

The Journal of Academic Social Science Studies



International Journal of Social Science

Volume 6 Issue 4, p. 79-93, April 2013

METİN ERKSAN SİNEMASINDA ÇEVRE VE MEKAN ESTETİĞİ

THE AESTHETICS OF SETTING AND LOCATION

IN METİN ERKSAN'S MOVIES

Yrd. Doç. Ali Sait LİMAN

Gaziantep Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Sinema-Tv Bölümü

Abstract

The relationships that cinematographic components associated with setting and location have played an important role in the development of cinema during the process since its invention. Director's competence of correctly decoding and reflecting these relationships to his movies is also among the subjects of film aesthetics. Cinematic setting and locations have been in the centre of this dramatic structure in these relations' integrity, which is determinative of the development of cinema into the art of modern times and founding a language of its own after going out of being an entertainment in fairs that photographically repeats the reality of outer world on 2D screens. Stories and characters of movies meet the audience in the setting and locations of this fictional world and they convincingly get the audience to live in that atmosphere. Particularly, in this action, which is valid for classical narrative cinema, sometimes in artificial locations (decor) constructed in studios and sometimes in movie sets fictionalised in authentic locations cinematic narration is visualised. Both the narration itself and the characters' characteristics and relationships with their surroundings 'become true' in an cinematic setting that develops into an integrity with these locations and these locations' parts that stay outside the frame.

When we look over the movies produced in Turkish cinema through this aspect of view, it can not be said that directors had distinctly reflected the

awareness about setting and location mentioned above throughout the time period from its first years to 1970s. In most of the movies filmed in those years, cinematic setting and location could not go beyond more than being a background for the story of the movie, yet more in some movies they strained credibility because of leaving impressions of decor. Technical, economical and aesthetical problems peculiar to Turkish cinema have an important share in this situation.

When we study the movies of Metin Erksan, who entered the cinema business after 1950, it is possible to see that there are signs of a distinct and successful approach in this regard. It is noticeable that the director, who has a certain amount of knowledge about history of art and aesthetics, prefers reflecting the setting and location, especially in his black and white movies, with other cinematographic components significantly and in 'aesthetic forms' instead of using them as a background for cinematic narration.

Key Words: Cinema, cinematic setting/location, Turkish cinema, Metin Erksan

Öz

İcadından günümüze uzanan süreçte, sinema sanatının gelişiminde sinematografik öğelerin filmsel çevre ve mekan ile kurduğu ilişkiler önemli rol oynamıştır. Yönetmenin bu ilişkileri doğru çözümleyip filmlerine yansıtabilme yetkinliği, aynı zamanda film estetiğinin de konuları arasındadır.

Sinemanın dış dünyanın gerçekliğini iki boyutlu perdede fotoğrafik olarak yinelemekten ibaret bir panayı eğlencesi olmaktan çıkıp, kendine özgü bir dil kurması ve modern zamanların sanatı haline gelmesinde de belirleyici olan bu ilişkiler bütünü içinde, filmsel çevre ve mekanlar dramatik yapının merkezinde yer almıştır. Filmlerin öyküleri ve karakterleri, bu kurmaca dünya içindeki çevre ve mekanlarda seyirci ile buluşurlar, inandırıcı bir biçimde seyirciyi de o atmosfer içinde yaşatırlar. Özellikle klasik anlatı sineması için geçerli olan bu işleyiş içinde, kimi zaman stüdyolarda kurulan yapay mekanlarda (dekor), bazen de gerçek mekanlarda kurgulanan setlerde filmsel anlatı görselleştirilir. Gerek anlatının kendisi gerekse anlatı içindeki karakterlerin özellikleri ve çevreleriyle ilişkileri, bu mekanlar ve bunların çerçeve dışında kalan kısmıyla bütünleştiği filmsel çevre içinde "gerçek"leşir.

Bu bakış açısıyla Türk sinemasında üretilen filmler incelendiğinde ilk yıllardan 1970'lere kadar geçen zaman dilimi içinde filmsel mekan ve çevre konusunda yönetmenlerin yukarıda belirtilen farkındalığı filmlerine belirgin biçimde yansıttıkları söylenemez. Bu yıllarda çekilen filmlerin çoğunda filmsel çevre ve mekan, filmin hikayesine fon olmaktan öteye gidememiş, hatta bazı yerlerde dekor izlenimi vererek inandırıcılığını da kaybetmiştir. Bunda Türk sinemasına özgü teknik, ekonomik ve estetik sorunların da önemli payı vardır.

1950 sonrası sinemaya giren Metin Erksan'ın filmlerine bakıldığında ise bu konuda daha özgün ve başarılı bir yaklaşımın izlerini görmek mümkündür.

Sanat tarihi ve estetik konusunda belirli bir birikimi olan yönetmenin özellikle siyah beyaz çektiği filmlerinde çevre ve mekanı filmsel anlatıya fon olarak kullanmak yerine, diğer sinematografik öğelerle anlamlı ilişkiler içinde ve “estetik biçim”lerde yansıttığı görülebilir.

Anahtar Kelimeler: Sinema, filmsel çevre/meکان, Türk sineması, Metin Erksan.

Giriş¹

“Sanat” ve “estetik” kavramları yüzyıllar boyunca anlam alanları genişletilip dönüştürülen kavramlardır. Buna rağmen çalışmanın konusu bağlamında ve estetik kavramıyla ilişkisini yansıtan bir tanımlamaya gidersek; Yunanca “tekhne” ve Latince “ars” terimlerinden türetilen ‘sanat’, “Belli bir güzelliğin, bir estetik değerin bir düşüncenin tasarım ya da ifadesi için kullanılan yöntem ve teknik” (Bağlı, 2010: 8) olarak tanımlanabilir.

Modern zamanların sanatı ya da yedinci sanat olarak adlandırılan sinema, görsel-imgesel ve genellikle uyuşumlara dayalı bir anlatım sistemi üzerinden kitlelere ulaşır. Bu yönüyle sinema, “modernlik tanımına uygun biçimde, insanların zaman ve uzam algısını parçalayan modern ortamın içerdiği hareketi ve yeniliği ifade eden ideal bir araç”tır (Ulusay, 2008:25). Sinema sanatının çevre ve meکان üzerindeki dönüştürücü gücünü de yansıtan bu özelliği, aynı zamanda çevre ve meکان öğelerinin film estetiği içindeki önemini de vurgulamaktadır.

Günümüzde sinemaya dair farklı bakış açılarıyla farklı tanımlamalar yapılabilir: “Gündelik ya da akademik dilde ‘sinema’ denildiğinde çoğunlukla hem filmi, hem sinema salonunu, hem de seyirciyi kapsayan çoklu anlamları olan bir tanımlama yapılmış olur” (Kırel, 2010: 17). Konumuz bağlamında “sinema”yı; film dilinin dramatik ve plastik öğeleri sayesinde zaman ve mekanı filmsel yapı içinde yeniden biçimlendirebilen bir sanat olarak tanımlayabiliriz.

