

## ARAŞTIRMA MAKALESİ



Fırat Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi  
*The Journal of International Social Sciences*  
Cilt: 31, Sayı: 1, Sayfa: 365-380, OCAK – 2021  
Makale Gönderme Tarihi: 02.05.2020 Kabul Tarihi: 16.11.2020

### BELA TARR SİNEMASINDA PLAN SEKANS KULLANIMI: TORİNO ATI FİLMİ ÖRNEĞİ

*Use of the Plan Sequence in The Bela Tarr Cinema: The Turin Horse Movie Example*

**Burak MEDİN<sup>1</sup>**

**Osman ÇAKIR<sup>2</sup>**

#### ÖZ

Gerçekçi film kuramının iki önemli ismi olan Bazin ve Kracauer, kaydedilen görüntünün çıplak gücüne inanır. Sinemanın gerçekle olan doğrudan ilişkisi ekseninde diğer sanatları aştığını belirten bu iki düşünürü göre sinema, gerçek hayata en fazla yaklaşan sanattır. Gerçeklik anlayışı Kracauer'den daha farklı olan Bazin'e göre pek çok gerçeklik vardır ve sinemanın ham maddesi gerçeğin bizatihi kendisi değil, gerçekliğin bıraktığı izlerdir. Gerçekçi film düşüncesine göre gerçekliğin bıraktığı izlere ulaşmada zamanın ve uzamın doğal akışı kesintiye uğratılmamalıdır. Bu çerçevede montajın izleyiciyi manipüle eden yapay müdahalesi yerine izleyiciyi daha özgür bırakan doğal kurgu, zamanı ve mekânı parçalamaksızın gösteren plan sekans tercih edilmelidir. Gerçekçi sinema dilinde izleyiciyi çoğunlukla düşünsel bir katılıma davet eden, bakışlarını yönlendirmeyen ve zamanı, mekânı parçalamadan anlatıda bütünlük sağlayan plan sekans yani uzun çekim kullanımını oldukça önem taşır. Gerçekçi film kuramı ve plan sekans kullanımı arasındaki bu derin ilişkiden hareketle bu çalışmada Bela Tarr sinemasına ve yönetmenin plan sekans kullanımına odaklanıldı. Bela Tarr'ın sinema dilinin gerçekçi sinema diline yakın olduğu varsayıldı. Kapsam ve sınırlılık ekseninde plan sekans kullanımına yönelik önemli veriler sunacağı varsayılan Torino Atı (The Turin Horse, 2011) filmi çalışmanın araştırma nesnesi olarak belirlendi. Kare kare film analizi yöntemi ile plan sekansların kullanımı ve inşa edilmeye çalışılan anlam çözümlendi.

**Anahtar Kelimeler:** Sinema, Gerçekçi Film Kuramı, Bela Tarr, Plan Sekans, Kare Kare Film Analiz.

#### ABSTRACT

Two important names of realistic film theory, Bazin and Kracauer, believe in the pure power of the recorded image. According to these two theorists, cinema is the most approaching art to real life. According to Bazin, the perception of reality is different than that of Kracauer, there are many realities and the basis of cinema is not the truth itself, but the traces of reality. The natural flow of time and space should not be interrupted in reaching the traces left by reality, according to the idea of realistic film. In this context, natural fiction and plan sequences should be preferred. In realistic cinema, the use of plan sequences, which often invite the audience to an intellectual participation, does not guide their gaze, and provides wholeness in the narrative, is very important. Based on the relationship between realistic film theory and the use of plan sequences, this study focused on Bela Tarr cinema and the use of plan sequences by the director. Bela Tarr's language of cinema was considered to be close to the realistic language of cinema. The Turin Horse film, which is thought to provide important data on the use of plan sequences, was determined as a research object of the study. Using the formal film analysis method, the use of the plan sequences was examined and the generated meaning was analyzed.

**Keywords:** Cinema, Realism, Bela Tarr, Plan Sequence, Formal Film Analysis.

<sup>1</sup> Doç.Dr., Erciyes Üniversitesi, Radyo, Televizyon ve Sinema Bölümü, burakmedin@erciyes.edu.tr.

<sup>2</sup> Yüksek Lisans, Erciyes Üniversitesi, Radyo, Televizyon ve Sinema Bölümü, osmaanckr@gmail.com.

## Giriş

Sinemada sanatın nasıl oluşturulacağı ile ilgili genel olarak biçimci kuram ve gerçekçi kuram olmak üzere iki karşıt görüş vardır. İki temel kuram arasındaki görüş farklılıkları aynı zamanda iki ayrı temel film düşüncesini de oluşturur. Eisenstein ve Balazs gibi biçimci kuramcılar gerçeğin yeniden biçimlendirilmesiyle yeni bir anlam oluşturup ancak sanatın bu şekilde oluşturulacağını, Andre Bazin ve Siegfried Kracauer gibi gerçekçiler ise sanatın Aristo'dan bugüne gelen mimesis (taklit) ile tasarlanacağını düşünür. Gerçekçilik akımının temelinde (2000: 445) sanatın gerçeği olduğu gibi yansıtması fikri öne çıkar. Bu düşünceye göre gerçeğe sadece doğrudan gözlem yoluyla ulaşılabilir. Bu noktada sinemanın diğer sanatlardan daha yetkin bir biçimde gerçeklik yanılması yarattığı (Büker, 1989: 2) söylenebilir. Seyirci bir film üzerine düşünürken tıpkı yaşamdaki gibi nitelermeler yapar ve sinemayı bir sanat olarak görme yerine sinemayı yaşamın yerine geçen bir şey olarak düşünür. Arnheim'in da belirttiği gibi (1985: 72) zaten sinema ilk yıllarından itibaren gündelik yaşamı, tıpkı hayattaki gibi yani aslına benzer ya da bağlı kalarak göstermeyi amaçlamıştır.

Biçimci kuramın kurgu ve yakın planlar ile oluşturduğu anlam, gerçekçi kuramda alan derinliği ve plan sekanslar kullanılarak yapılır. Gerçekçi kuramcılar kurguyu sadece görüntüleri birbiri ardına bağlamak ve bir devamlılık oluşturmak amaçlı kullanır, bu bağlamda kurguyla yeniden bir anlam inşa etme amaçlanmaz. Biçimci kuramcılardan Eisenstein (Özarslan, 2013: 53), sinemasının ilk dönemlerinde tek plan çekimler uygularken daha sonraki çekimlerinde farklı anlamlar yaratma çabası içinde olur. Filmlerde anlam yaratmayı çatışma ile başaracağını düşünür ve farklı çekimleri kurgu ile çatıştırarak yeni anlamlar inşa eder. Burada gerçekliğin dönüştürülerek yeni bir dil oluşturulması söz konusudur. Gerçekçi kuramcılar ise kurguyu anlam yaratma amacı olarak değil görüntüleri birbirine bağlamak ve zamansal devamlılığı sağlamak amaçlı kullanır. Bu şekilde gerçekçi düşünürler, gerçeğin izini perdeye taşımaya çalışır.

Sinema tarihinde birçok yönetmenin gerçekçi kuram ekseninde gerçekçi sinemasal zaman ve mekân inşa ettiği aşikârdır. Bu yönetmenlerden biri de Bela Tarr'dır. Bu çalışmada Bela Tarr, gerçeğin izini perdeye taşıyan ve gerçekçi sinema dili ekseninde üretim yapan önemli yönetmenlerden biri olarak görülmektedir. Bu çerçevede Bela Tarr sinemasının gerçekçi kuramın felsefesini taşıdığı, alan derinliği ve plan sekans tercihlerinin filmlerinde gerçekçi üsluba yönelik etkili bir şekilde kullanıldığı ve gerçekçi kuramın izlerinin filmlerinde görüldüğü varsayılmakta ve düşünülmektedir. Literatür taraması sonucunda Tarr'ın sinema dili üzerine yapılmış çok fazla çalışma olmadığı görülmektedir. Bu nedenle bu çalışma onun sinema dilini kavrama ve gerçekçi kuram ile olan bağımlı ortaya çıkarma açısından önem arz etmektedir. Çalışmanın evrenini Bela Tarr'ın filmleri, örnekleme ise Bela Tarr'ın son filmi *Torino Atı* filmi oluşturmaktadır. Araştırma nesnesi konumundaki filmde, Tarr'ın gerçekçi kuram görüşlerine uygun anlatılar oluşturduğu düşünülmektedir. Çalışmanın ilk bölümünde gerçekçi kuram ve bu kuramın öncülleri Siegfried Kracauer ve Andre Bazin'e değinilmektedir. İkinci bölümde ise *Torino Atı* filminin çözümlemesi yapılmaktadır. Kare kare çözümleme yöntemi ile filmde işlenen altı gün, bölümler halinde analiz edilmekte, plan sekansların kullanımı ve inşa edilmeye çalışılan anlam çözümlenmeye çalışılmaktadır.

