

HENRI BERGSON’UN ZAMAN KAVRAMINA YAKLAŞIMININ ÇAĞDAŞ ANLATI SİNEMASINA ETKİSİ

*Henri Bergson’s Approach to the Concept of Time and its Effect on the
Contemporary Narrative Cinema*

*Hakan YILMAZ**

ÖZET

Sinemanın önemli yapısal unsurlarından biri de zamandır. Filmde zaman ve mekan iç içe geçmekte, bir bütünlük göstermektedir. Geleneksel anlatı yapısında öykü, belirli bir olay örgüsü bulunmakta ve olaylar zamansal olarak kronolojik bir biçimde aktarılmaktadır. Çağdaş anlatı yapısında ise, zamanda sürekli olarak geçişler ve belirsizlikler söz konusudur. Zamanın bu yapısı, Henri Bergson’un zaman anlayışından ve özellikle süre-bellek kuramından etkilenmektedir. Bu çalışmada bir çağdaş anlatı sineması örneği olan “*Hiroshima Mon Amour-Hiroşima Sevgilim*” (Alain Resnais-1959) filminde, Henri Bergson’un zaman anlayışının, çağdaş anlatı sinemasının zaman boyutu üzerindeki etkilerinin çözümlemesi amaçlanmaktadır. Bu amaç doğrultusunda çalışmada, zaman kavramı, Henri Bergson’un zaman kavramına yaklaşımı ve analizi, süre ve bellek kuramları, zaman ve sinema ilişkisi, çağdaş anlatı sinemasında zaman boyutunun yapısı ve özellikleri ele alınmaktadır. Bu kapsamda “Hiroşima Sevgilim” filminde, yapısal yöntem uygulanmakta, film, zaman boyutu açısından çözümlemmektedir. Bu çerçevede Henri Bergson’un zaman kavramının, çağdaş anlatı sinemasında zaman boyutunun oluşturulmasındaki-zamanda geçişler, bellek, hatırlama, unutmama, anılar- etkisi ortaya konulmaktadır.

Anahtar Kelimeler: Henri Bergson, Zaman, Geleneksel Anlatı, Çağdaş Anlatı, Fimsel Zaman.

ABSTRACT

One of the important structural elements of cinema is also the time. In the film, the time and the place are intertwined and constitute an integrity. The story in the traditional narrative structure has a specific plotline and the events are narrated in a chronological format in terms of time. On the other hand, in the contemporary narrative structure there are constant transitions and uncertainties. This structure of the time is affected by Henri Bergson’s understanding of time, and in particular by time-memory theory. In this article is aimed to resolve of Henri Bergson’s concept of time to impact on contemporary narrative cinema using of a movie which is called “*Hiroshima Mon Amor-Hiroshima My Love*” (Alain Resnain-1959) and it is

* Öğrt. Gör., Afyon Kocatepe Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Sinema ve Televizyon Bölümü.

an example of a contemporary narrative cinema. In order to reach this goal, the concept of time, Henri Bergson's approach to the time concept and its analysis, theories of time and memory, time and cinema relationship, the structure of the time dimension and its properties in the modern narrative cinema are discussed in this study. In this context, in the "Hiroshima Beloveds" film, the structuralist method has been applied and the film has been resolved in terms of time dimension. Within this framework, the effects of Henri Bergson's time concept -transitions in time, memory, recollection, oblivion, and memoirs- in the formation of time dimension in the contemporary narrative cinema are put forward.

Keywords: Henri Bergson, Time, Traditional Narrative, Contemporary Narrative, Filmic Time.

GİRİŞ

Zaman, hareket ve mekan kavramlarını içinde barındırmakta ve ancak mekandaki değişim ve hareketle algılanabilmektedir. Sinema, zaman ve mekanı bir araya getirmekte, bu açıdan zaman ve mekan sanatı olmaktadır. Geleneksel anlatı sinemasında belirli bir olay örgüsü bulunmaktadır. Zaman ise, homojen bir yapıdadır ve kronolojik sırada ilerlemektedir. Bu anlatı yapısına II. Dünya Savaşı'ndan sonra karşı çıkışlar başlamakta ve çağdaş anlatı sineması adı verilen yeni bir sinema anlayışı ortaya çıkmaktadır. Bu sinema anlayışını, yeni roman akımı, Brecht'in estetik kuramı, İtalya'da doğan "yeni gerçekçilik" ve Fransa'da oluşan "yeni dalga" akımları etkilemektedir. Yönetmenler, kronolojik zaman yapısını reddetmektedir. Filmlerinde geçmiş, şimdi ve gelecek zaman birbirinin içine karışmaktadır. Bu anlatı yapısında zamanın kurgulanması, Henri Bergson'un zaman kavramından etkilenmektedir. Bergson'a göre gerçek süre insanın içsel hayatıdır. İnsan aynı anda hem geçmiş, hem şimdiyi hem de geleceği yaşayabilmektedir. İnsan belleği geçmiş, şimdiki zamana ya da ana taşımakta, geçmiş her an bellek içinde var olabilmektedir. Böylece zamanın kronolojik yapısı kırılmaktadır. Filmlerin zaman ve mekan yapılarında belirsizlik hakim olmaktadır. Çağdaş anlatı sinemasında zaman, düz bir çizgide ilerlememekte, sürekli olarak geçmiş, şimdi ve gelecek arasında gidip gelmektedir. Yönetmenlerin Bergson'un zaman anlayışından etkilendikleri ve filmlerinde zaman yapısını bu anlayış çerçevesinde oluşturdukları görülmektedir. Bu açıdan çağdaş insanın zamanı algılayışını, çağdaş anlatı filmlerindeki zaman boyutunun yapısını ve özelliklerini anlamak için Bergson'un zaman kavramı önem kazanmaktadır.

Bu çalışmada Alain Resnais'un yönetmenliğini yaptığı "Hiroşima Sevgilim" filminde, Henri Bergson'un zaman anlayışının, çağdaş anlatı sinemasının zaman boyutu üzerindeki etkilerinin çözümlenmesi amaçlanmaktadır. Bu amaç çerçevesinde zaman kavramı, Henri Bergson'un

süre ve bellek kuramları, zaman ve sinema ilişkisi, çağdaş anlatı sinemasında zaman boyutunun yapısı ve özellikleri değerlendirilmektedir. Geleneksel ve çağdaş anlatı filmlerindeki zamansal yapıların farklılıkları ortaya konulmaktadır. “Hiroşima Sevgilim” filminde, yapısalıcı çözümleme yöntemi uygulanmaktadır. Bu yöntemle filmin zaman boyutu açısından bir analizi yapılmaktadır. Bu analiz doğrultusunda Bergson’un zamana ilişkin görüşlerinin, çağdaş anlatı sinemasına etkisi gösterilmektedir.

1. ZAMAN KAVRAMI

Fizikçiler ve felsefeciler zaman kavramıyla ilgili farklı tanımlar ortaya koymaktadırlar. Fizikçiler zamanı; “hal değişimleri, hareket”, felsefeciler ise; “oluş, değişme ve süreklilik” olarak ifade etmektedirler. Fizikçiler zamanı ölçtüklerini iddia etmektedirler. Bunu yaparken de matematik formüllerini kullanmaktadırlar. Albert Einstein, şu soruyu sormaktadır; zaman kavramının ruhbilimsel kökeni açısından durum nedir? Ona göre, bu kavram anımsama olgusuyla bağlıdır. “Anımsama, şimdiki yaşantılar ile karşılaştırma içinde daha önce olduğu düşünülen yaşantı ile bağlanır. Bu yaşantılar için bir kavramsal düzen ilkesidir, olabilirliği öznel zaman kavramına, bireyin yaşantılarının düzeni ile ilişkili olan zaman kavramına neden olur (Einstein, 1997: 151). Bu bağlamda Einstein, Newton’un, zamanı bütün bir fiziksel evrenin içine tek biçimli bir süreklilik olarak kavrayışındaki kusuru gözler önüne sermektedir (Elias, 2000: 60). O’na göre zaman, “insandan bağımsız, nesnel bir oluş değildir” (Elias, 2000: 67). Einstein, koşullar altında zamanın hızlanıp yavaşlayabileceğinden söz etmektedir. Ona göre genleşen ya da büzülen bir zaman söz konusudur (Uğurlu, 2002: 4). Evren, ayrılmaz bir şekilde zaman-uzay-hareket-madde birlikteliğinden oluşmaktadır.

