

PAPER DETAILS

TITLE: Ömer Kavur'un Zaman Kavramına Yaklaşımının Hikaye Akisina Etkisi: Akrebin Yolculugu

AUTHORS: Ugur Baloglu

PAGES: 349-365

ORIGINAL PDF URL: <https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/414783>

ÖMER KAVUR'UN ZAMAN KAVRAMINA YAKLAŞIMININ HİKAYE AKIŞINA ETKİSİ: AKREBİN YOLCULUĞU

Uğur Baloğlu*

ÖZET

Sinemanın keşfinden bugüne dünyada hakim olan klasik anlatı yapı çerçevesinde çeşitli filmler üretilmektedir. Ancak sinemanın zaman içinde gelişmesi ve çeşitli kuramcılar tarafından farklı tanımlanması, onun klasik anlatı özelliğini kırarak farklı yapılarda üretilmesine imkan tanımıştır. Türkiye’de kendine özgü anlatım üslubuna sahip yönetmenlerden biri olan Ömer Kavur, bu anlayış çerçevesinde filmler üretmiştir. Genellikle yolculuk temasını kullandığı filmlerinde soyut kavramları metaforik öğeler kullanarak peliküle yansıtmıştır. Özellikle zaman kavramı üzerine inşa ettiği son dönem filmleri sinema sanatının felsefi boyutunu ön plana çıkarmıştır. Bu çerçevede “Akrebin Yolculuğu”, Kavur’un zaman kavramını sorguladığı ve bunu çağdaş anlatı kalıbı içinde inşa ettiği bir film olma özelliği kazanmaktadır. Bu çalışma, Kavur’un, son dönem filmlerinden olan “Akrebin Yolculuğu” filmindeki zaman kavramı kullanımını öykü analizi ile çözümlemeyi hedeflemektedir.

Anahtar Kelimeler: Ömer Kavur, sinema, zaman, çağdaş anlatı yapısı, hikaye akışı

THE IMPACT ON NARRATIVE FLOW OF OMER KAVUR'S APPROACH TO TIME AS PART OF THE CONTEMPORARY NARRATIVE STRUCTURE: THE CLOCK TOWER

ABSTRACT

Movies are being produced as part of the classical narrative structure since the day, the cinema was discovered. However, the development of the cinema in the course of time and the different definitions by various theorists have allowed this to be produced in different structures by breaking its classical narrative structure. Omer Kavur, one of the directors who has his own style of expression in Turkey, has produced films on the basis of this approach. He has evoked abstract concepts by using metaphorical aspects in his movies that he usually treats the theme of travel. Especially, his latest films about the notion of time have accentuated the philosophical dimension of the art of filmmaking. In this context, one of his movies called “Akrebin Yolculuğu” questioning the notion of time has been produced by using the contemporary styles of narration. This study aims to analyze the use of time notion with narrative analysis in “Akrebin Yolculugu”, one of Kavur’s last period films.

Keywords: Omer Kavur, cinema, time, contemporary narrative structure, narrative flow

GİRİŞ

Zaman, çağlar boyu insanın üzerinde düşündüğü, sorguladığı ve çözmeye çalıştığı bir kavramdır. Günümüzde genellikle felsefe alanında çalışmalar yapılan

* Yrd. Doç. Dr., İstanbul Gelişim Üniversitesi Uygulamalı Bilimler Yüksekokulu

zaman mefhumu, fen bilimleri de dahil olmak üzere birbirinden farklı alanlara konu olmaya başlamıştır. Sinemada zaman olgusu, kişi ve mekan unsurları ile birlikte sinemanın temel bileşenlerini oluşturmakta ve varolan bir metin üzerinden inşa edildiğinden çok önemli bir işlev yüklenmektedir. Hikayenin başından sonuna kadar belirli bir zamansal ölçütte üretilen filmler, sinemanın ilk yıllarından bugüne geleneksel anlatı kalıpları içerisine çizgisel bir yapı içinde inşa edilmektedir. Temelleri Aristo'nun "Poetika" eserine dayanan klasik anlatı yapısı geçmişten günümüze kullanılan başat anlatım biçimidir. Sinema alanında klasik anlatı kalıplarının dışına ilkin 1920'lerde Bunuel'in sinema çalışmaları ile popüler olan sürreal akımla gerçeküstü sinemacılar çıkmış ve gelecek yıllarda ortaya çıkan Yeni Dalga akımını etkilemiştir. Bu yeni sinema akımında yönetmenler, çizgisel zaman anlayışını terk ederek olay örgüsünü çizgisel yapının dışına çıkarmış; geçmiş, şimdi ve gelecek zamanların birbirleri ile kimi zaman kesiştiği kimi zaman yer değiştirdiği filmler üretmişlerdir. Sinemada zaman mefhumunun bu şekilde farklı biçimlerde yeniden üretilmesinde Bergson'un zaman kavramına yaklaşımı önemlidir. Çünkü sinema, elindeki teknik imkanlar dahilinde zamanda çeşitli sıçramalar yapabilir, geri dönüşlerle zamanı tekrarlayabilir, hızlandırabilir veya yavaşlatabilir. Aynı zamanda hikaye akışında olay örgüsünü sondan başlatıp filmi sondan başa inşa edebilir.

Türk sinemasında farklı anlatım biçimlerinin denenmesi tiyatrocular dönemi olarak bilinen Muhsin Ertuğrul'un öncülüğünde üretilen filmler sonrasında yetişen yönetmenlerle ortaya çıkar. Metin Erksan gibi az sayıda yönetmen klasik anlatı kalıplarının dışına çıksa da Türkiye'de genellikle Hollywood modeli filmler üretilir. Bu bağlamda Türk sineması çoğunlukla klasik anlatı kalıplarının tercih edildiği bir yapı izler. Ancak Avrupa sanat sinemasından etkilenen ve yurtdışında sinema eğitimi alan yönetmenler izleyici kaygısı gütmeden film üretimine katkıda bulunur. Ömer Kavur, bu ikinci kategoride yer alan filmler üreterek filmlerinde genellikle yabancılaşma, yalnızlık, yolculuk, zaman gibi soyut kavramları metaforik bir anlatımla izleyiciye sunar. Bu çalışma, Ömer Kavur'un "Akrebin Yolculuğu" filminde zaman olgusu kullanımını öykü analizi ile çözümlemeyi hedeflemektedir. Öykü analizi öykünün kendisini araştırma nesnesi olarak alır. Sosyal bilimlerde anlatının farklı katmanlarını eleştirel bir gözle inceleme fırsatı tanıdığı için kullanımı oldukça faydalı bir yaklaşım olan öykü analizi, anlamın sistematik olarak incelenmesine olanak tanır (Riessman 2001: 23, 24). Sinema anlatılarının öykü analizi, temelde "bir anlatının incelenmesidir" (Erdoğan 2012: 138). Bu bağlamda öykü analizi sadece metin anlatılarını içermeyip televizyon, sinema, destan, fıkra gibi sözel veya görsel anlatıları da kapsamaktadır. Öykü analizinde amaç, "hikaye ile ilgili bir ya da birden fazla konuyu ele alıp incelemek olabilir" (Erdoğan 2012: 139). Görsel anlatılarda kullanılan öykü analizi, hikayeyi kendi bağlamında tartışır. Ele alınan görsel metin, imaj ve seslerin kullanıldığı bir dizi seridir. Bu seri dizi yönetmenin isteği doğrultusunda hikaye ve anlatı yapısı hakkında bilgi verir ve filmin kendi

içindeki anlam bütünlüğünü ortaya çıkarır (Darçın 2016: 6, 7). Bu bakımdan sinema gibi görsel anlatı biçimlerinde öykü analizi metne dayalı öykü analizinden farklıdır. Sinemanın kendine has anlatım teknikleri ile farklılaşan öyküsel anlatım biçimi filmin her sahnesinin görsel ve sözselsel açıklamaları incelenerek analiz edilmelidir (Ibanez 2010: 152). Bununla birlikte zaman gibi soyut kavramlar kümesinin incelenmesi ayrıntılara dikkat etmeyi gerektirmektedir. Riessman'a göre öykü analizi, anlatıdaki söylemlerin metaforik anlamlarının, anlatının yerel bağlamla ilişkisinin ve söylenebilen ile söylenemeyenin şekillendirdiği toplumsal söylemlerin incelendiği bir metot olduğundan yavaş ve özenli bir çalışma gerektirmektedir (Riessman 1993: 69). Çalışma, anlatının ana temalarından olan zaman kavramının hikayenin akışına etkisini inceleyecektir.

