ASOS JOURNAL

The Journal of Academic Social Science

Akademik Sosyal Araştırmalar Dergisi, Yıl: 9, Sayı: 119, Ağustos 2021, s. 315-333

ISSN: 2148-2489 Doi Number: <http://dx.doi.org/10.29228/ASOS.51691>

Yayın Geliř Tarihi / Article Arrival Date
8.06.2021

Yayımlanma Tarihi / The Publication Date
29.08.2021

Ahmet Ertuğrul BİLKAN

Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi
ertugrulbilkan@gmail.com
Orcid: 0000-0003-3604-0656

Prof. Dr. Serdar ÖZTÜRK

Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi
iletisim2008@gmail.com

YENİ KARA FİLM OLARAK TAYFUN PİRSELİMOĞLU SİNEMASI: SİNEMATOGRAFİK BİR İNCELEME

Öz

Sinema sanatı görsel olarak bir hikâye anlatma şeklidir. Bu hikâye anlatılırken izleyiciye kadrâj içerisinde gösterilen kadar gösterilmeyen unsurlar da önem taşımaktadır. Görsel olarak sinemanın anlatım gücünü oluşturan ana unsur sinematografidir. Sinematografi sinemanın ilk çıkış yıllarında teknik olanakların yetersizliğiyle geri planda kalmış olsa da özellikle 1930'lu yıllarda sesli filmlerle beraber gelişen teknoloji, sinematografi konusunda da yenilikleri desteklemiştir. Bu makalede, 1940'lı yılların Film Noir'sı ve sonrasında gelişen Neo Noir akımı hakkında kısa bilgiler verilerek, Türk sineması ve Kara Filmlerin ilişkisiyle beraber Tayfun Pirselimoglu sineması özelinde Kara Film tekniği açısından içeriksel ve sinematografik değerlendirmeler yapılmaktadır.

Anahtar kelimeler: Sinematografi, Kara Film, Film Noir, Neo Noir, Tayfun Pirselimoglu, Yeni Türk Sineması

TAYFUN PİRSELİMOĞLU CINEMA AS A NEO NOIR GENRE: A CINEMATOGRAPHIC RESEARCH

Abstract

Cinema is a visual storytelling. In this way of storytelling, what is shown in the frame is rather important as what is not shown. The power of visual storytelling is cinematography. As of the technical incompetence at the time newly-emerging cinema cinematography was kept in the background untill the 1930s. Advancing technology brought sound to the films and also innovations to cinematography. In this paper, there will be general short information about Film Noir Genre of 1940s and it's evoluer Neo Noir Genre, and relationship between Turkish Cinema and Noir before the cinematographic and contextual research specific to Tayfun Pirselimoglu cinema.

Keywords: Cinematography, Film Noir, Neo Noir, Tayfun Pirselimoglu, New Turkish Cinema

Giriş

Film Noir, ilk olarak 1940'lı yılların Amerika'sında ortaya çıkmış, 1950'li yılların ortalarına kadar devam etmiş, genel olarak 1930'ların gangster filmlerinden ve 1920'lerin Alman dışavurumcu sinemasından etkilenmiş bir akımdır. *Neo-Noir* ise adından da anlaşılacağı üzere, *Film Noir* akımının tekrar ortaya çıkan bir yansımasıdır.

Birçok Amerikan filminde görülen dışavurumcu imgelerin, 20.yy başlarında Almanya'da ortaya çıkmış olması, resim, heykel, şiir, edebiyat ve drama gibi farklı alanların yanı sıra, sinemada da kendine yer bulan 'Dışavurumculuk' akımının tüm batılı ülkelerde sanat üzerinde bıraktığı büyük etkiyi göstermektedir (Nochimson, 2012: 110). Dışavurumcu sinemanın diğer özelliklerinin yanında daha çok ön plana çıkan özelliği, kameranın yaratıcı bir sanatsal araç olarak ışık ve gölge kullanımlarıyla oluşturduğu anlamlardır. Filmler daha çok masallardan veya Gotik korku hikayelerinden beslenerek psikolojik durumları irdelemektedir. 1920'li yıllarda Avrupa'da ve özellikle Almanya'da bulunan sanatçılar bu akımdan fazlasıyla etkilenmiş ve sonrasında gittikleri yerlerde bu tarza yakın veya bu akımı geliştirerek oluşturdukları yeni tarzlarıyla sinemanın gelişimine önemli katkılarda bulunmuşlardır. Bu sanatçılara örnek olarak 1920'li yılların ortalarında Almanya'da çalışan Alfred Hitchcock gösterilebilir. Hitchcock gibi Avrupa'da bu akımdan etkilendikten sonra çeşitli politik veya ekonomik sebeplerle Amerika'ya göç eden birçok uygulayıcı, önceleri korku filmlerini ardından da *Film-Noir*'u etkilemişlerdir.

Amerika Birleşik Devletleri'ne göç eden sinematografik açıdan yetkin ve donanımlı Avrupalı sinemacılar dışavurumcu anahtar ışıklar, sert gölgeler, yenilikçi film teknikleri, detaylı set tasarımı, alışılmamış kamera hareketleri, çarpık açılar ve, ümitsiz, ölümcül, karanlık konular; sesin kullanımıyla daha da etkili şekilde stüdyo sistemiyle endüstri haline gelmiş olan Amerikan sinemasında, uzun ve etkili bir yer edinmiştir (Özdemir, 2011:16).

Sosyolojik olarak Film Noir, çağdaş kentleşme ile birlikte ortaya çıkan suç, cinayet ve şiddet ya da savaşın ve ekonomik buhranın neden olduğu Amerikan halkının yaşadığı güvensizlik duygusu, korku, endişe gibi duygularla dolu bir dünyanın beyaz perdeye

yansımasıdır. Film Noir'ı özgün kılan şey ise, bu filmlerin öne çıkan örneklerinde sadece şiddet, cinayet veya suçun olması değil, aslında “suçun ne olduğunu” sorguluyor olmasıdır. Film Noir yalnızca suçtan, kötülükten ve cinayetlerden söz etmek yerine, aslında suçun veya kötülüğün ne olduğunun sorgulandığı, suçun algılanması ve anlamlandırılması veya kültürel kalıplaşmalar içinde nasıl tekdüze yorumlandığı gibi önemli noktalara değinir (Savaş, 2003: 202).

Türk Sineması ve Kara Film

Yeni Türk Sinemasının miladı, genel olarak 2000'li yılların başı olarak kabul edilir. Nitekim hem ulusal hem uluslararası arenada övgüyle bahsedilen filmler, yeni Türk yönetmenler ile birlikte beyazperdede kendine yer bulur. Bu dönemde Türk sineması, birbirine zıt iki yol belirlemiştir. Bunlardan ilki tamamen ticari kaygılarla estetik ve sinematografik öğeler yerine gişe hasılatı hedefleyen ucuz güldürü veya aksiyon filmleri iken diğer yol ülkemizi uluslararası olarak da temsil eden sanatsal, estetik ve anlamsal olarak sinemanın bir anlatım aracı olarak kullanıldığı ve sorgulayıcı, klasik anlatının kalıplarını kırarak farklılıklarını ortaya koyan filmlerdir.