Felsefi tartışmalarda ise iki görüş ortaya çıkmaktadır. Birinci görüşe göre; “zaman, fiziksel dünyanın nesnel bir ögesidir. Zaman, doğanın öteki nesnelerinden farklı değildir, yalnızca algılanamadığından dolayı onlardan ayrılır.” Bu anlayışın en önemli temsilcisi Newton’dur. İkinci anlayışta ise; “zaman, insan bilincinin kendine özgülüğünde temellenen, her türlü deneyimin ön koşulu olarak deneyimlerden önce gelen bir şeydir. Immanuel Kant’a göre “insan eylemlerinin belirleyici nedeni, gücünün dışında olan bir şeyde, kendisinden farklı olan en yüce bir varlığın nedenselliğinde bulunur. İnsanın varoluşu ve nedenselliğinin belirlenmesi, tamamen bu varlığa bağlıdır” (Kant, 1999: 110). Ona göre tanrı varoluşun nedenidir, ama zamanın kendisinin nedeni değildir. Zaman, şeylerin varoluşu için a priori zorunlu koşul olarak varsayılmalıdır. Bu nedenle de zaman ve uzamın idealitesi kabul edilmelidir (Bergson, 1999: 111). Bergson’a göre, “zaman ve mekan, ‘apriori, her türlü deney öncesi bir sentezin temsilcileridir” (Elias, 2000: 16-17). Kant ve Gottfried Wilhelm Leibniz, zamanın gerçekte var

olmayıp, sadece insan bilincinin bir tasarımı olduğu görüşünde birleşmektedirler. “Kant zamanı üçe ayırır: Saf zaman-iç duyunun şeklidir, sübjektif zaman-hayallerin sıralanmasıdır- ve objektif zaman-fenomenlerin sıralanmasıdır.” Kant’a göre, “duyulara ait a priori bir şekil olan zaman, sebeplikten çıkarılamaz. O halde sebeplik teorisi saf zamanla ruhi akış zamanından ayrı olarak objektif zamana tatbik edilebilir” (Ülken, 1968: 405). Leibniz ise zamanı, “olayların sıralanmasını sağlayan ve onlardan önce gelen bir şuur” olarak açıklamaktadır. Bu Newton’un belirttiği gibi “mutlak bir cevher değil, bir ilişki şuurudur. Olaylar arasında süreklilik söz konusudur ve zaman olayların sıralanmasından doğmaktadır. Aristoteles, Kant ve Leibniz aynı noktaya vurgu yapmaktadırlar. Bu, “bilimsel denemenin amacı olan ‘ölçü-zaman’dır (Ülken, 1968: 404-405). Aristoteles, zamanın devinim ve değişmeden bağımsız olmadığını, zamanın ve devininin aynı anda algılandığını, bir devinim ve değişiklik olduğunda zaman geçti diye düşünüldüğünü ifade etmektedir. Ona göre, “zaman sürekli bir niceliktir ve süreklilik göstermektedir. Devinim zaman olmadan ölçülememekte, zamanda önce ve sonra olmasından dolayı, devinimdeki önce ve sonranın algılanmasıyla zamanın geçtiği anlaşılabilir. “Zaman, önce ile sonraya göre devinim sayıdır” (Aristoteles vd., 1997: 13). Kısacası içinde bulunulan zamanın geçmiş, şimdi ve geleceğin birarada bulunmasıyla oluştuğunu ve şimdiki anın, geçmiş ve gelecekle bağlantılı olarak var olup anlam kazandığını belirtmektedir. Heraklitos ise varlığı oluş olarak görmektedir. Fakat bu oluşta, her şey değiştiğinden değişenleri birbirine bağlayacak süreklilik kalmamakta, bu nedenle sürekliliğe bağlı olan zaman da açıkta kalmaktadır. Augustinus ise, geçmişte var olan şeyler anımsandığında ya da anlatıldığında, anlatılanların imgesinin şimdiki zamanın içinde görüldüğünü, çünkü onların hala belleğin içinde yer aldığını ifade etmekte ve bu kapsamda üç zamanın olduğunu öne sürmektedir: “Geçmiştekilere ilişkin şimdiki zaman anı; şimdikiilere ilişkin şimdiki zaman bir anlık görü; gelecektekilere ilişkin şimdiki zaman ise beklenti olarak vardır” (Aristoteles vd., 1997: 55). Bu yönüyle zaman akışının yalnız yaşıntıyı niteleyen bir şey olduğu, yani yaşıntıdan bağımsız, kendi başına var olan bir zamandan söz edilemeyeceği görülmektedir.

Augustinus’a göre geçmiş ve gelecek düşlerde hazır bir şekilde yer almaktadır. Bu fikir Soren Kierkegaard’la başlayan, Martin Heidegger ve Karl Jaspers’in geliştirdikleri varoluşçu felsefenin varlık zamanının oluşmasında etkili olmaktadır. Onlara göre zaman, “fizik olguları ölçen ölçü-zaman değildir. Zaman, insanın varoluşuna aittir, ne soyut bir kavramdır ne de tabiatla vardır” (Ülken, 1968: 407). Heidegger’e göre varolma kaygısı, zamanın varlığını fark etme olayıdır. Bu farkında oluş insanın dünyada oluşu açısından yapısal öneme sahiptir. “Dünyada olmak demek aynı zamanda ”zamanda” olmak demektir” (Topakkaya, 2004: 5). Heidegger zaman=mekan düşüncesine karşıdır. Ona göre “zaman sadece bir

imkanlılıktır ve mekan kendisini zamanda belirleyebilir. Görüldüğü gibi varoluşçu filozoflara göre zaman, bilinçten bağımsız bir biçimde var olamaz. Bütün insanlara özgü, her türlü somut deneyimden önce gelen bir yaşantı biçimi de değildir. Bu açıdan başta belirtilen iki görüşe de karşı çıkmaktadırlar. Kısacası ilk görüşte zaman, nesnel, insan bilincinden tamamen bağımsız var olan doğal bir veriyken, diğesinde öznel bir karakter taşımakta, insan doğasında doğuştan yerleşmiş, öznel bir tasarım olarak anlaşılmaktadır.

1. 1. Henri Bergson'un Zaman Kavramı'na Yaklaşımı

Bergson'a göre matematik zaman bir çizgidir. Ölçülen çizgi devinmemekte, oysa zaman devinmektedir. Çizgi olup bitmiştir. Zaman ise, olup bitmekte bulunan, her şeyin olup bitmesini sağlayanıdır. "Zaman hızlanabilir. Matematikçi, fizikçi için bir şey değişmez. Halbuki şuur bakımından değişiklik derin olur" (Bergson, 1959: 6). Gerçek olan şey akıttır, intikal sürekliliğidir, değişikliğin kendisidir. Bu nedenle de gerçek zaman, matematik zaman değildir. O'na göre zaman, insanın bilincinde ve ruhunda oluşan değişimin algılanmasıdır. Süreyi, ruhsal ve gerçek yaşamda süreklilik ve ölçülmezlik özelliğiyle öznel, zamanı ölçülebilir bakımından nesnel ve soyut bir kavram olarak değerlendirmektedir (Akten, 1996: 14). Bergson, gerçek sürenin insanların içsel hayatı olduğunu, bilincin ve hayatın özünü teşkil ettiğini ve düşünülemedip ancak yaşanılabilceğini ifade etmektedir. Öznel zaman, kişinin kültürüne ve yaşadıklarına dayanarak hissettiği süredir. Olgusallık, bir oluş durumundadır ve onun matematik olarak ölçülmesi mümkün değildir. Sürekli bir değişme söz konusudur ve başlıca oluşturucu niteliği ise yaşam ve bilinçtir. "İnsanın zekası duruk gerçeklerden başka hiçbir şeyi kavrayamaz, ama sezgisi sürekli değişen yaşam sürecinin kendisini ayırmsar" (Sahakian, 1997: 211).

"Gerçek yaşamda 2 tür zaman vardır; ilki gerçek yaşamdaki kronolojik sırada ilerleyen geri dönülemez zamandır, ikincisi ise, belleğimiz yoluyla geçmiş, şimdi ve gelecek içinde gidip geldiğimiz, kronolojik olmayan zamandır" (Demir, 1994: 49). Bergson bu ikinci zamanı, gerçek zaman olarak kabul etmektedir. Ona göre zaman, yaratıcılıktır, evrendeki oluş ve gerçekliktir. "Bir yerden kalkıp bir yere giderken "3 saat geçti" deriz. Gerçekte eşyada hiçbir şey geçmemiştir. Şuurumuzda geçen olaylar arasında bir yaşanma, yığılma, zamanın geçmesi tasavvurunu bizde yaratmaktadır. Eşyada zaman beraberliği, ruh da ise süre bulunmaktadır" (Topçu, 1968: 25-26). Bergson'a göre mekanda tasarlanan zaman matematik zamandır ve bu zaman gerçek zaman değildir.