1. GELENEKSEL – ÇAĞDAŞ ANLATI YAPISI

Sinema, ilk yıllarında tarihsel kökeni çok eskilere dayanan tiyatro sanatından anlatsal ve tecimsel olarak faydalanmıştır. Teknik imkanlar dahilinde Aristoteles'in "Poetika"da belirttiği üç birlik kuralına uygun klasik anlatı yapısı çerçevesinde şekillenen; giriş, gelişme ve sonuç bölümlerinden oluşan farklı türlerde filmler üretilmiştir.

Klasik anlatı sinemasında izleyici, kamera ile özdeşleşip kendini kahramanın yerine koyarak kendini yaratılan uzama dahil olur. Kahraman ile özdeşleşen izleyici merak, korku, sevgi, aşk gibi duyguları onunla beraber yaşar ve sahnelenen eyleme yaratılan sinemasal dünyanın teşvikiyle kendi yarattığı bilişsel dünyasında katılır. İzleyiciyi yaratılan kurmaca gerçekliğe inandırma temelinde gelişen bu anlatım biçiminde, parçalı görüntüler "anlatımı görünmez kılma amacı doğrultusunda" birleştirilir. Bu bağlamda geleneksel anlatı biçimi Aristo'nun belirttiği üzere mimetik bir biçime sahiptir ve "anlatıcının varlığını görünmez kılar" (Sözen 2008: 132). Böylece izleyicinin kurmaca dünyaya herhangi bir aracı olmadan dahil olması sağlanır.

İzleyiciyi tamamen edilgen konumda tutan klasik anlatı yapısı kişiyi kahramanla özdeşleştirdikten sonra ona düşünme fırsatı vermez. Kahraman onun yerine düşünür, konuşur, eyleme geçer. İzleyicinin tek görevi kendi bilincinden sıyrılarak yaratılan kurmaca evrende duygusal olarak verilen kodları duyumsaması ve sonunda katarsise ulaşmasıdır.

Bütün bunlara göre klasik anlatıda şu özellikler bulunmalıdır:

- 1- Başta açık edilmeyen bir durumun doruk noktasında ortaya konması,
- 2- Konunun sergilenmesiyle birlikte önceden özetlenmesinden sonra, aksiyonun gittikçe hızlanarak, gerilimi ters çözümlü yollara hazırlaması,
- 3- İzleyicinin bildiği ancak oyuncuların bilmediği bir gerçeğin merak ögesi olarak oyunun merkezine konması (1)

4- Düğümden önce, aksiyonda bir ters gelişimin yaratılması (Ünal 2015: 130).

Anlatının olay örgüsü içerisinde yer ve zaman birliği ile düz bir çizgide gelişerek sürekli bitişe doğru gitmesi klasik anlatı sinemasını kapalı bir bütünlük içinde olduğunu göstermektedir. Genellikle anlatım zamanı ve mekanı sebep-sonuç dizisini gösterecek şekilde oluşturulmuştur. Bu amaçla, klasik anlatım kesme, mizansen, sinematografi ve ses gibi bazı temel unsurları kullanmaktadır (Bordwell 1979: 717). Kısacası klasik anlatı yapısı Ong'un belirttiği şekilde, tıpkı bir piramite benzer; "olaylar yokuşa sürüldükten sonra gerilim artarak doruk noktasına erişir. Bu noktada bir olayla bilinç aydınlanarak olayların akışı ters yüz olup inişe geçilir ve düğümün çözülmesiyle anlatı noktalanır" (Ong 2012: 167).

Geleneksel anlatı kalıplarının çözülüp farklı anlatım biçimlerinin ortaya çıkması ilkin resim, heykel gibi sanatlarda ortaya çıkar. Diğer sanat dallarından etkileşim içinde olan sinemanın klasik anlatım kalıplarını kırıp farklı yollarla kendini ifade etmesi, izleyici-seyirciye düşünme imkanı vererek edilgen konumdan etkin konuma geçmeleri için fırsat sunar. Böylece sinemayı sadece tecimsel bir pazar olarak görmeyip onun "sanat" kimliğini ön plana çıkaran yönetmenler 'çağdaş' anlatı kalıplarını kullanarak çeşitli filmler üretirler. Çağdaş anlatı sinemasındaki temel amaç izleyicinin kahramanla özdeşleşmesini sağlamayıp kendi gerçekliğini bilinçli olarak yorum veya oyun olarak açığa vurmasıdır. 1950'li yılların sonlarına doğru Avrupa'da bazı yönetmenler, sinema anlatı kalıplarını yıkarak dilin parçalarını farklı bir biçimde inşa etmişlerdir.

Geleneksel anlatı yapısının çizgisel ve sıralı yapısını bozan modern anlatı genellikle zaman kavramını kullanarak bireyin düşünmesini sağlayacak bir anlatı yapısı kurar. Bu anlatı yapısında zaman; flashback-flashforward gibi sıçramalarla, birden fazla zaman olgusunu içererek paralel anlatı yolları açar ve farklı bir yapıya bürünür (Cameron 2008: 6). Çağdaş anlatı sinemasında Aristoteles'çi mantıkta bir olay örgüsü yoktur. "Poetika"da belirttiği gibi tragedyaların serim, düğüm ve çözüm bölümleri olmak zorundadır. Ancak çağdaş anlatı filmlerinde böyle bir zorunluluktan bahsedilmez. Klasik anlatı sinemasında uygulanmak zorunda olan art zamanlılık ilkesi yerine geçmiş, şimdiyi ve geleceği iç içe geçiren eş zamanlılık tercih edilmektedir. Bu durum çağdaş anlatı biçiminin "anlatım" odaklı olduğunu gösterir. Bu bağlamda çağdaş anlatı yapısına sahip filmler izleyicileri edilgen konumdan alarak farkındalık oluşturmaya çalışır (Sözen 2008: 133).

