



T.C.
ÇANKIRI KARATEKİN ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ
SİNEMA VE TELEVİZYON ANABİLİM DALI

EZEL AKAY'IN FİLMLERİNDE ANLATI VE STİL

Ali AKSOY

YÜKSEK LİSANS TEZİ

Danışman
Doç. Dr. Tunç BORAN

Çankırı – 2024

T.C.
ÇANKIRI KARATEKİN ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ
SİNEMA VE TELEVİZYON ANABİLİM DALI

EZEL AKAY'IN FİLMLERİNDE ANLATI VE STİL

Ali AKSOY
ORCID: 0000-0001-7965-1647

YÜKSEK LİSANS TEZİ

Danışman

Doç. Dr. Tunç BORAN

Program: Tezli Yüksek Lisans

ankırı – 2024

İÇİNDEKİLER

BİLİMSEL ETİK BİLDİRİMİ.....	iii
TEZ KABUL VE ONAY	iv
ÖNSÖZ.....	v
ÖZET.....	vi
ABSTRACT	vii
KISALTMALAR	viii
GÖRSEL LİSTESİ	ix
1. GİRİŞ	1
2. SİNEMADA BİÇİM: TARİHSEL PERSPEKTİF	17
2.1. SİNEMADA BİÇİMİN DOĞUŞU VE YÜKSELİŞİ	17
2.1.1. Lumiere'ler ve Melies ile Sinemanın İlk Yıllarında Biçim.....	19
2.1.2. Edwin S. Porter ve D. W. Griffith ile Sinemada Biçimin Yükselişi	25
2.1.2.1. Edwin S. Porter'ın "Süreklilik Düzenlemesi" ve Sinema	
Biçiminde Yeni Bir Dönüşüm	26
2.1.2.2. D. W. Griffith ile Anlatının Kurumsallaşması ve Sinemanın Bir	
Dile Kavuşması	32
2.2. SİNEMA TARİHİNDE BİÇİMİ ŞEKİLLENDİREN SANAT AKIMLARI	
VE EKOLLER	39
2.3. TÜRK SİNEMASINDA BİÇİM: TARİHSEL PERSPEKTİF	53
3. SİNEMADA BİÇİM, BİÇEM, STİL VE ANLATI.....	68
3.1. SİNEMADA BİÇİMİ OLUŞTURAN ÖĞELER.....	74
3.1.1. Sinemada Anlatı	74
3.1.1.1. Sinema Anlatısında Öykü ve Olay Örgüsü	76
3.1.1.2. Sinema Anlatısının Temel Bileşenleri.....	78
3.1.1.2.1. Zaman.....	78
3.1.1.2.2. Mekân.....	80
3.1.1.2.3. Nedensellik.....	82
3.1.1.3. Anlatım ve Öykü Enformasyonu.....	83
3.1.1.3.1. Anlatıcı	85
3.1.2. Sinemada Stil.....	86
3.1.2.1. Stili Oluşturan Teknikler	87
3.1.2.1.1. Mizansen	87
3.1.2.1.2. Sinematografi	91
3.1.2.1.3. Kurgu.....	95
3.1.2.1.4. Ses	98
3.2. SİNEMADA BİÇİMSEL YAKLAŞIMLARIN ÇEŞİTLİLİĞİ: KLASİKTEN	
POSTMODERNE ANLATI TARZLARI	100
3.2.1. Klasik/Geleneksel Anlatı.....	101

3.2.2. Çağdaş/Modern Anlatı	107
3.2.3. Postmodern Anlatı.....	112
4. EZEL AKAY’IN HAYATI, SANAT ANLAYIŞI VE FİLMLERİNDE ÖNE ÇIKAN ANLATI VE STİL UNSURLARININ İNCELENMESİ.....	116
4.1. EZEL AKAY’IN HAYATI VE SANAT ANLAYIŞI.....	116
4.1.1. Ezel Akay’ın Hayatı	116
4.1.2. Ezel Akay’ın Sanat Anlayışı	119
4.2. EZEL AKAY’IN FİLMLERİNİN İNCELENMESİ.....	127
4.2.1. 9 Kere Leyla Filminin İncelenmesi.....	127
4.2.1.1. Filmin Künyesi ve Konusu.....	127
4.2.1.2. Anlatı Çözümlemesi	128
4.2.1.3. Mizansen	146
4.2.1.4. Sinematografi	148
4.2.1.5. Kurgu.....	150
4.2.1.6. Ses	158
4.2.2. Osman Sekiz Filminin İncelenmesi.....	160
4.2.2.1. Filmin Künyesi ve Konusu.....	160
4.2.2.2. Anlatı Çözümlemesi	160
4.2.2.3. Mizansen	173
4.2.2.4. Sinematografi	177
4.2.2.5. Kurgu.....	178
4.2.2.6. Ses	184
5. SONUÇ VE DEĞERLENDİRME	186
KAYNAKÇA	193

BİLİMSEL ETİK BİLDİRİMİ

Yüksek Lisans Tezi olarak hazırladığım *Ezel Akay'ın Filmlerinde Anlatı ve Stil* adlı çalışmanın öneri aşamasından sonuçlanmasına kadar geçen süreçte bilimsel etiğe özenle uyduğumu, tez içerisindeki tüm bilgileri bilimsel ahlak ve kurallar çerçevesinde elde ettiğimi ve sunduğumu, doğrudan veya dolaylı olarak yaptığım her alıntı için kaynak gösterdiğimi ve yararlandığım eserlerin kaynakçada gösterilenlerden oluştuğunu; ayrıca, yazılı izin alınmış olması dışında tezde herhangi birisine ait kişisel veri bulunmadığını, tezin bizzat teslim ettiğim basılı veya elektronik kopyasında bulunan bana ait kişisel verilerin tezde yer alması için izin verdiğimi ve telif hakkı başkasına ait olan yazılı, görsel, işitsel veya başka biçimdeki herhangi bir malzemenin ancak bilimsel etik ilkeleri çerçevesinde ve/veya gerekli izinler alınarak tezde kullanıldığını beyan ederim.

14/11/2024

İmza

Ali AKSOY

TEZ KABUL VE ONAY

ÇANKIRI KARATEKİN ÜNİVERSİTESİ GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ

Enstitümüz Sinema ve Televizyon Anabilim Dalı öğrencisi Ali AKSOY tarafından hazırlanan *Ezel Akay'ın Filmlerinde Anlatı ve Stil* başlıklı bu çalışma, 14/11/2024 tarihinde yapılan Tez Savunma Sınavı sonucunda oybirliğiyle başarılı bulunarak jürimiz tarafından Yüksek Lisans Tezi olarak kabul edilmiştir.

TEZ JÜRİSİ ÜYELERİ

Danışman	:	Doç. Dr. Tunç BORAN	İmza:
Üye	:	Doç. Dr. Ahmet DÖNMEZ	İmza:
Üye	:	Doç. Dr. Rıfat BECRİKLİ	İmza:

ONAY

Bu tez, Çankırı Karatekin Üniversitesi Lisansüstü Eğitim Enstitüsü Yönetim Kurulunun 06/11/2024 tarih ve 2024/23-02 sayılı kararıyla belirlenen jüri tarafından kabul edilmiştir.

Prof. Dr. Ersoy YILMAZ

Enstitü Müdürü

ÖNSÖZ

Bu yüksek lisans tezini hazırlama sürecimde pek çok değerli insanın desteğini aldım. Öncelikle, tez konusunun belirlenmesi ve araştırma sürecinde karşılaştığım zorluklarda bana her zaman yol gösteren, bilgisi ve deneyimiyle beni yönlendiren danışmanım Doç. Dr. Tunç BORAN'a ve değerli hocam Doç. Dr. Ahmet DÖNMEZ'e en içten teşekkürlerimi sunarım. Onların sabrı, teşvikleri ve eleştirileriyle bu çalışma bu noktaya gelmiştir.

Tez çalışmam boyunca manevi desteğini hep yanımda hissettiğim, sabır ve sevgisiyle bana güç veren değerlim ve hayat arkadaşım Ayşenur AK'a en derin teşekkürlerimi sunuyorum. Onun anlayışı, sevgisi ve motivasyonu, bu sürecin en zorlu anlarında bile yanımda olmasını sağladı. Manevi desteğini hep yanımda hissettiğim, sabır ve sevgisiyle bana güç veren aileme, özellikle annem Fazilet AKSOY'a ve babam Ahmet AKSOY'a minnettarım. Onların inancı ve duaları, bu zorlu süreci aşmamda büyük rol oynadı. Ayrıca, kardeşim Nevzat AKSOY ve Ömer Faruk AKSOY'a moral kaynağım olduğu için sonsuz teşekkürler.

Tezimin sinema alanındaki araştırmalara katkı sağlamasını ve bu konuda çalışan diğer araştırmacılara ilham vermesini umuyorum.

Saygılarımla.

14/11/2024

Ali AKSOY

ÖZET

Tezin Başlığı : Ezel Akay'ın Filmlerinde Anlatı ve Stil

Tezin Yazarı : Ali AKSOY

Danışman : Doç. Dr. Tunç BORAN

Tezin Türü : Yüksek Lisans Tezi

Bir yönetmenin biçem analizi, ona ait filmlerin biçimsel analizini gerektirir ve bu analiz, yönetmenin biçemindeki ayırt edici ve öne çıkan tercihlerini ortaya koyar. Filmlerin biçimsel sistemini, yönetmenin tercih ettiği “anlatı” ve “stil” unsurları oluşturur. Bir filmdeki anlatı ve stil unsurlarını incelemek ise, o filmin biçimsel yapısını ve anlatı tarzını detaylı bir şekilde analiz etme imkânı sunar. Bu bağlamda çalışmanın amacı, Ezel Akay'ın biçimini değerlendirmektir. Bu sebeple yönetmenin filmlerindeki anlatı ve stil unsurlarının, nasıl bir biçimsel sistem oluşturduğunu anlamak amacıyla, yönetmenin *9 Kere Leyla* (2020) ve *Osman Sekiz* (2022) filmlerindeki özgün tercihleri ayrıntılı bir şekilde incelenmiştir. Filmlerindeki biçimsel sistemde, anlatı unsurlarının nasıl düzenlendiği ve ön çıkan stil unsurları analiz edilmiştir. Böylelikle Ezel Akay'ın biçiminin ayırt edici özelliklerini ortaya koyan bir analiz sunulması hedeflenmiştir.

Ezel Akay, kendini masalsı gerçekçi bir hikâye anlatıcısı olarak tanımlayan, özellikle mizansen ve kurgu tekniklerindeki özgün biçimsel tercihleriyle öne çıkan bir yönetmendir. Yönetmenin filmleri, David Bordwell ve Kristin Thompson'un biçem analiz yöntemi esas alınarak izlenmiş; her bir görsel ve işitsel unsur detaylı biçimde incelenmiştir. Elde edilen bulgular, Akay'ın, anlatı ve stil öğelerini yabancılaştırma etkisi yaratacak şekilde farklılaştırarak özgün bir anlatı stratejisi geliştirdiğini göstermektedir.

Anahtar Kelimeler: Türk sineması, biçim, anlatı, biçem, Ezel Akay

ABSTRACT

Thesis Title : Narrative and Style in Ezel Akay's Films
Author : Ali AKSOY
Supervisor : Assoc. Prof. Dr. Tunç BORAN
Thesis Type : Master's Thesis

Analysing a director's stylistic approach requires a formal study of their films, aiming to identify and highlight unique stylistic decisions. A film's formal system is shaped by the director's preferences for "narrative" and "style" components. Exploring these elements allows for a detailed examination of a film's structural and narrative features. This study seeks to investigate the stylistic attributes of Ezel Akay. To achieve this, the specific narrative and stylistic choices in *Leyla Everlasting* (2020) and *Osman Sekiz* (2022) are analysed in depth, with the goal of understanding how these elements interact to create a cohesive formal system. The study explores the structuring of narrative components and highlights the significant stylistic features that define Akay's work, ultimately aiming to articulate the unique characteristics of his directorial style.

Ezel Akay describes himself as a fabulist storyteller whose works are distinguished by unique stylistic decisions, particularly in mise-en-scène and editing techniques. His films were assessed using the stylistic analysis framework of David Bordwell and Kristin Thompson, with each visual and auditory element examined in detail. The findings reveal that Akay constructs an innovative narrative strategy by modifying narrative and stylistic features to produce an alienation effect.

Keywords: Turkish cinema, form, narrative, style, Ezel Akay

KISALTMALAR

bs.	baskı
Çev.	çeviren
Gen.	genişletilmiş
IFR	İstisnai Filmler ve Reklamlar
MPPC	Motion Picture Patents Company
s.	sayfa
ss.	sayfa aralığı
t.y.	tarih yok
vb.	ve benzeri
vd.	ve diğerleri

GÖRSEL LİSTESİ

Görsel No	Sayfa
Görsel 4.1. 9 <i>Kere Leyla</i> filmin açılış sahnesinde, ölü bedenler ve tarihî objelerle kurulan kaotik kompozisyon.	129
Görsel 4.2. 9 <i>Kere Leyla</i> filminde Nergis karakterinin, anlatıcı rolünden çıkıp diegetik olarak konuşmaya başladığı geçiş anı.	130
Görsel 4.3. 9 <i>Kere Leyla</i> filminde Adem, Leyla ve Nergis'in konaktaki ilk terapi görüşmesi.	130
Görsel 4.4. 9 <i>Kere Leyla</i> filminde Adem'in, yasak elmayı ısırdığı an.	131
Görsel 4.5. 9 <i>Kere Leyla</i> filminde Adem'in hayalinde canlanan ve kendisini temsil eden farklı kişilikleri.	132
Görsel 4.6. 9 <i>Kere Leyla</i> filminde Adem'in koleksiyonunda yer alan Lilit'in el yazması.	133
Görsel 4.7. 9 <i>Kere Leyla</i> filminde Haris'in, Adem'in arabasını çizdiği an.	134
Görsel 4.8. 9 <i>Kere Leyla</i> filminde Leyla'nın yeniden dirilmesi karşısında Nergis'in şoka girdiği an.	136
Görsel 4.9. 9 <i>Kere Leyla</i> filminde Leyla'nın, boş zamanlarında Adem'in minik heykelini boyadığı an.	136
Görsel 4.10. 9 <i>Kere Leyla</i> filminde Adem, Mahdum, Hızır, İlyas, Haris ve Ezel Akay'ın bekçi rolünde cehennem kapısında buluştuğu sahne.	137
Görsel 4.11. 9 <i>Kere Leyla</i> filminde, filmin son jeneriği başlarken, arka planda Nergis ve Leyla'nın "ölüleri kendilerine özenip dirilsinler" diyerek dans ettikleri sahne. .	138
Görsel 4.12. 9 <i>Kere Leyla</i> filminde Adem ve Leyla'nın yaşadığı konağın lüks atmosferini ve odalarda sergilenen sanat eserlerini yansıtan sahne.	142
Görsel 4.13. 9 <i>Kere Leyla</i> filminde Mahdum karakterinin ofisi..	143
Görsel 4.14. 9 <i>Kere Leyla</i> filminde, mizansende canlı renklerin öne çıktığı kostüm ve aksesuar kullanımını yansıtan bir sahne.	147
Görsel 4.15. 9 <i>Kere Leyla</i> filminde, Nergis'in ofisindeki seans sırasında kullanılan simetrik çerçeveleme.	150
Görsel 4.16. 9 <i>Kere Leyla</i> filminde yönetmenin, Adem ve Mahdum arasındaki sahne geçişini müziğin ritmine uygun şekilde ardışık planlarla gerçekleştirdiği ritmik kurgu..	151

Görsel 4.17. 9 <i>Kere Leyla</i> filminde, Adem'in Haris'e duyduğu öfkeyi komik bir şekilde yansıtan ritmik kurgu.....	152
Görsel 4.18. 9 <i>Kere Leyla</i> filminde, Adem ve Nergis'in sevişme sahnesinde kullanılan aşk, şehvet ve aldatma temalarını simgeleyen alegorik görüntüler dizisi.	153
Görsel 4.19. 9 <i>Kere Leyla</i> filminde Mahdum'un müzayedeyi yönettiği sahneden Faruk'un bulunduğu sahneye wipe (silme) geçişi.....	154
Görsel 4.20. 9 <i>Kere Leyla</i> filminde Adem ve Mahdum arasındaki sahne geçişinde kullanılan antika demir lamba standının detay görüntüleri.....	155
Görsel 4.21. 9 <i>Kere Leyla</i> filminde Leyla'nın konak içindeki hareketini görünmez kesme tekniği ile takip eden sahneler.....	155
Görsel 4.22. 9 <i>Kere Leyla</i> filminde Nergis ve Adem'in sahnesinde bir atlamalı kurgu örneği.	156
Görsel 4.23. <i>Osman Sekiz</i> filminde, Osman'ın köşkteki yaşam alanını ve bu ortamda ona eşlik eden Nazlı'yı ve canavarları tanıtan sahneler.	161
Görsel 4.24. <i>Osman Sekiz</i> filminde, Osman ve Nazlı arasındaki ilişkinin gelişim sürecini ve bu sürecin yaratmış olduğu çatışmaları yansıtan sahneler I.	163
Görsel 4.25. <i>Osman Sekiz</i> filminde, Osman ve Nazlı arasındaki ilişkinin gelişim sürecini ve bu sürecin yaratmış olduğu çatışmaları yansıtan sahneler II.	164
Görsel 4.26. <i>Osman Sekiz</i> filminde, Osman ve Nazlı arasındaki ilişkinin gelişim sürecini ve bu sürecin yaratmış olduğu çatışmaları yansıtan sahneler III.....	165
Görsel 4.27. <i>Osman Sekiz</i> filminde, yönetmen Ezel Akay'ın karakterlerden biri olarak filme dahil olduğu sahneler.....	168
Görsel 4.28. <i>Osman Sekiz</i> filminde, hikâyenin geçtiği köşkün dış cepheden gösterildiği bir ara sahne.	169
Görsel 4.29. <i>Osman Sekiz</i> filminde, anlatıyı bölen bir araç olarak Osman ve canavarların temizlik yaparken dans ettiği planlar.....	172
Görsel 4.30. <i>Oz Büyücüsü</i> filminde, gerçek dünya ile Oz evreninin renk ile ayrımını yansıtan sahneler.	174
Görsel 4.31. <i>Neredesin Firuze</i> filminde Kahveci karakterinin abartılı kırmızı stilizasyonunu yansıtan sahneler.	175
Görsel 4.32. <i>Osman Sekiz</i> filminde Osman, Nazlı ve canavarların kostümleri ve metruk durumdaki köşkün mutfağı.	176
Görsel 4.33. <i>Osman Sekiz</i> filminde "8" i gösteren saatin düşüşü ve devamında "8" in sonsuzluk işaretine dönüştüğünü vurgulayan yakın plan.	178

- Görsel 4.34.** *Osman Sekiz* filminde, Osman'ın odanın kapısında Nazlı'nın önünü keserek onun canavarları görmesini engellemeye çalıştığı sahne..... 180
- Görsel 4.35.** *Osman Sekiz* filminde devamlılık esaslı kurgunun sağlandığı, Osman'ın sabah rutinini gerçekleştirdiği sahneler..... 181
- Görsel 4.36.** *Osman Sekiz* filminde aksiyon aksının kasıtlı olarak kırıldığı ve karakterler arası etkileşimin alışılmadık bir biçimde sunulduğu ardışık planlar.. ... 182
- Görsel 4.37.** *Osman Sekiz* filminde mutfakta geçen sahnede aksiyon devamlılığının bozulduğu ardışık iki plan..... 182
- Görsel 4.38.** *Osman Sekiz* filminde Osman ve Nazlı karakterlerinin iki farklı mekânda eşzamanlı olarak gerçekleştirdikleri eylemleri paralel kurgu tekniğiyle sunan planlar. 184



1. GİRİŞ

Sinema sanatı, 19. yüzyılın sonlarında sinematografin icat edilmesiyle doğmuştur (Musser, 2018, ss. 33-34). Bu yeni icat, hareketli görüntülerin kaydedilmesini ve gösterilmesini mümkün kılarak (Usai, 2008, s. 22), sinemanın ilk adımlarını atmasını sağlamıştır. İlk zamanlarda daha çok bir teknoloji harikası olarak görülen sinema, kısa süre içinde anlatı ve estetik unsurların da eklenmesiyle bir sanat formu haline gelmiştir. Sinemanın erken dönemlerinde, içerik genellikle günlük yaşamdan kesitler, komik olaylar ya da kısa dramatik sahnelerden oluşmuştur (Bordwell vd., 2017, ss. 455-458). Ancak, kısa süre içerisinde sinema, sadece hareketli görüntüler sunmanın ötesine geçerek, izleyiciyi fantastik ve kurmaca dünyalara taşıyan bir anlatı aracı haline gelmiştir (Melies ve Liebman, 1984, s. 31; Pearson, 2008a, ss. 30-37). Bununla birlikte sinemanın bir sanat formu olup olmadığı da sorgulanmaya başlamış, film eleştirileri ve erken modern sinema akımları ile sinema farklı sanatsal ifadelerle bürünmüştür (Budd, 1990, s. 10; Monaco, 2002, s. 220; Andrew, 2010, s. 56; Thompson ve Bordwell, 2019, ss. 69-70). Sinemanın bu evriminin filmler üzerinden incelenmeye başlamasının biçim, stil ve biçem gibi kavramların önem kazanmasına yol açtığı söylenebilir.

Sinema, izleyiciye görsel ve işitsel bir deneyim sunarak, hikâyeleri ve duyguları en etkili biçimde aktarmayı amaçlayan bir sanattır. Bu sanat dalı, yalnızca hikâye anlatımına değil, aynı zamanda izleyiciyi içine çeken bir atmosfer yaratmaya da odaklanır. Bir filmin başarısı, olayların sıralanmasının yanında, aynı zamanda izleyici üzerinde bıraktığı duygusal etkiyle de ölçülür. Görsel ve işitsel öğelerle kurgulanan sinema, karakterlerin gelişimi, mekânın kullanımı, hareketin düzenlenişi ve zamanın aktarımı gibi pek çok unsurun uyum içinde bir araya gelmesiyle anlam kazanır. Her bir detay, izleyiciyi hikâyeye çeken, onunla duygusal bir bağ kurmasını sağlayan bilinçli tercihler sonucu belirlenir (Bordwell ve Thompson, 2012, ss. 56-57). Bu bağlamda sinemada “biçim”, tercihler silsilesi sonucu ortaya çıkan, eserin görünen ve hissedilen formu ve aurasıdır.

Konuya sinema perspektifinden girilmiş olsa da “biçim” kavramının daha genel bir düzeyden ele alınması, kavramın kapsadığı anlamın somutlaşmasına katkı sağlayacaktır. Biçim kavramı, Antik Yunan’dan günümüze kadar pek çok alanda,

disiplinde, yapılan eleştiri ve analiz çalışmalarında ilk tanımlanması gereken kavramlardan biri olmuştur. Çünkü her alanın, disiplinin, kendine has pratikleri ile incelediği, ürettiği, ortaya çıkardığı maddi, manevi veya her ikisini birden vadeden bir sonuç vardır. Bu sonuç kimi zaman doğada kendiliğinden var olmuş bir nesne, kimi zaman işlevsel bir tasarım, kimi zaman da edebi bir eser veya sanatsal bir üründür. Dolayısıyla biçim kavramı da tanımlandığı alan çerçevesinde şekil almış, kapsadığı anlam, insan faktörünün devreye girdiği durumlarda genişlemiştir. İngilizcede “form” kelimesine karşılık gelen “biçim” kavramı Türkçeye, Arapça “suret” kelimesinden gelmiş (Hançerlioğlu, 1976, s. 159) ve tanımlandığı şeyin görünüşünü kapsayan bir anlama sahip olmuştur (Türk Dil Kurumu, t.y.a). Yani kavram olarak biçim, maddi bir varlığı işaret etmektedir (Collingwood, 2011, s. 77). Ancak Kagan’a (1993) göre sanatta yaratıcılık, bir yandan yaşamın zihinsel bir modelini oluştururken, diğer yandan bu modeli maddi bir formda somutlaştırmaktır (s. 275). Kagan, burada sanatsal yaratıcılığın devreye girmesi ile maddeyle ilişkilendirilen biçim kavramının anlamının genişlemesi gerekliliğine de işaret eder. Sanatsal biçim, maddi bir varlığın dış görünüşü ile sınırlı bir anlama değil, ortaya çıkan şeyin görünüşü dışında hissettirdiklerini de kapsayan bir anlama sahip olmalıdır. Kagan’ın vurguladığı zihinsel süreç bizi, bir biçime kavuşmuş olan sanatsal üretimlerin incelenmesinde, o şeyin üretimi sürecinde kullanılan maddi unsurların yanında, bu maddi unsurların nasıl bir araya geldiği sorgulamasına yönlendirmektedir. Bu durumda herhangi bir sanat eserinin incelenmesinde sorulacak sorunun şu olduğunu düşünmek yanlış olmayacaktır: Bu sanat eserinin biçimini ortaya çıkaran unsurlar, nasıl ve neden bir araya gelmiştir? Bu soru, bir sanat eserini inceleme noktasında araştırmacıya yol gösterici başka sorgulamalara kapı aralamaktadır: Sanatçı bu eserde ne anlatmaktadır? Bunu hangi teknikleri kullanarak yapmıştır? Bu teknikleri nasıl ve hangi amaçla kullanmıştır?

Her bir soru, biçimsel inceleme sürecinde belirli bir noktayı işaret etmektedir. Bu sorulardan hareketle bir sanat eserinin taşıdığı bir anlam olduğu, anlamın oluşturulmasında bazı tekniklerin kullanıldığı, tekniklerin de sanatçının tercihleri ile bir araya gelerek o eserin biçimini oluşturduğu söylenebilir. Bütün bu sorgulamaların sanatsal biçim külliyatında kavramsal olarak bir karşılığı zaman içinde oluşmuştur. Film çalışmaları alanında yapılan analizlerde, araştırmacıların başucu kaynaklarından

biri çoğu zaman David Bordwell ve Khristin Thompson’ın kaleme aldıkları *Film Art: An Introduction* isimli kitabı olmuştur. Bordwell ve Thompson (2012) sinema perspektifinden biçimi; öncelikle sanat yapıtı ile onu deneyimleyen kişi arasındaki bağı işaret ederek, sanat yapıtını oluşturan her bir parçanın deneyimleyen kişiye ipuçları verdiğini, bu ipuçlarının rasgele değil, parçaların sistemli bir şekilde bir araya gelmesiyle gerçekleştiğini vurguladıktan sonra “bütün filmde öğeler arasında algıladığımız bütün bir ilişkiler sistemi” şeklinde tanımlamışlardır (s. 52). Gibbs (2002, s. 5) ve Carroll (1999, s. 137) ise biçimi, içeriğin düzenlenme tarzı olarak tanımlarlar. İki tanımın da biçimin, bazı unsurların bir araya gelmesi ile oluştuğu konusunda kesiştiği söylenebilir. Bu unsurlar; filmin ne anlattığı ile ilgili düzenlemeleri kapsayan anlatı unsurları ve bu anlatının görsel ve işitsel bir temsile dönüşme sürecinde kullanılan teknikleri kapsayan stil (style) unsurlarıdır. Bordwell ve Thompson’a (2012) göre *anlatı*, “zaman ve mekân içinde olan, neden-sonuç ilişkisi içindeki olaylar zinciri[dir.]” ve *zaman*, *mekân* ve *nedensellik* gibi yönetmenin düzenlediği unsurları içermektedir (s. 79). “Biçimi oluşturan bir unsur olarak” *stil* (style) ise bir anlatının görsel ve işitsel bir temsil olan filme dönüşme sürecinde “Özel teknik tercihlerin (...) uyumlu, geliştirilmiş ve anlamlı kullanımı[dır.]” ve *mizansen*, *sinematografi*, *kurgu* ve *ses* kategorileri altında toplanan, yönetmenin düzenlediği teknik tercihlerden oluşan unsurları içermektedir (s. 117). Burada “biçimi oluşturan bir unsur olarak” ifadesini vurgulama gereği duyulmuştur. Çünkü, İngilizce “style” kavramının anlamı, sadece bahsi geçen unsurları kapsamamaktadır. Bu durum da kavramsal karmaşalara neden olmakta, kavramın Türkçedeki diğer anlamlarına bakma ve eş anlamlı diğer kavramlara değinme gerekliliğini ortaya çıkarmaktadır. Türkçe “stil” kavramı Türk Dil Kurumu’nun (t.y.b) *Güncel Türkçe* sözlüğündeki 1. ve 2. maddede sırasıyla “tarz” ve “üslup” şeklinde tanımlanmaktadır. Nitekim İngilizce “style” kelimesinin Türkçedeki karşılığı da “üslup ve biçem” kelimesidir. Üslubun tanımına bakıldığında ise kavram, *Güncel Türkçe* sözlükte 1. maddede “Sanatçının görüş, duyuş ve anlayışındaki kendine özgü anlatış biçimi; biçem, hava, stil” şeklinde tanımlanırken 2. maddede “Bir türün, bir çağın kendine özgü anlatış biçimi; biçem, tarz, stil” şeklinde tanımlanmaktadır (Türk Dil Kurumu, t.y.c). Dolayısıyla Türkçe “stil” kavramının karşılığı olarak “style” kavramı, İngilizce kaynaklarda filmin biçimini oluşturan unsurlardan biri olmasının yanında, Türkçede üslup, tarz, biçem kavramlarıyla da

eşanlamlı bir şekilde kullanılmaktadır. Bu çalışmanın, bir yönetmenin filmlerindeki biçimi incelenmenin yanında, yönetmenin kendine özgü biçimini/üslubunu değerlendirmeyi de amaçladığı düşünüldüğünde, Türkçe “stil” kavramı, İngilizce “style” kavramının karşılığı kabul edildiğinde, tanımladığı şey noktasında karmaşaya neden olmaktadır. İngilizce “style” kavramının Türkçe karşılığı “üslup ve biçem” kavramlarıdır ve bu anlamıyla bir filmde ziyade bir sanatçıyı veya sanatçıların bir araya gelerek oluşturdukları dönemi kapsamaktadır. Buradan hareketle İngilizce “style” kavramının Türkçe karşılığı olarak kabul edilen “stil” kavramı, filmlerin görsel ve işitsel dünyasını kapsayan teknik tercihleri ifade etmek için uygun bir çerçeve sağlasa da bir yönetmen açısından bakıldığında, yönetmenin biçimsel tercihleri ile oluşturduğu biçimini/üslubunu ifade eden anlamı tam olarak karşılamadığı söylenebilir. Bu sebeple İngilizce kaynaklarda film, yönetmen veya belirli bir dönem için ortak bir şekilde “style” kavramı kullanılıyor olsa da (Bordwell ve Thompson, 2012, s. 312) bu çalışmada yönetmen veya belirli bir dönem için, kavramın Türkçe karşılığı olarak “stil” kavramı yerine, “üslup ve biçem” kavramları kullanılmıştır. Bununla birlikte filmin biçimsel sistemini oluşturan unsurlardan biri olan ve teknik tercihleri kapsayan unsurlar ise “stil unsurları” olarak tanımlanmıştır.

Yönetmenin kendine özgü biçimini/üslubunu değerlendirmeyi de amaçlayan böyle bir çalışmada, sanat eserinin incelenmesine ilişkin yukarıda sorduğumuz sorulara, o eserin yaratıcısının incelenmesine ilişkin şu soruyu da eklemek yerinde olacaktır: Sanatçının diğer eserlerinde de anlattığı konular ve kullandığı teknikler açısından tekrarlanan unsurlar ve durumlar var mıdır? Bu sorunun ve yukarıdaki “üslup” kavramı için yapılan tanımların da işaret ettiği gibi bir biçimin varlığından söz edebilmek, birden çok filmdeki biçimi oluşturan anlatı ve stil unsurlarından birinin veya birkaçının tekrarlanarak kullanımını gerektirmektedir.

Sinemada biçim ve biçem kavramları, yalnızca estetik ya da teknik tercihleri ifade etmekle kalmaz, aynı zamanda dönemin toplumsal, kültürel ve teknolojik özelliklerini de yansıtan birer yapı taşıdır. Sinemanın başlangıcından itibaren bu unsurlar gerek yönetmenlerin bireysel tercihleriyle gerekse teknolojik yeniliklerin getirdiği olanaklarla şekillenmiş ve değişmiştir. Bu bağlamda, sinemanın tarihsel gelişimini anlamak, aslında biçim ve biçemin dönemin ihtiyaçlarına ve olanaklarına göre nasıl evrildiğini gözlemlemek anlamına gelir.

Sinemanın biçimi, 19. yüzyılın sonlarından günümüze kadar birçok dönüm noktası ve estetik devrimle şekillenmiştir. Lumière Kardeşler'in sinematografi icat etmeleriyle başlayan bu süreç, Georges Méliès'in fantastik hikâyelerinde kullandığı görsel efektlerle sinemanın yaratıcı bir sanat formu olduğunu göstermesiyle devam etmiştir (Bordwell ve Thompson, 2012, ss. 455-458). Edwin S. Porter'ın *Life of an American Fireman* ve *The Great Train Robbery* (1903) filmleri, süreklilik düzenlemesi tekniklerinin sinemada nasıl kullanılabileceğini göstererek daha karmaşık anlatı yapılarına kapı açmıştır (Musser, 1979, s. 34). D.W. Griffith'in yenilikçi teknikleri, sinemada dramatik anlatının temelini atmış ve paralel kurgu, çapraz kurgu, geriye dönüş ve yakın plan kullanımı gibi yöntemlerle hikâye anlatımını daha etkili hale getirmiştir (Gunning, 1981, ss 11-12; 1994, s. 6). 1920'lerde Alman Dışavurumculuğu ve Fransız İzlenimciliği, estetik yenilikler getirerek abartılı set tasarımları ve şiirsel görüntülerle sinema biçimini zenginleştirmiştir (Eisner, 1973, ss. 44-56; Cooke, 2002, s. 15; Bordwell ve Thompson, 2012, s. 464; Thompson ve Bordwell, 2019, ss. 74-83). Aynı yıllarda Sovyet Montaj Hareketi, montajın sinemada anlatı ve duygusal etki yaratmadaki gücünü göstererek sinema diline yeni boyutlar kazandırmıştır (Thompson ve Bordwell, 2019, ss. 113-121). 1930'larda sinemaya sesin, 1940'larda ise rengin eklenmesi, sinema biçiminde devrim yaratmış ve film biçimini şekillendirmedeki olanaklar artırmıştır (Jacobs, 1939, s. 334; Rhode, 1976, s. 268; Misek, 2010, ss. 35-41). 1960'lara kadar Hollywood'un Altın Çağı olarak bilinen bu dönemde klasik anlatı sineması normları yerleşmiş ve büyük bütçeli prodüksiyonlar ön plana çıkmıştır. 1950'lerde İtalyan Yeni Gerçekçiliği ve Fransız Yeni Dalgası, doğal ışık kullanımı, amatör oyuncular ve gerçek mekân çekimleriyle gerçekçi ve radikal anlatı yöntemleri getirmiştir (Bordwell ve Thompson, 2012, ss. 473-474; Thompson ve Bordwell, 2019, ss. 394-395). 1970'ler ve 1980'ler, Yeni Hollywood dönemi ve Avrupa'da kişisel üsluplarıyla dikkat çeken yönetmenlerin öne çıktığı bir dönem olmuştur; Martin Scorsese, Francis Ford Coppola ve Steven Spielberg gibi isimler, büyük bütçeli ve gişe odaklı filmlerle sinemanın ticari boyutunu genişletmiştir (Bordwell vd., 2017, ss. 482-485). Aynı dönemde postmodern anlatı tarzı da gelişmeye başlamış, David Lynch, Ridley Scott ve George Lucas gibi yönetmenler doğrusal olmayan anlatılar ve türler arası geçişlerle sinemada yeni ifade biçimleri yaratmıştır. 1990'lar ve 2000'lerde dijital teknolojinin devrimi, dijital kameralar ve

bilgisayar destekli görsel efektlerle yeni anlatı ve görsel biçimler ortaya çıkarmıştır (Thompson ve Bordwell, 2019, ss. 706-707). Günümüzde ise internet ve streaming platformları, sinema izleme alışkanlıklarını değiştirirken yeni yaratıcıların önünü açmakta ve sinemada biçimsel olarak çeşitliliği artırmaktadır (Thompson ve Bordwell, 2019, s. 719). Bu süreçler, sinemanın sürekli olarak kendini yenileyen ve geliştiren dinamik bir sanat formu olduğunu göstermektedir.

Türk sinemasında biçimin tarihsel gelişimine bakıldığında ise yavaş bir dönüşüm ve gelişim görülür. Türk sineması, 1914 yılında Fuat Uzkınay'ın *Ayestefanos'taki Rus Abidesinin Yıkılışı* filmiyle başlayan yolculuğunda (Odabaşı, 2018, s. 104) tiyatro etkisinden minimalist anlatımlara, dijitalleşmeden yeni platformlara kadar birçok evreden geçmiştir. 1910'ların sonunda tiyatrocuların etkisiyle başlayan Türk sineması, sabit kamera kullanımı ve sınırlı tekniklerle karakterize edilmiş, 1931'de ilk sesli film (*İstanbul Sokaklarında* Muhsin Ertuğrul) ve 1953'te ilk renkli filmle (*Halıcı Kız*, Muhsin Ertuğrul) teknik yenilikler kazanmıştır (Teksoy, 2005, ss. 471-476; Arslan, 2011, ss. 40-41,53-59). 1950'lerden 1960'lara kadar, Lütfi Ömer Akad, Halit Refiğ, Memduh Ün, Ertem Eğilmez ve Metin Erksan gibi yönetmenlerle altın çağını yaşamış, kamera sokağa inmiş ve toplumcu gerçekçi anlatılar ön plana çıkmaya başlamıştır (Özön, 1985, ss. 356-362; Scognamillo, 1987, ss. 105-114; Teksoy, 2005, ss. 479-482). 1970'ler, Yılmaz Güney'in filmleriyle toplumsal eleştirinin arttığı bir dönem olurken (Özön, 1985, ss. 377-400), 1980'ler bireysel özgürlüklerin ve psikolojik derinliğin keşfedildiği yıllar olmuştur (Aslan, 2001, ss. 36-38). 1990'larda, Nuri Bilge Ceylan ve Zeki Demirkubuz gibi yeni jenerasyon yönetmenler, minimalist ve yenilikçi anlatılarıyla 80'lerde başlayan etkiye yeni bir soluk getirmiştir (Akbulut, 2005, s. 9,33; Kaya, 2011, s. 2; Sayıcı, 2011, s. 2,119; Sevinç, 2013, ss. 39-40). 2000'ler ve sonrasında ise dijitalleşme süreci ve Blu TV, Netflix gibi platformların yaygınlaşmasıyla Türk sinemasının hem teknik hem de içerik açısından büyük bir dönüşüm yaşadığı, sinema biçiminin daha özgür ve çeşitli anlatılarla zenginleştiği görülmektedir (Zengin, 2016, ss. 178-183,236-238; Erkek, 2019, ss. 89-92,150; Taşar, 2022, ss.186-210). Son dönemdeki dönüşüm, Türk sinemasının globalleşmesine ve farklı izleyici kitlesine hitap eden çok yönlü bir yapı kazanmasına olanak tanımıştır. 2000'li yılların başından günümüze ana akım sinemada Yavuz Turgul, Çağan Irmak, Ömer Faruk Sorak, Serdar Akar, Mustafa

Altıoklar, Mahsun Kırmızıgül, Yılmaz Erdoğan, Cem Yılmaz, Hakan Kırkaviç (Ketche) gibi yönetmenlerin öne çıktığı görülmekte, bu yönetmenler, yüksek bütçeli ve daha da önemlisi geniş kitlelere hitap eden filmlerle dikkat çekmektedir.

2000 sonrası ana akım Türk sinemasında öne çıkan yönetmenlerden biri de Ezel Akay'dır. Akay, *Neredesin Firuze* (2004), *7 Kocalı Hürmüz* (2009) ve özellikle *Hacivat Karagöz Neden Öldürüldü?* (2006) filmleriyle Türk sinemasına mizahi ve tarihi bir perspektif, *9 Kere Leyla* (2020) ve *Osman Sekiz* (2022) filmleri ile de fantastik bir perspektif kazandırmış, Türkiye'de 2000 sonrası ana akım sinemanın önemli isimlerinden biri olmuştur.

Bu araştırmanın temelini, Ezel Akay'ın biçimini anlamak ve değerlendirmek üzere dört temel varsayım oluşturmaktadır. İlk olarak, bir yönetmenin biçim analizi, ona ait filmlerin biçimsel analizini gerektirir ve bu analiz, yönetmenin biçimindeki ayırt edici ve öne çıkan tercihleri ortaya koyar. İkinci olarak, bir filmin biçimi, anlatı ve stil unsurlarının etkileşimi ile şekillenir; her filmde anlatı ve stil unsurları kendine özgü bir şekilde düzenlenir. Bu unsurlar sistemli bir şekilde bir araya gelerek filmin biçimini oluşturur. Buradan hareketle her filmin kendine özgü bir biçimi olduğunu söyleyebileceğimiz gibi anlatısı ve stili olduğunu da söyleyebiliriz. Üçüncü varsayım, ana akım Türk sinemasının 2000 yılı sonrasında öne çıkan yönetmenlerinden biri olan Ezel Akay'ın, kendine özgü bir yaklaşım sergilediğini öne sürer. Ezel Akay'ın film üretimine belirli aralıklarla devam etmesi ve filmlerinin konvansiyonel sinemadan farklı ve bütünlüklü bir biçimsel sistem sergilemesi, yönetmenin kendine has bir biçime sahip olduğunu sorgulatmaktadır. Son olarak, film üretimine devam etmiş olması, filmlerini analiz etmek için yeterli bir çerçeve sunduğunu düşündürmektedir.

Bu varsayımlardan hareketle çalışmanın amacı, Ezel Akay'ın biçimini değerlendirmektir. Bu sebeple filmlerindeki biçimsel sistemde, anlatı unsurlarının nasıl düzenlendiği ve öne çıkan stil unsurları analiz edilmektedir. Böylelikle Ezel Akay'ın biçiminin ayırt edici özelliklerini ortaya koyan bir analiz sunulması hedeflenmektedir. Bu bağlamda araştırmada “Ezel Akay, filmlerinde anlatı ve stil unsurlarını düzenleyerek nasıl bir biçim ortaya çıkarmıştır? Üslubunda ortak dil ve

ayırt edicilik açısından belirgin özellikler nelerdir?” soruları temel alınarak Ezel Akay’ın filmlerine ilişkin aşağıdaki sorulara cevaplar aranmaktadır:

1. Anlatı unsurları nasıl düzenlenmiştir? (Zamanın ve mekânın anlatı yapısına etkisi var mı? Nedensel bağlar nasıl kurulmuştur? Karakterler kimlerdir ve nasıl sunulmuştur? Herhangi bir anlatıcı var mı? Eğer varsa anlatıcının rolü nedir? Enformasyon derinliği ve sınırlılığı nasıl düzenlenmiştir? Anlatı düzenlemesinde yönetmenin tercihlerinin amacı nedir? Olay örgüsü düzenlemesi hangi anlatı tarzını yansıtmaktadır? Filmlerin ana teması nedir?)
2. Mizanseninde öne çıkan unsurlar nelerdir? (Filmlerin mizanseninde dekor, aydınlatma, kostüm, makyaj ve oyunculuk açısından öne çıkan yönetmen tercihleri var mı? Varsa nelerdir ve yönetmen hangi amaçlar doğrultusunda bu tercihleri yapmıştır?)
3. Sinematografisinde öne çıkan unsurlar nelerdir? (Filmlerin sinematografisinde çekimlerin fotografik kapsamı, çerçevesi ve süresi açısından öne çıkan yönetmen tercihleri var mı? Varsa nelerdir ve yönetmen hangi amaçlar doğrultusunda bu tercihleri yapmıştır?)
4. Kurgusunda öne çıkan unsurlar nelerdir? (Filmlerdeki kurgu stratejisinde öne çıkan yönetmen tercihleri var mı? Varsa nelerdir ve yönetmen hangi amaçlar doğrultusunda bu tercihleri yapmıştır?)
5. Ses tasarımıyla öne çıkan unsurlar nelerdir? (Filmlerin ses düzenlemesinde diyalog, ses efektleri ve müzikler açısından öne çıkan yönetmen tercihleri var mı? Varsa nelerdir ve yönetmen hangi amaçlar doğrultusunda bu tercihleri yapmıştır?)

Yukarıda değinilen varsayımlar ve amaç gözetildiğinde çalışmanın evreni, Ezel Akay’ın bütün filmlerini kapsamaktadır. Ezel Akay’ın, çalışma kapsamında incelenebilecek ana akım kurmaca türünde beş filmi bulunmaktadır: *Neredesin Firuze* (2004), *Hacivat Karagöz Neden Öldürüldü?* (2006), *7 Kocalı Hürmüz* (2009), *9 Kere Leyla* (2020) ve *Osman Sekiz* (2022) (Internet Movie Database, t.y.). Araştırmada, evren içerisinden amaçlı örneklem yöntemi kullanılarak *9 Kere Leyla* (2020) ve *Osman Sekiz* (2022) filmleri örneklem olarak seçilmiştir. Patton’a (2002) göre kapsamlı bir çalışma, veri açısından zengin vakaların seçilmesini

gerektirmektedir. Veri açısından zengin vakalar, araştırmanın amacı açısından merkezi öneme sahip konular hakkında çok şey öğrenilebilecek olanlardır; bu nedenle buna amaçlı örneklem denmektedir (s. 46). Yani amaçlı örneklem yöntemi, araştırmanın hedeflediği sorulara en iyi yanıtları sunabilmeyi ve belirlenen incelemenin çerçevesine en uygun eserleri seçmeyi sağlayan bir örneklem belirleme yöntemidir. Seçilen örneklemelerin yönetmenin son iki filmi olması, bu yapımların, yönetmenin güncel sinema anlayışını ve biçimsel tercihlerini yansıtması açısından önemli bir tercih nedenidir. Ayrıca, her iki film, Ezel Akay'ın anlatı ve stil unsurlarını detaylı biçimde ele alarak, onun özgün sinemasal yaklaşımını analiz etmek için elverişli bir yapı sunmaktadır. Bu seçimin, araştırmanın amaçlarına ulaşılmasına ve yönetmenin sinemasına ilişkin kapsamlı bir inceleme yapılmasına olanak tanıdığı düşünülmektedir.

Yönetmen ve filmleri hakkında yapılmış başka çalışmalar da literatürde yer almaktadır. Bu çalışmalar yönetmenin sanat anlayışı ve biçemi hakkında bazı bilgiler vermektedir:

Canan Uluyağcı 2006 yılında yayınladığı “Sinemada Anlamın Oluşum Sürecine Bir Örnek: Neredesin Firuze” isimli makale çalışmasında, filmde anlamın oluşum süreçlerinde yararlanılan göstergeleri analiz etmeyi amaçlamıştır. Göstergebilimsel analiz yöntemi ile yapılan çalışma bir tematik analiz sunar. “Çalışmanın sonucunda *Neredesin Firuze* adlı filmde anlamın yıldızlar, renkler, sayılar ve yönetmen gibi kavramlarla oluştuğu gözlemlenmiştir. Bunların kültürel kodlardan oluştuğu ve anlamı yarattığı sonucuna ulaşılmıştır” (s. 233).

Asya Çağlar Öztürk, 2007 yılında yayınladığı, *Brecht Estetiği ve Türk Sinemasındaki Örnekleri* isimli doktora tez çalışmasında, Ezel Akay'ın *Neredesin Firuze* ve *Hacivat Karagöz Neden Öldürüldü?* filmlerini de örneklemeleri içine dahil etmiş ve filmleri Brecht estetiği açısından analiz etmiştir. Biçimsel bir analiz yöntemini benimsediği görülen çalışmada yazar, Akay'ın “Anlatan: Ezop” mahlasını kullanması, yabancılaşma efekti yaratmak için renkleri stilize etmesi ve anlatıda epizodik yapıyı kullanması, göstermecici oyunculuğu tercih etmesi, gestuslara yer vermesi ve bunların yanında gerek anlatıyla gerekse stilistik tercihlerle filmlere tarihsel fon eklemesi gibi tercihleri, yazarın filmlerde tespit ettiği Brecht estetiğinin izleridir. Yazar, “Göze

aldıkları kimi zaman maddi olarak çok büyük bir yük olsa da, (...) hasılatlarına, maliyetlerine ve geri dönüşlerine rağmen benimsedikleri bir yöntem ve estetik anlayış çerçevesinde baktıklarını söyleyebiliriz” (s. 249) diyerek incelediği yönetmenlerden biri olan Ezel Akay’ın da kişisel bir üsluba sahip olduğunu vurgulamıştır.

Semra Civelek, 2023 yılında yayınladığı, *Yeni Türkiye Sinemasında Modernist Sanat Filmi: Burak Çevik Sineması ve Yeni İmge Analitiği* isimli doktora tez çalışmasında, örneklem olarak seçilen filmlerin, anlatı ve stil açısından klasik sanat sinemasından farklılıkları olduğunu savunmuş, bu filmleri modernist sanat sineması örnekleri olarak görmüş ve içerdiği farklılıkları analiz etmiştir. Filmlerin anlatısal ve stilistik unsurlarını anlatımsal analize tabi tutarak inceleyen yazarın biçimsel bir analiz yaptığı görülür. Çalışmada Ezel Akay’ın *Neredesin Firuze* filmi de örneklem arasına dahil edilmiştir. Yazar çalışmasında, sanat sinemasını kategorilere ayırmış; Dışavurumcu, İzlenimci, Yeni Gerçekçi ve Yeni Dalga gibi akımların şekillendirdiği sanat sineması (klasik) ile 1960’lardan sonra kendini göstermeye başlayan sanat sinemasını (modern) birbirinden ayırmıştır. Modern sanat sineması örnekleri olarak ele aldığı filmlerin, klasik sanat sinemasından ayrılan yönlerini ortaya koymak için, filmlerin anlatımsal analizinin ardından, Kovacs’ın modernist sanat filmlerinin biçimsel yönelimlerine, stillerine, türlerine ve geleneklerine yönelik yaptığı sınıflandırma önerisi çerçevesinde bir analiz yapma yoluna da gitmiştir. Bu anlamda yazar, *Neredesin Firuze* filminin, modernist sanat filmlerinin temel özelliklerinden olan kendini yansıtmaya, soyutlama ve öznellik ilkelerini taşıdığını, anlatımın fragmanlı yapısı sebebi ile parçalı, görsel ve sessel uzamın yoğun bir şekilde kullanılmasıyla da doldurucu bir biçimsel yönelimin benimsendiğini, kendini belli eden teatral ve kısmen dekoratif stil ile modernist bir stile sahip olduğunu, modernist türler açısından ise satir/tür parodisi barındırdığını ancak filmin bu yönleri ile yeni roman geleneğine yaklaşıp da tam olarak bir modernist gelenek içerisinde değerlendirilemeyeceğini belirtmiştir (ss. 153).

Turgay Kural 2013 yılında yayınladığı *2000 Sonrası Türk Sineması’nda Müzikal ve İdeoloji: Ezel Akay Sineması* isimli yüksek lisans tez çalışmasında Ezel Akay’ın *Neredesin Firuze*, *Hacivat Karagöz Neden Öldürüldü?* ve *7 Kocalı Hürmüz* filmlerini incelemiştir. Akay’ın filmlerini feminist ideolojiye has söylemlerle

şekillendirdiğini (ss. 48, 100), bu söylemi yansıtmak için de müzikal tür uylarımlarını kullandığını (s. 100) iddia eden yazarın tematik analiz yönü ağır basan ancak biçimsel analizi de gerektiren nitel ve nicel bulgular ortaya koyduğu bir çalışma yaptığı görülmektedir. Yazara göre “Akay’ın yönetmenliğini yaptığı filmlerdeki senaryoları, karakterleri, diyalogları ve renk kullanımı feminist yaklaşıma uygundur” (s. 100). Akay, filmlerindeki kadın karakterleri, parlak aydınlatmayı daha çok erkek karakterin görüldüğü sahnelerde kullanarak, kıyafetlerindeki renklerde erkek karakterlere nazaran daha mat ve parlak olmayan renkler seçerek, kadrajda bir dikkat unsuru olmaktan uzak tutmuş, böylelikle de onları cinsellikten uzak yansıtmış, bununla birlikte, sosyal konumları iyi, erkek karakterler karşısında daha güçlü, birlik beraberlik içinde yaşayan, bu yönleri ile de feminist ideolojiyi destekler nitelikte karakterler olarak sunmuştur (ss. 100-102).

Gizem Parlayandemir, 2016 yılında kitap bölümü olarak yayınladığı, “Popüler Filmlerle Karşıt Kültür Üretmek: Türk Sinemasında Müzikal Filmler ve Muhafif Bir Anlatıcı Olarak ‘Ezop’” isimli çalışmasında, müzikal türü kapsamında Ezel Akay’ın *Neredesin Firuze*, *Hacivat Karagöz Neden Öldürüldü?* ve *7 Kocalı Hürmüz* filmlerindeki anlatım üslubunu ve karşıt kültür üreten söylemlerini incelemiştir. Çalışmada, filmlerin incelenmesinde tematik ve biçimsel analizlerin birbirlerini destekleyecek şekilde bir arada kullanıldığı görülür. Yazar, Akay’ın, görüntü yönetmenliği, kurgu, sanat yönetimi alanlarındaki niteliğine, anlatıcının öne çıkmasına, müzik kullanımına, masalsı bir anlatı tarzı benimsemesine dikkat çektikten sonra, incelediği filmlerin, şov müzikali (*Neredesin Firuze*), peri masalı müzikali (*Hacivat Karagöz Neden Öldürüldü?*) ve halk müzikali (*7 Kocalı Hürmüz*) olarak değerlendirilebileceğini belirtmiş, “*Neredesin Firuze* filmi kültür endüstrisini, *Hacivat Karagöz Neden Öldürüldü?* filmi yerleşik tarih anlayışını ve iktidar fikrini, *Yedi Kocalı Hürmüz* ise genel kabul görmüş kadın kimliğini kıran” filmler olduğunu, bunun yanında “yönetmenin toplumsal cinsiyete dair bakışının üç filmde de egemen söylemin dışında” olduğunu, bu yönleri ile de karşıt kültür ürettiklerini ifade etmiştir (ss. 170-171).

Bunların dışında diğer önemli araştırmalar arasında, Ezel Akay’ın filmlerinde metinlerarasılık, kültürel kodlar ve toplumsal cinsiyet gibi temalar üzerine yoğunlaşan analizler de dikkat çekmektedir. Örneğin, Görmez (2007), *Hacivat ve*

Karagöz Neden Öldürüldü? filmini tematik açıdan analiz ederek, filmde politikacıların ikiye bölünmüşlüğü ve yöneticilerin çıkarıcı yapısını ele alan eleştiriler ile Stoppard'ın *Rosencrantz ve Guildenstern Öldüler* oyunundaki benzer tematik unsurları karşılaştırır. Diğer bir tematik çalışmada Senem Duruel Erkılıç (2008), *Neredesin Firuze* filmindeki müziğin hibrit yapılar oluşturarak toplumsal beğenideki değişimleri nasıl temsil ettiğini ele alırken, Sağkan (2010) aynı filmde müzikal parçaların olay örgüsüyle nasıl entegre edildiğini incelemektedir. Eğilmez (2016) ise Akay'ın *Hacivat ve Karagöz Neden Öldürüldü?* filmi aracılığıyla Osmanlı kuruluş tarihi ve Karagöz geleneği arasında metinlerarası bir bağ kuran eleştirileri değerlendirir ve toplumsal eleştirilere odaklanır. Öte yandan Ekici (2016), *Neredesin Firuze* filminde kadın karakterlerin gizem unsuru olarak temsili üzerinden patriarkal söylemleri sorgularken Dizdar (2019) ise *Yedi Kocalı Hürmüz* filmini diğer uyarlamalarla karşılaştırarak, biçimsel yönleriyle Akay'ın teatral ve dekoratif üslubunu öne çıkarır.

Literatürdeki bu çalışmalara, yönetmenin biçimine ilişkin bulgular açısından bakıldığında, yapılan çalışmaların kapsamının oldukça kısıtlı olduğu ve çalışmalarda tematik analizin öne çıktığı görülür. Bununla birlikte Ezel Akay'ın *Osman Sekiz* filmi hakkında yapılmış herhangi bir çalışma bulunmazken *9 Kere Leyla* filmi için sadece makale türünde bir çalışma bulunmaktadır¹. Ezel Akay'ın kendi kişisel üslubu olduğunu savunan çalışmalar bulunmakla birlikte, doğrudan Akay'ın biçimini analiz etmeyi amaçlayan çalışma da bulunmamaktadır. Buna karşın bu çalışma, filmlerde anlatı ve stil unsurlarının kullanımına yönelik biçimsel bir analiz yapmayı hedeflemektedir.

Ana akım filmler yapan bir yönetmen olarak Ezel Akay hakkında ve ana akım sinema üzerine Türkçe literatürde bulunan çalışmaların sayısı ve bu çalışmaların ele aldığı konuların kapsamı oldukça kısıtlıdır. Yani hem Ezel Akay'ın filmleri hakkında hem de ana akım Türk sineması evreninde, filmlerdeki biçimsel sistemin kapsamlı bir şekilde incelendiği çalışma sayısı azdır. Yapılan çalışmalar biçime değil genellikle temaya odaklanmaktadır. Bu çalışma Ezel Akay'ın filmlerinde, onun biçimi açısından öne çıkan anlatı ve stil unsurlarını analiz ederek literatüre katkı

¹ Basmacı, P. (2021). Feminizm bağlamında Lilith efsanesi ve “9 Kere Leyla” filmi. *ODÜ Sosyal Bilimler Araştırmaları Dergisi (ODÜSOBİAD)*, 11(3), 965-980. Doi: 10.48146/odusobiad.969266

sağlayacaktır. Böylelikle, Ezel Akay hakkında, başka çalışmalar yapılması için yeni alanların doğması beklenmektedir.

Çalışma, belgelerin ve filmlerin taranması ile şekillenmiştir. Çalışmanın varsayımlarından ve amacından hareketle, öncelikle anahtar kelimeler belirlenmiş, belirlenen anahtar kelimeler referans alınarak, ulusal ve uluslararası, fiziki ve dijital ortamdan erişilen literatürdeki (kitaplar, dergiler, tezler, bildiriler, gazeteler, internet sayfaları, sosyal medya platformları) yazılı, görsel ve işitsel belgeler taranmış, elde edilen veriler ile çalışmanın ilk iki bölümünde yer verilen kavramsal çerçeve oluşturulmuştur. Sinemanın icadından günümüze kadar biçimin nasıl şekillendiğinin ve hangi süreçlerden geçtiğinin, kavramsal çerçevede özetlenmesinin, sinemada biçim kavramı hakkında bir perspektif oluşturacağı, bunun yanında Ezel Akay'ın da filmlerinde kendi biçimsel sistemini oluştururken beslendiği sanatsal arka planın kavranmasına katkı sağlayacağı düşünülmektedir. Bu sebeple kavramsal çerçeve oluşturulurken öncelikle sinemada biçimin tarihsel gelişimi hem dünya genelinde hem de Türkiye özelinde, bu gelişime etki eden sosyal, kültürel ve ekonomik arka plan gözetilerek özetlenmiştir.

Kavramsal çerçevenin ikinci bölümünde ise biçim olgusu ve biçimi inşa eden ve filmlerin biçimsel sisteminde var olan anlatı ve stil unsurlarına ilişkin kavramlar ele alınmış, filmlerin analiz edilmesi sürecinde yapılan çözümleme için bir kavram seti oluşturulmuştur. Bu bölümde David Bordwell ve Kristin Thompson'un kaleme aldığı, sonraki baskılarda Jeff Smith'in de katkı yaptığı *Film Art: An Introduction (Film Sanatı)* isimli kitap temel alınmıştır.

Ezel Akay'ın biçimine ilişkin sonuçların ortaya konması için filmlerinin analiz edilmesi gerekmektedir. Bu bağlamda çalışmanın üçüncü bölümü, Ezel Akay'ın hayatı ve sanat anlayışıyla ilgili görüşlerini ve filmlerin analizlerini içermektedir. Bu çalışma tarama modeli ile oluşturulmuştur. Ezel Akay veya filmlerdeki oyuncularla bu çalışma özelinde herhangi bir görüşme gerçekleştirilmemiştir. Sadece, internet aracılığı ile ulaşılan Ezel Akay ile ilgili haberler, yaptığı röportajlar ve söyleşiler taranmıştır. Bu kaynaklar da yönetmenin film yapım süreçlerinde verdiği kararlardan çok sanat anlayışına ilişkin veriler içermektedir. Yönetmenin hayatı ve sanat anlayışına ilişkin bölüm, bu veriler ışığında oluşturulmuştur. Bununla birlikte hem

film analizlerinde hem de yönetmenin biçemi hakkında yapılan değerlendirmede de bu verilerden yararlanılmıştır.

Bu noktada filmlerin analizlerinde kullanılan yöntemi açıklamak da yerinde olacaktır. Öncelikle bu çalışma nitel bulgulara dayanmaktadır. Çalışma, Ezel Akay'ın filmlerinin biçimsel sisteminde anlatı ve stil unsurlarının nasıl kullanıldığını analiz ederek yönetmenin biçiminin özelliklerini değerlendirmeyi hedeflemektedir. Ömer Çağan'a (2019) göre, yönetmenler filmlerin biçimsel sistemini oluştururken iki başlık altında toplanan unsurları düzenlerler; bunlar anlatı ve stil unsurlarıdır (s. 39). Bordwell vd.'de (2017) bir yönetmenin, izleyicinin deneyimini şekillendiren bir anlatı kurarken, aynı zamanda mizansen, sinematografi, kurgu ve ses gibi unsurlar üzerinde de dikkatlice düşünerek bu unsurları uyumlu bir bütün halinde organize ettiğini belirtir (s. 303). Yani bir yönetmen, biçimini oluştururken filmdeki anlatı ve stil unsurları üzerinde tercihler yapar. Dolayısıyla yönetmenlerin biçimlerinin analizi, filmlerindeki bu unsurları nasıl kullandıklarını çözümleyerek yapılabilmektedir. Bordwell ve Thompson, *Film Art: An Introduction* isimli çalışmalarında biçim analizinde bir başlangıç noktası ve yol haritası olabilecek bir yöntem önermektedirler. Bu çalışmada da Bordwell ve Thompson'ın önerdiği yöntem referans alınarak, tek bir yönetmenin biçimini analiz etmeye yönelik bir model oluşturulmuştur.

Bordwell vd.'nin (2017) önerdiği yöntem, filmin anlatı ve stil unsurlarını, yönetmenlerin hangi amaçlarla kullandıklarını analiz etmeyi kapsamaktadır. Bu bağlamda yazarların önerdiği yöntem dört soru etrafında şekillenmektedir (ss. 307-309):

- Filmin genel biçimi nedir?
- Hangi başlıca teknikler kullanılıyor?
- Teknikler hangi kalıpları oluşturuyor?
- Teknikler ve kalıplar hangi işlevleri yerine getiriyor?

Önerilen yöntemin ilk sorusu, filmin anlatı ve stil unsurlarının bir bütün olarak nasıl çalıştığını kavramaya yönelik bir başlangıç noktası sunar. Bu soru filmin tüm

biçimsel yapısını, yani anlatı ve stil unsurlarını içeren bütüncül bir yapıyı incelemeyi hedeflemektedir (Bordwell vd., 2017, s. 307).

İkinci soru, filmdeki stil unsurlarının (mizansen, sinematografi, kurgu ve ses) nasıl kullanıldığının detaylı bir şekilde analiz edilmesini önermektedir. Örneğin, *October* filmindeki hızlı, süreksiz kurgu veya *The Maltese Falcon* filminin klasik süreklilik kuralına uygun yapılan çekimleri ve kurgusu gibi bazı stilistik teknikler, filmlerin biçiminde merkezi bir rol oynadıkları için öne çıkacaktır. Bordwell vd.'ne (2017) göre de filmlerin stilistik tercihlerinde öne çıkan bu tekniklerin tespit edilmesi gerekmektedir (s. 307).

Bu stilistik teknikler, film boyunca ya da belirli bir sahnede yinelenen, değişimler geçirebilmekte, geliştirilebilmekte ve birbirine paralel şekilde kullanılabilir. Üçüncü soru filmlerdeki tekniklerin nasıl organize edildiğinin ve bir desen oluşturup oluşturmadığının analiz edilmesini önermektedir (Bordwell vd., 2017, s. 307). Çünkü stil unsurları, filmin biçimi ile uyumlu olabildiği gibi bazen de uyumsuzdur ve kendi başına dikkat çekicidir. Yani deneyseldir ve bu da anlatı tarzına farklı bir yaklaşım gerektirmektedir (s. 308).

Son soru ise filmlerde öne çıkan tekniklerin ve bu tekniklerin oluşturduğu desenlerin filmin biçiminde herhangi bir işlevinin olup olmadığının analiz edilmesini önermektedir. Böylelikle tekniklerin ve desenlerin film-seyirci etkileşiminde duyu veya anlam açısından etkileri de açığa çıkacaktır. Örneğin, *The Birds* filminde hızlı kurgu, seyircide şok duygusunun yaratılmasına katkı sağlayan tercihlerden biridir. Bazı filmlerde genellikle, üst açının “yenilgi”, alt açının ise “zafer” anlamına gelmesi veya bazen de bu kalıba uymayarak farklı anlamlar inşa etmesi gibi (Bordwell vd., 2017, s. 309).

Özetle, önerilen yöntem, filmlerdeki anlatı ve stil unsurlarının nasıl ve hangi amaçlarla kullanıldığının analiz edilebilmesi için bir yol haritası sunmaktadır. Bu bağlamda yukarıda açıklanan yöntem, bir yönetmenin filmlerinin çözümlemesinde odaklanılması gereken beş kategori ortaya çıkarmaktadır:

- Filmin anlatı unsurlarının düzenlenmesi ve yapısı
- Filmin mizansen tekniklerinin kullanımında öne çıkan tercihler

- Filmin sinematografik tekniklerinin kullanımında öne çıkan tercihler
- Filmin kurgu tekniklerinin kullanımında öne çıkan tercihler
- Filmin ses unsurlarının kullanımında öne çıkan tercihler

Bu çalışmada da filmin künyesi ve konusu ile başlanacak olan film çözümlemelerinde, her bir filmin biçiminde öne çıkan tercihler, yönetmenin bu tercihleri yapma sebepleri ile yukarıdaki kategoriler çerçevesinde “anlatı çözümlemesi, mizansen, sinematografi, kurgu ve ses” başlıkları altında analiz edilmiştir.

Yapılan analizlerin ve bilhassa yorumlamaların subjektif değerlendirmeler olduğunun da altı çizilmelidir. Film özelinde yapılan yorumlamalar, filmlerin analiziyle eş zamanlı, yönetmenin biçimine ilişkin değerlendirmeler ise Sonuç ve Değerlendirme bölümünde ele alınmıştır. Bu çalışmada yapılan subjektif değerlendirmeler, *Film Art: An Introduction* isimli çalışmanın sunduğu kapsamlı kavram seti ile sınırlanmıştır. Bu çerçeve, filmlerin analizini yaparken kullanılan ölçütlerin ve yorumların teorik temellere dayanmasını sağlamaktadır. Her ne kadar profesyonel görüşlerle kontrol etme imkânı olmasa da teorik çerçevenin sağlam yapısı, analizlerin objektivite ile subjektivite arasındaki dengeyi korumasına olanak tanır. Bu yaklaşımın, film analizlerinde ortaya konan bulguların, yalnızca kişisel yorumlar olmasından ziyade, akademik bir disipline dayalı yorumlar olmasını sağlayacağı düşünülmektedir. Her bir başlıkla ilgili bulguların analizi için filmler kare kare ve tekrarlarla izlenerek ilgili notlar alınmıştır. Analizin sistemli bir şekilde yorumlanması sürecinde ise her bulgu, kapsamına girdiği başlık altında ele alınarak açıklanmıştır. Bu bağlamda her bir filmin analiz sürecinde, filmin künyesine ve konusuna yer verildikten sonra, önce filmlerin anlatı çözümlemesine daha sonra da stilinde öne çıkan unsurların analizine yer verilmiş, bulgular, ilgili tek başlık altında bütünlüklü bir şekilde yorumlanmıştır. Çalışmanın “Değerlendirme ve Sonuç” bölümünde ise analiz edilen unsurlar topluca değerlendirilmiş ve Ezel Akay'ın yönetmenlik biçemi tartışılmıştır.

2. SİNEMADA BİÇİM: TARİHSEL PERSPEKTİF

Türk sinemasında bir yönetmenin kişisel üslubunu değerlendirmeyi amaçlayan bu çalışmada, sinemada biçim konusunun sinemanın doğuşundan günümüze kadar geçirdiği dönüşümü, toplumsal, sosyal, kültürel ve ekonomik etkileri gözeterek ortaya koymayı gerektirmektedir. Sinemada biçimin gelişimi, ikinci bölümde ele alınacak olan biçimi oluşturan unsurların ve biçimle doğrudan ilişkili kavramların anlaşılmasına katkı sağlayacağı düşünülmektedir. Ayrıca çalışma kapsamında inceleme altına alınan yönetmenin içinde bulunduğu şartlar ve mevcut biçimsel yaklaşımların da ortaya konulması gerekliliği bu bölümü gerekli hale getirmektedir. Bu sebeplerle, sinemanın doğuşundan günümüze kadar geçen sürede sinemada biçimin gelişiminin, uygulamalar ve kuramsal çalışmalar düzeyinde incelenmesine ihtiyaç duyulmuştur. İlk olarak sinemanın doğuşundaki biçimine, yani gerçekçiliğe daha sonra ise anlatı, kurgu, ses, renk gibi edindiği yeteneklerle ve farklı ifade arayışları için yapılan çalışmalarla dönüşümüne odaklanılmıştır.

2.1. SİNEMADA BİÇİMİN DOĞUŞU VE YÜKSELİŞİ

Sinema, neredeyse doğduğu günden bu yana gerçeklikle kurmaca arasında bir denge kurmaya çalışan görsel sanat formu olmuştur. Sinemanın erken dönemlerinde gerçekçilik, izleyicilere mümkün olduğunca gerçek hayata benzeyen bir deneyim sunmayı amaçlayan temel bir yaklaşımdır. Sinemanın ilk ortaya çıkışı, doğası gereği aktüel görüntülerin kayda alınması ve izletilmesi yaklaşımına dayanmaktadır (Bordwell vd., 2017, ss. 457-458). Yani kameranın uygun bir yere konarak gündelik hayatta gerçekleşen aksiyonların çekilmesi ve bu yapılan çekimlerin ücretli toplu gösterimlerle seyirciye gösterilmesinin, sektör olarak sinemayı ilk inşa eden bakış açısı olduğu söylenebilir.

Sinemanın doğuşundan günümüze kadar geçen süreçte yaşanan gelişmeler ve dönüşümler, tek bir araştırma çerçevesinde kapsamlı olarak ele alınamayacak kadar geniştir. Bu noktada, dönüm noktaları ve paradigma değişimleri bize önemli referanslar sunar. Bir yapıya ve kültüre sahip her olgu, dönemlerindeki değişimlerle şekillenir, dönüştür veya yok olur. Sinema da icadından önce ve sonra, günümüze kadar birçok dönüm noktası ve paradigma değişimi yaşamıştır. Bu değişimler,

sinema tarihindeki dönemlerin başlangıç ve bitişini belirlemede önemlidir. Ancak bu dönemler, sadece yeni tekniklerin geliştirildiği anlarla sınırlı değildir. Sinemanın karmaşık tarihini anlamak için dönüm noktaları ve paradigma değişimleri, daha geniş bir çerçevede değerlendirilmelidir. Bu bölümde, sinemanın doğuşu ve gelişimindeki dönüm noktalarına ve değişen paradigmalara odaklanılmıştır.

André Gaudreault (2006), sinemanın doğuşu konusunda iki farklı yaklaşımın hâkim olduğunu belirtir: Edison'un sinemayı keşfettiğini savunanlar ve Lumiere Kardeşler'in sinemayı keşfettiğini savunanlar. Edison'un sinemayı keşfettiğini savunanlar, sinemanın doğuşunu kinetoskopun icadına dayandırırken, Lumiere Kardeşler'in sinemayı keşfettiğini savunanlar ise sinematografin icadına bağlarlar. Edison'un icadının perspektifinden bakanlar için bu dönüm noktası 1891-93 yıllarında gerçekleşirken, diğerleri için bu tarih 1894-95 yıllarıdır (ss. 86-87). Alternatif olarak, Edison ve Lumiere'lerin sinemayı değil, sinema yapmayı mümkün kılan icatları gerçekleştirdiğini düşünenler de vardır (Gaudreault, 2011, s. 5; Musser, 2018, ss. 42-43).

Bu çalışmada, sinemanın başlangıcı Lumiere Kardeşler'in sinemayı keşfettiğini savunanların perspektifinden ele alınmaktadır. Günümüzdeki tanımına en uygun sinema, Lumiere Kardeşler'in sinematografinin icadı ile mümkün olmuştur. Lumiere'ler, 1895 yılında Paris'teki Grand Cafe'de ilk halka açık ücretli gösterimi gerçekleştirmiştir (Musser, 2018, ss. 33-34). Günümüzdeki sinemanın yapım, dağıtım ve özellikle de gösterim süreçleri, sinematografin icadı ile başlamış ve bugüne kadar gelişim ve dönüşüm süreci geçirmiştir. Edison'un kinetoskopunun sadece bir kişinin izlemesine izin veren, dolayısıyla toplu gösterime uygun olmayan bir teknoloji olması, bu çalışmada sinemanın başlangıcının Edison'a dayandırılmasını engelleyen bir durumdur. Lumiere'ler, birçok fotoğrafın belirli bir hızda art arda ışığın önünde döndürülmesi prensibi ile çalışan ve perdeye yansıyan görüntünün izleyicide hareket yanılsaması oluşturduğu (Usai, 2008, s. 22) sinematografi icat ettiğinde, sinemanın teknik şartları oluşmuş, toplulukla birlikte ücret ödenerek izlenebilen sinema doğmuştur.

Sinemada biçim konusuna girmeden önce, sinemanın doğduğu gerçeklik yanılsamasına değinmemiz gerekir. Hem inşa edilen bu metnin sistematığına hem de

tarihsel süreçte kronolojinin takip edilme çabasına hizmet edecektir. Her yaratının bir formu olduğu gibi, sinemanın da daha doğduğu anda (sonradan değişecek ve yeniden şekillenecek olsa da) bir formu bulunmakta ve bu form gerçekçilik yaklaşımına hizmet etmektedir. Sinemada gerçekçilik kavramını incelemek için, onun doğduğu yıllara, yani Lumiere Kardeşler'in filmlerine bakmak gerekir. İlk gösterilen filmler gündelik hayattan, gerçek mekânlarda, gerçek olayların çekilmesiyle oluşturulan ve herhangi bir düzenlemeye tabi tutulmayan çok kısa hareketli görüntülerdir (Bordwell vd., 2017, ss. 458-459). Ancak Georges Melies'in "sinema tarihine yaptığı katkılar" göstermektedir ki (s. 459), sinemanın icadından çok geçmeden, neyin çekileceğini, nasıl çekileceğini ve yapılan çekimlerin hangi sırayla gösterileceğini belirleyen bir karar mekanizmasının olduğu, gösteriminden önce hem çekim aşamasında hem de çekimden sonra düzenlemeye tabi tutulan filmler ortaya çıkmıştır.

Sinema üretimine "düzenleme"nin dâhil olması, sinema biçiminin değişmesi konusunda bir dönüm noktasıdır ve bu yaklaşım, sinemayı gerçekçilikten kopararak biçimciliğe yaklaştırmaktadır. Bu nedenle, sinemada "düzenlemenin" başladığı nokta, yaklaşım olarak biçimciliğin de başladığı nokta olarak kabul edilmektedir. Sinemada biçimcilik kavramına ilişkin kuramsal olmasa da uygulama düzeyinde ilk örnekler, Melies'in filmleri ile başlamıştır (Bordwell vd., 2017, s. 459). Bu dönüşüme vurgunun sebebi, sinemada biçimciliğin tarihinden ziyade, sinema biçimindeki dönüşümün dönüm noktası olmasından kaynaklanmaktadır. Sinemada biçimin tarihsel gelişimine odaklanılan bu bölümde, öncelikle bu iki yönetmenin çalışmalarına ve sinemanın onlarla olan dönemine değinilmektedir.