1. 2. Süre ve Bellek Kuramı

Bergson'a göre bilim, akıp giden ve akıp gidecek olan zaman ile uğraştığında bile, zamanı akıp gitmiş olarak ele almaktadır. Bilimin görevi, önceden kestirmektir. Bilim, maddi dünyadan tekrarlanabilecek ve hesaplanabilecek olanı, sürüp gitmeyi alır ve tutar. Zamandan söz edildiğinde, sürenin kendisi değil, sürenin ölçümü düşünülmektedir. Fakat bilimin görmezden geldiği, kavranılması ve anlatılması zor olan bu süre yaşanmaktadır (Bergson, 1959: 6). Bergson, bilimin zamanı nasıl kavradığını açıklamaktadır. Fakat Bergson'a göre bu gerçek zamanı ya da süreyi açıklayamaz. Çünkü, "bilimin gördüğü açıdan zaman, uzamdan başka bir şey değildir. Bilim zamanı ölçtüğünü ileri sürdüğünde, uzamı ölçmekten başka bir şey yapmamaktadır" (Bochenski, 1983: 126-127). Bergson'a göre doğa bilimleri, devinimi hiçbir zaman göz önünde tutmamakta, yalnızca cisimlerin birbiri ardına gelen konumlarını düşünmektedir. Evrende her şeyin kesintisiz bir değişim içinde olduğunu öne süren Bergson için, şimdiki anın kendisi de bir değişimdir. Bu değişim içinde geçmiş hiçbir zaman yitip gitmemektedir. Belleğin geçmişten bir şeyleri şimdiki ana taşıyıp getirmesiyle varoluşunu sürdürmektedir. Bergson, geçmişin şimdiki an ile bellek yoluyla birleştirilmesini "süre" olarak ifade etmektedir (Demir, 1994: 6). Bergson'a göre, "gerçek süre nitelikseldir. Zaman uzay gibi maddesel değildir, zamanı bölen, onu aylara ve yıllara ayıran akıl ve bilimdir" (Hançerlioğlu, 1993: 420). Süre, yaşanmış zamandır. Mekansal olgularla ilişkilendirilen zaman gerçek olmayıp, ardarda gelmenin ölçüsüdür. Süre ise mekansal ilişkilerden bağımsızdır, iç yaşantının bir formudur ve tanımlanamaz (Topakkaya, 2004: 2). Sürenin bilgisini kavramak için, bu süreyle birlikte yaşamak, onun içinde olmak ve onunla birlikte akmak gerekmektedir. Bergson'a göre akıl ve bilim, durgun ve bölünebilir olan madde üzerinde bilgi edinebilmekte, fakat yaşam üzerinde bilgi edinmemektedir.

Bergson belleği; "geçmişimizi tamamıyla saklayan bir realite" olarak tanımlamakta ve "geçmişin, hayatımızda teşkil ettiği tepelerden kayarak şimdideki ben'e kendiliğinden geleceğini" ifade etmektedir." Hatırlama ise; "geçmişin lazım oldukça kendiliğinden gelip şimdiyle kaynaşmasıdır" (Bergson, 1986: XVII-XVIII). Bergson iki tür hatırlamanın varlığından söz etmektedir. Otomatik ya da alışılmış hatırlama, düşüncedeki duyuşal-motor imajlardır, bir ineğin çimeni hatırlaması buna örnektir. Dikkatli hatırlama ise, saf bir görsel ya da işitsel imaj oluşturmakla ilgilidir, bir betimleme yapmaktır (Deleuze, 1989: 44). Bergson'a göre, "geçmişin şimdi içinde yaşadığı yer bellektir. Geçmiş bellekte iki ayrı şekilde yaşar: Devindirici mekanizmalar ve bağımsız anımsamalar" (Russell, 2000: 159). Gerçek bellek ise, bağımsız anımsamalardır. Mekanik bir bilinçten söz edilemez, sadece olayların bellekteki izlenimleri ve anımsamaları vardır. Ona göre bellek, bir hayaller ağı olmadığı gibi, beynin bir fonksiyonu da değildir. "Beyin, belleğin yalnızca aletidir. Bellek, geçmişten şimdiye, yaşanan

gerçeğe doğru dinamik bir güçtür. Hayaller belleğin akışı üzerinde gerçekleşen temas noktalarıdır. Mutlak unutmaya yoktur, yaşayış yönüyle ilgisi olmayan hayaller bilinçaltında beklemektedir” (Ülken, 2000: 152). Hatırlanan şeyler bellekte yaşamakta ve böylece şimdiyle etkileşim halinde bulunmaktadır. Geçmiş ve şimdi arasındaki ayrım, geçmişin artık devinmiyor olması, şimdinin ise devinen olmasıdır. Bergson ilk olarak zaman ve değişimin insanda içsel bir olay olduğunu ve geçmişten bugüne bilinçle taşındığını ortaya koymakta ve buna süre adını vermektedir. Bergson’ da süre ve bellek kavramları birbirini tamamlayan öğelerdir ve Bergson’un zaman kavramının temel yapı taşlarını oluşturmaktadır.

2. ZAMAN VE SİNEMA

Sinema ilk yıllarında gündelik ve sıradan olayları perdeye yansıtmakta, George Melies’in çektiği konulu filmlerle birlikte sinemanın bir öykü anlatabileceği ortaya çıkmaktadır. “Bir öyküyü oluşturan olaylar belli bir zaman içinde gerçekleşir ve bu olaylar anlatılırken seçilen biçim filmin zaman kuruluşunu etkiler” (Doğan Topçu, 1999: 2). “Sinema öykü anlatan bir araçtır ve film her zaman bir öyküdür” (Demir, 1994: 47). Film, bir anlatı biçimi olarak zaman içinde geçen yaşamı, olayları ve durumları anlatmaktadır. Başka bir ifadeyle filmin yapısı zamansal olarak şekillenmektedir.

Sinema sanatından önce var olan sanatlar da zamanla ilişki halindedir. “Resim, heykel ve mimaride sanatçılar zamanı kendi sanatlarının ağırlıklılığı içinde bir tür devinimsizlik biçiminde kullanır. Bu yapıtlar bir zaman anıtı gibidir, sanatçı zamanı yakalar ve dondurur” (Carriere, ty: 121). “Plastik sanatlarda mekan, hareketsiz ve değişmezdir. Tüm bölümlerin homojen olması nedeniyle, hiçbir zamansal olarak diğerini gerektirmez” (Demir, 1994: 12). Sinema ile diğer sanatlar arasındaki en temel farklılık, “filmde uzay ve zaman sınırlarının akıcı oluşudur. Uzay bir bakıma dünyasal, zamansa bir bakıma uzaysal niteliktedir” (Hauser, 1984: 412). Filmde mekan parçaları zamansal bir sıra içinde düzenlenmektedir. Zamanın değişimi, mekandaki değişimle algılanmaktadır. Mekan, zamansal yapının parçası haline gelmekte, zaman da bu yapı içinde mekansal bir nitelik kazanmaktadır (Demir, 1994: 11). Böylece sinema, bir zaman ve mekan sanatı haline gelmektedir.

Film, geniş bir zaman örgüsü içerisinde gelişme göstermektedir. “Geçmiş ve gelecek onun parçasıdır” (Lawson, 1994: 22). Filmde bir zaman evresinden diğerine rahatlıkla geçilebilmektedir. Hauser’e göre burada zaman, bir taraftan kesintisiz sürekliliğini, bir taraftan da geri dönülmez yönünü kaybetmektedir. Bu açıdan sinemada zaman, öznel bir hal almaktadır (Hauser, 1984: 414-415). Filmde zamanın bu süreksizliği nedeniyle konunun

ileri ya da geriye dönük gelişimi, herhangi bir kronolojik bağ olmaksızın, yinelenen dönüşler ve hareketlerle tam bir özgürlük içerisinde sunulmaktadır.

