

Prof. Arif Can GÜNGÖR

# FİLMDE ANLATI YAPISI

*“Sinema bir dil yetisi olduğu için bize güzel öyküler anlatmaz, çünkü o böylesine güzel öyküler anlatabildiği için bir dil yetisine dönüşmüştür(...) şimdiye kadar değişmeden kalan formül bize bir öykü anlatan büyük bir parçayı “film” olarak adlandırmamızdır. “Sinemaya Gitmek” ise bu öyküyü izlemeye gitmek demektir.”*

Christian METZ

İnsanoğlu zihinsel tasarımlarını, bilinç ve eylemlerini de içine katarak öykülere dönüştürmüştür. Elbette ki filmler de çağımızın bilinçli bir şekilde oluşturulmuş öyküleri olarak bizimle konuşur. Bir öyküyü öyküleyerek onu anlamamızı ister. Fakat hiçbir film tesadüfen bir şey anlatmaz. Her film bir anlatı yapısı içerir. Yapı, öğeleri birbiriyle ilişki içerisinde olan bütündür. Yapıyı oluşturan parçalar ve onların arasındaki ilişkiler bilinçli bir biçimde kurulabilirse film anlamlı hale gelir. Bu nedenle filmde anlatı yapısı araştırılması gereken en önemli olgulardan biri olarak karşımıza çıkarken kitabımız filmde anlatı yapısının düzenlenme yöntemlerine ilişkin yaklaşımları ortaya koymaktadır.



İSTANBUL AYDIN ÜNİVERSİTESİ  
YAYINLARI



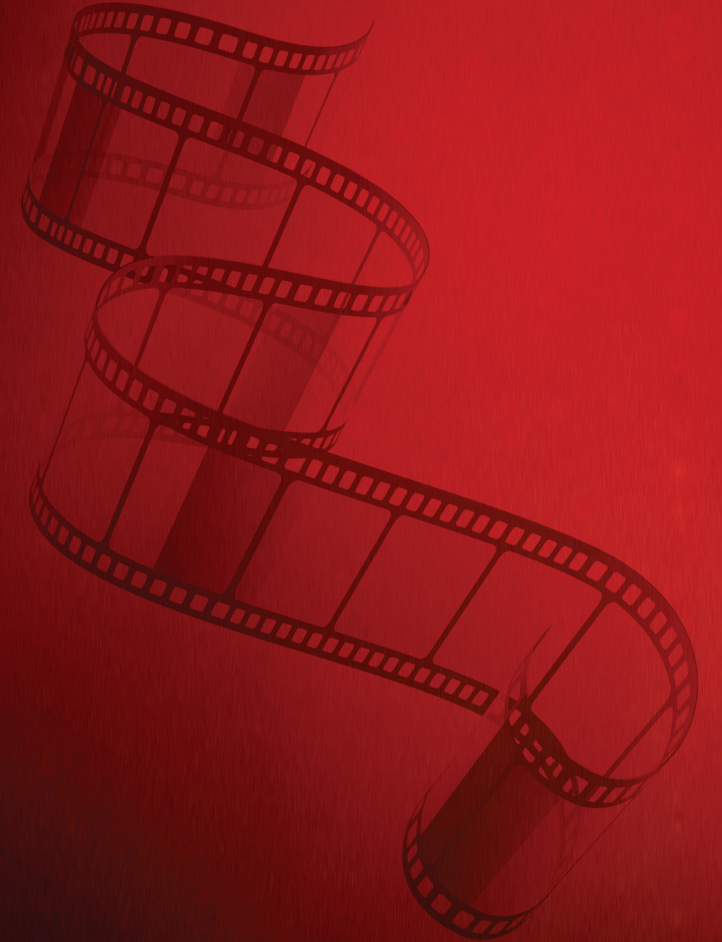
Prof. Arif Can GÜNGÖR |

FİLMDE ANLATI YAPISI



Prof. Arif Can GÜNGÖR

# FİLMDE ANLATI YAPISI





# **FİLMDE ANLATI YAPISI**

**PROF. ARIF CAN GÜNGÖR**

**İSTANBUL, EKİM 2022**

**İstanbul Aydın Üniversitesi Yayınları**

## **FİLMDE ANLATI YAPISI**

**Yayın Kurul Başkanı**  
Doç. Dr. Mustafa AYDIN

**Yazar**  
Prof. Arif Can Güngör

**Editör**  
Dr. Öğr. Üyesi Mesut Batuhan ÇANKIR

**Sayfa Tasarım**  
Rabia ERHAN

**Basım Yılı**  
2022

**Baskı**  
I. Baskı

**Basım Yeri**  
Gamze Yayıncılık

**Matbaa Adresi**  
15 Temmuz, 8. Sk. No: 58 A, 34212 Bağcılar/İstanbul

**E- ISBN**  
978-625-7783-49-1

**Copyright © İstanbul Aydın Üniversitesi**

Bu yapının tüm hakları saklıdır. Yazılar ve görsel malzeme izin almadan tümüyle veya kısmen yayımlanamaz. Bu kitabın tüm hakları İstanbul Aydın Üniversitesi'ne aittir.

## **İÇİNDEKİLER**

**ÖNSÖZ**

**GİRİŞ**

**1. ANLATI**

**2. ANLATIYA KURAMSAL YAKLAŞIMLAR**

**2.1. Yapısalcılık Öncesi Yaklaşımlar**

**2.2. Yapısalcı Yaklaşımlar**

**2.3. Postyapısalcı Yaklaşımlar**

**3. ANLATININ BİLEŞENLERİ**

**4. ANLATIDA OLAY VE OLAY ÖRGÜSÜ**

**5. FİLMİN ANLATMA YETİSİ**

**6. FİLM ANLATISININ YAPISAL BİLEŞENLERİ**

**6.1. Nedensellik**

**6.2. Film Anlatısında Kişilik**

**6.3. Film Anlatısında Zamanın Üç Görünümü**

**6.4. Film Anlatısında Uzam**

**6.5. Film Anlatısında Öykü Enformasyonunun Düzenlenmesi**

**6.5.1. Öykü Modu**

**6.5.1.1. Film Anlatısında Anlatıcı**

**6.5.1.2. Film Anlatısında Bakış Açısı**

**6.5.1.3. Sözcelem Kuramı**

**6.5.2. Film Anlatısında Ses**

## **7.FİLM ANLATISINDA OLAY ÖRGÜSÜ**

- 7.1. Öykü**
- 7.2. Olay Örgüsü**
- 7.3. Olay Örgüsünün Aşamaları**
- 7.4. Olay Örgüsünün Paradigmalarla Yapılandırılması**
- 7.5. Olay Örgüsünde Kahramanın Dönüşümü**
- 7.6. V. Propp'un İzinde Filmsel Anlatı Yapısı**

## **8.METİNLEŞTİRME**

### **SONUÇ**

### **KAYNAKÇA**

## **YAZAR HAKKINDA**

Prof. Arif Can Güngör, 1970 yılında İstanbul'da doğdu. İstanbul Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi, Yabancı Diller Eğitimi, Fransız Dili Eğitimi Bölümü'nden mezun oldu. İstanbul Üniversitesi İletişim Fakültesi, Radyo-Televizyon-Sinema Bölümü'nde yüksek lisansını tamamladı. Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Sinema Televizyon Anasanat Dalı'nda sanatta yeterlik yaptı. 2008 yılından bu yana İstanbul Aydın Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi'nde Dekan Yardımcılığı görevini sürdürmekte, Çizgi Film ve Animasyon Bölüm Başkanı olarak çalışmaktadır.

## ÖNSÖZ

Kuram, yapma eyleminden uzak bir mesafede görülebilir bu yüzden film kuramı film yapımından farklıdır. Fakat özellikle aracını tanıyan, film dilini kullanmakta yetkin, anlam yaratmayı içselleştirmiş usta bir yönetmen kadar yeni başlamış aracını öğrenme yolunda, sinema bilgisini sanata dönüştürme gayretinde olan sinemacı adayları için de bu mesafe ortadan kalkmalıdır. Elbette filmi dilsel sisteme benzer bir metin olarak okumak, yönetmenin bile yaratırken düşünmediği anlamları ortaya çıkarmak film yapmanın uzağında bir uğraş gibi görünebilir fakat hiçbir film tesadüfen bir şey anlatmaz. Her film birbiriyle ilişki içerisinde olan bir anlatı yapısı içerir. Bu yapıyı oluşturan parçalar arasındaki görünür olmayan ilişkiler bilinçli bir biçimde kurulurlarsa filmi anlamlı hale getirirler. İşte bu anlatı yapısının kuramını, kural, kavram ve ilişkilerini ortaya koyan, yapısalcılıktan doğduğu gerçeğiyle metin içi yapısal kavramlar ve ilişkiler bağlamında yazdığım kitabımın sinema sanatıyla ilgilenen tüm araştırmacılar için yararlı olacağına inanıyorum.

Son olarak her zaman, her yerde olduğu gibi kitabımın yazımındaki yorucu süreçte bana anlayış gösteren canım aileme, her aşamada değer verdiğini hissettiren dostlarıma, kitabımın yapım aşamasındaki emeklerinden dolayı Öğr. Gör. Mesut Batuhan Çankır'a, samimi desteğini benden hiç esirgemeyen değerli Güzel Sanatlar Fakültesi Dekanımız Sayın Prof. Dr. Özer Kanburoğlu'na, kitabımın yayınlanmasını sağlayan, bilimsel çalışmaya her zaman önem veren İstanbul Aydın Üniversitesi Müttevelli Heyet Başkanımız Sayın Doç. Dr. Mustafa AYDIN'a teşekkürü borç bilirim.

**Prof. Arif Can Güngör**



## GİRİŞ

İnsanoğlunun görüntüyle hikâye anlatma çabasının ilk örneklerini İspanya'daki Altamira ve Güney Fransa'daki Lascaux Mağaralarındaki MÖ 15.000 yılına ait mağara resimlerinde görmek mümkündür. Konuşma ve yazıdan oldukça uzak olan atalarımızın görsel işaretler yoluyla duygu ve düşüncelerini anlattığına binlerce yıl öncesinden şahit oluyoruz. Bu ihtiyaç muhtemelen ilk insanların tıpkı bugün olduğu gibi kaygı, korku, sevinç, inanç vb. duygu ve düşüncelerini başkalarıyla paylaşma isteğinden kaynaklanıyordu. Atalarımız 30.000 yıl önce mağara duvarlarına bu yüzden zihinlerinde yarattıkları gelecek imajlarını çiziyorlar ve bu imajları yaşama geçirmeye çalışıyorlardı. İşte bu zihinsel tasarım "ilk anlatı" fikrini ortaya çıkarmış, tüm anlatılar insanın bu bilinç ve eylemlerinin kendisini de içine kattığı hikâyeler haline dönüşmüştür. Sinema yapmak için insan beyninin ve teknolojisinin yeterli olmadığını düşündüğümüz bir çağda paleolitik mağaraların duvarlarında resmedilen hayvan tasvirleri çeşitli bilim insanlarının merakları doğrultusunda tek kare çekim yöntemiyle filme alınmış ve adeta animasyon filminin küçük bir parçası ortaya çıkmıştır. Görüntünün insan zihninde devinimle birleşmesi ve bunun mağara duvarlarına yansıtılması insanoğlunun daha ilk yıllardan hikâyesini film yoluyla anlatmaya hazır olduğunun bir göstergesi olarak okunmalıdır. Resimden sonraki anlatım aracı olan hikâye ve masal anlatıcılığı da çok eski dönemlerden günümüze kadar gelmiştir. Yazı bulunmadan önce çeşitli toplumlara ait efsaneler, destanlar, hikâyeler ve masallar bu konuda yetişmiş birtakım kişiler tarafından anlatılarak aktarılmıştır. Bu şekilde

insanlık tarihinde anlatısı olmayan hiçbir halk kalmamıştır. “Hemen her toplumda bir efsaneler, inançlar çağı var. Her toplum orada kendini merkeze koyar. Tanrı beni bu şekilde yarattı, sonra bütün insanları yarattı. İnsanlar benden bunu öğrendiler der. Bunun arkasından gelen bir ethos çağı var, töreler çağı. Bir mitos, bir de ethos çağı var. Töreler sözlü de olabilir ama, daha çok yazının gelişmesiyle beraber o töreler yazılı kaynaklara giriyor. Hatta ona bakılarak bazı mitolojik bilgiler yazılıyor. Ondan sonra bir de akıl çağı var. Başta akıl var ama egemen değil.”<sup>1</sup> Sözlü kültürden yazılı kültüre geçişte mitoslar yani sözlü kültür ve inanç çağının ardından ethos, yani yazı ve törelere geçiş çağı gelmiş, süreç akıl çağıyla son bulmuştur. Bu tarihsel bakış açısı içerisinde Roland Barthes da gerçeği söz durumuna geçirenin insanlık tarihi olduğunu belirtmektedir “çünkü söylen tarihin seçtiği bir sözdür, nesnelere doğasından fışkırmaz. Eklemlerle (sözlü/yazılı), görüntüyle (durağan/devingen), davranışla ve bütün bu tözlerin karışımından oluşur.”<sup>2</sup> Kısacası anlatı binlerce yıllık insanlık tarihinin içerisinde geçerek günümüze ulaşmıştır. Bu sürecin sonlarında yüzyılın en önemli anlatı aracı sinema icat edilmiştir. Fakat sinemayı icat edenler bu önemli keşfin sunduğu sonsuz olanakların farkında olmamışlardır. Sinemanın anlatısal yapısını ilk kez sistemli ve bilinçli bir şekilde kullanan ve bunu geliştirerek sinemanın bir sanat olmasına katkıda bulunan D. W. Griffith geriye dönüş, nesnel anlatımla öznel anlatımın art arda kullanılması, aynı sahneyi farklı yerlerden çekme, farklı çekimlerin kullanılması ve kurgulanması, alan derinliği, paralel kurgulama gibi anlatım olanaklarını sinemada kullanmıştır. Avrupa’da ise sinema dilinin gelişimine önemli katkıda bulunan bir diğer isim de George Méliès’dir. Yarattığı trüklerle, üst üste bindirmeler, maket kullanımları ile kamerayı bir saptama aracı olarak görüp sinema dilinin tarihsel gelişimine önemli katkılarda bulunmuştur. Böylece sinema artık görece olarak ve başlangıç aşamasında resim, tiyatro, edebiyat vb. anlatılar gibi anlatabilme yetisini kazanmış bir sanat haline gelmiştir.

<sup>1</sup> Bozkurt Güvenç, “Kültür Kavramına Genel bir Bakış ve Kültür Tarihi Yazımında Yaşanan Sorunlar”, <http://pc12.sc.metu.edu.tr/index.html> (İndirilme Tarihi: 24.2003).

<sup>2</sup> Roland Barthes, *Çağdaş Söylenler*, çev. Tahsin Yücel, Metis Yay., İstanbul 1998, s.179.

Anlatılar yapılardan meydana gelirler. Hem inşa sürecinde hem de çözümleme sürecinde filmin anlatı yapısı en önemli olgu olarak karşımıza çıkmaktadır. Anlatı en çok dil ile ilişki içerisinde bulunmaktadır. Hem filmin dilini hem de filmin anlattığını filmin biçimiyle ilişkilendirmek anlatı çözümlemesinin bir görevidir. Zaten çalışmamızın motivasyonunu da anlatı yapısını meydana getiren unsurların birbiriyle, gerçeklikle ve anlatının bütünüyle olan karışık ve güç ilişkisine rağmen sinemayı anlatısal boyutta anlama isteğimiz oluşturmaktadır.

Göstergeler bütünü olarak anlatıyla ilişki içerisinde bulunan dili bir araç olarak inceleyen Roland Barthes, Vladimir Propp, Algirdas J. Greimas, Christian Metz, Gerard Genette, Tzvetan Todorov, Umberto Eco, Seymour Chatman vb. yapısalcı kuramcılarının görüşlerinden yola çıkılarak sinematografik anlatı yapısı incelenmiş, bütün anlatıların birer dizge olduğu varsayımından yola çıkılarak sinematografik anlatının çözülmesi ve yapılandırılması konusunda klasik yapısalcı anlatıbilim ve göstergebilim kuramlarından yararlanılmıştır. Sinemasal anlatıyı meydana getiren unsurlar kategorize edilerek başlıklar oluşturulmuş, bu başlıklar bağlamında örnek bazı filmlerden de yararlanılarak kuram ve yaklaşımlar tartışılmıştır.

Filmlerin anlatı yapısı incelenirken her ne kadar bu yapının unsurları parçalara ayrılarak kategorize edilse de bu kategorizasyon yalnızca anlatı yapısı analiz edilirken gerçekleştirilen bir soyutlamadır. Çünkü “yapı” öğeleri birbiriyle ilişki içerisinde olan bir bütündür. Onu oluşturan öğeler ancak yapay olarak ve bir süreliğine ayrıştırılabilir. Ayrıca diğer bilim alanlarına göre henüz çok yeni olan anlatıbilim Genette ve Todorov’un edebiyat üzerine kurdukları teori ve kavramlardan oluşmuştur. Dolayısıyla edebiyattan sinemaya bir aktarım söz konusu olmaktadır. Yazınsal bir alan için oluşturulmuş anlatısal teori ve kavramları görsel-işitsel bir alan olan sinemaya uyarılmanın güçlüklerinin filmsel anlatı unsurlarının kategorize edilmesinde, filmlerin bütünsel bir analizinin yapılmasında, hatta kavramların isimlendirilmesi ve tanımlanmasında çalışmanın bilimsel

yönünü kimi zaman zayıflatabileceği göz önünde bulundurulmalıdır. Bu ilişkiyi göstermek adına da ilk bölüm genel yazınsal anlatı teorisine ayrılmıştır.

Filmsel anlatı ele alınırken göstergebilim ve anlatıbilim merkezli yapısalcı teorilerden yararlanılmıştır. Diğer teorilere gerektiğinde bağlamı içerisinde kısaca değinilmiştir. Daha önce anlatı ve sinematografik anlatı hakkında yazılmış yerli ve yabancı kaynakların taranması sonucunda elde edilen bilgiler kullanılmıştır. Yapısalcı yöntemle anlatıyı ele alan yaklaşımlar genellikle yöntemin fazla terimsel ve mekanik olmasıyla eleştirilmektedir. Zaten farkında olmadan yaptığımız şeyleri mekanik olarak açıklamanın sıkıcı bir yol olduğu görüşü eleştiriler arasında yaygın bir yere sahiptir. Bu eleştirilere Seymour Chatman'ın yanıtını çalışmamızın, yapılmış ve yapılacak olan diğer çalışmaların amacı ve yapısalcı kuramın öne çıkarılması konusunda yeterince açıklayıcı bulmaktayım:

“(…) Kuramın amacı, yapıtların yeni ya da geliştirilmiş okumalarını önermek değil, tam da ‘normal okuma sırasında bilinçaltında isabetle yaptığımız şeyin ne olduğunu açıklamaktır’. Böylesi bir açıklama küçümsenemez. Bu eğer gerçekten bir açıklama ise, anlatı biçimlerini ve genel olarak metinleri anlamamıza önemli bir katkı sağlayacaktır (...) önemli olan anlatı öğelerinin var olduğu ve elbette anlatı kuramı için çok önemli olduklarıdır.”<sup>3</sup>

Elbette ki sinema filmi de yapımcısı tarafından bilinçli ya da bilinçdışı bir şekilde gerçekleştirilen anlatısal bir yapıdır. Bu çalışmamız da bizim için esas olan, filmin anlatı yapısının düzenlenme yöntemlerine ilişkin yaklaşımları ortaya koymaktır. Bu bağlamda filmsel anlatıyı oluşturan

öğeler incelenirken yoğunlukla klasik sinema anlatısı üzerinde durulmuş, modern anlatı özelliklerini içinde barındıran filmler de zaman zaman kullanılmıştır

## 1. ANLATI

Anlatı kuramı öykü ve söylem arasındaki bir ayrıma dayanmaktadır. Bir öykü anlatan her şey anlatıbilimciler tarafından anlatı olarak adlandırılmakla birlikte, anlatı kuramı karmaşık bir yapı olan anlatı yapısını tanımlamakta zorlanmıştır. Kavramlar kuramcıdan kuramcıya göre değişiklik göstermiştir. Anlatının bu karmaşık yapısını ve zorluklarını öncelikle anlatı kavramının muğlak tanımına bağlayan Gerard Genette'ye göre, anlatı ilk ve en çok kullanılan anlamıyla bir olayı ya da olaylar dizisini anlatmayı üstlenen sözlü/yazılı söylemi ifade etmektedir. En eski üçüncü anlamıyla ise anlatı yine bir olaya göndermede bulunur fakat bu kez yapılan gönderme nakledilen olaya değil, birilerinin bir şeyleri nakletmesiyle meydana gelen olaya yapılan göndermedir.<sup>4</sup> Yani aslında karmaşık bir gösterge olan anlatı metninde söylem bir sunuş kipi iken öykü bir olaylar dizisidir. Kurmaca anlatılar burada hem mimetik (olaylara dayalı) hem de diegetik (sözlere dayalı) bölümlerden oluşurlar. Genette'nin üç değişik tanımında anlatının hem üçüncü hem de birinci tanımına uygun olacak şekilde edebiyat ve sinema anlatılarının karşılığını/ortaklığını belirtmesi açısından Italo Calvino'nun yaptığı “İlahi Komedi” analizi oldukça açıklayıcıdır.

“Dante sinema perdesine yansıtılmış ya da televizyon ekranında görüntüler gibi, kendisi için öte dünyadaki yolculuğunun nesnel gerçekliği demek olan gerçeklikten kopmuş, sanki bir sinema perdesi ya da televizyon ekranından kendisine (karakter Dante'ye) görünen görülerden söz etmektedir. Ama şair Dante için, karakter

<sup>3</sup> Seymour Chatman, *Öykü ve Söylem: Filmde ve Kurmacada Anlatı Yapısı*, çev. Özgür Yaren, De Ki Yayınları, Ankara, 2009, s.51.

<sup>4</sup> Gerard Genette, *Anlatının Söylemi*, çev. Ferid Burak Aydar, Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 2020, s.13-14.



Dante'nin bütün yolculuğu bu görüntüler gibidir; şair hem karakterinin gördüklerini, hem de onun gördüğüne inandığı, rüyasında gördüğü, hatırlattığı, temsilini gördüğü şeylerle ona anlatılanları görsel olarak imgelemek zorundadır, tıpkı bu görsel çağrışımları kolaylaştırmak için yararlandığı bir şeyi, metaforların görsel içeriğini imgelemek zorunda olduğu gibi. Dolayısıyla, Dante'nin betimlemeye çalıştığı, imgelemin *İlahi Komedya*'daki rolüdür, daha keskin olarak da sözel imgelemin zaman dışı olan ya da ondan önce gelen hayalinin görsel kısmıdır.”<sup>5</sup>

1966 yılında çıkarılan *Communications* dergisinde yayınlanan makalesinde Genette en yaygın, açık ve edebi anlamıyla daha önceki tanımlarının üzerine kurgu ve temsil kavramlarını da eklemiş, böylece anlatıyı son şekliyle, “Kurgusal ya da gerçek bir olayın veya bir dizi olayın, dilsel araçlar özellikle de yazı aracılığıyla temsilidir”<sup>6</sup> ifadesiyle tanımlamıştır. Tanımdaki olaylar eylemleri, etkinlikleri, mekânları, nesnelere, zamanı vb. içermektedir. Temsil ise bir anlatıcıdan, bir okuyucudan ve bir anlatıdan meydana gelmektedir. Kurgusal ve edebi bir yapıt olarak roman yazan bir yazar ya da şiir yazan bir şair çoğu zaman kendini çaresizlik içerisinde bulabilir. Aynı şey kurgusal olmayan bir anlatı için de geçerlidir. Günümüzde e-posta yazmış sıradan biri, gönderdiği mesajın yerine ulaşip ulaşmadığı ile ilgili nasıl bir geri dönüş alacağını bilmemenin kaygısını yaşayabilmektedir. Çünkü bir iletişimin tam olarak gerçekleşebilmesi, anlatıcının anlatısının içerdiği bildirinin kodunu okuyucunun doğru çözümlemesine bağlıdır. Bu da okuyucunun anlatıcısı ile denem alanında (kişinin geçmişi, değerleri, inançları, psikolojisi vb.) buluşup buluşmadığıyla ilgilidir.

Şu halde okuyucunun kafasındaki görüntünün anlatıcınıninkiyle benzer olması gerekmektedir. Calvino bu iki imgesel süreci karşılaştırarak “zihinsel sinema” kavramını üretmiştir:

<sup>5</sup> Italo Calvino, *Amerika Dersleri: Gelecek Bin Yıl İçin 6 Öneri*, çev. Kemal Atalay, Can Yayınları, İstanbul, 2000, s.119.

<sup>6</sup> Gerard Genette, “Frontières Du Recit”, *Communications*, 8, 1966, s.152.

“Sinemada perdede gördüğümüz imge de yazılı bir metinden geçmiş, yönetmen tarafından zihinsel olarak ‘görölmüş’, sonra da filmin karelerinde kesin son biçimi saptanmak üzere sette fiziksel boyutlarıyla yeniden kurulmuştur. Öyleyse bir film, maddesel ve maddesel olmayan aşamaların birbirine eklenmesinin bir sonucudur: İmgeler, filmin şu ya da bu aşamasında biçim kazanır.

Bu süreçte, imgeleme özü zihinsel sinemanın işlevi, en az kameranın kaydedeceği ve montajda bir araya getirilecek sekansların gerçekleştirimiyle ilgili aşamaların işlevi kadar önemlidir. Bu ‘zihinsel sinema’ her birimizde her zaman işlevini sürdüren bir şeydir ve her zaman, sinemanın icadından önce de sürdürmüştür. Zihinsel sinema içsel görüşümüze imgeler yansıtılmaktan bir an geri durmaz.”<sup>7</sup>

Anlatıbilim alanında zihinsel süreçler üzerine bilişselci (postklasik) yaklaşımlar da araştırma yapmaktadır. Zihinsel süreçler hem okuyucunun hem de yazarın zihninde görölmüş sahnelerden meydana gelirler. Daha doğrusu edebiyattaki her anlatımı önce yazar zihninde görür, sonra yazıya aktarır, okur da okuduğunu zihninde canlandırır. Anlatının diğer unsurları olan karakter, nesnelere, mekânlar, zaman vb. bu süreçte zihinde gerçekleşen canlandırma çerçevesinin içerisinde yer almak zorundadır. Bu zihinde canlandırma süreci sonucunda ortaya çıkan görüntü bir çeşit sanal filmidir.

“Bordwell, Carroll ve Branigan, bilişsel film kuramında bizim ‘anlatısal yaklaşım’ adını verdiğimiz bir yaklaşımı savunurlar. Bu yaklaşıma göre filmde anlatılan olayı, diğer anlatılanlarda olduğu gibi kahramanı, kahramanın hedefi, olayın mekânı, zamanı, nedensellik ilişkileri gibi boyutları olan ve günlük yaşam bilgilerimizden elde etmiş olduğumuz ve filmde sunulan yeni bilgilere göre güncellediğimiz zihinsel modellerimiz sayesinde kavrarız. Filmde anlatılanlardan (plot) yola çıkarak yaptığımız çıkarımlarla bir durum modeli inşa eder ve zihnimizde öyküyü (fabula) canlandırırız.”<sup>8</sup>

<sup>7</sup> Calvino, *a.g.e.*, s.120.

<sup>8</sup> Şermin Ildırar (2008), *Film Biçimlerinin Algılanışı*, İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yayınlanmamış Doktora Tezi, İstanbul, s.26.

Aslında zihinsel süreçlerle ilgili postklasik yaklaşım sinemanın edebiyatla ilgili zihinsel bir süreci olan senaryoya benzer. Senaryo da yazıyı ve yazınsal olanı kullanır ama nihayetinde görüntü yaratır. Senarist aynı görüntünün yönetmenin zihninde de benzer biçimde ortaya ister. Kısacası yazma eylemi yazılanın zihinlerde görülmesinden oluşan bir eylemdir. Fakat her zihnin kendi görüntüsünü kendi yarattığı da unutulmamalıdır. Çünkü her insanın deneyimi ve zihin kodları farklıdır. Doğal olarak yönetmen de senaryo okumasında senaristin aktardığı görüntüleri değil, kendi filminin görüntülerini zihninde canlandıracaktır.

Anlatılar sadece kurgusal olaylardan ibaret değildir. Kurgusal olmayan mektup, gazete haberi, ilan, duyuru, yemek tarifi vb. anlatılar da mevcuttur. Sözlü, yazılı ve görsel anlatıların gerçeklikle olan ilişkisi Umberto Eco tarafından iki kavrama indirgenmiştir; “Doğal anlatı ve yapay anlatı, gerçekten olmuş, anlatanın olduğuna inandığı veya gerçekten olduğuna bizi inandırmaya çalıştığı bir olaylar dizisi anlatılıyorsa ‘doğal anlatı’, hakikati söylüyor gibi yapan ya da hakikatin kurmaca olduğunu belirten kurmaca anlatıları ‘yapay anlatı’ olarak adlandırmaktadır.”<sup>9</sup> Bu çalışma kapsamında kurgusal anlatı, özelde de kurgusal film anlatısı bizim konumuzu oluşturmaktadır. İster yapay isterse doğal anlatı olsun, anlatının alıcısı ya da seyircisi anlatılan olayın gerçek olduğunu kabul etmeli ve ona inanmalıdır. Bu inanılabilirliği yazılı dil yoluyla edebiyatta yaratmak oldukça güç iken sinemada nispeten kolay olmaktadır. Yazında okurun metinden ne tür imgeler çıkaracağı belli değildir. Daha doğrusu zihinde imge yaratımı kişiseldir. Çünkü yazınsal bir anlatıda daha önce gördüğü ve kafasında arşivlediği, tanıdık kişileri, mekânları, olayları zihninde canlandırmaktadır. Oysa görsel imgenin zihindeki görsel imgeye dönüşme süreci dolaysız ve kolaydır.

<sup>9</sup> Umberto Eco, *Anlatı Ormanında Altı Gezinti*, çev. Kemal Atakay, Can Yayınları, İstanbul, 2017, s.156.

## 2. ANLATIYA KURAMSAL YAKLAŞIMLAR

Sinemanın anlatı kuramının temelinde Rus biçimciliği ve yapısalılık yer almaktadır. Dolayısıyla bu bölümde anlatı teorilerinin temel kavram ve ilkelerini oluşturan yapısalıcı ve biçimci kuramcıları “Yapısalcılık Öncesi Yaklaşımlar” ve “Yapısalcı Yaklaşımlar” başlıkları altında, yapısalılığın son aşamasını ise “Postyapısalcılık” başlığı altında tanıtaacağız.

Anlatı çalışmalarında oldukça önemli bir yöntemsel yaklaşım olan yapısalılığın açık bir tanımını yapmak güçtür. Çünkü çok sayıda farklı disiplin tarafından kullanılan yapısalılık, kuramcıların kişisel deneyimlerine ve bilgilerine dayandırdıkları, hatta bilim çevreleri tarafından yapısalıcı olarak tanındığı halde buna itirazı olan kuramcıların içinde bulunduğu dağınık bir görünüm sunar. Her ne kadar tanımlamada ve sınıflamada güçlük yaşansa da yapısalılığın bir yöntem ve ekol olarak ortaya çıkıncaya kadar geçirdiği bir evrim söz konusudur. 1970’li yıllara kadar öncelikle edebiyat alanında yapılan anlatısal merkezli çalışma ve araştırmalara katkı sağlayan yapısalıcı anlatı teorisinin kökeni çok eskiye, Platon ve Aristoteles’e kadar dayandırılır. Yapısalcı teorisyenler Aristoteles’ten ve onun yapıtı olan *Poetika*’da yer alan düşüncelerinden etkilenerek kuramlarını oluşturmuşlardır. Todorov *Poetikaya Giriş* adlı kitabında yapısalıcıların ve biçimcilerin Aristoteles’e ve *Poetika*’ya olan ilgilerinin nedenlerinden söz etmektedir; Poetikacılar dilbilimi yöntem olarak görürler, filolojiden gelen ortak bir kökene sahiptirler, edebiyat dilin bir ürünüdür ve poetika göstergeden yola çıkan bütün araştırmaları bünyesinde toplayan göstergebilimsel projenin de bir parçasıdır.<sup>10</sup> *Poetika*’dan etkilenen yapısalılığın kendi yakın geçmişindeki esin kaynağı ise 1920’li yıllarda ortaya çıkan Rus biçimciliğidir.

<sup>10</sup> Tzvetan Todorov, *Poetikaya Giriş*, çev. Kaya Şahin, Metis, İstanbul, 2018. s.42-43.

Bir süre üretken bir bilimsel yaklaşım olarak ilgi kaynağı olan yapısalılık bazı sınırlarından ve özelliklerinden dolayı eleştirilmiş, bu eleştiri sonucunda gerçekleştirilen yeni bakış açıları ise “postyapısalcılık” adı altında hem yapısalılığa alternatif olmuş hem de onun kavram ve ilkelerini kullanarak yeni bir paradigma yaratmıştır.

## 2.1. Yapısalcılık Öncesi Yaklaşımlar

Yapısalcılık Saussure’ün açtığı yoldan ilerlemiş, zirve noktasına ise 1960’lı yıllarda ulaşmıştır. Bu dönem öncesinde Rus biçimcileri ve Prag dilbilim okulu, Saussure’ün *Genel Dilbilim Dersleri* kitabındaki kavram ve ilkeleri edebiyata uyarlama çalışmalarına girişmişlerdir. Ekollerinin adında da anlaşılacağı üzere, anlatının içeriğiyle değil daha çok biçimiyle ilgilenmişlerdir. Edebiyata ve dilbilime bakış açıları da bu yönde olmuştur. Bir romanın içeriğiyle değil, onun anlatım biçimiyle ilgilenmişlerdir. Rus biçimcilerinin anlatıbilime, yapısalıcı yöneme ve sinemaya kazandırdıkları syuzhet/fabula karşıtlığının romanın dilini oluşturduğunu söyleyen Berna Moran’a göre, syuzhet “olay örgüsü” anlamında kullanılmaktadır, yani yazarın metinde sunduğu sıra ve biçimdeki olaylar dizisidir. Fabula ise “öykü” olarak adlandırılabilir. Öykü yazarının düzenlediği olayların (olay örgüsünün) gerçek yaşamda takip etmesi gereken sıraya göre dizilmiş biçimdir.<sup>11</sup> Syuzhet ve fabula anlatıyı anlayabilmek için tanımlanması gereken başlıca iki kavramdır. Bu iki kavram arasındaki ilişkiyi ilk kez Rus biçimcileri edebiyat alanında ortaya koymuşlar, farklı bakış açılarından pek çok tanımlama ileri sürmüşlerdir.

David Bordwell anlatı içerisindeki bütün olaylar dizisini fabula (öykü) olarak, filmdeki görülebilir duyulabilir her şeyi, bütün öykü olaylarını ise syuzhet (olay örgüsü) olarak kavramsallaştırmaktadır. Ona

<sup>11</sup> Berna Moran, *Edebiyat Kuramları ve Eleştiri*, İletişim Yayınları, İstanbul, 2002, s.182.

göre yönetmen bir öyküyü olay örgüsüne dönüştüren kişidir. Seyirci ise olay örgüsünü çözerek zihninde öyküyü oluşturabilir.<sup>12</sup> Seymour Chatman ise *Öykü ve Söylem* adlı kitabında yapısalıcı anlatı kuramı düzenlemenin tamamen söylem tarafından gerçekleştirilen bir etkinlik olduğunu ileri sürer. Ona göre bir öyküdeki olaylar öykünün söylemi, yani sunumun biçimi tarafından olay örgüsüne dönüştürülür.<sup>13</sup> Bu çalışmada öykü ve olay örgüsü kavramları David Bordwell’in tanımını çerçevesinde ele alınmaktadır.

Rus okulundan Victor Chklovski, Boris Tomashevsky ve Vladimir Propp gibi kuramcılar anlatı olgusu üzerinde dururken Prag okulundan ise Jan Mukarovsky, Nikolay Trubetzko ve Roman Jakobson anlatı üzerine çalışmışlardır. Özellikle Rus biçimciliğinin de kaynağı olan Moskova okulunun kurucularından Roman Jakobson bu çalışmalarda başı çekmiştir. Hem Prag hem de Moskova okulunun kurucularından olan Roman Jakobson, bir bildirişim sürecinin altı unsurdan meydana geldiğini, sürecin de yazarın mesajı kodlayarak belli bir bağlam içinde belli bir kanalı kullanarak okura ilettiği şeklinde açıklamaktadır.<sup>14</sup> Böylece gönderici ve alıcı arasındaki bildirişim başka öğelerin de katılımıyla gerçekleşmiş olmaktadır.

1. Gönderici: Yazar, anlatıcı
2. Bildiri: Mesaj
3. Alıcı: Okuyucu, izleyici, dinleyici, seyirci
4. İletici (Kanal): Yazı, mimik, söz, görüntü vb.
5. Kod: Kelimeler, mesajın simgeye dönüşmesi.
6. Bağlam: Mesajın ortamı, dış gerçek.

<sup>12</sup> David Bordwell, Kristin Thompson, *Film Sanatı*, çev. Ertan Yılmaz, Emrah Suat Onat, De Ki Yay. İstanbul, 2012, s. 80.

<sup>13</sup> Chatman, *a.g.e.*, s. 39..

<sup>14</sup> Roman Jakobson, “Dilbilim ve Yazınbilim”, ed. Mehmet Rifat, *XX. Yüzyılda Dilbilim ve Göstergebilim Kuramları*, YKY, İstanbul, ,1998, s. 86.

Bu altı etkenden birinin diğerlerine göre baskın olması 6 değişik işlevi ortaya çıkarmaktadır.

1. Anlatımsallık İşlevi: Bildiri konuşucuya yönelik.
2. Çağrı İşlevi: Bildiri dinleyiciye yönelik.
3. Sanat İşlevi: Bildiri bildirinin kendisine yönelik.
4. Üst Dil İşlevi: Bildiri, düzgüdeki olguları açıklamaya yönelik.
5. İlişki İşlevi: Bildiri oluğa yöneliktir. Bildirişim kurmayı ve sürdürmeyi amaçlar.
6. Gönderge İşlevi: Bildiri bağlama yöneliktir.

Jakobson'a göre bildirişim dilin temel işlevidir ama öbür işlevlerle birlikte ele alınıp değerlendirilmelidir.<sup>15</sup> Bildirişim şeması tüm dilsel ilişkilerin bildirişim yaratmak üzere oluşturulduğu düşüncesinden hareketle, ister sözlü ister yazılı olsun tüm anlatı türlerinde dilsel iletişimin niteliğini ortaya koymak üzere kullanılabilir. Bu süreçte iletişim yazar ve okur arasında gerçekleşir.

Roman Jakobson'un bildirişimin öğeleriyle kurduğu sistemi sinema anlatısına uyarlayan Yuri Lotman'a göre "sinema, tam anlamıyla bir anlatı, bir aktarımdır. Sinematografi düşüncesi doğuş yılı olan 1894'te William Paul ve H. Wells tarafından buluş belgesinde 'hareketli resimlerin gösterilmesi aracılığıyla öyküler anlatmak' diye ifade edilirken, bu nedene dayanıyordu. Her çeşit anlatının temeli bir iletişim sürecidir."<sup>16</sup> Her türden anlatıyı iletişim süreciyle ilişkilendiren Yuri Lotman da Jakobson gibi biçimci-yapısalcı geleneğe bağlı kalarak çalışmalarını sürdürmüştür. Kopenhag okulunun kurucusu, yapısalcı ve biçimci okuldan gelen ve Saussure geleneğine bağlı olan Hjelmslev "gösterenlerin anlatım düzlemini,

gösterilenlerin ise içerik düzlemini oluşturduğunu" ve bunlar arasında karşılıklı bir içerme bağıntısı bulunduğunu belirledikten sonra, Cenevrelî dilbilimcinin dilin bir töz değil biçim olduğu görüşünden esinlenerek her iki düzlem için de yeni bir ayırım öngörmüştür: biçim ve töz. Elbette bu ayırım içerisinde esas ve öncelikli olan biçimdir. Hjelmslev'in biçim/töz ayrımı bütün anlatı türlerinin analizinde model olmuştur. Hjelmslev'e göre, "eğer anlatı yapısı göstergebilimsel bir özellik taşıyorsa anlatı hem ifadenin (anlatım) hem içeriğin biçimini ve tözünü içermelidir. İçeriğin biçimi gösterilene, anlatımın biçimi ise gösterene karşılık gelmekle birlikte anlamı içeriğin tözü, sesi ise anlatımın tözü ortaya koymaktadır. Göstergebilim burada yalnızca içeriğin biçimini inceler."<sup>17</sup> Yapısalcılığın düşünsel kaynaklığını yapmış ve ona katkı sağlamış o kadar çok araştırmacı ve kuramcı vardır ki çalışmanın sınırlı alanı içerisinde bunların hepsini ele almak söz konusu olmamakla birlikte, konuyla ilgili en önemli kişilerden yararlanarak çalışma geliştirilecektir. Bu bağlamda yapısalcıların Saussure'den sonra belki de en çok etkilendikleri kuramcılardan biri olan Vladimir Propp *Masallın Biçimbilimi* adlı kitabında Rus masallarının ortak yapısal özelliklerini tespit etmiş, bunun tüm dünyadaki masallara uygulanabileceği bir yapıyı oluşturmuştur. Masallarla sınırlı bu yaklaşım daha sonra yapısalcılar tarafından geliştirilerek tüm anlatılara, özellikle de sinemaya uyarlanmıştır.

Yapısalcılığın temelini oluşturan biçimcilik sadece edebiyatçılar ve dilbilimcilerle sınırlı kalmamıştır. Sergei Eisenstein başta olmak üzere Vertov ve Pudovkin gibi kuramcı yönetmenler sinema estetiğine yönelik biçimci yaklaşımlar ortaya koymuşlardır. Giorgio Vincenti, "Eisenstein film yapma yönteminin, bir cümle kurma, bir edebi metin oluşturma, yöntemine ne kadar yakın olduğunu vurgulamıştır. (...) Biçimci sinemacılara göre, tek tek çerçeveler, yönetmenin onlara vermek istediği anlamı kurguyla kazanırlar, bu anlam doğada (fotojeni) yoktur. Yönetmen

<sup>15</sup> Roman Jakobson, "Dilbilim ve Göstergebilim Kuramları", der. Mehmet Rifat, çev. Ahmet Kocaman, 1983, s. 51-57.

<sup>16</sup> Yuri Lotman, *Sinema Göstergebilimi*, çev. Oğuz Özügül, Nirengi Kitap, Ankara, 2012, s. 57.

<sup>17</sup> Louis Hjelmslev, "Dil Kuramının Temel İlkeleri", der. Mehmet Rifat, çev. Mehmet Yalçın, *Dilbilim ve Göstergebilim Kuramları*, Yazko, İstanbul, 1983, s. 91-92.



bunu kendi isteğine bağlı olarak filmde düzenleme yoluyla gerçekleştirir (sinejeni)”<sup>18</sup> sözleriyle biçimcileri sinema dili üzerine düşünen ilk sinema kuramcıları olarak nitelendirmektedir. Sonuç olarak, film ilk kez biçimci sinemacılar tarafından yapısal bir bütün olarak ele alınmıştır. Biçimci edebiyatçılar gibi sinemacılar da çalışmalarında dilbilim ve göstergebilimden esinlenmişlerdir. Bu sayede ileride gerçekleştirilecek çalışmalara kavramsal, yöntemsel, uygulamalı bir altyapı ve bilgi birikimi yaratmışlardır.

## 2.2. Yapısalcı Yaklaşımlar

Birçok disiplinin bir arada olması anlamına gelen disiplinler arası, diğer bilim alanlarıyla bağdaştırıcı bir yaklaşım içerisinde hareket etmektedir. Böylece yeni yaklaşımlar, yeni kuramlar, geçmişi çok eskilere dayanan bilim ve sanat alanlarından yararlanabilirler. Sarah Dillon *Palimpsest: Edebiyat, Eleştiri, Kuram* adlı kitabında üstündeki elyazması silinerek tekrar tekrar kullanılan bir parşömen parçası olan palimpseste metinlerin silinmesinden öte silinmiş olan metinlerin izlerinin gelecek kuşaklara bilimsel aktarım yapmasının esas olduğunu belirtmekte, bu kavramın ismi açısından bir tür mecaz içerdiğini ve bu mecazın disiplinlerin birbiriyle karşılaşmasıyla ilgili olduğunu yazmaktadır.<sup>19</sup> Aslında Julia Kristeva'nın “metinlerarasılık” kavramının bir metaforu olarak palimpsest birçok katmanın üstünde yer alan yapısalcılığın kendinden önce gelen ve altta yer alan katmanların en üstteki göstergesi şeklinde yorumlanabilir.

Anlatının çözümlenmesi, dilbilimsel, göstergebilimsel, yapısal ve anlatıbilimsel yaklaşımlardan, kavram ve ilkelerden yararlanılmasına bağlıdır. 1966'da Fransa'da yayınlanan *Communications* dergisinin sekizinci özel sayısında “*Anlatının Yapısal Analizi*”<sup>\*</sup> çalışmasıyla anlatıbilim anlatı

çalışmalarında yeni paradigma olarak ilan edilmiştir. Bu sayıda anlatıbilimin tüm kurucularının (Barthes, Bremond, Greimas, Eco, Gritti, Morin, Metz, Todorov, Genette) manifesto niteliğindeki makaleleri yayımlanmıştır. Yazılarda dilbilimsel yaklaşımın ve yapısalcılığın ana model olarak sunulduğu görülmekte; kurucuların, kuramcıların genellikle dilbilim, göstergebilim ve edebiyat kökenli olduğu anlaşılmaktadır. Anlatıbilimin de ilke ve prensipler açısından çıkış noktasının dilbilim olduğu, bu nedenle de kuramlardaki kavram ve bağıntılarda dilbilimsel yaklaşımın önceliği belirgin olarak göze çarpmaktadır. Böylece anlatıbilim –*daha önce hiç var olmamış bir bilim*– olarak Todorov tarafından “naratoloji (anlatıbilim)” adı altında sunulmuştur.<sup>20</sup> Ona göre anlatıbilim anlatı yapılarının kuramıdır. Bu yeni bilimin en önemli özelliği dilde ve diğer tüm inceleme alanlarında yapı üzerine odaklanmasıdır. “Yapı (parçalar arasındaki ilişkiler) metni içinde anlamı üreten faktördür. Tıpkı dil sistemi gibi, parçalar arasındaki ilişkiler görünmezdir ancak buna rağmen sayfada gördüklerimizi anlamlı hale getirirler.”<sup>21</sup> Yani Todorov anlatıbilimin anlatı yapılarının kuramı olduğunu söylerken yapısalcılıkla olan ilişkisini de vurgulamaktadır.

Sözlü ve yazılı kültürlerin evrimi ve yaşadıkları değişimlere rağmen en eski anlatı türleriyle (efsane, masal, mitoloji vb.) günümüzdeki anlatı türlerinin (sinema, oyun, tiyatro, resim, bale vb.) birbiriyle yakın ilişki içerisinde bulunması anlatının evrensel ve yapısal özelliğiyle açıklanabilir. Disiplinlerarası bir anlatı olan sinemaya değinmeden çıkış noktası edebiyat olan anlatıbilimle ilgili kavramsal bir çerçeve oluşturmak gerekmektedir. Bu bağlamda temel yöntem olan yapısalcılık, yazılı anlatıların yapısında yer alan öğelerin ilişkilerindeki kuralları tespit ederek onu başka anlatılara uygulamaya çalışmaktadır. Yani yazınsal anlatıların öğeleri arasındaki ilişkilerin kurallarını sinema anlatısına uygulayabilmek

\* (Barthes, Bremond, Greimas, Eco, Gritti, Morin, Metz, Todorov, Genette) **Recherches Sémiologiques: l'analyse Structurale Du Récit**, Communications, Ecole Pratique Des Hautes Etudes, Centre D'Etudes Des Communications De Masse, 8, Seuil, Paris, 1966.

<sup>20</sup> Tzvetan Todorov, **Grammaire du Décaméron**, The Hague, Paris: Mouton, 1969, p. 10.

<sup>21</sup> Michael Ryan, **Eleştiriye Giriş**, çev. Emrah Suat Onat, De Ki, İstanbul, 2012, s. 37.



açısından yapısalcılıktan yararlanmak gerekmektedir. Yapısalcılık bunu yaparken dilbilimin kurucusu kuram ve kavramlarının yaratıcısı, bütün dil olgularını dil yetisi olarak tanımlayan F. de Saussure'ün dil yetisini meydana getirdiğini söylediği dil/söz karşıtlığını model almaktadır.