Çağdaş anlatı filmleri görünüşte bir macera ya da polisiye filmi biçiminde de izleyiciye sunulabilir. Bu tarz filmlerde aşk, suç, cinayet gibi konular da işlenebilmektedir. Klasik anlatı yapısı ile çoğu zaman film süresi olarak da yakındırlar. Ancak çağdaş anlatı filmlerinin, diğer filmler gibi ikonları, izlekleri, motifleri yoktur. İki anlatı formu arasındaki fark belgeselle kurmaca film arasındaki kadar büyüktür denilebilir. Çağdaş anlatı filmlerinin de bir tür ortak

özellikleri vardır: “Örneğin, bu filmler çağdaş yaşamda bireyin ne denli yabancılaştığını, yalnızlığını, iletişim kurmada çektiği güçlüğü ele alır. Ayrıca bu tür filmler bireyi, araç olarak sinemayı, gerçeğin göreceliğini sorgular. Bu filmlerde kahramanın kendisi ve içinde bulunduğu durum bir sorun olarak ortaya konur. Kahramanın eyleminin nedeni soyut bir sorunu ortaya çıkarmaktır. Geleneksel anlatı filmleri, adaletin gerçekleşip gerçekleşmediği gibi somut bir sorunu ortaya çıkarır. Diğer taraftan çağdaş anlatı filmleri adalet kavramı üzerine bir tartışma açar. Suçlu kime, neye göre suçludur, suç nedir vb. gibi soyut sorunları ele alan bu filmlerde karakterler olay örgüsünden çok daha önemlidir” (Büker 2012: 123).

Çağdaş anlatı, kaynağını, geleneksel dramatik anlatıdaki, yönetmen, oyuncu, izleyici ilişkilerinin değiştirilmesinde bulur. Çağdaş anlatıda, izleyici, hipnotize edilen denekler yığını değil, istekleri karşılanması gereken bir topluluktur. Özdeşleşmeye dayalı dramatik anlatıma karşılık, çağdaş anlatıda olaylar kesintiye uğratılabilir ve özdeşleşme denetim altına alınır. Oyuncu artık rolle özdeşleşmesi gereken bir taklitçi değil, onun dökümünü yapmak zorunda olan bir görevlidir (Akyürek 2004: 291).

Brecht konu ile ilgili iki anlatım formu arasındaki farkı şu şekilde örnekler:

Klasik anlatım izleyicisi ; “*Evet, bunu ben de yaşadım. Ben de böyleydim. Eh doğal bir şey. Adamın durumu içler acısı, zavallı çıkar yol yok. Sanat buna derler işte: her şey ne kadar da doğal. Ağlayanla ağlıyor, gülenle gülüyor insan*” der.

Çağdaş anlatım izleyicisi; “*Bak, bunu düşünmemiştim işte. Ama öyle de yapar mı adam. Sanat buna derler işte: Her şey ne kadar da şaşırtıcı. Ağlayanların durumuna gülüyor, gülenlerin durumuna ağlıyor insan*” der (Brecht 1977: 40).

1990'lı yıllardan bugüne sinemanın anlatı yapısında belirgin bir değişim gerçekleşmektedir. Özellikle anlatı yapıları klasik bağlamdan kopup birbiri içinde bölümlere ayrılmış daha karmaşık bir yapıya evrilmiştir. Genellikle bu tür filmler parçalı zaman kavramını kullanırlar. Özellikle modern anlatılar, zamanın kavramsallaştırılmasında daha geniş bir zemin oluşturmaya imkan tanımaktadır (Cameron 2008: 1). Türk sinemasında emsallerine çok geç rastlanılan çağdaş anlatı filmleri tecimsel kaygı gütmeyen bazı yönetmenler tarafından zor koşullar altında üretilebilmiştir. Türk sinemasında popüler sinema anlayışından uzak film yapan sınırlı sayıdaki yönetmenlerimizden birisi de Ömer Kavur'dur. Ömer Kavur'un lise yıllarında başlayan fotoğraf ve sinema merakı üniversiteyi Fransa'da sinema üzerine okumasında etkili olmuştur. Kendi yarattığı sinemasal evrende özgün sinema diliyle Türk sinemasında nadir görülen 'auteur' yönetmenlerden biri olmuştur.

2. ÖMER KAVUR SİNEMASI

Türk sineması ilk yıllarında Muhsin Ertuğrul önderliğinde teatral sinema tarzı filmler üretmiş, sonrasında Lütfi Akad, Atıf Yılmaz gibi yönetmenlerle tiyatro

kimliğinden sıyrılıp kendisi bir öykü anlatan ve sinemanın görsel-anlatısal özelliklerini kullanan bir araç konumuna geçmiştir. Yeşilçam ekolü ile klasik anlatı yapısıyla klişeleşmiş konuları izleyiciye sunan sinema endüstrisi 70'li yıllarda geçirdiği bunalım ile televizyona yenik düşmüştür. Ömer Kavur işte tam bu zamanda, Türkiye'de sinema endüstrisi çökme tehlikesiyle karşı karşıyayken Fransa'da sinema okuyup Türkiye'ye film yapmaya gelen idealist bir yönetmen olarak ortaya çıkar. 1960'ların sonlarında Paris'te film ve sosyoloji okuyan Kavur, 1971'de Türkiye'ye döner. Yurtdışından döndükten sonra Yeni Dalga akımından etkilenerek toplumsal boyutları elen alan filmler; yakın zamanda ise bireyin psikolojisine odaklanıp kent yaşamındaki hezeyanları odağına alır (Rosen 1989: 20).

Türk sinemasında edebiyat ve sinema etkileşimini en etkili şekilde gerçekleştiren yönetmenlerden biri olan Ömer Kavur, filmlerinde kent karmaşasında, kalabalıklar ortasında yalnızlığını yaşayan, düşünceleriyle yaşamı arasındaki uyumsuzluğun bunalımıyla kıvranan entelektüelden, kasaba sınırlılığının ve kuşatılmışlığının, cinsel doyumsuzluğun pençesinde tutsak şizofrenik karakterlere kadar her türden insan vardır. Sıradan küçük insanlar, kamyon şoförleri, genelev kadınları, sürgüne gönderilmiş, yaftalanmış kimsesiz kadınlar vardır. Filmografisinde 1970'lerin kanlı karmaşasında işçi sınıfının yalın bir dille analizini yaptığı filmler de vardır. 80'li yıllarda varoluşçu ve gerçeküstü etkilenimini sinemaya taşıdığı dönemlerdir. Bu arada sinemasındaki çeşitlemeler de göze çarpmaktadır. Son yıllarında post-modern anlatıya yönelen Kavur, bu karmaşık türün sinema izleyicisi için okunması güç bir örneğini de sunmuştur. Zaman ve mekana gösterdiği titizlik, olay örgüsünü ve kahramanlarını çevresiyle bütünleştirmekte, gerçekçi kılmaktadır. Böylesi gerçekçi anlatım özelliklerinin yanı sıra filmlerinde yer yer simgesel unsurlara yer vermesi, sürrealist yaklaşımlarda bulunması bir başka özelliğidir (Esen 2009: 112).

Yurtdışında eğitimi sonrası Türkiye'ye gelen Kavur, alaylı yetişmediğinden ve dönemin sinema endüstrisi yapımcıların tekelinde olduğundan sektör tarafından benimsenmemiştir. Konu hakkında Ömer Kavur ilk filmi "Yatık Emine" filminde yaşadıklarını şu şekilde açıklar: "... beni çok fazla kabul etmediler, yönetmen olarak. O zaman okullara karşı bir tavır vardı. Açık açık söylenmese de, hissediliyordu. Çünkü usta-çırak ilişkisi çok güçlüydü; o ilişkiler denetlenebiliyordu. Şimdi okullu biri gelecek problemler çıkaracak düşüncesi hakimdi" (Esen 2002: 23, 24). Bununla birlikte yurtdışında yaptığı bir röportajda Türk sinemasının bir çıkmazda olduğunu, öykülerin belirli kalıplar dahilinde anlatıldığını belirtir. Batı'nın klasik anlatı yapısı çerçevesinde inşa edilen filmler istediğini belirten Kavur, kendisini ilgilendiren şeyin belirli bir temayı derinlemesine incelemek olduğunu söyler (Rosen 1989: 21).