Kara filmler, içinden beslendikleri toplumun çatışmaları, kültürel, politik ve ekonomik sıkıntıların toplumsal tepkilerin bir yansıması olarak da değerlendirilebilir. Türkiye’de de sinema tüm dünya da olduğu gibi içinden beslendiği topluma üretim yapan bir sektör halindedir. Bu durumda toplum içerisindeki her türlü hayat pratiğinden ve gelişmeden etkilenmekle birlikte aynı zamanda ideolojik ve sosyolojik açıdan önemli olgular barındırır. Kara filmler stili gereği sosyolojik bir soruna ve içinde bulunduğu kötülüğün sonuçları karşısında kendisiyle hesaplaşan karakterleri merkeze alan filmlerdir. Kara filmlerin temel mesajı, dünyanın ne kadar kötülük dolu olduğudur ve bu yüzden sinemanın perdesinde görünen dünya en az kendisi kadar kötümser olmalıdır. Kara filmlerin temel ortak unsurlarından biri olarak kahramanların geçmişlerinden bahsetmeyen ancak aynı zamanda geleceğe dair bir beklenti veya umut taşımadığını görmekteyiz. Kara filmin tanımlamaları yapılırken hâkim bir görüş de kara filmin türler üstü bir olgu olduğu değerlendirmesidir. Özellikle ötekinin biçimlendirilişi ve izleyiciye anlatılma şekli konusunda diğer türlerden neredeyse tamamıyla ayrılan bir noktadadır. Kara filmin özellikle Neo-Noir filmlerle birlikte, 1990’lar sonrasında farklı türlerin birbiriyle olan etkileşimin de artmasıyla farklı türde filmlerin içerisinde kara filme ait doku, ton, biçim gibi olgular bulunabilmektedir. Kara filmin en ayırt edici özelliği olan loş aydınlatmalar ve net alan derinliği ile birlikte ötekinin resmedilmesine uygunluğu da göz önüne alınınca, Yeni Türk Sineması içerisinde kendine yer bulması şaşırtılmayacak bir durum olmuştur. Yeşilçam döneminde Film Noir benzeri filmlere az rastlanmasının en temel sebeplerinden biri, Film Noir tarzının gereği olarak yozlaşmış veya suça bulaşmış devlet görevlilerinin dönemsel sansür filtrelerinden geçmesinin pek mümkün olmamasıdır. Bir başka sebep ise kullanılan ekipmanların, stil olarak çokça kullanılan gece ve düşük ışık unsurları nedeniyle, teknik olanaklar bakımından yeterli olmamasıdır.

Giovanni Scognamillo tarafından yazılan *Türk Sinema Tarihi* adlı kitap ve Agah Özgüç’ün *Türlerle Türk Sineması* isimli kitabının incelenmesi sonucunda kara film etkileri taşıyan Türk filmlerine şu örnekler verilebilir: Amerikan tarzı bir dedektifin gazeteci sevgiliyle çözmeye çalıştığı gizemleri konu alan aynı zamanda ilk Türk kara filmi sayılabilecek olan *Yılmaz Ali* (1940); femme fatale, gece kulübü , kiralık katil gibi temel öğelere sahip *Affet Beni Allahım* (1953), *Kanlı Para* (1953), ve *İstanbul Canavarı* (1953); Şiddet, bencillik ve sadizm gibi Türk sinemasında alışılmadık olgular barındıran *Kanun Namına* (1952)

ve *Katil* (1953) (Bektaş, 2014:78).

Yavuz Turgul'un *Eşkya*(1996) filmiyle beraber başlayan dönem Türk sineması içerisinde yeni bir sinema anlayışının oluştuğu, Yeşilçam normlarının dışına çıkan, farklılığını hissettiren teknik olarak yetkin, özgün ve genç bir sinemacı kuşağın öncülüğünde gelişmiştir. Bu kuşağın temsil ettiği yönetmenler daha sonralarında ismini ulusal ve uluslararası arenada çokça duyuracak olan Derviş Zaim, Nuri Bilge Ceylan, Reha Erdem, Zeki Demirkubuz, Yeşim Ustaoglu, Tayfun Pirselimoglu gibi yönetmenlerdir. Bu yönetmenlerin en temel ortak özelliği Yeşilçam ile özdeşleşen melodramın, ahlaki bir sorgulama ihtiyacı duymayan varoluşsal problemlere sahip bir karakter etrafında suç temasıyla birleşerek melezleşen birer postmodern kara film örnekleri sunmalarıdır (Elmacı T. 2017:276). Tül Akbal Sualp, bu sinema döneminin oluşmasını sağlayan şartların da kara filmin ortaya çıkış dönemindeki koşullara olan benzerliğinden hareketle şunları söyler:

“Savaş ya da günümüzde olduğu gibi pek çok savaşçığin nekahat dönemleri ve bu koşulların uluslararası emeğin yeniden örgütlendiği dönemlerle çakışması, işsizlik, milliyetçilik ve erkek egosunun yeniden inşası kentsel mekân ve sanayi toplumunun sıradan insan üzerindeki etkilerinin yeni formlar, temsil ilişkileri baş etme biçimleri talep ediyor olması, bize bu özgül estetiğin görsel deneyimlerini hazırlamaktadır” (Akbal, 2009a: 90).

Toplum olarak içinden geçilen dönemlerde gündelik hayatın içinde olağanlaşan şiddet ve bununla birlikte gelişen duyarsızlığın bireye etkisi ve bu kısır döngüden kaçma çabası, Türk sinemasına fazlaca yansımıştır. Türk Sinemasının beslendiği kaynaklar dolayısıyla, kara film anlatılarına tematik olarak yakınlığı ve yakınlığı belirginken biçimsel olarak stilize bir tür olan kara filme teknolojik eskikliklerinin giderilerek sinematografik olarak yaklaşması, 2000’li yıllardan itibaren ortaya çıkmıştır.

Tayfun Pirselimoglu Sineması

1990’lı yıllarla birlikte *Film Noir*’nın, *Neo Noir* akımı olarak şekillenerek yükselmesiyle, Tayfun Pirselimoglu da bu akımın izlerini taşıyan filmleriyle Türk Sinemasında önemli bir yer tutan ve *Auteur* olarak da adlandırılabilir kendine özgü tarza sahip bir yönetmen olarak öne çıkmıştır. Tayfun Pirselimoglu yönetmenlikten önce yazar, şair ve ressam olarak farklı sanat dallarında kendini geliştirmiş ve bu sayede yedinci sanat olarak adlandırılan sinema dünyasındaki varlığını sağlam ve bilinçli bir teorik altyapı üzerine kurmuştur. Sarris’in iç içe geçen daireleri üzerinden değerlendirecek; Tayfun Pirselimoglu, teknik yeterliliği fazlasıyla olan, kendine ait üslubu gayet gelişmiş ve içsel anlam olarak film izleyen her izleyicinin kendi bilişsel düzeyine göre bir hikâye anlamasını bekleyen bir yönetmendir. Bu durumun sebebi olarak hem hikayelerinin hem de onları anlatış biçiminin kara filme yakın olması gösterilebilir. Pirselimoglu’nun filmlerinde kara filmde olduğu gibi, karakterler genelde kahramanlıklarıyla değil, kurban oluşlarıyla veya ikisinin arasında kalmış olmalarıyla bilinirler. Bu karakterler, genelde son anda beliren veya başından beri hikâyede olmasına rağmen, farkedilmeyen tehlike ve tehditlerin mağdurlarıdır.

Filmleri içerisinde bu belirsizliği takip etmeyi, insanın kendi içinde yaşadığı bunalımları, ikilemleri, tercih etme biçimini ele alan Pirselimoglu, son filmi *Yol Kenarı* (2018) filminde bu konuyu toplumsal bir boyuta taşıyarak bir kişiden ziyade bir kasabanın, bir toplumun bu konulara tepkilerini yansıtmaktadır.

Tayfun Pirselimoglu'nun sineması genel olarak tanımlamaların dışında kalan, farklı türlerin sınırlarında dolaşan daha plastik ve seyircinin düşünmesini, sorgulamasını sağlayan bir sinemadır. Tayfun Pirselimoglu, görsel efekt ve göz boyamalardan uzak duruşu ve neredeyse yok denebilecek kadar az bir müzik kullanımıyla dikkat çekerken, sabit kamera ve düz açıları yoğun kullandığı filmler ile sinematografik olarak diğer birçok yönetmenden ayrı durmaktadır.