Diğer yandan sinemanın görsel bir dili ön planda tutması ise gerçeklikle kurduğu ilişkiyi güçlendirmektedir. Bu bağlamda film görüntüsü, gerçekliği aktaran, insanları, çevreyi ve nesnelere daha somut biçimde algılamamızı sağlayabilen önemli araçlardandır (Büker ve Onaran, 1985). Ancak burada sözü edilen görüntü, gerçek görüntünün bütünlüklü bir kopyası olmaktan çok bir görme biçimine ve gerçekliğin yeniden üretimine dayalı bir imgedir (Berger, 1972). Bu imgeler sistemi içinde gerçek ya da kurmacaya dayalı filmsel meکانlar ve çevre, önemli bir “yer” tutar.

¹ Bu makale Ankara Üniversitesi DTCF Sanat Tarihi Bölümü tarafından 10-12 Ekim 2012 tarihleri arasında düzenlenen “Sanat ve Estetikte Asal Değerler; Zaman, Mekân” konulu VI. Uluslararası Genç Sanat Tarihçiler Sempozyumu’nda bildiri olarak sunulmuştur.

Beraberinde “yanılsama”yı da getiren bu anlam alanı içinde günümüz sinemasına bakıldığında sinemasal imgenin teknolojinin de katkısıyla giderek yanılsamaya dayalı özelliğini yitirmeye başladığı söylenebilir. Birçok sinemasal görüntünün tamamen sanal ortamda üretildiği günümüzde, Baudrillard’ın da belirttiği gibi “kusursuz ve eksiltisiz” biçimde “her şey seyirciyi yanılsamadan uyandırmak için programlanmış gibidir; seyircinin de, bu sinema fazlalığının sinemanın yanılsamasını sona erdirişine tanıklık etmekten başka seçeneği kalmaz.” (Baudrillard, 2005: 29).

1.Sinema, Sinemasal Çevre ve Mekan

“İnsanı, sınırları olmayan bir mekana oturtmak, hem yanından hem de uzağından geçen büyük insan kalabalığıyla onu kaynaştırmak, tüm dünyayla girdiği ilişkiyi göstermek; sinemanın anlamı bu değil de nedir?”(Tarkovski, 2000: 71).

Tarkovski’ye ait açıklamada da altı çizildiği gibi filmlerde mekanın plastik bir öge olarak kullanımı bağlamında sinema sanatı farklı coğrafyaları, mekanları, gerektiğinde yan yana kurgulayarak o mekanları ve içlerindeki insanları birbiriyle kaynaştırabilir. Diğer yandan giriş bölümünde belirtilen özelliklerinin de katkısıyla sinema dış dünyanın, senaryo -ve dolayısıyla yönetmenin bakış açısı- üzerinden, film evreninde gerçeğe en yakın ve inandırıcı biçimde temsilini de mümkün kılar. Bu da filmsel öykünün, karakterlerin yanında bu öykü ve karakterlerin yaşadığı fiziksel, sosyo-kültürel çevrenin, mekanların yeniden inşasını, temsilini zorunlu kılan bir yapıyı beraberinde getirir. Bu işleyiş içinde filmsel öykü (gösterilen), film dilinin gramerini kullanan yönetmenin bu öyküyü perdeye yansıtma biçimi ve söylemi (gösteren) çerçevesinde yeni bir boyut kazanır.

Bu noktada film estetiği alanındaki kuramsal çalışmalar arasında ortaya çıkan ayrışma ya da tartışmalar, özünde sinemanın seyirci ve gerçeklikle kurduğu ilişki ve bunun filmsel yapı üzerindeki yansımaları ile ilişkilendirilebilir. Bu bağlamda yönetmenin, gerçeği yeniden olduğu gibi üretmekten çok onu sinemasal anlatım olanakları çerçevesinde yeniden yapılandırdığı söylenebilir: “Kuşkusuz perdedeki görüntü bedenden yoksundur, ışık ve gölgeden oluşmuş bir simülakr’dan ibarettir, ama yine de, seyirci, kameranın az ya da çok geçmiş bir zamanda, gerçek yaşamdan çektiği bedenleri, jestleri ve nesnelere ayırt edecek hiçbir şey olmasa da, gerçekliğin bazı değerlerini onlara atfetmeye ikna edilir” (Pezella, 1996: 39). Böylece dış dünyanın gerçeği ile filmsel gerçek arasında filmin inandırıcılığını besleyen yeni bir düzen kurulmuş olur. Bu iki alan arasında kurulan uyulaşım temelde dış dünyaya ait çevre ve mekanların filmsel yapı içindeki görünümü ve işlevleri ile de ilişkilidir. Bu noktada film yönetmeninin konuya yaklaşım biçimi ise, ortaya çıkacak filmin çevre ve mekan kullanımına dair estetik yapısında belirleyici olabilmektedir.

Sinemanın gerçekliği kendi içinde dönüştürme biçimine ilişkin olarak yukarıda oldukça yalın çizgilerle belirtilen bu yeni inşa sürecinde, varolan filmsel öykünün içinde yer aldığı, nefes alıp verdiği atmosfer, çevrenin dışında kalanlarla da ilişkilendirilebilen boyutlarıyla bir bütün olarak sinemasal “çevre”yi oluşturur. Bunu fiziksel (mimari, doğal ya da yapay) ve toplumsal çevre olarak sınıflandırabiliriz. Bu

bağlamda sinema-mekan ve çevre ilişkilerinde Bonitzer'in de belirttiği gibi görmenin kısmiliğini ve kadraj dışında kalan 'kör alan'ın varlığını da unutmamak gerekir (Bonitzer, 2006: 70). Bonitzer bu durumu Bazen'den aktardığı şu cümle ile örnekler: "Bir film kişisi kamera alanından çıktığında, görsel alandan çıktığını kabul ederiz, ama o, dekorun bizden saklanan bir başka yerinde kendine özdeş olarak varılmaya devam etmektedir" (2006: 70-72). Böylece filmsel mekan ve çevre, kadrajın sınırlarını kırıp aşar, sinemasal gerçek ile nesnel gerçeklik arasında seyirciyi ikna edici bir denge kurulmuş olur.