Dil, binlerce yıldır insanoğlunun üzerine düşündüğü çok önemli konulardan biridir. Fakat yaklaşık yüz yıldır en etkili dönemini bütün sanatsal ve toplumsal bilimlerin incelenmesinde ana alan olarak sürdürmüştür. Bu etkide en önemli pay hiç kuşkusuz dilbilimde yarattığı kavram ve ilkelerle yapısalcılığı geliştiren ve yaygınlaştıran Saussure'e aittir. Dil/söz ayrımı onun en önemli ayrımlarından biridir. Saussure'e göre dil yetisinin hem bireysel bir yanı hem de toplumsal bir yanı vardır. Bunların biri olmadan öbürü düşünülemez. Birbirini tamamlayan fakat işlevi farklı olan bu iki kavramdan biri toplumsal olan dil, diğeri ise bireysel olan sözdür.<sup>22</sup> Yani yüzeysel yapıdaki söz, derin yapıdaki dilin bir ürünüdür. F. de Saussure "dil göstergesinin niteliğini bir kavramla bir işitim imgesini birleşimine bağlamaktadır. İşitim imgesi (gösteren) sesin anlksal izidir, kavram (gösterilen) ise duyularımızın tanıklığı yoluyla bizde oluşan tasarımdır."<sup>23</sup> Ayrıca gösteren biçim, gösterilen ise içeriktir.

Yapısalcı edebiyatçılar yazınsal dizgeyi farklı kavramlar ve yaklaşımlarla açıklamaya çalışmaktadırlar. Bu şekilde yazın dizgesini betimlemeye çalışırken birbirinden farklı kavram ve ifadeler kullanan iki önemli kuramcı olan Gerard Genette ve Tzvetan Todorov, kavramları ve yaklaşımlarıyla anlatıbilimsel açıdan anlatıyı anlamamıza yardımcı olacaktır. Göstergeli yazınsal metin üzerinden tanımlayan Genette için önemli olan biçimdir.

<sup>22</sup> Ferdinand de Saussure, *Genel Dilbilim Dersleri*, çev. Berke Vardar, Multilingual, İstanbul, 1998, s. 151, 37.

<sup>23</sup> A.g.e., s.109-111.

Genette anlatıyı "yazınsal metin" olarak ele almaktadır. Metnin nasıl sunulduğu önemli bir unsur olmakla birlikte yazınsal anlatıların okuyucuyla iletişim kurma amacına ulaşmasındaki en önemli zorluk gösteren ve gösterilen arasındaki ilişkinin gerçeğe benzer olmamasındadır. Ona göre bir anlatının içeriği yani gösterileni öyküdür. Gösteren ise metnin kendisi, söylem yani anlatıdır. Anlatının gerçekleşmesi ise anlatımdır. Genette'nin en çok üzerinde durduğu konu söylemin sınıflandırılmasıdır. Bunun için örnekçe olarak *Anlatının Söylemi* adlı kitabında Proust'un *Kayıp Zamanın İzinde* romanını analiz etmiştir.<sup>24</sup>

Genette anlatıda zaman, kip, enformasyon iletimi gibi bir ayırtlamaya giderek bizim de çalışmamızın temelini oluşturan bir analiz yönteminin unsurlarını sınıflandırmıştır. "Edebiyattaki öyküler dildeki bir ifadenin bölümleri gibidir; bu dil içinde, kullanılan her tanımın (her karakter, anlatı içindeki her olay, her anlatı mekânı vs.) bir anlama sahip olmasını sağlayacak bir sistemi şekillendirirler."<sup>25</sup>

Anlatıların imgesel oluşumlarını analiz edebilmek açısından dil göstergesinin konumuzla ilgili önemli bir özelliğine daha değinmek gerekmektedir. Bu da dil göstergesinde gösterenle gösterilen arasındaki bağın nedensiz olmasıdır. Yani ses imgesiyle kavram birbirine benzemez. Birbirleriyle hiçbir ilişki kurmazlar. Dolayısıyla herhangi bir yazınsal göstergenin göstereni gösterilenine benzemeyebilir. Yazınsal anlatılarda anlatıcının okuyucu ile ilişkisindeki ana zorluk, gösterenle gösterilen arasındaki salt uzlaşımaya dayalı bağıntıdan kaynaklanmaktadır. Görüntüsel göstergelerde ise böyle bir durum söz konusu değildir. Dil ve göstergeler üzerine çalışan Ch. S. Peirce, nesnesi ile gösterge arasındaki ilişkiye göre göstergebilimin üç gösterge türü üzerinde odaklanmıştır.

<sup>24</sup> Genette, a.g.e., s. 15-18.

<sup>25</sup> Michael Ryan, a.g.e., s. 37.

Onun yarattığı sınıflandırmayı görüntüsel gösterge (ikon) belirti (index), simge (symbol) oluşturmaktadır. Bir görüntüsel gösterge belirttiği nesne var olmasa bile kendisini anlamlı kılan bir özelliği taşıyacak göstergedir. Belirti, göstergesi ortadan kalktığında kendisini gösterge yapan özelliği hemen yitirecek olan göstergedir. Bir simge ise yorumlayan olmasaydı kendisini gösterge yapan özelliği yitirecek bir göstergedir.<sup>26</sup>

Gösteren ve gösterilen arasındaki ilişkinin biçimine göre yapılan bu sınıflandırmada görüntüsel göstergeler bazı yönlerden nesnesine benzeme özelliği taşırlar. Onun gibi görünür, ses çıkarır vs. Simgede gösterge ile nesnesi arasında benzeme bağlantısı yoktur. Sözcük simgedir. Saussure sadece simgelerle ilgilenirken Peirce görüntüsel göstergeleri de göstergebilim içerisine katmıştır.<sup>27</sup> Sonuçta sinema edebiyat gibi dolaylı değildir, doğrudan gösterir. Bu bağlamda göstererek anlatma etkinliği, teknolojinin de gelişimiyle sinema sanatını çok özel bir sanat olarak konumlandırmıştır. Fakat gene de sinemayı eleştirenler yazınsal anlatıların okuyucunun hayal gücünü, zihinsel performansını harekete geçirdiğini, buna karşın görsel anlatı türlerinin hazır imgelerinin yaratıcılığı ile hayal gücünü sınırladıklarını öne süren yaklaşımlar da bulunmaktadır. Bu bağlamda özellikle postyapısalcı yaklaşımlar yapısalcı yaklaşımları insan unsurunu göz ardı ettiği, mekanik bir okumayı gerçekleştirdiği, anlatıyı tarihsel ve kültürel yönüyle ele almadığı, indirgemeci olduğu için eleştirmektedirler. Mesela Jacques Derrida dilin anlam üretmeye uygun olmayan bir araç olduğuyula ilgili düşünceye sahiptir.

Fransa'da gelişen yapısalcılık 1960'lı yıllardan itibaren metin incelemesiyle farklı bir aşamaya geçmiştir. Metin incelemesi alanında önemli bir yapısalcı olan Roland Barthes'ın amacı burjuva kültürünü ve

toplumu çözümleyip eleştirmektir. *Anlatıların Yapısal Çözümlemesine Giriş* kitabı, Barthes'ın anlatı incelemesi üzerine görüş ve düşüncelerini anlatmaktadır. Roland Barthes sonsuz sayıdaki anlatıları betimlemek ve sınıflandırmak için bir teori oluşturmak gerektiğini söylediğinde bunun kurucu örnekçesinin de dilbilim olacağını öne sürmüştür.

Dilbilim tümce boyutundadır. Anlatıda büyük bir tümcedir. Anlatıyı kuran pek çok unsuru bir arada toplamak için "Betimleme Düzeyi" kavramını kullanır. Düzeyler kuramı E. Benveniste'e ait bir kuramdır. Barthes anlatı unsurlarını bir arada toplamak için E. Benveniste'den aldığı düzeyler kuramına dayandırarak "betimleme düzeyi" kavramını kullanır. Betimleme düzeyini de iki tür ilişkiye ayırır: ilişkiler aynı düzeyde yer alırsa dağılımsal ilişkiler ve ilişkiler farklı düzeylerde yer alırsa, bir düzeyden öbürüne kavrandığında bütünleşme ilişkileri. Bir anlatsal yapıta üç betimleme düzeyinin olduğunu belirten Barthes bunları işlevler, eylemler ve anlatma olarak sınıflandırır. Fakat en önemlisi olarak işlevleri görür. Çünkü bir anlatı tamamen işlevlerden oluşmaktadır.<sup>28</sup>

Metin incelemesi aşamasında daha çok sistemlerin üretimi üzerinde durulmuştur. Bunda da büyük bir oranda üretici dilbilgisinden esinlenilmiştir. Dilbilim, göstergebilim ve yapısalcılık yüzeydeki belli başlı olguların ve derindeki birtakım kuralların oluşturduğu bir sistemi aramaktadır. Bu sistem üzerine kuram üreten önemli dilbilimcilerden biri de Noam Chomsky'dir. Chomsky, üretici-dönüşümsel dilbilgisi kuramını geliştirmiş, "dildeki sonlu sayıdaki kural aracılığıyla dilbilgisine uygun sonsuz sayıda tümce üretilmesini, çeşitli dönüşümlerle derin yapılardan yüzeysel yapılara geçilmesini sağlayan düzeneği incelemiştir."<sup>29</sup> Göstergebilimsel bir çözümlemede söylemsel yapılar metnin yüzeyinde kesitlere ayrılarak daha derinlemesine çözümleme yapmaya izin verir.

<sup>26</sup> Rifat, a.g.e., s. 234.

<sup>27</sup> John Fiske, *İletişim Çalışmalarına Giriş*, çev. Süleyman İrvan. 2. Baskı, Bilim ve Sanat Yayınları, Ankara, 2003, s. 70

<sup>28</sup> Roland Barthes, *Anlatıların Yapısal Çözümlemesine Giriş*, çev. Mehmet Rifat-Sema Rifat, Gerçek Yayınevi, İstanbul, 1988, s. 15-19.

<sup>29</sup> Berke Vardar, *Dilbilimin Temel Kavram ve İlkeleri*, MULTİLİNGUAL, İstanbul, 2001, s. 36.

Zaman zaman birbiriyle aynı noktada birleşen, çoğu zaman birbirinden ayrılarak ilerleyen anlatı üzerine yapılmış pek çok göstergebilimsel araştırma ve ekol bulunmaktadır. Bunlardan ilki Vladimir Propp'un kişilerin işlevlerinden yola çıkarak oluşturduğu yapısal çözümlemelerdir. Ferdinand de Saussure'un *Genel Dilbilim Dersleri* kitabı dilbilim alanında nasıl bir devrim yaratmış ve birçok bilim alanının ilke ve kavramlarını oluşturmuşsa, Propp da 1928'de yayımladığı *Masalın Biçimbilimi*<sup>30</sup> kitabıyla yapısal anlatıların çözümlemesinde öncü olmuştur. Onun yöntemi sadece yazınsal metinlerle ve masallarla sınırlı kalmamış, çağdaş iletişim araçlarına, özellikle de sinemaya uygulanmıştır. Propp ortaya çıkardığı otuz bir işlevi tüm masallara uygulamıştır. Masalda kişiler değişse bile otuz bir işlev her masalda aynı kalmaktadır. Bazı işlevler eksik olsalar da bu yapı ve sıralama değişmemektedir. Anlatıyı oluşturan da bu işlevlerdir. Bu otuz bir işlev masalda yer alan yedi kişi üzerinden gerçekleşmektedir. Genette ve Todorov'un zaman dışında içeriksel unsurlar gibi görerek özellikle ihmal ettiği mekân ve kişileri de anlatı çözümlemesine dahil eden *Yapısal Anlambilim* adlı yapıtıyla, her çeşit anlamlama dizgesinin incelemesini kapsayan genel bir anlambilim yöntemi oluşturan Algirdas Julien Greimas, anlatı metinlerinin sadece yapısıyla değil anlamıyla da ilgilenmiştir.

Greimas, anlam üretim sürecini gösteren/gösterilen, anlatım düzlemi/içerik düzlemi arasındaki ilişkiye dayandırarak "yüzeysel yapı"ve "derin yapı" olmak üzere ayırtmıştır. Propp'un 31 işlevini 6 işleve, 7 karakteri ise 6'ya indirerek "eyleyensel örnekçe"sini meydana getirmiştir. Greimas'ın oluşturduğu çözümleme edebiyat ve sinema başta olmak üzere bütün çağdaş anlatılara uygulanabilir hale gelmiştir. Yapısal anlambilimi oluştururken de tüm Paris Okulu gibi Hjelmslev'in kuramlarından etkilenmiştir.<sup>31</sup>

Anlatıları dizimsel bir yaklaşımla çözümleyen göstergebilimcilerin yanı sıra anlatıları dizisel yaklaşımla çözümleyen Claude Lévi-Strauss "Dilde ifade edildiği biçimiyle simgesel işleve ilişkin araştırmanın apaçık gösterdiği gibi, başka kurumlar ve gelenekler için geçerli bir yorumlama ilkesi elde etmek üzere her kurum ya da geleneğin altında yatan bilinçdışı yapıya ulaşmak gerekir ve yeterlidir"<sup>32</sup> görüşüyle yapısalcılığı ilk kez dil dışı bağlama taşıyan antropolog bir bilim insanı olmuştur. Amacı metnin görünen içeriğinin altında yatan verili bilgi ile okuyucuya iletmeye çalışılan değerleri ortaya çıkarmaktır. Bu bilinçdışı yapıya ulaşmak için kullandığı yöntem de dilbilimci ve yapısalcılarının kullandığı artsüremli tarihselliği göz ardı eden eşsüremli yöntemdir. "Burada artsürem tarihseli, eşsürem ise çözümseli belirtirken eşsüremli yöntemi kullanan Strauss metin içinde ikili karşıtlıklar arar. Böylece metnin ideolojisini açığa çıkarmaktadır. Propp ise artzamanlı, yani dizimsel yapıdaki olaylar zincirini incelemiştir."<sup>33</sup> İki yapısalcı aynı bütünü oluşturan iki farklı yöntemle anlatılara yaklaşırlar. Yalnız Strauss sadece anlatıları oluşturan yapısal unsurların tespit edilmesiyle değil, onların gizlediği anlamlar ve ideolojilerle de ilgilenmektedir.

Görüldüğü gibi yapısalcılık sadece bazı alanlara değil, pek çok alana uygulanabilir genel bir yaklaşım olarak ortaya çıkmaktadır. Pek çok farklı anlayışı içinde barındıran sınırları geniş bir yöntemdir. Çalışmanın buraya kadarki bölümünde her kuramcının kendi sınırları içinde yapısalcılığa farklı katkılar sağladığı görüldü. Bu yapısalcı kuramcılarının anlatı konusunda tespit ettikleri önemli ilke ve kavramların film anlatısına aktarılışı filmin yapılandırılması ve çözümlemesi konusundaki yeri ileride daha ayrıntılı bir biçimde ele alınmaktadır.

<sup>30</sup> Vladimir Propp, *Masalın Biçimbilimi*, çev. Mehmet Rifat-Sema Rifat, BFS Yayınevi, İstanbul, 1985. s. 35-70, 83.

<sup>31</sup> Algirdas J. Greimas, *Sémantique Structurale Recherche De Méthode*, Librairie Larousse, Paris, 1966, p. 172-191.

<sup>32</sup> Claude L. Strauss, *Yapısal Antropoloji*, çev. Adnan Kahiloğulları, İmge Kitabevi, İstanbul, 2012, s. 47.

<sup>33</sup> Arthur A. Berger, *Kültür Eleştirisi*, çev. Özgür Emir, Pinhan, İstanbul, 2012, s. 19.

### 2.3. Postyapısalcı Yaklaşımlar

1960-70’li yıllarda oldukça yaygın bir biçimde ele alınan klasik anlatıbilim (yapısalcı anlatı kuramı) yerini yavaş yavaş postyapısalcılığa bırakmıştır. Postyapısalcı kavram ve yaklaşımlar anlatı analizlerine de yansımıştır. Klasik anlatı kuramı postyapısalcı anlatı kuramına doğru evrilmiştir. Aralarındaki farkın sınırlarını belirlemek ise her zaman güç olmuştur.

Postyapısalcıların görüşleri “Lévi-Strauss, Lacan ve Barthes’in yapıtlarına dayanır; dolayısıyla kodlar, mitler, anlatılar ve sembolizm hakkındaki fikirleri daha dikkat çekici bir konumda buluruz.”<sup>34</sup> Bu durum postyapısalcılığın yapısalcılığın karşıtı bir düşünce olmadığını, onun farklı bir aşaması olduğunu ortaya koymaktadır. Ayrıca tek bir postyapısalcılıktan da söz edilemez, postyapısalcılardan söz edilebilir. Bu bağlamda da iki önemli postyapısalcı öne çıkar: Foucault ve Derrida.

Foucault var olan şeyin belli bir zamanda üretilen söylemsel yapılardan meydana geldiğini ileri sürmüş, onu bir yapısalcı gibi betimlemekten öte toplumsal ve tarihsel çerçeveye yerleştirmeye çalışmıştır. Örneğin deliliğin, cinselliğin tedavisi hakkında doktorları suçlamaz çünkü onlar da hastalar gibi düşüncelerini disipline eden kategoriler tarafından yönlendirilirler.<sup>35</sup> Yapısalcılığın kurucu kuramcısı olarak değerlendirilen F. de Saussure sözü yazının önünde görmüş, dili ses kombinasyonlarının arasındaki zıtlıklar yoluyla üretilen gösterge sistemi olarak yorumlamıştır. Jacques Derrida *Göstergebilim ve Gramatoloji* adlı, postyapısalcı Julia Kristeva ile yaptığı röportajın yer aldığı kitapta, Saussurcü dilbilimin yarattığı gösterge kavramını,

dilin söz boyutuna verilen önemin yanlışlığını, kısaca nesnel bir araştırma modeli olarak dilbilimi ve göstergebilimi yorumlayıcı olmamaları gerekçesiyle nasıl eleştirdiği görülebilir.<sup>36</sup>

Postklasik anlatı kuramı klasik anlatıbilimini inkâr etmemekle birlikte başkaca bilimlerden de yararlanmaktadır. Postklasik anlatıbiliminde metinlerarasılık kavramı öne çıkmaktadır. Çünkü yeni iletişim biçimleri, dijital medya, yapay zekâ gibi olgular anlatıbilimi yeniden ele alma dijital medya, yapay zekâ gibi olgular anlatıbilimi yeniden ele alma zorunluluğunu doğurmaktadır. Sonuç itibarıyla, postklasik anlatıbilim klasik anlatıbilime oranla daha dinamik, kültürü daha fazla öne çıkaran ve hızla değişen gündelik sorunlara çözüm olacak yeni bir yapısalcı düşünce ortaya koyma iddiasındadır. Fakat bu yeni yapısalcı düşünceyi ortaya çıkarırken klasik anlatıbilimin ilke ve kavramlarından yararlanmaktadır.

Jan Alber ve Monika Fludernik’in *Postclassical Narratology* adlı derleme kitabının giriş bölümünde Ansgar Nünning klasik ve postklasik anlatıbilim arasındaki temel farklılıkları şu şekilde ortaya koymaktadır:

Klasik metin merkezli analiz yerine metnin bağlamına yöneliyor.

Sadece langue’a (dil) odaklanmak yerine, aynı zamanda bireysel anlatılara da önem veren parole (söz) yönüyle de ilgilenen postklasik yaklaşımlara odaklanılıyor.

Söz dizimini ve pragmatik dikotomiyi kapalı bir sistem olarak gören klasik anlatıbilime karşı anlatıları dinamik biçimde ele alıyor.

Anlatı araçlarının işlevsel rolünden öte dikotominin okur/eleştirmen merkezli yönüne önem veriyor.

<sup>34</sup> Philip Smith, *Kültürel Kuram*, çev. Selime Güzelsarı-İbrahim Gündoğdu, Babil Yayınları, İstanbul, 2007, s. 164.

<sup>35</sup> Laura D. Edles, *Uygulamalı Kültürel Sosyoloji*, çev. Cumhuriyet Atay, Babil Yayınları, İstanbul, 2006, s. 287.

<sup>36</sup> Jacques Derrida, *Göstergebilim ve Gramatoloji*, çev. Tülin Akşin, Afa Yayınları, İstanbul, 1994, s. 31-44.



Klasik anlatıbilim tümevarımcı bir yöntem izlerken postklasik anlatıbilim tümdengelimci bir yöntem kullanıyor.

İndirgemeci ikilik anlayışından bütüncül kültürel yorumlamayı ön plana çıkarıyor.

Klasik anlatıbilim betimlemeci postklasik anlatıbilim ise eleştirici ve yorumlayıcıdır.

Postklasik anlatıbilim kendilerini toplumsal sorunlara açarak benzer şekilde tanımlayıcılardan yorumlayıcı ve değerlendirci, evrimsel paradigmalara geçiş sağlamıştır.

Anlatıbilimi analiz araçlarını yorumsal kullanımın hizmetine sunar. Nünning artsüremli (diachronique) bakış açısını tarihsel anlatıbiliminin postklasik fenomeni olarak değerlendirmektedir.

Evrenselcilik ve tikelciliğin arasındaki karşıtlıklardan ve heterojen yaklaşımlardan oluşan disiplinlerarası bir proje arasındaki iki tür karşıtlıktan meydana gelen klasik ve postklasik dikotominin diyagramının özetidir. Aslında klasik anlatıbilimi aşmaya çalışmak için geliştirdiği yöntemlerle çelişkili bir duruma düşmektedir. Çünkü aşmaya çalıştığı klasik anlatıbilimin düalizmini gene kullanmak zorunda kalıyor.<sup>37</sup>

Postyapısalcılığın sinema kuramları üzerine de etkisi olmuştur. “Ropars–Wuilleumier *Le Texte Divise* adlı yapıtında film çözümlemesine geniş çaplı bir Derrida ‘écriture’ kavramını yaklaştırmaya çalışmıştır. (...) Ropars filmsel kurgusu –özellikle Eisenstein uygulamalarını– sinema ve diğer betili sanatların öykücü canlandırmaları soyut kavramsallığa dönüştürmek için kullandığı bir yöntem olarak görülür.”<sup>38</sup> Derrida, edebiyat, müzik, politika, sinema vb. alanlarda da çalışmış ve düşünceler üretmiş bir kuramcıdır. Aristoteles’ten bu yana gelen tüm katı bilimsel yöntem ve sistemleri eleştirmiştir. Tüm bu eleştirilerde öne çıkardığı

kavram ise “yapıçözüm” olmuştur. “Yapıçözüm temsil vasatının (dil yapısal mantığını ve metnin ideolojik bakışına direnme vasıtası olarak belli türde bir metinle irtibatlı yorum geleneğini, analiz yoluyla sanat eserlerini inceler (...) yapıçözümücü eleştirel uygulamalar, sadece metin içinde sunulduğu şekliyle değil, aynı zamanda metne belli tepkileri önceden belirlemeleri bakımından da iktidar ilişkilerini teşhis etmeye çalışır.”<sup>39</sup> Derrida’yı okuyan bazı yönetmenlerin (örneğin Agnes Varda) onun felsefesini filmlerine yansıttıkları görülmektedir. Aynı zamanda Derrida’nın yöntemiyle filmlerin analiz edilebilmesi de söz konusudur.

Görüldüğü üzere yapısalcılık pek çok farklı bakış açısını, pek çok bilim insanının farklı düşünceleriyle yaklaşımlarını içinde barındıran çok geniş bir alanın ortak adıdır. Postyapısalcılara gelinecek olursa, onlar yapısalcılığın temel kurallarını sert ve bütüncül bulmuşlardır. Yapının bütüncüllüğüne şüpheyle bakmışlar, parçadan hareket eden yapısalcılığa zıt bir düşünceyi ön plana çıkarmışlardır.

### 3. ANLATININ BİLEŞENLERİ

Burada tanımlayacağımız anlatıyı oluşturan kavram, ilke ve bağlantıların büyük bir kısmı ilerleyen bölümlerde filmsel bir bağlam içerisinde tekrar karşımıza çıkacaktır. Film anlatısının çözümlenmesine olanak verecek kavram, ilke ve yaklaşımları anlamak için anlatı yapısını oluşturan bileşenler incelenecektir.

Bir anlatı öykü anlatır. Anlatıbilim ise anlatıları inceleyerek onları meydana getiren ortak ilkeleri meydana çıkarır. Anlatı teorisyenleri bir anlatıda ne anlatıldığını “öykü”, nasıl anlatıldığını ise “söylem”

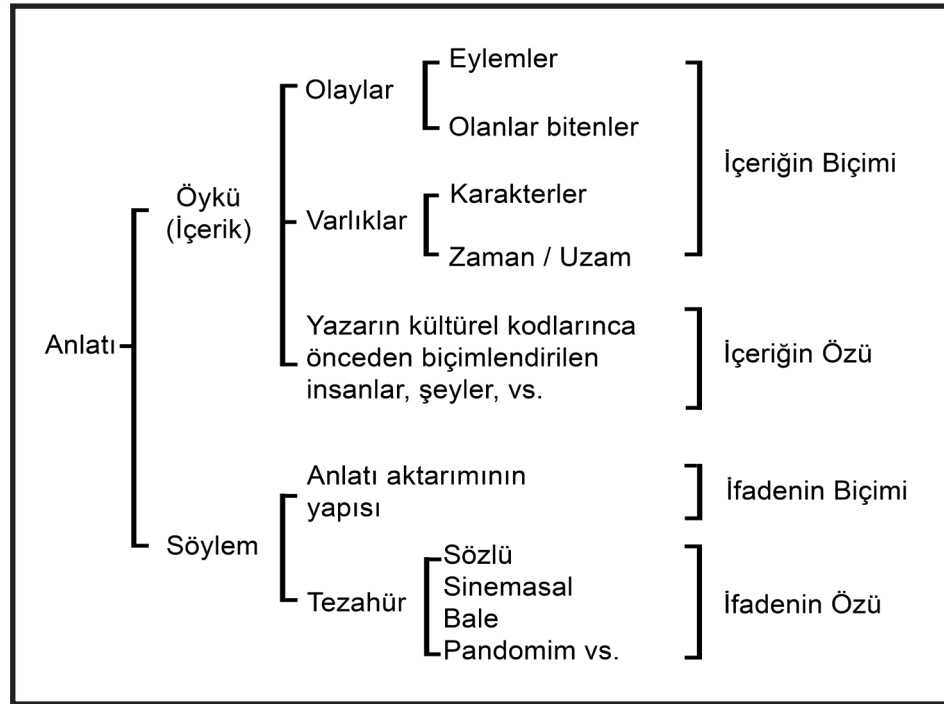
<sup>37</sup> Jan Alber, Monika Fludlerlink, *Postclassical Narratology: Approaches and Analyses*, The Ohio State University Press Columbus, 2010, s. 6.

<sup>38</sup> Robert Stam, Robert Burgoyne, Sandy F. Lewis, *Sinemasal Göstergebilim Sözlüğü*, çev. Simten Gündeş, Es Yayınları, 2019, s. 53.

<sup>39</sup> Andrew Edgar, Peter Sedgwick, *Kültürel Kuramda Anahtar Kavramlar*, çev. Mesut Kardeşhan, Açılım Kitap, İstanbul, 2007, s. 108.



kavramlarıyla ifade ederler. Şu halde anlatının bileşenlerini tespit etmek için öykü/söylem bağıntısından hareket etmek gerekecektir. Bu önemli bağıntıyı Seymour Chatman “Yapısalcı kuram her anlatının iki bölümü olduğunu ileri sürer: bir öykü (histoire); içerik ya da olaylar zinciri (eylemler, olan bitenler), bunlarla birlikte varlıklar diyebileceğimiz (karakterler, zaman ve uzamın öğeleri) ve bir söylem-öyküleme (discours), yani ifade; içeriğin aktarılma yolu. Basit deyimle, öykü bir anlatının nesidir, söylem ise nasılı.”<sup>40</sup> şeklinde basitçe iki kısımda ele almaktadır. Aşağıdaki diyagram, Chatman’ın anlatıyı meydana getiren unsurları öykü ve söylem ayrımından hareketle kategorize etmesini göstermektedir.



Şekil 1: Seymour Chatman, Öykü ve Söylem Diyagramı<sup>41</sup>

<sup>40</sup> Chatman, a.g.e., s. 17.

<sup>41</sup> A.g.e., s. 23.

Anlatıyı 1966 yılında farklı bir biçimde kategorize etmeye çalışan Todorov “Söylem Olarak Anlatı” adlı makalesinde anlatıyı söylem olarak varsaymış ve üç grupta kavramsallaştırmıştır: Birincisi söylem (öyküleme) zamanıdır. İkincisi ise bakıştır. Öykünün bakışı ile söylemin bakışı arasındaki bağıntıyı kuran “bakış” öykünün ve söylemin anlatıcısı ve okuyucusu arasındaki ilişkidir. Üçüncü olarak söylem türü (kip) ise anlatıcının bize hikâyeyi sunum şeklidir.<sup>42</sup> İster öyküye isterse söyleme ait olsun, anlatı açısından ele alınması gereken üç önemli unsur “zaman”, “kip” ve “bakış”tır. Bu üç unsurun içerisine Seymour Chatman “özne”, “uzam” ve “zaman” unsurlarını da dahil etmektedir. Böylece zaman, kip ve bakış unsurlarına “kişi” ve “mekân” olguları da eklenmiştir.

Zaman geçmişten günümüze anlatıların en önemli aracı olarak görülmüştür. Romanda iki temel zaman şekli vardır: “söylem zamanı” ve “öykü zamanı”. “Söylem zamanı okuma zamanı, yani okuyucunun metnin tamamını okurken harcadığı zamandır. Öykü zamanı ise yazma zamanı, yazarın eserini yazdığı zamandır. Metindeki eylemin gerçekleştiği süredir.”<sup>43</sup> Eserin incelenmesinde öykü ve söylem zamanı önemli bir yere sahiptir. Öykü zamanı ve söylem zamanı arasındaki ilişki, yazarın öyküyü nasıl işlediğini ortaya koyar. Öykü zamanı ve söylem zamanı arasındaki ilişki “düzen”, “süre” ve “sıklık” olgularının incelenmesi sonucunda ortaya konulur.

Yazar öyküde kendi kurguladığı zamanı okuyucuya sunar. Olayların zamansal açıdan dizilişi ve metin içerisinde kullanılması farklı şekillerde olur. Bu düzen, anlatıyı başlangıçtan sonuca kadar götüren çizgisel bir düzendir. “Yazar öyküsünü kronolojik düzende, geriye bakış (analepsis), ileriye bakış yani sonra gelecek olanı şimdiden anlatmak (prolepsis) vb. anakronik zaman işlemleriyle geliştirebilir. Öykü ile

<sup>42</sup> Tzvetan Todorov, “Les Categories Du Recit Literaire”, *Communications*, 8, Paris, 1966, s. 141-144

<sup>43</sup> Manfred Jahn, *Anlatıbilim*, çev. Bahar Dervişoğlu, Dergâh, İstanbul, 2005, s. 100.

anlatının zamansal uyumsuzluğu anakroni olarak tanımlanmaktadır. Yani şimdiki zamanda bir olayı anlatırken geçmiş anlatmaya başlayabilir, buna analepsis denir ya da gelecekte olacak olayları anlatmaya başlayabilir, buna da prolepsis denir.<sup>44</sup> Yazar eserinde bazen ikincil bir öyküye yer verir. Esas öyküyü keserek yapar bunu. İkinci öyküyü anlattıktan sonra birinci öyküyle devam eder. Böylece öyküde zamansal sapmalar görülebilir.

Öykü ve söylem arasındaki ayrımı yaratan olgu süredir. Süre için anlatının hızı olduğu söylenebilir. “Öykülemenin ritmi, öyküleme zamanı ile kurmaca zamanı arasındaki ilişkiden kaynaklanır. Kurmaca zamanı kahramanların yaşadığı olayların geçtiği zamandır ve bu zaman dakikalar, saatler, günler vb. ile ölçülür. Öyküleme zamanı ise, öykünün anlatılması için belirlenen zamandır, bu da paragraflar, bölümler ile, kısacası sayfalarla ölçülür.”<sup>45</sup> Anlatıcı metnin ritmini duraklama, eksilti, sahne, özetleme vb. teknikleri kullanarak ayarlar.

Anlatıda zamanın askıya alınması duraklamadır. “Duraklama süresinde söylem zamanı betimlemeler, yorumlamalarla geçer. Bu durumda öykü zamanı duraklar ve fiilen herhangi bir eylem gerçekleşmez. Eksilti ise öykü zamanına ait bir kısmın metinde temsil edilmemesi, atlanmasıdır.”<sup>46</sup> Böylece duraklamada söylemin uzatılması yapıtın ritminde düşmeye neden olurken eksilti ritmi hızlandırabilir. Genette ise dört anlatsal ölçüyü ritim yaratması açısından anlatı zamanı-öykü zamanı ile ilişkilendirerek formüleştirmiştir. Hikâye ile anlatı arasındaki o uzlaşımın zaman eşitliğini sağlayan “sahne”, sahneyle “eksilti” arasındaki bütün arayı kapatan biçim olarak “özet” söz konusudur. Üç anlatsal ölçünün ritmi kural olarak sabit olmasına rağmen özetin ritmi değişkendir.<sup>47</sup> Tüm formülasyonlara ve

kategorizasyonlara rağmen zaman olgusu görecelidir. Dolayısıyla öyküdeki sürenin algılanması başka değişkenlere de bağlıdır. Bu bağlamda süre daha çok modern anlatılarda kullanılan bir zaman işleme yöntemidir.

Söylemin zamanı ile kurgunun zamanı arasında zamanla ilişkili olan diğer önemli bir özellik ise sıklıktır (frekans). Sıklık öyküdeki bir olayın söylemde ne kadar tekrarlandığıdır. Todorov’a göre sıklık öyküde üç şekilde gerçekleşir: tek bir söylemin tek bir olaydan söz ettiği ‘tekli anlatı’, birçok söylemin tek ve aynı olaydan söz ettikleri ‘yinelenen anlatı’, tek bir söylemin pek çok benzer olaydan söz ettiği ‘yineleyen anlatı’<sup>48</sup> Bu üç sıklık durumuna bakılarak hikâyede yazarın en çok önem verdiği unsurlar tespit edilebilir. Yazar önem verdiği konuları çokça yineleyerek ya da yineleyen anlatıyı kullanarak dile getirir. Yazar önemsemediği konuları ise yinelenen anlatı şeklini kullanarak eserinde işler.

Anlatılarda olayın geçtiği yer uzam olarak tanımlanır. Uzam herhangi bir yer olabilir. Olayın anlaşılması içinde olunan zaman, yaşanan olay ve karakterler kadar tüm anlatılarda uzam da oldukça önemli bir yere sahiptir. “Anlatıda uzamın çeşitli işlevleri vardır. Öncelikle olaylarda bir dekor işlevi görür, bunun yanında, kişileri tanıtmaya yollarından biri olarak da dramatik bir işlev yüklenip olay örgüsünün temel ögesi olabilir. (...) Uzamın simgesel işlevi betimlemelerde kullanılan eğretileme ve düzdeğişmecelerin incelenmesiyle ortaya çıkar; burada kişileri olayların geçtiği uzamlara bağlayan ilişki görülür.”<sup>49</sup> Uzam, yazınsal anlatıda bir simge olabilmektedir. Kişilerin özelliklerini ortaya koyabilir. Bu sebeplerdir ki uzam yazar tarafından betimlenir. Anlatılarda uzam, zaman, olay ve karakterle ilişki içerisindedir. “Uzam içindeki her yer değiştirme zamansal yapının yeniden düzenlenmesini gerektirecek, aynı biçimde, zaman içinde her yer değiştirmede zamansal ve bireysel yapıların yeniden düzenlenmesini

<sup>44</sup> Genette, a.g.e., s. 28.

<sup>45</sup> Zeynel Kıran, Ayşe Eziler Kıran, **Yazınsal Okuma Süreçleri**, Seçkin, Ankara, 2007, s. 171.

<sup>46</sup> Jahn, a.g.e., s. 102.

<sup>47</sup> Genette, a.g.e., s. 87-88.

<sup>48</sup> Todorov, a.g.e., s. 69.

<sup>49</sup> Kıran, Kıran, a.g.e., s. 193.

zorunlu kılacaktır.”<sup>50</sup> Sinemada görsel olarak algıladığımız uzam kategorisi başka bir anlatıda da benzer şekildeki göstergelerle yer alır. Bu göstergeleri Zeynep Oral anlatıda yer alan uzam sözcükleri ve uzam türleri olarak belirtmektedir.

“Bir anlatıda uzam çeşitli türlerde metne yayılabilir, uzam gerçek /düşsel, kapsayan / kapsanan, açık/kapalı, dar / geniş, özel ve kişiye ait herkesin kullanımına açık olabilir. Bu uzam ulamları ifade edildiği gibi bir karşıtlık ilişkisi kurarlar. Okur, bu karşıtlıklar aracılığıyla anlamı yaratır. Yazar bazen uzamı çok ayrıntılı bir şekilde betimlediği gibi bazen de ayrıntıya girmez, genel bir anlatım kullanır. Anlatıda gösterge olarak yer alan uzamlar, uzam sözcükleri (uzamı belirten isimler, sıfatlar ve fiiller), uzam türleri (açık/kapalı, gerçek/düşsel vb.) çerçevesinde analiz edilebilirler.”<sup>51</sup>

Uzam hem okuyucunun hem de yazarın zihninde meydana gelen bir anlatısal olgudur. Yazar karakterini bir uzam içerisine yerleştirir. Okuyucu da bu metni tüm öğeleriyle birlikte anlamlandırmaya çalışır. Kişi anlatının en önemli unsurlarından biridir çünkü anlatı yapısı kişilerin etrafında inşa edilir. Kişi, her tür anlatının itici gücüdür. Eylemin yaratıcısıdır. Okuyucu/seyirci onunla iletişim ve özdeşleşim kurar. Kişilik ya da karakter anlatıda yer alan diğer kişilerle oluşturduğu ilişki doğrultusunda önem kazanır.

Karakter yazınsal anlatıda değişken bir yapıya sahiptir her okuma onun farklı bir yönünü keşfetmemizi sağlar. Çünkü “karakter kişiyi diğer bireylerden ayıran kendine özgü niteliklerin çelişkin birlikteliğidir.”<sup>52</sup> Tip ise genel, iki boyutluluğuyla farklı okumalara olanak tanımaz. Karakter özgündür ve her yönüyle tanınmalıdır. Özellikle kahramanın seyirci

tarafından daha iyi tanınması açısından karakter yapısından kaynaklanan belirleyici özelliklerinin anlatıda ortaya konulma biçimini Ayşe Kıran ve Zeynel Kıran iki şekilde ele almıştır; dolaysız tanımlamada romancı bir kişinin fiziksel ya da ruhsal betimlemesini yapar. Bilgiler anlatıcı, bir başka kişi ya da kişinin kendisi tarafından verilir. Dolaylı tanımlamada ise herhangi bir söz, bir eylem de roman kahramanları hakkında bilgi verebilir. Bu bilgileri yorumlamak okura düşer.<sup>53</sup>

Belirleyici özellikler teriminden kişinin ruhsal yapısını, karakterini tanımlayan motifleri anlıyoruz. Ama daha çok bu özellikler dolaylı yollardan verilir.

Kahramanın kişiliği edimlerinden, davranışlarından anlaşılır. Bir diğer dolaylı yollardan kahramana yüklenen motif ise maske tekniğidir. Kişinin evi, giysileri, maske olarak kişinin ruhsal yapısına uygun olacak şekilde betimlenir. Burada isim bile maske ad olarak kullanılabilir. Kişilerin bir başka belirleyici özelliği değişen/değişmez kişiliğidir. Değişen kişilik fabulaya sıkı sıkıya bağlıdır. Dramatik yapıyı değiştirir. Kahramanın konuşma biçimi, kullandığı sözcükler maske işlevi görür.<sup>54</sup>

Yapısalcı yaklaşım tıpkı Aristoteles gibi kişileri kişisel özelliklerinden çok işlevlerine, yani eylemlerine bağlar. Bu nedenle ne oldukları, kim oldukları değil, ne yaptıkları en önemli şeydir. Yalnız Todorov ve Barthes mekanik olmayan, psikolojik özellikleri ile öne çıkan açık karakterleri tercih ederler. V. Propp masallardaki anlatı kişiliklerini masalın anlatısal sistematiği içerisinde eylemlerine göre betimler. Yapısalcı bir bakış açısı içerisinde kişileri ele alır. Kişilerin ne yaptıkları önemlidir, kim oldukları, ne söyledikleri ya da toplumsal durumları ikincil niteliklidir. Bu şekilde

<sup>50</sup> Tahsin Yücel, *Anlatı Yerlemleri*, YKY, İstanbul, 1979, s. 13.

<sup>51</sup> Zeynep Oral, “Tahsin Yücel’in Komşular Adlı Öyküsünde Uzam”, *Hacettepe Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Dergisi*, sayı: 1, 2000, s. 112.

<sup>52</sup> Yörükhan Ünal, *Dram Sanatı ve Sinema*, Hayalet Kitap, 2008, s. 94.

<sup>53</sup> Kıran, Kıran, *a.g.e.*, s. 153.

<sup>54</sup> Boris Tomaşevski, *Tema Örgüsü*, der. Tzvetan Todorov, çev. M. Rifat-S. Rifat, YKY, İstanbul, s. 274-275.

geliştirdiği karakter kuramına göre masalda “otuz bir işlevsel özellik yedi tür karakter tarafından gerçekleştirilir. Masal anlatısının yapısı yedi kişilik (saldırgan, başışçı, yardımcı, prenses, gönderen, kahraman, düzmece kahraman) çevresinde toplanan eylem alanlarına ve otuz bir temel işleve göre oluşturulur.”<sup>55</sup> Kısa zamanda yazınsal, görsel-işitsel tüm kurgusal anlatılara uyarlanabilir hale gelen bu önemli teörinin basılmasının ardından Lévi Strauss, A. J. Greimas, R. Barthes ve T. Todorov gibi bilim insanlarına çözümleme yöntemlerini geliştirmeleri için dayanak olmuştur. Bu bilim insanlarının en önemlilerinden biri A. J. Greimas’tır. Greimas, Propp’un işlev kavramının yerine kişilerin daha geniş bir çerçevede ele alınmasını sağlayan “eyleyen” kavramını koymuştur. Eyleyenler insan olmakla birlikte töre, adalet, iyilik, kötülük vb. soyut kavramlar da olabilmektedir.

Tüm anlatılar bir anlatma etkinliğidir. Dolayısıyla her anlatıda mutlaka anlatıcı ve olay örgüsü bulunur. Anlatıda kullanılan söylem (öyküleme) biçimi kip olarak adlandırılır. Bir anlatıcı anlatacağı şeyi duruma göre, isteğine göre belirli biçimlerde anlatır. Anlatı, okuru anlattığı şeyden uzak ya da yakın mesafede tutabilir. Anlatı hikâyesi bağlamında da bir perspektif (bakış açısı) benimser. Yani anlatısal bildirişim düzenlemesinin (kipin) iki kipliği “mesafe” ve “perspektif”tir.

Kiplik durum ilk kez Antik Yunan’da Platon, daha sonra ise Aristoteles tarafından *Poetika*’da “mimesis” ve “diegesis” olarak ayrılmıştı. Genette, Platon’un ortaya koyduğu karşıtlığı sadece diyalogların dolaylılığı/dolaysızlığı üzerinden tanımlamaktadır. Üçüncüsü ise anlatılan söylemdir. Todorov ise kipi tanımlarken “metinde belirtilen olayların buradalık dereceleriyle ilişkili” olarak görmektedir. Ayrıca Genette’nin yaklaşımına katılan ve bu yaklaşıma kitabında yer veren Todorov bir söylemin kipini göndergesini ne denli kesin olarak çağrıştırıp çağrıştırmadığıyla ilişkilendirir.<sup>56</sup>

Söylemden kurmacaya geçişi sağlayan üç özellikten biri olan kipin en önemli iki kipliği perspektif ve mesafe, anlatısal iletişimi sağlayan en önemli iki unsurdur.

Genette’ye göre anlatı, ister gerçek ister kurgusal olsun hiçbir öyküyü “temsil etmez”, onu sadece nakleder. Söyler. Aktarır. Anlatının iki temel kipi olan diegesis ve mimesis kavramlarından anlatı için sadece diegesisi kullanır. Mimesisi dışlar. Mimesisi diegesisin çeşitli dereceleri içinde konumlandırır.<sup>57</sup> Mimetikten diegetiğe doğru ilerleyen çizgisel katmanda, konuşma, iletme, betimleme ve yorumlama gibi yazınsal alana uygun olan sözlü temsille dört farklı düzeye ayrılmaktadır.

Mesafe, öyküdeki olayların öyküleme (söylem) zamanında mimetik olarak veya diegetik olarak sunulup sunulmadığına bağlıdır. Diegetik kipte anlatıcı ön plandadır. Mimetik kipte ise anlatıcı olmaz. Karakterlerin konuşmaları yolu ile anlatım gerçekleştirilir. Diegesis mimesisten daha mesafelidir. İster diegetik olsun isterse mimetik, hikâye anlatımında yazar karakterlerin diyaloglarının sunumunda bazı teknikler kullanır. Bu tekniklere “mesafe” denilir. Bu mesafe, anlatıcı ile öykü arasındaki mesafedir. Mesafe, bir anlatıda iletilen bilginin okuyucu tarafından inandırıcı bulunmasına yardım eder. Manfred Jahn, söylemin temsil biçimlerinden biri olan dolaysız söylemi, karakterin sözleri ya da söze dökülmüş düşüncelerinin ifadesi olarak tanımlar (Mary “Ben şimdi ne yapacağım,” dedi/diye düşündü); dolaylı söylem karakterin dilini özetleyen, yorumlayan ve düzelten bir biçimdir (Mary ne yapacağını düşündü.); serbest dolaylı söylem karakterin sözlerinin ve düşüncelerinin temsildir (Mary şimdi ne yapacaktı?).<sup>58</sup> “Dolaysız söylem”de örnekte de görüldüğü üzere anlatıcı ortadan kalkar, karakter onun yerini alır, yani karakter konuşmaya başlar. Tırnak içerisinde yer alan sözleriyle kendini ifade eder. Bu göstermedir. Bu yönüyle söylem

<sup>55</sup> Propp, a.g.e., s. 7.

<sup>56</sup> Todorov, a.g.e., 2021, s. 65

<sup>57</sup> Genette, a.g.e., 1966, pp. 153.

<sup>58</sup> Jahn, a.g.e., s. 124-125.

mimetik bir özellik kazanır. Okuyucu anlatılanla özdeşleşir. Bu durumda yazarla karakter arasında mesafe kalmaz. “Dolaylı söylem”de ise yazar sözünü öykü içindeki bir karaktere söyler. Yazarın sözü ile karakterin sözü birbirinden ayrıdır, arada mesafe vardır. Söylem bu şekilde diegetik bir özellik kazanır. Okuyucu anlatılanla özdeşleşemez. Fakat bir anlatıda her iki söylem biçimi de yer alır. Salt bir tekinin kullanımı söz konusu değildir.

Söylemle öykü arasındaki geçişi sağlayan diğer bir kategori ise bakış açısıdır. Anlatıdaki olaylar okuyucuya belli bir bakış açısında sunulur. Okuyucu kendisine sunulanı sunulduğu şekliyle algılar. Yani okuyucu anlatılan olaylara anlatıcının bakış açısından bakar. “Metinde varlıkları ve nesnelere betimlemek için seçilen bakış açısına odaklayım denir. Anlatıcı (kim konuşuyor?) ile odaklayımı (kim görüyor?) karıştırmamak gerekir. Yazar okurun olayların birleşimi olan entrikayı kolayca izleyebilmesi için, anlatıyı olay ve kişiler dizgesi içine oturtturarak bir bakış açısı seçer. Anlatı bu bakış açısından anlatılır ve betimlenir.”<sup>59</sup>

Genette yukarıda bahsedilen anlatıcı ile odaklayım karmaşasına dikkat çekiyor. Sesle bakış açısı birbirine karıştırılmamalıdır; perspektifi yönlendiren karakterin kim olduğu (Kim görüyor?) ile anlatıcının kim olduğu (Kim konuşuyor?) sorusu birbirinden farklıdır. Anlatısal bilginin düzenlenmesinde anlatıcı, odaklanma ve bakış açısı tercihini yapan kim? Bunların anlatısal ifadesi (ses-anlatıcının kimliği) nasıl gerçekleşiyor? Tüm bunların metin içindeki karşılığı ise kişilik, anlatıcı, yazar ve okuyucudan oluşuyor. Buna göre anlatının çeşitli durumlarını ortaya koyan üçlü bir tipoloji, Todorov’un formülasyonu ile aşağıdaki şekilde ortaya konulabilir.<sup>60</sup>

<sup>59</sup> Kiran, Kiran, a.g.e., s. 104.