Değişen dünya ile birlikte yaşantımızın hızının çok yükseldiği ve dolayısıyla sinemanın da buna uygun bir algı üzerine kurulu olduğu günümüz toplumunda, sunulan komprime zamanın, sinemayı estetik olarak yanlış bir yere götürdüğünü savunan Pirselimoglu, karşılıklı olarak birbirinden beslenen bu denklemde seyircinin hız talebine sinemanın ürettiği daha hızlı kurgu ve bu sayede oluşan yeni seyirci kitlesi ile kısır döngüye dönüştüğünü belirterek kendisinin bu düşüncenin tam karşısında durduğunu belirtmektedir. Tayfun Pirselimoglu'nun en önemli özelliği, filmik zamanla reel zamanı olabildiğince birbirine yaklaştırarak seyirciye hikâyeyi sade ve net bir şekilde anlatması, yoğun kamera hareketleri olmadan müziği neredeyse yok denebilecek kadar az kullanarak ortaya bir dünya çıkarması ve bunun için gerekli olan iyi bir hikâyeye sahip olmasıdır. Auteur olarak Tayfun Pirselimoglu, kalemini ispatlamış bir yazar sıfatıyla, iyi hikâyeye tanımının üzerine mükemmelliyetçilikten uzak ama olabildiğince iyi bir resim çizerek sade bir şekilde var olanı gösterebilmeyi başarıyor.

Tayfun Pirselimoglu ana akım sinemanın izleyiciyi etkilemek için görsel ve işitsel efektlerle izleyiciyi eğlendirmeyi amaçlayan bu efektlerin sebebinin de hikayelerin yeterince iyi olmadığı görüşüne hâkim bir yönetmen. Kendi filmlerinde bu filmlerden keyif alan izleyiciyi hedef almayan, izleyiciye film sırasında olmasa bile sonrasında merak edeceği bir soru işareti bırakma hedefinde olan bunun içinde filmik zamanla reel zamanı olabildiğince birbirine yaklaştırma çabasıyla filmle izleyici arasına bir mesafe koymayı amaçlıyor. Bu mesafe, izleyicinin filmle bağ kurmak için çaba göstermesini filmin içine girerken bunun bir film olduğunun bilinciyle sorgulama yapabilmesini sağlıyor.

Pirselimoglu filmlerinin hepsinde karakterlerin sorunları aslında kendileriyle ilgilidir. Çevresel faktörler ve film boyunca yaşananlar filmin son sahnesine gelindiğinde karakterin aynı ama aslında edindiği tecrübeyle farklı olduğunu gösterirken, mantıksal olarak karakterlerin yaptığı seçimleri izleyiciye sorguladır. Bu karakterler, diğer insanlarla ve kendi hayatlarındaki zorluklarla yüzleşip üstesinden gelmek yerine, onları görmezden gelmeyi veya bastırmayı tercih etmişlerdir. 2000'ler sonrası gelişen Yeni Türk Sineması'nda bu tip sorunlu, sıradan insanlar çokça yansıtılır. Kullanılan mekanlar ve zaman belirgin olsa bile, her yerde ve her zaman oluşabilecek şekilde bir belirsizlik hâkimdir. Pirselimoglu'nun ortaya koyduğu dil ve anlatı, film noir stilini anımsatan belirgin özelliklerinin kullanıldığı tematik olarak yakınlığıyla birlikte teknik olarak da yakınlıklar bulunduran bir sinema dilidir.

Yönetmenin filmlerinde irdelediği temel konulardan biri ölümdür. Bu nedenle filmlerinde kendisi direkt olarak bir kara film veya yeni kara film türünde film üretme amacıyla olmasa da ilgilendiği temaların kara filme uygunluğu, onu ister istemez bu türe yakın filmler yapmaya itmiştir. Röportajımızda da kendi çektiği filmlerin kendisinin izlemek isteyeceği filmler olduğunu belirtmiş olması ve beslenme kaynaklarının kara film ve kara mizah üzerine yoğunlaşması, bu savı doğrular niteliktedir.

Tayfun Pirselimoglu filmlerindeki karakterler incelendiğinde; sessiz, yalnız yaşayan, kendi kararlarını verirken birilerine danışma gereği duymayan zaten danışabileceği birine de sahip olmayan karakterlerin baskın olduğu görülür. Kara filmlerde yer alan karakterler, ne tam doğru ne de tam yanlış durumdadır. Tayfun Pirselimoglu da karakterlerini ne tam siyah ne tam beyaz tarafta göstermiş; hep gri bir alanda olan karakterlerin iyi veya kötü olmalarından ziyade, eylemleri ile buna izleyicinin karar vermesini ve izleyiciyi iyi, kötü kavramları üzerine düşündürmeyi amaçlamıştır. Klasik Neo Noir filmlerde film, zıtlıklar üzerine kurulmuştur. Kimsenin tamamen masum olamayacağı gibi, en masum görünenin de içinde bir karanlık taraf olabileceği gösterilir. Filmlerinde zıtlıkları çokça kullanan Pirselimoglu, bu anlamda da klasik Film Noir ve Neo Noir örneklerine benzer bir anlatım şekli seçmiştir. Filmlerinde genel olarak dışlanmış ve alt tabaka insanların hayatına ışık tutan Pirselimoglu, kirlenmiş dünyada diğer insanlar tarafından öteki olarak görülen karakterlerin toplum içinde dayatmaların dışında, kendi doğrularına göre hareket etmesini ve izleyicinin bu seçimleri sorgulamasını sağlamaktadır.

Gerçekliğe en yakın şekilde hikayesini anlatma gayesinde olan Pirselimoglu, bu sebeple hem filmik zamanla reel zamanı olabildiğince yaklaştırmakta hem de filmlerinde oynayan oyunculara çok fazla hazırlık yapma imkânı vermeden çekimlerini yapmaktadır. Bunun nedeni olarak da gerçek olma halinin bozulmamasının hedeflendiği açıktır.

Film Noir'ın aslına uygun olarak Pirselimoglu filmlerinde de örneğin, *Ben O Değilim* (2013) filminde kadının denize açıldıklarında öldüğü sahnede veya son filmi *Yol Kenarı* (2018) nda olduğu gibi, ölümün nasıl olduğu veya cinayetin nasıl işlendiği gösterilmez. İzleyici ile dedektifin olay yerini gördüğünde sahip olduğu bilgi yaklaşık olarak birbirinin aynıdır. Dedektif cinayet mahaline girdiğinde gördüğü ne varsa izleyicinin de aynı şeyleri görmesi sağlanır. Bu sayede izleyici dedektifin sahip olduğundan daha fazla bilgiye sahip olmadığı gibi Pirselimoglu filmleri de bu açıdan klasik birer dedektiflik filminde uzak şekilde, katilin yakalandığı finallerden ayrı bir yapıya sahiptir. *Yol kenarı* filmi anonim bir şehirde geçen zamansız bir filmidir. Olayın hangi şehirde ne zaman geçtiği kesinliği belirtilmemiştir. Tıpkı kara filmlerde olduğu gibi bu filmde de şehir sürekli olarak kapalı bir havanın, zaman zaman yağmurun hakim olduğu, yaşayanların umursamazlığının ve yalnızlığının vurgulandığı karanlık bir şehirdir. Hiçbir kara filmde olmadığı gibi bu filmde de mutlu bir dünya sunulmaz. Mutlu bir aile hayatının olanaksızlığı bir kasabadan beyaz perdeye yansıtılmıştır (Özdemir, 2011:141). Filmin başından sonuna kadar cinayet anını değil, sonrasını gösteren ve bunu gösterirken herşeyi yavaş kamera hareketleri ile ağır, ama akıcı ve karanlıkta biraz belirsiz bırakması, şüphesiz filmin görselliğinin kusursuzluğunu göstermektedir.

Modern zamanda dinin daha bireysel olarak kabul edilerek kültürel bir öge haline gelmenin de ötesinde dinin devlet ve toplum nezdinde yitirilen önemini, dini kimliğini hayatının her alanında çok daha bariz şekilde göstermek isteyen bireyler çeşitli gerginliklere neden olmaktadır (Aydınalp, 2012). Armstrong'a göre bu tür gerilimler, kutsal dışı olanı dışlayan, öfkeli, yıkıcı ve hatta ölümcül bir ideolojiye dayandırılarak hayatın yeniden kutsallaştırılması süreci şeklinde tanımlanmalıdır (Armstrong, 2001:370).

