



**FİLMDE ANLATI-BİÇİM İLİŞKİSİNE
İŞLEVSEL YAKLAŞIM**

Doktora Tezi

Emre GENCELLİ

Eskişehir 2022

**FİLMDE ANLATI-BİÇİM İLİŞKİSİNE
İŞLEVSEL YAKLAŞIM**

Emre GENCELLİ

DOKTORA TEZİ

Sinema ve Televizyon Anabilim Dalı

Danışman: Doç. Dr. S. Serhat Serter

Eskişehir

Anadolu Üniversitesi

Sosyal Bilimler Enstitüsü

Temmuz 2022

ÖZET

FİLMDE ANLATI-BİÇİM İLİŞKİSİNE İŞLEVSEL YAKLAŞIM

Emre GENCELLİ

Sinema ve Televizyon Anabilim Dalı

Anadolu Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Temmuz 2022

Danışman: Doç. Dr. S. Serhat Serter

Sanatın ve sinemanın alanında içerik ve yorum merkezli bakış açıları oldukça yaygındır. Sinema özelinde içerik ve yorum merkezlilik, çoğunlukla filmlerin anlatıları üzerinden hayat bulmaktadır. Bu çalışmanın sorunu, filmlerin, anlatıları üzerinden içerik ve yorum odaklı bir şekilde ele alınmasıdır. Çalışma kapsamında önce sanatın sonra da sinemanın alanında biçim, içerik, biçem, işlev kavramlarına değinilmiştir. Sonrasında bu kavramlar ve onlarla ilişkili kuram ve kuramcılar ele alınmış ve böylece içerik ve yorum merkezli bakış açılarının alternatifleri gösterilmiştir. Bu amaçla Rus biçimciliği ve yeni-biçimcilik gibi görüşlerin düşünceleri özetlenmiş ve tekil filmin biçimine işlevsel yaklaşım ortaya konmuştur. Tekil filmin biçimine işlevsel yaklaşım, bu çalışmada anlatı hakkında olmak ortaklığında bir araya getirilen *Anlattığımız Hikâyeler* (Stories We Tell, 2012), *Gece Hayvanları* (Nocturnal Animals, 2016), *Evde* (Dans la maison, 2012), *Aidiyet* (2019) filmlerinin incelenmesini sağlayan yöntemi de belirlemiştir. Anlatı hakkında olma durumu dört filmin tür, ülke, dönem, akım, yönetmen, teknik ölçütleri dışarıda bırakılarak aynı çalışma dâhilinde gruplandırılmasına, tekil filmin biçimine işlevsel yaklaşım ise bu filmlerin anlatı dışında kalan film biçimi öğelerinin ön plana alınarak incelenmesine yaramıştır. Yapılan inceleme sonucunda, dört filmin film biçimi öğelerini anlatı hakkında olmak ölçütü ışığında nasıl kullandıkları ortaya konmuştur. Bu sayede film biçimi kavramı üzerine düşünmek de mümkün olmuş ve böylece filmlerde içeriğin yorumlanmasında büyük rol oynayan anlatı yerine diğer sinemasal araçlara odaklanmanın yararları sergilenmiştir.

Anahtar Sözcükler: Biçim, Biçem, İşlev, İçerik, Yorum

ABSTRACT

A FUNCTIONAL APPROACH TO THE RELATIONSHIP BETWEEN NARRATIVE AND FORM IN FILM

Emre GENCELLİ

Department of Cinema and Television

Anadolu University, Graduate School of Social Sciences, July 2022

Supervisor: Assoc. Prof. Dr. S. Serhat Serter

Perspectives centered around content and interpretation are quite common in the field of art and cinema. In cinema, content and interpretation mostly come to life through the narratives of the films. Analysing films in a content- and interpretation-oriented way through their narratives is the main problem of this study. The concepts of form, content, style, and function were analysed first in the field of art and then in the field of cinema. Afterwards, these concepts and the theories and theorists associated with them were discussed and thus alternatives to content- and interpretation-centered perspectives were presented. The ideas of Russian formalism and neo-formalism were summarized and a functional approach to the style of the individual film was presented. This approach also determined the method that enabled the analyses of the films *Stories We Tell* (2012), *Nocturnal Animals* (2016), *In the House* (*Dans la maison*, 2012), *Belonging* (*Aidiyet*, 2019), which were brought together through being about narrative. Being about a narrative helped these four films to be grouped within the same study by excluding the criteria of genre, country, period, movement, director, technique and the functional approach to the style of the individual film helped to examine these films by putting the film form elements outside the narrative into the foreground. As a result of the analyses, it has been revealed how the four films use the elements of film form in light of the criterion of being about a narrative. It was also possible to reflect on the concept of film form, and thus the benefits of focusing on formal devices outside of the narrative, which play a major role in the interpretation of the content in films, were demonstrated.

Keywords: Form, Style, Function, Content, Interpretation

ÖNSÖZ

Değerli katkıları dolayısıyla S. Serhat Serter'e, N. Aysun Yüksel'e ve jüri üyelerine teşekkür ederim. Ayrıca sonsuz destekleri için Hacer Gencelli'ye, Levent Gencelli'ye ve Anıl Gencelli'ye; yapıcı eleştirileri için Dilara Bilgisel'e; imdadıma yetiştiği için Görkem Orbay'a; yükümü hafiflettikleri için Selma Alkan'a ve Aral Alkan'a teşekkür borçluyum. Hayatımın akademik olmayan yanına da ışık tutan Duygu Tosunay'a ise ne kadar teşekkür etsem az.

Son olarak, bu tez çalışmasını 2211-A Genel Yurt İçi Doktora Burs Programı kapsamında destekleyen Türkiye Bilimsel ve Teknolojik Araştırma Kurumu'na (TÜBİTAK) da destekleri için teşekkür etmek isterim.



ETİK İLKE VE KURALLARA UYGUNLUK BEYANNAMESİ

Bu tezin bana ait, özgün bir çalışma olduğunu; çalışmamın hazırlık, veri toplama, analiz ve bilgilerin sunumu olmak üzere tüm aşamalarında bilimsel etik ilke ve kurallara uygun davrandığımı; bu çalışma kapsamında elde edilen tüm veri ve bilgiler için kaynak gösterdiğimi ve bu kaynaklara kaynakçada yer verdiğimi; bu çalışmanın Anadolu Üniversitesi tarafından kullanılan “bilimsel intihal tespit programı”yla tarandığını ve hiçbir şekilde “intihal içermediğini” beyan ederim. Herhangi bir zamanda, çalışmamla ilgili yaptığım bu beyana aykırı bir durumun saptanması durumunda, ortaya çıkacak tüm ahlaki ve hukuki sonuçları kabul ettiğimi bildiririm.

Emre GENCELLİ

İÇİNDEKİLER

BAŞLIK SAYFASI	i
JÜRİ VE ENSTİTÜ ONAYI.....	ii
ÖZET	iii
ABSTRACT.....	iv
ÖNSÖZ	v
ETİK İLKE VE KURALLARA UYGUNLUK BEYANNAMESİ.....	vi
İÇİNDEKİLER	vii
GÖRSELLER DİZİNİ	ix
1. GİRİŞ	1
1.1. Sorun	1
1.1.1. Sanatta ve sinemada içerik ve yorum.....	2
1.1.2. Sinema dışı alanların Türkiye’deki film çalışmalarına etkisi.....	5
1.1.3. Film biçimini anlatının belirleyiciliğinden kurtarmak.....	9
1.2. Amaç.....	11
1.3. Önem	11
1.4. Varsayımlar	12
1.5. Sınırlılıklar.....	12
1.6. Tanımlar	13
2. YÖNTEM	14
2.1. Tez Konusuna Yaklaşım.....	17
2.2. Filmlerin Gruplandırılması.....	23
2.3. Filmlerin İncelenmesi.....	30
3. ALANYAZIN	34
3.1. Sanatta Biçim, İçerik, Biçem, İşlev.....	34
3.1.1. Sanatta biçim ve içerik	34
3.1.2. Sanatta biçem ve işlev	40
3.2. Sinemada Biçim, İçerik, Biçem, İşlev	50
3.2.1. İçeriğin ve yorumun gölgesinde film biçimi ve biçemi	51
3.2.2. Rus biçimciliği: Edebiyattan sinemaya	63
3.2.2.1. Eyhenbaum ve sinemanın biçembilimi	68
3.2.2.2. Tinyanov ve sinemanın temelleri.....	71
3.2.2.3. Kazanski ve sinemanın doğası.....	73

3.2.3. Yeni-biçimcilik (ve bilişselcilik)	76
3.2.3.1. Rus biçimciliğinin mirası	77
3.2.3.2. Teori'ye reddiye	81
3.2.3.3. Anlatım	100
3.2.4. Tekil filmin biçiminde anlatı-biçim ilişkisine işlevsel yaklaşım	105
4. BULGULAR VE YORUM	114
4.1. Anlattığımız Hikâyeler	116
4.2. Gece Hayvanları	148
4.3. Evde	178
4.4. Aidiyet	203
5. SONUÇ	221
KAYNAKÇA	230
EKLER	
ÖZGEÇMİŞ	

GÖRSELLER DİZİNİ

Görsel 4.1. Konuşmaya hazırlanan kafalar	118
Görsel 4.2. Sarah ve Diane	118
Görsel 4.3. İki anlatıcı	119
Görsel 4.4. Monoton hayat	121
Görsel 4.5. İtalyan Usulü Evlilik.....	122
Görsel 4.6. Kardan adam.....	124
Görsel 4.7. Üç baba adayını tekrarlattıran Sarah.....	125
Görsel 4.8. Geoff Bowes	126
Görsel 4.9. Gizemli Harry Gulkin	128
Görsel 4.10. Méliès Café'ye giriş.....	128
Görsel 4.11. Méliès Café'de uzak çekim	129
Görsel 4.12. Méliès Café'de açı-karşı açı ve ses bindirme	130
Görsel 4.13. Méliès Café'de ortaya çıkan gerçek	131
Görsel 4.14. Zor soru.....	131
Görsel 4.15. Diane'in ilk evliliğine ait Super 8 çekimden bir kare.....	132
Görsel 4.16. Şarkı ve gazete formunda uygunsuz davranış kurgusu.....	133
Görsel 4.17. Anneye duyulan özlem	134
Görsel 4.18. Anneyle kurulan empati.....	134
Görsel 4.19. Geçmişten üzülen Diane	135
Görsel 4.20. Şimdiki zamanda Sarah ve Harry	135
Görsel 4.21. Şimdiki zamanda Polley Ailesi.....	136
Görsel 4.22. DNA testinin sonucunu açıklamak üzere olan Michael	137
Görsel 4.23. Test sonucu açıklanırken hareketlenen kamera ve objektif.....	137
Görsel 4.24. Michael'ın gerçeği öğrendiği günün canlandırması	138
Görsel 4.25. Hikâyeyi yazmaya koyulan Michael	139
Görsel 4.26. Harry'nin yazdığı hikâyenin ilk taslağı	140
Görsel 4.27. Harry'nin hikâyeyi yayımlamaktan vazgeçiş	141
Görsel 4.28. Super 8 kamerasıyla çekim yapan Sarah Polley	142
Görsel 4.29. Şimdiki zamanın kaydı için gerekli ekipmanlar	143
Görsel 4.30. Bir yudumda Super 8'ten dijitale.....	143
Görsel 4.31. Klaket.....	144
Görsel 4.32. Kendi geçmişini yöneten Sarah	146

Görsel 4.33. Geçmiş canlandırmak için yapılan hazırlıklar	147
Görsel 4.34. Açılış jeneriği.....	149
Görsel 4.35. Sergide zamanın geçişi	150
Görsel 4.36. Susan'ın evi	151
Görsel 4.37. Kâğıt kesigi	151
Görsel 4.38. Roman taslağının kapağı.....	152
Görsel 4.39. Susan'ı takip eden kamera	153
Görsel 4.40. Okuyan ve okunan	154
Görsel 4.41. Laura rolünde Isla Fisher	155
Görsel 4.42. Okuduklarının etkisinde Susan	156
Görsel 4.43. Kaçırılma ânı	157
Görsel 4.44. Tony'nin karakola yürüyüşü.....	157
Görsel 4.45. Tony ve Susan arasındaki geçişler.....	159
Görsel 4.46. Cansız bedenlerin bulunuşu.....	160
Görsel 4.47. Susan'ın kızını araması.....	161
Görsel 4.48. Geçmişteki Edward.....	162
Görsel 4.49. Edward ve Susan'ın akşam yemeği	162
Görsel 4.50. Annesiyle tartışmasını hatırlayan Susan	163
Görsel 4.51. E-posta üzerinden belirsizlik	164
Görsel 4.52. Tony ve Edward.....	165
Görsel 4.53. İntikam ve nedeni	165
Görsel 4.54. Arabada yüzleşme.....	167
Görsel 4.55. Ray ve Tony.....	168
Görsel 4.56. Roman, şimdiki zaman, geçmiş arasındaki geçişler	169
Görsel 4.57. Şimdiki zaman ve geçmiş arasındaki geçiş	169
Görsel 4.58. Aydınlatma temelli geçiş	170
Görsel 4.59. Silah sesinin irkilttiği Tony ve Susan	171
Görsel 4.60. Hutton, Edward, Susan	172
Görsel 4.61. Tırmanan gerilim	173
Görsel 4.62. Tabanca ve demir çubuk.....	174
Görsel 4.63. Üst açıdan Ray'ın cansız bedeni.....	175
Görsel 4.64. Son nefes.....	176
Görsel 4.65. Restoranda kurucu çekim	177

Görsel 4.66. Zamanın geçişi.....	177
Görsel 4.67. Farkındalık ânı	178
Görsel 4.68. Filmin adı.....	179
Görsel 4.69. Claude'un okuyucusu ve dinleyicisi	180
Görsel 4.70. Claude'un ödevi dikkat çekiyor.....	181
Görsel 4.71. Claude'u takip eden kamera	182
Görsel 4.72. Yazdıklarından memnun Claude	182
Görsel 4.73. Dördüncü duvarın yıkılışı	183
Görsel 4.74. Ev	184
Görsel 4.75. Evde	185
Görsel 4.76. Öykü üzerinde çalışma	185
Görsel 4.77. İki farklı versiyon	186
Görsel 4.78. Üçlü, ikili, tekli çekimde gözlemci Claude	187
Görsel 4.79. Gizli gözlemci Claude	187
Görsel 4.80. Jeanne ve Germain.....	188
Görsel 4.81. Eve uzun bakış	189
Görsel 4.82. Esther ve Claude	190
Görsel 4.83. Evin projeksiyonu.....	190
Görsel 4.84. İkinci iki farklı versiyon	191
Görsel 4.85. Germain öyküde.....	192
Görsel 4.86. Germain, Claude, Esther	193
Görsel 4.87. Germain'in öyküden çıkışı	194
Görsel 4.88. Dikizci Claude	194
Görsel 4.89. İntihar gerilimi	195
Görsel 4.90. Öykü bitmeli	196
Görsel 4.91. Mükemmel aileye veda.....	196
Görsel 4.92. Dayağa rağmen öykü	197
Görsel 4.93. Kurtarıcı Claude.....	198
Görsel 4.94. Esther'e veda	199
Görsel 4.95. Jeanne ve Claude	200
Görsel 4.96. Öykü yeni evinde.....	201
Görsel 4.97. Dikizci Claude'dan okur Germain'e.....	202
Görsel 4.98. Sanrı ve gerçek	202

Görsel 4.99. Çerçeve içinde çerçeve	203
Görsel 4.100. Teyze?	204
Görsel 4.101. İlk kareler	205
Görsel 4.102. İkinci yarıya hazırlık	205
Görsel 4.103. Farklı anların kurucu çekimleri	206
Görsel 4.104. Cinayet mahalli	206
Görsel 4.105. Hareketli ve durağan	207
Görsel 4.106. Gece kulübü	207
Görsel 4.107. Yolcusuz araba	208
Görsel 4.108. Kapıda kalmak	209
Görsel 4.109. Alt ve üst açı	210
Görsel 4.110. Kan lekesi	210
Görsel 4.111. Yolculuk ve jenerik	211
Görsel 4.112. Peçete	212
Görsel 4.113. Açı-karşı açı	212
Görsel 4.114. Pelin ve iskele	213
Görsel 4.115. Yürüyüş ve takip eden kamera	214
Görsel 4.116. Kartpostallar, bitkiler, kahve	215
Görsel 4.117. Kartpostallar önünde sohbet ve ormanda şiir	216
Görsel 4.118. Detay çekim ve hareketsiz diyalog	217
Görsel 4.119. Kahvaltı	218
Görsel 4.120. Onur'un ardından	218
Görsel 4.121. Mezarlıkta final	220

1. GİRİŞ

Sinemanın sahip olduğu görsel-işitsel potansiyel, onun sanatlar arasındaki yerini açıklamada kullanılabilecek noktaların başında gelmektedir. Gündelik yaşamın kayda alınmasıyla başlayan macerası boyunca geçirdiğı dönüşüm sayesinde sinema, görünür ve duyulur olan şeylerin hızla artmasına yol açmıştır. Kendisinden önceki sanat dallarından ödünç aldıklarını ustalıklı birleştirmeyi ve dönüştürmeyi başarırken zamanla bir şeyler anlatmanın en heyecan verici yollarından biri de olmuştur.

Sinemanın anlatıyla kurduğı ilişki nedeniyle, filmlerde anlatı bir süre sonra bir tercih değil, neredeyse bir zorunluluk olarak yer etmeye başlamıştır. Perdeye yansıyanların büyüleyiciliğı, hikâyelerin cazibesıyla birleşmiştir. Ortaya çıkışı ve gelişimi boyunca öykülerden bağımsız hareket edebileceğini göstermişse de sinema, çoğunlukla bir hikâye aracı olarak anılmıştır.

Sinemanın anlatı potansiyeli, aynı zamanda onun yalnızca bir şeyler anlatmanın yollarından birine indirgenmesi tehlikesini de barındırmaktadır. Filmlerin incelenmesi ve değerlendirilmesi aşamaları da doğrudan denebilecek şekillerde anlatıya bağılı hâle gelmiştir. Çoğunlukla filmlerin anlatısından yola çıkarak bulunan öz, tema, konu gibi kavramların öncelik kazanması da bu durumla yakından ilgilidir. Bu yönüyle anlatı, sinemanın dışından getirilen kavramların ve kuramların taşıyıcısı olarak belirlemekte ve kendisi üzerinden yapılan incelemeler aracılığıyla, filmlerin içeriğı olarak kodlanan şeylerin ön plana alınmasına neden olmaktadır.

Filmlerin anlattığı şeylerin ortaya çıkarılmasının birincil konuma getirilmesi, bunların nasıl anlatıldığı sorusunu çoğunlukla geri plana atmaktadır. İçerik başlığı altında toplanan kavramların merkezî konumları, sinemanın diğer sanatlardan farklılaştığı yerlerin gözden kaçmasına neden olabilmektedir. Filmlerin bir olaylar zincirinin ya da bir ana fikrin perdedeki yansımasından ibaret olarak algılanması riski, sinemanın, kendisinden önce gelen ve özellikle anlatı konusunda kendisine yol göstermiş diğer sanatlardan ne derece farklılaştığı sorusunu da beraberinde getirmelidir. Sinema, diğer sanatların da anlatabileceğı şeyleri kendine özgü yollarla nasıl anlatmaktadır?

1.1. Sorun

Bu çalışmanın sorunu, sinema araştırmalarındaki içerik ve yorum odaklı bakış açısı ve bu bakış açısının temelini oluşturarak film biçiminin görmezden gelinmesine neden olabilen anlatı merkezli film incelemeleridir.

Bu bölümde, çalışmanın sorunu üç alt başlık altında ele alınacaktır. Bunlardan ilki (1.1.1.), sanatta ve sinemada içerik ve yorum baskınlığına dair genel bir çerçeve çizmektedir. İkinci alt başlık (1.1.2.), sinemanın alanı dışında kalan sosyal bilim dallarının film çalışmalarındaki yerini, Türkiye’de son on yılda film inceleme amacıyla yola çıkarak yazılmış doktora tezleri üzerinden göstermektedir. Son alt başlık (1.1.3.) ise bu çalışmanın alternatif olarak sunduğu yaklaşımın, anlatı hakkında olan filmlerin incelenmesi üzerinden somutlaştırılmasına odaklanmakta ve böylece film biçiminin diğer öğelerine önem vermenin gerekliliğini ortaya koymaktadır.

1.1.1. Sanatta ve sinemada içerik ve yorum

1964 yılında kaleme aldığı makalesi *Yoruma Karşı*’da Susan Sontag (1991a, s. 10), sanata içerik merkezli yaklaşımın izlerini Antik Yunan’daki sanat anlayışına dek sürmekte ve bu yaklaşımın temel nedeninin, sanatın taklit ya da temsil olarak ele alınması olduğunu belirtmektedir. Ona göre içeriği temel, biçimi yardımcı bir süs kılan yaklaşım da bu nedenle yer etmiştir (Sontag, 1991a, s. 10). Sanatı taklit ya da temsil şeklinde görmenin sorgulanmasına yarayan birçok gelişmenin varlığına rağmen, gerek Sontag’ın okurlarına seslendiği 1964 yılında gerekse de günümüzde içeriğin öneminden bir şey kaybetmediğini söylemek mümkündür. Sontag (1991a, s. 11) bu durumu, “içerik fikrinin, sanatın her türlüşünü ciddiye alan birçok kişi tarafından iyice içlerine işlemiş bir sanata-yaklaşma-yolu olarak sürdürülmesiyle” açıklamaktadır. Sontag (1991a, s. 11), bunun doğal sonucunun yorumlama edimi olduğunu da “İçerik fikrinin aşırı önemsenmesi, o hiç bitmeyen, hiç tükenmeyen *yorum* hevesine yol açıyor.” cümlesiyle göstermektedir.

Sontag, zararlı olarak gördüğü şeyin herhangi bir “yorum” kavramı olmadığını hemen kabul eder. Karşı çıktığı kavram, yorumcunun hedeflenen eserden bir dizi öge seçtiği ve her bir ögenin gerçekten şu ya da bu anlama geldiğini veya şunun ya da bunun yerine geçtiğini iddia ederek bir yorum oluşturduğu bir kavramdır. Kendisinin dediği gibi, bu şekilde anlaşılan yorumlama, neredeyse bir çeviri görevidir – yapıtın bir bölümünü ya da yönünü, ifade ettiği varsayılan şahsi bir içeriğe çevirmek (Wilson, 2009, s. 162).

Dikkatleri sanattan sanat eserine çekmeyi gerektiren yorumlama edimi, eserin taşıdığı varsayılan anlam kümelerinden biri ya da birkaçına odaklanır. Sanat eserinin kendisinden, onu yaratan sanatçıdan ve daha da önemlisi o eserle ilişki kuracak bireylerin her birinden bağımsız olarak getirilen yorumlar, sanat eserinin asıl amacının, görünenin altında yatan şeyler söylemek olduğu varsayımından güç alırlar. İçeriğin ve yorumun etki gücü, şu cümlelerin güncelliğini hâlâ koruyor olmasıyla anlaşılabilir:

Eski yorumlama biçimi inatçı ama saygılıydı; yaptığı şey, metinde yazılı olan anlamın üstüne başka bir anlam eklemektir. Oysa modern yorumlama biçiminde metin deşiliyor, deşilirken de yok ediliyor; metnin “arkasında” bir şeyler aranıyor; deşilerek, gerçek olduğuna inanılan alt-metin ortaya çıkarılmaya çalışılıyor. En çok tutulan, en etkili modern öğretiler, Marx’ın ve Freud’un öğretileri, sonunda çok ayrıntılı yorumbilim dizgeleri, saldırgan ve saygısız yorum kuramları olup çıkıyor. Gözle görülebilen tüm görüngüler, Freud’un deyişiyle *açık içerik* olarak tanımlanıp bir kefeye konuyor. Bu açık içeriğin de, altında yatan gerçek anlamı —*örtük içeriği*— bulup çıkarmak için didik didik edilip bir yana atılması gerekiyor (Sontag, 1991a, s. 13).

Diğer sanat dallarıyla kıyaslandığında sinemada biçimi kendine özgü yollarla sergilemek görece daha kolay olmasına rağmen, içerik birincil önem kazandığında, filmler de kaçınılmaz olarak birer yorum nesnesine dönüşmektedir. İlginç bir şekilde, Susan Sontag’la birlikte 1964 yılına bir kez daha gidildiğinde, sinemanın henüz bu nesneleşmeden etkilenmediği anlaşılmaktadır:

İdeal olarak, yorumculardan başka bir yolla kaçınmak da mümkündür. Yüzeyi bütünleşmiş ve tertemiz, akışı hızlı, seslenişi doğrudan yapıtlar oluşturmak; öyle ki yapıt sonunda... neyse o olsun. Bu yapılabilir mi günümüzde? Kanımca filmlerde yapılıyor. Şu anda sinemanın tüm sanatlar içinde en canlı, en heyecan verici, en önemli sanat biçimi olmasının nedeni budur (Sontag, 1991a, s. 17-18).

Filmlere sinema dışı alanlardan alınan kavramlar ve kuramlar yoluyla bakmanın izlerini sürmek için, film çalışmalarının kurumsallaşmaya başladığı dönemlere göz atmak gerekmektedir. Bu yapıldığında, Sontag’ın içerikten ve yorumlama ediminden uzakta var olabileceğini düşündüğü sinemanın, tam da bu umudun dile getirildiği 1964 yılından sonra giderek artan bir şekilde değişen algılanışını ortaya koymak da mümkün olacaktır.

David Bordwell (1996, s. 3), sinema araştırmalarının 1960’ların ortalarında Kuzey Amerika’da cazip beşerî bilimler arasına girişinden söz eder. “Genellikle kendileri de film meraklıları olan genç edebiyat ya da felsefe profesörleri, Shakespeare ve film ya da Ingmar Bergman, Satyajit Ray ve Akira Kurosawa’da insani düşünceler üzerine dersler açtılar (Bordwell, 1996, s. 3)”. Bordwell’e (1996, s. 3) göre, buna bağlı olarak filmler de dönemin sosyal akımlarına bağlı şekilde incelenmeye başlamıştır. Amerika Birleşik Devletleri’nin ve Kanada’nın ardından Büyük Britanya ve İskandinavya, sonra da Fransa ve Almanya gibi yerlerde de sinema bölümlerinin kurulmasıyla, film çalışmaları denilen bir alandan söz etmek mümkün olmuştur (Bordwell, 1996, s. 3).

Noël Carroll’ın (1996, s. 37) odaklandığı dönem de sinemanın eğitim kurumları çatısı altına girmeye başladığı dönemdir. Carroll (1996, s. 37) açısından sinema

eğitiminin dikkat çekici yanı, sinema bölümlerinin ciddiye alınmak için kendilerini Büyük Teori'ye entegre etmeleridir. Film çalışmalarının Amerika Birleşik Devletleri'nde hızla yayılmasının nedeni olarak Carroll (1996, s. 37), savunucuları tarafından kısaca Teori olarak anılan bir eğilimin ortaya çıkışından söz eder. Carroll'a (1996, s. 37) göre, bu eğilimde filmler incelenirken Louis Althusser, Jacques Lacan, Roland Barthes, Michel Foucault gibi düşünürlerin görüşleri etrafında şekillenen, Julia Kristeva, Pierre Bourdieu, Gilles Deleuze, Jacques Derrida gibi düşünürlerden genellikle uyumsuz bir şekilde türetilen ve Stephen Heath, Kaja Silverman ve Teresa de Lauretis gibi isimlerin filtrelerinden geçmiş hâliyle Christian Heath, Raymond Bellour, Jean-Louis Baudry'nin görüşlerine ağırlık vermektedir.

Bu durum, Bordwell'in (1996, s. 18) "yukarıdan aşağı araştırma" (*top-down inquiry*) dediği soruna yol açmaktadır. Yukarıdan aşağı yaklaşımın Anglo-Amerikan film kültürüne "Fransa'dan gelen düşünceler" olarak yerleştiğine dikkat çeken Bordwell (1996, s. 19), özellikle yapısalcılık, post-yapısalcılık, Lacancı psikanaliz ve Althusserci Marksizm'in etkili oluşundan bahseder. Çoğu çağdaş film araştırmacısının kuram, eleştiri ve tarihsel araştırma gibi uğraşların doktrin odaklı olması gerektiğine inandığını söyleyen Bordwell (1996, s. 18-19), 1970'lerde hiçbir film kuramının toplumsal kuramlardan ya da özne konumlandırmalarından bağımsız olamayacağını düşünüldüğünü belirtir. Burada, sinema odaklı bir soruya yanıt aramak ya da bir filmi olduğu gibi anlamak yerine, filmlerin ilgili kuramların örneklendirilmesi için kullanılması vardır. Bordwell (1996, s. 19) bu duruma örnek olarak westernin Lévi-Straussçu analizi, filmde bedenin feminist algılanışları, *Blade Runner*'da postmodernitenin Jamesoncu tanımları gibi yaklaşımları verir. Bu örneklerle dikkat çekilmek istenen, bir kuramın bir filme ya da sinema tarihinin bir dönemine uygulanmasıdır. Bu gibi çalışmaların tekil örnekler olarak kalması durumundan hareketle Bordwell (1996, s. 19), bunların film kuramı başlığı altında değerlendirilemeyeceğini belirtir.

Yukarıdan aşağı araştırma modelinin kaynaklandığı Büyük Teori kuramlarının filmlerin incelenmesinde kazandıkları önem, Bordwell'in (1996, s. 24) "yorumlayıcı dürtü" (*the hermeneutic impulse*) dediği şeyi beraberinde getirmiştir. Sinemanın alanı dışından gelen kuramları filmlere uygulama arzusu, teorik kategorilerin ve önermelerin somutlaştırılması adına filmlerin yorumlanmasına yol açmıştır (Bordwell, 1996, s. 19). Bordwell'e (1996, s. 24) göre yorumlama, 1960'lardan beri akademik film çalışmalarında merkezi bir konumdadır. Makalenin yazıldığı 1996 yılında Bordwell (1996, s. 24), aradan

geçen otuz yıla rağmen sinema araştırmalarının çoğunun filmlerin eleştirel yorumlarından oluşmaya devam ettiğini belirtir. “Çoğu akademisyen için bir kuram, bir filme dair yeni bir okuma sağlıyorsa güvenilir olmaktadır (Bordwell, 1996, s. 26)”.

Benzer biçimde Carroll (1996, s. 41-42) da günümüz sinema araştırmalarında kuramlaştırma ile yorumlamanın birbirine karıştığı iddiasında bulunur. Ona göre de akademisyenler, filmleri yorumlayarak film kuramlarına katkı sağladıklarını düşünmektedirler (Carroll, 1996, s. 42). Filmleri yorumlarken kullandıkları dil ne kadar teorik olursa olsun, Carroll (1996, s. 42) bu çabaların da film kuramı altında ele alınamayacağını belirtir. Ona göre, yorumsal sonuçlara ulaşmak yolunda eğilip bükülebilir önermeler çıkarmak için betimlenen filmler, onun serbest çağrışım olarak adlandırdığı durumun nesnesi olurlar (Carroll, 1996, s. 42). “Film kuramının film eleştirisine dönüştüğü yerde, teorik önermelerin –etkili bir şekilde eleştiriden aşılandığı gibi– yerleşik kanı olarak kabul edilmesi ve böyle varsayıldığında da ‘ilginç’ yorumlar üretmek için kullanılması tehlikesi vardır (Carroll, 1996, s. 57)”.

Filmleri yorumlamanın beraberinde getirdiği şeylerden biri de aynı kuramın ya da benzer kuramların birden fazla filme uygulanmasıdır. Filmlerin ev sahipliği yaptığı düşünülen kavramların benzer kuramlar kullanılarak yorumlanması hem filmlere yaklaşma yollarını hem de filmleri birbirine benzer hâle getirmektedir.

Son yirmi yılda, Yorumlama A.Ş. olarak adlandırılan şey, önceki itirazdan bihaber şekilde, Teori’yi ya da Teori’nin parçalarını bir felsefe taşı gibi uygulayarak, görünürdeki her filmi parıltılı bir yoruma dönüştürmektedir. Ancak bu durum, yorumlamanın kavramsal olarak (yasa koyucunun karşıtı olan) tikel yönüyle gerilim yaratmakla kalmaz; aynı zamanda, her film sosis makinesinden çıkmışçasına aynı görüldüğü ve koktuğu için, ölümcül derecede tekdüzedir (Carroll, 1996, s. 43).

1964 ya da 1996 yılında sanata ya da sinemaya dair yapılan çıkarımların güncelliği elbette ki sorgulanmaya uygundur. Sonuçta, sanat tarihi ve sanat felsefesi gibi alanlarda yaşanan gelişmelerin, 2020 yılı ve sonrasında sanatın ya da sinemanın durumuna ilişkin yeni görüşler sunduğu gerçeği ortadadır. Bu durum, otuz ya da altmış yıl öncesinden seslenen düşünürlerin ve düşüncelerin bir anlamda eskimiş görülmesine ya da en azından güncellenmesi gerektiğine yönelik bir çıkarıma neden olabilir.

1.1.2. Sinema dışı alanların Türkiye’deki film çalışmalarına etkisi

Filmlerin biçim dışarıda bırakılarak, anlatı odaklı ve çoğunlukla da sinema dışı kavramlar ya da kuramlar aracılığıyla ele alınmasının sorun edildiği bu tezde, bu sorunun

da eskimiş bir iddiadan ibaret olarak görülmesi ve dolayısıyla tezin yazılma nedenini ortadan kaldırması ihtimalinden söz edilebilir. Neyse ki bu tehlikeyi bertaraf etmek isteyen bir araştırmacının sorununu örneklendirebileceği güvenli bir alan vardır: Akademi. Belirli ölçütler kullanılarak sınırlandırıldığında, filmleri konu edinen akademik çalışmaların büyük bir bölümüne kolaylıkla erişilebilmektedir. Bu tezin sorununu somutlaştırmak için de bu kolaylıktan yararlanılmıştır.

Sorunu somutlaştırmadan önce, sinema dışı alan ifadesine açıklık getirmek yararlı olacaktır. Bu çalışma açısından sinema dışı alanlar, sinemayla doğrudan ilişkili olmama hâline göre tanımlanmaktadır. Sosyal bilimlerin geneli üzerine düşünmek bu konuda açıklayıcı olabilir. Felsefe, sosyoloji, psikoloji gibi alanlar ile bu alanlardan çıkan kuramlar ve kavramlar, bu çalışma özelinde sinema dışı olarak nitelendirilmektedir. Bunun nedeni, anlatı ve içerik odaklı film incelemelerinin en güçlü dayanakları olarak genellikle bu alanların kullanılmasıdır. Çalışma kapsamında bu duruma dikkat çekmenin yolu olarak görülen sinema dışı alanlar kavramsallaştırması, bir anlamda, sinemanın disiplinler arası olduğu yönündeki savın etkisini de azaltmaya çalışmaktadır. Bunun nedeni, bu savın yanlışlığı değil, bu savdan yola çıkarak yapılan anlatı ve içerik merkezli film incelemelerinin baskınlığıdır. Sinemayı iç-dış karşıtlığında ele almaya gelebilecek olası bir itiraz, söz konusu film incelemelerinin sinemayı başka alanlarla ilişkilendirme yoluyla zenginleştirdiği şeklinde olabilir. Bu durum çalışmanın bu bölümünde tartışmaya açılmayacak; ilerleyen bölümlerde ve ilgili kaynaklar ışığında sinema dışı alanların sinemaya etkisi üzerinde daha detaylıca durulacaktır. Bu bölüm özelinde dikkate alınması gereken, sinema dışı alanlar ifadesi kullanıldığında neyin kastedildiğinin anlaşılması çabasıdır.

Türkiye’deki bir üniversite bünyesinde Türkçe yazılan bir doktora tezi olarak bu çalışma, sorun olarak gördüğü şeyi etkili bir şekilde göstermek için, sorunun akademideki yansımalarını gösterme yoluna gitmiştir. Bunu makul bir çabayla ve alana katkı şartını göz önünde bulundurarak yapmak için de akademik film çalışmalarının belirli ölçütler dâhilinde sınırlandırılması gerekmiştir. Bu çalışmanın 2020 yılı sonrasında tamamlanması planlanan Türkçe bir doktora tezi olması, filmlere biçimi dışarıda bırakarak yaklaşmanın yaygınlığını sınamak için taranan akademik çalışmaların sınırlarını belirlemeye de yaramıştır. Bu sınırları uygulamak için YÖK Tez Merkezi’nin internet sitesindeki Detaylı Tarama sekmesinden yararlanılmıştır. Tarama, 2010-2019 yılları arasında Türkçe yazılmış ve onaylanarak YÖK Tez Merkezi’ne yüklenmiş doktora

tezleriyle sınırlandırılmıştır. Bu sabitler sayesinde, bu çalışmanın tabi olduğu şartlara en yakın şartlarda yazılmış tezleri incelemek mümkün olmuştur.¹

Taramanın sonunda, sinema ya da sanat odaklı yedi anabilim ya da anasanat dalında 2010-2019 yılları arasında film incelemesi içerecek şekilde ve Türkçe yazılmış ve onaylanarak YÖK Tez Merkezi'ne yüklenmiş toplam 119 doktora tezi, üç farklı açıdan incelenmiştir. Bunlardan ilki, tez konusuna yaklaşımdır. Burada, araştırmacıların tez konularına yaklaşımlarını belirleyen kavramların ya da kuramların sinemanın ya da sanatın içinden mi yoksa dışından mı geldiğine bakılmıştır. İnceleme sırasındaki ikinci durak, filmleri gruplandırma aşamasına odaklanmak olmuştur. Böylece, tezlerde incelenen filmlerin tür, ülke, dönem, akım, yönetmen, teknik ölçütlerinden hangisi ya da hangileri kullanılarak gruplandırıldığı ortaya konmuştur. İncelemede son olarak yöntem ve film incelemesi bölümleri bir arada ele alınmıştır. Bu sayede, araştırmacıların filmleri incelerken izlediği yolların genel bir haritasını çıkarmak mümkün olmuştur.

İncelemenin yoğunlaştığı üç farklı aşamadan elde edilen veriler, birbiriyle uyum içindedir. Öncelikle, söz konusu tezlerin büyük çoğunluğunun filmlere sinemanın ya da sanatın dışındaki kavramları ya da kuramları kullanarak yaklaştığını belirtmek gerekmektedir. Tezlerin ilk bölümlerinin, sosyal bilimlerin diğer alanlarında yer etmiş düşünürler ve onların görüşleri etrafında şekillendiği görülmüştür. Bu çalışma açısından filmleri gruplandırmayla ilgili en dikkat çekici veri, teknik ölçütünün en az tercih edilen ölçüt olmasıdır. Yetiştirdiği uzmanlar arasında sinemaya odaklananların da yer aldığı anabilim ya da anasanat dallarında doktora öğrenimi görenler, inceleyecekleri filmleri gruplandırırken sinemasal teknikleri en az sıklıkta tercih etmiştir. Tez konusuna yaklaşımı belirlemede hâkim olan sinema ya da sanat dışı kavram ya da kuram baskınlığı, filmleri gruplandırma özelindeki durumu açıklamakla beraber, tezlerin yöntem ve film incelemesi bölümlerine ilişkin gözlemlerin habercisi olma niteliği de taşımaktadır. Yöntemden herhangi bir şekilde bahseden tezlerin çoğunluğunda diğer sosyal bilimlerde kullanılmakta olan yöntemlerin ödünç alındığı görülmüş; bunlar arasından en çok kullanılanlar da sosyolojiyle ilişkili yöntemler olmuştur.

Sinemasal çalışmalar evrenine bakıldığında, yapılan akademik film eleştirilerinin ve çalışmalarının, daha çok metin (text) üzerine yoğunlaşmış/odaklanmış olduğu görülmektedir. Tüm bu çalışmalarda antropoloji, göstergebilim, sosyoloji, psikanaliz, yapısalcılık, feminizm ve edebi eleştiri gibi disiplinlerin yöntemlerinden yararlanılmaktadır. Adı geçen

¹Yapılan taramaya ilişkin detaylı bilgi EK-1'de sunulmuştur.

disiplinlerdeki tüm bu eleştirmen ve araştırmacılar, sinemaya kendi özel ilgi alanları çerçevesinde yaklaşmaktadırlar (Serter, 2005, s. 4).

Film incelemeleriyle ilgili sonda olması beklenen şeyi başta söylemek gerekmektedir: Anlatı, Türkiye'deki üniversitelerin sinema ya da sanat odaklı anabilim ya da anasanat dallarında son on yılda yazılan ve film incelemesi içeren doktora tezlerinin film incelemesi sırasında odaklandıkları arasında tartışmasız bir üstünlüğe sahiptir. İncelenen tezlerin çoğu için anlatı, literatür veya alanyazın olarak adlandırılan ilk bölümlerde etraflıca özetlenen sinema ya da sanat dışı kavram ve kuram kümelerinin izlerini filmlerde sürmenin aracı olmaktadır. Tezlerin konuları, gruplandırma ölçütleri, yöntemleri konusunda farklı seviyelerde karşılaşmış olan bu durum, film incelemeleri söz konusu olduğunda en üst seviyeye çıkmaktadır. Anlatının bu uğurda kullanılma şekli, tarama sonucunda incelenen 119 tezin ortaya koyduğu en önemli sorun olma niteliği taşımaktadır. İncelenen tezlerin büyük çoğunluğunda öykü, olay örgüsü, karakter, diyalog gibi bileşenlerin film incelemelerinde edildiği yer, filmlerdeki olayların ve durumların özetini sunmakla sınırlı kalmıştır. Anlatıyı bu şekilde ele almak, tezlerin merkezinde yer alan ve sinemayla ya da sanatla doğrudan ilişkili olmayan psikolojik, sosyolojik, felsefi konu başlıklarını örneklendirmenin en verimli yolu olarak görülmüş gibidir. Öykü ve olay örgüsü, genellikle filmin geçtiği ülke ya da şehir ile dönem gibi genel belirleyenlerden başlayıp bir filmde gerçekleşen herhangi bir olayın soyutlanmasına kadar geniş bir yelpazede kullanılmıştır. Karakter konusunda yaş, cinsiyet, etnik köken, meslek, gelir durumu gibi belirleyenler çıkış noktası oluşturmuş, sonrasında büyük oranda karakterlerin öykü ve olay örgüsü içindeki rolleri üzerinden kimi çıkarımlar yapılmıştır. Sıklıkla bu noktada devreye giren diyalog, karakterler arası etkileşimin de neredeyse tümüyle film dışı göndermeler ekseninde ele alınmasına neden olmuştur.

Gerek Susan Sontag tarafından 1964 yılında sanatın geneline ilişkin yapılan gözlemlerin gerekse de David Bordwell ve Noël Carroll tarafından 1996 yılında sinema özelinde getirilen eleştirilerin, Türkiye'de doktora düzeyindeki akademik film incelemelerinin son on yılı için de geçerli olduğu ortadadır. Filmlerin sinema dışı kuram ya da kavram kümeleri ekseninde yorumlanmasına devam edilmektedir. Aslında bu durumun, gündelik yaşamda gözlenebilecek seyirci alışkanlıkları ya da eleştirmen ölçütleri üzerinden örneklendirilmesi de mümkündür. İçinde bulunulan kültürel iklimden tamamen bağımsız olunamadığı için, içerik merkezlik konusunda da sinemayla ve filmlerle ilgilenen herhangi bir seyirci, eleştirmen, akademisyen (adayı) arasında

benzerlikler olacaktır. Ancak doktora düzeyindeki akademik çalışmaların taranması ve incelenmesi, sorunun en azından akademideki yansımalarını, genellemeye daha uygun bir şekilde göstermeye olanak tanımıştır. Daha önemlisi, Türkiye’deki üniversitelerin sinema ya da sanat odaklı anabilim ya da anasanat dallarında son on yılda yazılan doktora tezlerindeki film incelemeleri, on yıllardır sanatın ve sinemanın alanında dillendirilmekte olan içerik merkezilik sorununun hangi öge kullanılarak cisimleştiğini göstermeye yaramıştır: Anlatı.

1.1.3. Film biçimini anlatının belirleyiciliğinden kurtarmak

Filmlerin kendileri dışındaki kavramlar ve kuramlar kullanılarak yorumlanması, seyir ve değerlendirme aşamalarını da doğrudan denebilecek şekillerde anlatıya bağlı kılmaktadır. Bir filmin süresi boyunca gösterilen durumlar ya da olaylar, filmlerin özellikle değerlendirme ya da araştırma nesnesi olarak ele alınışında belirleyici rol üstlenmektedir. Anlatı, varlıklarını sinema dışına borçlu olan kavramların taşıyıcısı hâline geldiğinde filmler de öykü, olay örgüsü, karakterler ve bu bileşenlerce ortaya konduğu söylenen öz, tema, konu gibi kavramlara indirgenmekte ve böylece de psikolojik, sosyolojik, felsefi kavramların örneklendirildiği alanlara dönüşmektedir. Bu duruma ilişkin “Bugüne kadar imajların gücü ve tesiri hakkında çok az şey yazıldı — filme dair olup da geniş kitleye ulaşan yazılar neredeyse yalnızca olay örgüsü, roller ve kültürel göndermelerle alakalı oldu.” diyen Daniel Frampton (2013, s. 23), söz konusu durumu şöyle örneklendirmektedir:

Öncelikli ilgileri filmin öyküsüdür (diyalog, olay örgüsü ve karakterlerin motivasyonları); dolayısıyla “asıl” meseleyi ele alırken filmi bir kenara bırakırlar. Böylece içi geçmiş felsefe bölümlerinin klasik problemleri film öykülerine sıkıştırılır — bazı okurları *gerçekten de filme dair bir şey söylediklerine* inandırmaya çalışmaktansa, uzaktan tanıdıkları birine dair bir öykü uydursalardı keşke. Neticede bu yaptıkları, bir grup yeni film incelemecisini hareketli ses-imajı gözardı edip karakterlere ve öyküye yoğunlaşmaya cesaretlendirir (Frampton, 2013, s. 24).

Bir filmi anlatıya odaklanma yoluyla sinema dışı kavram ve kuram kümelerinin taşıyıcısı olarak görmenin sorun edilmesi, çözüm yollarından birinin de sinemaya özgü biçim öğelerinin üzerine daha fazla eğilmek olması gerektiğini göstermektedir. “Eleştiri kuramına düşen büyük görev, konu malzemesinin *biçimsel* işlevini ayrıntılarıyla incelemektir. (Sontag, 1991b, s. 27)” düsturundan hareketle, akademik film

incelemelerinin yapması gerekenin de sinemaya özgü nitelikler üzerinde durmak olduğu söylenebilir.

“Filmin hikâyesi seyirciye sunulurken senaryonun, kameranın, kurgunun, ışığın, rengin, müziğin, sesin, efeklin, kostümün, mekânın, aksiyonun kullanım biçimi hikâyenin inandırıcılığı, vuruculuğu kadar önemlidir (Buğdaylı, 2015, s. 107)”. Bu noktada anlatıyı diğer film öğelerinden ayrı ele almak, bir başlangıç noktası olarak gerekli gibi durmaktadır. “Filmlerin ritmini sadece anlatılan öykünün dramatik dalgalanmaları değil, montaj ve kamera hareketleri ile oluşturulan sinematik araçların kullanımı da belirler (Köprü, 2015, s. 28)”. Bir filmi ele alırken anlatıyı diğer öğelerden ayırmak oldukça sık rastlanan bir durumdur. Anlatı, içeriğin biçime üstün kılındığı incelemelerin dışında, film biçimine dikkat çekmek isteyenlerce de filmin diğer öğelerinden ayrı tutularak ele alınmıştır. İkinci grupta yer alan çalışmalar, filmin biçimsel düzenlenişini bir süsten ibaret görmek yerine, anlatıyı filmin bütününe oluşturan diğer öğelerle olan ilişkisi çerçevesinde incelemiştir. Söz konusu çalışmalar, anlatıyı oluşturan ve anlatıya içkin olan öğelerin dışında kalanları çoğunlukla bir araya getirerek gruplamıştır. Bu gruplandırma, sinemanın kendine özgü araçlarını işaret etmektedir. Bunlar arasında kamera, ışık, ses, müzik, oyunculuk, kurgu, mizansen, dekor gibi, sinemanın icadıyla birlikte ortaya çıkan ya da değişime uğrayan öğeler yer almaktadır. Anlatının dışında kalan film öğelerini sinemasal dil başlığı altında gruplandırmak da mümkündür. “Film dünyasında biçim, **sinemasal dildir**: Işık, mizansen, sinematografi, performans, kurgu ve ses dâhil olmak üzere film yapımcılarının seyirciye anlam ve ruh hali iletmek için kullandıkları araç ve teknikler (Barsam ve Monahan, 2016, s. 36)”.