2.1.1. Lumiere'ler ve Melies ile Sinemanın İlk Yıllarında Biçim

İlk çekilen filmlerde, günümüz sinema yapım süreçlerinden olan senaryo yazımı, senaryoya uygun mizansen düzenlemesi, senaryoya uygun oyunculuk performansı, sahnenin planlara bölünmesi, birden fazla plan olarak çekimi ve dolayısıyla da kurgunun/montajın olmadığı görülmektedir. *L'Arrivée d'un train en gare de La Ciotat* (Bir Trenin La Ciotat Garına Varışı, 1896), açılı bir şekilde perona konulmuş kameranin gara gelen treni tek plan olarak çektiği görüntüden ibarettir. Aynı şekilde, içinde küçük de olsa kurmaca ve oyunculuk barındıran ve bu yönüyle sinemada gösterilen ilk öykülü film olarak kabul edilebilecek *L'Arroseur Arrosé* (Bahçe

Sulayan Bahçivan, 1895) filmi de kamera, uygun bir yere konumlanarak karşısındaki olayların tek bir planda çekildiği görüntüden oluşmaktadır. Lumiere'ler kameralarını parklar, bahçeler gibi kamusal alanlara yerleştirmişler, haber olaylarını veya gündelik olayları filme almışlardır (Bordwell ve Thompson, 2012, s. 456). Ancak zamanla, anlatı, mizansen, sinematografi, kurgu, ses ve renk gibi anlatım araçlarının gelişmesiyle sinema bir biçime kavuşmuştur. Bu da sinemayı kendine has kültürü, teknikleri ve dili olan bir sanat dalı haline getirmiştir.

Sinemanın ilk yıllarına ilişkin Roberta Pearson'ın makaleleri, sinema tarihinin anlaşılması açısından oldukça önemlidir. Pearson, sinemanın doğuşundan kurumsallaşmasına kadar geçen süredeki üretim, dağıtım ve gösterim süreçlerini "Sinemanın Erken Dönemi" ve "Geçiş Sineması" adlı çalışmalarında incelemiştir. Pearson (1996), sinemanın başlangıcından 1906'lara kadar geçen dönemi "erken sinema" (early cinema) olarak adlandırmıştır (s. 13).

Erken sinema dönemindeki filmler, bir dakikalık hareketli şipşak fotoğraflardan ibarettir ve sahnelerin gerçek mekânlarda çekilmesi, gerçek insanların ve objelerin kullanılması gibi doğal temsil biçimlerini kullanmalarıyla sonraki dönemlerden farklılaşmaktadır (Pearson, 2008a, s. 30). Bu dönemde montaj tekniği pek görülmez ancak 1902-1903 yıllarında birden çok çekimin birleştirildiği örnekler başlamıştır. Bu montajlar, anlatısal gelişmeleri artırmaktan çok, görsel hazı güçlendirmek için kullanılmıştır. Örneğin, Melies'in *Voyages dans la Lune* (Aya Seyahat, 1902) filminde uzay kapsülünün aya inişinin iki kere gösterilmesi gibi (s. 37). 1907'ye kadar çekimler arasında zamansal ve nedensel ilişkilerin kurulma çabasının görüldüğü, birden fazla planın olduğu basit anlatılı filmler sektöre hâkim olmuştur (s. 34). Bu dönemde sinema salonları henüz yaygınlaşmamış, filmler çeşitli gösterim mekânlarında izlenmiştir. En yaygın gösterim yerleri vodvil tiyatrolarıdır (Burch, 1990c, s. 113; Pearson, 2008a, s. 40).

Sinemanın ilk yıllarına ilişkin dönemler hakkında Noel Burch'ün yaklaşımı, ifade edilişi yönünden farklıdır. Burch, *Life to Those Shadows* (1990) isimli kitabının girişinde, sinemanın doğuşundan yerleşik bir sisteme oturarak kurumsallaştığı dönemi, 1895-1929 yılları arasındaki dönem olarak kabul etmiştir (1990e, s. 2). Burch'e (1979a; 1990a) göre bu dönemde sinemada ilkel (primitive) ve kurumsal

olmak üzere iki farklı temsil tarzı vardır. Sinema, ilkel temsil tarzına doğmuş, ancak zamanla yapım, dağıtım ve gösterim süreçlerinde yaşanan gelişmeler sonucunda kurumsal temsil tarzına evrilmiştir. Burch'un ifadelerine göre, sinemanın en erken döneminde (1906 yıllarına kadar) üretilen filmler, otantik bir işçi sınıfı tarzı taşımaktadır ve bu dönemde sinemanın izleyicileri büyük ölçüde işçi sınıfından oluşmaktadır (1979a, s. 77; 1978, s. 93). Bu erken dönem filmlerinin temsil sistemi, burjuvanın sanat formlarından ziyade, işçi sınıfının kültüründen etkilenmiştir. Ancak 1908-1915 yılları arasında sinema, daha fazla parası ve boş zamanı olan bir izleyici kitlesine (orta sınıfa ve burjuvaziye) doğru dönüşecektir (1978, s. 94). Burch'e göre sinema, 1910-1915 yılları arasında, temel açılardan yeniden başlamış ve ilk yirmi yıl boyunca ilkel (veya saf) sanat evreninden ayrılarak tamamen "klasik" mekân temsiline dönüşmüştür (1990b, s. 162). 1906'dan sonra sinema dilinde yaşanan gelişmeler, sinemayı ilkel bir temsil tarzı olmaktan kurtarıp kurumsal bir temsil tarzına dönüştürmüştür. 1906'dan önce ve bazı yerlerde 1915'e kadar pek çok film, perspektifin olmadığı, teatral çerçevelere sahiptir. Kameranın önündeki alanı eşit aydınlatan dikey bir aydınlatmanın kullanılması, kameranın sabit kalması, derinlik hissini yok edecek şekilde düz bir açı ile yerleştirilmesi, boyanmış arka planların kullanılması ve oyuncuların düz bir hizada durmaları gibi faktörler, filmlerin düz görüntülere sahip olmasına katkıda bulunmaktadır (1990b, s. 164). İlkel temsil tarzını yansıtan filmlerin karakteristik özellikleri tablonun özerkliği, yapay ve ön cepheleli kamera yerleşimi, uzun planın korunması ve merkezkaç yaklaşımıdır (1990a, s. 188).

Bir filmin izleme deneyimi sadece filmin içeriğiyle sınırlı değildir. Burch'e (1990a) göre, filmi izleyenlerin deneyimini etkileyen dışsal unsurlar da vardır. Gösterim salonundaki atmosfer, ara başlıklar ve sahnede olanları anlatan konuşmacının varlığı gibi etkenler, ilkel dışsal deneyimi de ortaya çıkarmaktadır (s. 188).

Günümüzdeki film biçimlerinden, sinematografiden ve anlatıdan yoksun sinema; safça çekilmiş gerçek hayattan görüntülerin gösterilmesi üzerine doğmuştur. Lumiere Kardeşler'in fabrikalarından çıkan işçileri çektikleri deneme, "bu tarihi kameranın prototipiyle yapılan belirleyici bir deney olmasının yanı sıra, aynı zamanda gerçekliğin gözlemine yönelik bir deneyi temsil etmektedir" (Burch, 1990d, s. 15). Lumiere Kardeşler, gerçek hayatı yansıtan kısa filmler ile sinemanın gerçeklik arayışına yönelik bir platform haline gelmesini sağlamıştır. Bu dönüm noktası,

sinemanın gerçeklik duygusunu yakalama ve izleyiciyi o anın içine çekme potansiyelini keşfetmesine olanak tanımıştır. Örneğin, *Bir Trenin La Ciotat Garına Varışı* (1896) filmini izleyen seyircilerin kendilerine doğru gelen treni görünce korkuya kapılarak sandalyelerin altına saklandıkları dile getirilir (Pearson, 2008a, s. 35). Sinemanın icadından sonra dünya genelinde kitlelerce ilgi görmesinin önemli sebeplerinden biri de budur. Bu talebi karşılamak için çekilen filmler artmış ve sinema, 1895'ten 1915'e kadar yapım, dağıtım ve gösterim aşamalarıyla yerleşik bir sistem haline gelmiştir (s. 30).

Bordwell vd.'e (2017) göre bu dönemde, filmler genellikle doğal ışık kullanımı, gerçek mekânlarda çekim yapma ve gerçek insanları oyuncu olarak kullanma gibi gerçekçi özelliklere sahiptir. Bu gerçekçilik, izleyicilerin filmlerde olanlara kolayca inanmalarını sağlamış ve sinemayı bir tür belgeleme aracı haline getirmiştir. İlk filmler, genellikle tek bir çekimden ve uzaktan çekilen bir eylemi çerçeveleyen sahnelerden oluşmaktadır. Edison'un Black Maria stüdyosunda ünlüler ve eğlendiriciler kamera karşısında performans sergilerken, Lumiere'ler kameralarını dış mekânlara götürerek günlük yaşamın etkinliklerini ve haber olaylarını belgelemeyi tercih etmişlerdir. Erken dönem filmleri genellikle belgesel niteliği taşıyan manzaraları veya önemli olayları gösterirken, aynı zamanda kısa skeçler ve komik sahneler de popülerdir. Bu filmler, teknolojik sınırlamaları ve kısa süreleri nedeniyle günümüzden bakıldığında kaba görünebilir. Ancak, bu filmler, o dönemde ilgi çeken olağanüstü olaylar ve ilginç gösterilerle dikkat çekmeyi hedefleyerek, bugün YouTube gibi platformlarda karşımıza çıkan amatör videolara benzer bir yaklaşımı temsil etmektedir. Bu erken dönem filmler, avangart sinemacıları hareketi ve soyut fotografik özellikleri keşfetmeye teşvik etmiştir (ss. 458-459).

Georges Melies, sinemanın ilk yıllarında tek düzelik olarak görülen üretim şeklini değiştirmiştir. Melies, sinematografin icadından sonra kendi gösterilerini filme alıp çekmeye başlamış ve 1897'de kurduğu Star Film Company ile 1912'ye kadar yüzlerce film çekmiştir (Pearson, 2008a, s. 31). Melies, 1900'den sonra hareketli görüntülerin potansiyelini göstererek, film dramatizasyonunun keşfine yol açmıştır (Jacobs, 1939, s. 10). Bordwell ve Thompson' a (2012) göre Lumiere'lerin gündelik olayları çektiği tarzın ötesine geçerek, görsel efektleri keşfetmiş ve sinemada fantastik ve bilimkurgu türlerine öncülük etmiştir. 1897 yılında inşa ettiği özgün

stüdyosu, doğal ışığı içeriye alarak farklı dekorlar oluşturmalarını sağlamıştır. Bu denemeleriyle Melies, sinemada mizansen tekniğinin ilk ustası olarak kabul edilmektedir. Melies'in çalışmalarıyla birlikte anlatı biçimi, ticari film endüstrisinde en önemli tür haline gelmiş ve sinemanın dünya çapındaki popülaritesi sürekli artmıştır. Melies'in çalışmaları, Fransa başta olmak üzere, İtalyan ve Amerikan filmlerinin dünya pazarlarında büyük etki yaratmasına öncülük etmiştir (ss. 457-458).

Melies'in farkına vardığı ilk sinema hileleri (görsel efektler), onun sinemanın potansiyelleri üzerine düşünmesinin ve bu konudaki çalışmalarının önünü açmıştır. Melies'e göre sinematografinin evrimi boyunca, yeni teknikler ve hilelerin keşfi, sinematografik deneyimin sınırlarını genişletmiştir. Bu keşifler arasında stop-motion hilesi, bir şeyin başka bir şeye dönüştüğü metamorfozlar, kaybolmalar, üst üste bindirmeler ve mekanik, optik ve büyü hileleri sayılabilir. Bu yöntemlerin ustaca birleştirilmesiyle, sinematografi artık imkânsız ve olası olmayan şeyleri gerçekleştirebilecek bir güce sahiptir. Sinematografik sanat, görsel anlatımın ve hayal gücünün sınırlarını zorlayarak, seyircilere hiç görmedikleri bir deneyim sunmaktadır (Melies ve Liebman, 1984, s. 31).

İnsan bilinci, Platon'un mağara alegorisinde tasvir ettiği, mağarada yaşayanlar gibidir. Bilgi birikimi, hayal gücü, gördüğü ve tecrübe ettiği kadardır. Bir yeni doğurmak, ancak öğrenip deneyimlemek ve farklı noktalar arasında bağlamalar kurarak mümkündür. İnsanların, fotoğrafların hareketli görüntülere dönüşmesinden bu kadar büyülenmeleri günümüzde kimilerine absürt gelse de yaşanan dönem ve şartlar açısından düşünüldüğünde hak verilir bir durumdur. Benzer durumlar, yani yeni bir teknoloji ile bağ kuramamak, günümüzde de geçerliliğini sürdürmektedir. Yeni bir teknoloji ile bağ kurmak bile birçok insanın yapamadığı bir şeyken Melies, yaşadığı dönemin şartları çerçevesinde yeni bir teknoloji olan hareketli görüntü ve bunun kaydedicisi ve göstericisi olan makine ile bağ kurmuş, onu bir üretim süreci içinde farklı bir şekilde kullanmayı başarmıştır. Emile Vuillermoz'un (1927) sinemanın algılayıcı makinesinin keşfi hakkında ifade ettiği şu düşünceler, bir insan olarak Melies'in yaptıkları için kutsanmasına bir katkıdır: "İnsanın sinema aracılığıyla yarattığı filmler, sadece mekanik bir süreç değildir. Sinemanın insanın algısını genişleten ve hayal gücünü artıran bir tarafı da vardır. Sinema aracılığıyla

kendi sınırlarını aşabilir hale gelen insan, hayal dünyasını da genişletebilir. Sinema insan zihninin bir uzantısı gibi hareket etmeye müsait bir teknolojidir. Sinemanın bütün bu yönlerinden ötürü insan, kendisinden daha güçlü bir varlık yaratmıştır” (s. 41).

Sinemanın ilk yıllarında Lumiere Kardeşler ve Melies’in üzerinde durulmasının nedeni, sinema ile bazı ilkleri gerçekleştirmeleri ve dönemlerine damga vurmalarıdır. Lumiere’ler, gerçekçi ve belgesel tarzda çekimleriyle sinemanın temel işlevini, gerçek hayatı yansıtmayı ön plana çıkarmışlardır. Melies ise sahneleme, kostüm ve makyaj gibi unsurları kullanarak fantastik öyküler anlatmış, sinemada hikâye anlatma ve görsel efektlerin kullanımını vurgulamıştır. Lumiere’ler ve Melies’in filmleri, film kuramcıları tarafından belgesel ve öykülü film yapıcılığının ilk örnekleri olarak kabul edilmiştir (Pearson, 2008a, s. 36). Sinemada gerçekçiliğin Lumiere’ler ile, biçimciliğin ise Melies ile başladığı kabul edilir.

Lumiere’ler ve Melies’in film yapımı üzerindeki farklı yaklaşımları, sinema tarihindeki gelişmelerin ve yapısal dönüşümlerin bir yansımasıdır. İkisi arasındaki farklar, anlatı odaklı ve anlatı dışı film yapma şeklinde değil, sinemayı bir hikâye anlatma aracı olarak kullanmak yerine, izleyiciye bir dizi görüntü sunma yolu olarak görmek şeklinde anlaşılmalıdır (Gunning, 2006, s. 382). Sinemanın ilk yıllarında seyircinin beklediği şey bir hikâye değil, hareketli görüntüler sunmasıdır (Pearson, 2008a, s. 35). Tom Gunning, 1906 yılına kadar çekilen filmlerin sadece görüntü odaklı olduğunu belirterek bu dönemi “atraksiyon sineması” olarak tanımlamaktadır. Gunning, Leger’in sinemanın doğanın hareketlerini taklit etme ya da tiyatroya benzeme gibi yanlış yollardan ilerlememesi gerektiğini savunduğunu belirtir. Leger’a göre sinemanın benzersiz gücü, “görüntüleri görünür kılmakla” ilgilidir (Leger, 1973, s. 21’den alıntılan Gunning, 2006, s. 381). Gunning, bu “görünür kılma” eyleminin, sinemanın 1906’dan önce en yoğun şekilde sergilediği özellik olduğunu vurgular (s. 381). Atraksiyon sineması, “bir şeyi gösterme yeteneğine dayanan bir sinemadır” ve bu sinemada oyuncuların kameraya yönelik bakışları, izleyiciyle farklı bir ilişki kurulmasını sağlamaktadır (Gunning, 2006, s. 381-382). Paci (2006) ise bu dönemi, sinemanın bir "görme makinesi" olduğu ve sihirli numaralar sunduğu bir zaman olarak tasvir eder (s. 123).

Melies, sinemada birçok tekniği seyirciye daha ilgi çekici görüntüler göstermeyle ilişkili olarak kullanmıştır. Yakın plan ve zoom in gibi teknikler buna örnek verilebilir; yakın planı “alandaki bir nesnenin büyüklüğünün artması” için kullanması gibi (Burch, 1990b, s. 165). Keza, *L'homme à la tête en caoutchouc (Lastik Başlı Adam, 1901)* filminde, adamın kafasının ekranda büyümesi için uygulanan zoom in tekniği ile görsel efekt oluşturulmuştur (ss. 165-166). Bu filmde, kimyagerin kafasını bir körük yardımıyla şişirmesi ve patlatması, illüzyon ve görsel şov sunmaktadır. Zoom in tekniği, Melies’in illüzyon sinemasındaki filmlerinde benzer şekilde kullanılmıştır.

Atraksiyon sinemasının hareketli görüntüleri, kitleler üzerinde bir büyülenme etkisi yaratmıştır. O dönem için bu şok edici yeni teknoloji, izleyicinin kısa süreli duygusal patlamalar yaşamasına neden olmuştur (Keil, 2006, s. 195). Seyircinin hareketli görüntü merakı, adeta bir sömürü unsuru olarak kullanılmıştır. Yine de bu dönemdeki filmler, seyircinin estetik algısını eğiterek onları daha sonraki sinema dönemine hazırlamıştır. 1903'lerde, basit anlatılı filmler ile anlatının etkisi daha güçlü bir şekilde kendini göstermeye başlamış ve film üretiminde görsel şov yerine hikâye anlatımına odaklanılmıştır (s. 197).

Seyirci, 1903'lerde anlatı ile tanışmış ve bu zamana kadar hareketli görüntülerdeki teknik denemelerle ilkel sinemanın biçimi şekillenmeye başlamıştır. Seyircinin estetik anlayışı eğitilmiş ve sinemadan beklentileri değişmiştir. Paci'ye (2006) göre, atraksiyon sineması doğrudan seyircilere hitap ederken, anlatı sineması seyirciyi gözlemci ve meraklı olmaya itmiştir (s. 121). Anlatı sinemasının ortaya çıkmasıyla, seyircinin filmlerle etkileşim şekli de değişmiş; seyirci artık olayları takip etmeye ve neden sonuç bağları kurmaya odaklanmıştır. Sinema, varlığının ikinci on yılında, giderek daha uzun ve bağlantılı görüntü dizileri üretmeye başlamıştır (s. 123). Anlatının görülmeye başlaması, sinemanın kurumsallaşmasını hızlandırmış ve biçimin yükselişini başlatmıştır.

2.1.2. Edwin S. Porter ve D. W. Griffith ile Sinemada Biçimin Yükselişi

Sinemanın doğuşundan itibaren, gerçekçilikten biçimciliğe geçiş sürecinde önemli figürler ve dönüm noktaları bulunduğu daha önce belirtmiştir. Bu dönüm noktaları, çalışmanın bu bölümünün de temel referans noktalarıdır. Melies ile ortaya çıkan

biçimci yaklaşım, sinemanın estetik anlayışını, anlatım tekniklerini ve hikâye anlatıcılığını önemli ölçüde etkilemiştir. İlk bölümde Lumiere'ler ile başlayan gerçeklik yanılsamasının Melies ile biçimciliği var ettiği belirtildikten sonra, bu bölümde sinemada biçimin dönüşümünde önemli katkıları olan Edwin Stanton Porter ve David Llewelyn Wark Griffith gibi isimlere ve biçimin yükselişine odaklanılmıştır.

2.1.2.1. Edwin S. Porter'ın "Süreklilik Düzenlemesi" ve Sinema Biçiminde Yeni Bir Dönüşüm

J. K. Laurie Dickson, Edison'un Kinetoscope'unu oluştururken zeotrop slaytlarından ilham almıştır. Louis Lumière, lensini Kodak amatörlerinin favori konularına çevirmiştir. Yani Lumiere'ler, izleyicilere tanınan gelen ve ilgi duydukları önceki amatör fotoğrafçıların konularını kullanarak filmlerini daha çekici hale getirmişlerdir. Georges Melies ise setler, oyuncular, senaryolar, mekanizmalar gibi tiyatrunun kaynaklarını kullanarak sinema tekniğini geliştirmiştir (Sadoul ve Templin, 1947, s. 41). Sadoul ve Templin'in bu ifadelerinden de anlaşılacağı üzere sinema, icadından önce ve sonra belirli bir süreçte gerçekleşen bir dizi gelişmenin sonucunda doğmuş ve kendine has bir dili oluşana kadar evrilmeye devam etmiştir. Gerçeğin olduğu gibi mekanik bir araç ile kopyalanması ve bir topluluğa yansıtılmasıyla doğan sinema, kuramsal düzeyde değerlendirildiğinde gerçekçiliğe doğduğu, seyirciye bir gerçeklik yanılsaması sunduğu söylenebilir (Usai, 2008, s. 22; Bordwell vd., 2017, s. 458). Yani herhangi bir "düzenleme"ye tabi tutulmayan bu kayda alınmış hareketli görüntüler, gerçekçi yaklaşımı temsil etmektedir. Herhangi bir kurgunun olmadığı, aktüel görüntülerden oluşan bu filmlerde "düzenleme" olgusunun, kameramanın kamerayı koyacağı yere ve görünen gerçekliğin hangi kısmını kadrage alacağına karar vermesiyle sınırlı olduğu varsayılabilir. Sinemanın evrimi sürecinde "düzenleme" olgusu da gelişmiş ve kapsamı genişlemiştir. İlk yıllarda çekim teknikleri ve görsel efektlerle üretime nüfuz ettiği anlaşılan "düzenleme" olgusu, basit anlatılı filmler ile atraksiyon sinemasının sonunu getirmiştir (Jacobs, 1939, s. 67). Bunun yanında hikâye anlatıcılığının üretime dahil olması da bu bağlamda sinemanın dönüşümüne etki eden önemli dönüm noktalarından biridir. Anlatılı bir filmin ortaya çıkması, planlamaya tabi olan bir süreç gerektirmektedir. Bu planlamalar; öykünün düzenlenmesi, çekim açılarının ve

ölçeklerinin belirlenmesi ve bu çekimlerin sıralanması gibi karar noktalarından oluşur.

Bu noktada biçimin yükselişinde *süreklilik düzenlemesinin* (başka bir deyişle kurgunun) keşfi, dikkat çekilmesi gereken en önemli gelişmelerden biridir. *Süreklilik düzenlemesi*, çekimin planlanması ve bu planların montajla birleştirilmesi gibi yönetmenin karar vermesini ve tercihler yapmasını gerektirir. Bu, film üretiminde “düzenleme” olgusunun kendini gösterdiği noktalardan biridir. Pearson’a (2008a) göre, montaj tekniği 1903’ten önce de var olmasına rağmen, *süreklilik düzenlemesi* ve anlatı inşasında kullanılması yenidir. Edwin S. Porter, *How They Do Things on the Bowery* (*Bowery’de İşler Böyle Yürür*, 1902) filmiyle, montaj tekniğini kullanarak farklı mekânlardaki çekimleri birleştirmiştir. O dönemdeki montaj tekniği kamera önündeki mekânı koruma kaygısıyla, önemli eylemi yinelemek veya bununla ilişkili olarak aynı eylemi daha yakın ölçekte göstermek amacıyla yapılmaktadır. Pearson, McCutcheon’ın *The Widow and the Only Man* (*Dul Kadın ve Yalnız Adam*, 1904) ve Melies’in *Le Voyage dans la lune* (*Aya Seyahat*, 1902) filmlerini de montaj tekniğinin kullanımına örnek olarak göstermektedir (s. 37).

Burch’e (1978) göre *Uncle Tom's Cabin* (*Tom Amca'nın Kulübesi*, 1903) filmi, sinemanın ürettiği ilk ve en temel montaj modelini kullanmaktadır. Uzamsal ve zamansal süreklilikten bir iz olmasa da teatral tabloların bir araya getirilmesinden oluşan bir modeldir. Bu model, Haggart’ın *The Life of Charles Peace* (1904), Bitzer’in *Kentucky Feud* (1905), Zecca’nın *L'Histoire d'un Crime* (1901) ve Melies’in *Le Voyage dans la Lune* (1902) filmlerinde de görülmektedir. Yazar, bu filmlerin edebiyat ve tiyatro gibi diğer sanatsal formlardan farklı bir sinema özgünlüğü taşıdığını belirtmekte ve sinemadaki dönüşümün sinyallerinin varlığını göstermektedir (ss. 97-98).

İngiliz sinemacı James Williamson’un *Stop Thief* (1901) filmindeki gibi hareket yönünde süreklilik bulunmayan ardışık çekimlerin birleştirilmesiyle oluşturulan kovalamaca sahneleri, sürekliliğin sinemadaki gelişiminde önemli rol oynar (Pearson, 2008a, s. 38; Burch, 1990f, s. 147). Kovalamaca sahneleri, farklı mekânlarda çekilen görüntülerin ardışık bir şekilde düzenlenmesiyle sunulmuştur.

Ancak bu çekimlerde hareket yönünde bir süreklilik yoktur (Pearson, 2008a, ss. 37-38).

Bu kurgulama stratejisi, Edwin S. Porter'ın *The Great Train Robbery* (*Büyük Tren Soygunu*, 1903) ve Wallace McCutcheon'ın *Personal* (*Özel*, 1904) gibi filmleriyle yaygınlaşmıştır (Pearson, 2008a, s. 38). Burch'e göre, bu kurgu biçimi, kurumsal temsil tarzının kapalılığına ve doğrusallığına yönelik atılan ilk belirleyici adımlardan biridir (1978, s. 99; 1990f, ss. 147-149). Sinemanın evrimi sürecinde, serbest formdaki yaklaşımlardan, kontrol edilebilir kapalı ve kurumsal yapıya geçiş başlamıştır. Bu geçişle birlikte, sinema yapım süreçlerinde, daha lineer ve sıkı bir yapıya doğru dönüşüm gerçekleşmiştir.

Süreklilik olgusunun zaman ve mekân düzeyinde gözetildiği filmler de bulunmaktadır. Porter'ın *Appointment by Telephone* (*Telefonla Randevu*, 1902) filminde, zamansal ve mekânsal sürekliliğin varlığı açıktır (Musser, 1979, s. 22). Yine Porter'ın *The Execution of Czolgosz* (*Czolgosz'un İnfazı*, 1901) filminde zamansal ve mekânsal sürekliliğin varlığı görülmektedir (ss. 17-18). Musser (1979), *How They Do Things on the Bowery* (*Bowery'de İşler Böyle Yürür*, 1902) filmindeki kurgu stratejisini, Porter'ın süreklilik düzenlemesini asıl inşa edeceği *The Life of an American Fireman* (*Bir Amerikan İtfaiyecinin Hayatı*, 1903) filmindeki kurgusal prensiplerin bir deneyi olarak görmektedir (s. 26). Yani Porter, süreklilik kurgusunu önceki filmlerinde denemiştir.

Kurumsal sinemanın neredeyse bütün teknik ve stratejilerinin tekil denemeleri, sinemanın doğuşundan itibaren kullanılmıştır. Musser (1979), önemli kurgusal prosedürlerin sinemadan çok önce var olduğunu belirtir (s. 3). Ancak bu stratejiler, atraksiyon sinemasına hizmet eden kullanım örnekleridir. 1903 yılı öncesinde, hikâye anlatma amacıyla sürekliliğin düzenlendiği bir örnek bulunmamaktadır. 1903 yılında Porter'ın *The Life of an American Fireman* filmi ile başlayan dönemde “montaj” yerini “kurgu”ya bırakmaya başlamıştır. Yani iki farklı çekimi (birbiriyle ilişkili) birleştirme düşüncesi, bu birleşimle bir anlam yaratma düşüncesine dönüşmüştür (Bordwell, 1997, s. 13). Daha ayrıntılı bir anlatının geliştirilmesi için sahneler arasında zamansal ve mekânsal ilişkiler içeren kurgusal bir dünyanın yaratılması gerekmektedir (Musser, 1979, s. 24). Bu düşüncenin temel dayanağı, çekim ve kurgu

sürecinde gözetilen sürekliliğin düzenlenmesidir. Bu, hareket, yön, ışık ve renk sürekliliği gibi unsurların yanı sıra zaman ve mekân sürekliliğini de içerir. Bu sürekliliklerin gözetildiği parçalar bir araya geldiğinde anlamlı bir bütün oluşur ve hikâye anlatma aracı olan sinema ortaya çıkar. Edwin Stanton Porter, sinema dilinin oluşmasında yaşanacak bu dönüm noktasının ilk örneğini vermesi nedeniyle sinema tarihi açısından büyük önem taşır.

Edwin S. Porter'ın sinemayla tanıştığı dönemde mekanikçi olarak Edison'un şirketine katılmıştır (Jacobs, 1939, s. 35). Porter, 1898'de Edison Manufacturing Company ile film gösterimi ve üretimi için yetkili olan Eden Müzesi'nde çalışmaya başlamış, ardından İspanyol-Amerikan Savaşı'nın sahnelerini filme almak için Küba'ya gitmiştir (Gessner, 1962, s. 2; Musser, 1979, s. 36; 1991, s. 1). Porter, Küba'dan döndükten sonra Eden Müzesi'nde gösterimlerin düzenlenmesinde görev almıştır. 1900 yılında Edison Manufacturing Company'de kameraman olarak çalışmaya başlamış ve sinema kariyerinde önemli adımlar atmıştır (Gessner, 1962, s. 2; Musser, 1979, s. 36; 1991, s. 1). Porter'ın *The Life of an American Fireman* (Bir Amerikan İtfaiyecinin Hayatı, 1903) filmi, sinema tarihindeki paradigmaların değişeceğinin habercisidir. Filmde, sahnelerin tiyatro geleneğinden farklı olarak dış mekânlarda ve birden çok planla çekildiği ve bu çekimlerin farklı bir bakış açısıyla montajlandığı görülmektedir. Bu film, sinema sanatının tek başına sahnelerden değil, çekimlerin sürekliliğinden oluştuğunu gösteren iyi ilk örneklerden biridir (Jacobs, 1939, s. 35). Musser'a (1979) göre, *The Life of an American Fireman* filmi, Porter'ın sinemada anlatı oluşturmak için kullandığı kurgu mantığını sinema sanatına kazandırmıştır (s. 34). *The Life of an American Fireman* ile gelişen ve *The Great Train Robbery* ile netleşerek daha çok belirginleşen bu teknik, Porter'ın sonrasında ürettiği birçok filmle kalıplaşmış, 1910'lardan sonra, özellikle Amerikan sinema endüstrisi de bu tekniği kurumsallaştırmıştır (Vardac, 1949, s. 180). Yine de Porter'ı "öykülü filmin babası" olarak görmek tartışılan bir düşüncedir (Musser, 1979, s. 34). Burch (1978), Porter'ın sinema dilinin mucidi olduğunu savunan söylemlerin kabul edilebilir olmadığını düşünmektedir (s. 92). Ancak Porter, modern film kurgusu prensiplerini ilk kez uygulamış, çekimleri düzenleyip birleşik bir sıra oluşturarak gerilimi ve dramatik yoğunluğu arttırmış, geçişleri akıcı hale getirmiştir (Spears, 1970'den alıntılan Musser, 1979, s. 2).

Porter'ın bir diğ er önemli filmi, *The Great Train Robbery* (*Büyük Tren Soygunu*, 1903), sinemada biçimin gelişmesi açısından önemli bir yere sahiptir. Film, her biri tek planda çekilen ve farklı me  nlarda geçen 14 sahneden oluşur (Mashiah, 1980, s. 355). Sahnelerin bölünmeden tek plan olarak çekilmesi, zorunlu olarak akıcı bir zamansal süreklilik inşa etmiş, olaylar dizisi mantıklı bir anlatı bütünlüğü oluşturmuştur (Mashiah, 1980, ss. 355-356). Filmde soyguncuların treni soymasını ve müfreze birliğı ile çatışmalarını anlatan olay örgüsü, zamansal süreklilik gözetilerek birleştirilmiş sahnelerle sunulmuştur. *The Life of an American Fireman*'dan farklı olarak, tamamen kurgusal bir hikâyeyi oluşturmak için birbiriyle ilişkili dramatik bölümler (sahneler) (Vardac, 1949, s. 188), ger ekliğı yakın bir şekilde kayda alınmış ve zamansal açıdan diğ erine göre daha çizgisel bir şekilde birleştirilmiştir. Filmin kurgusu, *The Life of an American Fireman* filminin kurgusuna göre daha basit olmasına rağmen bazı sahnelerin açık havada çekilmiş olması sebebiyle daha gelişmiş görünmektedir ve bununla birlikte o zamana kadar ki film kültüründe zaten bilinen görsel efektler ve çekim tekniklerinin başarılı bir şekilde bir arada kullanılması, artık bu tekniklerin ifade aracına dönüştüğünü de göstermektedir (Sadoul ve Templin, 1947, s. 49). Film, sinemada anlatı kompozisyonunun gerekliliklerini çözmüş ve tek çekim kayıtlardan oluşan basit görüntüleri bir araya getirerek bir kompozisyon oluşturmuştur. Film, ticari açıdan da büyük bir başarı göstermiş ve Amerika Birleşik Devletleri'nde büyük bir gişe başarısı elde etmiştir (Jacobs, 1939, s. 43).

The Great Train Robbery filmi, sinema diliyle öykü anlatımına odaklanmış ve bu yönüyle *The Life of an American Fireman* filminden daha başarılı olmuştur. Filmde, kurgusal bir hikâyenin sahnelerin birleştirilmesiyle oluşturulması, ilerleyen yıllarda hikâye anlatma aracı haline gelecek olan sinemadaki uzun metrajlı filmlere öncülük etmiştir. Burch'e (1978) göre, *The Great Train Robbery* filmi, dikkat çekici bir bağdaştırıcı yapı sergilemektedir (s. 100). Film, Western ikonografisini yansıtan ilk filmlerden biri olması yönüyle, gelecekte ortaya çıkacak tür sinemasının ilk örneklerinden de biridir (Sadoul ve Templin, 1947, s. 49). Sonrasında benzer konularda yapılan filmler, aynı kurgu tekniğini kullanarak piyasayı doldurmuş, önceden rakipsiz olan Melies ve fantezi filmleri artık ikinci planda kalmaya başlamıştır (Jacobs, 1939, s. 46).

Porter'ın sinema tarihine yaptığı katkılar sadece bu iki filmle sınırlı değildir. Musser'a (1979) göre, Porter'ın sinema kariyeri boyunca teknik donanım ve gösterim kültürüne hâkim olması, onun sinema tekniği olarak kurgu stratejisini geliştirmesini sağlamıştır (ss. 4-19). Porter, 1902 ile 1906 yılları arasında, sinemanın hikâye anlatma stratejisini geliştirmiştir. Bu yönüyle Porter'ın, *The Life of an American Fireman* ve *The Great Train Robbery* filmleri, sinemanın anlatı dilinin gelişimi açısından önemli adımlardır (Gessner, 1962, s. 10; Musser, 1979, ss. 29-31; Pearson, 2008a, s. 30). Sinemanın anlatı kompozisyonunun gelişmesi, Porter'ın yenilikçi teknikleri ve kurgusal yaklaşımları sayesinde mümkün olmuştur.

Porter'ın sinemaya yaptığı katkılar, onun geliştirdiği kurgu ve anlatı stratejileriyle sınırlı kalmamıştır. Porter, sinemanın yapım ve gösterim süreçlerindeki "düzenleme kontrolü"nü de dönüştürmüştür (Musser, 2018, ss. 40-41). 1890'lar ile 1900'lerin başlarında gösterimciler, filmleri anlatmak ve dışsal müziği sağlamak gibi yaratıcı rollere sahiptir (Musser, 1979, s. 5). Bununla birlikte gösterimciler, filmlerin çekimlerini düzenleme işlevini de kontrol etmektedirler (Musser, 1979, s. 5; Pearson, 2008a, s. 40). Ancak, Porter'ın *The Life of an American Fireman* filmi, gösterimcinin düzenleme kontrolünü elinden alarak "süreklilik"i zorunlu kılmış ve filmin tek çekimler şeklinde satılması yerine kurgulanmış şekilde bir bütün olarak dağıtılmasını sağlamıştır (Musser, 1979, s. 34).

Porter'ın *The Great Train Robbery* filmi, bu yeni kurgulama ve toplu dağıtım stratejisinin ilk örneklerinden biridir. Film, her sahnenin tek planda kesilmeden çekilmesi ve farklı mekânlarda geçen sahnelerin birleştirilmesiyle dikkat çeker (Mashiah, 1980, s. 355). Bu, seyircinin dikkatini aksiyona odaklamış ve filmdeki dramatik gerilimi artırmıştır (Jacobs, 1939, s. 46; Mashiah, 1980, s. 362). Ancak, filmde hareket yönündeki sürekliliğin korunmaması gibi bazı teknik aksaklıklar da bulunmaktadır.

The Great Train Robbery filmi, paralel kurgu tekniğinin kullanımına da önemli bir örnektir. Filmde, soyguncuların treni soyup kaçmasının ardından, istasyondaki görevlinin durumu müfreze birliğine haber vermesi ve müfreze birliğinin soyguncuları takip etmesi gösterilir. Bu teknik, zamansal ve mekânsal sürekliliği sorgulatmakla birlikte, paralel kurgunun sinema diline kazandırılması açısından

önemlidir. Jacobs'a (1939) göre, Porter'ın sinemadaki bu yenilikçi yaklaşımı, onun sinema endüstrisinde de önemli bir figür haline gelmesine katkıda bulunmuştur (ss. 36-51).

Pearson (2008a), 1907'lerden 1915'lere kadar geçen dönemi "geçiş sineması" olarak adlandırmaktadır (s. 30). Ancak Porter'ın *The Life of an American Fireman* ve *The Great Train Robbery* filmleri, geçiş döneminin ilk örnekleri olarak değerlendirilebilir mi? Sadece sürekliliğin düzenlenmesi ve kurgunun kullanımı sinemada geçiş döneminin başladığını iddia etmeye yeterli mi? Sinemanın hikâye anlatma aracına dönüşmesine zemin hazırlayan önemli adımlardan biri olsa da muhtemelen henüz sahnelerin farklı çekimlere bölünmeden tek plan olarak çekilmesi ve filmlerin hala kısa olması bu iddiayı yersiz kılmaktadır. Ancak bu filmlerin sinemanın paradigmalarının değişeceğinin ilk sinyallerini verdiği kabul edilebilir bir iddia olacaktır. Sinemada geçiş döneminin kodlarını inşa eden asıl sinemacı D. W. Griffith'tir.

2.1.2.2. D. W. Griffith ile Anlatının Kurumsallaşması ve Sinemanın Bir Dile Kavuşması

1895-1915 arası dönemi tek tip bir "erken" veya "ilkel" sinema dönemi olarak görmek yanlıştır. Bu dönemdeki kırılma noktaları ve film pratiğindeki değişimlere dikkat çekmek önemlidir (Gunning, 1981, s. 12). Porter'dan Griffith'e kadar geçen sürede sinemanın genel durumuna ve gelişmelere değinmek, Griffith'in sinemaya yaptığı katkıların daha iyi anlaşılmasını sağlar.

İlk dönemden sonraki süreçte sinema, Melies ve Porter gibi yönetmenlerin filmlerinde biçimsel olarak kendini aramaya devam etmiştir. Lumiere'ler ile başlayan sinema tarihi, Melies ve Porter ile 1903'e kadar kırılmalar yaşayarak ilerlemiştir. Gerçekliğin saf bir yansıması olarak başlayan, tek çekimden oluşan hareketli tablolar, mizansen ve süreklilik düzenlemesi gibi teknik gelişmelerle düzenleme olgusunun film yapımına dâhil olmuştur. Yani gerçekçilik yaklaşımı, biçimci bir yaklaşıma dönüşmüş, yeni bir sinema biçimi oluşmuştur. Bu dönem, birden çok çekimin bir araya getirilerek oluşturulduğu filmlere ve ardından da anlatılı filmlere geçişi sağlamıştır. Porter, sürekliliğin düzenlenmesi ile anlatı odaklı sinemanın gelişimine katkıda bulunmuş, sinemayı bir geçiş dönemine hazırlamıştır. 1903-1908

arası sinemada kurgu, görsel hazzı desteklemekle sınırlı kalmış, fakat anlatı odaklı filmlerle kurumsallaşmaya geçiş dönemi başlamıştır (Pearson, 2008a, s. 37).

Bu dönemde, filmlerin bir anlatı çerçevesinde kurgulanması, çekimler arasında sürekliliğin düzenlenmesi ile mümkün olmuştur. Anlatı-sinema eksenindeki bu ilk örnekler, sahneleri planlara bölerek çekme pratiğini geliştirmiştir. 1908'lere kadar sinema, anlatı odaklı bir bakış açısına evrilmiştir. Sinema, anlatısal yanılısına tekniklerini keşfetmiş ve kullanmıştır (Pearson, 2008a, s. 30). Bu süreçte Porter, tek makaralık melodramlar için sözdizimi geliştirerek sinemanın sanat olarak kalıcılığını sağlamış ve sinema endüstrisini mali bir dayanak haline getirmiştir (Vardac, 1949, ss. 236-237).

1903-1908 arasında öykülü filmlerin başarısı, sinema endüstrisine büyük sermaye girişini tetiklemiş, sinemayı küçük bir ticaret aracından büyük bir iş modeline dönüştürmüştür (Jacobs, 1939, s. 52). Anlatılı filmler talep gördükçe dağıtım ve gösterim süreçlerinde değişiklikler yaşanmıştır. 1905'te kurulan ve hızla yayılan nickelodeon sinema salonları, 1911'de sinema saraylarına dönüşmüştür (Gunning, 1981, s. 12; Pearson, 2008b, s. 43). Bu süreç de 1910'lara kadar film yapımında, dağıtımında ve gösteriminde ortak bir dil ve sistem için ihtiyaç duyulan kuralları ortaya çıkarmıştır (Pearson, 2008a, s. 30). Nickelodeonların sinema saraylarına dönüşme sürecinde sinema, işçi sınıfıyla birlikte orta sınıfa da hitap eder hale gelmiştir (Gunning, 1994, s. 88). Bununla ilişkili olarak salonların konforunun artmasının yanında yaşanan gelişmelerden biri de anlatı sunumunun seyirci açısından daha anlaşılır hale getirilmesidir. 1908'e kadar filmlerde diyalogların veya olayların, çekimlerin aralarına eklenerek yansıtıldığı ara yazılar sektör standardı haline gelmiştir (Musser, 1991, ss. 402-403). Böylelikle bu salonlar, sinemayı kitle iletişim aracına dönüştürmüş, geniş kitlelere sürekli film gösterimi yapma imkânı sağlamıştır (Musser, 1991, s. 372; 2018, s. 38).

Griffith'in filmlerinin anlatı sunumunun daha anlaşılır hale getirilmesi, seyircinin filmdeki öyküyü anlamasını kolaylaştırmıştır. Griffith, 1908 sonrası filmlerinde daha fazla içerik sunmuş ve seyircilerin anlatıları daha iyi anlayabileceği yöntemler geliştirmiştir. Charles Dickens, Frank Norris gibi yazarların anlatı stratejileri, Griffith'in filmleriyle sinemada norm haline gelmiştir (Fell, 1986, ss. 43-44).

Gunning'e (2006) göre 1907-1913 arası dönemde sinema, gerçek anlamda bir anlatı aracı haline gelmiş ve çeşitlilik formatı köklü bir şekilde değişmiştir. Griffith, sinema dilini hikâyelerin anlatımına bağlayarak özgün bir diegetik evren yaratmıştır. Atraksiyon sinemasının film-seyirci ilişkisinde önemli bir yer tutan kamera ile doğrudan göz teması kesilmiş, sinematik teknikler, karakter psikolojisi ve dramatik ifadeler için önemli bir rol oynamaya başlamıştır (ss. 385-386).

Birinci Dünya Savaşı'na kadar süren Avrupa film hegemonyasına karşı ilk ciddi hareketler de yine bu dönemde başlamıştır. 1908-1909 yılları, sinemanın daha kararlı bir endüstri haline gelme çabalarını işaret eder (Gunning, 1981, s. 12; Pearson, 2008a, s. 30). Büyük yapım şirketlerinin üreterek sattığı ve dünya genelindeki gösterimcilere kiraladığı filmler özel mekânlarda sergilenmeye başlamış, film tedarikinin merkezi Amerika Birleşik Devletleri'ne kaymıştır (Pearson, 2008a, s. 30). Film endüstrisinin önderleri, sinemanın yapım, dağıtım ve gösterim süreçlerindeki faktörleri kararlı bir şekilde kâr elde eden bir sistem haline getirme yolunun ekonomik organizasyondan geçtiğini görmüştür. 1908'de kurulan Motion Picture Patents Company (MPPC), film endüstrisinin tüm yönlerini kontrol etmeyi amaçlamıştır. Ancak bu girişim, 1908-1909 yıllarında film endüstrisini, merkezi, kalıcı ve istikrarlı bir sektör haline getirmeye çalışmıştır (Gunning, 1981, ss. 12-16; 1994, s. 13).

Griffith'in, sinema tarihindeki yerine dair farklı görüşler bulunmaktadır. Gunning'e (1981) göre, Griffith, sinemanın erken dönemine dair bilimsel çalışmaların eksikliğine bahane olarak kullanılmış, teknikleri keşfeden ve sanatsal bağlamda kullanan kişi olarak görülmüştür. Bir dizi film tekniği Griffith'in "keşifleri" olarak nitelendirilmiş, onun bu teknikleri keşfettiği fikri gerçekçi olmadığına ise Griffith, bu tekniklere anlam kazandıran veya sanatsal bağlamda kullanan kişi olarak kabul edilmiştir. Bir karşı mite göre ise Griffith, Melies ve Lumiere gibi figürlerin eserlerinde bulunan daha saf bir sinema anlayışına ihanet eden kişi olarak görülmekte; burjuva anlatısının unsurlarını tanıtan kişi olarak kabul edilmektedir (ss. 11-12). Bir baba figürüne dair her mit gibi, bu iki yaklaşım da Griffith'in sinema tarihindeki yerinin önemini ve çelişkilerini taşır. D. W. Griffith, "sinemasal tekniklerin (yakın plan ve paralel kurgu gibi) mucidi" olarak resmedilmesine karşın "Lewis Jacobs, Georges Sadoul ve Jean Mitry gibi öncü tarihçiler bile Griffith'in film

yapımına yeni bir teknik getirmediğinin” farkındadırlar ve “Terry Ramsaye'den Christian Metz'e kadar tarihçiler ve kuramcılar, Griffith'in filmlerin öykü anlatma biçiminin dönüşümünde etkili olduğu konusunda hemfikirdir” (Gunning, 1994, s. 6). Sinema gibi kültür inşa eden bir yeni teknolojiler bütünü, dönemlere bölünmesinde tek bir kişinin baba figürü olarak öne çıkarılması sakıncalı bir yaklaşımdır. Griffith'in “öykülü filmin babası olması” düşüncesinden öte Gunning'in de aktardığı şekilde; onu mevcut tekniklere anlam kazandıran ve bu teknikleri sanatsal bağlamda kullanarak geliştiren kişi olarak öne çıkarmak daha doğru bir sav olacaktır.

Griffith'in sinema ile tanıştığı yıllarda dil açısından yaşanan son gelişme Porter'in kurgu tekniğidir. Griffith, Biograph yönetmeni olarak işe başladığında, neredeyse kamera arkasına geçer geçmez deneyler yapmaya başlamış ve başkalarının deneylerini geliştirmeye çalışmıştır (Batman, 1965, s. 196). Griffith'in prodüksiyona hazırlık sürecindeki yaklaşımı, gerçekçi sunum hedefiyle dikkat çekicidir. Gerçek mekân ve dekor unsurlarını kullanarak filmlerinde gerçekliği yansıtmaya çalışmıştır (Fabe, 2004, s. 3). *The Birth of a Nation (Bir Ulusun Doğuşu, 1915)* ve *Intolerance (Hoşgörüsüzlük, 1916)* filmleri, onun büyük prodüksiyon maliyetleri ile çekildiği bilinen filmleridir. Bu konudaki birikimini özellikle *Intolerance* filminde sonuna kadar kullanmış, filmin Babil sekansında olduğu gibi tarihsel gerçekliğin özellikle görsel unsurlar açısından doğru yansıtılması için verdiği çaba, o dönemde birçok kişiden olumlu geri dönüşler almıştır (Hanson, 1972). Griffith sanat yönetimindeki bu başarısını kendi yaptığı ve ekibine yaptırdığı araştırmaları ve uygulamaları sayesinde başarmıştır. Çünkü Griffith bu filminde, işi sadece bu görsel unsurların düzenlenmesi olan sanat yönetmeni, makyöz, kuaför ve özel efekt süpervizörü gibi yetkin kişileri kullanmamıştır (Brownlow, 1968, s. 56'dan alıntılan Hanson, 1972, s. 496). Griffith'in filmlerinde tarihsel doğruluk, setlerin gerçekçiliği ve anlatı sunumundaki başarıları, sinema tarihine önemli katkılar sağlamıştır. Filmlerinde gerçekçi dekorlar kullanmış ve bu konuda titiz araştırmalar yapmıştır (Murray, 1979, ss. 452-455). Bu anlamda Griffith'in, gerçekliği yansıtan setler inşa etmesi de sinemanın biçimsel dönüşümünde önemli bir adımdır.

Griffith, kendisinden önce var olan teknikleri filmlerinde duygu ve anlam yaratmak amacıyla kullanarak geliştirmiştir. Bu tekniklerden en bilineni bir çağrışımsal kurgu

tekniki olan paralel kurgudur (Gunning, 1981, ss. 17-19; Bordwell, 1997, s. 13; Fabe, 2004, s. 8). Paralel kurgu tekniği, olay örgüsünde aynı anda gerçekleşen olayların çekimleri arasında, olayların aynı anda gerçekleştiği izlenimini çağrıştıracak şekilde, sahnenin gerilimini artırmak ve iki olay arasında ilişki kurmak için bir olayın çekiminden diğer olayın çekimine yapılan kesmedir (Gunning, 1981, s. 17; Fabe, 2004, s. 8). Bu teknik; sahne ana olayın kronolojik çizgisinde akarken ilişkili diğer olayın veya olayların çizgisine kesilip yeniden ana olayın çizgisine geri dönerek uygulanır. Griffith, kamerayı konunun uzağına koyarak çekim yapma pratiğini de duygu ve anlam yaratmak amacıyla etkin bir şekilde kullanmıştır. Filmlerinde yakın çekim, eşleşme kurgusu ve bakış açısı çekimlerini kullanarak sinema dilini geliştirmiştir (Bordwell, 1997, s. 13; Burch, 1979b, ss. 64-65; Fabe, 2004, s. 4). Sinemanın erken dönemlerinde de var olan ve uyumlu kesme olarak bilinen eşleşme kurgusunu Griffith, çok çeşitli çekimlerden oluşan filmlerinde kullanarak sinema dilinde yerleşik bir teknik haline getirmiştir (Burch, 1979b, ss. 21,65). Sinemada kurgu ve süreklilik kontrolü Griffith ile başlamamış olsa da filmlerde birbiriyle hareket ve yön açısından eşleşen çekimlerin kurgusu, Griffith'e kadar aksak örneklerle sınırlı kalmıştır. Çekimlerde yön eşleşmesinin farkına varılması seyircinin psiko-fizyolojik yönelimini, dikkate alınması gereken bir faktör haline getirerek (Burch, 1990g, s. 209) Griffith ve çağdaşlarının filmlerindeki çekim planlamasını şekillendirmiştir. Griffith'in sinema dilinin inşasında yaptığı katkılar, seyircinin hikâyeye zihinsel katılımını artırarak, ekrandaki aksiyonu yorumlamalarına yardımcı olmuştur. Örneğin bakış açısı çekimi, seyirciyi karakterin konumuna taşıyan ve özdeşlik kurmasını sağlayan bir tekniktir (Pearson, 2008b, s. 49). Yakın çekim, sadece vurguyu oyuncuların yüz ifadelerine yönlendirerek karakter ve seyirci ilişkisini geliştirmekle kalmamış, oyuncuların seyirciler tarafından tanınmasını sağlamış, böylece Hollywood'un yıldız sistemine geçişine de ön ayak olmuştur (s. 49).

Griffith'in sinematografisi, mizansendeki ayrıntılara gösterdiği özen ve kurgudaki yeniliklerinin filmlerin dramatik gücünü artırmasının yanında değinilmesi gereken başka bir yönü daha vardır. Griffith, teknik yenilikleri, bir hikâye anlatıcısı olarak kendisinin konuya bakış açısını filme yansıtmak için bir araca dönüştürmüştür. *The Birth of a Nation* (*Bir Ulusun Doğuşu*, 1915) filminde hem örtük hem de açık bir

şekilde görülen ideolojik ve siyasi inançlarını aktararak bu yönüyle de dikkat çekmiştir (Fabe, 2004, s. 8).

Griffith, tekniklerini çalışarak filmlerini bu teknikleri uygulayacak şekilde çekmiş ve kariyeri boyunca geliştirmiştir. Erken dönem sinemada tabloların (planların) bir araya getirilmesi fikrini, 1904 ile 1908 yılları arasında uygulanmış olan teknikleri geliştirerek, kendi başına bağımsız planlar gibi görünen parçaları birbirine bağlamış ve seyirciyi tatmin edecek derecede sinemayı mükemmelleştirmiştir (Burch, 1990f, s. 156). *The Birth of a Nation* (1915) filmi, Griffith'in bu yeniliklerinin tamamlayıcısı olan başyapıtı kabul edilir (Bordwell, 1997, s. 13; Batman, 1965, s. 196). Bu film uzun metrajlı filmlerin standart hale gelmesinde öncü rol oynamıştır (Pearson, 2008b, s. 62). *The Birth of a Nation*'da uyguladığı tekniklerden sonra, dört tarihsel dönemi keşitirerek kurguladığı *Intolerance* (*Hoşgörüsüzlük*, 1916) filmi ise sinemada kurguyu yeni bir boyuta taşımıştır (Bordwell, 1997, s. 15). Bu filmde Griffith, paralel kurgu ve karşıtlık kurgusu tekniklerini ustalıkla kullanarak, sinema dilini daha da geliştirmiştir.

1907 yılında başlayan geçiş döneminde sinema yapımlarındaki bütün biçimsel unsurların, anlatıya hizmet edecek şekilde düzenlenmesi bir norm haline gelirken, aydınlatma, dekor düzenlemesi ve kurgulama da seyircinin bir filmin öyküsünü anlamasına yardımcı olacak şekilde tasarlanmaya başlamıştır (Pearson, 2008b, s. 49). Yani Griffith'in sinemaya getirdiği yenilikler, seyirci-film ilişkisini geliştirmeye yöneliktir. Montaj, yakın çekim, fade-out ve iris çözülmesi gibi tekniklerle sinema tarihini devrim niteliğinde değiştirmiştir (Cook, 1962, ss. 526-527). Bu teknikler, filmin dramatik yapısını güçlendirerek seyircinin hikâye ile duygusal bağ kurmasını sağlamıştır. Bu dönemde sinemanın biçimsel gelişiminde en büyük pay Griffith'e aittir. Griffith ile Thomas H. Ince, Cecil B. De Mille ve dönemin diğer yönetmenleri de biçimsel açıdan önemli katkılar yapmışlardır (Bordwell ve Thompson, 2012, ss. 459-460).

Thomas H. Ince, bir film prodüksiyonunun tüm aşamalarını kâğıt üzerinde görebilmeyi sağlayan ve prodüksiyon sürecini daha kontrol edilebilir hale getiren, içeriğinde kostümler, dekorlar, aksesuarlar ve bazen de ışıklandırmanın belirtildiği, aksiyonun her bir çekim (plan) için tarif edildiği, o dönem “devamlılık senaryosu”

(Orijinal metinde “continuity script” şeklinde ifade edilmekte. Bu tarz senaryolar daha sonra çekim senaryosu olarak anılacaktır.) ismiyle anılan senaryolar hazırlamış, stüdyo film yapımcılığını daha verimli çalışılan bir sistem haline getirmiştir (Thompson ve Bordwell, 2019, s. 62). Amerikan sinemasının Hollywood'a geçişinde, Motion Picture Patents Company'nin başarısızlıkları ve bağımsız yapımcıların Güney Kaliforniya'ya taşınması önemli etkenlerdir. Bu bağımsız yapımcılar, kendi stüdyolarını açarak film üretim sürecinde daha verimli çalışılan bir sistem geliştirmişlerdir (Monaco, 2002, s. 232; Gomery, 2008, s. 65; Bordwell ve Thompson, 2012, s. 458). Paramount, Fox ve MGM gibi büyük yapım şirketleri, Hollywood sinema endüstrisinin kuruluşuna öncülük etmişlerdir (Gomery, 2008, ss. 65). Sinemanın icadından Hollywood'un yükselişine, yani Griffith'in çalışmalarına kadar sinemanın biçimsel gelişimindeki ana motivasyonun tecimsel kaygılar olduğu söylenebilir. Monaco'nun da (2002) dediği gibi 1896 ile 1912 yılları arası, sinemanın ekonomik değere sahip bir sanat olma yönünde evrim geçirdiği dönemdir (s. 220). Hollywood ile sinema, eğlence sektöründe ticari bir araca dönüşerek, üretimden gösterime kadar içindeki parametrelerle bir dil inşa etmiş ve bir sisteme oturmuştur. Griffith'in tekniklerinin norm haline geldiği ve sinemanın kurumsallaştığı “Klasik Hollywood Sineması,” 1910'lu yıllardan 1960'lı yıllara kadar Amerikan film endüstrisinin hâkim olduğu bir sinema anlayışıdır. Bu anlayış, filmlerin belirli bir kurgu, anlatım, oyunculuk, yönetim ve teknik kurallara uygun olarak üretilmesini öngörür. Bu dönemde yönetmenlerin yaratıcılık özgürlüğü sınırlanmış ve filmler birbirine benzer temalar ve olay örgüleri içermiştir (Bordwell ve Thompson, 2012, ss. 458-461). Yönetmenlerin yaratıcı özgürlüklerini sınırlayan bu durumun ve sinemanın sanatsal bir ifade aracı olduğu düşüncesinin örtüştüğü noktalarda, farklı sinema biçimleri ortaya çıkmaya başlamıştır. Sinemaya tecimsel yaklaşanların yanında sinemanın bir sanat formu olduğunu savunan ve bu tarz entelektüel sorgulamaların ortaya çıkması, sinemanın doğuşundan sonra çok uzun sürmemiştir. Bu sorgulamalar, farklı sinema biçimi arayışında olan yeni akımlar ve ekoller ortaya çıkarmıştır (Thompson ve Bordwell, 2019, ss. 69-70).

Bu araştırma çerçevesinde ele alınacak akımlar ve ekoller, Fransız İzlenimciliği, Alman Dışavurumculuğu, Rus Biçimcileri, Fransız Şiirsel Gerçekçiliği, İtalyan Yeni Gerçekçiliği ve Fransız Yeni Dalgasıdır. Bu temel akımlar, tarihsel gelişim sürecinde

sinema biçimini şekillendiren merdiven basamaklarıdır. Ortaya çıktığı coğrafyadaki “toplumsal, politik, ekonomik, kültürel, psikolojik ve estetik” (Monaco, 2002, s. 221) faktörlere göre şekillenmişler, birbirlerinden beslenmişler ve hatta ilerleyen yıllarda Hollywood’u dahi beslemişlerdir. Sinemanın doğuşundan günümüze bu tarihsel sürecinde yaşadığı biçimsel birikim de bu beslemeler, taklit edilmeler ve etkilenmeler üzerine kuruludur.

2.2. SİNEMA TARİHİNDE BİÇİMİ ŞEĞİLLENDİREN SANAT AKIMLARI VE EKOLLER

Birinci Dünya Savaşı’nın yıkıcı sonuçlarından ötürü, diğer ülkelerde sinemanın geri planda kalması ve Amerika’nın göç alması, Hollywood’u 1920’lere kadar sinema endüstrisinin merkezi yapmıştır. Savaş öncesi, Avrupa film hegemonyasını kırmak için atılan adımlar sayesinde, Amerikan filmleri savaş sırasında film üretiminin durduğu Avrupa’da baskın hale gelmiştir. Örneğin, savaştan sonra Fransa’da gösterilen filmlerin büyük çoğunluğu Amerikan yapımlarıdır ve ABD’de yılda 500’ün üzerinde film üretilirken, Almanya’da 200 kusura, Fransa’da ise yüzden az film üretilmektedir (Thompson ve Bordwell, 2019, s. 71). Amerikan merkezli sinema biçimi dünya genelinde kabul görürken, aynı zamanda bu ticari sinema biçimine bir direnç de yaşanmaktadır (Budd, 1990, s. 10). Sinemanın bir ifade aracı olarak sanat formuna evrilebileceğini gören kuramcılar ve yönetmenler, Hollywood’un film biçimine karşı çıkarak yeni, özgün (Andrew, 2010, s. 56) ve ilk uygulamalarda oldukça kişisel kalan arayışlara gitmişlerdir. Diğer ülkelerdeki ulusal sinema yapma çabaları ve Hollywood’un sinemayı ticari bir metaya indirgeyen biçiminin, sinemanın potansiyelini kısıtladığı görüşü bu direncin sebeplerindendir. Sinemanın sanatsal potansiyelini ortaya çıkarmak için, “güzel sanatlar, tiyatro ve edebiyattaki modernist hareketlerin” sinemaya uygun versiyonlarını yaratma veya “sinemayı ulusal kültürel mirasın anlatısal ve görsel formlarına” uydurma yoluna gidilmiştir (Kovacs, 2007, ss. 16-17). Hollywood sinema estetiğinin reddi, sinemaya sanatsal yaklaşımın doğal bir sonucu olarak ortaya çıkmıştır. Bu yaklaşımın bir sonucu olarak, iki dünya savaşı arasında Fransa, Rusya ve Almanya’da farklı biçimsel arayışlar görülmüştür.

James Monaco (2002), 1920'li yıllarda sinemanın Amerika'da hızla endüstrileştiğini, Avrupa'da ise bir sanat formu olarak kabul edilmeye başladığını belirtir. Avrupalı sinemacılar, ressamalar, müzisyenler ve oyun yazarlarıyla iş birliği yaparak sinemaya sanatsal bir boyut kazandırmışlardır. Man Ray, Marcel Duchamp, Salvador Dali gibi sanatçılar ve Louis Bunuel, Abel Gance, Jean Epstein, Germaine Dulac, Rene Clair gibi sinemacılar, ticari sinemanın sanatsal değerinin az olduğu yıllarda sinemanın ilk sanatsal örneklerini vermişlerdir (s. 227). Gerald Mast (1971), 1920'lerde Paris'in avangart sanatların merkezi olduğunu ve birçok önemli sanatçının burada yaşadığını ifade eder. Bu dönemde müzik, resim, şiir ve tiyatrodaki deneysel yaklaşımlar sinemaya da hâkim olmuştur (ss. 238-239). Fransa'da Hollywood sinema estetiğine alternatif biçim arayışı, gazeteler ve sinema dergilerinde başlamıştır. Bu dergiler, Amerikan sinemasının hakimiyetine karşı çıkmış ve sinemanın sanatsal bir ifade aracı olduğunu savunan yazılar yayınlamıştır (Abel, 1987, s. 241). Fransa'da sinema kuramcısı olarak öne çıkan Louis Delluc, sinemanın sanatsal potansiyelini savunmuştur. Delluc, *Le Film* dergisinde sinema kuramcılığı kariyerine başlamış ve bu dergi, sinemanın bir sanat biçimi olarak ele alınmasında önemli bir rol oynamıştır (Abel, 1987, ss. 241-242; Monaco, 2002, s. 277). Bordwell ve Thompson (2012), I. Dünya Savaşı'nın Fransa'daki sinema endüstrisine büyük darbeler vurduğunu, ancak Pathe ve Gaumont'un Amerikan filmlerini ithal etmeleriyle sektörün ayakta kaldığını belirtir (s. 464). Bu iki şirket, Fransız sinemasına özgü filmler üretmek için de çaba göstermiş ve Fransız izlenimci hareketin merkezinde yer alacak Abel Gance, Germaine Dulac, Marcel L'Herbier ve Jean Epstein gibi ilk filmlerini çeken yönetmenlere destek vermiştir (Thompson ve Bordwell, 2019, s. 72). Bu yönetmenler, sinemanın diğer sanatlarla karşılaştırılabilir bir sanat olduğunu iddia etmişlerdir. Onlar, sinemanın ne tiyatronun ne de edebiyatın kalıplarını kullanmadan saf bir şekilde kendi dilini yaratabileceğini savunmuşlar, 1918 ila 1928 yılları arasında Hollywood'un yerleşmiş biçimine alternatif denemeler yapmışlardır (Bordwell ve Thompson, 2012, s. 464).

Dönemin sinemasında (neredeyse) klasikleşmiş biçimsel geleneklerden ayrılan ilk yönetmen Abel Gance olmuştur (Thompson ve Bordwell, 2019, s. 74). Kişisel sinema yapma arzusunda olan yönetmenin 1918 yılında yaptığı *La Dixième symphonie* (Onuncu Senfoni) izlenimci akımın ilk büyük filmidir. Beethoven'in

dokuzuncu senfonisinin yerine gelebilecek nitelikte senfoni yazan bir besteciyi konu almış, filmde dinleyicilerin notaya verdiği duyuşsal tepkileri bir dizi görsel araçla ortaya koymuştur. Yönetmenin bu sinema biçimi izlenimci akımın temel özelliğı haline gelmiştir (s. 76). Yani izlenimci sinema, duyguları ve duygusal izlenimleri aktarmaya yönelik bir akım olarak gelişmiştir (Bordwell ve Thompson, 2012, s. 464; Thompson ve Bordwell, 2019, s. 75). Gance’i Marcel L’Herbier (*Rose-France*, 1919), Louis Delluc (*Fièvre*, 1921), Jean Epstein (*L’Auberge rouge*, 1923), Germaine Dulac (*La Souriante Madame Beudet*, 1923), Jacques Feyder (*Crainquebille*, 1923), Ivan Mosjoukine ve Alexandre Volkoff (*Le Brasier ardent*, 1923), Jaque Catelain, (*Le Marchand de plaisir*, 1923), Dimitri Kirsanoff (*L’Ironie du destin*, 1924), Jean Renoir (*La Fille de l’eau*, 1925) gibi yönetmenler takip etmiş, Abel Gance, Marcel L’Herbier, Louis Delluc, Jean Epstein, Germaine Dulac İzlenimciliğın sonuna (1929 yılı) kadar yaptıkları çok sayıda filmle öne çıkmıştır (Thompson ve Bordwell, 2019, s. 75). Her ne kadar ilk filmlerini büyük şirketlerin desteğı ile yapmış olsalar da bu yönetmenlerin birçoğı kendi yapım şirketlerini kurmuşlar, yapımcılıkta üstlendikleri bu bağımsız rol İzlenimcilerin deneylerini daha ileri taşımalarını sağlamıştır (s. 76). Richard Abel’in aktarımına göre David Bordwell, 1974 tarihli *French Impressionist Cinema* isimli doktora tezinde Fransız anlatı avangardının, yani izlenimci sinemanın belirli üşlup özellikleri için bir dönemselleştirme şeması önermektedir. Bordwell, sinemadaki Fransız İzlenimciliğı akımını üç döneme ayırmaktadır. İlk dönem onun “resimselcilik” olarak adlandırdığı 1918-1922 yılları arasındaki dönemdir. Filmlerde kullanımı tekrarlanan resimsel teknikler, karakterlerin algılarını ve psikolojik durumlarını ortaya koymuştur. İkinci dönem 1923 yılında Abel Gance’ın *La Roue* filmi ile başlar. Bu dönemde filmlerde hızlı kesimli ritmik kurgu öne çıkmaktadır. 1925’ten itibaren ise başlangıcından bu yana izlenimcilikte kullanılan teknikler, Jean Epstein ve Rene Clair gibi birçok yönetmen için artık aşırı, çok fazla kullanılmış ve klişeleşmiş görünmektedir. Bu sebeple 1926 ila 1929 yılları arasındaki son dönemde yönetmenler el kamerası, uzun takip çekimleri, geniş ekran formatları, ara yazıların yokluğu gibi yeni teknikler peşinde koşmuşlar, ortaya çıkan farklı üşluplar izlenimci sinemanın son dönemini şekillendirmiştir (Bordwell, 1974’ten alıntılanan Abel, 1987, s. 289). İzlenimci sinema, entelektüel düzeyde bir katılım gerektirmesi ve yüksek maliyetleri nedeniyle 1929 yılında sona ermiştir. Ancak izlenimciliğın sinema estetiğinde belirleyici olan

teknikleri, Hollywood filmlerinde ve bazı tür filmlerinde kullanılmaya devam etmiştir (Bordwell ve Thompson, 2012, ss. 265-266).

Fransa'da izlenimcilik şekillenirken Almanya'da da yeni bir sinema endüstrisi ve biçimi doğmuştur: UFA ve Alman Dışavurumculuğu. Dışavurumculuk, karakterlerin iç dünyasını abartılı ve çarpıtılmış mizansenle ifade eden bir sanat hareketidir (Cooke, 2002, s. 14; Andrew, 2010, s. 57). Bu hareket, 1920'lerden 1927'ye kadar etkili olmuştur. I. Dünya Savaşı sırasında Alman sinema endüstrisi dışa bağımlıdır. 1916'dan itibaren Alman hükümeti sinema endüstrisini kontrol altına alarak, 1917'de UFA'yı kurmuştur. Bu destek, film üretimini artırmış ve uluslararası pazarda kabul gören filmler üretilmesini sağlamıştır (Bordwell ve Thompson, 2012, ss. 461-462). UFA endüstrileşirken, bağımsız yapımcılar yeni biçimler denemiştir. Eric Pommer'in yapım şirketi Decla, 1919'da *Das Cabinet des Dr. Caligari (Doktor Kaligari'nin Muayenehanesi)* filmi için çalışmalara başlamıştır. Filmin mizansenini, Dışavurumcu sanatçılar Hermann Warm, Walter Rohrig ve Walter Reimann tarafından tasarlanmıştır (Cooke, 2002, s. 23; Jacobs, 1939, s. 303). Robert Wiene'nin yönettiği bu film, Alman Ekspresyonizminin sinemadaki en bilinen örneklerindendir (Budd, 1990; Bordwell ve Thompson, 2012, s. 462). Film, bir doktorun kontrolündeki bir uyurgezerin, bir dizi cinayeti işlemesi üzerine kuruludur (Cooke, 2002, ss. 22-23).

Alman Ekspresyonist sinemasında, görsel stil, tematik unsurlar ve karakterler, bireyin subjektif deneyimi ve içsel dünyasını yansıtmak üzere tasarlanmıştır. Bu stil, ışık ve gölgenin etkin kullanımıyla karakterize edilir (Eisner, 1973, ss. 44-56; Cooke, 2002, s. 15). Filmler, ahenksiz çerçeveler, keskin açılar, yüksek kontrastlı aydınlatma, gölgeler ve atmosferik efektler kullanarak, duygusal gerilimi ve psikolojik derinliği vurgular. Ekspresyonist filmler, karakterlerin iç dünyasını görselleştirmek için özenle çalışılmış mizansen tasarımlarına sahiptir. Dışavurumculuk, I. Dünya Savaşı sonrası Almanya'nın politik ve toplumsal bağlamını yansıtır. Filmler, savaşın travması, bireysel ve toplumsal yabancılaşma gibi konuları işler (Cooke, 2002, s. 15). 1920'lerin sonlarına doğru Alman sineması bir çöküş yaşamaya başlamıştır. Sesli filme geçiş, Almanya için zorlayıcı olmuş ve birçok film bu süreçte başarısız olmuştur (Eisner, 1973, ss. 309-314). Ancak, Josef von Sternberg gibi bazı yönetmenler sesi etkili bir şekilde kullanmayı başarmışlardır. Paul Cooke (2002), Fritz Lang, F. W. Murnau ve Georg Wilhelm Pabst gibi

yönetmenlerin filmlerini Dışavurumcu olarak öne çıkarır. Bu filmler, 1920'lerin başlarındaki Dışavurumcu filmlerden farklı olsa da biçiminde akımın etkileri açıkça görülmektedir (s. 4). Alman Dışavurumculuğu, Nazi rejiminin yükselişiyle baskılanmıştır. Ancak, dışavurumcu etkiler, film noir, korku ve diğer sinema türleri üzerinde görülmüştür. Bu akım, Hollywood'a göç eden Alman film yapımcıları ve yönetmenler tarafından Amerikan sinemasına taşınmıştır (Bordwell ve Thompson, 2012, s. 463). Alman Dışavurumculuğu, sinemada yeni bir anlatı ve görsel dil yaratmıştır. Bu akım, sinemada abartılı ve çarpıtılmış görsel estetiği, karakter derinliği ve tematik zenginliği ile önemli bir yer tutar.

I. Dünya Savaşı'ndan sonra diğer ülke sinemaları gibi Sovyet Sineması da hem endüstri hem de sinema biçimi açısından yeniden şekillenmiş ve sinema tarihine önemli katkılar yapmıştır. 1917'deki Bolşevik Devrimi, Rus film endüstrisini etkileyerek birçok film şirketinin yurtdışına kaçmasına ve sinema endüstrisinin ulusal kontrole tabi olmasına yol açmıştır. 1919'da kurulan Sovyetler Birliği Devlet Sinematografi Enstitüsü (VGIK) bünyesinde Lev Kuleshov, Sergei Eisenstein, Vsevolod Pudovkin, Dziga Vertov ve Alexander Dovzhenko gibi önemli yönetmenlerin oluşturduğu Rus Biçimciler ile Sovyet Montaj Hareketi ortaya çıkmıştır (Thompson ve Bordwell, 2019, ss. 103-113). Bu hareket, 1920'lerin ortalarında canlanmış ve montajı izleyicilere ilham veren devrimci filmlerin temeli olarak görmüştür. Kuleshov, Amerikan filmlerinin özlü hikâye anlatımına hayran olup montajı duygusal etkiler yaratmada kullanmıştır. Pudovkin, montajı dinamik ve süreksiz anlatı kurgusu olarak tanımlarken; Vertov, belgesel sinemada montajı anlam yaratma aracı olarak kullanmıştır. Eisenstein, montajın "çekimlerin çatışması" üzerine kurulduğunu savunarak "çarpışma montajı" teorisini geliştirmiştir (Thompson ve Bordwell, 2019, s. 113). Sovyet Montaj hareketi, genellikle devrimci hareketin tarihindeki ayaklanma, grev ve diğer çatışmaları tasvir eden filmler üretmiştir. Eisenstein'ın *Potemkin Zırhlısı* (1925) ve Pudovkin'in *Anne* (1926) filmleri bu dönemin önemli örneklerindendir. Montaj filmlerinde bireylerden çok sosyal kitlelere odaklanılmış, hızlı ve ritmik kesme teknikleri kullanılmıştır. Eisenstein'ın *Potemkin Zırhlısı*'ndaki Odessa merdivenleri sahnesi bu tekniğin önemli bir örneğidir (ss. 113-114). Montaj yönetmenleri, dinamik açılarla çekimler yaparak sahnelerle etkileyicilik katmış ve özel efektler kullanarak filmi daha çarpıcı

hale getirmişlerdir. Vertov'un *Kameralı Adam* (1929) filmindeki bölünmüş ekran çerçeveleri ve üst üste bindirme teknikleri bu yaklaşımın örneklerindendir. Sahneleme yoluyla dinamizm yaratma çabası, Eisenstein'ın *Potemkin Zırhlısı*'ndaki tabak kırma sahnesinde görülebilir. Montaj filmlerinde aydınlatma, karakterlerin genellikle siyah bir arka plana karşı aydınlatılmasıyla tehditkâr bir hava yaratır. Oyunculuk ise sosyal sınıfları veya meslekleri temsil eden tiplere odaklanmıştır. Çehresi ile bu sınıfları ve meslekleri çağrıştırdığı düşünülen oyuncular seçilmiş, bu oyuncular da biyomekanik ve eksantrik performanslar sergilemişlerdir (Thompson ve Bordwell, 2019, ss. 119-121). Sovyet Montaj hareketi, sinemanın güçlü sosyal ve politik mesajlar taşıyabileceğini savunmuştur. Ancak 1932'lere gelindiğinde, Stalin yönetimindeki Sovyet otoriteleri daha basit filmler yapılmasını istemiş ve deneysel çalışmalar eleştirilmiştir. Bu sebeple, Montaj hareketi Vertov'un *Enthusiasm* (1931) ve Pudovkin'in *Deserter* (1933) filmleri ile sona ermiştir (Bordwell ve Thompson, 2012, ss. 469-470).