Ele alınan araştırma nesnesi felsefik okumalara olanak tanıyan bir alt metne sahiptir; fakat bu çalışma metnin ardında yatan felsefi anlam dünyasını ortaya çıkarma amacı taşımaz. Bu çalışma en temelde gerçekçi yaklaşımın iki temel unsuru olan plan sekans ve alan derinliği kullanımını ve bu kullanım ile inşa edilen anlamı ortaya koymayı amaçlar. Bu nedenle felsefik eleştiri yöntemi değil, daha biçimsel bir araştırma yöntemi tercih edilmiştir. Kare kare film çözümleme yöntemi en kısa tanımlamayla teknik terimlerle filmlerin analizinin yapılmasıdır. Kare kare çözümleme yöntemi Michael Ryan ve Melissa Lenos'un (2014) *Film Çözümlemesi Giriş* isimli eserinde detaylı bir şekilde anlatılır. Bu çözümleme tarzına göre bir sekans veya filmde planlar alınarak görüntüler

üzerindeki teknikler ve tekniklerin anlamları tanımlanır. Anlatıyı oluşturan araçlar kompozisyon, kamera, ışık, ses gibi teknik unsurlar değerlendirilir. Karakterler ve kompozisyon hakkında filmin tamamına bakılarak bir değerlendirme yapılır. Görüntülerin içindeki düşünceler tanımlanarak imajların ne ifade ettiği açıklanır (2014: 31). Bu yöntemde parça-bütün ilişkisi söz konusudur. Bu nedenle görüntüler tek başına anlam ifade etmez, bütüne yani anlatının geneline bakılarak yorumlanması gerekir. Bu çalışmanın amacı doğrultusunda *Torino Atı* filminde sinematografik imajların oluşturulması açısından kurulan kompozisyonları, teknik kamera hareketlerini ve aydınlatmanın da etkisiyle inşa edilen anlamı çözümlenmek amacıyla kare kare olarak adlandırılan biçimsel bu analiz yöntemi tercih edilmiştir.

### **1. Sinemada Gerçeklik/Gerçekçilik Anlayışı**

Sinema ile birlikte gerçekliğin teknik ve mekanik yeniden üretimi (Bazin, 2011: 26) gerçekleşmeye başlar ve sinemanın hammaddesinin gerçeklik olduğu düşüncesi öne çıkar. Bu bağlamda gerçekçi film kuramı ya da sinemada gerçekçilik olarak da bilinen anlayış, biçimci geleneğe karşı bir sinema anlayışını ve dilini öne sürer. Gerçekçi kuram (Gök, 2007: 117; Coşkun, 2011: 192), biçimci kuramın aksine sinemayı gerçeğin sanatı olarak görür ve aynı zamanda sinemanın gerçekliğe yakınlaştığı oranda sanat olarak kalabileceğini savunur. Bu düşünceye göre sinema gerçeğe hiçbir şey eklememeli yani onun biçimini bozmamalıdır. Biçimci kuram gerçekçi sinemasal dilin tam aksi istikamette görüş bildirir ve sinemanın ancak gerçeklikten uzaklaştığı ölçüde sanat olabileceği düşüncesini öne çıkarır. Biçimci kuramcılara göre (Büker, 1989: 7) görüntüler kurgu yoluyla yeni bir anlam içinde yeniden tasarlanmalı ve gerçekliğin ötesine geçerek yeni bir sinemasal zaman ve mekân inşa edilmelidir.

Sinemayı eğlence amaçlı bir haz aracı olarak gören geleneksel anlatı sineması, izleyiciyi kurmaca dünyalara götürür ve izleyicinin içinde bulunduğu duruma yönelik tefekkür edici bir tavır takınmasına mani olur. Gerçekçi kuram ise (Andrew, 2007: 118), izleyiciyi daha çok düşünmeye ve sorgulamaya sevk eder. Gerçekçi kuram çerçevesinde inşa edilen anlatılar ve imajlar izleyiciyi düşünmeye ve aktif olmaya yönlendirir. Bu açıdan bakıldığında manipülasyonun tam karşısında daha nesnel bir konumda yer alır. Gerçekçi kuramın iki önemli teknik unsuru plan sekans ve alan derinliği, filmlerin oluşturduğu anlam açısından oldukça önemlidir. Alan derinliği oluşturularak çekilmiş görüntüler izleyiciyi yönlendirmez. İzleyicinin “*Nereye bakacağını? Ne düşüneceğini?*” söylemez. Kompozisyonu izleyiciye sunar ve onun anlamlandırmasını ister. Bu anlamda biçimci kuramın izleyicisinin pasifliği gerçekçi kuramda aktif duruma geçmiş olur.

Gerçekçi kuramcılarının öncülerinden biri olan Siegfried Kracauer, “*Theory of Film: The Redemption of Physical Reality*” adlı eserinde (1997) gerçekliğin ve gerçekçi düşüncenin önemini vurgular. Ona göre sinema, gerçekliğin belirli düzeylerini ortaya koymak amacıyla oluşturulan bir araçtır. Kracauer sinemayı fotoğrafın devamı olarak görür. Ona göre fiziksel gerçeklikle sıkı sıkıya bağlı olan sinema, sadece tek bir karede ve negatifte anın yakalandığı fotoğrafa göre tek bir anı değil de zamanı yansıtması açısından daha gerçekçidir. Belirli bir sekans içinde gerçekleşen tüm eylemleri sinema kaydedebilirken fotoğraf sadece deklanşöre basıldığı anda ortaya çıkan görüntüyü kaydeder. Öncesi ve sonrasında oluşacak eylemleri yansıtamaz. Ayrıca sinema gerçekte yaşanmış bir olayı sahneleme yoluyla tekrar canlandırabilme özelliği taşır. Sahneleme ne kadar başarılı olursa seyircide oluşturulmak istenen gerçeklik hissiyatı da o derece başarılı olur. Ona göre görüntü, doğanın bir parçasıdır ve yönetmenin ham maddesi ise görünür dünyadır yani gerçeğin bizatihi kendisidir.

Kracauer (Kılıç, 1984: 219) sinemayı temel ve teknik özellikler olarak ikiye ayırır. Ona göre sinemanın temel özelliği, yaşamın gerçekliğini yansıtması anlayışına dayanır. Bu bağlamda gerçeği fotoğrafa göre daha üstün yansıttığı için sinemayı tercih eder. Sinema dış gerçekliği kaydetme yeteneğine sahiptir. Teknik özellikler ise yakın plan çekim, kurgu ve optik hareketler gibi aracın sahip olduğu özelliklerdir. Teknik özelliklerin temel rolü, temel özellikleri desteklemektir.