Bu çalışma, anlatı hakkında olan filmlerden yola çıkarak, filmlerin anlattığı şeyleri nasıl anlattığını göstermeye çalışacaktır. Çalışma açısından anlatı hakkında olma durumu, filmin konu edindiği şeyin bir anlatının inşasını içermesi olarak açıklanabilir. Başka bir deyişle, incelenecek filmlerin anlatı düzeyinde doğrudan anlatı, anlatıcı, bir şeyler anlatma kavramları ve durumlarıyla ilişkili olma hâli aranmıştır.² Kurgu ve mizansen, kamera hareketleri ve çekim ölçekleri, ışığın ve sesin kullanımı, mekân ve dekor, oyunculuk gibi sinemaya özgü bileşenler arasındaki ilişkilere filmlerin anlatı hakkında olma durumları üzerinden dikkat çekilecektir.³ Bu sayede, filmleri anlatı odaklı bir

²Anlatı hakkında olma ölçütüne ve bu ölçüte göre seçilerek çalışma kapsamında incelenen filmlere ilişkin detaylı bilgi, Yöntem bölümünün Filmlerin Gruplandırılması alt başlığında yer almaktadır.

³Film biçimi kavramının bu çalışmanın konusuna yaklaşımını nasıl belirlediğiyle ilgili detaylı bilgi, Yöntem bölümünün Tez Konusuna Yaklaşım alt başlığında yer almaktadır.

yaklaşım ile ele almak yerine, film biçimini ön plana alarak incelemenin yararına vurgu yapılması hedeflenmektedir.⁴

İçeriğin ve anlatının sinema araştırmalarındaki hâkimiyetinin sorun edildiği bu çalışmada, ilk günlerinden itibaren bir şeyler anlatmanın (da) aracı olan sinemanın bunu kendine özgü yollarla nasıl yaptığının ortaya çıkarılmasına çalışılacaktır.

1.2. Amaç

Bu çalışmanın amacı, film biçimi kavramı üzerinden sinemanın özgün konumunu göstermektir. Sinema araştırmalarında hâkim olan anlatı odaklı film incelemelerinin belirleyiciliği, anlatı hakkında olma ölçütü üzerinden bir araya getirilen filmlerin film biçimi merkeze alınarak incelenmesi yoluyla aşılmaya çalışılacaktır.

Çalışmanın amacına bağlı olarak ortaya çıkan alt amaç soruları şunlardır:

- Filmleri tür, ülke, dönem, akım, yönetmen, teknik gibi belirleyenlerden bağımsız şekilde gruplandırmak, film biçimini daha rahat kavramayı sağlar mı?
- Hakkında olmak ölçütü üzerinden gruplandırılmak yoluyla filmler, diğer gruplandırma ölçütlerinin belirleyiciliğinden kurtulabilir mi?
- Filmlerin anlatılarından yola çıkılarak bulunan anlatı hakkında olmak ölçütü, film biçiminin anlatı dışında kalan öğelerine odaklanmayı kolaylaştırır mı?

1.3. Önem

Anlatıyı sinemaya özgü teknikler üzerinden ele almak, anlatı odaklı yaklaşımların sınırlarını genişletebilmek açısından önem taşımaktadır. Filmlerin incelenmesi sırasında anlatıdan çok onunla ilişki içinde olan diğer bileşenlere dikkat çeken bir bakış açısı benimsemek, film biçimi üzerine düşünmeyi de beraberinde getirecektir. Bu yolla, anlatıyı tek başına ele alan çalışmalara kıyasla, filmlerin bütüncül yapılarını göz önünde bulundurmanın yararlarına dikkat çekilebilecektir.

Sorun bölümünde de belirtildiği gibi, Türkiye'deki üniversitelerin sinema ya da sanat odaklı anabilim ya da anasanat dallarında son on yılda yazılan ve film incelemesi içeren doktora tezlerinin çoğunda anlatı merkezde yer almaktadır. Bu sorun, bu tezin Türkiye özelinde taşıdığı düşünülen önemini de ortaya koymaktadır. Filmlere anlatı

⁴Çalışma kapsamına alınan filmlerin nasıl inceleneceğine ilişkin detaylı bilgi, Yöntem bölümünün Filmlerin İncelenmesi alt başlığında yer almaktadır.

odaklı bakışın baskınlığını azaltma çabası sayesinde, özellikle Türkiye’de doktora düzeyindeki sinema araştırmalarında var olduğu görülen bir boşluk doldurulmaya çalışılacaktır.

Çalışmanın Türkiye’deki sinema araştırmalarına başka bir katkısının daha olacağı düşünülmektedir: Film biçimi üzerine yazılmış kaynaklara dikkat çekmek ve hâlihazırda bilinen kaynakları yeni bağlamlarda kullanmak. Bu anlamda, özellikle Yöntem bölümünde açıklanan yaklaşımlardan birinin ya da birkaçının keşfine ya da yeniden değerlendirilmesine önayak olunacağı düşünülmektedir.

1.4. Varsayımlar

- Filmde anlatı hem biçimin bir parçası hem de farklı düzeylerde içerik olarak adlandırılan öğelerin taşıyıcısıdır.
- Sinema araştırmalarında üzerine en çok odaklanılan film öğelerinden biri olan anlatı, filmlerin çoğunlukla sinema ve sanat dışı kavram ya da kuram kümelerine indirgenmesine neden olmaktadır.
- Film biçimini sinemaya özgü tekniklere odaklanarak ele almak, sinemanın sosyal bilimlerden ve diğer sanatlardan farklı şekillerde yapabildiklerini ortaya koymak için gereklidir.

1.5. Sınırlılıklar

Bu çalışma, anlatı hakkında olma durumunu farklı şekillerde yansıttığı düşünülen aşağıdaki dört filmle sınırlandırılmıştır⁵:

- *Anlattığımız Hikâyeler (Stories We Tell, 2012)*
- *Gece Hayvanları (Nocturnal Animals, 2016)*
- *Evde (Dans la maison, 2012)*
- *Aidiyet (2019)*

⁵Çalışma kapsamında incelenen filmlerin anlatı hakkında olma durumlarına ilişkin detaylı bilgi, Yöntem bölümünün Filmlerin Gruplandırılması alt başlığında yer almaktadır.

1.6. Tanımlar⁶

Anlatı: Kurmaca ya da değil, genelde bir başı ve sonu olan olayların bir gelişim çizgisini izlemesi durumunu düzenleyen kavram. Sanat açısından bunlara ek olarak, bir eserdeki karakterleri ve olayları da içeren, bu yönüyle de genellikle eserin öyküsünün ve olay örgüsünün karşılığı. “Bir **anlatıcı** tarafından anlatılan ya da anlatsal bir **bakış açısı**yla aktarılan **öykü** (Corrigan ve White, 2012, s. 475)”. Bu çalışma kapsamına alınan filmler özelinde, en genel anlamıyla anlatma eyleminin nesnesi: Hem kurmaca olan ya da olmayan hem de bir ya da birkaç karakter ve olay içeren ve öykülemenin karakterler, gerçek kişiler, edebî ya da edebî olmayan metinler tarafından gerçekleştirildiği söylem biçimi.

Biçim: Bir şeyin şekli ya da yapısı. Sanat eseri bağlamında, bir sanat eserinin belirli kalıplara ya da akımlara göre oluşması. Bu çalışma açısından, bir sanat dalının kendine özgü nitelikleri ve “filmi oluşturan bölümler arasındaki ilişkiler sisteminin bütünü (Bordwell ve Thompson, 2009, s. 477)”.

Biçem: Sanatın alanındaki genel kullanımıyla üslup; bir eseri yaratan sanatçının sanatı özelindeki tercihleri. “Tek bir filme ya da bir grup filme özgü film tekniklerinin tekrarlanması ve ön plana çıkarılması (örneğin bir yönetmenin sineması ya da ulusal bir akım) (Bordwell ve Thompson, 2009, s. 481)”. Bu çalışmada kullanılan hâliyle, bir yönetmenin ya da ulusal bir akımın değil, tek bir filmin, sinemaya ve kendine has niteliklere göre oluşturulması; bir filmin son hâli.

İşlev: Bir şeyin kullanılma amacı ya da şekli. Sanatsal anlamda, bir sanat dalının ya da o sanat dalındaki bir eserin sanatsal ya da sanat dışı var oluş amacı. Bu çalışmadaki karşılığıyla, bir filmi oluşturan parçaların diğer parçalarla ilişkili olacak ve filmin tamamına hizmet edecek şekilde kullanılması. “Filmsel biçim içinde yer alan herhangi bir unsurun rolü ve etkisi (Bordwell ve Thompson, 2009, s. 479)”.

Teknik: Bir şeyi yapma tarzı, o şey yapılırken kullanılanlar. Sanat söz konusu olduğunda, bir sanatçının kendi eserini oluştururken tercih ettiği yöntemler. Bu çalışma özelinde, filmlerin yaratılması sırasında kullanılan sinemaya özgü araçlar bütünü. “Bir film yapımında tercih edilebilen ve yönlendirilebilen yöntem (Bordwell ve Thompson, 2009, s. 481)”.

⁶Bu alt başlık altında giriş mahiyetinde tanımlanan kavramların çalışma özelindeki karşılıkları, Yöntem ve Alanyazın bölümlerinin ilgili alt başlıklarında daha detaylı bir şekilde yer almaktadır.

2. YÖNTEM

Bu bölümde çalışmanın yöntemi, kendisiyle ilişkili aşamaları etkileyen üç farklı başlık altında detaylandırılacaktır. Bunlar tez konusuna yaklaşım (2.1.), filmleri gruplandırma (2.2.), filmleri inceleme (2.3.) aşamalarıdır.

Bölümün alt başlıklarına geçmeden önce, yöntem sözcüğünün bu çalışmada yalnızca filmlerin incelendiği aşamayı işaret etmemesi durumunu detaylandırmak yararlı olacaktır. Bunu yapmak için de Boris Eyhenbaum'un ve Kristin Thompson'ın yöntem hakkındaki düşüncelerinden yararlanılacaktır. Alt başlıkların her biri yöntem özelinde kendilerini ilgilendiren aşamaları farklı yönleriyle açıklıyor olsa da bölümün girişinde böyle bir açıklamaya yer vermenin hem tez konusuna yaklaşım hem de filmlerin gruplandırılması ve incelenmesi süreçlerini yöneten genel düşünce akışının anlaşılmasına yardımcı olacağı düşünülmektedir.

Alışlagelmiş incelemelerden farklılaşma çabası, Rus biçimcilerinin ayrı bir bilim yaratma isteğinde somutlaşmaktadır. Boris Eyhenbaum'un 1925 yılında kaleme aldığı "Biçimsel Yöntem" in Kuramı⁷ adlı makale, Rus biçimcilerinin bu isteğini en iyi şekilde özetlemektedir. Bu makalede ilk dikkat çeken nokta, edebiyat eserlerini ele alırken incelenecek yollardan çok, edebiyatın kendisine yaklaşmanın yollarına verilen önemdir. "Yöntem' kavramı, genellikle ölçsüz boyutlara bürünmüştür, günümüzde de çok fazla şey belirtmektedir." diyen Eyhenbaum (2016, s. 31), biçimciler için önemli olanın yöntem sorunu değil, inceleme konusu olarak edebiyat sorunu olduğunu belirtmektedir. Yöntemin yerini kuramsal ilkeler alır ve bu kuramsal ilkeler de verili bir yöntemden ya da estetikten değil, somut bir konudan ve onun özgül niteliklerinden doğar (Eyhenbaum, 2016, s. 31).

Eyhenbaum'un, makalesinin başlığına da taşıdığı biçimsel yöntemden bahsederken neyi kastettiği merak uyandırabilir. Sonuçta, yöntemle olan bağlılığı sorgulayan bir anlayışın, kendi kendisini yöntem olarak adlandırması gibi bir çelişki göze çarpmaktadır. Bu noktada Eyhenbaum (2016, s. 32), amacının, biçimsel yöntem denilen şeyin, yöntembilimin sınırlarını aşarak özerk bir bilime dönüştüğünü göstermek olduğunu belirtir. Bağlı olarak, biçimsel yöntem terimi de uzlaşmaya dayalı bir adlandırma, tarihsel bir terim olarak görülmeli ve ona bir tanımış gibi yaklaşılmamalıdır (Eyhenbaum, 2016, s. 33). "Değişik yöntemler yer alabilir bu yöntem çerçevesi içinde, yeter ki insanın

⁷Tırnak işaretleri makale başlığının kendisinde yer almaktadır.

dikkati, incelenen konunun özgül niteliği üstünde yoğunlaşmış olsun (Eyhenbaum, 2016, s. 32-33).” cümlesinden de anlaşılabilirliği üzere, Rus biçimcilerinin edebiyata yaklaşımında odak noktası, çerçevesi önceden belirlenmiş bir yöntem olamaz. Bunun yerine, özerk bir yazınbilimi kurmanın yolu, yazınsal gereçlere ait niteliklerden geçmektedir (Eyhenbaum, 2016, s. 33).

Yöntem konusunda Rus biçimcilerinin Boris Eyhenbaum üzerinden özetlenen görüşlerini sinemaya özgü hâle getirmek için Kristin Thompson iyi bir başlangıç noktasıdır. Araştırmacıların bir film üzerinde çalışmaya karar vermesinin iki nedeni olduğundan bahseden Thompson (1988, s. 3), bunlardan birinin yaklaşıma diğerinin ise filme odaklandığını belirtir. Thompson’a göre bir filme, bir yaklaşımı ve ilişkili yöntemini göstermek için bakmak 1970’lerin başından itibaren sıklıkla tercih edilen bir yol olmuştur. Burada dikkat çekilmesi gereken nokta, bu yolun kaynaklandığı yerin sinemanın dışındaki konumudur. “Eleştirmen, çoğu zaman edebî çalışmalarda, psikanalizdeki, dilbilimdeki ya da felsefedeki yaklaşımlardan türetilen analitik bir yöntemle başlar; daha sonra bu yöntemi göstermeye uygun görünen bir film seçer (Thompson, 1988, s. 3)”. Herhangi bir araştırmanın itici gücü olarak özelde filmin ve genelde sinemanın önüne geçen yöntem, bu bakış açısına göre, araştırmanın ilk adımı olmadığı durumlarda da soruna yol açmaktadır. Kendi zamanındaki genel kanıdan yola çıkan Thompson (1988, s. 3-4), “Yöntem çok önemliydi ve eğer bir kişinin analize başlamadan önce bir yöntemi olmadığı görülüyorsa, o kişinin saf ve kafası karışık gibi görünme tehlikesi vardı.” diyerek durumu örneklendirmektedir.

Thompson’a (1988, s. 4) göre, yöntemden yola çıkan ve onu merkeze koyan yaklaşımla ilgili iki sorun göze çarpmaktadır. Bu sorunlardan biri yöntemin sınırları, diğeryse sınırlayıcılığıyla ilgilidir. Filmden değil de yöntemden yola çıkmanın altında yatan nedenlerden biri olarak, gerçekten de o yöntemin geçerliğini sınamak gibi bir neden olabileceği ihtimalini göz ardı etmeyen Thompson (1988, s. 4), “Ancak son on beş yılda yazılan analizlerde çoğu zaman, bir filmin seçimi sadece yöntemi onaylamaya yarar.” diyerek durumun, yöntemin gerçek anlamda test edilmesiyle ilgili olmadığını ortaya koymaktadır. Bunun yansıması olarak da ortaya, araştırmanın şekillenmesinde belirleyici etmen olan yöntemlerin gerçekte ne kadar geçerli olabileceği sorusu çıkmaktadır:

Psikanalitik film okumalarının *Spellbound* ve *Vertigo* gibi filmlerle yapılabilmesi şaşırtıcı değil; böyle bir analiz, bir yönetime çok az meydan okuma sunar. Peki, psikanalitik bir yöntem, filmi basite indirgenmiş ve çarpık bir okumaya zorlamadan, *The Great Train*

Robbery'yle ya da *Singin' in the Rain*'le eşit derecede iyi başa çıkabilir mi? (Thompson, 1988, s. 4)

Yöntemden yola çıkmanın sorunlarından ikincisi, filmlerin ve sinemanın zenginliğiyle ilişkilidir. Thompson'a (1988, s. 4) göre, kanıtlanma amacıyla uygulanan önyargılı yöntemler, filmlerin karmaşıklığını basite indirgemektedir. "Yöntem, film seçiminden ve analiz sürecinden önce var olduğu için, bu sürecin varsayımlarının yönetime uyum sağlamak için bir şekilde 'aynı' olarak kabul edilmesi gerekir ve yöntemin geniş varsayımları farklılıkları gidermeye meyillidir (Thompson, 1988, s. 4)". Bu yolun benimsenmesi sonucunda her filmin aynı kefeye konması riski, filmlerin sıkıcı görünmesine de yol açmaktadır. Buna karşın Thompson (1988, s. 4), eleştirmenin görevlerinden birini, filmlerin ilgi çekici yanlarını ortaya çıkarmak olarak gördüğünü belirtir.

Bu çalışma, Rus biçimcilerinin ve yeni-biçimcilerin, akademik çalışmalarda yöntemin gereğinden fazla önem kazandığı ve asıl önemli olanın yöntem değil, alanın kendisine (bu tez özelinde sinemaya) yaklaşma yolları olduğu yönündeki görüşlerini paylaşmaktadır. Aynı şekilde, çerçevesi önceden belirlenmiş bir yöntemden çok, alanı ilgilendiren gereçlerin niteliklerine odaklanmanın önemi hakkında da Rus biçimcilerinin ve yeni-biçimcilerin görüşleri benimsenmiştir. Sinemanın kendine özgü niteliklerini vurgulamayı amaçlayan bu çalışma, sosyal bilimlerdeki diğer alanlardan ödünç alınan yöntemlerin onaylanmasına dönük çabalar nedeniyle filmlerin çoğu zaman aynışması durumunu da bir sorun olarak görmektedir. Anlatı hakkında olmak gibi bir ortaklıkla bir araya getirilen filmlerin, hakkında oldukları şeyi sinemaya özgü teknikler aracılığıyla ve birbirlerinden farklı yollarla nasıl aktardıklarına odaklanma isteğinin gerekçesi de budur.

Öyleyse, anlatı hakkında olan bir grup film sayesinde film biçimi üzerine düşünmeye başlayan bir araştırmacı, filmleri incelerken izleyeceği yolu, yani bilindik anlamıyla yöntemini nasıl belirlemelidir? Bunu yapabilmek için, *Breaking the Glass Armor* adlı kitabının ilk bölümüne başlık olarak Yeni-Biçimci Film Analizi: Bir Yaklaşım, Çok Yöntem ifadesini seçen Kristin Thompson'ın (1988, s. 3) şu şekilde yaptığı yaklaşım-yöntem ayrımından yararlanılmıştır:

O zaman, burada benim kullandığım şekliyle bir estetik *yaklaşım*, farklı sanat eserlerince paylaşılan özelliklerle, seyircilerin tüm sanat eserlerini anlarken geçtikleri yollarla ve sanat eserlerinin toplumla olan ilişkileriyle ilgili bir dizi varsayıma atıfta bulunmaktadır. Bu varsayımlar genellenme yeterliğine sahiptir ve bu nedenle en azından kabaca bir sanat kuramı oluşturur. Dolayısıyla yaklaşım, birden fazla sanat eserini incelemede araştırmacıya yardımcı

olur. Bir *yöntemi* daha spesifik bir şey olarak göreceğim: Çözümleme sürecinin kendisinde kullanılan bir dizi prosedür (Thompson, 1988, s. 3).

Yaklaşım-yöntem ayrımının tarafları, çalışmanın bu bölümünde iki ayrı alt başlık (2.1., 2.3.) olarak kendilerine yer bulmuş; filmleri gruplandırma ölçütü de bu görüşlerin filmlerin seçilmesi aşamasına sağladığı uyum nedeniyle üçüncü bir alt başlık (2.2.) olarak eklenmiştir. Bu nedenle, bu tezin Yöntem bölümü, yalnızca filmler incelenirken takip edilecek evrensel bir izleğin açıklanması yerine, tezin tüm aşamalarına katkıda bulunan görüşlerin özetlenmesiyle şekillenmiştir.

Tez konusuna yaklaşımın açıklandığı ilk bölüm (2.1.), eseri merkeze almanın yakın dönemdeki ilk temsilcileri sayılabilecek Rus biçimcilerinin edebiyat ve sinema alanlarındaki çalışmalarının kısa bir özetiyle başlamaktadır. Ardından, Rus biçimcilerinin çalışmalarını sinemaya özgü hâle getiren yeni-biçimcilerin görüşleri gelmektedir. Bu bölümün sonunda, Rus biçimciliği ve yeni-biçimcilik tarafından ortaya atılan görüşlerden bazılarını filmlerin incelenmesi özelinde geliştirdiği düşünülen Noël Carroll'ın, tekil filmin biçimini işlev kavramı üzerinden ele aldığı görüşlerinden bahsedilmektedir. Çalışmada incelenen filmlerin nasıl gruplandırıldığının açıklandığı ikinci bölüm (2.2.), anlatı hakkında olmak ifadesine açıklık getirerek başlamakta ve filmleri bu şekilde gruplandırmanın, sinema çalışmalarında yaygın olarak kullanılan diğer gruplandırma yollarından farklı olarak yapabileceklerini göstermektedir. Filmlerin incelenmesi sırasında kullanılan yöntemin açıklandığı üçüncü bölüm (2.3.), Yöntem bölümünde ele alınan görüşlerin özetiyle başlamaktadır. Bölüm, anlatı hakkında olma durumunun filmleri incelerken eser odaklı ve işlevsel bir bakış açısıyla nasıl ele alınacağından ve inceleme sırasında filmlerin biçim öğelerine ne şekilde yaklaşılabileceğinden söz ederek sonlanmaktadır.

2.1. Tez Konusuna Yaklaşım

Sanat eserini yaratıcısından ve yaratıldığı dünyadan bağımsız bir şekilde inceleme çabasının çağdaş dönemdeki temelleri, Rus biçimcileri tarafından atılmıştır. Aralarında Viktor Şklovski, Boris Eyhenbaum, Yuri Tınyanov, Roman Jakobson gibi düşünürler olan Rus biçimcileri hem edebiyat hem sinema alanında çalışmalar vermiştir. Her iki sanat dalına ait çalışmalarında da eseri merkeze alan görüş, kendisinden sonra gelen düşünceleri de etkilemiştir.

Edebîlik, araç ve alışkanlığı kırma/yabancılaştırma kavramları ile *fabula-syuzhet* ayrımı, Rus biçimcileri ve onlardan etkilenen görüşler tarafından sinemaya da uyarlanmıştır. Hem edebiyattan gelen bu dönüşümü hem de sinema özelinde tanımladıkları bazı yeni kavramları tanımak için, Rus biçimcilerinin sinema alanındaki çalışmalarını 1981 yılında *Russian Formalist Film Theory* adlı kitapta bir araya getirerek derleyen Herbert Eagle’a danışmak yararlı olacaktır.

Rus biçimcilerinin edebiyatın edebîliğini kanıtlama çabaları, Eagle’a (1981, s. 2) göre onları, sanatın geneliyle ilgili de konuşmaya ve edebiyat üzerinden yaptıkları çıkarımları diğer sanat dallarında test etmeye itmiştir. Bunu yaparken izlenecek yol da Jakobson’un 1921’de ortaya attığı, edebiyat araştırmalarının odağının edebîlik olması gerektiği yönündeki görüşünü aynen sinemaya uyarlamak olmuştur. Dolayısıyla, hareketli fotoğrafik görüntülerin kaydından bir sanat olmaya doğru giden yol da ortaya çıkarılabilmektedir. Rus biçimcilerinin yaklaşımı, bir kez daha ilgili sanat dalının, bu defa sinemanın kendine özgü olanaklarına odaklanmakla şekillenmiştir (Eagle, 1981, s. 18). Bu olanakların diğer sanat dallarındaki kullanımlarını kopyalamak ya da ödünç almak da hem filmleri yapanlar hem de kuramcılar ve eleştirmenler açısından yanlış yol olarak görülmüştür.

Eagle (1981, s. 54) tarafından Rus biçimcilerinin sinemaya yaklaşımını devam ettirme konusunda en umut vaat eden isimler arasında gösterilen David Bordwell ve Kristin Thompson, Eagle’ın 1981 yılındaki derlemesiyle aynı zamanlarda yeni-biçimcilik olarak anılmaya başlayan bir yaklaşımın temsilcileri olmuştur. Bu çalışmada kullanılacak yöntemle giden yolu açmaları bakımından ayrı bir öneme sahip olan Bordwell ve Thompson, kendilerini konumlandıkları yerlerin değişken yapısına rağmen, genel olarak yeni-biçimcilik şemsiyesi altında değerlendirilmektedir.

1980’lerin ortalarından sonuna kadar, David Bordwell ve Kristin Thompson, film çalışmalarının belirlediği yön nedeniyle hüsrana uğramış hâlde, güncellenmiş bir film poetikasının parçası olarak Rus biçimciliğinin metodolojisini ve temel kavramlarını yeniden canlandırdılar. Thompson bu yaklaşımı “yeni-biçimcilik” olarak adlandırır, ancak Bordwell, kendisinin ve Thompson’ın ortak amaçlarını ve çıkarlarını kabul ederken, aslında kendisini bir yeni-biçimci olarak görmez. Yine de Rus biçimcileri, muhtemelen Bordwell’in çalışmaları üzerinde en büyük etkiye sahipler ve yeni-biçimcilik eleştirmenleri, düzenli olarak Bordwell’i birincil hedef olarak alıyorlar. Bu nedenlerle, Bordwell ve Thompson’ın çalışmalarını aynı geniş biçimci geleneğe ait olarak ele alacağım (Thomson-Jones, 2009, s. 131-132).

İkili, Rus biçimcilerine dayanarak oluşturdıkları düşünceleri kuram ya da yöntem olarak adlandırmaktan kaçınmışlardır. “Thompson, Yeni-biçimciliği bir yöntem olarak görmez. Ona göre Yeni-biçimcilik, estetik analiz için Rus biçimciliğinin çalışmalarına dayalı bir yaklaşımdır (Erkılıç, 2013, s. 247)”. Yeni-biçimciliğin bir kuram olarak görülemeyeceğini ise Bordwell (1989’dan aktaran Erkılıç, 2013, s. 249), sinemasal fenomenlerin niteliğini ve işlevini açıklayan bütünsel önermeler sunmama üzerinden gerekçelendirir. Bordwell (1989a, s. 379) yeni-biçimciliği “Bir dizi varsayım, bir buluşsal yaklaşım açısı ve soru sormanın bir yoludur. Açıkça ampiriktir ve filmler hakkındaki gerçeklerin keşfedilmesine büyük önem verir.” diyerek açıklamaktadır. “Yeni-biçimciliğin varsayımları sabit bir kuram yerine daha çok kuramsal uygulamalara uygundur (Erkılıç, 2013, s. 249)”.

Yeni-biçimcilerin yöntem sözcüğüne yaklaşımının Rus biçimcilerinininkinden kaynaklanması, Kristin Thompson’ın Eyhenbaum’a yaptığı atıftan da anlaşılmaktadır. Eyhenbaum (1979’dan aktaran Thompson, 1988, s. 6), yöntem sözcüğünün, önceki mütevazı anlamıyla, yani herhangi bir somut problemin araştırılmasında kullanılan gereç şeklinde ele alınması gerektiğini söylemektedir. Thompson tarafından yöntemden daha önemli görülerek yaklaşım olarak nitelendirilen bakış açısı, Eyhenbaum tarafından ilke olarak adlandırılmıştır. “Biçim çalışmasının yöntemleri, tek bir ilkeye sadık kalarak, temaya, malzemeye ve sorunun nasıl ortaya konduğuna bağlı olarak istenildiği gibi değişebilir (Eyhenbaum, 1979’dan aktaran Thompson, 1988, s. 6)”. Yeni-biçimciliğin bir yöntem olmadığını sık sık hatırlatan Thompson (1988, s. 6) da yeni-biçimci yaklaşımın, sanat eserlerinin nasıl yapılandırıldığına ve seyircinin tepkisini nasıl yönlendirdiklerine ilişkin genel varsayımlar sunduğunu söyler. Bir yöntem olmamak, bu varsayımların tekil filmlerde nasıl vücut bulduğunun açıklanmamasından ileri gelmektedir. Böylece yöntemin nerede devreye gireceği ve nasıl oluşturulacağı da ortaya çıkar: “Bunun yerine, temel varsayımlar, her filmin ortaya çıkardığı sorunlara özgü bir yöntem inşa etmek için kullanılabilir (Thompson, 1988, s. 6)”.

Bir yaklaşım olarak yeni-biçimciliğin varsayımlarını belirleyen temel ilke, Rus biçimcilerinin edebiyatta belirleyip daha sonra sinema alanındaki çalışmalarında bir nevi girizgahını yaptıkları düşüncedir. Edebiyata özgü niteliklere vurgu yapmayı içeren bu düşünce, daha önce de belirtildiği gibi, edebilik olarak adlandırılmıştır. Bu niteliğin sinemadaki karşılığı sinemasallık adını alır.

Rus biçimcilerinin edebiyat araştırmalarına kazandırdığı araç kavramının sinemaya özgü olma niteliği, yeni-biçimcilikle birlikte daha da artmıştır. Bu yönüyle araç, sanat eserinde rol oynayan bir öge ya da yapı anlamı kazanarak bir kamera hareketinin, bir çerçeve öykünün, tekrarlanmış bir sözcüğün, bir kostümün, bir temanın ve benzerlerinin incelenmesine olanak tanımıştır (Thompson, 1988, s. 15). Thompson’a göre yeni-biçimci için mecranın ve biçimsel düzenlemenin tüm araçları, alışkanlığı kırma/yabancılaştırma ve film sistemini yaratmada eşit potansiyele sahiptir. Eyhenbaum’un (1969’dan aktaran Thompson, 1988, s. 15) dikkat çektiği üzere, Rus biçimcileri sayesinde araç kavramı, önceki estetik geleneklerin sabitlediği şekliyle öğelere yazarın dışavurumunun bir yansıması olarak bakmaktan da kurtarmış ve onları sanatsal teknikler olarak ele almanın önünü açmıştır.

Rus biçimcileri ve yeni-biçimciler, filmlerin iç işleyişiyle ilgili olarak işlev kavramından da söz etmişlerdir. İşlev, araçları analiz etmenin yollarından biridir. Yeni-biçimcilik, Tinyanov (1971’den aktaran Thompson, 1988, s. 15) tarafından “bir ögenin, bir edebî eser ya da tüm edebî sistem içindeki diğer tüm öğelerle karşılıklı ilişkisi” olarak tanımlanan işlev kavramını benimsemiştir. Sinemacıların problemleri çözmek için kullandıkları araçlar hem kavramsal hem de pratik olabilirler ve bir probleme yanıt vermek için kullanılan araçlar bir işlev kazanmış olurlar (Hogan, 2009, s. 315). İşlev kavramının bir eserin özgün niteliklerini anlamak için elzem olduğunu belirten Thompson (1988, s. 15), aynı aracı kullanan birçok eserin bu aracı farklı işlevler için kullanmış olabileceğine dikkat çeker. “Yeni-biçimci, belirli bir aracın ya da tekniğin filmde sabit bir işlevi olduğunu varsaymaz (Buckland, 2008, s. 322)”. Böylece işlev, araçların ilgili eser içindeki kullanımını anlamak için gerekli hâle gelir. Herhangi bir araç o eserin bağlamı içinde farklı işlevlere sahip olabileceğinden, incelemeyi yapan kişinin görevlerinden biri de ilgili aracın ilgili bağlam içindeki işlevlerini bulmak olur.

Bir yaklaşım olarak yeni-biçimciliğin Rus biçimciliği üzerine ekleyerek sinemaya özgü olma niteliğini artırdığı savlardan hareket edilen bu çalışmada, filmlerin incelenmesi sırasında izlenecek yolun tam olarak belirlenebilmesi için başka bir yere daha bakma ihtiyacı doğmuştur. Bu durum, yeni-biçimciliğin varsayımlarıyla çelişmeyen ve gerek Rus biçimciliğinin gerekse de yeni-biçimciliğin bu çalışma özelinde yalıtıcı olma riski barındıran yönlerine (tarihsel bağlam, anlatı odaklılık gibi) çare üretme potansiyeline sahip başka bir yaklaşımı merkeze almaya neden olmuştur. Bu yaklaşım, Rus biçimcilerinin ve yeni-biçimcilerin işlev kavramıyla ilgili görüşlerini de genişletmekte ve

söz konusu kavramın bu çalışmadaki filmlerin incelenmesi sırasında merkezî bir konuma gelmesine yaramaktadır.

Noël Carroll'ın 2003 yılında basılan *Engaging the Moving Image* adlı kitabında yer alan *Film Form: An Argument for a Functional Theory of Style in the Individual Film* başlıklı makalesi, bu tezde kullanılacak yöntemin somutlaştırılması bakımından önem taşımaktadır. Makalenin, bu tezin konuya yaklaşım ve filmleri gruplandırma aşamalarında da etkili olduğunu belirtmek gerekmektedir. Carroll'ın görüşleri, Rus biçimcilerinin temellerini attığı ve sonrasında yeni-biçimciler tarafından geliştirilen eser odaklılık ve işlev gibi kavramların, filmler tek tek ele alındığında nasıl uygulanabileceğini göstermektedir.

Biçeme ya da biçime dönük araştırmaların alanı, amacı ve yönü sık sık saptığından, film biçemi denince yaşanması muhtemel bir kafa karışıklığı ortaya çıkar. Bunu gidermek için Carroll'ın (2003, s. 128) önerisi, film biçemi kavramının değişik kullanımları arasında ayrıma gitmektir. Carroll (2003, s. 128) bunu üç ana kategoride yapar: Genel biçem, kişisel biçem ve tekil filmin biçemi ya da biçimi. Genel ve kişisel biçem gruplar hâlindeki filmleri, tekil filmin biçemi ya da biçimi ise belirli bir filmi işaret eder (Carroll, 2003, s. 128). Genel biçemin de kendi içinde en az dört ayrı gruba ayrılabilceğini söyleyen Carroll (2003, s. 128), bunların evrensel biçem, dönem biçemi, tür biçemi ve ekol ya da akım biçemi olduğunu belirtir.

Çok geçmeden tekil filmin biçimine odaklanan Carroll (2003, s. 130), biçemi bu şekilde ele almanın, kendisinin öne sürdüğü diğer kategorilerden farklı olarak yapabildiklerini sıralar. Örneğin tekil filmin biçimine odaklanmak, filmin yönetmenine odaklanmanın eksiklerini giderici niteliğe sahiptir (Carroll, 2003, s. 130). Carroll'a (2003, s. 130) göre, ayırt edici bir üsluba sahip olan yönetmenler bile kendilerine özgü olmayan biçem stratejileri kullanabilmektedir. Dolayısıyla yönetmen odaklı biçem incelemeleri, yönetmenin üslubunu ön plana alma çabası nedeniyle, yönetmenden bağımsız olarak yer etmiş biçem seçimlerini görmezden gelebilmektedir (Carroll, 2003, s. 130). Carroll (2003, s. 130), tekil filmin biçiminin benzer nedenlerden ötürü dönem, akım ya da ekol odaklı biçem analizine de indirgenemeyeceğini belirtir. Her filmin amaca ulaşmak yolunda kendi biçimsel çözümleri olacaktır. Herhangi bir filmin, ait olduğu genel sınıfın her bir stratejisini kullanma ihtimali oldukça düşük olduğu için, bu filmler kendi döneminin, akımının ya da ekolünün mükemmel birer örneği de olmayacaktır (Carroll, 2003, s. 130). Dolayısıyla tekil filmin biçemi ya da biçimi kavramına başvurmak

gerekmektedir. “Film felsefeleri de dâhil olmak üzere estetik kuramlar, titizliklerini ve inandırıcılıklarını, tekil sanat eserlerine ilişkin deneyimimizi ve anlayışımızı aydınlatma derecesinde bulurlar (Sinnerbrink, 2011, s. 18)”.

Tekil filmin biçimine odaklanmak isteyen bir çalışmada parçalar ve ilişkiler düşüncesinden hareketle işlev kavramının devreye girmesi gerekmektedir (Carroll, 2003, s. 137-139). Bu sayede filmin özgün niteliklerini belirlemenin yolu açılmış olacaktır. Bunu yapmak için de filmlerin belirlenen bir amaç doğrultusunda düzenlendiği düşüncesinden hareket edilmelidir (Carroll, 2003, s. 140). Böylece bir filmin anlatmak istediği şey ya da şeylerden biri özelinde o filmin iç dinamiklerine yoğunlaşmak mümkün olur.

Bariz nedenlerden dolayı buna film biçiminin *işlevsel tanımı* diyorum. Film biçiminin işlevsel tanımına göre, *tekil filmin biçimi, filmin anlatmak istediği şeyi veya amacını gerçekleştirmeye yönelik seçimlerin bütünüdür*. Film biçimine bu yaklaşım betimsel tanımdan farklıdır. Betimsel tanım, filmin biçiminin, filmin unsurları arasındaki *tüm* ilişkilerin toplamı olduğunu belirtmektedir. İşlevsel tanım, film biçiminin, *sadece* filmin amacına hizmet etmesi istenilen unsurları ve ilişkileri içerdiğini söyler (Carroll, 2003, s. 141).

Anlatı, tekil filmin biçimini işlev odaklı bir yaklaşımla ele almaya uygun bir öğedir. İşlev kavramının devreye girmesi, sinemaya özgü bileşenlerin rolüne dikkat çekmeye yarar. “Eğer sinemada biçim öğelerin farklı sistemleri arasındaki etkileşim ise, her öğenin bir ya da daha fazla **işleve** sahip olduğunu varsayabiliriz. Yani her öğe bütün sistem içinde rolleri yerine getiriyor olarak görülecektir (Bordwell ve Thompson, 2009, s. 65)”. Anlatının aktarılma yollarına dikkat çekmek için yapılacak bir biçimsel incelemenin, bu yolların birbirleriyle ilişkisi üzerinden ilerlemesi gerekliliğinin nedeni de bellidir: “Hem anlatının hem de stilistik öğelerin işlevleri vardır (Bordwell ve Thompson, 2009, s. 65)”. Bu yüzden anlatının oluşturulma ve biçim aracılığıyla aktarılma yollarına ilişkin yapılacak incelemede anlatı dışında kalan biçim öğelerinin anlatıyla ve birbirleriyle olan ilişkisi üzerinden yola çıkılması gerekmektedir.

Tekil filmin biçimine işlevsel açıdan yaklaşmak da bu anlamda ele alınmalıdır. Anlatı ile diğer biçim öğeleri arasındaki bağ, tek bir filmin biçimi özelinde düşünülmelidir. Anlatının biçim içinde edindiği yere, onun sinemaya özgü diğer öğelerle kurduğu ilişkiler çerçevesinde odaklanılmalıdır. Bu bakış açısını anlamayı kolaylaştırmak için, anlatının aktarılması sırasında diğer öğelerin nasıl işlediği düşünülebilir. “Bir öğenin işlevini kavramanın bir yolu, diğer öğelerin neyi sunması gerektiğini sormaktır (Bordwell ve Thompson, 2009, s. 65)”. Bu sorudan hareketle öykü, olay örgüsü, karakter gibi

anlatıya özgü bileşenlerin filmin bütünü içinde edindikleri işlevlerin anlaşılmasına ek olarak, sinemanın teknik öğelerinin anlatının seyirciye duyumsatılmasındaki rolleri de incelenebilir hâle gelecektir.

2.2. Filmlerin Gruplandırılması

Çalışma kapsamında *Anlattığımız Hikâyeler* (Stories We Tell, 2012), *Gece Hayvanları* (Nocturnal Animals, 2016), *Evde* (Dans la maison, 2012), *Aidiyet* (2019) filmleri incelenecektir. Bu filmleri bu çalışma kapsamında bir araya getiren ölçüt, filmlerin anlatı hakkında olma durumlarıdır.

Filmlerin gruplandırılma ölçütünü detaylandırmadan önce, hakkında olmak ifadesini açıklamakta yarar vardır. Bu ifadenin tercih edilmesinin de yeni-biçimcilerin çalışmalarıyla uyum içinde olduğu söylenebilir. Yeni-biçimcilik, biçim-içerik ayrımının ötesine geçebilmek için sinema çalışmalarına filmlerin anlamıyla ilgili çeşitli görüşler de kazandırmıştır. Bunlardan en önemlisi, anlamın filmler özelinde bir sonuç değil, biçimin öğelerinden biri olarak görülmesidir (Thompson, 1988, s. 12). Buradan hareketle yeni-biçimcilik, anlamın dört farklı türü arasında ayrıma gider: Göndergesel, açık, örtük, semptomatik. “Göndergesel anlam, filmin inşa edilmiş dünyasıdır; açık anlam, filmde belirtilen soyut, genellikle tematik bir anlamdır; örtük anlam da tematiktir, ancak açıkça ifade edilmez ve semptomatik anlam, yönetmen tarafından bilinmeyen bir anlamdır (Hogan, 2009, s. 319)”. Göndergesel anlam “çok somuttur ve en temel olay örgüsü öğelerinin özetine yakındır. Burada anlam izleyicinin özel öğeleri teşhis edebilme yeteneğine bağlıdır (Bordwell ve Thompson, 2009, s. 60)”. Göndergesel anlam, filminden çıkarılması için en az çaba harcanan anlam türü olarak da görülebilir ve bu yönüyle konuya oldukça yakındır. “Bir filmin konusu (...) genellikle göndergesel anlam aracılığıyla oluşturulur (Bordwell ve Thompson, 2009, s. 60)”. Açık anlam, göndergesel anlama göre daha soyut olan ama yine de kendisinden sonra gelecek anlam türlerine kıyasla somut sayılabilecek bir anlam türüdür. Açık anlamlar genellikle filmin amacı olarak görülür (Bordwell ve Thompson, 2009, s. 61). “Göndergesel anlamlar gibi, açık anlamlar da filmin biçiminin bütünü içinde işlev görürler. Bunlar bağlam tarafından tanımlanırlar (Bordwell ve Thompson, 2009, s. 61)”. Göndergesel anlam öykünün inşa edilmesini içerirken açık anlam öykünün amacı ya da kıssadan hissesi olarak tanımlanabilir (Tuttle Ross, 1995, s. 565). Örtük anlam, açık anlamla olan ilişkisi üzerinden ele alınabilir. “Bir filmin öyküsünün ve sunumunun yüzeyinin altında yatan

örtük anlam, kelimenin günlük anlamına en yakın olanıdır. Seyircinin filmin yüzeyinde mevcut olan açık anlamlardan yola çıkarak yaptığı bir çağrışım, bağlantı veya çıkarımdır (Barsam ve Monahan, 2016, s. 11)”. Örtük anlamla birlikte filmlerin yorumlanması aşamasına geçilmiş olur. “İnsanlar bir sanat yapıtına *örtük anlamı* atfettiklerinde, genellikle filmleri *yorumladıkları* söylenir (Bordwell ve Thompson, 2009, s. 61)”. Yorumlamanın devreye girmesiyle birlikte, yeni-biçimcilerin film biçiminin tümünü gözden kaçırma riskine ilişkin uyarıları da artmaya başlar:

Sanat yapıtlarının cazip yönlerinden biri, onların bizden hemen çeşitli biçimlerde kendilerini yorumlamamızı istemeleridir. Yine, sanat yapıtı bizi belirli etkinliklerde bulunmaya -burada örtük anlamları oluşturmaya- davet eder. Ancak bir kez daha, sanat yapıtının bütün biçimi bizim örtük anlamlara dair düşüncemizi biçimlendirir (Bordwell ve Thompson, 2009, s. 62).

Yorumlama ediminin daha genel bir düzeye, örneğin toplumsal yapıya ait değerlere genişletilmesiyle de sıklıkla karşılaşılmaktadır. Bu da dördüncü anlam seviyesinin tanımlanmasına yardımcı olur. “Buna semptomatik anlam diyebiliriz ve ortaya konan değerler dizisi toplumsal bir **ideoloji** olarak düşünülebilir (Bordwell ve Thompson, 2009, s. 63)”. Semptomatik anlamlar, yalnızca sosyolojinin değil, diğer sosyal bilimlerin çıkarımlarına yaklaşmaya da neden olmaktadır. “Bu yorum kategorisinin, yetmişli ve seksenli yıllardaki Büyük Teori döneminde özellikle tercih edilen çok çeşitli yorumlama stratejilerini kapsaması amaçlanmıştır (Wilson, 2009, s. 164)”. Böylece, filmlerin aslında ne anlama geldiğiyle ilgili görüşler, filmde anlatılan şeylerden giderek uzaklaşıp onların başka şeylerin temsili olduğu yönünde tespitler yapmanın aracı olurlar. İdeoloji örneğine geri dönüldüğünde, Bordwell ve Thompson’ın (2009, s. 63) örtük anlamla ilgili yaptıklarına benzer bir uyarı yaptıkları ve film biçiminin göz ardı edilmesine karşı çıktıkları görülmektedir:

Ancak yine bu tip anlamların soyut ve genel niteliği bizi filmin somut biçiminden uzaklaştırabilir. Örtük anlamları analiz ederken olduğu gibi, izleyici filmin özel yönlerindeki semptomatik anlamları saptamaya çalışır. Bir film kendi özel ve eşsiz biçimsel sistemiyle ideolojik anlamları *harekete geçirir* (Bordwell ve Thompson, 2009, s. 63).

Anlatı hakkında olmak ifadesinin, yeni-biçimciliğin dört seviyede ele aldığı anlam düzeylerinden göndergesel ve açık anlam düzeyleriyle olan benzerliği ortadadır. İşlev vurgusu sayesinde bu çalışma hem bu iki anlam türünün hem de filmlerin daha derinlerinde yattığı söylenen örtük ve semptomatik anlam düzeylerinin bulunup çıkarılmasını önceleyen çalışmalara alternatif sunmaya çalışacaktır. Bu sayede, film biçimini, sinemasal tekniklerin filmlerin anlatmaya çalıştığı şeyleri seyirciye aktarmadaki

rolü üzerinden incelemek mümkün olacaktır. Çalışma kapsamına alınan filmlerin anlatılarından yola çıkılarak bulunmuş anlatı hakkında olma durumu sabitlendiğinde, filmlerin anlatı dışında kalan diğer biçimsel öğelerinin anlatı hakkında olma durumunu nasıl yarattığı, güçlendirdiği, ilettiği gibi durumlara odaklanmak mümkün olacaktır. Bu anlamda işlev, bu çalışmada incelenecek filmler özelinde anlatı hakkında olma durumunu yaratma, güçlendirme, iletme işini görmek olarak tanımlanmaktadır.