Modern sanat akımlarının sinema biçimini şekillendirmesinden sonra, 1930'lara gelindiğinde, sinema biçimine etki eden en önemli gelişme senkronize ses teknolojisinin sinemaya dahil olmasıdır. 1927'de gösterime giren Alan Crosland'ın *The Jazz Singer* (*Caz Şarkıcısı*) filmi uzun metrajlı ilk sesli film olarak kabul edilir. Jacobs'a (1939) göre, sessiz film döneminde seslerin alınamaması nedeniyle filmler diyalogdan yoksundur. Ancak, teknolojik gelişmelerle birlikte çekim sırasında sesin de kaydedilebildiği film şeritleri üretilmiş ve diegetik ses sinema biçimine hızla yerleşmiştir (s. 433). Diegetik sesin sinemaya dahil olması, sinemanın anlatım gücünü artırmış, sessiz ve tek katmanlı hikâyelerden, karmaşık ve çok katmanlı hikâyelere geçişi mümkün kılmıştır. Ses, mekân, zaman, karakter, duygu ve atmosfer gibi unsurları yaratmada yaratıcılığı zenginleştirmiştir. Sesin gelişi, oyunculuk tekniklerini de değiştirmiş; beden dili ile tonlama ve konuşma stillerinin öne çıktığı yeni bir oyunculuk tarzı gelişmiştir (Jacobs, 1939, s. 334; Rhode, 1976, s. 268). Sesin sinemaya dahil olması, film yapım tekniklerinde de yenilikler getirmiş, ses efektleri ve müzik kullanımı önem kazanmıştır (Rhode, 1976, ss. 271-272; Thompson ve Bordwell, 2019, s. 172). Sesin sinemaya eklenmesi, Amerikan sinemasının sektörel değerini artırmış ve sesin yaygınlaşmasıyla Hollywood sineması doruk noktasına ulaşmıştır (Jacobs, 1939, s. 324).

Sesin sinemaya dahil olmasından sonra bir diğ er önemli gelişme de renk teknolojisinin gelişimidir. Sinemanın başlangıcında, renkler, el boyaması veya şablon yöntemiyle siyah-beyaz filmlere sonradan eklenmektedir. 1920'lerin başlarında Technicolor gibi şirketler renkli film yapma teknolojileri geliştirmişlerdir. 1932'de Technicolor, üç renk (kırmızı, mavi ve sarı) kullanarak renkli filmler üretmiştir (Monaco, 2002, s. 116). İlk tam renkli uzun metrajlı film olan *Becky Sharp* (1935), renkli filmlerin hızla artmasına yol açmıştır (Misek, 2010, s. 31). Üçlü renk sisteminin kullanılması, sinemanın renk paletini genişletmiş ve renklerin daha doğal görünmesini sağlamıştır. *The Adventures of Robin Hood* (1938) ve *The Wizard of Oz* (1939) gibi filmler bu teknolojiyle üretilmiş ve büyük başarılar elde etmiştir. Renk, sadece gerçekçi sunum için değil, aynı zamanda *The Wizard of Oz*'da olduğu gibi filmde anlam yaratma aracı olarak da kullanılmıştır (Misek, 2010, ss. 31-32). 1940'lar ve 1950'lerde renkli filmin yapım maliyetleri düştükçe daha fazla film renkli olarak çekilmeye başlamış ve 1968'den sonra renkli film norm haline gelmiştir (Monaco, 2002, ss. 119-120). Vincente Minnelli, Nicholas Ray, Max Ophuls, Douglas Sirk ve Alfred Hitchcock gibi yönetmenler, renk kullanımını karakter psikolojisinin ötesine taşımışlardır. Renk, 1940'lar ve 50'lerde hikâye anlatımında önemli bir araç haline gelmiş, duygusal tonu belirlemek, karakterleri vurgulamak veya belirli bir dönemi canlandırmak için kullanılmıştır (Misek, 2010, ss. 35-41). Renk teknolojisinin gelişimi, sinemanın estetik ve anlatım biçimini doğrudan etkileyen bir araç olmuş ve yönetmenlerin üslubundaki çeşitliliğe katkı sağlamıştır. Renk, sadece görsel bir süsleme olmaktan çıkıp, hikâye anlatımında kritik bir araç haline gelmiştir. Sinemanın bu evrimi, her yenilikle asıl amacına daha da yaklaştığını göstermektedir (Jacobs, 1939, ss. 448-449; Bazin, 2011, ss. 27-28).

Bu teknolojik gelişmeler, film biçimlerinin gelişiminde etkili olurken ülke sinemalarındaki farklı ifade arayışları da devam etmiştir. 1930'ların Fransız sinemasında izlenimcilik, toplumsal içeriklerle birleşerek Şiirsel Gerçekçilik (Poetic Realism) adı verilen yeni bir anlatı biçimine dönüşmüştür (Bazin, 2011, s. 41). Şiirsel Gerçekçilik, 1930'ların başlarından II. Dünya Savaşı'na kadar etkili olmuştur. Bu akım, ekonomik ve politik zorluklar arasında şekillenmiş ve toplumsal koşulları şiirsel bir anlatım ve estetikle işlemeyi amaçlamıştır (Hayward, 2012, s. 156; 2013, s. 170). Bu dönem, içinde bulunduğu politik ve ekonomik durumlar arasındaki

zıtlıkların toplumda yarattığı korku, suçluluk ve hareketsizlik üçgeninde şekillenmiştir (Hayward, 1993, s. 119). Jean Vigo, bu akımın öncülerindendir. *Zéro de conduite* (Hal ve Gidiş Sıfır, 1933) ve *L'Atalante* (Geçip Giden Çatana, 1934) filmleri, Vigo'nun şiirsel gerçekçilik anlayışını en iyi yansıtan eserlerdir. Vigo, bireysel isyan ve toplumsal eleştiriyi, kişisel anı ve gözlemlerle birleştirerek sunar (Hayward, 1993, s. 120; Salles Gomes, 1998, ss. 97-147). Marcel Carné de akımın önemli temsilcilerindendir. *Le Quai des brumes* (Sisler Rıhtımı, 1938) ve *Le Jour se lève* (Gün Ağarıyor, 1939) filmleriyle kaderin kaçınılmazlığı ve aşkın trajik boyutlarını işler. *Le Quai des brumes*, Jean ve Nelly'nin aşkını ve trajik sonlarını işlerken, *Le Jour se lève*, bir cinayet işleyen, işçi François'nın hikâyesini anlatır (Thompson ve Bordwell, 2019, ss. 258-259). Jean Renoir, başlangıçta Fransız izlenimciliğinin etkisinde filmler yapmış, ancak 1930'ların sonlarına doğru Şiirsel Gerçekçilik akımının özelliklerini benimsemiştir. *La Grande Illusion* (Harp Esirleri, 1937) ve *La Bête humaine* (Hayvanlaşan İnsan, 1938) gibi filmleri, sınıf çatışmaları ve insan doğasını incelikli bir biçimde ele alır (Thompson ve Bordwell, 2019, s. 260; Sadoul, 1972, s. 260). Renoir, karakterlerin iç dünyalarını ve toplumsal çatışmaları estetik yaklaşımlarla birleştirir. Şiirsel Gerçekçilik, toplumsal sorunlara odaklı bir sinema anlayışı geliştirmiş ve savaş sonrası İtalya'da ortaya çıkan İtalyan Yeni Gerçekçilik akımına ilham kaynağı olmuştur.

II. Dünya Savaşı'nın etkileri de sinemayı biçimsel olarak şekillendiren en önemli olaylardan biridir. Thompson ve Bordwell'a (2019) göre, savaş sonrası dönemde birçok ülke, savaşın halklar üzerindeki yıkıcı etkisiyle sinemaya yeni yaklaşımlar getirmiştir. Amerika'da film noir türü yükselirken, İtalya'da toplumsal sorunlara değinen ve Fransız Şiirsel Gerçekçilik akımından ilham alan Yeni Gerçekçilik (Neo Realizm) akımı ortaya çıkmıştır. 1940-42 yılları arasında İtalya'nın savaş başarıları, film endüstrisine büyük bir ivme kazandırmış, ancak 1943'te İtalya'nın güneyine yapılan Müttefik istilası ile Mussolini hükümetinin kuzeye kaçması, film üretimini durma noktasına getirmiştir. Bu dönemde ortaya çıkan gerçekçi film yapım pratikleri, Yeni Gerçekçilik akımının çıkış noktası olmuştur (ss. 249-251). Yeni Gerçekçilik, 1943 ile 1952 yılları arasında etkin olmuş ve savaş sonrası İtalya'nın toplumsal, ekonomik ve kültürel dönüşümlerini yansıtmıştır. Bu akım, burjuva sinemasına tepki olarak ortaya çıkmış ve yoksulluk, işsizlik, savaş sonrası travmalar

gibi toplumsal sorunları işlemiştir (Bordwell ve Thompson, 2012, ss. 473-474; Clarke, 2012, ss. 46-48). Filmler, genellikle sıradan insanların günlük yaşam deneyimlerine odaklanmış ve gerçek mekânlarda profesyonel olmayan oyuncularla çekilmiştir (Kovacs, 2007, s. 169; Bordwell ve Thompson, 2012, ss. 473-474; Clarke, 2012, s. 48). Bu yaklaşım, filmlerin daha doğal ve gerçekçi bir atmosfer oluşturmalarını sağlamıştır. Yeni Gerçekçilik filmlerinde, belgesel tarzında çekimlere sıkça yer verilmiştir. Sahnelar, uzun kesitler, el kamerası kullanımı ve doğal ışık gibi belgesel öğeler barındırır. Filmler, genellikle düşük bütçelerle yapılmış ve stüdyo setleri kullanılmamıştır (Bordwell ve Thompson, 2012, ss. 473-474). Yeni Gerçekçilik filmleri, sıkça konvansiyonel hikâyeye yapılarından sapmıştır. Bu akımın özelliklerini taşıyan filmlerde olayların sonucu belirsiz olabilmekte ve karakterlerin öyküsü tamamlanmamış gibi görünebilmektedir. Bu, gerçekliği yansıtmak için kullanılan bir tekniktir. Filmler, sosyal eleştiri niteliği taşır ve İtalyan toplumunun o dönemdeki sorunlarına ayna tutar (Bordwell ve Thompson, 2012, s. 474). *Roma città aperta* (Roma, Açık Şehir, 1945), *Paisà* (1946) ve *Alemaniam, año cero* (Almanya Sıfır Yılı, 1948) filmleri ile Roberto Rossellini, *Ladri di biciclette* (Bisiklet Hırsızları, 1948) ve *Umberto D.* (1952) filmleri ile Vittorio De Sica ve senarist Cesare Zavattini, *La Terra Trema* (Yer Sarsılıyor, 1948) filmi ile Luchino Visconti gibi yönetmenler ve senaristler bu akımın önde gelen isimlerindendir (Bordwell ve Thompson, 2012, ss. 473-475). Bu akımda görülen, sonradan dublajlı dış mekânda yapılan çekimler, amatör oyuncular, tesadüfî karşılaşmalara dayalı hikâyeler, açık uçlu sonlar ve mikro eylemlere yer verilmesi, Amerika ve Avrupa'da birçok yönetmen tarafından benimsenmiş ve geliştirilmiştir (Thompson ve Bordwell, 2019, ss. 326,329). Yeni Gerçekçilik, bireyin psikolojik sorunlarına odaklanan İtalyan sinemasının temelini oluşturmuş ve özellikle Roberto Rossellini'nin açtığı bu yolu Michalengelo Antonioni ve Federico Fellini gibi yönetmenler devam ettirmiştir.

II. Dünya Savaşı sonrasında, Asya ve Avrupa'da birçok ülkede sinema dili açısından farklı denemeler görülmüştür. Ancak hiçbirisi Fransız Yeni Dalga hareketi kadar etkili olmamıştır. Bu hareket, Fransız sinemasının kısıtlamalarına ve geleneksel Hollywood sinemasının formüllerine karşı bir tepki olarak doğmuştur (Kovacs, 2007, s. 16; 2010, s. 17; Clarke, 2012, s. 157). Alexandre Astruc, André Bazin ve François Truffaut gibi teorisyenlerin çalışmaları, bu akımın temellerini oluşturmuştur. Astruc,

1948 yılında yayınladığı “La caméra-stylo” makalesinde, sinemanın bir gösteri aracı olmaktan çıkıp, diğer sanatlar gibi bir ifade aracına dönüşmesi gerektiğini savunmuştur. Kamera ile tıpkı bir yazarın kalemle yaptığı gibi yazabilme imkânı veren bu yeni sinema dili, sanatçının düşüncelerini ve soyut fikirlerini ifade etmesine olanak tanıyacaktı (Astruc, 1968). Bazin, 1950’lerin başında sinema teorisini geliştirerek, Eisenstein ve Rus Biçimcilerin montaj anlayışını reddetmiş, uzun çekim ve derin odak gibi tekniklerle oluşturulan gerçekçiliği savunmuştur (Martin, 2013, ss. 34-35; Bazin, 1967). Sinemanın doğası gereği gerçekçi olduğunu ve sanatın, dünyadaki gerçekliği taklit etme kapasitesine sahip olduğunu ileri sürmüştür (Bazin, 1967, ss. 9-16). François Truffaut, 1954 yılında yazdığı “Une certaine tendance du cinéma Français” isimli makalesinde, senaryo yazarlarının film yapım sürecinde göz ardı edildiğini ve yönetmenlerin kendi senaryolarını yazması gerektiğini savunmuştur. Bu, otantik ve etkili eserlerin ortaya çıkmasını sağlayacaktır (Truffaut, 1954, ss. 25-26). Astruc, Bazin ve Truffaut’nun çalışmalarından sonra Auteur yönetmen (Yazar yönetmen veya yaratıcı yönetmen) kavramı ortaya çıkmış, yapılan çalışmalarla bir teoriye ve film inceleme yöntemine dönüşmüştür. Auteur teorisi, yönetmenin filmin ana yazarı olduğunu ve filmin benzersizliğini yaratmada anahtar rol oynadığını savunur. Bu teori, François Truffaut, Jean-Luc Godard, Eric Rohmer, Jacques Rivette ve Claude Chabrol gibi *Cahiers du Cinema* eleştirmenleri tarafından desteklenmiştir (Martin, 2013, ss. 34-35). Bu grup, yönetmenin vizyonunun, filmin diğer unsurlarından daha baskın olduğunu savunmuştur. Bu yönetmenlerin yaptığı filmlerdeki ortak biçimsel özellikler ise Yeni Dalga akımının özelliklerini şekillendirmiştir. Yeni Dalga akımı, İtalyan Yeni Gerçekçilik ve Fransız Şiirsel Gerçekçilik gibi akımlardan beslenmiştir. 1957’de gazeteci Françoise Giroud tarafından L’Express dergisinde kullanılan “Nouvelle Vague” terimi, kısa sürede Fransız sinemasındaki yenilikçi hareketleri tanımlamak için kullanılmıştır (Neupert, 2007, ss. 14-15; Nowell-Smith, 2013, s. 143). 1958’de Locarno’daki festivalde prömiyer yapan Chabrol’un *Le Beau Serge* (*Yakışıklı Serge*) filmi, Yeni Dalga’nın başlangıcını işaret etmiş; 1959 Cannes Film Festivali’nde Truffaut’nun *Les quatre cents coups* (*400 Darbe*), Resnais’nin *Hiroshima mon amour* (*Hiroşima Sevgilim*) ve Marcel Camus’nün *Orfeu Negro* (*Siyah Orfe*) filmleriyle dünya çapında tanınmıştır (Nowell-Smith, 2013, s. 143). Bu hareket, genç ve yenilikçi yönetmenlerin öncülüğünde, geleneksel anlatım kurallarını ve prodüksiyon

normlarını sorgulayarak sinemayı yeniden canlandırmıştır. Louis Malle, François Truffaut, Jean-Luc Godard ve Claude Chabrol gibi yönetmenler, düşük bütçeli ve samimi filmler üreterek yeni bir film estetiği yaratmışlardır. 1950'lerin başında başlayan Yeni Dalga, 1960'ların sonuna kadar etkin olmuştur (Neupert, 2007, xv). Yeni Dalga filmleri, gerçek mekânlarda, doğal ışıktaki, hafif kamera ekipmanları ile çekim yapılan doğaçlama sahneler ve diyaloglar barındırır (Thompson ve Bordwell, 2019, ss. 394-395). Klasik Hollywood'un süreklilik kurgusu yerine kurguda süreksizlik tercih edilmiştir; örneğin, Godard, *A bout de souffle* (*Serseri Aşıklar*, 1960) filminde atlamalı kesmeler kullanarak jump cut tekniğini uygulamıştır (s. 395). Fransız Yeni Dalga hareketi, sadece Fransa sınırları içinde kalmamış, diğer ülke sinemalarına ve sinemada modernizme önemli katkılarda bulunmuştur. Yugoslav Siyah Dalga hareketi gibi diğer ülke sinemalarındaki hareketler, Fransız Yeni Dalga'dan ilham almıştır (Stojanovic, 2014, s. 75). James Monaco, Yeni Dalga'nın, Fransız sinemasının estetik ve pratik sınırlarını genişlettiğini belirtmiştir (1977, ss. 278-279; 2002, s. 319). Yeni Dalga, sinemada modernizmin gelişimine katkıda bulunmuş, farklı ülkelerdeki sinemacıları ulusal sinema dillerini yeniden keşfetmeye ve geleneksel anlatı yapılarından uzaklaşarak yenilikçi ve özgün yaklaşımlar geliştirmeye teşvik etmiştir. 1960'lı yıllarda Avrupa'da birçok yönetmen, modernist sinema akımını başlatmış ve klasik anlatıdan sapma eğilimi göstermiştir (Bordwell, 1997, s. 83).

Sinema 1920'lerde sanat akımları ile etkileşime girmiş ve Amerikan sineması öncülüğünde norm haline gelen sinema biçimine alternatifler ortaya çıkmıştır. Bu dönemde sinemanın sadece gösteri aracı olmadığı, bir ifade aracı olabileceği anlaşılmıştır (Kovacs, 2010, ss. 16-20). Andras Balint Kovacs (2007), *Screening Modernism: European Art Cinema, 1950-1980* isimli kitabında modernizm ve sinema ilişkisini detaylı bir şekilde incelemiş, geleneksele (Klasik Hollywood'a) karşı modern sinemayı tanımlamıştır. Kovacs, 1920'lerde İzlenimcilik ve Alman Dışavurumculuğu ile başlayan sinemadaki yenilikçi hareketleri erken modernizm dönemi olarak değerlendirir. 1950'lerden 1970'e kadar olan dönemde ise Yeni Dalga hareketinin Hollywood ve diğer ülke sinemalarına etkileriyle sinemanın gerçek anlamda modernleştiğini savunur. Erken modernizmin bakış açısı sinema dışındaki sanatsal veya kültürel geleneklerin sinemaya yansımalarıdır (2007, s. 17). Yani

Kovacs'a göre bu dönemde sinemanın modernleştirilme çabası, sinemanın kendi dilinin potansiyeli üzerine düşünmek yerine diğer sanatlardaki modern hareketleri sinemaya uygulamaktır. Bu sebeple sinemada modernizmi erken ve geç modernizm olarak ayırmıştır (2007, ss. 17-18; 2010, ss. 16-17). Sinemada modernizm, tıpkı Yeni Dalga hareketi gibi geleneksel anlatı yapılarını ve biçimsel yaklaşımları sorgulayan, alternatif anlatım teknikleri ve görsel dilleri benimseyen bir yaklaşım olarak kendini göstermiştir. Bu dönemde sinema, klasik üç aktlı yapı yerine epizodik yapı, hikaye anlatımında zaman ve mekanın lineer olmayan kullanımı, açık uçlu sonlar, sembolizm, soyutlama ve metafor gibi tekniklerle deneyler yapmıştır (Kovacs, 2007; 2010). Modernist sinema, izleyiciyi pasif bir alıcı olmaktan çıkarıp, filmi aktif bir şekilde yorumlamaya teşvik etmiştir. Örneğin, Alain Resnais'nin *Hiroşima Sevgilim* (1959) ve Federico Fellini'nin *8½* (1963) gibi filmleri, zaman ve mekânın geleneksel kullanımını yıkarak, izleyicinin gerçeklik algısını sorgulamıştır (Andrew, 1984, s. 47). Bu filmler, sinemada anlamın oluşturulmasında izleyicinin rolünü ön plana çıkarmış ve sinemanın sanatsal ifade biçimlerini genişletmiştir.

Sinema endüstrilerine ve sinema diline etki eden önemli olaylardan biri de 1968 Hareketidir. 1968 Hareketi, Batı toplumlarında ortaya çıkan bir protest hareketidir ve bu hareket, bireylerin geleneksel düşünce biçimleri ve kurumsal yapılarla olan bağlarını koparıp, kendi geleceklerini kendilerinin belirlemesi düşüncesi üzerine kurulmuştur (Kovacs, 2007, s. 352). Bu yıl Fransız Yeni Dalga hareketinin de bittiği dönem olarak kabul edilmektedir (s. 354). Bu hareket, herhangi bir politik gücün karşısında değil; toplumsal yapıları ve güç dinamiklerini meydana getiren düşünce biçimlerine karşı bir başkaldırı olarak nitelendirilebilir (s. 353). Sosyal, ekonomik, fikri ve politik alanlardaki değişiklikler, bu hareketin etkisi altında gerçekleşmiş ve Amerikan sinemasının temelinde derin dönüşümler gerçekleşmesine ön ayak olmuştur (s. 354). Toplumda meydana gelen evrim, film içeriklerinin dönüşümüne yol açmış ve bu yeni içerikler, klasik anlatı sinemasının alışlagelmiş yapısında değişikliklere sebep olmuştur (s. 1).

Sosyal ve kültürel yapıların dönüşümü, aynı zamanda eğlence sektörünü de dönüştürmüştür. Sosyal ve kültürel yapıların evrimleşmesi ile birlikte, televizyon ve videokaset teknolojilerinin ortaya çıkışı, izleyicilerin sinema salonlarına olan ilgisini azaltmıştır. Bu durum, film endüstrisinde bir değişime yol açarak, film stüdyolarını

yüksek bütçeli projelerden ziyade daha düşük bütçeli yapımlara yönlendirmiştir (Thompson ve Bordwell, 2019, s. 655). Bu hareket ile 1960'ların sonunda Amerikan sineması, Klasik Hollywood'un kalıplarını bırakarak Yeni Hollywood olarak anılacak çağdaş yaklaşımlara yönelmiştir (s. 467). 1960 sonrası Amerikan sineması, Hollywood'un krizden çıkış süreciyle birlikte büyük bir dönüşüm geçirmiştir. 1970'lerde, televizyonun yükselişi ve stüdyo sisteminin çöküşüyle birlikte Hollywood, geniş kitlelere hitap eden "blockbuster" filmlerle kendini yeniden yapılandırmıştır. *Jaws* (1975) ve *Star Wars* (1977) gibi filmler, büyük bütçeli, yüksek prodüksiyon değerleri ve etkileyici özel efektlerle izleyiciyi sinemaya çekerek Hollywood'un ekonomik krizini aşmasına yardımcı olmuştur. Aynı dönemde, film okulu çıkışlı yönetmenlerden oluşan "movie brats" kuşağı, Martin Scorsese, Steven Spielberg, George Lucas gibi isimlerle Amerikan sinemasına yenilikçi anlatım teknikleri ve biçimsel deneyler getirmiştir. Sinema eğitimi alan bu yönetmenler "sinema veletleri" (movie brats) olarak anılmışlardır. Bu yönetmenler, hem Klasik Hollywood geleneklerini yeniden yorumlayarak hem de Avrupa sanat sinemasından ilham alarak yeni bir sinema dili geliştirmişlerdir (Bordwell vd., 2017, ss. 482-484).

1980'lere gelindiğinde, bağımsız sinema hareketi güç kazanmış ve küçük bütçeli, karakter odaklı filmlerle Amerikan sinemasına toplumsal gerçekçilik ve anlatısal derinlik katmıştır. Sundance Film Festivali gibi platformlar, bağımsız sinemanın daha geniş kitlelere ulaşmasını sağlamış ve Joel ve Ethan Coen, Spike Lee, Steven Soderbergh gibi yönetmenlerin kariyerlerinin başlamasına zemin hazırlamıştır. 1980'lerin sonlarına doğru, birçok bağımsız yönetmen ana akım Hollywood'a geçerek daha büyük bütçeli ve ödül hedefli filmler yapmaya başlamıştır. Bu dönemde Hollywood, bir yandan "blockbuster" mantığını sürdürürken, diğer yandan sanatsal riskler alan ve prestijli projelere imza atan bir sinema ekosistemini benimsemiştir. Böylece, Amerikan sineması hem endüstriyel yapısını yenilemiş hem de biçimsel çeşitliliğini koruyarak dünya sinemasındaki merkezi konumunu pekiştirmiştir (Bordwell vd., 2017, ss. 485-488).

Klasik Hollywood'un kalıplarının kırılması, ana akım sinemanın modern ve avangart yaklaşımlarla harmanlanmasını sağlamış ve 1980'lere gelirken postmodernist yaklaşıma evrilmiştir. Postmodernizm, sanatta ve düşüncede çelişkili, tarihsel ve

politik bir fenomendir (Hutcheon, 1988, s. 3). Postmodern sinema, geleneksel anlatı yapılarını sorgular ve altüst eder. Lineer olmayan zaman çizgileri, parçalı hikâyeler ve metinlerarasılık, bu dönemin filmlerinde sıkça görülen olgulardır (Aitken, 2001, s. 155). Sinematik postmodernizm, anlamın derinlerini keşfetmeyi ertelemek ve sınırlamak için belirsizliği kullanır ve izleyicinin filmle etkileşimini değiştirerek daha katılımcı bir izleme deneyimi sunar (s. 156).

Postmodernizm ile sinema melezleşmiştir. Hutcheon'a (1988) göre, postmodern eserler, özellikle “tarihyazımsal üstkurmaca” (historiographic metafiction) kavramı altında, disiplinler ve türler arasındaki sınırları aşarak melezleşmeyi temsil eder. Bu süreç hem yüksek hem de popüler kültürü birleştirir. Sinema alanında bu durum, Woody Allen'ın filmlerinde görülebilir; bu filmler aşk, kaygı, cinsellik gibi tanıdık unsurları parodik ve metafiksiyonel biçimlerle başarılı bir şekilde birleştirir. Dolayısıyla postmodern sinema, biçimsel ve türsel çeşitliliğiyle hem akademik hem popüler, hem elitist hem de erişilebilir bir nitelik kazanmış ve küresel ölçekte hızla yaygınlaşan bir fenomen haline gelmiştir (s. 44).

1980'lerin sonundan itibaren başlayan ve 1990'larda devam eden CGI teknolojisinin gelişimi de sinema tarihinde biçim açısından bir milat olarak kabul edilebilir. Bu dönemde özel efektler ve görsel efektlerin kullanımı artmış, bu da sinemada yeni bir görsel dilin ve anlatım biçiminin ortaya çıkmasına yol açmıştır. 1993 yılında *Jurassic Park* filminde kullanılan CGI, bu teknolojinin devrim niteliğinde olduğunu göstermiştir. 2000'li yıllarda, dijital teknolojiye entegre sinema endüstrisi için çaba görülmüş ve dijital kameralar, düzenleme (kurgu/montaj) ve dijital efekt yazılımları sayesinde daha düşük bütçelerle yüksek kaliteli filmler yapılmıştır (Thompson ve Bordwell, 2019, ss. 706-707). İnternet ve dijital yayın platformları, film dağıtımında yeni kanallar açmış ve sinema izleyici kitlesinin genişlemesine katkıda bulunmuştur (s. 718). Streaming servisleri ve çevrimiçi film platformları, sinema endüstrisinde bir dönüşüm yaratmıştır. Netflix, Amazon gibi akış platformları, geleneksel sinema salonlarının dışında, izleyicilere evlerinde film izleme imkânı sunmuştur (s. 719).

Sinema ve teknoloji ilişkisi çerçevesinde sanal gerçeklik ve artırılmış gerçeklik sistemlerinin sinema açısından yeni bir dağıtım alanı olduğu da söylenebilir. Bu teknolojiler, sinemanın dağıtım pratiklerine ve seyirci deneyimine katkı yapma

potansiyeline sahiptir. Sinema, teknolojik ilerlemeler ve estetik paradigmalardaki dönüşümlerle sürekli bir evrim içerisinde. Sinema, güçlü bir sanatsal ifade ve kültürel yansıma aracı olarak gelişimini sürdürmektedir. Teknolojik gelişmeler ve biçimsel yenilikler ne olursa olsun, sinemanın temel özü, insan hikâyelerini ve duygularını aktarma gücünde yatmaktadır.

2.3. TÜRK SİNEMASINDA BİÇİM: TARİHSEL PERSPEKTİF

Bu bölümde, Türk sinemasının biçimsel gelişim süreci tarihsel bir perspektiften ele alınacaktır. Türkiye'de sinema sanatının nasıl geliştiği, hangi dönemlerde ve hangi sosyo-kültürel etkiler altında biçimsel değişikliklere uğradığı aktarılacaktır. Türk sinemasının biçimine odaklanılan bu bölümde sinemanın Türkiye'ye gelişi, ilk yabancı ve milli gösterim salonları, ilk çekilen filmler, ilk Türk filmi hakkında yapılan tartışmalar gibi tarih yazımına yönelik ayrıntılar gölgede bırakılmıştır.

Türk sinemasının biçimsel evriminin, ekonomik ve teknik yeterlilikler, toplumsal ve siyasi olaylar çerçevesinde şekillendiği söylenebilir. Bir ülkenin sinemasındaki biçimden bahsedilebiliyorsa o ülkede istikrarlı bir şekilde film üretildiği ve oluşan sinemanın en azından eğlence aracı işlevini yerine getirdiği varsayılır. Farklı teknik tercihler ile çekiliyor olsalar bile, filmlerde, toplumsal ve kültürel açıdan ortak izler bulmak mümkündür. Amerikan sinemasının gelişimine bakıldığında, mevcut birçok faktörün, yeni çekilen filmleri etkilediği ve tecimsel kaygılarla, seyirci deneyimi açısından en iyi filmlerin yapılmaya çalışıldığı, bu sürecin de o ülkedeki sinemayı kurumsallaştırarak bir endüstri alanına dönüştürdüğü görülür. Bu kurumsallaşma sürecinde oluşan film külliyyatının da zaman içinde, ulusal sinema perspektifinde bir biçim ortaya çıkardığı varsayılabilir. Ancak Türk sineması için bu sürecin varsayıldığı gibi gerçekleşmediği görülür. Türk sinemasının ilk yıllarında uzun süre, film çekimi ve çekilen filmin halka gösterimi süreci bir türlü tamamlanamamıştır. Keleş'e (2019) göre erken dönem Türk sinemasının kurumsallaşamaması, Osmanlı Devleti'nin yıkılışıyla birlikte eski düzenin reddedilmesi ve yeni Cumhuriyet'in yapılandırma sürecindeki belirsizliklerden kaynaklanmıştır. Ayrıca, savaşlar sonrası yaşanan ekonomik sıkıntılar ve toplumun hızlı sosyal değişimlere uyum sağlayamaması, sinemanın geniş kitlelere ulaşmasını ve bir endüstri haline gelmesini uzun süre engellemiştir (s. 125). Sinemanın erken döneminde (mücbir) sebepler

geçerli ve yerinde olsa da sonraki dönemlerde de Türk sinemasının kurumsallaştığı ve bir biçime sahip olduğu sorunsalı tartışılmaya devam etmiştir. Kimileri, Türk sinemasında devam eden bu üslubun/üslupsuzluğun kökenini konar-göçer yaşam tarzında arayarak konuya, Türk kimliği ve kültürü perspektifinden bakmakta ve sinemayı da diğer Türk sanatlarıyla birlikte ele almaktadır. Gülerüz'e (1996) göre Türk sinemasında üslubun kökeni, toplumun tarihsel ve kültürel yapısından etkilenmiştir. Konar-göçer yaşam tarzı ve yerleşik hayata geçişte yaşanan zorluklar, Türk sanatının ve sinemasının derinlikli ve kalıcı eserler üretmesini engellemiştir. Bu durum, Türk sinemasında iki boyutlu, yüzeysel ve klişe anlatımlara yol açmıştır. Filmlerdeki olaylar ve karakterler, derinlikten yoksun, parça parça ve birbirine eklenmiş motifler gibi sunulmuştur. Bu yüzeysellik, Türk toplumunun doğal gözlem ve taklitten uzak, soyut düşünme eğilimine dayanmaktadır. Türk sineması, dramatik yapıdan ziyade epik bir yapıya sahip olmuş, bu üslup, dünya sineması içinde özgün bir konuma getirilememiştir (ss. 50-56).

Konar-göçer yaşam tarzının Türk kültürüne yaptığı kalıcı etkinin bir getirisi veya yıkılıp, yeniden kurulmakta olan bir devlete doğan sinemanın, içine düştüğü konjonktür, sebep her ne olursa olsun, Türk sinemasının doğumunun ve kurumsallaşma sürecinin sancılı olduğu kesindir. Sinemanın Türkiye'ye geldiği yıllara ilişkin kaynaklar incelendiğinde; Sinemanın Türkiye'ye, Osmanlı'nın İstibdat döneminde 1896 yılının sonlarında gayrimüslimler aracılığıyla, ithal bir şekilde, seyirlik eğlence aracı olarak geldiği görülür (Balan, 2010, ss. 124,126; Çeliktemel Thomen, 2015-2016, ss. 156-159; İnceoğlu, 2021, s. 246). Yani sinema, Türkiye'de çekilen filmlerin değil, ithal edilen filmlerin ücretli toplu gösterimi ile başlamıştır. Özde Çeliktemel Thomen'e (2015-2016) göre, o dönemin İstanbul'u imparatorluğun siyasi ve ticari merkezi olmasının yanında Osmanlı'da kültür ve eğlencenin de başkentidir; halihazırda yabancı tiyatro gruplarının yaptığı gösterilerle birlikte Karagöz ve ortaoyunun yanında meddahların yaptığı gösteriler gibi seyirlik gösteriye aşina olan halkın (s. 156), yeni bir fenomen olarak ortaya çıkan sinemayı benimsemesi de bu sebeple kolay olmuştur (s. 159). Ancak sadece bir eğlence aracı olarak uzun bir süre film üretiminden yoksun bir geçmişe sahiptir. Her ne kadar Türkiye'deki ilk gösterimler sinematografin Fransa'da icadından bir yıl sonra gerçekleşse de (Odabaşı, 2017, s. 67) 1917 yılına kadar herhangi bir kurmaca filmin

üretimi tamamlanarak seyirciye gösterilememiştir (Scognamillo, 1987, s. 22; Teksoy, 2005, ss. 67-68; Odabaşı, 2017, s. 68-69). Bu zamana kadar gösterilen, ithal edilmiş hareketli görüntüler de Fransa ve diğer ülkelerdeki ilk sinema gösterilerinde olduğu gibi insanları eğlendirmeye yönelik komik ve ilginç anlar içeren aktüel görüntüler niteliğindedir (Balan, 2010, ss. 126-128; Çeliktemel Thomen, 2015-2016, ss. 159,164-170; Odabaşı, 2018, s. 95). Bununla birlikte, Türk sinemasında ilk çekilen film olarak kabul edilen, Fuat Uzkınay'ın yönettiği 1914 tarihli *Moskof Heykelinin Tahribi* filmi de (Aytekin, 2013, ss. 51-53; Odabaşı, 2018, s. 104) yine belgesel niteliği taşıyan görüntülerden oluşmaktadır. Aytekin, haber filmlerinin ya da çekilen herhangi bir görüntünün de belgesel sayılması gerekeceğini öne sürerek, “belgesel filmin herhangi bir olgunun sadece belgelenmesi anlamına gelmediğini” belirtmiş, bu bağlamda Uzkınay'ın çektiği bu filmin de belgesel film değil, “belge” niteliği taşıyan bir film olduğunu ifade etmiştir (2017, s. 196'dan alıntılanan Boran, 2023, s. 38).

İlk çekilen kurmaca Türk filmine dair, ilk sinema tarihçilerinden beri; 1917 yılında tamamlanabilen ve gösterilebilen², Sedat Simavi'nin yönettiği, *Pençe* (1917) filmi ile Simavi'nin bir diğer filmi olan *Casus* (1917) filmleri işaret edilse de (Scognamillo, 1987, s. 22-23; Teksoy, 2005, ss. 67-68; Odabaşı, 2017, ss. 68-69) Odabaşı (2017), ilk çekilen kurmaca Türk filmlerinin, o dönemdeki gazete duyurularını kaynak göstererek, 1 Ekim 1917 yılında Beyoğlu'ndaki Sinema Royal'de gösterilen *Casus* ve *Bican Efendi Belediye Müfettişi* filmleri olduğunu belirtmektedir (s. 69). Bu iki filmi de 5 Kasım 1917'de Skating Tiyatrosu'nda gösterime giren *Pençe* ve *Bican Efendi Tebdil-i Havada* filmleri takip etmiştir (ss. 69-70). Oyuncularının, Darülbeyaz (İstanbul Şehir Tiyatrosu) sanatkarları, yani tiyatro oyuncularından olduğu bilinen *Pençe* ve *Bican Efendi Tebdil-i Havada* filmlerinin konularına dair bilgilere de yine o dönemde yayınlanan gazete duyurularından ulaşılmaktadır (ss. 71-72). Buna göre; *Pençe* filmi, II. Abdülhamid döneminde, nişanlısı Necmiye Hanım'ı gözüne kestiren nüfuzlu Şekib Paşa'nın iftirayla tutuklattığı Pertev Bey'i ve onu kurtarmaya çalışan cesur karakterlerin hikâyesini anlatırken, *Bican Efendi Tebdil-i Havada* filmi ise sağlık sorunları nedeniyle izin alarak Büyükdada'da tatil yapan ve bu

² Sigmund Weinberg ve Fuat Uzkınay'ın 1916 yılında çekimlerine başladıkları tiyatro uyarlaması *Leblebici Horhor* başrol oyuncularından birinin ölümü üzerine, *Himmet Ağasının İzdivacı* filmi ise I. Dünya Savaşı'nın başlaması ve set ekibinin askere alınışı sebebiyle tamamlanamamış, *Himmet Ağasının İzdivacı*, 1918 yılında yine Fuat Uzkınay tarafından tamamlanarak gösterilmiştir (Özön, 1968, s. 46; Scognamillo, 1987, s. 22; Teksoy, 2005, ss. 67-68).

süreçte izin süresini aşır işini kaybettiğini fark eden Bican Efendi'nin hikâyesini anlatmaktadır (Sabah, 1917'den aktaran Odabaşı, 2017, s. 72).

İlk Türk filmlerine dair Odabaşı'nın alan yazında yaptığı bu güncelleme, Türk sinemasının ilk yıllarındaki filmler hakkındaki verileri de sorgulatmaktadır. Ancak şu anda herhangi bir araştırmacının bu dönemin filmlerindeki biçimle ilgili yararlanabileceği kaynaklar, Nijat Özön, Giovanni Scognamillo, Ağâh Özgüç, Burçak Evren ve Rekin Teksoy gibi sinema tarihçisi ve yazarlarının çalışmaları ve bu çalışmaların uzantısı olan daha güncel çalışmaları takip edecektir. Bu çalışmalar birinci kuşak yazarların ortaya koyduğu tarih yazımına, bulduğu belgelerle, ekonomik, sosyolojik, siyasi alanlarda katkı yapsalar da o dönemin filmlerindeki biçime dair kapsamlı bir analiz yapmaları, neredeyse imkânsızdır. Çünkü, dönemin filmlerini izlemeden yapılacak bir biçimsel analiz, dolaylı şekilde ulaşılan bulgular ile (filmi izleyen bir kişinin ifadeleri gibi...) yapılmış olacaktır. Saydam'ın "Türkiye'de Sinema Tarihyazımının Gelişim Süreci" (2020) isimli çalışmasında da bu konuda destekleyici ifadeler bulunmaktadır. Saydam'a göre 1990 öncesinde Çalapala, Özön gibi birinci kuşak yazarların öncül metinleriyle şekillenen, kanonik filmlere odaklı sinema alan yazını, 1990'larda akademisyenlerin katkılarıyla güncellenerek, disiplinlerarası yaklaşımlar ve mikro tarihçilik örnekleriyle daha bütünsel ve kapsayıcı bir anlayışa doğru dönüşmüştür (s. 468). Türk sinemasında, arşivcilik, tarih yazımı, film eleştirisi gibi uğraşların geç başlayan olgular olduğu ortadadır. Bu da özellikle biçimsel çalışmalarda dönemin filmlerine dair kapsamlı analizleri zorlaştırmakta, tek düze ve tekrar eden söylemler ortaya çıkarmaktadır. Bu çalışmada da araştırmacının yaşadığı zorluk aynıdır. Saydam'ın (2020) Türkiye'de sinema tarih yazıcılığının ortaya çıkışı ve gelişimi konusundaki şu ifadeleri, araştırmacıya bu konuda bir dayanak sağlamaktadır (s. 431):

Sedat Simavi, Hilmi Malik, Rakım Çalapala, Nurullah Tilgen ve Zahir Güvemli gibi doğrudan sinema sektörünün içerisinde olmayan isimlerin öncü metinleriyle Türkiye'de başlayan sinema tarihyazıcılığı 1960'larda sinema yazarlarının da katılımıyla birlikte ilerlemeye başlar. Nijat Özön, Ağâh Özgüç, Giovanni Scognamillo ve Burçak Evren gibi sinema yazarları kurucu metinleri takip ederek Türkiye'de sinemacılığın tarihini ve gelişimini aktarmaya çalışır. Bu dönemde yazılan metinlerde sinema yazarlarının yer verdikleri filmleri, eserlerini üretirken yeniden izleyebilecek bir merkez yoktur. Taksim Atatürk Kitaplığı ve Beyazıt Devlet Kütüphanesi dışında kendi kişisel arşivleri üzerinden malzeme ve dokümanlara ulaşarak bir çerçeve çizmeye çalışırlar. Bu

yüzden de yazılan metinlerde öznel bir bakış açısı belirginleşirken, diğer taraftan da bütünlük ve derinlik anlamında eksiklikler ortaya çıkar.

Saydam, Türk sinemasında nitelikli tarih yazıcılığının 1960’larda başladığını belirtmekle birlikte, sinema tarihçilerinin ve sinema yazarlarının kendi metinlerini yazarken, Türkiye’de çekilen ilk filmleri izlemede yaşadıkları zorlukları ve bu durumun tarihyazıcılığına etkilerini vurgulamıştır. Bu çalışma özelinde de araştırmacının filmleri izleme ve bunun üzerine bir biçimsel değerlendirme yapma ve daha önce yapılan değerlendirmelere katkıda bulunma durumu yoktur. Bu sebeple özellikle Türk sinemasının ilk yıllarında yapılan filmleri bizzat izleyerek kritik eden eleştirmenlerin kaynakları yerine, geç başlayan sinema tarih yazımı sonucu ortaya konan ikincil kaynaklarda yer alan, filmlerin biçimine dair (çoğu zaman çıkarsanan) ifadeler, bu bölümde değinilecek olan, Türk sinemasının biçimine dair bilgilerde referans noktası olacaktır. Neyse ki Scognamillo (1988) Türk sinemasının bu ilk yıllarındaki sinema dili hakkında bir genelleme yapar. Türk sinemasını 1960 öncesi ve sonrası şeklinde iki döneme ayırarak, ilk dönemi, sinemanın bir dilinin oluşması açısından bir hazırlık süreci olarak tanımlar. 1960’tan sonraki Türk sineması ise “neyi”, “nasıl” anlatacağı meselesini bilinçli bir şekilde düşünmeye, kendi imkânları çerçevesinde denemeye ve uygulamaya başlamıştır (s. 7). Scognamillo’ya göre 1960 öncesi yıllar karanlık yıllardır (s. 18). Özön’ün de Türk sinemasının özellikle ilk yılları hakkında benzer söylemleri vardır. Özön (1995), sinemayı işlevsel bir sanat olarak görmekte, herhangi bir işlevi olmadığını iddia ettiği, “soyut film, arı film ve salt film” olarak tanımladığı filmleri işlevsiz sinema örneği olarak vermektedir. Özön, işlevsel sanatı, güzelliğin yanında bir yararlığı da bulunan sanat olarak tanımlasa da sinemanın nasıl bir yararlılık çerçevesinde işlev kazanacağını somut bir şekilde açıklamaz. Ona göre sinema “yapısı bakımından, iktisadi ve toplumsal temelleri bakımından işlevsel bir sanattır” Ancak, “dayandığı iktisadi temeller; yapımcı ‘zihniyet’i, siyasal ve toplumsal baskılar, izleyicinin geriliği, iyi yetişmiş sinemacının eksikliği” gibi nedenlerle işlevsiz hale gelmektedir. Bu işlevsiz sinema ise “kaçış sineması”nı ortaya çıkarmaktadır. Onun tanımlamasına göre de “kaçış sineması”, “sinemanın işlevsel yönünün tümünden ve bilinçli olarak yadsınması; sinemanın yüklendiği işlevi bile yerine getirmemesi sonucunda” ortaya çıkmaktadır (s. 157). Özön, bu bağlamı kurduktan sonra Türk sinemasının da doğuşundan beri bir kaçış sineması ürettiğini belirtir (s. 159). Ona göre Türk sinemasında film üretenler,

ekonomik baskılar ve ticari kaygılar nedeniyle sanatsal ve toplumsal sorumluluklarından uzaklaşarak, sinemanın gücünü ve imkânlarını reddederek, onu yalnızca kâr amacı güden bir araca dönüştürmüştür (ss. 157-158). Türk sinemasının nitelikli tarihyazıcılığında, öne çıkan iki yazarın bu görüşleri, Türk sinemasının ilk yıllarında çekilen filmlerde sinema dili açısından tutarlı, istikrarlı teknik tercihler aramak yersiz bir çaba mı sorusunu sordurtmakla beraber, bu filmlerin biçimleri hakkında bir intiba da oluşturmaktadır. Sinemanın bir sanat dalı olarak kendini ifade etme olanakları, o dönemin ekonomik ve toplumsal baskılarıyla sınırlı olduğu düşünüldüğünde, o yıllarda üretilen filmlerin biçimsel tercihlerinin, çoğunlukla doğaçlama yöntemlere veya tiyatral anlatım biçimlerine yaslandığı söylenebilir. Bu anlamda, Nilgün Abisel'in (2005) belirttiği, bu döneme ilişkin insan kaynağının azlığı, tek bir kameraman olarak Cezmi Ar'ın birçok filmde görev alması ve oyuncuların da genellikle Darülbeyti oyuncularından oluşması (s. 26) bile üretilen filmlerin biçimini etkileyen faktörlerdendir. Bu anlamda, hep aynı görüntü yönetmeninin ve oyuncuların kullanımının, teknik tercihler açısından çeşitliliği azalttığı söylenebilir. Nitekim 1917'den itibaren çekilmeye başlayan birkaç kurmaca Türk filminden³ sonra, 1922 yılına gelindiğinde, tek bir yönetmenin çektiği filmlerle anılan bir dönemin başladığı görülmektedir.

1922 yılında Muhsin Ertuğrul ilk filmini çekmiştir. *İstanbul'da Bir Facia-i Aşk* (1922) filmiyle başlayan Muhsin Ertuğrul/Tiyatrocular dönemi 1930'ların sonuna kadar tek yönetmenin film çektiği bir dönem olarak Türk sinema tarihinde yerini almıştır. Muhsin Ertuğrul, Türk sinemasının kurucularından biri olarak kabul edilen ve Türk sinema tarihinin temellerini oluşturan önemli bir figürdür. Tiyatro kökenli olması, sinemasal biçimini büyük ölçüde etkilemiş, filmlerinde tiyatro oyunlarından uyarlamalar yapmış ve oyuncu kadrosunu da Darülbeyti'den seçmiştir. Bu dönemde, Türk sinemasının kendine özgü dilinin gelişimini sınırlayan bu tiyatral yaklaşım, Ertuğrul'un eserlerinde belirgin bir şekilde hissedilmektedir. Teknik ve estetik açıdan eleştirilen Ertuğrul, sinemayı ticari bir kazanç kapısı olarak görmüş, sinemasal anlatım yerine tiyatral ifadeleri tercih etmiştir. Eleştirmenler tarafından sinema duygusunun eksikliği ve estetik değerin düşüklüğü dile getirilmiş olsa da

³ Alan yazında 1917'den 1922'ye kadar çekildiği belirtilen filmler ve yönetmenleri, Mürebbiye (1919) ve Binnaz (1919) filmleri ile Ahmet Fehim Efendi ve 1921 yılında gösterilen Bican Efendi serisi (*Bican Efendi Vekilhar*, *Bican Efendi Mektup Hocası* ve *Bican Efendi'nin Rüyası*) ile Hüseyin Şadi Karagözoğlu'dur (Onaran, 1994, ss. 15-17; Teksoy, 2005, s. 68).

Türkiye'de sinemanın tanıtılması ve birçok ilke imza atması, onun Türk sinemasındaki yerini sağlamlaştırmaktadır. Ertuğrul'un 1931 yılında çektiği *İstanbul Sokaklarında*, Türkiye'nin ilk sesli filmi, 1953'te çektiği *Hahı Kız* ise ilk renkli film olarak bilinmektedir. Muhsin Ertuğrul'un tiyatro ağırlıklı sinema anlayışı, Türk sinemasının erken döneminde büyük bir etki yaratmış, ancak sinemasal anlatımın olgunlaşmasını geciktirmiştir. Tiyatrocular Dönemi, sinema dilinin gelişimini sınırlasa da Türk sinemasının kurumsallaşmasında kritik bir rol oynamıştır (Teksoy, 2005, ss. 471-476; Arslan, 2011, ss. 40-41,53-59).

Türk sinemasının başlangıcından itibaren çekilen filmlerin öykülü filmler olduğu söylenebilir. İlk çekilen filmlerle birlikte 1922 yılından itibaren Muhsin Ertuğrul'un çektiği filmlerin anlatımları oldukça düzgün olsa da (Teksoy, 2005, s. 68) biçimsel olarak bakıldığında tıpkı bir sahnede oynanan tiyatro oyununun filme çekilmesinden öte değildir. Tiyatro ağırlıklı eserlerden uyarlanan senaryolar, sinema tekniklerinden yoksun bir şekilde filme çekilmiştir. Sahneleri süreklilik esasına uygun bir şekilde planlara bölme, bununla ilişkili olarak profesyonel kurgu ve kamera hareketleri gibi sinema teknikleri kullanılmadığı gibi mizansenler de tiyatro dekorlarından ibarettir. Bu yönü ile Melies'in filmlerinin görsel efektsiz hallerini andırırlar. Arslan'a (2011) göre sinema, devlet desteğinden ve dolayısıyla fonlardan mahrum kaldığı için, özel girişimlerle gelişmek zorunda kalmış, bu sebeple biçimsel olarak farklı denemeler yapılamamıştır (s. 10). Sinemaya sesin gelişi de var olan sinema dilinin gelişimine bir katkı sağlamamış, özellikle maliyetli bir teknik yenilik olması sebebiyle o dönemki sinema tekeline yarar sağlamış, sessiz dönemin sinema pratikleri, uzun bir süre sesli filmlerin çekildiği dönemde de devam etmiştir (Özer, 2013, s. 103). Ancak bu durum 1939 yılında film çekmeye başlayan Faruk Kenç ile değişmeye başlamıştır. Muhsin Ertuğrul, sonraki yıllarda filmler çekmeye devam etse de Faruk Kenç ve onu takip eden başka genç yönetmenler ile Türk sinemasında yeni bir dönem başlamış olur. Bu dönemi Türk sinema tarihçileri geçiş dönemi olarak adlandırırlar (Onaran, 1994, ss. 45-36, 40; Teksoy, 2005, ss. 477-478).

Faruk Kenç, Almanya'da Baerische Lebranstahl Für Lichtbudwesen adlı bir fotoğrafçılık okulunda eğitim gördükten sonra ülkeye dönmüş ve *Taş Parçası* (1939) filmi ile yönetmenliğe başlamıştır (Sağlık, 1996, s. 98). Faruk Kenç'i, Baha Gelenbevi, Turgut Demirağ, Şadan Kâmil, Şakir Sırmalı, Çetin Karamanbey, Aydın

K. Arakon ve Orhon M. Arıburnu gibi tiyatro kökenli olmayan ve kimisi yurt dışında sinema ve fotoğraf eğitimi alan yeni yönetmenler takip etmiştir. Bu dönemde Muhsin Ertuğrul'un dışında tiyatro kökenli olup Darülbedayi'de oyunculuk yapan Refik Kemal Arduman, Talat Artemel, Hadi Hün, Kani S. Kıpçak, Sami Ayanoglu, Süavi Tedü, Cahide Sonku ve Darülbedayi'li olmasa da tiyatrocuların çizgisinde film yapan oyuncu yönetmenler Ferdi Tayfur, Seyfi Havaeri ve Çek asıllı Adolf Körner de filmler çekmiştir (Özön, 1985, s. 353; Saydam, 2020, s. 409). Tiyatro etkisi devam etse de sinema tekniklerinin ilk denemeleri bu filmlerde görülmeye başlamış ve Türk sinemasını, sinema dilinin etkin bir şekilde kullanılmaya başlandığı sinemacılar dönemine hazırlamıştır.

Burhan Arpad, 1947-53 yılları arasında Türk sinemasının sanatsal gelişimine dikkat çekerek, yerli film gösterimleri için yapılan vergi indiriminin ve Mısır filmlerinin durdurulmasının Türk sinemasının üretim hacmini arttırıp, tiyatro etkisinden sıyrılmış, sinema dili açısından başarılı ilk filmlerinin ortaya çıkmasını sağladığını vurgulamaktadır (Arpad, 1959'dan aktaran Scognamillo, 1987, s. 105). Özer'e (2013) göre de geçiş dönemi, Türk sinemasında tiyatro etkisinden sinematografik anlatıya geçişin başladığı bir dönemdir. Geçiş dönemde yeni yönetmenler ortaya çıkmış, Muhsin Ertuğrul dışında başka Türk yönetmenler de filmler çekmeye başlamıştır. Ancak sinema dilinin kesin hatlarla değiştiğini söylemek zordur. Bu dönemde yeni yönetmenlerin çıkmasına rağmen, Türk sinemasının tiyatronun etkisinden kurtulamaması, özensiz seslendirme, aşırı müzik kullanımı ve 1939 yılında yürürlüğe giren sansür kanununun uzun yıllar etkisini artırarak sürmesi gibi nedenlerle önemli bir gelişme kaydedemediği görülmektedir (s. 104).

Bu dönemde sinema, sahne düzeni ve oyunculuk tarzı açısından hala tiyatro kökenli unsurlar taşımakla birlikte, teknik ve anlatımsal yenilikler görülmeye başlamıştır. Hollywood ve Mısır sinemalarının etkisiyle, yerli yapımlarda daha dinamik kamera hareketlerinin ve modern kurgu tekniklerinin kullanıldığı görülür. Bu değişim, sabit kameralar ve sınırlı hareket alanlarıyla çekilen, sahne arkasında geniş dekorların kullanıldığı önceki dönem filmlerinden farklılaşmayı sağlamıştır. Faruk Kenç gibi tiyatronun dışından gelmiş ve yurtdışında eğitim almış yeni nesil yönetmenler, sinematografik unsurları öne çıkararak, Türk sinemasının özgün bir dil geliştirmesine katkıda bulunmuşlardır. Bu dönemin filmlerinde, pan, tilt, kaydırma gibi temel

kamera hareketleri yaygınlaşmış, mizansen ise 3 boyutlu dekorlar olarak tasarlanmaya, kamera, iç mekânlardan dış mekânlara daha fazla çıkarılarak, gerçek mekân kullanımı ve doğal ışık gibi sinemasal öğelere yer vermeye başlanmıştır. Bu değişiklikler, Türk sinemasının tiyatral kökenlerinden sıyrılarak, daha modern ve sinemaya özgü bir estetik kazanmaya başladığını göstermektedir (Özön, 1985, ss. 353-356; Türkiye'nin 4. Duvarı, 2019a; 2019b).

1950'li yıllar, Türk sinemasında "Sinemacılar Dönemi" olarak adlandırılan ve sinema dilinin tiyatrodan bağımsız bir kimlik kazanmaya başladığı önemli bir evreyi işaret eder. Bu dönemde, özellikle Lütfi Ömer Akad'ın *Vurun Kahpeye* (1949) ve *Kanun Namına* (1952) gibi filmleriyle sinema sanatında teknik ve estetik bir dönüşüm yaşanmıştır. Akad, sinemanın tiyatrodan bağımsız bir sanat dalı olabileceğini kanıtlayan ilk yönetmenlerden biri olmuş, çekim teknikleri ve sinematografik anlatımla sahnelemede yenilikler getirmiştir. Sinemacılar Dönemi'nde ortaya çıkan yönetmenler, sinema dilini zenginleştirerek biçimsel ve tematik olarak derinleşmiş, özellikle büyük kent ve kırsal kesimi işleyen dramatik anlatılar geliştirmiştir. Bu dönemde, sinemanın görsel gücü, dış mekân çekimlerinin artmasıyla güçlenmiş ve kamera kullanımında cesur deneyler yapılmıştır. Lütfi Ömer Akad, Metin Erksan, Atıf Yılmaz, Osman Fahir Seden ve Memduh Ün gibi yönetmenler, sinemayı bir zanaattan sanata dönüştüren yenilikçi yaklaşımlar benimsemiş; sinemada özgün bir dil yaratma gayretiyle bireysel anlatım biçimlerini geliştirmiştir. Bu dönemde, melodram, polisiye ve tarihsel dram gibi türler sinemanın gelişiminde önemli rol oynamış, yerel hikâyeler ve karakterler aracılığıyla Türk toplumunun değişen sosyoekonomik yapısı sinema perdesine taşınmıştır. Böylece, Türk sineması hem içerik hem de biçim açısından köklü bir değişim geçirmiş ve yerel seyircinin taleplerine daha duyarlı bir sanat formuna evrilmiştir (Özön, 1985, ss. 356-362; Scognamillo, 1987, ss. 105-114; Teksoy, 2005, ss. 479-482).

1960-1965 yılları, Türk sinemasının toplumsal gerçekçilik arayışına girdiği bir dönem olmuştur. 1961 Anayasası'nın getirdiği özgürlükçü ortamda, sinemacılar toplumun sorunlarını daha cesurca ele almaya başlamışlardır. Metin Erksan'ın *Gecelerin Ötesi* (1960), *Yılanların Öcü* (1962) ve *Susuz Yaz* (1963) filmleri, köy yaşamının zorluklarını ve köylülerin sıkıntılarını sinema diliyle etkili bir şekilde anlatmıştır. Bu dönemde sinema dilinde gerçekçilik, toplumsal eleştiri ve mekân

kullanımında özgünlük öne çıkmıştır. Dönemin sinemacıları, sosyal ve ekonomik sorunları doğrudan beyaz perdeye yansıtarak, halkın yaşamını ve toplumsal dinamikleri daha yakından incelemişlerdir. Bu çabalar, sinemanın tiyatrodan tamamen bağımsız, kendine özgü bir dil ve anlatım tarzı oluşturmalarını hızlandırmıştır (Özön, 1985, ss. 363-364). Alkım Yalın (2017) çalışmasında 1960-1965 yılları arasındaki Türk sinemasını, sosyal gerçekçilik akımı çerçevesinde incelemiştir. Bu dönemde Türk sineması sosyal gerçekçiliğin etkisi altında önemli biçimsel yenilikler ve anlatım tarzları geliştirmiştir (s. 108). Yalın, bu dönemde çekilen filmlerin dış mekânda gerçekleştirilen çekimlerle belgesele yakın bir biçim oluşturduğunu belirterek bu dış çekimlerin yönetmenlerin bilinçli tercihleri yerine mecburiyetten kaynaklandığını savunur ve Nijat Özön'ün ifadelerini referans gösterir (ss. 109-110). Ayrıca bu dönemde Türk Toplumsal Gerçekçiliği, insanları eğitime kaygılarıyla “izleyiciyi sıradan insanlar olarak görmeye” daha çok ilgi duyması yönüyle İtalyan Yeni Gerçekçiliği'nden ayrılmış, bu kaygılar da filmlerin ikonografisinde, ses kullanımında ve kurgusunda kendini gösteren biçimci tercihlere ihtiyaç duymuştur. Örneğin filmlerin ikonografisinde; burjuvazinin temsil edilmesinde kullanılan kıyafetler, lüks arabalar gibi mizansen unsurlar, ses kullanımında; karakterlerin ait olduğu sınıfı dinlediği müzikler üzerinden göstermek gibi, diegetik ve non diegetik olarak müziğin idealize edilmiş bir şekilde kullanılması, kurguda ise; Rus Biçimcilerin çarpışmalı kurgu tekniğinden ilham alınan, farklı sınıfları yansıtan unsurlar barındıran planları artarda göstererek bir çatışma yaratma, yönetmenlerin üsluplarında görülen biçimci yaklaşımın izlerine örnektir. Yazar'a göre, bu dönemin filmlerinde toplumsal gerçekçi tarz ile geçmiş dönem Türk sinemasının biçimci yaklaşımın öne çıktığı popüler tarzı, eklektik ve belirsiz bir üslup ortaya çıkarmıştır. “Bu üslup belirsizliği, büyük ölçüde yönetmenlerin pedagojik eğilimlerine ve Türk sinemasının o dönemdeki olgunlaşmamış sinema diline dayanır” (Yalın, 2017, ss. 111-113).

1965-1970 yılları arasında ise Türk sineması enflasyon sineması olarak adlandırılan bir üretim patlaması yaşamıştır. Bu dönemde film sayısının artması, sinema dilinde bazı niteliksel kayıplara yol açsa da biçimsel deneyler ve anlatımsal yenilikler devam etmiştir. Yılmaz Güney ve onun izinden giden yönetmenler, filmlerinde melodram ve aksiyon öğelerini toplumsal meselelerle harmanlayarak özgün bir sinema dili

geliştirmişlerdir. Sinemacılar, teknik sınırlamaları aşmak için yaratıcı çözümler bulmuş, düşük bütçeli filmlerde bile güçlü görsel anlatımlar sunmuşlardır. Sinema dilinde yalınlık, ekonomik anlatım ve güçlü görsellik öne çıkmış, halkın beğenisine hitap eden etkileyici hikâyeler anlatılmıştır. Bu dönem, sinema dilinin olgunlaşması ve çeşitli yönetmenlerin kendi özgün tarzlarını oluşturması açısından önemlidir (Özön, 1985, ss. 372,377,384-389).

1970'lerin başından 1980'lerin sonlarına kadar geçen süreçte ise yönetmenler, toplumsal ve politik olaylara daha duyarlı filmler yapmaya başlamışlardır. Sinematek Derneği'nin kurulması ve sinema kulüplerinin etkinlikleri, genç sinemacıların yetişmesinde önemli rol oynamıştır. Genç Sinema Hareketi, politik ve devrimci sinema düşüncelerinin oluşumuna katkı sağlamış, bağımsız film yaratma fikrini teşvik etmiştir. Dönemin önemli yönetmenleri arasında Yılmaz Güney, Şerif Gören ve Zeki Ökten, Erden Kıral, Ömer Kavur, Yavuz Özkan, Tunç Okan ve Sinan Çetin gibi isimler bulunur. Bu yönetmenler, filmlerinde daha gerçekçi ve toplumsal sorunlara duyarlı temaları işlemeye başlamışlardır. Yılmaz Güney, 1970'lerde *Umut* (1970), *Ağıt* (1971), *Acı* (1971) ve *Umutsuzlar* (1971) gibi filmlerle, özellikle yoksulluk, adaletsizlik ve toplumsal eşitsizlik gibi temaları ele almıştır. Güney'in 1979'da senaryosunu yazdığı ve Şerif Gören tarafından yönetilen *Yol* (1982), Cannes Film Festivali'nde Altın Palmiye ödülünü kazanarak uluslararası alanda büyük yankı uyandırmıştır. Şerif Gören, *Endişe* (1974) ve *Almanya Acı Vatan* (1979) filmlerinde işçi sınıfının zorluklarına odaklanmıştır. Zeki Ökten, *Sürü* (1978) ile aşiret yapısını ve göçü ele almış, Erden Kıral ise *Bereketli Topraklar Üzerinde* (1980) ve *Hakkâri'de Bir Mevsim* (1983) ile köy hayatını ve köylülerin mücadelelerini anlatmıştır. Ömer Kavur, *Yatık Emine* (1974), *Ah Güzel İstanbul* (1981) ve [*Anayurt Oteli* (1987)] filmlerinde bireyin iç dünyasını keşfetmeye odaklanırken, Yavuz Özkan *Maden* (1978) ve *Demiryol* (1979) ile işçi hareketlerine ve grev olgusuna yer vermiştir. Tunç Okan, *Otobüs* (1974) ile Avrupa'ya kaçak işçi olarak gitmeye çalışan Türklerin yaşadığı zorlukları kara mizah tarzında işlerken Sinan Çetin, *Bir Günün Hikâyesi* (1980) ve *Çiçek Abbas* (1982) ile toplumsal olaylara mizahi bir bakış açısı getirmiştir. Bu dönemdeki filmler, sinema dilinde yenilikçi tekniklerle toplumsal gerçekçiliği, politik eleştiriye ve bireysel dramları işlemiş, Türk sinemasını ulusal ve uluslararası alanda önemli bir konuma taşımıştır. Bu dönemde sinema dili, toplumsal

sorunları eleştirel bir gözle anlatırken, görsel anlatımda sade ve etkili bir üslup benimsemiştir. Yönetmenlerin bireysel tarzları ve özgün anlatım biçimleri, Türk sinemasının biçimsel sistemine önemli katkılar sağlamış, sinema dilinde çeşitliliği ve derinliği artırmıştır. Bu dönemde, sinema dilinin kullanımında gerçekçilik, toplumsal eleştiri ve bireysel dramlar öne çıkan temalar olmuş, bu temalar sinemanın biçimsel özellikleriyle ustaca harmanlanmıştır. Bu süreçte sinema, toplumsal bilincin oluşmasına katkıda bulunarak sadece bir eğlence aracı olmaktan çıkmış ve toplumsal bir ayna işlevi de görmüştür (Özön, 1985, ss. 377-400; Scognamillo, 1988, s. 170; Tugen, 2011).

1990'lı yıllara gelindiğinde sinema salonlarının azalması, televizyon ve video gibi alternatif eğlence araçlarının yaygınlaşması, sinemanın izleyici kitlesini kaybetmesine yol açmıştır. Bu koşullar altında Türk sineması, erken örneklerinin 1980'lerde de görülmeye başlayan, klasik anlatım biçimlerinden uzaklaşarak daha özgür ve deneysel anlatım yollarını denemeye yoğunlaşmıştır. Özellikle, filmler karmaşık ve ilginç konulara yönelmiş, izleyiciye bilinçli ve entelektüel düzeyde hitap etmeye çalışmıştır. 1990'ların ortalarından itibaren ana akım kodlardan uzaklaşan yönetmenler, filmlerinde daha kişisel ve özgün üsluplar geliştirerek, sinemanın sanatsal değerini yükseltmeye çalışmışlardır. Bu dönemin öne çıkan yönetmenleri arasında [Reha Erdem], Nuri Bilge Ceylan, Zeki Demirkubuz, Yeşim Ustaoğlu ve Derviş Zaim bulunmaktadır. Nuri Bilge Ceylan'ın *Kasaba* (1997) ve *Mayıs Sıkıntısı* (1999) filmleri, minimalist anlatım tarzı ve güçlü görsel estetiğiyle dikkat çekmiştir. Zeki Demirkubuz'un *Masumiyet* (1997) ve *Üçüncü Sayfa* (1999) filmleri, toplumsal ve bireysel sorunlara yaklaşımıyla öne çıkmıştır. Yeşim Ustaoğlu'nun *Güneşe Yolculuk* (1999) filmi, politik ve sosyal temalarıyla uluslararası alanda büyük beğeni toplamıştır. Derviş Zaim'in *Tabutta Rövaşata* (1996) filmi ise düşük bütçesine rağmen yaratıcı anlatımıyla kült statüsüne ulaşmıştır. Bu filmlerde yönetmenler geleneksel anlatı yapısını kırarak, uzun planlar ve minimal diyaloglarla karakterlerin iç dünyalarını ve doğal çevrelerini ön plana çıkarır. Ana akım sinemada ise Yavuz Turgul, Sinan Çetin, Mustafa Altıoklar öne çıkan diğer yönetmenlerdir. Yavuz Turgul'un *Eşkiya* (1996) filmi ve Mustafa Altıoklar'ın *İstanbul Kanatları Altında* (1995) filmi, yerli temayı Hollywood'un biçimsel özellikleriyle harmanlayarak estetik bir mizansenle yeniden yorumlamış ve büyük bir ticari başarı elde etmiş,

giderek azalan sinema seyircisini salonlara çekmeye başlayan yapımlar olmuştur. Bu yönetmenlerin çalışmaları, 1990'lı yıllarda Türk sinemasının biçimsel ve anlatımsal olarak zenginleşmesine ve uluslararası alanda tanınmasına katkıda bulunmuştur (Aslan, 2001, ss. 38-42).

Atilla Dorsay (1996) sinemayla ilk tanıştığı 1940'lı yıllardaki çocukluğundan 1995'e Türk sinemasının bir portresini çizer. 1950'lerle birlikte, O'nun ifadelerine göre, Lütü Akad, Metin Erksan gibi yönetmenlerle olgunlaşmaya başlayan Türk sineması, 1960'larda büyük bir üretim patlaması yaşamış ve yılda 200-300 film üreten bir endüstri haline gelmiştir. Ancak bu niceliksel artış, niteliksel sorunları da beraberinde getirmiştir. 1974'te TRT'nin yaygınlaşmasıyla ilk büyük şokunu yaşayan Türk sineması, 1980'lerin sonunda özel televizyon kanallarının devreye girmesiyle seyirci kaybı yaşamıştır. Yabancı filmler ve diziler, izleyiciyi evde tutarken, Türk filmleri sinema salonlarında ilgi görmemiştir. Türk sineması, ekonomik ve teknolojik yetersizlikler nedeniyle bu süreçten olumsuz etkilenmiştir (ss. 213-216).

Karakaya'ya (2007) göre 1990'lı yıllarda Türk sinemasının gelişiminde, popüler Amerikan sinemasının etkisiyle üretilen filmler ve sanatsal arayışta olan alternatif yapımlar önemli rol oynamıştır. 2000'li yıllarda ise, çeşitli toplumsal ve kültürel gelişmelerin etkisiyle bu iki farklı sinema anlayışının bir arada varlığını sürdüreceği anlaşılmaktadır (s. 233). 1996 yılında çekilen *Eşkîya* ve *Tabutta Röveşata* filmleri, Türk sinemasında "popüler film" ve "sanat filmi" ayrımının başlangıcını oluşturmuş ve sinema çevrelerinde önemli bir yer edinmiştir (Yıldırım, 2017, s. 403). Özer (2013), 2000 sonrası Türk sinemasının, yönetmen ve film sayısındaki artışla dikkat çektiğini belirtir. Dijital teknolojinin ilerlemesi ve film yapım maliyetlerindeki düşüş, yönetmenlere daha bağımsız çalışmalar yapma imkânı tanımıştır. Kültür Bakanlığı ve ulusal/uluslararası festivallerin desteğiyle, 90'larda başlayan bu anlayış, yönetmenleri ticari kaygılar yaşamadan sanatsal anlatımda özgürleştirmiştir. Bu bağımsız yönetmenler aynı zamanda olay odaklı filmler yapmak yerine karakterlerin iç dünyalarına ve tercihlerine odaklanan durum hikâyeleri anlatma eğilimindedirler (ss. 132-133). Yıldırım (2017) çalışmasında, 2000 sonrası Türk popüler ve sanat filmlerinin kurgusal özelliklerini detaylı olarak incelemiştir. Popüler filmler, klasik devamlılık kurgusuna bağlı kalırken, sanat filmleri alternatif kurgu yöntemleri kullanmış ve diyalog sahnelerinde klasik şablonlardan kaçınmıştır. Popüler filmler,

hızlı ritim ve yoğun kesmelerle karakterize edilir. Sanat filmleri ise uzun çekimler, "ölü zamanlar" olarak kabul edilen; hayatın akışındaki önemsiz anları da olay örgüsüne dahil etmiş ve yavaş ritim kullanarak farklılaşmıştır. Müzik kullanımı da bu iki film türü arasındaki önemli bir farktır. Popüler filmler duygusal etki yaratmak için yoğun müzik kullanırken, sanat filmleri müzikten minimum düzeyde yararlanmaktadır (ss. 403-408). İyi örnekler görünse de bu dönemde üretilen çoğu popüler filmin içeriği hakkında Karakaya (2007), hikâyelerin genellikle ticari kaygılarla şekillendiği ve Türkiye toplumunun ekonomik, sosyal ve kültürel gerçekliklerinden uzaklaştığını söyleyerek, filmleri boş içerik olarak tanımlamıştır (ss. 245-246).

1960'larla birlikte Amerika ve Avrupa'da yükselmeye başlayan postmodernizmin etkisi Türkiye'de 90'ların sonunda yerleşmeye başlamış ve yeni bir kitle kültürü yaratmıştır. Bu yeni kültürel değişim, özellikle 2000 sonrası Türk sinemasında, çağdaş sinema ile klasik sinemanın kalıplarını birlikte taşıyan, tarz olarak melez filmler ortaya çıkarmıştır. Bostan (2013) çalışmasında, 1980'li yıllarda Türkiye'de yaşanan siyasi ve toplumsal dönüşümlerin, postmodern sinemaya zemin hazırladığını belirtir. 12 Eylül Darbesi ve ardından gelen ANAP iktidarının liberal politikaları, toplumsal değerlerde ve algılarda köklü değişiklikler yaratmış, bu da sinemada daha bireysel, karamsar ve şiddet içerikli temaların öne çıkmasına yol açmıştır. Küreselleşme ve Hollywood'un baskınlığı, yerli yapımların finansman ve dağıtım zorluklarını artırırken, uluslararası fonlar ve ortak yapımlar sayesinde yeni bir yapım modeli ortaya çıkmıştır. 1990'lı yıllarda, toplumsal parçalanma ve ekonomik yozlaşmanın etkisiyle sinemanın anlatı yapısı daha bireysel, kapalı ve düşsel temalara yönelmiştir. Bu süreçte, kimliksizlik, aidiyetsizlik ve varoluşsal bunalımlar gibi temalar işlenmiş, toplumsal gerçeklikten uzaklaşma eğilimi güçlenmiştir. Türkiye'de postmodernist sinema, özellikle 2000'den sonra film yapmaya başlayan Yeni Sinemacılar kuşağının filmlerinde, gerçeklik ve kurgu arasındaki sınırların bulanıklaştığı, çok katmanlı ve çok anlamlı yapılarla şekillenmiş, toplumsal ve bireysel değişimlerin etkisiyle zengin ve çeşitli anlatı biçimleri gelişmiştir (ss. 241-248).

İnan Temelkuran, Tolga Karaçelik, Pelin Esmer ve Seyfi Teoman gibi genç kuşak sinemacıların anlayışı, gerçeklik ile gerçeksizlik, kurmaca ile belgesel, oyun ile

gerçek arasındaki ikilemleri barındırsa da bu ikilemleri merkeze alarak büyük anlatılar oluşturmak yerine, küçük ölçekli, deneysel ve dramatik yapıların ötesine geçmeye yönelik bir eğilimi yansıtır (Bostan, 2013, s. 247).

Bu yeni kuşağın film biçimi sanat sinemasına daha yakın olsa da kitle kültürüne hitap eden ana akım Türk sinemasında da postmodernizmin etkileri görülmektedir. Bu filmler klasik anlatının bazı özelliklerini deforme ederken, çağdaş anlatı kalıplarını birlikte kullanır. Bununla birlikte filmlerde merkeziyetçi, tek katmanlı bakış açısı yerine çoğulcu yaklaşım vardır. Örneğin türlerin iç içe geçtiği anlatı yapıları birçok filmde görülmektedir. Bu da filmlerde metinler arası yaklaşımı, dolayısıyla da pastiş, parodi gibi farklı türlerin özelliklerini içeren yapıların var olduğunu gösterir. Kurmaca ve gerçeklik arasındaki çizgi ters düz edilir veya yeni bir gerçeklik yaratılır. Aynı zamanda ironi, film biçimini şekillendiren önemli araçlardan biridir. Postmodernist bakış açısı, hem ana akım (popüler) sinemada hem de sanat sinemasında, Türk sineması için farklı bir tarz yaratmıştır (Bostan, 2013, ss. 125-132; Önal, 2018, ss. 129-131; Gözübek, 2019, s. 45; Yavaş, 2024, ss. 40-44).

Ana akım Türk sinemasında popüler film yapma gayesinde, benzer bir tarzı benimseyen yönetmenlerden biri de Ezel Akay'dır. Akay, klasik anlatı ve tür kalıplarını postmodern bir yaklaşımla yeniden yorumlamıştır. Filmleri, ana akım sinemanın geniş izleyici kitlesine hitap ederken, çağdaş sinema anlatısının esnek ve ironiye dayalı yapısını da içinde barındırır. Böylece Akay, Türk sinemasında biçimsel unsurların kullanımına farklı bir yorum getirerek, Türk sinema tarihinde kendine özgü bir yer edinmiştir.