Sinema-gerçeklik ilişkileri gözardı edilmeden yönetmen ve ekibi tarafından baştan sona tasarlanmış bu "çevre" içinde "sinemasal mekan", dış dünyada mevcut olan ya da film setinde dekor olarak kurulmuş üç boyutlu, açık ya da kapalı mekanların -iki boyutlu- peliküle yansması olarak tanımlanabilir. Bu yeni durumda mekan, "statik niteliğini kaybeder ve zaman destekli dinamik bir nitelik kazanır. Mekan parçaları zamansal bir sıra içinde düzenlenerek zamansal yapının bir parçası olur. Zaman da bu yapı içinde mekanlaşır" (Demir, 1994: 11). Böylece filmlerde Demir'in de vurguladığı gibi zaman-mekan ilişkileri ekseninde sinemanın yanılısamaya dayalı doğasına uygun yeni bir görsel yapı oluşturulur. Bu yeni yapının inşasında başta kurgu olmak üzere çekim açıları, çekim ölçekleri, aydınlatma gibi sinema dilinin çeşitli öğelerinden yararlanır.

Konuyu film estetiği bağlamında ele alan ve filmsel uzamı resimsel uzamdan farklı olarak, "hareketin eylemi ve yolu" olarak nitelendiren Pezella'ya göre filmsel uzam, "sadece üzerinde eylemin geliştiği basit bir sahne değildir, hakikat içerimini ortaya çıkaran güçlerin dinamizmini ve gerilimini de ortaya çıkarır" (Pezella, 1996: 73). Bu yönüyle filmsel uzam film içinde, yönetmenin bu konudaki yaklaşımına bağlı olarak, bazen basit bir fon bazen de doğrudan filmin biçim ve içeriğini etkileyen önemli bir sinemasal öge olabilir. Diğer yandan "anlatı ve kurgu, mekan algısını ve tasarımını hem mimaride hem de sinemada etkileyen ortak paydalarıdır" (Tüzün, 2008, 10)

2. İlk yıllarda Sinemada Çevre/Mekan Kullanımı

Sinemanın ilk yıllarında perdeye yansıyan filmlerdeki çevre ve mekanların genellikle arka planda ve filmsel harekete basit birer fon/sahne oluşturacak biçimde kullanıldığı söylenebilir. Bu dönemde çekilen filmler genellikle belge filmlerdir ya da tiyatro sahnesini andıran bir mekanda sabit kamera ve genel çekim ölçeği ile biçimlenen kurmaca kısa filmlerdir.

İlk konulu filmlerle birlikte dekor yapımının gelişmesi ve film sürelerinin uzamasına paralel olarak sinemada kurgu, aydınlatma, mizansen ve kamera hareketlerinin öne çıkması bu işleyişe uygun yeni bir çevre tasarımını da zorunlu kılmıştır. Böylece gerçek mekanların yanında kurgu yoluyla üretilen kurmaca

mekanlar, stüdyo içinde her türlü teknik donanımın görece daha rahat kullanılabilirdiği bir sinemasal çevre tasarımı öne çıkmaya başlamıştır. Sinema dilinin temel öğelerinin de ortaya çıktığı bu süreçte sinemasal çevre ve mekan tasarımında sanat yönetmenlerinin de -özellikle dekor yapımında- etkili olmaya başladığını söyleyebiliriz.

Bu yıllarda özel bir yöntemle (toning, tinting) kısmen 'renklendirilen' örnekleri saymazsak, filmler genellikle siyah beyaz ve sessizdir. 1920'lerin sonlarına doğru sesin devreye girmesi, sinemasal anlatıma yeni bir boyut katarken; bu yeni teknik aygıtta uygun çekim, dekor ve mizansen tasarımına gidilmesi, sinemasal hareketi kısıtlar, mizansen, mekan ve çevrenin ses ekipmanlarıyla uyumlu olmasına dikkat edilir (İdrisoğlu, 1994). Yine de "ses ile görüntünün birbirini yinelemek yerine birbirini tamamlamaları" (Uysal, 2012: 96) filmsel mekan ve çevrenin o ortamda varolan doğal ve yapay seslerle birlikte daha gerçekçi algılanabilmesine katkıda bulunur. Bütün bunlar, sinemada çevre ve mekan kullanımında; yönetmenin yaklaşımı, film-gerçeklik ilişkisi gibi etkenlerin yanında, teknik aygıtlarla icra edilen bir sanat dalı olan sinemanın teknoloji ile olan etkileşiminin de belirleyici olabileceğini göstermektedir.

İlerleyen yıllarda; II. Dünya savaşı sonrası Avrupa'da sinema alanında ortaya çıkan yeni gerçekçilik ve yeni dalga akımlarıyla birlikte yönetmenin film yapımındaki etkisine vurgu yapan (auteur kuramı) kuramsal çalışmalara paralel olarak, film üretiminde sanatsal ve estetik kaygıların öne çıktığı söylenebilir (Karadoğan, 2010: 3-6). Bu yıllarda özellikle Avrupa sinemasında film yapımında sanat sineması başlığı altında ele alınabilecek filmlerde, mekan ve çevre kullanımı, Amerikan ticari sineması filmlerine göre daha estetik, gerçekçi, ve özgün bir tavrın izlerini yansıtır.

3. Türk Sinemasında Çevre ve Mekan

Türk sinemasında çevre ve mekan kullanımına ana hatlarıyla değinecek olursak; ilk yıllarda (1896-1922) sinemasal düşünceden uzak, dönemin teknik koşullarının yetersizliğini yansıtan yarı dekor yarı gerçek mekanlardan oluşan ve sabit kamera ile tiyatroya bir anlatımın öne çıktığı görülebilir (Aktaş, 1995).

1922-1939 yılları arasında, Muhsin Ertuğrul döneminde üretilen filmlere bakıldığında bu yapı; stüdyo, dekor ve teknik ekipmanın modernize olması bağlamında gelişmiş, ancak mekanın sinematografik bir öğe olarak kullanımı konusunda kayda değer bir gelişme olmamıştır. Filmsel çevre ve mekanlar açısından bu durumun ilerleyen yıllarda da (Geçiş dönemi, 1939-1952) pek değişmediği, ancak dublaj olgusuyla birlikte özellikle 1950'lerden itibaren filmlerin stüdyo dekorundan çok gerçek mekanlarda çekilmesinin yaygınlaştığı, bu işleyişin birkaç istisna dışında günümüze kadar geçerli olduğu söylenebilir.