Bu tezde incelenecek filmleri gruplandırmak için kullanılan hakkında olma ifadesi, filmlerde içerik olarak adlandırılan ve yorumlama edimiyle el ele yürüyen kavram kümelerinin öznelliğinden ayrı bir yerde durmaktadır. İçeriğin soyut niteliğinin aksine, bir şey hakkında olmak, filmlerin yüzeyinde yer aldığı söylenebilecek şeylerle ilgilidir. Bu yönüyle konuya benzese de onun kadar genel olmayan hakkında olma durumu, bir filmde yer alan karakterlerden, mekânlardan, öyküden ya da olay örgüsünden yola çıkılarak oluşturulabilir. Bununla birlikte, yorumlamanın kaynağı olan içeriğe ait kavramlar da bir filmin hakkında olmayı seçtiği şeyler arasında yer alabilir. Burada gözden kaçırılmaması gereken nokta, bir filmin bir şey hakkında olma durumunu tespit etmenin, yorumlamadakine benzer bir çaba gerektirmemesidir. Hakkında olmak, filmin derinlerinde yattığı düşünülen ve çoğu zaman öznel çıkarımların ürünü olan şeyleri bulmak anlamına gelmemektedir. İçerik sözcüğü yerine hakkında olmak ifadesinin kullanılmasının nedeni, yorumlamanın dışsal niteliğiyle ilgilidir. Bu dışsallık, çoğunlukla, filmin evreni dışında yer alan kavramların sinemanın evreni dışında yer alan kuramlarla ilişkilendirilmesi ve bu yolla filmi okuma çabasına iliştilmesinden kaynaklanmaktadır. Bir filmin kendisine konu edindiği şeylerin hakkında olmak ifadesiyle karşılanmasının, içerikle bütünleşmiş bu tür çabaları bertaraf edeceği düşünülmektedir.

Anlatı hakkında olma durumu, filmlerin seçilmesi aşamasında ilk ve tek belirleyen olmuştur. Bu durum, çalışma açısından birkaç farklı düzlemde önem teşkil etmektedir.

Filmleri anlatı hakkında olma ölçütü üzerinden gruplandırma yoluyla; tür, ülke, akım, ekol, yönetmen, teknik gibi belirleyenlere göre bir araya getirilmiş filmleri içeren çalışmalardan farklı olarak, normal şartlar altında bir araya gelmesi mümkün olmayan dört farklı filmi aynı bakış açısı ve yöntemle incelemek mümkün olacaktır. Örneğin bir belgesel (*Anlattığımız Hikâyeler*), üç kurmaca filmle birlikte ele alınabilecek; edebiyat (*Gece Hayvanları*) ve tiyatro (*Evde*) uyarlamaları, gerçek olaydan esinlenen bir filmle (*Aidiyet*) yan yana gelebilecek; Kanada (*Anlattığımız Hikâyeler*), ABD (*Gece*

Hayvanları), Fransa (*Evde*), Türkiye (*Aidiyet*) gibi ülkeler ile bu ülkelerden çıkan yönetmenler (Sarah Polley, Tom Ford, François Ozon, Burak Çevik) aynı çatı altında barınabilecektir.

Anlatı hakkında olmak üzerinden bir araya getirilen filmler, tekil filmin biçeminde anlatı-biçim ilişkisine işlevsel bakışın işlerliğini göstermek açısından önemli görülmüştür. Bu sayede belgesel ya da kurmaca olmak gibi türsel açıdan üst belirleyenler ile ülkelerin sinema gelenekleri ya da yönetmenlerin kişisel biçemleri gibi görece daha dar ancak filmlere tekil yaklaşıma kıyasla geniş sayılabilecek belirleyenlerden bağımsız bir bakış açısı ortaya konabilecektir. Çalışmada incelenecek filmler ile çalışmanın yöntemi arasında kendiliğinden belirlediği söylenebilecek bağ sayesinde, filmlerin seçilmesi aşamasında görülen esneklik filmlerin incelenmesi sırasında da sağlanmış olacaktır. Böylece, filmleri gruplandırma yoluyla incelemeyi amaçlayan diğer çalışmalardan farklı bir şekilde bir araya getirilen filmler, aynı zamanda buna olanak tanıyan yöntemin sınanmasına da önayak olacaktır. Tüm bunların sonucu olarak da çalışma kapsamına alınan filmlerin, temelde sinemanın olanaklarını kullanarak nasıl işlediklerine odaklanmak mümkün olacaktır.

Filmleri anlatı hakkında olma koşulu üzerinden seçmenin, bu çalışma özelinde başka bir yararı daha olduğu düşünülmektedir. Önceki bölümlerden hatırlanacağı üzere film çalışmalarındaki anlatı odaklı bakış açılarının yaygınlığını ve baskınlığını bir sorun olarak gören bu çalışmada, doğrudan denebilecek şekillerde anlatı hakkında olan filmler yoluyla bu sorunu aşmanın yollarına daha rahat dikkat çekilebileceği düşünülmektedir. Filmlerin kendilerinin de anlatı hakkında olması, yalnızca bu gerçeğin ortaya konduğu anlatı odaklı bir çalışmada olabileceğinden farklı olarak, sinemaya özgü araçların kullanımlarını göstermeye yarayacaktır.

Anlatı hakkında olma ölçütünün anlatı odaklı film incelemelerinin eksikliklerine daha rahat dikkat çekmeyi mümkün kılması, aynı zamanda olumlu bir yan etkiyi de beraberinde getirecektir. Konu edindikleri arasında çeşitli türden anlatılar da olan filmlerin, anlatı kavramının kendisiyle ilgili bir şeyler söyleme fırsatı doğuracağı düşünülmektedir. Anlatı hakkında olma durumları sinemaya özgü yöntemleri kullanmaları üzerinden gösterilecek olan filmler, anlatının doğasına ilişkin tespitlerde bulunmayı kolaylaştırma potansiyeline sahiptir. Hatta sinemasal niteliklere dikkat çekme yoluyla, ilgili filmlerin bir kavram olarak anlatıyla ilgili ortaya atmış olabileceği farklı görüşlerin daha çarpıcı bir şekilde gösterilmesi mümkün olacaktır.

Bu durumu daha iyi anlamak için üstkurmaca ya da üst anlatı kavramlarından yardım alınabilir. Bir eserin kendisi üzerine düşünmesinin karşılığı olan bu kavramlar, başta edebiyat olmak üzere, kurmacayı ilgilendiren sanat dallarında kullanılmaktadır. “Bir söylemin öznesi dil olduğunda, bazen söylemin üst dilsel olduğunu söyleriz. Benzer şekilde, bir söylemin öznesi anlatı olduğunda, söylemin üst-anlatı olduğunu söyleyebiliriz (Prince, 2013, s. 55-56)”. Bu çalışmada bir araya getirilen filmler, kendi söylemlerinin öznesi olarak anlatıyı da seçtikleri için, üst anlatı olarak değerlendirilmeye uygundurlar. Üstkurmaca da bir eserin o eser olma durumuna dikkat çekmenin bir yoludur. “Üstkurmaca, kurmaca ve gerçeklik arasındaki ilişki hakkında sorular sormak için bilinçli ve sistematik olarak bir eser hâline dikkat çeken kurmaca yazıya verilen bir terimdir (Waugh, 1984, s. 2)”. Buradan bakıldığında, çalışma kapsamındaki filmler bizzat anlatı kavramıyla ilgilendikleri için, üstkurmaca olarak da ele alınabilir durumdadır. Böyle düşünüldüğünde anlatı hakkında olmak ifadesi, filmlerin üst anlatı ya da üstkurmaca olma durumlarına da işaret etmektedir. Üstkurmaca kavramını açıklamaya roman üzerinden devam etmek, kavramın doğum yeri denebilecek alanda nasıl ele alındığının anlaşılması üzerinden, bu tez özelindeki durumu açıklamaya da yardımcı olacaktır. Üstkurmaca romanların bu özelliği, iki düzlemin iç içe geçmesine neden olur. Bunlardan birisi bilindik anlamıyla yaratım sürecini içermekteyken diğeri, bunun bir yaratım olduğunun farkında olmayı içerir.

Üstkurmaca romanlar, temel ve sürekli bir karşıtlık ilkesi üzerine kurulma eğilimindedir: Kurmaca bir yanılsamanın inşası (geleneksel gerçekçilikte olduğu gibi) ve bu yanılsamanın açığa çıkarılması. Başka bir deyişle, üstkurmacanın en küçük ortak paydası, eşzamanlı olarak bir kurmaca yaratmak ve o kurmacanın yaratılışı hakkında bir açıklama yapmaktır (Waugh, 1984, s. 6).

Bu çalışma kapsamında bir araya getirilen filmlerin de bir yönüyle kendi kurmaca doğalarının farkında olduklarını söylemek mümkündür. Anlatı hakkında olmak ifadesinin karşıladığı bu durum, filmlerin anlatıya dair söz söylemeleri sayesinde, onların kurmaca eser olma hâllerine dikkat çekmeye de yaramaktadır. Başka bir deyişle, filmlerin anlatı hakkında olmaları, onların, kendilerini bu yönüyle ele almaya dönük bir davette bulunduğu anlamına da gelmektedir. Üst anlatı simgelerinin en belirgin ve en önemli işlevlerinden birinin organizasyonellik olduğuna dikkat çeken Gerald Prince (2013, s. 65), onların “verilen bir metnin nasıl anlaşılabilirliğini, nasıl anlaşılması gerektiğini, nasıl anlaşılacak istediğini kısmen gösterir” olduklarını belirtmektedir. Bu açıdan bakıldığında, anlatı hakkında olan filmlerin de anlaşılma konusunda bu yönde bir isteklerinin olduğu

söylenebilir. Dahası, üst anlatı ya da üstkurmaca olmaları sayesinde bu filmler, kendilerini ilgilendiren bazı türsel dinamiklerin açığa vurulmasına da neden olmaktadır. “Geleneksel biçimlere göze batan göndermelerle yapaylıklarını gösteren ya da tematik ve yapısal ilkelerini diğer anlatılardan ödünç alan anlatılar (Currie, 2013, s. 4)” olarak özetlenebilecek bu durum, örneğin bir belgeselin diğer belgesellerle ya da bir romanın bir filmle olan ilişkisi üzerine düşünmeye de alan açmaktadır.

Bu açıdan anlatı hakkında olma ölçütü, bu çalışmanın sorunu, yöntemi, alanyazını gibi öğelerine organik bir şekilde bağlıdır. Bu bölümün önceki satırlarında ve daha önceki bölümlerde dikkat çekildiği üzere, bizzat anlatılarından yola çıkılarak anlatı hakkında olma durumları tespit edilmiş filmlerin bunu sinemasal araçların kullanımı yoluyla nasıl ortaya koyduklarını incelemek, anlatı odaklı çalışmaların alternatifini daha net bir şekilde ortaya koymada büyük kolaylık sağlayacaktır.

Anlatı hakkında olma ölçütünün filmlerin seçilmesi aşamasındaki etkilerini özetledikten sonra filmlerin kendilerinden bahsetmek yararlı olacaktır.

Anlattığımız Hikâyeler’de, filmin yönetmeni Sarah Polley’nin kendi ailesiyle ilgili bir belgesel çekme fikrini uygulamaya geçirmesi sırasında karşılaştığı yeni bir bilgi merkezdedir. Polley’nin babası olarak bildiği kişinin aslında biyolojik babası olmadığını öğrenmesi, filmin tamamını bu yeni bilgi etrafında şekillendirir. Aile üyeleriyle yapılan röportajların ağırlıkta olduğu filmin anlatı hakkında olma durumu, bu yeni bilginin aile üyelerince farklı şekillerde anlatılmasından kaynaklanmaktadır. Zamanla kamera önünde ya da arkasında konuşan herkesin söz konusu bilgiyi içeren hikâyelerindeki farklılıklar, Polley’nin kendisiyle ilgili gerçeği arayışında doğrudan etkili olur. Sarah Polley’nin belgeseli çeken ve röportajları yapan kişi olarak da olayların merkezinde olması, belgeselin yapım sürecinin saydamlığıyla seyirciye doğrudan gösterilir.

Gece Hayvanları, yazar Edward’ın son romanıyla ilgili fikrini almak üzere eski eşi Susan’la yıllar sonra iletişime geçmesiyle açılır. Romanda anlatılmakta olan hikâyenin Edward’la birlikte yaşadıklarından izler taşıdığını fark eden Susan kitabı elinden bırakamaz ve hem romanda anlatılanlar hem de anıları arasında gidip gelmeye başlar. Filmin bir anlatı hakkında olma durumu, film boyunca romanda anlatılanların doğrudan seyirciye gösterilmesinden kaynaklanmaktadır. Susan’ın anıları ve romandaki olayların yanında film, sürekli olarak Susan’ın romanı okumakta olduğu şimdiki zamana geçişler de yapar. Böylece çok katmanlı bir anlatıya sahip olan film, özellikle romanda anlatılanları diğerlerinden ayırmayı kolaylaştıran yapısıyla dikkat çekmektedir.

Evde filminde, içine kapanık olduğu söylenebilecek Claude adındaki bir lise öğrencisinin Fransızca dersi için yazdığı bir kompozisyon olayların fitilini ateşler. Claude'un kendi sınıf arkadaşlarından birinin ailesi hakkında yazdığı şeyler, öğretmeninin ilgisini çeker. Giderek Claude'un anlattıklarıyla ve bunları anlatış şekliyle daha fazla ilgilenmeye başlayan Fransızca öğretmeni, Claude'un dersini yöneten kişi olmaktan çıkarak onu bir yazar olarak yönetme yolunu tercih eder. Claude'un ödevlerinde anlattıklarının Claude ve öğretmeni arasındaki konuşmalara paralel olarak gösterilmesi, filmin bir anlatı hakkında olma durumunun kaynağıdır. Bu sayede kompozisyon olarak başlayan hikâyenin anlatısı filmin anlatısına eklemlenir.

Aidiyet'in merkezinde 2003 yılında İstanbul'da işlenen bir cinayet yer almaktadır. Cinayetin zanlıları olan Onur ile Pelin'in tanışmasından, yakalanmaları sonrasında Onur'un verdiği ifadeye dek geçen sürede yaşananlara odaklanan film, bunu iki ayrı bölümde yapmaktadır. Film, kısa sayılabilecek süresini neredeyse tam ortadan ikiye bölerek ilk yarısını Onur'un ifadesine, diğer yarısını ise ikilinin tanışmasına ayırır. Filmin anlatı hakkında olma durumunu yaratan ve Onur'un kendi sesinden duyulan ifade tutanağı, iki karakterin tanışmasına ait bilgiler de içermektedir. Hem ifadenin okunması sırasında hem de Onur'un ve Pelin'in vücut bulduğu ikinci yarıda görülenler ve duyulanlar, bir anlatının doğrudan karşılığı olması bakımından önemlidir.

Bu özetlerden anlaşılabilecek bir nokta, filmlerin anlatı hakkında olma hâlinin giderek soyutlaşmasıdır. *Anlattığımız Hikâyeler*'de bir belgeselin hazırlanması ve çekilmesi aşamalarının gösterilmesi ile bizzat yönetmenin kendisinin merkezde olmasından başlayan anlatı hakkında olma durumu, *Gece Hayvanları*'nda bir roman ile gerçek dünya arasındaki farkların konu edilmesindekinden daha açık bir şekilde ortadadır. *Evde*'nin bir kompozisyonunda anlatılanları kompozisyonun yazım aşamalarına paralel olarak göstermesi, *Gece Hayvanları*'ndaki kurmaca-gerçek ayrımı kadar net bir ayrımı yaratmaz; ancak *Aidiyet*'te sezdirilen anlatı hakkında olma durumundan daha kolay fark edilebilirdir. Anlatı hakkında olma durumunun bu dört filmde farklı derecelerde fark edilir olmasının çalışma açısından yararlı olacağı düşünülmektedir. Zira hakkında oldukları anlatıların niteliği zaten farklı olan filmlerin bu anlatıları ortaya koyma derecelerinde de farklılık görülmesi, çalışmada odaklanılacak şey olan tekil filmin biçimini görünür kılmaya yardımcı olacaktır. Dolayısıyla her bir filmin hakkında olduğu anlatıların, bunları belli etme seviyelerinin ve şekillerinin farklı olması, filmlerdeki

sinemasal tekniklerin bu amaç doğrultusunda kullanılmaları sırasında ortaya çıkan farklara dikkat çekmeyi de aynı anda hem kolaylaştıracak hem de önemli kılacaktır.

2.3. Filmlerin İncelenmesi

Rus biçimciliği ve yeni-biçimcilik tarafından ortaya atılan ve sanat eserine odaklanırken akılda tutulması gereken kuramsal çıkış noktaları, tezin yaklaşımını belirlemede etkili olmuştur. Yaklaşımın somutlaştırılması, yani bölümün başında Thompson’dan alıntılanan ifadeyle çözümleme sürecinin kendisinde kullanılan bir dizi prosedür olarak yöntemin belirlenmesi aşamasında ise bizzat filmlerin yönlendirmesiyle beliren sorulara yanıt verebilme yetisi belirleyici olmuştur. Noël Carroll da tam olarak burada, yani filmlerin incelenmesi sırasında kullanılacak yöntemin amaca uygun bir araç hâline getirilmesi aşamasında devreye girmiştir. Onun tekil filmin biçimine getirdiği işlevsel yaklaşım, çalışmanın yeni-biçimcilerle ortaklaşan noktalarının daha somut ve işe yarar hâle gelmesine yaramaktadır. Carroll’ın daha önce özetlenen parçalar ve ilişkiler düşüncesinden hareketle işlev kavramını tekil filmin içine yerleştirmesi, çalışma kapsamına alınan filmlerin incelenmesi sırasında kullanılacak yöntemin belkemiğini oluşturmaktadır. Dolayısıyla bu çalışmanın yönteminin, tekil filmin biçimine işlevsel yaklaşımın kullanılmasıyla oluşturulduğu söylenebilir. Böylece, bir anlatı hakkında olan filmlerin, anlatı hakkında olma hâlini sinemaya özgü araçların kullanımı yoluyla nasıl aktardıkları incelenebilecektir.

Tekil filmin biçimine işlevsel yaklaşımın film incelemeleri sırasında kullanılması, çalışmanın yöntemini biçimsel çözümleme başlığı altında konumlandırmaktadır. Biçimsel çözümleme, “bir metnin veya sanat eserinin biçimsel özelliklerinin (...) betimlenmesi ve tanımlanması üzerine ve biçimsel özelliklerin açık içeriğinden ziyade veya bunların özel kültürel ve tarihsel bağlamına göndermede bulunmadan (...) ilişkilerine odaklanan bir inceleme tarzı (Chandler ve Munday, 2018, s. 53)” şeklinde özetlenebilir. Şemsiye bir kavram olarak görülebilecek “biçimsel çözümleme—öncelikle film **biçimi**yle ya da bir konunun ifade ediliş yoluyla ilgilenen analitik yaklaşımdır (Barsam ve Monahan, 2016, s. 14)”. İçerik ve anlatı merkezliliğin sorun edildiği bu tezde, filmlere film biçiminin anlatı dışında kalan öğelerine odaklanarak yaklaşılabilecektir. Böylece bir filmin oluşturulması aşamasında önemli rol oynayan sinemaya özgü bileşenler ön plana çıkarılabilecektir. Bu durum, sinemanın kendi olanaklarına dikkat çekmek için onun sahip olduğu farklı görsel ve işitsel düzenleme biçimlerine

yoğunlaşmayı beraberinde getirmektedir. “Biçimsel analiz, senaryo yazarları, yönetmenler, görüntü yönetmenleri, aktörler, editörler, ses tasarımcıları ve sanat yönetmenleri gibi yaratıcı sanatçıların yanı sıra vizyonlarını uygulayan birçok zanaatkar tarafından organize edilen sinematografi, ses, kompozisyon, tasarım, hareket, performans ve kurgunun karmaşık sentezini inceler (Barsam ve Monahan, 2016, s. 14)”. Sinemanın potansiyelini anlatı hakkında olan filmler üzerinden göstermek, anlatı hakkında olma durumunu film biçimi perspektifinden göstermeyi zorunlu kılmaktadır. Daha önce de bahsedildiği gibi, anlatı hakkında olma durumunun yeni-biçimcilerin anlam düzeylerinden göndergesel ve açık anlama olan yakınlığı, filmlerin anlamını da anlatı hakkında olmak şeklinde kodlamaktadır. Filmlerin bu anlama sahip olmak için film biçiminin hangi öğelerini ne şekilde kullandıklarını göstermek bu yüzden önemlidir. “Biçim aracılığıyla ifade edilen film anlamı, belirli bir sahnenin nerede ve ne zaman gerçekleştiği gibi basit anlatı bilgilerinden ruh hali, ton, önem veya bir karakterin ne düşündüğü ya da hissettiği gibi daha incelikli, ima edilen anlamlara kadar uzanır (Barsam ve Monahan, 2016, s. 14)”.

Yaklaşımın ve yöntemin genel hatlarıyla özetlenmesinin ardından, incelemenin okuyucu tarafından daha rahat anlaşılır olması için, çalışma kapsamına alınan filmlerin incelenmesi sırasında izlenecek yollardan bahsetmekte yarar vardır.

Çalışmanın bir yaklaşım olarak yeni-biçimcilikle doğrudan ortaklaştığı yerler, daha çok, yeni-biçimcilerin Rus biçimcilerinden esinlenerek genişlettiği varsayımlar düzeyindedir. Bunlar arasından ilk bahsedilmesi gereken, filmlerin sinemasal niteliklerine dikkat çekmenin gerekliliğidir. Dahası, filmlerin birer sanat eseri olarak gündelik yaşamdaki pratiklerden farklı yapılandırıldığı, buna bağlı olarak filmlerin alışkanlığı kırma/yabancılaştırma taktiklerine başvurduğu gibi ön kabuller olduğu gibi benimsenmiştir. Bu çalışma, filmlerin hem birer iletişim aracı olarak hem de soyut bir düzlemde tek başlarına var olan nesneler olarak görülmesinin reddi konusunda da yeni-biçimcilikle ortaklık içindedir. Filmlerin çeşitli amaçlar doğrultusunda sinemaya özgü araçları harekete geçirdiği ve bu araçların işlevlerinin her filmde farklı olabileceği de bu çalışmada paylaşılan görüşlerdir. Ek olarak, yeni-biçimciler tarafından filmlerin dört farklı anlam düzeyi (göndergesel, açık, örtük, semptomatik) arasında gidilen ayırım da çalışma açısından önem teşkil etmektedir.

Çalışmanın yeni-biçimcilerin kimi varsayımlarını ve yöntemsel odak noktalarını devre dışı bırakması gibi bir durum da söz konusudur. Örneğin, yine Rus biçimcilerinden

kaynaklanan tarihsel bakış açısı bu çalışma özelinde benimsenmeyecektir. Bunun nedeni, çalışma kapsamına alınan filmlerin seçilmesi aşamasında herhangi bir tür, ülke, akım, ekol, yönetmen ya da teknik özelinde ortaklık amacı güdülmemiş olmasıdır. Yeni-biçimciliğin çoğu analizinde büyük yer kaplayan anlatı da çalışmanın adında ve çalışmadaki filmlerin seçilmesinde oynadığı role karşın, filmlerin incelenmesi sırasında olabildiğince geri plana itilecektir. Bu durum, çalışmada zaten anlatı odaklı incelemelerin sorun ediliyor olmasından kaynaklanmaktadır. Bu, yeni-biçimciliğin sinema çalışmalarındaki anlatı merkezilik sorununu büyüttüğü yönünde bir çıkarım olarak anlaşılmalıdır. Onların çalışmalarında da görülen anlatı-biçim bağlantısı bu çalışma açısından daha önemli görülmüş, bu nedenle de yalnızca anlatının kendi içindeki düzenlenişine odaklanan bir bakış açısı devre dışı bırakılmıştır. Filmler incelenirken, Rus biçimciliğinin ve yeni-biçimciliğin anlatı odaklı araştırmalarında önemli bir yer kaplayan anlatı analizleri yerine, filmlerin anlatısı ile diğer biçim öğeleri arasındaki ilişkilere odaklanılacaktır. Bu yapılırken filmlerin anlatıları sadece bir çıkış noktası olarak kullanılacak, böylece sinemasal araçların işlevleri üzerine daha büyük bir dikkatle eğilmek mümkün olacaktır.

Sinemasal araçların her filmde her zaman aynı işlevi yerine getirmedeği gerçeği, çalışma özelindeki yöntem açısından önemli bir role sahiptir. Bu nedenle, çalışma kapsamındaki filmlere, analizden önce belirlenmiş bir sinemasal araçlar listesinden hareketle yaklaşılmayacaktır. Bunun yerine, anlatı hakkında olma durumunu her bir film özelinde destekleyen, güçlendiren, dikkat çekici kılan araçlardan yola çıkılacaktır. Bunun nedeni, yeni-biçimciliğin de vurguladığı gibi, sinemasal araçların farklı filmlerde farklı şekillerde kullanılması durumudur. Örneğin, bir filmde anlatı hakkında olma durumunu güçlendiren bir araç, diğer filmde aynı işlevle kullanılmamış olabilir. Bu nedenle analiz, her filmin incelenmesi sırasında, o filmin yönlendirmesiyle gelişecektir.

Her bir film öğesinin farklı filmlerde farklı işlevleri yerine getirdiği görüşü, filmlerin incelendiği bölümlerde başka bir şeyi daha belirleyecektir: Anlatının kullanımı. Anlatı, filmlerin incelenmesi sırasında filmin tamamını özetlemeye yarayan bir araç olarak kullanılmayacaktır. Diğer bir deyişle, bu çalışmayı okuyan kişilerin ilgili filmleri seyrettikleri varsayılacak ve filmlerin çalışma kapsamına alınmasına yarayan ölçüt üzerine odaklanılacaktır. Anlatının analiz sırasındaki işlevi, filmlerin anlatı hakkında olma durumunu göstermeye yarayan bir rehber olmaktan ibarettir. Filmlerde anlatı hakkında olma durumunun karşılaşıldığı yerler anlatı üzerinden tespit edilecek ve analizin

geri kalanında bu durumu yaratan, ileten, güçlendiren diğer biçim öğelerinin bunu nasıl yaptıkları ortaya konacaktır.

Anlatının incelemeler sırasında edindiği rol, filmlerin süresi boyunca yaşanan olayların sıralı denebilecek bir şekilde yazıya aktarılmasına yarayacaktır. Bunun nedeni, filmlerde yaşananların kâğıda olduğu gibi kopyalanması değil, anlatı hakkında olma durumunun filmin süresi içindeki konumunu belirleyebilmektir. Rus biçimcilerinin ve yeni-biçimcilerin anlatı odaklı film incelemelerinde çoğunlukla *fabula* ve *syuzhet* şeklinde adlandırılarak ele alınan olaylar dizilimi, bu çalışmanın bu kavramlarla doğrudan ilgilenmemesi nedeniyle, yalnızca okuyucunun anlatı hakkında olma durumunu anlamasını kolaylaştırmak için kullanılacaktır. Böylece filmlerin anlatı hakkında olma durumlarının filmin süresi içindeki yerlerini işaret etmek mümkün olacaktır.

Görüntüyü ve sesi işleyen bir sanat dalıyla ilgili yazınsal inceleme yapmanın zorlukları, görseller ve yazı dilindeki vurgular sayesinde aşılabilecektir. Sinemadaki hareketli görüntüyü tez formatında yeniden yaratmak imkânsız olduğundan, hareketli ya da uzun çekimlere ilişkin görseller, çekimin başından sonuna kadar geçen süreyi kapsayan ve birden fazla olacak şekilde seçilecektir. Benzer şekilde diyalog, müzik, ses efekti gibi sesi ilgilendiren bileşenler de olabildiğince detaylı bir şekilde yazı diline geçirilecektir. Bu sayede, görüntüyü ve sesi ilgilendiren biçim öğelerinin anlatı hakkında olma durumuna ilişkin kullanımlarına en etkin şekilde dikkat çekilebilecektir.

Görseller, filmlerin incelendiği bölümler özelinde bir anlamda başlık işlevi de görecektir. Bu bölümlerde, biçimden bahseden diğer çalışmaların bir kısmında görüldüğü gibi, film biçimi öğelerine ait olup her filmin incelenmesi sırasında tekrar eden başlıklar kullanılmayacaktır. Bunun yerine, okuyucuya nefes alma durakları olarak görseller kullanılacaktır. Bunun en büyük nedeni, film incelemelerinin, filmin akışını okuyucuya daha rahat hissettirebilecek şekilde düzenlenmek istemesidir. Aynı anda hem başlık hem de görsel kullanımı inceleme metinlerini çok sık böleceğinden bu uygulama tercih edilmiştir.

3. ALANYAZIN

Bu bölümde, çalışmayı ilgilendiren kavramlara dair alanyazın iki ana başlıkta (3.1., 3.2.) ele alınacaktır. Bunlardan ilki (3.1.), sanatın alanında biçim, içerik, biçem, işlev kavramlarının karşılıklarına odaklanmaktadır. İkinci alt başlık (3.2.) ise önce aynı kavramların sinemadaki karşılıklarından (3.2.1.), sonrasında da bu kavramlarla ilişkili olan kuramlardan ve kuramcılardan (3.2.2., 3.2.3, 3.2.4) söz etmektedir. Başlık altında Rus biçimcilerinin (3.2.2.) ve yeni-biçimcilerin (3.2.3.) görüşlerine yer verilmektedir. İkinci alt başlık altında yer alan son başlıkta (3.2.4.) ise ilgili kavramlardan, kuramlardan, kuramcılardan yola çıkarak ele alınan tekil filmin biçimine işlevsel yaklaşımdan söz edilmektedir.

3.1. Sanatta Biçim, İçerik, Biçem, İşlev

Çalışmanın bu bölümünde biçim, içerik, biçem, işlev kavramları sanatın alanındaki genel karşılıkları üzerinden incelenecektir. Bunun yapılmasındaki amaç, bu çalışmanın sinemaya ve filmlere yaklaşımını daha sağlam bir şekilde destekleyebilmektir. Bunun için önce sanatın alanındaki içerik odaklı yaklaşımlara biçimci bir perspektiften bakılacaktır (3.1.1.). Sonrasında, bu çalışma özelinde içerik merkezliliğin alternatifini oluşturmada önemli rol oynayan biçem ve işlev kavramları ele alınacaktır (3.1.2.). Böylece çalışmanın sinemayla ilgili bölümlerine geçmeden önce ilgili kavramlara ilişkin bir temel oluşturmak hedeflenmektedir.

3.1.1. Sanatta biçim ve içerik

İçeriğin filmlerin incelenmesinde öncelikli denebilecek bir konuma gelmesi, sinema açısından biçim sorununa eğilmeyi zorunlu kılar. Biçime dair inceleme yapma gereksinimi, sinema öncesi sanatlar açısından da gözlenebilen bir durumdur.

Temel olarak biçim kavramı, bir maddenin somut yapısını ya da bu yapıyı oluşturan bileşenlerin niteliklerini işaret etme görevi üstlenir. Bir şeyi o şey yapan özellikler, çoğunlukla dışsal olarak adlandırılan yapılarıyla anılır. Nesnelerin görünüşlerinden yola çıkarak yapılan tanımlar da biçim kavramıyla iç içe geçmiştir. Bu yönüyle biçimin maddi, dolayısıyla dışsal bir anlama sahip olduğunu söylemek mümkündür.

Sanatın alanında biçim kavramının yaptığı ilk çağrışımlar da maddi ya da dışsal olanla ilişkilidir. “Biçim maddeyle ilişkilidir ve biçimsel oldukları müddetçe sanatsal ürünlerin hepsi bu ya da şu malzemenin kontrol edilmesi ya da düzenlenmesidir

(Collingwood, 2011, s. 77)”. Özellikle resim ve heykel gibi, maddelerin düzenlenmesi ve bir araya getirilmesi kurallarına doğrudan bağlı olan sanat dallarına ilişkin incelemelerin, biçimin dışsal çağrışımlarına uygunluğu açıkça ortadadır. Bu yönüyle biçim, örneğin bir resmi meydana getiren çerçeve, renk, doku ya da bir heykelin yapımında kullanılan taş, mermer gibi, üç boyutlu dünyada karşılığı olan şeylerin ele alınmasının aracı hâline gelir. Biçimin bu çağrışımlarından doğan biçimci inceleme de öncelikli olarak sanat eserlerinin bu nitelikleriyle ilgilenmiştir.

Bu noktada biçimci sanat kuramcıları arasında önemli bir yere sahip olan Clive Bell’den söz etmek, biçimin sanat eserlerini incelemede edindiği yerin anlaşılmasına yardımcı olacaktır. “Bell, sanatı ‘anamlı biçim’ dediği bir özellik açısından tanımlar (Gould, 2012, s. 57)”. Bell’in anlamlı biçim olarak kavramsallaştırdığı şey, aslında sanatın niteliğine yönelik genel bir görüşü ifade eder. Yeniden resim örneğine dönecek olduğunda, “bu niteliğin çizgi, renk, resim alanı ve doku gibi saf biçimsel niteliklerden doğan yüksek düzeyde bir nitelik olduğunu söylemek yerinde olur (Gould, 2012, s. 60)”.

Bell’in anlamlı biçim kavramsallaştırması, sanatta biçimin gündelik hayattakinden farklı olduğunu vurgulamak açısından da önemlidir. Anlamlı biçim, eserin biçimi ile alımlanışı arasında doğrudan bir bağ kurmaya yarar. “Bell’e göre sanatta anlamlı biçimin kavranması estetik beğenin kaynağı ve insana özgü zevklerin en güzeldir (Gould, 2012, s. 57)”. Bunun yanı sıra, anlamlı biçim sayesinde, biçim kavramının sanatsal algılanışının gündelik yaşamdan ayrıldığı yeri anlamak da kolaylaşır. Zira sanat eseriyle kurulan ilişki, gündelik yaşamdaki deneyimlerinden farklı sonuçlar doğurur.

Bell’e göre anlamlı biçim, güzellikle aynı olamaz çünkü güzelliğe verdiğimiz tepkiler günlük yaşamımızdaki arzularımıza ve duygularımıza göre koşullanır. Güzel bir insanın portresi bizde erotizmin, kişisel psikolojik çağrışımların ya da politik duyarlılıkların izini taşıyan duygular uyandırır. Bell’e göre bu türlü tepkilerin sanatla hiçbir ilgisi yoktur. Anlamlı biçime tepkimiz, gündelik yaşam denen şeyden ayrıdır (Gould, 2012, s. 60).

Biçimci inceleme, tartışma başlatıcı bir niteliğe de sahiptir. Biçime gereğinden fazla önem atfedildiğini ve dolayısıyla eserlerin somut dünyada karşılığı olmayan niteliklerinin görmezden gelindiğini söyleyen karşıt görüş, biçim odaklı yaklaşımın içeriği yadsıdığı çıkarımını yapmıştır. Bu görüş içinde, biçime yapılan her vurgunun sanat eserinin amacını es geçmekle sonuçlanacağından emin olanlar kadar, biçimin yanına içeriğin katılması gerektiğini söyleyenler de vardır. Dolayısıyla sanatın alanında, içeriğin birincil öneme sahip olduğunu söyleyen bir bakış açısının yanı sıra, biçim ile içerik kavramlarını birlikte ele alan ve aralarındaki ayrıma dikkat çeken diğer bir bakış açısının doğduğunu

söylemek mümkündür.

Sanatın dışsal olarak nitelendirilen biçimsel özellikleri ile bu özelliklerin birleşerek ortaya koyduğu söylenen içerik arasındaki ilişki sanat kuramcılarının ilgisini çekmiştir. Sanat eserini biçim ve içerik kavramları ekseninde ele almak, sanatların birbirlerinden farklı şekillerde yapabildiklerine dikkat çekmenin yollarından biri hâline gelmiş ve hem eserin aktarmaya çalıştığı şeylere hem de bunların düzenlenme yollarına dikkat çekmeyi olanaklı kılmıştır.

Biçim ve içerik arasındaki ilişki, yalnızca film incelememizin merkezinde yer almaz; tüm sanatların altında yatan bir endişedir. Kesişen iki kavramı anlamak, bir sanat eserini diğerinden ayırt etmemize ya da aynı konuya yaklaşan farklı sanatçıların üsluplarını ve vizyonlarını karşılaştırmamıza yardımcı olabilir (Barsam ve Monahan, 2016, s. 37).

Temelde “bir sanat eserinin içeriği anlamıdır -ne hakkında olduğudur; biçim de anlamın sunum şeklidir, hakkında olduğu şeyin ortaya koyuluş ve anlatılış şeklidir (Carroll, 2016, s. 189)”. Ancak biçim ve içerik kavramlarını daha iyi anlamak için onları birbirleriyle olan ilişkileri çerçevesinde ele almak gerekmektedir. Bunun için de Noël Carroll aracılığıyla Baba Bruegel’e başvurmak yerinde olacaktır. Gündelik yaşama ilişkin ince detayların yer aldığı Bruegel resimleri, bu detayların her birinde saklı hikâyelerle örülü olması bakımından da ilgi çekicidir. Bu hikâyeler çoğu zaman resmin içeriğini taşıyan öğeler hâline gelir.

Örneğin, *Ikarus'un Düşüşü*'nün içerik, konu, anlam ya da teması, çığır açan tarihin nasıl fark edilmeden geçip gittiğidir. Bu, resmin konusudur. Biçimi de, bu temanın resimlendiriliş şeklidir. Bu tema, konunun -Ikarus'un efsanevi düşüşünün- resimde merkezin dışına (en azından ilk bakışta) gözden kaçabileceği bir kenara kaydırılması ve dolayısıyla resmin anlamını görünümüyle güçlendirilerek sunulmasıyla anlatılmıştır (Carroll, 2016, s. 189).

Sanata biçim ve içerik açısından yaklaşmanın cazip yanı, bu bakış açısının sanat alanında uzman kişilerle sınırlı kalmamış olmasıdır. “Sıradan okuyucular, izleyiciler ve dinleyiciler de sanat eserlerinin neden oldukları gibi düzenlendiğini sorar ve sıklıkla bu soruyu çalışmanın içeriğiyle yanıtlarlar (Carroll, 2016, s. 194)”. Sanat eserlerinin ne anlattığıyla ilgilenmenin daha yaygın olması nedeniyle dikkatlerin önce içeriğe yönelmesi, bir sonraki aşamada bu içeriğin nasıl ortaya konduğunu düşünmeyi de sağlayabilir. “Ve eğer dile getirme şekilleri çalışmanın içeriğiyle uyumlu, ilgili ya da yerindeyse, sanatçının biçimle içeriği örtüştürmedeki ustalığından tatmin edici bir bütünlük hissi alırsınız (Carroll, 2016, s. 194)”.

Biçim ve içerik kavramlarının bir ayrımı ya da karşıtlığı işaret edecek şekilde ele

alınması durumu sorgulanmaya uygundur. Bu sorgulama, zaman zaman biçim ve içerik kavramlarının birbirlerinden ayrılamaz olduğu çıkarımını da beraberinde getirir. “Hatta bazıları sanat eserinde biçim ve içerik arasında hiçbir fark olmadığı fikrine sarılacaklardır. Ama bu yaklaşım, sanatsal biçimi nitelendirmeye pek de katkı sağlamaz (Carroll, 2016, s. 207)”. Biçimi anlayabilmek, en azından bu uğraştan bir sonuç elde edinceye dek, onu ayrı bir kavram olarak ele almaya bağlı gibidir.

Başlangıç olarak, **içeriği** bir sanat eserinin konusu (yapıtın ne hakkında olduğu) ve **biçimi** da o konunun ifade edildiği ve deneyimlendiği araç olarak tanımlayabiliriz. Sanat eserlerinin her ikisine de ihtiyacı olduğu için iki terim genellikle eşleştirilmiştir. İçerik, ifade edilecek bir şey sağlar; biçim, onu izleyiciye sunmak için gerekli yöntem ve teknikleri sağlar (Barsam ve Monahan, 2016, s. 36).

Biçim-içerik ayrımını koruyarak biçimi anlama yolunda ilk durak, içeriği tanımlamak olabilir. Bunun için konu kavramından yola çıkan Berna Moran (2008, s. 166), iç-dış ayrımından ilerler. Ölüm üzerine yazılmış şiirlerin sayıca çokluğundan bahsettikten sonra konu kavramını eserin dışında olma hâliyle tanımlar: “Bu anlamdaki *konu*, eser yazılmadan önce var olduğuna göre eserin değeri ile bir ilişkisi yoktur. Eser kendinde var olan bir şeyle değerlendirilebilir ve bundan ötürü henüz esere girmemiş, işlenmemiş haliyle ham konu, değerlendirilmede işe karıştırılamaz (Moran, 2008, s. 166)”. Ayrımın diğer tarafında ise Moran’ın (2008, s. 166) “eserin *içindeki konu*” dediği içerik vardır: “İçerik ham konunun eserin içinde aldığı haldir, yani sanatçının elinde işlenmiş hali (Moran, 2008, s. 166)”. Konu üzerinden tanımlanan içerik, biçim kavramı özelinde de benzer soruları ortaya çıkarır ve bu sorular, biçimin de eserle olan ilişkisi üzerinden tanımlanmasına yol açar.

Konu eserin dışında, içerik ise eserde olduğuna göre, içeriğin karşıtı olan biçim nedir? Biçimin bir anlamı kalıptır. Bir anlamda biçim, gazel, kaside, mesnevi gibi hazır kalıplar anlamına gelir. Ama bu anlamdaki biçim içeriğin karşıtı değildir, çünkü bu da eserin dışındadır; eserden önce vardır. Biçimi aynı olan yüzlerce eser sayabiliriz. İçerik nasıl her eser için ayrı ise, bunun karşıtı biçimin de her eser için ayrı, kendine özgü olması gerek (Moran, 2008, s. 166).

Kalıp olarak biçim kavramı, sanatın geneli için alışılmış bir tanımlama olsa da bir yönüyle eksiktir. Eksiklik, ilgili sanat dalına ait tekniklerin vurgulanmamasından kaynaklanmaktadır. Bu durum, biçim kavramının bir sanat dalının sahip olduğu özel nitelikler üzerinden tanımlanmasıyla aşılabılır. Böylece biçim, herhangi bir eserin yaratılması sırasında alınan kararlar özelinde de anlaşılabilir hâle gelir. “‘Biçim’ her sanatın iç mantığını, amorf maddeyi sınırlayan ve şekillendiren temel özellikler kümesini

belirtir. Biçimden, maddenin nasıl şekillendirileceğine ve belirli bir sanat eserinin nasıl yaratılacağına ilişkin bir dizi seçenek ortaya çıkar (Buckland, 2008, s. 313)”.

Konu, içerik ve biçim kavramlarının birbirleriyle bağlantılı ve eser odaklı bir şekilde ele alınması, biçim-içerik ayrımının yarattığı gerilimi azaltmaya yarar. Bu durum, eserin iç dinamiklerine odaklanmayı da beraberinde getirir: “Biçim, eserde yer alan bütün öğelerin birbirine bağlanıp örülerek meydana getirdikleri düzendir (Moran, 2008, s. 167)”. Mihail Bahtin’in edebiyat üzerinden ve eser sahibinin konumunu da içerecek şekilde söyledikleri, sanat eserlerine bütüncül yaklaşımların tercih edilme gerekliliklerini de ortaya koymaktadır:

Eserin yazarı ancak eserin bütününde mevcuttur, bu bütünün ayrı bir veçhesinde değil, hele ki bütünden koparılmış bir içerikte hiç değil. Yazar içerikle biçimin ayrılmaz bir biçimde birleştiği eserin ayrılmaz veçhesinin bulunduğu yerde bulunur ve onun mevcudiyetini en çok biçimde duyumsarız. Edebiyat araştırmaları, yazarı genel olarak bütünden kesilip alınmış *içerikte* arar. Bu da onu belirli bir zamanda yaşamış ve belirli bir yaşamöyküsü ve belirli bir dünya görüşü olan kişiyle özdeşleşmeyi kolaylaştırır. Burada yazarın imgesi neredeyse gerçek bir kişinin imgesiyle birleşir (Bahtin, 2016, s. 161).

Sanat eserlerine içeriği yalıtarak yaklaşmanın yarattığı sorunların, biçimin önemsizleştirilmesi ya da görmezden gelinmesi düşüncesinden doğduğu söylenebilir. Sanatta biçimin salt dışsal olduğunun öne sürülmesi, onun koruduğu, taşıdığı, ilettiği varsayılan içeriğin bulunup çıkarılması çabasını da ön plana almıştır. “Biçime ilişkin değerlendirilmeler onun dışsal bir kabuktan fazlasını ifade ettiğini göstermektedir (Zıraman, 2014, s. 9)”. Dolayısıyla biçim-içerik ayrımına geri dönmek, içeriğin birincil öneme sahip olduğu bakış açılarının ve bunların yarattığı sorunların daha rahat anlaşılmasına yardımcı olacaktır.

Sanat eserlerini bir bütün olarak ele almak evrensel açıdan kabul görmüşse de içeriğin sanatın alanında kazandığı önemin büyük oranda korunduğunu söylemek mümkündür. “Gene de sanat yapıtının, içeriğin *ta kendisi* olduğu varsayılır. Ya da günümüzde çoğu zaman karşılaştığımız gibi, tanımı gereği sanat yapıtının bir şey söylediği varsayılır (Sontag, 1991a, s. 11)”. Bu görüşe, sanatın bir şey söylemekle ilgisi olmadığını, onun, bir şey yapmakla ilgilendiğini söyleyerek karşı çıkan görüşler de vardır (Zimmerman, 1964, s. 169). Bu hâliyle düşünüldüğünde sanat açısından herhangi bir sorun teşkil etmiyormuş gibi görünen bu durum, içeriğin biçim karşıtı olarak konumlandırılmasıyla boyut değiştirmeye başlar.

İçerik eserin varoluş nedeni olarak tanımlandığında, kendisine biçilen süs rolü

pekişen biçim de yalnızca ve yalnızca içeriğin sanatsevere iletilmesine yarayan bir öğeye indirgenir. “Sanat, (...) içeriğin, iletilerin ve temaların taşıyıcısı haline gelir ve üslup ile biçim gibi meseleler sadece birer ilave, yapıtın asıl bölümünden ayrı tutulabilen bir tür cila gibi görülür (Rollyson, 2012, s. 271)”. Oysa içeriğin, sanat eserlerinin özgün yapılarını görmezden gelmeye yakınsayarak yarattığı açmazın çözümü, sanatta biçime odaklanmaktan geçiyor gibidir. “Bizi bekleyen görev, içeriğe verilen önemi azaltmak, böylece yapıtı bir bütün olarak görebilmektir.” diyen Sontag (1991a, s. 20-21), izlenecek yola ilişkin şunları söylemektedir:

İlk başta gerekli olan şey, sanatta biçime daha büyük bir dikkatle eğilmektir. *İçerik*’e aşırı ağırlık vermek, yorumu saldırganlığa sürüklüyorsa, *biçim*’in daha yaygın, daha kapsamlı bir yolla betimlenmesi de yorumu susturacaktır. Burada gerekli olan şey biçimler için —kural koyucu olmaktan çok betimleyici— bir sözlük oluşturmaktır. En iyi eleştiri, ki buna pek rastlanmadığını belirtmek gerek, içerik sorunlarını biçim sorunlarıyla iç içe ele alan eleştiri türüdür (Sontag, 1991a, s. 18-19).