Tarkovski'ye göre sinema, "dışsal, duygusal ve ulaşılabilir özellikleriyle zamanı sabitleştirmeye çalışır, böylece sinema için temellerin temelini oluşturur" (Tarkovski, 1986: 138). Sinema ile insan "sanat ve kültür tarihinde ilk kez, zamanı dondurma ve zamanda geri dönme olanağına kavuşmuştur". Tarkovski insanın sinemaya gitmesini, sinemanın zamanla özgürce oynamasına bağlamaktadır. "Sinematografinin gücünün kaynağı, onun zamanı, bizi her gün hatta her saat saran gerçekliğin maddesine çözülmez ve hakiki bağlarla bağlanmış olmasıdır" (Tarkovski, 1986: 66-67). Filmin kendine özgü bir zaman ve uzam yapısı vardır. İzleyici filmde bir zaman diliminden diğerine atlamaktadır. "Gerçek zaman ve uzamda birbiriyle hiç ilişkisi olmayan nesneler ve kişiler kurgu yoluyla bir araya gelirler. Zamansal ve uzamsal ardı sıralık yok olur" (Büker, 1996: 4). "Film izlediğimizde olan şey şimdi olmaktadır. Sinemanın her şeyi doğrudan verebilmesi diğer bütün sanatları geçmesini sağlar" (Doğan Topçu, 1999: 56). Yaşanılan zaman insanda izler bırakmakta, çeşitli deneyimler edinmesini sağlamaktadır. Sinema doğrudan bu deneyimleri izleyiciye aktarmaktadır. Sinemada üç farklı zaman yapısı görülmektedir. Bunlar; gerçek zaman, filmsel zaman ve filmin süresine ilişkin zamandır.

Gerçek zaman, "alıcının önünde meydana gelen, olayın geçtiği, sabit, sürekli ve değişmez" (Pudovkin, 1995: 90) zaman türüdür. Başka bir ifadeyle "gerçek zaman, kronolojiktir, kesinti, tekrar, atlama ve geri dönüşe izin vermez, ölçülebilirdir. Mekana veya kişiye göre farklı değildir" (Onaran, 1986: 26). Gerçek zamana, fiziksel zaman, asıl zaman veya reel zaman da denilmektedir. Filmin süresiyle ilgili zaman ise filmin bitmiş, gösterime hazır halinin kapsadığı süredir. Filmsel zaman, gerçek zamanda kaydedilen görüntülerin bir anlam bütünlüğü oluşturmak üzere kurgu yoluyla yeni bir zamansal sırada düzenlenmesidir. Çekimlerin kesilmesi ve birleştirilmesinden sonra yeni bir zaman doğmaktadır. Bu, "alıcının önünde meydana gelen, olayın içinde geçtiği gerçek zaman değil, sadece algının hızıyla belirlenen, olgunun filmsel anlatımı için seçilmiş ayrı ayrı öğelerin sayı ve süresiyle sınırlanan yeni bir filmsel zamandır" (Pudovkin, 1995: 90). "Film yönetmeni, geçmiş, gelecek ve şimdiki zamanda geçen olayları bir arada verebilir. Gerçek zamanın yasalarını bozarak, sezgiyle hissedilebilen bir zaman yaratır. Burada zaman sürekliliğini ve geri dönülmez yönünü kaybetmiş durumdadır" (Demir, 1994: 49-50). "Gerçek zaman tek yöne doğru gelişir ve geriye dönmez, oysa filmin zaman sekansları tekrarlanabilir" (Esslin, 1996: 34). İzleyici film boyunca farklı zaman dilimlerinde gezinmekte ve böylece gerçek zaman ve uzam birlikteliği kırılmış olmaktadır. Çekimler birleştirilirken gereksiz zaman parçaları atlanmakta, zamanda ileri bir hareket sağlanmaktadır. Aylar, yıllar, hatta yüzyıllar süren olaylar kısa bir zaman diliminde perdeye aktarılmaktadır.

Stanley Kubrick'in 1968 yılında çektiği, "2001: A Space Odyssey – Uzay Macerası" filminin başlangıç sahnesinde, maymun adamın vuruşuyla kemik parçaları havaya fırlamaktadır. Bir kemikten uzay gemisine geçilmekte ve böylece yüzyılları kapsayan bir zaman atlaması yapılmaktadır. Kısacası filmsel zaman, yönetmenin tercihiyle şekillenmektedir. Mekan parçalarının zamansal bir sırayla düzenlenmesi, sinemada kurguyu ortaya çıkarmaktadır. Porter sinemada farklı mekan ve zamanlarda gerçekleşmiş olayları biraraya getirerek, kendisinden sonraki sinemacıları etkileyecek bir anlatım biçimini oluşturmaktadır. Sinemanın bir dil olması yönünde Porter ile süren gelişmeler Griffith ile daha da ileriye taşınmaktadır. Bu dil, kökleri Aristo'ya dayanan bir anlatım biçimi-geleneksel anlatı- üzerine kurulmaktadır. Bu yapıda öykü ve belirli bir olay örgüsü bulunmaktadır. Olaylar belli bir düzen içinde ve zamansal sırada meydana gelmektedir. Kronolojik olarak ilerleyen bir zaman yapısı ve akışı söz konusudur.

2. 1. Çağdaş Anlatı Sinemasında Zaman Boyutu

II. Dünya Savaşı'ndan sonra geleneksel sinema anlatısını, özellikle filmin zamansal kuruluşundaki geleneksel biçimi değiştiren eğilimler ortaya çıkmaktadır. İtalya'da 'Yeni Gerçekçilik Akımı' doğmakta, akımın öncü filmi ise Visconti'nin 1942 yılında çektiği *Ossessione*'si (*Tutku*) olmaktadır. Fakat akımı tüm dünyaya tanıtan film, Roberto Rossellini'nin 1945'de yaptığı *Roma, Città Aperta* (*Roma, Açık Şehir*) adlı filmidir. Rossellini, Visconti, De Sica ve De Santis akımın öncü yönetmenleridir (Doğan Topçu, 1999: 4). Her şeyi görüldüğü gibi değil, olduğu gibi göstermek, kurmaca yerine gerçeği kullanmak, insanın içinde yaşadığı toplumla ilişkilerini anlatmak akımın ilkelerini oluşturmaktadır. Bu doğrultuda yeni gerçekçi sinemada "geleneksel öykü düzenleri önemini yitirir. Giriş, gelişme ve sonuç bölümleriyle formülleştirilen öykü düzeni yerine, gerçek yaşamdan kesitler sunan açık uçlu bir öykü düzeni kurulur" (Çelikkan, 1997: 157-158).

Aynı dönemde Fransa'da "Yeni Dalga" Akımı ortaya çıkmaktadır. "Yeni Dalgayı ilk kez L'Express'de Francoise Giroud 'Nouvelle Vague' olarak adlandırır" (Derman, 1989: 84). 1959 Cannes Festivali'nde yeni dalga başlığı altında üç film gösterime girmektedir; *Orfeu Negro*/Marcel Camus, *Hiroshima Mon Amour*/Alein Resnais ve *Les 400 Coups*/Francois Truffaut. Truffaut, Chabrol, Malle, Resnais gibi yönetmenler "yaratıcılık açısından kişinin kendi düşüncesini, yapımın tasarlanması ve gerçekleştirilmesinden yalnızca yönetmenin sorumlu olduğu 'Cinema d'auteur' kuramını geliştirirler" (Derman, 1989: 87). Alexandre Austruc, 'camera-stylo' (kamera-kalem) düşüncesini ortaya koymaktadır. Yönetmenin, düşünce ve duygularını daha özgür bir biçimde, roman yazarının kalemi gibi, kamerayı kalem yerine kullanarak anlatabileceği bir sinema özleminden söz etmektedir. Ona göre sinema "geleneksel anlatımın

sınırlılıklarından kurtulmalı, edebiyat gibi bağımsız bir sanat olmalıdır. Romanı yazarın tek başına yaratması gibi, filmi de tek kişi yaratmalıdır” (Gökçe, 1997: 165-166).

Yeni Dalga sinemacılarına göre, sanat artık bir öykü anlatamayacaktır. “Andre Malraux’un dile getirdiği gibi modern sanatın ayırt edici özelliği öykü anlatmamasıdır. “Sartre, ‘Bulantı’nın kahramanı Roquentin’in ağzından yaşamın gerçeğinde anlatılacak bir öykü olmadığını duyurur” (Savaş, 2003: 201). II. Dünya Savaşı’nın yarattığı yıkım ortamında, yaşamın içindeki bütünlük kaybolmakta, gerçek parçalara ayrılmaktadır. Zaman da parçalara ayrılmakta, zaman ve mekanda sürekli yer değiştirmeler ve atlamalar meydana gelmektedir.