3. SİNEMADA BİÇİM, BİÇEM, STİL VE ANLATI

Sinematografin icadında çekilen ilk hareketli görüntülerden, yüz yirmi küsur yıl sonra çekilmekte olan modern filmlere kadar, yapılan her üretimin bir biçime sahip olduğu tartışılmaz bir gerçektir. Balazs (1948) her sanat eserinin, tıpkı bir insan gibi, kendine özgü bir kimliği ve biçimi olduğunu söyler. Bu özgünlük, eserin diğerlerinden ayrılmasını ve unutulmaz olmasını sağlayan en önemli özelliktir (s. 136). Andrew'e (2010) göre, sinemanın ilk yıllarında ekonomik faktörler, yeni konuların aranmasına yol açmış, bu konular da sinemada yeni tekniklerin (montaj ve yakın çekimler gibi) gelişimini zorunlu kılmış, bu yeni teknikler de sinemada belirli bir biçim dilini hızla oluşturmuştur (s. 167). Bu biçim dili, kendi dönemlerindeki estetik anlayış, toplumsal beklentiler, teknolojik ve ekonomik imkânların etkisi gibi faktörlerin, yönetmenlerin tercihlerini şekillendirmesi ile gelişmiş, dönüşmüş ve birbirinden beslenmiştir. Dolayısıyla biçim, kendinden öncekilerden ilham alan ve kendi döneminde yenisinin ortaya çıkma potansiyeli olan bir olgudur. Bu çalışma da bir yönetmenin filmlerindeki biçimi analiz ederek, biçem özelliklerini ortaya koymayı amaçlamaktadır. Bununla ilişkili olarak Çağan (2019), sanatın ne olduğu sorusunun cevabını aramaya yönelik çalışmaların, sanatın “neyi”, “nasıl” anlattığı sorusunu doğurduğunu, böylelikle sanatın ne olduğunun, içerik ve biçim perspektifinden tartışılmaya başlandığını, bunun sonucunda da birçok kavramın tanımlanma gerekliliğinin ortaya çıktığını söyler (s. 9). Buradan hareketle, film biçiminin, yönetmenin anlattığı hikâye ve bu hikâyeyi anlatırken yaptığı teknik tercihler ile şekillendiği, bunun sonucunda ortaya çıkan biçimde de tekrar eden tercihlerin varlığı ise yönetmen, belirli bir dönem, belirli bir ekol açısından bir biçem ortaya çıkardığı görüşü, çalışmanın bu bölümünde bazı kavramların tanımlanmasını gerektirmiştir. Önceki bölümde sinemanın ilk yıllarından günümüze, sinemada biçimin gelişimi, tarihsel arka planı ile özetlenmeye çalışılmıştır. Bu bölümde ise *biçim*, ilgili bir kavram olan *biçem* (style) ve biçimi oluşturan unsurlar olarak *anlatı* ve *stil*, ilgili diğer kavram ve teknikler çerçevesinde tanımlanacaktır.

İnsanın görme duyu organı ile algıladığı şey, doğadaki o şeyin biçimidir. Bu biçim aynı zamanda o şeyin fiziki olarak da var olduğunu gösterir. Nitekim “biçim” teriminin, Türk Dil Kurumu (t.y.a) *Güncel Türkçe* sözlük içinde 1. maddede yer alan tanımı da: “Bir nesnenin dış çizgileri bakımından niteliği, dıştan görünüşü; hat, şekil,

eşkâl, model” şeklindedir. Arapça “suret” kelimesinden Türkçeye geçen “biçim”, İngilizcede de “form” terimi ile karşılık bulmaktadır (Hançerlioğlu, 1976, s. 159). Terim ilk bakıldığında, daha çok görünen ve dokunulan şeylere atfen bir anlamı kapsamaktadır. Bu şeyler, oluşum sürecinde insan müdahalesi olmayan ve doğal olarak var olan şeylerdir. Ancak biçim teriminin anlam açısından kapsamı, sadece insanın duyu organları ile algılayabileceği şeylerle sınırlı değildir. Üretilmesinde insan faktörünün devreye girdiği, duyu organlarına hitap etmesinin yanında, bilişsel düzeyle de etkileşim kurulan şeyler konu olduğunda, biçim teriminin anlamı genişlemekte ve çok katmanlı bir hal almaktadır. Bu yönü ile sanat eserlerinde biçimin kapsamı, o eserin sadece görünen parçaları ile sınırlı değildir. Sanatta biçim terimi, o eseri deneyimleyen, bilişsel düzeyde yaşadığı etkileşimi de kapsar. Balazs (1948), bir heykeltraşın elindeki taş, sıradan bir taş ile aynı olabilir, ancak Michelangelo gibi bir sanatçının yeteneği ve bakışı sayesinde bu taş bir sanat eserine dönüşür der ve sanatın ruhunun ham madde ile değil, sanatçının verdiği biçimle ortaya çıktığını savunur (s. 136). Balazs, burada aynı zamanda, sanat için biçimin sadece yüzeysel bir görünümünden ibaret olmadığını, eserin ruhunda yatan anlatım ve yapı unsurlarını da kapsadığını ifade eder. Bu bağlamda biçim, filmin temel yapısal unsurlarını ve anlam oluşturma sürecini de içermektedir.

Sinemada biçim ve içerik, stil ve anlatı gibi kavramlar, filmin estetik ve anlam dünyasını oluşturan temel unsurlardır. Sanatın genelinde olduğu gibi sinemada da biçim, eserin estetik yapısının belirleyici bir ögesi olarak karşımıza çıkar. Collingwood'a (2011) göre, biçim sanatsal ürünlerin maddi malzemeleri düzenleme sürecinde ortaya çıkar. Bir sanat eseri, belirli bir malzemeyi kontrol etmek ve düzenlemek suretiyle kendine özgü bir biçime kavuşur. Bu nedenle biçim, eserin maddi varlığı ile iç içe geçmiş bir kavramdır (s. 77). Görsel ve işitsel bir sanat olan sinemada bu malzeme, görüntü, ses, ışık ve mekân gibi unsurlardır. Bu unsurların düzenlenmesi ve bir araya getirilmesi, yönetmenin estetik kararları doğrultusunda şekillenir ve sonuçta filmin biçimi oluşur. Yani sinemada biçim, yönetmenin estetik tercihlerini, teknik araçları ve anlatısal yapıyı birleştirerek bir bütün oluşturduğu bir alandır. Yönetmenin anlatmak istediği şey, sinematik tekniklerle bir bütün olan biçime dönüşür. Bu noktada biçim ve içerik arasındaki ilişki veya ilişkisizlik konusuna da bir göz atmak gerekir.

Biçim ve içerik ayrımı, sanat felsefesinin ve estetik kuramlarının en temel tartışma konularından biridir. Theodor W. Adorno bu iki kavramı birbirinden ayrı düşünülmez ancak birbiriyle gerilimli unsurlar olarak ele alır. Adorno'ya (2002) göre biçim, sanatı ampirik dünyadan ayıran ve ona eleştirel bir bağımsızlık kazandıran bir unsurdur. Ancak içerik, biçimden bağımsız bir şey değildir; biçim aracılığıyla dile gelen ve onunla birlikte var olan bir yapıdadır. Biçim, sanat eserlerinin kendilerini eleştirmesini sağlayan şeydir; eserde, dönüştürülmemiş olan her şeye karşı çıkan unsur aslında biçimin taşıyıcısıdır diyerek Adorno, biçimin eleştirel rolünü vurgular (s. 144). Bu bağlamda, bir film ele alındığında, filmin ne anlattığı (içerik) ve nasıl anlattığı (biçim) arasında sıkı bir ilişki olduğu açıktır. Hikâye, karakterler ve olaylar filmin içeriğini oluştururken, bu unsurların estetik ve teknik olarak nasıl sunulduğu, filmin biçimini tanımlar. Bu, filmin hem anlatısal hem de estetik değerini birlikte oluşturur.

Clive Bell'in (2005) "anamlı biçim" kavramı, biçimin sanat eserlerindeki merkezi rolünü anlamamızda önemli bir referans noktasıdır. Bell, sanatı "anamlı biçim" adıyla tanımlarken, bir sanat eserinin estetik değerinin bu biçimden kaynaklandığını savunur. Biçim, izleyici üzerinde estetik bir etki yaratır ve bu etki, eserin çizgileri, renkleri ve genel kompozisyonu aracılığıyla ortaya çıkar. Bu anlamda, biçim sadece bir dış görünüş değil, sanat eserinin anlamını taşıyan ve izleyicinin estetik bir deneyim yaşamasını sağlayan bir yapıdır (ss. 8-10). Sinema bağlamında da bu biçimsel yapı, filmin görsel dili, anlatı yapısı ve teknik tercihlerle şekillenir. Bir yönetmenin tercih ettiği mizansen, sinematografi, ses ve kurgu gibi unsurlar, filmin biçimini oluşturan temel estetik unsurlar olarak karşımıza çıkar.

Bell'in "anamlı biçim" kavramı ayrıca, sanatın gündelik hayattan farklı bir deneyim sunduğunu da vurgular. Gündelik yaşamda karşılaşılan objelerin ya da durumların taşıdığı anlamlar, estetik bir biçimle sunulmadıkça sanatın bir parçası haline gelmez. Sanatta biçim, izleyici ile eser arasındaki bağı güçlendiren bir araçtır ve bu bağ, sanat eserinin gündelik deneyimlerden farklı bir estetik duyumsama alanı yaratmasını sağlar (2005, s. 12). Sinema bu bağlamda, gerçekliği estetik bir biçimde yeniden yapılandıran bir sanat formu olarak öne çıkar. Bir film, gerçek dünyayı birebir yansıtmak yerine, bu gerçekliği estetik ve biçimsel unsurlarla yeniden yorumlar ve izleyiciye farklı bir deneyim sunar. Filmlerin biçimsel yapısı, izleyiciye sunulan

estetik deneyimin temelini oluşturur. Barsam ve Monahan, bir sanat eserinde biçim ve içeriğin birbirine sıkı sıkıya bağlı olduğunu belirtir. Sanat eserinin içeriği, eserin ne anlattığı; biçim ise bu anlatıyı nasıl sunduğu ile ilgilidir. Sinemada da bir filmin içeriği, anlatılan hikâye, olaylar ve karakterlerden oluşur; biçim ise bu unsurların hangi estetik ve teknik yollarla bir araya getirildiğini belirler (Barsam ve Monahan, 2019, s. 32).

Biçim ve içerik arasındaki bu sıkı ilişkiyi derinleştirmek için Carroll'un sanat üzerine yaptığı tartışmalara başvurulabilir. Carroll (1999), *Philosophy of Art: A Contemporary Introduction* adlı eserinde, sanat eserlerinde biçim ve içeriğin ayrılmazlığını ele alır. Sanatsal biçimin, içeriği sadece taşıyan bir kap olmadığını, aynı zamanda içeriğin nasıl ifade edildiği ve deneyimlendiği ile ilgili ayrılmaz bir parça olduğunu vurgular. Carroll, "biçim, anlamın sunulma biçimidir, yani ne hakkında olduğunun nasıl görünür hale getirildiği ya da ifade edildiğidir" der. Bir sanat eserindeki biçim ve içeriğin birliği, biçimin izleyicinin içerik deneyimini şekillendirmede aktif bir rol oynamasına olanak tanır ve onları ayrılmaz ve karşılıklı olarak bağımlı hale getirir (s. 137).

Berna Moran ise bu bağlamda konu ve içerik ayırımına dikkat çeker. Ona göre, bir sanat eseri yazılmadan önce var olan "ham konu", eserin içinde işlenerek içerik haline gelir (Moran, 2002, s. 166). Sinemada da aynı durum geçerlidir: Filmin konusu, daha önce var olan, işlenmemiş bir yapı iken, yönetmenin estetik tercihleri ile biçimlenen bir içerik haline gelir. Moran'ın bu tanımı, biçimin içeriği nasıl şekillendirdiğine dair net bir örnek sunar. Filmin içeriği, yönetmenin estetik seçimleriyle belirginleşir ve biçim aracılığıyla izleyiciye sunulur.

Bu noktada biçim ve içerik ayırımının, sanatı daha iyi anlama ve inceleme sürecinde önemli bir araç olduğuna dikkat çekmek gerekir. Susan Sontag da bu tartışmaya biçim ile içerik arasındaki ilişkiden hareketle önemli katkılarda bulunmuştur. Sontag (1998), sanat eserlerinin yorumlanabilir olduğunu kabul etmekle birlikte, sanat eleştirisinin eseri "zorla ele geçirmemesi" ve "ona hizmet etmesi" gerektiğini vurgular. Yani sanat eseri sadece bir içerik taşıyıcısı değil, aynı zamanda biçim aracılığıyla izleyiciye estetik bir deneyim sunan bir şeydir. Ona göre, sanat eserinin değeri, sadece ne anlattığında değil, bu anlatıyı nasıl sunduğunda yatar. Bu nedenle,

sanat eserinin biçimine daha fazla dikkat etmek ve bu biçimsel özellikler üzerinden analizler yapmak, sanat eserinin bütüncül bir şekilde anlaşılmasını sağlar. Sinemada da bu durum son derece önemlidir. Filmin biçimsel yapısı, yönetmenin estetik kararlarıyla şekillenir ve izleyicinin filminden aldığı estetik deneyimi doğrudan etkiler. Sontag’a göre, sanat eserinin biçim ve içerik arasındaki bütünlüğünü analiz etmek, sanatın genel doğasını anlamak açısından elzemdir (ss. 18-20). Bordwell vd. (2017) de biçim ve içeriğin birbirinden bağımsız olmadığını vurgular. Onlara göre, her bir bileşen, filmin bütünüyle izleyiciyi içine çeken bir modelin parçası olarak işlev görür. Bu bağlamda biçim, sadece filmin dışsal bir kabuğu değil, aynı zamanda içerik olarak kabul edilen konuların, fikirlerin ve anlamların da bir araya geldiği bir yapıdır. Böylelikle, bir filmin içerdiği soyut düşünceler ve anlatılar, sanat eserinin dinamik biçimsel yapısının bir parçası olarak ele alınır ve izleyicinin beklentilerini şekillendirir (ss. 52-53). Sinema hem anlatsal hem de görsel bir sanat olduğu için bu biçimsel bütünlük, filmin sanatsal değerini belirleyen en önemli unsurlardan biridir.

Bu noktada biçim-içerik ilişkisinden sonra, sinemanın anlatsal ve görsel bir sanat olmasıyla ilişkili olarak, biçimi oluşturan iki unsura, stil ve anlatı konularına yakından bakmak ve biçim ve biçim ilişkisine değinmek gerekir. Hiç kuşkusuz, bir filmde biçim ve stilin nasıl bir araya geldiğini anlamak da filmin estetik yapısının anlaşılmasına yardımcı olur. Bordwell vd. (2017), bir filmin stilini, yönetmenin teknik tercihleriyle belirlenen unsurların bir düzeni olarak tanımlar. Stil, sinemada kullanılan mizansen, sinematografi, kurgu ve ses gibi tekniklerin uyumlu ve tutarlı bir şekilde bir araya gelmesiyle oluşur (s. 111). Stil, filmin biçimsel yapısını oluşturan tekniklerin bir yansımasıdır ve filmin estetik yapısında belirleyici bir rol oynar. Stil, yönetmenin sanatsal tercihlerini ve filmde hangi teknikleri nasıl kullandığını gösterirken, biçim bu tekniklerin bir düzen içinde sunulmasını sağlar.

Sinemada anlatı ise, filmin içeriğini yapılandıran bir başka önemli unsurdur. Anlatı, bir hikâyenin nasıl anlatıldığı, olayların nasıl organize edildiği ve karakterlerin nasıl yapılandırıldığı ile ilgilidir (Yaren, 2013, s. 167). Anlatı, filmin içeriğinin izleyiciye sunulma biçimidir ve stil ile birlikte filmin estetik yapısını tamamlayan önemli bir kavramdır. Filmin anlatısı, izleyiciyi filmin dünyasına çekerken, stil bu dünyayı estetik bir bütünlük içinde sunar. Dolayısıyla, bir filmde biçim, stil ve anlatı birbirine sıkı sıkıya bağlıdır.

Biçim ile biçem arasındaki fark, sanat eseri üzerine yapılan analizlerde sıklıkla tartışılan bir başka önemli konudur. Biçem, bir sanatçının ya da yönetmenin kişisel tarzını ve tekniklerini ifade eden bir kavramdır. Sontag'a (1998) göre, bir sanatçının biçemi, onun sanatsal niyetini ve tekniklerini yansıtır ve bu niyet ile teknikler eserin estetik yapısında kendini gösterir (ss. 39-41). Sinemada biçem, yönetmenin filmin estetik yapısını oluştururken yaptığı tercihlerde kendini gösterir. Yönetmenin kullandığı kameranın açısı, ışığın kullanımı, sesin düzenlenişi ve oyuncu yönetimi gibi unsurlar, onun kişisel biçeminin bir yansımasıdır. Bu unsurlar, filmin biçimsel yapısını oluştururken aynı zamanda yönetmenin kişisel estetik tarzını da ortaya koyar. Ernst Gombrich (2000), sanatçının kişisel özellikleri ve teknik tercihleri ile biçimin oluşumu arasındaki ilişkiye dikkat çeker. Ona göre, sanatçının kişisel dünyası, estetik tercihleri ve elindeki teknik araçlar, eserin biçimini ve biçimini şekillendirir (s. 64). Bu bağlamda, sinema da yönetmenin teknik tercihlerinin ve estetik dünyasının izlerini taşıyan bir sanattır. Yönetmen, filmin biçimsel yapısını oluştururken aynı zamanda kendi sanatsal imzasını da eserine ekler. Bu imza, yönetmenin biçemi olarak tanımlanabilir. Biçim, bir filmin genel yapısal düzenini ifade ederken, biçem, bu yapısal düzenin kişisel veya estetik tercihlerle nasıl şekillendiğini gösterir. Carroll'un (2008) da belirttiği gibi, biçem genellikle bir şeyin yapıma tarzını ifade eder ve bir filmin ya da sanat eserinin nasıl yapılandırıldığını anlamamıza olanak tanır (s. 271). Biçem, filmin estetik yapısını ortaya koyan stilistik seçimlerle ilgilidir ve yönetmenin ya da sanatçının eserine kattığı özgün dokunuşları temsil eder.

Özetle, biçim, bir sanat eserinin yapısal çerçevesini sağlayan ve içeriğin estetik olarak sunulmasını mümkün kılan bir kavram olarak değerlendirilebilir. Biçem ise bu yapısal çerçevenin, sanatçının kişisel tarzı ve estetik tercihleri doğrultusunda nasıl şekillendiğini gösterir. Sinemada biçim ve biçem, yönetmenin sanatsal vizyonunu anlamaya ve filmin estetik yapısını çözümlemeye olanak tanır. Yönetmenin biçemi, onun sinema sanatına katkısını, belirli estetik tercihlerinin filmin anlatısını ve duygusal etkisini nasıl derinleştirdiğini anlamayı sağlar. Bu açıdan biçim ve biçem, sinema sanatının estetik ve teknik boyutlarını bütünleştiren temel unsurlar olarak değerlendirilmelidir. Bu bağlamda, sinemada estetik çerçeveyi oluşturan ve anlatıyı güçlendiren biçim öğelerinin incelenmesi gereklidir. Bu öğeler, filmde anlam

yaratmanın ötesinde, izleyicinin deneyimini şekillendirerek yapıtın iz bırakıcı bir sinemasal dil oluşturmaya katkıda bulunur.

3.1. SİNEMADA BİÇİMİ OLUŞTURAN ÖĞELER

Bir filmin biçimsel sistemini anlatı ve stil unsurları oluşturmaktadır. Çalışmanın bu bölümünde öncelikle anlatı kavramına ve anlatı unsurlarının biçimsel sistemi nasıl şekillendirdiğine dair bilgilere yer verilecektir. Daha sonra ise stil kavramı ve stil unsurları ele alınacaktır. Çalışmanın bu bölümünde, sinema kuramı alanında önemli katkılar sunmuş David Bordwell ve Kristin Thompson'un *Film Art: An Introduction* adlı eseri temel referans kaynağı olarak kullanılacaktır. Bu kaynak, sinema sanatının biçim ve anlatı sistemlerine dair kapsamlı analizleri ve örnekleriyle, filmlerin anlatısal ve stilistik yapılarının çözümlemesine rehberlik etmektedir. Böylelikle, sinemada biçim ve anlatının nasıl bir bütünlük içinde işlendiği daha derin bir çerçevede incelenecektir.

3.1.1. Sinemada Anlatı

Hikâyesi olan her şeyin aynı zamanda bir anlatısı vardır. Anlatı, hikâyeyi anlatma biçimidir. Anlatı konusunda sistematik çalışmalar, Antik Yunan döneminde Aristo'nun çalışmalarına dayanır. Bu çalışmalar, hikâyelerin nasıl anlatılması gerektiğine dair kalıplar oluşturmakla ilgilenmişlerdir. İlk çalışmalardan günümüze kadar sistematik çalışmalar, klasik anlatı olarak kabul edilen kalıp ile bunun alternatif olan klasik olmayan anlatı kalıplarını ortaya çıkarmıştır. Bu kısımda da klasik anlatılardaki biçimsel sistem referans alınarak bir çerçeve çizilecektir. Klasik olmayan anlatı tarzlarının biçimsel sistemine ise anlatı ve stil konularından sonra anlatı tarzları ile ilgili bölümde yer verilecektir.

Anlatı, hikâye ile ilgilidir ve hikâyeler, anlam bakımından aktarılan kişilerin anlayışını yansıtır (Yaren, 2013, s. 167). Anlatı, hikâyelerin sunulduğu olay örgüsüdür ve sistemli bir düzenleme gerektirir (Ricœur, 2007, ss. 73-83). Anlatı, sadece okunulan kitaplar, izlenen tiyatrolar, seyredilen filmler gibi eser niteliği taşıyan çalışmalarda değil, hayatın her yerinde olan bir şeydir (Abbott, 2008, xii; Becerikli, 2016, s. 89). Şiir, tragedya, masallar, hikâyeler, roman, film, opera, futbol yayınları, olimpiyatlar, destanlar, akşam haberleri, bilgisayar oyunları, fıkralar vb.

her iletişim şekli bir anlatı barındırır (Yaren, 2013, s. 167). Anlatma eyleminin olduğu her yerde anlatı vardır (Becerikli, 2016, s. 89). Hikâye anlatımı ve anlatılar, insanların hayal gücünü genişletmelerine, deneyimleri çerçevelemelerine ve hem kendilerini hem de başkalarını anlamalarına olanak tanıyan karmaşık ve çok katmanlı araçlardır (Currie, 2007, ss. 17-42). Bu bağlamda anlatılar sahip oldukları dil sayesinde bir aktarım işlemi gerçekleştirmektedirler (Lotman, 1981, s. 1). İnsanlar ve insanların oluşturduğu toplumları kendileri ile ve diğer kişi ve toplumlarla paylaştıkları inanç, düşünce ve davranışlar da aktarım olduğu için hepsi birer anlatıdır (Becerikli, 2016, s. 90).

Yukarıda da vurgulandığı gibi anlatı konusundaki ilk çalışmalar Aristo'ya dayanır. Aristo, yaptığı çalışma ile anlatının sınırlarını çizmiş, unsurlarını belirlemiştir. Bu sebepten, sonrasında yapılan anlatı ile ilgili çalışmalarda kuramcılar, Aristo'nun çalışmalarına mutlaka uğrarlar. Sinema anlatısı hakkında da çalışma yapılacaksa, Aristo'nun çalışmaları gözetilir. İncelendiğinde, Aristo'nun anlatı hakkındaki söylemleri, sinema anlatıları ile de örtüşmektedir. Her ne kadar Aristo, *Poetika* (1987) eserinde şiir ve tragedyadaki anlatıdan bahsetse de sonrasında ortaya çıkan bütün anlatı türleri, Aristo'nun söylemlerinden yararlanmıştır. Aristoteles, tragedyayı (yani anlatıyı) başı ve sonu olan, belli bir uzunluğu bulunan bir eylemin, taklidi şeklinde tanımlayıp sanatça güzelleştirilmiş bir dil barındırdığı, içine aldığı her bölüm için özel araçlar kullandığı, eylemde bulunan kişilerce temsil edildiği için salt bir öykü olmadığı şeklinde tanımlamaktadır (s. 22). Bu tanımlama sadece tragedya için değil, sinema anlatısı ve diğer anlatılar için de geçerlidir. Aristoteles'in, tragedyanın amacı olarak söylediği; “uyandırdığı acıma ve korku duygularıyla ruhu tutkulardan temizlemek” (1987, s. 22; Yaren, 2013, s. 169), sinema anlatısında da karşılık bulur. Klasik anlatı ile oluşturulan dram sinemasının, yani dramatik anlatının estetik açısından ilkesinde mimetik mükemmelliğin; birlik ve bütünlük, mantık açısından ilkesinde ikna ediciliğin; olasılık ve zorunluluk gerektirdiği dramın amacı, hoş bir eğlence olmasının yanında, duygu ve yaşantı açısından birlik, özdeşleşme ve empati ile katarsise ulaşmaktır (Tunalı, 2004, ss. 115-116; Parkan, 1983, s. 46; Kepekçioğlu, 2018, s. 6). Mimesis araçtır, amaç katarsistir (Tunalı, 2004, s. 116). İzleyicinin filmi izledikten sonra rahatlayıp hayatına devam etmesi katarsis ile oluşturulan dramatik gerilim ile gerçekleşmektedir (Parkan, 1983, s. 35).

Bordwell ve Thompson (2012) ise anlatıyı belirli bir zamanda ve mekânda, neden sonuç ilişkisi içinde gerçekleşen olaylar zinciri şeklinde tanımlar (s. 79). Anlatıda olayların, karakterlerin ve durumların nasıl ele alınıp ortaya konulduğu önem taşır (Becerikli, 2016, s. 90). Anlatı, her ne kadar olayların düzenlenme yöntemi ile ilgilenirse de izleyicinin olayları algılamasını ve olaylara karşı verdiği tepkileri de gözetir (Yaren, 2013, s. 167). Bu bağlamda anlatıda öykünün, izleyicinin zihninde nasıl oluştuğu ve anlam kazandığı önemlidir (Edgar-Hunt vd., 2009, s. 21). Öykü içindeki öğeler, insanların etkilenmesi için özenli bir şekilde bir araya getirilerek bir anlatıyı oluştururlar. Bu durumda bir anlatının anlaşılması için iki kavramın daha açıklanması gerekmektedir: Öykü ve olay örgüsü.

3.1.1.1. Sinema Anlatısında Öykü ve Olay Örgüsü

Bir anlatı, olaylar dizisi ile sunulan bir hikâyedir. Öykü, olay örgüsü gibi kavramlar anlam açısından birbirine benzese de kavramsal olarak birbirinden farklılaşmaktadır. Anlatı metninde, eylemler ile bu eylemlerin organize edilişi birbirinden ayrı değerlendirilmelidir (Bordwell, 1985a, s. 49; 2008, s. 98; Thompson, 1988, s. 38). Yani bir anlatıda (yazılı, görsel ve işitsel) öykünün kendisi ile bu öykünün sunuluşunda yapılan düzenlemeler kavramsal olarak farklı tanımlamalar gerektirmektedir. Halliwell'in ifadelerine göre Aristoteles, eylemi oluşturan olaylara praksis derken, bu olayların bir olay örgüsü içinde yapılandırıldığı halini muthos olarak adlandırmıştır (1987, s. 9'dan alıntılanan Bordwell, 2008, s. 98). 1960'ların Fransız yapısalcı teorisyenleri, histoire (hikâye) ve discours (söylem) kavramları ile öykü ve olay örgüsünü ayırmışlardır (2008, s. 98). Yeni Biçimci teorisyenler ise Rus Biçimcilerin fikirlerini takip ederek fabula ve syuzhet kavramlarını kullanmayı daha faydalı bulmaktadırlar. Fabula, hikâyedeki durum ve olaylar iken syuzhet bu olayların anlatıdaki düzenlemesidir. Yani fabula öykü iken syuzhet olay örgüsüdür (Bordwell, 1985a, s. 49; 2008, s. 98).

Bir öykü, yönetmenin görsel ve işitsel unsurları kullanımıyla sinema diline aktarılır. Görsel ve işitsel unsurlar; çekilen görüntüler, kullanılan sesler ve müzikler aracılığıyla öykünün sinemaya aktarımını sağlar. Bu noktada diegetik ve diegetik olmayan malzeme tanımlamasına değinilmesi gerekir. Bordwell ve Thompson (2012), bir filmde öykünün evrenine dahil olan bütün görsel ve işitsel unsurları

diegetik malzeme olarak tanımlarken öykünün evrenine dahil olmayan bütün unsurları ise diegetik olmayan malzeme olarak tanımlamaktadır. Bu bağlamda diegetik olmayan unsurlara filmin jeneriğini ve kurguda eklenen film müziklerini örnek olarak vermektedirler (ss. 80-81). Başka şekilde tanımlarsak, filmdeki karakterlerin etkileşime girebildiği bütün unsurlar diegetik malzeme iken filme kurgu sürecinde eklenen ve karakterlerin etkileşime giremeyeceği unsurlar diegetik olmayan malzemelerdir. Diegetik ve diegetik olmayan unsurlar öykü, olay örgüsü ve anlatı kavramlarının anlaşılmasında belirleyici olmaktadır.

Bununla ilişkili olarak bir de öykünün sinema diline dönüştürülmesinde yer verilen ve verilmeyen detaylar önem arz etmektedir. Öykünün film olarak sunumunda her detaya, olaya, eyleme yer verilmeyecektir. Bu durumda izleyici gördüğü ve duyduğu unsurları kullanarak çıkarsamalar yapacak ve bazı boşlukları bu yaptığı çıkarsamalarla kendisi dolduracaktır (Bordwell ve Thompson, 2012, s. 80). Basit bir örnek vermek gerekirse; bir karakterin, ağzında kürdanla restorandan çıkışının gösterildiği bir sahnede izleyici, karakterin bu ana kadar restoranda yaptığı eylemleri çıkarsayarak yemek yediğini anlayacaktır. Peki diegetik ve diegetik olmayan unsurlar ile izleyicinin filmde çıkarsadığı bu enformasyonların öykü ve olay örgüsü ile ilişkisi nedir?

Bordwell ve Thompson'un (2012) öykü ve olay örgüsü diyagramına bakıldığında öykü sadece filmde görülen ve çıkarsanan enformasyonu kapsamaktayken olay örgüsü görülen enformasyon ile öykü evrenine dahil olmayan görsel ve işitsel unsurları da kapsamaktadır (s. 81). Öykü ve olay örgüsü filmde açıkça görülen ve işitilen unsurlar noktasında kesişmektedir. Bu demek oluyor ki, filmde öykü evrenine dahil olan; karakterlerin diyaloglarına, olaylara ve eylemlere yer verilen görsel ve işitsel unsurlar öyküyü oluştururken, bu unsurlar ile birlikte öykünün evrenine dahil olmayan; film müzikleri, ses efektleri, jenerik yazıları gibi görsel ve işitsel unsurlar ise olay örgüsünü oluşturmaktadır.

Öykü ve olay örgüsünün ne olduğu konusunu somutlaştırdıktan sonra, kavramın tanımında da yer alan zaman, mekân ve neden-sonuç ilişkisi vurgusundan hareketle bu bileşenleri ve bileşenlerin sinema anlatısını nasıl şekillendirdiğini açıklamak yerinde olacaktır.

3.1.1.2. Sinema Anlatısının Temel Bileşenleri

Bir filmde karakter, belirli zaman aralığında, belirli mekânda, nedensellik ilişkisi içinde birbirine bağlanan ve sonuçlanan olaylar yaşar. Anlatı tanımlamasında “belirli zamanda ve mekânda, neden-sonuç ilişkisi içinde gerçekleşen olaylar dizisi” ifadesi bir anlatının oluşabilmesi için gerekli olan bileşenleri ortaya koymaktadır: zaman, mekân ve nedensellik. Çünkü bir anlatı, olayların nedensellik, zaman veya mekân açısından nasıl bağlantılı olduğunu belirleyemediğimizde zor anlaşılır hale gelecektir (Akyürek, 2008, s. 227; Bordwell ve Thompson, 2012, s. 79). Bu unsurlar aynı zamanda öykünün sunuluşunda olay örgüsünün şekillenmesine de doğrudan etki etmektedir (Bordwell, 1985a, s. 51).

3.1.1.2.1. Zaman

Gerçek hayatta olduğu gibi filmler de bir zaman diliminde gerçekleşen eylemler ve olaylardan oluşur (Ryan ve Lenos, 2014, s. 143). Bu açıdan zaman, sinema anlatılarının temel bileşenlerinden biridir. Öyküde anlatılan bir zaman olduğu gibi bu öykünün sunuluşundaki olay örgüsünde de zaman akışının düzenlenişi söz konusudur. Filmin olay örgüsündeki zaman akışı, seyirci tarafından nedensel bağlar gözetilerek düzenlenir ve anlatılmak istenen öykü, algılanabilir hale getirilir. Seyircinin zamanı algılayamaması filmle olan duygusal bağını koparan bir unsur olacaktır (Bordwell, 1985a, s. 74; Bordwell ve Thompson, 2012, s. 84). Bu yönüyle sinema anlatılarındaki zaman olgusu hem olay örgüsünün düzenlenişi açısından hem de seyircinin algılama süreci açısından incelenmesi gereken bir durumdur. Bu noktada sinemada zaman olgusunu üç farklı açıdan değerlendirmek gerekmektedir: zamansal düzen, süre ve sıklık (Bordwell ve Thompson, 2012, ss. 84-86).

Sinema anlatısında olayların diziliş sırası önemlidir. Anlatıda olaylar kronolojik zaman akışına uygun olarak sıralanmak zorunda değildir (Tükelay, 2010, s. 12; Yaren, 2013, s. 173; Pirli, 2018, s. 36; Becerikli, 2016, ss. 92-93). Sinemanın dili, öykünün içerdiği zaman diliminin, olay örgüsünde özgürce düzenlenebilmesine imkân vermektedir. Örneğin, filmi zaman açısından sonra gerçekleşecek bir olay ile başlatarak daha sonra geriye dönmek veya daha genel bir ifade ile filmin öyküsündeki zaman akışını kronolojik (lineer) veya akronolojik (non-lineer) bir şekilde düzenlemek, zamanı uzatmak, hızlandırmak, eksiltmek gibi (Akyürek, 2008,

ss. 225-226; Bordwell ve Thompson, 2012, ss. 84-86). Yani bir olay örgüsünde zaman, gerçek seyrinde akabileceği gibi uzayabilir ve kısalabilir, ileri atlayıp geri gidebilir (Chatman, 2008, ss. 58-66; Akyürek, 2008, ss. 225-226; Tükelay, 2010, ss. 11-12; Bordwell ve Thompson, 2012, ss. 84-86). Sinemada zamanın kısaltılmasına yoğunlaştırma, uzatılmasına gerilme ve zamanın aynı kullanılmasına da zamandaşlık denir (Ünal, 2001, ss. 172-174).

Öykünün içerdiği zaman bir anlık veya sınırsız bir dilim olsa da bu öykünün temsilinde filmin süresi belirli bir standarda tabidir. Klasik anlatı sineması özelinde bu film süresi, farklı kullanımlar görülse de 120 dakikadır. Bir film, öykünün içerdiği bir anlık veya bir asırlık zamanı 120 dakika gibi bir süre içerisinde anlatmak zorundadır. Yani bir film, sınırlı bir sürede sınırsız bir zaman aralığını kapsayan bir öykü anlatılabilmektedir. Filmde, karakterlerin dünyası izleyiciye aktarılırken, dramatik yapıya etkisi olmayan anların, ekran süresinden çıkarılması esas alınır. Örneğin bir karakterin yemek yediği, tuvalete gittiği ve uyuduğu anlar çoğu zaman gösterilmez. Veya da bir merdivenden çıkarken izleyici, bu sürecin tamamını görmez. Yani bir öykü filme dönüşürken öykünün geçtiği sürenin belirli anları ekran süresi doluncaya kadar seçilmek zorundadır. Bu çerçevede filmlerdeki zaman olgusu; öykü süresi, olay örgüsü süresi ve ekran süresi olarak üçe ayrılır (Bordwell ve Thompson, 2012, ss. 85-86).

Arayış içinde olan, ergenlik çağındaki bir karakterin kendini keşfettiği, aşkı bulduğu, evlendiği, çocuk sahibi olduğu ve kariyer yaptığı basit düzeyde bir öykü düşünün. Filmde de sadece evlilik sürecinde başından geçenler anlatılmış olsun. Bu durumda karakterin evlilik sürecinden önce yaşadıkları olaylar filmde ele alınmamaktadır: tanışma ve flört gibi. Yine filmde finalden sonra gerçekleştiği varsayılan çocuk sahibi olduğu ve kariyer yaptığı bölümler de filmde işlenmemektedir. Öykünün filmde ele alınan ve filmin ele aldığı bölümün öncesini ve sonrasını kapsayan zamanın tamamı öykü süresidir. Karakterin öyküsünde filmin odaklandığı evlilik süreci bir gün de olsa bir ay da olsa bu süreç ekran süresi olan 120 dakikaya sığdırılır. Olay örgüsü süresi ise bir gün veya bir ay olan bu evlilik sürecinin filmde işlenen bölümlerini ifade etmektedir. Daha önce de belirttiğimiz gibi film süresinin sınırlılığı sebebi ile evlilik sürecinin gereksiz bulunan anları, olay örgüsünden çıkarılmaktadır. Filmin olay örgüsünde gerçekleşen bazı olayların birkaç kez

tekrarlanarak gösterildiği örnekler de bulunmaktadır. Bu zamansal sıklıktaki amaç, [*Amores perros* (2000) filminde olduğu gibi] aksiyonu filmdeki farklı anlatıcıların gözünden göstermek olabileceği gibi *Pulp Fiction* (1994) ve *Run Lola Run* (1998) filmlerinde olduğu gibi her tekrarda seyirciye yeni bir enformasyon sunmak da olabilir (Bordwell ve Thompson, 2012, s. 86).

3.1.1.2.2. Mekân

Zaman olgusunun var olduğu her yerde bir hareketin var olduğu ve bu hareketin bir uzamda, yani bir iç veya dış mekânda gerçekleştiği söylenebilir. Sinema anlatılarında belirli bir zamanda gerçekleşen olaylar da evin salonu, bahçe, sokak ve hatta uzay boşluğu gibi mekânlarda gerçekleşmektedir. Bordwell ve Thompson'a (2012) göre mekân, filmin yaratım sürecinde seyircinin öyküyü algılayabilmesi için nedensel bağlamlar gözetilerek düzenlenen bir anlatı bileşenidir. Seyirci de gördüğü, duyduğu veya da seslerle çağrıştırılarak öğrendiği mekânları zihninde kurduğu imgelemlerle algılar ve öykünün içeriğine uygun bir şekilde düzenleyerek algı dünyasında bütünsel bir mekân tasviri yaratır. Bu noktada sinemada mekân olgusu çerçeve içinde görülen ekran mekânı ve çerçevenin dışında kalan mekânlar olmak üzere iki açıdan ele alınmalıdır (ss. 86,90). Noel Burch (1981) çerçeve içi mekânın, film ekranında gözle görülebilen her şeyi kapsadığını belirtmiştir. Bu, izleyicinin direkt olarak gördüğü, karakterlerin etkileşimde bulunduğu ve hikâyenin geliştiği mekândır. Çerçeve içi mekânın belirlenmesi nispeten basittir. Çünkü bu mekân, kameranın yakaladığı ve seyirciye sunduğu görüntülerin somut alanıdır. Çerçeve dışı mekân ise çerçevenin ötesinde kalan ve doğrudan gözlemlenemeyen mekândır. İzleyicinin hayal gücünü harekete geçiren, filmdeki karakterlerin ve olayların var olabileceği varsayılan ancak doğrudan görünmeyen alanı ifade etmektedir. Çerçeve dışı mekânın varlığı, izleyiciye karakterlerin hayatının ve olayların ekranın dışında da devam ettiği hissini vermektedir (s. 17). Burch, çerçeve dışı mekânın altı farklı segmente ayrıldığını belirtmiştir. Bunlar: çerçevenin dört kenarına dayanan dört segment, kameranın arkasındaki alan, setin arkasındaki veya bir nesnenin arkasındaki alandır. Bu segmentasyon, sinematik mekânın sadece görünen kısmıyla değil, aynı zamanda görünmeyen, ancak hikâyenin bütünlüğü ve izleyicinin deneyimi açısından kritik öneme sahip olan kısımlarıyla da ilgilenilmesi gerektiğini vurgular. Burch, bu mekânların, izleyicinin filmdeki olayları ve mekânı kurgusal bir dünya olarak daha

bütünsel bir şekilde algılamasına olanak tanıdığını belirtir (ss. 17-18). Mekân, anlatıların kurgusal evreninin temel yapı taşlarından biridir ve fabula (öykü) ile syuzhet (olay örgüsü) arasındaki etkileşim, mekânın nasıl kurgulandığı ve izleyicinin bu mekânı nasıl algıladığı üzerinde önemli bir rol oynar. Fabula, olayların kronolojik sırasını ve bu olayların gerçekleştiği mekânsal çerçeveyi temsil ederken, syuzhet bu olayların anlatı içinde nasıl sunulduğunu belirlemektedir (Bordwell, 1985a, s. 51). Bordwell, filmdeki uzamsal inşanın sadece fiziksel bir boyut olmadığını, aynı zamanda izleyicinin anlatıyı algılamasını ve anlamlandırmasını etkileyen önemli bir araç olduğunu vurgulamıştır. Bu, film yapımcılarının, izleyicinin anlatıya dair uzamsal hipotezlerini oluşturmaya yardımcı olmak ve böylece anlatıyı daha etkili bir şekilde iletmek için kullandıkları çeşitli teknik ve stilistik kararların bir sonucudur (s. 100). Yönetmenler görsel ve işitsel ipuçlarını kullanarak izleyicinin uzamsal algısını yönlendirir. Filmde mekân tasarımı üç çeşit ipucu kullanılarak oluşturulur: çekim, montaj ve ses. Bu üç ipucu izleyicinin anlatı içindeki mekânsal yapıları algılamasına yardımcı olur (s. 113). Çekim, filmdeki çekimlerin yapıldığı fiziksel veya dijital olarak oluşturulan mekânları ifade eder. Bu, kameranın açısı, hareketi ve mesafesi ile belirlenen ve izleyicinin gördüğü sahnenin görsel bileşenlerini kapsar. İzleyici bu ipuçlarını genellikle farkında olmadan algılar (ss. 113-116). Kurgu, filmdeki farklı mekânlardaki çekimlerin bir araya getirilerek yapılan mekân kurulumunu ifade eder. Kurgu ile farklı mekânlar ve zamanlar birleştirilerek yeni bir mekânsal ve zamansal anlam yaratılabilir. Bu durum, izleyicinin mekânı algılama şeklini etkilemekte ve filmdeki mekânın temsil edilişini çerçeve içinden çerçeve dışına genişletebilmektedir (ss. 117-118). Bu genişlemede ses de etkin bir şekilde kullanılabilir. Örneğin bir odanın içindeyken dışarıdan gelen yağmur ve yıldırım sesi, filmdeki mekân kurulumunu çerçeve dışına genişleterek hikâyenin atmosferine katkı yapar. Yani ses efektleri, müzik ve diyaloglar gibi ses öğeleri, mekânın algılanmasını etkileyebilmekte ve mekânsal bir boyut kazandırabilmektedir. Ses, mekânın sadece görsel olmayan yönlerini temsil eder ve izleyicinin mekân hakkındaki algısını zenginleştirir (ss. 118-119). Sinema mekânının anlatı içerisindeki rolü, izleyicinin hayal gücünü harekete geçiren, ona öyküdeki olayların sınırlarını aşan bir dünya sunan özgün bir yapıyı temsil eder. Bu bağlamda, sinemada mekânın sadece bir fon olmadığını, anlatının duygusal ve düşünsel derinliğini şekillendiren temel bir bileşen olarak değerlendirildiğini söyleyebiliriz.

3.1.1.2.3. Nedensellik

Bir öyküde seyirci, olayları birbiriyle ilişkilendirirken, öncelikle nedensel ilişkiler kurar. Bu ilişkiler olayların, karakterlerin veya genel yasaların sonuçlarını belirler. Syuzhet (olay örgüsü) bu süreci kolaylaştırarak seyirciyi nedensel çıkarımlar yapmaya teşvik eder (Bordwell, 1985a, s. 51). Yani nedensellik, anlatının temel bileşenlerinden biridir. Bordwell vd. (2017), anlatıda nedenselliğin, karakterlerin eylemleri ve bu eylemlerin sonuçları arasındaki ilişki üzerine kurulu olduğunu belirtir. Karakterler, bir hikâyenin ilerlemesinde merkezi bir rol oynarlar; onların kararları, eylemleri ve tepkileri, anlatının temel taşlarıdır. Karakterlerin sahip olduğu özellikler, beceriler ve tutumlar, onların verdiği kararları şekillendirir ve bu da hikâyenin yönünü belirler. Örneğin, Indiana Jones'un cesur ve kaynakça zengin bir karakter olarak tanıtılması, onun maceralarında karşılaştığı zorluklarla nasıl başa çıktığını anlamamıza yardımcı olur. Bu karakter özellikleri, hikâyenin ilerleyişi için nedensel roller oynar ve izleyicinin filmle olan bağını güçlendirir. Anlatı içerisinde karakterlerin eylemleri ve bu eylemlerin sonuçları arasındaki ilişki, hikâyenin yapı taşıdır ve izleyiciyi hikâyeye bütünleştirir (s. 77). Bununla birlikte, anlatıdaki nedensellik yalnızca karakterlerle sınırlı değildir. Doğal afetler, hastalık salgınları gibi karakter dışı unsurlar da hikâyenin seyrini değiştirebilir. *Jaws* (1975) filminde bir köpekbalığının bir topluluğa dehşet saçması veya *Contagion* (Salgın, 2011) filminde bir virüsün dünya çapında yayılması gibi durumlar, hikâyenin gelişiminde önemli bir rol oynar. Bu tür olaylar, insan karakterlerinin tepkilerini ve çözüm arayışlarını tetikler ve dolayısıyla hikâyenin ilerlemesine katkıda bulunur. Karakterler ve karakter dışı unsurlar arasındaki bu etkileşim, anlatının zenginliğini artırır ve izleyicinin hikâyeye olan etkileşimini çeşitlendirir. Anlatının bu karmaşık yapısı, izleyicilerin hikâyeye olan ilgisini ve merakını sürdürmelerini sağlar. Böylece hikâyenin etkisi ve anlamı derinleşir (s. 78).

Bazı anlatılarda nedenleri ve sonuçları gizlemek de bir seçenek olarak karşımıza çıkmaktadır. Anlatıda nedenleri ve sonuçları gizlemek, hikâyenin gelişimini etkileyen önemli bir tekniktir. Bu yöntem, yine izleyicinin merakını ve hikâyeye olan ilgisini artırarak, anlatının çekiciliğini pekiştirir. Bir hikâyede nedenlerin veya sonuçların gizlenmesi, izleyiciyi aktif bir yorumcu haline getirir; izleyiciler, sunulan bilgiler arasında bağlantılar kurarak, eksik halkaları doldurmaya çalışır. Örneğin, bir

dedektif hikâyesinde katilin kimliği, motivasyonu ve suçun işlenme yöntemi başlangıçta gizlidir; izleyici, bu bilinmezliklerin üzerine kurulu merakla, hikâyenin sonucunu öğrenmeye yönlendirilir. Bu, izleyicinin hikâyeyle etkileşimini artırır ve anlatının zenginliğine katkıda bulunur. *L.A. Confidential (Los Angeles Sırları, 1997)* filminde, bir detektifin babasının ölümüne dair önceden ekilen bilgiler, hikâyenin ilerleyen kısımlarında önemli bir dönüm noktası olarak geri döner. Bu şekilde, hikâyenin ilerlemesi için kritik olan nedenler ve sonuçlar, izleyicinin anlayışını ve hikâyeye olan bağlılığını artırır. Anlatıdaki bu gizem unsuru, izleyicinin hikâye karşısındaki tutumunu aktif bir araştırmacıya dönüştürür, böylece izleyicinin hikâyeye olan etkileşimi daha da anlamlı ve katmanlı hale gelir (Bordwell vd., 2017, ss. 78-79).

3.1.1.3. Anlatım ve Öykü Enformasyonu

Anlatının sunulduğu anlatıdır. Yani bir filmin konuyu hangi ideolojik, kültürel, sosyal etkilerle ele alacağı, hangi olayla filmin açılacağı, hangi olaylarla dönüşümler yaşanacağı ve duygusal gerilimin hangi olayla zirveye ulaşacağı gibi kararların yanında anlatı ve stil araçlarının anlatı sunumunda nasıl kullanılacağı gibi biçimsel sisteme yönelik kararlar anlatımı oluşturmaktadır.

Film, anlatım sürecinde seyirciye anlatı ve stil araçları ile enformasyon sağlamaktadır. Seyirci bu enformasyonu algı düzeyinde yorumlayarak estetik ve kültürel bilgi birikimi çerçevesinde anlamlandırır. Seyircinin öğrendiği enformasyonla filmdeki karakterlerden daha çok şey bilebileceği gibi bazen film hakkındaki bilgisi karakterlerin bildikleriyle sınırlı da kalabilir. Veya seyirciye karakterin iç dünyasına girebileceği bir enformasyon verilebileceği gibi seyirci sadece olayları izleyen konumunda da kalabilmektedir. Bu noktada seyirciye verilen enformasyonun alanı ve derinliği yönetmen tarafından düzenlenen araçlar olarak öne çıkmaktadır (Bordwell, 1985a, s. 54; Bordwell vd., 2017, s. 87).

Film yapımcılarının, anlatının kapsamını ve derinliğini belirlerken, izleyicinin bilgi düzeyini sınırlandırdığı gibi bu düzeyi sınırlandırmadığı veya kimi sahnelerde sınırlandırıp kimi sahnelerde sınırlandırmadığı kullanımlar görülür. Örneğin, *The Big Sleep (Birleşen Kalpler, 1946)* filminde anlatım, dedektif Philip Marlowe'un bilgisiyle sınırlıdır, bu da merak ve sürpriz yaratır. Buna karşın, *The Birth of a*

Nation (Bir Ulusun Doğuşu, 1915) filminde anlatım sınırsızdır; izleyici karakterlerden daha fazlasını bilir ve bu durum, izleyicinin hikâyeye olan tepkilerini şekillendirir. Anlatının bu şekilde manipüle edilmesi, izleyicinin hikâyeye karşısında hissettiği merak, sürpriz veya gerilim gibi duygular üzerinde güçlü etkilere sahiptir. Hitchcock'un gerilim teorisine göre, izleyicinin bilgi düzeyi arttıkça, yaşadığı gerilim duygusu da artar. Bu, izleyicinin hikâyeye olan ilgisini sürdürmesinde ve anlatının etkisinin derinleşmesinde önemli bir faktördür (Bordwell vd., 2017, ss. 87-90).

Anlatımın derinliği, izleyicinin, karakterlerin psikolojik durumlarına ne kadar derinlemesine girebildiğiyle (öznellik) veya giremediğiyle (nesnellik) ilgilidir. Filmler sadece nesnel bir yaklaşımla bir anlatı derinliği sunabileceği gibi seyirciyi karakterin zihin dünyasına dahil ederek veya onlara karakterlerin algıladığı şeyleri göstererek, öznel bakış açısı ile de bir anlatı derinliği sunabilmektedir. Birçok filmde bu iki bakış açısı da görülmektedir.

Bordwell vd.'ne (2017) göre nesnel anlatım, filmdeki olayları ve karakterleri dışardan bir gözlemci gibi, tarafsız bir şekilde sunar. Bu yaklaşım, karakterlerin iç düşüncelerine, duygularına veya duysal deneyimlerine doğrudan erişim sağlamaz; bunun yerine olayları ve karakter davranışlarını dışarıdan gözlemleyen bir bakış açısı kullanır. Örneğin Hitchcock'un klasik filmi *Psycho*, nesnel anlatımın etkili kullanımıyla ünlüdür. Filmde, Marion Crane'in öldürüldüğü duş sahnesi, katilin kimliğini ve motivasyonunu saklı tutar. Seyirci, katili ve kurbanı bir dış gözlemci olarak izler, bu da sahnenin gerilimini artırır. Filmler, karakterlerin düşüncelerine, hayallerine veya halüsinasyonlarına erişim sağlayarak, izleyicinin karakterlerle olan empatik bağını güçlendirebilmektedir. Bu durum, izleyicinin karakterlerin motivasyonlarını ve davranışlarını daha iyi anlamasına olanak tanıyacaktır. Örneğin, *Slumdog Millionaire* (Milyoner, 2008) filminde, karakterin geçmişe dair anıları, hikâyenin daha önceki olaylarını gösterir ve izleyicinin karakterle olan bağını güçlendirir. Filmlerde iki tür öznel anlatım görülmektedir; *algısal* ve *zihinsel* öznellik. Algısal ve zihinsel öznellik, sinemada karakterlerin iç dünyalarını ve bakış açılarını seyirciye aktarma yöntemleridir. İki öznellik türü de filmlerde karakterlerin duygularına, düşüncelerine ve deneyimlerine dahil olmamıza olanak tanır. Algısal öznellik, bir karakterin duysal deneyimlerini seyirciye aktarır. Genellikle karakterin gözünden yapılan çekimler (POV çekimleri) aracılığıyla gerçekleştirilir. Bu yöntem,

karakterin görsel ve işitsel olarak algıladığı şeyleri doğrudan aktarır. Zihinsel öznellik ise karakterin iç düşüncelerini, hayallerini veya anılarını göstererek, onların zihinsel durumunu aktarır. Genellikle geriye dönüşler (flash back), iç sesler veya hayal sahneleri ile yapılır. Bu tür anlatım teknikleri, izleyicinin hikâyeye olan ilgisini artırır ve anlatının niteliğine katkıda bulunur (ss. 90-91).

Darren Aronofsky'nin *Requiem for a Dream (Bir Rüya İçin Ağıt, 2000)* filminde, karakterlerin uyuşturucu bağımlılığının yol açtığı zihinsel ve fiziksel çöküş, yaşanan yoğun ve bozulmuş duyusal deneyimler aracılığıyla aktarılır. Örneğin, uyuşturucunun etkilerini görselleştirmek için kullanılan hızlandırılmış çekimler ve aşırı yakın çekimler, karakterlerin duyusal deneyimlerini seyirciye doğrudan aktararak, onların bozulmuş algılarını hissettirir (Curry, 2013, s. 9; Laine, 2017, ss. 2, 53-54). Bu yönü ile film, enformasyon derinliğinin algısal öznellik düzeyinde sunulduğu örneklerle doludur.

Özetle anlatım, izleyiciyle hikâye arasındaki etkileşimi şekillendiren bir süreçtir. Anlatımda enformasyonun kapsamı ve derinliği üzerinde yapılan seçimler, izleyicinin hikâyeyi algılama şeklini, hangi duyguları hissettiğini ve hikâyeden ne anladığını büyük ölçüde etkiler. Yönetmen, hikâyeyi anlatma şekliyle, izleyicinin hikâye karşısındaki deneyimini geliştirme gücüne sahiptir.

3.1.1.3.1. Anlatıcı

Bazı filmlerde, hikâye bir anlatıcı aracılığıyla izleyicilere sunulur. Bazı durumlarda anlatıcı, hikâyenin sunumu için hayati öneme sahiptir ve film yapımcısı, izleyicilere hikâye bilgisini aktarmak için genellikle özgün bir anlatıcı kullanır. Bu anlatıcı, hikâyenin bir parçası olan bir karakter olabileceği gibi, hikâyenin dışından gelen ve hikâyeyi anlatan bir “ses” de olabilir. Örneğin, *D.O.A. (1949)* filminde dış ses, ölmekte olan bir adamın hikâyesini geriye dönük bir şekilde polisler anlattığı görülebilir. Anlatıcının varlığı, hikâyenin izleyicilere aktarımını derinden etkiler. Anlatıcı, hikâyenin derinliğini ve genişliğini artırabilir, olayları benzersiz bir perspektiften sunabilir ve izleyicilere karakterlerin iç dünyası hakkında bilgiler verebilir. Karakter anlatıcıları, kendileri şahit olmasalar bile olayları anlatabilirken, hikâye dışı anlatıcılar belirli bir karakterin bilgisine sınırlı kalmayabilir. Bu durum, izleyicilerin hikâyeyi nasıl algıladıklarını, hikâyeye karşı hangi beklentileri

geliştirdiklerini ve olay örgüsünü izlerken hikâyeyi nasıl oluşturduklarını etkileyen önemli bir faktördür. Anlatıcı, film yapımcısının izleyicilere hikâye bilgisini nasıl aktardığını belirleyen ve izleyicilerin hikâyeye karşı duygusal ve bilişsel süreçlerini yönlendiren araçlardan biridir (Bordwell vd., 2017, ss. 93,96). Anlatıcı, izleyiciye sunulan hikâyeyi şekillendirirken aynı zamanda izleyicinin anlatıya dair bağ kurma, empati geliştirme ve olayları öznel bir pencereden değerlendirme yetilerini de derinleştirir.

3.1.2. Sinemada Stil

Film stili, sinematografi, mizansen, ses ve kurgu gibi teknik unsurları içerir ve bu unsurlar bir araya gelerek filmin biçimini şekillendirir. Yönetmenler, belirli bir hikâye anlatmak veya belirli bir izleme deneyimi yaratmak için bu teknik seçimleri yapar; bu tekniklerin birleştirilme ve uygulanma şekli, bir filmin stilini ortaya çıkarır. Bir filmin stili, onun formel özellikleriyle tanımlanabilir ve genellikle filmin arkasındaki yaratıcı vizyon ve niyeti yansıtır (Bordwell ve Thompson, 2012, s. 312). Bordwell ve Thompson, stil kavramını filmin teknik tercihlerinin uyumlu, geliştirmeye yönelik ve anlamlı kullanımı olarak tanımlamaktadır (s. 117).

Filmler, karakterler ve durumlar arasındaki dinamik paralellikleri, karakterlerin ve dünyanın durumları arasındaki geçişleri gösterir. Yani filmler, farklı karakterler veya olaylar arasında kurulan ve sürekli gelişen benzerlikleri veya yansımaları sunar. Kamera hareketleri, çekim geometrisi ve kurgu gibi mizansen unsurları, karakterlerin nasıl hissetmeleri gerektiğini ve dolayısıyla bizim nasıl hissetmemiz gerektiğini göstermeye yardımcı olur. Bordwell vd.'ne (2017) göre, birçok yönetmen, mekânları ve hikâye hatlarını farklılaştırmak için stilistik öğeleri iş birliği içinde kullanır. Bu tekniklerin hikâyeyi anlatmanın ötesinde çok daha fazlasını yapma şeklini bulmak, film yapımının özüdür. *Inception*'da (Başlangıç, 2010), karmaşık bir bilim kurgu konusu, karakterleri, iç içe geçmiş dört rüya katmanına taşır. Her rüya seviyesi, kendine özgü bir fantezi dünyası içerir ve film boyunca, aksiyon bu seviyeler arasında aniden geçiş yapmaya başlar. Ancak dekorlar, kostümler, aydınlatma, renk şemaları, hava durumu ve diğer mizansen unsurları, her çekimin hangi seviyede gerçekleştiğini takip etmemize olanak tanır. Yönetmenin görevi, stilistik tercihler sırasında keşifler yapmak ve bu keşifleri, izleyiciye özel bir deneyim sunacak şekilde

geliştirmenin yollarını bulmaktır (s. 305). Yani yönetmenlerin stil açısından seçimlerinde, izleyicilerin filmi nasıl anlayacaklarını tahmin etmeleri yegâne önemli şeydir. Bir filmde yönetmenin yaptığı stilistik seçimler, izleyicilerin beklentilerini karşılayabilir, değiştirebilir veya çürütebilir. Klasik Hollywood sinemasının ve belirli türlerin normları, mevcut varsayımlarımızı doğrular, diğerleri ise bu beklentileri daha dramatik bir şekilde gözden geçirmemizi gerektirir (s. 306). Peki stilistik tercihler sadece tek bir film çerçevesinde mi değerlendirilir? Filmlerin hepsinde bir biçim, dolayısıyla da bir stil vardır evet, ancak bir yönetmenin, filmlerinde kullandığı benzer tekniklerle oluşan bu ortak stil o yönetmene bir üslup (veya biçem) kazandırmaktadır. Hatta benzer üsluplara sahip birden çok yönetmen bir araya gelerek bir akım ve ekol oluşturabilmektedir. Sinema akımları veya ekollerinin oluşumunda belirleyici olan, bu akımlara dahil edilen filmlerin stil açısından bir uyum sergileyerek ortak bir üslup oluşturmasıdır. Her ne kadar yönetmenler film tekniklerini kullanırken kendine has bir üslup arayışı eğiliminde olsa da bu stiller bazen kendiliğinden de ortaya çıkabilmektedir (ss. 303-304). Film stiline oluşturulması, yönetmenin izleyiciye sunduğu deneyimi derinleştiren, anlatıya özgün bir karakter kazandıran yaratıcı bir süreçtir. Stil, yalnızca teknik seçimlerin bir araya getirilmesi değil, aynı zamanda yönetmenin izleyiciyle kurduğu incelikli bir iletişim biçimidir. Bu bağlamda, bir filmin stili hem yapım ekibinin estetik anlayışını hem de izleyiciye sunduğu duygusal ve düşünsel derinliği ifade eden benzersiz bir anlatım aracıdır.

3.1.2.1. Stili Oluşturan Teknikler

Stil konusunun pratik düzeyde daha iyi anlaşılabilmesi, film tekniklerinin nasıl kullanılabileceğinin somutlaştırılması için, “mizansen, sinematografi, kurgu ve ses” başlıkları altında ele alınan stili oluşturan tekniklere yakından bakmak yerinde olacaktır.

3.1.2.1.1. Mizansen

Stili oluşturan tekniklerden ilki olan mizansen, filmin görsel dili açısından verilen kararları kapsamaktadır. Mizansen, bir filmin görsel anlatımındaki temel taşlardan biridir ve yönetmenin kamera karşısında neyin görüneceğini kontrol etme sanatı olarak tanımlanabilir. Mizansen, filmin dekor tasarımı, aydınlatma, kostüm, makyaj,

sahneleme ve aktörlerin performansları gibi unsurları içerir. Yani bir film perdeye yansıdığında çerçevede görülen her şeydir. Mizansen, yönetmene hikâyenin anlatımında kontrol sağlayarak izleyicinin dikkatini belirli bir eyleme veya karaktere yönlendirmesine olanak tanır. Quentin Tarantino, *Inglourious Basterds* (*Soysuzlar Çetesi*, 2009) filmindeki bir sahnede, karanlık renklerle ve bastırılmış aydınlatmayla minimal bir şekilde tasvir edilen bir arka sokakta iki karakter arasındaki karşılaşmayı bize sunmanın bir yolu olarak mizansenini kullanmıştır. Bu örnek, film yapımcısının yaratıcı kararlarının bir ürünüdür. Ancak mizansenin kullanımı, sette spontane gelişen olayları da içerir. John Ford'un, *She Wore a Yellow Ribbon* (*Şeref Süvarileri*, 1949) filminde uzaktaki bir yıldırım fırtınasını eylemin dramatik bir arka planı olarak sahneye dahil etmesi, çekim anında spontane gelişen ve mizansenini işlevsel hale getiren bir doğa olayıdır. İşte bu, mizansenini, atmosferi ve tonu belirleyen ve izleyicinin deneyiminde derin bir iz bırakabilen kritik bir yönetmenlik becerisi haline getirir (Bordwell vd, 2017, ss. 112-113).

Mizansenin işlevsel potansiyelini ilk keşfeden George Melies'dir. Sinemanın icadının ilk zamanlarında, inşa ettiği stüdyosu ile birçok dekor tasarlamış, denemeler yapmış hem bu denemelerle hem de tesadüflerle bazı özel efektleri keşfetmiştir. Mizansenin büyüleyici gücü, Georges Melies'in elinde sinemanın sınırlarını aşarak bir sanat formuna dönüşmüştür. Ancak onun asıl başarısı, mizansen aracılığıyla seyircileri gerçeküstü serüvenlere sürüklemesidir. Bu durum, mizansenin sadece bir arka plan oluşturmakla kalmayıp, hikâyenin kendisini şekillendirebileceğinin ve sinema dilini zenginleştirebileceğinin de bir kanıtı olmuştur. Melies, mizansenin sadece gerçekçiliği artırmak için değil, aynı zamanda izleyicilerin hayal gücünü harekete geçiren bir dünya yaratmak için de kullanılabileceğini göstermiştir. Bu yaklaşım, sinema sanatının gelişiminde yeni bir sayfa açmıştır (ss. 113-114).

Mizansen, yönetmenin hikâyesini anlatırken kullandığı görsel unsurların bütünüdür ve bu yönüyle sinema dilindeki en güçlü ifade tekniklerinden biri olduğu söylenebilir. Bir filmin atmosferini, temasını ve karakterlerin ruh halini şekillendirir. Mizansen unsurları; dekor, kostüm ve makyaj, ışıklandırma ve sahneleme olmak üzere dört ana alana ayrılır (Bordwell vd., 2017, s. 115). Bu unsurlar, izleyicinin bir sahneyi algılama sürecini doğrudan etkiler ve yönetmenin vizyonunu somutlaştırmanın anahtar araçlarıdır. Bordwell vd.'ne (2017) göre dekor, filmin

geçtiği mekânın fiziksel öğelerini içerir ve hikâyenin geçtiği zamanı, mekânı ve sosyal çevreyi izleyiciye sunar. Sinema tarihinde, dekorun kullanımı, sadece hikâyenin geçtiği yeri göstermekten çok daha fazlasını ifade etmiştir. Örneğin, Georges Melies'in fantastik filmlerinden, Roberto Rossellini'nin harabeye dönmüş Berlin'i gösterdiği *Germania anno zero*'ya (*Almanya Sıfır Yılı*, 1948) kadar, birçok filmde dekor seçimi ve tasarımı filmin atmosferini ve tonunu belirlemiştir. Gerek gerçek mekânlarda çekim yaparak gerekse stüdyo içinde özenle inşa edilmiş setler kullanarak [veya da bunları dijital ortamda tasarlayarak], film yapımcıları izleyiciyi hikâyenin içine çekmek için dekorun gücünden faydalanır (ss. 115-119). Kostüm ve makyaj ise karakterlerin kimliklerini, sosyal statülerini ve iç dünyalarını ifade eder. Bir karakterin giydiği kıyafetler ve uygulanan makyaj, onun hakkında sözsüz bir hikâye anlatır. Erich von Stroheim'in *Greed*'deki (*Hırs*, 1924) gibi tarihsel doğruluğa önem verdiği yapımından, fantastik ve bilim kurgu filmlerindeki dikkat çekici makyaj ve kostümlere kadar birçok filmde farklı yaklaşımlarla bu unsurlar filmlerdeki karakterlerin derinliğini artırmada ve anlam katmanları inşa etmede kullanılır (ss. 119-124). Işıklandırma, bir sahnenin duygusal tonunu ayarlamada hayati bir role sahiptir. Karanlık ve aydınlık alanların dengesi, bir sahnenin gizemini, gerilimini veya romantizmini artırabilir. Işık ve gölge oyunları, bir filmin görsel stilini önemli ölçüde etkileyebilir ve hikâyenin anlatımını güçlendirebilir (ss. 124-131). Sahneleme, kamera önündeki hareket ve performansları ifade eder. Yönetmenin aktörlere ve diğer hareket eden öğelere yönelik talimatları, bir sahnenin nasıl algılandığını belirler. Karakterlerin mekânda nasıl konumlandırıldığı, birbiriyle nasıl etkileşime girdiği ve kameranın nasıl pozisyon aldığı, hikâyenin anlatımını ve izleyicinin sahneye olan duygusal tepkisini şekillendiren kararlardır. *Tanpopo*'da (1985) bir mutfakta geçen sahne veya *La notte di San Lorenzo*'da (*San Lorenzo Gecesi*, 1982) savaşın ortasındaki insanların konumlandırılması gibi, sahneleme, hikâyenin anlatımında kritik bir rol oynar (ss. 131-133,136-140).

Sinema, izleyicilerin görsel ve işitsel unsurları bütüncül bir deneyimde birleştirmelerini sağlar. Bordwell vd.'ne (2017) göre yönetmenler, dikkat çekmek istedikleri öğeleri ön plana çıkararak izleyicinin bakışını yönlendirir. Tim Smith'in yaptığı bir çalışma, izleyicilerin bir sahneyi izlerken dikkatlerini özellikle yüz ve el hareketleri gibi anlatı açısından önemli noktalara yoğunlaştırdıklarını göstermiştir.

Sinema, ekranı bir tuval gibi kullanır ve izleyicinin dikkatini yönlendirmek için renk, şekil ve hareket gibi görsel ipuçlarından yararlanır. Yönetmenler, sahneyi dengeli bir şekilde düzenleyerek ve bazen simetri kullanarak, izleyicinin bakışlarını çeşitli ilgi noktalarına dağıtır. Hikâyenin anlatımı ve duygusal derinliği, izleyicinin ekranın belli kısımlarına odaklanmasıyla güçlenir. Örneğin, hareket veya renk kontrastı gibi unsurlar, bir sahnede derinlik hissi yaratır ve izleyicinin gözlerini istedikleri yere çeker. Sinemada derinlik ipuçları, izleyicilere sahnenin üç boyutlu olduğu yanılsamasını verir, bu da hikâyeyi daha gerçekçi ve etkileyici kılar (ss. 140-141,143-149). Sinema, mekân kadar zaman üzerine de kurulu bir sanattır; yönetmenler sahne içindeki hareketin hızını ve yönünü belirleyerek izleyiciye neyi ne zaman ve ne kadar süreyle göreceklerini dikte ederler. *L'Avventura*'daki (*Serüven*, 1960) gibi, karakterlerin hareketlerinin zamanlaması duygusal etkiyi artırırken, *Jeanne Dielman*'da (1975) günlük rutinlerin monotonluğu, küçük değişikliklerle dikkat çekici hale getirilir. Hareket, izleyicinin dikkatini yönlendirmede merkezi bir rol oynar, statik kompozisyonlardan dinamik sahneler kadar, zamanın akışı ve izleyicinin beklentileri sürekli olarak yönlendirilir ve şekillendirilir. Derin mekânsal kompozisyonlar ve frontalite kullanımı gibi tekniklerle, sinema, izleyicileri hikâyenin içine çeker ve onların dikkatini sahnenin önemli noktalarına odaklar. Bu yaklaşımlar, izleyicinin sahne içindeki ve arası geçişlerde zaman algısını ve hikâye ile olan etkileşimini zenginleştirir (ss. 150-154).

Bu dört ana unsur, bir yönetmenin elinde güçlü birer anlatım aracıdır. Mizansenin bu unsurları üzerindeki ustalıklı kontrol, sinema dilinin zenginliğini ve ifade gücünü ortaya koyar. Bir yönetmenin bu araçları kullanırken aldığı kararlar, filmin görsel ve duygusal derinliğini, dolayısıyla izleyici üzerinde bıraktığı etkiyi belirler. Mizansen, sahnede görünen her ayrıntının yönetmenin kontrolü altında, anlatının hizmetine sunulmasıdır; ancak bu görsel dünyanın etkileyici bir sinematik deneyime dönüşebilmesi için sinematografiyle desteklenmesi gerekir. Sinematografi, mizansenle oluşturulan sahneleri yalnızca görüntülemekle kalmaz, onlara duygusal ve düşünsel derinlik katar. Yönetmen ve görüntü yönetmeni arasındaki bu uyum, film dilinin en temel unsurlarından birini ortaya çıkararak, izleyiciyi görsel bir yolculuğa davet eder.

3.1.2.1.2. Sinematografi

Stili oluşturan sinema tekniklerinden ikincisi olan sinematografi, mizansenle oluşturulan görsel dünyanın nasıl çekileceği sorusuyla ilişkili kararlar bütünüdür. Blain Brown (2014) kavramı, "hareketle yazı yazmak" anlamına gelen Yunanca kökenli bir terim olsa da bir şeyi basitçe görüntülemenin ötesine geçerek; düşünceleri, duyguları, tonları ve sözel olmayan iletişimin tüm yönlerini görsel bir dilde ifade etme pratiği şeklinde tanımlar. Film yapımında kullanılan teknikler, içeriğe derinlik ve çok boyutluluk katmaktadır. Brown'a göre yönetmen ve görüntü yönetmeni tarafından kullanılan bu yöntemler, sinematografinin, görülenleri kaydetmekten çok daha karmaşık bir ifade aracı olduğunu vurgulamaktadır (s. 2). Yani sinematografi, görüntü dilinin imkânlarını kullanarak anlam yaratmaktır. Bu yaratım süreci de yönetmene kapsamlı bir kontrol alanı sunmaktadır. Bordwell ve Thompson (2012), yönetmenlerin bir filmin sinematografik niteliklerini kontrol ettiğini vurgulamış, bu kontrolün de üç tercih alanında gerçekleştiğini belirtmişlerdir; çekimin fotografik kapsamı, çerçevesi ve süresi (s. 167).

Sinematografi, hikâye anlatımında bir etki yaratma gücüne sahiptir; bu etki, fotografik kapsamın dikkatli bir şekilde yönetilmesiyle maksimize edilir. Bu alandaki seçimler, filmin tonundan pozlamasına, hareketin hızından perspektife kadar çeşitlilik gösterir (Bordwell vd., 2017, ss 159-177). Filmlerde tonalite, tek çekim veya ardışık kullanılacak çekimler arasında, ışık ve gölge arasındaki dengeyi ayarlayarak hikâyenin atmosferinin belirlendiği alandır. Örneğin yüksek kontrast, dramatik bir hava sunarken, düşük kontrast daha yumuşak bir duygu durumu yaratır (ss. 159-161). Pozlama ile yönetmen, sahnenin ayrıntılarını ve derinliğini belirginleştirir; doğru ayarlanmış bir pozlama, gerçekçi bir görüntü sunarken, aşırı veya az pozlama, anlatıya özel bir anlam katmanı ekleyebilir (ss. 161-162). Hareketin hızı ise izleyicinin zaman algısını değiştirerek, yavaş çekimle anın önemini vurgulanırken, hızlı çekimle dinamizm artırılabilir (ss. 164-168). Yönetmenin kontrol edebildiği bir diğer unsur olan perspektif ise sahneye olan mekânsal ilişkiyi şekillendirir. Örneğin, geniş açılı lensler mekânı genişletirken, uzun odak uzunlukları derinliği azaltır ve sahneyi düzleştirir (ss. 168-177).

Filmin seyirciye sunduğu mizansen bir çerçevedir ve seyirci film boyunca bu perdede veya ekranda gördüğü çerçeveyi anlamlandırma süreci içindedir. Filmin seyirciyle etkileşiminin gerçekleştiği bu çerçevenin oluşturulma sürecinde çerçeveleme, yönetmenin sinematografik tercihleri arasında öne çıkmaktadır. Bordwell ve Thompson'a (2012) göre çerçeve, yalnızca aksiyonun perdede geçtiği bir sınır değildir. Bununla birlikte doğası gereği görüntüdeki malzemeye belirli bir bakış noktası dayatmaktadır ve seyirci gözünde görüntüyü tanımlayan unsur olması açısından önemlidir (s. 186). Çerçevelemede yönetmenin yaptığı tercihler, oluşturulan çerçevenin; oranı, içinde kalan alan ile dışında kalan alan arasında kurulan ilişki, kamera ile konu arasındaki mesafe, kameranın açısı, konuyu çektiği ölçek ve oluşturulmak istenen çerçevenin hareketli veya hareketsiz olması gibi sorgulamalarla şekillenmektedir (ss. 186-212). Çerçeve seçimi, hikâye anlatımının bir aracı olmanın ötesinde, kompozisyonun, ritmin ve perspektifin ele alınması gereken önemli bir yönüdür (Brown, 2014, s. 4).

Film yönetmeni, bir ressam veya fotoğrafçının aksine çerçeveyi kompozisyona göre şekillendirmeye değil kompozisyonu sabit boyutlu bir çerçeveye uyarlamaya çalışmaktadır. Filmin çerçeve oranı, film boyunca sabit kalmaktadır (Gianetti, 2014, s. 47). Çerçeve oranı, filmin çerçevesinin eninin, yüksekliğine oranıdır (Bordwell ve Thompson, 2012, s. 187). 1950'lerin başında geniş ekranın tanıtılmasıyla birlikte, çeşitli en-boy oranlarına sahip ekranlar ortaya çıkmıştır. Ancak, geniş ekran öncesi dönemde, çoğu film 1.33:1 (başka bir ifadeyle 4:3 veya kare) en-boy oranında çekilmiş olup, sessiz film döneminde dahi, yönetmenler farklı boyutlardaki ekranlarla sürekli deneyler yapmışlardır (Gianetti, 2014, s. 47). *Der Fuchs* (Tilki, 2022) filmindeki tercihi ile Adrian Goiginger gibi 21. yüzyılda bile yönetmenler bu kare çerçeve biçimini sanatsal kararlarla tercih etmektedirler. Sinemaya sesin gelişiyiyle değişmeye başlayan çerçeve oranı ve biçimi 1930'ların başında Hollywood'da standartlaşan 1.37:1 oranı olan geniş-ekran biçimindeki çerçevelerle çeşitli kıtalarda farklı geniş çerçeve oranları görülmeye başlamış; günümüzde Kuzey Amerika'da 1.85:1 oranı yaygınken 1.66:1 oranı hem Kuzey Amerika'da hem de Avrupa'da, 16:9 biçimine yakın olan 1.75:1 oranı ise az yaygın olsa da Avrupa'da kullanılmaktadır (Bordwell ve Thompson, 2012, s. 187).