Ömer Kavur, 1986 yılında çektiği Türk sinemasının en önemli filmlerinden biri olan "Anayurt Otel'i"nden sonra farklı bir tarz benimsemiştir. Yusuf Atılgan'ın aynı isimli romanından uyarlanan olan bu film Ömer Kavur sinemasında yeni bir

dönüm noktasıdır. Bu ve sonraki filmlerinde daha soyut bir nitelik kazanmış, toplumsal ve gerçek olan arka plan giderek zayıflamış, bunun yerine mistik öğeler ön plana çıkmıştır. “Sinemasındaki ana temalara bakıldığında yol-yolculuk, arayış, iletişimsizlik ve yabancılaşma, zaman, ölüm, sevgi/sevgisizlik, cinsiyet, iktidar, ahlak, tasavvuf, varoluş gibi kavramlar öne çıkmaktadır” (Toprak 2011: 39). Genel olarak Ömer Kavur filmleri, tecimsel kaygıyla üretilmeyip yönetmenin sorguladığı kavram ve konuları paylaşacağı izleyiciler için üretilmiş farklı filmlerdir. Bu nedenle geleneksel anlatı kalıpları dışında filmlerdir (Esen 2002: 25).

3. SİNEMADA ZAMAN

Aristo'nun anlatı yapısı için koyduğu kurallar çerçevesinde belirlenen olay örgüsü sürekli aynı mantıkta işlemektedir. Bu kurallar çerçevesinde üretilen eserler, genellikle, belirlenen bir şablon içinde oluşturulan konuların endüstrileşmiş seri üretim mantığında sadece kar amacı güdülerek herhangi bir sanat kaygısı olmadan üretilir. Sinemada hikaye akışı roman, öykü gibi metinlere paralel geleneksel anlatı kalıbından sıyrıldıktan sonra özgürlüğüne kavuşur. Çağdaş anlatı yapısı ile sınırların ortadan kalkması özgürleşen zihinlerle birlikte sanatsal niteliği daha fazla ürünler vermeye başlar. Bu bağlamda Ömer Kavur sineması, çağdaş anlatı sinema normlarına uygun biçimde ürünler vermektedir. Özellikle sinemasında zaman kavramını sorgulamaya başlamasıyla birlikte sinemasal anlatı evreni gerçeküstü imgelerle süslenmiş ve çok farklı boyut kazanmıştır.

Sinemada zamanın kullanımı Melies ile başlar. Melies'in sinemanın teknolojik bir yenilik olmaktan çıkıp bir sanat biçimine dönüşmesine neden olacak montaj tekniğini bulması ve filmlerini öykü aracı olarak tasarlaması zamanın öykü ile ilişkisini gösterir. Bu bağlamda anlatıların olay örgülerinin zaman ile ilişkisi onun yapısal özelliği ile ilgili bilgi verir. Sinemanın zaman ile kurduğu ilişki aynı zamanda uzamsal yapıyı da etkiler. Bir anlatının temelinde kişi, zaman ve mekan ile kurduğu olay örgüsü, yapıların birbirleri ile etkileşimde olmalarını zorlamaktadır. Sinemanın teknik üstünlüğü zamanı farklı boyutlarda ele almasına imkan tanımaktadır. Diğer bir deyişle, zaman, geçmiş, şimdi ve gelecek arasında kolay bir şekilde geçiş yapabilecek teknik kapasiteye sahiptir. Bu bağlamda gerçek yaşamda algılanan zamanın sürekliliği, sinemada parçalanarak yönetmenin tercihinine bağlı olarak değişen bir yapıya evrilmektedir. Tarkovski'ye göre “zaman, ‘ben’imizin varlığına bağlı bir koşuldur. Zaman bizi besleyen bir atmosferdir. Varlık ve varlık koşulları arasındaki bağ kopunca, kişi ve onunla birlikte kişisel zaman ölünce, zaman da ölür” (Tarkovski 2008: 43). İnsan-zaman ilişkisinin ayrılmaz yapısı, Tarkovski için sinema-zaman ilişkisinde de belirgindir. Sinemanın temeli olarak nitelenen zaman olgusu, insanlara zamanla özgürce oynama fırsatı sunar. Çünkü sinemada montaj tekniği yardımıyla uzamsal ve zamansal geçişler rahatlıkla yapılabilmektedir. Bu bağlamda sinemada zaman öznel bir özellik kazanır.

Sinemada zaman kavramını felsefi temele oturtan Bergson'un zaman anlayışıdır. Bergsoncu yaklaşımda sinema ve insan arasındaki ilişkinin temel eleştirisi yapılır. Buna göre sinema, sabit planların bir araya gelerek yeniden devinimi sağlayan bir araç olarak insan algısı ile aynı şekilde çalışmaktadır. Çünkü Bergson felsefesinin temelinde iç ve dış dünya ikiliği yatar. Bu durumu Bergson şu şekilde ifade eder: "... sinemanın yaptığı bu olduğu gibi, bizim bilgimizin yaptığı da budur. İç oluştı bağlanacak yerde bu oluşu yapay olarak yeniden düzenlemek üzere maddi dünyaya aktarmaktır. Geçip gitmekte olan gerçeklikten neredeyse anlık görüntüler alıyoruz ve bunlar o gerçeklik için karakteristik olduklarından, onları soyut, tekbiçimli, görünmez, bilinç aygıtına yerleşmiş bir oluş süreci boyunca akıtıp geçirmemiz yetiyor bize... Algılama, düşünme, dil genel olarak böyle işlerler. Oluşu düşündüğümüzde ya da açıkladığımızda, hatta algıladığımızda bile içimizde bir tür sinematografi işletmekten öteye bir şey yapıyor değiliz" (Sofuoğlu 2004: 67).

Bergson'un zaman felsefesinde kullanılan en önemli kavramlardan biri 'süre'dir. Bergson'a göre süre gerçek zamanı verir. İnsanların dış dünyada deneyimledikleri zaman gerçek olmayan matematiksel zamanı göstermektedir. İç dünya ve dış dünya ikiliğini zaman kavramı bağlamında gerçek ve gerçek olmayan zıtlıklar üzerine inşa eden Bergson, gerçek zamanın içsel yolla kavranabileceğini belirtir ve bunun için belleğe ihtiyacımızın olduğunu öne sürer. Bellek, geçmişin saklandığı bir depolama alanı değil, geçmişin şimdi ile kurduğu sanal (virtual) birlikteliktir. Böylece geçmiş ile şimdi aynı anda algılanabilmekte ve zamanın artsürekliliği bozulmaktadır (Karadaş 2015: 328). Aynı şekilde Augustine de, içsel dünyanın bellek ile ilişkilendirilebileceğini söyler ve bunu şu şekilde açıklar: "Benim çocukluğım mevcut değil, çünkü şu an var olmayan bir geçmişte, ancak onu hatırladığımda, çocukluğımın şeklini şimdi belleğimde yaşadığını görüyorum" (Marievskaia 2015: 39). Maddi olmayan bu zaman biçimi genellikle çağdaş anlatılarda tercih edilir olmuştur. Bergson'un 'süre' olarak tanımladığı bu zaman anlayışı modern romanın anlatım tekniklerini de etkilemiştir. Modern yazarlar tarafından zaman, kronolojik bir akış içerisinde kullanılmamaktadır. Modern romanda zamanın insanın zihninde sürekli bir akış içerisinde olduğu kabul edilir. Bu nedenle kronolojik sıradan vazgeçilip, çapraz dönüler veya değişik zaman uzunluklarında ileri gidiş ve geriye dönüş gibi karmaşık bir zaman akışı kullanılır (Odacı 2009: 607).