<sup>60</sup> Todorov, a.g.e., s. 141-142

- Anlatıcı > Kahraman
- Anlatıcı = Kahraman
- Anlatıcı < Kahraman

Hiçbir kurgusal öykü okuyucuya sonsuz bilgi vermez. Bazı bilgileri yeri geldiğinde farklı kişiler yoluyla verir. Ayrıca anlatının içindeki kişilikler de tüm bilgiye sahip olamazlar. Dolayısıyla tüm bilgilendirme ve bilgilenme şekilleri anlatıcı ve kahraman bağlamında üç kısımda ortaya konulabilir. Sonuçta bir anlatıda her kişinin kendine ait bakış açısı vardır.

Bakış açısı anlatıcıdadır (sıfır odaklayım-focalisation zéro). Anlatıcı her şeyi bilir. Kendinden ben diye söz etmez o diye söz eder. Her zaman her yerde yer alır. Anlatıcı öykünün dışından bir kişidir. Anlattığı öyküde yer almaz. Bu tip anlatıcılar kahramanlardan daha çok şey bilir (Dış Anlatıcı-Narrateur hétérodiégétique). İçeriden tek (iç odaklayım-focalisation interne) anlatıcı kahramanın kimliğine bürünmüş gibi kahramanın düşündüğü ve yaptığı şeyleri anlatır. 3. Tekil kişi (o) adlı kullanır. Anlatıcı içeriden biridir (İç Anlatıcı-Narrateur Homodiégétique). Anlatıcı olayların dışındadır. Gördüklerini duyduklarını nesnel biçimde anlatır. Kahramana ve yaptıklarına ilişkin bir bilgiden yoksundur (dış odaklayım -focalisation externe) anlatı olur. Anlatıcı karakterlerden daha az şey bilir (Narrateur extradiégétique).<sup>61</sup>

Perspektif, Genette’nin oluşturduğu önemli bir kavramdır. Yazar öyküsünü öykünün unsurlarına göre kişiler, olaylar, mekânlar vb. bir anlatısal perspektif (bakış açısı) içinde sunar. Bu anlatısal perspektife

<sup>61</sup> Kiran, Kiran, a.g.e., s. 105-106.



focalisation (odaklayım) denilmektedir. Bu kavram sıfır odaklayım hariç, özellikle modern anlatı yapısında geçerlidir. Kronoloji çizgisel değildir ve anlatı karışık bir perspektif içinde ilerler.

Ses, anlatıcının anlatıyı anlattığı varsayılan sesidir. Anlatıcı öyküyü anlatır fakat aynı zamanda da o öykünün içerisinde yer alan bir elemandır. Anlatılan, anlatıcı ve okuyucu arasında bir iletişim kurar. Anlatıcı anlatıda yazar, anlatılan ise okuyucu değildir. Bunlar birbirine karıştırılmamalıdır. Anlatılanın incelenmesi anlatıcının incelenmesi demektir. Bütün bunlar ise anlatı üzerinden yapılmaktadır. Dört tür anlatma zamanı vardır;

*Artsüremsel Öykülenme* (geçmiş zaman anlatısı, en sık kullanılan anlatıdır) olaylardan sonra yapılan bir öykülemedir. Geçmişte olup bitenler anlatılır. Önsüremsel Öykülenme (gelecek veya şimdiki zamanla yapılan öngörüye dayalı anlatı; kehanet, fal, vahiy vb.) sonradan olacak olaylar anlatılır. *Eşsüremsel Öykülenme* (eylemle aynı zamanda olan şimdiki zaman anlatısı) anlatıcı şimdi-şu anda olanı anlatır. Kurmaca zamanı ile öyküleme zamanı çakışır. *Katımsal Öykülenme* (eylemin farklı anları arasında anlatımın sürmesidir), bu tür bir anlatıda –çoğunlukla– içöyküsel anlatıcı konuştuğu ya da yazdığı anı merkez alıp geçmiş zamanda, sonra şimdiki zamanda ya da gelecek zamanda, olayları karışık şekilde anlatabilir.<sup>62</sup>

Yazar, ana olay örgüsünün içine ikinci dereceden küçük anlatılar yerleştirebilir. Bunlar da farklı bakış açılarından ve farklı anlatıcılar tarafından anlatılabilir. Ana olay örgüsünün anlatılması, birinci düzeyde gerçekleşen (Extradiégétique - Dış Öyküsel), ikincil anlatılan olay örgüsü (Intradiégétique - İç Öyküsel) ikincil anlatıda anlatılan olaylar (Metadiégétique-Üst Öyküsel) Metalepsis (düzey değiştirme yoluyla anlatıyı işlemek), homodiégétique bir anlatıcı eğer anlatının metadiégétique

bir bölümünde ortaya çıkarsa oluşur.<sup>63</sup> Fakat Jacques Aumont filmsel anlatının analizinde sesin yerini betimlemek açısından Genette'nin teorisini sinemaya uzak bulmaktadır.

Kahraman ve anlatıcı arasındaki ilişkide, ampirik açıdan kahraman anlatıcıdan daha az biliyor olamaz. Hikâye anlatımında anlatıcıya söylemi dışında başka işlevler de yüklenebileceğini ifade eden Genette, tıpkı Jakobson'un bildirişim işlevleri konusunda yaptığı gibi bir tanımlama ve sınıflandırma yapabileceğini aşağıdaki şekilde açıklamıştır:

Hikâye, anlatı işlevini taşımaktadır. Anlatıcı burada anlatıcı rolünün dışına çıkamaz. Anlatıcı üst-dilsel bir söylemde iç düzenini belirtmek için anlatı metnine gönderme yapabilir. Bu durum sahne direktifleri olarak da adlandırılan metinle ilgili yorum yapması yönetme işlevi ile ilgilidir. Diğer özellik anlatılama durumunun kendisidir. Anlatılama durumunun baş karakterleri; anlatılan ve anlatıcıdır. Anlatıcının anlatılana yönelimiyle ilişkili bu işlev Jakobson'un "phatic" teması doğrulayan ve "connative" alıcıya etki eden şekilde adlandırdığı işlevleri anımsatmaktadır. Bu işlev iletişim işlevi olarak kullanılmaktadır. Anlatıcının anlatıdaki hikâyesiyle olan ilişkisini Jakobson'un "emotive" (duygusal) işlevine benzeten Genette anlatıcının hikâyesindeki rolünün duygusallıktan ibaret olmadığını belirterek tanıklık işlevi olarak adlandırmıştır. Anlatıcının anlatıda eylem hakkındaki didaktik yorumlarını anlatıcının ideolojik işlevi şeklinde nitelendirir.<sup>64</sup>

Anlatma ediminin son unsuru anlatılandır. Anlatıcının yazardan farklı olması durumu, anlatılanın okuyucudan farklı olması durumuyla aynıdır. Anlatıcı ile anlatılan benzer düzeyde yer alırlar. Yani iç öyküsel

<sup>62</sup> A.g.e., s. 165-169.

<sup>63</sup> Genette, a.g.e., s. 226-227.

<sup>64</sup> A.g.e., s. 255.

bir anlatıcının anlatılanı da iç öyküsel bir anlatıcı da yine dış öyküsel bir anlatılanla, yani varsayılan okur, hatta gerçek okurla bir iletişim halindedir.

#### 4. ANLATIDA OLAY VE OLAY ÖRGÜSÜ

Aristoteles *Poetika*'da tüm anlatı sanatlarının genel olarak bir öykünme (mimesis) olgusundan meydana geldiğini söylemektedir. Bazı kavramlar Aristoteles'in ortaya koyduğu kavramlarla örtüşmese de herhangi bir anlatı türü (yazın, sinema, tiyatro vb.) *Poetika*'da yer alan Aristoteles'in tanımladığı tragedya'yı kendi yapısına göre kullanabilir. Bu durumu yazınla ilişkilendirmek gerekirse, "*Poetika*'nın nesnesi edebiyat değildir. Dil kullanan temsile (mimesis) ilişkin bir çalışmadır. Bu nedenle zaten temsille ilgili bir girişle başlar. Dram ve epik üzerine yoğunlaşır ama dramlar içinde en fazla tragedya üzerinde durur."<sup>65</sup> Peki nedir tragedya? Tragedya, soylu kişilerin başından geçmiş belirli bir uzunluğu olan bir eylemin taklididir. Bu, anlatı ile değil eylemle gerçekleşir. Burada tragedyanın görevi uyandırdığı acıma ve korku duygusuyla ruhu tutkularından temizlemektir (katharsis-arınma).<sup>66</sup> Dolayısıyla tragedyanın en önemli iki özelliğinin "taklit" ve "arınma" olduğu ortaya çıkmaktadır.

Mademki tragedya bir eylemin taklididir, bu eylem de hareket halindeki kişilerle temsil edildiğine göre, karakter ve düşünce trajik eylemin iki unsuru olarak ortaya çıkar. Hareketin taklidini öykü oluşturmaktadır. Öykü denilince olayların örgüsünü; karakter denilince hareket eden kişilere kendisi bakımından bir özellik yordduğumuz şeyi; düşünce denilince ise kendisi ile konuşulanların bir şeyler kanıtlandığı veya genel bir hakikate

gönderme yaptıkları şeyi anlamalıyız.<sup>67</sup> Aristoteles'in de belirttiği gibi, öykü denildiğinde akla olay ve olay örgüsü gelmektedir. Bir öyküde yer alan olay, nedensellik ve zamansallıkla olay örgüsüne dönüştürülür.

Boris Tomaşevski öyküden öykülemeye geçiş evresini ya da olay örgüsünün gelişmesini çatışmanın ortadan kalkmasına ya da yeni bir çatışmanın kurulmasına ve motiflerin değişmesine bağlamaktadır.

Başlangıçta, yazar en basit haliyle fabulaya katılacak kişileri ortaya koyar. Fakat ani başlangıçlar da olabilir. Başlangıç durumunda anlatsal bir giriş gerekir. Burada kişilerin başlangıçtaki durumu ve diğer kişilerle arasındaki ilişki "sunuş" olarak adlandırılır. Yazar fabulaya eylemle başlayıp sunuşu geciktirebilir. Sunuş öykülemenin sonuna kadar giderken çözüm de çözüm de geriye dönük olabilir. Başlangıç bölümünde durumun dengesini bozan devimsel motifler kullanılır. Bunlar düğüm olarak adlandırılır. Düğüm tüm fabulanın gelişimini belirler. Olay örgüsü de düğümün getirdiği başlıca motiflerdeki değişikliklere indirgenir. Bu değişiklikler çözüme götüren olaylar olarak adlandırılır. Gerilim doruk noktasına çözümden önce ulaşır. En basit bir fabulanın diyalektik kuruluşunda düğüm tez, doruk noktası antitez, çözüm ise sentezdir.<sup>68</sup>

Anlatı sadece hikâyeye anlatmaktan ibaret değildir. Bir anlatıda anlamın oluşturulabilmesi olay örgüsüne bağlıdır. Bir film, bir roman veya bir oyun üretirken ya da çözümlerken elbette öyküden yola çıkılır, fakat asıl olan olay örgüsünün yaratılmasıdır. Bir eylemin diğer bir eylemle olan nedensellik ilişkisi ve buna bağlı bir süredizim içerisinde olayların ilerlemesi anlatıya açıklık ve anlam kazandıracaktır. Anlatı, sözlü, yazılı vb. şekillerde ortaya konulan bir dili, her çeşit imgeyi ve her türlü içeriği bir süredizim içerisinde kurar. Bunu kurarken de

<sup>65</sup> Todorov, a.g.e., s. 19.

<sup>66</sup> Aristoteles, *Poetika*, çev. İsmail Tunalı, Remzi Kitabevi, İstanbul, 1983, s. 22

<sup>67</sup> A.g.e., s. 23.

<sup>68</sup> Tomaşevski, a.g.e., s. 256-257.

her şeyin birbiriyle ilişkili olduğu bir yapıdan yararlanır. Bu bölümde anlatı yapısını oluşturan unsurların, kavramsal çerçevesi ve birbiriyle olan ilişkileri tüm farklı biçimlerdeki anlatıları da kapsayacak biçimde Genette ve Todorov'un anlatı ve söylem ilişkisi bağlamında ele alındı. Ferdinand de Saussure'ün temellerini attığı dilbilim, yapısalcılık ve göstergebilim ekseninde anlatı yapısını dil dizgesi gibi yorumlayan kuramcılar anlatıbilimine katkıları çerçevesinde incelendi. Bundan sonraki bölümlerde tüm anlatıların ortak bir yapı oluşturabildiği ve bunların tek tek farklı türlere uygulanabileceği düşüncesinden hareketle sinema anlatısı üzerinden ilerlenecektir. Bu anlamda film anlatıbiliminin hem film diliyle hem de bağlamla ilişkisi incelenmiş olacaktır.

## 5. FİLMİN ANLATMA YETİSİ

“Film nedir?” sorusuna, yani sinema tarihinin en temel kuramsal sorusuna verilmiş cevaplara bakacak olursak; Eisenstein, filmi “kurgu” olarak görürken film üzerine düşünen bir diğer kuramcı André Bazin filmin “gerçekliğin selüloit üzerindeki izleri” olduğu kanısına varır. Auteur kuramcılarını filmi “yönetmenin görüşünü ve kişiliğini filme katabildiği” bir düşünme sistemi olarak görürken, Christian Metz ilk kez en iyi bildiğimiz anlamlandırma sistemi olan “dili” işaret etmiş ve şu soruyu sormuştur: “Hangi yollarla ve hangi kapsamla sinema bir eylemsel dil gibidir?” Metz sorusunun cevabını, filmin dil olmadığını ama dil gibi olduğunu, dile benzer bir işleve sahip olduğunu, sanatsal bir dil yetisi olduğunu söyleyerek gene kendisi verir.<sup>69</sup> Bu iddiasıyla kendinden sonra gelen ve sinema üzerine çalışan teorisyenleri etkiler. Metinlerin/filmlerin kodlar aracılığıyla anlamı nasıl ilettiklerini incelerken sinemayı filmin dilbilgisi olarak nitelenebilecek bir grup sözdizimsel ilişki olarak kabul eder. Ayrıca sinemayı dil yetisi yapan özelliklerin en önemlisinin ise onun “hikâye

anlatma” özelliği olduğunu vurgular; hatta sinemanın dil yetisi olduğu için öykü anlatmadığının, öykü anlatabildiği için dil yetisi olduğunun altını çizerek onun anlatma yetisine vurgu yapar. Filme anlatısal açıdan yaklaşan son dönemlerde sinemanın anlatma yetisi üzerine çalışan birçok sinema kuramcısı ve yazarı bulunmaktadır: Bordwell, T. Gunning, S. Chatman, André Gardies, P. Chevrier, A. Gaudreault vb.

Tıpkı roman ve tiyatro gibi film de bir hikâye anlattığı için anlatısal bir türdür. Zaman, mekân çerçevesinde olayların, eylemlerin yer aldığı bir anlatım biçimidir. Sinemanın bulunuşunun ilk yıllarında sabit kamera ile çekilen filmler henüz bir sinema diline sahip değildiler ve bir anlatı niteliği taşıyorlardı. Sadece gösteri yapmak, insanları şaşırtmak için yapılan göstermelik birer resimdir. André Gaudreault sinemanın ilk yıllarındaki (ilk dönem sinema) bu estetik anlayışı “atraksiyon” olarak adlandırmıştır. “Sinematografi-atraksiyon” olarak evrenselleşirken anlatı sinemasını niteleyen “kurumsal sinema”dan ayrılmıştır. Gaudreault, Doç. Dr. Ayşe Toy Par ile yaptığı söyleşide ilk yıllarda filmlerin işletmecilere satıldığından, işletmecilerin ise şehir şehir dolaşarak filmleri gösterdiğinden, güncelliği olmayan bu filmleri seyircinin salt gösterim cihazının yarattığı atraksiyon için izlediklerinden söz etmektedir.<sup>70</sup> Bu durum 1914'ten sonra yerini kurumsal sinemaya bırakmış, sinema artık “anlatıcı” olmuştur. Eisenstein'dan ödünç alınan “atraksiyon” kavramı Gaudreault'nun anlatı ile ilgili monstration (gösterme) düşüncesine de uyuyordu. Tom Gunning de ilk dönem filmlerini anlatının süreçlerine biçim vermekten çok izleyici için bir tür görüntü retorisi oluşturmakla eleştirmiş, atraksiyonları “kurmaca bir dünyanın yaratılmasından çok gösteriye/teşhire dayalı bir yönelme, uzun süreli bir gelişimden çok dakik zamansallığa doğru bir eğilim, motivasyonun gelişimi ya da karakter psikolojisine karşı ilgisizlik ve anlatı tutarlılığının yaratılması pahasına izleyiciye, genellikle belirgin,

<sup>69</sup> Christian Metz, *Sinemada Anlam Üstüne Denemeler*, çev. Oğuz Adanır, Hayalperest, İstanbul, 1986, s. 53-54.

<sup>70</sup> Ayşe Toy Par, “Prof. André Gaudreault ile Film-Dışı Gösterimler Üzerine”, *Galatasaray Üniversitesi İletişim Fakültesi Dergisi*, Haziran 2016, sayı:24. s. 218.

doğrudan sesleniştir,”<sup>71</sup> sözleriyle betimlemektedir. Sonuç itibarıyla ilk dönem sinemasındaki atraksiyon hâkimiyetiyle birlikte sonraki yıllarda filmlerin karmaşık yönü etkili olmuştur. Fakat filmin anlatma yetisini kazanmasıyla birlikte anlatı sinemasına geçilmesi fazla uzun sürmemiştir.

İnsanoğlunun kendini ifade edebilmesinin birinci şartı, o ifadeyi en açık şekilde sağlayacak en iyi bildiği dili kullanmasıdır. Aynı durum, sinemanın anlatı yapısını eylemleriyle oluşturan yönetmen için de geçerlidir. Yönetmenin en iyi bildiği dilsel araç film anlatısının dilini oluşturan sinematografinin temel unsurlarıdır. İnsan dili incelemelerini Ferdinand de Saussure’un yapısalcı dilbilim yaklaşımlarına bağlarsak, yapısalcı dilbilimin ilkeleri çerçevesindeki konularla sınırlı kalmamız gerekecektir. Yapısalcı dilbilimin içermediği konuları dışarıda bırakmak, sınırlamak, yapısalcı yöntemin dile yönelik bir uygulamasıdır. Benzer bir uygulamanın film diline de yapılması gerektiğini öne süren Roger Odin *Cinéma et Production de Sens* adlı kitabında sinema ekonomisi, sinema hukuku, seyirci alımlaması, sinema sosyolojisi vb. alanları sinemanın yapısal çözümlenmesinden dışarıda bırakmak gerektiğini öne sürmektedir. Sinema-dil ilişkisi burada filmlerin toplamı bağlamında, daha doğrusu “film” olgusu çerçevesinde ele alınmalıdır. Çünkü sinemanın anlamsallığı ve dilbilimselliği sadece film olgularının dilsel yönelimleriyle ilgilenmektedir.<sup>72</sup> Filmsel metnin oluşturulmasında kullanılacak olan dil ya da dilsel yönelimle ifade edilen şey sinema dilidir. Peki sinema dili nasıl bir dildir? “Bir iletişim aracı olarak sinemayı dile benzer kılan bir kodlanmış grameri, sayılı sözcükleri, hatta bilimsel kullanım kuralları olmayan bu dil çok açık biçimde yazılıya da sözlü İngilizce gibi bir dil sistemi de değildir. Ama yine de dilin yaptığı gibi, aynı iletişimsel işlevlerin çoğunu yerine getirir.”<sup>73</sup> Şu halde sinema sanatı, her şeyden önce kendine özgü kurallarıyla oluşan özgün diliyle

<sup>71</sup> Tom Gunning, “Atraksiyonlar Nasıl Ortaya Çıktı?”, *Sinecine Dergisi*, çev. Aslı Gön, Bahar Altay Erişen, 2013 4 (2) s. 141.

<sup>72</sup> Roger Odin, *Cinéma et Production de Sens*, Armand Colin, Paris, 1990, p. 20.

<sup>73</sup> James Monaco, *Bir Film Nasıl Okunur*, çev. Ertan Yılmaz, Oğlak Yayıncılık, İstanbul, 2010, s. 65.

iletişimsel bir işlev görür. Sinemayı yararlandığı diğer sanatlardan ayıran da bu anlatım özgürlüğüdür. “Sinema yordamının bir sanat olabilmesi için, belli bir amaç güderek, sözlü ve hareketli görüntü yolu ile belli bir ‘bildiri’ aktarması gerekir. Bu bakımdan sinema anlatımı genel olarak ‘bildirişim modeli’, özel olarak da ‘insan-dili modeli’ içerisinde yorumlanabilir.”<sup>74</sup>

Ne şekilde olursa olsun, etrafımızı çevreleyen görsel dünya mesajlarıyla pek çok şeyin gerçek olduğuna dair bizde izlenimler bırakır. Görselliğin yapısından kaynaklanan nedenlerle iletilen mesajlar inandırıcıdır. Bu mesajlar karmaşık bir dil kullanırlar. Sinema sanatı yönetmenin duygu ve düşüncelerini seyirciye aktarmaya çalıştığı bu karmaşık görsel-işitsel dili kullanır. İşte sinematografik dil yetisinin analiziyle her filmde anlamı üreten mekanizmalar araştırılarak karmaşık görsel-işitsel dil çözümlenmiş olur.

“Filmleri insan dili gibi ele alan semiyotik kuram açısından bakıldığında, çekimlerin (kelimeler) farklı şekilde dizilmeleri sekansın (cümlelerin) anlamını oluşturmaktadır. Bu açıdan ele alındığında, devamlılık sinemasının kuralları da sözdizimine (sentaks) benzetilebilir. Ancak filmlerin gramer kuralları, dilin gramer kuralları kadar kesin değildir. Seyircinin zihninde mekânsal çıkarımın en önemli sağlayıcısı sayılan 180 derece kuralı dahi ihlal edildiğinde, seyirciler zihinsel resimlerini doğru inşa edebilmektedirler.”<sup>75</sup>

Şu halde sinemanın dille olan ilişkisinin karmaşık ve spekülâtif olduğu da bir başka gerçektir. Dolayısıyla bu çalışmada sinema dili ya da film diliyle kastettiğimiz şey sinemanın bilinen tüm dillerden farklı olan kendine has boyutudur.

<sup>74</sup> Özcan Başkan, *Bildirişim: İnsan-Dili ve Ötesi*, Altın Kitaplar Yayınevi, İstanbul, 1988, s. 373.

<sup>75</sup> Şermin İldırar, “Film Okuryazarlığı: Bir Görsel İletişim Sistemi Olarak Devamlılık Sineması”, *Sinecine*, Ankara, 2015, s. 68.



Sinema tarihinin başlangıcından günümüze kadar sinema kuramcıları sinemayı sözlü dille karşılaştırmaya önem vermişlerdir. İlk önce 1950-60'lı yıllara kadar dil merkezli bir sinema araştırması geliştirilememiştir. Fakat daha sonra göstergebilimciler yazılı ve sözlü dil anlayışını bir iletişim sistemi olarak yeniden tanımlamışlardır. Dünyada sayılamayacak kadar çok anlatı olduğunu ve anlatının tıpkı yaşam gibi hep var olduğunu 1966 yılında çıkan yazısında belirten Roland Barthes, sonsuz sayıdaki anlatıyı betimlemek ve sınıflandırmak için pragmatik anlamda bir kurama ihtiyaç olduğunu, kuramın hazırlanışını kolaylaştıracak olan ilk öge ve ilkeleri sağlayacak bir örnekçe olarak da dilbilimi seçmenin akıllıca olacağını söylemektedir.<sup>76</sup> Bunu da dilbilimsel ve göstergebilimsel bir temele oturtmaya çalışan sinema kuramcıları yapısalcı bakış açısı içerisindeki tüm dilbilimsel ve göstergebilimsel araştırmaların odağındaki kavram olarak “sistem-yapı” anahtar kavramını öne sürmüşlerdir.

Sistem (yapı) özerk bir biçimde tanımlanabilen, elemanlarının ancak birinin ötekiyle arasındaki ilişkiye dayalı olarak tanımlanabildiği organizasyondur. “Dilbilimciler için dilbilgisi, dolayısıyla dilde sistemlerin varlığı kaçınılmazdır. Fakat sinema için bu kaçınılmaz değildir. Sinema kuramcıları açısından yapısalcılık her şeyden önce bütün filmlerde ortak olan organizasyonu göstermekten ibarettir.”<sup>77</sup> Sonuç olarak insan diliyle karşılaştırıldığında sinemayı diğer sanatlardan ayıran film dili üzerine çalışmalar yapan Christian Metz’e göre “sinema bir dil değil sanatsal bir dil yetisidir.”<sup>78</sup> Çünkü psikolojik olarak izleyicide gerçeğe benzer bir izlenim yaratan sinema görüntüsü ile sinema, insan diline özgü önemli bir özelliği dışlar. Bu dışlama bir analogiden, yani benzerlik ilişkisinden doğar. Pierce’ün gösterge sınıflamasına göre sinemanın göstergesi ikonik göstergedir. Örneğin kedinin fotografik görüntüsü kediye

“k-e-d-i” sözcüğünden daha çok benzer. Yani görüntüde gösterenle gösterilen aynıdır. Dil sistemlerinin gücü gösterenle gösterilen arasındaki çok büyük fark olmasından, sinemanın gücü ise böyle bir fark olmamasından ileri gelir. Yani sinema akla getirmez, doğrudan gösterir. Bu bağlamda izleyen için tehlikeli bir durum ortaya çıkar. Hemen her yerde görsel uyaranlarla karşılaşan bireyin içinde bulunduğu toplumun ve kültürün yeniden inşasında bu görsel uyaranlar önemli rol oynamaktadırlar.

“Seyirci ancak görüntüyü iyi ve doğru okuyarak ve anlayarak gücü elinde tutabilir. Başka bir deyişle insan geçmişteki tecrübelerini değerlendirip gelecekle ilgili öngörülerde bulunurken düşüncesini anlatı olarak organize eder. Anlatının dünyasına giren seyirci, filmin iki boyutlu dünyasından çıkar ve zihnindeki üç boyutlu anlatı dünyasına geçer. Anlatı yapılarını çocukluğunda dinlediği masallardan, okuduğu kitaplardan hatta insanların başlarından geçen olayları anlatırken neleri dışarıda bırakıp olayları hangi sırayla anlattığına dair günlük yaşam deneyimlerinden bilmektedir. Anlatı dünyasına girdikten sonra özellikle dikkat çekilen, yönetmenin altını çizdiği bir devamsızlık olmadığı sürece seyirci algıladığı devamsızlıklara rasyonel açıklamalar bularak o dünyada kalmaya çalışır. Tıpkı uyumakta olan bir insanın uykudan uyanmak istemediğinde rüyalarına dışarıdan gelen uyaranlara uygun eklemeler yapması gibi, filmin anlatı dünyasından çıkmak istemeyen seyirci de filmdeki biçimsel ya da içeriksel devamsızlıklara zihninde anlam köprüleri kurarak açıklamalar bulur. Gene de filmleri anlamamız için filmlere dair bazı kodları öğrenmemiz gerekmektedir.”<sup>79</sup>

Çünkü seyirci kendi görüntüsünü üretmez. Kalıcı şekilde kodlanmış kültür olarak inşa edilen imgeyle seyircinin iletişim kurabilmesi veya onu yorumlaması için kod açımına ihtiyaç vardır. “Anlamlar, metin ve izleyici arasındaki etkileşimler içinde üretilmektedirler. Anlam üretimi her iki ögenin de eşit biçimde katkıda bulunduğu dinamik bir edimdir.”<sup>80</sup>

<sup>76</sup> Roland Barthes, *Göstergebilimsel Serüven*, çev. Mehmet Rifat-Sema Rifat, YKY, İstanbul, 1993, s. 85.

<sup>77</sup> Roger Odin, *a.g.e.*, s. 28.

<sup>78</sup> Metz, *a.g.e.*, s. 66.

<sup>79</sup> Ildırar, *a.g.e.*, s. 78.

<sup>80</sup> Fiske, *a.g.e.*, s. 211.



Sinema bir anlatı olduğuna ve anlatı içerisinde de bildirişim olduğuna göre, sinemasal iletişim çalışmalarında temel olarak iki yaklaşımın kullanılması gerekmektedir. Birinci yaklaşım kaynaktan hedefe mesajın gönderilmesi sürecinin ele alınmasıdır; burada ana unsurlar gönderen (kaynak), alıcı (hedef), mesaj, kanal, kod, gürültü ve geribildirimdir. İkinci yaklaşım ise gönderilecek mesajdaki anlamın oluşturulması sürecinin ele alınmasıdır. Roland Barthes'a göre anlatı, bildirişimin olduğu yerdir. Anlatının bir göndereni bir de gönderileni vardır. Nasıl dilsel bildirişimde "ben" ve "sen" kesinlikle birbirini varsayar ise, aynı biçimde anlatıcısız ve dinleyicisiz anlatı olamaz.<sup>81</sup> Söylem (anlatım) anlatı bilgilerinin film izleyicisine nasıl aktarıldığını belirleyen mekanizmaya işaret eder. Seyircinin filmi izledikten sonra zihninde kalan genellikle filmin entrikası ve bazı çarpıcı görüntüleridir. Zaman sanatı olan filmin yanında bir mekân sanatı olarak fotoğrafın öykü anlatmak gibi bir amacının olmadığını iddia eden Metz sinematografik kurgu yerine sinematografik anlatım ya da anlatma yetisinin sinemanın en önemli özelliği olduğunu vurgularken, öykü ve dil yetisi ilişkisini de "Sinema bir dil yetisi olduğu için güzel öyküler anlatmaz, güzel öyküler anlatabildiği için bir dil yetisine dönüşür,"<sup>82</sup> diyerek tersten okumaktadır. Yani Metz'e göre sinema bir dil değil, öykü anlattığı için bir dil yetisidir. Dil yetisi ise filmin anlatma yetisidir. Dolayısıyla sinema görüntüden çok öykü anlatması, yani anlatisallığıyla ön plana çıkar. Öykü, sanat kavramları içerisinde en önemli kavramlardan biridir. Film anlatisi terminolojisinde anlatının temelini oluşturur. Zaman, mekân, kişi ve olay gibi filmsel temel anlamın tüm olgularını içerir.

1895'te ilk film gösteriminin Lumières Kardeşler tarafından yapılmasıyla sinema G. Méliès'e kadar bir anlatım aracı olarak görülmemiştir. Sabit kamerayla çekilmiş, sinemanın sadece belgesel niteliklerini kaydederek gösteren bir araç olarak görülmüştür. Méliès

fantastik görüntüleri bir öyküsellik içinde ifade etmiştir. "Bu iki eğilim belgesel film ve öykülü film olarak adlandırılır. Lumières'ler gerçekçi, Méliès ise biçimci olarak sinemanın iki temel anlatım biçimini ortaya koymuşlardır. Lumières'lerin filmleri belli bir öyküyü anlatmadığı halde, mekân ve atmosferi etkileyici bir şekilde beyaz perdeye yansıtıyordu. (...) Méliès'nin sinemayı hayal gücüne yönelik öyküler anlatmak için kullandığını söylemek gerekir."<sup>83</sup>

Göstergebilimsel bir gerçeklik olarak gelişimini sürdürmeye devam eden romana benzeyen, uzun metrajlı öykü türü olarak film olgusuna sinematografik dil yetisini ilk önce Méliès kazandırmıştır. Daha sonra dil yetisi çeşitli yönetmenler tarafından geliştirilmiştir. *Amerikalı Bir İtfaiyecinin Yaşamı* (Edwin S. Porter, 1903) filmi, ilkin düz sıralı biçimde çekilmiş daha sonra ise bugün alışkın olduğumuz şekliyle, yani iki sahnenin çerçevelerinin birbiri ardına gelerek montajlanmasıyla yapılmıştır. Basit bir kurgulama işlemi ile gerçekleştirilen Porter'ın bu deneyimi, D. W. Griffith'le sinematografik dil yetisi konusunda doruk noktasına ulaşmıştır. Griffith'in *Hoşgörüsüzlük* filminde uyguladığı öykülemeci montaj o zamanlar kimsenin aklından geçmemiştir. "Kameranın zamanın ve uzamın farklı nesnelere aynı anda bakabilen ve seyirciyi kendi bakış açısının gücüyle özdeşleştirme gücüne sahip "her yerde olan gözü"nden söz edilebilir. *Hoşgörüsüzlük* (David Wark Griffith, 1916) tarihin farklı çağlarında gelişen, ardışık olayları seçip onları paradoksal bir aynı andalıkta kurarak kameranın her yerdeliğini aşırılığa vardırdı."<sup>84</sup> Kamera hareketlerine eklediği çekim ölçeği, paralel kurgu vb. bir dizi yöntemle anlatıcı özelliklere ve dil yetisinin niteliklerine sahip bir sinemayı yaratmış oldu. Sinemanın ilk yıllarından günümüze kadar geliştirilmiş olan sinema dili, daha doğrusu dar anlamda film dili sinemanın anlatım gereçlerini kullanma biçimidir. Bu anlatım gereçleri kadraj, kurgu, kamera hareketleri, çekim ölçekleri, ses vb. tüm filmsel anlatım olgularını

<sup>81</sup> Barthes, a.g.e., s. 18.

<sup>82</sup> Metz, a.g.e., s. 53-54.

<sup>83</sup> Levent Kılıç, *Fotoğraf ve Sinemanın Toplumsal Tarihi*, Dost Yayınları, Ankara, 2012, s. 214.

<sup>84</sup> Mario Pezzella, *Sinemada Estetik*, çev. Fisun Demir, Dost Yayınları, Ankara, 2006, s. 58-59.

meydana getirmektedir. Yönetmen film diliyle bir anlam yaratırken o dilin gereçlerinden kendi bireysel yaratıcılığı ve seyircinin alımlama kapasitesi çerçevesinde seçme yaparak film öyküsünü anlatabilmektedir. Yukarıda, sinemanın ilk yıllarında başlayan film dilinin sinema sanatına yerleşmesi, seyircinin de bu dili kavramasına film öyküsüyle iletişim kurmasına olanak sağlamıştır. Özetle her sanatın kendine özgü bir anlatım dili vardır. Sanatçı o dilin olanaklarını kullanarak eserini ortaya çıkarır. Anlatım araçları yoluyla sinema sanatçısı olarak yönetmen de bir şey anlatır. Anlatacağı o şey öyküdür. Öykünün aşamaları ve aracı film diliyle bağlantılı olmakla birlikte senaryo aşamasında gerçekleştirilmektedir. En sonunda ortaya çıkan anlatılmış öykü ise film anlatısıdır.

## 6. FİLM ANLATISININ YAPISAL BİLEŞENLERİ

Sinemacının anlatmak istediği tüm olgular filmin içeriğini (öykü) meydana getirir. Konunun film içerisinde işlenmesi ve geliştirilmesiyle dramatik yapı (öyküleme) oluşturulur. Filmlerde sinemacının yaratma gücüyle düzenlediği bir öykü çerçevesinde dramatik yapının önemli bir yeri vardır. Öykülü filmlerde de tıpkı roman ve hikâyelerde olduğu gibi dramatik yapı belirli kurallara göre meydana getirilir.

Öncelikle bir filmde kişilere ihtiyaç duyulmaktadır. Belirli bir toplum içerisinde yaşayan kişiler çevrelerindeki diğer kişilerle ilişki içerisinde olurlar. Bu ilişkilerde birbirine karşıt ya da birbiriyle çatışan istekler, menfaatler yer alır. Bu çatışmalar dramı meydana getirirler. Çatışmalar sürekli ya da aralıklı, büyük ya da küçük olabilirler. Bu süreçte duraklama, yatışma dönemleri de olabilir. Dramın meydana gelmesi bu dönemlerin sıralanmasından, yani öykülemeden (dramatik yapı) oluşur. Öyküleme sonunda da anlatı bitmiş film olarak ya da tamamlanmış bir senaryo olarak ortaya çıkar.

“Anlatı” kavramı, filmlerde nelerin olduğuna veya nelerin betimlendiğine; “anlatım” (söylem) ise bu anlatının film izleyicisine nasıl yansıtıldığına işaret eder. Yani anlatı eylemleri, olayları ve karakterleri anlatırken, “anlatım” izleyicinin bu eylemler, olaylar ve karakter hakkındaki bilgileri nasıl edindiğini kontrol eden mekanizmayı açıklar.”<sup>85</sup> Kısacası bir başı ve sonu olan olaylarla, olayların içindeki kişilerden ve çatışmalardan meydana gelen belli araçlar kullanılarak anlatılmış öykülerdir anlatılar. “Normal olarak bir anlatı bir durumla başlar; bir neden sonuç modeline uygun olarak bir dizi değişim olur; sonunda anlatıyı bitiren yeni bir durum ortaya çıkar. Öyküyle ilişkimiz değişim ve istikrar, neden ve sonuç, zaman ve mekân modelini anlamamıza dayanır.”<sup>86</sup> Bu tanımlamaya göre sinema anlatısında temel bileşenler nedensellik, olay, zaman ve uzamdan meydana gelmektedir. Ayrıca adı geçen öğelerin öznesi olan kişileri de bileşenler arasına eklemek gerekmektedir.

### 6.1. Nedensellik

Klasik anlatıda nedensellik, yani neden-sonuç ilişkisi eylemler ve olaylar arasındaki ilişkilerin mantıklı bir biçimde gerekçelendirilmesine dayanır. Bir önceki sahne, sonraki sahnede olanların gerekçesidir. Sahneler bu şekilde birbiriyle bağıntılı olacak şekilde ilerler. Nedenselliğin de belirli bir mantık taşıması gerekmektedir. Çünkü mantıksız bir nedensellik seyirciyi yabancılaştırır. Fakat “tutarsızlık mantığı”nın anlatıya olan etkilerini dile getiren Gerard Genette, “Hüsranla sonuçlanan beklentilerin, boşa çıkan şüphelerin, dört gözle beklenen sürprizlerin ve son olarak da dört gözle bekleniyor olmanın ve buna rağmen gerçekleşmenin gitgide artan o şaşkınlığının oluşturduğu karmaşık sistemle oynar –tam da şu ilke sayesinde: Nedensellik eninde sonunda mümkün olan tüm

<sup>85</sup> Warren Buckland, *Sinemayı Anlamak*, çev. Tufan Göbekçin, Optimist, İstanbul, 2013. s. 33.

<sup>86</sup> Bordwell, Thompson, *a.g.e.*, s.79.

sonuçları dolayısıyla en imkânsız sandığımız sonuçları da doğurur,”<sup>87</sup> cümleleriyle, nedensellik tamamen mantıksallıkla ilişkilendirilmediğinde anlatının inandırıcılığı konusunda olumsuz bir durum yaratmayacağını ileri sürerken; Todorov “Nedensellik zamansallığa sıkı sıkıya bağlıdır. Birincisi düğümü ikincisi ise anlatıyı oluşturur. ‘Kral öldü ardından da kraliçe öldü’ tümcesibir anlatıdır. ‘Kral öldü ardından kraliçe kederinden öldü’ tümcesi ise bir düğümdür, okuyucunun gözünde mantıksal dizi zamansal diziden daha güçlü bir ilişkidir; bu nedenle ikisinin birlikte buldukları bir yerde okuyucu mantıksal diziyi görür yalnızca,”<sup>88</sup> cümleleriyle mantıksallıkla nedensellik arasındaki ilişkiye dikkat çekmektedir. Klasik anlatı filmlerinde bütün sahneler ve planlar art arda, çizgisel bir biçimde neden sonuç ilişkisiyle dizilmezler. Bazen olayın geçtiği çevreyi, bazen kahramanın bir özelliğini ortaya koymak isteyen herhangi bir nedensel anlamı olmayan çekimler bulunur. Yazın alanında da sıkça rastlanan bu anlatım tarzı betimlemedir.

Betimleyici anlatım her filmde bulunur fakat esas olan nedensellik ilişkisidir. Nedensellik mantığının öznesi kişidir. Anlatının gelişmesi öncelikle kişi ve nedensellik arasındaki ilişkiye bağlıdır. Çünkü olayları meydana getiren ve onları neden-sonuç ilişkisi içerisinde sürdüren, olayları tetikleyen ya da karşılık veren karakterlerdir. Aristoteles anlatının en önemli özelliği olarak olayı görürken kişiyi ikincil önemli özellik olarak görür. Fakat her ikisi de birlikte ele alınmalıdır. Çünkü, olay ve kişi birbirlerinden ayrılmayan, diyalektik bir bütünlüğe sahiptirler. Robert McKee’ye göre senaryo yazımında gerçekleştirilen çabanın yüzde 75’ten fazlası olayların türetilmesi ve düzenlenmesiyle karakterin derinliğinin birleştirilmesini tasarlamak için harcanır. Geriye kalan sadece diyalog ve tasvirdir. Öykünün tasarlanmasındaki en büyük çaba ise filmin son olayı olan “doruk” noktasının yaratılmasıdır.<sup>89</sup>

<sup>87</sup> Genette, a.g.e., s. 68.

<sup>88</sup> Todorov, a.g.e., s. 78-79.

<sup>89</sup> Robert McKee, *Story*, çev. N. Yılmaz, E. Yılmaz, F. Kınalı, Plato Yayınları, İstanbul, 2007, s. 91.

Klasik anlatılı film öyküsünün ardışıklığı neden-sonuç ilişkisi içerisinde gerçekleşir. Fakat modern anlatılı filmlerde ve deneysel sinemada bunun tersi kullanımların da söz konusu olduğu görülebilmektedir. Pierre Beylot, modern sinemanın ortaya çıkması ve klasik anlatı sinemasının filmleri dışındaki filmlerde nedensel bağlantıların öngörülebilirliğinin bitmesini, dramatik yapıdaki tehlikelerin sürmesini, *Macera* (Michelangelo Antonioni, 1960), düzenli zamanın yitirildiği labirent şeklindeki yapının ön plana çıktığı *Geçen Yıl Marienbad’da* (Alain Resnais, 1961) veya *Sekiz Buçuk* (Federico Fellini, 1963) gibi hatıra, rüya içeren bir anlatısal labirentin içinde geçen anlatıları örnek göstererek belirtmektedir.<sup>90</sup> Neden-sonuç ilişkisinin sona ermesine dayalı bu filmler anlatısal kırılmalarla ve eksiltilemlerle bulanık hale getirilmiş modern anlatı biçimleridir.

Anlatıda eylemin nedenini meydana getiren ya da neden-sonuç dizimiyle ilişkili kişi olarak ele alınan karakterler yer almaktadır. Olay örgüsünde pek çok neden olabilir ama en önemli neden karakterin iç dünyası, amacı, motivasyonu ve tercihleridir. Anlatının amacına ulaşması, yani filmin doruk ve finale varması karakterin arzusuna kavuşmasıdır. Dolayısıyla olay örgüsünün gelişmesi neden-sonuç ilişkisi ile birlikte karaktere de bağlıdır.

## 6.2. Film Anlatısında Kişilik

Film kişileri, tüm anlatılarda olduğu gibi sinema anlatısında da en önemli unsurların başında gelir. Onlar hikâyeye katılan, diğerleri ile ilişki içerisinde olan ve diyalog gerçekleştiren kişilerdir. Bunlar aynı zamanda anlatının anlatıcısıdır. Seyirci onlarla özdeşleşim kurar. Onlar için filmi izler. Hele klasik anlatı sinemasında “star sistemi” ile birlikte bu ilgi daha da artmıştır. Kahramanın rolünü üstlenen oyuncunun

<sup>90</sup> Pierre Beylot, *Le Recit Audiovisuel*, Armand Colin, Paris, 2004, p. 50.

seyircinin zihnindeki algısı burada büyük önem taşımaktadır. Anlatı yapısı araştırmalarında özellikle kişiliklerin analizinin çok önemli olduğunu vurgulayan Beylot, “kişiliklerin temel işlevlerinden birinin seyirci ile kurgusal evren arasında bir aracı rolü üstlenmek olduğunu, seyircinin kişiliğin prizmasından öykü evreni hakkında bir dizi bilgi sahibi olduğunu ve seyirci ile kişilik arasındaki ortaklığa edebiyatta ve sinemada ‘odaklanma’ (A. Gardies ‘kutuplaştırma’ demeyi tercih eder)”<sup>91</sup> denildiğini belirtmektedir. Odaklanma öykü içerisindeki herkese yönelir. Dolayısıyla odaklanma yoluyla olaylar anlatılabildiği gibi kişiler de anlatılabilir. Yani kişiler üzerine tespitler ya da izlenimler dile getirilebilir. Elbette hangi izlenimlerin nasıl anlatılacağına yönetmen karar verir.

Kişiyi salt insan olarak düşünmeyen Philippe Hamon’a göre kişilik bir birimdir. O birbirine benzeyen tüm figürleri kişilik adı altında toplar. Eğer bir hastalığın ilerleme sürecini anlatan bir metin varsa mikrop, virüs, organ, yuvar, hepsi “kişi”dir. Ayrıca sinema, tiyatro, mim ve film de benzer anlayışla hareket eder.<sup>92</sup> Her anlatının bir kahramanı vardır. Bu kahraman insan olmak zorunda değildir. Oyuncak, yaratık, canavar vs. olabilir. Karakter anlatıbilimsel açıdan yapabilen ya da yapabilme özelliğine sahip, başından geçenlerin anlatıldığı öznedir. Lotman sinemada oyuncunun göstergeden gerçekliğe dönüştüğünü söyler. Yani insan filmde kendisiyle yer alan diğer nesnelere benzer. Dolayısıyla tüm nesnelere oyuncuyla eşit derecede anlam taşıyıcı olabilir.<sup>93</sup> Buna Jean Gabin’in oynadığı *La Bete Humain* (Jean Renoir, 1938) filminde lokomotif ve makinist arasındaki ilginç bağ örnek olarak gösterilebilir. Film bir adam ve makine arasındaki ilişkiyi anlatır. Her ikiliklik de ikili montajla yinelenerek gösterilirler. İkisi birbiriyle benzer figür olarak kişileştirilirken Gabin lokomotive özgü bir güç olarak, lokomotif ise insanileştirilerek figürleştirilir. Tiyatro

oyunculuğu ile sinema oyunculuğunu karşılaştıran Yuri Lotman, bir filmde oyuncunun parçalara bölünmesini sinemada bir dil yaratması bakımından önemli bulurken tiyatroya bunu yapma şansı olmadığını belirtir. Sinema anlatısına özgü oyunculukla ilgili göstergebilimsel-anlatıbilimsel özelliği “star” oyuncu, “efsane” oyuncu kavramları üzerinden ele alır. Seyircinin efsane oyuncularını farklı algıladığını, onların filmlerini sanki diziymiş gibi izlediklerini ama tiyatro oyuncusu için bu algının oluşamayacağını vurgular.<sup>94</sup> Lotman burada efsane oyuncu hayranlığını seyircinin topluca izleme estetiği ile yerel anlatı kültüründen gelen bilinenin yinelenmesi davranışına bağlasa da oyuncunun “semiyotik çekim gücü” bilinçli kullanılması şartıyla sanatsal sinemada bile önemli bir yere sahiptir vurgusunu yapar. Aktör Marlon Brando *Rihtımlar Üzerinde* (Elia Kazan, 1954), *Baba* (Francis Ford Coppola, 1972), *Kıyamet* (Francis Ford Coppola, 1979) *İhtiras Tramvayı* (Elia Kazan, 1951), *Viva Zapata* (Elia Kazan, 1952), *Jül Sezar* (Joseph Leo Mankiewicz, 1953), *Paris’te Son Tango* (Bernardo Bertolucci, 1972) gibi filmlerde oynadığında hem seyircinin beklentilerine cevap vermiş hem de yönetmenlerin semiyotik çekim gücünden estetik ve sanatsal düzeyde farklılık yaratabildikleri “efsane” oyuncu olmuştur.

Yapısalcı bakış açısını sergileyenler ve biçimciler, karakterleri olay örgüsü içerisinde yer alan kişilikler değil, “işlevler” olarak görürler. Kişilerin psikolojileriyle ilgilenmezler. Eylemlerini önemserler. Çünkü anlatımın itici gücü eylemdir. Kişilerin klasik sinema anlatısındaki eylem özelliğini yapılaştıran en temel kuramı V. Propp ortaya koymuştur. Masallardaki anlatı kişiliklerini masalın anlatısal sistematığı içerisinde eylemlerine göre betimlemiş, kişileri yapısalcı bir bakış açısı içerisinde sınıflandırmıştır. Bu bakış açısında kişilerin kim olduğu değil, ne yaptıkları önemlidir. Bu bağlamda yedi tür karakter tespit etmiştir. Bu yedi tür karakter sinemada da kullanılmaktadır. Propp’un işlevleri özellikle film senaryosunda evrensel bir yapı kurmak açısından başvuru kaynağı olmuştur.