Sanat eserinin bütüncül niteliğine yapılan vurgu, biçimin önemini teslim ettiği kadar, içeriğin tümüyle dışlanmadığını göstermesi açısından da önemlidir. Böylece sanatsever, eleştirmen ya da akademisyen, içeriğin tek başına ve merkezî önemde olduğu bir düzenden kurtulmuş olur. “Ondan beklenen, yapıtın kendi içerik ve biçim bütünlüğünden hareket ederek doğru açıklamalar yapması ve yapıtın gerek kendi türü gerekse sanat alanı içindeki özel yerini ve değerini belirlemesidir (Yetişken, 2009, s. 77-78)”. Bağlı olarak, biçim de artık salt içeriğin taşıyıcısı ya da eserin dışında yer alan bir bileşen olarak anılmaz. “Ve biçim sadece konuyu/içeriği görmemizi sağlamaz; bu içeriği *belirli bir şekilde* görmemizi sağlar (Barsam ve Monahan, 2016, s. 36)”. Bu yolla sanat eseri, kendisi için değil de içerdği söylenen şeyler için var olma zorunluluğundan kurtulur. Sanatı, biçime atfedilen dışsallıktan daha kesin bir dışsallığa sahip olan kavramların yorumlanmasına indirgenmekten kurtarmak da tüm bunların doğal sonucu olarak ortaya çıkar. “Şimdi önemli olan, duyularımızı yeniden kazanabilmektir. Daha çok şeyi *görmeyi*, daha çok şeyi *işitmeyi*, daha çok şeyi *duyumsamayı* öğrenmemiz gerekiyor.” diyen Sontag’ın (1991a, s. 20) dikkat çektiği üzere sanat, biçime odaklanma yoluyla, düşünsel ilişkilendirmelerin zorunlu tekrarlarından sıyrılmayı başarır. “Sanat yapıtının başardığı, bizi yargılama ya da genelleme yapmaya götürmek değil, tekil bir şeyi görmemizi ya da kavramamızı sağlamaktır. Zevkli duyumun eşlik ettiği bir kavrama edimi, sanat yapıtının tek geçerli amacı ve yeterli varoluş nedenidir (Sontag, 1991b, s. 37)”. Bu şekilde ele alındığında sanat eseri, biçim kavramının duyumsatma

olanaklarından yararlanan ve böylece içerikle bütünleşmiş genel yargılardan bağımsız bir şekilde de var olabilen bir nesneye dönüşür. Sanatseverin alımlama pratiklerindeki zenginliğin dışavurumu olarak da görülebilecek bu gelişme, sanatta biçimin önemini teslim etmeye yaraması bakımından da önemlidir.

3.1.2. Sanatta biçim ve işlev

Biçimin ilk çağrışımları da sanatın alanındaki biçim kavramındakilere benzerdir. İki kavram arasındaki fark, biçimin genellikle doğrudan sanatçıya atfedilen niteliklerin karşılığı olarak kullanılmasında yatar. Bu yönüyle, biçim dendiğinde üslup sözcüğünün anlamına yaklaşılr ve bir yapıtın biçemi, yapıtı yaratan sanatçının hem o yapıt özelinde hem de diğer yapıtları arasında ortaklıklar gösteren tercihlerinin toplamı olarak anlaşılır. “Biçem, sanat yapıtındaki karar ilkesi, sanatçının isteminin imzasıdır. İnsan istemi de sonsuz sayıda tavır içine girebileceğinden, sanat yapıtları için sınırsız sayıda olası biçem söz konusudur (Sontag, 1991b, s. 40)”.

Sanatçının tercihleri bağlamında kullanıldığında biçem, biçimin dışsal niteliğini anımsatır. “Bir sanatçının biçemi, teknik açıdan, sanatının *biçim*’ini açıklamak için kullandığı özel deyişten başka bir şey değildir. ‘Biçem’ kavramının getirdiği sorunların, ‘biçim’ kavramının getirdiği sorunlarla çakışması bundandır; bu iki sorunun çözümlerinde de pek çok ortak yan bulunacaktır (Sontag, 1991b, s. 41-42)”. Çözümlerden önce, biçem kavramının biçimle ortaklaşan sorunlarını detaylandırmakta yarar vardır. Bunlardan ilki, biçem dendiğinde akla ilk gelenlerin, eseri oluşturan öğeler arasında edindiği yerdir. “Aslında, belli bir roman ya da şiirin biçeminden, istesek de istemesek de, biçemin salt süsleme, bir ek süs olduğunu anıştırmadan ‘biçem’ olarak söz edebilmek son derece güçtür (Sontag, 1991b, s. 22)”. Biçimin maddi ve dışsal olarak görülmesi alışkanlığına bağlı olarak, biçem de eserin dışını kaplayan bir süsleme olarak anılmaktan kurtulamaz. Bu duruma bağlı olarak biçem ile biçim arasında benzerlik gösteren bir diğer sorun, sanat eserinin alımlanması ya da incelenmesi aşamalarında bir kez daha iç-dış ayrımının ortaya çıkmasıdır. “Gerçekten de biçem için kullanılan eğretilmelerin hemen hepsi sonunda maddeyi içe, biçemi dışa yerleştirir (Sontag, 1991b, s. 24)”. Bu duruma “Madde, konu dışıdır; biçem içtedir.” diyerek itiraz eden Sontag (1991b, s. 24), gerekçelendirmesini, okuyucuyu biçim-içerik ayrımına geri götürerek yapar:

“İçerik” nedir? Ya da daha kesin söylersek, biçem (ya da biçim) ve içerik karşıtlığının ötesine geçtiğimizde, içerik kavramından geriye ne kalır? Bu sorunun yanıtı kısmen, sanat yapıtında

“içerik” bulunmasının kendi başına oldukça özel bir biçimsel uzlaşım oluşturduğudur (Sontag, 1991b, s. 27).

Biçemi daha iyi anlayabilmek için biçim kavramıyla ilgili bir tanımlamadan yardım alınabilir. Hatırlanacak olursa, bir önceki bölümde biçim, herhangi bir sanat dalının sahip olduğu özel teknikler üzerinden tanımlanmıştı. Bu tanımdan yola çıkıldığında, biçemin bu teknikler arasından yapılan tercihler bağlamında ele alınması mümkün hâle gelir. “Bir sanatçı, okul ya da dönem tarafından yapılan sistematik seçimler, sanat eserinin yapımında o sanatçının, okulun ya da dönemin tercih ettiği biçemi isimlendirir (Buckland, 2008, s. 313-314)”.

Başka bir deyişle, biçim, her mecranın içindeki temel özellikler kümesidir. Bu özelliklerden, tekil sanat eserinin nasıl şekillendirileceği, düzenleneceği ya da oluşturulacağı ile ilgili bir dizi seçenek ortaya çıkar. Biçimsel seçeneklerden seçim yapmak, biçemi yaratan dışavurumcu bir etkinliktir. (Bu nedenle biçim ‘kişisiz’dir ve biçim ve dışavurumdan önce var olur.) Biçimin analizi, sanatçılar için mevcut olan biçimsel seçeneklerin çeşitliliğini ve tekil bir sanat eseri oluştururken yaptıkları seçimleri incelemeyi içerir (Buckland, 2008, s. 314).

Sanatların çoğunu ele alırken olduğu gibi, eserin kendisine odaklanmak konusunda da başlangıç noktası Aristoteles’e dek götürülebilir. Poetikaya Giriş için yazdığı sunuş yazısında Orhan Koçak’ın (2001, s. 7) da belirttiği gibi “Aristoteles trajedi ve destan türlerinin temel özellik ve bileşenlerini ortaya koyarken bu bilgiye edebi yapıtların *kendilerinin* incelenmesi yoluyla ulaşmıştır”. Onun genelleyici ve kural koyucu olarak yorumlanan tespitleri, yaşadığı zamanın eserlerinden çıkmış; söz konusu eserler, Aristoteles’in tiyatroya dair görüşlerini örneklendirmesine yaramıştır. “Aristoteles, tiyatro hakkındaki düşüncelerine çağının oyunlarını inceledikten sonra varmış ve bu görüşleri oyunlardan örnekler göstererek kanıtlamıştır (Şener, 2008, s. 25)”. İçinde yaşadığı dönemin bu konuda Aristoteles’e yardımcı olduğu görülmektedir. “Aristoteles Poetika’yı yazdığı zaman, Antik Yunan tiyatrosunun altın çağı kapanmış, Yunan yaratıcı gücü en önemli ürünlerini vermiş bulunuyordu. Aristoteles’in önünde Aiskhlos’un, Sophokles’in, Euripides’in oyunları vardı (Şener, 2008, s. 25)”. Çağının en önemli eserlerinden yola çıkması nedeniyle, Aristoteles’in, eserin kendisinden hareket ederek inceleme yapma konusunda da öncü olduğunu söylemek mümkündür.

Eseri odağına alsa da Aristoteles’in sanatın taklit ve temsil oluşuna dair getirdiği açıklamalar ve hem eseri hem de sanatı tanımlarken kullandığı dış belirleyenler, eserin

tek başına kalmasına olanak tanımamıştır. Bunun için, sanatın içinden gelen bir hareketin, romantizm akımının ortaya çıkması gerekecektir.

Edebiyatın özerkliğinin tarif edilmesi romantizmle (Alman romantizmiyle) birlikte sağlanmıştır; kesin anlamıyla edebiyat teorisi de (tırnak işaretleri içinde söylenmesine gerek olmadan) bu sırada ortaya çıkmıştır. Temsil ve taklit kavramları artık egemen bir rol oynamamaktadırlar çünkü hiyerarşinin tepesindeki yerleri güzellik kavramı ve onunla ilgili diğer kavramlar tarafından işgal edilmektedir: dışsal bir sonulluğun (erekselliğin) yokluğu, bütünün parçaları arasındaki uyumlu tutarlılık, sanat yapıtının tercüme edilemez niteliği. Bütün bu kavramlar edebiyatın ve edebiyat yapıtlarının özerkliğine işaret eder, edebiyatın özgül niteliklerinin araştırılmasına giden yolu hazırlar. Romantik metinlerde gördüğümüz şey de bu soruşturmadır (Todorov, 2001, s. 21).

Eserin merkezî konumunun kurumsal denebilecek bir kimlik kazanmasıysa edebiyatın içinden çıkan Yeni Eleştiri hareketiyle olmuştur. Tzvetan Todorov'un (2001, s. 21) "tırnak işaretleri içinde söylenmesine gerek olmadan" diyerek Alman romantizmine yüklediği özerklik vurgusu, Larry Shiner'a (2013, s. 377) göre karşılığını, "Hiç kuşkusuz bu Edebiyat ve edebiyat bölünmesinin en güçlü kurumsal ifadesi okul ve üniversitelerde öğretilen geleneksel kanondur." cümlesiyle işaret ettiği Yeni Eleştiri'de bulur. "Bu biçimci perspektife göre bir roman, oyun yahut şiir iç bütünlüğü bağlamında dikkatle irdelenmesi gereken kendine yeten bir nesneydi (Shiner, 2013, s. 377)". Kendine yetmeyle kastedilen şey, eseri taklit ve temsil bağlamında ele almayı reddetmenin yanı sıra, eserin ve sanatın dışında kalan etmenlerin de incelemeye dâhil edilmemesi çabasıdır. Berna Moran (2008, s. 159-160), Yeni Eleştiri'nin daha önceki edebiyat ve eleştiri anlayışına tepki olarak doğduğunu belirttikten sonra, söz konusu eski anlayışlarca değerli bulunan eserlerin dünya, yaşam, insan doğası ve içinde yaşanan dönem hakkında bazı gerçekleri yansıttığını ya da sanatçının dünyasını, duyarlılığını, duygularını paylaşmaya olanak tanıdığını söyler:

Bu anlayışa uygun düşen eleştiri yöntemlerinin ortak yönü ise edebiyata edebiyat olarak bakmak yerine, dikkatlerini başka yerlere çevirmeleriydi. Kimi, eseri açıklamak ve değerlendirmek için yazarın yaşam öyküsüne; kimi, eserin yazıldığı dönemdeki tarihsel ve toplumsal koşullara; kimi de eserdeki ahlâksal, siyasal, ya da dinsel bildiriye. Yeni Eleştiri ise bunları bir tarafa bırakarak metnin kendine eğilmekten, onu bir sanat eseri olarak incelemek ve yorumlamaktan yanadır (Moran, 2008, s. 160).

Yorumlamanın eser özelinde yaptıklarından farklı olarak, biçime odaklanmak, bir sanat eserinin kendi içinde, kendisi için ve kendisini aşan niteliklerine dikkat çekmenin yoludur. Biçem, farklı sanat dallarının ya da farklı sanat eserlerinin benzer yorumlara ev

sahipliği yapabilmelerinin aksi bir durum yaratır. Sanat dallarındaki geleneklerin ya da bir sanatçının kişisel tercihlerinin karşılığı olabilmekle birlikte biçem, en çok, tüm bunların biriciklik özelliği kazandığı yer olan eserin iç dinamiklerini betimlemede ya da açıklamada kullanılır.

Ayrımlardan yararlanarak çerçevesi çizilen biçem kavramı, nihayetinde tüm ayrımları bir kenara bırakarak sanat eserinin bütüncül yapısına geri dönmek için yolunu açar. “Biçemden söz etmek, sanat yapıtının bütünlüğünden söz etmenin bir yoludur (Sontag, 1991b, s. 24)”. Eserin bileşenlerinin tümünü bir arada ele almayı sağlayan biçem, insanın sanatla kurduğu ilişkinin tanımlanmasına da yardımcı olur. Bir sanat eserinin, olduğu gibi, sanatseverin onunla karşılaştığı andaki hâliyle yarattığı etki, biçemin, yani eserin kendine özgü yapılanmasının bir sonucudur. “Başka deyişle bir sanat yapıtında kaçınılmaz olan, biçemdir. Bir yapıt doğru, tam, (kayıp ya da zarar olmaksızın) başka türlü düşünüleliyorsa, bizim tepkide bulunduğumuz şey de biçemin niteliği demektir (Sontag, 1991b, s. 41)”. Sanat eserlerinin insanda bıraktığı tüm izler, eserin biçemiyle ilişkilidir. “Son çözümlemede ‘biçem’ *sanattır* (Sontag, 1991b, s. 38)”.

Sanatta işlev kavramından ve biçemin nasıl ele alınacağından söz edebilmek için önce sanatsal biçim kavramından söz etmek gerekmektedir.

Sanat eserlerinin içeriğe bağlı yorumla ve dolayısıyla eserin dışında yer alan kavramlara gönderme yoluyla incelenmesi yerine önerilen biçimsel incelemenin nesnesi, sanatsal biçimdir. Bu kavram, tüm sanat dallarının ve bu dallar dâhilinde yaratılmış tüm eserlerin incelenmesi sırasında kullanmaya uygundur. Bunun nedenlerinden biri, kavramın alımlayıcıya dönük yapısıdır. Sanatsal biçim, soyut bir düzlemde ve tek başına duran bir varlığı değil, varlığı birileri tarafından deneyimlenmek şartına bağlı olan bir eseri imler. Bu deneyimin zihinsel ve sezgisel nitelikleri, sanatsal biçimin etkileşimli doğasına dikkat çekmeyi mümkün kılar.

Sanatsal biçim en iyi, oyun izleyen, roman okuyan, müzik dinleyen ya da film seyreden insanla ilişkili olarak düşünülür. (...) Sanat yapıtları insan aklının (...) dinamik, birleştirici niteliğine dayanır. Onlar dikkat etme, gelecek olayları tahmin etme, parçalardan bütün oluşturma ve o bütüne duygusal tepkiyi hissetme yeteneğimizi geliştirdiğimiz ve uyguladığımız düzenlenmiş oluşumlardır (Bordwell ve Thompson, 2009, s. 54).

Sanatsal biçimi inceleme yolunda yapılması ve yapılmaması gerekenlere Monroe C. Beardsley yardımıyla dikkat çekilebilir. Beardsley (1958, s. 75), işe analiz sürecinin işleyişinden söz ederek başlamaktadır. Eleştirel tanımlamaların çeşitli düzeylerde kesinlik ve özgüllük içerdiğinden bahseden Beardsley (1958, s. 75), onların, “en çok,

ayrıntıları ayırt edip ifade ettiklerinde ve böylece bize nesnenin iç doğası hakkında bir fikir verdiklerinde” yardımcı olduklarını belirtmektedir. Nesnenin, dolayısıyla sanat eserinin iç doğasına yapılan vurgu, bütünün parçaların toplamından daha fazlasını ifade ettiği yönündeki düşüncenin incelenmesine yönlendirir:

Basit bir anlamda ele alındığında, bu özdeyiş, herhangi bir parçası için doğru olmayan bazı şeylerin bir bütün için doğru olabileceği anlamına gelir—örneğin, kilonuz. Doğru. Ancak eleştirel bir analiz, bunu inkâr etmez. Aslında analizin amacı, öncelikle parçalar için neyin doğru olduğunu ve ikinci olarak parçaların bütünün kendine özgü niteliklerine nasıl katkıda bulunduğunu keşfetmektir (Beardsley, 1958, s. 77).

Sıra analizin tanımına geldiğindeyse Beardsley (1958, s. 77), analizin, “ayırt etmek, ayırım yapmak, ayrıntılı olarak açıklamak” olduğunu söyler. “Analiz, eleştirmen için ne tür ayrıntılara dikkat çekmesinin önemli olduğu konusunda belirli varsayımlara göre ilerler. Analist belirli kategorileri ya da temel ayrımları kullanır (Beardsley, 1958, s. 77)”.

Dikkat çekilmek istenen ayrıntılar, estetik nesneye veya sanat eserine yeniden odaklanmayı gerektirir. “Estetik bir nesne genellikle, onun hakkında ilk önce fark edeceğimiz bazı belirgin ve vurgulanmış özelliklere, baskın kalıplara ya da niteliklere sahiptir (Beardsley, 1958, s. 77)”. Bu noktada Beardsley, analiz sürecini yönlendiren bazı yaygın kavram ikiliklerine ilişkin eleştirilerini sıralamaya girişir. Bunlardan ilki amaç-sonuç (*means-end*) ikiliği, ikincisiyse ne-nasıl (*what-how*) ikiliğidir. Her iki ikilik de sanat eserindeki belirgin özelliklerin sanatçının niyeti bağlamında ele alınmasına neden olmaları nedeniyle eleştirilmektedir.

Kolay, ancak yanıltıcı bir düşünce geçişiyle, bu bariz özelliklerin bazen sanatçının ilk düşündüğü ya da en çok önem verdiği özellikler olduğu sonucuna varılır ve bu şekilde onun asıl niyeti olarak kabul edilirler. Daha sonra çalışmanın geri kalanı, bu niyeti gerçekleştirmenin yalnızca bir yolu olarak, ikincil olarak kabul edilir (Beardsley, 1958, s. 78).

Amaç-sonuç ikiliğinin simetrik yapısına dikkat çeken Beardsley (1958, s. 78), bu kavramların eseri kimi zaman amaç kimi zaman da sonuç olarak konumlandıklarını şöyle açıklamaktadır:

Bazı durumlarda, bir eleştirmenin bu terimi, çalışma tamamlanmadan önce sanatçının faaliyetlerine atıfta bulunmak için kullandığı gayet açıktır—ve tabii ki, işin kendisi de “son”dur. Diğer durumlarda, eleştirmenin “son” terimini, seyirci üzerindeki etkiye atıfta bulunmak için kullandığı açıktır—ve tabii ki, işin kendisi de “araç”tır (Beardsley, 1958, s. 78).

Burada Beardsley'nin amaç-sonuç ikiliğini tümünden reddetmediğini vurgulamak gerekmektedir. Onun yaptığı, söz konusu ikiliğin sanat eserinin kendi içindeki işleyişinden bağımsız olarak ve genellikle sanatçının niyetini okuma bağlamında kullanılıyor olmasını eleştirmektedir. “Her iki durumda da terimler, çalışma içinde bir son kısım ile bir araç kısım arasındaki bir ayrımı işaret etmez. Ancak, böyle bir ayrımın yapılabileceği ve yapılması gerektiği düşüncesi devam etmektedir (Beardsley, 1958, s. 78)”.

Beardsley'nin kullanımında sorun gördüğü ikinci ikilik olan ne-nasıl ikiliği, bu çalışmada da bahsedildiği üzere oldukça yaygın kullanılmaktadır. “Bu terimleri kullananlara göre, eleştirel analist estetik nesnede önce ‘ne’ yapıldığını, sonra ‘nasıl’ yapıldığını keşfetmelidir (Beardsley, 1958, s. 80)”. Bu ikilikte sorunu yaratan, nasıl sözcüğüdür. “‘Nasıl’ terimi, elbette ilk önce elden çıkarılması gereken çok farklı iki anlama sahiptir (Beardsley, 1958, s. 80)”. Bu iki anlamı ağaç kesme eylemi üzerinden örneklendiren Beardsley (1958, s. 80), “Ne yaptı?” sorusuna verilen iki farklı yanıt üzerinden ilerler. Sorunun cevabı “Ağacı kesti.” olduğunda takip eden “Nasıl?” sorusu “Hangi araçla?” anlamına gelebilir ve bunun yanıtı “Balta.” olacaktır. Ancak ilk soruya verilen yanıt “Baltayı salladı.” olduğunda sorulan “Nasıl?” sorusu “Hangi tutumla?” anlamına gelebileceğinden, verilen yanıt çok daha farklı olacaktır: “Zarifçe”, “pürüzsüzce”, “zorla”, “ustaca”... Nasıl sözcüğünün farklı anlamlara gelerek soru sorabileceğini kanıtlayan bu örnek, Beardsley'nin (1958, s. 80) özellikle ikinci anlama dikkat çekmesine neden olur. Zira ikinci anlamdaki çeşitlilik, zorlama tanımlamalara yol açma tehlikesine sahiptir ve bu da Beardsley'yi (1958, s. 80) niyet okuması eleştirisine geri döndürür. Sanatçının bir eseri yaratırken yaptığı tercihlerin neden yapıldığı tam olarak bilinemeyeceğinden, “Nasıl?” sorusunun sanatçıya dönük kullanımı her zaman göreceli ve keyfî olma eğilimindedir (Beardsley, 1958, s. 80).

“Nasıl” ve eşanlamlılarının sorunu, bir kez daha, maksatçı olmalarıdır. Sanatçının bir şeyle başladığını, sonra ona bir şey yaptığını ileri sürüyorlar ki bu doğru olabilir, ama sonra bizi, eserin kendisinden yola çıkarak, önce neyin geldiğini ve sonra neyin yapıldığını belirlemeye davet ediyorlar. Bu görev, örneğin bir çizimdeki bir çizginin neredeyse silindiğini görebildiğimiz özel durumlar dışında, imkânsız ve faydasızdır (Beardsley, 1958, s. 81).

Beardsley tarafından işaret edilen yanlışlara düşmemek için bir kez daha eserin bütününe dönülmelidir. Eserin bütünü, sanatsal biçimin tanımlanmasında da merkezî konumdadır. “Eğer sanatsal biçimi tanımlama yolumuzu düşünürsek, genellikle bütün ya da karmaşık sıfatlarını kullandığımızı görürüz (Carroll, 2016, s. 208)”. Sanatsal biçime

yaklaşırken kullanılan bütün ve karmaşık sözcükleri, biçimin iç dinamiklerine yoğunlaşmayı gerektirir. “Bütün ya da karmaşık olmak için, bir yapıtın parçalardan oluşması gerekir (Carroll, 2016, s. 208)”. Parçalardan oluşma durumu hem bütünlüğün hem de karmaşıklığın açıklanmasına yarar. Bütünlük, istikrarla ilgilidir. “Eğer sanat eserinin parçaları düzenli görünen bir şekilde ilişkiliyse ya da çalışmanın parçaları arasındaki ilişkiler tekrarlanmışsa (...) bunlara yapıtta bütünlük sağlayan özellikler diyoruz (Carroll, 2016, s. 208)”. Karmaşıklık ise farklılıktan güç alır. “Eğer yapıtın parçaları arasında birçok farklı türde ilişki varsa ya da parçalar arasındaki ilişkiler renkli ve çeşitlenmişse yapıta karmaşık deriz (Carroll, 2016, s. 208)”. Bütünlük ve karmaşıklık özelliklerinin eserin iç düzenlenişine vurgu yapan tanımları, sanatsal biçimi incelerken odaklanılması gerekeni ortaya koyar: “Bu biçimsel tanımlamaların içinde yatan ortak özellikler *parçalar* ve *ilişkiler*dir (Carroll, 2016, s. 208)”. Bu yönüyle sanat eseri, farklı ve ayırt edilebilir parçaların oluşturduğu bir birlik olarak var olan ve yeni, doğal olmayan bir varlıktır (Zimmerman, 1964, s. 169).

Bu noktada Clive Bell’in anlamlı biçim kavramsallaştırmasını hatırlamak yararlı olacaktır. Anlamlı biçim kavramı, bir eseri oluşturan biçimsel öğelerin farkında olmakla yetinmemeyi öğütlemektedir. “Bell anlamlı biçimin renklerden, çizgilerden, biçimlerden ve bunların ‘estetik duygular uyandıran’ ilişkilerinden doğduğunu anlatır (Gould, 2012, s. 60)”. Böylece, biçimin gözle görülür şeylerin bir araya gelerek oluşturduğu bir bütünden ibaret görmenin önüne geçilmiş olur. “Çizgileri, renkleri ve biçimleri gözümüzle görürüz ama anlamlı biçimi kavrayabilmek için bunlara ve bunların arasındaki ilişkiye odaklanmamız gerekir (Gould, 2012, s. 60)”. Sanatsal biçime bu şekilde yaklaşmayı önermek, biçimi geri plana atmaya çalışanlarca önerilen yolları izlememe gereksinimini de açıklar. Yapıtı, kendisi dışındaki şeylerin taşıyıcısı olarak görmek ya da yaratıcısının zihnine girmenin bir aracı olarak kullanmak da bu yollar arasındadır. “Kuşkusuz, yazar sanat yapıtını belirli bir kültürün tarihsel ve toplumsal koşullarını açıklayıcı bir belge gibi çözümlemeye karşıdır. Sanat yapıtını, sanatçının bireysel ruh dünyasının anahtarı gibi ele alan bir eleştirel yaklaşımdan da yana değildir (Gould, 2012, s. 61)”. Bu bakış açısına göre önemli olan, eserin kendisidir. “Bell bir tabloyu çözümlerken, tabloyu biçimsel yönden incelemekle görebileceğimiz sanatsal sorunu anlamayı öğütler (Gould, 2012, s. 61)”. Bu sayede, sanat eserini alımlayan ile inceleyen arasındaki köprü de sanatsal biçim üzerinden kurulmuş olur. “Gerçekten de Bell

eleştirmenin, seyirciyi anlamlı biçimi kavramaya götürecek biçimsel özellikleri vurgulama sorumluluğundan açıkça söz eder (Gould, 2012, s. 60)’’.

Eseri oluşturan öğelere ve bu öğelerin oluşturdıkları düzene yapılan vurgu, sanatsal biçimi daha rahat anlayabilmek için işlev kavramını devreye sokar. İşlevi eserin iç düzenlenişine yönelik olarak kullanmak, kavramın daha genel kullanımlarını reddetmeyi de beraberinde getirir.

Tıpkı biçim ve biçem sözcüklerinde olduğu gibi, işlev dendiğinde de akla ilk gelen, sözcüğün daha genel ve dolayısıyla yine dış yapıları işaret eden kullanımlarıdır. Bir şeyin işlevi, genellikle bir yapının işlevi olarak düşünülür. Bu açıdan özellikle sosyolojinin alanına dâhil edilebilecek işlev, örneğin kurumların toplumsal yapının işleyişinde kazandıkları öneme dikkat çeker. Sanat özelinde de işlev sözcüğünün benzer bir kullanımına rastlamak mümkündür. Bir yapı olarak sanattan bahsedildiğinde de onun işlevinin, kendisi dışındaki şeyler açısından sorgulanması sıklıkla görülür. “Sanatın işlevi nedir?” sorusunun cevapları, daha çok onun ne işe yaradığı ve insanlar ya da toplumlar açısından hangi boşlukları doldurduğu perspektiflerinden verilir. Bu yönüyle kullanıldığında işlev kavramı, fazlasıyla geniş bir anlama sahiptir.

Sanat eserin parçaları ve bu parçalar arasındaki ilişkiler bağlamında işlev sözcüğünün anlamı, çok daha küçük bir alanda kullanılmak üzere dönüşüme uğrar. Bu alan, eserin kendisidir. Sanatın alanına dolaylı yollardan giren birçok etmenin eserin incelenmesi sırasında devre dışı bırakılması, işlev sözcüğünün kullanım amacını da daha rahat bir şekilde belirlemeye yarar. “Sanatsal biçim, anlatmak istediği şeyi açıklamak ya da yapıtın amacını gerçekleştirmek için tasarlanmış biçimsel tercihlerin toplamıdır (Carroll, 2016, s. 219)’’. Bir amaca yönelik olma durumu, sanat eserine farklı bakış açılarınca yüklenmiş farklı işlevlerin de biçimsel inceleme yoluyla ortaya çıkarılabileceğini gösterir. “Bazı durumlarda, yapıtın amacı bir temayı ya da bakış açısını geliştirmek, ya da dışavurumcu bir özelliği ortaya koymak, ya da izleyende zevk de dâhil çeşitli duyguları canlandırmak olabilir (Carroll, 2016, s. 212)’’. Bu olasılıkların yanı sıra, sanat eserin kendisi dışındaki şeylere dair bir tavra sahip olma ya da herhangi bir şeye gönderme yapmama hakkı da saklıdır. “Bir yapıt, dünya ya da sanatla ilgili fikir ortaya koyuyor olabilir ya da hiçbir fikri ya da anlamı olmayabilir. Sadece güven, heyecan, şüphe ya da haz gibi belirli bir deneyim oluşturmaya adanmış olabilir (Carroll, 2016, s. 212)’’. Dahası, sanat eserin kişisel, düşünsel, duygusal oluşları fark etmeksizin barındırdığı amaçlar, aynı anda birden fazla sayıda olacak şekilde düzenlenebilir. Sanatın

geniş anlatım olanakları, çoğunlukla birden fazla alanı ilgilendiren gönderge kümelerinin varlığına izin vermektedir. “Mesaj ya da amacı geniş anlamıyla düşündüğümüz zaman sanat yapıtlarının tamamının ya da tamamına yakın bir kısmının, belki de birden fazla mesajları ya da amaçları olduğunu kabul etmek zor olmasa gerek (Carroll, 2016, s. 212)”. Eserin amaçlarının, kendi parçaları arasındaki ilişkiler tarafından ortaya konması, nihayetinde, sanatsal biçimin ne olduğu konusunda işlevsel bir bakış açısı benimsemeyi gerektirmektedir. “Bir şeyi *sanat eseri* yapmak için elzem olan, yapıldığı niyetler ve ulaşılan amaçlardır (Stecker, 2009, s. 127)”.

Sanatsal biçim, onu oluşturan tercihler, bunlar arasındaki ilişkiler ve tüm bunların işlevleri, sanat eserinin anlattığı şeye vurgu yapma ihtiyacını yeniden gündeme getirir. Böylece sanat eserlerini biçimsel açıdan incelemek isteyen bir bakış açısının, eserin anlatmak istediklerini de göz önünde bulundurmasının yararları kendiliğinden belirmiş olur. Sanat eserinin neleri nasıl anlattığını ortaya koyma çabası, onun biçimsel düzenlenişine dikkat çekmekle gerçekleştirilebilir hâle gelir.

İşlevsel olarak bir yapıtın biçimini çözümlemek için, onun ne anlatmak istediğine dair bir fikrimizin olması gerekir. Genellikle amaç, yapıtla ilgili deneyimimiz esnasında kolaylıkla ayrıştırılabilir. Ama yine sıklıkla çalışmanın anlatmak istediği şeyin tarifi zor olabilir. Biçimsel çözümlemenin genellikle yapıtın yorumları ya da açıklamalarıyla el ele gitmesinin sebebi budur. Yapıtın yorumlanması, onun temasını amacı olarak belirler ve temayı ortaya çıkarma işlevini, ilgili biçimsel tercihleri göstermekte bir rehber olarak kullanır (Carroll, 2016, s. 217).

Sanat eserini oluşturan öğeler arasındaki ilişkilere odaklanmak, böylece, yorumlama edimini de eserin iç düzenlenişine bağlı kılar. Bu yolla, eser üzerinden yapılabilecek herhangi bir yorumun da eseri oluşturan parçalar arasındaki ilişkilerden doğması gerekliliği belirir. Biçim-içerik ayrımının yarattığı sorunları çözmeye de yarayan bu durum, içeriğin belirlenmesinde rol oynayan konu gibi öğeleri biçimle ilişkili bir şekilde ele almayı beraberinde getirir. “Her bileşen izleyicinin ilgisini çeken *bütün modelin parçası olarak işlev görür* (Bordwell ve Thompson, 2009, s. 56)”. İçeriğe atfedilen özelliklerin de yapıtın biçimsel düzenlenişi çerçevesinde ele alınması, söz konusu özelliklerin eserden bağımsız olarak barındırdıkları niteliklerin değişime uğramış yapılarını görmeye olanak tanır. “Sonuç olarak konu ve düşünceler yapıtın dışında olabileceğinden biraz farklı hale gelir (Bordwell ve Thompson, 2009, s. 56)”.

Sanatsal biçimin parçalar ve ilişkiler çerçevesinde ele alınması, bir sanat eserinin bütünselliğini tehlikeye atmak olarak algılanmaya müsaittir. Ancak parçaya ya da

parçalar arası ilişkilere yapılan vurgu, bütünün gözden kaçırılması anlamına gelmemektedir. Eserin parçalarının birbirleriyle olan ilişkileri üzerinden yapılacak bir inceleme, eserin amacının ya da amaçlarının ortaya çıkarılmasını da içereceğinden, bütünü her zaman ilişki içinde olacaktır. Sanat eserin düzenlenişine dikkat çekmek, onun bütün yapısının işleyişini açıklama yollarından biridir. Eserlerle bire bir ilişki içindeki bireyin o an eser karşısında duyumsadıkları, eserin bitmiş hâlinin yarattığı etkilerden kaynaklanmaktadır. Güzel bir sanat eseriyle karşı karşıyayken hissedilenler, eserin tamamının sahip olduğu etki gücünden doğar. “Bir sanat yapıtının öne çıkardığı kaçınılmazlık duygusu, onun parçalarının kaçınılmazlığından ya da zorunluluğundan değil, bütünün kaçınılmazlığı ya da zorunluluğundan oluşur (Sontag, 1991b, s. 41)”.

Susan Sontag (1991b, s. 36) biçem kavramının okul ya da dönem bazındaki sınıflandırmaların aracı olarak kullanılması durumunda da biçemlerin tekilliklerinin silineceğini belirtmektedir. “Oysa, bir sanat yapıtının karşısına (kavramsal açıya karşıt olarak) estetik bakış açısından çıktığımızda, yaşantımız hiç de bu olmaz.” dedikten sonra, sanat yapıtının başarısı ile yapıtın alımlayıcıyla kurduğu ilişki üzerinden örnek veren Sontag (1991b, s. 36), alımlayıcının duyumsadığı şeyin biçemin tekil ve beklenmedik yanı olduğunu belirtir.

Bir eseri herhangi bir dönemin ürünü olarak görmenin atladığı bir nokta daha vardır Sontag’a (1991b, s. 40) göre: Keyfilik. Bir eserin biçemine ait kararların keyfilik ögesi taşıdığını söyleyen Sontag (1991b, s. 40), bu durumu, içeriğe de atıfta bulunarak, şöyle detaylandırır: “Eğer sanat, istemin kendi kendine oynadığı yüce bir oyunca, ‘biçem’ bu oyun oynanırken kullanılan kurallar dizisinden oluşur. Kurallar da her zaman, eninde sonunda, yapay ve keyfi bir sınır demektir; ister (...) biçime ilişkin kurallar olsun, isterse belli bir ‘içerik’in bulunmasına ilişkin kurallar olsun (Sontag, 1991b, s. 40)”.

Tüm bunlar göz önünde bulundurulduğunda, eserin parçaları arasındaki işlevsel ilişkiler çevresinde düzenlenecek bir bakış açısının dolduracağı boşluk daha belirgin hâle gelir. Sanat eserine bu şekilde yaklaşmak, sanatsal biçimi kavramayı kolaylaştırmakla birlikte, biçimin özgün yönlerinin belirlenmesine de yarar. Biçimciliğin maruz kaldığı eleştirilerin birçoğu, eserin amaçları doğrultusunda yönlendirilen işlev kavramı sayesinde bertaraf edilir. “Biçimci, sanatın tek, biricik işlevi olduğunu (belirli biçimin sergilenmesini) iddia ederken; işlevselci sanatsal biçim kuramı, yapıtların anlatmak istediği şeyin ve/ya da amaçlarının çok çeşitli işlevselci uygulamalarına olanak sağlar

(Carroll, 2016, s. 221)”. Böylece eserin anlatmak istediği şeyler tümünden devre dışı kalmadığı gibi, incelemenin çıkış noktası olma özelliği de kazanabilir.

Eserin parçaları arasındaki ilişkiyi o eserde ortaya konmak istenenler üzerinden göstermek, hem içerik olarak kodlanan şeyleri yorumlamaktan hem de sanat eserine ilişkin çeşitli gruplama çabalarından kaynaklanan dışsallığın getirdiği kısıtlamaları aşmaya yarar. Biçem, sanat eserinin oluş şartlarını, onun oluşturulma biçiminden güç alarak ortaya koymanın aracı olur: “Eleştirinin işlevi yapıtın *ne anlama geldiğini* göstermek değil, *nasıl o şey olduğunu*, hatta onun *o şey olduğunu* göstermek olmalıdır (Sontag, 1991a, s. 21)”. Bu yolla sanat eseri, kendisini oluşturan parçaların ve bu parçalar arasındaki ilişkilerin var olduğu düzlemin, yani kendisinin bir yansıması hâline gelir. Bunun eserle ilişki kuran kişiyi götürdüğü yer, biçem ve işlev kavramları sayesinde artık kendisi için var olabilen sanat eserinin ortaya koyduklarını, o eser bağlamında ele almak olur.

3.2. Sinemada Biçim, İçerik, Biçem, İşlev

Çalışmanın bu bölümünde biçim, içerik, biçem, işlev kavramlarının sinemadaki yansımalarına farklı açılardan bakılacaktır. İlk alt başlık (3.2.1.), bir önceki bölümde sanatın alanındaki karşılıklarıyla ele alınan biçim ve biçem kavramlarını sinemanın alanına taşımakta ve ayrıca sinemanın alanında yorumlamayı ele almaktadır. Bir sonraki alt başlık (3.2.2.), sinemanın bir sanat, hem de farklı bir sanat olduğu görüşünü savunan Rus biçimcilerine ayrılmıştır. Önce Rus biçimciliğinin edebiyat alanına kazandırdıkları temel kavramlar ele alınmış, sonrasında bu kavramların onların sinema çalışmalarına olan etkileri tartışılmıştır. Rus biçimciliğine ait bölümde üç alt başlık olarak (3.2.2.1., 3.2.2.2., 3.2.2.3.), onların sinema alanındaki çalışmalarını aydınlatma işlevi gören üç örnek makale de yer almaktadır. Yeni-biçimcilik alt başlığı (3.2.3.) da bölümdeki devamlılığı sürdürerek Rus biçimcilerinden getirdikleri kavramların onları nasıl etkilediğiyle başlamaktadır (3.2.3.1.). Ardından yeni-biçimciliğin 1970 sonrası sinema çalışmalarında yaygın olan ve bu çalışma açısından içerik ve yorum merkezli görüşlerin sinemadaki karşılığını oluşturan Büyük Teori bileşenlerine karşı çıkışları anlatılmaktadır (3.2.3.2.). Son olarak, yeni-biçimcilerin film çalışmalarına en büyük katkılarından biri olarak bilinen anlatım kavramıyla ilgili bilgi verilmektedir (3.2.3.3.). Bölümün son alt başlığı (3.2.4.), Noël Carroll’ın tekil filmin biçimine işlevsel yaklaşımından yola çıkarak

bunun anlatı dışında kalan film öğelerine odaklanırken nasıl işe yarayabileceğini göstermektedir.

3.2.1. İçeriğin ve yorumun gölgesinde film biçimi ve biçemi

Sinemada biçim ve biçem de sanatın alanındaki biçim ve biçem kavramlarıyla benzer algılanışlara sahiptir.

Maddi ya da dışsal olandan ilerlenecek olursa, film biçimi konusundaki ilk karmaşa, filmin malzemesiyle ilgili olarak ortaya çıkar. Biçimin temel çağrışımı olan maddi oluş, bir perde üzerine yansıtılan filmlerin maddi yapılarına ilişkin kafa karışıklığı yaratabilir. Bu anlamıyla ele alındığında film biçimi, 35 mm veya 65 mm pelikülle ya da çeşitli çözünürlüklerdeki dijital sensörlerle eşdeğer sanılabilir. Perdenin büyüklüğü ve çerçeve oranı, projektörün cinsi ve hatta filmin gösterildiği salonun yapısı dahi sinemanın dış nitelikleri arasında gösterilebilir. Ancak ortadadır ki bu öğelerin hiçbirisi film biçimi dendiğinde odaklanması gerekeni tam olarak karşılamaz.

Sinemada biçim, filmin tekniğinin sistematik ve belirlenmiş kullanımıdır. Kullanılan bu teknikler aynı zamanda sinemasal anlatımın bazı temel öğeleridir; anlatı yapısı, sinematografi (kamera hareketleri ve çekim ölçekleri), mizansen (çerçeveleme, aydınlatma, dekor ve kostüm), kurgu ve ses gibi (Söğüt, 2020, s. 596).

Film biçimi, çekilmiş hâliyle filmin kendisine ilişkin bir kavram olarak ele alınmalıdır. Maddi ya da dışsal olan bir kenara bırakıldığında film, baştan sona perdeye yansıyan eserin kendisidir. Dolayısıyla film biçimi kavramına da bir filmi oluşturan öğeler çevresinde odaklanılmalıdır. “Bütün sanat yapıtları gibi bir filmin de **biçimi** vardır. Film biçimi derken, en geniş anlamda bütün filmde öğeler arasında algıladığımız bütün bir ilişkiler sistemini kastediyoruz (Bordwell ve Thompson, 2009, s. 55)”. Bu ilişkiler sisteminin içinde, sinema öncesi sanatlardaki birikimiyle birlikte gelen anlatı ile sinemanın zamanla geliştirdiği özgün teknikler birlikte yer almaktadır. Ayırımın her iki tarafı da biçimsel incelemenin merceği altındadır.

Bir filmin anlatı biçimi beklentilerimizi şekillendiriyor ve bazen de şaşırtıyor olsa da diğer biçimsel nitelikler de benzer işlevleri yerine getirebilir. Filmin renk şemaları, sesler, çekim uzunluğu ve kamera hareketi gibi görünüşte önemsiz ve soyut unsurları, beklentilerimizi yükseltmek ya da şaşırtmak için genellikle dramatik unsurlarla iş birliği yapar (Barsam ve Monahan, 2016, s. 41).

Hem anlatıya hem de sinemasal tekniklerin kullanımına eğilmek, biçim-içerik ilişkisini sinema açısından da farklı şekillerde gündeme getirir. Sinemaya özgü

tekniklerin kullanımına yapılan vurgu nedeniyle söz konusu ilişkinin anlatıyı içerik olarak kodlayan bir ayrıma işaret etmesi durumu geçerliğini korur gibi görünürken, anlatının kendisinin de biçimci bir bakış açısıyla ele alınması aynı ayrımın sorgulanmasına yol açar.

Biçim-içerik ayrımını yeniden ziyaret etmek, ayrımın sinema özelindeki işleyişini görmek açısından önemlidir. Sinemada içerik odaklı alımlama ya da inceleme çabaları konu, tema, öz merkezli bakışla doğrudan ilişkilidir. Daha çok filmlerin anlatılarından yola çıkılmasıyla beliren ve yorumlama edimine hizmet eden bu durum, hem biçim-içerik ayrımını meşrulaştırmakta hem de sinemanın diğer sanatlardan ayrılan yönlerini görmezden gelmekte gibidir.

Bazı izleyiciler bir filme yaşamla ilgili dersler alma beklentisiyle yaklaşır. Onlar bir filme etkileyici ve anlamlı mesajlar verdiği için hayran olabilirler. Ancak anlam kadar önemli olan, bu tutumun filmi içerik (anlam) ile biçim (içeriğin aracı) arasında bölerek çoğu kez yanılgıya düşmesidir. Örtük anlamların soyut niteliği genellikle *temalar* denilen daha genel kavramlara götürebilir. (...) Bu tip tanımlamaların bir değeri vardır, ancak bunlar çok geneldir; yüzlerce film bunlara uyar. (...) Örtük anlamları incelemenin bir filmin *özel* ve *somut* özelliklerini arkada bırakmaması gerektiğini öne sürüyoruz (Bordwell ve Thompson, 2009, s. 62).

Biçim ve biçem kavramları, sinemada da bütüncül bir bakış açısının karşılığı olarak kullanılmalıdır. Sanat eserlerinin tümünde olduğu gibi, filmler özelinde de önemsiz oldukları söylenemeyecek konu, tema, öz gibi bileşenler için var olan bir seyir deneyimi yerine, filmlerin bu bileşenlerle ilişkide olan diğer öğelerini de içeren bir yaklaşım benimsenmelidir. Zira filmin anlatısındaki öykü, olay örgüsü, karakterler gibi unsurların doğrudan denebilecek şekillerde ortaya koyduğu şeyler, örneğin konu, aslında filmin tüm biçimiyle ilişkilidir. “Bu nedenle konu filmin biçimsel bağlamıyla ve onu algılayışımızla şekillenir (Bordwell ve Thompson, 2009, s. 56)”. Filmlerin düşünsel çıkarımların alanı olarak görülmesi gerektiği düşüncesi de bu bağlamda sorgulanmaya uygun hâle gelir. Sinemaya özgü biçimsel yapılanmalar, filmlerin birer ileti aracına indirgenmesi sorununun çözümündeki ilk uğrak olmalıdır. “Öyleyse biçim —kendi özgül söylemindeki adıyla biçem— duyumsal etkilerin bir planıdır; ivedi duyumsal etkiyle (ister bireysel, ister ekinsel) bellek arasındaki alışverişin aracıdır (Sontag, 1991b, s. 42)”.

Filmde biçemi biçimden ayıran nitelikler de sanatın alanında bu ayrımı yaratanlarla aynıdır. Biçim, ilgili sanat dalına, bu kez sinemaya özgü araçların tamamını kapsıyorken biçem, bu araçların bir film özelindeki kullanımlarına işaret etmektedir. Diğer bir ifadeyle, film biçimine ait seçeneklerden yapılan tercihler filmde biçemi oluşturur. Bu

tercihler, yine sanatın genelinde olduğu gibi, bir sanatçıya, bir akıma ya da tekil bir filme ait olabilir. “Biçem, bir yapıtın, bir yönetmenin ya da bir grup filmin özel dışavurumunu ifade eder (Guynn, 2011, s. 248)”. Bu yönüyle biçem, farklılık kavramı üzerinden işler ve belirli bir yönetmenin, akımın, filmin diğerlerinden nasıl ayrıldığını ortaya koymaya yarar (Guynn, 2011, s. 248-249). Biçemin üslup sözcüğünün anlamına yaklaştığı hâli, bir yönetmeni diğerlerinden farklı kılan özellikler üzerine kurulu olabilir. “Bu nedenle, bir biçem, geleneklerden özgür olduğunu iddia eden ve film yapımının belirli baskın kodlarını ve geleneklerini kasten ihlal eden bir yönetmen için kişisel olabilir (Guynn, 2011, s. 249)”. Bir akım özelinde ele alındığında biçem, “kolektif de olabilir ve bir hareketin dışavurumcu özelliklerini tanımlayabilir (Guynn, 2011, s. 249)”. Bu anlamda film biçemi, kısa süreli akımları tanımlamak kadar, daha uzun süreli film yapım dönemlerine denk düşen tercihler toplamını da işaret edebilir (Guynn, 2011, s. 249). “Film tarihinde daha sınırlı ya da dönemler arasında sıçrayan biçemsel etkiler de tanımlanabilir (Guynn, 2011, s. 249)”.

Sinemada biçem (style), mediumun (filmin) tekniğinin sistematik ve belirlenmiş kullanımıdır. Kullanılan bu teknikler, aynı zamanda sinemasal anlatımın bazı temel öğeleridir; anlatı yapısı, sinematografi (kamera hareketleri ve çekim ölçekleri), mizansen (çerçeveleme, aydınlatma, dekor ve kostüm), kurgu ve ses gibi. Biçem, filmin görüntü ve sesteki oluşan metni, yönetmen tarafından belirli tarihsel bir geçmişten geçerek yapılmış seçimlerin bütünü veya sonucu, olarak da tanımlanabilir. Sinemada tek bir filmdeki biçemden bahsedilebileceği gibi, bireysel (örneğin Fellini), grupsal veya dönemsel (örneğin Yeni Dalga) biçemlerden de söz edilebilir (Serter, 2005, s. 21).