Sinemada zaman olgusu, Bergson felsefesinden aldığı kavramlarla Deleuze tarafından farklı bir boyuta taşınmıştır. İki temel sinema türü ya da görüntü arasında ayırım yapan Deleuze, "hareket-imaj" ve "zaman-imaj" kavramlarını ortaya atar. Buna göre hareket imaj anlayışında üretilen filmler II. Dünya savaşı öncesi filmler ve 20 yüzyılın ikinci yarısının ticari sinemasının çoğunu oluşturmaktadır. Bu tür filmler genellikle klasik anlatı yapısına uygun, ticari anlayışta üretilen, hareketi odak noktasına alan filmlerdir. Hareket, farklı görüntüleri ve sahneleri, olayların karakterleri nasıl etkilediğini gösterecek

şekilde bağlanarak oluşturulur. Örneğin, "Titanic" filminde (1997) Jack'in (Leonardo DiCaprio) Rose'a (Kate Winslet) nasıl aşık olduğu görülür. Geminin buzdağına çarptıktan sonra nasıl battığı, Jack'in nasıl boğulduğu ve Rose'un nasıl hayatta kaldığı gösterilir. Bu tür filmlerde her sekans ve kesme, olayların ilerlemesini gösteren işlevsel bir rol oynar. Deleuze'e göre bu tür filmlerde hareket ön planda olduğundan zaman dolaylı olarak temsil edilmektedir. Diğer bir deyişle, belirli nedenlerle örülen hareketlerin oluşturduğu bir zaman duygusu yaratılır (Poell 2004: 2).

Temelde çağdaş anlatı yapısına uygun bir film kendi varlığını zaman aracılığıyla oluşturur ve filmdeki kurgusal yaşam, izleyiciyi zaman ile etkiler. Ancak burada var olan zaman, geçmiş ve bugünün iki ardışık 'an'ı olarak değil, aynı anda var olan iki ögenin birleşimi olarak ele alınır (Deleuze 1991: 59). Türk sinema tarihinde zaman kavramını felsefi anlamda sorgulayan yönetmen yok denecek kadar azdır. Ömer Kavur'un sinemacı ve düşünür kimliği ile zaman-ölüm kavramlarını sorguladığı "Akrebin Yolculuğu" filminin zaman kavramına yaklaşımı öykü analizi tekniği ile çözümlenecektir.

4. AKREBİN YOLCULUĞU FİLMİNDE ZAMAN

Filmin açılış sahnesinde kameranın göl ya da deniz gibi bir su birikintisi üzerinde çevrindiği görülür. Bu açılış sahnesiyle yönetmenin suya akışkanlık görüntüsünü vermesi zamanın akıp gittiği mesajını oluşturmakta ve zaman kavramının filmin temel unsurlarından biri olacağı belirtilmektedir. Sonraki planda seyircinin bakışı tren penceresinden dışarı konumlandırılır. Bu sefer suda değil yerküre üzerinde bir akışkanlık hissi yaratılarak tekrar zamana bir gönderme yapılmaktadır. Sahne Kerem Usta'nın sözleriyle anlam kazanır:

"Akıp giden renkler, akıp giden mevsimleri hatırlatır bana. Karanlıkla aydınlığı, gece ile gündüzü ve içinde artık olmadığım zamanı hatırlattığı gibi. Yaşamımda artık yer almayan her şey gibi. Bir boşlukta savruluyorum durmadan."

Yönetmenin daha ilk sahneden zaman sorunsalı ile ilgilendiği anlaşılmaktadır. Filmin açılış sahnesinden sonra Kerem Usta'nın atölyesinde saat onarımı yaptığı görülür. Aynı sahnede kapıdan beyaz bir ışık huzmesi içinden fötr şapkalı, paltolu esrarengiz bir adam girer. Adamın nereden, hangi zamandan geldiğine ve kim olduğuna dair bir bilgi yoktur. Kerem Usta'nın çalıştıramadığı saati eliyle dokunarak çalıştırır ve saate bakmadan ayarını yapar. Zamanötesi bir varlık olarak konumlandırılan esrarengiz adam aynı zamanda Kerem Usta'ya "zamanın olmadığını" söyler. Aynı sahnenin devamında esrarengiz adam Kerem Usta'ya durup dururken bir anahtar verir ve bir saati onarmasını ister. Hikayenin sürreal yapısının ardına gizlenerek de olsa ana kahramanın somut ya da soyut bir amaç uğruna yolculuğa çıkması gerekir. Bergson'un içsel ve dışsal zaman ikiliği bağlamında zamanötesi varlık 'saat'in gerçek zamanı ölçemeyeceğini, bu bakımdan maddi zamanın olmadığını belirtir. Bergson'a göre saat mekandaki zamanı, diğer bir deyişle o anı ölçmektedir (Karadaş 2015: 328). Ancak geçmiş ile

o an arasında bir süreklilik yoktur. Bu durumda saatteki zaman algısında her bir saniye geçmişten kopar ve şimdi ile arasında bir bağ yoktur.

Başlangıç evresinden sonra kahramanın yolculuğa çıkış evresi başlar ve Gölköy'e ulaştıktan sonra vakit kaybetmeden saat kulesine gider. Akşam tekrar otele dönen Kerem Usta ve hikayedeki diğer karakterler, aralarında geçen konuşmalar ile seyirciye tanıtılır. Örneğin, otelcinin hiç otelden ayrılmadığı, Kerem'in gezginci bir saat tamircisi olduğu öğrenilir. Bu sahnede dikkati çeken bir nokta da otelcinin otelde kalan misafirlerden bahsederken "*sevgilisini öldüren bir kadın bile kalmıştı burada*" sözü filmin bütünü içinde anlamlı bir yere oturmaktadır. Tüm film boyunca arayış içinde olan Kerem, sorgulayıcı tavrını sürdürerek saat kulesinin sahibini öğrenir: Agah Bey, kasabadaki birçok şeyin sahibidir. Odasında günlük tutan Kerem hayatının özetini yazıyla birlikte deftere sıkıştırır. Kerem günlüğe not alırken izleyiciye içöyküsel monologlar halinde bilgiler verilir. Filmde zamanda çizgisellik bu sahneye kadar devam eder. Gündüz başlayan olaylar dizisi aynı günün akşamında sonlanır. Bu bağlamda hikayenin bu kısmı gerçek zamansal dizi içerisinde gerçekleşir.

Filmin çağdaş anlatı yapı çerçevesinde zaman kullanımı bu sahneden sonra başlar. Aynı günün akşamı dışarıdan sesler duyan Kerem 11 nolu kapının sürekli açılıp kapandığını gördükten sonra içeri bakar. Hikayenin bu bölümünde kapı figürü ana kahramanı çağıran bir niteliğe bürünür. Filmdeki zamansal kırılmaların ilki bu sahnede gerçekleşir. Kerem Usta, bu sahnede farklı bir zamanda varlığını sürdüren kendi benliğini görür.