Kracauer'e göre (Özarslan, 2013: 153) sinemayı sanat yapan, görülmeyen gerçekliğin perdede görülmesidir. Yani gerçek hayatta kaçırılan duygular, aktarılması zor olan düşünceler ve gündelik yaşamın görmezden geldiği gerçeklikler sinemada hayat bulur. Kracauer'in bu düşünceleri sinemanın kurmaca olmasına karşı olduğunu gösterir. Düşünür, sinemanın toplumsal olması gerektiğinden bahseder. Bir hikâyenin toplumsal gerçekliği yansıtabilmesi için o toplumun gerçekliğini olduğu gibi aktarması gerekir. Biçimci geleneğe göre kurgularla oluşturulacak anlam inşası izleyiciyi var olan gerçeklikten koparır ve filmin oluşturduğu gerçeğe yönelir. Kracauer yeni bir gerçeklik öneren filmler yerine düşündürecek filmlere yönelir. Ona göre (2011:251) filmler mevcut toplumun aynasıdır, bu çerçevede toplumsal sorunları anlatan İtalyan yeni gerçekçiliği önem arz eder. Kracauer'e göre (1985: 87-88) filmler gerçekçi eğilimleri takip eder ve bu bağlamda fotoğrafçılığı iki açıdan aşar. Birincisi film kendini görüntüler, ikincisi sinema filmleri sadece gerçekliğin herhangi bir anını görüntülemez. Sinema filmleri hareketin tamamını görüntüler, bu nedenle sinemanın gerçekliği kaydetme ve yansıtma potansiyeli fotoğraftan daha fazladır.

Kracauer, gerçekçi sinema dilinin sınırlarını çizerken diyalog kullanımına da ayrı bir parantez açar ve anlatı içinde diyalogun rolünün ve ağırlığının azaltılması gerektiğinin altını çizer. Ona göre (Gök, 2007: 118) fazla diyalog sinema diline zarar verir ve ayrıca gerçeklik, teatral diyalogla ile sağlanmaz. Hayattakine benzer doğal bir konuşma anlatıya hâkim olmalıdır. Görüntünün temel olduğu gerçekçi sinema anlayışında öykü diyaloglar ile değil, görüntüler ile sağlanmalıdır. Kracauer'in sinema teorisinde belgesele yakın minimal bir yapı söz konusudur. Buradaki oyunculuk ona göre ya amatör olmalıdır ya da oynadığı rolün gerçek hayattaki karşılığı olmalıdır.

Kracauer'in önemli kavramlarından biri de bulunmuş öyküdür. Ona göre (Monaco, 2001: 377) kurmaca olan filmler icat edilmekten ziyade keşfedilmişlerdir. Keşfedilmiş öykü ile gerçek yaşam benzeri sıradan olaylara göndermede bulunur. Kamera, gerçek yaşam benzeri olaylara müdahale etmez. Karakterler de ilişkilerin rastlantısal aktığı bu dünyayı dışarıdan seyreden birer tanığa dönüşür. Bu bağlamda (Gönen, 2008: 35) seyre dalma sineması, klasik eylem sinemasının yerini alır. Düşünür seyre dalma sinemasında önemli bir kavram olarak öne çıkan bulunmuş öykü kavramını, *Film Teorisi* adlı eserinde (2015:449-450; 1997) örnekler ve açıklar:

Bir nehrin veya gölün yüzeyini yeterince uzun zaman izlerseniz, hafif bir esinti veya bir girdabın yaratabileceği birtakım örüntüler görürsünüz. Buluntu hikâyeler de doğaları itibarıyla böyle örüntülerdir. Uydurulmuş olmaktan ziyade keşfedilmiş olan bu hikâyeler, belgesele özgü niyetlerin yön verdiği filmlerin ayrılmaz bir parçasıdır. Buna bağlı olarak hikâyesiz filmin rahminde tekrar ortaya çıkan hikâye talebini karşılamaya en çok onlar yaklaşır”.

Gerçekçi sinemanın kuramsal temelini oluşturan önemli isimlerden biri de Andre Bazin'dir. Bazin, gerçekçi sinemanın nasıl bir dile sahip olması gerektiğine yönelik birtakım sorular sorar ve yönetmen temelinde bu dilin sınırlarını çizer. *What is Cinema?* (2005) adlı eserinde temelde mekaniksel olarak kaydedilen görüntünün çıplak gücüne odaklanır. Bazin (1995:160) sinemanın seyirciye, gerçeğin elden geldiğince tam bir görüntüsünü verme çabası içinde olduğunu söyler. Burada Bazin'in gerçek hayatın abartılı sahnelenmesinden dolayı tiyatroya ve gerçeği tam olarak yansıtamadığı görüşünde olduğu için resim sanatına karşı olduğu görülür. Sinemanın bu sanatlarla göre gerçeği yansıtma daha etkili olduğunu ve gerçekle olan ilişkisinden ötürü diğer sanatları aştığını düşünür.

Bazin çalışmalarında (2001: 386) gerçekçi dilin sınırlarını çizerken, teknik gerekliliklerin de önemle üzerinde durur. Ona göre sinema alanındaki teknolojik gelişmeler, filmi daha gerçekçi kılabilir ve görsel gerçekçilik sağlanabilecektir. Gerçek dünyanın devamlılığını yansıtması gerektiğine inanan düşünür, sinemaya bu bağlamda önemli bir rol atfeder. Bu çerçevede değerlendirilecek olursa ona göre kurgu, bu devamlılığı ve sürekliliği bozar. Bazin (1971) bu

sürekliliğin bozulmaması adına alıcı devinimlerinden yararlanılmasının altını çizer ve sinemanın iki temel gerekliliğinin altını çizer: plan-sekans ve alan derinliği. Bazin, sinemada gerçekçi bir perspektiften bakabilmek için montaj yani devamlılık kurgusu yerine uzun çekimleri/plan-sekansları ve alan derinliğinin (geniş seçik alan kullanımı) kullanılması gerektiğini vurgular. Bazin tam anlamıyla kurguyu yadsımaz, ama biçimci sinema dilinde olduğu gibi kurguya başat bir rol atfetmez. Uzun çekimlerin insanların rutinlerini yani gündelik yaşamı, yaşamın akıcılığını daha iyi yansıttığını savunur. Zamanın ve mekânın doğal akışı sürecini parçalamaksızın anlatabilen bir sinema dilinin üstünlüğüne vurgu yapar. Üzerinde durduğu temel husus zaman, mekân ve anlatı bütünlüğü oluşturabilmektir. Alan derinliğindeki görüşünün temeli ise bütün bir sahnenin aynı seçicilikle kaydedilmesi ilkesine dayanır. Amaç daha nesnel kompozisyonlar oluşturmaktır ve herhangi bir nesneye özel bir önem vermeyerek izleyiciyi yönlendirmemektir. Böylece izleyicinin bakışları daha özgür bırakılacak, edilgen bir konumda değil daha aktif bir izleme pratiğini deneyimleyebilecektir. Yönetmen oluşturduğu geniş seçik alan derinliği kullanımı ile birlikte izleyiciyi harekete geçirerek onu düşünmeye itecektir.

Bazin (Büker, 1991:113) bir filmde yapılan kesmelerin eksiltmelerden dolayı yapılması gerektiğini ve aynı zamanda uzun çekimlerin birleştirilmesinde kullanılması gerektiğini savunur. Modernist yönetmenler bu sinema anlayışı temelinde kesmeleri, filmlerinde tercih ettikleri uzun planları birleştirmek amacıyla kullandığı sıklıkla görülür. Bazin gerçekliği bozan, gerçekliği kurgusala dönüştüren montaja anlayışına da karşı çıkar. Bazin (2011:204-205), Sovyet sinemacıların son yıllardaki başarısızlığının en büyük nedeni yapıtlarında gerçekliği tamamen göz ardı etmelerine bağlar ve sinemanın özü olan gerçekliği unuttukça geriye doğru gittiklerinin altını çizer.

