırı kesmelerin (cut), ışık ve kamera oyunlarının, müzik ve diğer yardımcı sanatların yanısıra bütün biçimci unsurların 'minimize' edilmesi yani asgariye indirilmesi gerekliliğini savunur.¹⁶

Sinematik anlatımın gücünün formalist/biçimci öğelerden olabildiğince arındırılmasıyla ortaya çıkabileceğini savunan yeni gerçekçilik, 19. yüzyıl romancıları için kullanılan anlamıyla yani "gerçeği olduğu gibi yansıtmaya" çabası olarak kullanılmamalıdır. Bu bağlamda, gerçekçi sinematik anlatı gerçeğin içindeki potansiyeli açığa çıkarma amacı güder. Kameranın devinimi, "çevrinme, kaydırma gibi hareketler ve bu sürece katılan çekim açıları yönetmene sınırsız olanaklar tanır"¹⁷ ancak gerçekçilik bu biçimsel öğeler ve diğer biçimsel efektlerin sadece gerçeklik algısını artırmak için kullanılmasını öngörür. Nitekim bu anlayışa göre bu biçimci unsurlar (formalist elements) gerçekliği olduğu gibi duyumsamamıza engel olur. Biçimci sinemanın temelinde yatan montaj yardımıyla "yönetmen, göstermek istediğini öne çıkararak, seyircinin zihinsel bütünleşme sürecini yönlendirir. Gerçekliğin ötesine geçerek kendi gerçeğini yaratır."¹⁸ Yukarıdaki tartışmaya bağlarsak, bu biçimci öğeler fazlaca kullanıldığında bizi ya 'ifşa' ya da 'simulakrum'un sınırlarına sokarlar ve her ikisi de sinematik imgeyi gerçeklikten koparır.

1.1.2. Tarihsel ve Belgesel Gerçekçilik

Modern sinematik temsil Plato ve Aristo'nun "mimesis" kavramının ötesine geçmiştir. Tarihi kurgu olarak değil belli bir dönemin 'gerçeklik

¹⁵ Hayward, *a.g.e.*, s. 83.

¹⁶ Bkz. Bazin, *a.g.e.*; Soner Derse, *Sinema Yazıları: Yedi Pencereden Yedinci Sanat*, Doruk, İstanbul 2017.

¹⁷ Derse, *a.g.e.*, s. 92.

¹⁸ Derse, *a.g.e.*, s. 90.

deneyiminin' aktarılması olarak tasavvur eden gerçekçilik, uzam-zamanın içindeki gerçekliğin bir "kesitini"¹⁹ olabildiğince yapaylıktan uzak şekilde temsil etmeyi esas alır. Günlük yaşamdaki sıradan insanların hikâyelerini evrensel idrake sunarken karakter, otantik kostüm ve diksiyon ile gerçek mekânlarda sunulur. Böylece yapaylıktan ve kurgudan olabildiğince uzak bir aktarım elde edilir. Hal, hareket, tavır, jest, mimik, konuşma, aksan ve şive gibi oyunculuk öğelerinde gerçeğe uygunluk ve doğallık aranır. Gerçekçi sinematik temsilde öykü, mizansen ve plan vardır fakat bilinen anlamda ezberlenerek tekrarlanan senaryo replikleri yoktur, oyunculuklar çoğunlukla duygudaşlık (empati) ve doğaçlamaya dayanır. Bunun daha da ilerisi ise belgesel gerçekçiliktir. Bu sefer oyunculuk tamamen kalkar, bizzat gerçek yaşamın içinden asgari kurgu yardımıyla gerçeklikten bir kesit sunulmaya çalışılır. Belgesel gerçekçilikte montaj nerdeyse yoktur, yavaş ve yakın çekimler kullanılır fakat malzeme tamamen otantik olduğundan bu biçimci unsurlar gösterilenin gerçek ve otantik (non-fictional) olduğuna dikkat çekmek için kullanılır.

1.2.Sinematografi ve Gerçeklik

1.2.1.Gerçekçi Kamera Gözü, Geniş ve Derin Planlar

Gerçekçilerin kullandığı iki önemli teknik vardır: Birincisi uzun çekimler (longer shoots)'dir. Uzun çekim deneyimsellik ilkesini esas alarak *edit* ve kesmeyi olabildiğince az kullanmayı öngörür. İkincisi, gerçekçi sinema kamerayı dinamik fakat "insan gözüne benzer" şekilde kullanır.²⁰Bu nedenle odaklama (focusing in photography) gerçekçi sinemada hem bir imkân hem de bir sorundur. Odaklama yerine, mümkün olduğunca derinlik tercih edilir. Yapılan görece uzun ve geniş plan çekimlere 'ön, orta ve uzak' plan (foreground, midground ve background) mizansenleri ile derinlik kazandırılır. Bazın sinematik anlatımda ısrarla mizansen vurgular, uzun, geniş açılı ve derinlemesine planları önerir. Bunun sebebi bu unsurların odaklama ile yapacağı etkileşimin gerçeklik algısını bozmasını engellemek, pasif izleyiciyi, perdenin içine çekerek onu aktif bir katılımcı yapmaktır.²¹

Derse'nin Andrew'a atıfla tartıştığı gibi, "uzun çekimle izleyici filme katılır; alan derinliği ile izleyicinin görüntü ile yakın ilişkisi kurulur. Bu nedenle

¹⁹ Hayward'ın Bazin'e atıfla kullandığı ibare: "slice-of-life-reality". Bkz. Hayward, *a.g.e.*, s. 332.

²⁰ Bkz. Zafer Özden, *Film Eleştirisi: Film Eleştirisinde Temel Yaklaşımlar ve Tür filmi Eleştirisi*, İmge, Ankara 2014. Öte yandan bu bağlamda sinematik anlatılarda 'ekstradiyegetik' anlatı düzeyininauteur tarafından temsil edildiğini belirtmekte yarar var. Ötür bu odaklama işini dışardan mesafeli (eksternal) ve çoğu zaman içerden yakın plan (internal) çekimlerle gerçekleştirir. İçerden odaklamalarda karakterlere de rol verilir ve bu durumlarda odaklama karakterlere devredilir. Renk, ses, müzik, açı, ritim, hız gibi değişkenlerin hepsi odaklamanın belirteçleri olduğu gibi, anlatının gerçeklikle kurduğu ilişkinin ipuçlarını barındırır.

²¹ Derse, *a.g.e.*, s. 91.

alan derinliği sinema dili tarihinde ileriye doğru atılmış diyalektik bir adımdır.”²² “Gerçeklikten alınan imgelerin seçilen sanat dalının kendine özgü dili ve anlatım olanakları aracılığıyla belirli ölçüde gerçeklikten bağımsızlık kazan[ması]”²³ gerçekçi sinemanın paradoksu olarak görülebilir. Buna açıklık getirmeye çalışan Derse, “imgenin temelinin gerçekliğe dayanması sanatçının sanatsal yaratısını oluştururken sinema dilini kullanma özgürlüğünü sınırlamaz” der.²⁴

Gerçekçi sinema dili çoğunlukla kullandığı dışsal odaklamayı ‘gerçekçi nesnellik’ sınırları içinde tutmaya çalışır. Sinematik anlatılarda ‘görsel’ ve ‘işitsel’ içerikler kullanılır.²⁵ Bir başka ifadeyle, sinematik bir anlatıda gerçeklik ‘görsel ve işitsel’ içeriklerle dışlaşır ve deneyimlenir. Gerçekçi sinema ‘aktarmaz, yaşatır’. Bir başka ifadeyle, sinematik anlatıda aktarılan şey bir gösterge (imge) değil deneyimdir demek daha doğru olacaktır. Dolayısıyla, sinematik anlatı, doğası gereği imajinatiftir fakat otör’ün imgelemi ile vizör’ün yakaladığı imgeler sadece anlatsal bir dizgede yer almakla kalmaz, aynı zamanda belli bir zaman aralığında izleyiciye ‘zamansal deneyim’ yaşatır. Kameranın objektifi görüntüyü (uzam) aktarırken, mekânı ise zamanı, zamansal deneyimi aktarır. Kamera, en yalın haliyle, Friedman (1955)’in tabiriyle hiçbir seçme, eleme ve olabildiğince kesme yapmaksızın gören göz olmalıdır çünkü kamera “en dolaysız ve nihai ifade” aracıdır.²⁶ Bu nedenle, gerçekçi anlatılarda dış mekânlar daha çok tercih edilirken, iç mekânlarda ışık tasarruflu kullanılır. Hemen her anlatıda kullanılan dış ve iç (ekstradiyegetik ve intradiyegetik)²⁷ anlatı düzeyleri gerçekçi sinemada daha belirgin ve nettir. Dışsal bir anlatıcı-odaklayıcıya dönüşmüş olan otör olabildiğince mesafeli ve nesnel bir tavırla gerçek bir yaşantıyı aktarmaya ve zamansal bir deneyimi yaşatmaya çalışır.

1.2.2. Minimum Kurgu ve Asgari Müzik

Gerçekçi planlar ve sinematik gerçekçi imge doğal *mise-en-scène* ve doğal ışık ile elde edildiğinde gerçekliğin okur/izleyici yorumuna açık ‘belirsiz’ (ambiguous) doğası ortaya çıkar.²⁸ Bazin, derin ve geniş plan çekimlerinin nesnel gerçekliğe olduğu kadar olumlu anlamda ‘belirsizliğe’ de katkı sağladığını belirtir.²⁹ Kurgunun asgariye indirildiği, montaj, sabit odaklama ve müzik gibi öğelerin kullanılmadığı bu tür sahnelerde, izleyicinin görüş alanı

²² Derse, *a.g.e.*, s. 91.

²³ Derse, *a.g.e.*, s. 89.

²⁴ Derse, *a.g.e.*, s. 90.

²⁵ Seymour Chatman, *Coming to Terms-The Rhetoric of Narrative in Fiction and Films*, Cornell University Press, New York 1990, s. 134-135.

²⁶ Gerald Prince, *Dictionary of Narratology*, Nebraska UP, Nebraska 2003, s. 11.

²⁷ Bkz. Rimmon, *a.g.e.*, s. 95-96; Çıraklı, *a.g.e.*, s. 25-28.

²⁸ Hayward, *a.g.e.*, s. 9-10.

²⁹ Bazin, *a.g.e.*, s. 23ff.

genişleyip derinleştiğinden farklı ‘okuma’ potansiyeli artar. Mümkün olduğunca kullanılan ‘multi-track sound’ tekniğiyle, doğal sesler gerçekte olduğu gibi, biri diğerinin önüne çıkarılmadan doğada ya da günlük yaşamda nasılsa öyle verilir.³⁰ Müzik ve retorik nerdeyse hiç kullanılmaz ve yardımcı sanatların kullanımı asgariye indirilmiştir.