Sahnenin bitimi ile tekrar gerçek zamansal eksene geçiş yapılarak film, ertesi günden devam eder. Filmde zamanın kullanım biçimini anlayabilmek için karakterlerin hikayede nasıl konumlandırıldıkları da önem taşımaktadır. Filmin devamında Kerem Usta'dan sonra köyün zengini Agah Bey tanıtılır. Agah Bey, maddi olanakları çerçevesinde iktidarını kurmuş biri profili olarak gösterilir. Kerem Usta ile iletişime geçtiği bu sahnede de Agah Bey'in sorgulayan konumuna geçmesi bunu doğrular niteliktedir. Zamansal dizinin çizgiselliği bu sahneden sonra Kerem Usta'nın yemek yemediği sahnede tekrar kırılır. Bir önceki sahnede 'kapı'nın üstlendiği çağırıcı rol, bu sahnede bir kadın tarafından gerçekleştirilir. Kadını takip etmeye başlayan Kerem Usta, ormana vardığında bir önceki zamansal iç içelik gibi farklı zamansal boyuttaki kendi benliğinin kadını izlediğini görür. Bu sahnede diğer benliğinin kendisi olduğunun bilincinde değildir, bu nedenle geri dönmeye karar verir ve ardından silah sesi duyulur. Gölden hızla uzaklaşmaya çalışırken güncesini düşüren Kerem Usta'nın geçmişi göl tarafından yutulup silinir. Metaforik anlatımın yoğun olduğu filmde zamana ait yapılan bu göndermede Kerem, güncesiyle birlikte hayatının özetini ve geçmiş zamanını da kaybeder. Bu sahne hikayenin akışı bağlamında zamanın çizgiselliğinin bozularak döngüsel yapıya evrildiği en önemli sahnedir.

Filmdeki zamansal kırılmalar sadece Kerem Usta'nın yaşadıkları ya da tanık oldukları ile anlaşılmamaktadır. Aynı günün akşamı polise ifade veren otel sahibinin cümleleri de bunu doğrular niteliktedir.

"Polis: Otelde kalan bu adam kim?"

Otelci: Otelde arkadaştan başka kalan kimse yok."

Filmde zaman olgusu geçmiş, şimdiki ve gelecek zaman olarak ayrımlanmaz. Kerem Usta'nın Esra ile diyalogunda zaman belirsizliği işaret eden bir kavrama dönüşür:

"Kerem: Ne zamandır buradasınız ?

Esra: Bilmem."

Filmde zaman ile ilgili neredeyse bütün sorular cevapsız kalır. Yönetmenin zaman kavramı konusundaki arayışı ve kesin sonuçlara ulaşamaması karakterler arasındaki diyaloglardan da anlaşılmaktadır. Aynı sahnede Kerem ile Esra'nın öldürülen kişi hakkında konuşması da bunu destekler:

Kerem: Sizi de gördüm.

Esra: Nerede?

Kerem: Gölde, o adamla

Esra: Hangi adamla?

Kerem: Ölüsünü gördüğüm adamla. Sizi izliyordu. Sonra kayboldu. Silah seslerini duyunca korktum. Size bir şey oldu sandım.

Esra: Ama ben yalnızdım. Anlamıyorum kimse yoktu, kimseyi görmedim.

Kerem Usta'nın saat onarımına devam etmesi filmin gerçek zamansal düzlemde ilerlemeye devam ettiğini gösterir. Aynı zamansal düzlemde, göl kıyısında Esra ile buluşur. Bu sahne hikayenin ana karakterlerinden Esra'nın izleyiciye tanıtıldığı sahnedir. Esra sandal üzerinde çocukluk ve gençlik ile ilgili anılarını, Agah'la tanışması ve evlenmesi ve saat kulesine olan bağlılığının nedenlerini açıklar. Böylece Esra'nın geçmişine kendi ağzından sözlü yolculuk yapılır. Hikayesini anlattıktan sonra kolyesini göle bırakır ve ardından gölün her şeyi yuttuğunu söyler:

Esra: Oraya düşen bulunmaz ki.

Hikayenin ilerleyen bölümlerinde Kerem Usta, saat kulesine çan yapmak için şehirde dökümcüye gider ve elindeki çizimleri dökümcüye gösterir. Ancak dökümcü aynı ölçülerde yıllar önce bir siparişin olduğunu ve alınmadığını söyler. Bu sahnede de geçmiş ile şimdiki zamanın iç içe geçerek döngüsel bir çerçeve çizdiği anlaşılmaktadır. Bu çerçeve Bergsoncu zaman kavramının bellekte geçmiş, şimdi ve gelecek arasında kurulan bağıntı ile ilişkilidir. Bu

bağlamda filmde zamansal iç içe geçişler, gerçek yaşamdaki çizgisel zamanın ortadan kalkıp bellekteki akış halindeki zamanı yansıtmaktadır.

Filmin birçok sahnesinde kullanılan Bergsoncu yaklaşım, karakterlerin birbirleri ile diyalogunda netleşir. Gerçek zaman ve bellek zamana dair vurgulamalar Esra ve Kerem Usta'nın sözleri ile şu şekilde ifade edilir:

Esra: İçinde olmadığım bir zamanda gibiyim. Suyun üstünde yürümek, bulutların arasında uçmak gibi.

Aynı sahnenin devamında Kerem bir ağaç altında uyuyakalır. Uyandıktan sonra:

Esra: Düş görüyordun.

Kerem: Evet ama uyanınca hatırlayamıyorum. Belki de defalarca gördüğüm ve unuttuğum aynı düş.

Esra: Düşünü hiç mi hatırlamıyorsun?

Kerem: Hayır.

Filmde zaman kavramının sorgulanması hikayedeki kör müzisyenler tarafından farklı bir bağlamda devam eder. Filmin gerçek zamanında hikaye akışında gerçekleşecek olaylar sözselle ifade ile belirtilir. Bu sahnede kadın müzisyenin bilici rolünü üstlenerek geleceğe dair yaptığı yorumlar, geçmiş, şimdi ve gelecek arasında bir köprü kurar:

Müzisyen: "Sanki bir sır saklıyor burası hem geçmişe hem geleceğe ait".

Aynı günün akşamı müzisyen kadın Kerem'in odasına gelir. Kerem'in eline dokunarak onun da seyyah olduğunu anlar. Kadın daha önce hissettiği bir şey söyler:

Müzisyen: "Bir yerden bir başkasına savrulacaksınız, ama bu yolculuk bir başka, farklı olacaktır".

Zaman kavramını metaforik öğeler kullanarak anlamaya çalışan Kavur, günce, çan, saat kulesi gibi eşyalara çeşitli anlamlar yükler. Kerem Usta'nın kör oyununda çan yerine güncesini bulması ancak güncedeki yazıların göl tarafından silinmesi, geçmiş ile şimdi arasında kopukluğun bellek üzerindeki yansımasıdır. Çünkü Bergson'a göre hatırlama eylemi, geçmişin ihtiyaç oldukça şimdi ile kurduğu bağıntıdır (Bergson 1986: XVII, XVIII).

Kerem akşam tek başına otelin lobisinde düşünürken kendi geçmişine doğru bir yolculuk yapar. Bu sahnede flashback tekniği kullanılarak karakterin gerçek yaşamdaki geçmişi bellek aracılığıyla yansıtılır. Bergson'un hatırlama eylemi ile ilgili belirttiği "ihtiyaç oldukça" kurulan bağıntı, Kerem'in hikayedeki arayışını çözmek için gereklidir. Bu bağlamda Kerem'in çocukluğuna yapılan zamansal yolculukla şimdi arasında bağlantı kurularak hikaye çözüme ulaşır. Kerem'in belleği ile geçmişe yaptığı yolculuk, gerçek zamanda tekrar bir kırılmaya neden

olur. Geçmişle kurduğu bağlantı ile arayışına devam eder ve bir eve gelir. İçeride dokuma tezgahında Esra bir şeyler dokumaktadır. Kerem'in kendisini izlediğini görünce gülümseyerek sorar:

"Esra: Düşünü hatırladın mı?"