Yeni dalga sinemasının oluşumunda yeni roman anlayışının önemli bir yer tuttuğu görülmektedir. “Yeni roman akımının öncülüğünü Nathalie Sarraute, Alain Robbe-Grillet, Claude Simon, Michel Butor ve Marguerite Duras yapar” (Savaş, 2001: 232). Yeni roman XI. yüzyıldan beri süregelen anlatı tekniğine karşı bir tepkidir ve bu tepki kendisini betimlemeye verdiği önemde göstermektedir. “Optik betimleme denilen bu betimlemenin amacı, olguları, nesneleri nasıllarsa öyle, oldukları gibi betimlemektir” (Savaş, 2001: 233). Butor’a göre anlatıdaki şimdiki zaman, geçmişte sık sık gedikler açan, geçmişin özünü ve rengini değiştiren bir zaman olmalıdır. “Kişinin geçmişi ve geleceği, yine kişinin eylemiyle şimdide doldurulmayı bekleyen bir boşluktur” (Savaş, 2001: 235). Geçmiş, şimdi ve geleceğin bir arada var olması ve aktarılması, bilinç akışı olarak ifade edilmektedir. Hauser (1984: 416), yeni roman anlayışını XX. yüzyılın zaman deneyimi çerçevesinde şu şekilde değerlendirmektedir:

Günümüz çağının zaman deneyimi her şeyden çok; kendimizi içinde bulduğumuz anın, yani yaşadığımız anın farkında olmamızdan kaynaklanır. Yerel ve çağdaş olan ve bu ana bağlı her şey günümüz insanı açısından özel bir öneme sahiptir. Eş zamanlılık gerçeği yeni bir anlam kazanır... Eş zamanlılığın keşfiyle insan, bir yandan çok farklı, birbiriyle ilintisiz bir çok şeyi aynı anda karşısında bulur. Başka yerlerde, başka insanlarda aynı deneyimleri yaşarlar, çünkü aynı şey, aynı zamanda birbirinden ayrı yerlerde oluşup gitmektedir. Modern romanı eski romandan ayıran bu özellik sinematografik etkilerin hemen tümünden de sorumludur. Konunun ve sahnedeki gelişimin kesilmesi, düşünce ve davranışların birdenbire ortaya çıkması, zaman standartlarının göreceliği ve dayanaksızlığı Proust ve Joyce’un çalışmalarını anımsatır.

Proust romanlarında kronolojik bir sırayı reddederek, otuz yıl arayla olup bitmiş olayları aralarında birkaç saat varmış gibi anlatmaktadır. “Deneyimler ve olup bitenler zaman içindeki yakınlıklarıyla birbirine bağlı değillerdir... Her insan dönenceli olarak yinelenen kişisel deneyimlerine

sahiptir” (Hauser, 1984: 416). Joyce ise bir dizi olaylar yerine, bir dizi düşünce ve çağrışımlar; bireysel bir kahraman yerine, bir dizi iç monolog kullanmaktadır. Joyce’un romanlarında “deneyimlerin kronolojik sırasına uyulmaz. Önemli olan bilincin içeriklerindeki değişimlerdir. Onun için zaman, üzerinde insanın ileri geri hareket ettiği, yönü olmayan bir yoldur” (Hauser, 1984: 417). Yeni roman anlayışının bu özelliklerinden etkilenen yeni dalga sineması, öykünün bütünlüğünü ve doğrusal zaman anlayışını reddetmektedir. Filmlerde, alışılmış olay örgüsü yerine, neden sonuç ilişkilerinin zayıf olduğu, sürekliliğin olmadığı bir zaman yapısı kullanılmaktadır.

1950’li yıllarda geleneksel sinemaya karşı çıkışlar, “Brecht’in estetik kuramı, Auteur kuramı ve yeni dalga akımlarının etkisiyle sinemada, çağdaş anlatı yapısının ortaya çıkmasına yol açmaktadır. Brecht’in estetik kuramında epizotik anlatım ön plana çıkmaktadır. Geleneksel anlatıda olaylar seyircinin ilgi ve gerilimini öykünün sonu üzerinde toplayacak şekilde, düz çizgi üzerinde kesintisiz seyretmektedir. Gerilimin en üst düzeye ulaştığı noktada olaylar çözülmekte ve seyirci katharsise ulaşmaktadır. Epizotik anlatımda ise, montaj tekniğiyle geliştirilen olaylar sıçramalıdır, eğriler çizerek yol almakta ve seyircinin ilgisi oyunun yürüyüşü üzerine çekilmektedir (Parkan, 1991: 34). “Filmlerin zaman ve mekan ilişkileri, beynin sıçramalı, bölük pörçük, süreksiz ve alışılmamış bağlantıları kavrandığında anlaşılır hale gelir” (Derman, 1989: 89). Alain Resnais’in 1961’de çektiği *‘Last Year at Marienbad – Geçen Yıl Marienbad’da* filminde zaman çoğunlukla belirsiz bir konumdadır. Bernardo Bertolucci’nin 1970’de çektiği *‘The Conformist - Konformist*’in büyük bölümünde, zaman içinde yapılan geriye dönüşlerin içinde geriye dönüşler yapılmaktadır (Miller, 1993: 151). Çağdaş anlatı filminin Aristo’nun anladığı anlamda bir olay örgüsü olmadığı görülmektedir. Aristo’ya göre tragedya, “başı, ortası, sonu olan, belli uzunluktaki bir eylemin öykünülmesidir. Anlatının temeli öyküdür” (Büker, 1991: 175). Büker çağdaş anlatının olay örgüsünü reddedişini, çağdaş insanın imge bombardımanı altında olup, yeni bilgilerin eskilerini eskittiğine bağlamaktadır. Ona göre, çağdaş zamanda, zaman süreksizleşmekte ve çağdaş insan sürekli bir ‘şimdiki zaman’da yaşamaktadır. Bu nedenle geçmişi unutmaktadır. Oysa kişinin kimliği, ben’in sürekli olarak ortaya konmasına, belleğine bağlı bulunmaktadır (Büker, 1991: 179). Çağdaş sinema, parçalanmış bir yaşamı, bu yaşamın içinde insanın anlam arayışını dile getirmektedir. “Modern yaşamı karakterize eden şey, paradokstur, kırık dökük imgeler, süreklilik duygusunun olmayışı ve düzenin çöküşüdür” (Savaş, 2003: 204). Yaşamda hiçbir şey aklın düşündüğü gibi düz çizgisel bir şekilde ilerlemektedir. Bu nedenle yeni dalga yönetmenlerinin filmlerinde bir olay örgüsü bulunmamaktadır. Zamanda ve mekanda belirsizlik hakimdir. Zaman düz bir

çizgide ilerlememekte, sürekli olarak geçmiş-şimdi ve gelecek arasında gidip gelmektedir.

2. 2. Henri Bergson'un Zaman Kavramının Çağdaş Anlatı Sinemasına Etkisi ve “*Hiroşimi Sevgilim*” Filminin, Çağdaş Anlatı Filmlerinde Zaman Boyutu Açısından Çözümlemesi

Bergson'un zaman kavramı, çağdaş sanatın tüm dallarında ve akımlarında karşımıza çıkmaktadır. “Modern resmin çeşitli akımlarını; İtalyanların fütürizmiyle, Chagall'ın ekspresyonizmini, Picasso'nun kübizmi ile Giorgio de Chirico veya Salvador Dali'nin sürrealizmini birbirine bağlayan temel deneyim, ruhsal yapının eş değerli olmasıdır” (Hauser, 1984: 417). Bergson'un zaman kavramının temel ögesi eş zamanlılıktır. Eş zamanlılık, zamanın yadsınması, fiziksel zaman ve mekanın, insanları içtenlikten ve kendi deneyimlerini yaşamalarından yoksun kılmasına karşı duruşu ifade etmektedir.

Hauser'e göre bu zaman kavramı yeni bir yorumlanma, yoğunlaşma ve yansımayla karşı karşıya kalmaktadır. “Vurgu, geçmişin günümüzdeki varlığında, farklı zaman dönemlerinin devamlı olarak birlikte akıp gitmesinde, iç deneyimlerin pek şekillenememiş akıcılığında, ruhun tek başına olduğu zamanki bağımsızlığında, uzay ile zamanın göreceliğinde yer almaktadır” (Hauser, 1984: 412). Bu yeni zaman kavramında, modern sanatın temelini oluşturan tüm doku şeritleri birleşmektedir.