1.3. Gerçekliğin Şiiri

1.3.1. Metafor, Simge ve İkonografik Anlatım

Sinematik anlatı dili resim ve fotoğrafı aşar. Resim, fotoğraf ve müzik unsurları sinemada imge ya da simgeye dönüşür. Söz gelişi, *Solaris*’te Breughel ve Bach artık birer (s)imgedir. Bu imgelerin renkleri, fırça darbeleri, ya da notaları değildir önemli olan. Bu metafor ve simgeler metin dışı bağlantılar kurar ve farklı anlam katmanlarıyla temas kurar, farklı çağrışımlar oluşturur. Gerçekçi sinematik anlatılar ise simge ve metaforu temelde yadsır, bunlara müziğe yaklaştıkları gibi yaklaşır. Yine de semiyotik dizgesellik, sinematik imgenin ikincil de olsa inkâr edilemez bir boyutunu oluşturur. Dolayısıyla gerçekçi de olsa, her sinematik anlatı sayısız ikonografik ve simgesel tablo barındırabilir. Dahası, gerçekçi sinema biçimci olmayan, kurgu ve montajın asgariye indirildiği uzun ve ağır çekimler vasıtasıyla öyle tablolar sunabilir ki, sinematik bir simgeye dönüşen o sahne, doğal ve otantik yaşamın içinde saklı o tablonun ikonografisi ile çözümlenebilir. Bu tür tablolar, sinematik dili şiir diline yaklaştıran tablolardır. Sözcüğü, Caravaggio’nun bir tablosu biçimsel özellikleri aşarak nasıl İsa’nın dirilişi, inanç ve sonsuz hayat hakkında önemli bir mesaj ya da anlamı aktarmaya yönelik bir çabaya işaret ediyorsa³¹ benzer şekilde bir mağarada uyuyan adam da faklı ikonografik çağrışımlar yapabilir. Yine, yağın yağmur altında kollarını açarak kafasını gökyüzüne kaldırıp ağzıyla damlaları yakalamaya çalışan mutlu bir çocuk ya da kıraç tarlanın ortasında ölmüş atının yüklendiği at arabası uzaklaşırken arkasından izleyen bir rençber sahnesi de metaforik bir tablo sunar.

1.3.2. Uzun ve Ağır Çekimler

Basin’e göre, “sinema nesneleredeki gizli [gizil] anlamı ortaya çıkarır, Duygularla [ve duyularla] anlayamadığımız gerçeği gerçekliği verir. [...]” Her şeyi aynı anda gösteremez ama göstermek için seçtiğinden hiçbir şeyin yitmemesine çalışır. Gerçekliğin tahrif edilmeden aktarılması onun “ambiguous” (ucu açık) boyutunu serimler. Bu yönüyle sinematik anlatı yazar ve yönetmen için dahi gizemini korur. Sinema kendisini oluşturan bütün diğer sanatları ve özellikle anlatıyı bu özelliği ile aşar. “Evrenin kesintisiz yansıtılması gerçek

³⁰ Hayward, *a.g.e.*, s. 10.

³¹ Graham Whitham-Grant Pooke, *Sanatı Anlamak*, (Çev.) Tufan Göbekçin, Hayalperest, İstanbul 2018, s., 65.

zaman ve gerçek uzam etkisini artırır. İzleyici görüntü karşısında daha özgürdür; derinlikli görüntü içinde hangi oyuncuya, hangi harekete ya da nesneye dikkat edeceğine kendisi karar verir.”³² Gerçekliğin tahrif edilmeden aktarılması onun “ambiguous” (ucu açık) özelliğini olduğu kadar ve “mysterious” (gizemli) boyutunun ortaya çıkmasını sağlar. Biçimci olmayan, kurgu ve montajın asgariye indirildiği uzun ve ağır çekimlerde metafor ve simgeler aracılığıyla gerçekçi temsil zaman zaman şiirselleşebilir. Özellikle dış mekân çekimlerinde, yaşamın içinde sıklıkla karşılaştığımız fakat belki de farketmediğimiz nice sahne, şiire açılan büyülü belirsizlikler ile doludur. Gerçekçi filmler bütüncül anlamda şiirsel gerçekçi ya da büyüklü gerçekçi bir tavır taşımazlar fakat izleyiciyi gerçekliğin şiiri ve büyüyle buluştururlar.

1.3.Hikâye, Öykü Kalıbı ve İndeks

1.3.1.Anlatısal Dizge

John Berger “bildiklerimizden ve inançlarımız nesnelere görme şeklimizi etkiler”³³ der. Sinematik anlatı da geçmişten günümüze izleyicinin duyum, bilgi ve inançlarının yer aldığı kültür indeksi içinde anlam kazanır. Gerçekçi sinemanın bu durumun farkındadır. Sinematik bir anlatının aynı anda hem bir seyircisi hem de bir ‘okur’u vardır. Okumayı mümkün kılan şey göstergeler ve anlatısal dizgedir. Sinemanın muhatabı aktif bir katılımcıdır. Aynı anda seyirci sıfatıyla sinematik bir ‘deneyim’ yaşarken, okur olarak anlatısal dizgeyi ve göstergeleri okur. Bu bağlamda okur bir hikâyesi olan sinematik anlatılara muhatap olduğunda kaçınılmaz olarak kültürel bilinçdışı ve mitlerle bağlantı kurar.³⁴ Gerçekçi sinemanın özgünlüğü bu dizgesel arka planı ikincil düzeyde tutması, izleyiciyi sinematik imgenin gerçekçi deneyimiyle buluşturmasıdır.³⁵ Epistemik düzlemde nesnel bir olgu olan sinematik imge, okurun bilinç düzeyinde kritik, öznel ya da metinlerarası bağlar kurar, bilinçdışında ise kolektif ilintilere maruz kalır. Dolayısıyla, gerçekçi sinemanın anlatısal dizgesi üstel bir anlatısal dizinde anlam kazanır.

1.3.2.Dramatik Çatışma

Göstergebilimsel açıdan bakıldığında *Kalandar Soğuşu*’nun senaryolaştırılmış öyküsü yazınsal ve yapısal analize müsaittir. Anlatının son tahlilde gerçekçi bir damara yaslanması, anlamlı ve yorumlanabilir bir öyküsü olmasına da dayanır. Gerçekçilik perspektifinden doğrusal ilerleyen bir hikâyesi olan filmin anlatısı, anlatıbilimsel imkânlarla çözümlenmeyi mümkün kılar. Bu

³² Derse, *a.g.e.*, s. 92.

³³ John Berger, *Görme Biçimleri*, (Çev.) Yurdanur Salman, Metis, İstanbul 2016., s.8.

³⁴ Peirce’in indeks kavramı için bkz.Thomas A. Goudge, “Peirce’s Index.” *Transactions of the Charles S. Peirce Society (Indiana University)*, Vol: 1, No: 2 (Fall, 1965), s. 52-70.

³⁵ Hatırlanacağı üzere sinematik imgeyi fotoğrafik imgeden ayıran şey onun nesnel/mekanik bir zaman boyutunun da olmasıdır.

bağlamda, yazınsal göstergibilim yöntemiyle anlatıyı şekillendiren karşıtlıklar tespit edilerek ‘göstergibilimsel dörtgen’ler oluşturulabilir. İkili karşıtlıklar ve ikili çelişkiler³⁶ ortaya konduğunda karakterin yaşadığı değişim ve dönüşümler izlenebilir. Değişim ve dönüşümlerin izi ‘zıtlıklar’, ‘çelişkiler’ ya da ‘içermeler’ (anlamdaşıklar) aracılığıyla ele alınır.³⁷

1.3.3. Sıradanlık ve Evrensellik

Gerçekçi yaklaşımda anlatımın gücü sıradanda içkin olan potansiyeli keşfederek onu aktarma becerisinde dışlaşır. Dolayısıyla gerçekçi sinema otantik her olgu ve olayı ‘anlatılabilir’ (narrativity) bulduğu kadar ‘anlatmaya değer’ (tellable) de bulur.³⁸ Bu yaklaşım, gündelik yaşamın ayrıntılarında olduğu kadar seçilen karakter ve hikâyede de karşımıza çıkabilir.

2. Analiz: Yeni Gerçekçi Bir Anlatı Olarak *Kalandar Soğuğu*

Kalandar Soğuğu auteur’ün niyetinden bağımsız olarak yeni gerçekçilik perspektifinden irdelenebilir. Yönetmenin kendinden önceki büyük kuramcı ve yönetmenlerden beslendiği açıktır. Modern gerçekçi birçok özelliğe sahip bu sinematik anlatımın bütünü dikkate alındığında, gerçekçiliğin yukarıda tartışılan özelliklerine ek olarak metafor ve simgeler aracılığıyla ‘şiirsel/büyülü gerçekçilik’in sınırlarında dolaştığı görülür. Bir başka deyişle, filmin gerçekçiliğini Bazin’in terminolojisi (1967) ile açıklamak mümkündür fakat görsel anlatımın bazı sahneleri Tarkovski’nin sahnelerini anımsatır. Film aslında gittikçe açan bir çiçek gibi, toplumsal gerçekçilikten şiirsel bir gerçekliğe (şiirsel gerçekçiliğe değil) doğru açılmaktadır. Eserin özellikle ikinci yarısı ve en son arayış sahneleri bağlamında düşünüldüğünde film adeta ilk düzeyden yola çıkarak açılmaları ve modern anlamda destansı bir anlatıya dönüşür.

Kalandar Soğuğu sinema terminolojisiyle söylenirse ‘biçimci’ değildir. Film formalist ve biçimci öğelerden olabildiğince arındırılmıştır. Doğal görüntülerin ve hayatın içinden sahnelerin yansıtılması için kurgu ve montaj asgariye indirilmiştir. Otör Mustafa Kara’nın Bazin’in şu fikrine önemli ölçüde katıldığı görülür: “montaj” olayı yok eder, kurmaca bir olay yaratır” (Bazin 1967). *Kalandar soğuğu* bu açıdan incelendiğinde montaj ve kurgunun asgariye indirildiği bir film yaparak, gerçekliği aktarmaya çalışır. Gerçekliği tahrif etmemeye, sahneleri sık sık bölüp parçalayarak onun sürekliliğini ve bütün-

³⁶ Bkz. Paul Ricoeur, *Time and Narrative*, Vol: 2, Trans. K. McLaughleen & D. Pellauer, University of Chicago Press, Chicago 1985; A. J. Greimas, *Semiotics and language: An Analytical Dictionary*. Indiana University Press, Bloomington 1982, s. 308.

³⁷ Türkiyede son yıllarda yapılmış farklı uygulamalar için bkz. Günay, a.g.e.; Orhan Büyükkarcı, *Analysis of Edgar Allan Poe’s horror stories from the perspective of literary semiotics*. Yayınlanmamış Doktora Tezi, İstanbul Aydın Üniversitesi, İstanbul 2018; M. Kalelioğlu, *Yazınsal Göstergibilim: Bir Kuram Bir Uygulama*, Seckin Publishing.

³⁸ M. Zeki Çıraklı, *Anlatıbilim: Kuramsal Okumalar*, Hece Yayınları, Ankara 2015, s. 25 -28.

lüğünü bozmamaya gayret eder. Öyle ki, bazı sinema eleştirmenleri filmi kurgusunun az olmasıyla eleştirir. Örneğin Akça, “130 dakikayı aşan haliyle biraz ‘ham kurgu’ ya da ‘yönetmenin kurgusu’ gibi duruyor” der.³⁹ Oysa filmde montaj ve kesme bilinçli olarak olabildiğince kaçınılan bir husustur ve özellikle filmin ikinci yarısında bu daha da hissedilir. Bilinen gişe filmlerinin aksine izleyiciye farklı bir ritm ve zamansal deneyim yaşatan filmin hemen hiçbir konuda aşırıya kaçmadığı gibi bu konuda da abartıya gitmediği ve gerçekçi tavrını doğallık ve samimiyet ile buluşturmayı başardığı söylenebilir.