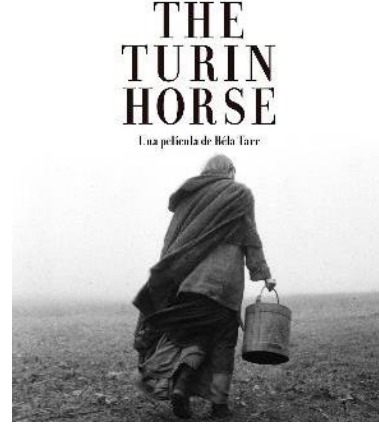
Bazin'in eleştirdiği bir diğer nokta ise sinemada oyunculuk meselesidir. Bazin (1995:154), Lumiere kardeşlerin gerçekçilikteki sürekliliğini yazılı olmayan bir kanun olarak görür. İtalyan Yeni Gerçekçi filmlerinin de bu kanuna uygun filmler olduğunun altını çizer. Bazin'in İtalyan Yeni Gerçekçi filmlere dikkat çekmesinin ilk nedeni yeni gerçekçilerin filmlerinde toplumsal sorunları işlemeleridir. İkinci önemli husus ise İtalyan Yeni Gerçekçi filmlerin çoğunda amatör oyuncuların tercih edilmesidir. Buradaki amatörlük ile kastedilen, oyuncuların hayatın içinden alınan karakterler olmasıdır. Örneğin *Bisiklet Hırsızları* filminde oynayan küçük çocuk rolündeki Enzo Staiola ilk kez oyunculuk yapmıştır ve oldukça beğenilmiştir. Bazin aynı zamanda tiyatro oyuncularının karakterleri sahnelemelerini yetersiz görmekte onların yerine, hayatın içindeki karakterlere yer verilmesi gerektiğini düşünmektedir.

Bazin edebiyatta anlamın inşası noktasında düzdeğişmecenin (*metonymy*), eğretilemenin (*metaphor*) ve eksiltmenin (*ellipsis*) son derece önemli olduğunu belirtir. Büker (1989: 23) ise eğretilemenin daha çok kurgu temelli anlatılarda, düzdeğişmecenin ve eksiltinin ise gerçekçi bir üslubu benimseyen anlatılarda kullanıldığını belirtir. Eğretileme kullanımında bilinmeyen bilinene aktarılır, düzdeğişmecedeki ise parçadan hareketle bütün temsil edilir. Eğretileme var olan gerçekliğin yeniden inşasında ve gerçeklikten koparak yeni bir anlamın tasarımında genel itibariyle tercih edilir. Bu nedenle gerçekçi sinema dilinde eğretilemesel dilin kullanımı Bazin tarafından uygun görülmez. Bazin gerçekçi anlatımlarda düzdeğişmecenin kullanılması gerektiğini belirtir; çünkü gerçekliğin bilinmeyen tarafı (Fiske, 2003: 123) bu mecaz sanatı ile izleyici tarafından anlaşılabilir. Düzdeğişmecedeki gerçeklikten kopulmaz, sadece bütün yerine gerçekliğin bir parçası ekrana yansır. Aynı şekilde eksiltinin kullanımı da düzdeğişmece gibi Bazin tarafından olumlu; çünkü gerçekçi anlatıda belirsizlik mümkündür. Bu teknikle çok anlamlılık sağlanabilir ve izleyici daha özgür bir seyri deneyimleyebilir.

## 2. Torino Atı'nın İmajal Dünyasında Gerçekçilik/Gerçeklik

### 2.1. Filmin Künyesi

Filmin Adı	Torino Atı (The Turin Horse)
Yönetmen	Béla Tarr, Ágnes Hranitzky
Senaryo	Béla Tarr, László Krasznahorkai
Yapımcı	Ruth Waldburger, Martin Hagemann
Görüntü	Fred Kelemen
Yönetmeni	
Vizyon Tarihi	2011
Süre	146'
Oyuncular	Erika Bók, János Derzsi, Mihály Kormos



### 2.2. Filmin Öyküsü

Torino Atı filmi, Nietzsche'ye dair bir alıntı ile başlar ve Bela Tarr sinemasal zamanı ve mekânı Nietzsche'nin hayatından bir kesite atıfta bulunarak inşa eder. Bela Tarr'ın yönetmenliğini yaptığı Torino Atı filmi, Nietzsche'nin İtalya'da Torino Atı ile karşılaşmasından sonrasını konu alır. Yönetmen, baba Ohlsdorfer, babanın kızı ve zayıf at temelinde siyah beyaz ve tekinsiz bir evren kurar. Uçsuz bucaksız Macar bozkırlarında atın sahibi baba Ohlsdorfer ve kızı, derme çatma bir evde yaşar. Altı gün boyunca baba, kızı ve at ekseninde tekrar eden imajlar ve edimler ekrana yansır. Hayatlarını at üzerinden geçindiren bu küçük aile, atın hareket etmeyi reddetmesiyle birlikte eldeki kaynaklarını tüketmeye başlar ve birbirini tekrar eden günler bu aileyi karanlığa ve yok oluşa sürükler. Bela Tarr, atın hareket etmeyi reddettiği andan itibaren izleyiciye altı gün üzerinden bir *anti-genesis* hikâyesi anlatır.

### 2.3. Gerçekçilik Bağlamında Filme Bakış

Bela Tarr, *Torino Atı* filmini 2011 yılında çeker ve yönetmenlik kariyerini noktalar. Tarr, *Torino Atı* filminde toplamda otuz plan sekans kullanır. Kovacs (2015:121) "*Bela Tarr Sinemasında Çember Kapanıyor*" isimli eserinde nicel bir şekilde ortaya koyduğu verilere göre *Torino Atı* filmi saniye bazlı olarak en uzun süreli çekimlere sahip film olma özelliği taşır. Bu filmdeki ortalama çekim süresi yaklaşık iki yüz kırk saniyedir. Film siyah-beyaz olarak çekilir ve kontrastı yüksek görüntüler tercih edilir. Film anlatısı siyah ekran üzerine dış sesin, seçil evreni kaplamasıyla başlar. Karanlık üzerine dış ses Nietzsche'nin Torino'da deneyimlediği bir olayı yani Torino Atı hikâyesini anlatır:

Friedrich Nietzsche, 3 Ocak 1889'da Torino'da, Via Carlo Alberto'daki 6 numaralı kapıdan sokağa adımını atar. Belki yürüyüş yapmak, belki de postaneden mektuplarını almak için. Kendisine uzak olmayan ya da fazlasıyla uzakta kalan bir fayton sürücüsü inatçı atına söz dinletemiyordur. Faytoncunun tüm baskılarına rağmen, hareket etmeyi reddediyordur at. Sonra, ismi muhtemelen Giuseppe Carlo Ettore olan faytoncunun sabrı taşar ve kırbacımı eline alır. Nietzsche, kalabalığın yanına gelir ve o ana dek öfkeyle köpüren sürücünün acımasız sahnesini sona erdirir. Sağlam yapılı ve gür bıyıklı Nietzsche, birden faytona atlar ve kollarını atın boynuna dolayıp hiçkırarak ağlamaya başlar. Olaya şahit olan diğerleri, Nietzsche'yi evine bırakır. İki gün boyunca bir divanda hareketsiz ve sessizce dinlenir Nietzsche. Ta ki son sözlerini mırıldanıncaya

dek: Anne, ne aptalım. Ve yaşamının kalan son on yılını, uysal ve delirmiş bir şekilde annesinin ve kız kardeşlerinin himayesi altında geçirir. Atın akıbeti hakkında ise hiçbir şey bilmiyoruz...

Nietzsche'nin deneyimlediği kendi yaşamını olumsuzlayıcı hikâyesi, dış sesin "Atın akıbeti hakkında ise hiçbir şey bilmiyoruz" demesiyle sona erer. Macar Yönetmen Bela Tarr'ın bu film anlatısında asıl anlatmak istediği atın boynuna sarılıp gözyaşlarına boğulan filozof Nietzsche değildir, asıl cevaplamak istediği Nietzsche üzerinden kırbaçlanan atın akıbetinin ne olduğu sorusudur. Atın başına ne geldiği sorusu karanlık görüntünün tekinsiz bir müzikle açılmasıyla cevap bulmaya başlar.