Filmin uzaysal ve dünyasal biçimlerinin montaj tekniği ve birbirinin içine girmesi özellikleri bize teknik film yöntemleri ile Bergson'un zaman kavramının özellikleri arasındaki uyumu göstermektedir. “Modern sanattaki zaman kategorilerinin sinemasal olgunun ruhundan doğduğu sanılabilir. Sinemanın temel yaklaşım yönünden zaman kategorilerinin en iyi temsilcisi olduğu söylenebilir” (Hauser, 1984: 412). Bergson'un zaman kavramı filmde başka hiçbir türde elde edilemeyen bir yetkinlikle aktarılmakta ve filmin formunda önemli yapısal değişikliklere yol açmaktadır. Filmde geriye dönüşler, tekrarlamalar, hatırlamalar ve ileri atlamalar yapılabilmekte ve aynı anda olan olaylar eş zamanlı olarak verilebilmektedir.

Tarkovski'ye göre geçmiş, bir anlamda, içinde yaşanan zamandan çok daha gerçektir ve süreklidir. Zaman, arkasından hiçbir iz bırakmadan ortadan yok olmamaktadır. İçinde yaşanan zaman insan ruhuna, zaman içinde kazanılan deneyimler olarak yerleşmektedir (Tarkovski, 1986: 62). Geçmiş yaşantılar insan bilincinde kişinin anıları olarak şekillenmektedir. “Bir kimse çocukluk anılarını anlattığında o kişi hakkında geniş bir bilgiye sahip olunur. Anılarını, hafızasını kaybetmiş bir insan hayali bir varlığa gömülmüştür” (Tarkovski, 1986: 61). Tarkovski, geçmişin şimdideki etkisini ortaya koymaktadır. Bu açıdan zamanın dinamik ve atlamalı bir yapıya sahip olduğu görülmektedir. Bergson'a göre geçmiş hiçbir zaman yitip

gitmemekte, belleğin geçmişten bir şeyleri şimdiki ana taşımasıyla bellek içinde var oluşunu sürdürmektedir. Bu durumun en güzel örneklerini çağdaş anlatı filmleri sunmaktadır.

Alain Resnais, Ingmar Bergman, Federico Fellini gibi yönetmenler, kronolojik zamanı terk etmektedirler. Bergson da kronolojik zamana karşı çıkmaktadır. Gerçek sürede hiçbir zaman olaylar kronolojik bir sırayı takip etmemektedir. *Hiroshima Mon Amour*'da, *Last Year at Marienbad*'da duygular, anılar, düşler, hayaller, istekler, olaylar kronolojik zamana önem verilmeden aktarılmaktadır. Zamanda önce ve sonra olanlar birbirinin içine karışmış bir durumdadır.

Alain Resnais, sinemanın geleneksel anlatım biçimlerini değiştirmektedir. Resnais, filmlerinden şöyle söz etmektedir; “benim filmlerim, düşüncenin ve onun mekanizmasının karmaşıklığına ilkel ve kaba bir yaklaşım denemesidir” (Dorsay, 1997: 316). *'Hiroşima Sevgilim'*, hatırlama ve insanın geçmişe uzanmasını anlatan bir filmidir. Bu yapıya filmin senaristi Marguerite Duras'ın etkisi büyüktür. Duras'ın romanlarında zaman, kesintisiz sürekliliğini kopuk kopuk anlara bırakmakta, geri dönülmezlik yönünü her an yeniden anımsanması ya da kurulması olanaklı görüntülere bırakmaktadır. Yıllar önce yaşanmış olaylar, yaşanmakta olanlarla iç içe geçer. Konu ve anlatı aniden kesilir, araya geçmişe ait anılar, geleceğe ilişkin düşlemler girer, zaman kesintisiz sürekliliğini kaybeder. Sık sık bekleme ve rastlantı izleklerine başvurur (Akten, 1996: 14-15).

Hiroşima Sevgilim filminde, otuz yaşlarında bir Fransız kadın, barış üzerine çevrilen bir filmde oynamak için Hiroşima'da bulunmaktadır. Fransa'ya dönmeden bir gün önce Japon bir mimarla tanışır ve kısa bir aşk yaşarlar. Filmin başında insan bedeninden kopmuş parçalar, bir ölüm ya da aşk çırpınışı içinde gösterilir. Yavaş yavaş kadınla erkeğin gövdelerine geçilir. Bir otel odasında çıplak yatmaktadırlar. Kadın erkeğe, Hiroşima'da her şeyi gördüğünü söyler. Erkekse durmadan kadının Hiroşima'da hiçbir şeyi görmediğini belirtir. Yatakta Japon sevgilinin eline bakarken, ölmek üzere olan Alman sevgilinin kanlı eline geçilir. Kadının geçmişi, kadının ve filmin şimdisine akmaktadır. Resnais, anıların yalnızca uygun koşullar, tekil bir takım görüntüler altında geri döndüğünü açıklamaktadır (Biro, 2011: 100). Kadın hasta bakıcı kılığında görünür. Kadının geçmişinden söz açılır. Bir gün Nevers'de (Fransa'da bir kent) kadın çıldırır. Neden olduğu belli değildir. Öğleden sonra Barış Alanı'nda film çekenlerin hazırlığı görülür. Kadın uyumaktadır. Erkek kadını bir daha görmeye gelir. Kadın uyanır, birbirlerine bakarlar. Bir geçit töreni başlar. Bu, filmin son sahnesidir. Sonrasında erkek kadını kendi evine götürür ve burada yaşamları hakkında konuşurlar. İkisi de evlidir ve evliliklerinde mutludurlar, mutsuz bir evlilik yüzünden başkasını aradıkları yoktur. Kadın erkeğe Nevers'i anlatmaya başlar. Bu arada kadın evden kaçır, erkek de onu takip eder. Beraber ırmağa

bakan bir kahveye giderler. Kadın burada, Nevers’de aklını neden kaçırdığını anlatır. 1944 yılında, Nevers’de, yirmi yaşındayken bir Alman subaya aşık olduğu için saçlarını kazırlar ve babası onu bir mahzene kapatır. Bu subay kurtuluş sırasında öldürülür. Kadın ancak, Hiroşima’ya atom bombası atılıp savaş sona erince mahzenden çıkabilir. Bu sırada Nevers görülür. Kadınla erkek yine kendilerinden, Nevers’den, Hiroşima’dan söz ederler. Konular ve zamanlar birbirinin içine karışmaktadır. Kadın otele dönüp kendini toparlamaya çalışır, başaramaz ve yine kahveye döner. Nevers’i, aşkını düşünür. Erkek kadını takip etmeye devam eder, şehirde dolaşırken onu izler. Kadına yaklaşıp Hiroşima’da kalmasını ister. Kadın hayır der ve tren garına gider. Burada konuşmadan otururlar. Sonra kadın kahvede görülür ve tekrar otele döner. Birkaç dakika sonra erkek odanın kapısını çalar. Filmin sonunda birbirlerine, Nevers ve Hiroşima diye seslenirler. Aslında artık hiç kimse değildirler, birbirlerinin gözünde yer adlarıdır. Nevers’de saçları kazınan kadının yıkımı tam karşılığını Hiroşima’nın yıkımında bulmaktadır. Kadın erkeğe, “Hiroşima, senin adın bu” der; erkek de, “senin adın da Nevers, Fransa’da Nevers” der.

“Hiroşima Sevgilim filmi, bellek üzerine yapılmış bir filmidir. İnsanın neyi unutup, unutamayacağına, unutabilmenin insan hayatında taşıdığı öneme ilişkin bir filmidir. Emanuele Riva’nın belleğinde yaşayan, can çekişen doğup büyüdüğü Nevers’dir” (Savaş, 2001: 232). Nevers, bir türlü unutulamayan küçük bir kenttir. Beleğiyle savaş yıllarına, bir Alman askeriyle kurduğu yasak ilişkiye ve bu yüzden yaşadıklarına dönmektedir. Filmde yaşanan zaman, karakterlerin belleğinden süzülerek gelen geçmişin izlerini taşımaktadır. Geçmişin, şimdinin ve geleceğin kesin sınırları yok olmaktadır. Geçmişle şimdi iç içe geçmektedir. Gelişmekte olan olaylar aniden kesilmekte ve araya geçmiş yaşantılar girmektedir.