Bu çalışma açısından film biçemi, tek bir filmin kendi içindeki ve kendisi için olan biçimsel tercihleri içermektedir. Film biçeminin bu yönde kullanımı, sinemaya özgü tekniklerin bir film özelinde nasıl kullanıldığını ortaya koyma potansiyeline sahiptir.

Biçemi en dar anlamda, mecranın tekniklerinin bir film tarafından sistematik ve belirgin kullanımı olarak ele alıyorum. Bu teknikler genel alanlara ayrılır: Mizansen (sahneleme, aydınlatma, performans ve ortam); çerçeveleme, odaklama, renk değerlerinin kontrolü ve sinematografinin diğer yönleri; kurgu; ses. Biçem, asgari olarak, filmin görüntülerinin ve seslerinin dokusu, sinemacıların belli tarihsel koşullarda yaptıkları seçimlerin sonucudur (Bordwell, 1997, s. 4).

“Biçem içerikten çok biçimle ilgilidir (Guynn, 2011, s. 248)”. Biçemin doğası gereği oluşan bu durum, bir filmin biçimsel araçları harekete geçirmesine odaklanma gerekliliğinin nedenlerini de ortaya koyar. Sanat ya da sinema dışı kavram ve kuram kümeleri yerine sinemasal araçların kullanımına eğilmek, bir filmin var oluş amacını ve

şeklini kavramayı da beraberinde getirir. Böylece filmlerin düşünsel ve duygusal düzlemde harekete geçen etki gücü de film biçemi üzerinden anlaşılır hâle gelir.

Film ile seyirci arasındaki ilişkinin vücut bulma şekillerinden biri olarak anlamlandırma, genellikle içerikle bağdaştırılır. Bir “filmi anlama ve yorumlama; filmin içeriği, hikâyede yer alan olaylar ve katılımcılar ve bunların filmin bağlamı içine işlevsel ve sosyal açılardan yerleştirilmesi ile ilgili çıkarımsal bir akıl yürütme meselesidir (Wildfeuer, 2014, s. 11)”. Konu, tema, öz kavramlarından biri ya da birkaçından hareketle filmlerin şu ya da bu anlama geldiğini ifade etmek oldukça yaygın, yaygın olduğu kadar da doğal bir davranıştır. “Filmlerin niçin bir anlama geldiğini söylemek, ne anlama geldiğini söylemekten daha kolaydır. Filmler bir anlama gelir, çünkü insanlar onların bir anlama gelmesini ister (Nowell-Smith, 2000, s. 10)”. Sorun, anlamlandırmanın salt içeriğin yorumlanmasından ibaret bir eyleme dönüştürülmesinde yatmaktadır. Anlamın yalnızca içerik aracılığıyla taşındığı varsayımına dayanan bu yaklaşım, seyirciyi bir kez daha biçim-içerik ayrımının sınırlarına hapseder. Bunun sonucu olarak da hem tek başına içeriğe odaklanmanın yararlı olduğu hem de biçimin sadece bir süsleme olduğu çıkarımları dolaşımda kalmaya devam eder. “Bu nedenle anlamı filmde çıkarılacak basit bir içerik olarak göremeyiz (Bordwell ve Thompson, 2009, s. 63)”. Filmlere anlam yükleme isteği, filmin sunduğu dünya dışında yer alan dünyaya (kültürel, toplumsal, evrensel yapılar ve değerler) dair yorumda bulunmanın cazibesiyle açıklanabilir. İnsan doğasından kaynaklanan bu durum, filmin içeriğe ait olmayan bileşenlerinin, dolayısıyla da tüm biçiminin görmezden gelinmesine neden olduğunda bir soruna dönüşmektedir. “Anlam yüklemelerimiz soyutlaştıkça ve genelleştikçe, filmin özgül biçimsel sistemini kavramada riskimiz artar. Filmleri analiz ederken filmi daha geniş bir anlamın içine yerleştirme isteğimiz ile somut sisteme yönelik ilgimizi dengelemeliyiz (Bordwell ve Thompson, 2009, s. 63)”.

Film-seyirci ilişkisindeki bir başka durak, filmlerle kurulan duygusal bağdır. Sinemanın görsel ve işitsel olanaklarından kaynaklandığı söylenebilecek olan etki gücü, seyircinin filmleri duygusal bir düzlemde deneyimlemesine de yarar. Bu durum da genellikle filmlerin içeriği olarak kodlanan bileşenlerin bir sonucu olarak yorumlanır. Anlatı başlığı altında toplanabilecek öğelerin, örneğin etkileyici bir öykünün, karmaşık bir olay örgüsünün ya da sempati duyulan bir karakterin varlığı, filmin seyirciyi etkilemesindeki başat unsur olarak gösterilir. Yine bir bakıma doğru olan bu önerme, film biçimini dışladığı takdirde eksik kalır. Filmin duygusal etki gücü, onun biçimsel

düzenlenişinin sonuçlarından biridir. Çok sayıda seyirciyi etkisi altına almış filmlerin çeşitli formüllere indirgendiğine sıkça rastlansa da bu formüllerin her zaman aynı güçte işlemediği düşünüldüğünde, filmlerin özgün biçimsel yapılanmalarının önemi daha net ortaya çıkmaktadır.

Bir romanı ya da filmi “doğru” duygusal tepki üretmesi için düzenlemenin genel bir reçetesi yoktur. Bu tamamen bir bağlam, yani her yapının biçimi olan özel sistem meselesidir. Kesin olarak bütün söyleyebileceğimiz, izleyicinin yaşadığı duygunun yapıtta algıladığı biçimsel ilişkilerin toplamından çıkacak olmasıdır. Bir filmdeki biçimsel ilişkilere mümkün olduğunca çok dikkat etmemizin bir nedeni budur; algımız zenginleştikçe, tepkimiz de daha derin ve karmaşık hale gelir (Bordwell ve Thompson, 2009, s. 60).

Filmlerin hem düşünsel hem de duygusal etki güçlerinin yorumlamayla olan ilişkilerine örnek vermek, sorunun film biçimine odaklanmakla aşılabileceğini göstermek açısından kolaylık sağlayacaktır. Alain Resnais ve Ingmar Bergman örneklerinden hareket eden Sontag (1991a, s. 16), *Geçen Yıl Marienbad*’da (*L’année dernière à Marienbad*, 1961) ve *Sessizlik* (*Tystnaden*, 1963) filmlerinden yola çıkar. Her iki yönetmenin ve filmin, yorumlama ediminden paylarına düşeni almış olmaları dikkat çekicidir. Bu durum, söz konusu sanatçıların ve eserlerin karmaşık yaratım ve alımlama süreçlerini harekete geçirmeleriyle yakından ilgilidir. Özellikle *Geçen Yıl Marienbad*’da filminin açık yapısı, filmi anlamlandırma isteğini harekete geçirmedeki en önemli etmenlerin başında gelir. Ancak buna rağmen Sontag’ın (1991a, s. 16) önerisi, filmin davet ettiği varsayılan yorumlama uğraşının bir kenara bırakılmasıdır; böylece film, sinema sanatının olanakları özelinde beliren kimi kısıtları aşma çabası olarak görülecektir:

Kendileriyle yapılan söyleşilerden anlaşıldığına göre, Resnais ve Robbe-Grillet, *Geçen Yıl Marienbad*’da’yı bilerek, aynı inandırıcılıkta birkaç yoruma birden açık olacak biçimde tasarlamışlardır. Gene de *Marienbad*’ı yorumlama dürtüsüne karşı direnmesi gerekir insanın. *Marienbad*’da önemli olan, bazı imgelerin arı, çevrilemez, duyum yüklü yakınlığı ve bazı sinemasal biçimlendirme sorunlarına getirilen dar da olsa güçlü çözüm yollarıdır (Sontag, 1991a, s. 16).

Sessizlik örneğinde ise filmin tümüyle değil, bir sekansıya ilgili tespitlerde bulunur Sontag. Bahsedilen sekansta, otel penceresinden bakıldığında bomboş bir sokakta yer aldığı görülen bir tank vardır. Sontag (1991a, s. 16), bu tankın Bergman tarafından bir penis imgesi olarak filme yerleştirilmiş olabileceğinden bahsettikten sonra “Düşünerek yaptıysa aptalca bir düşüncedir bu.” der. Biçem kavramındaki sanatçı tercihi vurgusu hatırlanacak olduğunda, Sontag’ın bu sekans özelinde Bergman’ın niyetiyle ya da bu

niyetin film dışı bir göndermeye sahip olmasıyla ilgilenmediği de açıktır. Ona göre bu sekansta kaba bir nesne olarak dikkat çeken tank, otelin içindeki olayların duyusal eşdeğeri olarak görüldüğünde, filmin en çarpıcı ânını yaratır (Sontag, 1991a, s. 16). Filmde aniden beliren bir nesneyi filmin dünyası içinde ele almak yerine, o nesneye “Freudcu bir yorum yakıştırmaya çalışanlar, perdede olup bitenlere kendilerini kaptıramadıklarını ortaya koymuş (Sontag, 1991a, s. 16)” olurlar.

Eleştiri kurumunun temellerini attığı söylenebilecek edebiyattan ilerlenecek olursa, bu alanda yerleşmiş içerik ve yorum merkezli incelemelere dikkat çekmek gerekmektedir. Edebî metinler, sinemadan çok daha uzun süredir sosyal bilimlerin felsefe, sosyoloji, psikoloji gibi alanlarında üretilmiş düşünceleri örneklendirmek ya da savunmak amacıyla kullanılmaktadır. Bu açıdan bakıldığında, eleştiri geleneğindeki belirleyici rolü dolayısıyla, edebiyat eleştirisindeki bu tercihin diğer sanat dallarında da benimsenmiş olması gayet doğal görünmektedir. Hatta bu uğraş, uygulandığı sanat dalının nitelikleri fark etmeksizin, okuma şeklinde ifade edilen özel bir ada da sahip olmuştur. Herhangi bir sanat dalında yaratılmış bir eseri okumak, çoğunlukla, o eseri kendi alanının ya da sanatın dışında kalan ilgili (ya da ilgisiz) sosyal bilim dallarıyla ilişkilendirmenin karşılığı olmuştur. Tarihi çok daha eskiye dayanan bir sanat dalı olarak edebiyatın bu duruma öncülük etmesi, sinemayı da güçlü bir şekilde etkilemesine yardımcı olmuş gibi görünmektedir. Ancak burada çoğu zaman gözden kaçan nokta, sanatın dışında kalan alanlara özgü çıkarımları bir film üzerinden örneklendirmenin ya da savunmanın, o filmin yaratıldığı özgün koşulları göz ardı etmesidir. Diğer bir deyişle filmleri okumak, okumayı gerçekleştirmeye yarayan dinamikler aynı olduğu için, farklı sanat dallarında yaratılmış farklı eserleri ya da farklı yönetmenlerce çekilmiş farklı filmleri de aynılaştırmaktadır. Bu durumu, okumayı gerçekleştiren kişinin uzmanlığını sorgulayarak ele alan görüşler de vardır:

Film incelemeleri, filmleri edebî metinler biçiminde “okumak”la ilgiliyse, bir sürü tanıdık yorumlama stratejisiyle donanmış herhangi bir beşerî bilimler uzmanı muhtemelen film analizi konusunda eğitim almış herkes kadar iyi olabilirdi. Bu, özellikle beşerî bilimlerdeki yorumbilimsel uygulamaların aynı yorumsal şemalar ve buluşsal yöntemler üzerinde birleşmesi nedeniyle doğrudur. Ancak film çalışmalarını daha çok sanat tarihi ya da müzikoloji gibi ele alırsak, yorumlayıcı okumanın, biçim uygulamalarındaki değişim ve istikrarı incelemenin önüne geçmesi gerekmez (Bordwell, 1997, s. 8).

Wildfeuer’in (2014, s. 6) de belirttiği gibi edebî yaklaşımlar filmin anlatısının incelenmesi için bir temel oluşturmuştur. Filmleri okumanın doğal bir yan etkisi,

okumanın kendisinin filmlerin anlatıları üzerinden yapıyor olmasıdır. Edebiyatla yakın ilişkili bir eylem olarak okumak, bir filmde okumaya en uygun öge olan anlatının ön plana alınmasına neden olmaktadır. Bunun sonucu olarak da film biçiminin diğer öğeleri çoğu zaman devre dışı kalmaktadır. Anlatıyı oluşturan öykü ve olay örgüsü, sıklıkla karakterlerin yapıp ettiklerinin özeti olmaya yarayarak, filmlerden çıkarılan anlam kümelerinin taşıyıcısı hâline gelmektedir.

Film çalışmalarında, incelenecek ya da araştırılacak şeyin sadece bir metinden ibaret olmadığı çoğu kez göz ardı edilmektedir. Tasarım veya başlangıç aşamasında ortaya çıkan yazılı bir metin, belirli ve özel bir takım süreçlerden sonra görsel ve işitsel bir anlatım, bir film haline gelmektedir. Sonuçta meydana çıkan film, artık yalnızca yazılı bir metinden ibaret değildir. Bu materyalin oluşumu (görüntünün düzenlenmesi, kurgulanması ve müzik eklenmesi) sıradan bir olay değildir. Başka bir deyişle, biçim basit bir şekilde metnin gelişi güzel giydirilmesi değildir (Serter, 2005, s. 4).

Anlatının kavram ya da kuram taşıyıcısı olarak önem kazanması durumlarının alternatiflerinden de söz etmek gerekmektedir. Burada anlatıyı önceleyen diğer çalışmalar ile anlatı dışındaki film öğelerine odaklanan çalışmalar arasında bir ayrıma gidilebilir.

Anlatının sinemanın dinamiklerine göre ve herhangi bir şeyin taşıyıcısı olma zorunluluğu olmadan ele alındığı çalışmalar, özellikle Bordwell ve Thompson'ın yaklaşımlarıyla bilinir olmuştur. Burada anlatı, örtük ya da semptomatik anlamların taşıyıcılığını yapmaz.

Göndergesel anlam yaratma ile filmsel anlatının inşası arasındaki yakın ilişki, David Bordwell ve meslektaşları tarafından ayrıntılı olarak açıklanmıştır. Seyircinin filmlerdeki dinamik anlam tahminlerini temel anlatı ilkelerine dayalı olarak keşfetmek, bu bağlamda hâlâ çok günceldir. 20. yüzyılın başında Rus biçimcileri tarafından yapılan temel ayrımlar üzerine eklemeler yapan Bordwell, teorik yaklaşımında bir anlatının inşasını ve özellikle de alıcı tarafından bilişsel bir yapı olarak alınılan ve filmin öyküsünün gerçek temsili olan fabulanın yaratılmasını açıklayan önemli kalıplara dikkat çekmektedir. Fabulayı, hikâye olaylarının montaj ve kesmelerle eklenmesi olan syuzhet ile ilişkilendirmek için, alıcı bu olaylar arasında belirli desenler oluşturur. Bunlar, zaman ve mekân kalıpları ile anlatı mantığıdır (Wildfeuer, 2014, s. 12).

Filmin anlatı dışında kalan öğelerine odaklanan çalışmalarda ise taşıyıcılık rolünü film biçimi ve biçemi devralır. Burada çoğu zaman örtük ve semptomatik anlamların çıkarılması çabası birincildir ve bu durum, bu kez filmin anlatı dışında kalan araçlarının yorumlama ya da okuma çabalarına hizmet etmesine neden olur. Yakın dönem film çalışmalarında yorumcuların biçime ve biçeme hiç dikkat etmediğini belirten Bordwell (1989b, s. 261), biçimin esas olarak bir anlam aracı şeklinde görüldüğünü söyler:

“Eleştirmenin karakterlerin semantik alanları cisimleştirişini seyrettiği bir pencere ya da anlık bir sapma—ilginç bir kamera hareketi, sırası geldiğinde ‘okunabilen’ ani bir kesme (Bordwell, 1989b, s. 260-261)”. Klasik devamlılık kuralına bağlı sahneleme, çekim, kurgu sistemleri de sembolik potansiyeli için kullanılmaktadır (Bordwell, 1989b, s. 261). “Film biçimi on dokuzuncu yüzyıl melodramındaki müzik gibidir: Her zaman tabi, hayal meyal orada, sadece başka sebeplerden önemli görülen bir noktanın altını çizdiğinde ilgi çekici (Bordwell, 1989b, s. 261)”.

İster anlatının isterse de anlatı dışında kalan öğelerin üzerinden gerçekleşsin, yorumlamanın nasıl işlediğini de incelemek gerekmektedir. Düşünsel bir etkinlik olarak yorumlamanın filmleri ele almada edindiği merkezî konum, David Bordwell’in *Making Meaning* (Bordwell, 1989b) adlı kitabında etraflıca ele alınmaktadır. Kitabın yorumlamaya bir etkinlik olarak nasıl yaklaştığı, daha sonra hem Bordwell’in diğer eserlerinde hem de başka araştırmacılar tarafından incelenmiştir. Çalışmanın bu bölümünde bu görüşlerden söz etmek, yorumlamanın daha iyi anlaşılması bakımından önemlidir.

İçeriğin ortaya çıkarılması olarak ele alınabilecek yorumlama, özellikle sosyal bilimlerde oldukça yaygın bir etkinliktir. “Sosyolojik olarak, yorum olarak adlandıracağım şey, belki de beşerî bilimlerde eleştiri için o kadar merkezî olmuştur ki, yorum eleştirinin kendisiyle eşanlamlı hâle gelmiştir (Bordwell, 1993, s. 95)”. Burada dikkat çekilmesi gereken birkaç nokta bulunmaktadır. Bunlardan ilki, Bordwell’in yorumlamayı eleştirel faaliyet içinde konumlandığı yerdir. “Bana öyle geliyor ki Bordwell, Monroe Beardsley gibi, eleştiriye dört tür faaliyeti kapsıyor olarak tasavvur ediyor: Betimleme, analiz, yorumlama ve değerlendirme (Branigan, 1993, s. 6)”. Bordwell için yorumlama, betimlemeden, analizden ve değerlendirmeden ayrı bir noktada durmaktadır. Yorum ile değerlendirme arasındaki farka, “Bence çok az eleştirmen, bir yorumun mutlaka bir değerlendirme olmadığı iddiasıyla tartışacaktır.” diyerek değinen Bordwell (1993, s. 96-97), sıra yorum ile analiz arasındaki farka geldiğindeyse daha fazla insanın bu ayrıma itiraz edeceğini belirtmektedir.

Yine de parçalar ve bütünler arasındaki uygun ilişkilere işaret etmek (analiz) ile soyut anlamlar ileri sürmek (yorum) arasında ilkesel bir fark vardır. Bir resimdeki kompozisyon ve rengi, bir müzik parçasındaki melodik motifleri ve armonik dokuyu, edebiyattaki prozodü ve olay örgüsünü vb. analiz edebilirsiniz. Analizinizin yorumlayıcı varsayımlar tarafından yönlendirilmesine gerek yoktur (benim benimsediğim anlamda yorumu kullanarak) ve yorumlayıcı bir sonuç olması gerekmez. Bir sekans boyunca çekimlerin uzamsal ilişkilerinde

örüntüler gösterirseniz, bir analiz üretirsiniz. Açıkladığınız örüntülere soyut bir anlam yüklemek gibi yorumsal bir hamle yapabilirsiniz, ancak analitik düzeyde de kalabilirsiniz, belki de bu örüntülerin gerçekleştirdiği düz anlamsal ve diegetik işlevleri tartışarak (Bordwell, 1993, s. 97).

Dikkat çekilmesi gereken diğer bir nokta, anlama ile yorumlama arasındaki farktır. Bordwell daha işin başında, yani anlama ile yorum arasında ayrıma giderken, bu ayrımın iki tarafını nasıl ele aldığına ilişkin açıklamalarda bulunmaktadır. Bordwell (1993, s. 96), yorumu, her türden anlam yargısı ya da herhangi bir çıkarsama şeklinde geniş bir perspektiften değil, daha dar anlamda, bir öyküyü takip etmek ile ona soyut anlamlar yüklemek arasındaki ayrımı koruyarak ele aldığını belirtmektedir.

Anlama-yorumlama farkını daha iyi anlamak için yeni-biçimcilerin anlam hakkında yaptıkları dörtlü ayrımı hatırlamak yararlı olacaktır. Burada göndergesel ve açık anlam ile örtük ve semptomatik anlam türleri kendi içlerinde ikili birer grup meydana getirirler. Göndergesel ve açık anlamlar anlamayı, örtük ve semptomatik anlamlar ise yorumu oluşturur (Branigan, 1993, s. 10). “Anlama, metinden harfî harfîne çıkarılan açık anlamların inşasıdır. Yorum, gizli anlamların inşasıdır (Tuttle Ross, 1995, s. 565)”. Anlamada, temsil edilen karakterler gibi, somut olarak orada olduğu varsayılan şeyler ön plandadır ve bu yönüyle anlama, metnin ve onun dünyasının ifade ettiği anlamları kavrar (Bordwell, 1993, s. 95-96). “Yorum, aksine, filme ve dünyasına soyut ve gerçek olmayan anlamlar yükler. Metinde örtük ya da semptomatik anlamlar ortaya koymak için, belirtilen dünyanın ve belirtilen herhangi bir mesajın ötesine geçerek daha geniş bir anlam yükler (Bordwell, 1993, s. 96)”. Bu geniş anlamlar, daha önce de bahsedildiği gibi, sanatın ve sinemanın alanı dışında yer almaktadır. “Semptomatik anlamlar sıklıkla—ama değişmez bir şekilde değil—kültürel ve ideolojik inançları içerir (Branigan, 1993, s. 12)”. Örtük ve semptomatik anlamların filminden çıkarılmasını önceleyen yorum, anlamının çoğunlukla aşağıdan yukarıya işlemesi durumunun tersini yaratır. “Yorum, şemaları, anlamsal alanları ve buluşsal yöntemleri içeren yukarıdan aşağıya bir süreçtir (Bordwell, 1993, s. 107)”. Yine de anlama ile yorumlama arasında önemli bir ortaklık da bulunmaktadır. Anlama ve yorumlama, film içindeki ipuçlarından inşa edilmiş anlamları içermesi bakımından birlikte ele alınabilir. Bunun yanı sıra, anlamayı ve yorumlamayı oluşturan anlamlar eserin ya da yaratıcısının niyeti açısından da benzer muameleye maruz kalmaktadır. “Metinden inşa edilen anlamlar, eserin amaçlanan bir parçası ya da tesadüfi bir durumun istem dışı bir yan ürünü olabilir (Tuttle Ross, 1995, s. 566)”.

Peki, yorumlama nasıl işlemektedir? Bordwell'e göre yorum, belirli süreçler ve gelenekler tarafından yönetilmektedir ve yorum okulları, aralarında paylaştıkları problem çözme tekniklerini kullanarak kendi disiplinlerinin izin vereceği uzlaşımlarla sınırlı olan yorumlar üretmektedir (Tuttle Ross, 1995, s. 565). “Genel olarak, eleştiri kurumunun film yorumlayıcısına koyduğu hedef şudur: Bir ya da daha fazla uygun filmin yeni ve ikna edici bir yorumunu üretmek. Bu hedef, eleştirmenin göreve yaklaştığı zihinsel seti, varsayımları ve beklentileri şekillendirecektir (Bordwell, 1989b, s. 29)”. Buradan hareketle Bordwell, eleştirmenin, yorumlama öncesinde dört adet sorunla karşılaştığını (Bordwell, 1989b, s. 29) ve yorumlama sırasında da dört adet etkinliği gerçekleştirdiğini (Bordwell, 1989b, s. 41) belirtir.

Yorumlama öncesinde karşılaşılan sorunlardan ilki, uygunlukla ilgilidir ve seçilen filmin eleştirel yorumlamaya uygun hâle getirilmesini içerir (Bordwell, 1989b, s. 29). İkinci sorunu Bordwell (1989b, s. 30) “inatçı veri” olarak adlandırır ve burada sorunun kaynağı, filmin ilk bakışta yorumlanamaz görünen ya da eleştirmenin yaklaşımına uymayan nitelikleridir. Bir sonraki sorunda yenilik vurgusu ön plandadır; birbirini tekrar eden okumalar bizzat eleştiri kurumu tarafından istenmeyen ilan edildiği için, yorumlayıcının yorum için kullandığı film ya da teori özelinde yeni bir bakış açısı getirmesi beklenir (Bordwell, 1989b, s. 30). Son sorun inandırıcılık sorunudur ve çözüm olarak yorumun mantıklı olmasını gerektirir (Bordwell, 1989b, s. 30).

Bordwell'in (1989b, s. 41) aynı anda hem psikolojik hem sosyal hem de söylemsel bir süreç olduğunu söylediği yorumlamanın, yorumlanacak film seçildikten sonra içerdiği dört adet etkinlik ise şöyledir:

1. *En uygun anlamların örtük ya da semptomatik veya her ikisi olduğunu varsayın. (...)*
2. *Bir ya da daha fazla semantik alanı belirgin hâle getirin. (...)*
3. *Metinsel birimleri semantik özelliklerle ilişkilendirerek semantik alanları filme çeşitli seviyelerde eşleştirin. (...)*
4. *Yorumun yeniliğini ve geçerliğini gösteren bir argüman dile getirin* (Bordwell, 1989b, s. 41).

Bu etkinliklerin ilkiyle ilgili söylenmesi gereken, Bordwell'in (1989b, s. 41) film eleştiri tarihindeki başlıca eğilimlerin örtük ve semptomatik anlam türleriyle olan yakın ilişkisine dikkat çekiyor olmasıdır. İkinci etkinlikle ilgili Bordwell (1989b, s. 41), “Yorumlayıcı anlamlar yüklerken semantik alanları (örneğin, tematik kümeler, ikili karşıtlıklar) harekete geçirmelidir.” demektedir. Üçüncü etkinlik, Bordwell'in (1989b, s. 41) “yorumlamanın bilişsel becerileri” olarak adlandırdığı ve aralarında analogiler kurma,

zihinsel modelleme, birlik ve örüntü varsayımı, ilgili pasajları seçme gibi etkinlikler olan aşamayı içermektedir. Dördüncü ve son etkinlik, “eleştirmenin kitlesini ikna etmek için argümanların, örgütsel yapıların ve söylem tarzlarının kurumsal bir çerçeve içinde nasıl işlediğini izler (Bordwell, 1989b, s. 41)”.

Hem yorumlama öncesinde karşılaşılan sorunların hem de yorumlama sırasında izlenen etkinliklerin Bordwell açısından tüm yorumlarda ortak olduğunu belirtmek gerekmektedir. Ortaklık, farklı teorik ya da eleştirel yaklaşımlar benimsendiğinde ya da farklı filmler incelendiğinde de geçerlidir. “Bordwell, yorumların içerik bakımından farklılık gösterebilmesine rağmen, farklı eleştiri okullarının aynı problem çözme tekniklerini paylaştığını ileri sürer (Tuttle Ross, 1995, s. 567)”. Bu durumun yarattığı sorunları 1970’lerin film eleştirisi üzerinden örneklendiren Kaplan’ın şu sözleri dikkat çekicidir:

David Bordwell’in Making Meaning’de film teorisi eleştirilerinde bir miktar adalet olduğunu inkâr etmiyorum. 70’lerin film eleştirisinin çoğunun “semptomatik” olduğu, yorumların çoğunun “teori” olmadığı ve eleştirinin “uygulamalı” teori olduğu yönündeki görüşlerine saygı duyuyorum. Ayrıca, bazı yorumların kendilerini yeni teoriler uyguluyormuş gibi gösterirken, aslında daha önceki dönemlerden edebî analizlerde yaygın olan göstergebilimsel şemalara dayandığını düşünüyorum (Kaplan, 1993, s. 48).

Yorumlama dinamiklerinin aynı olmasından hareketle yorumlar da aynılaşmaktadır. Bunun nedeni, filmlerden çok bizzat yorumlama işinin daha önemli görülmesi olabilir. “Eleştirmenler dikkatlerini nesneye (yani filme) değil, yorumlama sanatının kendisine odaklarlar (Tuttle Ross, 1995, s. 568)”. Yorum üzerine yoğunlaşmayı zararlı gördüğünü ifade eden Bordwell (1993, s. 108), yorum yerine önerdiği ve film analizinin daha fazla dikkat çektiği alternatifi, “Tarihsel bağlam ve toplumsal kabul, biçim ve yapı, insanların filmleri nasıl algıladığı ve anladığı hakkında başka sorular sorabileceğimizi öneriyorum ve bunlar sinemayı da faydalı bir şekilde aydınlatılabilir.” diyerek özetlemektedir. “Bordwell, örneklerden sonsuz anlamlar çıkarmak yerine, filmlerin nasıl yapıldığı (kompozisyon) ve filmlerin seyircileri üzerindeki işlevleri ve etkileri hakkında sorular sorduğumuz nesne merkezli bir yaklaşım (Tuttle Ross, 1995, s. 568)” öne sürmektedir. Thomson-Jones’un (2008, s. 93) “dar yorumlayıcı film analizi” olarak tanımladığı yaklaşımın alternatifi “filmlerin nasıl çalıştığını analiz etmeyi - belirli amaçlara ulaşmak (örneğin, bir hikâye anlatmak ya da belirli anlamları somutlaştırmak) için teknik ve biçimsel olarak nasıl bir araya getirildiklerini ve seyircinin belirli bir tür aktif katılımını teşvik etmeyi içerir (Thomson-Jones, 2008, s. 93)”. Bordwell (1993, s.

109) de kendi alternatifinin biçim, biçem ve anlamın belirli koşullarda nasıl etkileşime girdiğine odaklandığından söz etmektedir. “Bordwell’in ‘poetika’sı, ilk olarak, bir filmin yüzeyine yakın ilgiyi içerir: Bu, algıya daha büyük bir rol vermek, bir filmin benzersiz işlevlerine ve etkilerine dikkat etmek anlamına gelir (Kaplan, 1993, s. 48)”.

Yüzeye yakınlık, yüzey dışında, yani filmin derinlerinde yattığı söylenen anlam kümelerine ve onları yorumlamaya tümünden karşı olmak anlamına gelmemektedir. “Bunun, film yorumlamaya son verilmesi çağrısı olmadığını unutmayın. Bu, yorumun her zaman ve tamamen aydınlatıcı olmadığını iddia etmek değildir.” diyen Bordwell’in (1993, s. 109) amacı, sinema araştırmalarının çeşitlilik potansiyeline vurgu yapmaktır: “Film çalışmaları, yorumdan ve hatta eleştiriden çok daha geniş bir alandır (Bordwell, 1993, s. 109)”. Bu alanın genişliğine rağmen aynı yorumlama süreçlerinden geçerek filmleri sinemanın ve sanatın alanı dışındaki kavram ve kuramların taşıyıcısı olmaktan ibaret görmek, Bordwell’in aşağıdaki sözlerinde de bahsettiği gibi, filmde ve sinemadan çok, ilgili kavramların ve kuramların işine yaramaktadır:

Çoğu “teorik” yazı, başka yerlerde ifade edilen teorik doktrinleri uygulayan film yorumlarıdır. Kitabın ya da makalenin karakteristik yapısı, bir teoriden türetilen bazı önermeleri ortaya koymak, filmi teorisinin ışığında yorumlamaya devam etmek ve daha sonra teorisinin kullanışlılığı ya da filmin teorisini aydınlatma yeteneğinin bir değerlendirmesiyle sonuçlandırmaktır. Ek olarak, tek bir teoriyi uygulamaktan bahsetmek yanıltıcıdır, çünkü karakteristik olarak bu yorumlar kavramları, terimleri ve argümanları benimsemelerinde oldukça eklektiktir (Bordwell, 1993, s. 110).

Bu bölümde film biçimi ve biçemi ekseninde incelenen içerik ve yorumlama kavramları, sinemanın akademik ve eleştirel bir faaliyet olarak ele alınmasındaki başat rollerini sürdürmektedirler. Bunun bir soruna dönüştüğü yer, daha çok, ilgili kavramların film biçimini ve biçemini dışlamaları durumunda görünür olmaktadır. Çoğu araştırmacının sinema dışı niteliklerine vurgu yaptıkları kavramlar ve kuramlar filmler ele alınırken merkezî bir konuma geldiğinde, filmlerin sinemasal niteliklerinin geri planda kaldığı görülmektedir. Bu durumun başka bir yansıması, bizzat film biçimi ya da biçemi öğelerinin yorumlama çabalarına eşlik etmesidir. Bu gibi durumlarda da filmler, yine, içeriğe ait bileşenlerin diğerlerine kıyasla daha önemli olduğu varsayımından hareketle ele alınırlar. Her iki durumda da tek tek filmlerden ya da sinemanın kendisinden çok yorumlanacak içeriklere odaklanmak, filmlerin ya da sinemanın farklı yönlerini görmezden gelmeye yol açma tehlikesi barındırmaktadır. Bu nedenle, yorumlamanın tümünden dışlanması gerekmediğini öne süren görüşler, adı konulmamış bir denge ilişkisine

atıfta bulunarak, film biçimi ve biçemi konusunda dikkatli olmaya ve sinemanın barındırdığı çeşitliliği göz önünde bulundurmaya davet etmektedirler.

3.2.2. Rus biçimciliği: Edebiyattan sinemaya

Rus biçimcilerinin edebiyat alanında öne sürdüğü düşünceler, edebiyata özgü kavramlar üzerinden yola çıksalar da daha sonra hem kendilerinin hem de kendilerinden sonra gelenlerin sinema alanındaki üretimlerini de etkilemiştir. Bu nedenle Rus biçimcilerini iyi anlamak için işe, düşüncelerinin temellerini attıkları edebiyat alanından başlamak gerekmektedir.

Rus biçimciliğinin bu çalışma açısından dikkat çeken ilk vurgusu eser merkezliktir. “Yeni Eleştirici’lerle birçok ortak noktaları olan Rus Biçimcileri ürünlerini aşağı yukarı 1915-1930 yılları arasında verdikleri için, esere dönük biçimci yaklaşımı Yeni Eleştiri akımından önce başlatmış sayılırlar (Moran, 2008, s. 177)”. Esere odaklanmakla Rus biçimcileri hem eseri hem de onu yaratan sanatçıyı çevreleyen koşulları geri plana atmıştır. “Biçimciler, bir baş ilke olarak sanat yapıtını çalışmalarının merkezine yerleştirmişler ve onun toplumla olan ilişkiselliğini görmezden gelmişlerdir (Şen Altın, 2017, s. 48)”.

Biçimciler, eser-merkezci bir ilke benimsemişlerdir. Eser incelemelerinde ruhbilimsel, felsefi ya da toplumbilimsel yaklaşımı yadsırlar. Onlara göre eser, ne yazarın yaşam öyküsünden ne de dönemin toplumsal yaşamının çözümlemesinden yola çıkılarak açıklanabilir. Eser, yapısındaki teknik, öge, dizge vs...nin araştırılıp incelenmesiyle açıklanabilir (Kuş, 2005, s. 22).

Bu durumla ilgili Roman Jakobson’un söyledikleri, Rus biçimcilerinin eseri merkeze alırken tam olarak neyi ya da neleri dışarıda bıraktıklarını çok iyi özetlemektedir:

Yakın zamanlara kadar, sanat tarihi, özellikle de yazın tarihi, bir bilim değil ama bir *söyleşi*ydi. *Söyleşi*’nin bütün yasalarına uyardı. Bir konudan öbürüne kolayca geçer ve biçimin aşırı inceliği üstüne dökülmüş coşkulu sözlerin ardından, sanatçının yaşamından alınmış anekdotlar gelirdi; herkesin bildiği ruhsal gerçeklerle yapıtın felsefi temeline ve söz konusu toplumsal ortama ilişkin sorunlar artarda sıralanırdı. Yazınsal yapıtlardan kalkarak, yaşamdan, dönemden söz etmek o kadar kolay ve elverişli bir iştir ki! Alçıdan bir heykeli kopya etmek, canlı bir bedeni çizmekten daha kolay ve daha elverişlidir. *Söyleşi*’nin kesin terimleri yoktur. Tersine, terimlerin çeşitliliği, söz oyunlarına yol açan anlamı belirsiz sözcükler, konuşmaya çoğunlukla çekicilik katan niteliklerdir. Aynı biçimde, sanat tarihinin de bilimsel terimleri yoktur; eleştiri süzgecinden geçirilmeden, kesin bir biçimde sınırlandırmadan, çokanlamlılıklarını göz önünde tutmadan, gündelik dilin sözcüklerini kullanırdı (Jakobson, 2016, s. 91).

İçinde bulundukları zaman diliminde yaygın olan eleştiri ve kuram uygulamalarının, Rus biçimcilerinin eseri merkeze almasında etkili olduğunu söylemek mümkündür. “Biçimciliğin ortaya çıktığı yıllarda, edebiyat bilimi, her bilim dalından yararlanıyor ama asıl olan edebiyatı inceleme işini yapmıyordu (Kuş, 2005, s. 21)”. Bunun yerine edebiyata ve edebî eserlere yüklenen görev, kendileri dışında yer alan dünyanın koşullarını açıklamak için bir araç olmaktan ibaretti. “19.yy.ın sonlarına doğru edebiyat, diğer alanlar hakkındaki tartışmalar için bir platform olarak iş görmüş ve bağımsız olarak incelenmemiştir. Edebiyat, politik ve felsefî çıkarlar için yapılan tartışmanın temel ortamıdır (Kuş, 2005, s. 19)”. Bu noktada “biçimciler dönemin Rus eleştiri anlayışını belirleyen ruhbilimsel, felsefî ya da toplumbilimsel yaklaşımı yadsırlar (Todorov, 2016, s. 18)”. Rus biçimciliğinden önce gelen edebî incelemelerin esere odaklanmaya en çok yaklaştıkları durumlar da eser yerine sanatçıya odaklanmakla gerçekleşmiştir; ancak bu yapılırken de dikkatler eserin dışına yönelmiştir.

19. yüzyıl roman eleştirisi esere dönük değildi. Romanı anlamak için sanat eseri yerine sanatçının kendisine yönelirdi. Eserin sanat dışını anlattığı, sanatın işlevinin duygu anlatımı olduğu düşünülüyordu. Edebiyatı anlamak için tarihe, sosyolojiye, politikaya bakılıyordu, fakat Rus Biçimcileri eserden hareket ederek, eseri anlamak için onun biçimsel özelliğinin, bir başka deyişle yazınsallığının ne olduğunu konusunu sorguluyorlardı (Yılmaz, 2014, s. 52).

Rus biçimcileri, kendilerinden önce gelen akımlardan farklılaşma çabalarını somutlaştırmak için, edebiyata yaklaşımlarını ve bu yaklaşımı örneklendiren çalışmalarını bilim adı altında kalıcı hâle getirmek istemişlerdir. Bu yolla Rus biçimciliğinin uğraşları, kuramsal bir temele sahip olmuştur. “Biçimciler için *kuram*, olguları belirtme ve anlamaya çalışma varsayımdır. Bu nedenle amaçları, edebî öğelerin özgül niteliklerinden yola çıkarak özerk bir yazınbilimi kurmak ve yalnızca yazın sanatına ilişkin olguların kuramsal ve tarihsel bilincine ulaşmaktır (Kuş, 2005, s. 6)”. Eserin dışında kalan her şeyi ikinci plana atmak, merkezdeki eserin kendine özgü yapısının incelenmesine olanak tanımıştır. “Önceki edebi çalışmaları baskılandırıran, güzel sanatların bir kolu olarak edebiyat geleneğini reddeden Biçimciler edebiyatın ‘içkin’, kültürün diğer kurallarına bağlı olmayan, özellikleri, yapıları, sistemleri ile ilgili ‘bilimsel’ bir yaklaşımı desteklediler (Stam, 2014, s. 58)”. Tinyanov (2016, s. 112), diğer kültür alanları arasında bir “sömürge toprağı” olarak gördüğü yazın tarihinin “bireyci bir psikolojizmin egemenliği altında” olduğunu belirtmiş ve gerçek yazınsal sorunlar yerine yazarın psikolojisiyle ilgili sorunların öncelenmesinden yakınmıştır. Bu yeni yazınbilimi

açısından, doğrudan doğruya yazarın ruhsal yapısını incelemek ve yazarın ortamı, yaşamı, toplumsal sınıfı ile yapıtları arasında bir nedensellik ilişkisi kurmak, özellikle bel bağlanamayacak bir girişimdir (Tinyanov, 2016, s. 126). “Onlara göre yapıt, ne yazarın yaşamöyküsünden ne de dönemin toplumbilimsel yaşamının çözümlenmesinden yola çıkılarak açıklanabilir (Todorov, 2016, s. 18-19)”.

Rus biçimcilerine göre, onların başlıca kaygısı ‘edebilik’tir. Bu amaca ulaşmak için, şiire yardımcı olan ölçü, kafiye düzeni, ritim, konuşma şekilleri ve diğer araçlardan (sözdizimi, yapı, imgeler, motifler, biçimler ve gelenekler vb.) çokça bahsederler. Genellikle dilin edebî ve sıradan kullanımı arasında ayırım yaparlar. Tüm bu belirtiler, Rus biçimcilerinin ‘içerik’ten çok ‘biçim’e odaklandıkları ve onu yücelttikleri sonucuna varmamızı sağlar (Mishra, 2011, s. 159).

Sanat ya da edebiyat hakkındaki genel nitelikli sorunlardan uzak durmak, Rus biçimcilerinin eleştirilmesine de yol açmıştır. “Karşıt görüşlere sahip kuramcılar tarafından, eleştiri amacıyla onların çalışmalarına ‘biçimcilik’ denmiştir (Kuş, 2005, s. 7)”. Biçimsel yönetime yöneltlen suçlamaları estetik üzerinden örneklendiren Eyhenbaum, bu suçlamaların yerinde olduğunu belirterek, Rus biçimciliğinin diğer görüşlerden nasıl farklılaştığını şöyle özetlemektedir:

Biçimsel yöntemin temsilcileri, sık sık ve değişik bakış açılarından suçlandılar: İlkeleri anlaşılmaz ya da yetersiz diye suçlandılar, estetik, ruhbilim, toplumbilim, vb’nin genel sorunlarına ilgisiz kalıyorlar diye suçlandılar. Bunlar niteliksel açıdan farklı olmalarına karşın, yerinde suçlamalardı; çünkü biçimcileri hem estetikten hem de bütünlüşmüş ya da bütünlendiğini ileri süren her çeşit genel kuramdan ayıran bilinçli farkı doğru biçimde görmüşlerdi. Bu kopma, özellikle estetikten bu kopuş, sanat üstüne bütün çağdaş incelemeleri az çok belirleyen bir olgudur. Bu incelemeler, “güzel” sorunu, “sanatın anlamı” sorunu gibi çok sayıdaki genel nitelikli sorunu bir yana bıraktıktan sonra, sanat yapıtının incelenmesiyle (*Kunstwissenschaft*) ortaya çıkan somut sorunlar üstünde yoğunlaştı (Eyhenbaum, 2016, s. 33).

Rus biçimcilerinin edebiyat alanına kattıkları temel kavramlara geçmeden önce, onların sanatla ya da sanat eseriyle ilgili genel düşüncelerinden de söz etmek gerekmektedir. Sanatın var olma nedeniyle ilgili tanımlar sunan Şklovski (2016, s. 78), “İşte, yaşam duygusunu vermek, nesneleri hissettirmek, taşın taştan olduğunu duyurmak için, sanat dediğimiz şey vardır.” demektedir. “Sanatta algılama edimi, kendi başına bir erektir ve uzatılması gerekir; *sanat, nesnenin oluşunu hissetme aracıdır; daha önce ‘olmuş’ olanın, sanat için bir önemi yoktur* (Şklovski, 2016, s. 78)”. Bu ifadeler, Rus biçimcilerinin sanat eserine bakışlarının ipuçlarını da taşımaktadır. “Biz, amacı estetik bir algılama sağlamak olan özel tekniklerle yaratılmış yapıtları, sözcüğün gerçek anlamıyla

estetik yapıt olarak adlandıracağız (Şklovski, 2016, s. 74)”. Buradan yola çıkarak, özellikle erken dönem biçimcilerin estetist olduklarını ve onlar için estetik algının ototelik, kendi içinde bir amaç olduğunu söylemek mümkündür (Stam, 2014, s. 58).

Rus Biçimciliği, en temelde, sanatın bilinçli ve teknik bir üretim olduğu, dolayısıyla eserlerin incelenmesinde biçimsel tekniklere eğilinmesi gerektiği savı üzerinde duruyordu. Çünkü sanat eseri özerk (*autonomous*), yani kendi iç yasalarına tâbi; ve öz-ereksel (*autotelic*), yani kendi varlık amacını haiz idi. Biçimcilik eserin iç yasalarını dışsal erekselliklere bağlı olmadan çözümlemeyi esas alan yaklaşımının adıydı (Tahan, 2016, s. 22).

Bir önceki yüzyılın sanatçıyı ya da eserin dışındaki dünyayı ön plana alan hâkim inceleme anlayışını reddeden Rus biçimcileri, yaratmak istedikleri bilimin merkezine, kimi kaynaklarda (Moran, 2008, s. 177) yazınsallık kimi kaynaklarda (Stam, 2014, s. 58) edebîlik olarak geçen *literaturnost* kavramını yerleştirmişlerdir. Kavramın temelinde, bir eseri diğerlerinden ayıran biçimsel özellikler yatmaktadır (Moran, 2008, s. 178). “Biçimciler için ‘edebîlik’ bir metnin stil ve konvansiyonunu yerleştirmenin ve özellikle kendi biçimsel nitelikleri üzerine düşünme kapasitesinin karakteristik yöntemlerini içinde barındırır (Stam, 2014, s. 58)”.

Araç kavramı, Rus biçimcilerini diğer görüşlerden ayıran kavramlardan biridir. Edebiyata özgü biçimsel öğelere dikkat çekmeyi sağlayan bu kavram, şiir ya da roman gibi edebî türlerin düzenlenişini merkeze alır. Kavramı ortaya atan Viktor Şklovski’nin Teknik Olarak Sanat adlı makalesi (2016, s. 71-90), aynı zamanda Rus biçimcilerinin çalışmalarında önemli yer edinmiş bir tekniği de edebiyat incelemelerine katmıştır. Türkçe karşılığı alışkanlığı kırma veya yabancılaştırma olarak geçen *ostranenie* kavramı, Rus biçimcilerinin edebî metinleri dış dünyadan ayırma nedenini de açıklar.

Biz dış dünyaya, nesnelere, davranış ve düşünüş biçimlerine baka baka bunları kanıksarız. Şiir ise kendine özgü dili sayesinde bu kanıksamayı sarsarak, nesneleri, davranışları, düşünceleri ve duyguları taze bir bakışla yeniden görmemizi, yeniden algılamamızı sağlar. Çünkü bu dil alıştığımız kullanmalık dilden farklıdır (Moran, 2008, s. 178).

Rus biçimcilerinin üzerinde durdukları bir başka teknik olan *syuzhet-fabula* ayrımı, romanın anlatı düzlemine ilişkin bir ayrımdır ve temelde romanda anlatılan olayların geçtiği evrene ilişkindir.

Syuzhet az çok olay örgüsü anlamında kullanılıyor, yani yazarın metinde sunduğu sıra ve biçimdeki olaylar dizisi. *Fabula*’yı “öykü” olarak çevirebiliriz, ama sözcüğü özel bir anlamda kullandığımızı unutmamak şartıyla. Bu bağlamda “öykü” bir anlatı türüne işaret etmez, yazarın düzenlediği olayların (olay örgüsünün) gerçek yaşamda takip etmesi gereken sıraya göre dizilmiş şekline işaret eder (Moran, 2008, s. 182).

İşlev de Rus biçimciliğinin esere odaklanırken kullandığı kavramlardandır. Rus biçimcileri, işlev kavramını da bir sanatçının incelenen eseri dışındaki alışkanlıklarının ve onun bağlı olması olası geleneklerin önüne koymaktadır.