Modern dönemde dinin iç dünyaya indirgenerek daha bireysel bir nitelik kazanması, kültürel bir öge olmanın ötesinde devlet ve toplum hayatındaki önemini yitirmesi, dini kimliğini hayatın bütün alanları içinde daha belirgin olarak görmek ve göstermek isteyen birey ve gruplarda çeşitli gerilimlere sebep olmaktadır (Aydınalp, 2012). Bu gerilim, Armstrong tarafından kutsal dışı olana öfkeli, dışlayıcı, tahrip edici ve hatta öldürücü bir ideolojiye

dayanarak hayatı yeniden kutsallaştırma süreci şeklinde tasvir edilmektedir (Armstrong, 2001:370). *Yol Kenarı* (2017) filminde kasabadaki diğer insanlar, Tansu Biçer'in hayat verdiği kasabaya yeni gelen karakteri, ilahi bir kurtarıcı olarak görür ve ondan medet umarlar. Kentselleşmeyle birlikte toplumda oluşan bencillik ve yalnızlığın zamanla bütün şehri umursamaz, duygusuz ve günahkâr insanların olduğu bir suç yuvasına çevirdiği düşüncesinin hâkim olduğu bir kasabada, herkes kasabaya yeni gelen karakterin ve açıktaki geminin kurtarıcı olduğuna inanır ve eylemlerinden bir anlam çıkarma gereği duyar. Bu durum, Durkheim'in suç unsurunu yorumlamasını hatırlatır.

Durkheim, suçun olmadığı bir toplumun düşünülmemeyecğini savunur. Suç bir toplumda olmak zorunda olan , fonksiyonel ve normal bir olgudur. Suç, toplumsal evrim için önem taşımaktadır. Suç, zorunlu değişiklikleri beraberinde getirmekle birlikte bu değişiklikleri doğrudan doğruya hazırlamaktadır. Örneğin Sokrates, Atina hukukuna göre mahkûm edilmesi gereken bir suçluydu ancak buna rağmen Sokrates'in suçu yani düşüncenin bağımsızlığı insanlığa ve yurduna yararlıydı (Durkheim, 1994:112-119). Pirselimoglu'nun filmlerinde ise genel olarak karakterler suça bulaştıklarında bu son çareleri olmuş olur. Her ne kadar izleyiciye, suçun cezasını çekip çekmedikleriyle ilgili bir bilgi sunulmasa da bu suçun bir başka hayatı düzeltmek için olduğu filmde açıkça ortaya konur. Suç işleyen karakter de vicdanında bu yükü taşıyarak kendi iç hesaplaşmasını yaşar.

John Berger'in ifade ettiği gibi, "görme, konuşmadan önce gelmiştir." (Berger, 2004:7) Tayfun Pirselimoglu filmlerinde dialogların, sadece karakterler arasında gerekli oldukça kullanılmasının yanı sıra, birçok dialog da gerçek hayatta insanların birbirine kullanmayacağı kadar direkt ve realist bir niteliktedir. Ancak bu durum, dialogları didaktik birer cümle yapmak yerine, gerçekçi ama film izlediğinizi hissettiren ve filmle aradaki mesafeyi korumayı sağlayan bir faktördür. Aynı şekilde, dialog olması beklenebilecek konuşmaların karakterlerin belirsiz cevapları veya tepkisizlikleri nedeniyle monolog haline dönüşmesi de sözkonusu mesafenin varlığını hissetmeyi sağlamaktadır.

Tayfun Pirselimoglu, filmlerinde toplumsal sorunlara eğilir, ancak bunu yaparken filmlerinde dialog kullanarak işitsel hikaye anlatımı yerine, görüntüler üzerine titizlikle düşünerek görsel bir hikaye anlatıcılığını tercih eder. Bu nedenledir ki film içerisinde dialoglar, sadece gerektiği kadar konuşma için kullanılmıştır. Bu eğilimi yansıtırken de olabildiğince sade ve yalın imajlar kullanmayı tercih eder. Bu anlatılar içerisinde, zorunlu olmadıkça iletişim kurmayan, sessizlikleri dialog haline gelen karakterler gösterilmektedir. Suskunlarıyla içlerindeki ızdırabı, hesaplaşmayı, mutsuzluğu, kaosu izleyiciye yansıtır. *Saç* filminde Musa ve karısı Meryem, *Pus* filminde anne-oğul, Emin ve karısı Türkan, *Ben O Değilim*'de Nihat ve Ayşe, aynı evin içinde birbiriyle iletişimi olmayan sessizlikle örülü bir iletişim hali içerisinde. Son filmi olan *Yol Kenarı*'nda, önceki filmlerinde birey üzerinden anlatılanların bir toplum üzerinden anlatıldığını gerekçelendiren bir noktada, bu sessiz iletişim tüm kasaba arasında sözkonusudur.

Tayfun Pirselimoglu Sinemasında Sinematografi

Tayfun Pirselimoglu sineması, Kara Film'in teknik imkanlarının kullanılması bakımından bu türün tipik örneklerindendir. Özellikle görsel algılama bakımından bu yakınlık görünür biçimde öne çıkmaktadır. Filmlerin işlediği konuya ve filmin mekanı açısından da filme uygun şekilde sert gölgelerin, karanlık ve tekinsiz sokaklarda gezen karakterlerin, kontrastların yoğunluğu filmlerin sinematografik olarak Kara Film unsurları barındırdığına işaret etmektedir.

Kamera hareketinin son sahneye kadar hiç olmadığı filmlerinde (*Yol Kenarı* filmi hariç), yönetmen sabit kamera açılarının izleyicide oluşturacağı izlenimleri kullanmıştır. Sinemada kamera açılarının kullanımının, kameranın konumu kadar önemi bulunduğunun farkında olan yönetmen, hikâye akışı içerisinde vermek istediği mesajları bu şekilde vermeyi tercih etmiştir.

Hitchcock/Truffaut adlı eserde Alfred Hitchcock, kamera konumu ve sahnelemenin önemli bir kuralına işaret ederek bir cismin çerçeve içinde iki boyutunun, öykünün içindeki önemiyle orantılı olması gerektiğini söyler (akt. Brown, 2006: 54).

Objektifin yüksekliği, sahneye anlam katma konusunda izleyiciyi doğrudan etkileyebilen bir faktördür. Yönetmenler objektif yükseliğinde değişiklikler yaparak sahneye ek anlamlar katmayı sağlayabilir. Tayfun Pirselimoglu'nun da filmlerinde genellikle dialoglar ve tepkiler/tepkisizlikler sahne içerisindeki insanların göz seviyesinde çekilmektedir. Göz seviyesinden farklı yüksekliklere yerleştirilen objektifler mutlaka bir veya birden fazla alt anlam oluşturması amacıyla kullanılmaktadır. Yükseklik seviyesindeki değişiklikler rastgele yapılamaz. Film çekimi sırasında yönetmenin karar vermesi gereken diğer seçimler gibi, bu seçim de belirli bir amaç dahilinde olmalıdır.

Film içerisinde bulunan bir sahnenin çekim öncesi hazırlıklarından itibaren belki de ilk sorulacak soru “kamera nerede?” olmaktadır. Bu sorunun cevabı filmin hazırlık sürecinden başlayarak sahnenin çekildiği ana kadar değişkenlik gösterebilme şansına sahip olmasının da etkisiyle sürekli olarak tartışılacak bir konudur. Senaryo içerisinde sahneler göre senaryo yazarının belirlediği planlar yazılmış olsa da, bu yazılan planların bağlayıcılığı çok azdır ve genelde yatırımcı, yönetmen, oyuncu gibi film içerisinde dahil edilecek kişilerin gözünde filmin canlanmasını sağlamak amacıyla kullanılır. Çekim kadrajları ve planlarla ilgili nihai kararı verecek kişi, tabii ki yönetmendir. Yönetmen, bu kararını verirken sahnenin anlattığı olayların ve vermesini istediği duyguların yanı sıra, filmin genel sinematografik yapısına da uygun olarak karar vermelidir. Kameranın bulunduğu konumu veya hareketini belirleyerek filmin görselleştirilmesi, ilk olarak zihinde oluşur. Böylece bir senaryo metni yerine, görsel olarak anlatılabilecek bir sahne oluşmaya başlamış olur.