Kalandar Soğuğu yapaylıktan ve kurgudan olabildiğince uzak bir aktarım sunar. Hal, hareket, tavır, jest, mimik, konuşma, aksan ve şive gibi oyunculuk öğelerinde gerçeğe uygunluk ve doğallık vardır. Tarihsel bir dönemden sıradan insanlara ait gerçekçi bir kesit sunan filmde profesyonellere değil yerel amatör oyunculara yer verildiği görülür. Filmin ortak senaristi Bilal Sert ve Mustafa Kara’nın çeşitli söyleşilerinde altını özenle çizdikleri gibi, gerçeklik duygusunu kaybetmemek özellikle dikkat ettikleri bir husustur. Ancak sinematik anlatılar söz konusu olduğunda Aristo’dan Schlovski’ye bu gerçeklik duygusu (realistic effect) hem “mimetik temsil” hem de “yadırgatma” (defamiliarisation) içeren, modernist imalarla yüklü yeni bir gerçekçilik olarak anlaşılmalıdır. Bu bağlamda Bilal Sert, “gerçekliği bu kadar çok yakalamış olmamız önemli, gerçeklik duygusundan hiç uzaklaşmadık”⁴⁰ derken hikâyenin inandırıcılığında ya da öykü evreninin olduğu gibi yansıtılmasından öte bir çabayı imler.

Kalandar Soğuğu’nda da benzer bir yaklaşımla doğa koşulları, mevsim döngüsü, hayvanların yaşayışı, bitkilerin gelişimi, karakterlerin jestleri, ışığın değişkenliği gibi pek çok detaya bakarak filmin Karadeniz’deki yayla insanların yaşamı üzerine çekilmiş bir belgesel olduğu bile düşünülebilir. Sadece dört mevsim boyunca değişen otantik doğal döngüyü değil, bitki örtüsünde, hayvanlarda, insanlarda yaşanan değişimleri de görmek mümkündür.

Film yaban hayatıyla iç içe sisli dağlarda ve dumanlı yaylalarda yaşayan sıradan bir ailenin hikâyesini anlatır. Hikâye ve karakterler yöre insanı tarafından bilinen, tanık olunan sayısız hikâyeye benzer. Kafayı maden aramaya takan Mehmet karakteri gerçek (olası) bir karakterdir. Bu sebeple işi gücü boşlaması, borçların birikmesi bilinen, yaşanan konulardır. Maden ocağı, bakkal ve avcı Muzaffer, Karadeniz insanının yakından tanıdığı ve bildik karakterlerdir. Bu karakterler, yaşadıkları gerçeklik, doğal ve otantik ortamında sunulmuştur. Ailenin yaşamında modern yaşama dair çok az detay yer almaktadır. 80’li yılların başı olduğu için, evde pilli radyo kullanılmaktadır. Yayla insanı moderniteye ya da modern araçlara kapalı değildir, bunun işareti kullandıkları araç gereçlerdir. Bazı sahnelerde modern mekanik araçlar, kamyonet, pilli el

³⁹ Kerem Akça, “Natüralist dağ filmi yıpratıyor”. *Habertürk Kültür*, haberturk.com.tr 16 Eylül 2016.

⁴⁰ Bkz. <http://www.haberturk.com/kultur-sanat/haber/1305047-bilal-sert-kalandar-sogugu-icin-lobiye-ihtiyacimiz-var> 6 Ekim 2016.

feneri, evin önündeki el arabası, arıcılıkta kullanılan mekanik körük, radyo, süt çıkırığı (kollu kaymak makinası) gibi araç ya da cihazlar görülür. Burada dikkat edilmesi gereken şey şudur: Filmde yaşam koşullarından çok yaşam biçiminden bahsetmek gerekir. Yayla insanının yaşam “biçiminin” modern olmaması onların bir tercihi ya da şikayet ettikleri bir şey değil sadece en yalın haliyle onların “gerçeği”dir. Otör, bu konuyu köpürtmez, buradan bireysel bir iç çatışma ya da toplumsal bir sınıf çatışması çıkarmaz. Onun derdi bu gerçekliği tarihsel ve toplumsal şartları içinde sunmaktır. Bu sebeple film, toplumcu gerçekçi değil fakat tarihsel ve toplumsal gerçekçidir denebilir. Yoksulluğu bu filmin temalarından biri olarak görmek pek doğru olmaz. Ailenin yaşadığı güçlükler Mehmet’in ‘tutku’sundan kaynaklanmaktadır. Boğacı Bekir’in boğa güreşleri merakı için “parasından değil bu bir hastalık” demesi gibi Mehmet’in maden araması da bir nevi hastalıktır. Hikâyede yoksulluk sebep değil sonuçtur. Mehmet, karısının ve toplumun kabul ettiği kalıplara girebilse, kışın hayvanlara bakıp, yazın da madene girip düzenli çalışsa sorunları kalmayacaktır. Hanife’nin Mustafa’yı doktora gösterme önerisine Mehmet’in “onun doktorluk işi yok, onu iyi bir hocaya göstermek lazım” cevabı, -aşırı yorum yaparak söylersek- kendi durumunu yansıtır gibidir. Mehmet’in hastalığı da doktorluk değil hocalıktır.

Belgesel ile kurgusallığın sınırlarının özellikle belirsizleştiği, ya da daha doğru bir ifadeyle, kurgunun belgesel olanın ve gerçekliğin daha iyi duyumsanabilmesi yönünde sofistike bir araç olarak titizlikle kullanıldığı alanlardan biri hiç kuşkusuz filmin oyunculuklarında ortaya çıkmaktadır. Yuvarlayarak, ağzın içinden, kimi zaman diksiyonu bozuk ve aksanlı konuşan oyuncular, gerçekçi sinemaya uygun şekilde yöresel, amatör olarak tiyatroyla ilgilenen fakat profesyonel anlamda büyük yapımlarda görev almamış oyuncular arasından seçilmiştir. Bu da filmin belgesel gerçekçiliğini güçlendirmiştir. Filmde harikalar yaratan bu oyuncular, aslında birçok ‘oyunculuk’ ödülünü deyim yerindeyse ‘oynamayarak’ almışlardır. Oyunculuk yerine canlandırma ve doğaçlama yapıldığı görülür. Konuşmalar mimetik değil otantiktir ve doğal Karadeniz şivesi kullanılır. Filmin belgesel niteliğini asıl vurgulayan ise Nazife Ana ve Mustafa karakterlerinin canlandırılmasında ortaya çıkar. Nazife Ana kesinlikle oynamamakta, belirlenmiş mizansen içinde ömrü boyu yaptığı doğal performansı ‘tekrarlamaktadır’. Oyunculuk yapaylığı kırıp ve filmi belgesel bir anlatıya dönüştüren ikinci önemli karakter ise ailenin iki çocuğundan küçüğü olanı down sendromlu Mustafa’dır. Mustafa karakterinin ‘oynamadan’ canlandırılması gerçekçi ve belgesel sinemaya ‘çakılmış bir selamdır’.⁴¹ Musti, Mehmet’ten sonra filmin en akılda kalan kritik karakterlerden biridir. Karakterin bizzat o sendromu taşıyan bir çocuk tarafından canlandırılması, filmi deneysel

⁴¹ Burada, Musti’nin olduğu sahnelerde elbette kurgu, montaj ve editing’den görece fazla yararlanılmıştır. Ancak bunlar sinematik imgenin gerçekliğine halel getirmez, kurgu sadece filmde ikincil durumdaki ‘anlatısal dizge’ye hizmet eder. Bir başka deyişle, Musti’nin yürümesi, koşması, bakışları gerçekliğin tam olarak parçasıdır.

ve belgesel olmaya yaklaştırdığı kadar gerçek ile oyun arasındaki sınırları sorgulamaya açar. Bu yönüyle sinema tarihinde önemli bir yere sahip olmaya adaydır. Mustafa'nın canlandırmasında "kurgu" başarıyla kullanılmış olsa da sinematik anlatıma ayrı bir boyut katılmış olur. Ayrıca, Musti karakteri, engelli-normal ikili karşıtlığını yıkararak çok insani ve evrensel bir tutum takınmış olur. Tabii bu filmin yıktığı başka ikili karşıtlıklar da vardır. Bunlar arasında hakikat-hayal, gerçek-film/temsil, doğa-insan, hayvan-insan sayılabilir. Film doğal ortamında çekildiği için mizansen havasını dağıtır. Karakterler ve mekân gerçekçiliğiyle izleyiciyi yadırgatacak derecede yanılısatıcı, yadırgatacak kadar da gerçekçi bir tavır içindedir. Söz gelişi, çocukların babaanne tarafından mutfak, yatak odası ve salon olarak kullanılan mekânda ocağın karşısında leğende yıkanması sahnesi gerçekçi bir örnek olarak verilebilir. Mehmet'le Hanife'nin birlikte süt'e ekmek doğrayıp yedikleri sahne, ailenin haşlanmış patates eksik olmayan sofrası, babaannenin çocukları birer yanına oturtup onlara ocağın başında elma-armut soyup yedirmesi gibi sahneler toplumsal gerçekçiliği belgesel gerçekçiliğe yaklaştırır. Hele, Hanife'nin ahırda, ineklerin arasında, tavuk gıdıklamaları içinde 'gusül abdesti' alma sahnesi filmin belgesel gerçekçi tarafını güçlendirir. Yüksek yaylada aşırı soğuşa karşı insanların yardımcısı iç içe yaşadıkları hayvanlardır.⁴² Yine, yayla yaşamının doğal bir parçası olan ineğin buzağılaması sahnesi filmdeki belgesel gerçekçiliğin unutulmaz bir örneği olarak hatırlanabilir.

Kalandar Soğuşu'nda kamera çoğunlukla dışsal ve nesnel bir odaklamayla çalışır. Filmin en önemli özelliği kameranın çoğu zaman hiçbir seçme ve eleme yapmaksızın gören dinamik iki göz ve etrafındaki her şeyi doğal ortamdaki gibi duyan iki kulak gibi davranmasıdır. *Kalandar Soğuşu*'nda uzun, ağır, geniş ve derinlemesine çekimler sayesinde izleyici filme katılır. Aynı anda verilen, orta ve uzak planlar (foreground, midground ve background)⁴³ pasif izleyiciyi, perdenin içine çekerek aktif bir alımlayıcıya dönüştürür. Bazin'in ısrarla mizansenin öne almasının, derin odaklı çekimleri önermesinin, derinlemesine planlar ve sekansları gerçekçi temsilin ana unsurlarından saymasının sebebi budur. Filmde izleyicinin görüş alanı ve duyma aralığı genişleyip derinleştiğinden farklı 'okuma' potansiyeli artar.

Kalandar Soğuşu, gerçekçi bir tavırla biçimci anlatım ve odaklama oyunlarını kullanmaz. Film başlıca dışsal odaklamaya dayanır (Genette'in terminolojisiyle 'zero focalisation'), ki bu da onun nesnel gerçekçi tavrına işaret eden bir özellik olarak yorumlanabilir. Olaylar, istisnai sahneler hariç, Tanrı-anlatıcı ya da nesnel odaklama yoluyla aktarılır. İstisnai sahnelerden biri,

⁴² Yöre insanları ile yapılan söyleşilerden anlaşıldığı kadarıyla, ahırın asıl fonksiyonu, yıkanma anındaki mahremiyeti sağlamanın yanında 'sıcak' olmasıdır. Evlerin ahşap olduğu, izolasyonun zayıf olduğu düşünülürse, geleneksel karadeniz köy evlerinin alt katında ahırın yer alması ısı yalıtımı açısından işlevsellik taşır.