<sup>91</sup> A.g.e., s. 201.

<sup>92</sup> Philippe Hamon, “Pour un statut sémiologique du personnage”, *litterature*, mai, 1972, p. 87-88. [www.persee.fr/doc/litt\\_0047-4800\\_1972\\_num\\_6\\_2\\_1957](http://www.persee.fr/doc/litt_0047-4800_1972_num_6_2_1957) (İndirilme Tarihi: 17.12.2020).

<sup>93</sup> Lotman, a.g.e., s. 128.

<sup>94</sup> A.g.e., s. 128-130.



Propp, masaldaki eylem alanlarına sahip kahramanları ‘Saldırgan’, ‘Bağışçı’, ‘Yardımcı’, ‘Prenses’, ‘Gönderen’, ‘Kahraman’ ve ‘Düzmece Kahraman’ olarak isimlendirmiştir.<sup>95</sup> Propp’un teorisini ileri taşıyan kuramcılar ise anlatı kişilikleri yerine “eyleyen” ve “oyuncu” kavramlarını tercih etmişlerdir. Bunlardan en önemlisi ve ileride daha detaylı ele alınacak olan Algirdas Julien Greimas’tır. Kişiler için “eyleyen” terimini kullanmıştır. Eyleyenler ‘özne’-‘nesne’-‘alıcı’-‘gönderici’-‘yardımcı’-‘karşıtkişi’ işlevlerini yerine getirirler. Diğer kişiler, yani bu işlevler dışında figürasyonda yer alan kişiler ise ‘eyleyen-olmayan’ kişiler olarak adlandırılırlar. Burada önemli olan kişilerin eylemleridir. Bir sinema filminde senaryodaki kişilikle filmin gerçekleşmiş kişiliği arasında fark vardır. Gerçekleşmemiş senaryo kişiliğini gerçek kişiye dönüştürmek için bir oyuncu bulmak gerekir. Bu anlamda da sinema çift taraflı bir kimlik ortaya koyar: Birincisi “yorumcu oyuncu”, diğeri “kişilik”tir. Bu durum sık sık birbirine karıştırılır. Aslında bu özellikle de yazılı anlatılarla, hatta tiyatro ile sinema anlatısı arasındaki büyük bir farkı meydana getirir.

“Benim ekranda gördüğüm bir oyuncu değil onun bir görüntüsüdür. Bu algısal gerçeklik ses ve görüntü yüzünden gerçekleşir. Roman ve tiyatroya göre sinemadaki oyuncunun farkı dilbilimsel malzemeden kaynaklanmaktadır. Anlatıbilimsel perspektif içinden bakacak olursak gösteren farkı esas teşkil ediyor. Kişiliğin bir gösterge olarak betimlenmesi söz konusudur. Böyle olması da en azından birinci düzey açısından olumludur. Gösterge onun değerini ortaya koyacak olan bir sisteme aittir. Şu halde kişi bir metinsel sistemin ortasında göstereni ve değeri ile bir gösterge olarak analiz edilebilir”<sup>96</sup>

Oyuncu gösterge olarak değerlendirilmelidir. Bu durumda sahne dışındaki yaşamın gerçekliğini unutup sahnede oynanan oyunun gerçekliğine kapılmamızdır.

<sup>95</sup> Propp, a.g.e., s. 88.

<sup>96</sup> André Gardies, *Le Recit Filmique*, Hachette Superieur, Paris, 1993, s. 54.

Oyuncunun sanatı sinemada üç düzeyde şifrelenmiş bir bildiri oluşturur: 1. Yönetim düzeyinde 2. Günlük davranışlar düzeyinde, 3. Oyunculuk düzeyinde. Mimik sinematografide özel bir işlev görmesi gerektiğine ilişkin postulat seyircilerin dikkatini bütüne değil, bu bütünün bölümlerine çekmeye yarayan sanatın bir momentidir (...) çekimlerin büyütülmesi ve sürekliliğiyle dikkatleri ayrıntılara çekme ortaya ilginç bir paradoks çıkarmaktadır. Sinemada insan figürü aşırı ölçüde yaşama yakın, bilinçli olarak teatralizmden ve yapaylıktan uzak bir şekilde hazırlanmakta ikinci anlamlarla yüklü olmaktadır; sinemadaki insan figürü, bir gösterge ya da karışık bir yan anlamlar(konnotation) sistemini içeren bir göstergeler dizisi oluşturmaktadır(...)yaşama yakınlık bağlamında bir başka paradoks günlük yaşam düzeyindedir. Sinema oyuncusu oldukça serbest günlük yaşam davranışlarında bulunmuş fakat oyunculuk geleneğine tiyatrodan daha fazla sadık kalmıştır. Üçüncü ve sonuncusu ise oyuncu efsane durumuna gelen kişiliğinin çerçevesini aşan ya da seyirciyi başka tarzda şaşırtan bir rol seçebilir.<sup>97</sup>

Özetle seyirci karakterle özdeşleşir. Ona karşı sempati veya antipati duyar. Onunla empati kurar. Karakteri ve eylemlerini kendi kafasındaki şablona yerleştirir.

Film karakteriyle bu tarz bir ilişki içerisinde olan klasik sinema seyircisi ile modern anlatı yapısıyla kurulmuş olan bir filmdeki karakter arasında yabancılaşma yaşanır. Bu durumu film karakteri bağlamında modern sinemada kişiliğin krizi olarak belirten Beylot, karakterin artık aktif eyleyen bir kişi değil, pasif izleyen bir kişi haline gelmesini Deleuze’ün “Kişilik bir çeşit seyirci oldu,” sözleriyle onaylamaktadır. Ona göre büyük anlatıların ve klasik sinemanın varlığı 1950 ve 1960’lı yılların sonunda özellikle Avrupa sinemasında, amaçları açık seçik tanımlanmış karakter yapısı, anlatının kopukluğu içerisindeki eylemlerin içinde boğulmuş karakter yapısıyla son bulmuştur.<sup>98</sup> Modern sinemanın en önemli

<sup>97</sup> Lotman, a.g.e. s. 129-138.

<sup>98</sup> Beylot, a.g.e., s. 51.



yönetmeni olan Jean Luc Godard'ın *Serseri Aşıklar* (1960) filminde hayatın anlamını arayan, evlenmek isteyen fakat özgürlüğüne düşkün, kafası epey karışık Patricia ile hayata karşı kayıtsız ve umursamaz tavrıyla kimseyi ve hiçbir şeyi önemsemeyen gangster Michel hem birbirlerine olan duygularında, hem davranışlarında klasik anlatı sinemasının kişiliklerine benzemezler.  $8\frac{1}{2}$  filmi (Federico Fellini, 1963) biçim ve içerik açısından klasik sinemadan farklı, modern yapıda bir filmidir. Filmin kendine has anlatı yapısı başkarakterinin kişiliğinde yansıma bulur. Filmin kahramanı Guido yaşamının kontrolünü kaybetmiş, yaratısal tıkanma yaşayan bir yönetmendir. Guido'nun yaşadıkları ve çelişkileri seyircinin onu anlamasında güçlük yaratmaktadır. Onun düşleri ve anıları çekilen filmin içinde ve gerçek filmin içerisinde daha da karmaşıklaşmaktadır. Bu filmin modernist anlatı yapısı kahramanı belirsiz, karmaşık ve çözümlenmesi güç bir kişilik olarak inşa etmektedir.

Klasik anlatı yapısında kişilikler öykü ve anlatımın çerçevesinde filmin içerisindeki işlevlere ve kişiliklerini belirleyen eylemlerine göre inşa edilirler. Vanoy için “yapmak” kişiliğin anlatıda yer alan önemli bir işlevselliğidir; diğerlerine yönelik eylemde bulunur, dünya üzerine eylemde bulunur, kendi kişisel dönüşümü de bir tür eylemdir. Kurgu ve ritimle gerçekleştirilir. Kişiliğin anlatıdaki diğer bir işlevi ise “olmak”tır; kimliği, ayırıcı özellikleri, fiziksel, toplumsal, psikolojik özellikleri gibi. Görüntü ve diyalogla gerçekleştirilir.<sup>99</sup> Görüldüğü üzere filmsel anlatıda yer alan kişileri “kişilik” olarak kavramsallaştıran Vanoy gibi bazı yapısalcılar da filmsel kişiliğin bir iç dünyası olduğunu, karakteristik özellikleri bulunduğunu ve işlevlerinin yanında psikolojik özelliklerinin de önemli olduğunu dile getirmektedirler. “Yaşayabilir bir karakter kuramı açıklığı korumalı ve karakterleri salt olay örgüsü işlevleri olarak değil, otonom varlıklar olarak ele almalıdır. Böyle bir kuram, seyircinin hangi ortamda olursa olsun söylem tarafından orjinal yapıda bildirilen ya da örtülü bulguları kullanarak

karakteri yeniden inşa ettiğini savunmalıdır.”<sup>100</sup> Bu da karakterlerin ayırıcı özellikleri olan karakteristiklerini ortaya koymakla mümkündür. Burada amaç seyirci tarafından söylem düzeyinde algılanabilecek zihninde yaratılabilecek tanıdık bir kişilik inşasıdır. Klasik anlatı yapısı olayı yönlendirecek, öykünün akışını sağlayacak kişiliklere ihtiyaç duyar. Kişilik filmdeki görüntüsü ile seyirciye sunulur fakat yine de seyircinin zihnindeki şablonlara göre algılanır. Film anlatısında kişiliklerin pek çok belirleyeni vardır. Kişiliğin bildikleri, düşündükleri, yaptıkları ve söyledikleri yoluyla seyirciye sunulması; kameranın nesnel, öznel kullanımı; diğerleriyle olan ilişkisi; kısaca öyküde yer alan her şey kişiliklerle ilişkilidir.

### 6.3. Film Anlatısında Zamanın Üç Görünümü

Elbette olaylar ve karakterler arasındaki nedensellik dramatik yapının en önemli unsurlarından biridir. Ama şu da unutulmamalıdır ki bunların hepsi zaman içerisinde gerçekleşir. Filmsel zaman fiziksel zamana benzemez. Değişkendir. Yönetmen onu istediği gibi organize edebilir. Her anlatının kendine has bir zamansallığı vardır. Öykü zamanı (fabula) filmdeki öykünün zamanıdır. Öyküleme zamanı (syuzhet) ise filmin gösterim süresidir. Bir film izlenirken öykü zamanı olay örgüsünün yarattıkları çerçevesinde zihinde yaratılır. Olay örgüsü eğer çizgisel bir süreç izlemezse, yani olay örgüsü filmsel öykünün dışında gelişirse seyirci onu zihninde belirli yöntemlerle bir düzene sokmaya çalışacaktır. Bunu da film anlatısında seyirciyi etkilemek için “öykü ve öyküleme” tarafından düzenlenmek üzere önemli üç zamansal işlem yapar: düzen, süre, sıklık.

Yönetmen filmi kronolojik düzeni bozarak gerçekleştirir. Böylece filmin zamanını kendi isteği doğrultusunda belirlemiş olur. Filmsel zaman dört boyutta ortaya konulabilir. Bunlar şimdiki, geçmiş, gelecek ve

<sup>99</sup> Francis Vanoy, *Récit Ecrit, Récit Filmique*, Armand Collin Cinema, Paris, 2005, s. 117,120.

<sup>100</sup> Chatman, a.g.e., s. 111.

düşsel zamandır. Öykü hangi zaman boyutunda geçerse geçsin, filmde sanki şimdi oluyormuşçasına yönetmenin/senaristin öngördüğü çerçevede anlatılır. Sinemada sadece şimdiki zaman vardır. Çünkü film hangi zamanda geçerse geçsin seyirci filmi şimdi görür. “Şimdiki zaman sinemada en çok kullanılan zamandır. Öykü anlatımında (syuhzet) şimdiki zamandan geçmiş ya da gelecek zamana gidiş-dönüşler geçmiş veya gelecek zamanın farklı kullanımlarıdır (anakronik).”<sup>101</sup> Özellikle modern sinemada iç içe geçmiş zaman kullanımında geriye dönüşler (flashback) ve ileri atlama (flashforward) olur. İki kavramı Gerard Genette “analeps/proleps” adı altında kullanmıştır. Ayrıca çeşitli anlatım teknikleriyle geçişler sağlanır. Bir de saat unsuruna dayalı, nicel olmayan zaman anlayışına dayalı psikolojik zaman düzen unsuru içerisinde yer alır. Burada zaman gerçek yaşamla uyumsuz şekilde parçalanır, uzatılır, çarpıtılır. Bu tür filmlerin içerisinde en önemlilerden biri olan *Yurttaş Kane* (Orson Welles, 1941), anlatı yapısıyla anakronik bir görünümde. Film öyküsü olay örgüsü içerisinde kurgulanarak şimdiki zamandan geçmişe (flashback), geçmişten şimdiki zamana (flashforward) içiçe geçmiş bir şekilde organize edilir.

Filmin başından itibaren kronolojinin bozularak Kane’in geçmişte yaşadıkları proleptik ve analeptik bir düzende anlatılmaktadır. Hayatına girmiş kişilere ve yaşadığı olaylara Kane’in hayatındaki dalgalanmaların nedenleriyle ilgili bilgi verecek şekilde geriye dönüşlerin kullanılması dramatik yapıyı zorlayıcı biçimde bölerken seyirci için filmi zor fakat gizemli bir hale getirmektedir. Film öyküsündeki olayların olay örgüsünde de tekrarlanması olayların önemini vurgulanmasına, farklı bir bağlamda seyirciye bilgi verilmesine katkıda bulunmaktadır. İç içe geçmiş zaman kurgusu ile *Ucuz Roman* (Quentin Tarantino, 1994) filminde kronolojik yapı proleptik ve analeptik kullanımlarla bozulmuştur. Öykü geriye doğru ve geriden ileri doğru gelecek şekilde kurgulanmıştır. Zamanda ileri-geri kurgusal oynamalarla labirent biçimli bir anlatı yapısı oluşturulmuştur.

<sup>101</sup> Feridun Akyürek, Nezih Orhon, **Dizi Senaryosu Yazmak**, Mediacat Yayınları, İstanbul, 2006, s. 137-139.

Süre, filmde anlatılan öykünün başından sonuna kadar geçen zamandır. Öyküdeki epizotların hangilerinin ayrıntılı, hangilerinin yüzeysel ya da kısa anlatılacağını içeren kavramdır. Öyküde zaman-mekân ilişkisi öykülenen olaya ve duruma bağlı olarak değişir. Süre filmde fabula zamanının syuhzet zamanı tarafından çeşitli yöntemlerle belirlenerek anlatının hızının (ritmin) ayarlanmasıdır. Mesela anlatılan öykünün süresiyle filmin perdede oynatılma süresi eşitse (aşağı yukarı) film durağan bir tempoda ilerler, seyirci açısından sıkıcı olabilir. Burada “izokroni”, yani sahnesel anlatım gerçekleşmiş olur. Bu tür filmler teatral bir özelliğe sahiptir. *İp* (Alfred Hitchcock, 1948) film öyküsünün süresiyle filmin perdede gösterilme süresinin aynı olduğu, tek mekânda çekilmiş bir film olarak sahnesel anlatım özelliğine sahiptir. Filmin eski bir oyundan uyarlama olması izokronik olmasındaki önemli bir neden olmalıdır. Filmde F. Nietzsche’nin felsefesinin etkisiyle arkadaşlarını ipe boğup öldüren, saklayan ve parti vererek hocalarını da davet edip zekâ gösterisi yapmaya çalışan iki felsefe öğrencisinin gerçek zamanlı öyküsü anlatılır.

Hızlandırılmış anlatımda ise gereksiz kısımlar atılır, böylece tempo hızlanır. Seyircinin filme ilgisi artar. Time-lapse (zaman atlamalı çekim) adı verilen ve günümüzde sıkça kullanılan bu yöntem elliptik (eksiltili) işlem yerine sonuçlanacak görüntünün sürecinin hızlandırılması ve seyirciye gösterilmesini sağlamaktadır. Güneşin batışını beklemek yerine çekimlerle süratle ve görüntülü olarak teknik bir işlemle güneş batırılır. Bazı zamansal işlemlerde ise öyküde gerçekleşen olaylar beyaz perdede yavaşlatılmış olarak gösterilmektedir. *Taksi Şoförü* (Martin Scorsese, 1976) filminde, Travis Bickle filmin son sahnesinde Iris’i mafyanın elinden kurtarmak için gittiği mekânda çatışmaya girer. Adamları öldürür fakat kendisi de ölümcül yaralar almıştır. Polis içeri girdiğinde oda ve Travis kanlar içerisinde. Kanlar içinde yatan cesetler, Travis ve sokaktaki insanlarla polisin gelişi ağır çekimle gösterilir. Filmin şiddet dolu ve en etkileyici sahnesi olduğu için ağır çekimle gösterilmektedir. Ana akım sinema geçmişe oranla günümüzde ritim olarak daha da hızlanmış, sahneler takip edilmesi güç hale gelmiştir.

“Filmsel mekân ve zaman ilişkisi iki çekim arasında ayırt edilebilen iki kullanıma sahiptir. Birinde filmsel zamanla filmsel mekân örtüşür (zaman-mekân sürekliliği), arada seçme-ayıklama yapılan atlamalar kullanılır (yoğunluk, zamanda atlama), senaryo yazımında eksilti (ellipsis) ve kurguyla sağlanan daraltma işlemleri uygulanır. Uzun zamanı kısaltma işlemi (yoğunluk-özet) ise olay zamanının gereksiz uzatılmasını engeller anlatımı ekonomikleştirir.”<sup>102</sup> Anlatım (syuzhet) süresiyle öykü (fabula) süresi arasındaki bağıntıdan oluşan süre özellikle modern anlatı sinemasında çok kullanılır. Bu bakış açısında karakterin iç dünyası çok önemli olduğundan süre karaktere göre biçimlendirilir. Epizodik bir anlatım oluşturan bu süreç anlatı zamanındaki sürenin uzatılmasına neden olur. Subjektiftir. Yönetmen süreyi genişleterek fiziken imkânsız bir zaman yaratır. Nuri Bilge Ceylan *Kasaba* (1997), *Mayıs Sıkıntısı* (1999), *Uzak* (2002) vb. filmleriyle yalın, klasik sinema anlatısının dışında, minimal bir sinema yapısıyla sıradan küçük insanı anlatmayı tercih eden bir sinemacıdır. Bu sinema türü de ortalama izleyicinin alışık olmadığı bir izleme deneyimini zorunlu kılmaktadır.

Yönetmen filmlerinde uzun planların yanı sıra, özellikle montaj tekniğiyle anlatım süresini uzatır. Fiziksel gerçeklikle örtüşmeyen bu stil sinemasal anlatımda karakterin iç dünyasını ve olayları detaylandırmak, seyircinin daha fazla odaklanmasını sağlamak içindir. Benzer bir zamansal kullanımı Andrei Tarkovski sinemasında görürüz. Zaman üzerinde oynayan Sergei Eisenstein kurgusal olarak görüntülerle oynamış, bazı sahnelerin gerçekdışı bir zamanda gerçekleşmesini sağlayarak seyirciyi etkilemeye, düşünmeye ve manipüle etmeye çalışmıştır. *Potemkin Zirhlisi* (Sergei Eisenstein, 1926) filminde merdiven sahnesi filmin en önemli ve en duygusal sahnesidir. Kaçışan, öldürülen halk ve acımasızca ateş eden çarlık askerlerinin görüntüleri, merdivenlerden kayan çocuk arabası gerçek zamandan daha uzun bir filmsel zamana yayılarak esnetilmiştir. Bu ajitasyon

propaganda filminde seyircinin halkın masum, çarlık idaresinin ise kıyıcı ve zalim olduğuna inanmasına çalışmıştır.

Yönetmenin ekran süresini öykü süresinden ve olay örgüsü süresinden bağımsız yönlendirebilmesi üzerine Italo Calvino şöyle der: “Şehrazat’ın her gece hayatını kurtarmasına olanak sağlayan sanat, bir öyküyü bir ötekisine bağlamasını bilme ve gerektiğinde öyküyü kesebilme sanatıdır; zamanın sürekliliği ve bu sürekliliğin kırılmasıyla ilgili iki işlem.”<sup>103</sup> Bu tür işlemlerden biri ana öyküden ikincil öyküye geçişle olur. Ana öykü bir yerde kesilir. Montajla ikincil öyküye geçilir. Daha sonra kaldığı yerden ana öykü devam eder. Böylece anakroni filmin durdurulmasıyla gerçekleşmiş olur. “Uzun plan, görüntünün zamanını gerçek zamana yakınlaştırır. Böylece diegetik zaman söylem zamanıyla (yani hikâyeyi anlatmak için kullanılan zamanla) eş hale gelir. Filmi yapanlar olayları hızlandırmak, ya da doruk noktasını ertelemek için zamanı sıkıştırabilir ya da genişletebilirler: Bunun güzel bir örneği *Star Trek 2-Han*’ın Gazabı (Nicholas Meyer, 1982) filminde 60 saniyelik geri sayımdır. 60 saniye =1 dakikadan çok daha fazla hissedilir.”<sup>104</sup> Anlatı olarak filmde hikâyenin zamanda daraltılması ya da zamana yayılması suretiyle yapılan işlemler sinema sanatının süre ile ilgili önemli bir edimi olarak vurgulanmaktadır.

Sıklık, anlatılan öykünün süresiyle filmdeki anlatma süresinin orantılanması olayın kaç kez gerçekleştiğine bağlıdır. Genette bunu sıklık (frekans) kavramıyla ifade eder. Çok yaygın olarak bir öyküde bir kez geçen olay, olay örgüsünde (anlatımda) de yalnızca bir kez sunulursa “tekli anlatı” olur. Ancak bazen tek bir öykü olayı olay örgüsünün işlenişinde iki ya da daha fazla çıkabilir; bu durum “yinelenen anlatı” olarak adlandırılır. “Yinelenen anlatı” kullanımını bu olayın filmin önemli olayı olduğunun

<sup>103</sup> Calvino, a.g.e., s. 62.

<sup>104</sup> Robert Edgar Hunt, John Marland, Steven Rawle, *Film Dili*, çev. Senem Aytaç, Literatür, İstanbul. 2012, s. 136.

<sup>102</sup> A.g.e., s. 137-139.

seyirciye iletilmesidir. Bazı filmlerde her birinin aynı olayı tanımladığı çok sayıda anlatıcı kullanılır; yine bunun birkaç kez olduğunu görürüz. Bu artan sıklık aynı aksiyonu birkaç yönden görmemize olanak sağlayabilir.<sup>105</sup> Bu türden filmlerin –yinelenen anlatı– başında *Raşomon* (Akira Kurosawa, 1950) filmi gelmektedir. Film anakronik bir şekilde ilerler. Analeptik ve proletik düzenlemelerle birlikte, işlenen bir cinayet dört ayrı görgü tanığının bakış açısından olay tekrarlanarak anlatılmaktadır. Gerçekte olay bir tane olmasına karşın dört kişinin dört farklı yorumuyla, yani dört kez yinelenerek dile getirilmektedir. Fakat aynı olayın tekrar tekrar gösterilmesi seyirciye her gösterimde farklı bir bağlamda verilerek filmin ilerlemesini ve seyirciye yeni bilgi iletilmesini sağlar. Bulmaca şeklindeki filmlerde yer alan karakterin/karakterlerin öznel bakış açılarının ya da hayal, sanrı veya rüyalarının izleğinde oluşan filmlerde bu zamansal sıklık şekline rastlanır. *Geçen Yıl Marienbad'da* (Alain Resnais, 1961) bu tarzda yapılmış filmlere örnek olarak gösterilebilir. Zaman içerisinde gerçekleşen olayların kişiden kişiye değişmesi, bir kadına âşık bir adamın aslında geçen yıl aynı otelde karşılaştıklarına ve bir dahaki yıl yeniden bir araya geleceklere dair birbirlerine söz vermeleri üzerine ve bu konuda adamın kadını ikna etmeye çalışmasına dayanır. Kadın olayı ısrarla reddeder. Çünkü olaylar onun için başka türlü gelişir. Film, zaman ve mekânlar arasında yönetmene has geçişler ve yinelenen anlatı yapısı sunar. Bu, son yıllarda dünya sinemasında çok sık kullanılan bir anlatım şeklidir.

Bazen de öyküde birden fazla geçen öykü olayı olay örgüsünde bir kez geçer bu duruma da “yineleyen anlatı” denilir. Filmin anlatısal analizinde sıklık (frekans) eleştirmenin/analistin filmdeki önemli ve önemsiz olayları tespit etmesi açısından önemli araçlardan biridir. Öyküde birçok kez geçen olayın ve olay örgüsünde de birçok kez aynı şekilde geçmesi söz konusu olabilmektedir. Fakat burada olay örgüsünde birçok olay olmasına karşın her biri bir kez anlatılır. Alfred Hitchcock’un tek

komedî filmi olan *Harry'nin Derdi* (Alfred Hitchcock, 1955) filminde, Vermont kasabası sakini Harry'nin cesedi bulunur. Herkes Harry'yi kendi öldürdüğünü zannederek cesedi ve olayı gizlemeye çalışır. Fakat Harry'yi kim öldürmüştür? Bir kez meydana gelen fakat tüm film boyunca tekrarlanan olay filmin en önemli konusu ve sorusudur. Sonuçta zaman kipi kullanılarak film anlatımında yeni bir bilgi iletme, abartma, vurgulama sağlanır.

Şu halde anlaşılıyor ki bir öykünün en önemli oluşturucularından biri, belki de en önemlisi zamandır. Çünkü her öyküde –başı ve sonu olan– anlatılan şey bir ardışıklık içerisinde zamanda oluşur. Kısacası Metz'in *Sinemada Anlam Üstüne Denemeler* adlı yapıtında belirttiği şekilde, öykü zamansal bir dönüşümler sistemidir. Başlangıcı ve sonu olan zamansal bir sekanstır. Hem de iki kez zamansaldır: anlatılan şeyin zamanı (gösterilen) ve öykünün zamanı (gösteren). Metz, “zamansal dönüşümler sistemi” olarak tanımladığı öykünün asıl işlevinin ise bir zamanı diğer bir zaman için de değerlendirmek olduğunu söylemektedir.<sup>106</sup> Gerçek, yani şu an, şimdi olan asla öykü olamaz. Öykü olabilmesi için bir olayın olup bitmiş olması gerekir. Olayların zaman içindeki diziminden meydana gelen öykü, yukarıda en temelleri itibarıyla değindiğimiz zamansal işlemlerle gerçekleştirilebilir.

#### 6.4. Film Anlatısında Uzam

Sinematografik anlatı açısından uzam film olaylarının içerisinde geçtiği alan olarak anlaşılmalı birlikte, bir de çerçeve içerisinde çeşitli anlatım yollarıyla yaratılan bir ilüzyondur. Günlük yaşamda görüş alanımız gözümüzün ve beynimizin olanakları çerçevesinde sınırlı bir yapıya sahiptir. Baktığımızda belirli bir alanı görür, alanımız dışına çıkanları

<sup>105</sup> Bordwell, Thompson, a.g.e., s. 86.

<sup>106</sup> Metz, a.g.e., s. 32.



ise göremeyiz. Fakat filmsel görüntünün sınırlılığının bununla bir ilişkisi yoktur. Çünkü gözümüz sınırlı bir görme alanına sahip olsa bile onun bu eksikliğini tamamlayan organlarımız ve hareketlerimiz bulunur. Örneğin, başımızı çeviririz. Fakat film görüntüsünde durum farklıdır. Yönetmen filmi nasıl çekerse çeksin, gösterimin ve çerçevenin sınırları kısıtlıdır. Film çerçevesinin dört kenarı, bir de sınırlı art alanı vardır. Bu durumu sinemanın sanat olmasının bir özelliği olarak gören Rudolf Arnheim, betimlenen sahnenin uzamsal yönelimini bir fotoğrafta anlaşılır şekilde yeniden üretmenin zor olduğunu söylemektedir. Görüntünün alanının kameranın nesneye yakınlığına bağlı olduğunu, çekim ölçeklerinin, özellikle de yakın planın sınırlamanın aşılması konusundaki önemli çabalardan biri olduğunu vurgulamaktadır. Ayrıca sınırlılığı aşma olanaklarının diğer görsel sanatlara oranla çok daha fazla olduğunu belirtmektedir.<sup>107</sup>

Kamera hareketleri, kompozisyon, objektifler, alan derinliği, ışık, perspektif vb. gibi anlatım araçlarının etkili kullanımı filmsel uzamın en yaratıcı şekilde kullanılmasına olanak tanır. Noel Burch, seyircinin diegetik uzamdan ayrılmasını altı grupta toplamaktadır: kadrajın solu, sağ, yukarı ve aşağısıyla birlikte kadrajın arkası art alan, mekân, kadrajın önü de seyirciyi uzaklaştıran son alandır. Özellikle modern sinemada oyuncu seyirciye hitap ederek seyirciyi filme yabancılaştırır.<sup>108</sup> *Serseri Aşıklar* (Jean Luc Godard, 1960) filminde Jean Paul Belmondo çerçeveden seyirciye hitaben konuşmaktadır. Demek ki bir yönetmen çerçeve kenarlarını, oyuncunun giriş çıkışlarını, çerçeve dışı imaları, ekran dışı sesini, çerçevenin uzamsal boyutunu kullanarak anlatıyı sınırsızca düzenleyebilmektedir. Ayrıca kamera hareketi, açı, düzlem, yükseklik, mesafe vb. unsurlar da filmin anlatı yapısını oluşturan bağlantıları yaratmak için uzamı kullanmaktadır.

Filmsel evreni “filmsel zaman” ve “filmsel mekân” (diegetik) olarak kategorize eden Alim Şerif Onaran sinemayı “filmsel zaman ve mekânı sağlama sanatı” olarak nitelendirmektedir.

Sinemada mekânın üç boyutlu olarak oluşturulduğunu, iki boyutun tüm sanatlarda olduğu gibi sağlandığını, üçüncü boyutun ise perspektifle (kamera ve objektifle) oluşturulduğunu, fizyoloji, psikoloji, hareket, kurgu gibi unsurlarla da sinemada üçüncü boyutun yaratılabildiğini belirtmektedir. Ayrıca dünyanın herhangi bir yerindeki bir durumu göstermek için coğrafi mekân, kişilerin psikolojisini saptamak için ise dramatik mekân kullanıldığını anlatmaktadır.<sup>109</sup>

Coğrafi mekân olayın tümünde kullanılan mekândır. Olayın geçtiği yerin atmosferini hazırlar. Dramatik mekân ise kişilerin ve durumların psikolojisini ortaya koymak amacıyla kullanılır.<sup>110</sup> Sonuç olarak kamera anlatımın diğer olanaklarıyla birlikte mekânı belirli bir kadraj içerisinde sunar fakat bu mekân bir yanılısamadır. Bu yanılısma seyircinin zihnine gerçekmiş gibi yansır ve seyirciyi bu yanılısamaya inandırır. Algıladığımız üç boyutlu gerçek dünya, birbiriyle diyalektik bir ilişki içerisinde bulunan nesnelere ve onları çevreleyen uzaydan oluşmaktadır. Nesnelere uzayda kapladığı yerin niteliği olan uzam sinematografik açıdan da nesnelere görüntüye alınacağı ölçüde sınırlandırılmasıyla tanımlanır. Yani sabit ve hareketli tüm nesnelere, sınırlandırılmış olan film çerçevesinin içerisinde filmi oluşturmak üzere yer alır.

Sinematografik uzam, kimi zaman mekân kavramıyla aynıymış gibi kullanılır. Oysa ikisi birbirinden farklı kavramlardır. Uzam “yer kaplayan nesnelere kapladıkları yerle ilgili durumlarıdır. Ölçülebilen uzay

<sup>107</sup> Rudolf Arnheim, *Sanat Olarak Sinema*, çev. Rabia Ünla Tamdoğan, Hil Yayınları, İstanbul, 2010, s. 22.

<sup>108</sup> Noel Burch, *Une Praxis du Cinema*, Folio Esais Gallimard, 1986, s. 39.

<sup>109</sup> Alim Şerif Onaran, *Sinemaya Giriş*, Agora Yayınları, İstanbul, 2012, s. 17-21.

<sup>110</sup> Akyürek, Orhon, a.g.e., s. 137-139.



anlamındaki uzam nesnelere yer üstündeki yayılmalarını belirtmektedir. Uzaya göre uzam, zamana göre süre gibidir.”<sup>111</sup> Uzamın uzayda kapladığı yerin niteliği maddi bir özellik değil, insanın algısından ve zihinsel faaliyetlerinden kaynaklanan var olanı aklında soyutlama biçimidir. Kamera filmin yapım aşamasında var olan üç boyutlu nesnelere çeker ama bu görüntüler perdeye veya ekrana yansıtıldığında ışıktan oluşan iki boyutlu birer yansımadır. Uzam filmin içeriğiyle ilgilidir. Filme alınan coğrafyadır. Gerçektir. Somuttur. Gardies’e göre sinematografik uzamın inşası plan ve sekans düzeyindeki işlemlerle gerçekleşmektedir. Plan düzeyinde görüntünün kompozisyonel biçimde oluşturulması söz konusudur. (Denge, simetri, kromatik, yatay-dikey çizgiler, kadrajın ağırlık noktaları, ışık kaynağı vb.) Sekans düzeyinde ise genelde alan-alandı, görüntü-ses ikilileri arasındaki eşzamanlık önemlidir.<sup>112</sup> Eric Rohmer *L’organisation De L’espace Dans Le “Faust” De Murnau* adlı kitabında sinematografik uzam kavramını üç farklı düzeyde ele almaktadır. Birincisi “resimsel uzam”, ekran yüzeyinde yaratılmış uzamdır. İkincisi “mimari uzam”, dekorasyonla ya da sanat yönetimiyle eşdeğer kullanılır. Sonuncu “filmsel uzam” ise seyircinin filmin ona parçalar halinde sağlayacağı olanaklarla zihninde yarattığı yeniden inşa edilmiş bir uzamdır.<sup>113</sup>

Sinematografik tekniklerle seyircinin zihninde yeniden bir uzam inşa edilmektedir. Anlatılmak istenenin görsel işitsel ifadesi uzamın da içinde rol aldığı bütüncül ilişkide gizlidir. *Faust* (Friedrich Wilhelm Murnau, 1926) filminin çekimlerinde kullanılan kamera açıları, mekânın gölge ve ışık tekniğini kullanarak oyuncuların ruh halindeki derinliği ortaya koymaları, uzamın sadece olayların içinde gerçekleştiği basit bir alan olmadığını göstermektedir. Mario Pezella özne-uzam ilişkisini çerçevenin alanı ve bu alanın içerisindeki kişinin devinimini Murnau’nun filmi *Faust* üzerinden “‘Margherita’nın dolaştığı’ sekansta, çekimin açısı ve çerçeveye

alınmış uzamı geometrik olarak bölen çizgiler, onun ruhundaki duyguların değişimine ve ifade ettiği jestlere dayanır. Böylece ‘başın dirseğin içine doğru hareketi’ uzamı bir üçgene ve kırık bir çizgiye böler ve kendi içine dönmenin anlamlı bir devinimini sunar,”<sup>114</sup> şeklinde ifade ederken; özne ve uzamı zaman olgusuna dahil eden Tahsin Yücel “Dünyanın kendisi (uzam), onu ele alan özne (belli biri) ve her ikisinin de yer aldığı zaman (belli bir an). Bu üç öğeden birinde en ufak bir değişiklik oldu mu dünya aynı dünya değildir artık,”<sup>115</sup> diyerek üç öğenin farklı kombinasyonlarından sonsuz sayıda varyasyon doğabileceğine gönderme yapmaktadır. Sonuçta uzamsız bir sinemasal anlatıdan söz etmek mümkün değildir. Uzamın en önemli özelliği ise anlatıdaki karakteri vurgulamaktır. Onu bir yerde konumlandırarak tanıtmaktır. *Faust* örneğinde de ele alındığı şekliyle uzamın yaratıcı kullanımı karakterin duygularını, ruh halini de ortaya koymaktır. Bütün bunlar sinemanın anlatı yapısında uzamın salt bir dekor ya da atmosfer işlevi görmediğinin, zaman öğesiyle birlikte filmin estetiğine de en önemli katkıyı sağlayan unsurlardan biri olduğunun açık bir göstergesidir.

## 6.5. Film Anlatısında Öykü Enformasyonunun Düzenlenmesi

Geniş anlamda anlatım, değişik biçimlerde belli bir zaman ve mekân içerisinde belli kişiliklerin etrafında geçen bir öykünün oluşturulmasıdır. İnsanlar sinema filmine bu öyküyü izlemek için giderler. Öykünün bir olay örgüsü vardır. Bu olay örgüsünde yönetmen öyküye dair bilgileri çeşitli yerlerde ve çeşitli şekillerde vererek seyircinin motivasyonunu ve merakını güçlendirir.

“Filmsel anlatımın temelinde, anlatının tasarlanmış, ‘uydurulmuş’ olamayacağı varsayımı yatar. Bu nedenle sinemaya duyulan ilgi – az ya da çok – trafik kazalarının, öteki özel olayların ve felaketlerin

<sup>111</sup> Orhan Hançerlioğlu, *Felsefe Sözlüğü*, Remzi Kitabevi, İstanbul, 1982, s. 433.

<sup>112</sup> Gardies, a.g.e., s. 74-75.

<sup>113</sup> Régine-Michal Friedman, “Espaces du Cinéma et Labyrinthes de L’histoire”, *Études littéraires*, p.p. 133, (129-140). <https://doi.org/10.7202/500876ar> (İndirilme Tarihi: 04.03.2021)

<sup>114</sup> Pezella, a.g.e., s. 75.

<sup>115</sup> Yücel, a.g.e., s. 13.

seyircide uyandırdığı ilgiye, yani yaşamın ürettiği konulara, sanatsal modellerindeki değil, gerçeklikteki duruk yasallıkların dışına çıkılmasına karşı gösterilen ilgiye benzer. Sinemanın seyircide, öteki sanatlarca sağlanamayan bir inanırlık duygusu yarattığını kimse yadsımamaktadır.”<sup>116</sup>

İşte bu bilgilerin seyirciyi etkileyecek biçimde aktarılması anlatımın en önemli işlevidir. Anlatımda (söylemde) bilgilerin seyirci üzerinde psikolojik etki kurması, seyirciyi manipüle etmesi, seyircinin olayın içerisine çekilmesi ve özdeşleşim kurması yer alır.

Anlatım bir filmde nasıl gerçekleştirilir? Daha doğrusu hangi araçlarla gerçekleştirilir? sorusunun temel yanıtını kodlarda aramak gerekir. Çünkü anlatımda seyirciye iletilecek etkileyici tüm enformasyon görüntü, ses ve dil kodları aracılığıyla gönderilir. “Sinemada kodlar sinemaya özel kodlar (sadece sinema kullanır) ve sinema dışındaki (diğer alanlardan alınan kodlardır) alanlara ait kodlar olarak iki kısma ayrılırlar. Sinematografi dışı kodlar sinemasal kodlara dönüştürülürler, adapte edilirler. Yazılar, oyunculuk şekli, müzik, kostüm vb. sinematografi dışıdır ama sinemaya entegre edilmiştir. Özellikle sinemayı özgün (saf sinema) düşüncesiyle ele alan teorisyenler sinemayı ise dilsel bir form değil özel bir kod olarak düşünürler. Bu kodlar kamera hareketleri, çekim ölçekleri, kurgu, kamera açıları, kadraj”dır.<sup>117</sup> Öykü enformasyonunun karakter üzerinden aktarılmasında ise seyirci ile karakter arasındaki bilgi hiyerarşisi en önemli kriterdir.

Öykü enformasyonu bir karakter üzerinden aktarılsa sınırlı enformasyon, bütün karakterler üzerinden aktarılsa sınırsız, iç içe geçerse karışık enformasyon olur. Anlatım alanını bu bağlamda analiz etmenin en kolay yolu; kim neyi ne zaman

biliyor? Sorusunu sormaktır. Bilgi hiyerarşisinde, seyircinin her şeyi bildiği filmde karakterlerden daha fazla bilgi sahibi olduğu anlatım “her şeyi bilen anlatım” olarak adlandırılır. Seyirci bilgisinin alanı dışında derinliği de önemlidir. Sınırlandırılmış ve sınırlanmamış anlatım arasındaki devamlılık gibi nesnellik ve öznel arasında da bir devamlılık vardır. Bir olay örgüsü bizi sadece karakterlerin söyledikleri ve yaptıklarıyla bilgilendirirse yani dışsal davranışlarıyla sınırlı tutarsa nesnel olur. Bir karakterin bakış açısından yapılan çekim öznel (algısal öznel). Olay örgüsü karakterin aklına girerse düşlerine, fantezilerine, belleğine dalarsa karakterin bu içsel görüntüleri zihinsel öznel olur.<sup>118</sup>

Öykü enformasyonunun seyirciye ulaştırılma şekli aynı zamanda seyircinin filme vereceği tepkinin de şeklini belirler. Filmsel öykünün seyirciye aktarılmasını A. Laffay dolayımından ifade eden C. Metz, sinema seyircisinin belli bir düzen ve sistem içerisinde seçilmiş imgeleri izlediğini, dolayısıyla kendi iradesi dışında önüne konulmuş olan bir çeşit imgeler albümünü karıştırdığını fakat sayfaları çevirenin kendisi değil yönetmen (auteur) olduğunu belirtmektedir. Diğer durumlarda ise seyircinin izlediği filmin gerisinde öykünün anlaşılmasını sağlayan bir dilinin olduğunu bilmektedir.

Alan ve derinlik çerçevesinde öykü bilgisinin sunulması ya da saklanması yönetmenin sinemasal tercihlerine bağlıdır.<sup>119</sup> Görüldüğü üzere sinemasal anlatımın kendine özgü sinematografik gösterge sistemleri bulunmaktadır. Bu gösterge sistemleri oldukça zengin olanaklara sahip olmakla birlikte biçim ve içeriğin birbiriyle olan diyalektik ilişkisini de meydana getirmektedir. Sonuçta anlatım, öykü enformasyonunu çeşitli şekillerde kullanarak seyirciyi sınırlı veya sınırsız biçimde bilgilendirmiş olur.

<sup>116</sup> Lotman, a.g.e., s. 110.

<sup>117</sup> Vanoy, a.g.e., s. 34-35.

<sup>118</sup> Bordwell, Thompson, a.g.e., s. 94.

<sup>119</sup> Metz, a.g.e., s. 34.

### 6.5.1. Öykü Modu

Gerard Genette anlatısal perspektifi net olarak iki soruya verilecek cevap üzerinden ortaya koymaktadır: “Kim görüyor?” ve “Kim konuşuyor?” Anlatısal bilginin düzenlenmesiyle (odaklanma) ilgili olarak kip (mode) “Kim görüyor?” sorusuna yanıtıdır. Anlatısal sözcelemeyle ilgili olarak ses “Kim konuşuyor?” sorusunun yanıtını içerir. Kip ve ses kişilikler, anlatıcılar, yönetmen ve seyirci arasındaki ilişkilerle ilgilidir.

Filmsel kip, film öyküsündeki olayların öyküleme (söylem) zamanında mimetik ya da diegetik olarak sunulmasına bağlıdır.

“Öykü modu (kip), anlatılan bir içeriğin-öykünün belli bir anlatım eylemiyle tragedya, roman, tiyatro ya da film olarak aldığı özgün biçimdir. Yani aynı aşk öyküsü, anlatılan bir içerik (histoire) olarak, farklı öyküleme (narration) teknikleri kullanılarak öykülenip-anlatılarak (narration), bir tragedya, bir film, bir opera gibi farklı varoluş biçimleri verilerek (récit), farklı duyumsamalar, algılar, anlamlar ve fikirler yaratılarak var edilebilir.”<sup>120</sup>

Sinema gerçeğin aynısı ya da temsili değildir. Kendi gerçekliği içinde kendi dilini kullanarak seyirci için farklı dünyalar yaratır. Burada esas olan seyirciyi bu dünyalara inandırmaktır. Önceki bölümde sözünü ettiğimiz bilgilendirme tam da bu amaca hizmet etmektedir. Yani seyirciyi verilen ve gizlenen bilgilerle yönlendirmek, meraklandırmak, heyecanlandırmak vb. Eco bütün anlatılarda geçerli olan seyirciyle anlatıcı arasındaki inandırmaya dayalı anlaşmayı Coleridge’in “inançsızlığın askıya alınması” durumuyla açıklamaktadır. “Okur, kendisine anlatılanın hayal ürünü bir öykü olduğunu bilmelidir, ancak bu, yazarın yalan söylediğini

düşünmesini gerektirmez. (...)Yazar, gerçek bir beyanda bulunuyormuş gibi yapar. Biz de kurmaca anlaşmasını kabul eder ve onun anlattıkları gerçekten olmuş gibi davranırız.”<sup>121</sup>

Seyirciyi anlatısına inandırmak için seyirci ve anlatıcı arasındaki ilişki “perspektif (bakış açısı)” diye adlandırılan anlatıcının kim olduğu, daha doğrusu hangi bakış açısında olayı anlattığını ortaya koyan ve “mesafe” diye adlandırılan filmsel öykünün seyirciye uzak ya da yakın olmasıyla ilişkili olan söylem şeklidir. Bir sinema filmi, seyircisini hikâyesinden uzak ya da yakın tutabilir, bu da iki kavrama bağlıdır: diegesis ve mimesis.

Diegetik yapıda okuyucu/izleyici, anlatıcının anlatma eylemine doğrudan tanık olur. Okuyucu/izleyici, olayları bir anlatıcının ‘doğrudan anlatımı’yla ve böylece bulunduğu mekân-zaman ayırımı içinde ve belli bir zihinsel mesafeden öğrenir. Olaylar, okuyucunun zihninde geçmiş zamanda olup biter ve bu nedenle de anlatıcının olaya uzaklığı okuyucunun olayla bütünleşmesine engel olur. Buna karşın mimetik yapılanmada ise anlatıcı devreden çıkarılmakta; olay ayrıntılarıyla okuyucunun ve/veya izleyicinin gözünün önünde canlanıyormuş yanılması verecek şekilde aktarılır, okuyucu/izleyici olaylara doğrudan ‘tanık’ durumuna getirilir. Burada kahramanların sözleri, monolog ve diyalog şeklinde verildiğinden ‘doğrudan anlatım’ söz konusudur; dolayısıyla burada doğal olarak mesafe kısılır ve böylece okuyucunun/izleyicinin yapıyla özdeşleşmesi sağlanabilir.<sup>122</sup>

Aristoteles sanatları taklit tarzları açısından sınıflandırırken şairin kahramanın yaşadıklarını dolaylı bir biçimde Homeros gibi anlatmasını “hikâye yoluyla taklit etme” olarak tanımlar; bu diegetik anlatıdır. Buna karşın taklit edilen kişilerin eylem içerisinde gösterilmesi, yani şairin olan

<sup>121</sup> Eco, a.g.e., s. 101.

<sup>122</sup> Mustafa Sözen, “Anlatı Mesafesi-Anlatı Perspektifi Kavramları, Sinematografik Anlatı ve Örnek Çözümlemeler”, *ZKÜ Sosyal Bilimler Dergisi*, Cilt 4, Sayı 8, 2008, s. 125.

<sup>120</sup> Metin Gönen, <http://paradoksergi.com/sinema-neyi-anlatir-2-hangi-anlati/> Para-doks Dergi, (İndirilme Tarihi: 13.06.2020).

biteni anlatmak yerine olduğu şekliyle göstermesi mimetik anlatımdır.<sup>123</sup> Bu tanımları film anlatısına uyarlayacak olursak “doğrudan anlatım”da karakter konuşmaya başlar. Kendini kendi sözleriyle ifade eder. Bu “gösterme”dir. Mimetik özellik taşır. Mimetik anlatım o anda olaya seyirci tarafından tanık olunuyormuş izlenimi yaratan yanıltıcı bir şekilde sunulur. İster diegetik olsun isterse mimetik, film anlatımında anlatıcı karakterlerin diyaloglarının sunumunda bazı teknikler kullanır. Bu teknikler seyirciyle öykü arasında bir mesafe yaratır. Bu mesafe diegesiste uzak, mimesiste yakındır.