Yazarın bireysel biçimini, her türlü gelenekten, çağdaşı olan her türlü yapıttan bağımsız olarak tanımak ve dilsel bir dizge olarak kendi bütünlüğü içinde tanımak, estetik düzenlenişin ne olduğunu görmek, her tarihsel araştırmadan önce yerine getirilmesi gereken bir iştir. Biçimsel öğelerin ve işlevlerinin eksiksiz bir betimlemesi yapılmadan, biçim öğeleri sınıflandırılmadan, sanatçı ile geçmişin yazınsal gelenekleri arasındaki bağ üstüne kesin bilgiler verilemez (Vinogradov, 2016, s. 102).

İşlevi, “dizge olarak ele alınan yazınsal yapıttaki bir ögenin, aynı dizgenin öbür öğeleriyle ve dolayısıyla dizgenin bütünüyle ilişki kurabilme olasılığı” şeklinde tanımlayan Tinyanov (2016, s. 115), bir ögenin aynı anda hem o eserdeki diğer öğelerle hem de diğer eserlerdeki öğelerle ikili bir ilişki içinde olduğunu belirtir. Bu yönüyle işlev, herhangi bir eserin biçimsel düzenlenişini anlama yolunda yardımcı bir kavrama dönüşmektedir: “Şu ya da bu biçimsel ögenin işlevlerindeki değişkenlik, bir biçimsel öğede şu ya da bu işlevin ortaya çıkması, bu ögenin bir işlevle bir araya gelmesi: İşte bütün bunlar yazınsal evrimin önemli sorunları (Tinyanov, 2016, s. 121)”. İşlev, Rus biçimcilerinin eser ve hatta edebiyat dışı gereçlere açık kapı bırakmalarının ön şartı olacak kadar önemli bir kavramdır. “Yazın alanında kullanılan yazınsal ya da yazın-dışı gereçler, ancak işlevsel bir bakış açısına göre göz önüne alındıklarında, bilimsel araştırma alanına sokulabilirler (Tinyanov ve Jakobson, 2016, s. 131)”.

Rus biçimciliğinin edebiyat alanındaki çalışmaları, daha önce de bahsedildiği üzere, onların sinemayla ilgili görüşlerinde de temel belirleyen olmuştur. Burada dikkat çekilmesi gereken bir nokta, Rus biçimcilerinin çalışmalarını yürüttükleri yılların sinema araştırmalarının ilk dönemine denk gelmesidir. “İlk kuramcılar genellikle sinemayı bir sanat olarak tanımlamaya ve savunmaya çalıştılar. Mecrayı kavramak ve ona sanatlar içinde saygı ve prestij kazandırmak için estetik sinema kuramları geliştirdiler (Higgins, 2014, s. 34)”. Sinemanın bir sanat olarak tanımlanması yönündeki mücadeleyi “statü takıntısı” olarak tanımlayan V. F. Perkins (2011, s. 36) ise “Sinema kültürlü insanlar tarafından yaygın olarak küçümsendiği için, sinemanın savunucuları önceliği onun statüsünün yükseltilmesine verdiler. Sinemaya gitmek entelektüel ve rafine insanlar için saygın bir etkinlik olarak savunulmalıydı (Perkins, 2011, s. 35).” diyerek duruma eleştirel bir bakış açısından bakmaktadır. Özellikle fotoğraf ve tiyatro, sinemanın bir sanat olup olmadığı tartışmasında büyük rol sahibi olmuş sanatlardır. Fotoğraf özelinde gerçekliğin

mekanik olarak yeniden üretimi tartışması merkezdedir. “Sanatsal kimliğini oluşturma mücadelesinde sinema, fotoğrafın sanatsal bir araç olup olmadığı konusundaki on dokuzuncu yüzyıl tartışmasını devraldı (Sweeney, 2009, s. 173)”. Tiyatro ise sinemanın ilk döneminde ona sunduğu uyarlama bolluğu nedeniyle karşılaştırmanın diğer tarafında yer almaktadır. “Gelişen bir anlatı biçimi olarak genellikle yerleşik tiyatro eserlerini uyarlayan film, kuramcılar tiyatro ve sinema arasındaki farkları netleştirmeye de teşvik etti (Sweeney, 2009, s. 173)”. Bu durum, Rus biçimcilerinin de sinemanın bir sanat olarak kabulü düşüncesinden etkilenmesine yol açmıştır.

O dönemde sinema kendini meşru bir sanat olarak kurma sürecinde idi. Bu durum biçimcilere hâlihazırda edebiyat üzerine kendi çalışmalarında geliştirdikleri “bilimsel” düşünceleri genişletebilecekleri ilgi çekici bir alan tanıdı. Bu alana “sinematoloji” (Kazanski), “sinepoetik” (Piotrovsky), ya da “sine-stilistik” (Eikhenbaum) gibi birbirinden farklı tanımlar getirdiler. Hikâye, fabl, dominant, malzeme, otomatizm gibi biçimci kavramların intersemiyotik çevirisini test etmek için sinema ideal bir alan sundu (Stam, 2014, s. 57).

Bu bölümün devamında, Rus biçimcilerinden Eyhenbaum’un, Tinyanov’un, Kazanski’nin birer adet makalesi (3.2.2.1., 3.2.2.2., 3.2.2.3.) özetlenecek ve böylece Rus biçimcilerinin sinemaya yaklaşımlarının ilk dönemine ışık tutulmaya çalışılacaktır.

3.2.2.1. Eyhenbaum ve sinemanın biçembilimi

Problems of Cinema Stylistics adlı makalesinde Boris Eyhenbaum sinemanın icadına yeni bir açıdan bakmaktadır. Sinema tarihindeki iki andan bahseden Eyhenbaum (1981, s. 55), hareketin perdede yeniden üretilmesine olanak tanıyan aygıtın icadı ile bu aygıtın fotoğraflık filmi sinemasal filme çevirecek şekilde kullanımı arasında ayrıma gider. Eyhenbaum (1981, s. 55) asıl keşfin ikincisi, yani film kamerasının yeni bir sanatın düzenlenmesi için kullanılması olduğunu belirtir.

Sanatlar arasındaki ayırım ve karşılıklı ilişki Eyhenbaum’un odaklandığı noktalardan biridir. “Bütünsel bir varlık olarak kabul edilen sanatın evrimi, kendini izolasyon (sanatın farklılaşması) ve füzyon arasındaki sürekli salınımlarda gösterir (Eyhenbaum, 1981, s. 58)”. Buna göre her sanat diğerlerine bağlı olarak ortaya çıkar ve gelişir ve bu, ilgili sanatın hem kendine has bir biçim hem de daha geniş bir kategorideki varyasyonlar olarak şekillenmesi şeklinde olur (Eyhenbaum, 1981, s. 58).

Kendisinden önceki araştırmacılar gibi, sinemanın tiyatroyla olan benzerlikleri ve farklılıkları Eyhenbaum’un da yoğunlaştığı alanlardan olmuştur. Sinemanın ilk dönemindeki yaygın anlayışın tiyatro merkezli bir şekilde gerçekleştiğini bu

karşılaştırmadan da anlamak mümkündür. Eyhenbaum (1981, s. 58), ilk yıllarında sinemanın yalnızca ayaktakımına uygun ve aşağı bir sanat olarak görüldüğünü ve sinemaların şehir merkezleri dışındaki yerlerde var olabilmek için bile mücadele etmesi gerektiğini söyledikten sonra, bir entelektüelin başka bir entelektüelle sinema salonundaki olası karşılaşması üzerinden, her ikisinin de kafasında “Sen de mi baştan çıkarıldın?” düşüncesinin belirlediği görüşünü ortaya atar. Bu gibi durumların nedeni olarak da Eyhenbaum (1981, s. 59), sinemanın diğerlerine göre daha ilkel bir sanat olarak görüldüğünden ve hatta ince zevklere hakaret olarak algılandığından bahseder. Film kamerası, diğer sanatların sözde ‘el-yapımı’ niteliklerine alaycı bir karşı çıkış olarak görülmüş ve gelenek tarafından savunulan sanatların karşısında sinema, sanatı basit bir teknolojiye dönüştürmekle tehdit eden cesur bir yeni gelen olmuştur (Eyhenbaum, 1981, s. 59). Tiyatro karşılaştırması bir kez daha merkezdedir: Paltosu hâlâ üstünde ve geçerken uğramış gibi gelen seyirciden tiyatronun hem perdesinin hem de sahnesinin yerini alan boş ekrana kadar film gösterimi, teatral temsilin katıksız bir ucuzlaştırması şeklinde nitelendirilmiştir (Eyhenbaum, 1981, s. 59). “Büyük ölçüde eski estetik kültürün geleneklerinde yaşayan entelijansiyanın, yalnızca ‘sokağı’ tatmin edebilen mekanik bir ilkel olarak sinemayı ilk başta görmezden gelmesi doğaldı (Eyhenbaum, 1981, s. 59)”.

Sinemanın tiyatrodan farklılaştığı yerlerin altını çizmek, Eyhenbaum’un sinemaya özgü biçem düzenlemelerine dikkat çekmesini sağlamıştır:

Sinema, devinimin (mimikler, jestler, pozlar, vs.) dilini kullanan fotojenik bir sanat olarak tanımlanabilir. Bu alanda tiyatroyla yarışa girmiş ve kazanmıştır. Bu zaferde şu durumlar önemli rol oynamıştır: Film seyircisi detayları (mimikler, nesneler, vs.) görme, hayal gücünününe benzer bir vasıtayla bir yerden bir yere gitme, insanları ve nesneleri farklı mesafelerden, farklı kamera açılarından, farklı ışıklandırmalardan, vs. görme imkânına sahiptir (Eyhenbaum, 1981, s. 65).

Sinemanın fotojeniklik üzerinden tanımlanması, beraberinde, fotojeniklik kavramının da sinemaya özgü araçlar üzerinden tanımlanmasını getirir. “Herhangi bir nesne fotojenik olabilir; bu bir yöntem ve biçem meselesidir. Kameraman, fotojeniğin sanatçısıdır. ‘Dışavurumculuk’ olarak kullanıldığında fotojenik, taklit diline, jestlere, kamera açılarına, mesafelere vb. dönüşür. Bunlar sinema biçembiliminin temelidir (Eyhenbaum, 1981, s. 57)”. Montaj da bu biçembilim içinde büyük öneme sahiptir ve Eyhenbaum, montaj kavramının edebiyattan gelen alışkanlıklara bağlı kullanımına da eleştirel bir şekilde değinir:

Bir filmin biçimini tartışırken belirleyici özellikler, çekimlerin doğası (mesafeler, kamera açıları, aydınlatma, açıklıklar vb.) ve montaj türüdür. Montajı sadece “olay örgüsü inşası” olarak anlamaya alışkınız, oysa temel rolü biçimseldir. Montaj, her şeyden önce bir *çekim düzenleme* veya *çekim bağlantı* sistemidir, bir tür film sözdizimi (Eyhenbaum, 1981, s. 67-68).

Sinemada teknoloji ve daha genel olarak gelişme de Eyhenbaum’un düşüncelerini aktardığı bir konudur. “Sinemada *film şeridi* (selüloit) ile *onun perdeye yansıtılması* arasında ayrıma gitmeli.” dedikten sonra Eyhenbaum (1981, s. 71), film şeridinin ideal bir mekanik ayırım sağladığına dikkat çeker. Yaklaşık iki santimetrelik dikdörtgenlerden oluşan film karelerinin her biri, kendi içlerinde bir eylemin en küçük parçasını barındırmaktadır (Eyhenbaum, 1981, s. 71). Eyhenbaum’a (1981, s. 71) göre perdede görünmeyen bu soyut ayırım, sinemanın, olmadan var olamayacağı teknolojik temelidir. Gelişmeyle ilgili Eyhenbaum örneği ise orta ölçek çekim üzerinden verilmektedir. Sinemanın alanındaki gelişmelere bağlı olarak kameranın bir enstrüman gibi kullanılmaya başlamasıyla, en doğalcı çekimleri yaratan orta ölçek önemini kaybetmiştir ve böylece sinema, yakın çekim, görüntü bindirme, farklı çekim açılarının kullanımı gibi doğalcılıktan uzak olanaklarını geliştirmiştir (Eyhenbaum, 1981, s. 67). Gelişmeyle ilgili bir başka vurgu da geleceğe dönüktür. “Film dilinin bir dizi tipik formülüne zaten alışmış durumdayız; bu alandaki en ufak bir yenilik, dilde yeni bir kelimenin ortaya çıkmasından daha az çarpıcı olmayacaktır.” cümlesi, Eyhenbaum’un (1981, s. 62) sinemanın kendi olanaklarını keşfiyle ilgili çok da şaşırtıcı olmayan öngörüsüne işaret etmektedir.

Eyhenbaum, sinemada ritim ve zaman konularında da görüş bildirmiştir. Burada da diğer sanatlarla yapılan karşılaştırma dikkat çekmektedir. Sinemadaki ritim kavramının müzikte, dansa, şiirde olduğu gibi olmadığını belirten Eyhenbaum (1981, s. 64), ritimle ilgili araştırmaların gelecekte artacağını söyleyerek kendisinden sonra gelecek olan araştırmacılara kapı aralar. Sinemada zamandan söz ederken ise Eyhenbaum bir kez daha tiyatro karşılaştırmasına başvurur. Tiyatro sahnesinde seyredilen bir oyunun zamanının çoğunlukla seyircinin seyir deneyimindekiyle eş olduğuna dikkat çektikten sonra Eyhenbaum (1981, s. 74), “Sinemada zaman doldurma değildir, inşa edilmiştir. Yönetmen sahneleri kesintiye uğratarak ve kamera konumlarını ve açılarını değiştirerek yalnızca eylemlerin temposunu değil, aynı zamanda filmin (montajın) temposunu da geciktirebilir ya da hızlandırabilir, böylece benzersiz bir zaman hissi yaratabilir.” demektedir. Bu ifadeleri desteklemek için Eyhenbaum’un (1981, s. 74) başvurduğu yol, filmde tempo söz konusu olduğunda hâlâ kullanılmakta olan D. W. Griffith filmlerinin

finallerinden örnekler vermek olur. Böylece bir kez daha sinemanın, başta tiyatro olmak üzere, diğer sanatlardan farklı yapabildiklerini vurgularken ona özgü araçlar ön plana alınmıştır.

3.2.2.2. Tinyanov ve sinemanın temelleri

Yuri Tinyanov'un *On the Foundations of Cinema* adlı makalesindeki görüşlerini genelden özele giderek özetlemek mümkündür. Sanat ve sinema hakkındaki düşünceleri, Tinyanov'un sinemanın özgün araçları hakkında bildirdiği görüşleri anlamak bakımından önemlidir. Şaşırtmayacak şekilde, Tinyanov araç kavramını herhangi bir sanatın doğasını açıklamak için merkeze yerleştirmektedir. "Bir sanat biçiminin özgül doğası, her zaman araçlarının evrimiyle ilişkilidir." diyen Tinyanov (1981, s. 88), sinema araçlarının evriminin de bu bakımdan çok öğretici olduğunu belirtmektedir. Sinemanın diğer sanatlarla karşılaştırılarak tanımlanmasını Tinyanov da devam ettirmektedir. Ona göre sinema, malzemesi bakımından resim gibi grafik, uzamsal sanatlara; malzemesinin gözler önüne serilmesi bakımındansa edebiyat ve müzik gibi zamansal sanatlara benzemektedir (Tinyanov, 1981, s. 84). Sinema perdesindeki üçüncü boyut eksikliğinin farkında olan Tinyanov (1981, s. 83), onun yanına dönemin filmlerindeki renk eksikliğini de ekleyerek, sinemanın bu 'yoksulluğu'nun aslında onun yapısal özü olduğunu belirtir. Bu yoksulluk, yeni araçların tesadüfen ortaya çıkmasına neden olmaz; "daha ziyade onları üretir, toprağından yeni araçlar çıkar (Tinyanov, 1981, s. 83)". Sinema perdesinin iki boyutlu doğası, Tinyanov'un da sinema-tiyatro karşılaştırmasına başvurmasına neden olur. "Perspektif ve bakış açısı açısından sinemanın sahip olduğu muazzam özgürlükle karşılaştırıldığında, teknik üç boyutluluğuyla (aslında bu özelliğinden dolayı) tiyatro, tek bir bakış açısına, sanatın bir unsuru olarak düzlemselliğe mahkumdur (Tinyanov, 1981, s. 85)".

Dünyayı kamera aracılığıyla görmek, Tinyanov açısından da gerçekliğin mekanik olarak yeniden üretiminden ibaret değildir. "Kamera açısı, görünen dünyayı biçimsel olarak dönüştürür." diyen Tinyanov (1981, s. 85), özellikle yakın çekim ve kameranin bakış açısı üzerinde durmuştur. Tinyanov bu iki kavramı bizzat onların evrimi üzerinden ele almayı seçer. Başlangıçta kamera açısı seyircinin ya da bir karakterin bakış açısıyla, bir detayın yakın çekim görüntüsü de aynı şekilde bir karakterin algısıyla güdülenmiştir (Tinyanov, 1981, s. 88). Sıra dışı kamera açılarının kullanılabileceğinin keşfiyle birlikte bu durum değişmiş; kamera açısı, yalnızca kendisi için ve kendisi olarak sunulması

sayesinde alışılmış motivasyonundan mahrum kalmış ve böylece sonunda biçimsel bir sinema aracı hâline gelmiştir (Tinyanov, 1981, s. 88). Bir karakterin bir şeye bakmasıyla devreye giren yakın çekimin yerine, bağımsız bir araç olarak yakın çekim geldiğindeyse bir şeyin altını çizerek anlam yaratmak mümkün olmuştur (Tinyanov, 1981, s. 89).

Öyleyse sinemanın araçları bu şekilde evrilir. Dışsal motivasyonlarını kaybederler ve kendilerine ait bir anlam kazanırlar; yani, dışarıdan belirlenmiş *bir* anlamı yitirirler ve içsel olarak belirlenmiş *birçok* anlam kazanırlar. Anamlardaki bu çokluk ve çeşitlilik, belirli bir aracın muhafaza edilmesini ve sanatın ayrılmaz bir unsuru hâline gelmesini mümkün kılan şeydir (Tinyanov, 1981, s. 89).

Kamera açısının yanı sıra Tinyanov, aydınlatmayla ilgili de görüş bildirmiştir. Aydınlatma da ona göre perdede görünenlerin doğasını belirleyici niteliğe sahiptir. “Aydınlatmadaki değişiklikler (ya da tek bir aydınlatma düzeninin tutarlı kullanımı), *çevreyi*, kamera açısının insanlar ve nesneler arasındaki ilişkiyi yeniden yapılandırmasına çok benzer şekilde yeniden yapılandırır (Tinyanov, 1981, s. 87)”. Tüm bunların taşıyıcısı olan biçem, gerek kamera açılarına ve aydınlatmaya ait öğelere gerekse de diğerlerine anlam kazandıran kavram olur. “Biçemin hesaplanması, kamera açısının ve aydınlatmanın bir sistem oluşturması ve salt tesadüfe bırakılmaması koşuluyla, herhangi bir biçimsel araç aynı zamanda anlamsal bir faktör olduğu için onları dönüştürür (Tinyanov, 1981, s. 87)”.

Edebiyattan alışık olunan *fabula-syuzhet* ayrımına sinema özelinde de değinen Tinyanov (1981, s. 95), bu alandaki çalışmaların edebiyattakinden farklı olması gerektiğinin altını “Öykü ve olay örgüsü sorununu çözerken her zaman sanat biçiminin özgül malzemesine ve biçimine dikkat etmek gerekir.” cümlesiyle çizmektedir. Tinyanov’un tercihi, ilgili ayrıma dair sinema özelinde yanıtlar üretmektense sorular sormaktır. Sinemada olay örgüsü ve biçem arasındaki ilişkinin ne olduğunu ve sinemasal türlerin olay örgüsü ile öykü arasındaki ilişkiye mi dayandığını merak eden Tinyanov (1981, s. 99), bu soruların cevaplarının gelecekteki araştırmalar tarafından verileceğini söylemektedir. Bu noktada, kendisi de makalesinin birçok yerinde edebiyattan (Sefiller’de bilgi akışının geciktirilmesi gibi) örnekler veren Tinyanov’un bir şartı olduğu dikkatlerden kaçmamalıdır: “*Sinemada olay örgüsünün daha fazla incelenmesi, sinemasal biçimin ve film malzemesinin özelliklerinin araştırılmasına bağlıdır* (Tinyanov, 1981, s. 99)”. Burada hem edebiyattan gelen alışkanlıkların hem de filmde olay örgüsünün tek başına ele alınmasının önüne geçme isteği oldukça önemlidir. Makalesinin sonlarına doğru Tinyanov’un (1981, s. 100) kurduğu “Özünde günümüze

kadar sinema diğer sanatların bir asalağı olarak yaşamıştır: Roman, sahne komedisi, vb.” cümlesi, sinemanın bir sanat olarak yansması olmak kadar, sinema araştırmalarının hâlini de özetler gibidir.

3.2.2.3. Kazanski ve sinemanın doğası

Boris Kazanski de *The Nature of Cinema* başlıklı makalesinin başlarında sinemayı bir karşılaştırma ilişkisi içinde ele almaktadır. Onun ilk vurgusu da, tıpkı meslektaşlarının yaptığı gibi, sinemayı bir sanat olarak konumlandırmaya yöneliktir. Bunu yaparken Kazanski’nin başvurduğu yol diğerlerinden biraz farklıdır; çünkü o, sinemayı doğrudan diğer sanatlarla karşılaştırmak yerine, önce farklı eğlence araçlarını devreye sokar. İçinde, sinemanın sanat olarak kabul edilmemesine karşı çıkışı da barındıran karşılaştırma, “Sinema, yakın zamana kadar, sirk ile radyo arasında bir yerde, alçak ve bayağı bir tür, bir ahmak, sanatın bir vekili olarak kaldı. (Kazanski, 1981, s. 101)” cümlesiyle görünür olur. Kazanski’nin sinemayı diğer sanatlarla karşılaştırması, sinemanın teknolojiyle olan sıkı bağı üzerinden gerçekleşir. Kazanski (1981, s. 107), “Sinemanın ‘yüksek’ sanatlar karşısında teknolojisinden utanması için hiçbir nedenin olmadığını söylemeye gerek yok.” diyerek hem sinemanın bir sanat olduğunu hem de sinemanın teknolojiyle olan ilişkisinin benimsenmesi gerektiğini ortaya koymaktadır.

Eserlerini ürettiği dönemden seslenen Kazanski (1981, s. 101), başlangıcı çok daha eskiye dayanan sanatlarla karşılaştırıldığında, sinemanın, otuz yılda çok fazla konuşulur olarak ilgi hak ettiğini de kanıtlamış olduğunu belirtmektedir. Ona göre sinema kelimenin tam anlamıyla insanların gözlerinin önünde gelişmiştir ve bu nedenle de onun incelenmesi, kökleri zamanın karanlığına dek uzanan sanatlardan farklı olasılıklar ve sözler içermektedir (Kazanski, 1981, s. 101).

Kazanski için sinemanın bir sanat dalıyla ilk karşılaştırılması fotoğraf üzerinden gerçekleşir. Sinemanın fotoğraftan doğduğunu söyleyen Kazanski (1981, s. 101), onun farklı olarak özel bir endüstri dalı geliştirdiğini ve bunu devasa bir sermayeyle, işgücüyle, fabrika ekipmanıyla yaptığını öne sürmektedir. Fotoğrafla yapılan karşılaştırmada Kazanski fotoğrafın doğasını da sorgulamaktadır. “Fotoğrafın (...) temel bir eksikliği, analitik doğasıdır. Fotoğraf, istatistik gibi aptal, kuru ve sıkıcıdır, çünkü başka seçeneği yoktur ve genelleme yapamaz. Bir ayna gibi, merceğinin alanında bulunan her şeyi yansıtmak zorundadır (Kazanski, 1981, s. 109)”. Bu durumu, fotoğrafın sinemada aldığı şekil üzerinden tartışmaya açan Kazanski, gerçekliğin mekanik olarak yeniden üretilmesi

tartışmasına atıfta bulunur. “Özellikle sinemada fotoğraf, gerçek bir nesnenin, sahnenin ya da eylemin perdede salt teknik olarak yeniden üretilmesi olan ‘doğanın’ mekanik kopyalanması anlamına gelmez (Kazanski, 1981, s. 110)”. Buna örnek olarak Kazanski (1981, s. 110), minyatür modellerle yaratılan bir deniz sahnesinin daha etkileyici bulunarak gerçekten de denizde çekilmiş bir sahne yerine kullanılmasını verir.

Sinemanın diğer sanatlarla karşılaştırılmasında sıradaki durak tiyatrodur. Yine Kazanski’nin dönemindeki diğer çalışmalardan aşına olunan bu durum, Kazanski özelinde farklı işlemektedir. Zira burada, hem sinema-tiyatro karşılaştırmasının meşruluğundan bahis hem de bu karşılaştırmadan yola çıkılarak sinemaya verilmiş yeni bir ad vardır: “Film, haklı olarak sahne dramasının karşısına koyduğumuz bir tür grafik dramadır (Kazanski, 1981, s. 105)”. Adlandırma, farklı şartlar altında sinemaya “perde tiyatrosu” denebileceğinin belirtilmesiyle bir adım ileriye taşınır. Tiyatro karşılaştırması, seyircinin konumu üzerinden, Kazanski’nin sinemada yakın çekimin kullanımıyla ilgili bir yorumda bulunmasına da yarar. Ona göre, tiyatrodaki bir seyircinin dürbünle yapabileceği yaklaşma, yakın çekim için filmin doğasına özgüdür; ama dürbün yoluyla tiyatrodaki yapıldığında, tiyatronun sahnesini yok sayacağından, doğal olmaz (Kazanski, 1981, s. 115). Yakın çekimin dramaturjik katkılarından bahsetmeye devam eden Kazanski (1981, s. 116), sinemanın, bir insanı tamamen göstermeden, yalnızca yerde titreyen sabırsız bir ayak ya da sinirli bir el tarafından sıkılan bir baston, birinin omzunda ya da göğsünde yatan bir kafa ya da titreyen omuzlar görüntüsüyle anlatmak istediklerini anlatabileceğini belirtmektedir.

Sinema perdesinin fiziki yapısı da Kazanski’nin dikkat çektiği bileşenlerdendir. Filmin perdeye yansıyan hâli, Kazanski’nin sinemayı, temsilin en temel karşılığı üzerinden tanımlamasına önayak olur:

Film, perdenin parlak alanında ortaya çıkan ve hareket eden bir dizi gölge temsidir, son tahlilde beyaz bir arka plana karşı koyu çizgiler ve noktalar oyunudur. Maddi bir bakış açısından, film bundan başka bir şey içermez ve içeremez. (...) Sonuç olarak, film, sanatsal malzemesi bakımından, icra tarzı gereği, hiç şüphesiz temsil sanatlarına aittir (Kazanski, 1981, s. 104).

Sinemanın temsili yönüyle ele alınması, onun bir kez daha diğer sanatlarla karşılaştırılmasına yol açar. Burada Kazanski’nin değindiği nokta, filmin zaman ve mekân içindeki var oluşudur. Birkaç özelliğinin sinemayı diğer temsili sanatlardan ayırdığını belirten Kazanski (1981, s. 104), mimarinin, heykelin, resmin statik, yani tamamen uzamsal oluşuna dikkat çeker. Perdedeki temsilin parçası olan hareket ise

sinemanın zamansal karakterini ortaya çıkarır (Kazanski, 1981, s. 104). Buradan hareketle Kazanski sinemada oyuncunun yeriyle ilgili bir tespit de bulunur. “Eğer sinema gölge resmiyse, yani bir grafik sanatıysa, o zaman ekranda bir temsil olarak yeniden üretilen aktör, ilke olarak yalnızca bir model olmalıdır (Kazanski, 1981, s. 113)”.

Sinemada mekân, Kazanski’nin sinemayla ilgili birden fazla konuda görüş bildirmesine neden olur. Seyircinin ilişkisinin filme dâhil olmadığını belirten Kazanski (1981, s. 102), “Eylemin yeri seyircininkinden tamamen farklı bir mekândır, çünkü mekân hayalîdir, bir resimdeki kadar hayalîdir.” diyerek perdedeki dünya ile gerçek dünya arasındaki farka dikkat çekmektedir. Hayalî mekân vurgusu, Kazanski tarafından oyunculuk özelinde verilen bir örnek ile devam ettirilir: “Perdede aktörü her yöne çevirebilir, onu herhangi bir açıdan görebilir, herhangi bir mesafeye kaydırabiliriz, bunların hepsini dramatik durumun bütünlüğünü bozmadan ve aksiyonun akışını kesmeden yapabiliriz; çünkü sinemada mekân ve onun perspektif, görüş açısı, ölçek ve uzaklık kategorileri tamamen hayalîdir (Kazanski, 1981, s. 116)”.

Film biçimi, Kazanski için, en çok sinemanın ve filmlerin ele alınışı açısından vurgu yapılan bir kavramdır. Daha önce de söz edilen teknolojik temel, sinemanın ve filmlerin hangi açıdan inceleneceği konusunda yardımcı olmaktadır. Bunun yanı sıra, sinemanın diğer sanatlardan ayrılan yönleri de inceleme sırasında odaklanması gerekenler için bir harita işlevi görür. “Filmin dramatik doğası, yalnızca ifade araçlarının özel organizasyonunun sonucudur. Bir sanat biçimi olarak sinemanın özgüllüğünün temeli, yapısının benzersiz niteliklerinde ve bu yapıyı yöneten teknik önkoşullarda bulunur (Kazanski, 1981, s. 105)”. Sinemanın doğasını anlama çabası da özelde filmlerin incelenme şekline bağlıdır ve bu sayede Kazanski’nin vurgusu doğrudan biçimsel analiz üzerinde toplanır:

Çağdaş sanat bilimi tarafından bize öğretilen herhangi bir sanat biçiminin kendine özgü özellikleri, uygulama tarzında, yani maddi teknolojik temelinde aranmalıdır. Bu da hem tüm araçlar sistemini hem de biçimlerdeki tüm çeşitlemeleri koşullandırır. Bu nedenle, sanat olarak sinemanın doğasını anlamak için, ürünlerinin-filmlerinin biçimsel bir analizine dönmeliyiz (Kazanski, 1981, s. 103).

Görüşlerinin çoğu çağdaşlarıyla benzer olan Kazanski, sinemanın diğer sanatlarla olan farklılıkları üzerinden, onun özgün yapısını ortaya koymuştur. “Sinema, en imkânsız durumların mümkün olduğu kendi geometri, mekanik, fizik yasalarına sahiptir.” diyen Kazanski’nin (1981, s. 111) sinema söz konusu olduğunda biçimsel analizi öncelemesi de bu çalışma açısından önem taşımaktadır.

3.2.3. Yeni-biçimcilik (ve bilişselcilik)

Hem anlatı hem de biçem konusunda görüş bildirmesi bakımından yeni-biçimcilik bu çalışma özelinde ayrı bir noktada durmaktadır. Yaklaşımın filmlere bakış açısını oluşturan dinamiklerin çoğu da bu çalışma tarafından paylaşılmaktadır. Giriş ve Yöntem bölümlerinde özetlenen bu dinamiklerin yanı sıra, yeni-biçimciliğin sinema araştırmalarındaki yerini ortaya koymak gerekmektedir. “Neoformalizm, ilhamını Bordwell’in bitmiş yapıtı temel alan tarihsel yaklaşım (*historical poetics*) düşüncesinden alır. Bu yaklaşım, edebiyat, sinema gibi sanatsal ve anlatısal araçlarda bir yapısal sürecin sonucu olarak bitmiş yapıtı inceler, yapıtın oluşturulma, yaratılma prensiplerini araştırır (Topçu, 2009, s. 106)”. Yeni-biçimciliğe göre filmler, biçimsel yapılarına ya da nasıl bir araya getirildiklerine göre ve farklı bağlamlarda farklı şekilde çalışırlar (Thomson-Jones, 2009, s. 140).

Yeni-biçimcilik, adından da anlaşılacağı gibi, biçimciliğin bir ürünüdür, ancak Bordwell ve Thompson’ın elinde, biçim kavramı esnek bir kavramdır. Biçim/içerik ayrımını reddederler, böylece anlam ve yorum sorunları biçim sorunlarından ayrılmaz hâle gelir. (...) Ama belki de geleneksel biçimcilikten en çarpıcı ayrılık, bir yapıtın anlamı da dâhil olmak üzere can alıcı özelliklerinin kısmen seyirciler tarafından inşa edildiğine dair yapısalcı iddiadır (Gaut, 2010, s. 165).

Belirli tekniklerin ve film ile seyirci arasındaki dolaysız bilişsel etkileşimin rolünü ve önemini vurgulayan yeni-biçimci analiz, sinema dışı bağlamların yorumlama aracılığıyla film deneyimini belirlediğini vurgulayan yaklaşımlara karşı çıkar (Younger, 2011, s. 182-183). “Bordwell ve Thompson’ın ana temalarından biri, sinemayı takdir etmenin film estetiğinin temellerini anlamaya bağlı olmasıdır (Knight, 2019, s. 365)”.

Kristin Thompson, biçimcilik ve poetikada örtük olarak bulunan varsayımların çoğunu açıklığa kavuşturur ve netleştirir. Yeni-biçimci film analizinin, filme sıkı sıkıya bağlı olduğunu ve film tarafından yönlendirildiğini savunur. Teorik doktrinleri, sadece teoriyi kendi kendini doğrulayan bir şekilde göstermek için bir filme empoze etmez. Bunun yerine, her filmi ayrı ayrı ele alır ve onları, sinemacıların film yapım stratejilerini, normlarını, geleneklerini ve tekniklerini seçip yeniden icat ettikleri yapay bir yapı olarak görür (Buckland, 2008, s. 322).

Yeni-biçimcilik başlığı altında, yeni-biçimcilerin sürekli dirsek teması içinde olduğu bilişselciliğin bazı kavramları da ele alınacaktır. “Noël Carroll ile birlikte Bordwell, yaygın olarak iki büyük bilişsel film kuramcısından biri olarak kabul edilir (Hogan, 2009, s. 313)”. Sinemanın alanında bilişselcilik, “filmin yaratılışını,

alınmasını, yapısını, yorumunu ve diğer yönlerini keşfetmek için bilişsel bilim ve ilgili alanlardan yararlanır (Hogan, 2009, s. 313)”. Öncelikle, bilişselciliğin belirli bir kuramdan ziyade bir program olduğu belirtilmelidir (Currie, 2004, s. 106). “Hareketli görüntünün bilişsel teorisi hakkında bilinmesi gereken önemli bir şey, (...) onun, birleştirilmiş bir dizi varsayım ya da tek bir metodolojiden ziyade, hareketli görüntü ortamının teorik çalışmasına yönelik bir ‘yaklaşım’ olmasıdır (Plantinga, 2019, s. 381)”. Buradan hareketle bilişselcilik, “seyircilerin rutin olarak filmleri nasıl kavradığını açıklayan normlar, ilkeler ve geleneklerden bir model oluşturur (Elsaesser ve Buckland, 2002, s. 169)”. Ek olarak, Bordwell ve Carroll gibi bilişselciler için orta düzey (veya parça parça) kuramlaştırma, doktrin odaklı olmaktan çok sorun odaklı bir etkinlik olarak kavranmalıdır (Buckland, 2004b, s. 142). “Bilişselci yaklaşımda genel bilişsel süreçlere, insan eylemlerine ve algılarına odaklanılır. Bordwell ve Carroll, ampirik araştırmalara dayanan ve genel bir film teorisi kapsamına girmeyen daha titiz bir teorileştirme çağrısında bulunur (De Grauwe, 2000)”.

Amaçları filmi estetik bir sistem olarak tanımlamak olan David Bordwell (1989) ve Kristin Thompson (1988) gibi yeni-biçimci akademisyenler, projeleri için, psikolojinin bir boyutu olan ve beynin bilgiyi nasıl işlediğini anlayan, hafıza, yargılama ve akıl yürütme işlevlerini vurgulayan bilişsel teorinin yardımıyla bilimsel bir temel talep ettiler. Sine-psikanalize ve diğer “yorumlayıcı” (tanımlayıcıya karşıt olarak) bilime bir meydan okuma ve bilimsel bir alternatif olarak sunulan bilişselcilik, onun (**ideolojik** ya da **feminist** eleştirinin muhtemelen bulanık, öznel düşüncelerinin aksine) filmlerin nesnel analizlerini ve (Freudcu kuramın ya da **aygıt** kuramının bilinçsiz durumlarına ve konumlarına hapsolmuş seyircinin bahtsız “pasifliğine” karşıt olarak) seyircinin seyir etkinliğinin bilimsel bir analizini ürettiğini müjdeleyen Noël Carroll gibi filozoflar tarafından desteklendi (Radner, 2011, s. 156).

Bu bölümde yeni-biçimcilerin Rus biçimciliğiyle olan ilişkisi (3.2.3.1.), yeni biçimcilik ve bilişselcilik özelinde görülen Büyük Teori’nin reddi (3.2.3.2.), yeni-biçimciliğin sinema araştırmalarında büyük bir yere sahip olduğu söylenebilecek anlatım kavramına yaklaşımları (3.2.3.3.) ele alınacaktır.

3.2.3.1. Rus biçimciliğinin mirası

Eisenstein’s Ivan the Terrible: A Neoformalist Analysis adlı kitabının hemen başında Kristin Thompson (1981, s. 8), Rus biçimciliğinden doğan yeni-biçimciliğin adını açıklamakla başlar işe. Rus biçimciliği hareketinin sonlanmış olması ve Rus biçimciliğinin aslında edebiyat merkezli bir yaklaşım olması nedeniyle, onun başka bir

sanata uyarlanması çabası yeni bir biçimciliğin doğmasını gerektirmekteydi. Dahası, Thompson'a (1981, s. 31) göre Rus biçimcilerinin, sinemaya bakmak için hâlihazırda edebiyat alanında var olan düşüncelerini aşan yeni bir sistem yaratma girişimleri olmamıştı. "Film tarihi ve tekniğine ilişkin çok daha kapsamlı bir bilgiye dayanan yeni-biçimciler, Rus biçimci edebiyat teorisini sinemaya kendilerine özgü bir şekilde uygulamaya girişirler (Thomson-Jones, 2009, s. 132)". Thompson, edebiyattan getirdikleri alışkanlıklar nedeniyle Rus biçimcilerinin daha çok sinema-dil benzerliğine odaklandıklarını belirtmektedir. "Yeni-biçimcilik, Rus biçimcilerinin edebiyat hakkındaki fikirlerini filme uygulama girişimlerine dayanmaz, çünkü yeni-biçimciler, Rus biçimcilerinin film ile şiirsel dil arasındaki benzetmeye olan güvenlerine şüpheci yaklaşırlar (Thomson-Jones, 2009, s. 132)". Thompson'a göre bu gibi gerekçeler, yeni-biçimciliğin Rus biçimciliğinin görüşlerini ileri taşıyan yeni bir biçimcilik olarak doğmasına neden olmuştur.

Thompson'ın yeni-biçimciliği, iki nedenden ötürü Rus biçimcilerinin film üzerine yazılarından ziyade temel ilkelerini ödünç alır. Birincisi (...), biçimciler sinema hakkındaki düşüncelerini hiçbir zaman sistematikleştirmediler. İkincisi ve belki de bu nedenle, sinema üzerine yazıları, sinemanın bir tür dil olduğunu varsayarak, edebiyat çalışmalarındaki fikirleri uygulama eğilimindeydi. Bununla birlikte, Thompson bunu ikna edici olmayan bir düşünce çizgisi olarak görür, bu nedenle genel olarak biçimciliğin yaklaşımını benimserken sinema üzerine yaptıkları özel çalışmaları bir kenara bırakır (Nannicelli, 2014, s. 216).

Berna Moran'ın çevirisiyle kullanmalık dil-şiirsel dil arasındaki ayrım, Rus biçimcilerinin edebiyat eserlerinde kullanılan dili gündelik hayattaki dilden ayırmasıyla ortaya çıkmıştır. Bunun sinemadaki karşılığını ortaya koymak üzere yola çıkan Thompson (1981, s. 25), daha en başta, Rus biçimcilerinin edebiyat için yaptıklarının doğrudan sinemaya uyarlanması sırasında karşılaşılan bir zorluktan bahseder. Ona göre film, bilindik anlamıyla bir dil olmadığı için, gündelik yaşamda da dil gibi sürekli olarak kullanılan bir araç değildir (Thompson, 1981, s. 25). Dolayısıyla Rus biçimcilerinin dil özelinde estetik ve estetik olmayan kullanımlar arasında gittikleri ayrım sinema için doğrudan kullanıma olanak tanımamaktadır. Bunun yerine Thompson, film-dil bağlantısını olabildiğince gevşek kurarak, sinemanın maddi öğeleri olarak adlandırdığı terimlere dikkat çekme yoluna gider (Thompson, 1981, s. 25-26). Thompson'ın (1981, s. 26) mizansen, ses, kamera/çerçeve, kurgu, optik efektler şeklinde beş grupta sıraladığı öğeler, filmlerde kullanılmaları bakımından estetik ve estetik olmayan arasında ayrıma gidilmesinin aracı olurlar. "Neoformalizm için önemli kavramlardan birisi de araçtır.

Araç, sanat yapıtında kullanılan kamera hareketi, diyalog, kostüm, tema gibi unsur ve yapılarıdır (Topçu, 2009, s. 107)”. Böylece, söz konusu öğeleri kullanan herhangi bir filmin estetik amaçlarla oluşturulup oluşturulmadığına bakılarak Rus biçimcilerinin edebiyat alanında gittikleri ayrımı sinemaya uyarlamak da mümkün olur. Bunu, içinde kütüphane geçen filmler üzerinden somutlaştıran Thompson (1981, s. 26-27), beş kategoride sıraladığı öğelerin, tanıtım filmi ile estetik film özelindeki kullanımlarından örnekler verir. Bu örneklerde, örneğin kameranın kullanımına estetik nitelik yükleyen şey, seyirci algısını değiştirmeye yönelik çabadır. Kütüphanelerle ilgili bir tanıtım filminde mümkün olduğunca sade bir şekilde seyirciye bilgi verme amacı güdülürken, estetik bir filmde mekân olarak kullanılan bir kütüphane perdeye yansırken kütüphanelerle ilgili gündelik algıları bozacak şekilde kullanılacaktır (Thompson, 1981, s. 26-27).

Yeni-biçimcilik, estetik alan ile gündelik alan arasında keskin bir ayrım çizerken Rus biçimciliğini izler. Dil ya da film gibi bir ortamın özünde estetik bir değeri yoktur. Estetik ya da pratik, yalın ya da şiirsel olarak kullanılabilir. Önemli olan, belirli bir eserin araçlarının çeşitli işlevleri yerine getirmek için malzemelerini nasıl düzenlediğidir (Nannicelli, 2014, s. 217).

Rus biçimcilerinin sanat eserinin işleviyle ilgili düşünceleri üzerinden Thompson (1981, s. 31-33), algı değiştirme işini neyin yaptığını da açıklamış olur. Sanat eserinin işlevi, alışkanlığı kırma/yabancılaştırma yoluyla alımlayıcının algılarıyla oynamak ve böylece amacı kendi içinde olan bir nesneye dönüşmektir (Thompson, 1981, s. 32). Thompson’a (1981, s. 33) göre Rus biçimcileri, sanat eserine sanatçının vizyonunu ya da toplumu yansıtmak gibi işlevler yüklemedikleri için biçim-içerik ayrımının yarattığı sorunları da aşmışlardır. Onlara göre herhangi bir tematik malzeme biçimin bir parçasıdır (Thompson, 1981, s. 32). Buradan hareketle Thompson (1981, s. 32), örneğin ağır bir felsefi sorunun bir eserde yer almasının ona değer bahsetmediğini; söz konusu sorunun, eserin asıl işlevi olan algı oyunlarına destek çıkması gerektiğini belirtir. “Thompson için, Şklovski’de olduğu gibi, algının bu yenilenmesi yabancılaştırma yoluyla gerçekleşir ve yeni-biçimci yabancılaştırma anlayışı, biçimcilerinkine çok benzer. (...) Böylece, Şklovski gibi Thompson da sanatın amacının yabancılaştırma olduğu işlevsel bir sanat anlayışını benimser (Nannicelli, 2014, s. 217)”.

Bu noktada yeni-biçimciliğin iletişim olarak sanat modelini reddettiğinden söz etmek gerekmektedir (Thompson, 1988, s. 7). Bir araç aracılığıyla göndericiden alıcıya bir mesaj gönderilmesini içeren bu model, Thompson’a (1988, s. 7) göre kullanıma

yönelik bir işleve sahiptir. Bu modelde bir eserin başarısı, mesajını etkin ve açık bir şekilde iletmesiyle ölçülür (Thompson, 1988, s. 7). Çoğu sanat yaklaşımının bu modeli benimsediğini söyleyen Thompson (1988, s. 7-8), bağlı olarak, sanat eserini değerli kılan şeyin de kayda değer temalara ya da felsefi görüşlere sahip olmak olarak görüldüğünden yakındır. Bu bakış açısına göre “yalnızca eğlendirici” olarak nitelendirilen eserlerin o kadar da değerli olmadığı çıkarımı yapılır (Thompson, 1988, s. 8). Thompson’a (1988, s. 8) göre sanatın yüksek-alçak şeklinde ayrılması da bu görüş sonucu ortaya çıkmıştır. İletişim olarak sanat modeline alternatif olarak gösterilen “sanat için sanat” modeli de Thompson’a (1988, s. 8) göre sanatı benzer şekilde ayırmaktadır. Sanat, düşünceleri iletme için değil de eserleri deneyimlerken alınan haz için vardır; eserler, güzellik ve duygu yoğunluğu gibi kriterlere göre değerlendirilir ve böylece sanatın yüksek-alçak şeklinde ayrılması, bu kez seçkin bir bakış açısıyla gerçekleşir (Thompson, 1988, s. 8). Buna göre üstün zevklere sahip kişiler iyi eserlerin tadını çıkarırken sıradan insanlar sadece popüler sanatın yavanlığıyla başa çıkabilmektedir (Thompson, 1988, s. 8).

Belirtmelidir ki “sanatın yalnızca estetik değeri için yaratılması ve tüketilmesi gerektiğine dair geleneksel biçimci düşünce, yeni-biçimcilik tarafından korunmaktadır (Thomson-Jones, 2009, s. 134)”. Ancak Thompson’a (1988, s. 8) göre Rus biçimcileri, sanılanın aksine sanat için sanat görüşünün temsilcileri değildir. Onlar, iletişim olarak sanat modeline bir alternatif oluştururken yüksek-alçak sanat ayrımını aşmayı da başarmışlardır (Thompson, 1988, s. 8). Gündelik algı ile estetik algı arasında ayrıma gitmenin yararı da burada yatmaktadır. Sanat eserleri, insan algısını gündelik yaşamdakinden farklı bir şekilde işleterek, etkileri zamanla gözlenebilen bir zihinsel aktivite hâline dönüştürürler (Thompson, 1988, s. 9). Yeni-biçimcilik tarafından da olduğu gibi benimsenen bu görüş, böylece hem eğlenceli olarak görülen hem de ciddi temalara sahip olduğu düşünülen filmlerin algıyı aynı karmaşıklıkta harekete geçirebileceğini de kabullenmiş olur. Dahası, eskimiş denebilecek biçimsel tercihlerin kullanımı da algının karmaşık bir şekilde harekete geçirilmesinin zıttı üzerinden açıklanmış olur. “Sanat, gündelik yaşamın, ideolojinin, diğer sanat yapıtlarının alışıldık algılarını, bu kaynaklardan materyali alıp dönüştürerek farklılaştırır. Ancak sanat yapıtı aynı yöntemi sürekli kullanırsa farklılaşma azalır, aşinalık başlar. Sanatsal yaklaşım otomatikleşir (Topçu, 2009, s. 106)”.