⁴³ Bkz. Hayward, *a.g.e.*

madenin içindeki su birikintisinde görünen dozer ve Mehmet'in sudaki aksi ve elinde gazlı lamba ile madenden çıkan bir teknisyenin ayağındaki çizmelerle bu su birikintisine basması sahnesidir. Bu ve benzeri bazı sahnelerde konvansiyonel gerçekçi tavidan biraz uzaklaşıldığı görülür. Fakat otör genel olarak odaklama yardımıyla görünenin ve duyulanın dışında bir anlam üretmeye ya da öznel duygular aktarmaya çalışmaz. Oysa yazınsal bir anlatımın belli bir noktaya odaklanmamış kayıttaki açık bir kamera gibi davranma şansı çok azdır, hatta mümkün olup olmadığı kuramsal olarak tartışmaya açıktır. Böyle bir görüntünün muhatabı, yani öykü evreninin dışındaki izleyici⁴⁴ “nereye bakması gerektiğini bilemeyen” bir izleyici olacaktır.⁴⁵ Tolstoy'un nereye varacağı kestirilemeyen sayfalar süren manzara tasvirlerini ya da Nuri Bilge Ceylan'ın veya Berkun Oya'nın ‘gişe izleyicisi için’ sıkıcı uzun ve geniş planlarını hatırlatan kamera gözü, çoğunlukla ‘dinamik’ bir geniş plan yordamı olarak çıkar karşımıza. *Kalandar Soğuğu*'ndaki kamera “sabit tek bir gözle değil, sürekli hareket eden iki gözle gördüğümüzü, böylece görüş alanımızın küremsi bir şekil aldığı olgusunu”⁴⁶ kesinlikle dikkate alır. *Kalandar Soğuğu*'nun kamera gözü, Berger'in ifadesiyle, doğaya yöneldiğinde izleyiciyi “bir tek göz” ile bakmaya davet etmez.⁴⁷ Böylece, filmde dış mekânların daha çok tercih edilmiş olması, iç mekânlarda ışığın tasarruflu kullanılması anlam kazanır. Saydam'ın belirttiği gibi, “dört mevsimde bitki örtüsünde, hayvanlarda, insanların karakterinde yaşanan değişimler filmde de yansıtılır. Ancak bunların hepsi, yukarıda bahsettiğimiz gibi seyirciyi bir ‘gözlemci’ pozisyonunda tutarak karakterler gibi onun da gerçekliğin yüzeyinin ötesindekileri fark etmesi içindir.”⁴⁸

Akılda kalıcı uzun, geniş ve derin plan çekimlerinden birinde, sırtında odunla yokuş çıkarak gelen iki büklüm Hanife (foreground) ve arkasında tepeler, ağaçlar ve orman (midground) ve en arkada ise dağlar ve gökyüzü görülür. Hanife yavaş yavaş yaklaşır ve evin önüne gelir (foreground), onu izleyen kamera bu kez ilerde pazardan dönen Mehmet ile yüklü Eşeği (midground) ve arkada muhteşem sisler arasında ormanları, bulutları ve doğa manzarasını (background) görür. Odaklama oyunu ya da kamera manipülasyonu

⁴⁴ Otör, ekstradiyegetik anlatıcı (yönetmen, kamera gözü) ve karakter ise intradiyegetik anlatıcı ve iç (internal) odaklayıcı (Mehmet, karakter-odaklayıcı) olarak karşımıza çıkar.

⁴⁵ Gerald Prince, *Dictionary of Narratology*, Nebraska UP, Nebraska 2003, s. 11. Ayrıca farklı bir inceleme için bkz. Celestino Deleyto, "Focalization in Film Narrative", *Atlantis*, Vol: 13, No: 1(2), 1991.

⁴⁶ Koray, Değirmenci, *Fotoğrafın İmgeleri: Temsil, Gerçeklik ve Dijital Çağda Fotoğraf*, Doğu Kitabevi, İstanbul 2016, s. 163.

⁴⁷ Berger, *a.g.e.*, s. 16. Buradaki tartışma, Panofski'nin perspektif ile ilgili düşüncesini akla getirir: “Görmenin ve mekânın bu temsili, Panofski'ye göre, psikolojik “optik imge” ile mekanik “retina imgesi” arasındaki farkın yadsınması üzerine kurulmuştur [...] Doğrusal perspektifle gelen matematiksel mekân kavramı ve bu kavramın temellendiği tekgözlü modelin sinematik/fotografik imgeye uygunluğu” tartışmalı bir konudur. Değirmenci, *a.g.e.*, s. 163.

⁴⁸ Saydam, *a.g.m.*

yoktur. Sahne tam olarak sinematik bir imge üretir, Hanife gelir ve sırtındaki odun yükünü indirir. Bütün sahne boyunca sadece tek sözcük duyulur: “Mehmet!” Birinci derinlemesine geniş planda önde Hanife ve arkada doğa var, sonra önce geniş olan açılı Hanife’ye odaklanır. İkinci geniş ve derinlemesine planda ise Hanife, Mehmet, Musti, Eşek ve ağaçlar, sis, bulutlar. Bu sırada kadraja sayısız hareketli ya da hareketsiz nesne ve detay girer. Bu sahne geniş plan ve derinlemesine çekim için çok iyi bir mizansen olarak hazırlanmış ve kameranın hareketini iyi yansıtan bir sahnedir. Hanife’yi takip eden kamera geniş plana eriştiğinde perspektif de genişlediğinden Hanife seslenirse uzaktan yaklaşan karaltıyı farketmek, sonra da o karaltının Mehmet olduğunu anlamak mümkün değildir. Hanife’nin uzaktan Mehmet’i farkedip ona “Mehmet!” diye seslendiğini duyan Musti evden çıkıp kadraja girer. Pazardan gelen babayı gören her çocuk gibi babasına doğru koşan, uzaklaştıkça ufalan Musti’nin babasının bacaklarına sarıldığındaki sevinci görülür. Yine bir diğer örnekte ise babaanne evin alt katında (zemin) içerde oturmuş gölgede süt çıkırtısını çevirmektedir. Kamera döner ve önde Hanife çalı süpürgesiyle evin önünü süpürmekte (foreground), ortada Mustafa, Kangal ile güreşmekte, köpekle altalta, üstüste oynamakta (midground) ve arkada (background) Mehmet ile İbrahim, Poyraz’ı eğitmektedir. Hanife sıcakta koşan Poyraz’a acır, ona seslenir: “Mehmet, yandınız sıcakta altında, çay da demlendi, hayde da, gelin içelim!”. Babaanne, süt, inek, Hanife, Poyraz, Mehmet, İbrahim, Musti, Kangal hepsi aynı varoluş düzleminde yer almaktadır ve bu sahnede aile ve kader ortakları hayvanlar doğa ile bütünleşmiştir.

Kalantar Soğuğu ses ve müzik kullanımında yeni gerçekçi bir tutum sergiler. Tür açısından hiçbir alaka taşımamakla birlikte yine gerçekçi uzamsallık, zamansal durağanlık ile Avrupa dışavurumculuğu biteviye doğa sesleri ile buluşturulmuştur. Sinematik imge retorik ya da müzikten güç almaz. Filmde uzun diyalog ya da monologlara yer verilmez. Sert’in de belirttiği gibi “sinema sanatının estetik unsurlarının”⁴⁹ ve sinema imkânlarının sinema dili lehine olabildiğince “ölçülü” kullanıldığı filmde, ne müzik ne de diyaloglar sinematik anlatının önüne geçmez. Filmin doğalcı tutumu romantik naifliği, empresyonist öznelliği ya da ekspresyonist ajitasyonu aşarak, yerini doğanın nesnel “gürültülü” sessizliğine bırakmıştır. [-Film börtü böcek sesleri ile açılır ve filmin hemen hemen tamamında doğa sesleri kullanılır. Sesler tek bir yönden değil, her yönden gelir. Ses bağlamında da görüntü gibi ‘panoramik’ bir tutum vardır denebilir. Benzer şekilde görsel ve işitsel odaklama da yoktur. Mümkün olduğunca kullanılan ‘multi-track sound’ tekniğiyle, doğal sesler gerçekte olduğu gibi, biri diğerinin önüne çıkarılmadan doğada ya da günlük yaşamdaki haliyle aktarılır. Buna ajite eden sesler, dinamik patlama sesi, gök gürültüsü

⁴⁹ Sert’in söyleşi için bkz. <http://www.haberler.com/kalantar-sogugu-nda-gerceklik-duygusuna-8815432-haber/> 3 Ekim 2016

sesleri, fırtına-şimşek sesi, hayvan sesleri, çalışan makine-dozer sesleri dahildir. Laars von Trier'den mülhem akışı bozan medeniyet imalı radyo sesi, kemençe sesi, panayır sesi gibi kesintiler göze çarpsa da filmin bütününe doğal sesler ve doğanın sesi hâkimdir. Tabii filmin baştan sona asıl akışı, kimi zaman insanı rahatsız edecek derecede sessizlik görünümlü gürültülü bir doğa betimlemesi içinde sunulur. Bile isteye sinemanın en önemli imkânlarından olan müziğin yadsındığı, gerçekçi tavrı bozduğu düşünülür. Kurt-kuş, börtü-böcek, sinek, arı, inek, boğa sesleri; su, rüzgâr, yağmur, toprak, nefes alıp verme ve bilumum-envai çeşit doğa sesi duyulur. Yer yer seyirciyi sıkacak, rahatsız edecek derecede uzayan bu sessiz gürültülü doğada birer salyangoz gibi tutunmuş insanların gerçek yaşamından bir kesit aktarılır.

Kalandar Soğuğu biçimci öğelere karşı ölçülü mesafesini özellikle müzik kullanımında açıkça gösterir. Filmde müziğin nerdeyse hiç kullanılmadığı görülür. Bir sahnede radyodan duyulan Karadeniz türküsü hariç, müzik kullanılmaz. Filmin kendi müziği sonlara doğru bir yerde ve en son sahnesinde duyulur. Müzik, filmin sonunda bardaktan boşanırcasına yağın yağmur sesi ve gök gürültüleri arasında kaybolan Poyraz'ı aramakta olan Mehmet, Hanife ve Nazife Ana'nın "Gel oğlum poyraz, geh, geh, geh... gel oğlum geh, geh, geh!" nidâlarına eşlik eder. Nazife Ana'nın ağıt sesiyle birlikte başlayan müzik, kaderin işareti gibi, hikâyeye evreninin dışında bir unsur olarak, adeta seyircinin çığılığı olarak girer öykü evrenine. Müzik o sahnede, aktarılan sinematik imgenin bir unsuru ya da sinematik anlatı ritminin bir parçası değildir. Bu bağlamda, müzik ikincil düzlemde kalmaya devam eder, aktarılan içeriğin bir parçası olmadığı ve oraya sızmadığı için sahnenin gerçekliğini bozamaz. Müzik, öykü evrenindeki drama eşlik eden ikincil bir duygu efekti gibi düşünülebilir. Bir nevi, izleyicinin/okurun iç çığılığının bir yansıması (response) gibidir müzik. Bu ölçülü müzik dolayımında izleyici ve belki de kader Nazife Ana'ya eşlik eder. Derken, evde yalnız bekleyen küçük Mustafa kapıyı açıp dışarı çıktığında müzik susar (bir şey olacağını işareti: foreshadowing) ve sadece yağmakta olan yağmurun sesi duyulmaya başlar. Musti'nin Poyraz'ı bulduğu ve onu kurtarmak için kuyuya inen Mehmet'in söktüğü taş parçasını elinde evirip çevirip gümüş olduğunu anladığında kafasını kaldırıp kuyunun başında bekleyen Musti'ye bakması ve göz göze gelmeleriyle müzik yeniden başlar. Bu son sahnede kamera, gerçekçi tutumundan uzaklaşarak şiirsel bir odaklama yapar: Kuyudaki Mehmet'in gözünden üstteki yeşillikler içindeki ağaç dalları ve ardındaki gökyüzü görülür. Mezarlık sahnesinde yüz üstü yatarak kafasını toprağa gömmüş şekilde resmedilmiş umutsuzluk içindeki Mehmet, filmin sonundaki bu sahnede bir kuyunun içinden yüzünde yağın yağmuru hissederek göğe bakmaktadır.