Göstergebilimsel ve anlatıbilimsel analizin en önemli anahtar kelimesi ise “diegesis”, yani diegetik özellik taşıyan “anlatma”dır. Seyirci anlatılanla özdeşleşemez. Seyirci filmi geçmiş zamanda izler. Dolaylı bir anlatım sunar. Bu iki tekniğin sinemada çoğu zaman birbirinden kesin çizgilerle ayrılması zordur. Filmlerde anlatı yapısı kimi zaman diegetik kimi zaman mimetik özellikler gösterebilir. Bu, yönetmenin tavrına bağlıdır. Film genelde mimetiktir; bir öykü anlatmaz, onu eylem içinde canlandırır. Fakat film bazı durumlarda diegetik de olabilir.

Bu bağlamda da diegetik anlatı yapısı, mimetik anlatı yapısına göre seyirciye daha mesafelidir. Aristoteles’in dram anlayışı; aracı, nesnesi, tarzı ne olursa olsun taklit (seyirciyi izlediği şeyin gerçek olduğuna inandırma) üzerinedir. Epik ve dramatik üzerinden bir ayrıma gitmez. Oysa Platon’un mağara metaforuna benzer bir şekilde yanılmacı olmayan, diegetik (seyirciyi izlediği şeyin sadece bir oyun olduğuna inandırma) bir tavır sergiler. Platon’a göre “ozanın konuşmalar arasındaki sözleri kaldırılır da geriye sadece diyaloglar kalırsa böyle bir anlatış sadece taklitten (mimesis) ibaret olur (...) şiirin tarzı tamamen taklide, dolaysız söyleme dayanır.”<sup>124</sup> “Sözlü anlatımdan sahneye, yani seyirlik oyunlara geçildiğinde taklit benzetmeci, epik ise göstermeci bir tarza dönüşür. Batı dramasının

taklide dayalı doğasına ‘benzetmeci’ denilmesinin nedeni sahnelenen oyunun bire bir yaşamın kendisine benzetilmesinden, tüm doğallığıyla yansıtılmasından kaynaklanır. Doğu’nun anlatım geleneği olan epik anlatımın yabancılaştırıcı, sembolizasyona dayalı doğasına ‘göstermeci’ denilmesinin nedeni ise sergilenen oyunun sadece bir oyun olduğunun seyirciye gösterilmesinden kaynaklanır.”<sup>125</sup> Sinema anlatısında benzetmeci üslup klasik anlatının ve göstermeci üslup ise modern anlatımın özellikleridir. Mimetikle diegetiği sinemada birbirinden tamamen ayırmanın güçlüğü ise film olgusunun hem kamerayı hem de öykülemeyi kullanmasından kaynaklanır. Bu kaçınılmaz durum dolaylı bir taklittir. “Bir başka deyişle filmler, konuşmanın ve eylemin doğrudan taklidini sunar ama bunu dolaylı bir yolla (diegetik) yapar. Gerçekçi olsun ya da olmasın bütün filmsel metinler hem öyküleme hem de temsil sistematini yüklenen anlatılar oldukları için aynı anda diegetik ve mimetik olma özelliğini de içerirler.”<sup>126</sup> Sinema anlatısının içinde yer alan farklı modlar anlatımın çeşitlenmesini, seyircinin filmi izlerken yeni anlatı biçimleriyle buluşmasını sağlar.

Klasik sinema, modern ve postmodern sinema anlatısı bu modların sinemanın evrimi içerisinde oluşmuş en temel anlatı şekilleridir. Evrim içerisinde filmler birbirine benzer öyküleri farklı biçimlerde anlatmaya başlamıştır. Salt bir panayır eğlencesi olduğu ilk dönemlerinden uzaklaşmaya başladığı yıllarda sinema görüntü ve hareket yoluyla öykü anlatma sanatına dönüşmüştür. Griffith ile oluşturulmaya başlanan sinemada klasik anlatı dili, İkinci Dünya Savaşı’ndan ve sesin sinemaya girişinden sonraki bazı teknik gelişmelerin ışığında değişime uğramıştır. Eski anlatı yapılarının gerçekçi şekilde kullanan klasik Amerikan sineması ve onun etkilediği sinemalar, klasik anlatımın kullanıldığı popüler sinemalar olmuşlardır. Bu tarz anlatıyı kullanan filmler dizimsel

<sup>123</sup> Aristoteles, a.g.e., s. 14.

<sup>124</sup> Platon, *Devlet*, çev. Cenk Saraçoğlu-Veynel Atayman, Pordo-Siyah Yayınlar, İstanbul, 2005, s. 102.

<sup>125</sup> Arif Can Güngör, “Geleneksel Türk Seyirlik Oyunlarının ve Seyir Geleneğinin Türk Sinemasına Etkisi”, *Filmlerle Düşünmek*, Literatürk Akademi, 2020. s. 46.

<sup>126</sup> Sözen, a.g.e., s. 131.



bir şekilde olayların kronolojik sıralanmasından oluşmakta, bu sıralama neden-sonuç ilişkisine dayanmakta ve olayların birbiriyle olan ilişkisi filmi diğer anlatı türlerine göre daha anlaşılır kılmaktadır. Anlatının yapılandırılmasına katılan öğeler anlaşılabilirliği engellemeyecek biçimde merak unsurunu öne çıkararak kullanılmaktadırlar. Peter Wollen, *Readings and Writings: Semiotic ConterStrategia* adlı kitabında sinemada klasik anlatı yapısının özelliklerini aşağıdaki şekilde ortaya koymuştur.

(...)Olayların belli bir tutarlılık ilkesine göre bağlantılandığı, belli bir bütünlüğü olan anlatılar geçişlidir. Geçişli anlatılar da okur ya da izleyici olayları kolaylıkla kavrar, tıpkı Aristoteles'in istediği gibi. Bu tür anlatıların temeli ise öyküdür. Tragedyanın görevi yalnızca öykü anlatmak değil, uyandırdığı acıma ve korku duygularıyla, ruhu tutkularından temizlemektir. Arınmanın gerçekleşmesi için izleyicinin kahramanla özdeşleşmesi, izleyicinin kahramanla özdeşleşebilmesi için aracın (medium) saydam olması gerekir. İzleyici tragedya ya da film izlediğini unutmamalıdır. İzlediğinden uzaklaşmamalı, tam tersine anlatının kahramanlarıyla birlikte duygulanmalı, onlarla birlikte ağlamalı, gülmelidir. Filmin tek anlatımı olmalıdır, tıpkı tragedya gibi. Film belli bir tutarlılığı olan başı, ortası, sonu olan bir öyküyü anlatmalıdır. Bu tür anlatıların belirli bir sonu vardır. İnsanda hoşlanma duygusu yaratır bu tür anlatılar. Aristoteles sanatın amacının hoşlanma duygusunu yaratmak olduğunu vurgular. Ona göre insan öyküme ürünleri karşısında hoşlanma duygusuna kapılır. Belli bir tutarlılık ilkesine göre düzenlenmiş olayları izlerken, olayların kahramanları ile özdeşleşirken, hoşlanma duygusuna kapılırken, izleyici artık gerçek dünyada değil, başka bir evrendedir. Onun için yaratılmış olan bir yapıntıyı izlemektedir.<sup>127</sup>

Klasik anlatı yapısını kullanan Amerikan sineması ve onun etkilediği diğer sinemalar popüler sinemalar olmuşlardır. Birtakım teknik ve sosyal değişimlerle 1950'ye dek giden klasik anlatı hâkimiyeti bu yıllarda

yerini modern anlatıya bırakmıştır. Bu yıllarda Bergman, Fellini, Resnais, Godard, Antonioni, Bunuel, Anderson ve Penn gibi yönetmenlerle birlikte Aristoteles'in kurallarına uymayan, farklı ve modern bir film anlatısı ortaya çıkmıştır.

1950'li yıllardan itibaren Avrupa'da gerçekleşen sinemayı sanat haline dönüştürme çabaları ve bazı yönetmenlerin bu anlayışa olan katkıları, klasik sinemanın anlatı kalıplarını yıkan, yeni ve farklı bir sinema biçimi olan modern anlatı sinemasını ortaya çıkarmıştır. Bu anlatı şekli klasik anlatıya oranla özgür, yaratıcı ve daha düşünsel nitelikler taşıyan bir sinema biçimi meydana getirmiştir. Neden-sonuç ilişkisi zayıflamış, karakter olaydan daha önemli hale gelmiş, açık anlatıyı seyircinin tamamlaması ve film üzerine düşünmesi amaçlanmıştır.

*Geçişsiz anlatılarda* bütünün birliği özellikle bozulur, anlatı alıntı, kesme, arayazı, vb. gibi öğelerle bölünür. Bundan dolayı izleyici anlatıdan uzaklaşır, ona *yabancılaşır*. Sinemada olduğunu unutmaz. Çağdaş anlatıda özdeşleşme ancak düşünce düzeyinde olur, eylem düzeyinde değil. İzlediğine bireyi yabancılaştıran araç saydam değildir, tam tersine kendisi öne çıkar. *Öne çıkma* alıcıları gösterme, alıcı yönetmenini gösterme, ışıkları gösterme, vb. biçiminde olabilir. Çağdaş anlatı izleyicinin katılımını bekler, anlam yaratmak için izleyici filme katılmalıdır. İzleyici filmde çeşitli anlamlar çıkarabilir, çünkü karşısındaki dünya ayrışık (heterogeneous) bir dünyadır. Film *çok anlatımlıdır*, çünkü tek anlatımlı filmlerde olduğu gibi olay örgüsü değil, karakter önemlidir. Bundan dolayı karakterlerin sayısı kadar olay örgüsü olabilir. Aristoteles'in anladığı anlamda olay örgüsü olmayan bu filmlerin belirli bir sonları yoktur. Bunlar *açık uçlu* anlatılardır. Bu tür anlatılar izleyicide hoşlanma duygusu yaratmaz, tam tersine izleyici *rahatsız olur*. Belirli bir tutarlılık ilkesine göre düzenlenmiş olay örgüsü olmayan filmi izlerken, ona yabancılaşan, ondan rahatsız olan, ondan değişik anlamlar

<sup>127</sup> Peter Wollen, *Readings and Writings: Semiotic Conter-Strategia*, aktaran: Seçil Büker, **Film Dili: Kuramsal ve Eleştirel Eğilimler**, İletişim Sanatları, İstanbul, 1996, s. 183-184.



çıkaran izleyici *gerçek dünyadadır*, çünkü ona bir yabancı karşısında olmadığı, gerçek karşısında olduğu sürekli olarak anımsatılmaktadır.<sup>128</sup>

Bir öyküyü anlatmanın 1980’li yıllardan sonraki hali ise “postmodern sinema” olarak literatüre geçmiştir. Postmodern sinema, modern sinemadan sonraki belirli yönleriyle klasik sinema anlatısına bir dönüşü temsil etmektedir. Postmodern sinema, özgürlük ve yaratıcılık bağlamında bazı açılardan modern sinemaya benzemekle birlikte (neden-sonuç ilişkisindeki zayıflık) anlatı yapısını filmin seyirci tarafından anlaşılır olması yönünde klasik anlatıyı kullanmaktadır. Dolayısıyla postmodern anlatı bir çeşit sentezdir. Ayrıca metinlerarasılığın ve göstergelerarasılığın yoğun biçimde kullanıldığı bir anlatım şekli postmodern sinemanın en önemli unsurudur. Pastiş, parodi, kolaj, copy paste, özdüşünümsellik, eklektizm gibi işlemler yazın alanından sinemaya geçerek postmodern filmlerin anlatısal yöntemleri olmuşlardır. David Lynch, Quentin Tarantino gibi yönetmenlerin filmlerinin model oluşturarak etkilediği postmodern film anlayışı gösterilenden çok göstereni ön planda tutmakta, öykü bütünsel özelliğinden uzaklaşmaktadır. Klasik ve modern anlatıdaki işlevsellik yerini gösteriden öteye geçmeyen bir yüzeyselliğe bırakmaktadır.

#### 6.5.1.1. Film Anlatısında Anlatıcı

Sinemaya ait görsel işitsel anlatım olanakları anlatıcı araçlarının tümünü oluşturmaktadır. Ses, yazı, görüntü, devinim sinematografik anlatıcılar olarak filmin içerisinde yer alan önemli anlatım araçlarıdır. Öykü olayları ve karakterleri anlatırken, söylem izleyicinin bunlar hakkında nasıl bilgi aldığını ortaya koyar. Şu halde anlatım, olay örgüsünün içeriğindeki bilgiyi seyirciye ileten bir süreçtir. Bu sürecin öykücüsü de “anlatıcı”dır.

Her anlatıda olduğu gibi her filmde de bir anlatıcı mutlaka bulunmaktadır. Peki filmin anlatıcısı kimdir? Barthes’a göre bu sorunun yanıtı, üç görüş birine uygun olacak biçimde öyküleme (anlatma) düzeyinde yanıtlanmaya çalışılmıştır.

Birinci görüşte anlatının bir kişi tarafından gönderildiği varsayılır. Bu kişi yazardır. Burada anlatı kendi dışındaki bir ben’dir. İkinci görüşte anlatıcı öyküyü tanrısal bir bakış açısından veren bütünsel bir bilinçtir. Üçüncü görüş ise (Henry James ve Jean Paul Sartre) anlatıcının anlatısını kişilerinin gözlemleyebildikleri ve bilebildikleri oranda sınırlanmasıdır. Her anlatı kişisi anlatının sırayla vericisi olmaktadır.<sup>129</sup>

Bu tespitleri sinema bağlamına taşırsak, filmin içerisinde kamera kimin gözüyle bakıyorsa anlatıcı o kişidir. Kamera eğer kendi merceğinin gözünden bakıyorsa anlatıcı mercektir. Sonuç olarak anlatıcılığı belirleyen kameranın bakış açısıdır. Olaylar bize belli bir bakış açısından (perspektif) sunulurlar. Bir nesneyi nasıl göreceğimiz bize sunulduğu bakış açısına bağlıdır. Şu halde bakışı anlatısal bakış açısı haline getiren kişilik kimdir? Yani “Kim görüyor?” sorusunun yanıtı verilmelidir. “Kim görüyor?” ve “Kim konuşuyor?” ayrımını sinemasal araç üzerinden ele alan François Jost ve Gaudreault, Ropars, Sorlin, Gardies gibi araştırmacılar “bilmek” ve “görmek” arasında yeni bir ayrım ortaya koymuşlardır. Böylece anlatıbilimin önemli bir problemi olan “bakış açısı” sorunu bu şekilde çözümlenmiştir. Tam belirlenmiş kavramsal bir çerçevesi olmayan bakış açısı artık bir bütün olarak algılanmıştır. Bugün “Kim konuşuyor, kim görüyor?” sorusuna bir de “Hangi bilgi ve nasıl?” soruları eklenmiştir.<sup>130</sup> Bakış açısı sinema sanatında çok sık kullanılan fakat bazen muğlaklaşan bir durum meydana getirir. Özellikle bilgi aktarımında yönetmen seyircinin

<sup>128</sup> Büker, a.g.e., s. 183-184.

<sup>129</sup> Barthes, a.g.e., s. 103.

<sup>130</sup> Gardies, a.g.e., s. 100.

algısını hangi bakış açısına göre yönlendireceğine karar verir. Film içerisinde bu bakış açısı bazen değişebilir. “Sinemada ‘bakış açısı’ algısal özelliğe gönderme yaparken ‘özel bakış açısı’ karaktere sempatemizi artırabilir ve karakterlerin daha sonra ne söyleyecekleri ya da yapacakları konusunda istikrarlı beklentilerin ipuçlarını verebilir.”<sup>131</sup>

Anlatının öncelikle bir anlatısal iletişim olduğunu vurgulayan Roland Barthes, anlatıyı göndericinin anlatısı ile alıcının anlatısı arasındaki bir ilişki olarak görmektedir. Gönderici burada anlatının yaratıcısıdır, anlatının içinden ya da dışından biridir veya kişileri gözlemleyen biridir. Kısacası anlatıda herkes zaman zaman anlatıcı olabilmektedir.<sup>132</sup> Gönderici ve alıcı olmadan anlatma eylemi olamaz. Ayrıca anlatıcı rolü iki tip zamir arasında gidip gelir: Biri “ben” kişisidir diğeri de “o” kişisidir. Anlatıcı film öyküsünün içinde bir karakter olabilir, tıpkı romanlarda olduğu gibi. Bir film aynı zamanda öyküde karakter olmayan bir anlatıcıyı da kullanabilir. Bu ses tanrının sesi şeklinde kullanılan, kime ait olduğu belli olmayan anlatıcı kişidir. Bir filmde bazen dış ses seyircinin dikkatini karakterlerden biri üzerine çeker. Seyirci filmde bir karakteri anlatıcı sanır. Fakat bir türlü emin olamaz. Her durumda seyircinin ipuçları toplama, beklentileri geliştirme ve olay örgüsünden giden öyküyü oluşturma süreci kısmen anlatıcının anlattıkları ya da anlatmadıklarına göre şekillenir.<sup>133</sup>

Anlatma etkinliğinde anlatıcının konumu ve perspektifi, anlatının yapısı bağlamında çok önemlidir. Anlatıcı yönetmenin kendisi değil, kurguladığı kişi ya da şeydir. Yönetmen enformasyonu tespit ettiği anlatıcılar üzerinden verir. Anlatıcı ve kişilikler arasındaki ilişkinin sinemada seyirciye yansımalarının Todorov tarafından gerçekleştirilmiş formülasyon üzerinden aktarımı oldukça açıklayıcıdır:

<sup>131</sup> Bordwell, Thompson, a.g.e., s. 96.

<sup>132</sup> Barthes, a.g.e., s. 27.

<sup>133</sup> Bordwell, Thompson, a.g.e., s. 100.

Anlatıcı > Kişilikler: Klasik anlatı sineması genelde bu formu kullanır. Anlatıcı kişiliklerden daha çok şey bilir. Bize de anlatmaktan endişe duymaz.

Anlatıcı = Kişilikler: Bu formda anlatıcı ile kişilikler aynı derecede bilgi sahibidirler. Romandan sinemaya geçmiş bir kullanımdır. Kişiliklerin başına gelmeden olayların neler olduğunu bilemeyiz.

Anlatıcı < Kişilikler: Anlatıcı ne kadar önemli olursa olsun kişiliklerin bildiğinden daha azını bilir. Anlatıcı bize sadece gördüğü ve işittiği kadarını anlatabilir.<sup>134</sup>

Anlatıcı konusunda bir başka yaklaşım ise anlatıcının konumu bağlamında Genette'nin kategorizasyonudur. Genette anlatıcıyı ve onun anlatılan öyküdeki konumunu hem anlatı düzeyi (dış öyküsel-iç öyküsel) hem de öyküyle olan ilişkisine göre (dış anlatıcılı-ç anlatıcılı) sınıflandırmaktadır:

(1) *Dış öyküsel-dış anlatıcılı* paradigma: Homeros yani içinde kendisinin yer almadığı bir hikâyeyi anlatan birinci dereceden anlatıcı.

(2) *Dış öyküsel-iç anlatıcılı* paradigma: Gil Blass yani kendi hikâyesini anlatan birinci dereceden anlatıcı

(3) *İç öyküsel-dış anlatıcılı* paradigma: Şehrazat yani içinde kendisinin yer almadığı bir hikâyeyi anlatan ikinci dereceden anlatıcı.

(4) *İç öyküsel iç anlatıcılı* paradigma: Ulysses yani kendi hikâyesini anlatan ikinci dereceden anlatıcı.<sup>135</sup>

<sup>134</sup> Todorov, a.g.e., s. 141.

<sup>135</sup> Genette., a.g.e., s. 244-248.

DÜZEY	DIŞ-ÖYKÜSEL (Extradiégétique)	İÇ-ÖYKÜSEL (Intradiégétique)
İLİŞKİ		
DIŞ-ANLATICILI (Hétérodiégétique)	HOMEROS	ŞEHRAZAT C.
İÇ-ANLATICILI (Homodiégétique)	GIL BLASS MARCEL	ULYSES

Şekil 2: Gerard Genette'ye Göre Anlatıcının Farklı Konumları<sup>136</sup>

*Taksi Şoförü* (Martin Scorsese, 1976) filminde Travis bize hikâyesini anlatır, aynı zamanda da o hikâyenin içerisinde yer alır. Bu yaptığı şey bize hem iç anlatıcılı (homodiégétique) hem de iç öyküsel (intradiégétique) bir ses sunar. Odaklanmada kamera herhangi bir sahneyi filmdeki kişilerden birinin gözüyle görüyorsa öznel görüş anlatıya hâkim olur. *8½* (Federico Fellini, 1963) filminde odaklanma Guido'nun gözünden gerçekleştirilmektedir. Seyirci diğer kişilerle ilgili ve olaylara değgin bilgilere Guido gözünden sahip olmaktadır. *Göldeki Kadın* (Robert Montgomery, 1947) adlı yapıt, öznel kameranın odaklanmayı kahramanın gözünden fakat kahramanın da filmde görünmeyecek biçimde kullanımıyla gerçekleştirilen bir öznel kamera uygulamasıyla yapılmış bir filmidir.

Kamera olayları bir kişinin gözü gibi değil, dışarıdan birinin şahitliği gibi gösteriyorsa bu da nesnel bakış açıdır. Bir film, yönetmenin teknik ve estetik kullanımıyla filmin anlatısı çeşitli anlatıcı perspektifleriyle kurulur. Zaten kameranın her değişiminde bakış açısı da değişir. Ayrıca bakış açısı montajla da değiştirilebilir. Olaya farklı kişilerin bakış açısından bu şekilde de odaklanmak mümkündür. “Üstten görüş, alttan görüş, göz

hizası çekimlerinde ise alttan görüşte nesnel normalinden büyük, üstten görüşte ise nesnel normalinden küçük görünürler. Bu görüşler seyircide farklı duygular uyandırır. Üstten bakış eziklik, yenilmişlik duygularını, alttan bakış güçlülük, büyüklük duygusunu çağırır. Yönetmen sahneyi en uygun noktadan görmek ve göstermek ister. Bu da onu alıcı açısı ve görüş noktasına başvurmaya yöneltir.”<sup>137</sup> Anlatıcı kimdir? Olayları kendi algısına göre seyirciye anlatan “kim” (odaklayıcı) sorusunu soran Genette üç temel anlatısal durum ortaya koymaktadır: odaklanmamış anlatı (sıfır odaklanmalı), iç odaklanmalı anlatı ve dışsal odaklanmalı anlatı. Sıfır odaklanmalı anlatıda anlatıcı kişilikten daha fazla şey bilir. Klasik anlatı yapısında en çok kullanılan formdur.<sup>138</sup>

İç odaklanmalı anlatım (focalisation interne): Filmin içinden bir karakterdir. (İç odaklanma/sabit-homodiegetique). Anlatıcı öyküyü belirli bir bakış açısından anlatır. Tek karakterin gözünden her şey anlatılıyorsa, kamera olayları onun bakış açısından (point de vue interne) gösterir. İç odaklanmalı/değişken ise odaklanma birden çok, farklı karakterin bakış açılarından anlatılıyorsa değişken bir biçimde gösterilir. (İç odaklanma/çoklu) ise aynı olayın pek çok kez başka kişiliklerin bakış açısından anlatılmasıdır. Filmlerde iç odaklanma genellikle öznel bakış açısıyla verilir. Kişilik ve anlatıcı karşılıklı olarak aynı bilgiye sahiptir. Böylece seyirci de karakterin olayları ve insanları nasıl gördüğü hakkında bilgi sahibi olur.

Dışsal odaklanmalı (focalisation externe) anlatım, kişilikler hakkındaki bilgilerin sözler ve eylemleriyle anlatıdaki kişiliklerden birinden değil dışarıdan edinildiği anlatıların özelliğidir. Olaylara dışarıdan bakar. Sıfır odaklanmaya yakındır. (Point de vue externe) Dışarıdan gözlemci olarak sergilenen bakış açıdır.

<sup>137</sup> Onaran, A.g.e., s.38.<sup>138</sup> Genette, A.g.e., s.186-191.<sup>136</sup> Genette., A.g.e., s. 248.

Ben anlatıcılı konumundaki bu tür filmlere örnek olarak *Taksi Şoförü* (Martin Scorsese, 1976) filmi gösterilebilir. Filmde olaylar çoğunlukla Travis Bickle'in bakış açısından *iç odaklanmalı değişken* olarak anlatılmaktadır. Zaman zaman Travis'in yaşadıklarını gösteren görüntülerin üzerine üst ses olarak kendi sesi düşmekte, sahnede akan görüntüleri yorumlamaktadır. Görüntü akmaya devam ederken aynı zamanda onu Travis'in sahnelerinin de anlatması aynı sahnede sesli ve görüntülü iki anlatıcının örtüşmesini sağlamaktadır. Bazı sahnelerde sıfır odaklanmalı olarak Travis gösterilirken bazı sahneler Travis'in gözünden öznel kamera ile seyirciye aktarılmaktadır.

*Amerikan Güzeli* (Sam Mendes, 1999) filminde orta sınıf bir Amerikan ailesinde yaşanan sıkıntılar konu edilmektedir. Ailenin ergen kızının açılıştaki görüntüsünün üzerinde babasıyla ilgili düşünceleri üst ses olarak yer alır. Önce kızın seyirciye konuştuğunu düşünmemize ve onu iç odaklanmalı anlatıcı olarak algılamamıza rağmen olayları karşısındaki bir başka erkeğe anlattığını, erkeğin ona yanıt vermesinden anlarız. Kızın babasını anlatışını erkeğin bakış açısından görürüz. Film boyunca ortaya çıkmayan erkek ses aynı zamanda herhangi bir betimleme ya da film öyküsüne dair tanıtıcı bir söylemde bulunmaz. Bu haliyle filmdeki giriş sahnesinde sahne değişene kadar önce iç odaklanmalı bir anlatım görülürken erkek sesinin görüntünün üzerine düşmesiyle dış odaklanmalı bir anlatım şekline dönüşür. Seyirciye bilgi verirken şaşırtmak amacını da taşıyan bu sahne, sinema anlatısında anlatıcının tespiti ve bakış açısının belirlenmesi konusunda sıra dışı bir sinematografik anlatım sunar. Filmin sıra dışı giriş sahnesi hemen sona ermez. Bu kez filmin içinden bir karakter olan Baba Lester Burnham henüz kadraja girmeden sesiyle mahallesiyile ilgili üst ses olarak bilgi verir. O bilgi verirken kamera mahalleyi betimler. Daha sonra iç odaklanmalı bir anlatıcı olarak görüntüye girer. Bir yıl sonra ölecek olduğunu söylemesiyle anlatma zamanı açısından önceden anlatma biçimi kullanılmış olur. Bu anlatım öngörüye dayalı olan, kehanet, fal, vahiy gibi sonradan olacak olayları dile getiren bir anlatım türüdür. Kamera açısına bağlı olarak sahne değişince Lester bu kez görüntüye

girer. Karısını, komşularını anlatır. Kendi hayatının ne kadar monoton olduğundan tüm açıklığıyla söz eder. Anlatırken de anlattıkları sahne sahne gösterilir. Lester'in üst ses olarak aile bireyleri hakkında bilgi vermesi, aile bireylerinin her birinin özellikleri ile görüntüde yer almaları, ayrıca Lester'in aile bireylerinin gözüyle kendini tanımlaması ve tüm bu durumun sebebini biliyor olduğunu söylemesi, fakat sebebi söylemeyerek filmin aslında bu sebeple ilgili olabileceği fikrini vermesi 4 dakika 15 saniye içerisinde gerçekleşir. Böyle bir özetleme ile yönetmen zamanla oynayarak seyirciyi bilmesi gerekenler konusunda olabilecek en kısa zamanda bilgilendirir. Lester'in kendi de dahil olmak üzere seyirci herkesi tanımış olur. Eğer Lester yerine ailenin ve Lester'in durumunu pek çok filmde olduğu gibi oyuncu olmayan bir dış ses anlatsaydı, sıfır odaklanmalı anlatıcı olarak tanımlanabilirdi. Fakat Sam Mendes'in anlatısal yaratıcılığının yanında bu tür bir anlatım çok basit kalırdı. Oscar ödülü alan filmin başarılarından biri de bu yaratıcı anlatım biçiminde saklıdır. Filme dahil olmayan üst sesin yanı sıra filmin başında jenerikten önce ya da sonra çıkan filmle ilgili bilgilendirici yazılar ya da sekans arası yazıları da dış odaklanmalı anlatıcı olarak adlandırılır.

Bazen filmde anlatıcı birden fazla olur (iç odaklanmalı-çoklu). Çoklu odaklanmada öykü farklı karakterlerin gözüyle anlatılır. Bakış açısı yoluyla çok sayıda anlatıcının kullanıldığı bu tarz filmlere *Raşomon* (Kurosawa, 1950) yaratıcı bir örnek olarak gösterilebilir. Azılı bir haydut, ormandan geçmekte olan bir samuray ile karısına tuzak kurar, adamı ağaca bağlar, kadına tecavüz eder, sonra samurayı öldürür. Filmde görgü tanıkları hâkime olayları anlatırken, her birinin olayı farklı şekilde anlatmasına şahit oluruz. Filmde geçen olay, dört tanığın dört farklı bakış açısından sunulmaktadır.

Sinema filmlerinde genellikle tanrısal bakış açısı, sıfır odaklanmalı perspektiften görüntü sunan bir anlatıcı olarak kamera merceğinden çekilir. Kamera farklı bakış açıları, çekimler ve kurguyla filmin içerisinde yer



alan farklı karakterlerin gözünden olayı aktarır. Sıfır odaklanmalı bakış açısından sunulan genel bir plandan sonra bir iç odaklanmalı anlatıcının bakış açısı doğrultusunda, öznel kamera çekimi ile gerçekleştirilen görüntü seyirciye iletilir. Sonraki planda da bir önceki planda yer alan iç odaklanmalı anlatıcının görüntüsü seyirciye iletilerek yeniden sıfır odaklanmalı bakış açısı ile ilk plana dönmüş olur.

Romanda anlatıcı ve anlatıcının perspektifi olduğu gibi, sinemada da yönetmen konumlandırmalarını ve bakış açılarını filmi için kullanır.

Birinci kişinin bakış açısı filmde kameranın merceğinin o kişinin yerini almasıyla gerçekleşir. Bu yöntemde seyirci nesnelere ve olayları o kişinin bakış açısından izler. Bu yöntem öznel bakış açısı öznel kamera olarak tanımlanmaktadır. Pek çok film birinci kişi tekniklerini kullanır (...) aslında görüntü ile bakış açısı aynıdır. Her ikisi de kameraya bağlıdır. Çoklu birinci kişi anlatısında öznel kamera, sözel anlatı, üst-ses türünden biri anlatıcı olur. Bir anlamda tüm filmler her şeyi bilendir. Çünkü seyirci kahramanın gördüğü şeylerin fazlasını görür. Üçüncü kişi bakış açısında ise genellikle ana karakterin geçmişini anlatan anonim bir yorumcunun olduğu filmlerde bulunmaktadır. Bu üç bakış açısında birinci ve üçüncü kişiye ait öznel değerlendirme yönetmenin mizansen ve teknik ustalığıyla gerçekleştirilir. Bu anlamda kamera bir anlatıcıya dönüşür.<sup>139</sup>

Seyircinin bilgilendirilmesi sadece zaman, mekân, kişi gibi unsurların koordinasyonuna bağlı değildir. Bir filmi izlemek demek, o filmin içerisinde yer alan bir kişinin gözüyle onun bakış açısından olayları izlemek demektir. Kahramanın eylemine, yaşamına herhangi bir karakterin ya da

kendisinin perspektifinden bakılır. Seyirci olayları onun gözüyle görür. Ona göre değerlendirir. İletilmek istenen mesaj bakış açısı dolayımından perspektife bağlıdır.

Bakış açısı sinema anlatısında birçok farklı teorisyen tarafından değişik kavram ve yaklaşımlarla ele alınmış bir konudur. Todorov tarafından söylenmiş “odaklanma” kavramı Genette tarafından benimsenmiş ve geliştirilmiştir. Bu kavram üzerinden “bakış açısı” olgusuna yeni bir boyut katılmıştır. Odaklanmaya ek olarak Rimmon Kenan “odaklama özellikleri” kavramını getirmiş odaklanmanın içerisine psikoloji, ideoloji ve bilişsellik boyutunu da katmıştır. Francis Vanoye ise Genette’nin odaklanma düşüncesini sinema anlatısına uyarlamaya çalışmış, kameranın yeri açısından olaya yaklaşmıştır: “İç odaklanmalı üzerine” bir kişilik üzerine (davranışsal bakış açısından) ile “iç odaklanmalı tarafından” bir kişilik tarafından (öznel kamera) arasında Genette’nin edebiyat ağırlıklı odaklanma kavramı üzerine (üzerine/ tarafından ekleyerek) sinemasal açıdan daha açık ve anlaşılır olmasını sağlamıştır.<sup>140</sup> Sonuç olarak hem anlatabilen hem de gösterebilen bir sanat olarak sinemanın diğer tüm anlatılardan farklı olduğu görülmektedir.

Bir sinema filmindeki temel unsurlar yönetmen ve seyircidir. Bununla beraber öykü ve öykülemeyen oluşan sinema anlatısında öykülemenin en önemli unsurlarından biri ise anlatıcıdır. Anlatıcı, yönetmenin bilgisi ve arzusu dahilinde seyirci ile iletişim kuran kişidir. Özetle kamera kimin gözüyle bakıyorsa anlatıcı odur. Dolayısıyla kameranın yeri, bakış açısı (odaklanma), perspektifi, anlatı mesafesi filmsel yapının oluşturulması açısından olmazsa olmaz unsurlardır.

<sup>139</sup> Zeynep Çetin Erus, “Romanda Bakış Açısı ve Sinemaya Uyarlanması”, *İstanbul Üniversitesi İletişim Fakültesi Dergisi*, İstanbul, 2004, s. 233-234.

<sup>140</sup> Vanoy, a.g.e., s. 144.

### 6.5.1.2. Film Anlatısında Bakış Açısı

Anlatma sinemada anlatıcının bulunduğu yere ve perspektife bağlıdır. Yönetmen öyküyü alımlayıcıya aktardığı varsayılan kişi olarak anlatıcı üzerinden olayları yorumlayarak, yani anlamlandırarak ve yönlendirerek enformasyonu iletir. Bu iletişim sürecinde anlatıcının bakış açısı “odaklanma” kavramı üzerinden ele alınmaktadır. “Bunu André Gaudreault ‘monstration’ kavramına dönüştürmüştür. Sinema ve edebiyat arasındaki ayırım üzerine çalışan Gaudreault, Genette’nin odaklanma kavramına karşı görsel-işitsel olarak sinemada ‘focalisation-odaklanma’ ile ilgili karışıklığı ortadan kaldıracak bir yaklaşımla ‘monstration-sunum’ kavramını kullanmıştır.”<sup>141</sup> Bu kavram sinema çerçevesinde yer alan ya da olmayan objenin görünür ya da görünmez olma durumuyla ilgilidir ve farklı bir bilgi iletme şekli oluşturur. Seyirci çerçeve içinde görüneni açıkça bilir. Fakat görünmeyen üzerine düş kurarak düşünceler üretir. Gaudreault’nun tezinde anlatısal iletişimin iki büyük modunun, yani diegesis ve mimesisin bir yanında plan; içerisinde mimetik anlatılabilirlik anlamına gelen “sunum”, diğer yanında ise planların ardışık dizimselliğinden doğan “anlatı”, anlatısal iletişim modunun iki bileşenidir. Temel anlatısal bir figürün varlığını destekleyen yazılı anlatının karşısına Gaudreault, öykünün iletişimsel modunun filmsel ya da “sahnesel sunumu”nu koyar.<sup>142</sup> Özetle söylemek gerekirse, Gaudreault filmsel anlatıyı görsel-işitsel bir bağlama taşıyarak sunum ve anlatıya ekler. Sunum planlardan meydana gelirken anlatı kurgulamadan oluşur. Gaudreault anlatıcının olayları yorumlamasını, yönlendirmesini ve ona tanıklık etmesini kurguya bağlarken Chatman’ın kurmaca dünyanın anlatısal sunumuyla bağdaştırdığı kamera açısı, devinim, çekimler, hatta bunlara dahil edilen ışık, ses, müzik, renk vb. tüm düzgüleri yorumlamayı filmselolguda iletilebilecek yöntemler olarak görür.<sup>143</sup>

<sup>141</sup> André Gardies, Jean Bessalel, *200 Mots-Clés De La Theorie Du Cinéma*, Les Editions Du Cerf, Paris, 1992, s. 142.

<sup>142</sup> Beylot, a.g.e., s. 17

<sup>143</sup> Stam, Burgoyne, Lewis, a.g.e., s. 174.

André Gardies *Le Recit Filmique* adlı kitabında sunumu görmekle ilgili bir eylem olarak tanımlamaktadır. Gardies yazısında Michel Collin’in sunumla ilgili mantıksal davranışsal tanımlamasına görmek/bilmek arasındaki ilişki üzerinden yer verir: “x’in P olduğunu görüyorsam biliyorum ki x P’dir”, “x’i görüyorsam biliyorum ki bir x vardır,” şeklinde açıklamaktadır.<sup>144</sup> François Jost 1987 yılında aralarında küçük farklar olmakla birlikte “monstration sunum”un muadili olan “ocularisation görselleştirme” kavramını ortaya koymuştur.

Jost da yazınsal kökenli odaklanma kavramını görselliğe taşımıştır. *Communications* dergisinde yayınlanan “*les récits: en deçà et au-delà*” adlı makalesinin girişinde üzerinde durduğu ve sinema anlatısının güncel ve önemli bir sorunu olduğunu düşündüğü ana konuyu iki soruyla ortaya koymaktadır: Görüntü nasıl gösterir? Görüntü nasıl anlatır? Görselleştirme, kamera tarafından gösterilen şey ile kahramanın gördüğü şey arasındaki bağlantıdır. Kamera karakterin gözünün yerini alacağı zaman “iç görselleştirme”den söz edeceğiz. Tam tersi durumda ise kamera dışarıdan bakmaya başladığında “dış görselleştirme” diyeceğiz.<sup>145</sup> Birincil iç görselleştirmede öznelliğin montajla oluşturulması, ikincil iç görselleştirmede ise hatırlanan ya da hayal edilen zihinsel bir imgenin söz konusu olmasıdır. Görselleştirmeyi iç/dış görselleştirme olarak ikiye ayıran Jost görselliğin dışında işitselliği de aynı paralelde düşünmekte, “auricularisation” (akustikleştirme) kavramını ortaya koymakta ve bu kavramı da tıpkı görselleştirme gibi birincil ve ikincil nitelikli olarak ayırmaktadır.<sup>146</sup> Çünkü görüntüdeki aynı açı ses için de geçerlidir. Dolayısıyla filmin anlatısal analizinde sesin de görselle aynı paralelde ele alınmasını gerekmektedir.

<sup>144</sup> Gardies, a.g.e., s. 101.

<sup>145</sup> François Jost, “Narration(s) Les Recits: En Deçà et Au-Delà”, *Communications*, 38, 1983, p. 196.

<sup>146</sup> Beylot, a.g.e., s. 182.

### 6.5.1.3. Sözcelem Kuramı

Yazınsal anlatıdan filmsel anlatıya geçiş bağlamında ve filmsel anlatı yapısının çözümlenmesinde önemli yapısal yaklaşımlardan biri filmsel metin kavramıyla ilgilidir. Metnin anlamı metin içerisinde yer alan öğelerin birbiriyle olan ilişkilerinden, daha doğrusu bu unsurların aralarındaki farklılıklardan doğar. Anlam yaratan farklılıkların dizgelenişi, yapılandırılması göstergebilimsel yöntemler yoluyla betimlenebilir, analiz edilebilir. Film metnine gelecek olursak, “film metni” kavramı sinemaya diğer anlatısal kavramlar gibi edebiyattan geçmiştir. Sinema öyküsü okunabilir bir metin olarak düşünülmektedir. Somutlaştırılarak sinema anlatısı yapılandırmanın son basamağında anlamlı bir bütün haline getirilmektedir. Bu bütün dramatik yapı ya da öyküleme değildir. “Görsel/işitsel anlatımda, başı ve sonu saptanan olayları, baştan sona, olasılık ve zorunluluk (neden-sonuç) zincirleme gelişim bağlantısıyla, öykünün öngörülen biçim veya biçime göre geliştirilen/düzenlenen bütününe dramatik yapı ya da öyküleme denilir.”<sup>147</sup> Öyküleme giriş, gelişme ve sonuç bölümleri içerisinde yer alan diğer tüm öğelerin düzenlenmesinden meydana gelir ve en önemli özelliği ya da hedefi seyircinin ilgisini metin/film üzerinde toplamasını sağlamaktır.

Filmsel metin olgusunu oluşturma aşaması olan sözceleme (énonciation) sözce üretme edimi; bireyin sözceleri belli bir bağlam ve durum içerisinde gerçekleştirmesi (...) sözce ise bir konuşucunun ürettiği, iki susku arasında yer alan söz zinciri parçası; sözceleme edimiyle ortaya çıkan söylemdir. Sözceleme kuramları, dili bir edim niteliğiyle kavramaya çalışmakta sözceyi salt göndergesel işlevi dışında, konuşucunun edimiyle özdeşleşmesi ve dinleyicide bir etki yaratması açısından ele almaktadır.<sup>148</sup>

Anlatımla ilgili yaklaşımların esin kaynağı olan dilbilimci Emile Benveniste’in sözcelem yaklaşımı önemli bir teori olarak sinema anlatısına aktarılmıştır. Fransız dilbilimci “dili bireysel olarak kullanma edimi, sözce yaratma edimi” anlamına gelen sözceleme kavramını ortaya koymuş, her bireyin söz edimini gerçekleştirmesini sağlayan ben/burada/şimdi belirtecileri üzerine araştırmalar yapmıştır.<sup>149</sup> Böylece dilbilimsel kategoriler olarak Benveniste tarafından ortaya konulan sözce/sözcelem karşıtlığı, öykü/söylem karşıtlığına dönüşmüştür. Fakat burada öykü ve söylem kavramları bütün çalışma boyunca ele aldığımız öykü/söylem karşıtlığıyla karıştırılmamalıdır. Sözceleme kuramında öykü ve söylem sözceleme türleridir. “Her film bir sözcendir ve her sözcenin bir sözceleme aşaması vardır. Filmde olaylar biri tarafından anlatılmıyormuş kendi kendine anlatılıyormuş gibidir. Ancak bu bir yanılgıdır. Çünkü her sözce derin düzeyde bir sözceleme öznesine ve sözcelenen özneye sahiptir. Sözceleme öznesi alıcıdır, alıcının devinimleri, alıcının açısı sözceleme zamanını ve yerini belirtir. Sözcelenen özne, yani sözcenin gönderildiği özne seyircidir.”<sup>150</sup> Öyküde bilgi akışının gerçekleşmesini dilbilimsel terminoloji üzerinden ortaya koyarsak anlatım (sözcelem), sözceleme öznesi (kamera), sözce (film) ve sözcenin yöneldiği özne (seyirci) unsurlarından ve onların birbirleriyle olan ilişkilerinden kaynaklanmaktadır.

Sözceleme öznesi olarak kamerayı, hatta merceği göstermekle birlikte kameranın nesnel çekimleri dışında öznel çekimlerde, yani filmde bir eyleyenin bakış açısından plan gösterildiğinde sözceleme öznesi bakan kişiye geçer. Çünkü seyirci planı onun gözünden, onun bakış açısından, onun algılamasından izler. Film anlatısı açısından tarif etmek gerekirse, öykünün anlatılması sözceleme aşamasıdır. Seyirci ile anlatıcı arasındaki ilişki sözcelem üzerinden kurulmaktadır. Anlatıcı kendini burada seyirciye

<sup>149</sup> Emile Benveniste, der. Mehmet Rifat, çev. Ahmet Kocaman, **a.g.e.**, s. 245.

<sup>150</sup> Duygu Öztin Bağder, “Sinema Göstergebilimi”, **Dilbilim Araştırmaları**, İzmir, 1999, s. 150.

<sup>147</sup> Akyürek, Orhon, **a.g.e.**, s. 48.

<sup>148</sup> Simten Gündes, **Film Olgusu**, İnkılap, İstanbul, 2003, s. 191.

ve mesajına göre konumlandırmaktadır. Anlatıcı bilincindekileri, yaşam deneyimlerini ve niyetini metne (filme) aktarır. Metnin önemi sadece yönetmenin ne söylediğine göre değil, okuyucunun ne anladığına göre de belirlenebilir. Ayrıca metnin anlamı yine metin tarafından da oluşturulur. Metin kendine has iç tutarlılığı ile yönetmenin niyetinden farklı, hatta çok farklı olabilir. Çeşitli anlatım biçimlerini, dolayısıyla sinema anlatısını da içine alan metnin yönetmen/yapıt (film)/okuyucu (seyirci) amacına bağlı olduğunu vurgulayan İtalyan yazar ve göstergebilimci Umberto Eco, yazarı tarafından tek anlamlı olarak yazılmış bir metnin sonsuz yorumlanabileceğini, öte yandan yapıtın amacına göre tek anlamlı olan bir metnin sonsuz kez yorumlanabilecek şekilde okunacağını dile getirirken yazarın sonsuz kez yorumlanmasını isteyeceği bir metnin tek anlamlı olarak okunabileceğini de belirtir.<sup>151</sup> Çünkü alımlayıcı (seyirci) sözceyi (film) kendi kişisel ve kültürel deneyimine göre okur. Tüm bunlarla beraber sözcelem sadece görüntü değil ses, efekt, gürültü, müzik gibi unsurların da katıldığı bir süreçtir. “Bu nedenle sözcelem iki düzeye sahiptir. İşitsel sözceleme düzeyi, sesleri, müziği, gürültüyü ve oyuncular arasındaki konuşmaları, diğeri de imgelerden oluşan çekimleri kapsamaktadır. Oyuncular arasındaki konuşmaların belirleyicileri (ben/şimdi/burada) ile sözcelem zamanının belirleyicileri aynı değildir. Çünkü, oyuncuların belirleyicileri tamamen kurgusal dünyaya aittir.”<sup>152</sup>

Sonuçta sinemada anlatıcı ve anlatımla ilgili olarak bakış açısı sorunsalı sinemasal anlatının doğasına uygun olarak ele alınmalı, edebiyat yaklaşımının dışında çözümler bulunmalıdır. Dolayısıyla roman anlatısının etkisi altındaki anlatıcı betimlemesi yerini sinemasal bir anlatıcıya bırakmalıdır. Öykü enformasyonunun düzenlenmesini odaklanma (bakış açısı) çerçevesinde “görmek” ve “bilmek” açısından yönetmenin seçimleri doğrultusunda seyircilerin kişilikleri, onların aralarındaki ilişkileri ve iç

<sup>151</sup> Eco, a.g.e., s. 284.

<sup>152</sup> Öztin Bağder, a.g.e., s. 150.

dünyalarını bilmesi/görmesi sağlanmış olmalıdır. Jost, Gaudreault, Kenan, Gardies, Chatman vd. bu amaç için çalışmışlardır. Genette, Todorov, Benveniste’in kavram ve ilkelerini görsel-işitsel ve daha karmaşık bir sanat olan sinemaya taşımışlardır. Teorilerinde sinemanın kendine özgü araçlarını sinematografik bir anlatı yaratmak için incelemişler, özellikle anlatıcı ve odaklanma konularında yukarıda da ele aldığımız gibi çok sayıda farklı yaklaşımlar sergileyerek sinema anlatısının yapısal bileşenlerinin sinema diline uygun biçimde kavramsallaştırılmasına ve bu bileşenler arasındaki ilişkilerin yeniden betimlenmesine çok ciddi katkılar sağlamışlardır.