Rus biçimcileri ile yeni-biçimciler arasındaki en büyük ortaklık, elbette, sanat eserlerini ele alırken biçime odaklanılması gerektiği yönündeki görüştür. Bu durumun,

her tür biçimci yaklaşımın ortak özelliği olduğu söylenebilir. “Herhangi bir biçimci yaklaşımın tanımlayıcı özelliği, biçime teorik ve eleştirel vurgu yapmasıdır (Thomson-Jones, 2009, s. 132)”. Ancak hem Rus biçimciliği hem de yeni-biçimcilik açısından farklı olan, biçimi merkezîleştirme çabasının, onu herhangi bir şeyin karşıtı olarak ele almayı beraberinde getirmiyor oluşudur. Somutlaştırmak gerekirse, Rus biçimcileri ve yeni-biçimciler, biçim-içerik karşıtlığını reddetmeleri bakımından da ortaklık içindedir. “Biçimciliğin geleneksel olarak biçim ve içerik arasında katı bir ayrımı desteklediği ve içeriğin estetik uygunluğunu yadsıdığı anlaşılırken, yeni-biçimciler, ayrımın kendisinin estetik uygunluğunu basitçe yadsıyarak Rus biçimcilerini takip ederler (Thomson-Jones, 2009, s. 132)”. Özellikle yeni-biçimciliğin, biçim-içerik ayrımının kendisini sorgulamaya tabi tutarken ayrımın içerik kısmından endişe ettiklerini belirtmek gerekmektedir. “Bunu yaparlar çünkü bu ayrımın ısrar etmenin ‘dışsal’ eleştiriyi teşvik edeceğinden endişelenirler – eseri asla kendi şartlarıyla sanat olarak değil, biyografik, sosyolojik, psikolojik ya da politik olarak değerlendirmek (Thomson-Jones, 2009, s. 132)”.

Yeni-biçimcilerin Rus biçimcilerinden devralarak geliştirdikleri görüşler, onların sinemaya yaklaşımlarında etkili olmuştur. Öncelikle yeni-biçimciliğin neden yeni bir biçimcilik olarak ortaya çıkması gerektiğine yönelik açıklamalar getiren yaklaşım, bunu yaparken hem Rus biçimciliğinin temel noktalarını esas almış hem de bunların sinemaya uyarlanması sırasında görülen zorlukları aşmayı başarmıştır. Film-dil benzerliğini aynen korumak yerine sinemanın maddi bileşenlerine dikkat çekmeyi tercih eden yeni-biçimcilik, bu yolla, filmin estetik amaçlarını ortaya koymayı da öncelemiş olur. Yeni-biçimcilerin biçim-içerik ayrımını ve hem iletişim olarak hem de sanat için sanat modellerini reddetmeleri bu çalışma açısından ayrıca önem taşımaktadır. Bu sayede sinemanın estetik olanakları hakkında konuşmak ve filmleri (önemli görülen) bir içeriğe sahip olma dışındaki yönleriyle ele almak mümkün hâle gelir. Tüm bunların nihai sonucu olarak da sinemayı ve filmleri psikolojik, sosyolojik, felsefî belirleyenlerin etkisinin en aza indirildiği şekilde ele almak önerilen bir yol olarak sanatseverin karşısına çıkar.

3.2.3.2. Teori’ye reddiye

1970’lerde sinema çalışmalarında yaşanan büyük değişimden sonra giderek yaygınlaşan kuram merkezli bakış açıları, 1980’lerde, yani yeni-biçimciler ilk eserlerini verdiklerinde bir anlamda zirve yapmıştır. Bu dönemde yeni-biçimcilerin karşı çıktıkları temel paradigmlar psikanaliz, göstergebilim, feminizm, Marksizm olmuştur (Rushton ve

Bettinson, 2010, s. 132). Yeni-biçimciler ve bilişselciler “sonunda bu paradigmaları Büyük Teoriler olarak adlandırarak, tek tek filmleri, genellikle diğer disiplinlerden bir araya getirilen geniş ve bol şemalara dâhil etme eğilimini belirtirler (Rushton ve Bettinson, 2010, s. 132)”.

1970’lerde ve 80’lerde film çalışmalarına egemen olan bu teoriler, filmsel temsilin sosyal olarak inşa edilmiş bir sembolik sistem olduğunu savunan göstergebilimi, filmin ve diğer pek çok kurumun belirli toplumsal rol türlerini yerine getirmek için öznelere ürettiğini savunan Althusserci ideolojik eleştiriyi ve filmin seyirci üzerindeki etkisinin, onun ruhunda belirli arzuları yaratma ya da yerine getirme yeteneğine dayandığını savunan Lacancı psikanalizi içerir (Frome, 2009, s. 338).

Yeni-biçimcilerin ve bilişselcilerin çoğunlukla Büyük Teori başlığı altında gruplandıkları kuramlar ve kuramcılar, farklı adlarla ve farklı yönlerine dikkat çekilerek de anılır olmuştur. Sinema araştırmalarının 1970’lerde ve 1980’lerde çok daha küçük ve homojen bir disiplin olduğuna dikkat çeken Plantinga (2019, s. 383), o yıllarda belli bir kuramsal yaklaşımın standart metodoloji oluşuna dikkat çekmektedir. Psiko-semiyotik olarak da adlandırılan bu yaklaşım, Lacancı psikanaliz, Althusserci Marksizm, Barthesçi göstergebilim ve Saussurecü dilbilim karışımından oluşmaktaydı (Plantinga 2019, s. 383). Buckland (2004a, s. 101) da 1970’lerdeki büyük değişimin Louis Althusser’in Marksizm’inden ve Jacques Lacan’ın psikanalizinden kaynaklandığını belirtmektedir. Yaklaşımı “kıtasal film kuramı” şeklinde etiketleyen Eldridge (2019, s. 239-240), David Bordwell’in Saussure, Lacan, Althusser, Barthes isimlerinden yola çıkarak SLAB olarak adlandırdığı bu yaklaşımın diğer temsilcileri olan Christian Metz, Stephen Heath, Kaja Silverman ve Terese de Lauretis gibi isimlerin Noël Carroll tarafından yekpare olmaları yönünden eleştirildiğine dikkat çekmektedir. Bu yaklaşımın doktrin, yöntem ve biçim olarak bilişselciliğin rakibi olduğunu söyleyen Currie (2004, s. 106) de ona ait bileşenleri ideolojinin Marksist kuramları; rüyanın, fantezinin, dikizciliğin psikanalitik kuramları; anlamlandırmanın göstergebilimsel kuramları olarak sıralamaktadır. Currie’nin (2004, s. 106-107) dikkat çektiği bir diğer nokta ise “Ortodoks görüş” olarak da adlandırılan bu yaklaşımın bir süredir sinema kuramlarının yazım ve öğretim aşamaları ile işe alım, görev süresi, terfi gibi konularda da baskın olmasıdır.

Stephen Heath, Colin McCabe, Jean-Louis Baudry ve Christian Metz gibi 1970’lerin çağdaş film teorisyenleri, film araştırmalarına göstergebilim, psikanaliz ve Marksizm uyguladılar. Bu teorilerle ana akım Batı sinemasının kapitalist sömürüye nasıl katkıda bulunduğunu ortaya çıkardılar. Çağdaş film teorisyenleri aynı zamanda politik olarak militan avangard film yapımını teşvik ederek ana akım sinemaya karşı çıktılar (Buckland, 2014, s. 112).

1970’lerden itibaren sinema araştırmalarında yaygınlaşan Büyük Teori bileşenlerinin filmleri ve sinemayı ele alırken nasıl bir yol haritası belirlediklerinden de söz etmek gerekmektedir. “Kıtasal teorisyenlerin filmin sosyal ve ideolojik işlevlerine odaklanması daha olasıdır ve argümanlarının özne oluşumu ve çıkarların politik şekillendirilmesi hakkındaki güçlü öncüllerden kaynaklanması muhtemeldir (Eldridge, 2019, s. 239)”. Filmlere açık bir metin olarak yaklaşmaktan yana olan Büyük Teori, ideoloji ile sosyal ve kültürel temsilin baskın biçimleri (özellikle toplumsal cinsiyet, cinsellik, sınıf, ırk ve kültürel kimlik) üzerine odaklanır (Sinnerbrink, 2019, s. 454). Sosyal işlevler ve ideolojiler hakkında daha geniş sorularla ilgilenen bu yaklaşım, post-yapısalcı felsefe ve edebiyat kuramı tarafından yönlendirilmekte ve bu yönüyle birçok büyük sinema bölümünde egemen olmaya devam etmektedir (Eldridge, 2019, s. 247). Estetik niteliklerin felsefi-ideolojik ya da metinsel-göstergebilimsel özellikler şeklinde araşsallaştırılması Sinnerbrink’e (2019, s. 457) göre sinemayı anlama ve takdir etme konularında sınırlayıcı olmuştur. Yaklaşım, filmlerin estetik boyutlarını es geçme ya da bunları ideolojik olarak semptomatik metinsel okumalar kapsamına alma eğilimi göstermektedir (Sinnerbrink, 2019, s. 457). Bateman ve Schmidt (2012, s. 22) de Marx ve Lacan’dan yola çıkan ideolojik ya da psikanalitik kuramlar ile edebiyatın alanında hâlihazırda uygulanan modellerin söylemsel olmaları yönünden benzerliklerine dikkat çektikten sonra şunları söylemektedir:

Filmler hakkında konuşmak için belirli terimler ve ilişkiler uygulanır ve argümanın başarısı ya da başarısızlığı genellikle argümanın inandırıcılığını göstermek için analiz edilen metinlerden örnekler seçilerek argümanın ne kadar iyi ‘ikna ettiği’ ile değerlendirilir. Aralarındaki fark daha çok, örneklerin seçiminde, analiz edilmekte olan metinlerin belirli ayrıntılarına verilen ağırlıkta ve ön-yapılanan bir kuram gövdesinin (örneğin, psikanalizin çeşitli uygulamalarından genel bir örneği ele almak) sonuçları düzenlemek için uygulanma derecesinde yatmaktadır (Bateman ve Schmidt, 2012, s. 22).

“Sinema araştırmacıları, zamanlarının çoğunu filmlerin ne anlama geldiğini anlamaya harcama eğilimindeydiler. Ancak yeni-biçimciler için bu, filmlerin nasıl işlediğini anlamaya yönelik çok daha geniş bir görevin yalnızca bir parçasıdır (Thomson-Jones, 2009, s. 140)”. Yeni-biçimcilik, filmlerin kendileri dışındaki olgulara ya da kavramlara ve kuramlara gönderme şeklinde yorumlanmasına karşı çıkmaktadır. Sinema araştırmalarının Büyük Teori’ye entegre olmuş hâliyle ilgili sorun, “film kuramı dışındaki alanlardan gelen metaforların film üzerine uygunsuz eşlenmesiyle ilgili bir sorundur (Buckland, 2009, s. 6)”. Bunu aşmak için de yeni-biçimcilik, verili bir kuramdan yola

çıkarak bir filmi yorumlamak yerine filmlerden yola çıkarak onların sinemasal anlatım yollarını ne şekilde kullandığına odaklanmaktadır.

Kökleri Rus Biçimci edebî eleştiri ve teorisine dayanan yeni-biçimci ve tarihsel poetika, standart eleştirel prosedürlerin tersine çevrilmesini istedi. Eğer doktrin güdümlü Büyük Teori filmleri ‘yukarıdan aşağıya’ yorumlar üreterek homojenize ediyorsa - yani, önyargılı teorik şemaları belirli filmler üzerine eşleştiren ‘okumalar’ - yeni-biçimci ve tarihsel poetika, ‘aşağıdan yukarıya’ analizi, filmin kendine özgü niteliklerini temel alan önermeleri benimser (Rushton ve Bettinson, 2010, s. 132).

Yukarıdan aşağıya olan sürecin tersine çevrilmesi, filmleri kuram temelli okumaya bir karşı çıkış olduğu kadar, sorulması gereken soruların kaynağının değişmesine de işaret etmektedir. Burada yeni-biçimcilik için önemli olan, bir filmin bir ya da birkaç kuramı örneklendirmesi değil, filmlerin sinemaya özgü teknikleri kullanma yollarıdır.

Thompson, neoformalizmin, yukarıdan aşağı (top-down) süreçlerle çalışan, sanat yapıtına önceden yapılmış büyük ana varsayımlarla yaklaşan Marksist ya da psikanalitik film kuramının tersine, aşağıdan yukarı bir süreçle çalıştığını, belirli bir grup filme ilgili bir soru sorulması ve uygun biçimde cevaplanması şeklinde işlediğini vurgular (Topçu, 2009, s. 106).

Yeni-biçimciliğin ve bilişselciliğin kesişim noktasında durdukları söylenebilecek David Bordwell ve Noël Carroll, Büyük Teori’nin şimdiye dek özetlenmiş yaklaşımını ve metodolojik belirleyiciliğini eleştiren isimlerin başında gelmektedir. Bu eleştirilerin karakteristik yapısıyla ilgili ilk örnek, Bordwell üzerinden verilebilir. Büyük Teori’nin aynı anda hem çok geniş hem de çok dar olduğunu söyleyen Bordwell (2008, s. 2), “Çok geniştir, çünkü tüm insan faaliyetlerinin belli bir ana kavramsal şema içinde sınıflandırılabilceğini varsaymaktadır (...). Mevcut Teori anlayışı çok dardır çünkü kişinin entelektüel çalışmayı nasıl yaptığına dair sınırlı bir anlayışı varsayar.” demektedir. Bunun yanı sıra Bordwell (2008, s. 2), Teori’nin yükselişiyle birlikte *kuramların* ezildiğini ve *kuramlaştırma* cesaretinin kırıldığını belirtmektedir. Diğer bir deyişle Büyük Teori, sinema alanındaki akademik araştırmaların çoğulcu yapısına ve bu yapıyı sağlayan düşünme biçiminin kendisine zarar vermiştir. Bordwell ve Carroll tarafından sinema araştırmalarında yaratılan farkı “eleştirel çürütme” olarak adlandıran Knight (2019, s. 365), onların Büyük Teori bileşenlerinden ayrılan yönlerinin, filmler söz konusu olduğunda Büyük Teori’ye kıyasla daha dar bir konu çeşitliliği olduğunu söylemektedir. “‘Büyük Teori’nin en keskin eleştirilerinden biri, filmin çeşitli yönlerini açıklamak için kullanılan, her şeyi kapsayan bir kuramsal paradigmayı (psikanalitik, semiyotik vb.) benimsemesiydi (Sinnerbrink, 2011, s. 17)”. Herhangi bir şemsiye ya da çerçeve kuramdan ve onun getirdiği önyargılı çıkarımlardan hareket etmek yerine filmleri

öncelemek, Eldridge'in (2019, s. 237) "vaka bazında çoğulculuk" şeklinde nitelediği durumu yaratmaktadır. Bu açıdan Bordwell ve Carroll'ın tekil filmlerde vücut bulan şeylere odaklanma ve çekimler, dizilim, aydınlatma, diyalog vb. etmenlere dikkat etme olasılıkları daha fazladır (Eldridge, 2019, s. 237). "Hem Carroll hem de Bordwell için bütünleştirici bir sinema kuramı ya da felsefesi, arzu edilmek bir yana, elde edilemez görünür. Aynı zamanda, belirli filmlerdeki sözde kalıcı felsefi temalara odaklanmak, filmsel sunumun söz konusu temaların önemine nasıl katkıda bulunduğunu gözden kaçırabilir (Knight, 2019, s. 365-366)". Ortaklaşmanın baskınlığına rağmen Bordwell ile Carroll arasındaki farklara dikkat çekenler de vardır. Bunlardan biri olan Reynolds (2014, s. 102), söz konusu farklardan birini, "Bordwell, filmin neler yapabileceğine ilişkin bir referans çerçevesi oluşturarak zihnin yapılarına bakar; Carroll ise zihnin neler yapabileceğine ilişkin tahminlerde bulunarak filmin yapılarına bakar. Carroll kendisini belirli bir film türüyle sınırlandırır; Bordwell belirli bir tür zihin modeliyle." diyerek açıklamaktadır. Ancak hemen ardından Reynolds'ın vurgusu ortaklığa dikkat çekmek olarak güncellenir: "Bu kısıtlamalar içinde, Bordwell ve Carroll, on yıllar sonra sağlam ve üretken kalan bir teorik araştırma hattı başlatarak görünüşte tamamlayıcı sonuçlara varırlar (Reynolds, 2014, s. 102)".

Filmleri, film biçimini ya da biçimini göz ardı ederek ya da onları içeriğin ileticisinden ibaret görerek yorumlamanın kaynağı, bu çalışmanın Giriş bölümünde de belirtildiği gibi, 1960'lı yılların Fransa'sı olarak görülmektedir. Bordwell'e (1996, s. 19) göre 1960'ların Fransa'sının sinema çalışmaları içindeki popülerliği birden çok nedene bağlanabilir. Örneğin karşılaştırmalı edebiyat bölümlerinin hâlihazırda benzer çalışmaları edebiyatın alanında yapıyor oluşu bunlardan biridir. Bir diğer açıklama, arkasında kendisini destekleyen bir Büyük Teori olmasının, film incelemelerine kazandıracağı düşünülen ağırlıktır. Ancak Bordwell'in yukarıdan aşağı incelemelerin film çalışmalarındaki popülerliğini açıklamak için gösterdiği nedenler arasında en dikkat çeken, aynı dönemin etkin film inceleme yollarından biri olan *auteur* yaklaşımıyla yapılan kıyaslamadır. *Auteur* yaklaşımının Fransa dışında da popülerlik kazandığını belirten Bordwell (1996, s. 19), onun yönetmenlere ve filmlere doğrudan bağlı oluşunun Büyük Teori savunucuları tarafından bir eksiklik olarak değerlendirildiğine dikkat çeker. *Auteur* yaklaşımına kıyasla, filmlere toplumsal yapıları açıklamada kullanılan kuramların iliştilmesi, film çalışmalarına, onda eksik olduğu düşünülen ciddiyeti kazandırmanın yolu olarak görülmüştür (Bordwell, 1996, s. 19). *Auteur* yaklaşımı, 1970'lerdeki

dönüşümün ardından yerini önce yapısalcılığa sonra da aralarında psikanalitik, göstergebilim, post-yapısalcılık ve eleştirel kuramın bulunduğu bir karışıma, yani Büyük Teori'ye bırakmıştır (Sinnerbrink, 2019, s. 453).

1970'lerin çağdaş film teorisi (...) ideolojik ve psikanalitik eleştiriye önemli bir ilgiyle işaretlenmiştir. Louis Althusser ve Jacques Lacan'ın yazıları, Fransız dergisi *Cahiers du cinéma* ve Britanyalı *Screen* için yazan film eleştirmenleri tarafından defalarca kullanıldı. Bu otorite figürlerini kullanmakla eleştirmenler, eleştiriye geçerli bir yorum biçimi olarak yazarın niyetlerine yapılan vurgudan kurtarmayı amaçladılar. 1950'lerin sonlarındaki auteur kuramı (...) artık geçerli bir hermeneutik araç değildi. Film araştırmacıları, ana akım sinemanın bilinçsizce kapitalizmin egemen ideolojisini yeniden üretme biçimlerini ve film seyretme süreci boyunca yer alan özne inşa süreçlerini belirlemekle meşguldü (Koutsourakis, 2014, s. 464).

Bordwell (1996, s. 25) edebiyat üzerinden ilerleyerek, yukarıdan aşağı yaklaşımla yorumlama dürtüsüne kaynaklık eden Freud, Sartre, Lacan gibi düşünürlerin çalışmalarından örnekler verir. Onlar da kendi düşüncelerini edebî yorumlamanın alanı içinde açıklamaya çalışmışlardır. Freud'un zaman zaman edebî metinlere psikanaliz uyguladığına, Sartre'ın felsefi görüşlerini açıklamak için edebiyattan örnekler kullandığına ve Lacan'ın da doktrinlerini örneklendirmek için edebî metinlerin detaylı yorumlarına başvurduğuna dikkat çeken Bordwell (1996, s. 25-26), bu geleneğin filmler özelindeki “kuram uygulama” yöntemini devam ettirmesine şaşırmanın gerektiğini söyler.

Şimdi, film eleştirmeninden, yorumun filmlerin nasıl çalıştığına dair bir teoriyi güçlendirdiğini ya da revize ettiğini ya da değiştirdiğini göstermesi bekleniyordu. Yapısalcılıktan sonra, “X'in —cı okuması” sözü film çalışmasına girdi. Aynı zamanda, teori elverişli hâle geldi; karmaşıklıkları ve nüansları genellikle göz ardı edildi ve yorumlayıcı etkinliği beslemeye hizmet etti (Bordwell, 1989b, s. 83).

Bordwell'in Büyük Teori hakkındaki eleştirileri, sinemanın akademik algılanışıyla ilgili çıkarımları da doğal olarak beraberinde getirmiştir. “Bordwell, akademik film eleştirisinin son derece gelenekselleştiği konusunda kuşkusuz haklıdır ve bu gelenekselleştirmeyi anlamamızı büyük ölçüde ilerletmiştir (Hogan, 2009, s. 319)”. Büyük Teori'nin giderek daha da baskın olmasının ardından yorumlama edimi de akademi içindeki yerini sağlamlaştırmaya başlamıştır. Büyük Teori'nin akademik film eleştirisi özelinde sağladığı geniş alanlar, bizzat yorumlamanın niteliğiyle ilgili eleştirilere de kapı aralamıştır. “Bordwell, akademik çalışmanın diğer alanlarında olduğu gibi, yorumlamada çok fazla gelişigüzel akıl yürütme olduğu konusunda kesinlikle

haklıdır. Film çalışmalarının yoruma aşırı önem verdiği konusunda da haklı olabilir (Hogan, 2009, s. 321)”. Yorumlamanın sinema dışı kuramlarla ve kuramcılarla kurduğu ilişki, onun, yeni-biçimcilerin anlam türleri arasında gittiği dörtlü ayırmda nereye oturduğunun belirlenmesine de yarar. “Bordwell, akademik yorumların yalnızca örtük ve semptomatik anlamlar düzeyinde işlediğini belirtir (Hogan, 2009, s. 319)”. Örtük ve semptomatik yoruma odaklanan film kuramı ve eleştirisi, tercih edilen ‘anlamsal alanlar’dan (söylemler ya da teorik çerçeveler) yararlanan ve kurumsallaşmış yorumlayıcı rutinlere uyan çeşitli ‘okumalar’ üretir (Sinnerbrink, 2011, s. 71). Ancak bu noktada Bordwell’in ilgili anlam türlerinin filmde nasıl çıkarıldığına ilişkin bir dipnotu vardır. “Bordwell, sinemadaki (örtük) anlam ilişkilerinin eserde nesnel olarak gömülü olmadığını ve yorumcular tarafından orada keşfedilmediğini savunur (Wilson, 2009, s. 167)”. Bu anlam ilişkileri, filmin sağladığı zengin görsel-işitsel ipucu çeşitliliğinden yola çıkan yorumcuların, tercih ettikleri içerikleri atayarak *yapılandırdıkları* şeylerdir (Wilson, 2009, s. 167).

Eleştirmen anlamsal alanlarını belirledikten ve rafine ettikten ve film için genel bir anlam önermek için uygulamalarını düzenledikten sonra, yorumunu, yorumlayıcı kurum tarafından uygun şekilde ikna edici olarak kabul edilen bir şekilde yazmalıdır. Belki de şaşırtıcı olmayan bir şekilde, Bordwell’in yorum analizi, kendilerini “Yorum A.Ş.”deki montaj hattı işçilerine benzer bir şey olarak düşünmekten hoşlanmayan akademik eleştirmenler arasında pek popüler olmamıştır (Thomson-Jones, 2009, s. 139).

Akademide popüler olmama konusunda Noël Carroll da David Bordwell’le benzer bir durumdadır. “Çalışmaları analitik estetik alanında etkili olmasına ve sıklıkla tartışılmasına rağmen, Carroll’ın bu alanda yaygın olarak kullanılan teorileri reddetmesi nedeniyle ana akım film çalışmaları topluluğunun çoğunda sert bir şekilde eleştirildi ya da görmezden gelindi (Frome, 2009, s. 334)”. Hedefi “masayı bu teorilerden temizlemek” olan Carroll’ın Büyük Teori’ye getirdiği temel eleştiri, onların “çerçevelerinin, kuramların kendilerinin geçerliğini araştırmaktan ziyade, film yorumları oluşturmak için kullanıldığı” yönünde olur (Frome, 2009, s. 334).

Carroll’a göre film kuramı, “orta düzey” sorular sormamız ve her film türüyle ilgili her soruyu yanıtlamaya çalışmayan sınırlı kuramları kullanarak yanıtlar önermemiz gereken bir uygulamadır. Belirli filmlerin daha küçük ölçekli tartışmalarının daha büyük kuramları test etmek ve potansiyel olarak onları iyileştirmek için kullanıldığı diyalektik bir yaklaşımı savunur. Bu daha büyük kuramlar daha sonra orta seviye sorulara (umutla) daha iyi cevaplar üretmek için kullanılacaktır. Carroll, özellikle orta düzey araştırma sorularının cevapları

mutlaka tek bir çerçeveye sığmayacağı için, doğru olduğunu varsaydığımız geniş bir kuramsal çerçeve ile başlamamız gerektiğini savunur (Frome, 2009, s. 334).

Carroll'ın orta düzey sorularla başlamayı salık veren yaklaşımı, tıpkı yeni-biçimciliğin ya da bilişselciliğin geneli için geçerli olduğu gibi, onun görüşlerinin bir sinema kuramı olarak görülmesini engeller. “‘Parçalı’ yaklaşımı nedeniyle, Carroll’ın yazılarını genel bir film kuramında sentezlemek zordur (Frome, 2009, s. 334)”. Ancak bu, Carroll’ın Büyük Teori’nin parçalarını filmlere uygulamak yerine önerdiği yolların belirli niteliklerine göre gruplandırılmasını engellemez. Bilişselcilik tarafından geliştirilen zihin modelleri lehine Lacancı psikanalizi reddeden Carroll, seyircinin filmle kurduğu ilişkiyi, sosyal inşa kavramlarından ziyade, insanların doğal (evrimleşmiş ya da biyolojik) özellikleri üzerinden açıklar (Frome, 2009, s. 338).

Örneğin, filmlerin iletişim kurabilmesi için seyircinin dikkatini perdedeki belirli şeylere yönlendirmeleri gerektiğini savunur. Birkaç faktör bu süreci kolaylaştırır. Sunumun bağlamı (karanlık bir salon) bizi filme odaklanmaya teşvik eder. Hareket aynı zamanda dikkatimizi çeker, çünkü insanlar çevremizdeki harekete karşı uyarlanabilir bir duyarlılığa sahiptir. Çekim ölçeği, ışıklandırma ve çerçeveleme gibi birçok film tekniği, dikkatimizi perdedeki belirli nesnelere odaklayabilir ve dikkatimizi çekmek, filmin, filmi anlamamız için gerekli bilgileri iletmesine olanak tanır (Frome, 2009, s. 339).

Kuramlaştırmamızın doğasında olan nedensel akıl yürütmeye dikkat çeken Noël Carroll (1996, s. 42), bunun, anlamın yorumlanmasından farklı olduğunu belirtir. Yeteri kadar serbestlik tanındığında her şeyden her türlü yorumun çıkarılabilmesi, kuramlaştırmamızın gerektirdiği nedensel akıl yürütmeye bağdaşmaz. Bu yüzden, yorum aracılığıyla bir filmde yer aldığı söylenen ilişkilerin bulunması da bunların aslında alegorik okumalar olmaları nedeniyle kuramlaştırma çabası altında yer almamalıdır. Benimsenen bir kuramsal çerçevenin kavramlarının ya da düşüncelerinin filmlerden verilen örnekler aracılığıyla onaylanması, sinema kuramının film eleştirisiyle karıştırılmasına ve belirli filmlerin yorumlanması sonucunda sinemanın geneliyle ilgili kuramsal çıkarımlar yapılmasına neden olmaktadır (Sinnerbrink, 2019, s. 454-455). Akademisyenler üzerinden örnek vermeye devam eden Carroll (1996, s. 43), filmleri yorumlamanın ortaya çıkardığı bir duruma daha dikkat çeker: Bazı akademisyenler, bizzat filmlerin kendilerinin Freud, Lévi-Strauss, Lacan gibi düşünürlerin kuramlarını “açığa vurduğunu” iddia etmektedir. Yani filmler, söz konusu düşünürlerin ortaya attığı fikirleri paylaşmaktadır. Bu duruma itiraz ederken de Carroll’ın gerekçesi, her şeyin

herhangi bir yorumu barındıracak şekilde esnetilebileceği olur. Bu esnekliğin aslında sınırlayıcı olduğuna ise Bordwell şöyle dikkat çekmektedir:

Bu, çağdaş eleştirmenler için her şeyin herhangi bir şey ifade edebileceği anlamına gelmez. Aslında bir avuç şey, daha az şey anlamına gelecektir. (...) herhangi bir yorumlayıcı eylemin belirli sonuçları sonsuz sayıda olsa da metinsel ipuçları, bu ipuçlarını sıralayan ve düzenleyen prosedürler ve bunlara atanan semantik özelliklerin oldukça sınırlı hâle gelmiş olmasıdır. Sınırlar da genel olarak mantıklı değil, kurumsaldır. Yorum, bir teoriyi yeni bir şekilde “uygular” mı? Filmlerin gözden kaçan bölümlerini etkinleştirir mi? “Son gelişmeler”e katkıda bulunuyor mu? Bunlar alışlagelmiş uygulamaların ve egemen söylemlerin kısıtlamalarıdır (Bordwell, 1989b, s. 260).

Hem Bordwell hem de Carroll için film deneyiminin kökleri büyük ölçüde film biçiminde ve biçimindedir; filmin anlatı düzeyinde ve anlatının sinematografi, mizansen, kurgu, ses vb. aracılığıyla sunulduğu karmaşık ve özel araçlardadır (Plantinga, 2019, s. 394). Kuramlar yerine filmlerden yola çıkmak, her bir filmin farklı şekilde harekete geçirdiği biçim düzenlemelerine dikkat çekmenin en iyi yolu olarak görülmektedir. Bu durum, bu çalışmanın Yöntem bölümünde de belirtildiği gibi, kuramların doğrulanması çabasının geri plana atılmasını da sağlamaktadır. Yeni-biçimciler, “farklı filmlerin benzersiz özelliklerinin *a priori*, ‘birörnek’ okumalarla düzleştirildiğini savunarak, rutinleştirilmiş film yorumlama pratiklerini küçümserler. Teorik şemaları bir filme sıkıştırmak, filmin benzersiz niteliklerini aydınlatmaktan çok, Büyük Teori’nin önermelerini yeniden doğrulamaya yarar (Rushton ve Bettinson, 2010, s. 132-133)”. Ayrıca yorumlama, her film için en uygun yol olmayabilir: “Bazı filmler anlam merkezli sorgulamayı aktif olarak geciktirir ya da caydırır - diğer metinsel özellikleri ve etkileri daha önemli görmemizi işaret ederler (Rushton ve Bettinson, 2010, s. 133)”.

Özetle, çağdaş yorum merkezli eleştiri muhafazakâr ve iri taneli olma eğilimindedir. Film biçimini ve biçimini hafifseme eğilimindedir. Genelgeçer estetik kategorilere, yenilerini de üretmeden, kabul edilmez bir derecede yaslanır. Teorileri ve uygulamaları hakkında büyük ölçüde çekişmesiz ve özdüşünümsüzdür. Tüm bunlar yetmezmiş gibi, sıkıcı bir hâl almıştır (Bordwell, 1989b, s. 260).

Büyük Teori kuramlarını ya da kavramlarını filmlere uygulamayı tercih edenlerin filmleri okuma çabasının karşısında, yeni-biçimcilerin film araçlarını önceleyerek bu araçların yorumlama edimine hizmet etmeyen işlevlerini de bulma gayreti yer almaktadır (Rushton ve Bettinson, 2010, s. 133). “Genel olarak, Bordwell ve Thompson anlam merkezli eleştirinin hem uygulamalarında (şema-haritalama) hem de sonunda (bir ‘okuma’) sınırlamalar bulur (Rushton ve Bettinson, 2010, s. 133)”. Çözümü biçime

odaklanmak olarak görmek, her türlü yorumun tümünden devre dışı kalması gerektiği çıkarımını yapmak değildir. Yeni-biçimciler daha çok yorumlama yaklaşımının verimliliğini belirli vakalar üzerinden ölçmeyi önceler (Rushton ve Bettinson, 2010, s. 133).

Filmleri Büyük Teori destekli yorumlama ediminin içeriğe dönük bir çaba olduğunun kanıtı, yine Büyük Teori yorumcuları üzerinden gösterilebilir. “1960’larda film kuramındaki yeni eğilimlerin yükselişinden bu yana, biçim tarihini keşfetmek düzenli olarak ‘ampirist’ ve ‘biçimci’ olmakla kınanmıştır. Teknik araştıran biri, naif bir şekilde kavramlardan ziyade verilere güvenmekle ve filmi gerçekten önemli olandan uzaklaştırmakla suçlanmıştır—toplumdan, ideolojiden, kültürden (Bordwell, 1997, s. 5)”. Bordwell’in ve Carroll’ın bu şikâyetle sık sık maruz kaldıklarını ve yanıt verdiklerini söyleyen Sinnerbrink (2019, s. 455), bir filmle ilgili politik ya da ideolojik olmayan bir kuramlaştırmının “*biçimci*” ya da önemli içerikten yoksun olma nedeniyle reddedildiğini belirtir. Burada Büyük Teori yorumcularının yönelttiği eleştirilerin, zamanında Rus biçimcilerine yöneltilenlerle aynı olduğuna dikkat çekmek gerekmektedir. Yorumcuların, kendilerine eleştiri yöneltenleri biçimci olmakla suçladığını belirten Carroll (1996, s. 47-48), filmlerin politik düzlemde işleyişine ilişkin yorumlar üzerinden, sinemanın alanı dışında yer alan bir kuramdan ya da filmlerin içeriğinden çıkarılabileceği söylenen kavramlardan hareket etmeyenlerin karşılaştığı durumu şöyle özetlemektedir:

Çoğu sataşma yakıştırması gibi, çağdaş film çalışmalarında kullanıldığı şekliyle “biçimcilik” de oldukça yanlış tanımlanmıştır. Genel olarak, “politik”e karşı gibidir. Bazen, “tarihsel”in de karşısına konur elbette; ama genellikle, tuhaf bir şekilde, tarihsel bir yaklaşımın politik açıdan duyarlı bir yaklaşıma denk olduğunu düşünen kişiler tarafından. Bir teorisyene biçimci demek; içerikten ziyade biçimle, politik sonuçlardan ziyade yapılarla ya da bu biçimlerde içkin olduğu düşünülen politik içerikten bağımsız olarak sinematik biçimlerle ilgilendiğini işaret edebilir (Carroll, 1996, s. 48).

Yeni-biçimciliğin ve bilişselciliğin rakipleri tarafından nasıl eleştirildiğine göz atmaya devam etmek, söz konusu yaklaşımların 1970 sonrası kuram merkezli bakış açılarından ne yönde farklılaştığını anlamaya yardımcı olacaktır. Bunu yapmak için de işe, 1970 öncesinin koşullarını ortaya koyarak başlamak gerekmektedir. 1960’lı yılların toplumsal hareketleri, birçok araştırmacıya göre, sinemaya yaklaşımı da belirler niteliktedir.

1960’lı yıllar, sosyal bilimlerde sistem eleştirilerinin de yapıldığı yıllardır ve birçok ülkede özgürlük mücadeleleri yaşanmaktadır. Bu sistem eleştirileri ise ideolojik sorgulamalardan kaynaklanmaktadır. Benzer şekilde sinemada da ideolojik eleştiri dönemi başlar. Filmler

tarihsel dönemlerine göre ve içinde üretildikleri ülkelerin ekonomik ve politik gelişmelerine göre anlamlandırılır. Tür filmlerindeki biçimsel incelemeler yerini filmlerin mesajlarını analiz etmeye bırakmış ve filmler için “neden” sorusu önem kazanmıştır (Özarslan, 2013, s. 53).

1960’lı yılları sinema açısından bir dönüm noktası olarak almak, söz konusu yıllarda yaşanan politik ve toplumsal gelişmelerin sinemaya doğrudan etki ettiği yönündeki çıkarımları da beraberinde getirmiştir. Dönüşümün özellikle Hollywood yanı, onun diğer ülke sinemalarıyla karşılaştırılmasına neden olmuştur. “Her şeye rağmen, Hollywood filmlerinin Avrupa ve Üçüncü Dünya sinemasında uzun zamandır etkili olan eleştirel ve deneysel tema ve biçimsel tarzları benimsemeye başlaması altmışların ortalarını buldu (Ryan ve Kellner, 1997, s. 20)”. Bu karşılaştırma ilişkisi her ne kadar biçim üzerine de yoğunlaşıyor gibi görünse de Hollywood özelinde yaşanan değişimlerin kaynağı, neredeyse tümüyle toplumsal gelişmelere bağlanmaktadır. Bu yönüyle, 1960’lı yılların sonundaki sinema ortamına ilişkin çıkarımlar da sinema dışı gelişmeler ışığında ele alınmış ve böylece sinemanın bir belirlenen olduğunu söylemek mümkün hâle gelmiştir.

Altmışlı yılların sonlarında biçimsel yenilikler ve toplumsal bilinç taşıyan filmlerin artmasında en önemli etkeni belki de dönemin özgürlükçü ve radikal toplumsal akımlarında -yurttaşlık hakları, savaş karşıtlığı, tüketimcilik, eşcinsel özgürleşmesi, hippie karşıkültürü- ve seks ve uyuşturuculara ilişkin katı tutumun gevşemesinde aramak gerekir (Ryan ve Kellner, 1997, s. 25).

1970 sonrası dönemi incelerken Avrupa ile ABD arasındaki farklara dikkat çeken James Monaco (2005, s. 400), göstergebilimin ve Marksizm’in sinema araştırmalarında yükselişe geçişinden söz eder. “Yüksek düzeyde entelektüel, soyut sinema kuramları Amerika’da asla popüler olmamıştır.” diyen Monaco’ya (2005, s. 400) göre 1970’lerde ve 1980’lerde ABD’de göstergebilimin, üniversitelerdeki ve kolejlerdeki sinema araştırmalarının gelişiminde payı olan akademisyenler için bir araç işlevi görmesi hariç çok az etkisi olmuştur. Film çalışmalarının ABD yanı, daha çok, toplumsal, kültürel, politik gelişmeleri konu alan filmleri seyretmeyi tercih etmiştir (Monaco, 2005, s. 400). Her ne kadar filmlerin algılanması sorununa eğilmeleri bakımından Amerikan ve Fransız gelenekleri arasında ortaklıklar olsa da Monaco’nun (2005, s. 400) dikkat çekmek istediği önemli bir fark vardır: “Ayrım, Amerikalılar geleneğe bağlı olarak bu özgül fenomenin gündelik yaşantılanmasıyla daha fazla ilgilenmesiyle, Avrupalılar’ın, her zaman yaptıkları gibi, ayrıntılı kuramlar geliştirmekte ve bunları genelleştirmeyi tercih etmeleri

arasındadır (Monaco, 2005, s. 400)”. Göstergebilim sonrası ve sık sık ona eklemelenen psikanalitik ya da Marksist kuramlar, yine de takip eden on yıllarda ABD’de de etkili olmayı başarmıştır. “Birleşik Amerika’da bu farklı akımlar -göstergebilimsel, psikanalitik, diyalektik ya da politik olarak kural koyucu- sinema kuramlarının akademisyenler için çekici olduğu 1970’ler ve 80’lerde kendi taraftarlarını kazanmıştır (Monaco, 2005, s. 401)”. Monaco (2005, s. 400), politik olarak kural koyucu sinema kuramlarına yaptığı vurguya ek olarak, ABD’deki son dönem görüşlerin çoğunun sinemayı politik bir olgu olarak gördüğüne de dikkat çekmektedir. Monaco açısından Avrupa’yla ilgili bahsedilmesi gerekenlerse Fransa’da yayımlanan sinema dergileri ile göstergebilimin İngiltere’deki algılanışdır:

Kıta Avrupa’sında göstergebilimin gelişimine uygun biçimde örneğin Marksist Eleştiri yeniden canlandı. Fransız sinema dergileri *Cahiers du Cinéma* ve *Cinétique*, 1970’lerin sonunda göstergebilimsel ve diyalektik gelenekleri bir araya getirmeyi başardı. İngiltere’de göstergebilim çoğunlukla açık bir politik görünüme sahip olmuştur (Monaco, 2005, s. 400).

Böyle bir kültürel ve akademik ortamda ortaya çıkan yeni-biçimcilik ve bilişselcilik, sinema araştırmalarının 1980 sonrası durumunu belirler niteliktedir. Çalışmanın bu bölümünde daha önce de bahsedildiği gibi söz konusu yaklaşımlar, filmlerin alımlanması konusuna bambaşka bir bakış açısı getirmekteydi. Stam, bu duruma dikkat çekerken eleştirilerini sıralamaya şöyle başlamaktadır:

1980’ler ve 1990’lar, 1970’ler *screen* teorisinin temellerini parçalamak değilse bile yeniden gözden geçirmeye yönelikti. Noël Carroll ve David Bordwell gibi teorisyenler ikon kırıcı bir neşe ve “kral çıplak” umursamazlığıyla neredeyse bütün birincil ilkelere saldırdılar. (Bu provokasyonların hedefleri cevap vermeye nadiren tenezzül ederek görkemli bir azametle tepki verdiler.) (Stam, 2014, s. 244)

Politik olma(ma) durumu, yeni-biçimciler ve bilişselciler özelinde getirilen eleştirilerin ortaklaştığı alanların başında gelmektedir. Bir kez daha edebiyatın alanından örnek vermek, özellikle Bordwell’in bu konudaki tavrını hatırlamayı kolaylaştıracaktır. “Kültürel çalışmaların savunucuları edebiyat çalışmalarındaki metinsel analizi *yetersiz*-politize edilmiş olarak görürken anlaşılan o ki Bordwell sinemadaki metinsel analizin *fazla*-politize edilmiş olmasını önemsedi (Stam, 2014, s. 205)”. Buradan hareket eden ve Bordwell’in yorumla ilgili görüşlerini de dikkate alan Stam (2014, s. 210), “Yorumu yasaklamak dolaylı olarak siyaseti yasaklamak demektir; çünkü filmlerin politik meseleleri yorumla anlaşılır hale gelir.” demektedir. Bağlı olarak, ideoloji de bu eleştiri dâhilinde gündeme gelmektedir. Yeni-biçimcilerin ve bilişselcilerin film biçimi ve biçemi

hakkındaki görüşlerinden yola çıkan Bhaskar (2004, s. 395), ideolojik soruların, sinemacıların yaptığı yapısal seçimlerde içkin olduğunu belirterek bir anlamda bunların filmlerin kendisinden ayrı tutulamayacağını ima etmektedir. Gaut (2010, s. 176) da yorumdan hareketle “Çoğu durumda, yorumda doğru olarak uygulanan normlar, eleştirel kurumun normları değil, filmi tarihsel bağlamında yöneten normlardır (bir parçası olduğu film yapım geleneği dâhil).” demektedir ve bu yolla filmlerin yapım şartlarını belirleyen unsurlara gönderme yapmaktadır.

Yorumdan devam edildiğinde, yeni-biçimcilere ve bilişselcilere getirilen eleştirilerin bir kez daha farklı açılardan ortaklaştığı görülür. Burada ilk motivasyon, yeni-biçimcilerin ve bilişselcilerin yorumu tümünden dışladığı savından hareket etmek olur. Bu savın doğruluğu ya da yanlışlığı bir yana, bu noktada önemli olan, ilgili motivasyonun yorumlamanın doğasıyla ilgili dile getirdiği savunmadır. “Sadece *bazı* yorumlar saçma olduğu için genel olarak yorumlamayı reddetmek daha çok bazı teoriler beceriksizce geliştirilmiş olduğu için genel olarak sinema teorisini bırakmamız gerektiğini söylemek gibi görünür (Stam, 2014, s. 206)”. Stam’ın bazı yorumların saçmalığına yönelik vurgusu ilgi çekicidir; zira bu, 1970 sonrasında yaygınlaşan yorumlama faaliyetlerinin en azından bir kısmıyla ilgili eleştiriye de içinde barındırmaktadır. Bunu somutlaştırmak için Bordwell’in SLAB tanımlamasından yardım alınabilir. Bu sayede, eleştirinin hem yeni-biçimcilere ve bilişselcilere hem de SLAB takipçilerine yönelen boyutlarını anlamak kolaylaşacaktır. Bu noktada bir kez daha Stam’e (2014, s. 209) başvurulduğunda, onun, “Bordwell SLAB teorisinin süzgecinden geçmiş daha sorumsuz yorumlamaları alaya almada haklı olmasına rağmen yorumu topyekûn inkâr etmek yerine onu ‘temellendirmek’ için daha derin, binyıllık tarihselleştirmeye çağrıda bulunmak daha iyi olurdu.” dediği görülmektedir. Benzer şekilde Bhaskar da (2004, s. 404) “SLAB teorileri (onları takip eden eleştirel aşırılıklar değil), toplum, tarih, kültür ve temsil hakkında, metinleri analiz etmeye ve yorumlamaya yönelik herhangi bir girişime fayda sağlayacak iç görüleri sahiptir.” diyerek hem SLAB sonrası aşırılıklara dikkat çekmekte hem de yorumun potansiyeline ilişkin yorumda bulunmaktadır.

Eleştirilerin bir sonraki durağında bizzat ayırım kavramının kendisi vardır. Yeni-biçimcilerin anlam seviyeleri arasında gittikleri dörtlü ayırma ek olarak, onların ve bilişselcilerin film biçimini filmin kendisi dışındaki olgulardan ayırması da eleştirinin gündemindedir. “Bordwell, yorumlama faaliyetini ve ayrıca metni, parçası oldukları dünya ve kültürden tamamıyla ayırır (Bhaskar, 2004, s. 396)”. Yeni-biçimcilerin Rus

biçimcileriyle ortaklaştığı bu ayırma durumu, eleştiri yapan görüşe göre, bizzat film biçiminin kendisinin yanlış tanımlanmasından kaynaklanmaktadır. “Biçimin kendisi semptomatik bir anlam taşır ve bu nedenle ikincisine düşmanlık, kişinin biçimi hiç okumadığı anlamına gelir (Bhaskar, 2004, s. 398)”. Bu görüş, aynı zamanda, bu çalışma kapsamında da filmin içeriği olarak kodlanan kavramlara önem atfetmektedir. “Biçime ve biçime ilişkin herhangi bir yeterli analiz ya da betimleme, onun tematik ve felsefi önemiyle yüzleşmek zorundadır (Bhaskar, 2004, s. 403)”. Eleştiri kapsamında Bordwell bir kez daha anılır ve özellikle onun yorumlamanın alternatifi olarak geliştirdiği tarihsel poetika düşüncesinin gözden geçirilmesi gerektiği görüşü ortaya çıkar. “Bu nedenle, biçim incelemesini taşıdığı anlamlardan ayırmak, son derece yanlış yerleştirilmiş bir dürtüdür ve tarihsel poetika projesine ters düşecektir. Yorumlama ve tarihsel poetika, Bordwell’in anlam yaratımında varsaydığı kadar birbirine düşman olmayabilir (Bhaskar, 2004, s. 399)”. Sıra Bordwell’in de katkıda bulunduğu dörtlü anlam ayırımına geldiğindeyse açık ve semptomatik anlam arasındaki farkın ön plana çıktığı görülür. Burada eleştiri, ayırımın aslında Bordwell’in belirttiği kadar keskin olmayışıyla ilgilidir. Eleştirinin kaynağında yine tarihsel, kültürel, politik düzlemlerin belirleyici olduğu savı yer almaktadır.