Kalandar Soğuğu, Karadeniz'de sık karşılaşılan gündelik yaşamın sıradan bir parçasını Tarkovskivari bir şiirsellikle harmanlayarak yeni gerçekçiliğin minimalist temsilini metaforik ve mitik göndermelerle derinleştirir. Film, bütün

gerçekçi aktarımına rağmen bazı sahnelerinde göze çarpan ikonografik planlar, simge ve metaforlar aracılığıyla gerçeğin şiirini duyumsatmayı dener. Film, Bazin'in gerçekçi sinematik anlatılar için ön gördüğü 'gerçekliğin sadece sinema diliyle anlatılması mümkün boyutunu' aşarak yalın gerçekliğin şiirini de yaratır. Her ne kadar, Bazin gerçekliği 'nesnel' ve 'mekanik' bir tasarım olarak ele almış ve sinema dilinin onu diğer sanatlardan ayıran yönüne özellikle dikkat çekmiş olsa da bu sahnelerde nesnellığe ne kadar yaklaşırsa yaklaşılsın ortaya şiirsel tablolar çıktığı görülür. Sinematik imge ise durağanlık ile devingenliğin uzamsal derinlikte bulunduğu çok sayıda ikonografik tablo barındırır. Elbette ki, nasıl ki sinema kendine yardımcı olan yan sanat dallarının bir sentezi değilse, sinematik imge de barındırdığı bu tabloların bir bileşimi ya da terkibi değildir.

Bu çalışmada, filmi yapanların niyet ve amaçlarından bağımsız bir şekilde, sadece sinematik anlatıyı esas alarak konuşulursa, Kalandar Soğuşu'nun Bazin'in temellerini attığı ve biçimciliği yadsıyan gerçekçilikten, Tarkovski'nin şiirsel/büyülü gerçekçilik'ine uzandığı söylenebilir. Eserin özellikle ikinci yarısı ve en son arayış sahneleri bağlamında düşünüldüğünde film adeta yukarıda açıklanan ilk düzey gerçekçilikten yola çıkarak açılır ve gittikçe şiirsel bir anlatıya dönüşür. Bu noktada Tarkovski'nin "imge ele geçmez, bölümlenemez bir şeydir" ve "dünya gizemliyse eğer imge de gizemlidir" sözünü hatırlamak gerek.⁵⁰ Tarkovski imge ile simge arasındaki ayrımı yadsır ve imgelerin "anlatılamaz, açıklanamaz, bütünselliklerinin bozulamaz"⁵¹ olduğuna vurgu yaparak, sinema dilinin imge dili olduğunu ve gerçeğin gizil gücünü bu şekilde aktarmaya muktedir olabileceğine değinir. *Kalandar Soğuşu*, kimi sahnelerde bu tarz bir simgeciliğe yaklaşır, mümkün olduğunca 'oyunsuz, oyuncaksız ve kurgusuz' sunulan gerçeğin gizemiyle izleyeni başbaşa bırakır. "Zira, [Tarkovski'nin belirttiği gibi] oyuncusuz, müziksiz, dekorsuz, hatta kurgusuz bir film tasavvuru"⁵² mümkündür. *Kalandar Soğuşu*, bu yönüyle, yardımcı sanat dallarının bir sentezi olmanın ötesine geçerek, "mühürlenmiş zaman"ın duyumsandığı bir gerçeklik resitaline dönüşür. Özellikle Mehmet'in uyuma ve uykudan uyanma sahneleri Tarkovski'nin "örneğin uyuyan bir insan gösteriliyordu. Sonra bu kişinin uyanışına tanık olduk; bu uyanış sahnesi yarattığı beklenmedik, şaşırtıcı estetik etkiyle, sinema sanatının bütün büyüsunü içeriyordu"⁵³ tespitini hatırlatır. Yine Yılmaz Güney ve Nuri Bilge Ceylan filmlerinden hatırlanabileceği gibi, muhteşem doğa sahneleri, Tarkovski'nin tabiriyle "Sakin, insanın tüm tutkularına, telaşlarına ilgisiz, görkemli bir sükûnet içindeki bir doğa" vardır filmde. Kimi zaman rüzgâr çayırdaki otları yalar, kimi zaman dağlardaki sisler, umarsız bulutlara karışır, yağmur ya da kar bunlara eşlik eder, kamera geniş bir manza-

⁵⁰ Tarkovski, Andrey, *Mühürlenmiş Zaman*, (Çev.) Mazlum Beyhan, Agora, İstanbul 2016, s. 105.

⁵¹ Tarkovski, *a.g.e.*, s. 105.

⁵² Tarkovski, *a.g.e.*, s. 116.

⁵³ Tarkovski, *a.g.e.*, s. 116.

rayı tarayan bir çift göz gibi virtüözce hareket etmektedir, görüş açısına zaman zaman bir nokta ya da karaltı girer ve bu nokta giderek canlı bir figüre dönüşür. Kalandar Soğuğu'nun başında dağların zirvesinde hareket eden figür ya da karanlıkta kazı yaparken duyulan hırıltılı nefes alışlar ve kazma sesleri arasında sadece el fenerinin hareketlerinin görülmesi ve seyircinin bütün bunlardan hiçbir şey anlamaması ve gittikçe sükûnetin yerini dramatik gerilime bırakması buna bir örnek olarak sunulabilir. Bu tür sahnelerde, “ne kurgu, ne oyunculuk, ne de dekor; bunların hiç birisinin bulunmadığını hatırlatmak isterim. Ama oldukça karmaşık bir dramaturjisi olan bir ritim vardır, sahne boyunca akan zamanın ritmi...”⁵⁴

Filmde kullanılan önemli motif ve metaforlardan biri salyangozdur.⁵⁵ Salyangoz evini sırtında taşır. Ayrıca uzay zaman ile kurduğu ilişki sıra dışıdır. Kök salamayan, bir yere tutunamayan “salyangoz” için zaman çok yavaş akar. Salyangoz aynı zamanda dış etkilere karşı oldukça kırılımandır. *Kalandar Soğuğu*'nda salyangoz ile kurulan bağ ve bu karakterlerin yaşama tutunma öykülerinin nahifliği bundan daha güzel anlatılamazdı. Karakterlerin, evi salyangozlar bastığında verdikleri tepkiler ise yeni gerçekçi tavrı dışlaştırarak romantizmi ve şiirselliği dağıtır ve seyirciyi bir anda gerçek dünyaya döndürür. Burada, doğanın bağrında yaşayan insanların salyangozlara karşı kayıtsızlığı ve kendi dertlerine düşmüş olmaları ayrıca çarpıcıdır. Karakterler salyangozlara farklı tepkiler verir. Fakat hepsinin asıl derdi kaybolan inektir ki o da bir kuyuda bulunacak, aynı kuyu Mehmet'e hayallerinin kapısını açacaktır. Tabii aynı metafor kuyu mizanseninde de karşımıza çıkacaktır.

Kapıyı kırarak kaçan Poyraz'ın, düştüğü kuyuda bir kapı açması filmde karşımıza çıkan kapı metaforunu akla getirir. Film boyunca belirgin bir kapı sembolizmi görülür. Kapılar ya kırık, ya menteşesinden çıkmış, ya terkedilmiş, ya da derme-çatma kapılardır. İbrahim'in salyangoz aradığı sahnede, otlar arasında bulduğu kırık terkedilmiş kapının bir yüzü gök yüzüne bakarken, kapıyı kaldırdığında ardında bulduğu, kapıya tutunmuş salyangozlar filmin simgeci boyutunu ortaya serer. Her eskimiş kapı, yitip gitmiş hayata tutunmaya çalışan bir ailenin öyküsüdür aslında. Kapıların bir yüzü dışa bakarken, arka yüzü işte bu kayıp hikâyelere, mitlere ve destanlara açılır. Bir diğer şiirsel ve metaforik sahne ise İbrahim'in salyangoz toplarken bulduğu “renkli” kapıyı sırtına yüklenerek eve o şekilde döndüğü ve o neşenin çok uzaktan perdeye yansıdığı uzak plan çekimleridir.

Ocak, ocakbaşı, hiç sönmeyen ateş ve uyku sinematik anlatının tekrarlanan motifleridir. Ateş ve ocakbaşı sahneleri ikonografik ve mitik çağrışımlar içerir. Antropolojik bir perspektifle bakıldığında, Mehmet'in dağda maden ararken ısınmak ve korunmak için yaktığı ateş onu bir taraftan mağara döne-

⁵⁴ Tarkovski, *a.g.e.*, s. 116.

⁵⁵ Salyangoz aynı zamanda sanatsal modernizmin de simgesidir.

minde yaşayan atalarına bağlarken, psikanalitik bir yorum Mehmet'in bilinçaltını yansıtarak kaygılarını yansıtır. Ancak Mehmet hep ateşin başında uyuyakalır ve bunlardan ikisinde rüya görür. Anlatıya boyut kazandıran iki önemli rüya sahnesi vardır ve Mehmet'in uyuyakalması ve rüya görmesi anlatının çarpıcı motiflerindedir. Bunlardan özellikle mağaradaki yılan ve zeminin çöküp ineğin aşağıya geçmesi. Her iki rüyanın ardından Mehmet hayalkırıklığı yaşar. Bilinç ve nesnel gerçeklik evreninin dışına çıkılan bu sahnelerde Mehmet korku ve kaygılarıyla yüzleşir.

Mehmet'in mezarlıkta, yemyeşil doğanın içinde uyuyakaldığı bu sahne yaşam ile ölümü buluşturan simgesel derinliğe sahip bir sahnedir. Mehmet'in gök ile yer arasında her ikisini de temsil etmesi bağlamında filmin şiire yaklaştığı bir sahnedir. Mehmet bu sahnede yüz üstü uyumaktadır, uyku ile ölüm arasında kurulan ilinti, Virgil, Shakespeare ya da Sadi Şirazî'den hatırladığımız mitik bir ilintidir. Mehmet'in yüz üstü yatması hem toplumla çatışmasına, hem de içinde bastıramadığı arayış'a ve madene duyduğu arzuya işaret olarak yorumlanabilir. Yukarda yakıcı güneş parlamaktadır. Çiçekler rengârenk açmıştır. Burada çiçeğe *zoom* yapılarak filmdeki nadir yakın çekimlerden biri kullanılır. Mehmet'in uyuyakaldığı yerin eski bir mezarlık olduğu artık otlarla kaplanmaya yüz tutmuş eski mezar taşlarından anlaşılır. Tabiat rengârenk açmış çiçekler, topraktan delicesine fırlamış gibi duran yem yeşil çayırlarla parlayan güneşin altında cıvıl cıvıldır. Mehmet dış mekânda yemyeşil çayırların üzerinde yüzükoyun uyuyakalmıştır. İşte bu sahne sadece sinematik bir imge değil aynı zamanda fotoğrafik bir imge ve Van Gaugh'un *The Nap* tablosundaki gibi sap sarı başaklar üstünde uyuyakalmış karakterlerini anıştıran empresyonist bir resim gibidir. Aynı zamanda yüzükoyun uyumanın, sırtını göğe vermenin çağrışımları negatiftir, nitekim bu sahnede dünya ile ilişkisini koparmış Mehmet rüya görmez. Bu uyku gerçek anlamıyla Mehmet için bir 'ölüm' olmuştur şeklinde yorumlanabilir.