Esra üst kata çıkar. Yatağa oturur.

"Kerem: Hep aradım seni

Esra: Hep bekledim seni. Burada. Hep bekledim."

Kerem zamanın döngüsellliği içinde gezgin bir karakter olarak betimlenir. Ölmeden önceki zaman dilimlerinde de -çocukken ve Gölköy saatçisiyken- Esra ile arkadaş, sevgili veya kocasıdır. Öldükten sonra zaman boyutları arasında yaptığı yolculuklarda aynı güncesinin göle düştüğünde geçmişinin silinmesiyle hayata yeniden başlar. Aynı zamanda filmin çeşitli yerlerinde kullanılan insana görüntüyü yansıtan ancak camın arkasındaki gerçekleri görmeyi engelleyen ayna metaforu, bu sahnede de kullanılır (Çomak 1997: 86). Bu bağlamda filmdeki gerçek zaman ve hikaye akışı muğlaklaşır.

Ertesi gün Kerem aynı yatakta tek başına uyanır. Mavi badanalı eski evin duvarlarında kişileri belli olmayan fotoğraflar asılıdır. Aynı zamanda üç, beş ve yedi yaşlarını gösteren çocukların boylarını ölçmek için yapılmış bir çizelge, odanın ortasında bir beşik ve aşağı katta dokuma tezgahı bulunmaktadır. Bütün bu göstergeler, Kerem'in geçmişte bu evde yaşadığını göstermekte ve kendi belleğinden 'şimdi'ye yansıyan imgeler bütününe ifade etmektedir.

Filmin sonuna yaklaşıldığında Kerem, olay örgüsünün başladığı lokantada aynı masada yemek yemektedir. Masada kırmızı atkı vardır. Dışarı baktığında Esra'yı görür, aceleyle peşinden koşar. İlk takip sahnesiyle aynı özellikler taşır. Kerem yine caminin yanından geçer ve cemaat elleri havada dua eder. Sonrasında aynı yerlerden geçerek bileyciyi görür. Kerem takip etmeyi sürdürür. Başını dala çarpar. Vurulduğunu zannettiği adamı yine görür. Adam başını çevirip Kerem'e baktığında, takip edilen adamın Kerem olduğu ve Kerem'in kendisini takip ettiği anlaşılır. Sonrasında Esra hızlı adımlarla gelerek gerçek zamandaki Kerem'i iki el ateş edip öldürür.

Kerem'in göle atılma sahnesinden sonra aynı kıyafetlerle Kerem ilk sahnedeki gibi güncesine not almakta ve arayış içinde olduğu soruları cevaplamaya çalışmaktadır. Ölüm bir son değil yeni bir bilinç, bellek ile yeni bir başlangıç mıdır? Yoksa ebediyete kadar hiçlikte yok olmak mıdır? Bunlar, Kavur'un "Akrebin Yolculuğu" filminde Kerem karakteri üzerinden sorguladığı sorulardır.

"Akrebin Yolculuğu" filminde zaman gerçek dünyada algılanan biçimde doğrusal bir biçimde ele alınmamıştır. Filmin belirli aralıklarında çeşitli kırılma noktaları ile birlikte kimi zaman iç içe geçen zaman kavramı, hem gerçek yaşamda algılanan düzeyde hem de Bergsoncu yaklaşım çerçevesinde zihinsel

süreçte algılanan bir şekilde kullanılmıştır. Farklı zaman algılayışları hikaye anlatımını geleneksel bağlamdan kopararak çizgiselliğini bozmaktadır. Bu bağlamda hikaye akışında olay örgüsü birbirini tekrar eden olaylar zinciri şeklinde giriş, gelişme ve sonuç bölümlerinin muğlaklaşmasına neden olmaktadır. Filmin ilk sahnesi ile son sahnesinin aynı olması da bunu desteklemektedir.

Kişi	Mekan	Zaman
Kerem	Otel Odası	Geçmiş-Şimdi ya da Şimdi-Gelecek Kesişmesi
Kerem-Esra	Göl Kıyısı	Geçmiş-Şimdi ya da Şimdi-Gelecek Kesişmesi
Kerem	Bellek	Geçmiş Zaman
Kerem-Esra	Göl Kıyısı	Geçmiş-Şimdi ya da Şimdi-Gelecek Kesişmesi
Kerem	Tren	Döngüsel Zaman

Ayrıca filmin beş ayrı sahnede farklı zaman boyutlarına geçiş yapması filmin anlatı yapısını cevapsız bırakmaktadır. Yukarıdaki tabloda görüldüğü üzere filmde beş ayrı zamansal kırılma noktası bulunmaktadır. Bu bağlamda filmde zaman, birbirini tekrar eden, sıçramalı ve süreksizdir. Bu durum Bergsoncu bakış açısıyla filmde matematiksel zaman algısının olmadığını göstermektedir. Kimi zaman geçmiş, şimdi ve gelecek zamanın iç içe geçmesi, zamanların birbirine karışmasına neden olmakta ve bu bağlamda film, çağdaş anlatı yapısına uygun zaman özelliği göstermektedir. Deleuze, zaman-imaj kavramını ortaya koyarken zamanı bir bütün olarak düşünülmesi gereken felsefi bir zemine oturtur. Deleuze'e göre zaman, geçmiş, bugün ve gelecek şeklinde art arda geçen anlar olarak konumlandırılmaz, bunun yerine zaman geçmiş, şimdi ve geleceğin bir aradalığından oluşur (Poell 2004: 14). Yukarıdaki tablo incelendiğinde Deleuze'ün görüşleri çerçevesinde zamanın keskin ayrımlardan uzak, belirli muğlak anlardan oluştuğu görülebilir. Bu da filmin hikaye akışındaki devamlılığının bazı bölümlerde kırılmasına neden olmaktadır.

SONUÇ

“Akrebin Yolculuğu” filminde anlatı yapısı ile zaman kavramı arasında ilişkinin mevcut olduğu gözlenmiştir. Filmin hikaye akışının beş farklı noktasında zamanın klasik anlatıya uygun olmayan biçimde kırıldığı ve otel odası ile göl kıyısında zamanın iç içe geçtiği anlaşılmıştır. Filmin ilk sahnesinde Bergson'un içsel ve dışsal zaman kavramına uygun bir şekilde giriş yapılarak zamanötesi bir varlık aracılığıyla maddi zamanın gerçek olmadığı belirtilmiştir. Aynı şekilde klasik anlatı yapısına uygun olmayan döngüsel zaman kullanılarak film başladığı sahne ile bitmiştir. Bununla birlikte film içinde iki kez tekrarlanan sahneler de mevcuttur. Bu bağlamda çağdaş anlatı yapısına yaklaşan film zaman olgusunu felsefi bir zemine oturtmuştur. Sosyal bilimlerde zaman kavramına yaklaşım felsefi temele dayanmaktadır. Özellikle Heidegger, Bergson gibi zaman

felsefesi üzerine düşünen filozoflar, sinemada zamanın sorgulanması için kaynak oluşturmaktadır. Özellikle Bergson'un dışsal ve içsel zaman kavramlarının "Akrebın Yolculuğu" filminde kullanımı, filmin hikaye akışının çağdaş anlatı yapısı çerçevesinde kurulduğunu gösterir. Karakterlerin gerçek dünyada ve içsel deneyimlerinde algıladıkları zaman filmin hikaye akışının temelini oluşturmaktadır. Bu bağlamda hem çizgisel hem döngüsel zamanın iç içeliği filmin çeşitli bölümlerinde zamansal sıçramalara neden olmuştur.