Bu görsel oluşumla birlikte yönetmen kullanacağı kadrajı ve çekim planlarını belirleyerek filmin görselleştirilmesini film çekilmeye başlamadan önce zihninde tamamlar.

Kameranın konumu, o sahnede gerçekleşen olayların seyirciye nasıl aktarılacağını belirleyen temel unsurlardandır. Kamera izleyiciye verilmek istenen mesaja göre konuya yakın, uzak, yüksek, alçak veya göz hizasında konumlandırılabilir. Şüphesiz ki bu konumlandırmaların her biri farklı anlamlar ortaya çıkarmaktadır. Örneğin, bir konu yakından çekiliyorsa onun önemini seyircinin de anlaması hedeflenmektedir. Veya objeden yüksekte ise seyircinin kendisini objeden daha üstün hissetmesi hedeflenirken; tam tersi olarak alçak kamera konumlandırmalarında, objenin seyirci için üstünlük, hayranlık gibi duygularını harekete geçirmek amaçlanır. Kameranın konumu kadar, kullanılan lensle seyirciye aktarılan kadraj değiştiğinde, verilen mesajlar ve duygular da değişebilmektedir.

Pirselimoglu'nun kullandığı çerçeve içinde çerçeve metodu, *Ben O Değilim* filminde önceki filmlerine göre daha az hali hazırda var olan çerçeve kullanılmıştır. Bunun yerine yönetmenin mekân içerisinde kendi çerçevesini oluşturduğu sahneler daha fazladır. Filmin başında Nihat'ın tuvalet sahnelerinde kullanılan kadraj bunun örneğidir. Karakteri ön plana

çıkartmak için kadrajlama yapılırken duvarlar perspektif oluşturmak için kullanılmıştır.

Saç filminde Hamdi'nin Musa'nın yerine geçtiğinin en belirgin göstergesi olarak eve girişini gösteren plandaki kadrajla, filmin sonunda Hamdi'nin Musa'nın yerine geçmiş şekilde eve girişini görmemizi sağlayan kadrajların birbiriyle aynı olması ve karakterlerin aynı hareketleri yapması, bu yerine geçmeyi izleyicinin görsel olarak da algılamasını sağlamaktadır. Burada her iki planda geniş açıdan ve odanın duvarlarının ikincil bir kadraj olarak kullanılmasıyla izleyicinin dikkatinin buraya yoğunlaşması sağlanmaktadır.

Görsel 1: Saç (Tayfun Pirselimoglu, 2011)

Görsel 2: Saç (Tayfun Pirselimoglu, 2011)

Tayfun Pirselimoglu filmlerinde, benzeri kullanılan birçok tekrar eden kadraj bulunsa da *Yol Kenarı* filminde bu kullanımın da farklılaştığını görmekteyiz. Filmin ilk kısmında hikâye akışı içerisinde farklı karakterlerle ilk defa tanıştığımız sahneler bulunmaktadır. Bunlardan biri mendirekte denizden çıkıp gelen adam ve ormandan gelen siyahlı adamdır. Her iki karakterde filmin ilerleyen zamanlarında görüldüğü üzere filmin temel dinamiklerini belirleyen iki önemli karakterdir. Denizden çıkıp mendireğe tırmanan adam sabit planda yürüyerek kameranın önüne kadar gelir ve kameraya bakarak izleyiciyle göz kontağı kurar. Diğer karakter ise aynı şekilde sabit ve geniş bir planda ormandan gelir ve yine kameranın önünde durup kameraya bakar ve izleyici kendisine baktığını hisseder. Her iki plan teknik olarak aynı olsa da karakterlerin konumlanması bize bazı işaretler vermektedir. Denizden gelen adam kameraya yaklaştığında bel plan olarak kadrajlanabileceği noktada durur. Siyahlı karakter ise daha fazla yaklaşıp göğüs plan olarak kadrajda bekler.

Görsel3: Yol Kenarı (Tayfun Pirselimoglu, 2017)

Görsel4: Yol Kenarı (Tayfun Pirselimoglu, 2017)

Bel plan olarak çekilen sahneler karakterin takipte olduğunu ve nasıl bir mekanda takip ettiğini tanımlarken, göğüs plan olan sahneler karakterin yüz ifadesine odaklanılmasını sağlamaktadır. Bu yüz ifadeleri, filmin genelinde kullanılırken de donuk ve soğuk ifadeler olduğu gibi, bu sahnelerde de aynı şekilde devam etmektedir. Ancak yine de Tansu Biçer'in

oyunculugu bu donuk ifadelerle bile bir anlam katar ve karakterin şaşırđıđı, sinirlendiği, merak ettiği duygularının izleyiciye bir şekilde gecebilmesini sağlar.

Görsel 5: Yol Kenarı (Tayfun Pirselimoglu, 2017)

Görsel 6: Yol Kenarı (Tayfun Pirselimoglu, 2017)

Görsel 7: Yol Kenarı (Tayfun Pirselimoglu, 2017)

Görsel 8: Yol Kenarı (Tayfun Pirselimoglu, 2017)

Kadraj içerisinde sabit durup bakma sahneleri sadece bu üç karaktere ait özel sahneler değildir. Film içerisinde tek başına bir karakterin durup kameraya veya kadraj dışına baktığı tekrar eden sahnelerin yanı sıra toplu bir eylem olarak da durup bakan insanlar da mevcuttur. Filmin hemen başında, zaten film başlarken mendirekte gemiyi izleyen insanlar bu kasabada insanların çözüm için aksiyon almak yerine, izleme-gözetleme geleneğine sahip insanlar olduğunu görmemizi sağlar. Filmin ilerleyen sahenlerinde sadece kasaba halkının değil bu kasabanın yönetiminde devlet nezdinde önemli insanlar olduğu aktarılan karar mekanizmasını oluşturan karakterleri de birçok kere kasabada olan olayları hep beraber sabit bir planda durup izlediklerini görürüz.

Görsel 9: Yol Kenarı (Tayfun Pirselimoglu, 2017)

Görsel 10: Yol Kenarı (Tayfun Pirselimoglu, 2017)

Tayfun Pirselimoglu'nun her filminde ayna veya camdan yansıma kullanımı mevcuttur. Bu kullanım bazen mekânı olduğundan büyük gösteren, estetik olarak kadrajı tamamlayan ve

fazladan bir perspektif oluşturan bir kullanım iken, bazen de karakterlerin değişimini veya iç dünyasını göstermeyi amaçlamaktadır. Üçlemede ve *Saç* filminde camdan yansıma ve perspektif kaygısıyla kullanılan aynalar, *Hiçbir yerde* ve *Ben O Değilim* filmlerinde karakterlerin değişimini ve iç dünyasını gösterme açısından başarılı bir şekilde kullanılmıştır. *Yol Kenarı* filminde ise perspektif derinliği sağlaması için kullanılmasının yanı sıra, ana karakterin kendisini sorguladığı ve cesaret aldığı sahnede aynaya bakışı kullanılmıştır. Bir başka karakterin aynada sırtını kontrol ederek seçilmiş kişinin kendisi olup olmadığını sorgulaması da filmde yer bulmuşken, bir başka sahnede ise karısını öldüren adamın arkadaşını aradığında telefonda konuşurken aynada yansıması, kullanılan aydınlatma ve filmin siyah beyaz renk seçiminde oluşturduğu etkiyle klasik bir kara film sahnesi imajı oluşturmuştur.

Görsel 11: *Hiçbir yerde* (Tayfun Pirselimoglu, 2002) Görsel 12: *Hiçbir yerde* (Tayfun Pirselimoglu, 2002)

Hiçbir yerde filminde Şükran karakteri eve geldikten sonra, film içerisinde tekrar eden bir diğer plan da Şükran'ın banyonun duvarındaki aynaya kafasını yaslayarak düşündüğü sahnedir. Film içerisinde dört kere tekrarlanan bu sahne, izleyiciye Şükran'ın düşünceli ve çaresiz halini yansıtmak için kullanılmıştır. Boş gözlerle anlamsızca boşluğa bakarak devam eden uzun sekanslar film içerisinde trende, Mardin'deki otelde olduğu gibi farklı mekanlarda ayna yerine cam yansıması olsa da kullanılmaya devam etmiştir.