Ateş, korunma ve ısınma sağladığı gibi, madeni eriten de ateştir. Ocak ve ocakbaşı ise evin ve toplumsallaşmanın göstergesi olarak değerlidir. Mehmet'in Çoban Muzaffer (heroic) ile ocakbaşında yaptığı sohbet, yayla evinin merkezinde ocağın yer alması, babaannenin ocak başında çocuklara masal anlatır gibi geçmişten, Rum tarihinden bahsetmesi, o sırada bir yandan da elma, armut soyup çocukların ağzına vermesi, çocuklara bir 'cazulu ev' hikâyesi anlatması filmdeki ikonografik sahnelerdendir. Ateş, ocak, ocak başı ve aile her anlamda 'ev' ve 'aidiyet' duygusunun sembelleri olarak okunabilir. Babaanne ve ocakbaşı aynı zamanda mitik bir arketip'tir. Benzer şekilde, filmde karşımıza çıkan kuyu ve mağara sembolizmi, mağarada görülen rüyalar mitik, mistik ve modernist arka planı yansıtmaktadır. Mağara yedi uyurları ve kuyu/çukur Yusuf ve Yunus kıssalarını çağrıştırdığı gibi, aynı zamanda bilinçdışına, insanın kontrolünün dışındaki karanlık taraflarımıza ya da kolektif şuurlarımıza işaret olarak okunabilir. Hikâye bize "çareyi gökte ararken, yerde bulan", "madeni dağların

zirvesinde ararken, onu bir kuyuda bulan” bir maden arayıcısının öyküsünü anlatır. Mehmet’in mağarada başlayan hikâyesi Poyraz’ın düştüğü kuyuda sonlanır. Burada, yağmur şiirsellik ve zamanın akışını temsil ederken, Mehmet’in dağda aradığını kuyuda bulması “gökte aradığını yerde bulma” deyimini hatırlatan, madenin yoruma açık bir metafor olarak okunabileceği alegoriye dönüşür. Bir başka ifadeyle, Mehmet’in Poyraz’ı bulduğu son sahnede “yağmur, kuyu ve iki masumun (Musti ve İnek)” buluşması, sahneyi ekokritik modern bir kıssaya dönüştürür. Ayrıca filmin sonundaki iki masum (Mustafa ve Poyraz) sahnesiyine Tarkovski’nin *Stalker*’ndaki süt sahnesini anıstıran şiirsel bir sinematik imge olduğu kadar öngörüleemeyenin şiiri ve estetiği olarak yorumlanabilir. Ekokritik bakıldığında, son sahnede, Mehmet, doğa (kuyu ve maden), Musti (down sendromlu Mustafa), Poyraz (kaybolan boğa), salyangoz ve yağmur buluşur. Bu sahne eseri ekokritik bir şiire dönüştürür. Ve yağmurun sesine eşlik eden müzik yeniden başlar.

Kalandar Soğuğu’nda metafor ve simge aracılığıyla gerçekçi temsilin şiirleştiği bazı sahnelerde uzun ve ağır çekimler vardır. Özellikle dış mekân çekimlerinde, yaşamın içinde sıklıkla karşılaştığımız fakat belki de farketmediğimiz nice sahne, şiire açılan büyümlü belirsizlikler ile doludur. Saydam’ın dediği gibi bu sahneler “bireyin salt aklıyla kavrayamayacağı metafizik bir anlam düzeyini ortaya çıkarmaya yönelik bir çabanın ürünüdür”.⁵⁶ *Kalandar Soğuğu*’nun kamerası çoğunlukla belirgin bir tarafsızlık durumunu imler görünür. Bu gerçekçi “kamera gözü”nden görünen manzaranın perspektifi ve kaçınılmaz olarak bir görüş açısı vardır fakat görme edimi tek bir nesne ya da harekete odaklanmış değildir. Genette ile Bal’ın odaklamaya ilişkin görüşlerinin farklılaştığı nokta bir bakıma burasıdır. Bal odaklamamanın sıfır olamayacağını, her hâlükârda bir görüş açısının kaçınılmazlığına dikkat çeker. Kalandar Soğuğu’ndaki vizör birçok sahnede geniş plan çalışarak, özellikle dış çekimlerde Walt Whitman’ın “absorbtion” kavramını anıstıracak bir davetkârlık içindedir ve seyirciyi cömertçe doğanın içine çeker. Bundan romantik esintiler çıkaran okurlar olacaktır kuşkusuz fakat Kara’nın yansıttığı doğa bilinen anlamda romantik ya da gerçek üstü bir doğa değildir. Kara, olsa olsa, izleyeni “doğal” olanın büyümlü gerçekliğine (büyümlü gerçekçiliğine değil) çağırır. Öte yandan büyümlü ve şiirsel bir estetikle donanmış Karadeniz doğasını yansıtan filmde doğanın bağrını deşmiş maden ocağının geniş plan panoramik görüntüsü her anlamda gerçekçi ve ironik bir imge sunar bize. Bu ekokritik sahnede, maden ocağının uzaktan sevimsiz görüntüsü, film boyunca yansıtılan doğa görüntüleriyle büyük bir kontrast oluşturur.

Kalandar Soğuğu’nun gerçek(çi) bir hikâyesi vardır. Toplumsal gerçeklik unsurlarını barındıran bu öyküde doğrusal ve sıkı bir anlatsal dizge göze çarpar.

⁵⁶ Saydam, *a.g.m.*

Anlatı-Odaklama çoğunlukla extradiyegetik ve hetero-diyagetik yani “dışsal gözlem” modu olarak tanımlanabilir. Bu açıdan bakıldığında, teknik anlamda “reliable” yani çelişkisiz, kendi içinde tutarlı bir anlatı ile karşı karşıyayız. Dolayısıyla, anlatı ilginçliğini anlatsal çelişkilerden almaz. Filmde ikincil anlatılar ya da geri dönüşlerle (flashback) yaratılan farklı bakış açıları yoktur. Hikâye belirli bir sona evrilir ve film net bir sonuca ulaşır. Todorovcu bir tabirle, ‘bulanmış olan suyun durulduğu an’ ile biter. Karakterler oturmuş, kendi içinde tutarlı, söylem ve eylemleriyle sansasyonel olmayan, çarpıcılıklarını sıradanlıktan alan karakterler olsa da belirsizlik ve şiirselliğin olduğu yerler yok değildir. Film bu bölümlerde, karakterlerin bilinçaltını yansıtmaktan çok, seyirci ve okurların bilinç dışına hitap eder. Örneğin, ikincil anlatı olarak sadece Mehmet’in rüyalarından bahsedilebilir. Bu iki rüya sahnesi Mehmet’in hikâyesini açımlayan ve tamamlayan, Mehmet karakterinin derinliği hakkında ipucu veren alt anlatılardır.⁵⁷Yine de, olaylar büyük ölçüde nesnel dış dünyada geçer, karakterlerin ne düşündükleri, ne hissettikleri ve sırları kapalıdır. Seyirci ve okur sadece üstteki bilinç katmanında dramın görülebilen sebeplerini ve sonuçlarını deneyimler. Film yoruma açık boşluk ve belirsizlikler (ambiguity) açısından okunmaya müsaittir, ki yeni ‘müphemlik’ (ambiguity) gerçekçi sinema tarafından da kabul gören ve filmin modernist tarafını imleyen bir özellik olarak belirtilmelidir.

Kalandar Soğuğu’nun bir yoksulluk ya da yoksunluk hikâyesi anlattığını düşünmek yanlış olur. Yukarıda belirtildiği gibi bu gerçekçi anlatı toplumcu gerçekçi değildir. Filmin tezine göre, Mehmet’in aile ve toplumla yaşadığı uyumsuzluğun altında sınıf çatışması değildir. Dramatik çatışmayı doğuran asıl sebep Mehmet’in arayışı ve hayallerine tutkuyla bağlı olmasıdır. Serdar Akbıyık “içten ve doğru bir anlatıma sahip” olduğunu vurguladığı filmin görünen durağanlığının ardında “içten içe kaynayan bir hareket”, bir “yanma” bulur. Ona göre, Mehmet karakterinin içinde bir türlü söndüremediği bir “yangın” vardır. Akbıyık “dağda, derme çatma bir kulübede ailesiyle yaşayan Mehmet’in kişiliği bütün Tarkovski taklidi şekilcilik izlerini siliyor” derken, yalın gerçekliğin yapay olma ve filmin “insanın ister köyde ister dağda olsun entelektüel açlığı hissetmesinin bir yansıması” olduğunu belirtir.⁵⁸ “Arayış” fikrinin altını çizen Suat Köçer de “*Kalandar Soğuğu*, sıradanmış gibi gözükken bir dizi olayın ardındaki ‘büyük arayışı’ özgün bir dille anlatıyor” diyerek aynı konunun üzerinde durur. Filmin teknik başarısının yanında anlattığı öyküyle de dikkat çektiğini belirten Köçer “biçimsel özelliklerinin yanı sıra derinlikli hikâye ve senaryosuyla son yılların en iyi Türk filmi olarak anılmayı fazlasıyla hak ediyor” diyerek *Kalandar Soğuğu*’nu ayrı bir yere oturtur.

⁵⁷ Shlomith Rimmon-Kenan, *Narrative Fiction*, Second ed., Routledge, London 2008, s. 92-96.

⁵⁸ Bkz. Star Gazetesi, <http://www.star.com.tr/yazar/yilin-en-iyi-turk-filmi-vizyonda-yazi-1142304/> 1 Ekim 2016.

Bir “Everyman” olarak Mehmet, modern bir ermiş olarak görülebilir. Onu hayata tutunmaya çalışan çaresiz bir Steinbeck karakteri gibi okumak da bir Beckett karakteri gibi görmek de pek mümkün değildir. Mehmet’in her şeye rağmen yaşama dair umutları ve peşinden koştuğu bir hayali vardır. Dolayısıyla Mehmet’in yaşadığı çatışma öncelikle içseldir. Bu nedenle aslında her çağda ve her yerde karşımıza çıkabilecek tutkulu evrensel bir karakterdir Mehmet.

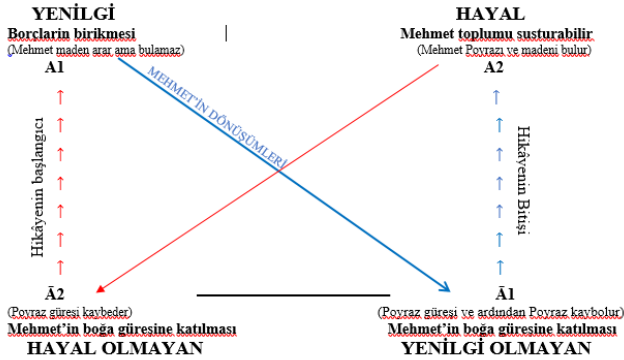
Kalandar Soğuğu, bir sınıf ya da toplum eleştirisi yapmaktan ziyade belli bir dönemde belli bir zamandaki yaşam koşulları neyse onu ‘arka fon’ olarak kullanır. Dolayısıyla hikâyeye öncelikle Mehmet’in ve kendi içinde tutarlı, sosyo-ekonomik olarak hayvancılıkla geçinen yayladaki sıradan insanların hikâyesidir. Yaşama değil hayallerine tutunan Mehmet’i motive eden şey ihtiras ya da çaresizlik değildir. Tarkovski, “kim sahip olduğu yüksek makamı, adını... feda etmeyi göze alabilir? [...] Ama yine de –belki de özellikle bu yüzden- böyle bir eylem, insanlığın yazgısı ve tarihi üzerinde ciddi değişikliklere yol açabiliyor. Bu eylemin yer aldığı uzam, deneyimlerimizin ampirik sonuçlarıyla çelişen, kendine özgü, ayrıksı ama yine de gerçekliği azımsanamayacak, hatta belki biraz fazla bile gerçek bir tablo sunar.”⁵⁹ diyerek farklı bir dürtüye işaret eder. Tamamen farklı bir bağlamda anlatılmış farklı bir kurban hikâyesidir Mehmet’inki. Olaylar farklı gelişse, toplum ve aile gözündeki itibarını kaybetmeyi göze almış farklı tutkularla harekete geçen bir Mehmet belki de bir kurban olabilirdi.