Riva, Hiroşima’da her şeyi gördüğünü belirtmektedir. Bu sırada Hiroşima’daki hastane, koridor, merdivenler, hastalar, bir müze, yanmış insan derileri, saçları dökülmüş kadınlar, cam dolaplarda sergilenen yanık kalıntılar, topraktan çıkan böcekler gösterilmektedir. Geçmişe, atom bombasının atılışından sonra yaşananlara dönüşmektedir. Atom bulutu, sokaklarda yağmurun altında yürüyen insanlar, toprağa gömülen balıklar gösterilmektedir. Sürekli olarak kadın ve erkeğin bedeni ile Hiroşima’nın eski görüntüleri arasında gidip gelmektedir.

Kadın: Ben de senin kadar biliyorum unutmanın ne demek olduğunu.

Erkek: Hayır, unutmanın ne olduğunu bilmiyorsun sen.

Kadın: Benim de bir belleğim var senin gibi. Biliyorum unutmanın ne olduğunu. Senin gibi ben de var gücümle çırpındım unutmak için. Senin gibi unuttum ben de.

Erkek: Hayır belleğin yok senin.

Kadın: Kendi adıma her gün savaştım, anıların nedenlerini anlayamamanın korkunçluğuna karışı. Senin gibi unuttum ben de (Duras, 1966: 19).

Kadın ve erkek geçmişte yaşadıkları bazı şeyleri unutmaya çalışmaktadır. Fakat bellekleri buna izin vermemektedir. Kadın, Japon mimarı Nevers'de aşık olduğu Alman subaya benzetmektedir. Kadın erkeğin ellerine bakarken birden kesme ile Alman subayın eline geçilmektedir. Bir anda kadının geçmişine dönülmektedir. Kadın yaşadıklarını anlatırken araya geçmiş görüntüler girmektedir. Alman subay rıhtımın üzerinde yaralanmış ve ağır ağır ölmektedir. Kadın Alman subaya aşık olduğu için bir mahzene kapatılmaktadır. Mahzendeki delik görülür, sonra Hiroşima'da kadın kulaklarını tıkar. Yine mahzen, kadının kanayan ellerinden masadaki pürüzsüz ellerine geçer. Kahvede kadın plağı duyar ve bağırır; "ah ne kadar gençtim bir zamanlar." Tekrar Nevers'e dönülür. Geçen bisikletlerin tekerlekleri görülür. Kadın yatağındadır. Saçlarının kesilişi gösterilir. Mahzende bir bilyeyi yerden alır, dışarıdaki çocuklara verir. Bu bilye geçmişteki acı yaşantıyı yeniden diriltmekte ve kadının içindeki yarayı tekrar kanatmaktadır. Kadın, belleğinde yaşayan, yaşattığı bilyeyle hayata bağlanmaktadır çünkü bilye, onu geçmişe ve şimdiye bağlayan nesnedir.

Sokakta yürürlerken Hiroşima ve Nevers'den sokaklar görülür. İki kent birbirinin içine karışır. Kadın; "bir gün gelecek, bizi bağlayan şeyin ne olduğunu bilmeyeceğiz, yavaş yavaş silinecek anılarımızdan bu bağın adı, sonra iyice kaybolacak gözden" der. Kadın Nevers'i unutmaya çalışmakta, fakat Hiroşima'da yaşadıkları onu geçmişe döndürmektedir. Son olarak kadın ve erkek çaresizlik içinde otel odasında otururlar. Kadın, "Hiroşima, senin adın bu" der. Erkek de, "benim adım evet, senin adın da Nevers, Fransa'da Nevers" diye karşılık verir. Geçmiş yaşantılarının etkisiyle birbirlerine bu şekilde seslenirler.

Filmde geçmişî harekete geçiren, onu hatırlatan Hiroşima'dır, kadının Japon mimarla yaşadığı ilişkidir. Hatırlanan ise, Nevers ve Alman subaydır. Kadın Hiroşima'yı bilir, çünkü geçmişte benzer acıyı kendisi de yaşamıştır. Kadın da Nevers'de savaşı yaşar ve savaş, hem aşık olduğu Alman subayı hem de aklını almıştır. Filmin sonunda birbirlerine kentlerin adlarıyla seslenirler. Çünkü, geçmişîlerindeki adları bunlardır.

Filmde zaman, sıçramalı ve süreksizdir. Filmin geçmişî zamanı-kadının geçmişî- şimdide sık sık gedikler açmakta ve şimdinin rengini değiştirmektedir. Bu zamansal yapısıyla film çağdaş insanın parçalanmış yaşamını ve zaman algısını yansıtmaktadır. Çünkü filmin matematiksel bir sırada ilerleyen, kronolojik bir zaman yapısı yoktur. Filmde flashback-zamanda geçmişî dönme- çok fazla kullanılmaktadır. Herhangi bir ipucu vermeden, doğrudan kesme ile zaman geçişleri yapılmaktadır. Filmde, geçmişî, şimdi ve gelecek eşzamanlı olarak yaşanmaktadır. Sürekli olarak

kadının geçmişine dönülmesi ile geçmiş, şimdi ve geleceğin birbirine karışması çağdaş anlatı sinemasının zaman özelliklerini yansıtmaktadır. Çağdaş anlatı filmlerinin zaman boyutu yapısının oluşturulmasında, Henri Bergson'un zaman kavramının etkileri görülmektedir.

SONUÇ

Zaman kavramı üzerine çok farklı tanımlar ve yorumlar yapılmaktadır. Fizikçiler zamanı; “hal değişimleri ve hareket”, felsefeciler ise; “oluş ve değişme” olarak ifade etmektedir. Felsefedeki ilk görüşe göre zaman, fiziksel dünyanın nesnel bir ögesidir. Bu görüşün en önemli temsilcisi Newton'dur. İkinci görüşte ise zaman, insan bilincinin kendine özgülüğünde temellenmekte, her türlü deneyimin ön koşulu olarak deneyimlerden önce gelmektedir. Leibniz ve Kant bu görüşün savunucularıdır. Augustinus göre, geçmiş ve gelecek somut olarak şuurda vardır, çünkü düşünülebilmektedir. Bu açıdan zaman, nesnel olarak var olan bir akışın kavramsal yansıması olmadığı gibi, bütün insanlara özgü, her türlü somut deneyimden önce gelen bir yaşantı biçimi de değildir. Bergson'a göre zaman, yalnız bireysel anların sürüp gitmesi değil, insan bilincinde ve ruhunda meydana gelen değişimlerdir. Bergson, öznel zamandan söz etmektedir. Bu zaman biçimi, kişinin kültürüne ve yaşadıklarına bağlı olarak değişmektedir. Kısacası; insanın zamanda yaşamadığını, tersine zamanın insanın içinde yaşadığını belirtmektedir.

Bergson'un zamana ilişkin bu görüşlerinin etkisi, çağdaş sanatın tüm dallarında ve akımlarında; özellikle çağdaş anlatı sinemasının zaman boyutu üzerinde görülmektedir. Çağdaş anlatı sineması, geleneksel anlatı sinemasına karşı çıkan İtalyan Yeni Gerçekçiliği, Fransız Yeni Dalga Sineması ve Brecht'in estetik kuramı ve Yeni Roman anlayışı çerçevesinde şekillenmektedir. Filmlerde, geçmişin günümüzdeki varlığı, farklı zaman dilimlerinin devamlı olarak birlikte akıp gitmesi konularında, Bergson'un zaman anlayışının etkisi görülmektedir. Karakterlerin duyguları, anıları, düşleri kronolojik zamana önem verilmeden, birbirinin içine karıştırılmaktadır. Zaman, bilincin akışının parçasıdır, belirsiz ve özgürdür.

Hiroşima Sevgilim filminde, geçmişte yaşananlar anılarla şimdiye taşınmakta ve farklı zaman dönemleri birlikte şekillenmektedir. Kronolojik zamanın önemi yoktur. Filmde, Hiroşima'da filmde oynamak üzere gelen bir kadının iç yaşantısı anlatılmaktadır. Anıları ve şimdide yaşadıkları iç içe geçmektedir. Zamanda bütünlük ve süreklilik duygusu ortadan kalkmaktadır. Geçmiş, şimdide yaşanan bir olay, karşılaşılan bir nesne vasıtasıyla hatırlanmakta ve insanın bugünkü davranışlarını etkilemektedir. Filmde kadının iç yaşantısı anlatılmaktadır. Önce ve sonra birbirinin içine girmektedir. Bunlar çağdaş anlatı filmlerinin zamansal özelliklerini yansıtmaktadır. Çünkü II. Dünya Savaşı'ndan sonra insanların o ana kadar

taşıdıkları gerçeklik anlayışı yıkılmakta, gerçek parçalanmakta, insanlarda bütünlük ve süreklilik duygusu kaybolmaktadır.