Görsel 13: *Hiçbir yerde* (Tayfun Pirselimoglu, 2002)

Görsel 14: *Hiçbir yerde* (Tayfun Pirselimoglu, 2002)

Bu sahnelerin sinematografik olarak birbirinden ayrılan özellikleri de bulunmaktadır. Evde ayna önünde en çaresiz zamanlarını gösteren sahneler, yakın plan olarak karakterin içinde bulunduğu çaresiz durumu yansıtmakta daha başarılı olurken sahnedeki renk 5600 kelvinin üzerine çıkan aydınlatmalarla soğuk ve mavi bir renge sahiptir. Bu renk, karakterin içinde yaşadığı buhranı izleyiciye yansıtmak açısından önemli bir işleve sahiptir.

Tayfun Pirselimoglu filmlerinde kullandığı kadrajlama tekniklerinde, doğal sınırları kullanarak elde ettiği çerçeve içi odak noktası oluştururken bu kadrajlar üzerinde ince hesaplar yapıldığı belli olan kadrajlardır. Buna en iyi örneklerden biri de son filmi *Yol Kenarı* 'nda beyaz giyinen hemşire ile siyah pardesü giyen adamın sahnelerini gösterirken, henüz izleyici

aralarındaki ilişkiyi bilmese de benzer kadrageleme teknikleri kullanarak ikili arasındaki ilişkiyi yansıtmıştır. Renk olarak da kontrast oluşturan bu iki karakter film içerisinde farklı zamanlarda aynı köprüden geçerken benzer bir kadrage kullanılmıştır. Bu benzerlik hem filmin tekrarlayan yapısını desteklemiş hem de izleyicide alt metin olarak iki karakter arasında bir bağ oluşturmuştur. Karakterlerin yapısına uygun olarak siyah giyimli adam daha dar bir kadrage sunulmuşken, hemşire aynı mekân için daha geniş açılı bir kadrage sunulmuştur. Bu durum, iki karakter arasındaki kontrastı da yansıtmaya açısından önemlidir.

Görsel 15: Yol Kenarı (Tayfun Pirselimoglu, 2017)

Görsel 16: Yol Kenarı (Tayfun Pirselimoglu, 2017)

Tayfun Pirselimoglu filmlerinde dialog kullanarak işitsel hikâye anlatımı yerine, görüntüler üzerine düşünerek görüntüler yardımıyla görsel bir hikaye anlatıcılığını tercih etmektedir. Bu nedenledir ki film içerisinde dialoglar, sadece gerektiği kadar konuşma için kullanılmıştır. Kamera hareketinin son sahneye kadar hiç olmadığı filmde, yönetmen sabit kamera açılarının izleyicide oluşturacağı izlenimleri tercih etmiştir.

Görsel 17: Saç (Tayfun Pirselimoglu, 2010)

Objektifin yüksekliği, sahneye anlam katma konusunda izleyiciyi doğrudan etkileyebilen bir faktördür. Yönetmenler, objektif yükseliğinde değişiklikler yaparak sahneye ek anlamlar katmayı sağlayabilir. Tayfun Pirselimoglu'nun da filmin kalan sahnelerinde kullandığı gibi, genellikle dialoglar ve tepkiler/tepkisizlikler sahne içerisindeki insanların göz seviyesinde çekilmektedir. Göz seviyesinden farklı yüksekliklere yerleştirilen objektifler, mutlaka bir veya birden fazla alt anlam oluşturma amacıyla kullanılmaktadır.

Görsel 18: Saç (Tayfun Pirselimoglu, 2010)

Yükseklik seviyesindeki değişiklikler rastgele yapılamaz. Film çekimi sırasında yönetmenin karar vermesi gereken diğer seçimler gibi bu seçim de belirli bir amaç dahilinde olmalıdır.

Görsel 19: Saç (Tayfun Pirselimoglu, 2010)

Tayfun Pirselimoglu, *Saç* filminin son sahnesinde de *Hiçbir yerde* filminde olduğu gibi, pencere önünde dışarıya bakan karakterin içsel yolculuğunun sonunda, aslında fiziksel olarak yer değiştirmemiş olsa da, iç yolculuğunu tamamlamış ve hayata farklı bakan bir karakter olduğunu dramatik bir şekilde göstermek için filmdeki tek kamera hareketini kullanarak karakterin duygusal durumunu izleyiciye dramatik bir şekilde aktarmayı tercih etmektedir.

Görsel 20a: Saç (Tayfun Pirselimoglu, 2010)

Görsel 20b: Saç (Tayfun Pirselimoglu, 2010)

Görsel 20c: Saç (Tayfun Pirselimoglu, 2010)

Pirselimoglu filmlerinde görsel efekt, müzik ve hareketli kamera kullanımını bir çeşit izleyiciyi etkileyip “kandırma” olarak görmektedir. Bu sebeptendir ki filmlerinde hareketli kamera kullanımı oldukça nadirdir. Birçok filmde bütün film boyunca sadece bir veya iki plan hareketli kamera ile çekilmiştir. Her filmde mutlaka kullandığı kamera hareketi filmin sonunda karakterin kendi içsel yolculuğunu tamamladığını da ifade eden dolly-in kamera hareketidir.

Görsel 21a: Hiçbir yerde (Tayfun Pirselimoglu, 2002)

Görsel 21b: Hiçbir yerde (Tayfun Pirselimoglu, 2002)

Aydınlatma ve renk, görüntü yönetmenin kullanabileceği en güçlü araçlarıdır. Aydınlatma ve renk denetimi, filmin çekimi esnasında görüntü yönetmeni ve ekibinin en çok zamanını alan işlerdir. Bu iki aracın sadece müzik ve dans gibi birkaç sanat dalında görünen insanın ruhuna ve duygularına hitap etme gücü gibi ışık ve renk ile de film içerisinde öykünün içine ekstra anlam katmanları eklemeyi sağlayan görsel araçlardır (Brown, 2006:8).

Tayfun Pirselimoglu’nun temel *Kara Film* çekim tekniklerinden olarak kabul edilen bakış açısı çekimleri kullanım, her filmde çokça karşımıza çıkar. Bakış açısı görsel anlatımın kilit araçlarından. Bu teknik izleyicinin karakterin gözünden sahneyi görmesini sağlayan, karakterin bulunduğu noktaya yerleştirilen kamera sayesinde sağlanır.

Bakış açısı çekimleri, izleyiciye karakterin öznel bakış açısı sayesinde, öykü ve romanlarda çokça kullanılan bu anlatı biçimiyle, özellikle kara filmlerde seyircinin, olayı dedektifin bildiği kadarıyla bilmesini ve yeni şeyler keşfettikçe izleyicinin de onunla beraber keşfetmesini sağlayan bir çekim planıdır.

Tayfun Pirselimoglu filmlerinde realist bir anlatım şekli benimsemesiyle, filmleri içerisinde *kullanımlı(practical)* aydınlatmaları da ustaca kullanan bir yönetmendir. Dekor içi aydınlatmalar kadraj içerisinde bulunan abajur, florasın, buzdolabı gibi objelerden gelen ışıkları kullanarak aydınlatma planı hazırlanmasını ve bu aydınlatmaların hikâyenin gerçekçiliğini desteklemesini sağlar. Kullanımlı lambalar, özellikle gece sahnelerinde yoğunlukla kullanılan

aydınlatma elemanlarıdır. Kara film türünde bu aydınlatmalar kadraj içerisinde ana ışık kaynağı veya besleyici, dolgu ışık kaynağı olarak kullanılarak temel unsurlardan biri olmuştur.