Mehmet bir kurbandan çok, maden bulma uğrunda ‘itibarını’ ortaya koymuş bir kumarbaza benzer. Fakat Mehmet’in tutkusu Nazife Ana’nın “*Ooo bizim kayıp gelmiş!*” ya da Hanife’nin “*sandın kendini mühendis*” sözlerinde görüldüğü gibi alay konusu olmasına sebep olur. Hanife’ye hesap verdiği gibi, Rasim’e ve Muzaffer’e de açıklamalar yapmak zorunda kalır. Hanife “kaldun dağlarda”, diyerek eleştiri yönelttiğinde “*madeni bi bulayım, bak nasıl değişecek her şey*” diyerek savunur kendisini. Hanife’nin kızgınlığı, toplumun baskısı karşısında ne diyeceğini bilememesinden kaynaklanır: “Mehmet nerde diyeceler, olmaz işlerin peşinde”. Bu itibar kaybı karşısında Mehmet “madeni satayım, benim de dağlara çıkmama gerek kalmaz” gibi sözlerle kendini savunur. Hanife’nin “*köylüye rezil olduk, milletin ağzına dolaniyoruz... Ben istiyorum ki, dur yanımızda, dağlara çıkmayı bırak, yazın üç dört aylığına gir maden ocağına çalış*” sözleri yaşanan ekonomik sorunun sebep değil sonuç olduğunu gösterir. Sebep Mehmet’in maden arama tutkusu, sonuç ise borçlardır. Fakat filmde bu yüzeysel çelişkilerin görünmeyen tarafında Hanife ile Mehmet arasındaki sevgi dikkat çeker. Karanlık, fırtınalı, yağmurlu gecelerde Hanife’nin aklı Mehmet’tedir. Mehmet yüzünden ailesiyle arası açılrsa da aslında Mehmet’i sevmekte, onu düşünmekte, onun “boş beleş” işlerle vakit geçirdiği için “ayıplanmasına” katlanamamaktadır. Aralarındaki tartışma sonrası Mehmet’in Hanife’nin yanına gelerek içini dökmesi, sonra birlikte susmaları ve süte ekmek

⁵⁹ Tarkovski, *a.g.e.*, s. 221

doğrayıp birlikte göz göze yedikleri sahne, Türk sinema tarihinin unutulmazları arasında yer alır. Yine belgesel nitelikteki “sıcak süte ekmek doğrayıp yeme” ritüelinin aktarıldığı sahne Karadeniz insanını adeta doğaüstü insan mertebesine çıkararak ilâhi bir ayine döner. Bu sahnede somutlaşan sevgi sakin ve duru bir dere gibi köpürmeden, şarıldamadan akan bir su gibidir. Fırtınalı bir aşk değil içten ve görünmeyen bir sevgidir bu.

Anlatının göstergebilimsel dörtgeninin hazırlanabiliyor olması, anlatının anlamlı ve yorumlanabilir bir öyküsü olduğunu bilimsel olarak ortaya koyar. Buna göre, Mehmet’in değişim ve dönüşümü üzerinden öyküyü yüzeysel olarak ele alabilir ve ‘olası’ kalıplarından birini şöyle çıkarabiliriz. Karakterin mevcut dönüşümlerini görselleştirmek için oluşturulan göstergebilimsel dörtgen sayesinde öykünün birincil anlamının ‘hayal-yenilgi’ karşılığı üzerinden anlaşılabilirliği görülür. Karakter değişimleri üzerinden, anlatıda içkin çok sayıda zıtlık ve çelişki grupları tespit edilerek yorumlanabilir kombinasyonlar oluşturulabilir. Örnek bir göstergebilimsel dörtgen, aşağıdaki gibidir. İzleyicilerin muhtemelen film hakkındaki ilk görüşleri aşağıdaki gibi oluşacaktır. Fakat, belirtildiği üzere, bu, sadece muhtemel dörtgenlerden biridir ve muhtemel okumalardan birine yardım eder:



Filmin başkahramanı olan Mehmet’i, hikâyenin başında daha önce maden bulmayı başarmış biri olarak görürüz. Mehmet her ne kadar umutlu olsa da mevcut gelişmelerden sonra umutları bitme noktasına gelir ve kendisini çaresiz hisseder. Bu yenilgi, yukarıda anlatıldığı üzere, maddi değil, tutkusunu bastırmak zorunda kalma ve dış baskılar karşısındaki bir yenilgidir. A1 bu noktayı temsil eder. Bu noktada eşi Hanife tarafından sahip olduğu boğayı satıp borçları ödemesi için bir baskıyla karşılaşır. Ancak Mehmet ihtiyaçlarını karşılamak için indiği köy yerinde bir konuşmaya kulak misafiri olur ve boğa güreşlerinden para kazanacağını düşünür. Burada onun asıl ilgisini çeken şey para kazanma değil ‘vakit kazanma’dır aslında. Eşi Hanife’den son bir şans ister ve evdeki öküzle boğa güreşlerine katılma fikrine ikna eder. Bu sayede Mehmet hem boğasını

elinde tutacak hem de borçları ödeyerek Hanife'nin gönlünü alacak, kendisi de maden arama macerasına geri dönebilecektir. Mehmet'in olay örgüsü içinde ilk mekânsal ve ruhsal dönüşümü bu noktada gerçekleşir ve A1 noktasından A1 "umut potansiyeli/hayal" noktasına gelir. Artık tamamen umutsuz ve çaresiz değildir. Ne var ki, boğa güreşi kaybeder. Mehmet iki oğlunu ve boğasını alarak hayal kırıklığı içinde eve döner. Ertesi sabah boğanın sıkı bağlanmaması sonucu bulunduğu ahırı terk etmesiyle Mehmet, yaşlı annesi, eşi Hanife ve iki oğluyla birlikte boğayı dağlarda aramaya koyulurlar. Uzun aramalar sonunda Mehmet boğasını derin bir çukura düşmüş vaziyette bulur. Poyraz'ı çukurdan çıkarmak için çareler ararken Mehmet birden bu derin çukur içinde parıldayan taşlara dikkat kesilir; dikkatlice kaya parçasına baktıktan sonra içinde parlayan gümüş madenini fark eder. Bu noktada bir mekânsal ve zihinsel dönüşüm olduğu açıktır. A2 noktasında bu hayal gerçek olur fakat Mehmet muhtemelen hayal etmekten vazgeçmeyecektir.

Görüldüğü üzere, *Kalandar Soğuğu*, sıradan bir insanın öyküsünü anlatır fakat evrensel insanlık durumunu yansıtır. 1980'li yılların başında Karadeniz'in yaylalarında toplu yaşam yerlerinden uzak yaşamını sürdüren bir ailenin anlatıldığı film, bu özel (particular) çekirdeğin içinde insan tekine ait oldukça evrensel (universal) bir hikâyeye anlatılmaktadır. Film, T.S. Eliot'ın tabiriyle, öznel insan deneyiminin evrensel insanlık durumuna (the human condition) ışık tuttuğu bir sinematik anlatıdır. Filmin uluslararası yarışmalarda kabul görmesinin altında yatan sebeplerden biri de budur. Filmin senaristlerinden Sert şöyle der: "Dersu Uzala'dan, Saul'un Oğlu'na kadar bir tür yerelden evrensele insanın değişmeyen kadim hikâyesini anlatan öykülerin öne çıktığını görüyoruz. O anlamda bizim öykümüzün dramatik yapısından tutun bize ait bir mesele, ama dünyanın öbür ucundaki bir insanın da bir bağ kuracağı değişmeyen bir hikâyeye anlatma"yı⁶⁰ amaçladığı açıktır. İçinde bulunduğu sosyal bağlam ile uyumsuzluk yaşayan ve hayallerinin peşinden koşan Mehmet karakterinin izi Proppçu bir yaklaşımla bütün edebiyat tarihi boyunca sürülebilir ve Prometheus'tan Icharus'a, Galileo'dan Tesla'ya, Don Quixote'den Stephen Dedalus'a çeşitli karakterlerle koşutluk ya da çelişkileri bulunabilir. Gerçekten de bu yönüyle Mehmet evrensel bir karakter olmayı başarır. Mehmet'in yaslandığı iç ve dış hayal dünyası aslında insanın araştırılması anlamına gelir. Mehmet'in iç dünyası zengin ve derindir, Mehmet "hayal" ve "rüya" tarafıyla sanatçı ve azizlere yaklaşır. Dostoevski'nin Kumarbaz'da sorunlaştırıp araştırdığı, bilinmez in kurcalanması fikri *Kalandar Soğuğu*'nun izleklerinden biridir. Nitekim "Kalandar Soğuğu bir hikâyeye anlatıyor size. Bir dünyanın, görmenizi istediğimiz bir dünyanın kapılarını açıyor. Ama bunu yaparken seyirciye sadece akıp giden bir olay silsilesi

⁶⁰ <http://www.haberler.com/kalandar-sogugu-nda-gerceklik-duygusuna-8815432-haberi/> 3 Ekim 2016.

sunmuyor. İnsanın bilinmezliğine dair, karanlık ve esrarlı dünyasını, arzularını ve ihtiraslarını, zaferlerini ve hezimetlerini anlamaya dair sorular soruyor.”⁶¹

Muzaffer’in (isim seçimi ironik) keçilerine kurt saldırdığında kaçan keçileri aramaları için Mehmet’ten yardım istediği sahnelerde yine arayış vardır. Doğa bütün öykü boyunca öznelardan biridir adeta. Breughel’in tablolarını hatırlatan çakalın boğduğu geyik ve avcı sahnesi gibi sahnelerde, daha önceki filmlerden esintiler vardır. Bu sahnelerde, doğa ve doğal olaylar “karakterin öyküsünü” anlatmada kullanılan simgesel ya da patetik unsurlar olarak görülebilir. İnsanlar doğayla birleşik ve gündelik yaşamları içinde resmedilirler. Breughel’de avdan elleri nerdeyse boş dönen bezgin ve yenik avcılar vardır. O tabloda aynı zamanda yüzyıllar ötesinde köyde yaşayan acelesiz insanları, gündelik telaş(sızlık)ları içinde işlerini yaparken izleriz. Bu film görsel olarak olduğu gibi bu tematik göndermeyle de Breughel’e Tarkovski üzerinden atfı yapar görünür. Sıradanlığın, gerçekliğin trajik ya da gülünç olmayan gizemli şiiridir bu. Filmin hikâye ritmi bu tür detaylarla özellikle bozulur ve yaylada yavaş yavaş akmakta olan zaman duyumsanır. Bu uzun sahnede Mehmet’in derede bulup çıkardığı ölmüş ve geriye derisi kalmış keçi, Tarkovski’nin “ölmüş ve çürümeye yüz tutmuş kuğu”sunu hatırlatır. Yaşamın döngüsü ve şiiri, yaşam ve ölüm bu sahnede buluşur.