1960'lı yıllar ve sonrası Türk sinemasında üretilen filmler, sinemasal çevre ve mekan kullanımları açısından incelendiğinde; bu alanda kronikleşen ve ilk yıllardan neredeyse 1980'lere dek yoğun biçimde hissedilen bir dizi teknik-estetik-ekonomik sorunlardan söz edilebilir (Scognamillo, 1998: 189-195). Bu yapı içinde estetik

kaygılardan çok ticari beklentilerin öne çıktığı bir film üretimi anlayışının perdeye yansıyan olumsuz izlerini filmsel çevre ve mekan kullanımı açısından da görmek mümkündür: "Yeşilçam sinemasında mekan kullanımının kendine özgü kalıpları olduğu görülmektedir. Anlatıdaki kalıpların bir parçası da birbirini tekrarlayan mekanların simgesel kullanımı olur. Mekan kullanımındaki en tipik simgesel kullanım örneklerinden biri zengin evlerinin, başka bir deyişle burjuva ya da soyluların evlerinin kullanımınıdır. Anadoluhisarı ile Kanlıca arasındaki yalılardan biri olan 57 numaralı yalı Türk sinemasında onlarca kez mekan olarak kullanılır. İlk önce bir fotoroman çekimi için kiralanan bu yalı elliden fazla sayıda olduğu belirtilen filme platoluk yapar. Ev sahiplerinin vurgusu filmlerde evin hiçbir noktasına dokunulmadan kullanıldığıdır. Hatta bazı sahnelerde ev halkının kendi fotoğrafları konuyla hiç ilgisi olmamasına rağmen duvarın bir kenarında durabilmektedir! (...) Hatta bir keresinde evin gerçek hizmetlisi bir sahnede yanlışlıkla kadraja girer ama çekim tekrar edilmez, o haliyle kullanılır"(Kirel, 2005: 286-287).

Yalı örneğine benzer biçimde film yapımının farklı alanlarında da gözlemlenebilen bu kalıplaşmış üretim döngüsü içinde mekanların yanında bazen de dekor ve kostüm açısından özensiz ve devamlılık hataları içeren filmler çekilebilmiştir. Örneğin "Bir sahne öncesinde aynı mekanda bir başka giysiyle oturan kişi, bir plan değişikliğinde yeni bir giysiyle görülebilmektedir. Bu durum özellikle sinematografik zamansallık mantığının alt üst olmasına neden olmakta ve anlatımda derin çatlaklar oluşturmaktadır." (Adanır, 1994: 141). Kirel ve Adanır tarafından belirtilen bu örnekler bir yönüyle Türk sinemasında mekan ve çevre kullanımına dair genel yaklaşımın izlerini yansıtırken, diğer yandan bu yıllarda film çeken yönetmenlerin kendi filmleri üzerindeki etkinliklerini de ortaya koymaktadır. "Memur yönetmen" sıfatıyla bu yılların Yeşilçam sinemasında faaliyet gösterenlerin yanında, dönemin teknik ve ekonomik yetersizliklerine rağmen filmlerinin sanatsal-sinemasal kimliğini olabildiğince dikkate alan az sayıdaki yönetmenin varlığını belirtmek yerinde olacaktır.

Yukarıda belirtilen tarihsel süreç içinde Lütfi Akad'ın 1952'de çektiği "Kanun Namına" adlı film, kameranın gerçek mekanlarda ve çevrede devinim halinde olması, filmsel çevre ve mekanların olay örgüsü içinde kendini hissettirmesi ile daha gerçekçi ve daha sinemasal bir yaklaşıma işaret eder.

Aynı tarihte gerçekçi bir bakışla Aşık Veysel'i konu edinen "Karanlık Dünya" adlı ilk filmini çeken Metin Erksan da süreçteki yerini alır. Ancak daha ilk filminde sansürle başı derde girer. Sansür gerekçelerinden biri, aslında Erksan'ın sinemasal çevre ve mekan kullanımına dair gerçekçi yaklaşımı ile ilgilidir. Bu gerekçe; "filmde görünen ekin boylarının -bu ülkeye yakışmayacak denli- kısa ve cılız oluşu"dur (Özgüç, 1976: 25).

Bu yıllardan itibaren özellikle 1960-75 arası Türk sinemasında çekilen filmlerin çoğu, dönemin giderek artan film üretim ihtiyacı ile ilişkili ekonomik ve teknik nedenlerin de katkısıyla ağırlıklı olarak gerçek mekanlarda çekilmiştir (Adiloğlu, 2003: 72). Bu filmlerde öne çıkan kent İstanbul'dur (Kirel, 2005). Bu yılların sinemasında İstanbul, filmlerin dramatik yapısını oluşturan "zengin" ile "fakir"i buluşturan bir mekan ve filmsel öyküye doğal bir fon olmanın yanında, ülkenin farklı kentlerinde yaşayan seyirciler için de -Öztürk'ün deyişiyle- "orada olunacak" bir yerdir: "Türk sinemasında pek çok film, İstanbul'un Batı'ya özlem duyan zengin kesiminin gösterişli hayatından kesitler sunarak seyircileri, 'Batılı İstanbul Hayatı'na doğru yönlendirir ve seyirciler özellikle Türk sinemasının popüler olduğu 1960 ve 70'li yıllarda bu 'hayaller'le avutulurdu. Böylece doğulu ve köylü yaşayanlar, 'Batılı' ve kentli hikayeleri izlediler. Bu tür filmleri izleyenler 'keşke ben de orada olsam!' duygusuna kolayca kapılabilir" (Öztürk, 2002, 332). Bütün bu örneklerden yola çıkarak bu yıllarda yerli filmlerde çevre ve mekan kullanımının biçimsel anlamda özensiz ve arka planda kaldığı, anlatsal düzlemde ise oldukça genel ve klişeleşmiş bağlamlarda perdeye yansıdığı söylenebilir.

O yıllardan günümüze ulaşan örnekler izlendiğinde, Türk sinemasında 1960'lardan itibaren mekan kullanımını açısından görece daha gerçekçi ve bilinçli bir yaklaşımdan söz edilse de "sinemamızla özdeşleştirilen Yeşilçam filmleri, genel olarak iç mekanlarda geçer, dış mekanda geçtiğinde ise fonda hep İstanbul olmaktadır" (Tüzün, 2008, 53). Bu anlamda Metin Erksan filmlerinin görsel yapısı ve mekan tasarımı incelendiğinde, yönetmenin mekan ve çevre konusunda daha farklı değerlendirilebileceğini söylersek yanlış olmaz.

4. Metin Erksan Sinemasında Çevre ve Mekan

Metin Erksan sinemasında çevre ve mekan estetiğine geçmeden önce; Erksan'ın İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Sanat Tarihi Bölümü'nden "İstanbul Hanları" konulu bitirme teziyle mezun olduğunu belirtmek yerinde olacaktır (Altın, 2005: 167). Erksan'ın henüz sinemaya girmeden önce böyle bir konu üzerinde çalışmasının yönetmenin filmlerinde kullandığı mekanların plastik ve anlatsal düzlemlerdeki işlevlerine dair özgün yaklaşımını olumlu anlamda destekleyen bir ön çalışma olduğu söylenebilir.²

Diğer yandan Erksan'ın sinemaya girdiği dönemin öncesinde ve sonrasında, özellikle 60'lı 70'li yıllarda oluşan, biçimsel içeriksel açıdan belirli şablonlarla furyalarla