Tayfun Pirselimoglu filmlerinde konu itibariyle ışık, kontrast, gölge ve karanlık uyumu ön plana çıkmaktadır. *Hiçbir yerde* (2002) filminde de belirsizliğin hâkim olduğu bir annenin oğlunu bulma yolculuğu ve aslında daha sonraki filmlerinde de çokça karşımıza çıkacak olan karakterin başka bir şeyi ararken kendini bulma, kendini keşfetme hikayesine tanık olmaktadır. Filmde ters ışıklar, silüet oluşturacak kadar sert gölge ve kontrastlar mevcutken aynı zamanda konum ve hikâye akışına bağlı olarak değişen renk skalası da ön plana çıkmaktadır.

Tayfun Pirselimoglu'nun temel *Kara Film* çekim tekniklerinden olarak kabul edilen bakış açısı, çekimleri kullanım her filminde çokça karşımıza çıkar. Bakış açısı görsel anlatımın kilit araçlarından biridir. Bu teknik izleyicinin karakterin gözünden sahneyi görmesini sağlayan, karakterin bulunduğu noktaya yerleştirilen kamera sayesinde sağlanır. Bu konuda Blain Brown, Sinematografi Kuram ve Uygulama kitabında bakış açısı çekimlerini şu şekilde tanımlar:

“Sinemanın temel kurallarından biri şudur: Kamera izleyicinin gözüdür; kamera sahneyi nasıl çekerse, izleyici öyle algılar sinema, öykü hakkında biz neler bilmelerini istiyorsak izleyiciye onları göstermekten ibarettir. Bakış açısı planları izleyicinin öykünün içine çekilmesini sağlayan planlardır. Bu anlamda izleyici karakterin yerine geçerek kısa süreliğine de olsa onunla aynı hisleri paylaşabilmektedir.”

Bakış açısı çekimleri, izleyiciye karakterin öznel bakış açısı sayesinde, öykü ve romanlarda çokça kullanılan bu anlatı biçimiyle, özellikle kara filmlerde seyircinin olayı dedektifin bildiği kadarıyla bilmesini ve yeni şeyler keşfettikçe izleyicinin de onunla beraber keşfetmesini sağlayan bir çekim planıdır.

Görsel 22: Saç (Tayfun Pirselimoglu, 2010)

Kullanımlı lambalar, sadece sahne içerisinde görünen ışıklandırmalar olup bazı sahnelerde sahne içerisinde görünmese de sahnenin geniş alanında görüldüğü için, kullanılan ışığın *kullanımlı lambalar* ile aynı mantıkla pencereden gelen ışık da aydınlatmada, yardımcı veya ana ışık olarak görüntü yönetmenlerin tercihi olabilmektedir. Bu tekniğin birçok avantajı bulunmaktadır. Hamdi, Meryem'in evine geldiğinde, karşısında Meryem'in kocasını gördüğü zaman, karşılıklı otururken, Musa'nın yakın planında daha önce bahsettiğimiz kararsızlık tek taraftan pencereden aydınlatılan ışıkla sağlanmıştır.

Görsel 23: Saç (Tayfun Pirselimoglu, 2010)

Görsel 24: Yol Kenarı (Tayfun Pirselimoglu, 2018)

Tayfun Pirselimoglu ilk filmini Kara Filmin ortaya çıkmasından yaklaşık 60 sene sonra çekmiş olsa da, daha öncede belirtildiği gibi, beslendiği kaynaklar ve hayata dair sorguladıklarını filmlerine yansıtmasıyla, Film Noir çağının görsel anlatı tekniklerini birçok sahnede kullanmıştır.

SONUÇ

Tayfun Pirselimoglu filmleri sinematografik olarak Yeni Kara Film öğeleri barındırır da bu filmleri klasik birer Yeni Kara Film örneği olmaktan alıkoyan nokta, filmlerin içerik olarak bu türden ayrışmasıdır. Tayfun Pirselimoglu'nun çektiği altı uzun metrajlı filmin tamamında, hayata tutunamayan ve var olma savaşı veren insanların anlatımı yer alır. Bu anlatımın desteklenerek daha etkili olması için konu olan insanlara uygun mekanlar tercih edilmiştir. Filmlerin çoğunda da ortak olarak kabul edilebilecek olan bu mekanlar, oteller, izbe apartman daireleri, boş araziler, gibi tekinsizlik hissinin sürekli olarak devam edebileceği yerlerdir. Karakterlerin içinde bulunduğu çaresizlik ve bunaltıyı yansıtırken karakterin oyunculuğu içinde bulunduğu mekân desteklemektedir.

Pirselimoglu filmlerinde, genel olarak filmik zamanla reel zaman birbirine yaklaştırılmıştır. Film içerisinde anlatıya göre filmik zamanda kendi içinde ikiye ayrılabilir. Çoğu zaman bu ayrım karakterin yaşadığı zamanın filmin geri kalan dünyasından daha yavaş olduğunu hissettirir. Pirselimoglu filmlerinde evin içindeki karakter için, zaman yavaş olarak aksa da dışarıda şehir gürültüsü bir şekilde hızla akmaktadır. Hamdi'nin baktığı dükkanının penceresinden, Reşat'ın baktığı balkondan, Emin'in seyrettiği üst geçitten, Türkan'ın baktığı tarladan bu zaman farkı açıkça hissedilmektedir (Çitoğlu, 2019 :90).

Filmlerin hepsinin kendi içerisinde çizgisel gibi görünen, ancak filmin ilerlemesiyle döngüsel devam eden düz bir zaman akışı bulunmaktadır. Bu döngüsellik filmin bitiminde filmin bitmediği hissini de oluşturmaya yardım etmektedir. Filmler içerisinde kullanılan temaların daima güncel olarak kalabilecek konular olmasından dolayı, aslında filmin sonu geldiğinde, film bitmek yerine âdeta tekrar başlamaktadır. Karakterin yolculuğu gelişen olaylarla başladığı yerde biter ve bu da döngüsel bir zamanı gösterir. Her filmde karakterler, fiziksel bir yolculuğun yanı sıra içsel olarak bir yolculuk yaparak aslında filmin başında olduklarından farklı bir kişi haline gelmiştir. Bu gelişim sadece karakterin içinde hissedebileceği bir değişim olduğundan filmin sonuna geldiğinde, karakterin geldiği mekân da aynıdır ama kendisi değişmiştir. Bu içsel yolculuk, aynı zamanda Pirselimoglu filmlerinin temel ana temalarından biri olan "arayış" temasının hem sebebi hem desteğidir.

Filmlerinde kara film ile bağlantı kurulmasının sebeplerinden biri de film içerisinde bir takip, bir arayış, çözüme kavuşması gereken gizemli bir süreç olmasıdır. Bu bağlantı, yönetmenin ilk filminde Şükran'ın oğlunu bulma yolculuğunu takip iken, *Saç* filminde Hamdi'nin Meryem'le bir ilişkiye başlaması veya vazgeçmesi neler yapacağını izlettiren bir kendini arayıştır. *Ben O Değilim*'de bu takip, Ayşe'nin Nihat'ı takibe alması ve Nihat'ın hayatında bir değişikliğe ihtiyacı olduğunu fark etmesiyle gelişen, *Yol Kenarı*'nda ise Tansu Biçer'in dışarıdan geldiği bu gizemli kasabada herkesin çare olarak onu görmesine rağmen kendisinin bunu reddetmediği ama onaylayan bir tutum da takınmadığı bu gizemi çözmek için kendisinin de takip içerisinde olduğu bir olay örgüsü bulunmaktadır. Bu olay örgülerinin tamamında, filmik zaman içerisinde çizgisel bir akış olmuş olsa da, çizgisel akış karakterin içinde ruhani bir boyutta kendini bulma şeklinde devam ederken fiziksel olaraksa karakterin filmin başladığı noktaya döndüğü ve bundan sonra da benzer bir hikayenin yaşanmayacağını garantisi olmayan döngüsel bir zaman akışı vardır.

Kara Filmler, sık flashbackler kullanarak geriye dönüş ve ileriye gidiş teknikleri ve/veya anlatıyı yarıda keserek hikâyenin sıralamasını belirsiz kılan bir senaryo dizilimi kullanmaktadır. Bunun yanı sıra kara filmin temel özelliklerinden biri olan dış ses olarak filmin karakteri tarafından anlatılması, Pirselimoglu'nun *Hiçbir yerde* (2002) filminde kullanılsa da sonraki filmlerinde kullanılmayan bir tekniktir.