### 6.5.2. Film Anlatısında Ses

Ses, görsel-işitsel sinema sanatının görsel özelliğinin dışındaki diğer önemli özelliğidir. Sinemada görüntü kadar çok kurama konu olan ses filmin anlatısal yapısının oluşturulması bağlamında zaman ve mekân yaratmaktadır. Sessizlik de filmde anlamsal değer yaratır. “Rick Altman, David Bordwell, Franscis Vanoye, Tom Lewin gibi isimler sinemada sesi görüntü kadar ciddiye almışlardır. Kuramsal çalışmalarını özgün ve kopya ses arasındaki ilişkiler çerçevesinde yapmışlardır. Kopya sesin kullanılmasında boyutsal bir kaybın olmadığı sonucuna ulaşmışlardır. Hem özgün hem de kopya ses havadaki basınç dalgalarıyla yayılan mekanik radyan enerjisiyle donatılmıştır. Bu yüzden üç boyutlu olarak duyarız.”<sup>153</sup>

Yalnızca görsel bir sanat olmayan sinemada ses, diyalog, müzik ve efekt de yer almaktadır. Bu unsurlar hep ikinci planda algılanmıştır. İlk yıllarda sessiz izlenen filmler 1920’lerden itibaren sesle tanışmış, özellikle de sinema ve ses teknolojilerinin gelişmesiyle ses filmin ayrılmaz parçası haline gelmiştir. Sesin sinemaya önemli katkıları olmuştur. Her şeyden önce sinemayı gerçeğe yaklaştırmıştır. Günlük yaşamda var olan sesler filmlerde

<sup>153</sup> Stam, Burgoyne, Lewis, a.g.e., s. 99.



de kullanılmıştır. Seyircinin mesajı alması ve filme motive olmasında yararlı olmuştur. Yönetmenlerin anlatım olanaklarını geliştirmiştir. Özellikle “ses göstergebilimsel ve anlatıbilimsel perspektiften filmde kişiliği niteleyen en önemli etkenlerde olmuştur. Titrem, aksan, vurgu, konuşma tarzı, anlamın üretilmesinin duyarlı elemanları olmuşlardır. (İkinci Dünya Savaşı üzerine Fransız filmlerinde Alman aksanı stereotipleşmiştir) ayrıca duygusal titreşimlerin yayıldığı bir kaynaktır ses.”<sup>154</sup> Ses sadece kişiliklerin daha gerçekçi ve detaylı anlatılması açısından değil, sinema anlatısını güçlendirmesi özelliğiyle de anlatıbilimsel ve semantik açıdan ele alınmaktadır. Manfred Jahn sese ilişkin niteliklerin anlatıda kişiliğin diyalektini (telaffuz), sosyolektini (toplumsal dil özellikleri), idiyolektini (bireysel üslup), genderlektini (cinsiyetle ilgili özellikler) oluşturduğunu belirterek bu özelliklerin de analiz edilebileceğini öne sürmektedir.<sup>155</sup>

Tarihsel süreç içerisinde, filme ses girmeden önce gerekli ve etkili bir unsur olacağı düşünülüyordu. Fakat sonra filmi gerçekliğe daha da yakınlattığı görülünce sinema sanatındaki anlatıyı güçlendiren yönü diyaloglar ve müzikle birlikte daha iyi anlaşılır oldu. Metz sinemanın “anlatım aracı”nı üçü görsel olmak üzere “beş kanal” üzerinden tanımlamıştır: görüntü, diyalog, gürültü, müzik, yazılı malzemeler. “Sese karşı bu yeni ilgi hem ses teknolojisi hem de sinemada sesin teorileştirilmesi yöntemleri ile bir arada gerçekleşti. Sinema tarihçileri ve teknisyenler ‘ikinci ses devrimi’nden bahsettiler çünkü sinema ve müzik endüstrisinde ses kaydındaki yenilikler sinema ve televizyonu etkilemeye başlamıştı.”<sup>156</sup> Anlatısal teori bağlamında ses diegetik olarak ele alınır; sinemadaki sesi tanımlayabilmek filmin anlatısı (diegesis), yani anlatıcı öykü kavramıyla ilişkilidir.

<sup>154</sup> Gardies, Bessalel, a.g.e., s. 209.

<sup>155</sup> Jahn, a.g.e., s. 67.

<sup>156</sup> Robert Stam, *Sinema Teorisine Giriş*, çev. Selda Salman-Çiğdem Asatekin, Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 2000, s. 222.

“Anlatı biçimini çözümlmek amacıyla, öykü evreninde yaşanan olayları, diegetik olarak adlandırmıştık. Aynı sebeple *diegetik ses* de kaynağı öykü içinde olan sestir. Karakterler tarafından söylenen sözcükler, öykü içindeki nesnelere çıkan sesler ve öykü mekânında çalan orkestranın müzik aletlerinden gelen melodiler gibi seslerin hepsi diegetik sestir (...) ayrıca kaynağı öykü evreninin dışında olan *diegetik olmayan ses* vardır.”<sup>157</sup>

*Sapık* (A. Hitchcock, 1960) filminin son sahnesinde akıl hastanesine yatırılan Norman Bates’in aklından geçenleri iç monolog sesi diegetik ses olarak duyarız. Dudaklarını kıpırdatmaz ama söylenenlerin onun aklından geçenler olduğunu görüntü üzerinden tahmin edebiliriz. *Amerikan Güzeli* (Sam Mendes, 1999) filminde Lester’in girişte kendi, ailesi ve komşuları hakkında bilgi vermesi bir dış ses örneğidir. Filmin içinde rol alan bir oyuncu olmakla birlikte giriş sahnesinde görüntü dışındadır. Sadece söyledikleri duyulur.

Öykü içinde yer almayan, yani diegetik olmayan seslerin başında film müziği gelmektedir. Film müziği sinemada hemen hemen her zaman kullanılmaktadır. Çünkü film müziği filmde anlatımsal bir işlev taşımanın yanı sıra seyircinin duygusal olarak filmde etkilenmesi için de gereklidir. Aşk, korku, dram, huzur vb. duygular film müziği ile verilebilir. “Müzik tını, edebi, görsel mimesis, özneliliğin gerçekçiliği ve düşüncenin hissel duygusu yerine koyarak devreye sokar. Yanılsamacı bir estetik içinde görüntüler ve müzik karşılıklı olarak birbirine tutunur ve birbirini güçlendirir.”<sup>158</sup> Film anlatısının güçlendirici öğelerinden biri olan müzik diegetik olmakla birlikte, öykü dışından işitilen yapay bir müzik (film müziği) sesi diegetik olmayandır. *İyi, Kötü, Çirkin* (Sergio Leone, 1966) filminin düello

<sup>157</sup> Thomson, Bordwell, a.g.e., 284.

<sup>158</sup> Stam, a.g.e., s. 229.

sahnesinde Ennio Morricone'nin meşhur bestesi çalarken filmin senaryosu gereği bir grup müzisyenin orada çaldığını düşünmeyiz. Bu filmin müziğidirve görüntü dışı diegetik olmayan bir sestir. Fakat *Cazcı Kardeşler* (John Landis, 1980) filminde piyanoyu satmak amacıyla ne kadar güzel ses verdiğini göstermek için satıcı rolündeki Ray Charles'ın piyano çaldığı sahnede öykü içi, yani diegetik bir ses söz konusudur. Kişinin görüldüğü ve senaryonun ilerlediği bazı sahnelerde hep aynı müzik teması çalınırsa buna Leitmotiv denilmektedir. Filmlerde karakterlerin müzikleri vardır. *Jaws* (Steven Spielberg, 1975) ve *Yıldız Savaşları* (George Lucas, 1976) Darth Vader'ın müziği Imperial March John Williams tarafından bestelenmiştir.

Gürültü (efekt) Metz'in ortaya koyduğu filmin beş enformasyon kanalından bir tanesidir. Diegetik olmayan bir ses türüdür. Diegetik olmayan ses, yönetmen için çok ekonomik bir anlatım şeklidir. Efekt kullanılarak birçok sahne, çekilmeyen görüntü seyircinin zihninde çağrışım olarak canlandırılabilir. Yani bazen efekt görüntünün yerini de alabilmektedir. Efektler sinemada farklı amaçlarla ve farklı şekillerde kullanılırlar. Patlama sesleri, ayak sesleri, siren sesleri vb. sesler doğal olmayan yollardan ve sonradan film görüntüsüne eklenirler.

Diyalog, görsel bir anlatım diline sahip olan sinemanın oyuncunun beden diliyle açıklayamadığı durumları anlatmak için kullanılır. Sinemayı tiyatrolaştıracağı konusunda endişeler yaratan diyalog filmde anlatımı daha etkin hale getirmek, görsellikle anlatılamayanı anlatmak, kişiler hakkında bilgi vermek ve aralarındaki ilişkileri ortaya koymak için kullanılır.

“Anlatı nosyonu ses ve hikâye arasında farklı olası ilişkilerin daha sofistike bir analizinin yapılmasını kolaylaştırdı. Filmdeki sözlü diyalog söz konusu olduğunda örneğin Metz tam anlatsal konuşma (kurgudaki sesler olarak karakterler tarafından konuşulan), anlatsal olmayan konuşma (anonim konuşmacı

tarafından ‘dışarıdan’ yorum) ve yarı anlatsal konuşma (oynayan karakterlerden biri tarafından yapılan üstses yorum) arasında ayırım yapar.”<sup>159</sup>

Anlatı araştırmalarıyla birlikte filmin yapısal analizinde ses üzerinde durulması gereken bir öge haline dönüşmektedir. Anlatıbilimde ses “Kim konuşuyor?” sorusunun muhatabıdır. Ayrıca Genette'nin romanda ileri sürdüğü bir kavram olarak ses “yüklemin özneye ilişkisi bakımından eylem tarzıdır”. Öykü anlatıcı tarafından bakış açılarına göre sesli anlatılır. Ses, anlatıcının anlatıyı anlattığı varsayılan sesidir. Anlatıcı öyküyü anlatır fakat aynı zamanda da o öykünün içerisinde yer alan bir elemandır. Bir anlatının aktardığı olayı öyküsel düzeyde dış-öyküsel, iç-öyküsel, üst-öyküsel gibi kavramlarla ele almıştır. Fakat bu kavramlar ve bakış açısı daha çok romana uygun olduğundan, sinema açısından farklı bir durum söz konusu olmaktadır. Çünkü sinema konuşmaz, gösterir. Dolayısıyla romanda ses diye nitelendirilen olgu, sinemada kameranın objektifidir. Edebiyatta yer alan ses kavramının sinemaya uygunluğu hâlâ tartışılan bir konudur. Çünkü film göstergesi olan belirtisel gösterge analogik olduğundan seyirciyle film arasındaki mesafe ortadan kalkar. Oysa yazınsal anlatılarda simgesel gösterge mesafeyi artırır. Sinemada yer alan film ve seyirci arasındaki özdeşleşme olanağı kaybolur.

## 7. FİLM ANLATISINDA OLAY ÖRGÜSÜ

### 7.1. Öykü

Öykü, başlangıcı ve sonu olan, biri tarafından anlatılan, belli bir süre içerisinde gerçekleşen kurmaca bir anlatı türü olduğundan, tüm öyküler birer anlatı olarak ele alınırlar. Fakat her anlatı öykü olarak ele alınamaz. Çünkü bazı anlatıların (kurgusal olmayan) olay örgüsü yoktur. Dolayısıyla

<sup>159</sup> Stam, a.g.e., s. 225.

da filmsel bir öyküyü anlamlı kılan en önemli unsur olay örgüsüne sahip olmasıdır. Birçok film aynı öyküyü kullanır fakat olay örgüsündeki farklılıklar, onun benzer öykülerden farkını ortaya koyar. Öykünün temel birimi olaydır. Bir öykünün içerisinde yer alan bir olay, olay örgüsüne dönüştürülür. Bir olay pek çok farklı “örgü”yle sunulabilir. Olay örgüsünün kurulabilmesinde en önemli rol oynayan unsurlar, önceki bölümlerde anlatığımız nedensellik, zaman ve mekândır. Olay örgüsü sadece öyküdeki olayın anlatılması değildir, aynı zamanda anlatıda anlamın oluşturulması da olay örgüsüne bağlıdır. “Olay örgüsü olamayan bir anlatı mantıksal bir olasılıksızlıktır. Olay örgüsünün olmaması değil, anlaşılmasız bir bulmaca olmaması, olayların “büyük önem taşımaması”, “hiçbir şeyin değişmemesi” söz konusu olabilir.”<sup>160</sup> Öykü, olayın oluşunu kronolojik bir biçimde ortaya koyarken olay örgüsü onu farklı bir diziliş içerisinde ve neden-sonuç ilişkisi ile anlatır.

Bir film yapılırken de çözümlenirken de olay örgüsünden hareket edilir. Eylemlerin birbiriyle ardışık bir şekilde oluşan nedensellik ilişkisi ve bu ilişkinin bir süredizim içerisinde devam etmesi anlatıya anlam kazandırır. Görüldüğü üzere öyküyü oluşturan her şey birbiriyle ilişki içerisinde bir “yapı” oluşturur. Yapısalcı anlatı kuramı olay örgüsünün tamamen söylem tarafından gerçekleştirilen bir etkinlik olduğunu ileri sürer. Bir öyküdeki olaylar, öykünün söylemi tarafından olay örgüsüne dönüştürülür. Olay ise eylemlerdir. Mevcut durumda yaşanan değişimlerdir. Eylemi yapan durumu değiştirir. Olay örgüsü öykü kavramıyla birlikte anılır. Öyküdeki olay “örgü”yle sunulur.

Sinema kuramındaki anlatı çözümlemesi yapısalcı bakış üzerinden gerçekleştirilir. “Öykü yapısal bir çözümlenmeye elverişliyse bu onun insanlar tarafından hemen anlaşılmasından kaynaklanmaktadır. Her anlamın

yapısı en az iki birim ve o iki birim arasındaki bir bağıntıdan oluşur. Birimlerin ve bağıntının anlaşılması öncelikle algılanmasını gerektirir. Bu bağlamda yapısal çözümlemenin amacı sıradan bir insanın algıladığı şeyi kesin olarak çözümleyebilmektir.”<sup>161</sup> Sinemada anlatının oluşturulmasının temelinde öykü bulunur. Öykü her yerde her zaman var olan insanın dünyayı anlamasının en temel yoludur. Seyirci filme öyküsü için gider. Orada göreceği öyküyü merak eder ve beklentiyle gider. Filme girdiğinde ise filme katılır. Bilgi edinir. İpuçlarından anlamlar çıkarır. Finalde şaşırarak ve mutlu olmak ister. Seyirciye tüm bunları yaşatmak anlatı biçiminin görevidir. Anlatının dizimsel boyutunda Greimas’ın eylemsel örnekçesinde de görüleceği şekilde özne/nesne, gönderen/gönderilen, yardım eden/karşı çıkan ilişkileri ve karşıtlıkları olay örgüsünde seyircinin filme olan ilgisini canlı tutar. Ayrıca dört evreden oluşan anlatı izlencesinin olay örgüsü içerisindeki işlevleri anlatıdaki anlamı meydana getirir.

Öyküden yola çıkarak gösterilen yüklem kavramı, Greimas’ın “eylemsel örnekçesi”nde, Claude Lévi-Strauss’un “bir kişiye bir yüklem” yöntemiyle oluşturulan mitolojik öykü birimi “mytheme” ile belirtilmiştir. Propp’un “işlevleri” her tümcenin bir yüklemine isim takılması olarak betimlenmiştir. Todorov’un “betimleyici” (eylemci) önerme kavramları Propp’un ardışık yüklem gruplarına uymaktadır diyerek öykünün dilbilimle ilişki içerisinde olduğunu vurgulayan Metz’e göre “öykü birçok tümceden oluşan ve tümceden daha uzun olan dilbilimsel dizimsel bir bağıntıdır.”<sup>162</sup> Bu bağlamda dildeki sözcüğün benzerinin filmde çekimler olduğunu basitçe söyleyebiliriz. Tıpkı bir tümcenin kendisini oluşturan işlevsel bileşenlerine kurallı ama üretken bir biçimde bağlanması gibi, görüntüler de sinemanın kuralları çerçevesinde sözdizimine benzer bir yapı oluştururlar. Çünkü her türlü kombinasyonu yaratan kurallı ve düzenli bir yapı öykünün anlaşılmasını kolaylaştıracaktır.

<sup>161</sup> Metz, a.g.e., s. 31.

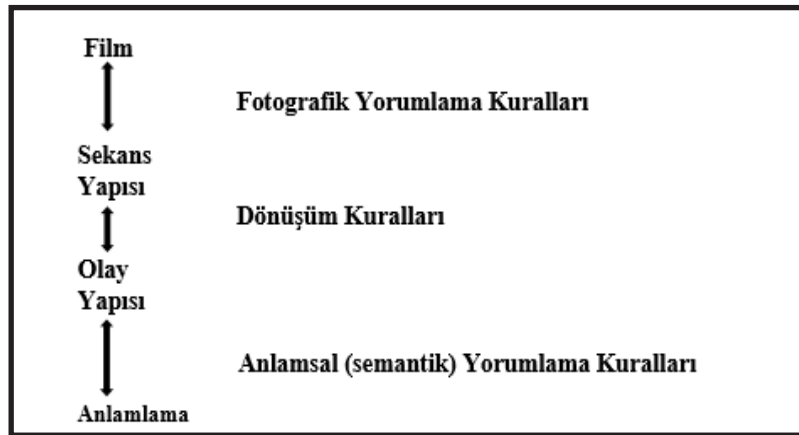
<sup>162</sup> A.g.e., s. 37.

<sup>160</sup> Chatman, a.g.e., s. 43.

Öykü dünyanın seyirci tarafından anlamlandırılmasının en temel yoludur. Dolayısıyla bir anlatı metninde anlamın oluşturulması anlatı izlencesinin olay örgüsündeki işlevlerine ve anlam üretme süreçlerindeki anlatı düzeyinde yer alan karşıtlıkların ilişkilerine bağlıdır. Bir metnin içten tanınması ve anlamlandırılması, inşa edilmesi ve anlamın oluşturulması yani hem anlam üretme hem de anlam çözümlenme süreçleri derinden yüzeye yüzeyden derine dört düzeyle tanımlanabilir.<sup>163</sup>

Her türlü dilsel kombinasyonu yaratan üretici-dönüşümsel yapı, benzer şekilde sinemaya da uyarlanabilmektedir. Kurallı düzenli bir yapı öyküyü anlaşılır kılacaktır. Böylece bu sistemde metin derinden yüzeye doğru üretilecek, yüzeyden derine doğru da çözümlenebilecektir.

Aşağıdaki şekilde yer alan bu dört düzey üretici-dönüşümsel dilbilgisine paralel olacak biçimde sinemanın ana parçalarından (sekans yapısı yüzeysel yapıya, olay yapısı derin yapıya paralel olacak şekilde) oluşturulmuştur.



Şekil 3: Üretici Dönüşümsel Sinema Dili<sup>164</sup>

Bu model, tüm anlatılar için olduğu gibi film anlatısı için de geçerlidir. Sinemaya dahil olan her birim bir anlam taşır ve bir enformasyon aktarır. Filmin seyirci üzerindeki etkisi onun planlı kurulmuş ama karmaşık bir yapıya sahip olmasından ileri gelmektedir. Sinema göstergebiliminin anlamaya çalıştığı sorun buradan kaynaklanmaktadır: Seyirciyi bu kadar etkileyen sistematik nasıldır?

## 7.2. Olay Örgüsü

Seyircinin filmin seyrine katılımını yakından etkileyen öyküden sonraki önemli unsur olay örgüsüdür. Olay örgüsü seyircinin filmin her noktasında filme katılımını sağlar. David Bordwell “anlatıyı zaman ve mekân içinde olan neden-sonuç ilişkisi içindeki bir olaylar zinciri,”<sup>165</sup> olarak tanımlarken olay örgüsüyle ilişkimizin zaman, mekân, neden-sonuç ilişkisini anlamamıza bağlı olduğunu belirtir. Fransız romancı Balzac’ın yapıtlarını inceleyerek yapısalcı bir bakış açısıyla anlatıyı eylemlerin gerçekleştiği “zaman, uzam ve eylemleri gerçekleştiren kişi” olarak tespit eden Tahsin Yücel, Balzac’ın romanlarına öykünün geçeceği uzamın uzun ve ayrıntılı bir betimlemesiyle başladığını söyler. Bu betimlemelerin kişiler için de söz konusu olduğunu ama bildiğimiz türden bir kişi betimlemesi olmadığını belirtirken, üç evreden (olay zamanı, öğrenme zamanı, anlatı zamanı) meydana gelen “zaman” olgusunun anlatı düzeyinde olayların süredizimine bağlı kalmadan işlevlerini yürütmesine olanak tanıdığını vurgular.<sup>166</sup> Yapısalcı bir bakış açısıyla anlatının öykü ve söylemden meydana geldiğini yazınsal bir örnekçe olarak Balzac romanları üzerinden veren Yücel, öyküyü “eylem”, “zaman”, “mekân” ve eylemi gerçekleştiren “kişiler” üzerinden tarif eder. Ayrıca burada nedenselliğin de olay örgüsünde olaylar arasında bağlantı kurmak açısından çok önemli olduğunu eklememiz gerekir. Çünkü seyircinin filmi anlamlı bulması, eylemler ve olayların iyi gerekçelendirilmesine bağlıdır. Olay örgüsü nedenleri ve

<sup>163</sup> Mehmet Rifat, *Göstergebilimin ABC’si*, Say Yayınları, İstanbul, 2009, s. 109.

<sup>164</sup> Ufuk Küçükcan, *Film Çözümlemesinde İki Yaklaşım: N. Chomsky ve C. Metz*, Anadolu Üniversitesi İletişim Bilimleri Fakültesi Yayınları, Eskişehir, 2005, s. 33.

<sup>165</sup> Bordwell, Thompson, *a.g.e.*, s. 79.

<sup>166</sup> Yücel, *a.g.e.*, s. 21-25.



sonuçlarıyla sürüp gider. Ama bazen nedenleri bilir sonuçları bilmeyiz, bazen de sonucu bilir nedenini bilmeyiz. Özellikle sanatsal filmlerde bu tür açık uçlu sonuçlara sıkça rastlanılır. Örneğin, *400 Darbe* (François Truffaut, 1959) filminin kahraman Antoine Doinelle'in kumsalda koşması ve çerçeveye baktığında filmin donması şeklinde son bulması, daha sonra neler olabileceği konusunu seyircinin hayal gücüne bırakır. Zaman bağlamında olay örgüsünün zamanı düzenlemesi, olayların süresi ve sıklığı ile ilgili çeşitli tekniklerin kullanılması seyirciyi meraklandırır ve varsayımlarda bulunmasını sağlar. Olay örgüsü, zamanı daha önceki bölümde üzerinde durduğumuz sıklık, süre ve düzen unsurlarına etki ederek düzenler.

Ayrıca filmin oluşturulmasında da anlatsal zaman Rus biçimcileri tarafından “fabula” ve “syuzhet” kavramlarını ortaya çıkarmıştır. Fabula “öykü” anlamına gelir, olayların kronolojik akışını ifade eder. Syuzhetise “olay örgüsü”nün seyirci tarafından öğrenilme süreci ve zamanıdır. Dolayısıyla gerek öykü gerekse olay örgüsü zamana bağlıdır. Uzam ise filmin geçtiği uzam veya dekorların yanında kadrajın içerisinde yer alan uzaydaki mekândır. Olay örgüsünün uzamı yönlendirmesi de bu kadrajın ve film mekânının kullanılmasıyla gerçekleşir. Ayrıca uzam, olay örgüsünün de gerçekleştiği yerdir.

Bazen “öykü” ve “olay örgüsü” denildiğinde ikisinin de aynı şey olduğu düşünülür; oysa öykü, anlatıda kronolojik bir düzen içinde yer alan tüm öğelerdir; olay örgüsüyle ise yazarın hikâye öğelerini düzene sokma biçimi kastedilir.<sup>167</sup> Tragedyanın en büyük hikâye anlatma araçları baht dönüşleri (peripetie) ve tanınmalarıdır (anagnorisis). Peripetie hareketlerin düşünülenin tam tersine dönmesidir. Anagnorisis ise bilgisizlikten bilgiye geçiştir. Hikâyenin üçüncü elemanı ise pathos, yani acı verici harekettir;

<sup>167</sup> John Costello, *Senaryo Yazımı*, çev. Barış Baysal, Kalkedon, İstanbul, 2010, s. 51.

maddi ıstırap, intihar, yaralanma gibi hallerdir.<sup>168</sup> Bazı kavramlar Aristoteles'in ortaya koyduğu kavramlarla örtüşmese de sinema anlatısı üzerine söylenmesi gerekenlerin *Poetika*'da yer aldığı günümüz kuramcıları tarafından kabul edilen bir gerçektir. Sinema anlatısında ve Aristoteles'in *Poetika*'sındaki ortak olgular, dramın temelini oluşturan (serim, kriz ve doruk), işlevlerini oluşturan (özdeşleşme ve arınma), kişilerin durumları (karakter yaratma ve motivasyonlar) ve bazı dramatik kanunlardır (yer, zaman, eylem). Bu bağlamda, Aristoteles'in tragedyasının anlatsal özelliklerini sinemada da görmemiz mümkün olmaktadır.

### 7.3. Olay Örgüsünün Aşamaları

Olay örgüsünü, yani anlatsal yapıyı kurarken sinopsis, geliştirim (treatment) ayırlama senaryosu, çekim senaryosu aşamalarından geçilir. Sinopsis tüm senaryonun bir ya da iki sayfada anlatıldığı öyküdür. Geliştirim ise sinopsisin detaylı bir biçimde işlendiği sahnelerden oluşan, sinema diline uygun biçimde görüntülerle eşleşen aşamadır. Ayırlama senaryosu parçalardan yola çıkarak bütüne, yani senaryoya ulaşılan evredir.

Burada senaryo biçimsel olarak çekim, sahne, sekans ve bölümlerden oluşur. Yani çekimlerden sahne, sahnelerden sekans, sekanslardan bölüm, bölümlerden senaryo ortaya çıkar. Son aşama ise senaryonun çekilebilmesi için gerekli tüm sinemasal bilgilerin tüm detaylarıyla tek tek yazıldığı aşamadır. Pratikte bir senaryonun yapısal oluşumu, “anlatsal bloklar” olarak tanımlanan “sekanslar” aracılığıyla gerçekleşmektedir. Anlatsal bloklar öykünün bütünüdür tutarlı parçalarıdır. Aynı zamanda kendi içerisinde kurduğu daha minimal bir yapı ile özerk bir bütündür. Bu minimal özerk yapılar sahne ve plandan meydana gelmektedir.

<sup>168</sup> Aristoteles, *a.g.e.*, s. 34.

Diegetik sekans öykünün kronolojik yapı içerisinde planlanmasıdır. Öykünün ayrılaştırılması senaryonun yapısının kurulmasının ilk basamağıdır.

Sahne belli bir zaman ve mekân içerisinde çatışmanın olduğu eylemdir. Her sahne bir öykü olayıdır. Sahneler sekanslardan küçüktür ama önemli değişimler yaratırlar. “Sekans kendinden önceki sahnelerden daha fazla etkili bir sahneyle sonuçlanan, sayısı genellikle iki ile beş arasında değişen sahneler dizisidir. (...) Bir dizi sekans ise bir sonraki en büyük yapı olan bölümü oluşturur. Önceki sekans ya da sahneden etkisi itibarıyla daha güçlü olan bir sekanslar dizisidir.”<sup>169</sup> Plan, sahne ve sekans gibi parçasal birimler sinematografik sözdiziminin unsurlarıdır. Filmsel çözümlemede öncelikle anlatı kesitlere ayrılmalıdır. Kesitleme rastgele yapılmaz. Her kesit hem kendi içerisinde hem de diğer kesitlerle olan ilişkisi açısından bir bütünlük içerisinde olmalıdır. Anlatıyı kesitlemek ve en küçük anlatı biriminin tanımlanmasını yapmak gerekmektedir. Roland Barthes’a göre, bir kesit aralarında bir dayanışma bağıntısı olarak mantıksal bir çekirdekler dizisidir. Kesit öğelerinden birinin dayanışık öncülü olmadığı zaman açılır, öğelerinden bir başkasının ardılı kalmadığı zaman kapanır. Barthes anlatıyı işlevler, belirtiler, bütünleyimler gibi birim sınıflarıyla sınıflandırır çünkü tıpkı Propp gibi her şeyin bir işlevi olduğunu düşünmektedir.<sup>170</sup> Kesitleme işlemi, zaman, mekân, kişi, mantıksal ayırım, olay örgüsündeki işlevler doğrultusunda yapılabilir. Böylece anlatının işleyiş yasaları tespit edilebilir..

Metz, filmlerde görülen bütün temel film düzenleme tiplerinin doğal bir biçimde sınıflandırmasını yapmaya çalışır. Bunu görüntüleri ayrımlar (sekans) halinde kurgular, böylece ortaya ilk sinematografik dizimsel çizelge çıkar. Metz burada imge şeridinin “büyük dizimseli” (*Fr. la grande syntagmatique*) olarak adlandırılan kurgulama biçimini ortaya koyar. “Film dizimsel (syntagmatique) boyutta ele alınırken ana yapı sekanslardan

meydana gelmektedir. Bu şekilde zamansal (betimleyici dizim, ardışık anlatsal dizim, öyküleyici ayırım, sahne ve sekans) ve zamansal olmayan (paralel dizim, resimli dizim, özerk çekim) 8 tür dizim söz konusu olur. Bu dizimsel analiz klasik anlatıya dayalı filmler dışındaki (dysnarratif) filmlere uygulanamamaktadır.”<sup>171</sup> Metz, filmin büyük dizimselinin sinemaya mı yoksa öyküye mi ait olduğunu tartışmaktadır. Çünkü yukarıda yazılı olan birimlerin filmde yalnızca “entrikalar” aracılığıyla var olabileceğini söyler ve sinemanın tamamıyla anlatıcı özelliğe sahip olduğunu, özellikle de öyküler anlattığını vurgular. Öyküde anlatılan olayı sinema göstergebilimi açısından gösterilen niteliğine sahip olarak, anlatı göstergebilimi açısından ise gösteren niteliğine sahip olarak açıklar.

	ANLATIM	İÇERİK
<b>TÖZ</b>	Düzenlenmemiş bütün görüntüler: tüm nesnelere, doğa, insanlar vb.	Filmde anlatılacak olan yaşama ve insana ilişkin her şey. Kültür.
<b>BİÇİM</b>	Filmde yer alan sinemasal kodlar: ışık, kurgu, dekor, kamera açısı vb. <b>SİNEMA GÖSTERGEBİLİMİ</b>	Anlatının yapısı: öykü, kişi, zaman, mekân vb. <b>ÖYKÜ GÖSTERGEBİLİMİ</b>

Şekil 4: Hjelmslev’in şemasının sinemaya uyarlanması

Louis Hjelmslev Saussure’ün gösteren/gösterilen kavramlarını anlatım (biçim-töz) / içerik (biçim-töz) olarak yeniden düzenlemiştir. Böylece Hjelmslev’in şemasının düzenlenmesi ile dil dışı göstergeler çözümlemede çok önemli bir ayırım olarak kullanılmaya başlamıştır. Sinema da bu alanların başında gelmektedir. Bu yeni düzenlemede, sinema göstergebilimini ilgilendiren kısım anlatım ve içeriğin biçimidir. İçeriğin biçiminde yer alan kültürel kodlardan oluşan kısım ise öykü göstergebilimini ilgilendirir. Töz bölümü, içinden seçme yapılabilecek unsurların evrenidir. Olay örgüsünü hesaba katmadan filmi parçalarına

<sup>169</sup> McKee, a.g.e., s. 33-35.

<sup>170</sup> Barthes, a.g.e., s. 97-99.

<sup>171</sup> Metz, a.g.e., s. 115-122.

ayırarak ya da doğrudan olay örgüsünden söz etmek filmin çözümlemesine katkı sağlamayacaktır. Öykü çözümlemesi ise tek başına filmin farklılığını ortaya koymak açısından yetersiz kalacaktır. Dolayısıyla anlatımın biçimine ilişkin, yani sinema göstergebiliminin çözümlemesine ihtiyaç duyulacaktır.

#### 7.4. Olay Örgüsünün Paradigmalarla Yapılandırılması

Yapı senaryonun mimarisidir. Omurgasıdır. Yapısı doğru olmayan bir senaryonun başarılı olması mümkün değildir. Öykünün yapılandırılması konusunda ilk düşüncüyü ortaya koyan Aristoteles'e göre, tragedya bütün ve tamamlanmış bir eylemin taklididir. Belirli bir uzunluğu olmalıdır. Öyleyse olay örgüsü de bütün, tamamlanmış ve belirli bir uzunluğa sahip olmalıdır. Bütün ve tamamlanmış olan şey, başlangıcı, ortası ve sonu olan şeydir.<sup>172</sup> Bütün hikâyelerin ortak noktası bir başı, bir ortası ve bir sonu olmasıdır. Senaryolarda biçimi yaratan temel bir çizgisel yapı bulunur ve bu yapı olaylar dizisinin tek tek bütün unsurlarını ya da parçalarını yerli yerinde tutar.<sup>173</sup> Olay örgüsünün dinamizm kazanmasında en önemli biçimsel öğeler Aristoteles'in de söz ettiği giriş, gelişme ve sonuç bölümleridir. Fakat aslında bir olay örgüsünde temel bir çizgisel yapı bulunur ve bu yapı, daha doğrusu parça bütün ilişkisi olaylar dizisinin parçalarını yerinde tutar. İşte bu birbiriyle ilişki içerisinde olan olayların çizgisel dizilimi "senaryo" olarak adlandırılır. Senaryonun en önemli bölümü anlatısal yapı, yani olay örgüsüdür. Bazı senaristler ve senaryo kuramcıları çeşitli şema ve paradigmalarla olay örgüsünü yapılandırmaya çalışmışlardır. Syd Field, Robert McKee, Linda Seger, John Truby, Joseph Campbell vb. birbirinden farklı yapı modelleri oluşturmuşlardır. Genelde Aristoteles temelli Syd Field'in "üç perdeli yapısı" üzerine çeşitlemeler yapılmıştır. "Kuramsal bir inceleme veya senaristik film okuması yapmak için önemli görülebilecek olan bu modeller bir senaryo yazımı sırasında bize yardımcı

olamayacaktır."<sup>174</sup> Gerçek anlamda bir anlatı özgür olmalıdır. Sanatsal bir yaratım şablonlar ve formüllerle oluşturulamaz. Senaryo şematik olarak yazılamaz.

Üç perdeli yapı bir kural değil, bir paradigmadır. Öykünün aşamalarını en iyi anlamamızı sağlayan yapı olarak düşünüldüğü, belki de Aristoteles'ten günümüze kadar gelen bir gelenek olduğu için üç perdeli yapı kullanılmaktadır.

Jean-Michel Adam, anlatı yapısı modelleriyle ilgili makalesinde Isenberg, Todorov, Greimas ve Bremond'un anlatısal mantık üçlemelerini incelemiş, Todorov ve Greimas'ın üçlemesini birleştirerek kuramsal bir inceleme veya senaristik film okuması yapmak açısından önemli bir beşli model ortaya çıkarmıştır. Ayrıca Roland Barthes da *Anlatısal Yapıların Çözümlemesine Giriş* kitabında bir anlatının üç betimleme düzeyinden söz etmektedir: Propp ve Bremond'un benimsediği "işlevler", Greimas'ın benimsediği "eylemler" ve Todorov'un söyleme denk düşen "anlatma" düzeyinden bahsetmektedir.<sup>175</sup> J.M. Adam, bütün yapılarla ortak bulunduğu üç evreye Greimas'a ait olan iki "dönüştürücüyü" de ekleyerek nihai beşli modelin bir sentezini oluşturmuştur.<sup>176</sup> Birinci üçlemenin birinci ve beşinci evresi eylemin olmadığı, devam eden ya da yeni olarak inşa edilen bir düzenin yer aldığı zaman dilimidir. İkinci üçlemenin iki, üç ve dördüncü evreleri ise Barthes'ın "asal işlevler" dediği çekirdeklerdir. Yani eylemi başlatan ya da sona erdiren işlevlerdir. Greimas bunları "dönüştürücü" olarak adlandırmaktadır. Anlatının makro yapısı üzerine bir model varsayımında bulunan Adam, tutarlı ve sürdürülebilir kuramsal bir model inşa etmeye çalışmıştır.

<sup>174</sup> Öktem Başol, *Senaryo Kitabı*, Pana Film Yayıncılık, İstanbul, 2010, s. 297.

<sup>175</sup> Barthes, *a.g.e.*, s. 26-27.

<sup>176</sup> Jean-Michel Adam, *La Cohésion Des Séquences De Propositions Dans La Macro-Structure Narrative*. In: *Langue Française*, 38. Enseignement Du Récit Et Cohérence Du Texte, 1978, p. 111 (pp. 101-117). [https://www.persee.fr/doc/lfr\\_0023-8368\\_1978\\_num\\_38\\_1\\_6122](https://www.persee.fr/doc/lfr_0023-8368_1978_num_38_1_6122) (İndirilme Tarihi: 17.03.2021).

<sup>172</sup> Aristoteles, *a.g.e.*, s. 27.

<sup>173</sup> Syd Field, *Senaryo: Senaryo Yazımının Temelleri*, çev. Şerif Erol, Alfa, İstanbul, 2012, s. 33.

BİRİNCİ ÜÇLEME (DENGE)	İKİNCİ ÜÇLEME (DÖNÜŞTÜRÜCÜ)	TODOROV - GREİMAS	DÜZEN
I. Denge Durumu		Todorov	Kurulu Düzen
	1. Dönüştürücü (düğüm)	Greimas	
II. Dengenin Bozulması Durumu	2. Hareketli Dönüştürücü (eylemler)	Todorov Greimas	Düzenin bozulması
	3. Dönüştürücü (çözüm)	Greimas	Düzenin yeniden kurulması
III. Yeniden Denge Durumu		Todorov	Yeni Düzen

Şekil 5: Jean-Michel Adam'ın Anlatı Yapısı Modeli<sup>177</sup>

Minimal düzeyde filmin tüm entrikası bir dengeden ötekine geçişten ibarettir. İdeal bir anlatı bir güç onu bozuncaya kadar durgundur. Bundan sonra tıpkı ilk zamandaki gibi yine bir denge durumuna geçer fakat bu durum ilkindeki gibi değildir. Şu halde iki tip epizottan söz edebiliriz: denge ve dengesizlik.<sup>178</sup> Todorov, sinema anlatısında da kalıplaşmış bir olay örgüsü unsuru olarak kullanılan denge ve dengesizlik (dengenin bozulması) karşıtlığını dildeki sıfat ve fiil ikiliğine bağlamaktadır. Sıfatlar denge ve dengesizlik durumlarının anlatısal yüklemeleridir. Fiiller ise birinden diğerini geçişi betimlemektedirler.

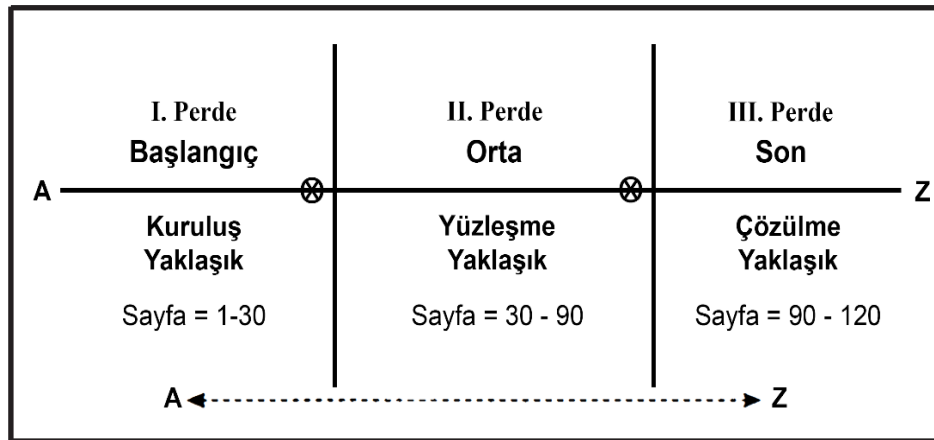
<sup>177</sup> a.g.e., s. 111.<sup>178</sup> Zvetan Todorov, *La Grammaire Du Récit, Linguistique et La Littérature*, Didier/Larousse, 1968, p. 96, (pp. 94-102).

BİRİNCİ ÜÇLEME (DENGE)	İKİNCİ ÜÇLEME (DÖNÜŞTÜRÜCÜ)	TODOROV - GREİMAS	DÜZEN
Vietnam gazisi, sorunlu bir adam olan Travis bir taksi durağında iş bulur. New York'un her yerine gitmektedir ve gittiği her yerde şehrin kötü bir yüzüne tanık olmaktadır. Biri buna dur demelidir.		Denge Durumu: Todorov	Kurulu Düzen
	Travis siyasi kampanya görevlisi Betsy ile tanışır.	Dönüştürücü: Greimas	
Betsy Travis'i terk eder. Iris adlı çocuk yaştaki bir hayat kadını, satıcısı olan Matthew'dan kaçmaktadır. Tesadüfen Travis'in taksisine biner. Matthew, Iris'i zorla arabadan indirir ve elinde buruşturduğu parayı Travis'e fırlatır.		Hareketli Dönüştürücü (eylemler): Todorov, Greimas	Düzenin Bozulması
	Travis, Iris'in çalıştırıldığı otele gider. Matthew'u öldürür. Diğer çete üyelerini de öldürür. Kendisi yaralı kurtulur. Travis yaptığıyla toplumsal bir kahraman olur.	Dönüştürücü: Greimas	Düzenin Yeniden Kurulması
Travis eski yaşamına döner. Betsy bir gün Travis'in taksisine biner. Betsy Travis'le ilgilenir fakat Travis onunla konuşmaz, ondan para da almaz. Betsy iner. Travis taksimetreyi sıfırlar ve gider.		Yeniden Denge Durumu: Todorov	Yeni Düzen

Şekil 6: Jean-Michel Adam'ın Anlatı Yapısı Modeline Göre *Taksi Şoförü* Filmi



Sinema filminin yazınsal boyuttaki projesi olan senaryo, özellikle klasik anlatı filmleri yapımında şablon, şema ve paradigmaları göz önünde bulundurmıştır. Syd Field'in üç aşamalı modeli, Michael Hauge'ın altı aşamalı modeli, John Truby'nin yirmi iki aşamalı modeli gibi modeller senaryoyu oluştururken farklı öykülere, isimlere, türlere karşın ortak yapıyı kullanabilme amacını taşımaktadırlar. Bu bağlamda çalışmamızda yer verdiğimiz dilbilim kökenli, yapısalcı ve göstergebilimcilerin anlatı yapısı üzerine gerçekleştirdikleri ve çoğunlukla yazınsal metin üzerine yaptıkları kuramsal çalışmaların filmin anlatı yapısına uygun düşecek şekilde modelleştirilebildiği ve bu modellerin kavramları değiştirilerek özellikle senaryo kuramcıları ve senaristler tarafından sunulduğu anlaşılmaktadır. Bu modeller arasında Syd Field'in üç aşamalı modeli günümüzde en çok kullanılan ve bilinen modeldir.



Şekil 7: Syd Field'in Paradigması<sup>179</sup>

Giriş bölümü (kuruluş) öykünün izleyiciye tanıtıldığı fakat didaktik bir biçimde olmadan, seyirciye sezdirmeden konu ve kişiler hakkında bilgilerin verildiği bölümdür. Yaklaşık yarım saat kadar sürer. Şekilden

I. perde *Dönüm Noktası P*'e kadardır. Dönüm noktası olayı gelişme bölümüne bağlar. I. perdeyi II. perdeye yönelten olaydır. Ana karakter tanıtılır. Hikâye kurulur.

Gelişme bölümü (yüzleşme) ise *Dönüm Noktası P*'in sonundan *Dönüm Noktası P*'nin sonuna kadar devam eden kısımdır. Senaryonun ortası ve eylemleri en yoğun olan bölümdür. Çatışmalar içerir. Burada kahraman bazı engellerle karşılaşır ve onları aşar. Seyircinin merakı gittikçe artar.

Sonuç bölümünde (çözülme) III. perdede olayların çözüldüğü doruk noktasına ulaşılır. Olay örgüsündeki tüm unsurlar dorukta sonuçlanır. Doruktan sonra artık öykü gerilimi azalır. Seyirci arınır (katarsis), rahatlar. Final görüntüleriyle film sonlanır.

### 7.5. Olay Örgüsünde Kahramanın Dönüşümü

Aristoteles başta olmak üzere tüm anlatı üzerine çalışanlar, olay örgüsünü kahramanın değişimi üzerinden oluşturmaya çalıştılar. Çünkü anlatılan öykü kahramanın öyküsüdür. Öyküde anlatılanlar ve geçen olaylar kahramana aittir. Olay örgüsü kahramanın dönüşümüne göre belirlenir. Biçimcilerin ve yapısalcıların olay örgüsü ve kahramanın dönüşümü arasındaki ilişki konusundaki düşünceleri Aristoteles'in düşüncelerine benzer. Aristoteles gibi onlar da kişilerin olay örgüsünün bir ürünü olduğunu ileri sürerler. Karakterleri birer psiko-sosyal kişilik olmaktan çok, işlevleri olan bir actant (eyleyen) olarak değerlendirirler. Tomaşevski de anlatıda kişilerin seyirciyi yönlendiren işlevler olmasından yola çıkar. Bu işlevlerin olay örgüsünün oluşturulmasında çok önemli olduğunu dile getirirken öykü açısından ise bir anlam taşımadığını belirtir. "Anlatı kişisi motiflerin yığılması içinde yön bulmayı sağlayan bir ipucu, özel motifleri de sınıflandırmaya ve düzenlemeye yarayan

<sup>179</sup> Field, a.g.e., s. 35.

bir yardımcı araçtır. Kahraman fabula için hiç gerekli değildir. Fabula bir motifler dizgesi olarak kahramana ve onun belirleyici özelliklerine önem vermeyebilir. Kahraman gerecin konuya dönüşümünün sonucudur. Motiflerin birbirine bağlanmasının ve motifler arasındaki kişileştirilmiş bağın gerekçesini simgeler.”<sup>180</sup> Günümüzde tamamen kullanılmasa da Aristoteles’e göre karakterlerin dört temel özelliği vardır: Birinci ve en temel özellik karakterlerin ahlaki bakımdan iyi olmaları gerektiğidir. İkinci özellik uygunluktur; örneğin, erkeğe has cesaret gibi bir özellik kadına verilmemelidir. Üçüncü özellik olan benzeyiş, karakterin iyi ve uygun olma dışındaki bilinen bir kişinin özelliklerini de taşıyor olma durumudur. Dördüncü özellik ise karakterin tutarlı olmasıdır. Karakterin tutarsızlığı dahi, tutarlı bir biçimde verilmelidir.<sup>181</sup> Fakat Aristoteles’in söz ettiği karakterin ahlaki yönden mutlak iyi olması özelliği, günümüz anlatılarında her zaman kullanılmamaktadır. Karakter bir filmde kahraman da anti kahraman da olabilir. Aristoteles karakterin mutlak dört özelliğini belirtirken, öyküden daha da önemli olarak karaktere vurgu yapan Syd Field bir senaryoda hikâyenin baştan sona, çizgisel olsun ya da olmasın daima ilerleyebileceğini ama hikâyeyi ileri götürmenin en iyi yolunun karakterin aksiyonlarına ve olaylar dizisi boyunca yapacağı dramatik seçimlere odaklanmak olduğunu dile getirmektedir. Çünkü tıpkı Aristoteles’in de vurguladığı gibi, karakter eylemdir. İnsan söylediği değil, yaptığıdır.<sup>182</sup> Sonuçta olay ve olay örgüsü kişilerden meydana gelir. Film iletişiminin seyirciyle kurulmasında, seyirciye mesajın iletilmesinde ve seyircinin katarsise ulaşmasında kahramana ve onun yanındaki figürlere ihtiyaç bulunmaktadır. Kahramanlar filmin olay örgüsü içerisinde değişirler ve tercihleri, seçimleriyle de olayların yönünü değiştirirler.

Karakter, anlatı metinlerinde yer alan, kendine özgü bir ruhsal yapısı olan anlatı kişisidir. Dolayısıyla anlatı karakterinin ruhsal özellikleri ve gelişimi anlatının dramatik yapısı açısından oldukça önemlidir. Freud ve

Lacan’ın karakter analizindeki psikoanalitik yaklaşımları, öykü içerisinde karakterin değişiminin ve dönüşümünün toplumsal ve psikolojik yönlerini ortaya koymaya yöneliktir. Oysa Aristotelesçi bakış açısında anlatı karakteri tümüyle eylem kavramına bağlıdır. Bu bakış açısı yapısalcılığa gelmeden önce Rus biçimcileriyle başlamıştır: “Yirminci yüzyıldaki Biçimcilerin *Poetika*’ya olan yakınlığı, on altıncı yüzyılda bu yapıya hayran olanlara oranla daha fazladır, çünkü Biçimciler bir anlamda Aristoteles’in bir noktada bırakmış olduğu işi devralarak sürdürmektedirler. Bu anlamda, ‘edebiyat teorisi’ne egemen olmuş olan eğilimlerin olumlu bir sentezini yapmışlar, bizim modern disiplinimizin kuruluşuna giden yolu açmışlardır.”<sup>183</sup> Aristoteles’e göre *Poetika* yapıtlarla değil yapıtların, daha doğrusu söylemlerin biçimiyle ilgilenmelidir.<sup>184</sup> Fakat bu eğilimin karşısında olan görüşler de geliştirilmiştir. Anlatı karakterinin salt bir eylemden ibaret olmadığı, ruhsal bir öz olarak olayların içinde yer aldığı fikrini savunan varoluş düşüncesi Aristoteles’ten beri süregelen, karakterin yaptığı eylemle değer kazanmasının önüne geçmiştir.