### 2.3.1. Birinci Gün

Anlatı, tekinsiz bir müzikle ve fırtına içinde toza bulanık mekân tasarımıyla açılır. Sinemasal mekân, siyah beyazdır. Filmin tamamına bakıldığında sinemasal zaman ve mekân, muğlaktır. İzleyiciye kesin bilgiler verilmez. Filmin açılış plan sekansı, kuvvetli rüzgâr içinde yol almaya çalışan at ve atın çektiği araba üzerinde ata yön vermeye çalışan bir adam (Baba Ohlsdorfer) görüntüsü ile başlar. Burada kullanılan atı Bela Tarr gerçekte bir pazar yerinde bulunduğunu, atın çok kötü durumda iş göremez olduğunu ve o yüzden filme dâhil ettiğini söyler. Yönetmen gerçekliği sadece Bazin'in vurgulamış olduğu plan sekansları ve alan derinliği ile değil oyuncularını da gerçek hayattan seçerek yansıtmayı tercih eder. Filmin açılış plan sekansında atın uzun çekimi perdeyi kaplar, bu uzun çekimde atın ne kadar yorgun, zayıf ve bitkin olduğu farklı kamera hareketleriyle, açılarıyla ve plan türleriyle (Kadrajda çoğunlukla at vardır) izleyiciye sunulur. Süreklilik bozulmadan tek bir çekim ile kesintisiz devam eden zamanda at, rüzgâr ve sisin içinde giderken kamera yana kaydırılır. Bu yana kaydırma izleyiciye atın vücudundaki izleri yansıtır ve onun ne kadar yaşlandığını gözler önüne serer. Nietzsche'nin boynuna sarıldığı at, farklı kamera açılarıyla perdeye tekinsiz bir mekân ve zaman içinde yansıtılır. Bela Tarr plan sekans ile girdiği filmin ilk karesinden itibaren tekinsiz müzik ve bedeni olumsuzlayan rüzgârın etkisi ile izleyiciyi hikâyenin içine çeker ve oluşturduğu karamsar atmosfere dâhil/davet eder.



**İmaj 1-2** Filmin ilk karesinden itibaren kamera atın etrafında hareket eder ve atın ne kadar yorgun olduğu gösterilir. Aşırı rüzgâr ve toz ile birlikte filmin siyah-beyaz olmasıyla karamsar ve tekinsiz bir atmosfer oluşturulur. Bu atmosferin oluşturulmasında kesintisiz imajlara eşlik eden rahatsız edici müzik kullanımının da önemli bir rolü vardır.

Plans sekans devam ettikçe müzik azalır ve gerçek zamandaki ve mekândaki at arabasının sesi duyulur. Baba Ohlsdorfer ve kızının birbirlerine bağlı yaşamak zorunda oldukları filmin ilk günündeki uzun çekimlerle izleyiciye yansıtılır. Kızın önce ata yardım ettiği sekansta daha sonra babasının üzerini değiştirmesine yardım ettiği sekanlarda bu karşılıklı bağımlılık tekrar eden edimlerle gösterilir ve bu tekrarlar izleyicide gerçeklik duygusu ve algısı oluşturur. Bazin'in gerçeklik vurgusu bu sekans itibarıyla somutlaşmaya başlar. Var olan gerçeklik, izleyiciye alan

derinliği ve uzun plan sekanslarla aktarılır. Baba ve kızın birlikte yaşadığı bölgedeki hava şartlarının oldukça zorlu oluşu kesilmeyen rüzgâr sesi ve toz ile gösterilir. Yönetmen, *Torino Atı* filminin ilk gününde gerçekliği kırmadan, zamanı ve mekânı bölmeden/parçalamadan beş plan sekans kullanır. Montaj kullanımını yeni bir anlam inşa etmek için kullanılmaz, sadece birleştirici bir rol oynar. Plan sekanslarda kamera sabit değildir, hareket halindedir. Eylemler sadece uzaktan gösterilmez, izleyicinin tanıklığı önemsenir. Genellikle karakterlerin eylemleriyle birlikte kameranın da onları takip ettiği görülür. Alan derinliği manipüle edici değildir, genel itibariyle izleyicinin bakışı özgür bırakılmıştır.

### 2.3.2. İkinci Gün

İkinci gün yine rahatsız ve tedirgin edici rüzgârla açılır. Rüzgârın anlatıda olumlanmadığı açıktır. Kızın kuyudan su çekmeye gittiği görülür. Yoğun rüzgâr ve toz içinde kamera, kızı arkadan takip eder. Kameranın takipte kalması izleyicinin anlatıyla bütünleşmesinde önemli bir rol oynar. İzleyici de kızın izlencesinde hareket eder, sınırlar ve onunla birlikte rüzgârlı tozlu yollarda kesintisiz bir eksende ilerler. Karakterle yol almak, klasik anlamdaki özdeşlik anlamına gelmemelidir. Zamanı ve mekânı bütünlüklü bir gerçeklik içinde karaktere yaklaşılarak anlamak anlamına gelmelidir. Uçsuz bucaksız Macar ovasındaki yaşamın zorluğu uzun çekimler ve yönlendirici olmayan alan derinliği kullanımı ile net bir şekilde görülür.



**İmaj 3.** Bu planda kamera hareketli bir şekilde kızı takip eder. Kızın yoğun rüzgâr ve toz içinde su kuyusundan zorla su çekmesi en yalın haliyle ve bütünsel bir eylem dâhilinde gösterilir. Karakterin eylemi, hayattan bir kesit gibi izleyiciye sunulur.

Baba Ohlsdorfer var olmak ve hayatı bir nebze de olsa olumlamak için at ile yola koyulmak zorundadır; fakat at tüm çabalara rağmen hareket etmeyi reddeder. Anlatının başında Nietzsche'nin *Torino Atı* ile olan deneyimine sadece dış ses ile aşına olan izleyici, babanın atı çıkarmak için uğraştığı sahnede olaylara üçüncü göz olarak tanık olur ve Nietzsche'nin *Torino Atı* ile olan deneyimini tahayyül edebilir hale gelir. Daha sonra bütünlüklü çekime kız dâhil olur ve atı barakasına geri götürür. Burada Tarr'ın uzun plan sekansının gerçekliği yansıtmada ne derece etkili olduğu açıkça görülür. Gerçekçilik/gerçeklik ve biçimci dil arasındaki ilişkiyi burada daha iyi anlamak adına "atın gitmeyi reddetmesi kesmelerle anlatılsaydı bu kadar gerçekçi olur muydu?" sorusu sorulmalı ve bu soru üzerine düşünülmelidir. Bazin'in plan sekansın gerçeği yansıtmada doğru ve anlamlı bir tercih olduğu görüşü bu sekansta hayat bulur/somutlaşır.



İkinci günde de patates yenmeye devam eder; fakat ilk gün kamera Baba Ohlsdorfer'i gösterirken ikinci günde ise kızın patates yemesi ekrana yansır. Tekrar<sup>3</sup> eden edimler, imajlar ve sesçil evreni oluşturan rüzgâr ve müzik aynı şekilde devam eder. Bu noktada değişen tek şey, kameranın açısıdır. Baba hızlıca patatesi yedikten sonra pencerenin yanına oturur ve dışarıyı izler. Kız da tabakları yıkadıktan sonra yan odada oturur ve dışarıyı izler. Burada kamera genel plandadır, iki eyleyen de görünür. Sahnenin önünde baba, arka planda ise kız vardır. Bu bakış uzun süre devam eder, eyleyenlerin yapacak başka bir şeyleri olmadığı açıkça görülür. İkinci günün son sekansında dışarıdan birisi gelir ve *palinka* ister. Kamera şişeyi takip eder. Kız şişeyi doldururken dışarıdan gelen adam ve baba masada oturur. Alan derinliği kullanımı burada önemlidir. Tarr burada dışarıdan gelen adama dikkat çekmek ister. Kızın şişeyi doldurması karanlıkta kalır, kamera yavaşça konuşan adama yaklaşır ve adamın konuşması omuz planla verilir. Yönetmen dikkati bu noktaya çekmeye çalışır. *Palinka* isteyen adam değişim, değersizleştirme, yozlaştırma ve yokoluş üzerine felsefi bir konuşma yapar:

“Her şey mahvoluyor. Her şey değersizleşti. Fakat şunu söyleyebilirim ki, onlar mahvetti ve değersizleştirdi. Çünkü sözde masumane insani yardımla gelen bir çeşit afet değil bu. Tam tersine insanın kendi kararlarıyla ilgili bu, kendi kararlarının kendisinin önüne geçmesiyle. Tabii ki bunda Tanrı'nın da eli var. Hatta bana kalırsa, büyük bir payı var. Ve bu pay ne olursa olsun, hayal edebileceğin en korkunç yaratılışa sahip. Çünkü görüyorsun sen de, dünya bayağılaştı. Benim ne söylediğim bir önemi de yok, çünkü her şey satın alınarak değersizleştirildi. Sinsi, alçakça bir savaşa ele geçirdiklerinden beri, her şeyi adileştirdiler. Her neye dokundularsa, ki her şeye dokundular, onu değersizleştirdiler. İşte bu nihai zafere kadar giden yoldu. Muzaffer bir sona doğru giden. Ele geçir, değersizleştir. Değersizleştir, ele geçir. Ya da istersen farklı şekilde de ifade edeyim: dokun, değersizleştir ve dolayısıyla ele geçir. Ya da, dokun, ele geçir ve dolayısıyla değersizleştir. Durum bu şekilde yüzyıllardır devam ediyor. Yüzyıldan yüzyıla, her çağda. Bazen sinsice, bazen kabaca, bazen kibarca, bazen acımasızca ama durmaksızın devam ediyor. Değişmeyen tek şey ise şekli, pusudaki bir sıçan saldırısı gibi. Çünkü bu mükemmel zafer, diğer taraf için de aynı şekilde gerekliydi. Mükemmel, bir şekilde önemli ve asil olan her şey, böylesi bir savaştan kaçınmalı. Herhangi bir mücadeleye girmemeli, bu sadece bir tarafın aniden mükemmelliğini, büyüklüğünü ve asilliğini kaybetmesi demek. Şimdi kurdukları pusudan yönettikleri dünyaya saldırıyor bu kazanan galipler ve birilerinin onlardan bir şey saklayabileceği küçük bir köşe dahi yok. Ellerini attıkları her şey zaten onların çünkü. Ulaşamayacaklarını düşündüğümüz şeyler bile ki onlar her yere ulaşır. Çünkü gökyüzü şimdiden onların, düşlerimizin olduğu gibi. Onların zaman, doğa ve sonsuz sessizlik. Hatta ahlaksızlık bile onların, anladın mı? Her şey ama her şey sonsuza dek kayboldu! Ve o asil, önemli ve mükemmel pek çok şey orada kaldı, bilmem izah edebildim mi? Bu noktada çark ettiler, durup anlamaya başladılar ve kabul etmek zorunda kaldılar, ne tanrının ne de tanrıların olmadığını. Mükemmel, önemli ve asil olanın ise bu doğruyu en başından beri anlayıp kabul etmesi gerekiyordu. Tabii onlar bunu anlamaktan oldukça yoksundu. İnanmış ve kabul etmişlerse de, bunu anlamamışlardı. Şaşkın ama boyun eğmemiş bir şekilde orada dururlarken bir şey oldu ve beyinlerinde çakan bir kıvılcım, sonunda onları aydınlattı. Ve birden ne tanrının ne de tanrıların olmadığını fark ettiler. Birden ne iyinin ne de kötünün olmadığını gördüler. Akabinde görüp anladılar ki, eğer öyleyse aslında kendileri de yoksular! Söndüler, yanıp kül oldular dediğimiz an bunlar olmuş olabilir sanıyorum. Çayırda cayır cayır yanmaya bırakılan bir ateş gibi söndü ve yanıp kül oldu. Biri daimi kaybedendi, diğeri doğuştan kazanan. Mağlubiyet, galibiyet. Mağlubiyet, galibiyet ve bir gün yine bu civarlarda fark etmek zorunda kaldığım ve sonunda fark ettiğim bir şey oldu, ben hatalıydım. Şu dünyada herhangi

<sup>3</sup> Anlatı boyunca tekrar eden imajlar ve edimler söz konusudur: Babanın ve kızın patates yemesi, kızın babanın kıyafet giymesine ve çıkarmasına yardım etmesi hatta tüm bu süreci kendisi yapması, rüzgâr ve müzik sesi, tozlu topraklı mekân sunumu, baba ve kızı arasındaki neredeyse hiç olmayan iletişim/diyalog, babanın ya da kızın pencere önüne oturması ve uzaklara bakması.

bir değişimin asla olmamış olduğunu ve asla olamayacak oluşunu düşünürken gerçekten de hatalıydım. Çünkü inan bana, artık biliyorum ki bu değişim aslında gerçekleşti”.

Dışarıdan gelen bu adam, kendisine göre dünyada olmakta olan hakkında Ohlsdorfer’ı da uyarmak ister; fakat Ohlsdorfer, felsefi konuşma yapan adamın söylediklerini dinlemez ve saçmalık olarak nitelendirir. Bunun üzerine içkisini alan adam evden ayrılır. Adam çıktıktan sonra kız pencereden adamı izler. Kamera pencereye yaklaşır, bu yakınlaşmadan sonra çerçeve ikiye bölünür. Çerçevenin yarısında boşluk varken diğer yarısında ağaç ve ağaca yürüyen adam görülür. Bu plan sekansla birlikte ikinci gün sona erer. İkinci günde toplamda yedi plan sekans kullanılır.



**İmaj 4.** Değişimden bahseden adam, insanoğlunun içinde bulunduğu duruma yönelik uyarıcı bir özne olarak işlev görür. Bu sahnede ağaç bir görsel metafor olarak kullanılır. Bir gösterge olarak işlev gören ağaç, gidilecek ve aranacak yeni yerlere, yeni umutlara işaret eder.

### 2.3.3. Üçüncü Gün

Üçüncü günde diğer iki günü takip eden sahnelemelerle başlar. Tekrar eden edimler, farklı açılardan ve farklı planlardan verilir. Böylece Bela Tarr tek düze yaşamı izleyiciye derinden hissettirir. Biçimci gelenekte olduğu gibi farklı zamanlara ve mekânlara ait unsurları yeni bir anlam inşa etmek için birleştirmez, var olan gündelik yaşamı bütünlüklü bir biçimde perdeye aktarır. At yine bitkindir ve cılızdır, yine yemek yemeyi reddeder. Bu nedenle işe koşulamaz. Tekinsiz müzik, tüm bu sürece yine eşlik eder. Anlatının en başından bu kesite kadar sunulan esenliksiz hal, daha da şiddetlenir. Yönetmenin kamerası bu anı izleyiciye uzun uzun gösterir ve izleyenleri düşünsel bir katılıma teşvik ederek soru sordurtur. *Peki, şimdi ne olacak? At yemek yemezse ve işe koşulamazsa bundan sonra baba ve kız yaşamlarını nasıl sürdürecektir?* Baba, kızı ve at üçgeni üzerinden tasarlanan anlatıda tüm unsurlar birbirine eklenmiştir. Bu nedenle bu üç eyleyen arasında ortaya çıkan çatışma/varoluşsal sorunlar, gün geçtikçe yavaş yavaş çöküşü doğurur. Güdölleyici ve yönlendirici olmayan uzun planlar, izleyiciye tüm bu varoluşsal sancılar üzerine düşünme fırsatı tanır. Kamera pencerede konumlanır. Esenliksiz zaman ve mekân tasarımı içine uzaklardan gelen çingeneler de dâhil edilir. Sabit açıda çingenelerin su kuyusunun yanına gelişleri görülür. Adam, çingeneleri kovması için kızını gönderir, çingeneler uzaklaşırken tekrar geleceklerini söyler.



**İmaj 5.** Çingenerin su almasını istemeyen baba, onları kovması için kızını gönderir. Bu durumun hemen sonrasındaki plan sekansta kuyunun kuruduğu görülür. Bu durum, baba ve kızı için yok oluş sürecini de beraberinde getirir.

İzleyici, su üzerinden yaşanan sahiplik çatışmasına uzaktan bakar. Kamera izleyiciyi pencere önüne sabitler. Bela Tarr, izleyiciyi uzakta bırakarak olaylara sadece bakan/izleyen insanların konumunu da sorunsallaştırır. Bu uzaktan bakış, izleyici tarafından düşünülmelidir. Üçüncü günde toplam altı plan sekans kullanılır.