Film çerçevesi, izleyicinin gördüğü sahnenin sınırlarını belirler; bu alanın, ekran içi mekân olarak adlandırıldığına daha önce değinmiştik. Bordwell vd.'ne (2017) göre bu alan, yönetmenin izleyiciye göstermek istediği her şeyi içerir. Ancak, çerçevenin dışında kalan, yani ekran dışı mekân, izleyicinin göremediği ancak varlığından haberdar olduğu veya ima edilen mekânı ifade eder. Ses efektleri, karakterlerin bakış yönleri veya çerçeve dışından gelen hareketler, bu ekran dışı mekânın varlığını ve önemini izleyiciye hissettirir. Bu durum, izleyicinin hayal gücünü tetikleyerek, sahnenin bir parçası olmayan ama hikâyenin bütününde daha büyük bir dünyanın var olduğu hissini uyandırır (ss. 185-187). Yönetmenin çerçevelemede tercihlerini ekran içinde kalan mekânda gözettiği gibi ekran dışı mekânda da gözetmesi gerekmektedir. Yani yönetmen ekran dışı mekânı da sinematografik açıdan işlevsel bir şekilde kullanabilmektedir.

Çerçevelemede yönetmenin tercih alanlarından biri de çerçeve oluştururken kameranın konuya uzaklığına, yüksekliğine ve konuyu çekeceği ölçeğe karar vermesini kapsamaktadır. Bordwell ve Thompson'a (2012) göre, çerçevenin konumlandırılması, filmdeki mesafeyi, düzlemi ve görüntüye bakış noktasının yüksekliğini dayatmaktadır. Çerçevelemede mesafe, çekim ölçeklerini ifade ederken düzlem, ufuk çizgisinin düz veya eğimli olmasını, yükseklik ise çerçevenin alt, üst veya normal açıyla oluşturulmasını ifade etmektedir. Bu unsurlar, izleyicinin karakterlere ve sahneye olan duygusal ve mekânsal mesafesini belirlemektedir. Mesela, bir karaktere yakın çekim yaparak duygusal yoğunluk artırılabilirken, geniş açı bir ölçekle yapılan çekimler mekânın genişliğini ve derinliğini sergileyebilmektedir. Üst veya alt açı seçimi, karakterin güçlü veya zayıf algılanmasında etkili olabilmekte; alt açı çekimler güçlü bir izlenim yaratırken, üst açı çekimler karakterin daha kırılgan veya önemsiz görünmesine neden olabilmektedir (ss. 193-198).

Çerçeveleme, mizansen veya sahne düzenlemesi ile de yakından ilişkilidir ve ikisi arasında sürekli bir etkileşim söz konusudur. Bu etkileşim sabit çerçeve yerine hareketli çerçeve kullanımında da ortaya çıkmaktadır. Bordwell ve Thompson'a (2012) göre, Çerçevenin hareketi, mizansen unsurlarıyla senkronize bir şekilde yönetilmekte; böylece, belirli bir sahne öğesinin vurgulanması veya bir hikâye anının güçlendirilmesi sağlanmaktadır. Çerçevenin hareket ettirilmesi, çerçevenin

düzleminden, yüksekliğinden veya mesafesinden en az birinin değişmesi anlamına gelmektedir. Bu noktada bazı hareketli çerçeve tipleri standartlaşmıştır. Kameranin gövdesinin sabit tutularak sağa veya sola çevrinme yapılmasıyla gerçekleştirilen pan, tıpkı pan gibi ancak bu defa yukarı-aşağı bir çevrinme ile gerçekleştirilen tilt, şaryo, slider gibi teknik ekipmanlar ile kameranın gövdesinin sağa-sola, öne-arkaya düz bir şekilde veya dairesel olarak hareket ettirilmesi ile gerçekleştirilen kaydırma, ve kameranın gövdesinin özgürce yükseltilip alçaltılabilmesine imkân veren ve ismini gerekli olan ekipmandan alan vinç, bu standartlaşan kamera hareketleridir. [Bununla birlik yine steadicam, shoulder rig, drone gibi teknik ekipmanlar ile kameranın vücuda sabitlenmesi veya havada süzulebilmesiyle, sette özgürce oyuncunun ve aksiyonun takip edilmesi ile ortaya çıkan kamera hareketleri de günümüzde sıkça kullanılmaktadır.] Hareketli çerçeveler, gerekli kullanımları halinde sinemada izleyici deneyimini zenginleştiren, mekânsal bilgiyi artıran, anlatıya dinamizm katan ve izleyici katılımını derinleştiren bir tekniktir. Kamera hareketleri, izleyicinin dikkatini yönlendirerek hikâyenin önemli unsurlarını vurgulamakta, öznel bakış açıları oluşturarak karakterlerle özdeşleşmeyi sağlamakta ve seyircilerin hikâyenin içine çekilmesine katkı yapmaktadır. Bu dinamik araç, teknik ustalık ve yaratıcı vizyonun birleşimiyle, sinematografik anlatıları etkileyici ve unutulmaz hale getirme potansiyeline sahiptir (ss. 199-207).

Sinematografinin yönetmene tercih alanı sunduğu bir diğer nokta ise çekimin süresidir. Bordwell vd.'ne (2017) göre uzun çekimler ve hareketli çerçevenin, sinematografide anlatıyı doğal bir akış içinde sunmanın, zamanı yeniden şekillendirip mekânsal farkındalığı artırmanın ve oyuncu performanslarını öne çıkartmanın yollarından biridir. Yönetmenler, gerçek zamanı manipüle ederek hikâyenin zaman üzerindeki izlenimini değiştirebilmekte, mekânın daha ayrıntılı bir şekilde keşfedilmesini sağlamakta ve tek bir çekim içinde gerçekleşen kompleks oyunculukları sergileyerek karakterlerle izleyici arasındaki duygusal bağları güçlendirebilmektedir (ss. 210-215).

Sinematografi, izleyicinin görsel algısını yönlendiren ve hikâyeyi estetik bir dille sunan güçlü bir araç olarak, filmin görsel dünyasını inşa ederken yönetmene geniş bir ifade alanı sunar. Ancak bu görsel yapıların bir bütünlük kazanabilmesi ve anlatının akıcı bir deneyime dönüşebilmesi, sinematografiyi destekleyen bir diğer temel unsur

olan kurgu ile mümkün hale gelir. Kurgu, görüntülerin bir araya getirilmesiyle hem zamanı hem de mekânı yeniden şekillendirir, böylece sinematografinin yarattığı atmosfer, izleyiciyi içine çeken bir anlatı evrenine dönüştür.

3.1.2.1.3. Kurgu

Sinema, hikâye anlatımının en etkili yöntemlerinden biri olarak görülür ve bu etkinliği büyük ölçüde kurgu tekniklerine borçludur. Bordwell ve Thompson'a (2012) göre kurgu, film yapımının temel unsurlarından biridir ve ham çekimlerin seçilip birleştirilerek düzenlenmesi sürecidir. Bu işlem, yönetmenlere filmin zaman ve mekân algısını, hikâyenin akışını ve seyircinin duygusal reaksiyonlarını biçimlendirme imkânı vermektedir (s. 223). Sinema sanatında kurgunun bu derece kritik bir rol oynamasının sebebi, ne anlattığımız kadar, nasıl anlattığımızın da büyük öneme sahip olmasıdır. Basit tanımıyla kurgu, farklı çekimleri bir araya getirerek sinematik bir hikâye oluşturma sanatı ve bilimidir (s. 217). Kurgu, yalnızca anlatılan hikâyeyi değil, aynı zamanda bu hikâyenin nasıl algılandığını, seyirci üzerindeki etkisini ve mesajın nasıl aktarıldığını da yönlendirmektedir.

Sinemanın ilk zamanlarında montaj (montage) olarak var olan teknik, sinemaya anlatının yerleşmesinden sonra kurgu (editing) terimi ile ifade edilmeye başlandığı söylenebilir. Bu noktada iki görüntünün birleştirilmesindeki montajın basit anlamı, filmi oluşturan bütün görsel, işitsel ve metinsel materyallerin bir bütün oluşturacak şekilde birleştirilerek düzenlenmesi anlamına dönüşmüş ve günümüzdeki halini almıştır. Esasında bu anlamın tetikleyicisi 1920'lerde etkisini göstermeye başlayan Sovyet Montaj Hareketi'dir (Bordwell ve Thompson, 2012, s. 223). Kuleshov, Eisenstein, Pudovkin, Vertov gibi Rus Montaj Hareketi üyesi yönetmen ve kuramcılar, kurguyu filmin yaratıcı gücü ve film sanatının temeli olarak görmüşlerdir (Orpen, 2003, s. 1). Bu perspektifle montaj tekniği hakkında hem pratik hem de teorik çalışmalar yaparak tekniği kavramsallaştırmış ve çeşitli kurgu teknikleri ortaya çıkarmışlardır.

Teknik olarak kurgunun varlığı için, birbirine bağlanan uyumlu veya uyumsuz iki görüntü gereklidir. Tek plan çekilen filmler bir kenara bırakılırsa, günümüzde filmler çok sayıda çekimin birbirine bağlanmasıyla oluşturulan öyküler sunmaktadır. Sinema dilinde iki görüntü arasındaki bu geçişler birer noktalama işaretidir ve filmlerde;

açılma (fade in), kapanma (fade out) kesme (cut), bindirme (superimposition), zincirleme (dissolve), silme (wipe) isimleriyle kalıplaşmış noktalama işaretleri (başka bir deyişle geçişler) kullanılmaktadır (Serter, 2005, ss. 72-73).

Burada vurgulanması gereken bir durum daha vardır; bu geçişler gelişigüzel kullanılmamaktadır. Aksiyonu diğer çekimde devam ettirmek için kesme, uzun bir zaman atlaması için kapanma ve ardından açılma, kısa zaman atlamalarında veya mekân değişimlerinde yumuşak bir geçiş istendiğinde zincirleme geçişi tercih etmek gibi her geçişin kullanımının bir nedeni ve işlevi vardır. Bir film genellikle tamamen kesme geçişlerden oluşmadığı gibi her geçişte zincirleme veya bindirme yapmak da yanlış olacaktır. Buradan hareketle hangi noktalama işaretinin kullanılacağını belirleyen nedenin ve işlevin kontrolü, yönetmenin çekimlerle oluşturmak istediği sahne veya sekanstan beklentilerine veya kurgu editörünün yönetmenin beklentilerini belirli bir düzeyde karşılamasına veya da kendi kurgu sistematığına bağlı olduğu söylenebilir.

Aslında bir yönetmenin filmde kullandığı her bir araç, aldığı kararlar veya yaptığı tercihler bir neden ve işlev sonucu ortaya çıkar. Yönetmenin diğer stilistik tercihlerinde beklentilerini gerçekleştirmek için kontrol alanları olduğu gibi kurgu tekniğinde de yönetmenin beklentilerini gerçekleştirmek için kontrol ettiği alanlar bulunmaktadır. Film kurgusu, bir filmin hikâyesini anlatma ve izleyici üzerinde istenen etkiyi yaratma konusunda yönetmenlere sunulan dört temel alanda seçim ve kontrol imkânı vermektedir; grafik, ritim, mekân ve zaman (Bordwell ve Thompson, 2012, ss. 225-234).

İki çekim arasında grafiksel açıdan ilişkiler vardır ve yönetmen bu alanda bir kontrol ve düzenleme yapabilmektedir. Başka bir deyişle yönetmen, çekimler arasındaki görsel benzerlikleri ve tezatlıkları kontrol ederek grafiksel uyum veya uyumsuzluk yaratabilmektedir. Bahsi geçen grafikle ilişkili öğeler, birbirini ardına eklenecek iki görüntünün birinin aydınlık diğerinin karanlık veya birinin hareketli diğerinin hareketsiz olması veya da görüntülerdeki hatlar ve şekiller, hacim ve derinlikler gibi [sinematografik tercihlerin de işe koşulduğu] grafiksel detayları kapsamaktadır. Alfred Hitchcock'un *The Birds* (*Kuşlar*, 1963) filminde olduğu gibi, yönetmen sahneler arasında görsel bir süreklilik veya keskin bir tezatlık yaratarak izleyicinin

dikkatini yönlendirmektedir (ss. 225-228). İki çekim arasında ritmik açıdan da bir ilişki vardır. Yönetmen bu alanda amacına göre çekim uzunluklarını ayarlayıp filmin temposunu belirleyerek bir kontrol sağlar. Örneğin Hitchcock, gerilimi artırmak için kare hızlarını kademeli olarak azaltmayı, yani ritmi hızlandırmayı tercih etmiştir (ss. 228-231). Farklı ritimsel düzenlemeler, filmin tarzına da etki etmektedir. Örneğin müzikal türünde çekimler hızlı bir ritim oluştururken dram filmlerinin daha yavaş ve durağan bir ritimde olması beklenir. Bazı filmlerde de bu türler bir arada kullanılarak melez türde bir film ortaya çıkartır.

İki çekim arasındaki mekânsal ilişkiler aracılığıyla da yönetmen mekânı kontrol eder ve yaratır. İzleyiciye mekân hakkında bilgi verir ve filmin sunduğu dünyanın içsel mantığını pekiştirir. Örneğin Rus Biçimciler'den Kuleşov'a atfedilen teknikle farklı mekânlarda ve farklı zamanlarda yapılan çekimler kurgu ile bir araya getirilerek olayın aynı mekânda ve zamanda geçtiği izlenimi yaratabilmektedir. Kuleshov etkisi olarak bilinen bu tekniğin çıkış noktası Kuleşov'un 1920'lerde bir oyuncunun ifadesiz yüzünün görüntüsüyle birleştirdiği birkaç farklı görüntünün seyircide yarattığı izlenimi test ettiği deneye dayandırılmaktadır (ss. 231-232).

Son olarak, iki çekim arasındaki zamansal ilişkiler ise yönetmene, hikâyenin zaman sırasını, süresini ve sıklığını düzenleyerek olayların nasıl sunulacağını belirleme kontrolü vermektedir. Yönetmen olay örgüsündeki olayların zamansal düzenini kronolojik veya akronolojik olarak düzenleme veya geriye dönüşler, ileriye sıçramalar gibi zamansal düzeni çarpıtacak tercihleri kurgu aracılığı ile yapmaktadır. Yine yönetmen olay örgüsünde gerçekleşen olayların süresini kurgu aracılığıyla eksiltmekte, daha önce de örneğini verdiğimiz, bir karakterin merdivenden çıkma eyleminin tamamını göstermek yerine bu eylemin başını ve sonunu göstererek veya Godard gibi jump cut tekniğini kullanarak arabanın yolda gidişini kısa kesitlerle gösterip filmin ekran süresinde başka bir olaya yer vermek için boşluk açabilmektedir. Veya bir çekimde gerçekleşen olayın sonunu diğer planın başında tekrar göstererek olayın zamanını uzatıp gerebilmektedir. Benzer şekilde bir olayı aynı veya farklı açıdan, benzer veya farklı ölçeklerde yeniden göstererek de çekimi tekrarlayabilir. Yönetmen birbirini takip eden iki çekimin zamansal düzenini, süresini ve sıklığını kontrol ederek kurguyu yaratıcı ve işlevsel bir şekilde özgürce kullanabilmektedir (ss. 233-234).

Kurgu, bir filmin ritmini, mekânsal ilişkilerini ve zamansal düzenini oluşturarak izleyiciyi anlatıya bağlar. Ancak bu görsel akışın tamamlanması ve izleyici deneyiminin derinleşmesi için sesin devreye girmesi gerekir. Ses, görsel unsurların etkisini pekiştirir, dramatik etkiyi yoğunlaştırır ve izleyicinin duygusal tepkilerini yönlendirir. Kurgu ile sağlanan görsel bütünlük, sesin işlevselliği ve yaratıcı kullanımıyla çok daha güçlü ve çarpıcı bir sinematik deneyime dönüşür.

3.1.2.1.4. Ses

Sinema, seyircisine görsel ve işitsel bir deneyim sunmaktadır. Görsel unsurlar düzenlendiği gibi ekran içi ve ekran dışı diegetik sesler ile diegetik olmayan sesler de filmin yapım sürecinde planlanmakta ve düzenlenmektedir. Öyle ki sinemada sesin daha ilkel zamanlarında bile seyirci deneyimine dahil edildiği ve gösterim pratiklerinde yer edindiğine çalışmanın birinci bölümünde değinmiştir. Teknolojinin gelişmesi ve görüntüyle senkronize seslerin kaydedilmesinin mümkün olduğu 1920’li yılların sonlarında ilk denemeleri yapılmış, 1927 yılında ilk diyaloglu film olarak bilinen *Jazz Singer*’ın (*Caz Şarkıcısı*) gösterilmesiyle de sinema, işitsel araçların kullanılması konusunda kurumsallaşmaya başlamıştır (Jacobs, 1939, s. 433; Thompson ve Bordwell, 2019, s. 172). Günümüzde sestten arındırılmış bir film izlemek, genel kitle kapsamında seyircinin istemediği bir deneyimdir. Bu sebeple özellikle de ana akım sinema filmlerinde düzenlenen ve kontrol edilen ses öğeleri ile işitsel deneyim de geliştirilmiştir. Diyaloglar, atmosfer sesleri gibi diegetik materyaller ile film müzikleri ve ses efektleri gibi diegetik olmayan materyaller filmlerdeki ses öğeleri olarak karşımıza çıkmakta ve seyirciye işitsel enformasyonları sağlamaktadır. Bununla birlikte elbette sessizlik de filmlerde işlevsel bir şekilde kullanılan bir tercih olabilmektedir; bazı filmlerde karakterin yaşadığı şokun etkisini artırmak için sağır olma hissi yaratılması ve sahnedeki diegetik ve diegetik olmayan bütün seslerin bir süre kesilmesi gibi.

Yani ses, film yapımında sadece bir arka plan öğesi olmaktan çok daha fazlasını temsil etmektedir. İzleyicilerin görüntülerle kurduğu ilişkiyi şekillendirmek, planlar arasındaki devamlılığa katkı yapmak, duygusal tepkileri yönlendirmek ve anlatının anlam katmanlarını derinleştirmek, sesin film yapım sürecine ve izleyici deneyimine yaptığı katkılardır. Bordwell vd.’ne (2017) göre, sesin ve görüntünün bir araya

gelmesi, izleyici olarak bizi daha derin ve bütünsel bir deneyime davet eder. Ses ve görüntü birliği, Sergei Eisenstein'ın bahsettiği "duyusal senkronizasyon"un bir örneği olarak, ses ve görüntü arasında bir ritim veya ifade birliği oluşturur ve bize olayları tek ve ayrılmaz bir bütün olarak algılama yeteneği verir. Chris Marker'ın *Lettre de Sibérie (Sibirya'dan Mektup, 1958)* filminde gördüğümüz gibi aynı görüntüler farklı sesler eşlendiğinde sunulur. Her bir görüntünün yorumu radikal bir şekilde değişebilmektedir. Bu da sesin, anlatı üzerinde dönüştürücü bir etkisi olduğunu gösterir. Örneğin, filmde belirli bir manzara görüntüsü ilk olarak olumlu bir yorumla sunulur; burada seslendirme, manzaranın güzelliklerini ve çevredeki yaşamın olumlu yönlerini vurgular. Aynı manzara daha sonra, bu kez olumsuz bir ses yorumu eşliğinde tekrar gösterilir. Bu seslendirme, belki çevre kirliliğini veya sosyo-ekonomik sorunları vurgular. Görüntü aynı kalmakla birlikte, seslendirmenin tonu ve içeriği değiştiğinde, izleyicinin bu görüntüyü algılama şekli de radikal bir biçimde değişir. Ses, izleyicinin dikkatini belirli bir yöne çekebilir. Örneğin, beklenmedik bir kapı gıcirtısı, olay örgüsüne dair beklentiler oluşturabilir. Az önce de değindiğimiz gibi sessizliğin kendisi de sinemada güçlü bir araçtır; bir sahnenin gerilimini artırmak için kullanılan ani sessizlikler ya da patlamalar gibi yüksek sesli olaylar öncesinde bütün seslerin kesilmesi, duyusal deneyimimizi şekillendirir. Sinema, sesin bu sınırsız yaratıcı potansiyelini, görüntülerle birleştirerek, hikâyelerini daha zengin bir şekilde anlatmak için kullanır. Böylece sinema, sadece gözlerimizle değil, aynı zamanda kulaklarımızla da deneyimlediğimiz, duyusal zenginliği yüksek, çok boyutlu bir sanat haline gelir (ss. 264-265).

Ses, sinemada anlatının bütünselliğini sağlayan, izleyiciyi yalnızca görüntüye değil, aynı zamanda duyusal bir dünyaya taşıyan güçlü bir araçtır. Görüntülerle birleşerek sahneleri derinleştirir, anlatının temposunu destekler ve izleyiciyle hikâye arasında duyusal bir köprü kurar. Sinemada stili oluşturan teknikler (mizansen, sinematografi, kurgu ve ses) birbirleriyle etkileşim içinde, yönetmenin vizyonunu somut bir sinema diline dönüştürür. Bu tekniklerin uyumlu kullanımı, filmi salt bir görsel anlatının ötesine taşıyarak izleyiciye katmanlı, çok boyutlu bir deneyim sunar. Yönetmenin bu unsurları özenle işleyerek yarattığı stil, izleyicinin hikâyeye dair algısını şekillendirir ve sinemanın ifade gücünü zenginleştirir.

3.2. SİNEMADA BİÇİMSEL YAKLAŞIMLARIN ÇEŞİTLİLİĞİ: KLASİKTE POSTMODERNE ANLATI TARZLARI

Sinema bir yaratıdır. Melies ile birlikte düzenleme olgusunun hareketli görüntü teknolojisine dahil olmasıyla, önce belirli bir kalıba bürünmüş ve bir dile kavuşmuş, günümüze kadar da bu dilin farklı şekillerde kullanılabilirliğinin sorgulanması ve yaratıcılığın etkisiyle, sinema dilinde farklı pratikler ve yapılar ortaya çıkmıştır. Bu farklılaşmanın da yaratıcı süreçte yine kontrol edildiği yer, filmin biçimsel sistemini oluşturan anlatı ve stil unsurlarıdır. Örneğin, sinemaya anlatının dahil olması ve Griffith'in devamlılık kurgusunu geliştirmesi ile 1915'lerde Klasik Anlatı yapısı oluşmaya başlamış ve 20'lere kadar Hollywood sineması ile özdeşleşerek bir kalıp haline gelmiş, dünya genelinde ana akım filmlerin yapılarında referans alınan bir tarz olmuştur. Bordwell (1985a), anlatı ve stil unsurlarının farklı kullanımları ile bazı ortak normlar oluşturan bu tarzları anlatı modları olarak ele almıştır. Bordwell'e göre, sinema tarihinde ortaya çıkan farklı anlatı modları, film yapımcılarının eserlerinde kullandıkları özel anlatım teknikleri ve stilistik yaklaşımlar üzerine kuruludur. Bu normlar, içsel ve dışsal normlar olarak ikiye ayrılır. İçsel normlar, filmin kendine özgü yapısından kaynaklanır; yani film boyunca belirli bir anlatı veya stilistik tutarlılık sunarlar. Dışsal normlar ise daha geniş bir perspektiften, yani filmin ait olduğu dönem, tür veya sinema ekolünün genel kabulleri çerçevesinde şekillenir. İzleyici, bu normları ve modları, kendi kültürel ve tarihsel deneyimleri üzerinden algılar ve anlamlandırır. Örneğin, bir izleyici klasik Hollywood sinemasının belirgin anlatı yapılarını tanıyabilir ve bu yapılar üzerinden filmleri yorumlayabilir (ss. 149-155).

Bordwell ve Thompson'ın (2012) film yapımı ve izleyici tepkileri üzerine yaptıkları çalışmalar, hikâyenin anlatımı ve oluşturduğu dünya kadar, filmin yapısal birliğinin de izleyiciler üzerinde belirleyici etkilere sahip olduğunu göstermektedir. Bir filmdeki normlar, yani form ve stil kuralları, genellikle film yapımcıları, izleyiciler ve akademisyenler tarafından göz ardı edilir. Ancak bu normların incelenmesi, filmin nasıl yapıldığına dair derinlemesine bir çözümleme sunar ve film tarihinin daha anlaşılır kılınmasına yardımcı olur. Normlar, film yapımındaki zanaat pratiklerini belirlememize, geçmişle bugün arasındaki bağlantıları kurmamıza ve geleneklerden sapma gösteren yaratıcı seçimleri anlamamıza olanak tanır. Bazen bir filmin neden

bizi şaşırttığını, meraklandığını ya da hayal kırıklığına uğrattığını anlamak isteyebiliriz; bu durumlarda, filmin kurallara uymama durumlarını incelemek faydalı olabilir. Hollywood normlarının ötesine geçen ve alternatif geleneğin normlarını incelemek, sadece bu yapıların nasıl kurulduğunu değil, aynı zamanda onların sunduğu benzersiz deneyimleri de takdir etmemizi sağlar (ss. 123-124).

Sinema anlatısındaki normlar zamanla, teknolojik ilerlemelerin yanı sıra toplumun estetik algısındaki kültürel ve felsefi dönüşümleriyle birlikte evrimleşmiş ve çeşitlenmiş; klasik anlatı, çağdaş anlatı, retorik anlatı, parametrik anlatı, postmodern anlatı olarak isimlendirilen modlar ortaya çıkmıştır.

3.2.1. Klasik/Geleneksel Anlatı

Klasik, geleneksel veya Hollywood anlatısı, bütün bu tanımlamalar, aynı şeyi ifade etmektedir. Klasik anlatı seyircilerin en alışık olduğu anlatı modudur. Vizyondaki filmlerin, başka bir deyişle ana akım (mainstream) filmlerin anlatı tarzı genellikle klasik anlatı kalıbı üzerine kuruludur. Çünkü klasik anlatı, genel kitlenin algılayabileceği, edilgen (etkenliği sadece filmin dünyasını şekillendirme ve anlama ile sınırlı) seyirci profiline hitap eden, basit anlaşılan filmler üretir. Bordwell vd.'ne (2017) göre "klasik anlatı" terimi, 1920'lerden itibaren sinemanın temelini oluşturması ve bu tarzın en detaylı ve zarif örneklerinin Amerikan stüdyo filmlerinde sergilenmesi nedeniyle kullanılır. Bu yaklaşım sadece Amerika'ya özgü değil, Avustralya'dan *The Road Warrior* (*Çılgın Maks 2: Savaşçı*, 1981) gibi filmlere ve Hollywood'un kurgusal hikâyelerinden ilham alan *Primary* (1960) ya da *Super Size Me* (*Şişir Beni*, 2004) gibi belgesellere kadar dünya çapında birçok yapımda kendini gösterir; bu yüzden bu anlatı tarzı evrensel bir dil gibi, her yerde anlaşılır bir şekilde "klasik" olarak kabul edilir (ss. 97-98).

Bu filmlere bakıldığında her şey bir kahramanın (bu illaki epik bir karakter olmayabilir) etrafında döner. Bu kahramanın (protagonistin), kötü karakterin (antagonist), diğer karakterlerin ve hikâyenin tanıtımı ile film başlar. Kahramanın hayatı dengeli devam etmekteyken, bir olayla bu denge bozulur ve kahraman bir karar vermeye zorlanır. Bu nokta birinci düğüm noktasıdır (veya birinci dramatik dönüm noktası). Kahraman hikâyeyi ilerletecek kararı vererek bir amaç yüklenir. Bozulan dengeyi düzeltmesinin yolu bu amacı yerine getirmektir. Amaca giden yolda

karşısına engeller ve çatışmalar çıkar. Bu çatışmalar her zaman protagonist-antagonist arasındaki fiziksel, dışsal bir çatışma değil, bazen kahramanın ve antagonistin içsel olarak yaşadığı, ruhani bir çatışma da olabilir. Genellikle hem içsel hem dışsal çatışmalar anlatıya eşlik eder. Engellerin ve çatışmaların zorluğu arttıkça gerilim doruğa çıkar. Bu nokta ise climax veya doruk nokta olarak adlandırılır. Climax kahramanın çatışmaları, engelleri en yoğun yaşadığı yerdir. Aynı zamanda kahramanın ve hikâyenin gidişatını belirleyen ikinci bir düğüm noktasıdır. Kahraman engelleri ve çatışmaları ortadan kaldırır. Eğer bu engel antagonist karakterse onu yener, içsel bir çatışmaysa kendi ile barışır ve amacına ulaşır. Böylelikle filmin başında bozulan denge yeniden sağlanmış olur. Çoğu film genellikle bu noktada biter ancak, bazı filmlerde karakterin amacına ulaştıktan sonraki zamanına dair olaylara da kısaca yer verilir. Klasik anlatılı filmlerde bazı durumlarda denge tam olarak sağlanmayabilir. Ancak mutlak bir son vardır. Olayların ucu açık bırakılmaz (Serter, 2005, ss. 38-40).

Bordwell (1985a), bütün bunlarla birlikte klasik anlatının bu yapıyı oluşturmada kamera açıları, montaj, ışıklandırma, mekân kullanımı ve ses gibi sinemanın teknik ve estetik unsurlarının nasıl kullanıldığını Hollywood anlatısı üzerinden açıklamıştır. Ona göre Hollywood'un klasik film tarzı, çoğu insanın fark etmediği kadar özenle tasarlanmıştır. Aslında, bu tarzın "görünmez" veya "doğal" olarak algılanmasının sebebi, her şeyin hikâyeyi anlatma şekline hizmet etmesidir. Yani, kamera çekimlerinden ışığa, her teknik detay, filmdeki olay örgüsünün hikâyeyi aktarmasına yardımcı olmak için kullanılır. Klasik Hollywood filmleri, teknikleri tamamen hikâye anlatımına hizmet edecek şekilde kullanır. Mesela, bir sahne aslında sadece bir "çekim" olabilir, ama bu çekimler, karakterlerin hikâyeyi aktarmasına yardımcı olacak şekilde düzenlenir. Karakterlerin yüzleri ve bedenleri, izleyicinin dikkatini çekmek için merkezi noktalar haline gelir. Bu tarz, izleyiciye olayların zaman ve mekân içinde tutarlı ve anlaşılır bir şekilde sunulmasını sağlar. Her şey, diyalogların netliğinden, kameranın hareketine kadar, hikâyenin anlaşılabilirliğine hizmet eder. Örneğin, bir ağacın yanından geçerken kamera ile yapılan bir çekim, ağacın daha üç boyutlu ve gerçekçi görünmesini sağlar. Üçüncüsü, Hollywood'un klasik tarzı, belirli teknik cihazların sınırlı bir sayısını kullanır ve bunlar, hikâye anlatımı gereksinimlerine göre belirli bir düzende sıralanır. Mesela, bir sahne aydınlatılırken

"yüksek ışık" (parlak ve az gölge) veya "düşük ışık" (karanlık ve gölgeli) gibi farklı teknikler kullanılabilir, ancak hangi tekniğin kullanılacağı, o anki hikâyenin gereksinimlerine bağlıdır. Tek kaynaklı aydınlatmanın yanında üç noktalı aydınlatma (figür üzerinde aydınlatma, dolgu ve arka aydınlatma ve arka plan aydınlatması) teknikleri standartlaşmıştır. Bu tarz, aslında izleyicinin, filmi izlerken hiç zorlanmadan, olay örgüsünü ve stilistik özellikleri kolayca anlamasını sağlar. Klasik Hollywood filmleri, izleyicilere tanıdık gelen tekniklerle, tahmin edilebilir bir şekilde hikâyelerini anlatır. Böylece, izleyici, film boyunca neyin neden yapıldığını kolayca anlayabilir (ss. 162-164).

Klasik Hollywood sinemasındaki bütünlüğün temelinde yatan "motivasyon" kavramıdır. Motivasyon hikâyenin ve sahnelerin varlık sebebini ve sunum şeklini açıklar. Örneğin, filmlerdeki geçmişe dönüşler genellikle bir karakterin anılarıyla motive edilir. Bu da izleyiciye hikâyenin daha derin katmanlarını açar. Ayrıca, gerçekçilik motivasyonu sayesinde, bir film dönemine uygun detaylarla (kostümler, dekorlar gibi) zenginleştirilir, karakterlerin motivasyonları ise onların kişilikleri ve durumlarıyla uyumlu bir şekilde "gerçekçi" olarak işlenir. Filmler, aynı zamanda sanat eseri konvansiyonlarına göre de motive edilir; örneğin Hollywood filmlerinin genellikle mutlu sonla bitmesi beklenir ve yıldız oyuncuların varlığı, filmin belirli öğelerini önceden tahmin edilebilir kılar. Bu çeşitlilikteki motivasyonlar, klasik Hollywood filmlerinin izleyiciye zengin ve katmanlı hikâyeler sunmasını sağlar. Böylelikle izleyici hikâyeyeyle kişisel bir bağ kurar (Bordwell, 1985b, s. 19).

Klasik Hollywood sinemasında bütünlüğün, kolay anlaşılabilirliğin altında yatan bir neden de devamlılık kurgusudur. Devamlılık kurgusu, sinema sanatının hikâyeyi akıcı ve tutarlı bir şekilde anlatma çabasının bir ürünüdür. 1900'lerin başlarında, sinemacılar hikâyelerini daha net bir şekilde anlatabilmek için kurgu üzerine denemeler yapmış ve bu süreçte, anlatı bütünlüğü üzerine kurulu bir kurgu yaklaşımı geliştirmiştir. Çalışmanın birinci bölümünde Edwin S. Porter ve D. W. Griffith'in filmleri üzerinden bu gelişmeler ele alınmıştır. Devamlılık kurgusu, isminden de anlaşılacağı üzere filmdeki sahneler arasında görsel ve anlatısal bir uyum sağlayarak izleyicinin hikâyeyi sorunsuz bir şekilde takip etmesine olanak tanır. Örneğin, bir karakterin yürüdüğü veya iki kişinin konuştuğu bir eylem, belirli bir eksen etrafında düşünülür ve kamera bu eksenin aynı tarafına yerleştirilerek sahnenin mekânsal

bütünlüğü korunur. Böylece, karakterlerin ekrandaki konumları, bakış yönleri ve hareket yönleri tutarlı bir şekilde sunulur. İzleyicinin, herhangi bir kafa karışıklığına veya yönlendirme hatasına yol açmadan hikâye akışı içinde kolayca gezinmesi sağlanır. Bu bir kural haline gelmiştir: 180° kuralı, aks uyumu gibi tanımlamalarla bilinmektedir. Yönetmenler, izleyicilerin hikâye içindeki mekânı net bir şekilde anlamalarını ve karakterler arasındaki ilişkileri kolayca kavramalarını sağlar. Böylece izleyicinin dikkati hikâyenin gelişimine odaklanır (Bordwell vd., 2017, ss. 230-233).

Zamanla klasik anlatının Hollywood sinemasında bazı hikâye kalıpları oluşturduğu görülmüştür. Bu kalıplar da filmlerin seyirci tarafından anlaşılır şekilde izlenmesinde rol oynamaktadır. Klasik Hollywood filmlerinde hedef yönelimli hikâyeler, çifte olay örgülü hikâyeler, ayrı bölümlü yapıya sahip hikâyeler, gelecekteki etkiler için nedenlerin ekildiği hikâyeler ve son tarihli hikâyelerdir (Bordwell ve Thompson, 2011, ss. 114-116). Hedef yönelimli hikâye anlatımında filmdeki ana karakterler net bir amaç peşindedir; bu durum hem kahraman hem de antagonist için geçerlidir. Hikâye, bu karakterlerin hedeflerine ulaşma çabaları ve bu süreçte karşılaştıkları zorluklar etrafında şekillenir. Hedef peşinde koşarken aynı zamanda karakterlerin kendileri de bir dönüşüm geçirir (ss. 114-115). Örneğin *Inception* (Başlangıç, 2010) filmine bakıldığında filmde, Dom Cobb (Leonardo DiCaprio tarafından canlandırılan) ve ekibi, belirli bir amaca ulaşmak için zorlu bir göreve çıkarlar: bir CEO'nun zihnine bir fikir yerleştirmek. Film boyunca karakterlerin bu amaca ulaşmak için gösterdikleri çabalar, hikâyenin ana akışını oluşturur. Çift olay örgülü hikâye anlatımı, adından da anlaşılacağı üzere bazı filmlerin, genellikle en az iki ana hikâye çizgisine sahip olması ile ilgilidir. Bu hikâyelerden biri sıklıkla heteroseksüel romantik aşkı içerir. Bu yapı, iş ve aşk ilişkilerinin iç içe geçtiğini ve birbirini etkilediğini gösteren bir yapı örneğidir (s. 115). *The Devil Wears Prada* (Şeytan Marka Giyer, 2006) filminde iş ve aşk hayatının iç içe geçtiği bir hikâye anlatır. Andrea Sachs'ın (Anne Hathaway) prestijli bir moda dergisinde çalışırken yaşadığı zorluklar ve kişisel hayatındaki değişimler anlatılır. Filmde, iş ve özel hayat arasındaki çatışma hikâye akışını şekillendirir. Bazı Hollywood filmleri, hikâyeyi belirli amaçlar etrafında dönen ve genellikle 25-35 dakika süren birkaç bölüme ayırır. Bu bölümler, hikâyenin farklı aşamalarını temsil eder ve her biri, karakterlerin

hedeflerine ulaşma sürecini farklı bir açıdan ele alır. 1970'lerin ortalarından bu yana, senaristler üç bölümlü bir yapı fikrinden bahsetmişlerdir. Ancak, bu yapı daha karmaşık olabilir ve bazı filmler, iki saatlik bir süre zarfında dört bölümlü bir yapı sunar: Kurulum, çetrefilli eylem, gelişme ve zirve. Bu yapıda her bölüm, hikâyenin ilerlemesinde kritik bir rol oynar. (s. 115). *Pulp Fiction* (*Ucuz Roman*, 1994), filmi bu yapıya güzel bir örnektir. Filmde hikâyenin farklı bölümlere ayrıldığı ve her bölümün, karakterlerin hedeflerine ulaşma yolunda ilerlediği bir yapı vardır. Her bir bölüm, hikâyenin farklı yönlerini ele alır ve sonunda bu bölümler bir araya gelerek bütünlüklü bir anlatı oluşturur. Bazı filmlerde ise bir hikâyenin başında sunulan unsurların, daha sonraki aşamalarda önemli sonuçlar doğuracak şekilde düzenlendiği görülür. Bu, hikâyenin ilerleyen kısımlarında çözülecek olan, asılı kalan nedenler şeklinde ortaya çıkar. Her sahne, ileriye dönük olarak çözümlenmesi gereken konular içerir. Bu yapı Çehov'un tüfeği prensibine dayanır. Havada asılı durduğu görülen tüfek, ilerleyen bölümlerde patlayacaktır (ss. 115-116). Çehov'un tüfeği prensibinin sinemadaki en bilinen örneklerinden biri *Fight Club* (*Dövüş Kulübü*, 1999) filmidir. Filmin başında ana karakterin psikolojik durumu ve Tyler Durden ile olan karmaşık ilişkisi üzerinden verilen ipuçları, filmin başında belirsiz gibi görünse de hikâyenin ilerleyen bölümlerinde ve özellikle de karakterin aslında Tyler'ın bir yansıması olduğunu anladığımız dönüm noktasında, bu detayların önemi anlaşılır hale gelir. Film boyunca serpiştirilen bu ince detaylar, izleyicinin hikâyenin katmanlarını keşfetmesine olanak tanır ve *Fight Club*'ın yeniden izlendiğinde bile farklı katmanlarının ortaya çıkarılabildiği zengin bir anlatı yapısına sahip olduğunu gösterir. Son olarak, bazı filmlerde hikâyenin çözümü için belirli bir zaman sınırı belirlendiği görülür. Bu, "ticking clock" (tik-tak eden saat) olarak adlandırılan bir anlatı tekniğidir (s. 116). "Ticking clock" senaryosu, izleyiciler üzerinde bir aciliyet hissi yaratarak hikâyenin dramatik yapısını güçlendirir ve onların ilgisini sürdürmeye yardımcı olur. Örneğin, bir bombanın patlamasına kalan sürenin geri sayımını gösteren bir saatin varlığı veya bir karakterin hayatını kurtarmak için yarışılan bir zaman dilimi bu teknikle sunulabilir. *Back to the Future* (*Geleceğe Dönüş*), zaman sınırlamaları ve son tarihler yapısına uygun bir örnektir. Marty McFly'nin (Michael J. Fox) 1955'ten 1985'e geri dönüş yapmak için belirli bir zamana kadar gerekli enerjiyi sağlaması gerekmektedir. Bu süreçte yaşanan heyecanlı ve komik olaylar, izleyiciyi zamanın akışı içinde adeta bir yarışta gibi hissettirir. Film, son dakikada gerçekleşen

başarılı dönüş ile süre sınırının getirdiği baskının ve bu baskının üstesinden gelmenin verdiği tatmini işler.

Thompson ve Bordwell'a (2019) göre sessiz sinema döneminde geliştirilen anlatı form ve stilleri, sesli sinema döneminde gözden geçirilse de korunmuştur. 1960'lar ve 1970'ler boyunca, Avrupa sanat sinemasından etkilenen yönetmenler, daha karmaşık hikâye anlatımını keşfetmiş, ancak onlar bile çözülmemiş sonlar ve belirsiz karakter motivasyonları gibi teknikleri Hollywood anlatısı ve stili ile harmanlamaya çalışmışlardır (s. 667). Bu, klasik anlatı geleneklerini güncelleme eğilimi, sonraki on yıllar boyunca devam etmiştir. Bu durum, sinema anlatısının sürekli bir evrim içinde olduğunu ve farklı dönemlerdeki yönetmenlerin, mevcut anlatı tekniklerini, kendi yaratıcı vizyonlarına ve izleyici beklentilerine uygun bir şekilde yeniden şekillendirme çabası içinde olduğunu göstermektedir. Bu süreç, sinema tarihindeki stilistik ve anlatısal yeniliklerin hem geçmişin mirasına saygı duyarak hem de onu dönüştürerek ilerlemesinin bir kanıtıdır. Anlatı formu ve stilinin bu evrimi, sinemanın dinamik bir sanat formu olarak kalabilmesi için gerekli olan sürekli bir yeniden değerlendirme ve yenilenme süreci geçirmiştir.

Klasik Anlatının, normların seyirci algısı üzerinde oluşturduğu uylaşımlara göre kendi içinde modlara ayrıldığı söylenebilir. Bu modlara tür (genre) denir. Bu bölümde tür konusu derinlikli bir şekilde ele alınmak yerine genel hatları ile tür olgusunun ne olduğu ve klasik anlatı ile ilişkisi vurgulanmıştır.

Filmler zaman içinde deneme yanılma yöntemi ile gözlemlenerek test edilmiş, seyirci ilgisinin yoğun olduğu filmler, içerikleri ve sunuluş şekilleri gözetilerek diğer yapımlarda da uygulanmış ve her tür için uylaşımlar ortaya çıkmıştır. Hatta öyle ki Hollywood sineması dışındaki diğer ülke sinemaları dahi popüler kaygılarla klasik anlatıda oluşan bu uylaşımlara uygun filmler yapmaya bel bağlamaktadırlar (Bordwell ve Thompson, 2012, s. 328). Klasik anlatı filmleri içeriklerinden yola çıkılarak komedi, western, korku, savaş, biyografi, müzikal vb. türlerle sınıflandırılmıştır. Bordwell ve Thompson'a (2012) göre türlerin uylaşımlarının filmlerde tek başına var olmasının yanında özellikle günümüzde birkaç türün uylaşımlarının bir filmde kullanılması ile filmlerdeki tür olgusu melezleşmiştir (s. 329).

Abisel (1995) Hollywood'un bu türleri yarattığını belirtmiştir. Abisel'e göre Hollywood'un sinema endüstrisindeki hakimiyeti, küresel ölçekte bir model oluşturarak, diğer ülkelerdeki film yapımcılarını benzer yapımlara yönlendirmekte ve bu süreç, yerel sinema türlerinin gelişiminde Amerikan sinemasının belirleyici bir rol oynamasına yol açmaktadır (s. 40). Yani dünya genelinde, sinema endüstrisine sahip ülke sinemalarında vizyon filmlerinin büyük çoğunluğu tür filmlerinden oluşmaktadır. Türk sinemasında gösterime giren son filmlere bakıldığında, bu çalışmanın yapıldığı yıl özelinde, romantik komedi, korku filmleri ve biyografi filmleri tür olarak öne çıkmaktadır.

Film türleri hem yapımcılar hem de izleyiciler için anlaşılabilir bir çerçeve sunar; bu, belirli öykü kalıpları, karakter tipleri, temalar ve stilistik özellikler aracılığıyla gerçekleşir. İzleyiciler bir gizem filminde soruşturma, bir westernde intikam, bir müzikalde ise şarkı ve dans beklerken, bu beklentiler film yapımcılarına hem bir rehber hem de yaratıcılıklarını sergilemek için bir alan sağlar. Aynı zamanda, gangster filmlerindeki Thompson makineli tüfeği (tommy gun) veya samuray filmlerindeki kılıçlar gibi türlerin ikonografisi de filmleri görsel olarak tanımlar ve izleyicilere hızlı bir şekilde tanıdık bir dünya sunar. Ancak izleyicilerin tanıdık olanın yanı sıra yeniliği de arzulaması, yapımcıları tür konvansiyonlarını yeniden yorumlamaya, hatta bazen reddetmeye itebilir. Bu dinamik, film türlerinin hem kalıplaşmış özelliklerini hem de bu özelliklerin sınırlarını zorlayarak yenilik yapma potansiyelini içerir ve izleyicilere tanıdık ve yeni deneyimler arasında bir denge sunar (Bordwell vd., 2017, ss. 329-331).

3.2.2. Çağdaş/Modern Anlatı

Sinemada klasik anlatı 1920'lerde kurumsallaşmış olsa da aynı dönemde farklı ifade biçimlerinin görülmeye başlaması da farklı modların çıkış noktası olmuştur. Erken modern sinema akımlarının ortaya çıkardığı avangart sinema ve günümüzde sanat sineması olarak kabul edilen film tarzlarına ilgi, sinema seyircileri arasında entelektüel olarak kabul edilen bir kitlenin de var olduğunu ortaya koymuştur. Elbette klasik anlatı dışındaki film modlarının ortaya çıkmasındaki ana motivasyon izlenilebilir olması değil, sinemanın sanat olduğunun savunulması ve eğlence aracı olmasından öte, kendine has dili olan bir ifade biçimi olduğunun kanıtlanma

çabasıdır. Bu motivasyonla yapılan erken modern ve modern çalışmalar zaman içinde sinemada çağdaş anlatı, postmodern anlatı, retorik anlatı ve parametrik anlatı gibi anlatı modlarını/tarzlarını var etmiş ve şekillendirmiştir. Doğrudan klasik anlatının karşısına konumlandırılan bir mod olması ve en az klasik anlatılı filmler kadar üretimlerin görülmesi sebebi ile çağdaş anlatı, en çok üzerinde durulması gereken modlardan biridir.

Çağdaş anlatı modunun gelişimi sanat sineması olarak kabul edilen tarzın kurumsallaşması ile ilişkilidir. Yani başka bir ifadeyle sanat sinemasının çağdaş anlatı modunu ortaya çıkardığı söylenebilir. Sanat sinemasının kurumsallaşma süreci, sinema tarihinin başlangıcından itibaren, sinemanın sadece bir eğlence aracı olmaktan öte, sanatsal ifadeler ortaya koyma ve toplumsal sorunları ele alma kapasitesine sahip bir araç olarak kabul edilmesine yönelik gelişmelerle şekillenmiştir. 1920'lerde Jean Epstein gibi figürlerin sinemanın temel biçimleri üzerine düşünceleri, sinemanın sanatsal potansiyelinin tanınmasında önemli bir dönüm noktası olmuştur. Bu dönemden itibaren, sanat sineması, ticari amaçlar güden filmlerin ötesinde, toplumsal ve sanatsal değerlere sahip filmlerin desteklendiği ve tanıtıldığı bir alan olarak kendini göstermeye başlamıştır. 1920'ler ve 1930'larda, sanat filmlerine özel sinema salonlarının açılması ve festivallerin düzenlenmesi, bu filmlerin daha geniş bir izleyici kitleyle buluşmasına olanak tanımıştır. Bu kurumlar, sanat filmlerinin üretimini ve dağıtımını destekleyerek, sinemanın sanatsal ifadesinin zenginleşmesine katkıda bulunmuştur. Özellikle 1940'larda "modern sinema" kavramının ortaya çıkışı, sanat ve eğlence filmleri arasında daha net bir ayırım yapılmasının önünü açmış ve sanat sinemasının özgün anlatı biçimleriyle daha da tanınır hale gelmesini sağlamıştır. 1950'lerde, sanat sinemasının uluslararası alanda tanınması ve desteklenmesi, uluslararası film festivalleri ve sinema kulüpleri gibi kurumların güçlenmesiyle birlikte, sinema sanatının eleştirel ve teorik incelemelere konu olmasında etkili olmuştur. Sanat sinemasının kurumsallaşması, sinemanın kültürel ve sanatsal bir ifade aracı olarak yerini sağlamlaştırmış ve sinema sanatının çeşitliliği ile niteliğini artırmıştır. Bu süreç, sinema tarihinde önemli bir yer tutar ve sinemanın toplumsal ve kültürel bir araç olarak evriminin önemli bir parçasıdır. Sanat sineması, bu gelişmelerle birlikte hem sanatsal yenilikleri hem de

toplumsal meseleleri ele alarak, sinema sanatının sınırlarını genişletmeye devam etmektedir (Kovacs, 2010, ss. 20-27; Thompson ve Bordwell, 2019, ss. 320-322).

Çağdaş sinema, kendini modern sinema diliyle ifade eder ve bu, ilk bakışta klasik anlatının kurallarına meydan okuyan bir sinema olarak tanımlanabilir. Bu yüzeysel bir tanım olmakla birlikte, klasik sinema anlatısının, karakterlerin amaçları ve çatışmaları etrafında şekillenen, olayların neden-sonuç ilişkisiyle sıralandığı, izleyicilerin kolayca takip edebileceği ve filmin sonunda bir katarsis yaşanmasını sağlayacak mutlak bir sona sahip yapılarına karşın, çağdaş sinema farklı bir yol izler. Çağdaş sinema, olayların, karakterin amaçları ve çatışmaları çerçevesinde sıralanmadığı, izleyiciyi filmin dışına çıkararak onları kendi içsel sorgulamalarına yönlendiren, izleyicinin filmle olan bağıını yabancılaştıran ve filmi idealize edilmiş bir mutlak son yerine, daha gerçekçi ve olması gerektiği gibi açık uçlu sonlarla bitiren bir anlatı biçimini benimser. Bu gerçekçilik vurgusu David Bordwell'in (1985a) Marcel Martin tarafından 1966'da yayınlanan "Les voies de l'authenticite" adlı makaleden aktardığı çağdaş sinema tanımlamasında da görülür. Bordwell'in aktarımına göre Martin, çağdaş sinemanın, İtalyan Yeni Gerçekçilik akımının izinden giderek gerçek hayatın değişkenliklerini tasvir etme arayışında olduğunu belirtmiştir (s. 206).

Daha önceki bölümlerden hatırlayacağınız üzere, İtalyan Yeni Gerçekçilik akımı, II. Dünya Savaşı sonrası İtalya'da ortaya çıkan bir sinema akımıdır. Toplumsal gerçeklikler ve günlük yaşamın zorlukları gibi temaları ön plana çıkarır (Clarke, 2012, ss. 46-48). Martin'in vurguladığı gibi, çağdaş sinema bu geleneği devam ettirerek, hayatın olağanüstü anlarıyla birlikte sıradan, önemsiz anları da perdeye taşımaktadır. Bordwell'in (1985a) aktarımına göre Martin bu yaklaşımı, anlatıyı "dramasızlaştırma" olarak tanımlamaktadır. Çünkü burada amaç, izleyiciyi sadece dramatik zirvelere odaklanmak yerine, yaşamın tüm yelpazesini deneyimlemeye davet etmektir. Çağdaş sinema, hayal gücünün gerçekliğini, somut dünyayı yansıttığı kadar objektif bir şekilde yansıtmaktadır (s. 206). Çağdaş sinemanın bu yaklaşımı, anlatı teknikleri açısından da yenilikçilik getirir. Martin'in bahsettiği gibi, aniden kesme (abrupt cutting) ve uzun planlar (long takes) gibi yeni teknikler, katı kurallar olarak değil, ifade araçları olarak kullanılır (s. 206). Aniden kesme, hikâyenin akışını beklenmedik şekillerde kesintiye uğratarak izleyicinin dikkatini yeni bir unsura

çekerken, uzun planlar, bir sahnenin atmosferini, karakterlerin duygusal durumlarını veya bir mekânın detaylarını daha sakın aktarmak için kullanılır. Bu tekniklerin esnek bir şekilde uygulanması, yönetmenlere ve film yapımcılarına, izleyicilerle daha karmaşık ve katmanlı bir iletişim kurma olanağı sunar.

Buradan hareketle klasik anlatının lineer ve öngörülebilir yapısına kıyasla, çağdaş sinemanın, karmaşıklığı ve belirsizliği ön plana çıkardığı da söylenebilir. Klasik anlatı, karakter gelişimini ve olay örgüsünü merkeze alarak, izleyicinin empati kurmasını ve olayların sonuçlarına mantıklı bir çözüm bulmasını sağlar. Buna karşılık, çağdaş sinema, izleyicileri aktif birer düşünür olarak konumlandırır ve onlara, anlatının geleneksel yapısından saparak, karakterlerin iç dünyaları ve motivasyonları hakkında daha derin bir sorgulama yapma fırsatı verir. Bu, izleyiciyi sadece hikâyenin akışına katılımcı olmaktan çıkarıp, onları anlatının yapısını ve içerdiği mesajları aktif olarak yorumlamaya teşvik eder.

Bordwell'ın (1985a) vurguladığı ve bu çalışma açısından önemli noktalardan biri de çağdaş sinemanın epizodik yapısıdır. Çağdaş sinema anlatısı epizodik bir yapıyı benimserken, karakterler ve olaylar arasındaki nedensellik üzerine kurulu klasik sinemanın olay örgüsüne odaklı anlatısına nazaran karakterleri ön plana çıkarır. Karakterlerin kişisel gelişimleri ve içsel çatışmaları, belirgin bir amaca veya hedefe yönelik doğrusal bir ilerleme yerine, yaşamlarının çeşitli kesitleri epizodlara bölünerek ele alınır. Çağdaş sinemanın kahramanları, olayların aktif yürütücüleri olmaktan çok, çevrelerindeki durumlar arasında daha pasif bir şekilde ilerler ve bu süreç, sosyal dünyayı keşfetmelerine olanak tanır. Bu tür bir anlatım, izleyicilere de daha insani bir karakter tanıma fırsatı verir. Seyirciler, bu karakterler üzerinden modern yaşamın karmaşıklığını daha geniş bir perspektifte görürler (ss. 207-208).

Çağdaş anlatının epizodik yapısı, seyircide katarsis yerine yabancılaşma duygusu yaratan bir diğer unsurdur. Klasik anlatının birbirini neden-sonuç ilişkisi içinde tamamlayan parçaların bir bütün oluşturmasının bir sonucu olan katarsis, çağdaş anlatıda bu bütünlüğün bozulduğu bir yapıdadır ve zaman-mekân ve neden-sonuç ilişkisine bağlılık açısından özgür bir alan sunar (Bordwell, 1985a, s. 212). Seyirci karakterle klasik anlatıdaki gibi bir özdeşlik kuramaz ve filmin sonunda da bir katarsis yaşamının aksine bazen askıda kalır, kendi gerçekliğini veya yaşadığı

toplumun gerçekliğini veya da değerlerini sorgulama eğiliminde olur. Çağdaş anlatı, bu yönleri ile Brecht'in diyalektik/epik tiyatro tarzına benzer. Nitekim çağdaş sinema, klasik anlatının kalıplarına karşı Brecht estetiğinden beslenmiştir.

Bertolt Brecht'in estetik kuramı, 1920'li yıllarda Aristo'nun geleneksel anlatı kurallarına karşı tiyatrodaki uygulamaya başladığı bir anlatı tarzıdır ve en belirgin özelliği, izleyicisine katarsis yerine yabancılaşma duygusu yaşatmayı amaçlamasıdır. Brecht, katarsisin seyirciyi pasifleştirip eleştirel düşünme yeteneğinden mahrum bıraktığı için tehlikeli olduğunu savunur. Çünkü bu durum, izleyicilerin oyun karşısında sorgulayıcı ve aktif bir tutum benimsemesini engeller (Parkan, 1983, s. 28). Brecht, geleneksel tiyatrodaki duygusal özdeşleşmeyi ve empatiyi teşvik eden anlatı yapılarını reddeder, bunun yerine, seyirciyi düşünmeye ve eleştirel bir bakış açısı geliştirmeye teşvik eden bir "yabancılaşma etkisi" (verfremdungseffekt/alienation effect) oluşturmayı amaçlar (ss. 38-42). Bu yabancılaştırma, seyircinin oyun içindeki olaylara ve karakterlere duygusal olarak kapılmasını önleyerek, onları toplumsal sorunlar ve çelişkiler hakkında daha objektif ve eleştirel düşünmeye iten bir tekniktir. Brecht (1997) oyunlarında dördüncü duvarı yıkarak karakterle seyirci arasında doğrudan ilişki kurmayı dener. Yani tiyatro oyunundaki karakterler, doğrudan seyircilerle konuşur (ss. 11-12). Bu, seyircinin oyuna duygusal katılımını kırarak onları oyuna karşı yabancılaştırmak ve devamlı bir sorgulama süreci içinde tutmak için Brecht'in uyguladığı tekniklerden biridir. Bununla ilişkili olarak Brecht, geleneksel anlatının üç perdeli yapısına karşı birbirinden bağımsız epizodların olduğu bir yapı önerir (Parkan, 1983, ss. 32-35). Parkan (1983), Brecht estetiğinin özelliklerinden biri olarak oyunculuk performanslarını da işaret eder. Brecht estetiğinde oyunculuklar göstermecî bir oyunculuk tarzını yansıtmaktadır. Göstermecî oyunculuk anlayışında, oyuncu karakterle tam anlamıyla özdeşleşmek yerine, onu izleyiciye mesafeli bir şekilde gösterir. Bu teknik, izleyiciyi duygusal bir etkiye kapılmadan düşünmeye yönlendirir. Brecht, Çin tiyatrosundan esinlenmiş, ancak bu yaklaşımı diyalektik bir seviyeye taşımıştır; böylece izleyici, karakterleri eleştirel bir mesafeden izleyerek olayları sorgulama fırsatı bulur (ss. 44-48).

Bu anlatı tarzı da diyalektik materyalist bir yaklaşımın ürünüdür. Yani birbirinden bağımsız her epizod, tez ve antitezi temsil ederken artık bilinçlenmiş seyircinin

zihninde oluşan sonuç ise bir sentezdir. Brecht'in önerdiği epizodik yapı, diyalektik materyalizmin temel ilkesi olan çelişki ve sürekli değişim anlayışını yansıtır. Her bir epizot, toplumun farklı yönlerini, çelişkilerini ve sınıf mücadelelerini ortaya koyar. Bu epizodlar, kendi içlerinde bağımsız birer tez ve antitez olarak işlev görürken, bir araya geldiklerinde, seyircinin zihninde daha geniş toplumsal ve ekonomik yapıların eleştirel bir sentezini oluşturur (Barnett, 2016, s. 13). Bu sentez, Brecht'in tiyatrosunun amacı olan toplumsal bilinçlenme ve değişim için bir zemin hazırlar.

Klasik anlatı ve çağdaş anlatı modları en çok örneğin görüldüğü anlatı modlarıdır. Klasik anlatı modu Amerikan sineması ile ilişkilendirilirken çağdaş anlatı, Avrupa sineması ile ilişkilendirilmektedir. Vizyon filmleri gibi ana akım filmlerde klasik anlatı tarzının benimsendiği görülürken buna karşın çağdaş anlatı tarzının hâkim olduğu görülen filmlerin daha çok festivalleri hedefleyen filmler olduğu ve özel bir kitlenin ilgisini çektiği söylenebilir. Bu iki anlatı türünün örnekleri yaygın olarak sunulsa da diğer anlatı tarzlarının hâkim olduğu örnekler de görülmektedir. Bu modlar da çağdaş anlatı modu gibi modernist unsurların filmin anlatısında kullanılmasıyla şekillenmiştir. Yani sinemada modernist hareketlerin sonucu ortaya çıkan tek anlatı modu çağdaş anlatı değildir. Retorik, parametrik ve post modern anlatılı filmler de sinemada modernist hareketlerle ilişkilidir.

3.2.3. Postmodern Anlatı

1960'darlan sonra toplumsal yapıyı yansıtan bütün kitle iletişim araçlarında yapılan üretimlerde modernist unsurların yerini yeni bir biçim yaratan unsurlar almaya başlamış, modernizmin bitişinin belirtileri kendini göstermiştir. Uğur ve Yücel'e (2022) göre postmodernizm, modern dünyanın getirdiği kurumlar, normlar ve iddiaların sorgulanmasıyla ortaya çıkmış, kültürel, sanatsal ve politik bir akımdır. 1960'lı yıllar, modernizmin var olan toplumsal, kültürel ve sanatsal ihtiyaçlara yeterli çözümler üretemediği ve bunların ötesine geçemediği bir dönem olarak kabul edilir. Bu dönemde, modernizmin sunduğu evrensel gerçekliklerin, nesnellik iddialarının ve tekil anlatıların yetersiz kaldığına dair eleştiriler yoğunlaşmıştır. Bu eleştirilerin merkezinde, modernizmin katı sınırlarının ötesine geçerek daha esnek, çoklu perspektife sahip bir anlayışı benimseme arzusu yatmaktadır (s. 69). Postmodernizm bu noktada devreye girer ve modernizmin tek yönlü anlatılarını, hiyerarşik yapılarını

ve otoriter bakış açılarını reddeder. Onun yerine çeşitlilik, görecelilik ve çoğulculuk gibi kavramları öne çıkarır (Aktulum, 2008, s. 3, 14).

Postmodernizm, popülerliğini 1960'larda New York'ta sanatçılar ve eleştirmenlerin bu terimi benimsemesiyle kazanmaya başlar. Ancak, bu akımın gerçek anlamda şekillenip işlenmesi, 1970'lerde Avrupalı teorisyenlerin katkılarıyla gerçekleşir (Karadoğan, 2005, s. 141; Öztürk, 2019, s. 9). Sinemada postmodern anlatı ise 1980'lerde belirginleşmeye başlamıştır. Postmodernizm terimi, edebi eleştirilerde kullanılmaya başlandığında Ridley Scott'ın *Blade Runner* (1981) filmi gibi yapımlara uygulanarak sinemaya da taşınmıştır. Ancak terimin sinema teorisinde kullanımının yaygınlaşması zaman almıştır (Degli-Esposti, 1998, s. 4). 1980'li yıllardan itibaren film anlatılarında görülen çok zamanlılık, metinlerarasılık, pastiş, parçalı kurgu gibi yapılar sinemada postmodern unsurlar olarak kabul edilmiştir (Öztürk, 2019, s. 13; Uğur ve Yücel, 2022, s. 77). Bu anlatı biçimi, klasik, modern ve postmodern unsurları iç içe geçirerek, geçmiş, şimdiyi ve geleceği bir arada ele alır ve bu zaman dilimlerini eş zamanlı bir perspektifte sunar. Postmodern filmler, türlerin kodlarına, klişelere ve çağdaş anlatının dillerine öykünerek, bunlarla bir oyun kurar. Postmodern sinema, geçmişten öyküler, temalar ve karakterler alarak, nostalji, pastiş, parodi, kolaj ve şizofreni gibi kavramlardan yararlanır. Öztürk'e (2019) göre pastiş, sanatsal ifadede, önceden var olan estetik formların ve stilistik özelliklerin çağdaş bir bağlamda yeniden işlenmesi ve bu yolla eserde bir tür zamanlar arası diyalog kurulması anlamına gelir. Postmodernist sinema, bu anlatım özelliklerini kullanarak özgün bir dil oluşturma yoluna gitmektedir (s. 25). Bu yaklaşım, özellikle postmodernist sinemada, eski film biçemlerine, karakterlere veya temalara gönderme yaparak, onları modern bir anlatı içinde yeniden canlandırır. Böylece, izleyici için tanıdık imgelerin ve motiflerin yeni bir anlatı bağlamında entegre edilmesiyle hem bir nostalji hissi uyandırılır hem de eserin çok katmanlı anlam düzlemleri üzerinde oynaması sağlanır. Postmodernist sinema bu strateji ile, izleyicinin geçmişle olan bağını yeniden değerlendirmesine olanak tanıyarak, zamansal ve kültürel sınırları aşan bir anlatı evreni yaratmaktadır.

Bu bağlamda, postmodern filmler, bir yandan geçmişin kültürel göstergelerini ve estetik üslubunu kullanırken, diğer yandan gerçeklikle olan bağını yitirmiştir; Postmodernizm, Baudrillard'ın (2011) işaret ettiği üzere imgeler ve simularklar

aracılığıyla "gerçek" ile "sahte" arasındaki farkı ortadan kaldırmıştır (ss. 14-15). Terry Eagleton'un (2011) tanımıyla postmodernizm, kültürel ve sanatsal alanlarda yaşanan bir paradigma kaymasını ifade eder. Bu dönüşüm, geleneksel "yüksek" kültür ile "popüler" kültür arasındaki ayrımları, aynı zamanda sanatın ve günlük yaşamın sınırlarını belirsizleştiren bir niteliğe sahiptir. Temelinden yoksun, merkezi olmayan, öz-düşünceli, oyunbaz, türevsel ve eklektik özellikleriyle tanımlanan postmodernizm, sanatsal ifadenin ve kültürel üretimin çoğulculuğunu ve çeşitliliğini vurgular (s. 11).

Bu bağlamda postmodern anlatı, modern sanatın ahlaki üstünlüğünü ve eleştirel tutumunu reddederek, kendi içinde çeşitlenen, ancak tutarlı bir sistem yaratma amacı gütmeyen, geleneksel ve modern anlatı şablonlarını yeniden kullanarak bir "yeni" üretmeye çalışır. Ancak bu "yeni", eski metinlerle kurulan ilişki sayesinde anlam kazanır ve metinlerarası bir "yeni" ortaya çıkar. Bununla birlikte Jameson'a (1998) göre de klasik modernizm yerini postmodernizme bırakmalıdır. Çünkü postmodernizm bireyselliğin sonudur (s. 5). Postmodern sinema, yönetmeni öne çıkaran bir anlatı tarzı ve stilistik sistem oluşturmaktan ziyade, modernizmden ve onun özgün kişisel üslubundan ayrılarak pastiş ve parodi gibi tekniklerle diğer anlatı kalıplarına, klişelere ve kodlara yeni bir bakış açısı getirir.

Star Wars (1977) ve *Blade Runner* (1982) serileri, *Blue Velvet* (1986), *Pulp Fiction* (1994), *Run Lola Run* (1998), *Fight Club* (1999), gibi filmler bilindik postmodern sinema örnekleridirler. Ali Öztürk (2019) postmodern film örneği olarak Tarantino'nun *Pulp Fiction* (*Ucuz Roman*, 1994) filmini kapsamlı bir şekilde incelemiştir. *Ucuz Roman*, postmodern sinemanın en ikonik örneklerinden biri olarak, izleyicilere alışlageldik hikâye anlatımından farklı bir deneyim sunar. Film, kronolojik sıralamayı bir kenara bırakarak, karakterlerin hikâyelerini iç içe geçirir ve zamanı bükerek anlatır. Bu yapısıyla, herhangi bir merkezi tema ya da mesajın peşinden gitmek yerine, izleyicinin dikkatini detaylara ve anın kendisine çeker. Tarantino'nun karakteristik diyalogu, kültürel referansları ve şiddetin estetize edilmesi gibi özellikleriyle, *Ucuz Roman*, sadece anlatım tarzıyla değil, aynı zamanda içerdiği pastiş, parodi ve nostalji unsurlarıyla da postmodernizmin sinemadaki etkisini gösterir. Film, karakterlerin derinliklerine inmekten ziyade, onların yaşadığı olaylar ve bu olayların birbiriyle olan ilişkisi üzerinden bir anlam

yaratır. Bu yaklaşım, izleyiciyi hikâyenin yüzeyinde tutarak, postmodernizmin çeşitlilik ve parçalılık gibi temel özelliklerini vurgular. Ucuz Roman'ın bu yönüyle, sıradan olağanüstü hale getirme ve anlam arayışının ötesine geçme yeteneği, onu postmodern film yapımının önemli bir örneği haline getirir (ss. 20-30).

Yine *Blade Runner* (1982), postmodernizmin temel unsurlarını başarılı bir şekilde yansıtan bir film olarak öne çıkar. Giuliana Bruno'nun (1987) belirttiği gibi, filmin mimari tasarımı ve estetik anlayışı, farklı zaman dilimlerini ve mekânsal yapıları bir araya getirerek pastişin tipik bir örneğini sunar (s. 62). Los Angeles'ın gelecekteki tasviri, New York, Tokyo ve Hong Kong gibi şehirlerin unsurlarını iç içe geçirirken, şehrin çürümüş ve terk edilmiş bölgeleri postendüstriyel çöküşün sembolüdür (s. 66). Bu durum, postmodernizmin geç kapitalizmin karanlık yüzünü sergileme eğilimini yansıtır. Ayrıca, filmin karakterleri olan replicantlar, Bruno'ya göre Baudrillard'ın simülakra kavramını temsil eder; gerçeği mükemmel bir şekilde taklit eden, ancak gerçek olmayan varlıklar olarak, gerçek ile kopya arasındaki farkın bulanıklaştığı postmodern dünyayı simgelerler (s. 67). Replicantların şizofrenik zamansallıkları ve kişisel kimliklerini tanımlama çabaları, postmodernizmin zaman ve kimlik algısının kırılmasını ve sürekli bir belirsizlik içinde var olmayı ifade eder (ss. 68-69).

Özetle, postmodern anlatı, modernizmin katı ve evrensel gerçeklik iddialarını sorgulayarak çok katmanlı ve göreceli bir bakış açısını benimser. Bu anlatı tarzı, sinemada zaman-mekân ilişkilerini, geçmiş ve şimdi arasındaki bağlantıları özgün bir şekilde ele alarak izleyiciyi farklı perspektiflerde düşünmeye davet eder. *Blade Runner* gibi yapımlarla bu yeni anlatı dili sinemada şekillenirken, *Pulp Fiction* gibi örnekler, postmodernizmin estetik oyunlarını ve nostaljik göndermelerini sinema izleyicisine sunmuştur. Postmodern sinema, izleyiciyi yalnızca hikâyenin içinde tutmakla kalmamakta, aynı zamanda anlam katmanları arasında düşünsel bir yolculuğa çıkartmaktadır.

4. EZEL AKAY’IN HAYATI, SANAT ANLAYIŞI VE FİLMLERİNDE ÖNE ÇIKAN ANLATI VE STİL UNSURLARININ İNCELENMESİ

4.1. EZEL AKAY’IN HAYATI VE SANAT ANLAYIŞI

Bir sinema yönetmenin eserlerini inceleme sürecinde, söz konusu yönetmenin biyografisi ve sanat görüşlerine değinmek, çalışmanın amacı açısından sadece bir gereklilik değil, aynı zamanda bir saygı göstergesidir. Film yapımı, yaratıcısının kişisel izlerini taşıyan bir yaratı sürecidir. Bu nedenle, bir film; yönetmenin çocukluğundan itibaren edindiğı anılar, bilgi birikimi ve kültürel etkileşimler tarafından şekillendirilir. Film, yazılı bir eserin görsel dile dönüşümüdür ve yönetmenin ideolojisi, kararları, tercihleri ile politik bir boyut kazanır. Bu düşünceden hareketle filmlerinin analizlerine girilmeden önce, bu bölümde Ezel Akay’ın hayatı ve sinema anlamında benimsediğı sanat anlayışı ele alınmıştır.

4.1.1. Ezel Akay’ın Hayatı

Ezel Akay, 20 Ocak 1961 tarihinde, babasının Kastamonu’da banka memuru olarak görev yaptığı sırada dünyaya gelmiştir. Bursa İnegöl kökenli bir ailenin ilk çocuğı olarak doğan Akay’ın heykel ve müzikle uğraşan iki kardeşı daha vardır (“Ezel Akay”, 2024). Bursa Erkek Lisesi mezunu olan Akay, 1978’de girdiğı Boğaziçi Üniversitesi Makine Mühendisliğı bölümünden mezun olmuştur (Taner Çağı, 2024).

Akay, bir söyleşisinde çocukluk ve gençlik yıllarının, sanata veya sinemaya özel bir ilgi göstermeksizin geçtiğini söyler. Hayatının bu dönemlerinde sanatı, kariyerini üzerine kuracağı bir meslek olarak görmemiştir. Üniversite eğitimi sırasında da bu durum devam etmiş, Boğaziçi Üniversitesi’nde okuduğı yıllarda sanata ilgisi, sosyal ve kültürel etkinliklere katılmaktan öte gitmemiş, sinema veya herhangi bir sanat dalıyla doğrudan ilişkili olmayan bir bölümünden mezun olmuştur (Bi’kafalar, 2013).

Ancak Akay, kendi deyimiyle aslında bu bölümden değil, üniversite okuduğı yıllarda katıldığı kulüplerden mezun olmuştur (Taner Çağı, 2024). Akay, üniversitede kaydolduğı kulüpleri çok önemseydiğini belirtir. Tiyatro oyunculuğı ve

müzik gibi alanlarda 12 kulübe üye olmuştur. “Yani benim hayatımı gerçekten, kararlarımı vermeme, bilgimin artmasına neden olan şey o kulüplerdeki faaliyetlerdir” (Bi’kafalar, 2013) diyen Akay, başka bir söyleşisinde asıl eğitimi Boğaziçi üniversitesi oyuncularından ve müzik kulübünden aldığını belirtir (Taner Çağlı, 2024). Bu ifadeleri Akay’ın, makine mühendisliği bölümü ile ilişkisini de göstermektedir. Nitekim Akay, üniversite eğitimi sırasında yaptığı staj dışında makina mühendisliği ile ilgili hiçbir faaliyette bulunmadığını da ifadelerine ekler (Bi’kafalar, 2013).

“Hayatım boyunca paranın peşinde hiçbir şey yapmadım” diyen Akay, aynı zamanda para kazanma kaygısı ile üniversite okumadığını da belirtmektedir. Akay, bunun yerine o dönemde bir şey üretmeyi daha önemli görmektedir. “...oğluma (...) bir öğüt vermeye kalksam, babacım bir şey üret derdim ona” ifadeleri ile yönetmen, üretmeye verdiği önemi göstermektedir. Üretimin, sadece bireysel tatmin sağlamakla kalmayıp, aynı zamanda üretilenin niteliğine bağlı olarak başkalarının hayatlarını da olumlu yönde etkileyebileceğini düşünmektedir. Ona göre bir şeyler üretmek hem bireysel refahı hem de toplumsal iyiliği teşvik etmektedir (Bi’kafalar, 2013).

Kendi kurduğu “Mozaik” isimli üniversite müzik grubu topluluğu ile verdikleri bir konsere istinaden Filiz Ali Laslo (1983), Ezel Akay için “...topluluğun sözcüsü, üstelik galiba moral hocası da o. Arkadaşlarını öyle büyük içtenlikle dinleyip yüreklendiriyor ki, coşmamak elde değil” ifadeleriyle, onun üniversite yıllarındaki enerjisini, coşkusunu vurgulamaktadır (s. 4). Ezel Akay’ın üniversite yıllarında müzik dışında tiyatroyla da ilgilendiği görülür. Örneğin, Cumhuriyet gazetesinin 28 Aralık 1983 yılındaki baskısında “‘Galileo Galilei’ Genco Erkal’ın 10 yıllık düşü” başlığı ile yer verilen haberde, Brecht’in yazdığı *Galileo Galilei* oyununu Dostlar Tiyatrosu’nun küçük salonunda Genco Erkal’ın yönetiminde sergiledikleri görülmektedir (s. 4). Tekrar hatırlatarak vurgulamak yerinde olacaktır, Akay, sanatla ilgili aktivitelerde bulunmasına rağmen, sanatı meslek olarak düşünme fikri o dönemde onun için söz konusu değildir. Ancak bir şeyler üretme, yaratma düşüncesi, Akay’ın yaratıcı enerjisini ve kariyerine yönelik seçimlerini etkileyen önemli bir ayrıntıdır.

Ezel Akay'ın sanatı meslek olarak benimseme süreci, birçok sanatçının aksine, yaşamının ilerleyen dönemlerinde şekillenmiştir. Akay'ın NTV kanalında katıldığı bir programda anlattığı hikâyeden, aile geçmişinin, bu geç farkındalığın önemli bir belirleyicisi olduğu anlaşılmaktadır. Akay, sanatsal yönelimin kökenini annesinin gerçekleşmemiş sanat potansiyeline bağlamakta ve annesinin yaşamındaki bu uhdenin, kendisi ve kardeşleri üzerinde derin bir etki bıraktığını belirtmektedir. Akay programda, annesinin gençlik yıllarında maraton koşucusu, tiyatro oyuncusu ve koloratur soprano (hızlı ve karmaşık müzikal pasajları icra edebilme yeteneğine sahip) olarak etkin bir hayat sürdürdüğünü, ancak evlilik ve sonrasında bu hayatın sona erdiğini söyler. Akay'ın ifadelerine göre, annesinin yaşanmamış sanat hayatı, kendisi ve kardeşlerinin sanatla ilgilenme şeklini derinden etkilemiş, bu durum Akay'ın oyunculuk ve yönetmenlik; kardeşinin sosyoloji, heykel ve müzik; diğer kardeşinin ise müzisyenlik gibi farklı sanat dallarında kendini ifade etmesine yol açmıştır (NTV Program, 2022).