Her çağın sanatı, o çağın insanlık durumunu yansıtmaktadır. Çağdaş anlatı filmleri zamansal yapılarıyla, XX. yüzyıl insanının zamanı algılayışını, onu anlamlandırışını göstermektedir. Hiroşima Sevgilim filmi tüm bu zaman özelliklerini gösteren önemli bir çağdaş anlatı filmidir. Bu açıklamalar ve ilişkilendirmeler doğrultusunda, çağdaş anlatı filmlerinin zaman boyutunun şekillenmesinde Bergson'un zaman kavramının etkisi açıkça görülmektedir.

KAYNAKÇA

- AKTEN, Sevim. (1996), *Romancı Yönüyle Marguerite Duras*, I. Basım, Ankara: Doruk Yayınları.
- ARISTOTELES; AUGUSTINUS ve HEIDEGGER (1997), *Zaman Kavramı*, (Çev.) Saffet Babür, I. Basım, Ankara: İmge Kitapevi Yayınları.
- BERGSON, Henri. (1959), *Düşünce ve Devingen*, (Çev.) Miraç Katırcıoğlu, I. Basım, İstanbul: Maarif Basımevi.
- BERGSON, Henri. (1986), *Yaratıcı Tekamül*, (Çev.) Şekip Tunç, II. Basım, İstanbul: Milli Eğitim Yayınları.
- BIRO, Yvette. (2011), *Sinemada Zaman*, (Çev.) Anıl Ceren Altunkanat, I. Basım, İstanbul: Doruk Yayınları.
- BOCHENSKI, I. M. (1983), *Çağdaş Avrupa Felsefesi*, (Çev.) Serdar Rifat Kırkoğlu, İstanbul: Yazko Yayınları.
- BÜKER, Seçil. (1996), *Film Dili: Kuramsal ve Eleştirel Eğilimler*, I. Basım, İstanbul: Kavram Yayınları.
- BÜKER, Seçil. (1991), *Sinemada Anlam Yaratma*, II. Basım, Ankara: İmge Kitapevi.
- CARRIERE, Jean Claude. (t.y.), *Sinemanın Gizli Dili*. (Çev.) Simten Gündeş, İstanbul: Der Yayınları.
- ÇELİKCAN, Peyami. (1997), "Yeni Gerçekçilik", (Der.) Deniz Derman, Serhat Günaydın, Ahmet İnam, Oğuz Onaran, *Sinema Akımları*, Ankara: Med Campus 126 Proje Yayınları.
- DELEUZE, Gilles. (1989), *Cinema 2: The Time-Image*, Minneapolis, MN, USA: University of Minnesota Pres.
- DEMİR, Yalçın. (1994), *Filmde Zaman ve Mekan*, I. Basım, Eskişehir: Turkuaz Yayınları.
- DERMAN, Deniz. (1989), *Jean-Luc Godard'ın Sinemasında Kadının Yeniden Sunumu*, Anadolu Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yayımlanmamış Doktora Tezi, Eskişehir.
- DOĞAN TOPÇU, Aslıhan. (1999), *Film Zamanının Oluşturulmasında Kullanılan Zaman Atlamalarının Geleneksel ve Çağdaş Anlatı Sinemasında Anlatısal Yapı İle İlişkileri*, Anadolu Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Eskişehir.
- DORSAY, Atilla. (1997), *Yüz Yılın Yüz Yönetmeni*, II. Basım, İstanbul: Remzi Kitapevi.
- DURAS, Marguerite. (1966), *Hiroşima Sevgilim*, (Çev.) Cevat Çapan, İstanbul: Uğrak Kitabevi.

- EINSTEIN, Albert. (1997), *Özel ve Genel Görelilik Kuramı*, (Çev.) Aziz Yardımlı, I. Basım, İstanbul: İdea Yayınları
- ELIAS, Norbert. (2000), *Zaman Üzerine*, (Çev.) Veysel Atayman, İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- ESSLIN, Martin. (1996), *Dram Sanatının Alanı*, (Çev.) Nutku Özdemir, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- GÖKÇE, Fethi. (1997) “Yeni Dalgı”, (Der.) Deniz Derman, Serhat Günaydın, Ahmet İnam, Oğuz Onaran, *Sinema Akımları*, Ankara: Med Campus 126 Proje Yayınları.
- HANÇERLİOĞLU, Orhan. (1993), *Düşünce Tarihi*, V. Basım, İstanbul: Remzi Kitapevi.
- HAUSER, Arnold. (1984), *Sanatın Toplumsal Tarihi*, (Çev.) Yıldız Gölönü, I. Basım, İstanbul: Remzi Kitapevi.
- LAWSON, John Howard. (1994), “Zaman ve Mekan.” (Der.) Yaçın Demir, *Filmde Zaman ve Mekan*, I. Basım, Eskişehir: Turkuaz Yayınları.
- KANT, Immanuel. (1999), *Pratik Aklın Eleştirisi*, (Çev.) İoaanna Kuçuradi, Ülker Gökberk, Füsun Akatlı, Ankara: Türkiye Felsefe Kurumu Yayınları.
- MILLER, William. (1993), *Senaryo Yazımı*, (Çev.) Yılmaz Büyükerşen, Yalçın Demir, Nesrin Esen, Eskişehir: Anadolu Üniversitesi Yayınları.
- ONARAN, Alim Şerif. (1986), *Sinemaya Giriş*, I. Basım, İstanbul: Filiz Kitapevi.
- PARKAN, Mutlu. (1991), *Brecht Estetiği ve Sinema*, II. Basım, İzmir: İdeart Yayınları.
- PUDOVKIN, V. I. (1995), *Sinemanın Temel İlkeleri*, (Çev.) Nijat Özön, II. Basım, İstanbul: Bilgi Yayınları.
- RUSSELL, Bertrand. (2000), *Batı Felsefesi Tarihi III-Yeniçağ*, (Çev.) Muammer Sencer, VII. Basım, İstanbul: Say Yayınları.
- SAHAKIAN, William S. (1997), *Felsefe Tarihi*, (Çev.) Aziz Yardımlı, III. Basım, İstanbul: İdea Yayınevi.
- SAVAŞ, Hakan. (2001), *Sinema ve Varoluşçuluk*, Anadolu Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yayınlanmamış Doktora Tezi, Eskişehir.
- SAVAŞ, Hakan. (2003), *Sinema ve Varoluşçuluk*, I. Basım, İstanbul: Altıkkırkbeş Yayınları.
- TARKOVSKI, Andrey. (1986), *Mühürlenmiş Zaman*, (Çev.) Füsun Ant, I. Basım, İstanbul: Afa Yayınları.
- TOPÇU, Nurettin. (1968), *Bergson*, I. Basım, İstanbul: Hareket Yayınları.
- TOPAKKAYA, Arslan. “Heidegger’in Bergson Zaman Öğretisi’ne Getirdiği Tenkitler” Bilgi: e-akademi Hukuk, Ekonomi ve Siyaset Bilimler Aylık İnternet Dergisi, Sayı 23, Yıl 2004, ss 1-11, [http://www.e-akademi.org/incele.asp?konu=Heidegger'in Bergson Zaman Öğretisi'ne Getirdiği Tenkitler&kimlik=1073028801 &url=makaleler/atoprakkaya-1.htm](http://www.e-akademi.org/incele.asp?konu=Heidegger'in+Bergson+Zaman+Öğretisi'ne+Getirdiği+Tenkitler&kimlik=1073028801&url=makaleler/atoprakkaya-1.htm) (16.12.2011).
- UĞURLU, Hakan. (2002). *Canlı Yayınlanan Televizyon Programlarında Zaman Olgusu*, Anadolu Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yayınlanmamış Doktora Tezi, Eskişehir.
- ÜLKEN, Hilmi Ziya. (2000), *Genel Felsefe Dersleri*, İstanbul: Ülken Yayınları.
- ÜLKEN, Hilmi Ziya. (1968), *Varlık ve Oluş*, Ankara: Ankara Üniversitesi Basımevi.