Kara filmlerde suç unsuru her zaman ön planda olmasına rağmen bu suçun sebebi, genellikle hırs, kıskançlık gibi duygulardan ortaya çıkan ve genellikle bir özel dedektif veya polis tarafından ortaya çıkarılmaktadır. Pirselimoglu'nun filmlerinde suç bu sebeplerden ziyade karakterin varoluşsal problemlerini çözmek için son çare olarak başvurduğu bir yoldur. Bu filmlerde ana karakterler bir polis veya dedektif olmak yerine herkesin gün içerisinde karşılaşabileceği kadar standart ve sosyo-ekonomik olarak alt gelir grubuna ait olan yolda rastlayabileceğin ama görmezden gelme eğilimi gösterebileceğin karakterlerdir.

Daha önce de belirttiğimiz üzere kara filmlerin en temel karakterlerinden biri femme fatale olarak adlandırılan kadın karakterlerdir. Bu karakterler, kötülüğü temsil etmenin yanı sıra karakterlerin hayatına da müdahale ederek onları kötülükle tanıştıran veya kötülüğe iten kişiler olarak karşımıza çıkmakta ve çekici, kışkırtıcı genellikle de sarışın karakterler olarak sunulur. Bunun aksine Pirselimoglu, filmlerinde kadın karakterler kötülüğü temsilen çok dışında kalarak sıradanlığı yansıtmakta, çekici bir karakter profile çizmenin çok uzağında kalarak saf duygulara sahip ve ana karakter gibi kendi varoluşsal düzlemi içerisinde kararlar vermektedir.

Tayfun Pirselimoglu filmlerinin içerik olarak kara filmlerden ayrılan bir diğer özelliği ise, filmin döngüsel hareketidir. Kara filmlerde hikâye Hollywood anlatı özellikleri gereği, filmin başında karakterin başına gelen bir olayla başlar ve filmin sonunda katarasise ulaştırıp kesin bir çözüme bağlanırken, Pirselimoglu'nun filmlerinde hikâye başladıktan sonra döngüsel bir hareketle filmin sonunda tekrar en başa dönmüştür. Bu döngüyü destekleyen ise yönetmenin her filminde alt tema olarak varlığını sürdüren arayış-takip temasıdır. Her filmde karakter bir arayış için veya birini takip ederek bir yolculuğa çıkar, ancak bu yolculuk her zaman hatta çoğu zaman fiziki bir yolculuk olmaz. Başlarda fizikî bir yolculukmuş izlenimi oluşsa da, aslında bir yerden bir yere gitme halinden ziyade, ruhanî olarak içsel bir yolculuk vardır. Bu yolculuğun sonucunda karakter, döngüsel bir hareketle başladığı noktaya fiziken geri dönse dahi, ruhen aynı kişi değildir. Filmin döngüsü içerisinde değişen tek şey, karakterin kendi içsel gelişimidir.

KAYNAKÇA

- Akbal, Z.T. (2009a) Yabanıl, Dışarıklı ve Lümpen Hiçlik Kutsamaları, Türk Film Araştırmalarında Yeni Yönelimler IX, Der: Deniz Derman, İstanbul: Bağlam Yayınları, 133-145.
- Alain Silver, (2003), "Introduction" in Film Noir Reader ed. Alain Silver and James Ursini (New York: Limelight Editions).
- Armstrong, Karen, *The Battle for God: A History of Fundamentalism*, The Random House Publishing, New York 2001.
- Arpa, B.G. (2019). Tayfun Pirselimoglu Filmlerinde Kadın Temsili ve Saç Filminde 'Abject', Yüksek Lisans Tezi.
- Aydınlı, H. (2012), Sosyal Çatışma Sürecinde Din, Din Sosyolojisi El Kitabı, Ankara, 2012, 765-789
- Barnwell, J. (2011), Film Yapımının Temelleri İstanbul: Literatür Yayınları.
- Bektaş, S. (2014). Türk Sinemasında Kara Film: Türsel Bir İnceleme. Yüksek Lisans Tezi.
- Berger, John. (2004). Görme Biçimleri. (Çev.) Yurdanur Salman. (10. Basım). İstanbul: Metis Yayınları.
- Biraylı, E. (2012), Western'ler, Gangster Filmleri Ve Kara Filmlerde Erkeğin Sunumu Üzerine Bir Deneme. İstanbul Üniversitesi İletişim Fakültesi Hakemli Dergisi, 5, 117-130.
- Bould, M. (2005), Film Noir: From Berlin to Sin City, London: Wallflower Press.
- Brown, B. (2006), Sinematografi: Kuram ve Uygulama, İstanbul: Hil Yay.
- Coşkun, E. (2003), Dünya Sinemasında Akımlar. İstanbul: İzdüşüm Yayınları.
- Çitoğlu, B.G. (2019). Auteur Teori Açısından Pirselimoglu Sineması'nın İncelenmesi. Yüksek Lisans Tezi.
- Dimendberg, E. (2003), Film Noir and the Spaces of Modernity (Massachusetts: Harvard University Press.
- Dixon, W. W. (2009), Film Noir and the Cinema of Paranoia, New Brunswick, NJ: Rutgers UP.
- Durğut Ö.Ö. (2013), Tayfun Pirselimoglu üçlemesinde mekan ve kimlik: Rıza(2007), Pus(2009) ve Saç (2010), Doktora Tezi, İstanbul
- Durkheim E. (1994), Sosyolojik Metodun Kuralları, çev. Enver Aytekin, İstanbul: Sosyal Yayınları.
- Elmacı, T. (2017), 'Kara Film Anlatısı Olarak bir Zamanlar Anadolu'da Otopsisi' Turkish Studies Volume 12/21, 265-286.
- Gölbaşı, S. (2008), Kentleşme ve Suç, İstanbul: Oniki Levha Yayıncılık.
- Hillier, J. & Alastair P, (2009) 100 Film Noirs, Basingtoke, Uk: Palgrave Macmillan.
- Katz, S.D. (1991), Film Directing Shot by Shot <Massachusetts: Michael Wiese Productions.
- Keese, D. (2011), Neo-Noir Filmler, İstanbul: Kalkedon Yayınları.
- Naremore, J. (2008), More Than Night, Film Noir In Its Context, University of California Press.

- Ozduzen O. (2014), The Cinematic Space of Neo-Noir in Zeki Demirkubuz's Cinema The City in Turkish Cinema, Publisher: Libra Publishing Company, Editors: Ozge Ozduzen and Hakki Basguney, pp.73-95.
- Özdemir, S. (2011), Yeni Kara Filmler, Ankara: Nirengi Kitap.
- Savaş H. (2003), Sinema ve Varoluşçuluk. Altıkırkbeş Yay, İstanbul.
- Spicer, A. (2002). Film Noir Essex: Pearson Education Limited.
- Tansel, D. (2007), Varoluşçuluk ve Yeni Kara Film: David Lynch. Radyo Televizyon ve Sinema Anabilim Dalı. Ankara Üniversitesi. Sosyal Bilimler Enstitüsü. Ankara.
- Teksoy, R. (2005a) Sinema Tarihi Cilt1. İstanbul: Oğlak Yayıncılık.
- Tombul, A. (2019), Film Noir'ın Türk Sinemasındaki Yapısal Değişimi: Üç Tekerlekli Bisiklet ve Üç Maymun Karşılaştırılması. Yüksek Lisans Tezi.
- Yücel, Y.T. (2019), Türk Sinemasında Kara Film ve Film Öykülerine Etkisi, Uluslararası Afro-Avrasya Araştırmaları Dergisi, Cilt:4 Sayı:8, 45-62.

Filmografi

- Ben O Değilim (Tayfun Pirselimoglu, 2013)
- Pus (Tayfun Pirselimoglu, 2009)
- Rıza (Tayfun Pirselimoglu, 2007)
- Saç (Tayfun Pirselimoglu, 2010)
- Yol Kenarı (Tayfun Pirselimoglu, 2018)