Ezel Akay, üniversite eğitimini tamamladıktan sonra sanatsal bilgi ve becerilerini daha da geliştirmek amacıyla Amerika Birleşik Devletleri'ne gitmiş, Villanova Üniversitesi'nde tiyatro eğitimi almaya başlamıştır. Ancak, bu eğitim sürecini henüz tamamlamadan, belirli sebeplerle Türkiye'ye dönme kararı almış, döndükten sonra da sinema yapmaya karar vermiştir (Çağlar Öztürk, 2007, s. 270; Taner Çağlı, 2024). Villanova Üniversitesi, özellikle Brecht'in teorileri ve pratikleri konusunda güçlü bir eğitim programına sahip bir ekoldür (Çağlar Öztürk, 2007, s. 270). Akay, Asya Çağlar Öztürk (2007) ile yaptığı görüşmede aldığı bu tiyatro faaliyetlerinin ve eğitiminin etkisi ile Brecht ekolünün pratiklerini *Neredesin Firuze* ve *Hacivat Karagöz Neden Öldürüldü?* filmlerinde kullandığını belirtir; Akay, Brecht estetiğinin temel özelliklerinden biri olan yabancılaşma efektini yaratacak; epizodik anlatı, farklı dönemlerin imgelerini bir arada kullanma ve renklerin stilizasyonu gibi mizansen öğelerini farklılaştırma ve de anlatıcı kullanımı gibi teknikleri filmlerinde kullanmıştır (ss. 270-272). Bu bağlamda, Akay'ın aldığı eğitimin, onun yönetmenlik anlayışını şekillendirmede önemli bir rol oynadığı söylenebilir. Özellikle, Bertolt Brecht'in estetiği ve tiyatro teorisinin, Akay'ın filmlerindeki anlatı yapıları, karakter tasvirleri ve sahneleme teknikleri üzerinde belirgin bir etki bıraktığı görülmektedir.

Ezel Akay'ın kariyeri, Amerika Birleşik Devletleri'nden dönüşüyle birlikte daha belirgin bir çizgiye oturmuş, reklam sektöründe elde ettiği başarılarla dikkat çekmiştir. Reklamcılık alanında metin yazarlığı, yapım asistanlığı, yapım amirliği, reklam yönetmenliği, oyunculuk gibi çeşitli roller üstlenen Akay, bu dönemde edindiği deneyimler ve finansal birikimle 1994 yılında İstisnai Filmler ve Reklamlar (IFR) isimli yapım şirketinin temellerini atmıştır. Bu girişim, Akay'ın sinema sektöründeki varlığını pekiştiren ve onun yaratıcı vizyonunu geniş bir izleyici kitlesine ulaştırmasına yarayacak önemli bir adımdır. IFR'nin ilk zamanlarında reklam filmleri çekerek kendi çekeceği filmler için sermaye yaratmaya çalışmıştır. Günümüzde halen yılda 2-3 reklam filmi çektiğini belirten Akay, 1000'in üzerinde reklam filmini yönetmiştir (FluTV, 2022). Her ne kadar kendisinin de sinema filmi çekme hayali olsa da ilk filmi *Neredesin Firuze*'den (2004) önce Derviş Zaim'in *Tabutta Rövaşata* (1996), Yeşim Ustaoglu'nun *Güneşe Yolculuk* (1999), Semir Aslanyürek'in *Şellâle* (2001) ve Ahmet Uluçay'ın *Karpuz Kabuğundan Gemiler Yapmak* (2004) filmlerinin projelerinde yapımcılık ve benzeri katkılarla yer almıştır. Sonrasında yönetmen, IFR'nin çatısı altında, *Neredesin Firuze* (2004) ve *Hacivat Karagöz Neden Öldürüldü?* (2006) filmlerini çekmeyi başarsa da özellikle *Hacivat Karagöz Neden Öldürüldü* filminin gişe başarısı beklenenin altında kalmış, bunun sonucunda da IFR finansal krize girmiş ve faaliyetleri durdurulmuştur (FluTV, 2022).

Ezel Akay, günümüze kadar belirli aralıklarla filmler çekmeye devam etmiştir. *Yedi Kocalı Hürmüz* (2009), *9 Kere Leyla* (2020) ve *Osman Sekiz* (2022) çektiği diğer uzun metraj filmlerdir. Yönetmen ayrıca *F Tipi Film* (2012) isimli, içinde birbirinden ayrı kısa hikâyeler barındıran çok yönetmenli film projesinde de yer almıştır. *Küçük Kara Balıklar* (2014) ise Akay'ın, Cem Terbiyeli ile yönetmenliğini üstlendiği belgesel projesi olarak filmografisinde yer almaktadır (Internet Movie Database, t.y.).

4.1.2. Ezel Akay'ın Sanat Anlayışı

Bordwell (1985a), sanat sinemasındaki anlatının, klasik anlatının aksine, daha deneysel ve kişisel olduğunu belirtir. Hikâyedeki boşluklar ve belirsizlikler, anlatıyı daha az geleneksel kalıplara bağlamaktadır (s. 205). Buradan hareketler ticari

filmlerin, geniş kitlelere hitap etme amacı güderek klasik anlatı yapılarını benimsediği, sanat filmlerinin ise seyirci beklentilerinden bağımsız, yönetmenin kişisel vizyonunu ve düşüncelerini, geleneksel sinema dili kalıplarının ötesinde, özgür bir biçimde ifade edebildiği yapıtlar olduğu söylenebilir. Bunun yanında Ali Karadoğan'ın (2010) vurguladığı gibi sanat filmlerine “festivaller için yapılan ‘işler’ olarak” bakılmaktadır (s. 15). Yani sanat filmlerinin biçimi farklı olduğu gibi hitap ettiği kesim de farklıdır. Ezel Akay da sinema filmlerini “sanat filmi” ve “sanat olmayan film” şeklinde ayırmanın yanlış olduğunu düşünmektedir. Akay'a göre, sinemanın herhangi bir ürününe “sanat değil” demek doğru bir yaklaşım değildir; zira her film, benzersiz bir sanatsal ifade içerebilir. Bu perspektife göre, filmler, içerdikleri klişelere ya da benzerliklere rağmen, yaratıcı bir sürecin ürünleri olarak değerlendirilmelidir. Akay, filmleri “sanat filmi” ve “sanat olmayan film” diye ayırmak yerine, bunları “gişe başarısını hedefleyen filmler” ve “gişe başarısını hedeflemeyen filmler” olarak sınıflandırmanın daha uygun olacağını belirtir (1M1K Video, 2018).

Ezel Akay'ın sinema üzerine düşünceleri ve yaklaşımları, popülerlik ve sanat arasındaki ilişkiyi yeniden değerlendiren önemli görüşler içermektedir. Akay'ın sanat anlayışı, seyirciye ulaşma ve onları harekete geçirme amacı güden bir sinema yapma isteğine dayanmaktadır. Ezel Akay, sinema sanatının popüler bir boyutu olduğunu savunmakta ve bu perspektiften hareketle, filmlerin geniş kitlelere ulaşmasının önemini vurgulamaktadır. Akay'a göre, bir film sadece popüler olduğunda gerçek bir etki yaratabilir ve büyük emeklerle hazırlanıp izleyiciye sunulan sanat eserlerinin değeri, bu eserlerin seyredilmesiyle ortaya çıkar. Akay, sinemanın, seyirciyi sosyal anlamda harekete geçirebilecek bir güce sahip olması gerektiğini belirterek, bu etkinin ancak sinemanın popüler olmasıyla mümkün olabileceğini ifade eder. Dolayısıyla, onun sinema yapma anlayışının temelinde, izleyicilerde harekete geçirici bir etki bırakacak, popüler filmler yapma hedefi yatar. Bu çerçevede, Akay'ın popüler sinemaya yönelik yaklaşımı, ticari başarıdan ziyade, araç her ne olursa olsun, kısa vadede veya uzun vadede geniş izleyici kitlesine ulaşmayı ve sosyal etki yaratmayı hedefler. Sinema, onun gözünde, sadece bir sanat dalı olmanın ötesinde, toplumsal sorunlara dikkat çekebilen ve bu sorunlar karşısında toplumu harekete geçirebilen güçlü bir araçtır. Akay, popüler sinemanın, toplumun karşı karşıya

olduğu sosyal problemlere ışık tutabilecek ve bu problemlere karşı toplumsal bir bilinç oluşturabilecek önemli bir rol üstlendiğine inanır. Akay, popüler film klişelerini ve hikâye anlatım tekniklerini kullandığını da belirtir. O, popüler olmanın ahlaki bir sorumluluk taşıdığını ve sinemanın, geniş kitlelere ulaşarak maksimum etki yaratması gerektiğini savunur. Kendi ifadelerine göre onun çalışmaları, popülerlik ile sanatsal ifade arasında bir denge kurmayı amaçlar ve ona göre, sinemanın hem popüler hem de toplumsal anlamda etkili bir sanat formu olabilme potansiyeli vardır (İletişim Fakültesi İlef Film Atölyesi, 2014).

Ezel Akay, İletişim Fakültesi İlef Film Atölyesi isimli YouTube kanalında yayınlanan söyleşisinde, film yapım sürecinin her aşamasında, anlatının ve stilizasyonun ötesinde, seyircinin beklentilerini, duygusal durumunu ve tepkilerini öncelikleyen bir bakış açısına sahip olduğunu belirtmiştir. Onun için her sahne, her detay üzerine düşünülürken merkezde "seyirci ne anlam çıkarır?" sorusu yer alır. Akay'ın ifadelerinden anlaşıldığı üzere, onun bir hikâye anlatıcısı olarak seyirciyi tanımayı, beklentilerine ve duygusal durumlarına duyarlı olmayı, film yapımının ayrılmaz bir parçası olarak gördüğü söylenebilir. Yani Akay'ın sanatsal ifadesi, seyirciyle kurduğu etkileşimin derinliğine dayanır. Nitekim Akay, seyircinin psikolojisini, o anki duygusal ihtiyaçlarını ve tepkilerini önemseyerek, hikâye anlatıcılığının klasik meddah geleneğine benzer şekilde, izleyiciyle canlı bir bağ kurulması gerektiğini de belirtir (İletişim Fakültesi İlef Film Atölyesi, 2014). Ancak filmlerinin bütününe bakıldığında, yönetmenin bakış açısının, yaptığı filmlere ne kadar yansıdığı, bir otorite tarafından incelemesi gereken bir konudur.

Ezel Akay, kendisi gibi hikâye anlatıcılarının durumunu “Sonunu mutlu bağlar, gider evinde ağlar” sözü ile açıklamaktadır. Ona göre hikâye anlatıcıları seyirciyi mutlu bırakmalıdır (NTV Program, 2022). Bununla ilişkili olarak başka bir söyleşisinde, filmlerinde eğlendirme amacı güttüğünü, ama aynı zamanda merak uyandırma ve izleyiciyi düşündürme odaklı tekniklere önem verdiğine değinir. Ona göre sanat, toplumsal mesajlar verirken aynı zamanda eğlendirici olmalıdır. Bir film politik mesajlar içerebilir, ancak bu mesajların, herkes tarafından algılanabilir olması gerekmektedir. Bu sebeple Akay, bir sanat eserinin, kültürler üstü ve zamanlar üstü olması gerektiğine inanır. Sanatın sadece politik analizlerden ibaret olmaması, aynı zamanda evrensel bir etki yaratması gerektiğini savunur (Nilüfer Sanat, 2022).

Kolker (2016), “İş birliği, sinematik yaratıcılığın özüdür” der ve ekler; sinemanın yaratıcı sürecinde, bağımsız yönetmenlerden büyük stüdyo yapımlarına kadar farklı uzmanlık alanlarına sahip kişiler bir araya gelerek iş birliği yapar ve kolektif bir çaba gösterir (s. 113). Sinemanın kolektif bir sanat olması, onu hem pahalı yapan hem de diğer sanat dallarından ayıran bir özelliğidir. Yukarıda Kolker’ın da vurguladığı gibi, sinema filmleri en genel tabir ile birçok insanın zihinsel ve fiziki katılımı ile yapılan ortak iş sonucu var olmaktadır. Bu kolektiflikte altı çizilmesi gereken noktalardan biri, kolektifliğin sinemanın teknik yönünün yanında yaratıcı süreç içinde de var olmasıdır; yani filme sanatsal yönleri ile katkı yapan birden çok farklı sanatçının oluşturduğu kolektiflik (Kolker, 2016, ss. 113-114). Ezel Akay’ın, İstanbul Fikri Araştırmalar Merkezi isimli YouTube kanalında yayınlanan, sinemanın kolektif yapısı ve yönetmenlik kavramı üzerine görüşleri, Türkiye’deki sinema anlayışına ilişkin önemli eleştiriler içermektedir. Ezel Akay, sinema filmi yapımının, tek bir kişiye atfedilemeyecek kadar kolektif bir çaba olduğunu vurgular. Türkiye’de genellikle "yönetmen" olarak adlandırılan kişinin, sanatsal kararlar vererek bir hikâyeyi filme dönüştüren kişi olduğu kabul edilse de Akay, bu tanımın ve rolün, sinemanın kolektif yapısını tam olarak yansıtmadığını düşünmektedir (İstanbul Fikri Araştırmalar Merkezi, 2016). Türk Dil Kurumunun (t.y.d) "yönetmen" kavramını; "oyuncuların rollerini dağıtıp, oyunu düzenleyen ve metin, yorum, dekor, müzik gibi öğeler arasında birlik sağlamaya çalışan kimse" olarak tanımlaması, yönlendirme ve düzenleme eylemlerinin önemini ortaya koyar. Akay’a göre de yönetmenlik, yönlendirme ve hikâye anlatıcılığı üzerine kurulu bir pozisyonudur ve tek bir kişinin mülkiyetine dayanan bir yapıdan ziyade, kolektif bir sanatın merkezinde yer alır. Akay, sinemanın ve yönetmenliğin, müzikle benzer bir kolektif yaratıcılık alanı olduğunu belirterek, sinemada yaratıcılığın, birbirine ilham veren sanatçıların etkileşimiyle ortaya çıktığını ifade eder. Bu bakış açısı, sinema yapım sürecindeki her katılımcının sanatsal katkısının önemini vurgulayarak, "yönetmen" kavramının tek bir kişinin sahipliğini ve kontrolünü ima eden bir tanım olmaktan çok, bir hikâyeyi birleştiren ve yönlendiren bir “merkez hikâye anlatıcısı” olarak yeniden tanımlanmasını gerektirir. Ezel Akay’ın bu görüşleri, Türkiye’deki sinema sektöründe kullanılan terminolojinin ve sinema yapım sürecindeki rol dağılımının, sinemanın kolektif ve yaratıcı doğasını yeterince yansıtmadığına dair önemli bir eleştiridir. Akay’a göre sinema, katılımcıların ortak çabasıyla hayata geçen ve birçok farklı

sanatçının yaratıcılıklarının bir araya geldiği, kolektif bir sanat formudur. Bu nedenle, sinema yapım süreci ve yönetmenlik rolü, kolektifliğin ve yaratıcılığın bu temel unsurlarını yansıtacak şekilde yeniden düşünülmeli ve tanımlanmalıdır (İstanbul Fikri Araştırmalar Merkezi, 2016).

Akay'ın mesleğini "merkez hikâye anlatıcısı" olarak tanımlaması ve filmlerinde "yönetmen" yerine "anlatan" terimini kullanması, onun sinema diline ve sanat anlayışına dair ipuçlarını bulduğumuz bir başka noktadır. Akay, filmlerinin masalsı hikâyeler sunma ve izleyicilere yeni dünyalar açma amacı taşıdığını belirtir. "Masalsı gerçekçilik" alanında çalıştığını ifade eden Akay, bu yaklaşımıyla sinema diline kendi özgün katkısını sunar ve izleyicilere anlatılan hikâyeler aracılığıyla duygusal ve düşünsel deneyimler yaşatmayı amaçlar (T24, 2020).

Ezel Akay'ın bir projeye başlama süreci ile ilgili düşüncelerine de değinmek yararlı olacaktır. Akay, bir film projesine başlarken okumanın önemini vurgular ve yaratıcı sürecin, belirli bir fikirden çok, hissedilen bir duygu veya atmosferle başladığını ifade eder. Bu süreç, ona göre, herhangi bir görsel ya da yaşanmışlıkla tetiklenebilir ve sonrasında derin bir akli ve duygusal öğrenme sürecine evrilir. Akay, yaratıcı bir eserin oluşumunda, yalnızca yazılı kaynakların değil, ilgili konu hakkında müzik, resim gibi farklı sanat dallarından da ilham almanın önemine dikkat çeker. Yönetmenin "gönül gözü" kavramıyla ifade ettiği bu süreç, tesadüflerle ortaya çıkmakta ve yaratıcı bir eserin zenginleşmesini sağlamaktadır. Akay, bu öğrenme ve hazırlık sürecinin, bir sanatçıyı, projeye dair geniş bir bakış açısı ve derin bir anlayışla donatmanın yanı sıra, ilhamın tesadüfi buluşlarına açık hale getirdiğini belirtir (Tarih Defteri, 2020).

Ezel Akay, filmlerinde sanat yönetimi açısından öne çıkan tercihler yapmasıyla tanınan yönetmenler arasında yer alır. Sanat yönetimi, bir filmin mizansenini içinde görünen her formun düzenlenmesi ve görsel bütünlüğün sağlanması açısından hayati bir öneme sahiptir. Akay'ın filmlerinin ayırt edici biçimsel özelliklerinin, özellikle sanat yönetiminde görülür olduğu söylenebilir. Akay'ın filmlerinin görsel ve estetik yönleri, anlatının gerekliliklerine göre şekillenmektedir. Bununla ilgili Akay, filmlerindeki görsel zenginliğin ve renkliliğin, önceden belirlenmiş bir hedeften ziyade, hikâyenin doğal bir gerekliliği olarak ortaya çıktığını ifade eder. Türk

sinemasında kostüm ve dekorun hâlâ tartışma konusu olmasını, sektörün bu konuda dünya sinemasının gerisinde kaldığına bağlayan Akay, bu durumu kötü bir gelenek olarak nitelendirir. Kendi filmlerindeki kostüm ve dekorların, sektördeki genel düzeyin üstünde olduğunu belirterek, bunun, ekipçe gösterilen özenin ve ekonomik imkânların elverdiği ölçüde gerçekleştirilen bir çalışmanın ürünü olduğunu vurgular. Akay'ın eleştirileri, Türk sinemasında sanat yönetiminin önemsenmemesine veya yeterince değer görmemesine yöneliktir. Bu yaklaşım, Türk sinemasının biçimsel ve estetik yönlerini geliştirmek adına üzerinde düşünülmesi gereken önemli bir konudur. Akay, kendi filmlerinde kostüm ve dekor gibi unsurlara gösterdiği özenle, bu alanda bir farkındalık yaratmayı ve Türk sinemasının bu yönünü geliştirmeyi amaçlar (1M1K Video, 2018).

Akay, filmlerindeki sanat yönetiminin öne çıkmasını, seyirciyi alışlagelmişin dışına çıkarma çabasıyla da ilişkilendirir. Bu, seyirciye yeni bir atmosfer, yeni bir dünya sunma amacını gerektirir ve Akay'ın filmlerinde sanat yönetimi, bu düşüncenin doğal bir sonucu olarak dikkat çeken özelliklerden biri haline gelmiştir. Akay, "Yabancı bir dünya yarattığımız zaman, bize tanıdık gelen şeylere bir mesafeden bakıyoruz ve o mesafe sayesinde onları daha farklı yorumlayabiliyoruz." diyerek, yeni dünyaların yaratılmasının, alışlagelen algıları sorgulama ve yeniden değerlendirme fırsatı sunduğunu belirtir. Akay'ın sanat yönetimi anlayışı, özellikle büyük prodüksiyon tasarımı gerektiren filmlerde kendini gösterir. Tarihi projeler ve kostüm dramaları gibi, yeniden bir dünyanın yaratılmasını gerektiren çalışmalar, özellikle dikkatli bir sanat yönetimine muhtaçtır. Akay da "Hacivat Karagöz" gibi tarihi bir işin sanat yönetiminin önem kazanmasının doğal olduğunu belirterek, bu tür çalışmaların özenli bir prodüksiyon tasarımı gerektirdiğini ifade eder. Akay'ın sinemada anlatıcılık anlayışı, kameranın içindeki her detayın kendi başına bir hikâye anlatmasını istemesiyle bütünleşir. Bu yaklaşım, onun sanat yönetimine olan özel ilgisini ve bu alandaki çalışmalarını açıklar. Bilim kurgu, fantastik veya realist projelerde bile, yaratılan her dünya ve atmosfer, Akay'ın "yeni bir dünya kurmak" üzerine çalışan hayal dünyasının ürünüdür ve bu dünyalar, onun kendine has görsel detaylarla zenginleştirdiği anlatılar yaratmasına olanak tanımaktadır (İletişim Fakültesi İlef Film Atölyesi, 2014).

Sinema, sanat ve zanaatın kesiştiği, stilizasyon ve yaratıcılığın teknik beceriyle birleştiği bir alandır. Ezel Akay'ın sinemaya dair görüşleri, bu kesişimin ve birleşimin, filmlerindeki stilize edilmiş dünyaların yaratılması sürecindeki önemini vurgular. Sanat yönetimi, bir filmin biçiminde stilizasyona karşılık gelir ve bu, yalnızca yaratıcılıkla değil, aynı zamanda bu yaratıcılığı somut bir dünya olarak kurma yeteneğiyle de ilgilidir. Bu noktada, sanat ve zanaat bir araya gelir ve iş birliği yapar. Akay'a göre, sinemada sanat ve zanaat ilişkisi, bireysel yetenek ve derinleştirilmiş anlatımla sağlanır. Sinema hem sanatın hem de zanaatın gerektirdiği yeteneklerle şekillenir; çünkü istenilen düzeydeki bir yaratıcılığı sergileyebilmek ve estetik bir deneyim sunabilmek için bu yetenekler zorunludur. "Bu bir sanat ve yeteneksizler yapamaz" diyerek Akay, sinemanın, yalnızca teknik bilgiyle değil, aynı zamanda doğuştan gelen veya geliştirilmiş yeteneklerle de desteklenmesi gerektiğini ifade eder. Bu, sinemanın hem sanatsal hem de teknik bir disiplin olduğunu gösterir; "zira içerikle biçim arasında artık çağımızda geçerli olmayan bir ayrım bulunmaktadır". Akay'ın vurguladığı gibi, sinema bir hazzı vermeye yöneliktir. Bu haz; acı, mutluluk, merak veya ortak hayallerden kaynaklanabilir ve sinema, seyirciye bu duyguları estetik bir çerçevede sunar. "Haz vermeye yönelik bir şey sanat" diyen Akay, sinemanın estetik değerinin, zanaatın uygulanmasıyla elde edildiğini belirtir. Akay'ın gözünde zanaat, sanatla iç içe geçmiş ve sanatsal ifadenin derinleştirilmesine katkıda bulunan bir araç olarak önem kazanmıştır (İletişim Fakültesi İlef Film Atölyesi, 2014).

Ezel Akay, Türk sinemasının mevcut durumunu ve zanaatın rolünü ele alırken, sektördeki en büyük eksikliğin zanaat olduğunu vurgular. Bu eksiklik, ona göre, özellikle genç sinemacılar arasında görülen ve sinema eğitim sistemindeki, eğitmen kadrosundaki tecrübe eksikliğinden kaynaklanan bir sorundur. Sinema zanaatının öğrenilmesi süreci, geleneksel usta-çırak ilişkisiyle en verimli şekilde gerçekleşebilir ancak Yeşilçam dönemi sinemacıları ile günümüz sinemacıları arasındaki kopuş, bu öğrenme zincirinin devamlılığını olumsuz etkilemiştir. Akay, Türk sinemasında özellikle genç yönetmenlerin yaratıcılığa sahip olmalarına rağmen, zanaat konusunda ciddi bir eksiklik yaşadıklarını belirtir. Kısa film yapımında mükemmel zanaata sahip genç sinemacıların varlığına rağmen, bu becerilerin genel anlamda sinemaya yansımadığını ifade eder. Akay'a göre, bu durumun en büyük nedeni, zanaatın

ustadan çıraklara aktarılması gereken bir bilgi olduğu halde, bu aktarımın günümüzde yeterince gerçekleşmemesidir. Türk sineması büyük bir birikimden yoksundur ve Yeşilçam dönemi ile günümüz sinemacıları arasında otuz yıllık bir uçurum bulunmaktadır (İletişim Fakültesi İlef Film Atölyesi, 2014).

Akay'ın eleştirileri, Türkiye'deki sinema eğitiminin yapısal sorunlarına ışık tutar. Eğitim ve sektör arasındaki kopukluk, endüstride çalışan profesyonellerin eğitim sürecine dahil edilmesinin önündeki en büyük engellerden biridir. Bu durum, sinema eğitiminin gerçek dünya tecrübesi ve sektörle bağlantısını yitirmesine neden olmaktadır. Akay, bu sorunu çözmenin yollarını ararken, eğitimde standardizasyon ve kalite kontrolünün önemini vurgular. Her eğitmenin farklı konulara ağırlık vermesi ve eğitimde bir standardın olmaması, eğitimin kalitesindeki tutarsızlıkları artırmaktadır (İstanbul Fikri Araştırmalar Merkezi, 2016).

Akay'a göre, Türkiye'de eğitim veren sinema okullarının, teknolojik yeniliklere ve sistemlere adaptasyonu konusunda ciddi eksiklikler bulunmaktadır. Bu durum, kadim okulların tecrübe ve birikimlerine rağmen, yeni teknolojik sistemlere açılımlarının yetersiz kalmasından kaynaklanmaktadır. İnternetin sinema alanında bir atölye niteliğinde güncel kaynaklara ulaşım imkânı sunarken, üniversitelerin bu dinamik ve yenilikçi kaynaklardan geride kalmış bir bilgiyi öğrencilere sunmaları, Akay tarafından kabul edilemez bir durum olarak değerlendirilmektedir. Akay'ın bu eleştirisi, Türkiye'deki sinema eğitim kurumlarının, sinema sanatının ve sektörünün ihtiyaç duyduğu teknolojik gelişmelere hızlı ve etkili bir şekilde adapte olmalarının önemini vurgular. Sinema eğitiminde kullanılan metodolojilerin ve içeriklerin, sürekli değişen ve gelişen teknolojilere uyum sağlaması, öğrencilere güncel ve uygulamalı bir öğrenim deneyimi sunmanın anahtarıdır. Bu, öğrencilerin mezun olduklarında sektörde karşılaşacakları gerçek dünya koşullarına hazır olmalarını sağlayacak ve onları geleceğin sinema profesyonelleri olarak donatacaktır (İletişim Fakültesi İlef Film Atölyesi, 2014).

Film yapım sürecinde yönetmenler, eserlerine özgün bir imza atmaya ve hikâyeleri farklı ve ilgi çekici bir biçimde sunmaya yönelik bir üslup kaygısı içerisinde bulunurlar. Bu kaygı, filmlere benzersiz bir biçim kazandırır ve sinema sanatının çeşitliliğini ve zenginliğini ortaya koyar. Ezel Akay da kendi sinema anlayışında bu

biçim arayışlarının farkında olduğunu ve kabul görmüş kalıpların dışına çıkmaya çalıştığını ifade etmektedir. Ezel Akay, film yapımı sırasında yönetmenlerin nasıl bir anlatı stratejisi izleyeceklerine dair karar verme sürecini, bir fıkra anlatımıyla kıyaslar. Aynı fıkrayı farklı kişilerin anlatması arasındaki etki farklılığı, anlatıcının hikâyeyi nasıl sunduğuna bağlı olarak değişir. Akay'a göre, bazen hikâyenin kendisi değil, onu nasıl anlattığınızı, nasıl ilgi çekici ve eğlendirici hale getirebildiğiniz önemlidir. Yönetmenler, yazılan metni çekerken orijinal bir unsuru nasıl ekleyebileceklerini düşünür ve bu, onların kendi sinemasal üsluplarını geliştirmelerine olanak tanır. Akay bu süreci, kendi kafasının "biraz sapık çalıştığı" şeklinde tanımlayarak, yaratıcı düşünme ve konvansiyonel yaklaşımlardan sapma konusundaki kişisel eğilimini ifade eder (NTV Program, 2022).

Ezel Akay'ın bu görüşleri, yönetmenlerin film üretimi sırasında karşılaştıkları üslup kaygılarını ve bu kaygıların eserlerine nasıl yansıdığını anlamamıza yardımcı olur. Akay'ın yaklaşımı, sinemanın sadece bir hikâye anlatma sanatı olmadığını, aynı zamanda bu hikâyeleri anlatma biçimlerinin de eserlerin alıcı üzerindeki etkisini belirleyen önemli bir unsur olduğunu vurgular. Yönetmenlerin, hikâyeleri anlatırken izledikleri yaratıcı stratejiler ve bu stratejilerin izleyiciler üzerindeki etkileri, sinema sanatının zenginliğini ve çeşitliliğini ortaya koyar. Ezel Akay'ın da üzerinde durduğu kişisel imzaların izini sürmek, bu çalışmanın temel amaçlarından biridir. Bu sebeple, yönetmenin filmlerinin biçimsel sistemini incelemek ve filmlerinde nasıl bir anlatı düzenlemesi yaptığı ve öne çıkan stilistik tercihleri analiz etmek gerekmektedir.

4.2. EZEL AKAY'IN FİMLERİNİN İNCELENMESİ

4.2.1. 9 Kere Leyla Filminin İncelenmesi

4.2.1.1. Filmin Künyesi ve Konusu

Yönetmen: Ezel Akay **Senaryo:** Adnan Yıldırım, Özlem Lale, Uğur Saatçi, Ezel Akay **Görüntü Yönetmeni:** Hayk Kirakosyan **Sanat Yönetmeni:** Naz Erayda **Kurgu Editörü:** Ömer Özyılmazel **Müzik:** Ender Akay **Oyuncular:** Demet Akbağ (Leyla), Haluk Bilginer (Adem), Elçin Sangu (Nergis), Fırat Tanış (Mahdum), Alican Yücesoy (Haris), Emre Kırılcım (Harun ve Faruk Kardeşler) **Süre:** 153

dakika **Yapım Şirketi:** BKM Film, Contact Film Works **Yapımcı:** Necati Akpınar, Figen Ermek Özçorlu, Umut Özçorlu **Yapım Yılı:** 2020

9 Kere Leyla filmi, zengin bir arkeolog olan Adem'in, eşi Leyla ile olan evliliğinden ve hayatından sıkılması üzerine gelişen olayları konu edinir. Adem, Leyla'dan kurtulmak ve evlilik terapisti Nergis ile birlikte olabilmek için çeşitli yollar denemeye başlar. Ancak Leyla'nın inatçı yapısı ve Adem'in başarısız planları işleri karmaşık bir hale getirir. Bu süreçte ortaya çıkan sürprizlerle dolu hikâye, mizahi ve absürt bir dille, evlilik, ihanet ve ölüm temalarını işler. Film, Leyla'nın Adem tarafından dokuz farklı şekilde öldürülmeye çalışılmasını ve bu denemelerin her seferinde başarısızlığa uğramasını merkezine alırken, bir yandan da kadının gücünü ve direncini mizahi bir dille vurgular.

4.2.1.2. Anlatı Çözümlemesi

Ezel Akay'ın bu filminde, karakterin hayal dünyasında geçen sahneler, tarihi ve mitolojik unsurlarla fantastik bir tarza bürünmüş, gerçek dünyada geçen komik durumların, absürt bir şekilde anlatıldığı masalsı bir hikâye sunulmaktadır. Her ne kadar hikâye gerçek dünyada geçiyor olsa da filmdeki neredeyse bütün unsurlar, gerçek dışı ve ironiktir. Anlatıdaki nedensel bağların, bu ironiyi desteklemek amacıyla manipüle edildiği görülür. Filmde hikâye akışı karakterlerin amaçları doğrultusunda aldıkları kararlar neticesinde yaşanan olaylar ile sağlanır. Bu yönü ile geleneksel anlatı sınırları içinde kalınmaya çalışılmış, seyircinin hikâyeden beklentileri, genel kitleye hitap edecek şekilde yönlendirilmiştir. Bununla ilişkili olarak hikâye, giriş, gelişme ve sonuç bölümünden oluşur.

Filmin açılışı, hikâyenin sonuna göndermeler yapar. Filmin açılışında, filmin sonunda da göreceğimiz, zamanın geçiciliği ve ölüm temasını yansıtan Vanitas tarzındaki natürmort resimlerine (Dağlı, 2022, s. 7) benzer bir mizansen bizi karşılar (Görsel 4.1). Zeminde birçok ölü erkek bedeni, tarihi eserler, silahlar, bir karmaşa oluşturur. Ve anlatıcı dış ses sahneye eşlik eder. Açılış sekansında, filmin sonundaki mizansen öğeleri kullanılmış, anlatıcı olarak Nergis ve Leyla karakterleri aracılığıyla da enformasyon sağlanmıştır. Anlatıcı, filmin sadece bu sahnesinde kendini belli eder; kadının toplumdaki rolleri, erkek egemen yapılar ve kadınların bu yapılar

içindeki direnişleri hakkında bir monoloğu seslendirerek filmin teması hakkında bilgi verir.



Görsel 4.1. 9 Kere Leyla filmin açılış sahnesinde, ölü bedenler ve tarihî objelerle kurulan kaotik kompozisyon.

Anlatıcı olarak Nergis'in sesine, daha düşük bir frekansla Leyla'nın sesinin de eşlik ettiği duyulur. Ancak sadece Nergis karakteri çerçevede görülür ve sekans sonuna kadar da diegetik bir şekilde konuşmaz; Nergis'in jest ve mimikleri anlatıcının söylediklerini destekleyecek şekilde düzenlenmiştir. Yani burada görülen sahne, filmin sonunda tekrarlanan bir sahne değil, o sahnenin mizansenini ve Leyla'nın diyaloglarından alınan kesitler ile oluşturulmuş kendine özgü bir sahnedir. Burada filmin sonundaki mizansenin ve iki kadın karakterin anlatıcı olarak kullanılması, filmin sonuna dair bir göndermedir. Filmin başında Nergis karakterinin sesi baskın bir şekilde kullanılarak, filmin sonunda açığa çıkacak olan Lilit karakterinin kimliği hakkındaki enformasyon manipüle edilir. Filmin sonunda ise Lilit'in aslında Leyla olduğu ortaya çıkacaktır. Sekansın sonunda Nergis karakteri diegetik olarak konuşmaya başlar ve anlatı yumuşak bir geçişle hikâyenin başına bağlanır (Görsel 4.2).



Görsel 4.2. 9 Kere Leyla filminde Nergis karakterinin, anlatıcı rolünden çıkıp diegetik olarak konuşmaya başladığı geçiş anı.

Hikâyenin sunumu, evli bir çift olan Adem ve Leyla'nın, birlikte yaşadıkları konakta, evlilik terapistleri olan Nergis ile yaptıkları görüşmeyle başlar. Bu üç karakterin ilk tanıtımları bu sahnede yapılır (Görsel 4.3).



Görsel 4.3. 9 Kere Leyla filminde Adem, Leyla ve Nergis'in konaktaki ilk terapi görüşmesi.

İlk olarak Adem'in Leyla'dan boşanma isteği ve Nergis ile aralarındaki yasak ilişkinin nasıl başladığı seyirciye sunulur. Nergis, Adem'i tahrik edecek şekilde üzerine oynayarak onun ilgisini çeker. Adem onun bu tavrına, sehpa duran kaseden aldığı kırmızı elmayı histerik bir şekilde ısırarak karşılık verir (Görsel 4.4). Burada elmanın yaratılış efsanelerindeki anlamı üzerinden bir simgesel anlatım kullanıldığı söylenebilir. Elma yasak meyvedir. Adem ve Havva'nın cennetten kovulma sebepleridir. Filmde gördüğümüz Adem de Nergis'in yaklaşımına karşılık o elmayı ısırarak karşılık vermiş, işleyeceği günahları o an başlatmıştır.



Görsel 4.4. *9 Kere Leyla* filminde Adem'in, yasak elmayı ısırıldığı an.

Bununla birlikte Adem'in, çocukken üzerine dayısı düştüğü için yaşadığı travma sebebi ile ölümden korkması, Leyla'nın, Adem'in bütün para işlerini yönetmesi gibi detaylar yine burada açıklanır. Bu durumlar filmin devamındaki olaylarda nedensel bağları kuran önemli unsurlardır. Adem'in ölümle olan sorunu, bayılmasına sebep olduğu için işlevsel bir durumdur. Ölü görünce bayılan Adem, hayal dünyasında kendisinin diğer kişilikleri (Görsel 4.5) ile iletişim kurarak bazı kararlar verir. Bu durum aynı zamanda bir komedi unsuru yaratmaktadır. Leyla'nın bütün finans işlerini kontrol etmesi ise Adem'in Leyla'dan onu ikna etmeden boşanmak için adım atmasını engelleyen unsurdur. Dolayısıyla Adem'in anlaşmalı boşanmaktan başka seçeneği yoktur. Nitekim filmin ileri sahnelerinden birinde Adem, Leyla'ya ayrılmak istediğini söylediğinde Leyla'nın ilk söylediği şey "Evliliğin temeli mülkiyettir hayatım" olur ve kendileri gibi varlıklı insanların basit sebeplerle boşanmayacaklarını söyleyerek, Adem'e ekonomik olarak kendine bağlı olduğunu ima eder.



Görsel 4.5. 9 Kere Leyla filminde Adem'in hayalinde canlanan ve kendisini temsil eden farklı kişilikleri.

Devam eden sekansta, Nergis ve Adem'in sevişmesinin absürt sunumu ile aralarındaki ilişki seyirciye gösterilir. Bu sekanstaki sahneler ayrıca Nergis'in hikâyedeki rolü ve karakteristik özellikleri hakkında da enformasyon sağlar. Sahnede Adem'in Leyla'dan bir an önce boşanmasını istediği görülür. Nergis'in Adem'e baskısı film boyunca sürecektir. Aynı zamanda onun bencil ve narsist bir karakter yapısına sahip olduğu da vurgulanır. Sonrasında gelen müzayede sekansı ise diğer karakterlerin tanıtımı, onların motivasyonları ve amaçları için hikâyeye açısından önemlidir. Örneğin Mahdum karakteri bir koleksiyonerdir. Takıntıları olan karanlık bir adam olarak tanıtılan Mahdum; Adem, Leyla ve Nergis'in hikâyesine Adem'in koleksiyonunda yer alan Lilit'in el yazmasına (Görsel 4.6) sahip olma amacıyla dahil edilir. Haris, Adem'in avukatıdır ve aralarında tatlı bir atışma vardır. Bu yönü ile sadece hikâyeyi renklendiren bir karakterken, Nergis'in, Adem'i Leyla'dan boşanması için motive etmek amacıyla ona yakın davranması ile işlevsellik kazanır ve Nergis ile Adem'in ilişkisinde film boyunca kritik bir rol oynar. Acil tıp teknisyenleri olan Hızır ve İlyas da yine bu sekansta tanıtılan yardımcı karakterlerdir. Hızır ve İlyas'ın anlatıdaki rolü güldürü unsuru yaratarak anlatıyı renklendirmektir. Film boyunca Adem'in planları sonucunda Leyla'nın başına herhangi bir şey geldiğinde, ambulansla hep Hızır ve İlyas gelir. Bu yönü ile filmde bir figürandan öteye geçerler.



Görsel 4.6. 9 Kere Leyla filminde Adem'in koleksiyonunda yer alan Lilit'in el yazması.

Adem, köşkün önünde ölü bir adamı görünce bayılır ve hayal dünyasında, bilinçaltındaki diğer kişilikleri ile ilk defa iletişim kurar. Bu geçiş, Adem'in Leyla'ya her kurduğu tuzakta bayılması sonucu tekrarlanacaktır. Adem'in bayginken hayal dünyasında gördüğü diğer kişilikleri, boşanmadığı için karısından kurtulması gerektiğini söylerler. Adem, cinayetin yükümlülüklerini göze alamayınca karısının ölümüne kaza süsü vermesi fikrini de yine onlar Adem'in aklına sokarlar ve bu cinayeti Adem'in gözünde mümkün hale getirirler. Bu yönü ile hikâyede ana karakterin amacını ortaya çıkaran unsur bu sahnedir ve işlevsel olarak anlatıya katkı yapar. Böylelikle, filmin başında sadece Leyla'dan boşanmak isteyen Adem; giriş bölümünün sonunda Nergis'in baskıları, Leyla'nın boşanmayı kabul etmemesi ve Adem'in diğer kişiliklerinin onu yönlendirmesi gibi nedenlerle Leyla'yı öldürmeyi yeni bir amaç olarak benimser. Sonrasında Adem, Leyla'ya açıkça onu sevmediğini ve ayrılmaları gerektiğini söylese de Leyla bunu kabul etmez ve Adem de onu öldürmek için "sen istedin madem" diyerek harekete geçer.

Filmin gelişme bölümünde, Adem'in Leyla'yı öldürmek için yaptığı planları uygulaması, başarısız oldukça da yeni planlar yapması, hikâyenin akışını sağlayan ana unsurdur. Mahdum'un Lilit'in el yazmalasına ulaşmak için bulduğu yollar da filmi renklendirir ve filmin sonuna doğru hikâyenin akışı için önemli hale gelen bir yan hikâyeye dönüşür. Çünkü, Adem'in planlarında başarılı olamayıp Mahdum'a karısını öldürmesi karşılığında Lilit yazmalarını vermeyi teklif etmesi ile iki hikâye birleşir ve sona doğru bir dönüm noktası yaratır. Hızır ve İlyas ile Adem'in avukatı Harun da birer komedi unsuru yaratarak anlatıyı zenginleştirirler. Örneğin Harun,

köşkteki müzayedenin akşamında sırf gıcık olduğu için Adem'in arabasını çizerek (Görsel 4.7). Nedensellik açısından bakıldığında doğrudan bir yere konulamayacak bu sahne, bir komedi unsuru yaratır.



Görsel 4.7. 9 Kere Leyla filminde Haris'in, Adem'in arabasını çizdiği an.

Adem, filmin sonuna kadar gerek kendi bulduğu yollarla gerekse dolaylı olarak Mahdum'dan ve Nergis'ten fikir alarak, 8 kere Leyla'yı öldürmeyi dener ancak başarılı olamaz. Mahdum da Adem'i ve Haris'i kaçırmaya ve konağı soyarak, el yazmalarını ele geçirmeye çalışır. Haris ve Adem her fırsatta birbiri ile didişir. Nergis de yine her fırsatta Adem'e Leyla'dan kurtulması için baskı yapar. Adem, her planının sonunda bayılır ve hayal dünyasında diğer kişilikleri olan Ademleri görür. Dans eşliğinde filmin temasına uygun şarkılar söylerler. Nergis, Adem'e baskı yapmak için son kozunu oynar. Leyla ve Adem ile yaptıkları terapiyi bitirir. Haris ile evlenmeye karar verdiğini de açıklar. Adem, Nergis'in bu kararından memnun olmamasına karşılık, Leyla nişanı köşte yapmayı teklif eder. Nergis'in bu kararından sonra Adem, Leyla'yı öldürme planlarını hızlandırır ancak yine de başarılı olamaz. Adem, planlarında başarılı olamayınca Mahdum'a gelerek karısını öldürmesi karşılığında el yazmalarını vermeyi teklif eder ve Leyla'yı öldürme planında 9. denemesi için ilk adımı atar. Mahdum da seve seve bunu kabul eder.

Nergis ile yaptıkları son seansta Adem ölüm korkusunu da yener. Nergis'in onu hipnoz altına almasıyla artık ölü görünce bayılmayacaktır. Bu seansta Adem, Haris ile evlenmemesini söyleyerek Leyla'dan nişandan önce kurtulacaklarını belirtir. Ancak hemen ardından Leyla ile seviştiklerini görürüz. Filmin bu noktasında Adem'in Leyla ile sevişmesinde herhangi bir neden bulmak güçtür. Bu sebeple bu

eylemi hipnoz altında gerçekleştirdiği söylenebilir. Sonrasında herkes konakta Nergis ile Haris'in nişanı için toplanır. Leyla el yazmasının orijinallerini nişan hediyesi olarak verir. Kasadan el yazmasını getirmek için mahzene indiğinde, Mahdum ve adamı Faruk, ellerinde otomatik silahlarla konağı basar. Adem ile daha önce anlaştığı üzere karısını öldürüp el yazmalarını almak için gelmiştir. Herkesi kasanın olduğu yere indirir. Leyla'yı karşısında görünce kim olduğuna bakmaksızın ateş eder ve Leyla'yı vurur. Daha sonra Leyla'yı görüp “anne” diye bağırır. Leyla da “Mahdum” diyerek bağırıp yere yığılır. Bu olayın filmin doruk noktası olduğu söylenebilir. Görünürde hem Adem'in hem de Mahdum'un amacı gerçekleşir. Ancak Mahdum, annesini öldürmenin acısıyla bir kriz geçirir ve bir öldürme silsilesi başlatır. Önce kendisine isyan eden Faruk'u sonra da Haris'i vurur. Hızır da Leyla'yı öldürdüğü için Mahdum'a saldırırken, arkadaşı İlyas tarafından yanlışlıkla arbalet ile vurulur ve ölür. Mahdum tam Adem'i öldürecekken onu da Nergis mızrakla öldürür. O sırada henüz ölmemiş olan Haris de Adem'i vurur. İlyas dışında bütün erkekler ölür (Görsel 4.1). İlyas da filmin devamında arkadaşını öldürmenin acısıyla kendini öldürür. Buradaki olaylar oldukça absürttür. Gerçekçi olmayan nedensel bağlarla filmdeki bütün erkek karakterler ölür.

Leyla, Adem'in 9. denemesinde de ölmemiştir. Dirilip ayağa kalkar. Bunu gören Nergis, şoka girer (Görsel 4.8). Bundan sonra Leyla hakkındaki gerçekleri öğreniriz. Leyla ölemediğini, ilk yaratılan kadın olan Lilit olduğunu söyler ve Mahdum, onun 18 yaşına gelince terk ettiği oğludur. Bu noktada hikâyedeki nedensel bağları ve nedenselliğin gerçekliğini sorgulatan bir durum ortaya çıkar; Mahdum, annesinin Lilit olduğunu nasıl anlamıştır. Filmde bu durum Mahdum'un kendisinden şüphelendiğine dair Leyla'nın ifadesi ile geçirilmiştir. Filmin bu noktasına kadar sadece Adem'in öldürmeye çalıştığı karısı olan Leyla, yeni bir kimlik kazanır. Aynı zamanda Adem'in bütün denemelerine rağmen neden ölmediği de netleşir. Leyla insan üstü bir varlıktır.



Görsel 4.8. 9 Kere Leyla filminde Leyla'nın yeniden dirilmesi karşısında Nergis'in şoka girdiği an.

Ayrıca Leyla karakteri, aslında sadece Adem'in öldürmeye çalıştığı, edilgen bir karakter değildir. Adem'in karısı olarak hikâyedeki varlığı ile filmin başından bu yana zaten etken bir karakter olsa da hikâyedeki asıl rolü filmin sonunda ortaya çıkar. Leyla, filmin başında Adem'in amacındaki nedenselliği sağlayan ve bu amacı geciktirerek hikâyenin akışını sağlayan bir karakterdir. Bununla birlikte Adem ile kontrast oluşturan bir karakter olduğunu da görürüz. Adem, onu öldürmek için planlar yapıp uygularken, Leyla'nın temizlik, ütü gibi ev işleri ile ilgilendiği, boş vakitlerinde Adem'in minik heykelini boyadığı görülür (Görsel 4.9). Bu sahneler Leyla'nın Adem'e olan sevgisini ve bağlılığını gösterir.



Görsel 4.9. 9 Kere Leyla filminde Leyla'nın, boş zamanlarında Adem'in minik heykelini boyadığı an.

Bununla birlikte Leyla kadınlara destek de olan bir karakterdir. Nergis ve Adem'in köşkte buluştukları her sahnede Leyla dışarıdadır. Onu film boyunca, bir gün büyük bir tencere yemekle sokaktaki kadınların yanında, başka bir gün bir tekstil

atölyesinde çalışırken, diğer çalışan kadınlara çay getirirken veya kadın hakları ile ilgili bir yürüyüşe katılıp pankart açarken görürüz. Leyla'nın hayatına ve karakterine ilişkin bu sahneler ile filmin sonunda, yani bu noktada ortaya çıkmış olan, onun hakkındaki gerçeğin dramatik etkisini artırmak amaçlanmıştır. Leyla aslında, filmin başında Nergis'in anlatıcı olarak kendisinin Lilit olduğunu söylemesi ile hakkındaki gerçeği manipüle ettiği Lilit karakteridir. Bu durumun, film boyunca açık bir göstergesi yoktur. Bu yönü ile seyircide bir sürpriz yaratması amaçlandığı da söylenebilir.

Adem, Mahdum, Hızır ve Haris gözlerini cehennem kapısının önünde açarlar. Tıpkı Adem'in diğer kişiliklerini gördüğü hayal dünyasında geçen sahneler gibi her yer bembeyazdır. Sonra arkadaşını öldürmenin acısına dayanamayan İlyas da intihar ederek aralarına katılır. Filmin yönetmeni Ezel Akay, oyuncu olarak bu filmde de kendini gösterir (Görsel 4.10). Kapıdaki bekçi olarak ortaya çıkar. Adem ve diğerleri cehennem kapısından girerken, Harun ve Faruk yanlış geldiklerini söyleyerek kapıdan çıkar ve cennete doğru giderler. Diğerleri de cehenneme.



Görsel 4.10. 9 Kere Leyla filminde Adem, Mahdum, Hızır, İlyas, Haris ve Ezel Akay'ın bekçi rolünde cehennem kapısında bulunduğu sahne.

Nergis, hala gördüklerinin şaşkınlığı içindedir. Leyla'nın içinden kurşunların çıktığını ve yaralarının iyileştiğini görmüştür. Leyla onu sakinleştirip karşısına oturtur. Özgür ve başkaldıran kadın olarak bilinen Lilit motifi üzerinden erkek egemen toplumda kadınların düştüğü durum hakkında sohbet etmeye başlarlar. Leyla, erkeklerin sahip olma ve öldürme merakını eleştirir ancak bunun bir cinsiyet meselesi değil zihniyet meselesi olduğunu söyleyerek, filmin, başından beri inşa

ettiği “erkekler canavardır” alt metnine alternatif bir bakış açısı sunar. Ona göre bütün olumsuzluklara rağmen erkeklerin olmadığı bir dünya da mümkün değildir. Hikâyede hayatta kalan iki kadın olarak Nergis ile birlikte yeni bir başlangıç yapmaya karar verirler. Nergis ile “ölüleri kendilerine özenip dirilsinler” diye dans ederlerken film biter (Görsel 4.11).



Görsel 4.11. *9 Kere Leyla* filminde, filmin son jeneriği başlarken, arka planda Nergis ve Leyla’nın “ölüleri kendilerine özenip dirilsinler” diyerek dans ettikleri sahne.

Filmde gelişen olaylara, karakter eylemlerine ve bunların nedenselliklerine bakıldığında her unsur, gerçekçi değil, suni ve absürttür. Adem’in Leyla’dan boşanmak istemesi, Leyla’nın bütün mal varlığında söz hakkı olduğu için kendi başına boşanma davası açmaması, bunun sonucunda kendisinden boşanmayan karısını öldürmek istemesi, Nergis’in Adem’e Leyla’dan boşanması veya kurtulması konusunda baskı yapması, Haris’in, Adem’i kıskandığı için sürekli didişmesi, Mahdum’un, el yazmasına ulaşmak için önce Adem’i sonra da Haris’i kaçırmaması ve konağa gizlice girmek istemesi, Nergis ile Adem’in sevişmeleri, Adem’in, Leyla’yı öldüremeyince Mahdum ile anlaşma yapması, bunun sonucunda Mahdum’un konağı basması gibi nedensellikler gerçekçidir. Ancak Adem’in üzerine dayısı düştüğü için ölümden korkması ve ölü görünce bayılması, bayıldığı için hayal dünyasında diğer Ademleri görmesi, Leyla’nın üzerine saatin düşmesi veya uçurtma uçururken Leyla’ya yıldırım çarpması gibi Adem’in Leyla’yı öldürmek için yaptığı bazı planlar, sağlık görevlileri olarak sürekli Hızır ve İlyas’ın gelmesi, Mahdum’un “iş i düştü de adam kaçırdı demesinler” diye Adem’i yeniden kaçırmaması, Adem ve Leyla’nın filmin sonuna doğru sevişmesi, Mahdum’un konağı basmasından sonra bütün erkeklerin ölmesi ve karakterlerin birbirlerini öldürme sebepleri gibi nedensellikler gerçekçi

değil, fantastik, suni ve absürttür. Gerçekçi nedensellikler de sunumundaki tercihlerle stilize edilerek, gerçeklikten kopuk hale getirilmiştir. Filmdeki komedi unsurları seyircinin hikâyenin ikna ediciliği açısından bu eylemleri, olayları ve nedensellikleri sorgulamasını ikinci plana itmiştir.

Bunun sonucu olarak filmdeki karakterler de tip yerine karakter özellikleri gösterecekler bile derinlikli işlenmemiş, yüzeysel karakterler gibi hissettirir. Adem, filmin protagonistidir ve hikâyenin merkezinde yer alır. Filmin sonuna doğru bir anda Leyla'ya yaklaşır ve boşanmaktan vazgeçtiğini söyler. Filmin sonuna kadar da bu tutumu devam eder ancak Leyla'nın öldüğünü gördüğünde filmin başından beri var olan amacının gerçekleştiğini düşünür. Bu açıdan filmin sonuna doğru bir değişim gösterse de bu değişim tutarlı ve ikna edici değildir. Bu yönü ile evliliğinde mutsuzluk yaşayan ve boşanma arzusunu gerçekleştiremeyen, travmaları ve korkularıyla yüzleşmekten kaçınan ve güçlü kadın figürler karşısında zayıf kalan erkek tiplerini temsil eder.

Leyla, filmde Adem'in eşi olarak önemli bir yer tutar ve hikâyenin merkezinde yer alır. Leyla derinlikli bir karakterdir. Leyla'nın Adem'e sevgisini ve bağlılığını ev işleri yaparak göstermesi, onun geleneksel bir rolü benimsediğini gösterebilir. Ancak bu, onun karakter derinliğini azaltmaz. Aksine, onun geleneksel roller ve kadın hakları savunuculuğu gibi rollerle modernlik arasında bir denge kurduğunu gösterir. Filmin sonunda Leyla'nın aslında Lilit olduğunu öğrenmemiz, onun karakterine ek bir katman ekler. Barbara Black Koltuv (1986), *The Book of Lilith* kitabının girişinde Lilith mitinin, ataerkil toplumlarda bastırılan dişil güçlerin, özellikle bağımsızlık, cinsellik ve başkaldırı sembolü olarak, doğaüstü bir varlık aracılığıyla dışa vurulduğu hem korkulan hem de çekici bulunan kadın figürünü temsil ettiğini belirtir. Leyla'nın bu kimliği, onun film boyunca sergilediği güçlü, dirençli, karanlık ve mistik davranışlarıyla örtüşür. Leyla'nın derinliği, gelişimi, toplumsal misyonu ve mitolojik bağlantıları göz önüne alındığında, onun bir karakter olarak değerlendirilmesi daha doğru olacaktır. Leyla, sadece basit bir tip olmanın ötesine geçer ve film boyunca gösterdiği direnç, ironi ve çok boyutluluk ile derinlemesine işlenmiş bir karakter olarak öne çıkar. Yönetmenin, bu filmde diğer karakterlerin isimlerinde de mitolojilerdeki figürlerden yararlanması dikkat çekicidir. Bu tercih hem hikâyeye derinlik kazandırır hem de filmin atmosferini güçlendirir. Adem, Nergis, Haris, Hızır

ve İlyas gibi isimler, karakterlerin sıradan kişiler olmadığını, aksine mitolojik veya dini temalarla ilişkili olduğunu gösterir. Bu tercih, izleyiciyi hem tanıdık hem de farklı bir dünya ile buluşturur. Böylece yönetmen, karakterler aracılığıyla sadece kişisel hikâyeler anlatmakla kalmaz, aynı zamanda geçmişten gelen mitolojik anlamlarla filmde daha geniş bir evren kurar.

Nergis, filmde evlilik terapisti olarak Adem ve Leyla'nın hayatına giren ve Adem ile yasak bir ilişki yaşayan bir figürdür. Nergis'in manipülatif, narsist ve bencil davranışlarıyla öne çıkan bir tipleme olduğu söylenebilir. Onun sabit ve değişmez özellikleri, film boyunca sergilediği stereotipik davranışlarla belirginleşir. Nergis, güçlü ve baskın kadın figürü olarak, sürekli olarak Adem'i yönlendiren ve üzerinde baskı kuran bir rol üstlenir. Hikâye boyunca Adem'i Leyla'dan boşanmaya teşvik eden Nergis, bu işleviyle hikâyenin ana çatışmasını ve komik unsurlarını destekler. Onun davranışları ve motivasyonları sabit kalır, büyük bir gelişim veya değişim göstermez. Bu değişmezlik ve belirgin stereotipik özellikler, Nergis'i derinlemesine işlenmiş bir karakterden ziyade belirli bir kalıbı takip eden ve hikâyede belirli bir işlevi yerine getiren bir tip haline getirir. Her ne kadar Leyla'nın Lilit olduğunu öğrenmesinden sonra ılımlı bir karaktere dönüşse de bu yönü onun dönüşüm geçirmiş bir karakter olarak değerlendirilmesi için yeterli değildir.

Mahdum, Ezel Akay'ın filminde antagonistik rol üstlenen bir figür olarak öne çıkar. Filmde karanlık ve takıntılı bir koleksiyoncu olarak tanıtılır. Lilit'in el yazmasına sahip olma arzusu, onun ana motivasyonu olup, bu hedefi film boyunca değişmez ve sabit kalır. Stereotipik bir kötü adam olarak Mahdum, tehditkâr, şiddete başvurmaktan çekinmeyen ve takıntılı davranışlarıyla öne çıkar. Adem ve Leyla'nın yaşamlarına dışsal bir çatışma unsuru ekleyerek hikâyeyi dramatik açıdan zenginleştirir. Mahdum'un komik ve absürt sahnelerde yer alması, onun karanlık doğasına ironik bir ton katar ve filmdeki komedi unsurlarını destekler. Bu sabit ve tek boyutlu özellikler, Mahdum'un derinlemesine işlenmiş bir karakterden ziyade belirli bir kalıbı takip eden ve belirli bir işlevi yerine getiren bir tip olduğunu gösterir.

Haris, Ezel Akay'ın filminde Adem'in avukatı olarak yer alan ve daha çok komik ve hafifletici bir unsur olarak işlev gören bir tiptir. Tatlı atışmaları ve esprili

diyaloglarıyla, ciddi ve dramatik olayları dengelemek için kullanılır. Hikâye boyunca sabit kalan davranışları ve büyük bir değişim göstermemesi, onun tek boyutlu bir figür olduğunu ortaya koyar. Haris, Nergis'in Adem'i Leyla'dan boşanması için motive etmesine yardımcı olur ve bu işleviyle anlatıdaki yerini belirler. Güldürü unsuru yaratmak ve ana olay örgüsüne hafifletici bir ton katmak amacıyla var olan Haris, belirli bir kalıbı takip eden, değişim göstermeyen ve belirli bir işlevi yerine getiren bir tip olarak öne çıkar.

Mahdum'un adamları Harun ve Faruk ile acil tıp teknisyenleri Hızır ve İlyas, filmde belirgin tipik özelliklere sahip yan karakterlerdir. Mahdum'un ikizleri, onun karanlık ve tehditkâr dünyasında sadık ve yetenekli adamlar olarak işlev görürken, aynı zamanda komik ve absürt durumlar yaratarak izleyiciye eğlenceli anlar sunarlar. Sabit ve stereotipik özellikleriyle, hikâye boyunca büyük bir değişim veya gelişim göstermeyen tek boyutlu figürlerdir. Hızır ve İlyas ise, Leyla'nın başına gelen her olayda ambulansla gelerek tekrarlayan bir motif haline gelirler ve anlatıya güldürü unsuru katarlar. Belirgin ve stereotipik özellikleriyle, büyük bir değişim göstermeden sürekli aynı işlevi yerine getirmeleri, onları da tek boyutlu ve işlevsel tipler yapar. Bu karakterler, belirli bir kalıbı takip eden, değişim göstermeyen ve anlatının komik ve absürt tonunu destekleyen figürler olarak öne çıkar.

Filmdeki zaman düzenlemesine bakıldığında filmin açılış sekansından sonra hikâyenin başına yapılan geri dönüş ile beraber olayların kronolojik bir sırayla ilerlediği görülür. Filmin flash forward ile başlaması, Adem'in, Mahdum tarafından kaçırıldığında nasıl kaçırıldığını hatırlaması gibi geriye dönüşler (flashback) dışında zaman açısından seyircinin zihninde zaman dizinsel karmaşa yaratacak bir düzenleme görülmez. Yönetmen slow motion tekniğini de kullanarak olay örgüsü zamanını gerer. Ancak planların neredeyse tamamı zamandaşlık çerçevesinde sunulur.

Öncelikle, filmin açılışı ve kapanışı arasında kurulan paralellik, zamanın döngüsel kullanımını göstermektedir. Filmin başında gördüğümüz sahneler, filmin sonunda daha ayrıntılı ve açıklığa kavuşmuş bir şekilde tekrar eder. Bu, izleyiciye hikâyenin bütünlüğünü ve karakterlerin değişimlerini anlamaları için bir çerçeve sunar. Vanitas tarzı tablolarla benzer bir mizansenle (Görsel 4.1) açılan film, aynı öğelerin filmin

sonunda da kullanılmasıyla bu noktaya nasıl gelindiğini gösterir ve döngüsel bir zaman yapısı oluşturur.

Filmin ironik ve absürt tonunu desteklemek için zaman, birçok defa manipüle edilmiştir. Özellikle, Adem'in öldürme girişimlerinde başarısız olduğu her seferde bayılması ve hayal dünyasında diğer kişilikleriyle karşılaşması, zamanın kesintili ve parçalı kullanımını gösterir. Bu sahneler, hikâyenin gerçekliğini kesintiye uğratarak izleyiciyi karakterin zihinsel ve duygusal durumuna yönlendirir.

Filmde mekân kullanımı, karakterlerin iç dünyalarını ve hikâyenin atmosferini yansıtmak açısından büyük bir öneme sahiptir. Bir arkeolog olan Adem ve ilk yaratılan kadın olduğunu söyleyen Leyla'nın birlikte yaşadığı konak, filmde merkezi bir mekândır. Lüks ve ihtişamlı bir yapıya sahip olan bu konak, karakterlerin sosyoekonomik statüsünü, yaşam tarzlarını yansıtır. Odaların duvarlarını süsleyen önemli ressamların tabloları, karakterlerin içsel dünyalarını görselleştirir (Görsel 4.12). Konağın mahzeni ise, birçok silah, zırh ve fantastik öge barındırmasıyla, Adem'in arkeolog kimliğini ve Leyla'nın mitolojik geçmişini destekler (Görsel 4.11). Bu mahzen, aynı zamanda hikâyenin dramatik anlarına sahne olarak, gizemli ve tehlikeli bir atmosfer yaratır.



Görsel 4.12. 9 Kere Leyla filminde Adem ve Leyla'nın yaşadığı konağın lüks atmosferini ve odalarda sergilenen sanat eserlerini yansıtan sahne.

Benzer yaklaşım Mahdum'un ofisinde de görülür (Görsel 4.13). Mahdum'un mekânındaki tarihi eserler, ilkel silahlar, zehirler ve vahşi hayvan postları hem onun mesleğine uygun bir arka plan sağlar hem de karakterindeki karanlık ve gizemli tarafı yansıtır.



Görsel 4.13. 9 Kere Leyla filminde Mahdum karakterinin ofisi. Karanlık ve kasvetli ışıklandırmaya sahip ofiste tarihi eserler, ilkel silahlar ve vahşi hayvan postları gibi Mahdum'un yaptığı işi ve karakterini yansıtacak birçok aksesuar görülmekte.

Filmde dikkat çeken unsurlardan biri de yönetmenin diğer filmlerinde olduğu gibi bu filmde de anlatıcıyı kullanmasıdır. Anlatıcı filmin sadece açılış sekansında kendini gösterir. Bu yönü ile anlatıcı, *Osman Sekiz* filminde göreceğimiz üzere etkin bir araç değildir. Ancak anlatıcı, yönetmen tarafından hem bir manipülasyon aracı olarak kullanılmış hem de filmin sonuna dair bir ipucu vermiştir. Filmin açılış sekansında hem Nergis'in hem de Leyla'nın sesini duyarız. Nergis'in sesi baskındır ve kendini Lilit olarak tanıtır. Ancak filmin sonunda Lilit'in aslında Leyla olduğunu görürüz. Böylelikle Nergis karakterinin baskın sesi ile Lilit'in kimliği manipüle edilirken, daha düşük bir frekansta Leyla karakterinin sesi kullanılarak da Lilit hakkında bir ipucu verilir.

Anlatıcının bu rolü anlatı enformasyonunun alanı ve derinliği hakkında da fikir vermektedir. Filmde enformasyon genellikle sınırlandırılmıştır. Özellikle Lilit'in kimliğine dair yapılan manipülasyon bu enformasyonu sınırlandırarak filmin sonunda bir sürpriz yaratır. Ancak filmin bazı bölümlerinde bu sınırlandırmanın alanının genişlediği görülür. Filmde Leyla'nın konak dışında yaptığı faaliyetler, Mahdum'un Haris'i kaçırmayı, Nergis ve Haris ile el yazmalarını almak için görüşmesi, seyircinin anlatı bilgisinin ana karakter Adem'in önüne geçtiği yerlerdir. Seyirci, Adem'in dünyasının dışına çıkarılarak hikâyeye başka katmanlar eklenmiş ve zenginleştirilmiştir.

Anlatı enformasyonunun derinliğine bakıldığında ise nesnel anlatımın hâkim olduğu görülür. Ancak öznel anlatım da filmin biçiminin şekillenmesinde önemli rol oynar.

En belirgin öznel anlatım, Adem'in bayılmalarında görülür. Adem her bayıldığında, seyirci onun hayal dünyasına dahil edilir ve hem zihinsel hem de algısal düzeyde öznel alanında hapsolür (Görsel 4.5). Bu teknik, ana hikâyeyi bölmesi ve bir komedi unsuru yaratması ile filmin biçiminde öne çıkar. Benzer şekilde Adem'in Mahdum tarafından ilk kaçırılmasında, Adem'in kaçırılma anını hatırlaması, seyirciyi yine Adem'in zihnine dahil ederek bir komedi unsuru yaratır. Elbette buradaki komedi unsurunun oluşmasında, kurgu stratejisi etkili olmuştur.

9 Kere Leyla filminde, anlatı unsurları yönetmenin masalsı gerçekçilik yaklaşımının bir yansıması olarak öne çıkmaktadır. Karakterlerin içsel dünyalarını ve toplumsal rolleri ele alan film, absürt ve fantastik unsurlarla zenginleştirilmiş bir hikâye sunar. Filmin açılış ve kapanış sekansları arasındaki döngüsel zaman yapısı, izleyiciye hikâyenin bütünlüğünü ve karakterlerin gelişimini anlamaları için bir çerçeve çizer. Filmin anlatısı gerçek dünyada geçen bir karı-koca çekişmesi iken, yaratılış efsanelerinden biri olan Lilit karakteri ve onun dünyasına ait unsurlarla fantastik bir hale bürünmüş, diyaloglar, olaylar ve stilistik tercihlerle de bir komedi türüne dönüşmüştür. Filmin fantastik ve komik atmosferi de görsel ve işitsel unsurlarla birlikte diğer sinematik tekniklerle desteklenmiştir. Adem'in hayal dünyasında geçen sahneler ve onun diğer kişilikleriyle olan etkileşimleri, filmin absürt tonunu desteklerken, aynı zamanda karakterin içsel çatışmalarını ve psikolojik derinliğini ortaya koyar. Leyla'nın, sonunda Lilit olarak ortaya çıkması, anlatının sürpriz unsuru olarak işlev görür ve filmin dramatik yapısını güçlendirir. Anlatıcı kullanımı ve anlatı enformasyonunun sınırlandırılması, izleyiciyi filmin sonunda beklenmedik bir gerçekle yüzleştirirken, karakterlerin içsel ve toplumsal dinamiklerle ilişkisini açığa çıkarır. Genel olarak, *9 Kere Leyla*, Ezel Akay'ın karakter inşası, anlatı yapısı ve tematik derinliği ile zenginleşmiş, masalsı gerçekçilik tarzının bir örneği olarak değerlendirilebilir.

9 Kere Leyla filminde işlenen temalar, özellikle toplumsal cinsiyet rolleri ve bireyin içsel dönüşümüne odaklanır. Film, bir evlilik krizinin merkezine yerleşen hikâyesinde, erkek egemen topluma eleştirel bir bakış sunar. Adem karakterinin Leyla'yı öldürme çabaları, bireyin kendi arzuları ve sorumluluklarıyla yüzleşme süreci olarak okunabilir. Bu bağlamda film, erkeklerin kadınlar üzerindeki tahakküm kurma arzusunu absürt bir dille eleştirirken, Leyla karakteri üzerinden kadının

direnme gücünü ve toplumsal yapıdaki yerini sorgular. Lilit mitine yapılan göndermelerle, filmin ana teması kadının tarihsel ve mitolojik bağlamda özgürleşmesi, başkaldırısı ve ölümle ilişkilendirilirken, alt temalar arasında bireyin ölüm korkusu, güç dinamikleri ve aşk yer alır. Film, mizahı ve fantastik unsurları kullanarak, seyirciye toplumsal cinsiyet rollerini eleştiren bir anlatı sunar.

Filmin anlatı yapısı, yönetmenin biçem özelliklerini de şekillendiren anlatı tarzına ilişkin tercihler içermektedir. Filmde klasik anlatı tarzının özellikleri açıkça görülür. Giriş, gelişme ve sonuçtan oluşan anlatı, karakterlerin amaçları ve bu amaçlara ulaşmak için yaptıkları eylemler ile lineer bir şekilde ilerler ve mutlak bir sonla biter. Yönetmen klasik anlatı ile sınırlı kalmayıp hikâyeye eklediği unsurlarla postmodernist anlatı tarzının özelliklerini de yansıtan bir film sunmaktadır. *9 Kere Leyla* filminin Tayfun Türkili'nin *9 Canlı* isimli tiyatro oyunundan uyarlama olduğu bilinmektedir (Görsel 4.11) (Pehlivan, 2020). Bununla birlikte yönetmen filmin ayrı yerlerinde iki diyalogla eski filmlerine göndermeler yapar. Yönetmen, filmin açılışında Nergis'in ağzından çıkan "7 musluk kuruttum" ifadesi ile *7 Kocalı Hürmüz* filmine gönderme yaparken bir sahnede de Adem'in "İlahi polisler, ben hep evdeyim" ifadesi ile *Neredesin Firuze* filmine gönderme yaptığı görülür. Bu diyaloga, *Neredesin Firuze* filminin ikonik müziğinin çok kısa bir bölümünü de ekleyerek yapılan göndermeyi destekler. Ayrıca *9 Kere Leyla* filminin ana hikâyesi bir karı koca çekişmesi iken hikâyeye yaradılış efsanelerinden Lilith mitini de dahil eder. Böylelikle film fantastik bir türe evrilir. Aynı zamanda filmde komedi ve müzikal türlerinin uyuşmaları da baskın bir şekilde kendini gösterir. Yani film, türlerin iç içe geçtiği bir anlatıya sahiptir. Bütün bunlar yönetmenin filmdeki metinlerarası yaklaşımının bir göstergesidir. Lilith efsanesinin ve diğer tür uyuşmalarının varlığı filme pastiş ve parodi niteliği kazandırırken ironi de içermektedir. Filmde hem anlatı hem de stil unsurlarının, seyircide yabancılaşma duygusu yaratarak, izlediği şeyin film olduğunu sürekli hatırlatan tercihler kullanıldığı görülür. Adem'in bayılmalarında hayal dünyasında diğer Ademler'i gördüğü, onlarla şarkı söyleyip dans ettiği sekanslar, seyirciyi anlatıdan koparır. Aynı zamanda yönetmen bazı sahneler arası geçişlerde sonraki sahnedeki devinim ve diyalogları önceki sahneden başlatarak geçişler yapar. Filmin açılış sekansından, Leyla, Adem ve Nergis'in terapi seansının görüldüğü sahneye geçiş, bu sahneden de

sonraki sahne olan Adem ve Nergis'in köşkte seviştikleri sahneye geçiş, bu şekilde düzenlenmiştir. Buradaki geçişler geleneksel kullanımlardan farklılaşmakta ve seyirciyi anlatıdan kopararak yabancılaştırmaktadır. Brecht estetiğinin temel özelliklerinden biri olan yabancılaşma, sinemada modern anlatı tarzının da temel özellikleri arasındadır. Buradan hareketle filmin, klasik anlatı tarzının yanında modern ve postmodern anlatının özelliklerini de taşıdığı söylenebilir. Bu yönü ile Ezel Akay, *9 Kere Leyla* filminde melez bir anlatı tarzı benimsemiştir.

Anlatı yapısından sonra stil unsurlarına bakıldığında *9 Kere Leyla* filmindeki stilistik tercihlerin absürt durumlar yaratacak şekilde düzenlendiği görülür. Bu da seyircide izlediği şeyin bir film olduğunu hatırlatan bir yabancılaşma duygusu yaratmaktadır. Ezel Akay da kendisini “masalsı gerçekçilik alanında çalışan bir anlatıcı olarak” gördüğünü belirtmiştir (T24, 2020). Masalsı gerçekçilik, anlatım teknikleri ile fantastik veya büyülü unsurların harmanlanmasını ifade eder. Gerçek dünyada var olmayan, fantastik öğeler, karakterler ve olaylar, anlatıya dahil edilirken bu öğeler sanki sıradan ve günlük bir olaymış gibi sunulur. Bu tarz, izleyicinin, alışıldık gerçeklik algısını sorgulamasına neden olur ve onlara alternatif bir gerçeklik sunar. Yönetmenin masalsı gerçekçi sinema yaklaşımının bu filmde de tezahür ettiğini görürüz. Hikâyedeki fantastik unsurlar stilistik tercihlerle birleşince masalsı bir atmosfer yaratır. Hikâyedeki fantastik unsurlar, gerçek dünyada geçen sıradan bir şeymiş gibi sunulur. Stilistik tercihler, absürt bir şekilde kullanılarak absürt ve gerçek dışı bir temsil yaratılır. Absürt durumlar komedi türünün uylaşımlarının baskın olması sebebi ile seyirci tarafından sorgulanmaz ve kabul görür. *9 Kere Leyla* filminin stilistik tercihlerinde mizansen ve kurgu alanındaki tercihler, biçimi şekillendiren ana unsurlar olsa da yönetmenin biçiminin izleri diğer stilistik tercihlerde de kendini göstermektedir.

4.2.1.3. Mizansen

9 Kere Leyla filminin mizanseninde, kostümler ve aksesuarlar öne çıkar. Yani yönetmenin diğer filmlerinde de görülen ve üslup özellikleri arasında yer aldığı söylenebilecek olan özenli sanat yönetimi, bu filmde de görülür. *9 Kere Leyla* filminde mizansen unsurları renkleri ile öne çıkmaktadır. Yönetmen, pastel tonları ve canlı renkleri, stilizasyonun kendini belli edeceği şekilde kullanmıştır. Örneğin

mizansende birden çok renk kullanımı, bu stilizasyonu seyirciye hissettirir. Benzer şekilde bütün kostümlerde canlı renkler kendini gösterir. Filmin başında, Adem'in kırmızı gömleği, Leyla'nın kırmızı ve turuncu renkli bluzu ve yine Nergis'in açık bej renkli bluzu dikkat çekicidir (Görsel 4.3; Görsel 4.14). Diğer karakterlerin kostümlerinde de en az bir renk kendini belli eder. Ayrıca hem arka planlarda hem de mekânların dekorasyonlarında yine canlı renklere sahip aksesuarlar görülür (Görsel 4.14). Bu tercihler mizansende rengi öne çıkararak seyirciye bir stilizasyon, yani yapaylık hissettirir. Yönetmenin bu tercihi bütün filmlerinde olduğu gibi bu filmde de tekrarlanan bir üslup özelliğidir.



Görsel 4.14. 9 Kere Leyla filminde, mizansende canlı renklerin öne çıktığı kostüm ve aksesuar kullanımını yansıtan bir sahne. Arka planda görülen lambaderlerin ve Leyla'nın arkasında duracak şekilde çerçevelenmiş Sirani'nin *Timoclea Kills the Captain of Alexander the Great* isimli tablosunun çerçevelerinin canlı renklerden seçildiği görülmekte.