#### **2.3.4. Dördüncü Gün**

Dördüncü günde kız sobaya birkaç odun parçası atar ve kuyudan su çekmeye çıkar. İlk üç günde kızın bu hareketini takip eden ve kızla salınan kamera, dördüncü gün kapıda kalır. Bu tercih, izleyiciyi baba ve kızın karşılaşacağı soruna/sona hazırlar. Kız kuyuya gittikten sonra koşarak eve gelir ve babasını çağırır. Kamera iki eyleyenin arkasından gider ve onlarla birlikte kuyuya bakar/bakış atar. Kuyunun kurumuş olduğu görülür. Karakterlerin bu umutsuz bakışı, bir süre daha devam eder. Kuyunun da kurumuşuyla birlikte yok oluş süreci daha da hızlanır. Kız ata bakmaya gider ve atın yemini yemediği görülür. Pisliği temizlendikten sonra ata su verilir; fakat at suyu da içmez. Kamera izleyiciye tüm olan biteni geniş planda gösterir. Düşünmek ve geniş plan arasındaki bu ilişki, yönetmen tarafından sıklıkla tercih edilir. Sonraki plan sekansta baba eşyaları toplamaya başlar ve gideceklerini yani evi terk edeceklerini söyler. Eşyaları toplayıp arabaya yüklerler. Daha sonra baba, atı alıp arabanın arkasına bağlar.



**İmaj 6-7.** Kuyunun kuruması sonrasında baba ve kızı, bütün eşyaları toplayıp uzaklaşır; fakat gidilecek bir mekân olmadığı için aynı plan sekans içinde gitmekten vazgeçtikleri ve geri döndükleri görülür.

Baba ve kızı at arabasını ve atı çekerek rüzgâra ve toza karşı koymaya çalışarak evden uzaklaşır. Genel planda eyleyenlerin ağaca doğru yürüdükleri ve sonra geri döndükleri görülür. Geri döndükten sonra baba ve kızı eşyaları indirmeye başlar. Bir süre sonra kız pencereye oturur ve dışarıyı izler. Genel plandaki kamera yavaş yavaş pencereye yaklaşır. Dışarıya bakan kızın çaresizliği yakın plan ile perdeye aktarılır. Bu kamera hareketi, çaresizliğin ve umutsuzluğun aktarılmasında tercih edilir. Bela Tarr'ın kamerası kesitler ilerledikçe eyleyenlerin içinde bulunduğu çaresizliği ve umutsuzluğu daha yakından (yakın plan) göstermeye başlar. Dördüncü günde toplam altı plan sekans kullanılır.

### 2.3.5. Beşinci Gün

Beşinci gün Baba Ohlsdorfer'ın uyanmasıyla başlar. Beşinci günde de yine tekrar eden edimler ve imgeler dolaşımındadır. Kızı gelir ve Baba Ohlsdorfer'ı giydirir. Açılar ve planlar farklılaşır; fakat gündelik yaşama dair rutin de bir değişiklik söz konusu değildir. Sonraki plan sekansta at, bir umut yine kontrol edilir. Nietzsche'nin boynuna sarıldığı ve gözyaşlarına boğulduğu atın zayıf ve cılız görünümünde herhangi bir iyileşme yoktur; hatta atın durumu daha da kötüye gider. Yönetmen kamerasını diğer karakterlerin içinde bulunduğu durumu daha ayrıntılı göstermek adına nasıl yakınlaştırıyorsa, aynı yavaşlıkla bu sefer atın yakın planı ekranı kaplar. Atın boynu bükük durumda gözlerini bile açacak gücü olmadığı görülür. Toz ve rüzgâr şiddetini artırır. Pencereden görülen ağaç bile artık zar zor seçilmektedir. Sahneye bir anda karanlık çöker ve ışıklar söner. Kız sobadan aldığı ateşle tekrar gaz lambasını yakar ve yatağına oturur. Bir süre bu süreç izlenir. Sonraki planda ışık yakın planda gösterilir ve ışığın yavaşça söndüğü görülür. Kız tekrar yakmaya çalışır; ama yanmaz. Baba Ohlsdorfer'da yakamaz, hatta köz bile söner. Baba çaresizliği içselleştirmiştir, *yarın tekrar deneriz* der ve yatarlar.



**İmaj 8.** Özne konumundaki eyleyenler, neredeyse anlatının en başından sonuna dek pencereden dışarıya bakar; fakat dışarıdan gelen adamlarla vurgulanan ve bir metafor olarak perdeye aktarılan ağaç bile artık silikleşmeye ve görünmez olmaya başlar. Yoğun tozun oluşturduğu duman son kalan ağacı da içine alır.



**İmaj 9.** Bu sahnede üçgen kompozisyon kurulur. Bu kompozisyon baba, kız ve lambadan oluşur. Gaz dolu olmasına rağmen lambanın yanmayışı umutları sona erdirir. Artık ışık da yoktur. Esenliksiz tüm unsurlar, karakterleri sarmalar.

Rüzgâr sona erer ve karanlık sahneye ölüm sessizliği hâkim olur. Yok oluşun beşinci gününde beş plan sekans kullanılır.

### **2.3.6. Altıncı Gün**

Tekinsiz müzik son bir kez daha sesçil evreni doldurur ve bu sefer karanlık imaj üzerine bindirilir. Altıncı ve son günde görüntü, karanlıktan aydınlığa yavaşça açılır. Baba ve kızın masada oturduğu görülür. Baba Ohlsdorfer patates soyarken, kız patates almaz. Karanlığın hâkim olmasıyla artık rutinler de değişir. Baba kızına yemek zorunda olduğunu söyler; fakat kızı yemeği ve içmeyi

reddeden at da olduğu gibi patates yemeyi reddeder. Umutsuzluğun tüm anlatıya hâkim olduğu görülür. Kamera masanın uzun kenarında konumlanır. Yönetmen adeta bu çaresizliğe ve umutsuzluğa tanıklık etmesi için izleyiciyi de o masaya oturtur. Son gün tek plan sekansta masada başlar ve yine masada sonlanır. Bu sefer gündelik yaşama dair her gün yapılan edimler gösterilmez. Gaz lambasında ışığın sönmesi ve eyleyenleri karanlıkta bırakması gibi bu sefer yönetmen görüntüyü yavaş yavaş karartır.



**İmaj 10.** Bu sahnede aydınlatma sadece karakterlerin üzerine ve masaya yapılır, diğer taraflar ise karanlıkta kalır. Karakterlerin boyunlarının bükük olması yok oluşa karşı bir şey yapamamanın ve çaresizliğin göstergesidir. Bu sahne içinde bulunulan şartlara karşı taktik ve strateji üretmeyen, içinde bulunulan karanlık durumu içselleştiren eyleyenlerin son halini simgesel bir dil ile gözler önüne serer.

## Sonuç

Araştırma nesnesi olarak ele alınan ve gerçekçi kuramın izleri aranan *Torino Atı* filminde anlatı, başından sonuna kadar yavaş bir şekilde ilerler. Anlatıya realist ve minimalist dil hâkimdir. Kovacs'ın da belirttiği üzere (2015: 190) yaygın tekrarlar, gündelik eylemlerin gerçek zamanlı ve ayrıntılı betimlenmesi, tekdüze hareketlerin temsili, ölü zamanların yaygın temsili gibi unsurlar filmde sıklıkla görülür. Ele alınan filmde neredeyse her plan sekansta tekrar sahneleri söz konusudur. Kızın Baba Ohlsdorfer'a kıyafetlerini giymesine yardım ettiği, her gün patates yedikleri, kuyudan su çektikleri ve pencereden dışarı baktıkları sahnelerde bu tekrar edimleri karşımıza çıkar. Rutin olarak gerçekleştirilen her eylem, gerçek zaman ve mekân içinde edimselleşir.