²Burada Erksan'ın Mimar Sinan Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Sinema-Tv Bölümü'nde verdiği Sinema Kuramı, Film Analizi derslerine devam eden bir öğrencisi olarak konuyla bağlantılı olduğunu düşündüğüm bir gözlemimi aktarmak yerinde olacaktır. Erksan'ın o yıllarda (1999-2003) okulun zemin katında oldukça sade düzenlenmiş odasındaki küçük kara tahtaya çizilmiş mimari planlar, onun bu konuya olan ilgisi, farkındalığı ve yaklaşımının derslere yansıyan bir örneği sayılabilir. Tahtada tebeşirle çizilmiş iki dinsel mekana ait mimari planlardan biri bir kiliseye, diğeri ise bir camiye aitti. Birincisinde yani kilisede mekan tasarımı ve oturma düzeni tamamen bireyselliğe ve o toplumsal yapıya vurgu yaparken diğeri ise daha geniş ve boş bir alan ile oradaki saf tutma (cemaat) düzeni içinde daha farklı bir toplumsal yapıya vurgu yapılmıştı.

anılan film yapım ortamında üretilen yerli filmlerin çoğunda mekan ve çevre kullanımı; anlatının gerisinde, filmsel yapıyı destekleyici bir öge olmaktan uzak ve nerdeyse kalıplaşmış bir anlayışın izlerini yansıtmaktadır.

Sinemaya girmeden önce 1947'ten itibaren çeşitli dergi ve gazetelerde sanat ve sinema konulu yazılar yazan Erksan, 1950'de Atlas Film için Yusuf Ziya Ortaç'ın "Binnaz" adlı eserini senaryolaştırarak sinema alanında fiilen çalışmaya başladı (2005:168).

Erksan'ın sanat tarihiyle yakından ilgilenmesi ve kültürel, estetik, entelektüel birikiminin; sinemasını dekor, çerçeve düzeni ve sahne düzenlemesi açısından etkilediğini belirten Abisel (1994: 201) gibi Kayalı'ya göre de, "Metin Erksan'ın sanat tarihi-estetik öğrenimi görmesi doğal olarak sanatın genel evrensel sorunları üzerinde düşündüğünü ve kısmen de olsa temel teorik sorunlar konusunda bilgilendiğini göstermektedir" (Kayalı, 1994: 72, 77). Erksan'ın sinemaya girmeden önce edindiği bu birikimin gelecekte onun sinemasını kendi dönemindeki diğer yönetmenlerden farklı kılacak biçimsel özelliklerin oluşumuna katkıda bulunduğu söylenebilir. Bunu yönetmenin filmlerindeki kamera hareketlerinden çekim açılarına, kurgudan çevre ve mekan kullanımına dair estetik yaklaşımına varıncaya dek film yapım sürecinin birçok aşamasında gözlemlemek mümkündür.

Konuşmalarında sinema üzerine akademik düzeyde düşünülmesi gerektiğini sıklıkla vurgulayan, çeşitli üniversitelerde bu alanda derslere giren Erksan, gerek derslerde gerekse çeşitli söyleşilerde; filmlerinin bir bölümünü kendi maddi olanaklarıyla ve kendisi için çektiğini belirtmiştir. Ayrıca Erksan'a göre sanat gerçeği yansıtmalıdır; sinema ise, kolektif bir iş olmaktan çok yönetmenin iradesi ile yapılan bir iştir ve diğer sanatlarda olduğu gibi sinema sanatı da içinde bulunduğu toplumsal, ekonomik, kültürel, siyasal ve hukuksal yapının izlerini taşır (Şekeroğlu, 1985). Sinemasal kimliği yönetmen sineması ile özdeşleştirilebilen, daha çok kişisel filmler yapmayı tercih eden bir yönetmen olmasına rağmen Erksan'ın sinemayı -dolayısıyla yönetmeni- içinde varolduğu siyasal-toplumsal, kültürel yapı ile etkileşim halinde görmesi anlamlıdır. Yönetmenin sinema-gerçeklik ilişkisine dair tavrını da yansıtan bu bilinçli yaklaşımının filmlerinde kullandığı çevre ve mekanlara da yansıdığı görülebilir.

Yönetmenlik yaptığı dönemin sinema ortamının genel özellikleri ve Erksan'ın sanata, sinemaya, yönetmenliğe dair bu açıklamaları ışığında Metin Erksan sinemasını konumuz bağlamında ele aldığımızda belli başlı bazı filmler akla gelir: *Gecelerin Ötesi* (1960), *Yılanların Öcü* (1962), *Susuz Yaz* (1963), *Acı Hayat* (1962), *Suçlular Aramızda* (1964), *Sevmek Zamanı* (1965), *Kuyu* (1968), *Kadın Hamlet* (1976) gibi sinema filmleri ve "Sazlık"(1975) adlı televizyon filmi bunlara örnek gösterilebilir.

Belirtilen filmler, sinema dilinin yetkin kullanımına dair örnekler olmanın yanında, Erksan sinemasını filmsel çevre tasarımı ve mekan kullanımı açısından da karakterize eden filmlerdir. Ayrıca bu filmlerin çoğunda Erksan, çevre ve mekan olarak İstanbul yerine Anadolu'nun farklı bölgelerini kullanmıştır.

Erksan sineması; mekan kullanımı, kompozisyon, kamera hareketleri ve açıları bakımından farklı biçimsel özellikler içerse de bir bütün olarak klasik anlatı sineması içinde değerlendirilebilir. Filmlerin temalarına bakıldığında mülkiyet, kara sevda ve tutku kavramları öne çıkar. Bu filmlerde toplumsal alandaki sınıfsal farklılıklarla başlayıp bireyin içsel çatışmalarının dışavurumuna kadar uzanabilen olay örgüleri içinde yalnız, tutkusunun peşinden giden hasta ve saplantılı karakterlerin, sonu genellikle acı ya da acıklı biten hikayelerini izleriz.

Erksan'ın bu filmlerinde mekan ve çevre, anlatıya fon oluşturan ya da kadrajdaki hareketin arka planında yer alan bir işleve sahip olmaktan öte; gerek biçim gerek içerik açısından genellikle filmin merkezinde yer alan sinematografik bir öğe olarak dikkat çeker. Bu bağlamda; *Gecelerin Ötesi*'nde soygunun gerçekleştiği "benzin istasyonu", *Yılanların Öcü*'nde Hacı'nın (Erol Taş) deyişiyle "duvarları ak toprakla sıvanmış bol pencere ev", *Susuz Yaz*'daki "ev ve su kanalı", *Acı Hayat*'ta genç sevgililerin evlenebilmek için "çevre"de aradıkları ve bir türlü bulamadıkları "kiralık ev", *Sevmek Zamanı*'nda iki ana karakteri buluşturan "yalı", *Kuyu*'da zorba aşğın son mekanı olan "Kuyu" ya da bir televizyon filmi olan *Sazlık*'ta kaybedilen sevgilinin arandığı "sazlık ve dalyan direği" yukarıdaki açıklamaya örnek gösterilebilir.