Mizansende dikkat çeken tercihlerden biri de oyuncu performanslarıdır. 9 Kere Leyla filminde oyuncular seyirciye adeta -mış gibi yapılmış bir oyunculuk performansı sunmakta, onlara izlediği şeyin bir yapım olduğunu hatırlatmakta, özdeşlik kurmalarının önüne geçerek, karakterlere ve hikâyeye yabancılaştırmaktadır. Yönetmenin *Neredesin Firuze*'den beri devam eden oyunculuk performansına dair tercihleri bu filmde de tekrarlanmaktadır. Asya Çağlar Öztürk (2007) *Neredesin Firuze* filminde sergilenen oyunculuk tarzının göstermeci bir oyunculuk tarzı olduğunu belirtir (s. 198). Brecht estetiğinin özelliklerinden biri olan bu oyunculuk tarzı (Parkan, 1983, s. 44) yönetmenin yabancılaşma efekti için başvurduğu gözle görülür tercihlerin başında gelmekte ve bütün filmlerinde tekrarlanmaktadır.

Mizansende renklerin ve oyunculukların dışında arka düzlemde sıkça görülen tablolar ve heykeller de dikkat çekmektedir (Görsel 4.12; Görsel 4.14). Yönetmen bu filmde sanat eserleri ile bir görsel metafor yaratma çabasına girmiştir. Bu eserler hem karakterlerin iç dünyaları hakkında bir anlam inşa ederken hem de fantastik bir unsur olarak tür uyuşumunu işlevi görür. Akay, katıldığı bir programda *9 Kere Leyla* filmi hakkında, arka planlara birçok tablo yerleştirdiğinden bahseder. Filmdeki stilistik tercihler sinema gösterimini hedefleyerek düzenlenmiş olsa da pandemi sebebi ile film, gösterim yolculuğunu dijital platformda tamamlamıştır. Akay’a göre de bu arka plana yerleştirdiği detaylar, filmi televizyon, telefon veya tablet gibi sinema perdesine nazaran küçük ekrandan izleyen seyirci tarafından fark edilememiştir (NeyseNe, 2020). Yönetmenin mizansene yerleştirdiği bu sanat eserlerini sadece mizansen kapsamında değerlendirmek yeterli olmayacaktır. Çünkü mizansendeki bu öğeler yönetmenin sinematografik tercihlerini de şekillendirmiştir.

4.2.1.4. Sinematografi

Ezel Akay, *9 Kere Leyla* filminde mizansendeki dekor unsurlarının işlevselliğini çerçevelemeyi kullanarak ortaya çıkarır. Arka plana yerleştirdiği nesnelerle mizansenin farklı düzlemlerini işlevsel hale getirmiştir. Bu yaklaşım özellikle Nergis ve Leyla’nın karakteristik özellikleri ile ilişkilendirmek amacıyla, bu karakterlerin görüldüğü mizansenlere yerleştirilen tablolarda ve heykellerde görülür. Örneğin; Nergis, Adem ve Leyla’yı birlikte ilk gördüğümüz sahnede Nergis’in arkasında Elisabetta Sirani’nin *Timoclea Kills the Captain of Alexander the Great* isimli tablosu vardır (Görsel 4.14). Kendisine tecavüz eden kaptanı kuyuya atan bir kadının resmedildiği tablo, Nergis’in karakteristik özelliklerinden biri olan güçlü kadın duruşunu destekler. Aynı zamanda bu tablo, Nergis’in erkeklere bakış açısını sembolize eden bir görsel metafor oluşturur. Burada olduğu gibi çerçeveye yerleştirilen tablolar ve Antik Yunan dönemini çağrıştıran heykeller film boyunca aynı amaçla kullanılmıştır. Bununla birlikte mizansendeki bu eserler, filmde fantastik bir atmosfer yaratmaktadır.

Çerçevelemede dikkat çeken tercihlerden biri de bazı sahnelerdeki simetrik çerçevelerdir. Örneğin; Nergis, kendi ofisinde danışanları olan evli çiftle seans yapmaktadır. Sahneye baktığımızda Nergis’in yüzü çerçevenin ortasındadır.

Nergis'in karşısında duran danışanları ise arkasındaki aynada görülürken, kafası yan yana oturan iki danışanın arasında kalmaktadır. Çerçeveleme ile bir simetri yaratılmıştır. Bu sahne, yönetmenin mizansendeki öğeleri, çerçeveleme tekniği ile etkin bir şekilde kullandığını gösteren örneklerden biridir; yönetmen sadece simetrik çerçevenin estetik görünümünü kullanmakla kalmamış, karşılıklı konuşma şeklinde geçen sahnede, geleneksel açı-karşı açı çekimi yerine, kameranın bakış yönünü değiştirmeden, sadece çekimler arasındaki ölçekleri ve odağı değiştirerek çektiği planları kullanmıştır (Görsel 4.15). Elbette burada sahnenin bütünü açısından düşünüldüğünde yönetmenin çerçevelemede yaptığı tercihleri işlevsel hale getiren asıl teknik, kurgudur. Çerçevelemenin benzer kullanımına başka bir örnek olarak filmin açılış sekansından sonraki ilk sahneye bakılabilir. Sahnede Nergis, Adem ve Leyla'yı bir arada görürüz. İlk planda Nergis'in kafası Adem ve Leyla'nın arasındadır ve simetrik bir görüntü oluşturulmuştur. Hikâyede Nergis, Leyla ile Ademi ayırmaya çalışan bir karakterdir. Bu bağlamda, Nergis'in hikâyedeki rolünü göstermesi açısından çerçevelemenin işlevsel bir şekilde kullanıldığı söylenebilir.



Görsel 4.15. 9 Kere Leyla filminde, Nergis’in ofisindeki seans sırasında kullanılan simetrik çerçeveleme.

4.2.1.5. Kurgu

Filmin kurgu stratejisi de seyircide yabancılaşma duygusu yaratacak şekilde düzenlenmiştir. Ezel Akay, filmin kurgusunda özellikle de geçişlerde birçok farklı tekniği kullanmıştır. Dinamik kurgu, özellikle sahneler arasındaki geçişlerde kullanılan teknikler ve sahne içi planlardaki kesmeler, filmin kurgu stratejisinde hemen göze çarpar. Açılış sekansının sonuna baktığımızda anlatıcı dış ses olarak Nergis, monoloğunu bitirir ve o sırada ekranda gördüğümüz karakter, diegetik olarak konuşmaya başlar: “İçinizde, en derinlerde yatan arz...” derken plan değişir ve yeni sahnenin ilk planını görürüz. Yine Nergis aynı açı ve ölçekte ve diyalogunu bu planda tamamlar: “...uyu bulmalısınız”. Bu sahnenin ardından gelen, yeni sahneye geçişte de yine Nergis karakterinin diyalogu ve eylemleri üzerinden aynı geçiş yapılır. Yönetmen, sonra gelecek olan sahnedeki diyalogu ve oyunculuğu önceki sahnenin sonundan başlatarak bir geçiş yapar. Bu geçiş tekniği film boyunca bazı sahnelerde tekrarlanmaktadır.

Yine buradaki geçişe benzer şekilde yönetmenin, iki sahne arasında geçiş yaparken, önceki sahnenin son planı ile sonraki sahnenin ilk planı arasında ritmik bir şekilde gidip gelen deneysel olarak görülebilecek bir teknik daha kullanmıştır. Örneğin; Adem'in Leyla'yı, üzerine saat düşürerek öldürmeye çalıştığı ve bayıldığı montaj sekansın sonunda, Adem ayılıp kendine gelir. Leyla'nın ölmediğini görünce şaşkın bir şekilde bunu sorgularken Adem'in yüzünü gördüğümüz plan ile sekans biter. Bu planda Adem henüz tam olarak kendine gelmemiş gibidir. Diğer sahnenin ilk planında Mahdum'un yüzünü görürüz. Sonra, Adem'in önceki montaj sekansın son planındaki görüntüsü, yeni sahnenin ilk planındaki Mahdum'un görüntüsü ve tekrar önceki plandaki Adem'in yüzünün görüldüğü planlar sırayla gösterilir. Devamında da Adem'i Mahdum'un karşısında görürüz. Mahdum'un adamları, kaçıırken bayılttığı için kendine gelmektedir (Görsel 4.16). Yönetmen, müziğin ritmine uygun bir şekilde önceki sahnenin son planı ile sonraki sahnenin ilk planı arasında gider-gelir ve Adem'in yeni sahnedeki görüntüsü ile geçişi tamamlar.



Görsel 4.16. 9 Kere Leyla filminde yönetmenin, Adem ve Mahdum arasındaki sahne geçişini müziğin ritmine uygun şekilde ardışık planlarla gerçekleştirdiği ritmik kurgu. Önceki sahnenin son planı ile sonraki sahnenin ilk planı arasında gidip gelen bu yaratıcı teknik, görsel bir dinamizm oluşturur.

Aynı teknik ilerideki sahnelerden birinde, Adem ile Haris arasındaki sürtüşme üzerinden bir komedi unsuru yaratmak için de kullanılır. Burada kurgu, Adem'in küfreden yüzü ile Haris'in el hareketi yaptığı görüntüsü arasında gidip gelir (Görsel 4.17) ve Haris'in görüntüsü ile devam ederek yeni sahneye geçilir. Bu geçişler alışılmışın dışında bir deneyim sunarak seyirciye izlediği şeyin bir film olduğunu hatırlatır.



Görsel 4.17. 9 Kere Leyla filminde, Adem’in Haris’e duyduğu öfkeyi komik bir şekilde yansıtan ritmik kurgu. Adem’in sinirli yüz ifadesi ile Haris’in el hareketi arasında gidip gelen planlar, sahneler arası geçişi mizahi bir etkiyle tamamlar.

Yönetmen, Adem-Nergis ve Adem-Leyla arasındaki sevişme sahnelerinin kurgusunda da farklı bir yola gitmiştir. Sevişme sahnelerinde, sinema filmleri için deneysel bir yaklaşım olan fotografik anlatımın tercih edildiği görülür (Görsel 4.18). Örneğin bir sevişme sekansında, atmosfere uygun bir müzik eşliğinde, konağın bahçesinde olduğunu daha önce gördüğümüz Eros heykeli (Görsel 4.18-a), yine konağın önünde gördüğümüz süs havuzunun ortasında duran ve bu yönü ile su perilerini, dolayısıyla da denizde doğan Venüs’ü çağrıştıran bir kadın heykeli (Görsel 4.18-b), Papini imzalı *Dans Eden Bakire* isimli heykel (Görsel 4.18-c), dekolteli bir kadın figürünün resmedildiği barok döneme ait bir tablo (Görsel 4.18-d), hikâyesinde çarpık ilişkiler ve aldatma barındıran Jean Auguste Dominique Ingres’a ait *Paolo et Francesca* tablosundan iki detay plan (Görsel 4.18-e), yataktan sarkan bir el, sallanan avize, Nergis’in çıplak diz ve el görüntüleri, Nergis ve Adem’in, yatağın üstünde birbirine kavuşan elleri (Görsel 4.18-f), Adem’in kırmızı elmayı ısırarak ağzında tuttuğu görüntüler, Nergis’in Adem’in ağzındaki kırmızı elmayı ısırdığı görüntü (Görsel 4.18-g), yatağın üstüne saçılan kırmızı elmaların görüntüsü (Görsel 4.18-h), Heybetli bir şekilde duran bir aslan heykelinin görüntüsü (Görsel 4.18-i), kükremekte olan bir aslan heykelinin yakın planı (Görsel 4.18-i), yatağa kendini bırakan Nergis’in yakın plan görüntüleri (Görsel 4.18-j) ve Adem’in “oh” sesi ile Nergis’in kucığına düşen kafasının yakın plan görüntüsü (Görsel 4.18-k), yönetmenin Adem ve Nergis’in sevişmesini göstermek için kullandığı anlık kısa görüntülerdir (Görsel 4.18). Görüntülerdeki figürler; aşkı, şehveti, aldatmayı simgelemektedir. Bu yönü ile sahnenin amacı açısından tutarlıdır. Ezel Akay, açıkça bir sevişme sahnesi göstermek yerine, anlık kısa görüntüleri birleştirerek bir montaj sekans oluşturmuş ve yasak aşk yaşayan çiftlerin sevişmelerini alegorik bir şekilde seyirciye aktarmıştır.



Görsel 4.18. 9 Kera Leyla filminde, Adem ve Nergis'in sevişme sahnesinde kullanılan aşk, şehvet ve aldatma temalarını simgeleyen alegorik görüntüler dizisi. **(a)** Eros heykeli. **(b)** Venüs'ü çağrıştıran bir kadın heykeli. **(c)** Papini imzalı *Dans Eden Bakire* isimli heykel. **(d)** dekolteli bir kadın figürünün resmedildiği barok döneme ait tablo. **(e)** Jean Auguste Dominique Ingres'a ait *Paolo et Francesca* tablosundan detay plan. **(f)** Nergis ve Adem'in, yatağın üstünde birbirine kavuşan elleri. **(g)** Nergis'in, Adem'in ağzındaki kırmızı elmayı ısırıldığı görüntü. **(h)** Yatağın üstüne saçılan kırmızı elmaların görüntüsü. **(i)** Heybetli bir şekilde duran aslan heykeli. **(j)** Kükremekte olan aslan heykelinin yakın plan görüntüsü. **(j)** Yatağa kendini bırakan Nergis'in yakın plan görüntüsü. **(k)** Adem'in, Nergis'in kucağına düşen kafasının yakın plan görüntüsü.

Yönetmenin benzer amaçla kullandığı bir başka geçiş tekniği ise filmin yine başlarındaki paralel kurguda, iki ayrı mekânda gerçekleşen ilişkili olaylar arasındaki geçişte görülür. Müzayede sekansında Mahdum karakteri açık artırmayı yönetirken, Lilit'in el yazmasının sergilenmesi sırasında, diyaloguyla seyircinin ilgisini Faruk'a çevirir. Tam o sırada wipe (silme) geçiş ile Faruk'un içinde bulunduğu durum gösterilir. Faruk'un olduğu görüntü alttan çerçeveye girerek Mahdum'un olduğu görüntüyü yarıya kadar keser. Kısa bir süre çerçevenin üstünde Mahdum'un görüntüsü, altında ise Faruk'un görüntüsü görülür (Görsel 4.19). Daha sonra Faruk'un görüntüsü Mahdum'un görüntüsünü iterek ekranı kaplar. Faruk ve Harun'un müzeden traversi çaldığı sahnenin açılışında da aynı teknik bu defa dikey olarak kullanılır. Wipe geçişin hızlı bir şekilde kullanıldığı geçişler de vardır. Wipe geçişin bu farklı kullanımları aynı zamanda bir komedi unsuru yaratmak için tercih edilmiştir.



Görsel 4.19. *9 Kere Leyla* filminde Mahdum’un müzayedeyi yönettiği sahneden Faruk’un bulunduğu sahneye wipe (silme) geçişi. Mahdum’un görüntüsü üstte kalırken, Faruk’un görüntüsü alttan çerçeveye girerek ekranı kaplar ve paralel kurguyla iki mekân arasında dinamik bir bağlantı kurar.

Bazı sahnelerin arasındaki geçişlerde, iki sahne arasında detay plan olarak çekilen ara görüntülerin kullanılması da ilginçtir. Örneğin Adem’in Leyla’yı ilk öldürme girişiminden sonra başarısızlığını Nergis’e anlattığı sahneden, Adem’in Mahdum tarafından kaçırıldığı ve müzede görüştükleri sahneler arasındaki geçişte bir antika demir lamba standının (veya mumluk) süsleme detaylarından görüntüler gösterilir (Görsel 4.20). Yönetmenin, iki sahne arasında doğrudan bir geçiş yapmak yerine önce ara görüntülere yer vermesi dikkat çeken bir tercihtir. Daha çok sahneler arası geçişlerde görülen bu geçiş teknikleri, her sahnenin bir skeç olduğu izlenimini de yaratmaktadır.



Görsel 4.20. 9 Kere Leyla filminde Adem ve Mahdum arasındaki sahne geçişinde kullanılan antika demir lamba standının detay görüntüleri. Yönetmen, sahneler arasında doğrudan geçiş yapmak yerine bu tür ara görüntülerle skeç havası yaratarak geçişleri dikkat çekici hale getirir.

Yönetmen bunların dışında sahneler arası geçişlerde, görünmez kesme (invisible cut) ve sahne içi plan geçişlerinde de atlamalı kurgu (jump cut) gibi teknikleri de kullanır. Bu tekniklerle filmin seyir deneyimi de keyifli hale gelmektedir. Görünmez kesmeye bir örnek olarak Leyla'nın konak içindeki gündelik yaşamından görüntülerin sunulduğu montaj sekanslar gösterilebilir (Görsel 4.21). Buradaki teknikte iki ayrı plan kamera hareketi ve oyuncunun eylemi ile bir devamlılık sağlanarak tek plan gibi sunulmuştur. Yine filmin ilerleyen bölümlerinde Leyla'nın kadınlarla gün yaptığı ve konakta temizlik yaptığı planlar, aynı şekilde görünmez kesme ile birleştirilerek sunulur.



Görsel 4.21. 9 Kere Leyla filminde Leyla'nın konak içindeki hareketini görünmez kesme tekniği ile takip eden sahneler. Kamera hareketi ve Leyla'nın dans ederken farklı bir odaya geçmesiyle sağlanan devamlılık, iki ayrı planı tek bir kesintisiz sahne gibi sunar.

Sahne içindeki bazı plan geçişlerinde ise genelde komedi unsuru yaratacak durumu öne çıkarmak için planları uzatacak yerlerin tıraşlandığı görülür. Sadece planın odak noktası olan kısım bırakılacak şekilde kesilerek atlamalı bir kurgu oluşturulur. Bu durum sahne içi hareket devamlılığında kesintiler yaratırken aynı zamanda dinamik bir kurgu ortaya çıkarır. Filmin başında konaktaki yatak odasında geçen, Adem ve

Nergis'in sahnesindeki kescmeler buna örnek verilebilir (Görsel 4.22). Burada müzik de işe koşulur ve Adem'in diyalogları ve Nergis'in kravatu çekiş i ile bir ritim oluşturulur. Bu planlarda hareket devamlılığı küçük atlamalarla sekteye uğrar. Bu durum hem bir komedi unsuru yaratır hem de duygu açısından etkiyi artırır. Benzer kescmeler Adem'in filmdeki ilk bayılmasından sonra kendine geldiğinde, Adem ve acil tıp teknisyeni Hızır arasındaki plan geçişlerinde de görülür.



Görsel 4.22. 9 Kere Leyla filminde Nergis ve Adem'in sahnesinde bir atlamalı kurgu örneği. Adem ve Nergis'in yatak odasında geçen sahnede, Nergis'in Adem'in kravatını her çekişinde dinamik bir atlamalı kurgu kullanılarak komedi unsuru yaratılır. Atlamalı kescmeler, Adem'in diyaloglarıyla senkronize bir ritim oluşturarak sahneye mizahi bir etki katar.

Atlamalı kurgunun dışında slow motion tekniği ile planın uzatılması da filmde benzer amaçla kullanılır. Adem'in ilk bayılmasında hayal dünyasında diğer Ademleri gördüğü sahnenin sonunda, Ademlerin söylediği şarkıda geçen "kaza süsü" ifadesi Adem tarafından tekrarlanırken görüntü ve ses yavaşlatılarak diğer sahneye geçiş yapılır. Gelen sahnede Adem'in başında bağırmakta olan Nergis'in görüntü ve sesinde de slow motion kısa bir süre devam eder. Bu da bir komedi unsuru olarak görülebilir. Ancak filmde slow motion tekniği, tam tersi bir amaçla, dramatik etkiyi artırmak için de kullanılır. Örneğin sonraki bir sahnede Adem, Leyla'ya artık onu sevmediğini söylediğinde Leyla'nın tepki çekimi slow motion olarak gösterilir ve dramatik bir müzikle plan desteklenir. Burada yönetmenin bir komedi unsuru yaratmaktan ziyade dramatik etkiyi artırmayı amaçladığı aşıkardır.

Bütün bu farklı ve kimisi deneysel geçiş tekniklerine rağmen filmin büyük çoğunluğunda geleneksel anlatının temel özelliklerinden bir olan devamlılık kurgusunun kullanıldığını belirtmek gerekir. Sahne içi kesmelerde hareket ve yön devamlılığı korunarak bir devamlılık sağlanır. Filmin genelindeki sahne içi plan geçişlerinde devamlılık gözetilmiştir.

Yönetmen, dinamik kurgu anlayışından dolayı filmin çoğu bölümünde montaj sekans tekniğini tercih etmiştir. Akay, montaj sekans tekniğini, diğer filmlerinde de sıkça kullanmaktadır. Bu filmde de hem kullanılan tekniklerin oluşturduğu hem de yönetmenin bilinçli bir şekilde oluşturduğu montaj sekanslar çokça görülür. Buna en iyi örneklerden biri Nergis'in terapi seansını bitirip Haris ile evlenme kararını açıkladıktan sonraki sekansta gördüğümüz, Adem'in Leyla'yı öldürme planlarının kurgusudur. Adem'in Leyla'ya kurduğu son tuzakların görüntüleri birleştirilerek bir montaj sekans oluşturulur. Sekansta Adem'in Leyla'yı öldürmek için yaptığı planların görüntüsü ile bayıldıktan sonra hayal dünyasında diğer Ademleri gördüğü planlar ardışık bir şekilde kurgulanır. Sekansa, Adem'in hayal dünyasında diğer Ademler ile söylediği şarkı da eşlik eder. Bu sekanslar bir sinema filminden çok müzik klibini andırmaktadır.

Bunun dışında Adem'in hayal dünyasında diğer Ademleri gördüğü, birlikte dans ederek şarkı söyledikleri planların kurgusu da birer montaj sekans örneğidir. Bu sekanslar ayrıca filmdeki müzikal türünün en belirin göstergeleridir. Hem anlatıyı bölerler hem de bir komedi unsuru oluştururlar. Ayrıca grafiksel olarak temsil edilmiş şekilleriyle de absürttür (Görsel 4.5). Bu sekanslarda söylenen şarkıların tercihi de önemlidir. Adem'in karakterine ve filmdeki amacına ilişkin temalarıyla karakterin filmdeki dünyasına hizmet ederler. Bununla ilişkili olarak Basmacı (2021) "Feminizm Bağlamında Lilith Efsanesi ve 9 Kere Leyla Filmi" isimli makalesinde, bu şarkıların, Adem'in içsel çatışmalarını, zaafalarını ve ataerkil düşünce yapısını yansıtan sözler içerdiğini belirtir. Örneğin bu şarkılardan birinde Adem'in "Ben bir ademoğluyum... Zaaflarım var elbet. Adamlığa uygunum. Yani doğal süreçte, yaşamsal işleyişte... Tanrı seni yarattı, doğa seni büyüttü. Damarının içine kadın zehri damlattı... Adamın dibiyim" sözleri ile erkeklerdeki, dolayısıyla Adem'in kendisindeki zaafılara işaret edilmektedir (s. 974). Filmde bu sekanslar dışında diğer montaj sekanslara da müzikler eşlik eder ve montaj sekansın seyirci üzerindeki

etkisini artırır. Bu etkilerin anlatıyı bölmek, belirli bir zamanın geçtiğini hissettirmek olduğu söylenebilir.

Filmin kurgusunda özellikle sahneler arası geçişler geleneksel kullanımın dışındaki tercihler, filmin bütününde farklı bir görsel estetik yaratır. Bu estetik, bir reklam filmini, müzik klibini veya YouTube videosunu çağrıştırır. Yönetmenin, elindeki malzemeyi farklı şekilde sunmanın yolunu, bu filmde daha çok kurgu stratejisiyle bulduğu söylenebilir. Bunun sonucu olarak da alışılmışın dışında bir deneyim sunan bu kurgu stratejisi, özellikle geçişleri ile seyirci için bir yabancılaşma efekti işlevi görür. Bununla birlikte yönetmenin komedi unsuru yaratma amacına da hizmet eder. Bu teknikler aynı zamanda dinamik bir kurgu yaratmakta ve filmin ritmini hızlandırmaktadır.

4.2.1.6. Ses

9 Kere Leyla filmde ses de kurgu gibi işlevsel bir şekilde kullanılmıştır. Yönetmen sesi sadece atmosfer yaratmak için kullanmamış, diğer stil unsurlarıyla birlikte yarattığı komedi unsurunu desteklemekle birlikte dramatik etkiyi artırmak, enformasyonu manipüle etmek, daha önceki filmine gönderme yapmak ve filmi müzikal türüne yaklaştırmak gibi işlevlerle ses unsuru kapsamına giren diyalog, müzik ve ses efektlerini kullanmıştır.

Filmin açılış sekansında sesin bir manipölasyon işlevi gördüğü söylenebilir. Ezel Akay'ın filmlerinde her zaman bir anlatıcı, bir işlevi yerine getirmek üzere bilinçli bir şekilde kullanılır. *9 Kere Leyla* filminin açılışında da kadın karakterlerden ikisi hem hikâye ve tema hakkında bilgi verirken hem de seyirciyi manipüle ederler. Yönetmen tek bir kadın karakteri anlatıcı olarak kullanmak yerine, filmdeki iki kadın karakterin sesini, birinin ses frekansı diğerini baskılayacak şekilde kullanır. Nergis karakterinin sesi Leyla karakterinin sesini baskılar. Filmin sonunda açığa çıkacak olan Lilith karakteri, Nergis gibi gösterilir. Burada Leyla karakterinin sesinin düşük frekansla kullanılmasının aynı zamanda bu enformasyon için bir ipucu işlevi gördüğü de söylenebilir. Yönetmen ses unsurunu kullanarak hem enformasyon sağlamış hem de manipölasyon yapmıştır.

Filmde müzik ve karakterlerin tıpkı bir şarkı gibi söyledikleri diyaloglar hem müzikal hem de komedi türünün uyuşmalarını oluştururlar. Filmde anlatıyı bölen, Adem'in bayılmalarında hayal dünyasına dahil olunan sahnelerde Ademler her yerin beyaz olduğu bir ortamda şarkı söyleyerek adeta konuşurlar. Yönetmen burada karşılıklı konuşma yerine karakterlerin söyledikleri şarkılarla iletişim kurmalarını tercih etmiştir. Kısa planlar, efektler ve geçişlerle birlikte söylenen şarkılar hem bir müzikal tür uyuşmasını oluştururken hem de bir komedi unsuru yaratır. Bu tercih, film boyunca tekrarlanmaktadır. Burada ses, diğer stilistik tercihlerle birlikte seyircide yabancılaşma duygusu yaratma işlevine katkı yapar. Anlatıdan tamamen kopan seyirci, mizansendeki ve kurgudaki tercihlerle birlikte Ademlerin söylediği şarkılarla farklı bir deneyim yaşar.

9 Kere Leyla filminde ses, komedi unsuru olmanın yanında dramatik etkiyi artırmak için de kullanılır. Örneğin filmin açılış sekansında, anlatıcı olarak Leyla ve Nergis'in monoloğuna eşlik eden müzik, mizansendeki aksesuarlar ve kamera hareketleri ile, söylenen sözlerin duygusal etkisini artırır. Başka bir örnekte Adem, Leyla'ya artık onu sevmediğini söyledikten sonra, Leyla'nın slow motion görüntüsüne dramatik bir müzik eşlik eder.

Yönetmen filmde ses aracılığı ile eski filmine de gönderme yapar. İki ayrı sahnede hem diyalogla hem de müzik efekti ile *7 Kocalı Hürmüz* ve *Neredesin Firuze* filmlerine yapılan göndermeler dikkat çeker. Filmin açılış sekansında Nergis ve Leyla karakterlerinin anlatıcı olarak söyledikleri "7 musluk kuruttum" diyalogu yönetmenin *7 Kocalı Hürmüz* filmini akla getirir. Yine filmin ilerleyen sahnelerden birinde Adem polisler "İlahi polisler, ben hep evdeyim" der. Bu diyalog *Neredesin Firuze* filminde Firuze'nin "İlahi çocuklar ben hep evdeyim" dediği filmin ikonik sahnesini hatırlatır. Burada yönetmen sadece diyalog üzerinden bir gönderme yapmakla kalmaz, aynı zamanda *Neredesin Firuze*'nin ilgili sahnesinde çalan müziğin bir bölümünü ses efekti olarak da Adem'in diyaloguna ekler. Hem diyalog hem Adem'in bu diyalogu söylerken yaptığı tonlama ve ses efekti ile bir gönderme yapıldığı açıktır.

4.2.2. Osman Sekiz Filminin İncelenmesi

4.2.2.1. Filmin Künyesi ve Konusu

Yönetmen: Ezel Akay **Senaryo:** Kemal Uçar **Görüntü Yönetmeni:** Hayk Kirakosyan **Kurgu Editörü:** Semih Gülcüoğlu **Müzik:** Diler Özer, Metehan Dada **Oyuncular:** Tim Seyfi (Osman), Begüm Birgören (Nazlı), Kemal Uçar (Turan), Eflatun Hasan Akay (Atakan), Candan Ünal (Şişman Canavar), Emre Kıvılcım (Uzun Canavar), Salih Usta (Dede Canavar), Bircan Çağlar (Seksi Canavar), Cemal Caner Yavuz (Küçük Canavar) **Süre:** 154 dakika **Yapım Şirketi:** Rock Films **Yapımcı:** Ömer Kaya **Yapım Yılı:** 2022

Osman Sekiz, agorafobi hastası olan ve dış dünyadan korktuğu için evinden çıkamayan titiz ve takıntılı bir adamın hikâyesini anlatır. Şehir dışında aile yadigarı olan bir köşkte, canavar görünümüne sevimli cinlerle yaşayan Osman, evine gelen güzel emlakçı Nazlı ile tanışır. Nazlı'nın amacı Osman'ı köşkü satmaya ikna etmektir, ancak aralarında bir ilişki gelişir. Osman, Nazlı ile yakınlaştıkça, kendi korkuları ve sırlarıyla yüzleşir. Hikâye, Osman'ın aşkı ve kendini sorguladığı, canavarlarla birlikte yaşadığı köşkteki içsel ve dışsal çatışmaları etrafında şekillenir.

4.2.2.2. Anlatı Çözümlemesi

Film, sıradan olmayan bir karakterin verdiği kararlar ve bunun sonucunda hayatına giren diğer nispeten sıradanın dışında karakterlerle etkileşimleri sonucu gerçekleşen olayları anlatmaktadır. Bununla birlikte bir anlatıcı da anlatıya eşlik etmekte ve olay örgüsündeki boşlukları doldurmaktadır. Filmde anlatılan hikâyede giriş, gelişme ve sonuç bölümlerinin var olduğu görülür. Bu bölümlerde nedensellik zinciri şu şekilde gelişir:

Giriş bölümünde ana karakter olan Osman'ın yaşadığı ortam, karakteristik özellikleri, mesleği ve günlük yaşamı, anlatıcının da katkılarıyla tanıtılır (Görsel 4.23). Bu bölümde Osman'ın yaşadığı ortamda ona eşlik eden beş canavarın (Görsel 4.23-a) da sunumu anlatıya dahil edilerek ileride gelişecek olayların nedensellikleri oluşturulmuş olur. Giriş bölümünde ana karakterin motivasyonları ortaya çıkar. Bunun sonucunda bir amaç şekillenmeye başlar. Osman'ın taşınmak istemesi ve

yaşadığı köşkün satış ilanını yayınlaması sonucu (Görsel 4.23-b), Nazlı isimli güzel bir kadın, alıcı olarak köşke gelir (Görsel 4.23-c). Osman'ın çekingenliği karşısında zorla da olsa mutfakta karşılıklı oturup konuşmaya başlarlar (Görsel 4.23-d). Nazlı, köşke alıcı olarak gelse de aslında bir emlakçıdır ve köşkü satması için Osman'ı ikna etmek zorundadır. Buna karşın Osman, agorafobi hastasıdır ve taşınma sürecine hazır değildir. Bir emlakçı ile de çalışmayı düşünmemektedir. Üstelik evde başka birinin varlığı, o kişinin canavarları görme riskini ortaya çıkarmaktadır. Ancak Osman'ın Nazlı'dan etkilenmiş olması, bir çırpıda onu reddetmesini engeller. Düşünmek için zaman ister. Nazlı'nın teklifiyle ertesi gün Osman'ın doğum gününü kutlamak için sözleşirler.



a



b



c



d

Görsel 4.23. *Osman Sekiz* filminde, Osman'ın köşkteki yaşam alanını ve bu ortamda ona eşlik eden Nazlı'yı ve canavarları tanıtan sahneler. (a) Osman ve beş canavar. (b) Osman'ın köşkün satış ilanını yayınlaması. (c) Nazlı'nın köşke gelişi. (d) Osman ve Nazlı'nın ilk kez karşılıklı oturup konuştuğu sahne.

Hikâyenin gelişme bölümünde olayların odak noktası Osman ve Nazlı arasındaki ilişkinin gelişimi üzerine kuruludur (Görsel 4.24; Görsel 4.25; Görsel 4.26). Osman ve Nazlı arasındaki ilişki de birlikte zaman geçirdikçe karşılıklı bir aşka dönüşmeye başlar. Osman'ın Nazlı'ya duyduğu ilgiye karşılık, Nazlı'nın gizlediği henüz açığa çıkmayan başka şeyler ise Osman ile kuracağı samimi iletişimi zora sokmaktadır. Gelişme bölümünde düğümler yine karakterlerin aldığı kararlar ve yaptığı eylemler

sonucu çözülür. Başka bir emlakçı olan Turan Tınlı köşkü görmeye gelir (Görsel 4.24-a). Osman onu hemen reddeder. Ancak neredeyse her gün uğrayıp Osman'ı rahatsız etmeye devam eder. Nazlı aslında emlakçı olduğunu ve işini kaybetmemek için köşkü satması gerektiğini itiraf ederek Osman'la bir samimiyet kurmuştur (Görsel 4.23-d). Bu samimiyeti desteklemek için ona bir dost gibi yaklaşır ve Osman'ın doğum gününü bir yemekle kutlarlar (Görsel 4.24-b). Anlatıcı da gelişme bölümünde anlatıya eşlik ederek hikâye hakkında enformasyon sağlamaya devam eder. Yemek sonrasında Osman ve Nazlı'nın yaptıkları sohbet sırasında anlatıya dahil olarak, Nazlı'nın Osman için ne ifade ettiğini onun iç sesi gibi anlatır. Nazlı o akşam bir de Osman için sürpriz doğum günü partisi düzenler (Görsel 4.24-c). Bu noktada henüz asıl hedefi Osman'ı köşkü satmaya ikna etmektir. Bu konu ile ilişkili başka planları olduğu yaptığı telefon görüşmesiyle açığa çıkar (Görsel 4.24-f). Ancak Osman'ı tanıdıkça bu hedefi ikinci planda kalmaya başlar. Birlikte yedikleri akşam yemeği ve devamında yaptıkları eğlenceli sohbet, sonrasında Osman'ın partideki kalabalık ve curcuna karşısında fenalaşması (Görsel 4.24-d), Nazlı'yı Osman'a yaklaştıran ve onu daha yakından tanımasını sağlayan olaylardır. Bu yakınlaşma karşılıklıdır. Çünkü bu birlikte geçirdikleri zamanın sonunda Osman, Nazlı'nın köşkü satma isteğini kabul eder (Görsel 4.24-e). Ancak bu gelişme Osman'ın iç dünyasında çıkmazlara yol açar. Bu da Nazlı ile arasında tek taraflı bir içsel gerilime neden olur. Hem Nazlı'nın canavarları görmesini engellemeli hem de taşınma sürecine kendini alıştırmalıdır. Bu süreçte canavarlar da sürekli etrafta dolaşarak onun işini zorlaştırmaktadır. Onu korkutan bir diğer unsur da eğer köşkü satarsa ve taşınırsa, ailesi olarak gördüğü canavarların ne olacağı sorusudur. Köşkü satmaktan vazgeçtiğindeyse Nazlı işsiz kalacak, onun hayatında olması için gerekli sebep de ortadan kalkmış olacaktır. Hikâyedeki bu çıkmazların bazıları yine anlatıcı aracılığı ile seyirciye aktarılır.



Görsel 4.24. *Osman Sekiz* filminde, Osman ve Nazlı arasındaki ilişkinin gelişim sürecini ve bu sürecin yaratmış olduğu çatışmaları yansıtan sahneler I. Görselde, Osman'ın köşkünde yaşanan çeşitli olaylar gösterilmiştir: **(a)** Turan Tınlı'nın köşke gelişi. **(b)** Osman ve Nazlı'nın samimiyet kurmaya başladıkları yemek sahnesi. **(c)** Osman için düzenlenen sürpriz doğum günü partisi ve Osman'ın kalabalık karşısındaki çaresizliği. **(d)** Osman'ın partide fenalaştıktan sonraki hali. Alnına buz koyarak kendine gelmeye çalışmakta. **(e)** Osman'ın köşkü satma isteğini kabul etmesi sonucu Nazlı'nın sevinci. **(f)** Nazlı'nın çardakta yaptığı gizli telefon görüşmesi.

Nazlı, Osman'ın agorafobi sorununu aşması için köşkte toplu terapi seansı düzenler (Görsel 4.25-a). Ancak terapi seansı Osman'ı, içinde bulunduğu durum açısından daha çok çıkmaza sokar. Çünkü mesleğinin, konuklar karşısında Nazlı'yı mahcup hissettireceğini düşünmüştür. Nazlı'nın canavarları görmesi ve korkarak köşkten kaçması da yeni bir çıkmaz yaratır (Görsel 4.25-b). Osman depresyona girer. Nazlı'nın "kendi kullanma kılavuzunu başkasının yazmasına izin verme" dediğini hatırlayınca yeniden harekete geçer. Önceki terapide yanlarından kaçtığı konukları yeniden köşke çağırarak, onlara gururla mesleğini açıklar (Görsel 4.25-c). Nazlı'yı da köşke geri getiren bu toplantı olur. Artık canavarların varlığını bilen Nazlı, toplantıyı haber alınca konuklar için endişelenip gelmiştir (Görsel 4.25-d). Köşke gelişiyle de Osman, Nazlı'yı canavarların zararsız olduğuna ikna edip onlarla tanıştırır ve köşkte kalmasını sağlar (Görsel 4.25-e). Artık aralarındaki ilişki bir aşka dönüşmüştür. Eğlenerek geçirdikleri bir hafta sonunda, Nazlı'nın canavarlarla iyice kaynaşması ve onlara bağlanması, Osman'ın kendi gerçekliğini fark etmesini tetikler (Görsel 4.25-f).



Görsel 4.25. *Osman Sekiz* filminde, Osman ve Nazlı arasındaki ilişkinin gelişim sürecini ve bu sürecin yaratmış olduğu çatışmaları yansıtan sahneler II. **(a)** Nazlı'nın Osman için düzenlediği terapi seansı. **(b)** Nazlı'nın canavarları görmesi ve korkarak köşkten kaçması. **(c)** Osman'ın, gelen konuklara mesleğini açıklaması. **(d)** Nazlı'nın canavarları öğrendikten sonra köşke geri dönüşü. **(e)** Osman, Nazlı'yı canavarlar ile tanıştırması. **(f)** Nazlı'nın canavarlarla kaynaşması sonucu Osman'ın kendi gerçekliğinin farkına varması ve Nazlı ile ilişkisinde yaşadığı içsel çatışmayı yansıtan bir an.

Aslında Osman'ın kendisi de bir canavardır ancak bunu hem canavarlardan hem de Nazlı'dan saklamaktadır. Nazlı'nın bunu öğrenince kahrolacağını düşündüğü için ondan gizlemiştir. Bu sebeple Nazlı ve canavarlar, köşkte kendi aralarında kaçma-kovalamaca oynadıkları sırada onları engellemek isterken yanlışlıkla çatıdan düşünce (Görsel 4.26-a) ölmüş gibi yapar. Osman'ın ölü numarası yapmasındaki motivasyon, seyirciye yine anlatıcı aracılığıyla aktarılır. Osman'ın öldüğünü sanan Nazlı, cenazeden sonra köşkten ayrılrsa da canavarları özlediği için bir hafta sonra köşke geri döner. Bu sırada Turan Tınlı'da köşke yerleşerek sahiplenme planları yapmaktadır. Mezarından çıkan Osman'da gizlice onları izlemektedir (Görsel 4.26-b). Nazlı ile karşılaşınca iki karakterin birbirlerini tanıdıkları anlaşılır. O günün sabahında Turan, zorla köşke yerleşmeye kalktığı sırada Nazlı'yı bir odaya bağlar (Görsel 4.26-c). Canavarlar zili çalarak eve gelip Turan ve adamlarını korkutup döverler. O sırada, görünmez olabilen Osman, Nazlı'yı kurtarır. Ancak bu defa da Turan Nazlı'yı rehin alır ve karşısındaki canavarlara Nazlı'nın, Osman'ı dolandırmak için köşke geldiğini söyler (Görsel 4.26-d). Ancak Nazlı, Osman'a aşık olduğu için bu plandan vazgeçmiştir. Nazlı, kendisini Turan'ın elinden kurtaranın Osman olduğunu fark edince, Osman'ın aslında ölmediğini ve onun da diğerleri gibi canavar olduğunu anlar (Görsel 4.26-e). Osman'a kırılan Nazlı yeniden köşkü terk eder. Nazlı'nın köşkü terk etmesinden sonra Osman, daha önce terapi için gelenleri yine köşke çağırır. Bu toplantıda herkes Osman'ın bir canavar olduğunu öğrenir (Görsel

4.26-f). Osman'ın düzenlediği bu toplantının nedenselliği sorgulamaya açıktır. Çünkü hikâye açısından herhangi bir neden sonuç ilişkisinin kurulamadığı söylenebilir. Dramatik yapı açısından, “Osman neden bu toplantıyı düzenledi?” sorusunun bir cevabı yoktur. Herkes köşkteyken ve Osman konukların önünde canavara dönüştüğü sırada aniden kapı çalar. Nazlı, özlediği için Osman'a geri dönmüştür. Bu sahne hem gelişme bölümünün hem de filmin sonudur.



Görsel 4.26. *Osman Sekiz* filminde, Osman ve Nazlı arasındaki ilişkinin gelişim sürecini ve bu sürecin yaratmış olduğu çatışmaları yansıtan sahneler III. (a) Osman'ın köşkün çatısından düşüşü. (b) Osman'ın cenazesinden sonra Nazlı'nın ayrılıp geri dönüşü sırasında Osman'ın mezarından çıkıp Turan ve Nazlı'yı izlediği an. (c) Turan'ın Nazlı'yı zorla alıkoyduğu sahne. (d) Canavarların köşkü kurtarmak için Turan ve adamlarıyla karşı karşıya geldiği sahne. (e) Nazlı'nın Osman'ın da canavar olduğunun farkına vardığı sahne. (f) Osman'ın köşkteki toplantıda bir canavar olarak kimliğini açıkladığı an.

Hikâyenin sonuç bölümü ise son jenerik (roll caption) akarken anlatıcı tarafından aktarılır. Osman, Nazlı ve canavarlar mutlu bir şekilde köşkte birlikte yaşarlar. Emlakçı Turan'ın fikriyle köşkü bir korku evine çevirirler. *Osman Sekiz Korku Evi* ünlü olur. Anlatıcı, son jenerik akarken Osman ve Nazlı'nın akıbetini açıkladıktan sonra hikâyeden kopuk olarak “farklı olanın toplumu dışladığı” gibi ifadelerle filmin teması ve mesajına dair de bilgi verir. Ancak bu sözleri müzikle perdelenmiştir. Müziğin sesi anlatıcının sesini neredeyse bastırır.

Filmin sunumunda dramatik yapı, karakterlerin motivasyonları ve bunların tetiklediği amaçlar ile alt amaçlar çerçevesinde gelişen içsel ve dışsal çatışmalarla oluşturulmuştur. Bu sayede hikâye mutlak bir sonuca ulaşır. Hikâyedeki nedensel bağlamlar ana karakter olan Osman, diğer karakterler, dış ses olarak filme eşlik eden anlatıcı ve mekân olarak köşk üzerinden kurulmuştur. Filmdeki olay örgüsü ve

karakterler arasındaki nedensellik ilişkileri, anlatının temel dinamiklerini oluşturur ve izleyicinin hikâyeyi anlamasına olanak tanır. Giriş bölümünde Osman'ın karakteristik özellikleri, mesleği ve günlük yaşamının yanı sıra ona eşlik eden beş canavarın tanıtılması, filmdeki ilerleyen olayların zeminini hazırlar. Osman'ın taşınma isteği ve köşkün satış ilanı gibi eylemleri, Nazlı'nın hikâyeye girişi gibi sonuçları doğurarak, nedensellik zincirinin ilk halkalarını oluşturur.

Filmdeki gelişme bölümü, Osman ve Nazlı arasındaki ilişkinin evrimini merkeze alır. Nazlı'nın aslında bir emlakçı olduğunun ve köşkü satması gerektiğinin ortaya çıkması, karakterler arası ilişkilerde ve hikâyenin ilerleyişinde önemli bir dönüm noktasıdır. Bu, karakterlerin eylemleri ve bu eylemlerin sonuçları arasındaki ilişki üzerine kurulu nedenselliğin bir örneğidir. Karakterlerin kararları, filmdeki olayların yönünü belirleyici niteliktedir.

Anlatıdaki nedensellik, sadece insan karakterlerle sınırlı kalmayıp, karakter dışı unsurlarla da zenginleşir. Örneğin, Osman'ın agorafobi hastalığı, karakterin içsel dünyasını ve karşılaştığı zorlukları anlamamızı sağlar. Bu hastalık, Osman'ın taşınma sürecine ve Nazlı ile olan ilişkisine direncini açıklar. Dolayısıyla karakterin eylemlerinin altında yatan nedenleri seyirciye gösterir.

Filmde nedenlerin ve sonuçların gizlenmesi teknikleri de kullanılmıştır. Osman'ın aslında bir canavar olduğu ve ölümünün sahte olduğu geciktirilerek açıklanmıştır. Hikâyenin bu noktasında anlatım sınırlanmıştır. Böylelikle bu enformasyonun ortaya çıkışı bir sürpriz yaratmıştır. Bu gizlenen enformasyonun, izleyicinin merakını ve hikâyeye olan ilgisini artırdığı da söylenebilir. Nazlı ve Osman'ın ilişkisindeki gelişmeler ve Osman'ın bir canavar olması, hikâyenin ilerlemesinde de kritik roller oynar. Osman'ın bir canavar olması, yeni bir çıkmaz yaratarak, sonu geciktirir ve hikâyenin akışına bir nedensellik sağlar.

Filmde karakterlere baktığımızda, derinlikleri, motivasyonları ve filmin genel yapısı içerisindeki rolleri onların bir tip mi yoksa tam teşekküllü bir karakter mi olduklarını ortaya koyar. Filmdeki ana karakter Osman, film boyunca yaşadığı dönüşümler ve derin kişisel çatışmalar ile incelendiğinde zengin bir karakter yapısına sahiptir. Osman'ın agorafobi hastalığı ve evinde yaşadığı fantastik dünya, onun iç dünyasının bir yansıması olarak işlenmiştir. Her sabah saat sekizde uyanması, evde cinlerle

yaşaması ve dış dünyayı bir tehdit olarak görmesi, onun kontrol ihtiyacını ve dünyaya karşı duyduğu güvensizliği simgeler. Osman, karakterin psikolojik derinliği ve kişisel evrimiyle, tipik bir "karakter" olarak değerlendirilebilir. Zira film ilerledikçe Osman'ın içsel mücadelesi, çevresiyle etkileşimleri ve Nazlı ile ilişkisi üzerinden bir dönüşüm geçirdiğini görürüz. Bu dönüşüm, onun yalnızca sabit özelliklere sahip bir "tip" olmadığını, dinamik ve katmanlı bir "karakter" olduğunu ortaya koyar. Osman'ın yaşamı ve kararları, filmdeki olay örgüsünü doğrudan etkileyen ve izleyiciye duygusal bir bağ kurma fırsatı veren unsurlardır.

Nazlı karakteri ise başlangıçta geleneksel bir "tip" olarak görünebilir. Güzel ve baştan çıkarıcı bir emlakçı olarak tanıtılan Nazlı'nın ilk amacı, Osman'ı evini satmaya ikna etmektir. Ancak film ilerledikçe, onun da Osman gibi derinlemesine bir karaktere dönüştüğü gözlemlenebilir. Nazlı, Osman'ın dünyasına dahil oldukça ona hissettiği duyguların samimiyeti ve karmaşık duygusal değişimleri ile karakterinin derinlik kazandığı görülür. İlk başta basit bir araç gibi görünen Nazlı, Osman'ın dünyasında önemli bir değişime uğrar ve izleyicinin empati kurabileceği, dinamik bir karaktere dönüşür.

Diğer taraftan, filmdeki antagonist rolünü üstlenen Turan Tınlı karakteri, tipik bir "tip" örneğidir. Kötü niyetli ve tek boyutlu bir emlakçı olarak gösterilen Turan, film boyunca belirli bir kalıba sıkışıp kalmış ve evrenin genel etiğiyle zıt bir konumda yer almıştır. Karakterin motivasyonları ve davranışları, genel olarak Nazlı ve Osman'ın hikâyelerini ilerletmek ve onlara zıt bir kontrast sağlamak amacıyla tasarlanmıştır. Osman'ın evini elde etmek için her yolu deneyen Turan'ın, genellikle hırslı ve kurnaz emlakçı tiplemesinin bir örneği olduğu söylenebilir.

Bunların dışında, filmdeki anlatıcı da bu anlamda sorgulanmalıdır. Anlatıcının varlığı, filmdeki olayların ve karakter motivasyonlarının seyirciye açıklanmasında önemli bir rol oynar. Anlatıcı, filmdeki bilgi akışını yönetir ve izleyicinin olay örgüsündeki boşlukları doldurmasına yardımcı olur. Anlatıcı, filmin anlatı yapısını destekleyen ve izleyici ile karakterler arasında bir köprü görevi gören bir araç olarak işlev görür.

Bu filmde anlatım, çok katmanlı bir yapıda örgütlenmiş olup, karakterler arası ilişkiler, iç monolog ve anlatıcı müdahalesi gibi unsurlarla zenginleştirilmiştir.

Masalsı bir hikâye ve atmosfer sunan filme anlatıcı eşlik etmektedir. Anlatıcı film boyunca kimliğini açıklamaz. Ancak yönetmenin kendisini bir anlatıcı olarak filmin olay örgüsüne eklediği söylenebilir (Görsel 4.27).



Görsel 4.27. *Osman Sekiz* filminde, yönetmen Ezel Akay'ın karakterlerden biri olarak filme dahil olduğu sahneler.

Terapi seanslarındaki katılımcılardan birinin yönetmenin kendisi olduğu görülse de film boyunca anlatıcı ile diegetik olarak herhangi bir etkileşimleri olmaz. Anlatıcı, tıpkı bir masal anlatıcısı gibi bir kimliğe bürünerek izleyici ile sohbet eden bir ton yakalamıştır. Filmde anlatıcının kullanımı, filmin öyküsüne katmanlar ekler ve izleyicinin filmi algılamasına önemli katkılar yapar. Anlatıcı hem hikâyenin akışını yönlendirir hem de karakterlerin iç dünyasını dile getirir. Anlatıcı aracılığıyla sunulan iç monologlar ve yorumlar, karakterlerin eylemlerinin altında yatan sebepleri ve onların kişisel çatışmalarını açığa çıkarır. Böylelikle anlatım seyirciyi karakterin zihnine dahil ederek öznel bir enformasyon sağlar.

Anlatıcı, filmin başlangıcında Osman'ın hayatını, karakteristik özelliklerini ve onu çevreleyen dünyayı tanıtan bir araç olarak işlev görür. Bu tanıtım, izleyicinin Osman ve onun dünyası hakkında ön bilgi edinmesini sağlar. Böylece karakterin motivasyonlarına ve davranışlarına ilişkin bir ön yargı oluşturulur. Örneğin, agorafobinin Osman'a getirdiği engeller ve beş canavarla olan ilişkisi, anlatıcının detaylandırmasıyla daha anlaşılır hale getirilir.

Anlatıcı, Nazlı'nın Osman'ın hayatına girişiyle birlikte, ilişkilerinin evrimini ve bu ilişkinin Osman üzerindeki etkilerini anlamada da kilit bir role sahiptir. Özellikle, Osman ve Nazlı arasındaki ilişkinin derinleşmeye başladığı anlar, anlatıcının yorumları, Osman karakterinin iç monologları gibi izleyiciye aktarılır. Bu durum, seyircinin gözünde karakterler arasındaki duygusal bağı kuvvetlenmesine ve izleyicinin de bu bağı daha fazla dahil olmasına olanak tanır. Çünkü izleyici, Osman'ın iç dünyasına dahil olur.

Anlatıda öne çıkan unsurlardan biri de mekândır. Bordwell ve Thompson'a (2012) göre mekân, seyircinin öyküyü algılayabilmesi için nedensel bağlar gözetilerek düzenlenir (s. 86). Bu filmde köşk (Görsel 4.28), Osman'ın taşınmak istemesi, Nazlı'nın alıcı olarak gelişi ve karakterler arasında gelişen ilişki gibi olayların merkezinde yer alır. Seyirci, köşkün hem iç hem de dış mekânlarını, karakterlerin etkileşimleri ve hikâyenin dönüm noktaları aracılığıyla algılar. Köşk, seyircinin zihninde, hikâyenin akışı ve karakterlerin duygusal durumları ile ilişkili bütünsel bir mekân tasviri yaratır. Özellikle tek mekân üzerine kurulu olan bu filmde köşk, sadece olayların geçtiğı bir yer olmanın ötesinde, hikâyenin gelişimine doğrudan etki eden bir karakter gibi işlev görür. Köşkün hikâyede olayları tetikleyen, karakterlerin gelişimini şekillendiren ve anlatıyı zenginleştiren bir unsura dönüşmesi, filmde mekânın fiziksel bir yerden çok daha fazlasını ifade ettiğini göstermektedir.



Görsel 4.28. *Osman Sekiz* filminde, hikâyenin geçtiğı köşkün dış cepheden gösterildiğı bir ara sahne.

Filmde zamanın yönetimi, öykünün anlatımını destekleyici nitelikte bir düzenleme sergiler. Anlatının çoğunluğu lineer bir zaman çizgisini takip etse de Osman ve

Nazlı'nın yemek yediği sahnede Osman'ın köşke ilk gelişinin anlatıldığı geçmişe dönüş ve Osman'ın ölümüyle ilgili gerçeklerin gecikmeli olarak açığa çıkarıldığı bölümler, zamanın anlatı içinde stratejik olarak kullanıldığını gösterir. Bu geçmişe dönüşler, olay örgüsünün derinliğini artırırken, karakterlerin geçmişteki deneyimleri ve bu deneyimlerin mevcut durum üzerindeki etkileri hakkında seyirciye bilgiler sunar. Bununla birlikte olayların sürelerinin genellikle gerçekçi düzenlendiği görülür. Örneğin filmin başında Osman'ın uyandığı andan odasından çıktığı ana kadar herhangi bir yavaş çekim (slow motion) veya hızlı çekim (fast motion) kullanılmamıştır. Ancak yönetmenin, Osman'ın çatıdan düşüş sahnesinde başvurduğu yavaş çekim tekniği, Osman veya canavarların müzik eşliğinde dans ettikleri planlardaki hızlı çekim, belirli bir sürede gerçekleştiği varsayılan olayların birkaç dakikada sunulduğu montaj sekans tekniği gibi anlatıdaki zaman algısının manipüle edildiği anlar da vardır. Bu anlamda filmin zamanı genellikle zamandaşlık ilkesine bağlı kalınarak düzenlenmiş olsa da zamanı yoğunlaştırma ve eksiltme teknikleri de sıkça kullanılmıştır. Bu tercihler yönetmenin anlatıda farklılıklar yaratarak yabancılaşma etkisi yaratma çabasının bir sonucudur. Aşağıda ele alınan stil unsurlarında, kurgu açısından yeniden incelenecek olan bu kurgusal özellikler, filmin ritmini canlı ve dinamik hale de getirmektedir.

Filmin anlatımında enformasyona bakıldığında ise anlatı enformasyonu döngülü bir şekilde izleyiciye sunulmuş, iletişimsellik belirli bir düzeyde tutulmuştur. Filmin genelinde izleyici Osman'ın tarafındadır ve her şeyi onun bildiği kadar bilir. Tıpkı, Nazlı'nın aslında bir dolandırıcı olduğunu filmin başında Osman'ın bilmediği gibi seyirci de bilmez. Benzer şekilde Osman'ın sahte ölümüne dair enformasyon da seyirci ve filmdeki diğer karakterler için geciktirilir. Bu bilgiyi sadece anlatıcı bilmektedir. Buna karşın, Nazlı'nın Osman'dan gizli yaptığı telefon görüşmesi ile onun başka planları olduğu seyirciye hissettirilir. İzleyici algısını yönlendirerek filmin dramatik etkisini artırmak ve bir sürpriz yaratarak izleyicinin merak duygusunu yönlendirmek için filmin genelinde enformasyon sınırlanırken, yine aynı amaçla bazı bölümlerde izleyicinin hikâye hakkındaki bilgisi karakterin önüne geçmiştir.

Anlatımda enformasyonun derinliğinde de benzer bir durum bulunmaktadır. Film genel olarak nesnel bir anlatım benimserken aynı zamanda seyirci, karakterin algısal

ve zihinsel düzeyde öznel alanına dahil edilmiş, hikâye hakkında önemli enformasyonlar aktararak bir iletişimsellik sağlanmıştır. Yukarıda da vurgulandığı üzere seyirciyi karakterin öznel alanına dahil eden en önemli araç anlatıcıdır. Anlatıcı karakterin iç sesi gibi hareket ederek seyirciyi onun zihinsel alanına dahil etmiştir. Bununla birlikte filmin açılışında olduğu gibi, gerçekleşmekte olan olayın karaktere neler hissettirdiğinin, onun bakış açısı çekimiyle sunulduğu, özneliğin algı düzeyinde gerçekleştiği durumlar da anlatımı iletişimsel hale getirmiştir.

Anlatıda hikâyenin bir araç vasıtasıyla epizotlara bölündüğü görülür. Yönetmenin diğer filmlerinde de belirgin bir şekilde kendini gösteren bu unsur, *Osman Sekiz* filminde de uygulanmıştır. Brecht estetiğinin temel özelliklerinden biri olan bu yaklaşımın, klasik anlatı geleneklerinin baskın olduğu bu filmde ayrıştırıcı bir biçimsel unsur olduğu söylenebilir. Ancak yönetmen bu özelliği *Osman Sekiz* filminde diğer filmlerindeki kadar yoğun ve belirgin bir şekilde kullanmamıştır. Olay örgüsünde filmin giriş bölümünün bitip gelişme bölümünün başladığı anda (filmin 26. dakikaları) bu unsur belirgin bir şekilde kendini gösterir. Osman ve Nazlı tanışır. Osman'ın doğum gününü kutlamak için sözleşirler ve Nazlı köşkten ayrılır. Ertesi gün sabah saatleri olduğu anlaşılan öykü zamanında, bir anda diegetik olmayan bir müzik olay örgüsüne dahil olur. Ancak diegetik bir müzikmiş gibi Osman ve canavarlar hem temizlik yapmaya hem de birlikte dans etmeye başlarlar (Görsel 4.29). Her ne kadar Nazlı gelmeden önce yapılan temizlik sahnesi olarak kurgulanıp hikâyenin bir parçasıymış gibi görünse de müzik ve danslı eklenen bu kısa planlar anlatıyı bölmektedir. Seyircide yabancılaşma duygusu yaratan bu teknik, filmin içine dalmış olan seyirciyi filminden koparıp izlediği şeyin bir film olduğunu hissettirir. Bu tekniğin Bollywood filmlerinde görülen, müzik eşliğinde dans sahnelerine benzer bir kullanım olduğu söylenebilir. Müzik ve dansın olduğu bu sahneler, filmde müzikal türünün uyuşumlarından beslenildiğini de gösterir. Ancak filmi bir müzikal tür filmi perspektifinden değerlendirmek doğru olmaz. Film, sadece müzik ve dansla desteklenmiş anlatısında müzikal türünün bu uyuşumunu kullanmıştır. Filmin biçiminde öne çıkan bu teknikte müzik ve dansla birlikte kurgu da işe koşulmuş ve olay örgüsü zamanı, montaj sekans ile düzenlenmiştir. (Stil unsurlarında bu tekniğin kullanımı detaylıca incelenmiştir.) Bu sahnedeki kadar belirgin olmasa da filmin bazı bölümlerinde müzik ve dansla birlikte montaj sekansın anlatıyı bölme eğilimleri olan

başka sahneler de vardır. Ancak bu sahnelerin hikâyeyle bağları daha kuvvetlidir. Hikâyenin olağan akışında gerçekleşiyormuş gibi hissettirmektedir.



Görsel 4.29. *Osman Sekiz* filminde, anlatıyı bölen bir araç olarak Osman ve canavarların temizlik yaparken dans ettiği planlar.

Çalışma kapsamında filmde işlenen temalara da değinmek gerekmektedir. Öncelikle belirtmek gerekir ki *Osman Sekiz*, içerikten ziyade biçimi ile öne çıkan bir filmidir. Yani bir temayı anlatmaktan ziyade seyirciye farklı bir görsel dünya sunmayı hedefler. Ancak bu durum, filmde bir tema olmadığı anlamına gelmemektedir. Filmin ana hikâyesi; sosyopat, takıntılı ve özgüvensiz bir karakterin hayatına giren bir kadına duyduğu aşk ve bu aşk için çabaladığı sırada kendini tanıma yolculuğu olarak okunabilir. Bu ana hikâye fantastik ve korku unsurları ile zenginleştirilmiştir. Osman karakteri bir ötekidir ve yaşadığı ortam ve çevre de sıradandan farklıdır. Bu bağlamda ana temanın korkularla yüzleşme ve kendini kabul etme olduğu söylenebilir. Bununla birlikte toplumun farklı olanı dışlama eğilimi ve bu farklılıkların bireysel kabulü de filmin alt temaları arasında yer alır.

Filmin anlatı tarzını değerlendirmek de yerinde olacaktır. Filmin giriş, gelişme ve sonuçtan oluşan, karakterlerin içsel ve dışsal çatışmaları ile lineer bir zaman diziliminde ilerleyen ve mutlak sonla biten hikâyesi, anlatı yapısında klasik anlatı tarzının varlığını gösteren unsurlardır. Ancak filmde sadece klasik anlatı tarzının özellikleri görülmez. Ana hikâyeye eklenen unsurlar ile yönetmenin stilistik

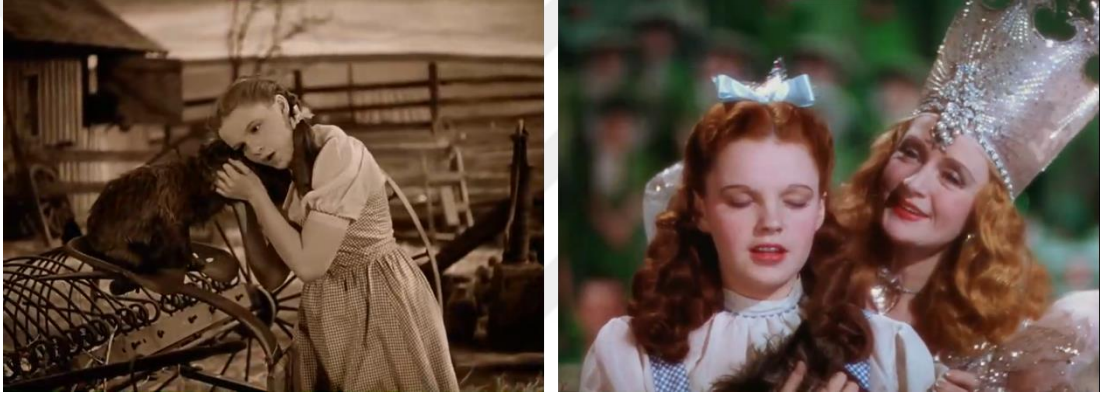
tercihleri, filmin anlatı tarzını da çeşitlendirmektedir. Hikâyeye eklenen cinler ve mekân olarak metruk bir köşkün seçilmesi fantastik ve korku türlerinin uyuşumlarını sorgulatan unsurlardır. İçerdiği diyaloglar ve oyunculuklar ile filmde komedi türünün de varlığı kendini açıkça gösterir. Bu noktada anlatı yapısında, birden çok tür uyuşumı görüldüğü söylenebilir. Bununla birlikte anlatı içinde var olan bu durumlar, metinlerarasılık, pastiş ve ironi gibi postmodernist unsurların da varlığını sorgulatmaktadır. Ayrıca filmde anlatıyı bölen eklemeler ve bazı stilistik tercihler, seyircide yabancılaşma etkisi yaratmaktadır. Akay'ın kendisinin de ifade ettiği gibi onun tercihleri, elindeki malzemeyi farklı şekilde sunma gayesi ile şekillenmiştir (İletişim Fakültesi İlef Film Atölyesi, 2014; NTV Program, 2022). Bu sebeple stil unsurları geleneksel kalıplardan farklı şekillerde kullanılmaktadır. Bu farklılıklar ise seyirciye izlediği şeyin bir film olduğunu sürekli hatırlatarak onlarda bir yabancılaşma duygusu yaratmaktadır. Yabancılaşma duygusu, daha önce de belirttiğimiz üzere modern anlatı tarzının temel özelliklerinden biridir. Yani filmin anlatı yapısının, klasik anlatının yanında modern ve postmodern anlatının da özelliklerini içerdiği görülmektedir.

Osman Sekiz filmi, masalsı bir dünya tasvirini gerçekçi bir sunumla harmanlayarak, absürtlüğü ve bundan doğan komediyi pekiştiren stilistik tercihlerle doludur. Filmde gerçek dünyada görülmeyecek bir karakterin başından geçen olaylar gerçek dünyada görülmeyecek bir sunumla anlatılmaktadır. Böylesi bir sunum da bir dezenformasyon yaratmakta, ancak stilistik tercihlerde yararlanılan klişeler ve uyuşumlarla seyirciyi ikna eden bir anlatım ortaya çıkmaktadır. Aynı zamanda izleyiciye tanıdık gelen nesne ve durumlar, alışılmadık bir şekilde sunulmakta, bu durum da izleyicinin bu öğeleri yeni bir perspektifle algılamasını sağlamaktadır. Bu sebeple yönetmenin anlatı tarzını şekillendiren en önemli tercihlerinin stil unsurlarında olduğu söylenebilir.

4.2.2.3. Mizansen

Filmin mizanseninde renkler, aksesuarlar, kostümler ve oyunculuk, yönetmenin biçemi açısından öne çıkan tercih alanlarıdır. Filmin mizansenini, sanat yönetiminin öne çıktığı bir yapımla olduğunu göstermektedir. Mizansende ilk öne çıkan unsur renklerdir; kırmızı, turuncu, mor, kahverengi, pembe, bej, turkuaz, mavi, yeşil gibi

canlı, sıcak renkler, pastel ve vintage tonlar kullanılmıştır (Görsel 4.23; Görsel 4.24; Görsel 4.25; Görsel 4.26). Bu renkler filmin atmosferine, böylelikle de film-seyirci etkileşimine önemli katkılar yapar. Yönetmen, renklerle masalsı bir dünya yaratmıştır. Akay'ın diğer filmlerinde de olduğu gibi bu filmdeki renkli dünya da *Oz Büyücüsü* filmini akla getirmektedir. *Oz Büyücüsü* filmindeki renk kullanımına bakıldığında gerçek dünya ile Oz evreninin birbirinden renk ile ayrıldığı görülür (Görsel 4.30). Filmde gerçek dünya renksiz bir şekilde sunulurken Dorothy'nin seyahat ettiği masalsı evren, renkli bir şekilde tasvir edilmiştir (Bordwell vd., 2017, s. 67). Akay'ın da kendisini masalsı gerçekçi bir anlatıcı olarak görmesi, filmlerinde renkleri, masalsı bir evren yaratmak amacıyla öne çıkardığını düşündürmektedir.



Görsel 4.30. *Oz Büyücüsü* filminde, gerçek dünya ile Oz evreninin renk ile ayrımını yansıtan sahneler. Sol karede, Dorothy'nin renksiz gerçek dünyası görülürken; sağ karede, Oz'un masalsı ve renkli evreni dikkat çekmektedir. Bu zıt renk kullanımı, Akay'ın filmlerinde de benzer bir şekilde, masalsı bir atmosfer yaratmak amacıyla renkleri vurgulamasıyla paralellik gösterir.

Bununla birlikte yönetmenin bütün tercihlerinde ana motivasyonu olan yabancılaşma efekti yaratma amacına da hizmet eder. Akay, abartılı renk kullanımıyla masalsı bir evren yaratsa da abartılı renkler, hissettirdiği plastik duygusu ile seyirciye izlediği şeyin bir film olduğunu hatırlatarak seyirci-film etkileşimine etki eder. Yine de bu filmde *Neredesin Firuze* (2004) filmindeki gibi stilizasyonun yoğun bir şekilde kendini belli ettiği bir kullanım yoktur. Örneğin *Neredesin Firuze* filminde Kahveci isimli karakterin baştan ayağa kırmızı renkli kıyafetler giydiği, saçını, kaşlarını ve bıyığını yine kırmızıya boyadığı, hatta silahının da kırmızı olduğu görülür (Görsel 4.31). Buradaki renk seçiminde stilizasyon, çok fazla kendini belli eder. Ancak *Osman Sekiz* filminde stilizasyonun bu denli kendini belli ettiği bir örnek yoktur. Bu filmde rengin yabancılaşma duygusu yaratmasının sebebi, mizansende öne çıkan ilk unsurlardan biri olmasıdır. Renk kullanımı seyirciye izlediği şeyin bir film olduğunu

hatırlatacak kadar abartılıdır. Dolayısıyla seyircide bir yabancılaşma hissi yaratmaktadır.



Görsel 4.31. *Neredesin Firuze* filminde Kahveci karakterinin abartılı kırmızı stilizasyonunu yansıtan sahneler. Karakterin baştan ayağa kırmızı kıyafeti, boyanmış kaşları, bıyığı ve kırmızı silahı ile Akay'ın stilize renk kullanımının uç örneklerinden biridir.

Film için tasarlanan kostümlerin de filmin atmosferinde ve seyirci-film etkileşiminde önemli bir rolü vardır. Kostümler yine rengin öne çıkarıldığı araçlardan biridir. Bununla birlikte canavarların turuncu renkli kostümleri, onları sempatik göstermektedir. Osman'ın bohem ve vintage tarzda tasarlanan kostümleri ise, canavar imgesi ve metruk bir mekânla birleşince filmdeki fantastik atmosferi tamamlar (Görsel 4.32). Aynı zamanda diğer karakterlerin daha modern kostümleri ile bir kontrast yaratarak Osman karakterini hem öne çıkarır hem de sıradanın dışında bir karakter algısının oluşumunda önemli bir rol üstlenir. Nazlı ve Emlakçı Turan'ın kostümleri ise yine renkleri ile öne çıkarak yönetmenin yaratmak istediği masalsi evrene katkıda bulunur. Filmin kostümleri gerek tasarımları gerekse renkleri ile gerçek dünyada geçen hikâyede absürtlük yaratan araçlardan biridir.



Görsel 4.32. *Osman Sekiz* filminde Osman, Nazlı ve canavarların kostümleri ve metruk durumdaki köşkün mutfağı. Canavarların sempatik görünen turuncu kostümleri, Osman'ın bohem ve vintage tarzıyla birleşerek karakterler arasında bir kontrast yaratırken, Osman'ın sıradanın dışında bir figür olduğunu vurgular. Bu kostümler, filmdeki absürtlük ve masalsi tonun görsel birer destekleyicisi olarak işlev görür.

Benzer bir etki, mizansendeki dekor unsurlarında da görülür. Filmin genel olarak mizansenindeki her bir araç, seyirciyi fantastik bir dünyanın içine çeker. Film her ne kadar bir korku filmi gibi açılabilir de devamında romantik ve toz pembe bir fantezi evreninin absürt ve komik bir temsiline dönüşür. Bu temsil yine, bilinçli bir şekilde ve bazen doğası gereği yarattığı absürtlüklerle seyirciyi, dahil ettiği dünya açısından ikna etmektedir. Köşkün metruk hali, aksesuarların avangartlığı ve yıpranmışlığı, fantastik bir atmosfer yaratmaktadır. Sandalyeye monte edilmiş el şeklindeki askılık, duvarlardaki tablolar, çalışırken Osman'ın kafasına taktığı büyüteç ve evin eskimiş giriş kapısında bulunan farklı boyutlardaki delikler, tıpkı kostümler gibi hem karakteri hem de filmde sunulan dünyayı absürtleştiren ve sıradanın dışına çıkaran unsurlardır.

Mizansende dikkat çeken tercihlerden biri de oyuncuların performanslarıdır. Akay'ın bütün filmlerinde benzer bir oyunculuk tarzı tercih ettiği görülür. *Osman Sekiz* filminde de yönetmenin oyunculuk tarzı ile ilgili tercihlerinin yine seyircide yabancılaşma duygusu yaratmaya yönelik olduğu söylenebilir. Bu filmde de oyuncular adeta -mış gibi yaptıkları bir performans sergilemekte, seyirciyi karakterlerle özdeşleştirmek yerine onlara izlediği şeyin film olduğunu hatırlatmaktadır. Ancak bu filmdeki oyunculuk tarzının Akay'ın diğer filmlerindeki kadar seyirciyi yabancılaştıran, gerçekçilikten uzak bir oyunculuk tarzı yansıttığını

söylemek yanlış olacaktır. Filmde oyunculukların yer yer gerçekçi, seyircinin belirli bir mesafede özdeşlik kurmasına izin veren performanslara dönüştüğü görülür. Bu yönü ile yönetmenin klasik anlatının kabul ettiği oyunculuk tarzına yakın tercihler yaptığı söylenebilir.

4.2.2.4. Sinematografi

Çerçeveleme, yönetmenlere biçimlerini oluştururken kontrol alanları sağlayan önemli stilistik tekniklerden biridir. *Osman Sekiz* filminde de Akay'ın çerçeveleme tekniklerini yer yer etkin bir şekilde kullandığı görülür. Karakter ve anlatıcının bakış açısını takip eden geniş açılar, uzun planlardaki takip çekimleri ve ani sıçramalı kamera hareketleri, filmde öne çıkan çerçeveleme teknikleridir. Osman'ın bakış açısından yapılan çekimle başlayan ve açılış sekansı boyunca devam eden takip çekimi bir plan sekans oluşturur. Seyirci, bu sekans boyunca Osman'ın yaşadığı gerilim ve korkuya ortak edilir. Mizansen, sinematografi, ses ve aydınlatma tercihleri ile de desteklenen bu kurgusal yaklaşım, açılış sekansında seyirciyi etkisi altına alır. Ancak filmin devamında bu korku türüne has uylaşımların, geleneksel kullanım yerine birer komedi unsuruna dönüştüğü görülür. Bu tercihler, stilistik olarak abartılı olmakla birlikte, filmin bütününe bakıldığında seyirci üzerindeki etkisini en üst düzeye çıkarır ve Akay'ın sanatsal imzasını güçlü bir şekilde yansıtır. Yönetmenin tür uylaşımlarını iç içe geçirdiği örneklere filmlerinde sıkça rastlanmaktadır.

Film, Osman'ın bakış açısından yapılan çekimle başlasa da devamında kameranın daha ziyade anlatıcının gözünden hareket ettiği gözlemlenir. Bu durum, seyircinin olayları dışarıdan bir gözlemci olarak takip etmesini sağlar ve Osman'ın iç dünyasına dair bilgiler dahi anlatıcı aracılığıyla verilir. Böylece kamera, Osman'ı belirli bir mesafeden gözlemler. Örneğin, filmde Osman'ın Nazlı'ya olan aşkı, Nazlı'nın bir emlakçı olarak evi satmak zorunda olması ve Osman'ın köşkü satmama çelişkileri üzerinden işlenir. Osman, köşkü satmazsa Nazlı'yı kaybetme riskiyle karşı karşıya kalırken, aynı zamanda evdeki canavarlar da bu durumu daha da karmaşık hale getirir. Bu çatışmalar ve engeller, seyirci Osman'ı gözlemlerken anlatıcının Osman'ın iç sesi gibi kullanılmasıyla seyirciye aktarılır. Bu anlatım tarzı, Osman'ın psikolojisine ve duygularına seyircinin duygusal olarak katılmasına bir mesafe koyar.