Filmin hem sinematik hem de anlatsal boyutunun zirve bölümlerinden biri en sondaki Poyraz’ı arama bölümüdür. Filmin ana ritmine oranla en sık “cut”ların yer aldığı fakat buna rağmen, bütün geçişlerde konu “Poyraz’ın aranması” olduğu için zamanın olduğundan da yavaş aktığı, izleyicide bir umutsuzluk ve bıkkınlık duygusu yaratan sahnede öykü evreni içindeki (homodiyetetik) bütün unsurlar ve öykü evreni dışında yer alan unsurlar (müzik) tema, biçim ve biçem buluşmasını sağlar. Bu biteviye, oldukça uzun arama bölümü aynı zamanda bütün filmin ve yaşamın alegorisine dönüşür. Kaybettiği bir şeyi kaybı içinde ve umutsuzca aramanın canlandırıldığı bu bölümde ağır ve uzun çekimlerin yer aldığı görülür ve bu, izleyiciyi son sahneye hazırlamak içindir. “Arama” motifi izleyiciyi sıkacak derecede uzundur. Bu bölümde dikkat çeken sahnelerden birinde hiçbir oyunculuğa yer vermeksizin, Nazife Ana’nın ağıtlar yakarak yaylada Poyraz’ı araması hem belgesel açıdan hem de sosyal gerçeklik boyutunu imlemesi bakımından önemlidir. Yayla yerinde boğanın kaybolması ya da telef olması demek, çok büyük bir yıkımdır ve ağıt bunun göstergesidir.

⁶¹ <http://www.haberler.com/kalantar-sogugu-nda-gerceklik-duygusuna-8815432-haberi/3> Ekim 2016.

Sonuç

Karadeniz bölgesinin ve kendine has insanlarının, birçok roman, hikaye, şarkı ve filmde temsil edildiği bilinir ancak son yıllarda dünya çapında benzeri görülmemiş bir beğeni toplayan çalışma, *Cold of Kalandar* (2015) olmuştur. *Kalandar Soğuğu* son dönem Türk sinema yapımları arasında önemli bir yer edinmiştir. Film yeni gerçekçi bir perspektiften incelendiğinde, biçimci (formalist) olmayan gerçekçi bir tutum sergilediği; kurgu, montaj ve yardımcı sanatların rolünü asgariye indirdiği; toplumsal ve belgesel gerçekliği sinematik bir dille aktarmaya çalıştığı görülür. Ayrıca, kamera odaklamasının insan gözüne yakın şekilde ve ölçülü kullanıldığı; geniş ve derin planların sürekliliği bozmayacak şekilde uzun çekimlerle verildiği ve böylece izleyicinin sinematik imgenin içine dahil edildiği dikkat çeker. Öte yandan, müziğin olabildiğince az kullandığı *Kalandar Soğuğu*'nun hemen hemen tamamında 'multi-track' doğa seslerine ve güncel yaşamdaki doğal seslere yer verildiği ve bunun bilinçli bir tercih olduğu anlaşılır. Bütün gerçekçi tavır ve tutumuna rağmen, otör'ün bazı sahnelerde metafor, simge ve ikonografi kullandığı, ağır çekimlerle şiirsel bir atmosfer yarattığı; bütüncül anlamda şiirsel gerçekçi ya da büyüklü gerçekçi bir tavır taşımadığı fakat izleyiciyi gerçekliğin şiiri ve büyüyle buluşturmaya çalıştığı göze çarpar. Çözümenebilir anlatısal bir dizgesi ve doğrusal bir hikâyesi olan filmde, karakter iç ve dış dramatik çatışmaları içinde yansıtılır. Sinematik anlatının en büyük başarısı ise sıradan ve yerel insanların hikâyesini bütün insanlara ve evrensel bireyin deneyimine ışık tutacak şekilde aktarmasıdır. *Kalandar Soğuğu*'nun sıradan yaşantılar aracılığıyla evrensel temaları işlemeyi başarmış sinematik anlatı olduğunun altı çizilmelidir. Filmin asal insanlık durumunu yansıtırken ajitasyon ya da duygu sömürsü yapmadığı görülür. Bir metin olarak önceki metinlerle metinler arası ilişkiler kurduğu gözden kaçmayan filmin,⁶² sinema dilinin bugüne kadarki gerçekçi temsil deneyiminden yararlandığı anlaşılmaktadır. Filmin özellikle ikinci yarısında şiirsel gerçekçi sahneler vardır. Derin planlar ve durağan sahnelerin sayısının fazla olduğu film gerçekçi bir filmdir fakat içinde şaşılacak derecede şiirsel/büyütlü sahneler yer almaktadır.

⁶² Genette *Plimpsests*'te metinlerarsılığa değinirken Robert Bresson'ın *Les Dames du Bois de Boulogne* (1945) adlı filmde Diderot'nun diyaloglarını hatırlatan detaylardan örnek vererek metinlerarası geçişlerin çok yönlü ve dolaylı olabileceğine işaret eder. Hatta bu bağlamda Bazin'in şöyle dediğini aktarır: "Diderot'nun metni üzerinde gıcırdayarak kayan bir öncam sileceği bile onu bir Racine diyaloguna dönüştürmeye yeter", bkz. Genette, G., *Palimpsests, narrative in the second degree*. Trans. C. Newman-C. Doubinsky, Lincoln University of Nebraska Press, [1982] 1997, s., 286. Tabii Bazin'in biraz hümor katarak yaptığı bu tespit en küçük detayların bile böyle bir 'transformasyon'un ipucu olabileceğine işaret eder. Buna göre, filmin geçmiş metinlerle, destanlarla ve öykü kalıplarıyla metinlerarası kurduğu ilişkiler ayrı bir çalışmanın konusu olabilir. Söz gelişi, dağlar-kuyular zıtlığında bile böyle bir ilinti bulunabilir. Bu yönüyle bakıldığında, Kara'nın filmi Eco'nun deyimiyile bir 'açık yapıt'ır ve bize Şehrazâd'dan bir masal ya da Mesnevi'den bir hikâye anlatmaktadır.

Sinematik bir anlatı olarak, önemli ölçüde gerçekçi temsilin sınırları içinde kalan fakat bazı sahnelerde daha ikonografik bir tutum takınan *Kalandar Soğuşu*, yine de ‘senaryo’, ‘sinematik imge’, ‘kurgu’ ve ‘müzik’ unsurlarının salt sentezini yapmaktan özellikle kaçınır. Müzik ve kurgu gibi araçlar olabildiğince az kullanılarak sinemanın kendine özgü dili ön plana çıkarılır. Sonuç olarak, *Kalandar Soğuşu* yeni-gerçekçi unsurlarla modernist öğeleri buluşturmaya, sıradan insanların hikâyesinden evrensel bir destan çıkarmayı ve bunu modern ve yeni-gerçekçi bir sinema dili ile anlatmayı başarır.

KAYNAKLAR

AKÇA, Kerem, “Natüralist Dağ Filmi Yıpratıyor”, *Habertürk Kültür*, haberturk.com.tr 16 Eylül 2016.

BAUDRILLIARD, Jean, *Simülakrlar ve Simülasyon*, (Çev.) Doğu-Batı, Ankara 2016.

BAZIN, André, *What is Cinema?*, Trans. Hugh Gray. University of California Press, Berkeley-London, [1967], 2005.

BENJAMIN, Walter, *Fotoğraf Yazıları*, Kolektif Kitap, İstanbul 2019.

BERGER, John, *Görme Biçimleri*, (Çev.) Yurdanur Salman, İstanbul Metis, 2016.

BORDWELL, David - Kristin Thompson (1990). *Film Art: An Introduction*, McGraw-Hill Publishing, London 1990.

BÜYÜKKARCI, Orhun, *Analysis of Edgar Allan Poe's horror stories from the perspective of literary semiotics*. Yayımlanmamış Doktora Tezi, İstanbul Aydın Üniversitesi, İstanbul 2018.

CHATMAN, Seymour. *Coming to Terms-The Rhetoric of Narrative in Fiction and Films*, Cornell University Press, New York 1990.

ÇIRAKLI, M. Zeki, *Anlatıbilim: Kuramsal Okumalar*, Hece Yayınları, Ankara 2015.

DEĞİRMENCİ, Koray, *Fotoğrafın İmgeleri: Temsil, Gerçeklik ve Dijital Çağda Fotoğraf*, Doğu Kitabevi, İstanbul 2016.

DELEYTO, Celestino, "Focalization in Film Narrative", *Atlantis*, Vol: 13, No: 1(2), 1991.

DERSE, Soner, *Sinema Yazıları: Yedi Pencereden Yedinci Sanat*, Doruk, İstanbul 2017.

GENETTE, Genette, *Palimpsests, Narrative in the Second Degree*, Trans. C. Newman-C. Doubinsky, Lincoln University of Nebraska Press, [1982] 1997.

GOUDGE, Thomas A., "Peirce's Index." *Transactions of the Charles S. Peirce Society (Indiana University)*, Vol: 1, No. 2 (Fall, 1965), ss. 52-70.

GREIMAS, A. J. *Semiotics And Language: An Analytical Dictionary*, Indiana University Press, Bloomington 1982.

HAYWARD, Susan, *Cinema Studies: The Key Concepts*, Routledge - Taylor-Francis e-Library edition, London 2001.

KALELİOĞLU, Murat, *Yazınsal Göstergibilim: Bir Kuram Bir Uygulama*, Seçkin Yayıncılık, İstanbul 2020.

ÖZDEN, Zafer, *Film Eleştirisi: Film Eleştirisinde Temel Yaklaşımlar ve Tür filmi Eleştirisi*, İmge, Ankara 2014.

PRINCE, Gerald, *Dictionary of Narratology*, Nebraska UP, Nebraska 2003.

RICEUR, Paul. *Time and Narrative*, Vol: 2, Trans. K. McLaughleen-D. Pellauer, University of Chicago Press, Chicago 1985.

RIMMON-KENAN, Shlomith, *Narrative Fiction*, Second, (Ed.) Routledge, London 2008.

SHINER, Larry, *Sanatın İcadı: Bir Kültür Tarihi*, (Çev.) İsmail Türkmen, Ayrıntı Yayınları, İstanbul 2017.

STOR, Will, *Hikâye Anlatıcılığının Bilimi*, Timaş, İstanbul 2020.

TARKOVSKI, Andrey, *Mühürlenmiş Zaman*. (Çev.) Mazlum Beyhan, Agora, İstanbul 2016.

WHITHAM, Graham-POOKE, Grant, *Sanatı Anlamak*, (Çev.) Tufan Göbekçin, Hayalperest, İstanbul 2018.

SAYDAM, Barış, "Mustafa Kara: 'Doğayı Taklit Etmeye Çalıştık'", *Türk Sineması Araştırmaları*, tsa.org.tr, 2 Mayıs 2016.

TURGUT, Alper, "Kalandar Soğuğu", *Beyaz Perde*, beyazperde.com, 11 Ekim 2016.

VERANO, Lourdes E.-ÁLVAREZ, Efrén C., "Cinema As Change Mummified: Objectivity And Duration in André Bazin's Theory", *L'atalante*, S: 26 (July-December), 2018.

Söyleşi-Haber

"Kalandar Soğuğu" Tokyo'da Yarışacak: Mustafa Kara ile Söyleşi. <http://www.patikkaa.com>. 12 Ekim 2015. 2 Ekim 2016

<http://www.haberler.com/kalandar-sogugu-nda-gerceklik-duygusuna-8815432-haberi/> [Bilal Sert ile Söyleşi] 3 Ekim 2016

<http://www.star.com.tr/yazar/yilin-en-iyi-turk-filmi-vizyonda-yazi-1142304/> 1 Ekim 2016.