Anılan filmlerin dramatik yapıları ile görsel yapıları sahne sahne incelendiğinde, filmsel çevre ve mekanın filmin biçim ve içeriğinde öne çıkan bir etkinlikte ve estetikte kullanıldığı söylenebilir. Erksan'ın filmsel mekan ve çevreye ilişkin bu bilinçli yaklaşımı içinde, yukarıda da görüldüğü gibi kimi filmler o filmlerdeki mekanların adlarıyla adlandırılır, bazıları ise filmin geçtiği dönemin toplumsal gerçekçi yapısını niteleyen ironik adlarla seyirci karşısına çıkar; filmlerin hikayeleri ve eksen karakterleri de bu gerçekçi-estetik atmosfer içinde oluşup yaşam bulurlar.

Yönetmenin bu yaklaşımının izlerini edebiyat uyarlamalarında da görmek mümkündür. "Örneğin, ('Sazlık' filminde) Ali Reis'in gözcü direğine çıkıp sevdiği kadının yolunu beklemesi yönetmene çok çarpıcı gelmiş ve bu yüzden bu sahneleri çok belirgin olarak filme koymuştur. Oysa hikayede Reis'in gözcü direğine çıkışını iki balığın aralarındaki konuşmadan anlarız" (Altın, 2005: 121)

Genellikle stüdyo dışında gerçek mekanlarda ve çevrelerde geçen bu filmlerde "sinemasal gerçek", görsel açıdan dış dünyanın gerçeğine yakın biçimde yapılandırılmıştır. Bunda kostüm tasarımından mekan içi ve çevresel düzenlemelerin önemli bir bölümüne varıncaya dek Erksan'ın doğrudan bu çalışmalara katılmasının ya da müdahalesinin belirgin rolü olduğu söylenebilir.

Yönetmenin bilinçli tercihleri doğrultusunda ortaya çıkan bu filmlerde kurgu, mizansen, aydınlatma, çekim ölçeği, çekim açısı ve kamera hareketleri ile çevre ve mekanın anlatı içindeki pekiştirici rolü daha estetik, gerçekçi ve belirgin biçimde perdeye yansımıştır. Mizansen içinde farklı çekim ölçekleri ve açılarla karakterlerin içinde yaşadığı mekanın olabildiğince tüm plastik yapısıyla seyirciye sunulması, karakterlerin o mekan ve çevre içindeki durumlarının olay örgüsü ile iç içe geçmiş bir yapıda ele alınması, yönetmenin bu konudaki tercihlerinin sinematografik düzlemdeki örnekleridir.

Erksan'ın mekan ve çevreye dair bu yaklaşımını toplumsal gerçekçi içeriğe sahip olmayan filmlerinde de gözlemlemek mümkündür. "Resme aşık olmak" gibi masalsi bir içeriği olan *Sevmek Zamanı*'nda kamera, o yılların İstanbul'unda fiziksel toplumsal "çevre"leriyle birlikte gerçekçi biçimde resmeder karakterleri. Diğer yandan 1976 yapımı *Kadın Hamlet*'te yer yer tiyatro sahnesini andıran mekan ve çevre düzenlemelerinin yanında bazı sahneler doğal fiziksel çevre içinde ve özgün bir biçimde sunulmuştur. Örneğin bu filmde 'kadın' Hamlet'in babasının adı Ahmet'tir ve ölünce tabutu üzerinde ayet işlemeli yeşil bir örtü ile imam eşliğinde toprağa verilir. Aynı filmde açık havada kurulan setler ve orkestra sahnesinde görüleceği gibi Lars von Trier'in 1995 yapımı *Dogville*'ine benzer varsayıma dayalı mekanlar dikkat çeker. Ayrıca bu sahne bir bakıma Erksan'ın sanatta icracıların konumuna dair düşüncelerini de yansıtmaktadır.

Erksan filmlerindeki fiziksel-toplumsal çevre ve mekanların gerçekçi ya da özgün biçimlerde perdeye yansımaları pekiştiren yukarıdaki etkenlerin yanında filmlerin doğal ve yapay sesleri, filmin geçtiği bölgeye özgü ağızla sunulan diyaloglar ve kullanılan müziğin de destekleyici işlevi vardır. Bu filmlerde karakterler bir yandan konuşurken bir yandan da mekan içinde devinirler ki bu o dönem sineması için pek de kolay olmayan mekansal-sinemasal düzenlemelerdir ve belirgin bir estetik duyarlılık gerektirir. *Yılanların Öcü*'nde Hacı ile Kara Bayram'ın kavga ettiği ve ikilinin 'evin altından girip üstünden çıktığı' sahne ya da *Acı Hayat*'ta -yeni zengin- Mehmet'in (Ayhan Işık) eski sevgilisi Nermin'e (Türkan Şoray) yaptırmakta olduğu lüks daireyi gösterdiği sahne buna örnek gösterilebilir.

Çevre ve mekan ilişkileri bağlamında Erksan'ın filmlerine kamera hareketleri ve çekim ölçekleri açısından bakıldığında; özellikle alt açılı çekimlerle ve kurgu yoluyla mekanın farklı noktalardan seyirciye sunulduğu; sahnelerin ilk çekiminde genel çekim ölçeği ile mekan ve karakterler arasındaki ilişkilerin tanımlandığı söylenebilir. Ayrıca filmdeki karakterlerin çerçeveye giriş ve çıkışlarının tiyatrodan ya da o yıllarda çekilen pek çok yerli filmde olduğu gibi sadece sağdan ya da soldan olmayıp çerçevenin alt ya da üst düzlemlerinin de kullanıldığı görülür. Bu biçimsel yöntemler hem anlatının inandırıcılığını ve gerçekliğini hem de mekanın yönetmenin elinde bir plastik malzeme gibi yeniden yapılandırılmasını sağlamıştır. Aynı

dönemlerde çekilen diğer yerli filmlere bakıldığında aydınlatma ve benzeri çeşitli teknik nedenlerden dolayı genellikle mekanların tavanlarının çerçeve dışında bırakıldığı, diyaloglu sahnelerde karakterlerin durarak konuştukları görülür.

Erksan filmlerine mekanın aydınlatması açısından bakıldığında, kapalı mekanlarda aydınlatmanın teknik ve estetik açıdan daha başarılı olduğu söylenebilir. Ayrıca bu filmlerde günışığı altında çekilen birçok sahnede ters ışık kullanılarak silüet aydınlatma yöntemiyle estetik değeri yüksek çekimler yapıldığı görülebilir. Ancak filmlerdeki açık mekanlarda özellikle doğal çevrede yapılan genel çekimlerde yer yer ışığın patladığı ve arka planın, alan derinliğinin ve perspektifin bundan olumsuz etkilendiği göze çarpar. *Yılanların Öcü*'nün açılış sahnesinde geniş arazide kağrı içinde ilerleyen Kara Bayram ve ailesinin yer aldığı çekimler buna örnek gösterilebilir. Yine aynı filmde gece geçen bir sahnede ortamın bazı çekimlerde oldukça aydınlık görünmesi teknik-estetik anlamda olumsuz bir başka örnektir.