Yönetmen filmde çerçevelemeyi Osman karakterinin dönüşümüne ve kaderine dair bir alegori yaratma amacıyla da kullanmıştır. Filmde, Osman öldükten sonra geçen bir sahnede, filmin başından beri her fırsatta kadrajlanan ve her zaman “8”i gösteren saat yere düşer. Kamera saati yakın planda kadrajlar. Saat yan tarafına düştüğü için “8” rakamı bir sonsuzluk işareti gibi görünmektedir (Görsel 4.33). Devamında ise Osman, diğerleri gibi bir canavar olarak ortaya çıkar. Bu çerçeveleme, "8" rakamının bir sonsuzluk işaretine dönüşmesiyle, Osman'ın canavar olarak yeniden doğuşunu ve Nazlı'ya olan ebedi aşkını simgeler. Saatin bu detaylı planı, Osman'ın ötesine geçen bir varoluşa sahip olduğunu ve artık ölümsüz bir karaktere dönüştüğünü vurgular. Bu da izleyiciye Osman'ın fiziksel ve metafiziksel dönüşümünü görsel olarak aktarır. Bu çerçeveleme, karakterin içsel ve dışsal izolasyonunun fiziksel bir durumun ötesinde, kaderinin ve ruhsal durumunun da bir yansıması olduğunu gösterir.



Görsel 4.33. *Osman Sekiz* filminde "8" i gösteren saatin düşüşü ve devamında “8”in sonsuzluk işaretine dönüştüğünü vurgulayan yakın plan.

4.2.2.5. Kurgu

Filmde absürt durumlar ortaya çıkaran unsurlardan biri de kurgudaki tercihlerdir. Ezel Akay'ın filmdeki olayları ve durumları absürt bir komedi unsuru yaratacak şekilde sunduğu görülür. Reisz ve Millar'ın (1978) dediği gibi dramatik filmler genellikle hikâyeyi gerçekçi ve tutarlı bir akışta sunmayı hedeflerken, komedide gerçekçiliği bozacak kesikler, akış hataları veya diğer gerçek dışı bozulmalar komik bir etki yaratmak için kullanılabilir. Çünkü “bir komedide, seyirciyi herhangi bir şeye ikna etmek çoğu zaman gerekli değildir; sadece güldürmek gerekir”. En komik filmler genellikle editörün gerçeklikle ilgili tüm endişeleri bir kenara bıraktığı ve durumu en komik hale getirecek şekilde düzenlemeye odaklandığı filmlerdir (s. 102). Her ne kadar *Osman Sekiz*'i saf bir komedi olarak değerlendirmek yanlış olsa da filmin kurgusu ile birçok stil unsurunda yönetmenin bir komedi unsuru yaratma

amacı görülmektedir. Filmin kurgusunda da bu amaçla yapılan tercihler, seyirciyi filme duygusal katılımından koparan absürtlükler ortaya çıkarır ve sahnenin seyirciyi ikna etme gerekliliği neredeyse ortadan kalkar. Filmin kurgusuna bakıldığında montaj sekanslar, jump cutlar hemen göze çarpar. Montaj sekans, “genellikle çözümler, üst üste bindirmeler ya da silmelerle birbirine bağlanan ve zaman geçişlerini, yer değişikliklerini ya da diğer geçiş sahnelerini aktarmak için kullanılan, birbirinden kopuk görüntülerin hızlı izlenimsel sekansını” ifade ederken (Reisz ve Millar, 1978, s. 112), jump cut konunun bir noktadan diğerine kesintisiz bir şekilde sıçradığı izlenimini veren, tipik olarak ardışık bir planda ani geçiş olarak tanımlanır (Hayward, 2013, s. 222; Morrow, 2014).

Montaj sekans tekniği ile genellikle belirli bir zamanda gerçekleşen olaylar kısa planlarla verilerek öykü zamanı eksiltilir. Bu da izleyicide belirli bir zamanın geçtiği hissini yaratır. Filmde anlatıyı bölen müzikli ve danslı sahnelerin kurgusu buna örnektir. Nazlı ile Osman’ın yemek yedikleri günün sabahı olduğunu düşündürten bir sahnede, canavarlar ve Osman, köşkü temizleyerek Nazlı’nın gelişine hazırlanırlar (Görsel 4.29). Bu sahnelerde yönetmen kısa planları kullanarak, jump cutlar, zoom in hareketi ve ritmik kesmelerle bir montaj sekans oluşturur. Belirli bir sürede yapılan temizlik eylemi ve Osman’ın yemeğe hazırlanma süreci birkaç dakikaya sığdırılarak olay örgüsünde zaman sıkıştırılır. Yönetmen diğer filmlerinde de anlatıyı bölmek için başvurduğu müzikli danslı sahnelerde benzer kurgu stratejisini kullanmaktadır. Bununla birlikte mizansendeki abartılı renklerle birlikte bu müzikli ve danslı sahneler filmi müzikal türüne de yaklaştırır. Ancak bu unsurlar müzikal türünün uyuşmaları olsa da filmin geneline bakıldığında var olan bu uyuşmalar, *Osman Sekiz*’i bir müzikal film olarak değerlendirmek için yeterli değildir. Müzikal türünün uyuşmaları, ritmik sıçramalı kesme (jump cut) ve zoom in gibi tekniklerle montaj sekans şeklinde birleştirilmiş, bir klip estetiğine daha uygun olabilecek şekilde sunulmuştur. Bu sekanslar yine yönetmenin seyircide yaratmak istediği yabancılaşma hissine hizmet etmektedir

Filmlerde jump cut tekniği ise genellikle hareketliliği ve dinamizmi artırmaktadır. Buna da filmde bir örnek vermek gerekirse; bir sahnede Osman, odanın kapısının önüne çıkarak canavarları görmemesi için Nazlı’nın önünü keser ve karşısında saçmalamaya başlar (Görsel 4.34). Bu sahnede her diyalog, tıpkı YouTube

videolarında yaygın bir şekilde kullanılan, konuşmaların arasındaki boşlukların tıraşlandığı teknik gibi kesilerek montajlanmış ve bir jump cut oluşturulmuştur. Filmde tekrarlandığı görülen bu montaj sekanslar ve jump cutlar, içinde bulunduğu sahneyi, dolayısıyla da filmi absürtleştirmektedir.



Görsel 4.34. *Osman Sekiz* filminde, Osman'ın odanın kapısında Nazlı'nın önünü keserek onun canavarları görmesini engellemeye çalıştığı sahne.

Bu kişisel tercihlerin dışında filmin kurgusuna genel olarak bakıldığında, devamlılık esaslı bir yaklaşım görülür. Bu devamlılık, renk ve tonlamaların sürekliliği, kesintili de olsa bakış açısı çekimi ve steadicam çekimleri ile yapılan takip sahneleriyle, sahne içi aksiyon devamlılığı ve aksiyon aksına (180 derece kuralı) uygun çekimler ile sağlanmıştır (Görsel 4.35). Örneğin filmin açılış sekansından sonra Osman, sabah uyanır, ateşini ölçer (Görsel 4.35-a). Duvardaki aynadan oturduğu yataktan kalkışı ve aynaya doğru gelişi görülür. O sırada kamera geriye doğru kayarak yeniden çerçeveleme yapar ve seyircinin zihninde oluşmaya başlayan odadaki konum bilgisi güncellenir (Görsel 4.35-b). Osman, aynada da görülen sol yanındaki sandalyeye monte edilmiş el şeklindeki askılıkta duran ceketini alır (Görsel 4.35-c). Ceketini giyerken kamera tam karşısında konumlanır ve aks çizgisini sıfırlar (Görsel 4.35-d). Böylelikle, ardından gelen planda kamera sahnenin başlangıcında oluşturulan aks çizgisinin diğer tarafına geçse de bir sıçrama etkisi olmaz (Görsel 4.35-e). Odadan çıkmadan önceki son planda yine aks çizgisi sıfırlanır (Görsel 4.35-f). Planlarda kamera aks çizgisinin hep aynı tarafında kalır ve bakış yönü devamlılığını koruyarak, sahne boyunca seyircide bir sıçrama hissi yaratmaz. Bütün bu planların grafiksel özelliklerine bakıldığında da ne renk ne de aydınlatma açısından tonlamada belirgin

bir değişim görülmez. Bu planlarda aksiyon aksı ile renk ve aydınlatmanın tonu korunarak, çerçevedeki grafiksel unsurlar ve yön duygusu açısından bir devamlılık sağlanmıştır. Film boyunca da sahnelerin genelinde devamlılık kurgusunun kurallarına riayet edildiği söylenebilir.



Görsel 4.35. *Osman Sekiz* filminde devamlılık esaslı kurgunun sağlandığı, Osman'ın sabah rutini gerçekleştirdiği sahneler. (a) Osman'ın uyandıktan sonra yatakta doğrulup ateşini ölçtüğü plan. (b) Osman'ın yataktan kalkıp aynaya doğru geldiği, yeniden çerçeveleme yapılan plan. (c) Osman'ın sandalyeye monte edilen ele asılı ceketini aldığı plan. (d) Osman ceketini giyerken aks çizgisinin sıfırlandığı I. plan. (e) Aks çizgisi sıfırlandıktan sonra Osman'ın yeniden çerçevelendiği plan. (f) Osman'ın odadan çıkmadan önceki, aks çizgisinin sıfırlandığı II. plan.

Ancak yine de aksiyon aksının ve aksiyon devamlılığının tüm film boyunca korunduğunu söylemek yanlış olur. Filmin aksiyon aksı ve aksiyon devamlılığı, geleneksel sinema tekniklerinden bilinçli sapmalar gösterir. Bu da filmde bir yabancılaşma etkisi yaratır. Daha önce verdiğimiz örneğe dönecek olursak, Osman'ın canavarları görmemesi için Nazlı'ya karşı saçmaladığı sahnede, aksiyon aksının kasıtlı olarak kırıldığı gözlemlenir (Görsel 4.36). Diyalog planlarının bir kısmı, oluşturulan aks çizgisinin farklı taraflarında çekilmiştir; bu durum, diyalogun ve karakterler arası etkileşimin beklenmedik bir şekilde sunulmasını sağlar ve sahnenin komik ve absürt unsurlarını ön plana çıkarır. Bununla birlikte filmin ritmindeki dinamizmi de artırır.



Görsel 4.36. *Osman Sekiz* filminde aksiyon aksının kasıtlı olarak kırıldığı ve karakterler arası etkileşimin alışılmadık bir biçimde sunulduğu ardışık planlar. Osman'ın, canavarları görmemesi için Nazlı'yı engellemeye çalıştığı bu sahnede, aks çizgisi farklı yönlerden kırılarak izleyicide bir yabancılaşma etkisi yaratılır.

Aksiyon devamlılığı da film boyunca sürekli olarak korunmamıştır. Örneğin, köşkün mutfağında geçen ilk sahnede Osman, buz dolabından süt alır ve ardından tezgâhın üzerindeki kaseye yönelir. Bu planda, mutfak tezgahındaki çekmecenin kulpunda asılı duran bez de görülmektedir. Ancak ardından gelen planda, bez artık Osman'ın elindedir ve yanındaki sandalyenin üstüne astığı görülür (Görsel 4.37). Bu iki plan arasında kısa bir zaman atlaması vardır. Filmde tekrarlanan bu gibi durumlar filmdeki zaman ve mekân algısını bozar. Mutfak tezgahındaki kâseye yönelinmesi ve ardından çekmecede asılı olan bezin aniden Osman'ın eline geçmesi, kendi fark etmese de seyircinin olay örgüsünü sorgulamasına neden olur. Bu ve benzer örnekler, film içindeki gerçeküstü atmosferi pekiştirirken, aynı zamanda izleyicinin filmin yapaylığından haberdar olmasını sağlamaktadır.



Görsel 4.37. *Osman Sekiz* filminde mutfakta geçen sahnede aksiyon devamlılığının bozulduğu ardışık iki plan. Soldaki ilk planın son karesi iken sağdaki ikinci planın ilk karesi. İlk planda, mutfak tezgâhındaki çekmecede asılı duran bez, sonraki planda aniden Osman'ın eline geçmiş durumdadır. Açı değiştiği için çok hissedilmese de küçük bir zaman atlaması oluşmaktadır.

Planlar arası geçişlerdeki zaman atlamaları, hikâyenin akışında mini sıçramalar yaratır. Bu sıçramalar, seyircinin hikâye üzerinde sürekli bir gerilim ve merak duygusu taşımasını sağlar. Bu tercihlerin, komedi ve sürpriz unsurlarının etkin bir şekilde kullanılmak amacıyla yapıldığı söylenebilir. Aksiyon aksında ve aksiyon devamlılığında benzer tercihler film boyunca tekrarlanmaktadır. Filmin genelinde aksiyon devamlılığına veya aksiyon aksına uygun çekimler yapılmış olsa da yönetmen sahneye komedi unsuru eklemek amacıyla bu tercihlerini sıklıkla kullanmıştır. Bu tercihler aynı zamanda filmin ritmini dinamik hale getirmiştir.

Filme dikkat çeken tercihlerden biri de paralel kurgunun kullanılma şeklidir. Bu tercih de yönetmenin hem dinamik bir kurgu stratejisi benimsediğini hem de komedi unsuru yaratma amacını göstermektedir. Aslında buradaki yaklaşım da yukarıda değinilen montaj sekans veya jump cut tercihleri ile aynıdır. Örneğe bakıldığında Osman ve Nazlı bahçede çay içmektedirler (Görsel 4.38-a). Osman, köşke gidip canavarları kontrol etmek için bir bahaneyle çardaktan çıkar (Görsel 4.38-b). Osman çıkar çıkmaz Nazlı'da telefonuna sarılır (Görsel 4.38-c). Osman, köşke girer (Görsel 4.38-d). Aynı anlarda Nazlı da telefonda “abi” şeklinde hitap ettiği kişiyle Osman ve köşkün satışı hakkında konuşmaktadırlar (Görsel 4.38-e). Osman oyun oynamak isteyen canavarları, Nazlı görmesin diye sakinleştirmeye çalışır (Görsel 4.38-f). Bu sekans, Osman ve Nazlı'nın iki ayrı mekândaki kısa planları arasında gidip gelerek, aynı anda gerçekleşen olayları gösterir. Yönetmen, Nazlı'nın gizli planlarını açığa çıkarırken, aynı zamanda Nazlı'nın Osman hakkında yaptığı yorumları, ikilinin karşılıklı planlarıyla birlikte sunar. Sekans, film içerisindeki ritmi artırarak seyircinin ilgisini canlı tutar. Aynı anda gerçekleşen bu iki olay arasında geçişler yaparak, yönetmen, izleyicinin dikkatini hikâyenin birden fazla yönüne çekmeyi başarır. Paralel kurgu, aynı zamanda bir komedi unsuru olarak da işlev görür. Nazlı'nın Osman ve köşkün satışı hakkında konuştuğu sahneler, Osman'ın komik ve absürt canavar kovalamaca sahneleriyle kesilir. Bu kesişim, karakterlerin yaşadığı dramatik anların altını çizmekle kalmaz, aynı zamanda izleyicinin bu durumun ironisini ve komedisini algılamasına olanak tanır.



Görsel 4.38. *Osman Sekiz* filminde Osman ve Nazlı karakterlerinin iki farklı mekânda eşzamanlı olarak gerçekleştirdikleri eylemleri paralel kurgu tekniğiyle sunan planlar. **(a)** Osman ve Nazlı'nın çardakta çay içtikleri plan. **(b)** Osman'ın bahane uydurarak çardaktan çıktığı plan. **(c)** Nazlı'nın bu sırada gizlice telefon görüşmesi yapmaya başladığı plan. **(d)** Osman'ın köşke girişi. **(e)** Aynı anlarda Nazlı'nın telefon görüşmesi yaptığı plan. **(f)** Osman'ın canavarları sakinleştirmeye çalıştığı plan.

Devamlılık kurgusunun dışında kullanılan teknikler, filmin anlatı tarzında, klasik anlatının yanında modern ve postmodern anlatının özelliklerini de inşa eder. Montaj sekanslar, jump cutlar ve paralel kurgu, izleyicinin dikkatini çekmek ve olayların akışını dinamik hale getirmek için kullanılır. Bu teknikler, hikâyenin zaman akışında boşluklar yaratır ve izleyicinin anlatıyı sürekli sorgulamasına neden olur. Ayrıca, gerçekçi olmayan zaman ve mekân algısı yaratan bu teknikler, modern anlatının yabancılaşma ve postmodern anlatının belirsizlik ve çok katmanlılık özelliklerini destekler.

Osman Sekiz filmindeki genel kurgu stratejisi, canlı ve dinamik bir ritim oluşturarak yönetmen Ezel Akay'ın komedi unsurları yaratma amacına hizmet eder. Film, montaj sekanslar, jump cutlar ve paralel kurgu gibi teknikleri kullanarak gerçeklikten uzak, absürt durumlar yaratır. Bu stilistik tercihler, seyircinin tür uyuşumları aracılığıyla absürtlüklerle gerçeklik arasındaki bağı sorgulamasını engellerken, onlara izlediği yapıtın bir film olduğunu sürekli hatırlatır.

4.2.2.6. Ses

Stilistik tercihlerde kurgunun bu kadar öne çıktığı bir filmde sesin işlevinin de önemli olması beklenir. Filmde ses hem yaratılan atmosfere katkı yapmak hem

müzikal, korku ve komedi türlerinin uyuşmalarını desteklemek hem de anlatıcı dış ses olarak anlatıyı ilerletmek ve enformasyon sağlamak gibi işlevlere sahiptir.

Filmin açılışında korku türünün uyuşmalarının yaratıldığına daha önce değinmiştik. Açılıştaki bu sekansta mizansen ile uygun bir müzik ve ses efektleri kullanılarak bir korku atmosferi yaratıldığı görülür. Yine film boyunca müzikli danslı sahnelerle filmin epizotlara bölüldüğü görülür. Bu sekanslar da filmde müzikal türün uyuşmalarını ortaya çıkarır. Yani yönetmenin, *Osman Sekiz* filminde tür uyuşmalarının kullanırken, sadece görsel düzenlemelerle sınırlı kalmadığı, müziği de baskın bir tür uyuşması olarak kullandığı söylenebilir.

Sese diyalog kullanımı açısından bakıldığında iki nokta dikkat çeker. Bunlardan ilki konuşamayan canavarların kendilerine has çıkardıkları seslerle hem bir iletişim hem de bir dinamizm sağlanmasıdır. Konuşamadıkları için put gibi duran karakterlerdense çıkardıkları sesler ile hem karakterler arasında hem de seyirci-film arasında bir iletişimsellik sağlanmıştır. İkincisi ise filmde anlatıcının diyaloglarının işlevselliğidir. Anlatıcı filmdeki karakterlerden biri değildir. Anlatıcının filmdeki varlığının tek göstergesi sesidir. Ancak yer yer tıpkı karakterlerden biri dönüp de seyirciyle konuşuyor gibi hissettiren bir tonla hikâye hakkında seyirciye enformasyon sağlar. *Osman Sekiz* filminde yönetmen kendini, ses aracılığıyla anlatıcı olarak anlatının içine dahil eder. Diğer filmlerinde genellikle filmdeki karakterlerden birini anlatıcı olarak görürken bu filmde karakterlerden bağımsız ama onların her şeyine hâkim biri olarak doğrudan kendisi anlatıcı rolünü üstlenmiştir. Buradan hareketle, Akay'ın "yönetmen" unvanı yerine filmde "anlatan" unvanını kullanmasının en net karşılık bulduğu filmi olduğu söylenebilir. Her ne kadar senaristi kendisi olmasa da Akay'ın filme attığı imzalardan biridir.

5. SONUÇ VE DEĞERLENDİRME

Ezel Akay'ın sinema yolculuğu, sanat ve yaratıcılıkla şekillenmiş çok yönlü bir kariyeri kapsamaktadır. Kariyeri boyunca birçok farklı sanat dalı ile meşguliyeti, onu çok yönlü bir sanatçı yapmaktadır. Akay'ın hayatı, sanata ve sinemaya yönelik tutkulu bir yolculuk olarak değerlendirilebilir. Çocukluk ve gençlik yıllarında sanatla doğrudan ilişkili bir tutku geliştirmemiş olsa da üniversite yıllarında mühendislik eğitimi alırken, kaydolduğu çeşitli üniversite kulüpleri aracılığıyla sanata olan ilgisini ve yaratıcılığa olan tutkusunu keşfetmiştir. Bu yıllar, Akay'ın sanatla olan bağını güçlendiren ve onun yaratıcı yönünü besleyen bir dönem olmuştur.

Akay'ın sanat anlayışı, sinemanın popüler bir boyutu olduğuna ve geniş kitlelere ulaşarak toplumsal etki yaratabileceğine olan inancıyla şekillenmiştir. Filmlerinde eğlendirici ve düşündürücü unsurları bir arada kullanarak izleyicinin duygusal ve zihinsel katılımını sağlamayı amaçlamış, bu bağlamda seyirciyle empati kurmanın önemini gözetmiştir. Ancak seyirciyle kurduğu empatinin, filmlerinin gösterimlerinden sonra yeterli karşılığı bulduğunu söylemek zordur. Vizyona giren birçok filmi beklenen ilgiyi görememiştir. Bunda başka faktörlerle birlikte, yönetmenin Türk sinemasındaki alışılmış şablonların dışında bir tarz benimsemesi olduğu söylenebilir. Filmlerinde yer alan karakterler, müzik kullanımı ve anlatı yapıları, toplumsal dönüşümleri ve ideolojik mesajları yansıtarak, Türk sinemasında yeni ve özgün bir dil yaratmaktadır. Bu bağlamda, Ezel Akay'ın filmlerinin hem tematik derinlik hem de biçimsel yenilikler açısından dikkat çektiği ve sinema alanında önemli bir araştırma konusu olmaya devam ettiği söylenebilir. Bu çalışmada, Akay'ın filmografisinde bulunan ve güncel sanat anlayışını yansıtan, hakkında yeterli çalışma yapılmamış son iki yapımı olan *9 Kere Leyla* (2020) ve *Osman Sekiz* (2022) filmleri üzerinden yönetmenin biçimsel sistemini ve sanat anlayışını değerlendirmeyi amaçlamaktadır. Bu iki filmin anlatısı ve öne çıkan stil unsurları analiz edilerek, Akay'ın sinemasal yaklaşımı ve özgün biçiminin özellikleri belirlenmeye çalışılmıştır.

Sinema filmleri yapmadan önce sahip olduğu reklam yönetmeni kimliği, Akay'ın biçimini şekillendiren etmenlerden biri olarak öne çıkar. Bunun yanında, Brecht ekolünden olduğu bilinen Villanova Üniversitesi'nde aldığı tiyatro eğitimi ile de

desteklediği tiyatro geçmişi de yönetmenin biçimini şekillendiren bir diğer etmendir. Reklam filmlerinin dinamik ve özgür estetiği ile Brecht'in yabancılaşma efekti yaratan estetiği, yönetmenin biçimindeki ayırt edici tercihleri belirlemektedir.

Ezel Akay'ın filmlerinde anlatı yapısı, genellikle karakterlerin motivasyonları ve bu motivasyonların sonucunda gelişen olaylar üzerine kuruludur. İncelenen her iki filmde de giriş, gelişme ve sonuç bölümleri belirgin bir şekilde tanımlanmıştır ve bu yapılar karakterlerin eylemleriyle sıkı sıkıya ilişkilidir. Bu yönü ile filmlerin anlatısı klasik anlatının normlarını yansıtır. Yönetmenin popüler filmler yapma kaygısı ile filmlerinde belirli bir düzeyde klasik anlatı normlarına bağlı kaldığı söylenebilir. Bununla birlikte yönetmenin, seyirciyi anlatıya yabancılaştıracak, hikâyeden bağımsız eklemeler yaptığı görülür. Akay'ın anlatıdaki kendine has üslubu bu noktada kendini belli etmektedir. Akay'ın Brecht estetiğinin en belirgin özelliklerinden biri olan epizodik yapıyı referans alarak, anlatıdan bu denli kopuk eklemeler yaptığı söylenebilir. Bu eklemeler, stilistik tercihlerle birleştiğinde filmler, parçalı, epizodlara bölünmüş bir hale gelmekte ve bu yönü ile de çağdaş/modern anlatı normlarını yansıtmaktadır. Ezel Akay'ın filmlerinin anlatısı ile ilgili söylenebilecek bir diğer özellik ise filmlerin anlatısında görülen metinlerarası yaklaşımdır. Bazı filmleri edebi eserlerin özgün uyarlamaları olmakla birlikte Akay, filmlerin anlatılarında mitolojik veya tarihi karakterlerden yararlanmakta veya da fantastik karakterler yaratmaktadır. Akay'ın anlatıya yaptığı bu eklemeler, birden çok türün uyuşmalarını barındıran hikâyeler ortaya çıkarmanın yanında eklektik bir yapı ve yer yer parodi ve mizahi bir yeniden yorumlama sunmaktadır. Elbette bu olgu stilistik tercihlerle de desteklenmektedir. Yani Ezel Akay, filmlerinde belirli bir türe bağlı kalmaksızın, farklı türlerin özelliklerini bir araya getirerek melez anlatılar sunmaktadır. Bu filmler, masalsı yapılarıyla fantastik bir dünya yaratırken; güldürü öğeleriyle komediye, dramatik yapılarıyla drama türüne yaklaşır. Aynı zamanda, toplumsal konuları ele alış biçimiyle politik veya feminist bir okuma imkânı sunar.

Bu çerçevede, Akay'ın biçimi, klasik tür ayrımlarının ötesine geçen ve türler arasında hibrit bir alan yaratan yenilikçi bir sinema dili olarak değerlendirilebilir. Bu yaklaşım, Akay'ın sadece sinematik bir anlatı kurmadığını, aynı zamanda izleyiciye toplumun çok katmanlı yapısını görselleştiren, farklı perspektifleri sunan bir deneyim sunduğunu gösterir. Akay'ın bu yöntemi, özellikle postmodern sinemanın türler

arasındaki sınırları flu hale getiren yapısıyla da uyum içindedir. Bu bağlamda Akay'ın filmlerindeki anlatının postmodern anlatı normlarını da içerdiği söylenebilir. Bu durumda yönetmenin filmleri klasik, modern ve postmodern anlatı normlarını içermesi ile Akay'ın, melez bir anlatı tarzı benimsediği söylenebilir.

Ezel Akay'ın filmlerinde karakterler, derinlikli ve çok boyutlu olarak işlenirken, bazıları film boyunca belirgin dönüşümler geçirir. *Osman Sekiz* filminde Osman'ın dönüşümü, karakterin psikolojik ve duygusal gelişimini ortaya koyar. Buna karşın, *9 Kere Leyla* filminde Adem'in ve Leyla'nın dönüşümü gözlemlenmezken, Nergis'in karakterinde, filmin son dakikalarında bir değişim görülür. Bu durum, Akay'ın karakter işleyişinde çeşitlilik ve derinlik sağladığını, her filmde farklı anlatım teknikleri ve temalar kullanarak izleyiciye farklı deneyimler sunduğunu gösterir. Ancak buradaki karakter derinliği, stil unsurlarında yapılan tercihlerle yapay ve suni bir derinlik hissi verir. İzleyici, karakterleri izlerken, onlarla özdeşlik kurmayı ikinci planda bırakır.

Ezel Akay'ın filmlerinde mekân da anlatının ayrılmaz bir parçasıdır ve filmler genellikle tek mekânda geçmektedir. *Osman Sekiz* filminde köşk, hikâyenin merkezi mekânı olarak karakterlerin etkileşimlerini ve olayların gelişimini şekillendirir. Köşkün iç ve dış mekânları, Osman'ın içsel dünyasını ve karakterlerin duygusal durumlarını yansıtır. *9 Kere Leyla* filminde ise konağın mekân olarak kullanımı, karakterlerin etkileşimlerine ve hikâyenin dramatik yapısına önemli katkılar sağlar. Bu bağlamda Ezel Akay'ın biçiminde mekânlar, karakterlerin motivasyonları ve hikâyenin ilerleyişi açısından kritik bir rol oynamaktadır.

Ezel Akay, kendisini bir hikâye anlatıcısı olarak tanımlar ve filmlerinde de “yönetmen” unvanı yerine “anlatıcı” unvanını kullanır. Onun bu bakış açısı filmlerinin biçiminde de öne çıkar. Akay'ın filmlerinde anlatıcı bazen kendisi bazen de filmdeki karakterlerdir. Anlatıcının, hikâyenin akışını yönlendirme ve karakterlerin iç dünyasını açığa çıkarma gibi işlevleri vardır. *Osman Sekiz* filminde anlatıcı, Osman'ın iç sesi gibi hareket ederek izleyicinin karakterin zihinsel ve duygusal durumlarına dair bilgi edinmesinde hem aracı olur hem de karakterle seyirci arasında bir perde görevi görür. Aynı zamanda olay örgüsüne yaptığı katkılarla izleyicinin öykü enformasyonu alanını genişletir. *9 Kere Leyla* filminde ise

anlatıcı, filmin açılışında hikâyeye müdahale ederek izleyicinin dikkatini hikâyenin tematik katmanlarına çeker. Manipülatif bir araç olarak yine öykü enformasyonuna etki eder ve izleyicinin hikâyeden beklentilerini yönlendirir. Onlara, hikâyenin sonu için sürprizler hazırlar. Yani, anlatıcının etkin kullanımı Ezel Akay'ın biçeminde öne çıkan bir diğer özelliktir ve yönetmen hikâye anlatıcılığı rolünü anlatıcı kullanarak pekiştirirken, aynı zamanda bu tercih, sunuş şekli ile kullandığı yabancılaştırma efektlerinden biridir.

Ezel Akay'ın filmlerindeki stilistik tercihlere bakıldığında ise yönetmenin yaptığı tercihlerin, anlatısını oluştururken kurguladığı, kendine has üslubuna hizmet edecek şekilde düzenlendiği görülür. Bu yönü ile filmlerdeki stilistik tercihler, anlatının bütünlüğünü ve atmosferini oluşturan önemli araçlardır. Filmlerindeki stilistik tercihler, yönetmenin özgün biçimini ve sinematik dilini belirgin bir şekilde ortaya koyar. Akay, bazı stil unsurlarını gelenekselin dışında, farklılaştırarak kullanır. Bu tercihler, filmleri görsel ve işitsel deneyim açısından zenginleştirmektedir. Yönetmenin stilistik tercihlerinde kendi üslubunu oluşturmak için kullandığı en önemli araçlardan birisi mizansende yaptığı tercihlerdir. Filmlerinde; renkler, kostümler, dekorlar ve oyunculuklar aracılığıyla farklı atmosferler yaratmıştır. *Osman Sekiz*'de masalsı ve fantastik bir atmosfer, canlı ve sıcak renkler, pastel tonlar ve vintage unsurlarla pekiştirilirken, *9 Kere Leyla*'da ise absürt ve ironik bir atmosfer, konağın iç mekânları ve karakterlerin kişilik özelliklerini yansıtan aksesuarlarla oluşturulur. Oyuncuların bir görevi yerine getiriyormuş gibi yaparak sergilediği göstermecî oyunculuk performanslarıyla, yönetmen bilinçli bir şekilde yapaylık oluşturur ve seyircinin karakterlerle özdeşleşmesine mesafe koyar. Bu yönü ile mizansendeki tercihlerin, yönetmenin yabancılaştırma efekti oluşturmak için başvurduğu en önemli araçlar olduğu söylenebilir.

Yönetmenin sinematografik kontrolü ise daha çok kurgudaki tercihlerinin ürünüdür. Akay'ın filmlerinde dinamik kurgu stratejisi kendini gösterir. Bu anlamda yapılan çekimlerin daha çok kısa planlardan oluştuğu, uzun planların da kamera hareketleri ile dinamik hale getirildiği görülür. Bunun dışında sinematografinin etkin kullanıldığını söylemek zordur. Filmin bütününe bakıldığında, sinematografinin anlam yaratma kaygısıyla etkin bir şekilde kullanıldığını gösteren örnekler yok denecek kadar azdır. Bununla ilişkili olarak, çekimlerin çerçevelerinin de genellikle

bilindik kompozisyon kuralları çerçevesinde oluşturulduğu görülür. Yani çerçeveler açısından seyirciyi sorgulatan tercihler Akay'ın sinematografisinde neredeyse hiç görülmez. Bu anlamda kendini belli eden ve Akay'ın biçimini oluşturan asıl tercihler filmlerin kurgu tekniklerindedir.

Ezel Akay'ın biçiminde mizansenle birlikte baskın unsurlardan bir diğeri de kurgu teknikleridir. Filmlerin genelinde, devamlılık kurgusunun kullanımı ile klasik anlatı normlarını inşa eden kurgu stratejisinde, yönetmenin farklı bir deneyim sunmak amacı ile kullandığı ve seyircide yabancılaşma hissi uyandıran, bununla birlikte deneysel olarak görülebilecek teknikler de baskındır. Her şeyden önce vurgulamak gerekir ki Ezel Akay'ın filmleri oldukça akıcı ve dinamiktir. Yönetmen bu dinamikliği filmlerinde hem kısa planlarla hem de kurguda kullandığı montaj sekans, jump cut gibi tekniklerin yanında, deneysel nitelikteki geçişlerle yapar. Daha önce Akay'ın anlatı tercihlerinde vurgulanan fragmanlı yapıyı ortaya çıkaran stilistik tercihler, kullanılan bu tekniklerdir. Bu teknikler, ses unsurlarından biri olan diegetik ve non diegetik olarak kullanılan müziklerle desteklenir. Yönetmenin filmlerinde montaj sekansın en çok kullanıldığı yerler, anlatıyı bölmek için bilinçli olarak yerleştirilen müzikli danslı sahnelerdir. Filmlerde bu sahnelerin dışındaki montaj sekanslara da genellikle müzik eşlik etmektedir. Yine bazı filmlerinde kullandığı ve deneysel nitelikteki sahneler arası geçişlerde de görüntü ve müzik, akıcı bir ritim yaratmaktadır. Müzik ile ilgili bu tercihlere müzikal tür uyluşımı perspektifinden bakıldığında, yönetmenin anlatı tercihlerinin yanında stilistik tercihlerinin de birden çok türün uyluşımını yansıttığı söylenebilir. Çünkü Akay'ın filmlerindeki, müziğin etkin kullanımı ve danslı sahneler, filmleri müzikal tür filmlerine yaklaştırmaktadır. Bu özellik de yönetmenin biçiminde tekrar eden tercihlerden biridir. Buradan hareketle yönetmenin özellikle müzik kullanımı üzerinden ses unsurlarını da etkin bir şekilde kullandığı söylenebilir. Ezel Akay'ın, ses unsurlarını kullanımına ilişkin diyaloglara da vurgu yapmak gerekir. Diyalogların içeriğinin yanında söyleniş şekilleri, oyuncu performanslarındaki yapaylığı ortaya çıkaran etmenlerden biridir. Aynı zamanda Akay'ın komedi unsuru yaratmak için de diyaloglara başvurduğu söylenebilir.

Özetle, Ezel Akay'ın filmlerinin biçimsel sisteminde hem anlatı hem de stil unsurları öne çıkar. Yönetmen bu iki alanda yaptığı tercihlerle kendine özgü bir anlatı tarzı

oluşturmuştur. Seçtiği hikâyelere genellikle tarihi ve mitolojik unsurlar ekleyerek farklılaştırır. Yönetmenin genel kitleye hitap eden popüler filmler yapma çabasına tezat olarak, filmleri hem anlatı hem de stil açısından geleneksel anlatı normlarından kopuk bir izlenim yaratır. Çünkü en az klasik anlatı normları kadar modern ve postmodern anlatı normları da baskındır. Filmlerinde birden çok türün uyuşumları görülür. Fantastik, komedi ve müzikal türlerin uyuşumlarını sıkça kullanır. Akay'ın filmlerindeki biçimsel sistem, her filmde tekrar eden, Türk sinema izleyicisinin hiç alışık olmadığı bir şablon ortaya çıkarmaktadır. Buradan hareketle, yönetmenin tercihleri ile popüler film anlayışının çeliştiği de söylenebilir. Anlatıcı kullanımı, renkli ve stilize mizansen, göstermecî oyunculuk ve parçalı, dinamik kurgu, Akay'ın biçiminin temel bileşenleridir. Bu unsurlar, izleyiciyi hikâyenin içine çekerken, aynı zamanda hikâye ile arasına mesafe koyar ve izleyiciye filmin yapaylığını hatırlatarak bir yabancılaşma etkisi yaratır.

Ezel Akay, filmlerinde kullandığı biçimsel tercihlerle izleyiciye bir nesne sunmayı amaçlar; bu nesne, filmin kendisidir. Akay, izleyiciye duygu hissettirmekten çok, şovu göz önüne sermeyi tercih eder. Bu pop art yaklaşımla, reklam estetiğine uygun bir kurgu kullanarak, stilizasyonun belirgin olduğu, canlı ve pastel renklerin hâkim olduğu mizansenler yaratır. İzleyici, bir imgeyi değil, somut bir nesneyi izler. Bununla birlikte yönetmenin sunduğu dünya, gerçeklik algısını ters yüz eden bir estetikdir. Bu bakış açısı, filmlerde anlamın ve imgenin ikinci planda kalmasına neden olmuş, yönetmen seyirciye estetik bir çeşitlilik sunmuştur. Buna rağmen, Akay'ın anlatı modelinin izleyiciyi aktif bir katılımcı yapmayı hedeflediği söylenebilir. Bu noktada, buradaki yorumların bir eleştiri veya övgü kaygısı taşımadığını belirtmek önemlidir. Nihayetinde bu, bir nitelik analizi değil, subjektif bir biçimsel yorumlamadır. Biçim, tercihler silsilesi sonucu ortaya çıkan, eserin görünen ve hissedilen formu ve aurasıdır. Akay'ın tercihleri de böyle bir biçim ortaya çıkarmıştır.

Sonuç olarak, Ezel Akay, filme dönüşecek olan hikâyenin her bir unsurunu seyircinin sıradanın dışında deneyimleyebileceği bir şekilde sunmayı amaçlayan bir yönetmendir. Yönetmenin bu farklılaştırma yaklaşımı ise seyircide yabancılaşma duygusu olarak karşılık bulur. *Osman Sekiz* ve *9 Kere Leyla* filmleri üzerinden yapılan analizler ve diğer filmleri hakkında araştırmacıların yaptığı çalışmalar

göstermektedir ki Akay, anlatı ve stil unsurlarını farklı bir şekilde kullanarak kendine özgü bir sinema dili oluşturmuş, “popüler Türk sineması” yönetmenlerinden biridir.



KAYNAKÇA

- Abbott, H. P. (2008). *The Cambridge introduction to narrative* (2.bs.). Cambridge University Press.
- Abel, R. (1987). *French cinema: The first wave, 1915-1929*. Princeton University Press.
- Abisel, N. (1995). *Popüler sinema ve türler*. Alan Yayıncılık.
- Abisel, N. (2005). *Türk sineması üzerine yazılar*. Phoenix Yayınları.
- Adorno, T. W. (2002). *Aesthetic theory*. (R. Hullot-Kentor, Çev.). Continuum. (Orijinal eserin yayın tarihi 1970).
- Aitken, I. (2001). *European film theory and cinema: A critical introduction*. Indiana University Press.
- Akbulut, H. (2005). *Nuri Bilge Ceylan sinemasını okumak: Anlatı, zaman, mekan*. Bağlam Yayıncılık.
- Aktulum, K. (2008). Parçalılık/süreksizlik/kopukluk. *Art-E Sanat Dergisi*, 1(1), 1-14. <https://dergipark.org.tr/tr/pub/sduarte/issue/20720/221483>
- Akyürek, F. (2008). *Senaryo yazarı olmak: Senaryo yazmak* (6.bs.). MediaCat.
- Andrew, D. (1984). *Concepts in film theory*. Oxford University Press.
- Andrew, J. D. (2010). *Büyük sinema kuramları*. (Z. Atam, Çev.). Doruk Yayıncılık. (Orijinal eserin yayın tarihi 1976).
- Aristoteles. (1987). *Poetika*. (İ. Tunalı, Çev.). Remzi Kitabevi
- Arslan, S. (2011). *Cinema in Turkey: A new critical history*. Oxford University Press.
- Aslan, İ. (2001). *1990 sonrası Türk sinemasında film dilinin kullanımı* (Tez No. 110307) [Yüksek lisans tezi, Selçuk Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü]. YÖK Ulusal Tez Merkezi.

- Astruc, A. (1968). The birth of a new avant-garde: La caméra-stylo. P. Graham (Ed.), *The new wave: Critical landmarks selected* içinde (ss. 17-24). Doubleday & Company.
- Aytekin, H. (2013). *Türkiye’de toplumsal değişme ve belgesel sinema* (Tez No. 326172) [Doktora tezi, Maltepe Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü]. YÖK Ulusal Tez Merkezi.
- Balan, C. (2010). *Changing pleasures of spectatorship: Early and silent cinema in Istanbul* [Doktora tezi, University of St Andrews, Department of Film Studies]. St Andrews Research Repository. <https://hdl.handle.net/10023/1985>
- Balazs, B. (1948). *Filmkultura: A film művészetfilozofiaja*. Szikra Kiadas.
- Barnett, D. (2016) Dialectics and the Brechtian Tradition, *Performance Research*, 21(3), 6-15. Doi: 10.1080/13528165.2016.1176732
- Barsam, R. ve Monahan, D. (2019). *Looking at movies: An introduction to film* (6.bs.). W. W. Norton & Company.
- Basmacı, P. (2021). Feminizm bağlamında Lilith efsanesi ve “9 Kere Leyla” filmi. *ODÜ Sosyal Bilimler Araştırmaları Dergisi (ODÜSOBİAD)*, 11(3), 965-980. Doi: 10.48146/odusobiad.969266
- Batman, R. (1965). D. W. Griffith: The lean years. *California Historical Society Quarterly*, 44(3), 195-204. <http://www.jstor.org/stable/25155737>
- Baudrillard, J. (2011). *Simülarklar ve simülasyon*. (O. Adanır, Çev.). Doğu Batı Yayınları. (Orijinal eserin yayın tarihi 1982).
- Bazin, A. (1967). *What is cinema?* (Cilt 1). (H. Gray, Çev.). University of California Press. (Bu çevirinin yapıldığı orijinal baskı Paris'te Editions du Cerf tarafından Qu'est-ce que le Cinema? başlığı altında yayımlanmıştır. Bu çalışma 1958-1965 yılları arasında dört cilt halinde yayımlanmıştır. Bu ilk İngilizce baskıdaki makaleler çevirmen tarafından seçilmiş ve Editions du Cerf ile anlaşarak yayımlanmıştır).

- Bazin, A. (2011). *Sinema nedir?*. (İ. Şener, Çev.). Doruk Yayınları. (Orijinal eserin yayın tarihi 1958).
- Becerikli, R. (2016). *Türk Sineması'nda anlatı ve karakter açısından birey* (Tez No. 423442) [Doktora tezi, Ege Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü]. YÖK Ulusal Tez Merkezi.
- Bell, C. (2005). *Art*. Project Gutenberg. <https://www.gutenberg.org/ebooks/16917>
- Bi'kafalar. (2013, 5 Eylül). *Ezel Akay: "Bir şey üret."* [Video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=bGWV4FFD3s4>
- 1M1K Video. (2018, 30 Mart). *Ezel Akay söyleşi - 1 marmara & 1 konuk* [Video]. YouTube. https://www.youtube.com/watch?v=sv2__erzOJQ
- Boran, T. (2023). Aktüel ve belgesel ayrımı bağlamında “Yeşil Bursa” (1932) filmi üzerine bir değerlendirme. *Sinecine: Sinema Araştırmaları Dergisi*, 14(1), 33-61. Doi: 10.32001/sinecine.1232555
- Bordwell, D. (1985a). *Narration in the fiction film*. The University of Wisconsin Press.
- Bordwell, D. (1985b). The classical Hollywood style, 1917-60. D. Bordwell, J. Staiger, ve K. Thompson (Ed.), *The classical Hollywood cinema: Film style & mode of production to 1960* içinde (ss. 1-84). Columbia University Press.
- Bordwell, D. (1997). *On the history of film style*. Harvard University Press.
- Bordwell, D. (2008). *Poetics of cinema*. Routledge.
- Bordwell, D. ve Thompson, K. (2012). *Film sanatı* (9.bs.). (E. Yılmaz ve E. S. Onat, Çev.). Deki Yayınevi. (Orijinal eserin yayın tarihi 1979).
- Bordwell, D., Thompson, K. ve Smith, J. (2017). *Film art: An introduction* (11.bs.). McGraw-Hill Education.

- Bostan, E. (2013). *Yeni Türk sineması (2000'li yıllar)* (Tez No. 336162) [Yüksek lisans tezi, Marmara Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü]. YÖK Ulusal Tez Merkezi.
- Brecht, B. (1997). *Epik tiyatro*. (K. Şipal, Çev.). Cem Yayınevi. (Orijinal eserin yayın tarihi 1967).
- Brown, B. (2014). *Sinematografi: Kuram ve uygulama* (Gen. 4.bs.). (S. Taylaner, Çev.). Hil Yayın. (Orijinal eserin yayın tarihi 2002).
- Bruno, G. (1987). Ramble city: Postmodernism and Blade Runner. *October*, 41, 61–74. Doi: 10.2307/778330
- Budd, M. (1990). The moments of Caligari. M. Budd (Ed.), *The Cabinet of Dr. Caligari: Texts, contexts, histories* içinde (ss. 7-120). Rutgers University Press.
- Burch, N. (1978). Porter or ambivalence. *Screen*, 19, 91-106. Doi: 10.1093/screen/19.4.91
- Burch, N. (1979a). Film's institutional mode of representation and the Soviet response. *October*, 11, 77–96. Doi: 10.2307/778236
- Burch, N. (1979b). *To the distant observer: Form and meaning in Japanese*. University of California Press.
- Burch, N. (1981). *Theory of film practice*. (H. R. Lane, Çev.). Princeton University Press. (Orijinal eserin yayın tarihi 1969).
- Burch, N. (1990a). A primitive mode of representation?. (B. Brewster, Çev.). B. Brewster (Ed.), *Life to those shadows* içinde (ss. 186-201). University of California Press.
- Burch, N. (1990b). Building a haptic space. (B. Brewster, Çev.). B. Brewster (Ed.), *Life to those shadows* içinde (ss. 162-185). University of California Press.

- Burch, N. (1990c). Business is business: An invisible audience. (B. Brewster, Çev.). B. Brewster (Ed.), *Life to those shadows* içinde (ss. 109-142). University of California Press.
- Burch, N. (1990d). Charles Baudelaire versus Doctor Frankenstein. (B. Brewster, Çev.). B. Brewster (Ed.), *Life to those shadows* içinde (ss. 6-22). University of California Press.
- Burch, N. (1990e). Introduction. (B. Brewster, Çev.). B. Brewster (Ed.), *Life to those shadows* içinde (ss. 1-5). University of California Press.
- Burch, N. (1990f). Passions and chases - A certain linearisation. (B. Brewster, Çev.). B. Brewster (Ed.), *Life to those shadows* içinde (ss. 143-161). University of California Press.
- Burch, N. (1990g). The motionless voyage: Constitution of the ubiquitous subject. (B. Brewster, Çev.). B. Brewster (Ed.), *Life to those shadows* içinde (ss. 202-233). University of California Press.
- Carroll, N. (1999). *Philosophy of art: A contemporary introduction*. Routledge.
- Carroll, N. (2008). Style. P. Livingston ve C. Plantinga (Ed.), *The Routledge companion to philosophy and film* içinde (ss. 268-278). Routledge.
- Chatman, S. (2008). *Öykü ve söylem: Filmde ve kurmacada anlatı yapısı*. (Ö. Yaren, Çev.). De Ki Basım Yayım. (Orijinal eserin yayın tarihi 1978).
- Civelek, S. (2023). *Yeni Türkiye sinemasında modernist sanat filmi: Burak Çevik sineması ve yeni imge analitiği* (Tez No. 839432) [Doktora tezi, Erciyes Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü]. YÖK Ulusal Tez Merkezi.
- Clarke, J. (2012). *Sinema akımları: Sinema dünyasını değiştiren filmler*. (Ç. E. Babaoğlu, Çev.). Kalkedon Yayınları. (Orijinal eserin yayın tarihi 2011).
- Collingwood, R. G. (2011). *Kısaca sanat felsefesi*. (T. Kabadayı, Çev.). BilgeSu Yayıncılık. (Orijinal eserin yayın tarihi 1925).

- Cook, R. A. (1962). The man behind "The Birth of a Nation". *The North Carolina Historical Review*, 39(4), 519–540. <http://www.jstor.org/stable/23517398>
- Cooke, P. (2002). *German expressionist films*. Pocket Essentials.
- Currie, G. (2007). Framing narratives. D. D. Hutto (Ed.), *Narrative and understanding persons* içinde (ss. 17-42). Cambridge University Press.
- Curry, R. R. (2013). Beautiful junkies: Images of degradation in Requiem for a Dream. *Imaginations* 4(1), 7-16. Doi: 10.17742/IMAGE.scandal.4-1.2
- Çaçan, Ö. (2019). *Neoformalist yaklaşımla Metin Erksan sinemasında "Beş Hikâye"* (Tez No. 603535) [Yüksek lisans tezi, Batman Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü]. YÖK Ulusal Tez Merkezi.
- Çağlar Öztürk, A. (2007). *Brecht estetiği ve Türk sinemasındaki örnekleri* (Tez No. 208896) [Doktora tezi, Marmara Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü]. YÖK Ulusal Tez Merkezi.
- Çeliktemel Thomen, Ö. (2015-2016). Hayaller hakikat olursa: Osmanlı İstanbul’unda filmler, gösterimler, izlenimler (1896-1909). *Doğu Batı Düşünce Dergisi, Sinema Tutkusu* 4, 19(75), 155-179.
- Dağlı, B. (2022). Batı resim sanatında ölüm ve ölümlülüğün hatırlatıcısı olarak kullanılan temsiller. *İnönü Üniversitesi Kültür ve Sanat Dergisi*, 8(1), 1-10. Doi: 10.22252/ijca.980213
- Degli-Esposti, C. (1998). Introduction. C. Degli-Esposti (Ed.), *Postmodernism in the cinema* içinde (ss. 3-18). Berghahn Books.
- Dizdar, F. (2019). *Yedi Kocalı Hüzmüz tiyatro eseri ile sinema filmlerinin zaman ve göstergeler açısından karşılaştırılması* (Tez No. 552835) [Yüksek lisans tezi, İstanbul Kültür Üniversitesi, Lisansüstü Eğitim Enstitüsü]. YÖK Ulusal Tez Merkezi.

- Dorsay, A. (1996). Türk sineması 1995: Yarı karamsar, yarı iyimser bir bakış denemesi.... S. M. Dinçer (Ed.), *Türk sineması üzerine düşünceler* içinde (ss. 212-217). Doruk Yayımcılık.
- Duruel Erkıılıç, S. (2008). Toplumsal beğenideki değişimlerin temsili olarak sinema ve müzik: Ah Güzel İstanbul, Muhsin Bey ve Neredesin Firuze. *Galatasaray Üniversitesi İletişim Dergisi*, (8), 123-144. <http://iletisimdergisi.gsu.edu.tr/tr/pub/issue/7371/96505>
- Eagleton, T. (2011). *Postmodernizmin yanılsamaları* (2.bs.). (M. Küçük, Çev.). Ayrıntı Yayınları. (Orijinal eserin yayın tarihi 1996).
- Edgar-Hunt, R., Marland, J. ve Richards J. (2009). *Basic film-making 02: Screenwriting*. AVA Publishing SA.
- Eğilmez, D. B. (2016). Metinlerarasılık bağlamında temaşa, sinema, tarih: Hacıvat Karagöz Neden Öldürüldü?. *Monograf*, (6), 52-86. <http://www.monografjournal.com/monograf-sayi-6-2016/>
- Eisner, L. H. (1973). *The haunted screen: Expressionism in the German cinema and the influence of Max Reinhardt*. (R. Greaves, Çev.) University of California Press. (Orijinal eserin yayın tarihi 1952).
- Ekici, A. (2016). Popüler film anlatısı ve gizemin taşıyıcısı kadın. *Hacettepe Üniversitesi İletişim Fakültesi Kültürel Çalışmalar Dergisi*, 3(2), 319-338. Doi: 10.17572/mj2016.2.319338
- Erkek, R. (2019). *Yeni medya teknolojilerinin film endüstrisine etkileri: Netflix örneği* (Tez No. 603121) [Yüksek lisans tezi, İstanbul Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü]. YÖK Ulusal Tez Merkezi.
- Ezel Akay. (2024, 1 Mayıs). *Wikipedia* içinde https://tr.wikipedia.org/w/index.php?title=Ezel_Akay&oldid=32651426
- Fabe, M. (2004). *Closely watched films: An introduction to the art of narrative film technique*. University of California Press.

- Fell, J. L. (1986). Cellulose nitrate roots: Popular entertainments and the birth of film narrative. J. Leyda ve C. Musser (Ed.), *Before Hollywood-turn-of-the-century film from American archives* içinde (ss. 39-44). The American Federation of Arts.
- FluTV. (2022, 22 Temmuz). *Ezel Akay - Aydaki Adam: İlker Canikligil - B44* [Video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=vXbP3eWh9tI&t=2367s>
- Galileo Galilei Genco Erkal'ın 10 yıllık düşü. (1983, 28 Aralık). *Cumhuriyet*. Kültür Servisi, 4.
- Gaudreault, A. (2006). From "primitive cinema" to "kine-attractography". W. Strauven (Ed.), *The cinema of attractions reloaded* içinde (ss. 85-104). Amsterdam University Press. <http://www.jstor.org/stable/j.ctt46n09s.9>
- Gaudreault, A. (2011). *Film and attraction: From cinematography to cinema*. (T. Bernard, Çev.). University of Illinois Press. (Orijinal eserin yayın tarihi 2008).
- Gessner, R. (1962). Porter and the creation of cinematic motion: An analysis of "The Life of an American Fireman". *The Journal of the Society of Cinematologists*, 2, 1–13. Doi: 10.2307/1224810
- Gianetti, L. (2014). *Understanding movies* (13.bs.). Pearson.
- Gibbs, J. (2002). *Mise-en-scène: Film style and interpretation*. Columbia University Press.
- Gombrich, E. H. (2000). *Art and illusion: A study in the psychology of pictorial representation*. Princeton University Press.
- Gomery, D. (2008). Hollywood stüdyo sistemi. (A. Fethi, Çev.). G. Nowell-Smith (Ed.), *Dünya sinema tarihi* içinde (ss. 64-75). Kabalcı Yayınevi. (Orijinal eserin yayın tarihi 1996).

- Görmez, A. (2007). Hacivat ve Karagöz Neden Öldürüldü? filmi ile Rosencrantz ve Guildenstern Öldüler oyunu arasında metinlerarasılık izleri. *Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 9(1), 47-63. <https://dergipark.org.tr/tr/pub/ataunisobil/issue/2819/37983>
- Gunning, T. (1981). Weaving a narrative: Style and economic background in Griffith's Biograph films. *Quarterly Review of Film Studies*, 6(1), 11-25. Doi: 10.1080/10509208109361076
- Gunning, T. (1994). *D. W. Griffith and the origins of American narrative film: The early years at Biograph*. University of Illinois Press.
- Gunning, T. (2006). The cinema of attraction[s]: Early film, its spectator and the avant-garde. W. Strauven (Ed.), *The cinema of attractions reloaded* içinde (ss. 381–388). Amsterdam University Press. <http://www.jstor.org/stable/j.ctt46n09s.27>
- Güleryüz, K. (1996). Türk sinemasında üslubun kökeni. S. M. Dinçer (Ed.), *Türk sineması üzerine düşünceler* içinde (ss. 49-57). Doruk Yayıncılık.
- Gözübek, G. (2019). *Yeni Türk sinemasında biçem: Onur Ünlü sineması* (Tez No. 576681) [Yüksek lisans tezi, Mersin Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü]. YÖK Ulusal Tez Merkezi.
- Hançerlioğlu, O. (1976). *Felsefe ansiklopedisi: Kavramlar ve akımlar* (Cilt 1). Remzi Yayınevi.
- Hanson, B. (1972). D. W. Griffith: Some sources. *The Art Bulletin*, 54(4), 493-515. <http://www.jstor.org/stable/3049038>
- Hayward, S. (1993). *French national cinema*. Routledge.
- Hayward, S. (2012). *Sinemanın temel kavramları*. (U. Kutay ve M. Çavuş, Çev.). Es Yayınları. (Orijinal eserin yayın tarihi 1996).
- Hayward, S. (2013). *Cinema studies: The key concepts* (4.bs.). Routledge.

Hutcheon, L. (1988). *A poetics of postmodernism: History, theory, fiction*. Routledge.

Internet Movie Database. (t.y.). *Ezel Akay*. Erişim 20 Eylül, 2023
<https://www.imdb.com/name/nm0015121>

İletişim Fakültesi İlef Film Atölyesi. (2014, 9 Kasım). *İlef - sinema ve yaratıcılık: Ezel Akay söyleşi* [Video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=0p3Uy0Z-PPo>

İnceoğlu, F. S. (2021). Erken dönem Türk sinemasının arşiv kaynakları. *Türkiye Araştırmaları Literatür Dergisi*, 19(37), 243-304. <https://dergipark.org.tr/tr/pub/talid/issue/59736/892747>

İstanbul Fikri Araştırmalar Merkezi. (2016, 4 Haziran). *'Türkiye'de sinema eğitimi ve Türkiye sineması' – Ezel Akay* [Video]. YouTube. https://www.youtube.com/watch?v=P_Tt25Q0IN8

Jacobs, L. (1939). *The rise of the American film: A critical history*. Harcourt Brace and Company.

Jameson F. (1998). *The cultural turn: Selected writings on the postmodern, 1983-1998*. Verso.

Kagan, M. (1993). *Estetik ve sanat dersleri*. (A. Çalışlar, Çev.). İmge Kitabevi.

Karadoğan, A. (2005). Postmodern sinema mı film mi?. *İletişim: Araştırmaları Dergisi*, 3(1), 133-160. <https://www.academia.edu/10942482>

Karadoğan, A. (2010). Sanat sineması: Tartışmalar ve eğilimler. A. Karadoğan (Ed.), *Sanat sineması üzerine: Yaklaşımlar ve tartışmalar içinde* (ss. 1-20). De Ki Basım Yayım.

Karakaya, S. (2007). Son dönem popüler Türk filmlerinde anlatı yapısı ve çözümlemeli/karşılaştırmalı üç örnek: “Okul”, “Hababam Sınıfı Merhaba”, “O Şimdi Asker”. *Elektronik Sosyal Bilimler Dergisi*, 6(19), 233-249. <https://dergipark.org.tr/tr/pub/esosder/issue/6133/82253>

- Kaya, İ. (2011). *Sinemada minimalizm ve 2000 sonrası Türk sinemasında minimalist yaklaşımlar* (Tez No. 308868) [Yüksek lisans tezi, Selçuk Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü]. YÖK Ulusal Tez Merkezi.
- Keil, C. (2006). Integrated attractions: Style and spectatorship in transitional cinema. W. Strauven (Ed.), *The cinema of attractions reloaded* içinde (ss. 193–204). Amsterdam University Press. <http://www.jstor.org/stable/j.ctt46n09s.15>
- Keleş, Ö. T. (2019). *Tebaadan ulusa erken dönem sinema tarihi: 1896-1943 arası bir tarihselleştirme önerisi* (Tez No. 593173) [Doktora tezi, Yeditepe Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü]. YÖK Ulusal Tez Merkezi.
- Kepekçioğlu, M. (2018). Dramatik olmayan mimarlık: Rem Koolhaas'ın dramatik anlatı geleneğine yönelik eleştirileri üzerinden bir okuma. *Ege Üniversitesi İletişim Fakültesi Medya ve İletişim Araştırmaları Hakemli E-Dergisi*, (3), 4-30. <https://dergipark.org.tr/tr/pub/egemiadergisi/issue/40151/395113>
- Kolker, R. P. (2016). *Film, form and culture* (4.bs.). Routledge.
- Koltuv, B. B. (1986). *The book of Lilith*. Nicolas Hays.
- Kovacs, A. B. (2007). *Screening modernism: European art cinema, 1950-1980*. The University of Chicago Press.
- Kovacs, A. B. (2010). *Modernizmi seyretmek: Avrupa sanat sineması 1950-1980*. (E. Yılmaz, Çev.). Deki Basım Yayım. (Orijinal eserin yayın tarihi 2007).
- Kural, T. (2013). *2000 sonrası Türk Sineması'nda müzikal ve ideoloji: Ezel Akay sineması* (Tez No. 353238) [Yüksek lisans tezi, Erciyes Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü]. YÖK Ulusal Tez Merkezi.
- Laine, T. (2017). *Bodies in pain: Emotion and the cinema of Darren Aronofsky*. Berghahn Book.
- Laslo, F. A. (1983, 23 Haziran). Mozaik ve Gary Burton konserleri. *Cumhuriyet*, 4.
- Lotman, J. (1981). *Semiotics of cinema*. (M. E. Suino, Çev.). University of Michigan.

Martin, S. (2013). *New waves in cinema*. Kamera Books.

Mashiah, I. I. (1980). Edwin S. Porter's The Great Train Robbery: A focus on the origins of narrative structure. *ETC: A Review of General Semantics*, 37(4), 355–362. <http://www.jstor.org/stable/42575500>

Mast, G. (1971). *A short history of the movies*. The Bobbs Merrill Company.

Misek, R. (2010). *Chromatic cinema: A history of screen color*. Willey-Blackwell.

Melies, G. ve Liebman, S. (1984). Cinematographic views. *October*, 29, 23–22. Doi: 10.2307/778305

Monaco, J. (1977). *How to read film: The art technology, language history and theory of film and media*. Oxford University Press.

Monaco, J. (2002). *Bir film nasıl okunur?: Sinema dili, tarihi ve kuramı*. (E. Yılmaz, Çev.). Oğlak Yayıncılık. (Orijinal eserin yayın tarihi 1977).

Moran, B. (2002). *Edebiyat kuramları ve eleştiri*. İletişim Yayınları.

Morrow, J. (2014, Aralık 18). *What Jean-Luc Godard's 'Breathless' can teach you about jump cuts & editing*. No Film School. Erişim, 12 Nisan, 2024, <https://nofilmschool.com/2014/12/what-jean-luc-godards-breathless-can-teach-you-about-editing> (İlerleyen yıllarda erişim sorunları için web adresi arşivlenmiştir. Lütfen bakınız: <https://web.archive.org/web/20240612052507/https://nofilmschool.com/2014/12/what-jean-luc-godards-breathless-can-teach-you-about-editing>).

Murray, L. L. (1979). History at the movies during the sesquicentennial: D. W. Griffith's America (1924). *The Historian*, 41(3), 450–466. <http://www.jstor.org/stable/24443617>

Musser, C. (1979). The early cinema of Edwin Porter. *Cinema Journal*, 19(1), 1–38. Doi: 10.2307/1225418

- Musser, C. (1991). *Before the nickelodeon: Edwin S. Porter and the Edison Manufacturing Company*. University of California Press. <http://ark.cdlib.org/ark:/13030/ft3q2nb2gw/>
- Musser, C. (2018). When did cinema become cinema?: Technology, history and the moving pictures. S. Hidalgo (Ed.), *Technology and film scholarship: Experience, study, theory* içinde (ss. 33–50). Amsterdam University Press. Doi: 10.2307/j.ctt1zqrmrh.6
- Neupert, R. (2007). *A history of the French New Wave cinema* (2.bs.). The University of Wisconsin Press.
- NeyseNe. (2020, 1 Aralık). *Loş sohbet - Ezel Akay* [Video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=qfrh4ayx48w&t=363s>
- Nilüfer Sanat. (2022, 9 Eylül). *Sanat Sepet – Ezel Akay – B01* [Video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=3SwO36rCSHs>
- Nowell-Smith, G. (2013). *Making waves: New cinemas of the 1960s*. Bloomsbury.
- NTV Program. (2022, 26 Ağustos). *Bambaşka sohbetler'in bu bölümdeki konusu Ezel Akay oluyor* [Video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=hnKTx56Sqxw>
- Odabaşı, İ. A. (2017). Osmanlı/Türk sinemasında ilk kurmaca filmler ve ilk sinema eleştirileri (I). *Toplumsal Tarih*, (280), 66-73. <https://www.academia.edu/32418572>
- Odabaşı, İ. A. (2018). Ayastefanos filmi hakkında yeni bilgiler ve sinema haberleri gazetesi. *Müteferrika*, 1(53), 93-104. <https://www.academia.edu/36743001>
- Onaran, A. Ş. (1994). *Türk sineması* (Cilt 1). Kitle Yayınları.
- Orpen, V. (2003). *Film editing: The art of the expressive*. Wallflower.
- Önal, G. (2018). *2000 sonrası Türkiye sinemasında türler arasındaki etkileşim* (Tez No. 504446) [Yüksek lisans tezi, Dokuz Eylül Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü]. YÖK Ulusal Tez Merkezi.

- Özer, Y. (2013). *Sinemasal anlamın oluşumunda mekânın etkisi ve 2000 sonrası Türk sinemasında mekân kullanımı* (Tez No. 337461) [Doktora tezi, Ege Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü]. YÖK Ulusal Tez Merkezi.
- Özön, N. (1968). *Türk sineması kronolojisi (1895-1966)*. Bilgi Yayınevi.
- Özön, N. (1985). *Sinema: Uygulayımı sanatı, tarihi*. Hil Yayın.
- Özön, N. (1995). *Karagözden sinemaya: Türk sineması ve sorunları* (Cilt 1). Kitle Yayınları.
- Öztürk, A. (2019). Sinema filmlerinde postmodern anlatı: “Ucuz Roman” (Pulp Fiction). M. Günay ve Ö. Aydoğmuş Ördem (Ed.), *Sosyal bilimler araştırmaları II* içinde (ss. 9-33). Akademisyen Kitabevi.
- Paci, V. (2006). The attraction of the intelligent eye: Obsessions with the vision machine in early film theories. W. Strauven (Ed.), *The cinema of attractions reloaded* içinde (ss. 121–138). Amsterdam University Press. <http://www.jstor.org/stable/j.ctt46n09s.11>
- Parkan, M. (1983). *Brecht estetiği ve sinema*. Dost Kitabevi Yayınları.
- Parlayandemir, G. (2016). Popüler filmlerle karşıt kültür üretmek: Türk sinemasında müzikal filmler ve muhalif bir anlatıcı olarak ‘Ezop’. G. Parlayandemir ve D. Birincioğlu (Ed.), *Tür(k) sinemasında auteurler: 2000 sonrası Türk sinemasında türler ve yönetmenler* içinde (ss. 127-177). Kriter Yayınevi.
- Patton, M. Q. (2002). *Qualitative research & evaluation method* (3.bs.). Sage Publications.
- Pearson, R. (1996). Early cinema. G. Nowell-Smith (Ed.), *The Oxford history of world cinema* içinde (ss. 13-23). Oxford University Press.
- Pearson, R. (2008a). Sinemanın ilk dönemi. (A. Fethi, Çev.). G. Nowell-Smith (Ed.), *Dünya sinema tarihi* içinde (ss. 30-41). Kabalcı Yayınevi. (Orijinal eserin yayın tarihi 1996).

- Pearson, R. (2008b). Geçiş sineması. (A. Fethi, Çev.). G. Nowell-Smith (Ed.), *Dünya sinema tarihi* içinde (ss. 42-63). Kabalcı Yayınevi. (Orijinal eserin yayın tarihi 1996).
- Pehlivan, N. (2020, 2 Aralık). *Sinemanın kadın hali: Eril kodlar, kutsanmış erkeklik ve 9 Kere Leyla*. Gazete Duvar. Erişim 10 Mayıs, 2024, <https://www.gazeteduvar.com.tr/sinemanin-kadin-hali-eril-kodlar-kutsanmis-erkeklik-ve-9-kere-leyla-haber-1505887>
- Pirli, D. (2018). *Ana akım dışı Türk sinemasında anlatı yapısı ve birey temsili: Pelin Esmer Sineması örneği* (Tez No. 533859) [Yüksek lisans tezi, Ege Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü]. YÖK Ulusal Tez Merkezi.
- Reisz, K. ve Millar, G. (1978). *The technique of film editing*. Focal Press.
- Rhode, E. (1976). *A history of the cinema: From its origins to 1970*. McGraw-Hill Ryerson.
- Ricœur, P. (2007). *Zaman ve anlatı 1: Zaman-olayörgüsü-üçlü mimesis*. (M. Rifat ve S. Rifat, Çev.). Yapı Kredi Yayınları. (Orijinal eserin yayın tarihi 1983).
- Ryan, M. ve Lenos, M. (2014). *Film çözümlemesine giriş: Anlatı sinemasında teknik ve anlam*. (E. S. Onat, Çev.). De Ki Basım Yayım. (Orijinal eserin yayın tarihi 2012).
- Sadoul, G. (1972). *Historia del cine mundial: Desde los origenes*. (F. M. Torner, Çev.). Siglo Veintiuno Editores. (Orijinal eserin yayın tarihi 1967).
- Sadoul, G. ve Templin, Y. (1947). English influences on the work of Edwin S. Porter. *Hollywood Quarterly*, 3(1), 41–50. Doi: 10.2307/1209631
- Sağkan, A. (2010). *Türk sinemasında yapılan müzikal filmlerde müzikal parçalar ve olay örgüsü arasındaki ilişki* (Tez No. 253894) [Yüksek lisans tezi, Anadolu Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü]. YÖK Ulusal Tez Merkezi.
- Sağlık, M. (1996). Sinemamızın ilk yılları: Faruk Kenç ile söyleşi. *Kurgu Dergisi*, (14), 97-108. <https://earsiv.anadolu.edu.tr/xmlui/handle/11421/1406>

- Salles Gomes, P. E. (1998). *Jean Vigo*. Faber and Faber Limited. (İngilizce çeviri ilk olarak 1972'de Secker and Warburg Limited tarafından yayınlandı; Orijinal eserin yayın tarihi 1957).
- Saydam, B. (2020). Türkiye'de sinema tarihyazımının gelişim süreci. *Türkiye Araştırmaları Literatür Dergisi*, 18(36), 425-472. <https://dergipark.org.tr/tr/pub/talid/issue/58073/842097>
- Sayıcı, F. (2011). *1990 sonrası Türk sinemasında gerçekçilik* (Tez No. 294570) [Yüksek lisans tezi, Selçuk Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü]. YÖK Ulusal Tez Merkezi.
- Scognamillo, G. (1987). *Türk sinema tarihi* (Cilt 1). Metis Yayınları.
- Scognamillo, G. (1988). *Türk sinema tarihi* (Cilt 2). Metis Yayınları.
- Serter, S. S. (2005). *Sinemada biçem: Lütfi Ömer Akad sineması* (Tez No. 163133) [Doktora tezi, Anadolu Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü]. YÖK Ulusal Tez Merkezi.
- Sevinç, Z. (2013). *Yeni Türk sineması: 2000 sonrası Türk sinemasına sosyolojik bir bakış* (Tez No. 333628) [Yüksek lisans tezi, Dumlupınar Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü]. YÖK Ulusal Tez Merkezi.
- Sontag, S. (1998). Yorumla karşı. (Y. Salman, Çev.). Y. Salman ve M. Gürsoy (Ed.), *Sanatçı: Örnek bir çilekeş içinde* (ss. 9-20). Metis Yayınları.
- Stojanovic, N. (2014). Makavejev of our youth. *Studies in Eastern European Cinema*, 5(1), 75-79. Doi: 10.1080/2040350X.2014.878595 (Makale Greg de Cuir, Jr. tarafından İngilizceye çevrilmiştir).
- Taner Çağlı. (2024, 12 Eylül). *Ezel Akay: "Türkiye'de en çok dert ettiğim konu hukuk!" | Taner Çağlı ile kalanıma hoş geldiniz* [Video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=pZPQbQka89k>

- Tarih Defteri. (2020, 31 Ocak). *Hacivat Karagöz neden öldürüldü? | #tarihdefteri 1. bölüm: Ezel Akay* [Video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=sJB49FkhBx>
- Taşar, İ. (2022). *Sinemada dijitalleşme ve gerçekliğin yeniden inşası: "Titanik" (1997 ve 2012)* (Tez No. 711212) [Doktora tezi, Marmara Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü]. YÖK Ulusal Tez Merkezi.
- Teksoy, R. (2005). *Rekin Teksoy'un sinema tarihi* (1. Cilt). Oğlak Yayıncılık.
- T24. (2020, 01 Kasım). *Ezel Akay: 2021 sonbaharında çok fazla film olacak, salonlar yetmeyecek* [Video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=nkKkz4irXo>
- Thompson, K. (1988). *Breaking the glass armor*. Princeton University Press.
- Thompson, K. ve Bordwell, D. (2019). *Film history: An introduction* (4.bs.). McGraw-Hill Education.
- Truffaut, F. (1954). Une certaine tendance du cinéma français. *Cahiers du Cinema*, 6(31). 15-29. <https://archive.org/details/CahiersDuCinema/Cahiers%20du%20Cin%C3%A9ma/031/page/n3/mode/2up>
- Tugen, B. (2011). *Türk sinemasında düşünce oluşumu: 1960-1980 dönemi yönetmenler ve filmleri* (Tez No. 294568) [Yüksek lisans tezi, Selçuk Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü]. YÖK Ulusal Tez Merkezi.
- Tunalı, İ. (2004). *Greek Estetik'i*. Remzi Kitabevi.
- Tükelay, M. A. (2010). *Sinemada Aristotelesçi olmayan bir yaklaşım: Brecht estetiği* (Tez No. 303913) [Yüksek lisans tezi, Beykent Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü]. YÖK Ulusal Tez Merkezi.
- Türk Dil Kurumu. (t.y.a) Biçim. *Güncel Türkçe sözlük* içinde Erişim 30 Kasım, 2023. <https://sozluk.gov.tr/>
- Türk Dil Kurumu. (t.y.b) Stil. *Güncel Türkçe sözlük* içinde Erişim 30 Kasım, 2023. <https://sozluk.gov.tr/>

- Türk Dil Kurumu. (t.y.c) Üslup. *Güncel Türkçe* sözlük içinde Erişim 30 Kasım, 2023. <https://sozluk.gov.tr/>
- Türk Dil Kurumu. (t.y.d) Yönetmen. *Güncel Türkçe* sözlük içinde Erişim 30 Kasım, 2023. <https://sozluk.gov.tr/>
- Türkiye'nin 4. Duvarı. (2019a, 2 Kasım). *Geçiş dönemi - 1939/1950 (7.bölüm-1.kısım)* [Video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=9YReg2ck1Zs>
- Türkiye'nin 4. Duvarı. (2019b, 23 Aralık). *Geçiş dönemi - 1939/1950 (7.bölüm - 2.kısım)* [Video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=25KyfYORT0c>
- Uğur, U. ve Yücel, A. (2022). Postmodernizm ve sinema. Y. Küçükalkan (Ed.), *Dijital çağda sinema ve televizyon* içinde (ss. 69-88). Paradigma Akademi Yayınları.
- Uluyağcı, C. (2006). Sinemada anlamın oluşma sürecine bir örnek: Nerdesin Firuze. *Selçuk İletişim*, 4(2), 221-233. <https://dergipark.org.tr/tr/pub/josc/issue/19011/200784>
- Usai, P. C. (2008). Kökenler ve ayakta kalanlar. (A. Fethi, Çev.). G. Nowell-Smith (Ed.), *Dünya sinema tarihi* içinde (ss. 30-41). Kabalcı Yayınevi. (Orijinal eserin yayın tarihi 1996).
- Ünal, Y. (2001). *Dram sanatı ve sinema: Anlatım olanakları ve sınırlılıklar* (Tez No. 103918) [Yüksek lisans tezi, Dokuz Eylül Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü]. YÖK Ulusal Tez Merkezi.
- Vardac, A. N. (1949). *Stage to screen: Theatrical method from Garrick to Griffith*. Harward University Press.
- Vuillermoz, E. (1927). La musique des images. *L'art cinématographique*, 39-66. Librairie Felix Alcan. https://monoskop.org/L%27Art_cin%C3%A9matographique (L'art cinématographique, Félix Alcan tarafından 1926 ile 1931 yılları arasında Paris'te sekiz sayı olarak yayınlanan sinemayla ilgili popüler bir

dergi olarak bilinmektedir. Dergi üzerinde cilt ve sayıya ilişkin bilgi bulunmadığı için burada da boş bırakılmıştır. Ulaşılan bu kaynağın dergi serisinin ilk sayısı olduğu düşünülmektedir).

Yalın, A. (2017). *A generic analysis of Turkish social realist cinema: 1960-1965* (Tez No. 481704) [Yüksek lisans tezi, Orta Doğu Teknik Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü]. YÖK Ulusal Tez Merkezi.

Yaren, Ö. (2013). Sinemada anlatı kuramı. Z. Özarslan (Ed.). *Sinema kuramları 2: Beyaz perdeyi aydınlatan kuramlar içinde* (ss. 167-192). Su Yayınevi.

Yavaş, T. (2024). *Postmodern çağın sinemasında Türkiye'de auteur kavramını yeniden değerlendirmek: Cem Yılmaz sineması* (Tez No. 848978) [Yüksek lisans tezi, İstanbul Aydın Üniversitesi, Lisansüstü Eğitim Enstitüsü]. YÖK Ulusal Tez Merkezi.

Yıldırım, C. (2017). *Son dönem Türk sinemasında popüler ve sanat filmlerinin kurgu biçimleri karşılaştırması* (Tez No. 495761) [Doktora tezi, İstanbul Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü]. YÖK Ulusal Tez Merkezi.

Zengin, F. (2016). *Dijitalleşmenin Türk sinemasında yarattığı dönüşüm: Üretim, dağıtım ve gösterim* (Tez No. 465551) [Doktora tezi, İstanbul Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü]. YÖK Ulusal Tez Merkezi.