Filmde zaman olgusu, geçmiş, şimdi ve gelecek zamanın kesişim alanlarını içeren olay örgüleri etrafında işlenir. Bu olay örgüsünde karakterlerin yaşamları gerçekliği aşan bir biçimde iç içe geçmiş öyküler aracılığıyla izleyiciye verilir. Bu da zaman ve uzamı gerçeklik bağlamından koparır. Böylece film, çağdaş anlatı yapısı çerçevesinde tek bir sonuca ve yoruma dayanmayan kodlara sahip bir anlatıya dönüşür. Yönetmenin hikaye akışında kesinliklere yer vermemesi ve zamanı kullanım biçimi, anlatının muğlak bir yapıya bürünmesini sağlayarak izleyiciyi anlatılan konuyu anlaması için zorlar. Bu bağlamda izleyici özdeşlik kurmak yerine hikayeyi sorgulamaya başlar. Bu da Brecht'in çağdaş anlatı yapılarından beklediği özelliği vurgulamaktadır.

Çomak'ın zaman ile ilgili sorduğu sorular filmin ana temasını anlayabilmek açısından önemlidir: "Aslında zaman nedir, yaşanan 'an' mı? Akreple yelkovanın belirlediği saatler dilimi mi? Zamana rağmen yaşanan tüm duygular mı? Zaman içerisinde gidenleri ve gelenleri anlatan mı? İnsan yaşamlarının içinde önemli bir yer alan 'zaman' kavramı mı? Yeniden tekrarlanabilen bir çember mi? Belli kalıpların içine sığdırılmış yaşamlar mı? Belirsizlik mi? Alışıl gelmiş kalıplar içinde algılanan 'durum' mu? Yoksa zamansızlık mı?" (Çomak 1997: 88). Ömer Kavur tüm bu sorulara "Akrebın Yolculuğu"nda cevap aramaktadır. Filmin sorulara bir değil birden fazla cevabı olacaktır. Bu nedenle filmi izleyen tüm izleyicilerin aynı cevabı vermeleri beklenemez. Bu bakımdan çağdaş anlatı yapısına uygun filmler düşünebilmek, sorgulayabilmek için izleyicilere çeşitli olanaklar sunar.

SONNOTLAR

(1) Alfred Hitchcock gerilim yaratma üslubuyla ilgili teorisini řu şekilde açıklar: Diyelim ki bir çiftin yemek yediği masanın altında bir bomba var ve bu bomba bir süre sonra patlayacak. Eğer bombayı seyirciye göstermezsek ve birden patlatırsak bu sürpriz öğesiyle birlikte seyirci anlık şaşıracak veya korkacaktır. Ancak önce bombayı seyirciye gösterirsek ve yemek yiyen çift bombadan habersizse, işte o zaman seyirci "bomba ne zaman patlayacak?", "Çift bunu fark edecek mi?" gibi sorularla gerilir ve tedirgin bir bekleyiş içine girer.

KAYNAKÇA

Akyürek F (2004) Senaryo Yazarı Olmak, Senaryo Yazmak, Kapital Medya Hizmetleri, İstanbul.

- Bergson H (1986) Yaratıcı Tekamül, Milli Eğitim Yayınları, İstanbul.
- Bordwell D (1979) The Art Cinema as a Mode of Film Practice, Film Criticism, Vol. 4, No. 1, Film Theory, 56-64.
- Brecht B (1977) Sinema Yazıları ve Brecht, Sinema, Sanat İlişkileri Üstüne Yazılar, Bertan Onaran ve Yurdanur Salman (çev), Görsel Yayıncılık, İstanbul.
- Büker S (2012) Sinemada Anlam Yaratma, Hayalperest Yayınları, İstanbul.
- Cameron A (2008) Modular Narratives in Contemporary Cinema, Palgrave Macmillan, NewYork.
- Çomak N A (1997) Gizli Yüz'ün İzinde Akrebin Yolculuğu, İstanbul Üniversitesi İletişim Fakültesi Dergisi, Sayı 4, 79-96.
- Darçın H (2016) Sinemada Gerçeklik Algısı ve Tasavvuf İlişkisi, Yüksek Lisans Tezi, Ankara.
- Deleuze G (1991) Bergsonism, Zone Books, New York.
- Erdoğan İ (2012) Pozitivist Metodoloji ve Ötesi: Araştırma Tasarımları Niteliksel ve İstatiksel Yöntemler, Pozitif Matbaacılık, Ankara.
- Esen H (2009) Ömer Kavur Sinemasında Edebiyat Uygulamaları, Yeni İnsan Yeni Sinema, Sayı 24, NKHM Sinema Topluluğu Yayını, İstanbul.
- Esen Ş K (2002) Sinemamızda Bir Auteur: Ömer Kavur, Alfa Yayınları, İstanbul.
- Ibanez A M (2010) Evaluation criteria and film narrative: A frame to teaching relevance in audio description, Perspectives: Studies in Translatology, Vol. 18, No. 3, 143-153.
- Karadaş N (2015) Zaman Kavramına Kuramsal Yaklaşımlar ve İnternet'te Şimdiki Zaman Olgusu, Folklor/Edebiyat Dergisi, Sayı 83, Cilt 21, 325-341.
- Marievskaya N E (2015), Time in Cinema, Russian Studies in Philosophy, Vol. 53, No. 1, 37-53.
- Odacı S (2009) Ulysses ve Tutunamayanlar'da Bilinç Akışı Tekniği, International Periodical For the Languages, Literature and History of Turkish or Turkic, Vol. 4, 605-684.
- Ong W J (2012) Sözlü ve Yazılı Kültür, Metis Yayınları, İstanbul.
- Poell T (2004) Movement and Time in Cinema, J. Bloois, F.W. Korsten and S. Houppermans (eds), Discernements: Deleuzian Aesthetics, Rodopi Publications, Amsterdam 1-21.

Riessman C K (2001) *Analysis of Personal Narratives*, J.F. Gubrium and J.A. Holstein (eds), Sage Publications, California.

Riessman C K (1993) *Narrative Analysis*, A Sage Publications, London.

Rosen M (1989) *An Interview with Omer Kavur: Constructing a Cinema of the City*, Middle East Report, No. 160, Turkey in the Age of Glasnost, 19-21.

Sofuoğlu H (2004) *Bergson ve Sinema*, Selçuk Üniversitesi İletişim Fakültesi Akademik Dergisi, Cilt 3, Sayı 3, 66-74.

Sözen M (2008) *Anlatı Mesafesi-Anlatı Perspektifi Kavramları, Sinematografik Anlatı ve Örnek Çözümlemeler*, ZKÜ Sosyal Bilimler Dergisi, Cilt 4, Sayı 8, 123-145.

Tarkovski A (2008) *Mühürlenmiş Zaman*, Agora Kitaplığı, İstanbul.

Ünal Y (2015) *Dram Sanatı ve Sinema*, Hayalperest Yayınları, İstanbul.