Teknik anlamdaki bu olumsuzluklarda dönemin çekim ve çekim sonrası üretim koşullarının yetersizliğinin de etkisi olduğunu belirtmek yerinde olacaktır. Ham film sorununun yanında yetişmiş teknik eleman eksikliğinin de hissedildiği bu yıllarda, filmler çekim aşamasında doğru bir pozlamayla çekilmiş olsa bile perdeye görsel açıdan doğru biçimde yansıtılması için gereken çekim sonrası üretim çalışmaları olması gerektiği gibi uygulanamamıştır. O yıllarda oldukça yetersiz teknik altyapıyla malül laboratuvarlarda gerçekleştirilen yıkama ve baskı işlemlerindeki basit bir hata, filmlerin bazı sahnelerin olduğundan daha aydınlık ya da karanlık çıkmasına yol açabilmiştir (Liman, 2009: 60-63). Bu da filmlerin görüntü estetiğini olumsuz etkilemiş, çekim aşamasında bu anlamda sarf edilen çabaların karşılıksız ya da yetersiz kalmasına yol açmıştır.

Yukarıda belirtilen teknik sorunlar özellikle 70'lerden sonra, renkli filmlerde daha belirgin bozulmalarla perdeye yansımış, Erksan'ın renkli çektiği filmler de bundan etkilenmiştir.³ Bu nedenle konumuz bağlamındaki değerlendirmeler ağırlıklı olarak Erksan'ın siyah beyaz çekilmiş filmleri üzerinden yapılmıştır.

Teknik, ekonomik ve estetik anlamdaki bütün bu olumsuzluklara rağmen *Sevmek Zamanı*, *Kuyu* ve *Acı Hayat*'ta bu tip sahnelerde aydınlatmanın daha başarılı olduğunu söyleyebiliriz. Örneğin *Acı Hayat*'ta Ayhan Işık ile Türkan Şoray'ın tren yolunda yürüdükleri sahnede rayların çizgisel perspektif oluşturacak biçimde kompoze edilmesi ve karakterlerin alan derinliğini vurgulayacak biçimde hareketleri; ya da *Sevmek Zamanı*'nın final sahnesinde Halil ile Meral'in (Müşfik Kenter, Sema Özcan) göl içinde kayıkla ilerledikleri sahne, açık havada çekilmesine rağmen aydınlatma ve resimsel açıdan çevre ve mekanı oldukça estetik bir görünümde film

³ Bu konuyla ilgili olarak, "Nasıl bir sinema yapmak isterdiniz?" sorusuna Erksan'ın verdiği yanıt şöyledir: "Ben doğru dürüst stüdyolarda doğru dürüst laboratuvarlarda doğru dürüst film çekme araçlarıyla film çekmek isterdim her şeyden evvel. Bunlar benim bütün hayatımda olmadı. Derme çatma kameralarla derme çatma ışıklarla derme çatma stüdyo ve laboratuvarlar içinde nasıl bir sinema yapmak isteyebilirdim." (Şekeroğlu, 1985, *Türk Sinema Tarihi Belgeseli*, 13.bölüm, TC 36.23-37.03)

karesine taşımıştır. Aynı filmdeki düğün sahnesinde Meral ve diğer oyuncular abartılı büyültülmüş gölgelerinin altında oldukça büyük bir mekanda alafranga müzik eşliğinde dans ederlerken sonraki çekimde gece karanlığı içinde küçük bir ışık lekesi olarak varolan kulübelerinde -ya da dünyalarında- boyacı Halil (Müşfik Kenter) ve arkadaşı alaturka müzikle görülür.

Filmsel çevre ve mekanın estetize sunumu bağlamında kamera hareketleri, aydınlatma, çekim ölçekleri ve açıları, mizansen ve oyuncu öğelerinin yanında Erksan, anlatı içindeki mekanın hareketli unsurlarını da anlamlı biçimde kullanır. Örneğin *Acı Hayat*'ta Nermin (Türkan Şoray) ile Mehmet'in (Ayhan Işık) sınıfsal değişiminin asansör metaforu üzerinden yansıtıldığı sahnede; Nermin çaresiz, parasız ve yüzüstü bırakılmış bir halde asansörle aşağı doğru inerken, (piyangodan çıkan parayla) yeni ve zengin bir yaşama kavuşan Mehmet'in asansörle yukarı doğru çıktığı "yükseldiği" görülür.

Son olarak Erksan filmlerinde yer alan çevre tasarımı içinde göze çarpan "su" görüntülerine de değinmek yerinde olacaktır. 1962 yapımı *Yılanların Öcü*'nde Kara Bayram'ın karısı Hatçe "suları çok seviyorum" diyerek başladığı repliği "suların içinde ölesim geliyor" diyerek bitirir. 1963'te *Susuz Yaz*'da final "su"yun içinde gerçekleşir, anti karakter (Erol Taş) suyun içinde ölür. 1965 yapımı *Sevmek Zamanı*'nda final yine "su"da (gölde) gerçekleşir ve iki ana karakter (iki sevgili Halil ve meral) gölün ortasındaki kayığın içinde vurulur. 1968 yapımı *Kuyu*'da anti karakter (Hayati Hamzaoğlu) su kuyusunun içinde taşlanarak ölür. 1975 yapımı televizyon filmi *Sazlık*'ta filmin ana karakteri Ali Reis, sazlığın ortasındaki dalyan direğinde günlerce Hayriye'yi bekler ama sonunda 'Ortakçı' Mustafa tarafından vurulur ve direktten aşağıya göle düşer. Filmin son karesinde "su"yun içinde Ali reis görünür.

5.Sonuç

Film dilinin birer plastik ögesi olarak sinemada çevre ve mekan, tarihsel süreçte sinemasal anlatım olanakları içinde film estetiğini etkileyen ve önemi giderek artan öğelerdir. Filmsel çevre ve mekanın bu etkinliğinin filmin hem anlatısı hem de görsel yapısı üzerinde gözlemlenebilir olması, zamanla yönetmenleri bu öğeleri daha dikkatli ve estetik biçimde kullanmaya yöneltmiştir.

Sinema filmi yönetmenlerinin bu konudaki tercihleri, yaklaşımları ve yetkinlikleri, iki boyutlu sinema perdesine yansıyan çevre ve mekanların seyirciye farklı/özgün biçim ve etkinlikte görünmelerinde belirleyicidir. Bu da bir bütün olarak filmin estetik yapısını olumlu ya da olumsuz anlamda etkileyebilmektedir. Türkiye ve dünya sinemasında buna dair çok sayıda örnek mevcuttur.