Baba, kız ve at üçlüsünün birbirlerine bağlı olan yaşamları, müzik ve rüzgâr sesleri ile kurulan atmosferle birlikte rutinlerini kesmeden yani zamanı ve mekânı parçalamadan yansıtan plan sekanslar ile seyirciye aktarılır. *Torino Atı* filmi toplamda otuz plan sekanstan oluşur. Yok oluşun altı gününü anlatan filmde ortalama her gün tekrar eden patates yeme sahnesi farklı açılardan ve planlardan ele alınarak yansıtılır. İlk gün sadece Ohlsdorfer gösterilirken ikinci gün yalnızca kız gösterilir. Diğer günlerde ise kamera geniş açıda kalır. Böylelikle seyirciye görülmeyen açılardaki tekrarlanan işleyişler de gösterilir. Her gün bir öncekinin tekrarı olarak görüldüğü için seyircinin karakterlerin ne yaptığı hakkında fikir sahibi olması arzu edilir. İmajsal ve edimsel tekrarlar söz konusu olduğunda Bela Tarr için kadrajlar ne kadar önemli ise dekadrajlar da bir o kadar önemlidir. Çünkü bu tekrarlar, bir sonraki günlerde farklı açılarda ve planlarda

eksiltilek/seyirciye gösterilmeyerek sunulur. Yani eyleyenin o anki edimi tekrarsal bir döngü içinde daha önceki günlerde ayrıntılı verildiği için, sonraki günlerdeki eylemin dekadrajda kalması sorun teşkil etmez; çünkü izleyici o an için eyleyenin ne yaptığı hakkında fikir sahibidir.

Filmde teknik anlamda iki temel unsur ön plana çıkar: Alan derinliği ve plan sekans. Alan derinliğinin gerçekçi bağlamda kullanımı, izleyiciye durum hakkında yorum yapmaları ve durum üzerine düşünmeleri için sıklıkla fırsat verir. Bela Tarr, duygusal bir katılım içinde kalan pasif bir izleyici talep etmez, aksine izleyiciyi aktif bir katılıma davet ederek olaylar üzerine düşünmelerini ister. Ayrıca odaklı çekimler yapmak yerine alan derinliğinin güçlü olduğu çekimleri kullanarak izleyiciyi manipüle etmez ve yönlendirmez. Filmde otuz kez uygulanan plan sekansları seyirciyi de olaya dâhil etmek amacıyla kullanır. Kamera filmin genelinde eyleyenler ile birlikte hareket eder. Bu da anlatıdaki eyleyenlerle birlikte izleyicinin de eyleme dâhil olmasına olanak tanır. Bu bağlamda Bela Tarr'ın alan derinliğine yönelik bu kullanımı ile Bazin'in alan derinliği hakkındaki görüşleri örtüşür.

Kracauer (2015:198) film karakterlerinin sahnelenmemiş doğasının ve hammadde olarak işlevinin, göz önünde bulundurulduğunda pek çok sinemacının anlatısı için profesyonel anlamda oyuncu olmayanları aradığını söyler. Tarr'ın oyunculuk anlayışı da gerçekçi film diline yönelik tercihleri içerir. Tarr bir röportajında oyunculara gerçek performansı aradığı için hayatın içinden amatör oyunculara yöneldiğini söyler. *Torino Atı* filmindeki atı, pazarda sahibinin onun artık çalışmadığını ve mezbahaya gönderileceğini söylemesi üzerine filme alır. Filmde atın ilk günden itibaren işe çıkamaması ve onun o yorgun ve bitkin görüntüsünün tamamen doğal olması Tarr'ın aradığı o gerçekliği/gerçekçi üslubu ortaya çıkarmaya yardımcı olur.

Kracauer (2015:207) filmde sözlü ifadelerle bel bağlamanın sinemanın tiyatroya yakınlığını artıracığını söyler. Bela Tarr da diyaloglar yerine sinemanın görsel gücünü devreye sokar. Filmi diyaloglar değil onun oluşturduğu sinematografi anlatır. Diyalogların az, görsellüğün hâkim olduğu bir sinema dili tüm metne içkindir. Bela Tarr felsefesini diyalog temelli değil, genel itibariyle sinematik görüntüler ile aktarma yolunu tercih eder. *Torino Atı* filminde en uzun diyalog beş dakikadır ve sadece dışarıdan *palinka* istemeye gelen adamın olduğu sahnede bu uzun diyalogdan söz edilebilir. Bu çerçevede Tarr, anlatmak istediği duyguları diyaloglar ile değil sinemasal imajlar ile aktarma yolunu seçer. Az diyalog, uzun plan-sekanslar ve az kesme Bela Tarr'ın sinematografik dilinin öne çıkan sinematik tercihleridir.

Filmde gerçekçi kurama uymayan unsurlarda göze çarpar. Filmin açılış sekansındaki dış ses kullanımı ile izleyiciye bilgiler verilir. Bu bilgilendirme izleyiciyi filme hazırlarken aynı zamanda onu kurmaca bir dünyaya da davet eder. Adeta bu bilgilendirme, kurmaca dünyanın varlığına yönelik bir işaretir. Aynı zamanda belirli sekanslarda kullanılan müzikte izleyicide duygu yoğunluğunu artırırken, izleyiciyi hikâyenin gerçekliğinden uzaklaştırır. Gerçekçi film dilini kıran bu tercihlerin dışında araştırma nesnesi konumundaki *Torino Atı* filminin genelinde alan derinliği ve plan sekanslar gerçekçi bir teknikle kullanılır. Bu iki temel gerçekçi tercih ile birlikte oluşturulan gerçekçi kompozisyonlar ve oluşturulan atmosferle Bela Tarr'ın belgeselci bir üslupla gerçekçi sinema anlayışı ve çerçevesi içinde bir yapıntı ortaya koyduğunu söylemek mümkündür.

### Kaynakça

- Andrew, J. D. (2007). *Sinema Kuramları*. İstanbul: İzdüşüm Yayınları.
- Arnheim, R. (1985). "Film ve Gerçeklik". Seçil Büker ve Oğuz Onaran (Ed.), *Sinema Kuramları İçinde*. Ankara: Dost Yayınları.
- Bazin, A. (2005). *What is Cinema? Volume I*. California: University of California Press.
- Bazin, A. (1971). *What is Cinema? Volume II*. Los Angeles: University of California Press.
- Bazin, A. (1995). *Çağdaş Sinemanın Sorunları*. Ankara: Bilgi Yayınevi.
- Bazin, A (2011). *Sinema Nedir?* İstanbul: Doruk Yayınları.
- Brockkett, O. G. (2000). *Tiyatro Tarihi*. Ankara: Dost Kitapevi Yayınları.
- Büker, S. (1989). *Film ve Gerçek*. Eskişehir: Anadolu Üniversitesi Yayınları.
- Büker, S. (1991) *Sinemada Anlam Yaratma*. Ankara: İmge Kitapevi.
- Coşkun, E. (2011). *Dünya Sinemasında Akımlar*. Ankara: Phoenix Yayınları.
- Fiske, J. (2003). *İletişim Çalışmalarına Giriş*. Ankara: Bilim ve Sanat Yayınları.
- Gök, C. (2007). "Sinema ve Gerçekçilik". *Beykent Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 2, 112-123.
- Gönen, M. (2008). *Paradoksal Sanat: Sinema*. İstanbul: Es Yayınları.
- Kılıç, L. (1981). "Siegfried Kracauer'in Sinema Kuramı". *Kurgu Dergisi*, 4, 219
- Kovacs, A. (2015). *Bela Tarr Sinemasında Çember Kapanyor*. İstanbul: Hayalperest Yayınevi.
- Kracauer, S. (2015) *Film Teorisi*. İstanbul: Metis Yayınları.
- Kracauer, S. (2011). *Kitle Süsü*. İstanbul: Metis Yayınları.
- Kracauer, S. (1997). *Theory of Film: The Redemption of Physical Reality*. United Kingdom: Princeton University Press.
- Kracauer, S. (1985). "Temel Kavramlar". Seçil Büker ve Oğuz Onaran (Der.). *Sinema Kuramları*. Ankara: Dost Yayınları.
- Monaco, J. (2001). *Bir Film Nasıl Okunur?* İstanbul: Oğlak Yayıncılık.
- Özarslan, Z. (2013). "Biçimci Film Kuramcıları". Zeynep Özarslan (Ed.), *Sinema Kuramları 1 Beyaz Perdeyi Aydınlatan Kuramcılar (ss.51-57)* içinde. İstanbul: Su Yayınları.
- Ryan, M. ve Lenos, M. (2014). *Film Çözümlemesine Giriş*. Ankara: De Ki Basım Yayınevi.