“Anlatı kişisini ruhsal özler olarak tanımlamamaya aşırı özen gösteren yapısal çözümleme, şu ana kadar, çeşitli varsayımlar arasında, onu bir varlık olarak değil ama bir ‘eyleme katılan’ olarak tanımlamaya çalışmıştır.”<sup>185</sup> Bu bağlamda Aristotelesçi geleneği sürdürerek kahramanın ve karakterlerin ruhsal özlerinden öte işlevlerine ve eylemciliklerine önem veren ilk yapısalcı isim Vladimir Propp olmuştur. “Olay örgüsü çözümlemesinin temeli halk masalı araştırmacıları tarafından oluşturulmuştur. Danimarka’da Olric, Rusya’da Propp’un çalışmaları önemli iki aşamadır.”<sup>186</sup> 1920’de yazdığı *Masalın Biçimbilimi* adlı yapıtında Propp, “Masalarda değişmez değerlerle, değişken değerlere rastlarız, değişen kişi adları ve aynı zamanda kişilerin nitelikleridir; değişmeyen ise, kişilerin eylemleri ya da işlevleridir.

<sup>183</sup> Todorov, a.g.e., s. 22.

<sup>184</sup> Gündeş, a.g.e., s. 41.

<sup>185</sup> Barthes, a.g.e., s. 100.

<sup>186</sup> Büker, Onaran, *Sinema Kuramları*, Dost Yayınevi, Ankara, 1985, s. 285.

<sup>180</sup> Tomaşevski, a.g.e., s. 277.

<sup>181</sup> Aristoteles, a.g.e., s. 43.

<sup>182</sup> Field, a.g.e., s. 67.

Buradan masalın çoğunlukla aynı eylemleri değişik kişilere yaptırttığı sonucu çıkarılabilir,<sup>187</sup> diyerek masal incelemesinde önemli olan tek şeyin kişilerin yaptıkları, kişilerin olay örgüsündeki yeri açısından tanımlanan eylemi olduğunu vurgulamaktadır. Masalların içerdiği işlev sayısı sınırlı ve işlevlerin sırası belirlidir. Vladimir Propp masaldaki yedi kişinin eylemlerinin (eylem alanlarının) otuz bir işlevini saptar. Fakat burada bir sorun ortaya çıkar: İşlevler kişiler arasında nasıl bölüştürülür? Propp bu sorunun cevabını, işlevleri yerine getiren kişilere uygun düşen eylem alanları olarak betimler.

1	Bağışçı (sağlayıcı)
2	Yardımcı
3	Prenses
4	Gönderen
5	Kahraman
6	Düzmece Kahraman
7	Saldırgan (kötü kişi)

Şekil 8: İşlevleri Yerine Getiren Kişiler<sup>188</sup><sup>187</sup> Propp, a.g.e., s. 88.<sup>188</sup> Propp, a.g.e., s. 83.

1	Aileden biri evden uzaklaşır.	16	Kahraman ve saldırgan bir çatışmada karşı karşıya gelir.
2	Kahraman yasakla karşılaşır.	17	Kahraman özel bir işaret edinir.
3	Yasak çiğnenir.	18	Saldırgan yenik düşer.
4	Saldırgan bilgi edinmeye çalışır.	19	Başlangıçtaki kötülük giderilir ya da eksiklik karşılanır.
5	Saldırgan, kurbanıyla ilgili bilgi toplar.	20	Kahraman geri döner.
6	Saldırgan, kurbanını ya da servetini ele geçirmek için kurbanı aldatmayı dener.	21	Kahraman izlenir.
7	Kurban aldanır ve böylece istemeyerek düşmanına yardım etmiş olur.	22	Kahramanın yardımına koşulur.
8	Saldırgan aileden birine zarar verir. Aileden birinin bir eksigi vardır.	23	Kahraman kimliğini gizleyerek, kendi evine ya da başka bir ülkeye varır.
9	Kötülüğün ya da eksikliğin haberi yayılır. Bir dilek ya da bir buyrukla kahramana başvurulur. Kahraman gönderilir ya da gider.	24	Düzmece bir kahraman asılsız savlar ileri sürer.
10	Arayıcı-Kahraman eyleme geçmeyi kabul eder ya da eyleme geçmeye karar verir.	25	Kahramana güç bir iş önerilir.
11	Kahraman evinden ayrılır.	26	Güç iş yerine getirilir.
12	Kahraman büyülü bir nesneyi ya da yardımcıyı edinmesini sağlayan bir sınama, bir sorgulama, bir saldırı, vb. ile karşılaşır.	27	Kahraman tanınır.
13	Kahraman, ileride kendisine bağışta bulunacak kişinin (bağışçının) eylemlerine tepki gösterir.	28	Düzmece kahramanın, saldırganın ya da kötünün gerçek kimliği ortaya çıkar.
14	Büyülü nesne kahramana verilir.	29	Kahraman yeni bir görünüm kazanır.
15	Kahraman aradığı nesnenin bulunduğu yere ulaştırılır, kendisine kılavuzluk edilir ya da yol gösterilir.	30	Düzmece kahraman ya da saldırgan cezalandırılır.
31	Kahraman evlenir ve tahta çıkar.		

Şekil 9: Kişilerin İşlevleri<sup>189</sup><sup>189</sup> Propp, a.g.e., s. 35-70.

Bu çalışmasından sonra Propp'un sunduğu yöntem yapısalcılıktan postyapısalcılığa ve göstergebilime kadar gelişerek anlatıları kendi içyapılarıyla çözümleyebilme yöntemine dayalı yaklaşımları ortaya çıkarmıştır. Tıpkı Propp gibi anlatsal çözümlemede işlevlerin önemli olduğunu düşünen Barthes, yapısal çözümlemede anlatı kişisini bir varlık olarak değil “eyleme katılan” kişi olarak tanımlamaya çalışmıştır. Barthes ve Propp gibi düşünen bir başka teorisyen, A. J. Greimas anlatı kişilerini üç büyük anlam eksenine katıldıkları ölçüde yaptıklarına göre (söz konusu anlatı kişilerine verilen “eyleyen” adı buradan gelir) betimlemeyi ve sınıflandırmayı önermiştir. Greimas'tan önce Lucien Tesnière dil üzerine çalışmış ve tümce yapılarını şematize ederek görselleştirmiştir. “Tesnière'nin sözdizim kuramı ölümünden sonra *Yapısal Sözdizim İlkeleri* adlı kitabında yayımlandı. Tesnière'e göre sözdizim ancak yapısal olabilir, bu da yöntembilimsel nedenlerden değil sözdizimin nesnesi olan cümlelerin bir yapı olmasından dolayıdır. Greimas yapısal sözdizim kuramı içinde yer alan ‘eyleyen’ kavramını ilk kez *Yapısal Anlambilim* kitabında kullanmıştır.”<sup>190</sup> Eyleyen kavramını dilde kullanan Tesnière “bu kavramın geleneksel dilbilgisinde özne adı altında kullanıldığını belirtir. Örnek olarak verdiği –Alfred konuşuyor– cümlesinde Alfred'in yapısal açıdan eyleyen, anlambilimsel açıdan ise konuşmanın öznesi olduğunu ortaya koymaktadır. Diğer örneklerinde de geleneksel dilbilgisi bağlamında cümle içerisinde eyleyenlerin etken ya da edilgen olabileceklerine ve tümleş olabileceklerine ilişkin örnekler vermektedir.”<sup>191</sup> A. J. Greimas “eyleyen-actant” kavramını alarak anlatı sözdiziminde kullanmıştır. Noam Chomsky'nin de “üretici dönüşümsel dilbilgisi” kuramını oluşturmasında Tesnière'nin esin kaynağı olduğu söylenebilir. Bu anlamda anlatı çözümlemesinde yapılacak ilk iş, “sözdizimsel işlevlerin”, yani “eyleyenlerin” yer aldığı en temel sözceleri saptamaktır.

Sözdizimsel yapı birbirinden farklı iki düzeyde gerçekleşir: “Derin yapı”, insan zihninin derinliklerinde yatan dilin kullanımını sağlayacak olan ve sözdizimin oluşturulmasını sağlayacak olan düzeydir. “Yüzeysel yapı” ise derin yapının çeşitli dönüşümlerden geçerek ortaya çıkmış, yüzeyle ulaşmış şeklidir. Ayşe ve Zeynel Kıran tarafından Greimas'ın üretici süreci “derin yapı” da bir dilsel ifadenin temel anlamının (temel sözdizim), Greimas tarafından “göstergebilimsel dörtgen” üzerinden gösterilmesidir. “Yüzeysel yapı” ise söylemsel (anlatsal sözdizim) anlamının Greimas tarafından “eyleyenler şeması” üzerinden gösterilmesi olarak tanımlanmaktadır. Anlatsal yapıyı oluşturan bu iki yapı dışında kişi, uzam ve zaman öğelerinden oluşan söylemsel yapının Greimas'ın üretme sürecini meydana getirmesi ortaya konulmuştur.<sup>192</sup> Anlatıda Greimas'ın anlam üretme ve çözümleme süreçleri derinden yüzeyle, yüzeyselden derine filmde anlam üretimine de uygulanabilir; aşağıda bu şekilde açıklanmıştır:

Derin anlam düzeyi: Anlamın temellendiği, kaynaklandığı gücül mantıksal yapılar. Greimas'ın göstergebilimsel dörtgeni üzerinden karşıtlıklara dayalı anlamın ortaya çıkmasına, böylece derin anlamın belirlenmesine olanak tanır.

Anlatı düzeyi: Greimas'ın filmde olay örgüsünün kurulmasını sağlayacak işlevsel anlatı birimlerinin tespiti, aralarındaki ilişkilerin isteyim, iletişim ve güç ekseninde gönderen/gönderilen, özne/nesne, yardım eden/karşı çıkan arası ilişkilerin düzenlenmesi üzerine kurduğu modelle belirlenir.

Söylem düzeyi: Filmde işlevsel anlatı birimlerinin kişi/uzam ve zaman açısından belirlendiği düzeydir.

Filmlere uygulanan dizisel çözümlemelerde Algirdas Julien Greimas'ın göstergebilimsel dörtgeni, Claude Levi-Strauss'un ikili karşıtlıkları kullanılabilir. Filmsel bir metnin dizimsel

<sup>190</sup> Michel Arrivé, *Les Éléments De Syntaxe Structurale, De L. Tesnière, Langue Française*, 1969, pp. 36-40, s. 37, 38. [https://www.persee.fr/doc/lfr\\_0023-8368\\_1969\\_num\\_1\\_1\\_5395](https://www.persee.fr/doc/lfr_0023-8368_1969_num_1_1_5395) (indirilme tarihi: 30.08.2021)

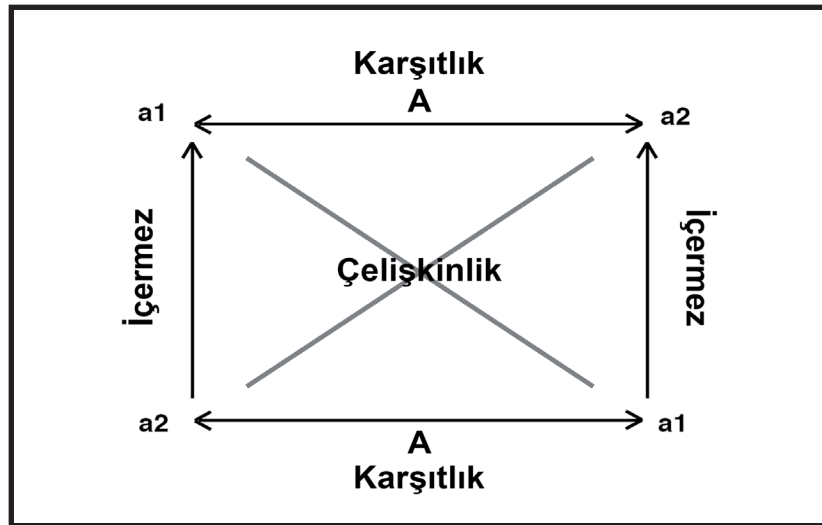
<sup>191</sup> Lucien Tesnière, *Elements De Syntaxe Structurale*, s. 126-127, [https://www.persee.fr/doc/lfr\\_0023-8368\\_1969\\_num\\_1\\_1\\_5395](https://www.persee.fr/doc/lfr_0023-8368_1969_num_1_1_5395) (indirilme tarihi: 27.08.2021)

<sup>192</sup> Kıran, Kıran, a.g.e., s. 137.



çözümlemesinde ise Vladimir Propp'un masalları oluşturan yapıların belirlenmesine dayalı otuz bir işlev ve yedi eylem alanından oluşan yapısal çözümlemesi kullanılabilir. Metnin dizisel çözümlemesi metnin derin anlamını, dizimsel çözümlemesi ise metinde ne olduğunu göstermektedir.

A teriminin ayrışım ve bağdaşım bağıntıları olarak niteleyebileceğimiz çiftli bir bağıntıyla a1 ve a2 terimlerini bir araya getiren karmaşık bir göstergebirimcik olduğu göz önüne alınırsa, anlamlandırmanın temel yapısı şöyle bir çizgeyle gösterilebilir.

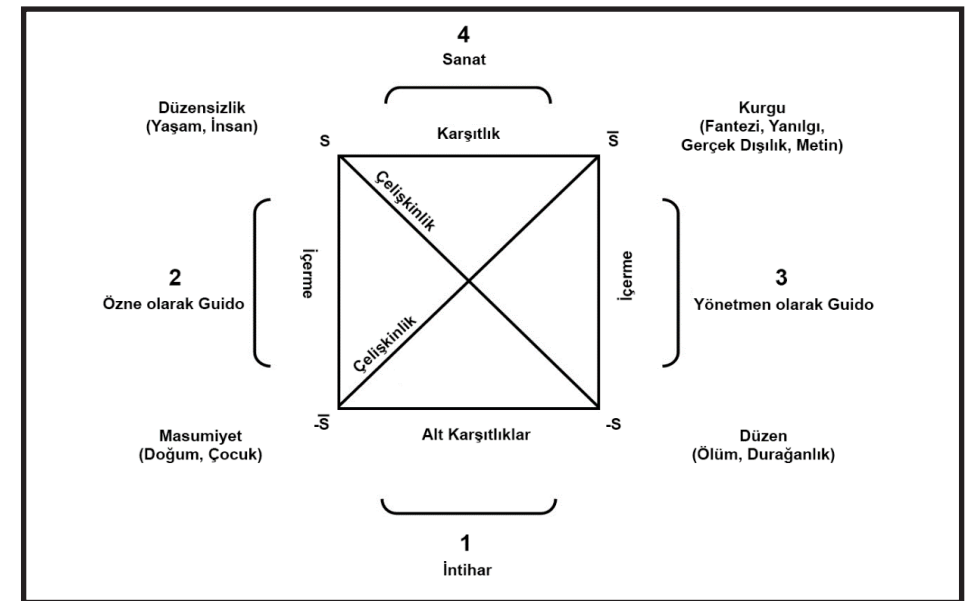


Şekil 10: Göstergebilimsel Dörtgen<sup>193</sup>

Bu bağıntılar konusunda kısaca bilgi vermek gerekirse, karşıtlık bağıntısı yaşam/ölüm, erkek/dişi, bulmak/yitirmek vb. gibi aynı anlambilimsel eksen üzerinde yer alan ve zorunlu olarak birbirini varsayan iki karşıt terim arasında; çelişkinlik (değilleme) bağıntısı yaşama/

<sup>193</sup> Ahmet Turan Sinan, Sezgin Demir, "İlköğretim İkinci Kademe Türkçe Ders Kitaplarındaki Anlatsal Metinlerin Yapı Özellikleri ve Programa Uygunluğu", *Turkish Studies*, Cilt/Sayı 6/3 Yaz 2011, s. 1156.

yaşamama, yitirme/yitirmeme vb. gibi uzlaşmaz terimler arasında; içerim (varlama) ya da bütüncülük bağıntısı da olasılık/belirsizlik, av/savaş vb. gibi aynı düzlem üzerinde yer alan terimler arasında kurulur.<sup>194</sup> Göstergebilimsel dörtgen film analizinde fazlaca kullanılmaktadır. Bu bağlamda *8½* (Federico Fellini, 1963) filmi göstergebilimsel karenin yapılandırılmasındaki kavram ve kümelerin yerleştirilmesiyle analiz eden Edward Branigan da karşıtlıkların önemine dikkat çeker ve eğer karşıtlık yoksa metnin bir anlatı olamayacağı düşüncesini klasik film anlatısına göre daha karmaşık bir yapıya sahip olan *8½* filmi üzerinden araştırır. Film gerçeklik düzlemindeki mantıksal sistemin ötesine geçen bir yapıdadır. Sistem filmde kırılmış, karmaşıklaşmış, hakikatın inşası için yeniden oluşturulmuştur. Branigan'ın analizi karşıt kavramlara ait dört olası çözümün bir envanterini sunmaktadır.



Şekil 11: *8½* Filminin Anlamlandırma Karesi<sup>195</sup>

<sup>194</sup> Tahsin Yücel, *Yapısalcılık*, Can Yayınları, İstanbul, 2005, s. 137.

<sup>195</sup> Edward Branigan, *Point of View in The Cinema: A Theorie of Narration, and Subjectivity in Classical Film*, Mouton Publishers, Berlin, 1984, p. 161.

Film, dünyanın sonunu getirecek büyük bir tehlikeyi konu alan, entelektüel ve iddialı bir bilimkurgu projesinin tam ortasında, ilhamını kaybeden ve projeyi asla tamamlayamayacağı korkusuna kapılan ünlü film yönetmeni Guido Anselmi'nin (Marcello Mastroianni) hikâyesini anlatır. Film yapım ekibi kiralanır, oyuncular seçilir, milyonlarca lirete mal olan devasa uzay kulesinin de dahil olduğu set kurulur fakat yönetmen bir türlü filme konsantre olamaz; filmin oyuncularını, yazarlarını, yapımcılarını, gazetecileri vs. kişiler tarafından sıkıştırılmıştır. Orta yaşlarında yaşadığı kriz kendi yeteneğini sorgulamasına ve şahsi hayatında çatışmalar yaşamasına neden olur. Tüm bu şartlar altında Guido kendine olan dürüstlüğü ve özgürlüğünü sorgulamaktadır.

Branigan ilk olarak Guido'nun intihara teşebbüs ettiği sahnede iki alt düzey kavramının bileşkesini ( $-\bar{S} + -S$ ) ortaya koymaktadır. Yani çocukluğu öldüğü an, aynı zamanda annesinden ayrıldığı andaki uyanışıdır. İntiharla masumiyet altkümelerin mantığına ters olduğundan negatif sentezdir. İkinci olarak, Guido karmaşıklığını ve çocukluğun masumiyetiyle hissettiği günah duygusunu ( $S + -\bar{S}$ ) çözüme bağlar. Çelişkilerini kabullenir. Herkesin de onu olduğu gibi kabullenmesini ister. Üçüncü çözümde ise Guido yönetmen olur ( $\bar{S} + -S$ ), kendi fantezilerini sıraya sokarak yönetebileceği bir filmin yapımcısı olur. Kendini yeniden keşfetmesiyle dünyada yer alma kabiliyetine yeniden kavuşmuştur. Dördüncü ve son çözüm ise düzensizlik ve kurgunun içsel karşıtlığının ve iki üst düzey kavramının pozitif sentezidir ( $S + \bar{S}$ ). İki farklı kavramın birbiriyle var olabildiğini gösterir. Yani Branigan çözümlemesinin son bölümünde sanatın gerçek değil bir kurgu olduğunu, ama diğer yandan da duygular yoluyla da gerçek olduğu düşüncesini filmin ilk iki sahnesindeki Guido'nun bir film yönetmesine dair karmaşasının gerçekliği ve düşseli buluşturmasıyla ilişkilendirmektedir.

Filmin çizgisel olarak devam ettiği söylenebilir fakat bu devamlılık fantezi, rüya ve anılarla kesilmektedir. Bu durumda sekansların birbirine bağlanmasında da karışıklık görülmektedir. Filmde düşsel ve gerçek olanları birbirinden ayırarak inceleyen Pierre Sorlin<sup>196</sup>  $8\frac{1}{2}$  filminin çizgiselliğinin fantezi, rüya ve anılarla kesilmesini ve sonra birbirine bağlanmasını inceler: Filmin gerçek zamanlı sahnesinde Guido bahçededir. İnsanları izler. Claudia ona su verir. Böylece gerçeklik düzleminden fantezi düzlemine geçilmiş olur. Düş dünyasından gerçek filmsel zamana dönen Guido kendini yeniden insanların arasında bulur. Gerçekte Carla'yı otele götürür. Aşk yaparlar. Rüyasında karışık bir mekânda annesini ve babasını görür. Ardında gerçeklikte kendini otel lobisinde bulur. Bir süre sonra büyükannesinin çocukları yatağa yatırışının anısı gözünde canlanır. Gerçek ve düşsel arasındaki sekansların incelenmesi sonunda Sorlin, anlatısal bir film olmamasına karşın sahnelerin birbiriyle ilişkisi bakımından tutarlı bir yapısı olduğunu ortaya koyar. Burada en önemli yapısal unsur ise kahramandır. İster Hollywood anlatıları gibi kahramanı hedefe doğru hızla ilerlesin, isterse sanat filmindeki gibi kahramanı edilgen biçimde sürüklenip dursun ( $8\frac{1}{2}$  örneğindeki gibi) anlatı kişisi olmayan hiçbir anlatı yoktur. Çünkü anlatı kişisi ruhsal, fiziksel, toplumsal betimlemesi olan bir insan anlamına gelir. Bu ise yapısalcılığın temel ruhuna karşıdır. Dolayısıyla anlatı kişisi yerine onu en doğru tanımlayan yapısalcı kavram, Greimas'ın kullandığı "eyleyen" kavramı olmuştur. Greimas yapısalcı eğilime uygun olarak kişileri ne olduklarına göre değil, üç büyük anlam eksenine özne/nesne, gönderen/gönderilen, yardım eden/ karşı çıkan- dahil olmalarına göre eyleyen olarak adlandırmıştır. Roland Barthes anlatıyı oluşturan pek çok unsuru bir arada toplamak için "betimleme düzeyi" kavramını kullanır. Barthes, bu kavramı oluştururken Todorov ve Bremond'un yanı sıra özellikle Propp ve Greimas'tan etkilenmiştir.

<sup>196</sup> Pierre Sorlin, "Image et Imaginaire Dans  $8\frac{1}{2}$ ", *Regards sur la littérature et la civilisation contemporaines*, Université de Saint-Etienne, 1974, p. 146-147.

Anlatıların Yapısal Çözümlemesi kitabında Barthes bir anlatısal yapıta üç betimleme düzeyinin ayırt edilmesi gerektiği sonucuna varırken çağdaşları olan Propp, Bremond, Greimas, Todorov gibi anlatı üzerine düşünen kavram ve yöntem üreten, hep birlikte Communications dergisinde makaleler yazdıkları arkadaşlarının çalışmalarını da tartışarak bu sonuca varmıştır: Propp ve Bremond'un benimsedikleri anlamda "işlevler", Greimas'ın anlatı kişilerinden eyleyenler olarak söz ettiği "eylemler" düzeyi ve Todorov'daki öykü/söylem ikilisinin söylem düzeyine denk düşen "anlatma" düzeyi.<sup>197</sup>

Propp'un işlevsel yaklaşımını geliştiren *Yapısal Anlambilimi* (1966) ve *Anlam Üstüne* (1983) adlı önemli yapıtların yazarı, göstergebilimci Algirdas Julien Greimas, yedi eylem alanını altıya düşürmüş, böylece kendi "eyleyensel örnekçesi"ni gerçekleştirmiştir: özne, nesne, gönderici, alıcı, yardımcı, engelleyici. "İşlev" kavramı Greimas'ta "eyleyen" kavramına dönüşmüştür.

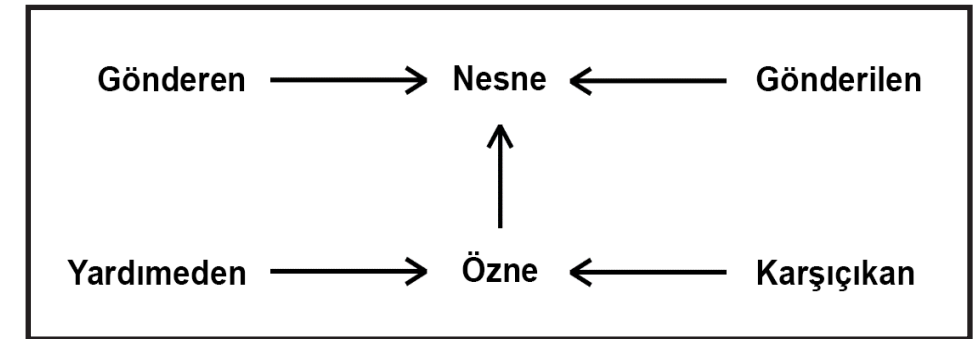
- Özne-Nesne ilişkisi: İsteyim Ekseni
- Gönderici-Alıcı ilişkisi: İletişim Ekseni
- Yardımcı-Engelleyici ilişkisi: Güç Ekseni

Öznenin hedeflenmiş arzu nesnesi isteyim ekseninde yer alırken, nesnenin iletişimi gönderen ve gönderilen arasındaki eksende gerçekleşir, bu da iletişim eksenidir. Öznenin arzusuna yönelik olarak yardımcı ve karşı çıkan arasındaki ilişki güç ekseninde gerçekleşir. (...) Rollerin dağılımına gelirse, karşıtlık oluşturan iki kategori bulunmaktadır: özne ve nesne karşıtlığı, yardım eden ve karşı çıkan karşıtlığı.<sup>198</sup>

<sup>197</sup> Barthes, a.g.e., s. 19.

<sup>198</sup> Greimas, a.g.e., p. 157,180.

Özne, başkahramanı temsil eder. Nesne ise kahramanın elde etmeyi istediği, arzu ettiği şeydir. Gönderici ve alıcı arasındaki ilişkide gönderici, özneyi arzu nesnesini aramakla ilgili olarak yönlendirir veya manipüle eder. Gönderici anlatının sonunda özneyi ödüllendirir veya cezalandırır. Yardımcı ve engelleyici arasındaki ilişkide ise yardımcı, öznenin amacına ulaşmasına yardım ederken karşı çıkan, özneyi engellemeye çalışır.



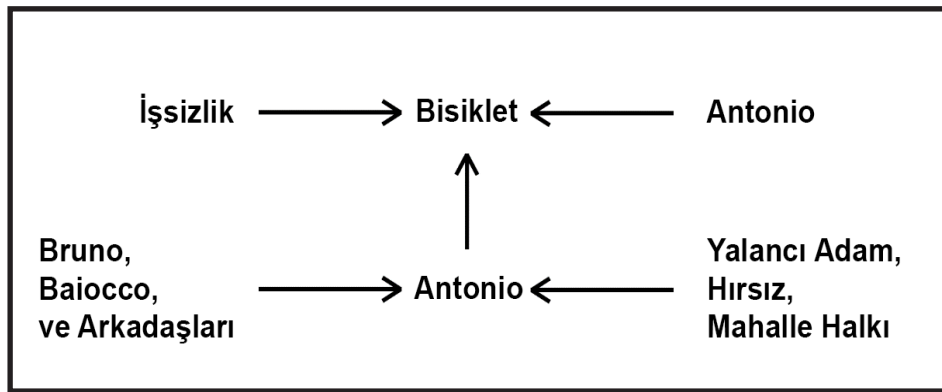
Şekil 12: Greimas Eyleyensel Örnekçe<sup>199</sup>

Özetle belirtmek gerekirse, bir anlatı içerisinde yer alan kişilerden en önemlisi kahramandır (özne). Seyirciler kahramanla özdeşleşir. Kahramanın eylemleri ile sorunlarını çözme çabası, çatışmaları geçişi, öyküyü dramatik açıdan ilerletir. Düşman (engelleyen) ise kahramanın amacına ulaşmasına engel olan kişidir. Gönderenin etkisiyle eylem başlar.

Yeni gerçekçi İtalyan sinemasının en önemli örneklerinden biri olan *Bisiklet Hırsızları* (Vittorio De Sica, 1948) filmi modern anlatı yapısı taşımakla birlikte klasik anlatı özelliklerine de sahiptir. Uzun zamandır işsiz olan Antonio Ricci iş bulur. Fakat bu işi yapacak kişi kendi bisikletiyle işe çıkmalıdır. Antonio evinin son değerli eşyalarını da satarak bir bisiklet

<sup>199</sup> A.g.e., p. 180.

alır. Fakat işe çıktığı gün bisikleti çalınır. Bisikletini bulamazsa çalışamayacaktır. Böylece işsizlik korkusu, filmin anlatı yapısındaki gönderici olarak isteyim eksenindeki özne olan Antonio'yu, arzu nesnesi olarak çaldırıldığı bisikleti bulmaya yönlendirir. Antonio aynı zamanda iletişim eksenindeki alıcıdır. Baiocco ve arkadaşları Antonio'ya yardım edecek kişilerdir. Ayrıca oğlu Bruno da diğerleri gibi anlatı yapısının güç eksenini içerisinde yardım eden konumundadır. Aynı eksenin karşı çıkıcıları ise yalancı adam, hırsız çocuk ve mahalle halkıdır. Filmin finalinde kendi bisikletini geri alamayan Antonio başkasının bisikletini çalmayı dener fakat başarısız olur.



Şekil 13: *Bisiklet Hırsızları* (Vittorio De Sica, 1948) Eyleyensel Örnekçe

Greimas'ın *Bisiklet Hırsızları* filminin anlatı yapısıyla örneklendirilen modeldeki işlev olgusu anlatıdaki eylemdir. Propp öznenin arayış eylemlerini üç aşamalı sınamalar bütünü olarak tanımlar. Buna göre her anlatı, bir başlangıç durumu ve bir sonuç durumu arasındaki dönüşümün gerçekleşmesiyle oluşur.

Yetilendirici sınama: Özne, arayışını gerçekleştirebilmek için gereken yetenekleri edinir.

Sonuçlandırıcı sınama: Özne, aradığı kavuşmayı arzuladığı nesneye ulaşmak için gerekli edimleri yerine getirir.

Onurlandırıcı sınama: Öznenin temel eylemini başarıyla bitirmesinden sonra nesneyi bulup gönderilene teslim etmesi ve ödüllendirilmesidir (başarısızlıkta da cezalandırılmasıdır).<sup>200</sup>

Yetilendirici sınamada özne olarak Ricci'nin nesnesini arayışını gerçekleştirmesi için kendisinde olmayan veya edinmesi gereken bir yeteneğe ihtiyacı yoktur. Fakat bu konuda sonuçlandırıcı sınama kapsamında birçok eylemde bulunmaktadır. Ricci nesnesini elde edememesinden kaynaklanan başarısızlığının cezasını yine işsiz ve parasız kalarak çekecektir.

Başlangıç durumu ile sonuç durumu arasındaki dönüşümün gerçekleşme süreci "anlatı izlencesi" olarak adlandırılmaktadır. Öyküde yer alan özne ile nesne arasındaki ilişkiyi eyletimle yaptırım arasında aşamalı olarak gösteren süreçtir. Anlatı izlencesi dört süreçten meydana gelmektedir: eyletim, edinç, edim, yaptırım.

Eyletim: Kahramanı, özneyi (eyleyen) herhangi bir göreve gönderen ya da görevlendiren (eyleten) kişi vardır. Eyletim, bu iki kişi arasındaki ilişkidir. Gönderen, özneyi etkilemeye çalışır. Manipüle eder.

Edinim: Kahraman (özne-eyleyen) gönderene ikna olmuşsa, onun dediklerini yapacaksa bazı yetilere sahip olmalıdır. Kahraman bu yetileri edinirken yardımcılarından destek, karşı çıkandan engelleme görür.

Edim: Kahraman gerekli yetileri kazandıktan sonra ana eylemi gerçekleştirebilir. Bu aşamanın ardından sonuca doğru yaklaşır.

Yaptırım: Kahramanın yaptıkları, onu gönderen tarafından başarı durumuna göre takdir edilir ya da cezalandırılır.<sup>201</sup>

<sup>200</sup> Rifat, a.g.e., s. 75.

<sup>201</sup> Rifat, a.g.e., 1996, s. 32-33.



Tekrar sinemanın anlatı yapısına dönecek olursak, anlatı çözümlemesinde kullanılan kavram ve yöntemler Propp ve Greimas'ın oluşturduğu karakterlerin eylemlerini ve işlevlerini merkeze alan teorileri çerçevesinde oluşturulmuştur. Sinema anlatısına transfer edilen Propp'un ve Greimas'ın teorileri geliştirilerek senaryo yazımında kullanılabilir. Şu halde genelde anlatının, özelde ise film anlatısının yapısal analizinde Propp ve Greimas'a ait anlatının temel ve değişken unsurlarını aşağıdaki gibi şemalaştırabilir, film anlatısına uygulayabiliriz.

Film Anlatısının Değişken Unsurları	Film Anlatısının Temel Unsurları
Öykü	Eyleyenler
Kişi	
Zaman	İşlevler
Uzam	

Şekil 14: Film Anlatısının Temel ve Değişken Unsurları

Claude Lévi-Strauss'a göre, insan gerçeği, onun farklı ve ortak özelliklerinin oluşturduğu bir dizge içinde yer almasından kaynaklanır. Bu nedenle Strauss çözümlemelerinde ikili karşıtlıkları kullanmıştır. Bunu yaparken de tüm diğer yapısalcılar gibi Saussure'un dil kuramını mit ve masala uyarlamıştır. Çünkü anlamlar üretildikleri kültüre özgü olmakla birlikte üretim biçimleri evrenselidir. *Akrabalığın Temel Yapıları* adlı ilk kitabında kültürün altında yatan dile benzer özellikleri ve dilbilgisinin biçimsel özelliklerini bulup ortaya çıkarmaya yönelik yapısalcı yöntemi ortaya koymuştur.

Lévi-Strauss'a göre; akrabalık sistemleri de dile benzer. Her ikisi de değişimi gerektirir. Her ikisi de insan zihninin en üst düzeyde entelektüel yeteneklerini yansıtan bir iletişim biçimidir. Strauss, "Sembolik düşüncenin ortaya çıkışı kadınların sözcükler gibi değiş tokuş edilen şeyler olmasını gerektirmiş olmalıdır,"<sup>202</sup> demektedir. Yani aile içi evliliğin yasaklanmasıyla birlikte evlenilemeyen kadınlar başkalarına veriliyor, onlarınkilerini de kendileri alıyor, bu durum da toplumsal iletişimi yaratıyor. Lévi-Strauss bu şekilde düşünceyi ve dile benzerliklerini kültürel olguların incelemesine uygulayarak kuramını geliştirir. "Yapısalcılık, Lévi-Strauss'un insan zihninin, *Homo sapiens* beyninin özelliklerinden kaynaklanan kimi karakteristiklere sahip olduğu yolundaki inancı üzerine temellenirken bu ortak zihinsel yapılar, her yerde insanları toplum ve kültürel zeminlerden bağımsız olarak benzer bir biçimde düşünmeye yöneltmektedir. Bu evrensel zihinsel karakteristikler arasında sınıflandırma, doğanın yönleri, insanların doğayla ve kendi aralarında ilişkilerini düzene sokma gereksinimi bulunmaktadır."<sup>203</sup> Bu gereksinim nedeniyle pek çok alt birimin düzenlenerek oluşturduğu üst birim olan yapı bizi parçalardan bütüne götürmektedir. Benzer şekilde, Claude Lévi-Strauss da ikili karşıtlıkları kullanmıştır. İnsanoğlunun ortak zihinsel yapısı Tesniere'den yola çıkan Greimas'ın, Chomsky'nin vd. ortaya koyduğu şekilde sözdizim ve semantik kurallarına göre işleyen bir mekanizmadır. Bu mekanizma dünyayı karşıtlıklara göre algılamaktadır. "İkili karşıtlık en saf biçimiyle evreni oluşturan birbiriyle ilişkili iki kategori sistemidir. Mükemmel bir ikili karşıtlıkta her şey ya A kategorisinde ya da B kategorisindedir ve dünyaya bu tür kategorileri uygulayarak onu anlamlandırmaya başlarız."<sup>204</sup> İkili karşıtlıkların ortaya çıkışı anlatıda zaman olgusunun gönderge olması ve gerçeklik yanılması yaratmasındandır. Aristoteles süredizimsel olana değil, mantıksal olana öncelik tanıyordu. Yapısalcılar da anlatısal içeriğin süredizimini bozarak "mantıksal yapısını" kurmaya çalışmaktadır. Şu halde

<sup>202</sup> Smith, a.g.e., s. 143.

<sup>203</sup> Conrad Philip Kottak, *Antropoloji: İnsan Çeşitliliğine Bir Bakış*, çev. Sibel Özbudun, Ütopya Yayınları, Ankara, 2001, s. 473.

<sup>204</sup> Fiske, a.g.e., s. 153.

bu mantık nasıldır? Greimas ve Lévi-Strauss'a göre “dizisel karşıtlıklar”dır. Metinde anlam dizisel ve dizimsel eksenlerde ortaya çıkar. Propp'un yapısal çözümlemesi dizimsel ekseninde gerçekleşirken Greimas'ın temel yapı çözümlemesindeki dörtgen modeli (bu model ikilikler ve ikiliklerin aralarındaki mantıksal ilişki ve dönüşümler) dizisel bağıntı ekseninde uygulanmaktadır. Ayrıca Propp'da yüz peri masalında anlatılan olayların doğrusal düzeninden otuz bir fonksiyon sıralaması sonucuna ulaşılmasına karşın, Lévi-Strauss (karşıtlık) dizilerinin altında yatan şeyi keşfetmeyi amaçlamıştır.<sup>205</sup> Sinemaya gelecek olursak ikili kategoriler insan beyninin yarattığı açık/kapalı biçimindeki basit karşıtlıklar olduğundan filmin derin yapısındaki mesajları açığa çıkaran ikili karşıtlıklar da metni anlamada, anlamın ortaya çıkmasında önemli bir rol oynayan bağıntılardır.

İkili karşıtlıklar dizileri ve altında yatan anlamın incelenmesi açısından *Pépé le Moko* (Julien Duvivier, 1937) filmi iyi bir örnek olabilir. Filmin kahramanı Pépé Paris'ten kaçarak Cezayir'in Casbah kentine gelmiş bir Fransız hayduttur. Pépé'nin yakalanamayışını merak eden ilgililer bir müfettiş gönderirler. Adeta bir labirenti andıran sokaklar, Pépé'nin çok iyi bildiği ve gizlendiği mekânlarla doludur. Şehrin merkezinde ise Avrupalılar yaşamaktadır. Pépé, Casbah'ın arka sokaklarında Arap sevgilisiyle mutlu bir yaşam sürmektedir. Ta ki Paris'ten Gaby adında güzel bir kadın gelinceye kadar, Gaby'ye âşık olan ve Paris'i özlediğini hisseden Pépé her tehlikeyi göze alarak kaçmaya karar verir. Limanda yakalanan Pépé intihar eder. *Pépé le Moko* kara film türünün ilk örneklerinden biridir. Tamamen olmasa da bu türün özelliklerine sahiptir. İlk film karesinde Oran kentinin haritası görülmektedir. Harita üzerinde yakın plan çekimle Avrupalıların yaşadığı “Avrupa Mahallesi” ve “Öteki”lerin yaşadığı Casbah gösterilmektedir. Doğu-Batı ayrımı filmin en başında mekânlar

betimlenirken ortaya konulmaktadır. Avrupa mahallesi gözüyle ötekilerin yaşadığı Casbah tanımlanmaktadır. Dramatik yapıya ilişkin tüm eylemler bu iki mekânda geçmektedir. Dolayısıyla dizisel eksen üzerinden yapılan analizde aşağıdaki karşıtlıklar belirlenmiştir:

Doğu / Batı

Casbah / Avrupa Mahallesi

Geleneksel / Modern

Tehlike / Güven

Tutsaklık / Özgürlük

Kaos / Düzen

Ines / Gaby

Işık / Karanlık

Sürgün / Anavatan

Ölüm / Yaşam

Pépé ve polis ise birbirine karşıt olsalar da benzer nitelikleri paylaştıkları için Strauss'un “kural dışı kategoriler” kavramıyla adlandırılırlar. Pépé her ne kadar Fransız olsa da hümanisttir. Casbahlılar tarafından sevilir. Evrensel değerlere sahiptir. Fakat şehre gelen güzel Fransız kadın Gaby ona Fransız olduğunu, Casbah'tan ne kadar sıkıldığını, Paris'i ne kadar özlediğini hatırlatır. Daha ilk karelerden itibaren filmin bakış açısı ve ideolojisi konusunda yapısalcı söylemin açığa çıkardığı anlam Batı'nın tüm gelişmişliğine, güzelliğine, düzenine karşın Doğu'nun kaosu, tekinsizliği, barbarlığına ilişkin karşıtlıklardır. Filmin derin yapısındaki anlam Lévi-Strauss'un ikili karşıtlıkları tespit etme yöntemiyle ortaya konulmaktadır. Tüm çatışmalar Casbah ve şehir üzerinde kurulmuştur. Filmin derin yapısındaki gizli mesaj Lévi-Strauss'un ikili karşıtlıkları yoluyla deşifre edilebilmiştir.

<sup>205</sup> “Mitte İkili Karşıtlık: Geçmiş Bakışta Propp/Levi-Strauss Tartışması”, Alan Dundes, çev. Selcan Gülçayır, s. 111, yıl: 18, sayı:69, [www.millifolklor.com](http://www.millifolklor.com) (indirilme tarihi: 23.04.2021).

## 7.6. V. Propp'un İzinde Filmsel Anlatı Yapısı

Benzer olay örgüsünün tüm masalarda ortak bir yapı oluşturduğunu tespit ederek bir işlev şeması oluşturan Propp'un çalışmalarından esinlenen mitolog ve yazar Joseph Campbell *Kahramanın Sonsuz Yolculuğu* isimli yapıtıyla mitoslardan yararlanarak dünyanın her yerinde mitosların izlediği ortak kalıba “monomit” adını vermiştir. Bu şekilde Campbell tüm mitosları inceleyerek tıpkı Propp gibi ortak noktalarını bulmaya çalışırken yapısal çözümlerden yararlanmıştır. Campbell ortaya koyduğu bu çalışmalarını alanda önemli bir isim olmuştur. Mitos ve simgelerin insanoğlunun ruhunu yansıttığını belirterek kolektif bilinçdışının yapı taşları olan arketip kavramını da Jung'un analitik psikolojisinden ödünç almıştır. Arketip, sembol ve hayalleri yapılandıran süreçtir. Bir tasvir ya da hayalin tüm anlatılarda çeşitli biçimlerde tekrarlanmasıdır.<sup>206</sup> Bu tekrarlanma sinema filmlerinde öykü ve söylem boyutunda yorumlanarak aynı yapıdan değişik filmler üretilmesine olanak sağlamaktadır. Campbell'a göre mitoslar eski ve ölü değil, canlı ve günümüzde yaşayan anlatılardır. Aynı öykünün farklı görünümüdür.<sup>207</sup> Propp'la yapısal ve işlevsellik özelliklerinin ortaklıkları dışında, Campbell kahramanı ruhsal ve metafizik boyutta da ele alarak Propp'un yönteminden farklı bir bağlamda konumlandırmıştır.

Campbell, teorisinde anlatı kahramanının çıkacağı yolculukta on yedi basamak geçmesi gerektiğini ortaya koymuştur. Bu on yedi monomit, temel olan unsurlara indirgenmiştir. Campbell bu bölümleri “monomitin çekirdeği” olarak adlandırmış, “ayrılma (yola çıkış)”, “erginlenme” ve “dönüş” olmak üzere üç ana bölüm olarak belirlemiştir.<sup>208</sup> Üç temel bölüme indirgenen, kahramanın yaşam döngüsü olan monomit teorisinin temelinde yer alan ikinci bölüm “initiation (erginlenme)” kavramı, anlatı sinemasının

dramatik yapısını çok etkilemektedir. Sinemasal anlatıda yer alan türlerin tümünde monomitlerden yararlanılmıştır. Bunun en bilinen örneklerinden biri *Yıldız Savaşları* (George Lucas, 1977) filmidir. Sinema kuramcısı Christopher Vogler, Campbell'ın teorisini sinemada senaryo yapımı için bir kaynak haline getirmiştir. Vogler, Campbell'ın mitos araştırmalarından yola çıkarak sarmal şekilde ele aldığı kahramanın yolculuğunu on iki basamakta sıralamaktadır. Böylece kahramanın yolculuğu paradigması seyircinin bilinçdışı beklentilerine cevap vermiş, pek çok filmin izlenirliğine katkıda bulunmuştur.

Campbell, dünyamızın mitlerle daha da renkleneceğini, mitlerin bizlere yaşam bilgisi katacağını, bir insanın (kahraman) başka insanların hayatları için model haline geldiğinde mitolojiye dönüştüğünü, bunda en etkili aracın da sinema olduğunu ve filmde kahramanın çoklu varlığa dönüştüğünü belirtmektedir.<sup>209</sup> Bu düşüncelerin karşısında olan Barthes ise mit kavramına olumsuz bir anlam yükleyerek göstergebilimin ideolojik işlevi konusunda inceleme alanını, “mitlerin yüklenmiş olduğu küçük-burjuvaziye özgü vicdan rahatlığı değil, uygarlığımızın simgesel ve anlamsal dizgesidir” şeklinde yorumlamıştır.<sup>210</sup> Çünkü Barthes için mitler var olan düzenin sürdürülmesinde, sosyal düzenin belirli bir sınıfın belirleyiciliğinde devam etmesinde işlevi olan ideolojik araçlardır. Çağdaş Söylenler kitabında, mit (söylen) tüketicisinin gösterenle gösterileni mantık yoluyla birleştirmesinden doğan yanlış düşüncenin mitlerin üstlendiği ideolojik işlevi doğallaştırdığını açıkça ortaya koyar.<sup>211</sup> Çünkü Barthes, toplumu baskı altında bulduran burjuva düşüncesinin insanlar tarafından kanıksandığını, insanların yalnızca gösterenle gösterilen arasındaki ilişkiye odaklandırılarak sonsuza kadar sürecek kendini tekrar eden söylenler bütününe dönüşeceğini düşünmektedir.

<sup>206</sup> Edgar, Sedgwick, a.g.e., s. 32.

<sup>207</sup> Ömer Tecimer, *Sinema Modern Mitoloji*, Plan B Yayınları, İstanbul, 2006, s. 107.

<sup>208</sup> Joseph Campbell, *Kahramanın Sonsuz Yolculuğu*, çev. Sabri Gürses, İthaki Yayınları, İstanbul, 2017, s. 60.

<sup>209</sup> Joseph Campbell, Bill Moyers, *Mitolojinin Gücü, Kutsal Kitaplardan Hollywood Filmlerine Mitoloji ve Hikâyeler*, çev. Zeynep Yaman, Mediacat, İstanbul, 1988, s. 35-36, 54.

<sup>210</sup> Barthes, a.g.e., s. 15.

<sup>211</sup> Barthes, a.g.e., s. 169-170.

Propp'un türlerin evrensel ve değişmez kalıplarının oluşturulmasında da bir model olduğunu söyleyebiliriz. Bunun en bilinen örneği Will Wright'ın 1975 yılında gerçekleştirdiği *western* incelemesidir. Wright son 40 yılın *western* filmlerini incelemiş, öykülerini işlevlere indirgeyerek ve anlatı çözümlemesi yaparak dört ayrı dönemde *western*'lerin dört ayrı öykü tipini ortaya koymuştur.<sup>212</sup> Hem Strauss hem de Propp'tan esinlenen Will Wright *western*'e yapısalcılığı uygulamıştır. Yazar, çalışmasında 1931-1972 yılları arasında çekilmiş 64 farklı *western*'i örneklem olarak alır ve dört farklı yapıda sınıflandırır: 1. İlk Dönem: Klasik Western Olay Dizisi 2. İntikam Dönüşümlü *Western*'ler 3. Tema Geçişli *Western*'ler 4. Profesyonel Western'ler.<sup>213</sup> John L. Fell'in *Film Quarterly* dergisinde yayınlanan "Vladimir Propp in Hollywood" adlı makalesi, Amerikan sinemasında V. Propp'un otuz bir işlev ve yedi karakterle kompozettiği anlatı yapısının klasik anlatı filmlerinde denendiklerini ortaya koymaktadır. Fell *Karanlıklar Ülkesi* (Josef von Sternberg, 1927), *Sahip Olmak veya Olmamak* (Howard Hawks, 1944) ve *Kahramanlar Şehri* (Howard Hawks, 1959) filmlerini Propp etkisi altındaki filmler olarak analiz etmiş, bu üç filmi ve kahramanlarını d karşılaştırmıştır.<sup>214</sup> Elbette tüm anlatılarda geçerli ortak bir yapının oluşturulmasında başta Propp'un analiz yöntemi ve Strauss'un ikili karşıtlıklar yöntemi olmak üzere Greimas, Campbell vb. tüm yapısalcı yaklaşımların önemli katkısı olmuştur. Fakat her zaman olduğu gibi bu yaklaşımlar indirgemecilikle ve diğer alanlardan uzakta durmakla eleştirilmiştir. Örneğin, yönetmen Hawks'ın yapıtlarını analiz eden Peter Wollen, yapısalcı yaklaşımın tekrarlanan motifleri öne çıkarmasına ve bu konuda yapılan çalışmalara karşı çıkmadığını söylemekle birlikte, Lévi-Strauss'u da düşüncesine

<sup>212</sup> Seyide Parsa, Alev F. Parsa, *Göstergebilim Çözümlemeleri*, Ege Üniversitesi Basımevi, İzmir, 2004, s. 104.