Buraya kadar belirtilen açıklamalar ve incelenen filmler üzerinden bir değerlendirme yapılırsa, Metin Erksan'ın filmlerinde çevre ve mekan öğelerine kendi dönemindeki sinemacılardan farklı biçimde ve özgün bir anlayışla yaklaştığı

söylenbilir. Bunda Erksan'ın yönetmen kişiliğini besleyen sanat ve estetik eğitiminin de belirgin bir katkısı olmuştur dersek yanlış olmaz. 1952-1977 yılları arasında yönettiği 35 sinema filmi ve 6 televizyon filmi üzerinden genel olarak Erksan sinemasını değerlendirdiğimizde; sinema dili kullanımı, özgün üslubu ve filmleri üzerindeki belirleyiciliği bakımından dönemi içinde ve Türk sinema tarihinde dikkat çeken bir yönetmen olduğu söylenebilir.

Araştırma konusu bağlamında ele alınan filmler içinde özellikle 60'lı yıllarda çektiği filmlerinde Erksan, sinema-çevre, sinema-mekan ilişkilerinde gerçekçi bir biçim ve görüntü estetiğini ön planda tutmuştur. Bu süreçte üretilen filmlerinde Erksan, sinema dilinin dramatik ve plastik öğelerini, mekan ve çevreyi görsel-anlatsal düzlemde film estetiğine uygun ve inandırıcılığı pekiştirecek biçimde kullanmıştır. Erksan'ın bu tutumunu siyah beyaz filmlerinde daha belirgin gözlemlemek mümkündür. Yönetmenin bu yaklaşımını kurgu, kamera hareketleri, çekim açıları ve mizansen bakımından bir filminden diğerine taşıdığı görülebilir. Bu da Metin Erksan filmlerindeki karakterler ve olay örgüsü ile filmlerin geçtiği çevre ve mekanlar arasında görsel açıdan estetik ve anlamlı ilişkiler kurulabilmesini sağlamıştır.

Çalışmada üzerinde durulan filmlerin seyirciye, yıldız oyuncuya, gişeye, uyaşımllara bağımlı bir film üretim ortamı ve klasik anlatı sineması kalıpları içinde gerçekleştirildiği düşünüldüğünde Erksan'ın bu konudaki tutumu ve estetik tavrı/farkı daha doğru yorumlanabilir.

Bu bağlamdaki başarısı, yetkinliği ve bilinçli yaklaşımı çerçevesinde Erksan'ın "yerli sinemamız konusunda genelleşmiş yargılar"ı (Kayalı, 1978: 237) kıran bir auteur yönetmen olduğunu söyleyebiliriz.

KAYNAKÇA

- ABİSEL, N. (1994), " Türk sineması Üzerine Yazılar", İmge Kitabevi, Ankara.
- ADANIR, Oğuz (1994), "Sinemada Anlam ve Anlatım", Kitle Yayınları, Ankara.
- ADILOĞLU, F. (2003), *Mekanın/Uzayın Dönüşümü: İç/Dış, Aşağı/Yukarı, Alanlar, Sınırlar, Cepheler, Mekanlar*, "Türk Film Araştırmalarında Yeni Yönelimler III", Yayına Hazırlayan: Deniz Bayrakdar, Bağlam Yayıncılık, İstanbul.
- AKTAŞ, Z.Y. (1995), "Başlangıcından Günümüze Türk Sinemasında dekor ve Dekor Yapımı", Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, MSGSÜ Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- ALTINER, B. (2005), "Metin Erksan Sineması", Pan Yayıncılık, İstanbul.
- BAĞLI, M. (2010), "Modernizme Direnen Estetik", Kapı Y., İstanbul.
- BAUDRILLARD, J. (2005), "Sanat Komplosu-Yeni Sanat Düzeni ve Çağdaş Estetik", (Çev. Elçin Gen-Işık Ergüden), İletişim Yayınları, İstanbul.

- BERGER, J. (1972), "Görme Biçimleri", (Çev. Yurdanur Salman), Metis Y., İstanbul.
- BONİTZER, P. (2006), "Kör Alan ve Dekadrajlar", (Çev. İzzet Yaşar), Metis Yayınları, İstanbul.
- BÜKER S., ONARAN, O. (1985), "Sinema Kuramları", Dost Kitabevi, Ankara.
- DEMİR, Y. (1994), "Filmde Zaman ve Mekan", Turkuaz Yayıncılık, Eskişehir.
- İDRİSOĞLU, A. (1994), "Dünya Sinema Tarihi (1.bölüm)", Engin Fotokopi, İstanbul.
- KARADOĞAN, A. (Editör), (2010), *Sanat Sineması: Tartışmalar ve Eğilimler*, "Sanat Sineması Üzerine - Yaklaşımlar ve Tartışmalar", De Ki Yayınevi, Ankara.
- KAYALI, K. (1978), "Ankara Üniversitesi SBF Yıllık-1977-1978", Ankara.
- KAYALI, K. (1994), "Yönetmenler Çerçevesinde Türk Sineması", Ayyıldız Yayınları, Ankara. KIREL, S. (2005), "Yeşilçam Öykü Sineması", Babil Yayınları, İstanbul.
- KIREL, S. (2010), "Kültürel Çalışmalar ve Sinema", Kırmızı Kedi Yayınları, İstanbul.
- LİMAN, A.S. (2009), "Türk Sinemasında Çekim Sonrası Üretime Dayalı Teknik Altyapı Sorunları ve Bunun Sinema Sanatına Etkileri", Yayınlanmamış Sanatta Yeterlik Tezi, MSGSÜ Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- ÖZGÜÇ, A. (1976), "Türk Sineması Sansür Dosyası", Koza yayınları, İstanbul.
- ÖZTÜRK, M. (2002), "Sinemasal Kentler", Om Yayınevi, İstanbul.
- PEZELLA, M. (2006), "Sinemada Estetik", Dost Kitabevi, Ankara.
- SCOGNAMİLLO, G. (1998), "Türk Sinema Tarihi 1896-1997", Kabalcı yayınevi, İstanbul.
- ŞEKEROĞLU, S. (1985), "Türk Sinema Tarihi Belgeseli", MSGSÜ Sinema -TV Merkezi.
- TARKOVSKİ, A. (2000), "Mühürlenmiş Zaman", (Çev. Füsun Ant), Afa Yayınları, İstanbul.
- TÜZÜN, S. (2008), "Türk Sinemasında Mekan-Tek Mekanda Geçen Filmler", Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- ULUSAY, N. (2008), "Melez İmgeler: Sinema ve Ulusötesi Oluşumlar", Dost Kitabevi, Ankara.
- UYSAL, Ö.S. (2012), "Sinema Estetiğine Giriş", İkinci Adam Yayınları, İstanbul.