<sup>213</sup> Şükrü Sim, Semih Göncü, "Türk Westernine Yapısalcı Bir Yaklaşım: Yahşi Batı Örneği", *Türkiye İletişim Araştırmaları Dergisi*, Sayı: 35, 2020, s. 123.

<sup>214</sup> John L. Fell, "Vladimir Propp in Hollywood", *Film Quarterly*, Spring, University of California Press. Vol. 30, 1977, pp. 19-28, s. 23-24. <https://www.jstor.org/stable/i251916> (indirilme tarihi:18.11.2020).

ortak ederek "Sadece benzerlikleri fark edip sıralamak bütün metinleri (Rus masalları ya da Amerikan filmleri) soyut, yoksullaşmış tek metne indirgeme tehlikesine götürür. Bir analiz noktası olduğu gibi bir sentez noktası da olmalıdır: Aksi takdirde yöntem yapısalcı olacağına biçimci bir yönetime dönüşür,"<sup>215</sup> sözleriyle yapısalcı yöntemin senteze ulaşmayan yönünü eleştirmektedir. Bu anlamda da Amerikan sinemasının belirgin özelliklerini taşıyan filmler yerine daha sıra dışı filmlerin analiz için örnek seçilmesi gerektiğini yapısalcılığın ruhuna daha uygun bulmaktadır.

## 8. METİNLEŞTİRME

C. Metz, U. Eco, R. Barthes, T. Todorov, G. Genette, A. J. Greimas, C. Lévis Strauss, V. Propp gibi yapısalcı dilbilim ve göstergebilimciler sinema anlatısına dilbilimden hareket ederek yaklaşmışlardır. Bu yaklaşımda en önemli esin kaynağı ise Ferdinand de Saussure olmuştur. "Anlatıların sınırsızlığı ve bu anlatıların söz edileceği bakış açılarının (tarih, ruhbilim, toplumbilim, budunbilim, estetik vb. ile ilgili) çokluğu karşısında çözümlemeci, dilin karmaşıklığını gören ve bildirilerin görünürdeki karmaşasını içinden bir sınıflandırma ilkesi ve bir betimleme odağı çıkarmaya çalışan Saussure'le aşağı yukarı aynı durumdadır."<sup>216</sup> Saussure artsüremli, yani evrimsel bir bakış açısıyla özdeşleşmiş dilbilim alanına eşsüremli bakış açısını getirmiştir çünkü dilsel bildirişimin ancak dil dizgesi/yapı içerisinde gerçekleşebileceğini tespit etmiştir. "Herhangi bir düzlemdeki öğeleri birbiriyle ilişkisiz olarak tek tek ve evrimleri açısından ele alanlara karşı çıkan bilgilerin kullanımında, dayanışık bir öğeler bütünü belirten yapı, tüm insan bilimlerinde etkisini derinden duyuran yapısalcılık akımının anahtar terimi olacaktır."<sup>217</sup>

<sup>215</sup> Peter Wollen, a.g.e., s. 83.

<sup>216</sup> Barthes, a.g.e., s. 84.

<sup>217</sup> Vardar, a.g.e., s. 137-138.



Her öykü senaryo olmaz; bir öykünün senaryo olabilmesi dramatik yapısının (öyküleme) olmasına bağlıdır. Gerçek dünyadakinden farklı ama gerçekmiş gibi görünecek tasarımdır öyküleme. Öyküleme seyircinin ilgisini metin/film üzerinde toplar. Bu bağlamda seyirciyi “örnek okur” kavramıyla tanımlayan Umberto Eco, derin bir üzüntü yaşarken komedi filmi seyretmek istemeyen bir seyircinin durumunu “yanlış okuma” olarak değerlendirir. Neye göre yanlış? Çünkü yönetmenin düşünmüş olduğu seyirci gülmeye ve öyküyü izlemeye hazır bir seyircidir.<sup>218</sup> Olay örgüsünün seyircinin ilgisini metne yöneltmesi filmsel metinden çıkarılacak anlamı oluşturan “hareketli görüntülerden, yazılardan, efektlerden ve müzikten oluşmaktadır”.<sup>219</sup> Bir dizimde seçilen birimlerin zamansal süreç içinde art arda dizilebilirliği, örneğin sinema sanatında görüntüden çekim, çekimlerden sahneler, sahnelerden sekanslar, sekanslardan bölümlerin meydana gelmesidir artsüremlilik. Birimlerin aynı zaman dilimi içinde birbiriyle ilişki içinde bulunması ise dizimin eşsüremlilik boyutu olarak isimlendirilir. Sinema sanatından örnekleyecek olursak çekim sırasında kadrajı oluşturmaya çalışan yönetmenin aynı anda bir araya gelmesi gereken ve birbiriyle ilişki içerisinde olması gereken unsurları bütünlemesidir. Oyuncu, aydınlatma, dekor aynı anda bir arada bulunacak unsurlardır. Artsüremlilik dizisel, eşsüremlilik ise dizimseldir.

Dil öğeleri arasındaki bağıntıları ve ayrılıkları iki düzeyde ele alan Ferdinand de Saussure, bu ayrımları dilin varlığının bir ön koşulu olarak görmektedir. Her zaman ardışık iki ya da daha çok sayıda birimden oluşan eksene dizimsel bağıntı, ki bir öge değerini kendinden önceki ya da sonraki birimden alır. Diğer tarafta da aralarında ortak yön bulunan ve birbirinin yerini alabilen, çağrışım yoluyla bellekte birbirine bağlanabilen bağıntılar da dizisel bağıntılar olarak adlandırılır.<sup>220</sup> Anlatı çözümlemesi Saussure tarafından bulunmuş bu iki bağıntı üzerinden gerçekleştirilir.

<sup>218</sup> Eco, a.g.e., s. 21.

<sup>219</sup> Gardies, Bessalel, a.g.e., s. 203.

<sup>220</sup> Saussure, a.g.e., s. 181-182.

“Film yönetmeni birtakım dizilerden (*İng.* paradigim) seçme yaptıktan sonra birleştirme (*İng.* syntagm) çabasına girişmektedir. Ancak dil yetisinde sözcükler ontolojik olarak mevcutken sinemada yönetmenin görüntü ve ses öğelerini önceden üretmesi gerekmektedir. (...) Filmde anlatım görüntü ve ses, anlam ise içeriktir, (...) anlatım gösteren anlam ise gösterilendir.”<sup>221</sup>

Metnin anlam yaratıcılardan biri olan yönetmen çerçeve oluştururken çekim ölçeklerinden, kamera hareketlerinden ve çekim açılarından oluşan dizisel unsurlardan seçimler yapar. Daha sonra o çerçeveleri dizimsel boyutta ardışık bir biçimde çekim, sahne, sekans, bölüm segmentlerinden oluşacak şekilde filmin metnini ve anlamını oluşturur. Tüm çalışma boyunca ele aldığımız anlatısal segmentler analiz için soyutlamaya gitmek amacıyla vardır. Oysa yalnızca birbirleriyle kurdukları ilişkiler sonucunda metinsel bir bütünlük oluşturdukları oranda işlevseldirler.

Filmsel yapılandırmanın son aşaması olan metinleştirme “kısaca bir öyküyü herhangi bir araç yardımıyla somutlaştırmaktır. Kökeninde ‘dokuma’ anlamı bulunan metin kavramı, genellikle yazılı bir biçim olarak bilinmektedir. Ancak geniş anlamıyla ele alındığında çeşitli anlatım biçimlerine örneğin sinemaya uygulanabilir.”<sup>222</sup> Dolayısıyla da sinema öyküsü okunabilir, anlamlı bir bütün biçiminde bir metin olarak düşünülmelidir. Anlamlı bir bütün oluşturulmasında yönetmenin düşünceleri çok önemlidir. Çünkü anlatmak istediğini metne aktaracaktır. Fakat onun anlatmak istediklerini anlamlandırmaya çalışacak bir alımlayıcı söz konusudur ve bu alımlayıcı metni yorumlayarak yeni bir metin kuracaktır.

Özetle metinde yalnızca tek anlam yoktur. Anlamlar vardır. Çünkü anlamların çoğulluğu söz konusudur. Bir metin gerçekliği yeniden üreten edimsel bir dil yetisi olarak bir bağlam içerisinde ve kişiler arasında

<sup>221</sup> Parsa, a.g.e., s. 20.

<sup>222</sup> Melis Oktuğ, *Sinemada Anlatı: Senaryo*, Galata Yayınları, İstanbul, 2008, s. 41.

tutarlı bir biçimde gerçekleştirilir. Metni tek bir anlama indirgemeyen Barthes, çözümlenmenin esas amacının anlamların olası yeri olduğunu ve anlamın bir çoğulluk olduğunu belirtmekte, bir tek metin üzerinde çalışırken kesitleme, döküm ve düzenleme işlemlerini yapmak gerektiğini söylemektedir. Kesitleme parçalara ayırmaktır. Üzerinde çalışılacak bu sözce parçalarına Barthes “okumabirim” adını vermiştir. “Döküm” metinde belirtilmiş kodların dökümüdür. Metin bir dokudur. Bir bağlantı öğeler örgüsüdür. Bu bağlamda düzen birbirinden ayrılmış ya da üst üste binmiş, örülmüş işlevlerin saptanarak bağlantıların düzenlenmesidir.<sup>223</sup>

Benzer bir yaklaşımı sinema metnine de uygulamak mümkündür, en azından teoride mümkün görünmektedir. “Roland Barthes *Göstergebilim İlkeleri*’ni dilbilimin yörüngesine oturarak dilbilimde bulduğumuz dil/ söz, dizge/bildiri, gösterilen/gösteren, dizim/dizi, düz anlam/yan anlam gibi karşıtlıkları göstergebilimin de belli başlı çözümlenim araçları olarak değerlendirir, en büyük ağırlığı da düz anlam/yan anlam karşıtlığına verir.”<sup>224</sup> Demek ki filmler anlamı iki yolla iletiyorlar: temel anlamsal ve yan anlamsal.

Film görüntüsü ve sesini meydana getiren bileşenler, yani ilk bakışta görünen, orada olmayı gerektirmeyen, anlamakta güçlük çekilmeyen temel anlamsal niteliğin yanında öznel, kültürel uzlaşımaya dayalı temel anlamdan ve daha çok seyirciye yönelik olan filmsel metnin zenginliğini ve serbestliğini sağlayan ikincil anlam olan yan anlamdan meydana gelmektedir. Filmsel öykü (diegesis) ise filmsel temel anlamların toplamına eşittir. Anlatıbilimin temel anahtar kavramı olan dieges, bir anlatının verilerinden hareketle seyirci tarafından oluşturulan kurgusal dünyadır. Dieges sadece öyküden ibaret değildir. Ayrıca farklı uzlaşımardan meydana gelen türlerle de ilişki içerisindedir. Bir türün uzlaşımına da gönderme yapar. Dieges kurgusal veya pseudo (sözde) bir dünya fikridir.

<sup>223</sup> Barthes, a.g.e., s. 97-99.

<sup>224</sup> Yücel, a.g.e., s. 120.

Gerçek dünyanın bir tür simülasyonudur. Fakat bunu biliyor olmak seyircinin buna inanmaması anlamına da gelmemektedir. Bu durum Metz’in “hayali gönderme” teorisi çerçevesinde analiz edilmektedir. Sinema ile seyirci arasında mesafeli bir gerçeklik hissi vardır. Dolayısıyla dieges çift taraflı bir yapı ortaya koyar. Öncelikle yönetmen tarafından gerçekleştirilen süreçte dizisel ve dizimsel eksenlerden yaptığı farklı teknik ve estetik seçimlerle filmini organize etmelidir. Daha sonra ise oluşturulan ileti seyirciye gönderilir ve seyirci zihninde dieges olarak adlandırılan farklı bir biçimde yeniden yapılandırdığı mesajı alır. Şu halde bir metnin anlamı sadece yönetmenin kendi niyeti (intentions) doğrultusunda yarattığı mesajla değil, seyircinin kendisine gönderilen verilerin yeniden yapılandırılmasıyla oluşmaktadır. Metnin aynı zamanda alımlayıcının da yorumlayarak ortaya çıkardığı anlamları içerdiğini belirten Eco yapısalıcılığın göstergebilime katkı sağlamakla birlikte alımlamayı ikinci plana almasını eleştirmektedir. Çünkü metin, “okur / dinleyici / izleyici algılama düzeyinden o denli ayırır ki! O zaman yapısalıcılar için ne koşulda ne durumda, hangi bağlamda ‘metin’ söylemişse söylemiştir dediğini, dış dünya, kendisini çevreleyen gerçekler, ya da sanallıklar söylenenin yapısını değiştiremez...”<sup>225</sup> Yani metnin kendi içerisinde bir bütün olarak vereceği mesajı algılamak alımlayıcının okuma kapasitesine bağlıdır.

Metnin söylediğini “metnin sesi” olarak tanımlayan Mehmet Rifat’a göre metin, “metnin sesi’ni duymayı bilenlere o büyülü anlam evreninin katmanlarını bir bir açar. Unutmayalım, metin çalıştırılmaya başlamadan önce ‘tembel mekanizma’dır; çalışmaya başladıktan sonra ‘kurnaz mekanizma’ya dönüşür; bu kurnaz mekanizmayı ‘haz verici mekanizma’ya dönüştürmekse ‘metne bakmayı bilen’ okurun becerisine, düzeyine bağlı olacaktır.”<sup>226</sup> Şu halde hangi türden olursa olsun, “metnin tek bir anlamı ve bu anlamın değişik yüzleri vardır.”<sup>227</sup> Metinden tek bir anlamın çıkarılması, daha doğrusu “metnin sesi”ni duymak ve/veya metne ses vermek yazında

<sup>225</sup> Gündeş, a.g.e., s. 34.

<sup>226</sup> Rifat, Mehmet. *Metnin Sesi*, İş Bankası Yayınları, İstanbul, 2011, s. 4.

<sup>227</sup> Kiran, Kiran, a.g.e., s. 12.

güç iken görsel sanatlar da nispeten kolay olmaktadır. Çünkü yazında okurun zihinsel süreçlerde nasıl bir anlam çıkaracağı belli olmadığından dolayı belleğinde yer alanlara ve önceki deneyimlerine başvurur. Oysa film doğası gereği ikonik bir gösterge yapısına sahip olduğundan seyirciyle arasındaki mesafe ortadan kalkar.

Seyircinin ilgisini filmsel metne yönelterek metni okumasını, yani filmi izlemesini ve onu anlamlandırmasını sağlamak, orada anlamı oluşturacak olan görsel-işitsel unsurların birbiriyle olan ilişkisinden kaynaklanmaktadır. Yapılan çekimlerin dizisel boyuttan seçilerek dizimsel boyutta yapılandırılması, istenilen anlamı temel anlamsal ya da yan anlamsal düzeyde ortaya çıkaracaktır. Bu bağlamda “gül” örneğini kullanan Monaco, gülün belirli kamera açılarından çekildiğinde kameranın sabit-hareketli, ışığın parlak-kasvetli, arka planın net-izole, gülün canlı-solmuş olmasına bağlı olarak sinemasal yan anlamı oluşturabileceklerini belirtmektedir.<sup>228</sup> Elbette burada tüm işlem daha önce de belirttiğimiz ve metinde anlam üretimindeki en önemli eksen olduğunu söylediğimiz dizisel ve dizimsel eksende gerçekleşmektedir. Çünkü çekimin anlamı (yan anlamı) tercih edilmemiş ve kullanılmamış diğer seçeneklerden dolayıdır. Monaco bunun, görüntünün alt çekimden alınarak gülün etkileyiciliğinin vurgulanmasını üst çekimle karşılaştırmamızdan dolayı olduğunu vurgular. Tam tersi olarak gülün önemini diğer olası çekimlerle karşılaştırmazsak, bundan önce gelen ya da sonra gelecek olan çekimlerle karşılaştırsak, dizimsel bir yan anlam oluşacağını belirtir. Yan anlamlar ise metaforik, metonimik ve synecdoche (kapsamlayışlı) görüntülerden meydana gelirler.

Anlatı kuramı yapısalcı bir bakışla, bu metnin bütününde yer alan biçimsel parçaları tanımlamaya çalışır. Metne odaklandığı için metnin dışındakiler, yapısalcı anlatı kuramının sınırlarını oluşturmaktadır.

<sup>228</sup> Monaco, a.g.e., s. 159.

Çalışmamızın en başından beri metinsel bütünün parçalarını tanımlamaya, birbirleriyle ilişkilerini ortaya koymaya çalıştık. Son bölümde içindeki anlamların okunabileceği bir bütün olarak metnin ortaya çıkışını betimledik. Filmin merkezinde yer alan dizimsel yapı, dizisel yapı, yan anlam, düz anlam ilişkileri ya da biçimi oluşturan materyaller filmsel metni meydana getiren parçalardır. Şu halde film olgusunu incelemenin en önemli yolu öncelikle onu bir metin olarak ele almaktan geçmektedir.

## SONUÇ

İçinde bulunduğumuz dönemde çevremizde olup bitenler hakkında edindiğimiz bilgiler bize yalnızca sözcükler yoluyla değil, görsel-işitsel olarak medya tarafından da iletilmektedir. Sinema bu görsel-işitsel med-yanın en önemlilerinden biridir. Sinemada görsel iletiler çok açık görünürler, onları algılamakta güçlük çekmeyiz; fakat bu iletiler karmaşık görsel ve işitsel bir dili kullanırlar. Film kendisini bu dilin imkânlarını kullanarak var eder. Sinemayı betimlemek için ilk kez Christian Metz, anlamlandırma sistemlerinin en eskisi ve en bilineni olan dili bir araç olarak göstermiş ve insanoğlunun dili iletişim yaratma aracı olarak kullanabilme yetisiyle eşdeğer görerek sinemayı da sanatsal bir dil yetisi olarak tanımlamıştır. “Sanatsal” bir “dil yetisi” olarak sinemanın en önemli özelliği ise “öykü anlatma” özelliğidir. Anlatıyı öykünün öykülenmesi süreci yaratmıştır. Bir öyküyü öyküleyerek anlatan filmler de bu şekilde birer anlatı olmuşlardır. Bu noktada filmin anlatı yapısı en önemli olgu olarak karşımıza çıkmaktadır. Filmin anlatı yapısını meydana getiren unsurların birbiriyle, gerçeklikle ve anlatının bütünüyle oldukça karışık ve zorlayıcı bir ilişkisi vardır. Bu zorlayıcı ve karışık ilişkiyi göz önünde bulundurarak film anlatısını incelemeye çalıştık. Anlatılarla ilgili geliştirilmiş kuramsal bakış açılarının çokluğunun, değişkenliğinin ve yoruma açıklığının yarattığı karışıklığa rağmen, tutarlı ve açık biçimde onu betimleme çabasına girdik. Ontolojik ve teknik açıdan sinemadan farklı olmasına karşın sinemaya edebiyattan uyarlandığından, edebiyat kavram ve kuramlarını içerdiğinden, yazınsal anlatılar için oluşturulmuş olan edebiyat anlatısını analiz ettik.

Edebiyatta anlatı kuramı yazılı dille oluşturulan yazınsal anlatılar için oluşturulduğundan, anlatısal kuram ve kavramların görsel-işitsel bir alan olan sinemaya uyarlanmasında bazı zorluklar yaşanmıştır fakat sinema görsel-işitsel dilinin anlatısallığının yaratı ve ifade gücü ile bu zorluğun

üstesinden gelmiştir. Çünkü film göstermekle birlikte aynı zamanda da anlatmaktadır. Sinematografik anlatı esnektir, yaratıcılığı ve zenginliği sınırsızdır. Çünkü görsel işitsel elemanlarının tümü anlatının bir şey anlatma imkânını en üst düzeyde meydana getirirler. İşte film anlatısındaki nedensellik, olay, olay örgüsü, zaman, mekân, kişiler, müzik, ses, efekt, diyalog gibi unsurlar anlatma kapasitesi üst düzeyde olan filmsel anlatı unsurlarıdır.

Film anlatısının anlatma edimi bu unsurlardan anlatı (öykü) eylemleri, olayları, kişilikleri vb. anlatırken anlatım (söylem) seyircinin bu unsurlar hakkında bilgileri nasıl edindiğinin sistematiğini açıklamaktadır. Yönetmenle seyirci arasındaki ilişkiyi filmsel anlatı kurar. Fakat filmsel anlatı üzerine kuramlar üreten ve bu alana önemli katkılar sağlayan yapısalcı kuramcılar ne seyirci üzerinde ne de yönetmen üzerinde durmuşlardır. Çünkü sinema görüntüsel gösterge özelliği taşıdığı için, seyircinin sinema diline hâkim olma zorunluluğu yoktur. Görüntünün dili evrenseldir. Ayrıca özellikle Chomsky'nin üretici dönüşümsel dilbilgisi kuramını sinema bağlamında düşünürsek, seyircinin zihninde sinemanın anlatı yapısının işleyişini yorumlayabileceği bir yapıdan söz etmek gerekecektir. Kuramda seyirci edinci, yani zihninde var olan soyut filmsel dilbilgisini (sözdizimi) edime, yani somuta dönüştürmektedir. Konuşucunun daha önce hiç bilmediği cümleleri anlayabilme ve konuşabilme yetisine sahip olduğunu öne süren üretici dönüşümsel dilbilgisi kuramı filmin anlatı yapısının seyircide soyut olarak zaten var olduğu düşüncesiyle benzerlik göstermektedir. Roland Barthes'ın metin üzerine çalışmasıyla birlikte, metin-okur ilişkisinin yakınlığından dolayı, seyircinin film anlatısı üzerindeki etkisi ve seyircinin düşünsel yapısı göstergebilimsel çalışmalarda kullanılmaya başlamıştır. 1980'den sonra ise postklasik (bilişselci) anlatıbilimsel yaklaşımlar yapısalcı yaklaşımları insan unsurunu göz ardı ettiği için eleştirmiş; seyircinin davranış yapısı, filmin algılanışı, zihin yapısı üzerinde çalışmalarını yoğunlaştırmıştır.



Çalışmamızda filmin anlatma ediminin unsurları olarak Todorov'un zaman, bakış ve kip olarak ortaya koyduğu yazınsal anlatının bileşenlerinden Chatman'ın uzam ve kişileri eklenerek filmin anlatısal yapısının bileşenleri belirlenmiştir. Sinema sanatı da anlatının bileşenlerini kullanarak olay ve olay örgüsü üzerinden filmler gerçekleştirilmektedir. Yapısalcı anlatı kuramı olay örgüsünün söylem tarafından gerçekleştirildiğini, öyküde yer alan olayların (eylemlerin), öykünün söylemi tarafından olay örgüsüne dönüştürüldüğünü öne sürer. Burada sinemanın anlatı yapısının çözümlenmesi Propp ve Greimas'ın oluşturduğu karakterlerin eylemleri çerçevesindeki teorilerin ışığında gerçekleştirilmiştir.

Rus masallarının analogik incelemesiyle ilk kez olay örgüsü çözümlenmesi halk masalları örnekçesinden yola çıkılarak Vladimir Propp tarafından oluşturulmuştur. Propp'un yaklaşımı kendisinden sonra gelen pek çok kuramcıyı ve senaristi etkilemiştir. Modeli sinema anlatısına transfer edilmiş, teorisyenler benzer modeller geliştirerek senaryo yazımlarına ışık tutan paradigmlar oluşturmuşlardır. Propp'un teorisinden ve Jung'un psikoloji yaklaşımından yola çıkan mitolog Joseph Campbell *Kahramanın Sonsuz Yolculuğu* adlı kitabında, tıpkı masallarda olduğu gibi dünyanın her yerindeki mitosların ortak işlevlerden oluştuğunu öne sürerek bunlara "monomit" adını vermiştir. Arketip kavramı sembolleri ve düşleri yapılandırmaktadır. Herhangi bir sembol ya da rüyanın tüm anlatılarda farklı biçimlerde tekrar etmesi, yapısalcı bakış açısından, sinemada da aynı yapıdan farklı filmler üretildiği yaklaşımının bir benzeri olarak uygulanabilmektedir. Campbell'ın yarattığı bu kuram Christopher Vogler tarafından senaryo yazımına uyarlanmıştır. Vogler filmde kahramanın yolculuğunu on iki evreye indirgemıştır. Böylece arkaik çağlardan beri insanoğlunun ortak bilincini oluşturan unsurlar filmin mitolojik kökenli anlatı yapısı ile yüzeye çıkararak seyircinin beklentilerine bilinçdışı olarak karşılık vermiştir. Propp'un teorisinden etkilenen ve onu sinemaya model olarak taşıyan bir başka sinemacı, 1975'te gerçekleştirdiği western

incelemesiyle Will Wright olmuştur. Wright diğer yorumlayıcıların dışında türlerin evrensel ve değişmez kalıplarının nasıl oluşturulabileceği sorusunun cevabını aramıştır. Western filmleri analiz etmiş alt türlerine ayırmış, öyküleri işlevlere indirgeyerek western türünde film yapımı ya da çözümlenmesi için bir model oluşturmuştur.

Olay örgüsü filmin mimarisidir. Filmin dinamiğini oluşturur. Olay örgüsünün biçimsel yapısının düzeyleri Aristoteles'le birlikte "giriş, gelişme ve sonuç" olarak tespit edilmiştir. Bu üç düzey içerisinde birbiriyle ilişkili olarak yer alan olayların dizilimi senaryodur. Klasik anlatı filmlerinin yapımında ve senaryolarının yazımında yapısalcı kuramların modellerinden türeyen şema ve paradigmlar kullanılmaktadır. Sonuç olarak Barthes'ın belirttiği gibi "hiç kimse birim ve kurallardan oluşan örtük bir dizgeye başvurmadan bir anlatıyı üretemez"; dizge ya filmsel anlatı metni olarak film yönetmeninin yetenekleri, becerisi, yaratıcılığı doğrultusunda ya da diğer anlatılarla ortak olarak çözümlenebilir olan yapısı doğrultusunda ele alınmalıdır. Günümüzde her ikisini de teoride ve pratikte uygulamak mümkündür. Sinema edebiyat gibi akla getirmez, gösterir. Bu bağlamda göstererek anlatma etkinliği, teknolojinin de gelişimiyle birlikte sinema sanatının ve dilinin gelişimi, sinemayı hem bir sanat hem de bir iletişim aracı olarak özel bir konuma getirmiştir. Fakat anlamın nasıl tasarlandığının araştırılması, onu oluşturan yapının özelliklerinin incelenmesi hem yaratıcıya hem de alımlayıcıya farklı bir bakış açısı, yaratıcılık ve eleştirel bakış yetisi kazandırdığı; bu konuda dilbilimsel, göstergebilimsel, anlatıbilimsel yaklaşımların oldukça önemli olduğu bir gerçektir. Bu yöndeki birikimin geleceğin sinemasını anlayabilmek ve onu oluşturmak için kullanılması sinema sanatına büyük katkı sağlayacaktır.

Bu bağlamda da filmsel anlatının yazınsal anlatı üzerine üretilmiş birçok kavramla ilişki içerisinde olması, sinema çalışması yapan göstergebilimcilerin ve anlatıbilimcilerin araştırma için verimli bir jargon oluşturma ihtiyacını gidermiştir. Film anlatısı üzerine çalışmalar

yapmak ancak anlatı teorisinin kavramlarını ve bağlantılarını bilmekle mümkündür; bu nedenle önce çıkış noktası oluşturması açısından yazınsal bağlamda anlatı hakkında bilgi verilmiş, daha sonra da yapısalcı bakış açısı çerçevesinde çalışmamızın ana konusu olan filmsel anlatı yapısına geçilmiş olmasına karşın kip, zaman, ses, mekân gibi olgular bugün hâlâ tartışılmakta ve yeni tür anlatılarla ilişkisi üzerinde durulmaktadır. Günümüzün yeni anlatı türleri dijital, etkileşimli, devingen ve entegre bir medya yapısı sunmakta, birçok kuramcı bu yeni medya için “post-sinematik” kavramını kullanmaktadır. Henüz çok yeni olan ve birleşmelerden çok ayrışmaların çevrelediği post-sinematik anlatılara kuramsal yaklaşımlar genellikle sinemanın –sözde– sonu üzerindedir. Elbette bu büyük değişim insanoğlunun binlerce yıllık hikâye anlatma sürecinin son noktası olarak gördüğü film anlatısının post-sinematik süreçte nasıl olacağıyla ilgili düşünceleri (kaygıları) de beraberinde getirmektedir. Bu kaygıları Lev Manovich şu sözleriyle açık bir biçimde ortaya koymaktadır:

Yalnızca bir bilgisayar aracılığıyla 3 boyutlu animasyon teknolojisini kullanarak fotogerçekçi sahneler oluşturmak, dijital renk programında tek tek kareleri ya da tüm sahneyi değiştirmek, asla filme alınmamış olmasına rağmen dijital olarak oluşturulmuş görüntüleri mükemmel fotografik inandırıcılığı olacak şekilde kesmek, bükme, uzatmak ve birbirine eklemek artık mümkünse sinemanın göstergesel kimliğine ne olmaktadır?

Dijital sinema uzun bir süredir sinemanın klasik anlatı yapısını kullanmamaktadır. Çünkü artık bir sinema dili yerine sinema dillerinden oluşan bir bütünden söz etmek durumundayız. Çünkü artık gerçeği bir yanılsama olarak kayda alan sinemanın yerini tüm verileri bünyesinde toplayan bilgisayar almakta ve içeriğinde sonsuz sayıda anlatı biçimi barındırmaktadır. Anlatı kuramcıları da bu çerçevede araştırmalar yaparak

sinemanın yeni özellikleriyle anlatı yapılarını oluşturan birimlerin arasındaki zengin ilişkiyi ortaya koymaya çalışmaktadır. Stuart Hall<sup>229</sup> bütün anlatısal pratiklerin dil gibi işlemelerinin nedenini yazılı, sözlü, görsel, işitsel vb. olmasıyla değil bir düşünce, bir kavramı, bir duyguyu ifade etmek istediğimiz şey anlamına gelecek ya da onu temsil edecek bir unsuru kullanmaları olarak ifade etmektedir. Yani Hall’a göre tüm anlam üreten araçlar, formları ne olursa olsun bir şey söylemek için var olmuşlardır. Film bizimle konuşmaktadır, bir öyküyü öyküleyerek onu anlamamızı istemektedir. Bu noktada filmin anlatı yapısı en önemli olgu olarak karşımıza çıkmaktadır. Sinemayla ilgili herkes de bu yapıyı çözmek için çaba göstermektedir.

<sup>229</sup> Stuart, Hall. *Temsil - Kültürel Temsiller ve Anlamlandırma Uygulamaları*, çev. İdil Dündar, İstanbul (2017).s.12.

## KAYNAKÇA

## KİTAPLAR

Akyürek, F., Orhon, N., **Dizi Senaryosu Yazmak**, Mediacat Yayınları, İstanbul (2006).

Alber, J., Fluderlink, M., **Postclassical Narratology: Approaches and Analyses**, The Ohio States University Press Columbus (2010).

Aristoteles, **Poetika**, çev. İsmail Tunalı, Remzi Kitabevi, İstanbul (1983).

Arnheim, R., **Sanat Olarak Sinema**, çev. Rabia Ünla Tamdoğan, Hil Yayınları, İstanbul (2010).

Barthes, R., **Anlatıların Yapısal Çözümlemesine Giriş**, çev. Mehmet Rifat, Sema Rifat, Gerçek Yayınevi, İstanbul (1988).

Barthes, R., **Çağdaş Söylenler**, çev. Tahsin Yücel, Metis Yay., 2. baskı, İstanbul (1998).

Barthes, R., **Göstergebilimsel Serüven**, çev. Mehmet Rifat, Sema Rifat, YKY, İstanbul (1993).

Başkan, Ö., **Bildirişim: İnsan-Dili ve Ötesi**, Altın Kitaplar Yayınevi, İstanbul (1988).

Başol, Ö., **Senaryo Kitabı: Senaryo Yazım Teknikleri ve Film Örnekleri**, Pana Film Yayınları, İstanbul (2010).

Benveniste, E., **Dilbilim ve Göstergebilim Kuramları**, der. Mehmet Rifat, çev. Ahmet Kocaman, Yazko, İstanbul (1983).

Berger, A. A., **Kültür Eleştirisi**, çev. Özgür Emir, Pinhan, İstanbul (2012).

Beylot, P., **Le Recit Audiovisuel**, Armand Colin, Paris (2004).

Branigan, E., **Point of View in The Cinema: A Theorie of Narration, and Subjectivity in Classical Film**, Mouton Publishers, Berlin (1984).

Bordwell, D., Thompshon, K., **Film Sanatı**, çev. Ertan Yılmaz, Emrah Suat Onat, De Ki Yay. İstanbul (2012).

Buckland, W., **Sinemayı Anlamak**, çev. Tufan Göbekçin, Optimist, İstanbul (2013).

Burch, N., **Une Praxis du Cinema**, Folio Esais Gallimard (1986).

Büker, S., Onaran, O., **Sinema Kuramları**, Dost Yayınevi, Ankara (1985).

Calvino, I., **Amerika Dersleri: Gelecek Bin Yıl İçin 6 Öneri**, çev. Kemal Atalay, Can Yayınları, İstanbul (2000).

Campbell, J., Moyers B., **Mitolojinin Gücü Kutsal Kitaplardan Hollywood Filmlerine Mitoloji ve Hikâyeler**, çev. Zeynep Yaman, Mediacat, İstanbul (1988).

Campbell, J., **Kahramanın Sonsuz Yolculuğu**, çev. Sabri Gürses, İthaki Yayınları, İstanbul (2017).

Chatman, S., **Öykü ve Söylem: Filmde ve Kurmacada Anlatı Yapısı**, çev. Özgür Yaren, De Ki Yayınları, Ankara (2009).

Costello, J., **Senaryo Yazımı**, çev. Barış Baysal, Kalkedon, İstanbul (2010).

Derrida, J. **Göstergebilim ve Gramatoloji**, çev. Tülin Akşin, Afa Yayınları, İstanbul (1994).

Dillon, S., **Palimpsest Edebiyat, Eleştiri, Kuram**, çev. Ferit Burak Baydar, Koç Üniversitesi Yayınları, İstanbul (2017).

Eco, U., **Anlatı Ormanlarında Altı Gezinti**, çev. Kemal Atakay, Can Yayınları, İstanbul (1995).

Eco, U., **XX. Yüzyılda Dilbilim ve Göstergebilim Kuramları**, çev. Mehmet Rifat, Cogito, İstanbul (1998).

Edgar, A., Sedgwick, P., **Kültürel Kuramda Anahtar Kavramlar**, çev. Mesut Karaşahan, Açılım Kitap, İstanbul (2007).

Edles, L. Desfor, **Uygulamalı Kültürel Sosyoloji**, çev. Cumhuriyet Atay, Babil Yayınları, İstanbul (2006).

Fields S., **Senaryo: Senaryo Yazımının Temelleri**, çev. Şerif Erol, Alfa, İstanbul (2012).

Fiske J., **İletişim Çalışmalarına Giriş**, çev. Süleyman İrvan. 2. Baskı, Bilim ve Sanat Yayınları, Ankara (2003).

Gardies, A., Bessalel J., **200 Mots-Clés De La Theorie Du Cinéma**, Les Editions Du Cerf, Paris, (1992).

Gardies, A. **Le Recit Filmique**, Hachette Superieur, Paris (1993).

Genette, G., **Anlatının Söylemi**, çev. Ferit Burak Aydar, Ayrıntı Yayınları, İstanbul (2020).

Genette, G., “**Frontiere Du Recit**”, Communications, 8, pp. 152-163, Paris (1996).

Greimas, A. J., **Sémantique Structurale Recherche De Méthode**, Librairie Larousse, Paris (1966).

Gündeş, S., **Film Olgusu**, İnkılap, İstanbul (2003).

Güngör, A. C., **Filmlerle Düşünmek** “Geleneksel Türk Seyirlik Oyunlarının ve Seyir Geleneğinin Türk Sinemasına Etkisi”, Literatürk Akademi (2020).

Hall, S., **Temsil - Kültürel Temsiller ve Anlamlandırma Uygulamaları**, çev. İdil Dünder, İstanbul (2017).

Hançerlioğlu, O., **Felsefe Sözlüğü**, Remzi Kitabevi, İstanbul (1982).

Hjelmslev, L., “**Dil Kuramının Temel İlkeleri**”, der. Mehmet Rifat, çev. Mehmet Yalçın, **Dilbilim ve Göstergebilim Kuramları**, Yazko, İstanbul (1983).

Hunt, R. E., Marland, J., Rawle, S., **Film Dili**, çev. Senem Aytaç, Literatür, İstanbul (2012).

Jahn, M., **Anlatıbilim**, çev. Bahar Dervişcemaloğlu, Dergâh Yayınevi, İstanbul (2012).

Jakobson, R., “Dilbilim ve Yazınbilim”, der. Mehmet Rifat, çev. Ahmet Kocaman, **Dilbilim ve Göstergebilim Kuramları**, Yazko, İstanbul (1983).

Kılıç, L., **Fotoğraf ve Sinemanın Toplumsal Tarihi**, Dost Yayınları, Ankara (2012).



Kıran, A. Kıran, Z., **Yazınsal Okuma Süreçleri**, Seçkin Yayıncılık, Ankara (2003).

Kottak, C. P., **Antropoloji: İnsan Çeşitliliğine Bir Bakış**, çev. Sibel Özbudun, Ütopya Yayınları, Ankara (2001).

Küçükcan, U., **Film Çözümlemesinde İki Yaklaşım: N. Chomsky ve C. Metz**, Anadolu Üniversitesi İletişim Bilimleri Fakültesi Yayınları, Eskişehir (2005).

Lotman, Y., **Sinema Göstergibilimi**, çev. Oğuz Özügül, Nirengi Kitap, Ankara (2012).

Mckee, R., **Story: Senaryo Yazımının Özü, Yapısı, Tarzı ve İlkeleri**, çev. N. Yılmaz, E. Yılmaz, F. Kınalı, Plato Yayınları, İstanbul (2007).

Metz, C., **Sinemada Anlam Üstüne**, çev. Oğuz Adanır, Hayalperest, İstanbul (1986).

Monaco, J., **Bir Film Nasıl Okunur?** çev. Ertan Yılmaz, Oğlak Yayıncılık, İstanbul (2010).

Moran, B., **Edebiyat Kuramları ve Eleştiri**, İletişim Yayınları, 7. Baskı, İstanbul (2002).

Odin, R., **Cinéma et Production de Sens**, Armand Colin, Paris, (1990).

Oktuğ, M., **Sinemada Anlatı: Senaryo**, Galata Yayınları, İstanbul (2008).

Onaran, A. Ş., **Sinemaya Giriş**, Agora Yayınları, İstanbul (2012).

Parsa, S., **Film Çözümlemeleri**, Multilingual, İstanbul (2008).

Parsa, S., Parsa, A. F., **Göstergibilim Çözümlemeleri**, Ege Üniversitesi Basımevi, İzmir (2004).

Pezella, M., **Sinemada Estetik**, Dost Yayınevi, çev. Fisun Demir, Ankara (2001).

Platon, **Devlet**, çev. Cenk Saraçoğlu, Veysel Atayman, Bordo-Siyah Yayınları, İstanbul (2005).

Propp, V., **Masalın Biçimbilimi**, çev. Mehmet Rifat, Sema Rifat, BFS Yayınevi (1985).

Rifat, M., **Göstergibilimin ABC'si**, Say Yayınları, İstanbul (2009).

Rifat, M., **Metnin Sesi**, İş Bankası Yayınları, İstanbul (2011).

Ryan, M., **Eleştiriye Giriş**, çev. Emrah Suat Onat, De Ki, İstanbul, (2012).

Saussure, F., **Genel Dilbilim Dersleri**, Multilingual, İstanbul (1998).

Smith, P., **Kültürel Kuram**, çev. Selime Güzelsarı-İbrahim Gündoğdu, Babil Yay., İstanbul (2007).

Stam, R., **Sinema Teorisine Giriş**, çev. Selda Salman, Çiğdem Asatekin, Ayrıntı Yayınları, İstanbul (2000).

Stam, R., Burgoyne R., Lewis S. F., **Sinemasal Göstergibilim Sözlüğü**, çev. Simten Gündeş, Es Yayınları (2019).

Strauss, C. L., **Yapısal Antropoloji**, çev. Adnan Kahiloğulları, İmge Kitabevi (2012).

Tecimer, Ö., **Sinema Modern Mitoloji**, Plan B Yayınları, İstanbul (2006).

Todorov, Z., **Poetika'ya Giriş**, çev. Kaya Şahin, Metis, İstanbul (2018).

Todorov, Z. **Grammaire du Décaméron**, The Hague, Paris: Mouton (1969).

Todorov, Z. **La Grammaire Du Récit, Linguistique et La Littérature**, Didier/Larousse, (1968).

Tomaşevski, B., **Tema Örgüsü**, der. Tzvetan Todorov, çev. M. Rifat-S. Rifat, YKY, İstanbul, s. 274-275.

Vanoye, F., **Recit Ecrit, Recit Filmique**, Armand Collin Cinema, Paris (2005).

Vardar, B., **Dilbilimin Temel Kavram ve İlkeleri**, Multilingual, İstanbul (2001).

Vincenti, G., **Sinemanın Yüz Yılı**, çev. Engin Ayça, Evrensel Kültür Kitaplığı, İstanbul (1993).

Wollen, P., **Sinemada Göstergeler ve Anlam**, çev. Zafer Aracagök, Bülent Doğan, Metis, İstanbul (2008).

Yörükhan Ü., **Dram Sanatı ve Sinema**, Hayalet Kitap (2008).

Yücel, T., **Anlatı Yerlemleri**, Cogito, İstanbul (2019).

Yücel, T., **Yapısalcılık**, Can Yayınları, İstanbul (2005).

## DERGİLER

Erus, Z. Ç., “Romanda Bakış Açısı ve Sinemaya Uyarlanması”, **İstanbul Üniversitesi İletişim Fakültesi Dergisi**, İstanbul, ss. 229-237 (2004).

Gunning, T., “Atraksiyonlar Nasıl Ortaya Çıktı?”, çev. Aslı Gön, Bahar Altay Erişen, **Sinecine**, 4(2), ss. 135-143 (2013).

Ildıracı, Ş., “Film Okuryazarlığı: Bir Görsel İletişim Sistemi Olarak Devamlılık Sineması”, **Sinecine**, Ankara (2015).

Jost, F., “Narration(S): En Deçà Et Au-Delà”, **Communications**, 38, pp. 192-212, Paris (1983).

Oral, Z., “Tahsin Yücel’in Komşular Adlı Öyküsünde Uzam”, **Hacettepe Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Dergisi**, sayı: 1, ss. 109-119, Ankara (2000).

Özün, Bağcı, D. “Sinema Göstergelimi”, **Dilbilim Araştırmaları**, ss. 144-152, İzmir (1999).

Par, Toy, A., “Prof. André Gaudreault ile Film-dışı Gösterimler Üzerine”, **Galatasaray Üniversitesi İletişim Fakültesi Dergisi**, sayı: 24, ss. 217-224 (2016).

Peter W., Readings and Writings: Semiotic Center-Strategia, akt. Seçil Büker, **Film Dili: Kuramsal ve Eleştirel Eğilimler**, İletişim Sanatları, İstanbul, s. 183-184 (1996).

Sim, Ş., Göncü, S. “Türk Western’ine Yapısalcı Bir Yaklaşım: Yahşi Batı Örneği”, **Türkiye İletişim Araştırmaları Dergisi**, Sayı: 35 (2020).

Sinan, A. T., Demir, S., “İlköğretim İkinci Kademe Türkçe Ders Kitaplarındaki Anlatısal Metinlerin Yapı Özellikleri ve Programa Uygunluğu”, **Turkish Studies**, Cilt/Sayı 6/3 Yaz ss. 1149-1167 (2011).

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

Sorlin, P., “Regards sur la littérature et la civilisation contemporaines”, **Image et Imaginaire Dans 8½**, Université de Saint-Etienne, p. 146-147 (1974).

Todorov, Z., “Les Categories Du Recit Litteraire”, **Communication**, 8, pp.125-151 (1996).

“Recherches Sémiologiques: L’analyse Structurale Du Récit”, **Communications**, Ecole Pratique Des Hautes Etudes, Centre D’Etudes Des Communications De Masse, 8, Seuil, Paris (1966) (Barthes, Bremond, Greimas, Eco, Gritti, Morin, Metz, Todorov, Genette).

## TEZLER

Ildırar,Ş.,“**Film Biçimlerinin Algılanışı**”, İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, yayınlanmamış doktora tezi, İstanbul (2008).

## ÇEVİRİMİÇİ

Adam, Jean-Michel, **La Cohésion Des Séquences De Propositions Dans La Macro-Structure Narrative. In: Langue Française**, 38, Enseignement du récit et cohérence du texte. (pp. 101-117), (1978). [https://www.persee.fr/doc/lfr\\_0023-8368\\_1978\\_num\\_38\\_1\\_6122](https://www.persee.fr/doc/lfr_0023-8368_1978_num_38_1_6122) (indirilme tarihi: 17.03.2021).

Arrivé, M., “Les Éléments De Syntaxe Structurale De L. Tesnière”, **Langue Française**, 1969, pp. 36-40, s. 37,38. [https://www.persee.fr/doc/lfr\\_0023-8368\\_1969\\_num\\_1\\_1\\_5395](https://www.persee.fr/doc/lfr_0023-8368_1969_num_1_1_5395) (indirilme tarihi: 30.08.2021).

Dundes, Alan “Mitte İkili Karşıtlık: Geçmiş Bakışta Propp/Levi-Strauss Tartışması”, çev. Selcan Gülçayır, s. 111, yıl: 18, sayı:69, [www.millifolklor.com](http://www.millifolklor.com) (indirilme tarihi: 23.04.2021)

Fell J. L. “Vladimir Propp in Hollywood” **Film Quarterly**, Spring, Vol. 30, s. 23-24, pp. 19-28, University of California Press, (1977), <https://www.jstor.org/stable/i251916> (indirilme tarihi: 18.11.2020).

Friedman, R. M., “Espaces Du Cinéma Et Labyrinthes De L’histoire”, **Études Littéraires**, (pp. 129-140), <https://doi.org/10.7202/500876ar> (indirilme tarihi: 04.03.2021).

Gönen, M., <http://paradoksdergi.com/sinema-neyi-anlatir-2-hangi-anlati/> Paradoks Dergi, (indirme tarihi: 13.06.2020).

Gülçayır, s. 111, yıl: 18, sayı: 69, [www.millifolklor.com](http://www.millifolklor.com) (indirilme tarihi: 23.04.2021).

Güvenç, B., “Kültür Kavramına Genel bir Bakış ve Kültür Tarihi Yazımında Yaşanan Sorunlar”, <http://pc12.sc.metu.edu.tr/index.html> (indirilme tarihi: 01.24.2003).

Hamon, P.,“Pour un statut sémiologique du personnage”, **Literature**, p. 87-88. pp. 86-110 (1972), [www.persee.fr/doc/litt\\_0047-4800\\_1972\\_num\\_6\\_2\\_1957](http://www.persee.fr/doc/litt_0047-4800_1972_num_6_2_1957) (İndirilme tarihi:17.12.2020).

Tesniere,L., “Elements De Syntaxe Structurale”, s.126-127, <https://archive.org/details/LucienTesniereElementsDeSyntaxeStructurale/page/n129/mode/2up> (indirilme tarihi: 27.08.2021).