Ama imayı ikiye ayırarak, açık okumalar bir yanda (anlamanın yönetilebilir ve sorumlu mevzuları olarak görülen) ve semptomatik örtülü okumalar diğer yanda (anarşik ve sorumsuz olarak görülen, yorumun geçici heveslerine dayanan sözde-bilgi) Bordwell kendi projesinin altını oymuştur. Bir anlamda hakiki anlamın (metnin “iç yüzü”) dayatılmış kurumsal şemanın “dış”ına karşı olduğu yanıltıcı uzamsal metaforun cazibesine kapılarak Biçimcilerin stratejisini tekrarlar. Ama aslında örneğin anlama ve yorumlama arasında da olduğu gibi iç ve dış arasında geçirgen bir zar vardır. Bazı bilişsel ortaklıklar olmasına rağmen belli izleyicilerin belli bir filmi nasıl algıladığı ve yorumladığı da tarihsel an, topluluk bağları, politik ideoloji ve benzeri şeylere bağlıdır. Anlamanın yorumu ve hatta eleştirel bir pozisyonu ima ettiği bile tartışılabilir (Stam, 2014, s. 206-207).

Tarihsel ve kültürel belirleyicilik savı, Bordwell’e yöneltilen eleştirilerin daha genel bir çerçevede toparlanmasına da olanak tanır. Burada, film biçimi ya da biçimi üzerine odaklanarak onları bir filmin kendisi özelinde ele almanın olası zararları, sanatın alanında büyük yer kaplayan biçim-içerik ayırımının yeniden gündeme gelmesine neden olur.

Dolayısıyla, türsel, biçimsel ve biçimsel özellikleri kendi içlerinde ve yalnızca zanaat düzeyinde anlamaya yönelik herhangi bir girişim, “biçimi” anlatının belirli tarihsel ve kültürel “içeriği”nden ve bağlamından ayırmak olacaktır. Bordwell görünüşte bir biçim–

içerik ayırımına karşı olsa da göndergesel ve açık anlamları örtük, semptomatik olanlardan ayırarak ve yapısal biçim çalışmasına “tematikler”den daha fazla ayrıcalık tanıyarak gerçekte tam da bunu yapıyor (Bhaskar, 2004, s. 395).

Yeni-biçimcilerin ve bilişselcilerin seyirci hakkındaki kavramsallaştırmaları da eleştirilerin hedefindedir. Burada, özellikle David Bordwell’in şema kavramı merkezdedir. Seyircilerin filmi anlamlandırma sürecinde etkin olarak kullandıkları şemalar, Bordwell’i eleştiren isimlerin birkaç yönüyle eksik olduğunu ifade ettikleri yapılar olarak belirir. “Bilişsel teoride ırksız, cinsiyetsiz, sınıfsız anlayıcı/ yorumlayıcı soyut şemalarla karşılaşır (Stam, 2014, s. 250)”. Diğer bir eleştiri, bir kez daha, içerik olarak adlandırılan öğelerin anlama işinin dışında bırakılmış olmasına yöneliktir. “Seyirciler filmleri kavrarken ve yorumlarken şemaları kullanırlar; ama aynı zamanda bir metnin mesajlarıyla da boğuşurlar, tıpkı anlatı metinlerine verdikleri yanıtın onları daha önce kodlanmış mesajların kodunu çözme faaliyetine dâhil etmesi gibi (Bhaskar, 2004, s. 394)”. Biçem, ideoloji ve tarih üçlüsünün birbirlerine girift bir şekilde bağlı olduğunu savunan Stam (2014, s. 208), Bordwell’in anlam türlerinin, tarih ve yorum topluluklarının çemberi dışında tutulamayacağını söylemektedir. Buradan hareketle şemaların tarihsel olarak şekillendirildiğini de belirten Stam (2014, s. 208), “Tarih sinemada akseder ve sadece güncel tarih değil geçmişin tüm ağırlığı sinema metninde ‘saklıdır’ (Stam, 2014, s. 208-209).” diyerek filmlerin geneli için bir yargıda bulunur. Seyircinin etkinliğiyle ilgili bilişselcilik özelinde getirilen bir eleştirinin odak noktasında bizzat bilişsel sözcüğünün kendisi yer almaktadır. Bilişselcilerin seyircinin filmleri anlamsal ve duygusal düzlemlerde deneyimlemelerine ilişkin getirdikleri ve doğrudan bilişsel psikolojinin alanından ödünç alınan açıklamalar, bu eleştiriye göre yetersiz görünür.

Bununla birlikte, bu tür bir bilişsel yaklaşım, bu tür filmlerin güçlü bir şekilde uyandırabileceği “bilişsel olmayan” duygusal tepki, bilişsel uyumsuzluk ve görsel büyülenme çeşitlerini gözden geçirir. Bilişsel anlatı açıklamaları yanlış değildir, ancak filme karşı ‘bilişsel olmayan’ estetik tepkilerimizin rolünü her zaman kabul etmezler - filmin değişen zihin, beden ve düşünce durumlarını kışkırtabileceği çok çeşitli duygusal ve duygusal yollar (Sinnerbrink, 2011, s. 53).

Seyircinin filmle kurduğu ilişki başka bir eleştirinin de merkezindedir. Bu kez, rasyonel tepki kavramı ve seyircilerin filmdeki ipuçlarından çıkarım yaptıkları yönündeki açıklama sorgulanır hâle gelir.

Ayrıca bilişselcilik neden filme verdiğimiz tepkinin çoğunlukla rasyonel gerekçeli olduğunda ısrar eder? İzleyicisel tepki rasyonel ve irrasyoneli birleştiremez mi? (...) İzleyicilik bir metin

tarafından sağlanan ipuçlarından çıkarım yapma meselesine indirgenebilir mi? (Stam, 2014, s. 250)

Bu soruların okuyucuyu götürdüğü yerde, eleştiriyi getiren Stam'ın, bilişselciliğin seyirci kavramına dönük daha genel bir eleştirisi yer almaktadır. Sorunu çok dillilik ekseninde ele alan Stam (2014, s. 250), “Bilişsel teorinin izleyici kavramında eksik olan, sosyal ve ideolojik çelişki hissi, çokdillilik, sosyal oluşumlar arasında ve içerisinde katmanlaşmış ve çelişkili bir ‘çoklu-dil’ nosyonudur.” diyerek bir anlamda bilişselciliğin seyirci tanımının tek yönlü olduğu yönünde bir çıkarım yapmakta gibidir.

Öyleyse yeni-biçimcilik ve bilişselcilik tarafından ortaya atılan seyirci profilinin alternatifi nasıl ortaya konmaktadır? Bu sorunun cevabı, seyirciye farklı türden bir aktiflik atfeden görüşler tarafından verilmektedir. Bu görüşlere göre, sinemanın sosyal yaşantının bir yansıması olması düşüncesinden hareketle, seyirci de aynı sosyal yaşantının dönüşümlerine maruz kalmakta ve sık sık değişmektedir. Değişimi yaratan şey, filmlerin seyri sırasında önemli olduğu düşünülen sembolik kodlarda yaşanan değişimlerdir. Buna göre film seyretmenin ve bizzat filmlerin kendisi toplumsal olanın bir yansıması şeklinde ortaya çıkar.

Filmler, sosyal söylemleri yeniden kodluyor ise ve eğer izleyiciler pasif alıcılar değil de film metinlerini algılamaları kısmen yaşadıkları sosyal kodlara göre belirlenen aktif okuyucular ise o zaman hem filmler hem de izleyicilerin sosyal dönüşümlerden etkilenmeleri ve değişimleri muhtemeldir. Diğer bir deyişle filmler, tek boyutlu izleyiciler üzerinde daima aynı etkiyi yaratmaz ve izleyiciler farklı film temsillerine, içinde yaşadıkları, sosyal yapılara bağlı olan ve bu yapılardaki değişimlerle farklılık gösteren sembolik kodların koşullarına bağlı olarak farklı şekillerde tepkiler gösterirler. Film, film seyretme edimi ve filmin anlamı bu nedenle indirgenemez biçimde tarihi ve toplumsaldır (Ryan, 2015, s. 84).

Yeni-biçimcilere ve bilişselcilere yöneltilecek ve buraya kadar çeşitli gruplar altında ele alınan eleştirilerin dışında, tekil oldukları söylenebilecek başkaca eleştiriler de vardır. Bunlardan biri, Bordwell'in anlatıyı ele alış şekline yöneliktir. Bhaskar (2004, s. 390), “kültürel ve tarihsel olarak kök salmış, kendi içinde zamanının yaşam dünyasını somutlaştıran bir anlatı görüşü” olarak tanımladığı alternatifte Bordwell tarafından eksik bırakılan yönleri “kültürel yaşam biçimlerini, yaşam süreçlerini, ideolojileri, değerleri, aslında Bordwell'in yorumun konusu olarak gördüğü kavramsal şemaları somutlaştıran” olarak ele alır. Bordwell'e yöneltilecek eleştirilerden ilerlenecek olduğunda, onun kuramının aslında anlam üzerine değil, eleştirmenlerin filmlerin anlamı hakkında nasıl *yargılar* oluşturduklarına dair bir kuram olduğu iddiasıyla karşılaşılır (Gaut, 2010, s. 176). Bilişselciliğin eksik bıraktıklarına ilişkin görüş bildiren Stam (2014, s. 250),

“Bilişsel teori mekân politikalarına ya da sosyal olarak biçimlendirilmiş yatırımlar, ideolojiler, narsisizm ve izleyicinin arzularına pek az zemin bırakır, bütün bunlar teorisinin uğraşması için fazla mantıksız ve dağınık görünürler.” diyerek bir kez daha psikanalize ve Marksist eleştiriye göndermede bulunmaktadır. Bilişselciliğin görece yeni bir yaklaşım olması da kimi düşünürlerin odağındadır. Bu, aynı zamanda, kısa sürede dikkat çekici bir ilgiyle karşılanan yaklaşımın başarısına ilişkin bir çıkarımı da beraberinde getirir. “Bilişselcilik, güvenle yargılanamayacak kadar yeni bir teoridir; en çarpıcı başarısı, muhtemelen, Ortodoks görüşün önemli eleştirilerine ilham vermiş olmasının olumsuz başarısıdır. Ancak film teorisinde bir program olarak bilişselciliğe sadece rakiplerinin zayıflığı nedeniyle itibar edilemez (Currie, 2004, s. 117)”. Benzer şekilde, bilişselciliğin bilimsellikle olan ilişkisi de inceleme altındadır ve bu sayede hem onun Büyük Teori bileşenlerinden farkı hem de bu farkı yaratırken düştüğü savunulan indirgemeci tutum mercek altına alınır.

Bilişsel teorisinin bilimsel yöntemlere dönüşü, yüksekten uçan kuramsal spekülasyondan, kanıtlarla desteklenmeyen cüretkâr iddialardan ve *Screen* teorisinin insafsızca politize edilmesinden gelen yorgunluğundan kaynaklanır. (...) Fakat düşünsel kendini beğenmişliğe karşı olan başkaldırısında bilişselcilik kimi zaman aksi indirgemecilik riskini, sinema deneyiminin “yalnızca” fizyolojik tepki ve bilişsel işlem olduğunu ileri sürmeyi göze alır (Stam, 2014, s. 252).

Doğrudan yeni-biçimciliğe ya da bilişselciliğe getirilen bir eleştiri olarak görülmesi de semptomatik okumayla ilgili bir görüşün de burada ele alınması gerekmektedir. Böylece semptomatik anlam düzeyinin sinema araştırmalarını geliştiren bir öge olduğunu düşününlerin varlığını ortaya koymakla beraber, bu görüşün, yeni-biçimcilik ve bilişselcilik özelinde getirilen eleştirilerle hangi açılardan ortaklaştığını göstermek de mümkün olacaktır.

Eksikliklerine rağmen semptomatik eleştiri, film çalışmalarını bir disiplin olarak ilerletirken, görünüşte muhafazakâr olan filmlerin muhalif okumalarının da zeminini hazırlamıştır. Nesnelerin istemeden ilettikleri bastırılmış anlamlara odaklanan semptomatik eleştiri, başka herhangi bir dil gibi film dilinin de kesin olmadığını, onu işleten bireyleri şekillendiren politik/tarihsel/toplumsal bilinçdışının sonucu olduğunu gösterir (Koutsourakis, 2014, s. 468).

Peki, yeni-biçimcilik ve bilişselcilik tarafından ortaya atılan görüşlerin karşıtı nasıl ortaya konmaktadır? Başka bir deyişle, Büyük Teori’nin bileşenlerinden biri olmayan ve onun tarafından ortaya atılan görüşlerin özeti sayılabilecek bir yaklaşım var mıdır? Bu soruların cevabı, ilginç bir şekilde, iki ayrı isim tarafından aynı şekilde verilmektedir.

Stam (2014, s. 207) ve Bhaskar (2004, s. 390), Bahtin (ve Medvedev) örneğinden hareketle, yeni-biçimcilik ve bilişselcilik özelinde eksik olduğunu düşündükleri öğeleri film biçimi ve biçemi incelemesine katarlar. “Bakhtin ve Medvedev için biçim ve yapı tema ve içerik kadar tarihsel ve ideolojik olarak şekillendirilmiştir (Stam, 2014, s. 207)”. Bunun sonucu olarak Stam’e (2014, s. 207) göre derinlemesine tarihsel bir yaklaşım, film biçiminin yalnızca yerel ve kurumsal belirlenimlerini değil, aynı zamanda tarih ve biçim arasındaki ileri-geri yansımaları da inceler. “Bordwell’in sinemanın ‘yapısal ilkeleri’ dediği şeyin derinlemesine incelenmesi ekonomi, ideoloji ve etik sorularını gündeme getirebilir (Stam, 2014, s. 207)”. Bu görüşe göre tarihi yalnızca biçimin tarihi olarak ele almak, alanı gereğinden fazla sınırlandıran bir niteliğe sahiptir (Stam, 2014, s. 207). Bhaskar (2004, s. 390) da benzer şekilde, Bahtin’in takip edilmesi durumunda biçimin ve yapının temalar ve içerik kadar ideolojik olarak şekillendirildiğinin görüleceğini belirtmektedir. Bhaskar’ın vurgusu bir süre sonra metnin anlamı üzerine yoğunlaşır ve bu yolla Bordwell’in anlatı görüşüne ilişkin yorumda bulunmasına da olanak tanır. “Bu şekilde anlaşıldığında, yorumlayıcı aktivite bir metnin anlamlarıyla yüzleşmek zorunda kalacak ve bu nedenle Bordwell’in tanımladığı ‘dolambaçlı yoldan’ değil, doğrudan eldeki anlatı ile ilgilenmek zorunda kalacaktı (Bhaskar, 2004, s. 390)”.

Yeni-biçimciliğin ve bilişselciliğin bir başka alternatifi Sofie De Grauwe tarafından ortaya konmaktadır. Dilbilimden yola çıkan De Grauwe (2000), sistemik-işlevsel adı verilen bir yaklaşımdan söz eder. Bu yaklaşım, yeni-biçimcilerin ve bilişselcilerin Büyük Teori’ye getirdikleri eleştirileri iki maddede yanıtlamaya çalışır. Bunlardan ilki, yaklaşımın dilbilimdeki kaynağına atıfla, sistemin toplumsal ve tarihsel bir yapı olduğu yönündeki çıkarımdır.

Sistemik-işlevsel analiz, Halliday’ın Sistemik İşlevsel Dilbilim (SİD) teorisine dayanmaktadır. Bu, dil sisteminin anlamsız, tamamen biçimsel kurallara göre çalışmadığını iddia eden bir dil kuramıdır. Bunun yerine, işlevsel olarak motive edilir. Ayrıca dil sistemi statik değil dinamiktir. Değişime tabidir: Toplumsal ve tarihsel bir yapı olarak, toplumsal ve tarihsel koşullara göre değişir (De Grauwe, 2000).

Bağlı olarak, Büyük Teori’nin yukarıdan aşağı işleyen kuramsal bakış açısına getirilen eleştiri de yanıtlanmış olur. “Bilişselci yaklaşımda, ampirik araştırma lehine genel bir film teorisi reddedilir. Sistemik-işlevsel analiz ise yukarıdan aşağıya ve aşağıdan yukarıya yaklaşımı birleştirir (De Grauwe, 2000)”. Bunun olası nedenlerinden biri, yaklaşımın filmde yer alan anlamları da incelemesidir. “Sistemik-işlevsel teoride, sinemasal biçimler ve yapılar biçimsel bir teoride incelenmez. Anlamlı simgeler

oluşturmak için birbirlerini tamamladıklarından (...) biçim ve işlev birbirinden ayrılamaz ve sinemasal biçimler ve yapılar, anlamlarıyla bağlantılı olarak incelenir (De Grauwe, 2000)’’.

Eleştiri getiren isimlerden bazıları, yeni-biçimcilik ve bilişselcilik adına yapılan çıkarımlara ve bilişselciliğin geleceğine ilişkin önerilerde de bulunmuştur. Stam (2014, s. 210), metinsel analizin ve yorumun ilan edildiğini varsaydığı ölümünün prematüre görüldüğünden söz etmektedir. Currie (2004, s. 117) daha çok öneri yönüne odaklanmış ve David Bordwell’in alana katkısından yola çıkarak bilişselciliğin geleceğine ilişkin kimi uyarılarda bulunmuştur:

Daha dar bir düzeyde, bilişselciler, az ya da çok bir tarih kazası yoluyla, bilişselciliği şekillendiren belirli doktrinler üzerinde nerede durduklarına karar vermelidir. David Bordwell’in bilişsel programı harekete geçirmek için bu kadar çok şey yapmasındaki başarısını azaltmadan, onun belirli görüşlerinin çoğunun bu programı oluşturmadığı unutulmamalıdır. Onun anti-niyetçiliği, yorumlama konusundaki yapılandırmacılığı ve “şema” ve “anlamsal alan” kavramlarına duyduğu coşkunun, hepsinin mantıksal olarak temel bilişsel programdan ayrılabilmesine ve gerçekten de bu programın içinden sorgulanabilmesine inanıyorum (Currie, 2004, s. 117).

Yeni-biçimciliğe ve bilişselciliğe yöneltilen eleştirilerin burada özetlenen kısmı, David Bordwell, Kristin Thompson, Noël Carroll gibi isimlerin görüşlerine hangi açılardan karşı çıkıldığını göstermeye yaramıştır. Karşı görüşün temel argümanı, yeni-biçimciliğin ve bilişselciliğin sinemayı ve filmleri incelerken onları sinema dışı olgulardan ayrı tutmalarının yanlış olduğudur. Bu konuda “Sinema ve kültür ile içerisinde üretildiği toplumun ayrı iki çerçeve olmadığını vurgulamak istiyorum.” diyen Michael Ryan (2015, s. 81), sinemanın sosyal sürecin (veya sosyal söylemlerin) bir alt kümesi olduğunu belirtmektedir. Büyük Teori bileşenlerinin filmlerle birlikte ele aldığı kavramlar ve kuramlar, ana fikri “Filmde işleyen birçok kod kültürün diğer alanlarından gelir (Monaco, 2005, s. 398).” cümlesiyle özetlenebilecek bu görüşe göre, filmleri ve sinemayı zenginleştirmeye hizmet etmektedir.

Her şeyden önce film analizi açık uçlu ve farklı amaçlar tarafından yönlendirilen tarihsel olarak biçimlendirilmiş bir pratiktir. Analiz aradığı şeyi bulma eğilimindedir. Edebiyatta Yeni Eleştiri “organik bir bütünlük” ve “görüntü kümeleri” ve “ironi” aradı (ve buldu), yapıbozucu eleştirmenler gerilimler ve çatlaklar ve çelişkiler aradı. Film analizi bir ideoloji olmaktan çok bir metottur; film yazmanın farklı etkilere (Barthes’tan Jameson’a, Deleuze’e), farklı sistemlere (psikanaliz, Marksizm, feminizm), farklı “şemalara” (dönüşlülük, aşırılık, karnaval) ve farklı uygunluk prensiplerine açık, hem sinematik (kamera hareketi, kurgu) hem

de ekstra sinemasal (kadınların, siyahilerin, gayler ve lezbiyenlerin temsiliyeti) bir türüdür (Stam, 2014, s. 204).

Eleştirilerin geneline bakıldığında görülen, yeni-biçimcilerin ve bilişselcilerin, filmlerin kültürel, toplumsal, ideolojik yanlarını görmezden geldikleri yönündeki çıkarımdır. Bunun, özellikle Bordwell ve Carroll tarafından bu konuda doğrudan denebilecek şekilde getirilen eleştirilerle yakından ilgili olduğu söylenebilir. Dolayısıyla onlara yöneltilen eleştirilerin bu boyutu, bir anlamda cevaplanmış sayılmaya uygundur. Yeni-biçimciler ve bilişselciler, zaten, Büyük Teori bileşenleri aracılığıyla filmlerin sinema dışı kuramlar tarafından belirli kültürel, toplumsal, ideolojik kavramlara indirgenmesine karşı çıkmaktadır. Bu çalışma açısından da Büyük Teori'nin bu yönde ele alınması herhangi bir sorun teşkil etmemektedir. Dahası, Bordwell ve Thompson'ın anlam türleri arasında gittikleri ayrımın da filmler ele alınırken yararlı olabileceği düşünülmektedir. Göndergesel ve açık anlamların örtük ve semptomatik anlamlardan ayrı tutulması, Büyük Teori'nin eleştirisi için elzem sayılabilir; zira Teori'nin herhangi bir uygulaması, hâlihazırda filmlerin örtük ve semptomatik anlamlarıyla ilgilenmektedir. Seyircinin yeni-biçimcilik ve bilişselcilik özelindeki konumuna ilişkin getirilen eleştirilerin de Büyük Teori fikrinin benimsenmesiyle aşılamayacağı düşünülmektedir. Yeni-biçimcilik ve bilişselcilik, kendileri için aktif bir özne konumunda olan seyirciye, istendiği zaman örtük ve semptomatik anlam inşa etme işini de vermektedir. Onların seyirci konusundaki itirazı, daha çok, ilgili anlamlar filmde çıkarılırken film biçiminin dışlanması ya da bu anlamların çıkarılması işinin tamamen Büyük Teori bileşenlerinden birine teslim edilmesidir. Tüm bunlara bakıldığında, yeni-biçimciliğe ve bilişselciliğe yöneltilen eleştirilerin ele alınmış olmasının bu çalışmayı zenginleştireceği düşünülmektedir. Bu sayede bu eleştirilerin odaklandığı noktalarla ilgili açıklama yapma ya da gerekli yerleri detaylandırma gereksinimi de kendiliğinden karşılanmış olacaktır.

3.2.3.3. *Anlatım*

David Bordwell'in sinema araştırmalarına belki de en bilinen katkısı filmde anlatımın nasıl oluşturulduğuyla ilgilidir. “Bordwell, anlatım kuramının tam kalbine ‘biçim’i koyar ve yalnızca filmsel mecranın tüm öncüllerine adalet sağlamakla kalmayan, aynı zamanda anlatım için medyalar arası bir çerçeve sağlayan bir model oluşturmaya çalışır (Thanouli, 2014, s. 329)”.

Bordwell estetik sorunları anlatı (hem hikâyenin kendisi hem de hikâyeyi ya da “anlatım”ı sunma teknikleri), zaman, mekân ve biçem, özellikle görsel biçem açısından tartışmaya meyillidir. Çoğu zaman bu estetik problemler, Bordwell’e göre bir bilgi aktarma meselesidir, esas olarak hikâye bilgisidir (Hogan, 2009, s. 315).

Rus biçimcilerinin *fabula-syuzhet* ayrımından yola çıkan Bordwell, seyircinin bir filmi algılamasının hem bu iki sistem hem de bunlara entegre olan biçem aracılığıyla gerçekleştiğini belirtmektedir. Bordwell (1985, s. 49), bir filmde aşamalı ve geriye dönük olarak yaratılan hayalî yapının, Biçimciler tarafından genellikle öykü sözcüğüyle karşılanan *fabula* olarak adlandırıldığını söyler. “Fabula, öyküleri algılayanların varsayımlar ve çıkarımlar yoluyla yarattıkları bir desendir (Bordwell, 1985, s. 49)”. Olay örgüsü şeklinde çevrilen *syuzhet* ise filmdeki *fabula*’nın gerçek düzenlemesi ve sunumudur (Bordwell, 1985, s. 50). Olay örgüsü seyircilerin gördüğü ve duyduğu her şey, öykü ise olay örgüsünün ima ettikleridir (Villarejo, 2007, s. 157). Başka bir deyişle, *syuzhet* perdede gösterildiği şekliyle, tamamlanmamış ve çoğu zaman sıralı olmayan bir olaylar dizisi olarak anlatılır; seyirci, eksik anlatı bilgilerini doldurarak ve olayları nedensel bir sıraya göre yeniden düzenleyerek *fabula* oluşturur (Thomson-Jones, 2009, s. 139). Herhangi bir karışıklığa yol açmamak için Bordwell (1985, s. 50), *syuzhet* kavramının metnin tamamı olmadığını belirtir. “Syuzhet, bileşenleri—öykü olayları ve durumları—belirli ilkelere göre düzenlediği için bir sistemdir (Bordwell, 1985, s. 50)”.

Öykü ve olay örgüsü arasındaki ilişkiler temel olarak üç sistem tarafından kurulur: *anlatının mantıksal düzeni*, *zaman* ve *uzam*. Sinemada ise bu üç sistem sinemanın kendine has araçlarıyla —kurgu, çekimlerin düzeni ve uzunluğu, kompozisyon, çekim sayısı, kamera hareketleri, mizansen, aydınlatma, renk, çerçeve-dışı ses vb gibi— inşa edilir (Karadoğan, 2016, s. 69).

Tam bu noktada, öykü-olay örgüsü ikiliğinin yanında yer alan biçem de ayrı bir sistem olarak göze çarpmaktadır. “Üçüncü unsur, biçem, aynı zamanda bu olayların perdedeki tezahürlerine atıfta bulunur, ancak bunları temsil etmek için kullanılan teknik seçimlerle sınırlıdır (Thanouli, 2014, s. 329)”. Biçemin farklı anlamları arasında ayırma gitmek, Bordwell’in biçem sözcüğünü film sistemi içinde nereye oturttüğünün anlaşılmasına yarar:

Biçem aynı zamanda, organizasyon ilkelerine göre bileşenleri—film tekniklerinin belirli örneklemelerini—harekete geçirdiği için bir sistem oluşturur. “Biçem” teriminin başka kullanımları da vardır (örneğin, “yeni-gerçekçi biçem” gibi bir filmler bütününde tekrarlayan yapı ya da doku özelliklerini belirtmek için), ancak bu bağlamda, “biçem” basitçe filmin

sinematik araçları sistematik şekilde kullanmasıdır. Bu nedenle biçem, tamamen mecranın bileşenidir. Biçem, syuzhet ile çeşitli şekillerde etkileşime girer (Bordwell, 1985, s. 50).

Biçem-olay örgüsü ilişkisi, bu iki kavramın film içinde edindikleri farklı rollerin varlığını açıklamaktadır.

Bir anlatı filminde bu iki sistemin bir arada var olduğuna dikkat edin. Bunu yapabilirler çünkü syuzhet ve biçemin her biri olgusal sürecin farklı yönlerini ele alır. Syuzhet filmi “dramaturjik” bir süreç olarak somutlaştırır; biçem “teknik” olarak. Algılama sürecinde iki sistemi birbirinden ayırmak genellikle keyfi olsa da bu ayrım birçok anlatı teorisinde emsal teşkil eder (Bordwell, 1985, s. 50).

Seyircinin filmdeki ipuçlarını toplamasına yarayan olay örgüsü, Bordwell’in (1985, s. 52) deyişiyle “normal” bir filmde biçemsel sistemi kontrol etmektedir. “Biçimci terimle, syuzhet ‘baskın’dır (Bordwell, 1985, s. 52)”. Olay örgüsünün baskınlığı, daha çok, seyircinin filmi kolay anlamasına yararmaktadır. “Film tekniği, geleneksel olarak syuzhet görevlerini gerçekleştirmek için kullanılır—bilgi sağlamak, hipotezleri işaret etmek, vb (Bordwell, 1985, s. 52)”. Ancak Bordwell (1985, s. 52), olay örgüsünün belirleyici rolüne rağmen biçem tercihlerinin çoğulluğuna dikkat çekmekte ve bu yolla biçemin yalnızca bir belirlenen olmadığını ortaya koymaktadır.

Yine de bu, film tekniklerinin sistematik kullanımının—yani filmin biçeminin—tamamen syuzhet için bir araç olduğu anlamına gelmez. Belirli bir syuzhet amacı için alternatif teknikler mevcut olduğunda, hangi tekniğin seçildiği bir fark yaratabilir. Örneğin, syuzhet, aynı anda meydana gelen iki hikâye olayının işaret edilmesini isteyebilir. Eşzamanlılık, bir olaydan diğerine çapraz kesimle, iki eylemi derinlemesine sahneleyerek, bölünmüş ekran tekniklerini kullanarak ya da ortama belirli nesnelerin dâhil edilmesiyle (“canlı” yayın yapan bir televizyon seti gibi) gösterilebilir. Hangi biçemsel seçim yapılsa yapılsın, seyircinin algısal ve bilişsel etkinliği üzerinde farklı etkilere sahip olabilir. Dolayısıyla biçem, “sadece” syuzhet’i destekliyor olsa bile, kendi başına dikkate değer bir faktördür (Bordwell, 1985, s. 52).

Buradan yola çıkarak Bordwell anlatım kavramının tanımını yapmaya girişir. “Kurmaca filmde anlatım, *seyircinin öykü kurgusunu işaret etme ve kanalize etme sürecinde filmin syuzhet ve biçeminin etkileşime girdiği süreçtir* (Bordwell, 1985, s. 53)”. Bu tanımdan görüldüğü üzere, bir filmin anlatımı, olay örgüsü temelli bir incelemeyle ele alındığında eksik kalacaktır. “Anlatım aynı zamanda biçemsel süreçleri de içerir. Elbette anlatıyı yalnızca bir syuzhet/fabula ilişkileri meselesi olarak ele almak mümkün olabilirdi, ancak bu, filmsel dokunun seyircinin etkinliğini etkileme yollarını dışarıda bırakacaktır (Bordwell, 1985, s. 53)”. Bu durumun açıklaması olarak Bordwell (1985, s.

53), seyircinin, diğerlerinin yanı sıra biçimsel şemalara da sahip olduğunu ve bu şemaların da her zaman anlatı temsiliinin genel sürecini etkilediğini belirtir.

Bir anlatı filmini seyrederken, seyirciler veriyi basitçe ‘emmezler’, çünkü veri kendi içinde tam değildir. Bunun yerine, doğası gereği eksik olan bu verileri işlemeleri gerekir. Ve bunu, bilişsel psikologların *şemalar* dediği şeyi kullanarak işlerler - eksik verileri tutarlı zihinsel temsiller hâlinde düzenleyen zihindeki normlar ve ilkeler. Şemalar, verilerdeki ‘ipuçları’yla etkinleştirilir. Bordwell, verilerdeki boşlukların en belirgin ipuçları olduğunu, çünkü bunların sadece seyircilerin doldurması gereken eksik veriler olduğunu belirtir (Elsaesser ve Buckland, 2002, s. 170).

“Genel olarak, sinemacıların kararlarının bir sonucu olarak filmlerin, anlatı yapıları aracılığıyla seyircilerin tepkilerini nasıl yönlendirdiği ve yönettiği konusunda net olmak önemlidir (Eldridge, 2019, s. 248)”. Öykü, olay örgüsü, biçim kavramlarından yola çıkarak tanımlı yapılan anlatım, seyircinin rolünü de içerdiğinden, Bordwell’in düşüncelerinin, ondan önce bu konuda yapılan araştırmalardan ayrılmasını sağlar. “Bordwell’in anlatım tanımının ayırt edici özelliği, biçimsel unsurların seyircinin faaliyetiyle harmanlanmasıdır, bu da çalışmasını anlatıbilim ve bilişsel kuramın kesişme noktasına yerleştirir (Thanouli, 2014, s. 329)”. Bordwell seyircinin pasif bir özne pozisyonu olmadığını belirtir (Buckland, 2012, s. 114). Buna göre seyirci sanat yapıtına aktif şekilde katılır ve onu, önceki sanatsal ve günlük yaşam deneyimlerinden yola çıkarak algılar (Topçu, 2009, s. 106). “Bordwell, bir nesneyi algılamının sadece pasif olarak görsel, işitsel ya da elle tutulur verileri almayı değil, aynı zamanda algısal bir yargıya varmak için verilerden çıkarım yapmayı gerektirdiğine dair bilişsel psikolojideki baskın görüşü benimser (Thomson-Jones, 2008, s. 88)”. Seyircinin filmleri anlamlandırma sırasında harekete geçirdiği bilişsel ve algısal kaynaklar, gerçek dünyayı anlamlandırırken kullandıklarıdır (Currie, 2004, s. 106). “Bir film başlamadan önce perde boş değildir: Bir seyirci ön yargıları, hatıraları ya da akıl yürütme stratejileri olmadan seyremez (Branigan, 2002, s. 105-106)”. Bordwell’e (2002, s. 90) göre “meyilli olduğumuz kısa yollar, klişeler, hatalı çıkarımlar ve hatalı sonuçlar anlatıyı anlamada merkezî bir rol oynamaktadır”. Bir olay örgüsünü takip ederken, tek bir vakadan yola çıkarak akıl yürütür ve ilk izlenimlere göre karar veririz (Bordwell, 2002, s. 90). Bordwell’in bu tanımlaması film seyircisinin bilişsel bir portresini verir (Young, 2002, s. 115). Tek bir vakadan yola çıkma, ilk izlenimlere göre karar verme ve bunun sonucunda zaman zaman hatalı çıkarımlar yoluyla hatalı sonuçlara ulaşma tümüyle olumsuz bir durum olarak görülmemelidir. “Bu, film seyircilerinin aptal olduğu anlamına gelmez;

seyirciler oldukça bilgili olabilir ve birçoğu, daha ortaya çıktıklarında bile çeşitli sinemacıların hilelerinin farkındadır (Diehl, 2016, s. 24)”.

Bordwell’in tanımlamasında seyirci, bilindik anlamın dışında bir aktifliğe sahiptir. “Bordwell’in teorisinin temel önermesi, anlatımın, seyircilerin bir anlatı filmini anlama şeklini etkileyen merkezî süreç olduğudur. Dahası, seyircilerin sadece nihai hale getirilmiş, önceden var olan bir anlatıyı özümsemediklerini, bunun anlamını aktif bir şekilde inşa etmeleri gerektiğini savunur (Elsaesser ve Buckland, 2002, s. 170)”. Film, seyirciden, belirgin bir zihinsel aktivite aracılığıyla boşlukları doldurmasını ve öyküyü inşa etmesini ister (Plantinga, 2019, s. 392). Burada da Bordwell, varsayılan seyirci tipiyle ilgili bir uyarıda bulunma ihtiyacı hissederek:

Bir filmi kavradığımız biçimsel koşulları açıklamaya çalışacağım. Bu, burada “seyirci”nin belirli bir kişi olmadığı, ben bile olmadığı anlamına gelir. Seyirci, yakın dönem okur merkezli eleştiride metnin hayal edebileceği en donanımlı algılayıcı, sunulan anlamın tüm yönlerine en uygun olma eğiliminde olan bir “ideal okur” da değildir (Bordwell, 1985, s. 30).

Olay örgüsü ile biçim arasındaki bağı kurmakla görevlendirilen seyirci, filmin evreni dışında yer alanlara odaklanmaktan çok, filmdeki ilişkiler sistemini çözmektedir. Bu sayede Büyük Teori bileşenlerinin seyirciye yüklemek istediği kavramsal ve kuramsal şemaların yerini de filmin parçaları arasındaki ilişkileri kurmaya yarayan şemalar alır. Bu açıdan bakıldığında, Bordwell’in seyircisini, kendisinin “ideal okur” diyerek dikkat çektiği ve Büyük Teori tarafından istenen seyirci tipiyle karşılaştırmalı bir şekilde ele almak gerekmektedir. Currie (2004, s. 112), Ortodoks görüşün Marksist eğilimlerine dikkat çekerek seyircinin bu görüşe göre pasif bir alıcı oluşundan söz etmektedir. Burada seyirci, göstergebilimcinin hünerli analizine muhtaç konumdadır ve filmin analize tabi tutulan mesajı da büyük ihtimalle kötüdür (Currie, 2004, s. 112). Buna karşın, Bordwell’in seyircinin geneli için atfettiği anlam kurma işi, herhangi bir aracının mutlak şekilde daha iyi yaptığı bir şey değildir. “Bordwell’e göre, ihtiyatsız, sıradan film seyircisinden, akademik dergilerde çalışmalarını okuduğumuz, bilinçli, profesyonel yorumcuya kadar herkes, bir anlam kurucusudur (Currie, 2004, s. 112)”. Böylece pasif seyirci ile anlam hakkındaki gerçeği görebilen eleştirmen/kuramcı arasındaki zıtlık da yok olur (Currie, 2004, s. 112). Bu durumun bir yansıması, yorumlama ediminin kendisi üzerinden de gözlenebilmektedir. Göndergesel ve açık anlamlarla yetinmek istemeyen bir seyircinin, filmi örtük ya da semptomatik anlam düzeylerinde yorumlama isteği de Bordwell’e göre, filmdeki ipuçlarından yola çıkılarak düzenlenen bir sürecin yansıması

olarak karşılık bulur. Akademik eleştiride yerleşmiş hâlden farklı olarak, söz konusu anlam düzeylerinde işleyen yorumlama, aktif seyircinin algısal çabalarından kaynaklanır.

Seyirci, *fabula*'yı kurarak bir filmde neler olduğunu anladıktan sonra, film için daha soyut tematik ve semptomatik anlamlar üretmeye devam etmek isteyebilir. Akademik eleştirmenlerin bunu yapma süreci, Bordwell'e göre, kurumsal normlar tarafından yönetilecek şekilde yüksek düzeyde düzenlenmiştir. Bununla birlikte yorumlama süreci, tıpkı algı gibi, yani aktif şekilde çıkarımsal olarak yapıcıdır (Thomson-Jones, 2009, s. 139).

“Bordwell’in bilişsel teorideki erken çalışmaları, yalnızca film biçimiyle ilgili olarak izleyicinin zihinsel süreçlerine olan ilgiyi oluşturmakla kalmadı, aynı zamanda bu çalışmaları etikten ya da politikten çok sinemanın poetikasına yöneltti (Plantinga, 2019, s. 385)”. Bordwell’in anlatım kuramı gerek film biçimini merkeze alması gerekse de Rus biçimcilerinden gelen *fabula* ve *syuzhet* kavramlarının sinemaya özgü hâle getirilmesi gibi konularda öncü olmuştur. Seyircinin konumunu da içermesi nedeniyle anlatım, filmi oluşturan öğeler arasındaki ilişkilerin film biçemi öncelenerek nasıl kurulduğunu göstermiştir. Bu yönüyle anlatım kavramı, yalnızca anlatının merkeze alındığı ve bu yolla filmde olan bitenin özetlenmesini ya da filmde olduğu düşünülen kavram ya da kuram kümelerinin bulunup çıkarılmasını önceleyen çalışmaların eksikliklerini göstermeye de yaramıştır.

3.2.4. Tekil filmin biçiminde anlatı-biçim ilişkisine işlevsel yaklaşım

Noël Carroll (2003, s. 127-128) birçok şeye birçok farklı genelleme seviyesinde uygulanabilir olmalarından dolayı sinemada biçim ve biçem hakkında konuşmanın zorluğundan bahseder. Biçem sözcüğü genellikle film yapımının belirli dönemlerine (Alman dışavurumculuğu, 1930’lar Hollywood stüdyo sistemi gibi) ya da bir yönetmenin üslubuna karşılık gelmektedir. Bu bağlamda biçem kavramının amacı, belirli film kümelerini ayırt etmek olur (Carroll, 2009, s. 268). Biçemin bu kullanımları, kavramın alanında dalgalanmaya neden olur. Dönem araştırmaları yapılırken o dönem dâhilinde yapılmış tüm filmleri inceleme gereksinimi doğarken, bir yönetmen etrafında şekillenen çalışmalarda incelenecek filmler yalnızca o yönetmenin çalışmalarıyla sınırlandırılır (Carroll, 2003, s. 128). Carroll (2003, s. 128), biçem kavramının çeşitli amaçlar uğruna seferber edilebileceğini göstermek için benzerlik ve farklılık üzerinden ilerler: Dönem incelemelerinde o döneme ait filmlerin benzerliklerine dikkat çekmek amaçlandığından, dönemin karakteristiğine uygun filmler çeken yönetmenler arasındaki ortaklıklara bakılır; yönetmen odaklı bir biçem incelemesindeyse, yönetmenin ayrık yönlerine dikkat

çekmek istendiğinden, o yönetmeni diğerlerinden ayıran niteliklere vurgu yapılır. Bu duruma örnek olarak Fritz Lang'ı veren Carroll (2003, s. 128), onu bir Alman dışavurumcu olarak ele alan bir çalışmanın, onun dönemin diğer yönetmenleriyle olan ortaklıklarına dikkat çekeceğini; Lang'ın yönetmenlik tarzına odaklanan bir çalışmadaysa bu ortaklıkların, Lang'ı diğerlerinden ayırmaya yaramayacağı için, devre dışı bırakılacağını belirtir.

Bu çalışmanın Yöntem bölümünde bahsedildiği gibi, Carroll (2003, s. 128) biçem kavramının kullanımları arasında farklar olduğunu belirtmektedir. Buna göre önce genel biçem, kişisel biçem, tekil filmin biçemi arasında ayrıma giden Carroll (2003, s. 128), genel biçemi de kendi içinde evrensel biçem, dönem biçemi, tür biçemi ve ekol ya da akım biçemi olacak şekilde dört ayrı gruba ayırır. Bu kategorileri detaylandırmak, tekil filmin biçeminin diğerlerinden farklılaştığı yerleri daha iyi anlamaya yarayacaktır.

Genel biçemin altındaki ilk kategori olan evrensel biçem, sinemanın ve filmlerin geneli için kullanılan etiketlerden yola çıkarak anlaşılabilir. Buna göre, örneğin, bir filmin sürrealist olup olmadığı hakkında konuşulabilir; çünkü bu bağlamda sürrealist sözcüğü, herhangi bir filmin tarih ötesi ve küresel olarak kendi altında yer alıp almayacağını belirlemektedir (Carroll, 2009, s. 269). Diğer genel biçem kategorilerinden dönem, tür ve ekol ya da akım biçemleriyle ilgili ise şemsiye kavram olarak grup sözcüğünden bahsedilmelidir. Buradaki gruplandırma, evrensel biçemden daha küçük ve daha az genelliğe sahip grupları yaratır. Dönem biçemine sessiz film dönemini örnek veren Carroll (2009, s. 268), tür biçeminde müzikallerden, akım ya da ekol biçeminde ise İtalyan yeni-gerçekçiliğinden söz etmektedir. Yukarıda bahsedildiği gibi, genel biçemden ayrı bir yerde duran kişisel biçemden bahsederken Carroll'ın (2009, s. 270) vurgusu farklılık üzerinedir. Buradaki gruplandırma çabası, bir kişinin (çoğunlukla yönetmen) filmlere yansıyan biçemsel karakteristik özelliklerini öncelerken bu, ilgili kişiyi diğerlerinden ayıran yönleriyle şekillenmektedir (Carroll, 2009, s. 270). Filmleri gruplandırmanın geneliyle ilgili dikkat çekilmesi gereken bir durum, filmlerin aynı anda birden fazla gruba ait olabilmesi, başka bir deyişle grupların birbirleriyle kesişebilmesidir (Carroll, 2009, s. 269).

Tekil filmin biçemi konusunda Carroll'ın (2009, s. 271) ilk vurgusu, tekil filmin biçemine odaklanmanın, diğer biçem türlerinden farklı olarak, farklılaştırma çabasına hizmet etmemesidir. Tekil filmin biçemi, film gruplarını tanımlayıcı bir şekilde ayırt etmek yerine, filmlerin neden oldukları gibi bir araya getirildiğini açıklamaya ayrılmıştır

(Carroll, 2009, s. 271). Ancak tekil filmin biçimine odaklanıldığı durumlarda da filmlere bakış açısı sıklıkla yönetmen, dönem, akım gibi belirleyenler çevresinde düzenlenmektedir. Bu gibi durumlarda filmlerin içinden çekilip çıkarılan özellikler, filmin kendisinden doğan niteliklerden çok, ilgili belirleyenlerin filmin yapısı içinde gözlenebilen yansımaları olmaktadır.

Sinema araştırmalarında tekil filmin biçiminin ya da biçiminin incelenmesi, genellikle tekil filmin biçiminin ya da biçiminin başka bir şeyin örneği olarak kavramsallaştırıldığı çerçevelere bağlıdır; genellikle yönetmenin kişisel biçimi ya da dönem biçimi ya da etkili bir akım ya da okul biçimi. Belirli bir yönetmen, dönem ya da akıma olan ilgi, araştırmacıların bazı belirli biçimsel özelliklere odaklanmasına yol açar — örneğin, özellikle neyin Hawksiyen, 1930’larımtrak ya da Dadaist olduğunu en iyi örnekleyen özellikler üzerine. Araştırmayı böyle düzenlemede yanlış bir şey olmamakla birlikte, tekil filme bu şekilde yaklaşmak, en iyi ihtimalle o biçimin bir parçasını izole etmekle sınırlı kalmadan, tekil filmin biçimine nüfuz edileceğinin garantisi değildir (Carroll, 2003, s. 130).

Ancak bu, sinema tarihindeki dönüm noktalarının ya da bir yönetmenin gelişim çizgisinin tümünden devre dışı kalması gerektiği anlamına gelmez. “Şüphesiz, tür ve/veya ekol bilgisini de kapsayacak şekilde sinema tarihine ve hatta yönetmenin önceki yapıtlarına dair bilgi sahibi olmak, filmin anlatmak istediği şeyi ya da amacını aydınlatmaya önemli ölçüde katkı sağlar (Carroll, 2003, s. 144)”. Tarihsel ve kişisel dönüm noktalarının, filmler özelindeki etkileri aşikârdır. “Fakat yine, tarih burada filmin nasıl işlediğini açıklamanın amaçlarına hizmet eder, onu kategorize etmenin değil (Carroll, 2003, s. 144)”. Bordwell de gerek bireysel gerek grup biçiminden söz edilmesi durumlarında üzerinde durulması gerekenleri şöyle açıklamaktadır:

Her iki durumda da, bu kez bir grup eserde yinelenen hâllerıyla, karakteristik teknik seçimler hakkında konuşuyor olacağız. Aynı zamanda anlatı stratejileri ya da yeğlenen konular veya temalar gibi diğer özellikler hakkında da konuşuyor olabiliriz. Bu nedenle, Hitchcock’un biçiminin bir parçası olarak, diyalogu merak uyandıracak şekilde ele almaya ya da hile temasının ısrarlı kullanımına meyletmeyi dâhil edebiliriz. Bununla birlikte, sahnelemenin, çekimin, kesmenin ve sesin yineleyen karakteristikleri herhangi bir bireysel biçimin ya da grup biçiminin asli parçası olmayı sürdürecektir (Bordwell, 1997, s. 4).

Tekil filmin biçimi merkeze alındığında, Carroll’ın doğrudan biçim kavramı üzerinde düşünmeye başladığı görülür. Burada ilk önce biçim kavramının neye karşılık geldiği ortaya çıkarılmak istenmektedir. Bu çalışmanın önceki bölümlerinde de özetlendiği gibi biçim kavramı sıklıkla biçim kavramıyla birlikte ele alınmaktadır. Carroll da ilk önce biçim kavramına biçim kavramının perspektifinden bakar. “Biçim genellikle bir şeyin yapılma şekli olarak düşünülür.” dedikten sonra Carroll (2009, s.

271), sinema özelindeki biçem analizinin, bir filmin ya da onun bir parçasının nasıl inşa edildiğini, teknolojik kökeni açısından değil, tasarımı açısından ele almak olduğunu belirtir. “Bu açıdan biçem analizi, sinema filminin biçiminin sorgulanmasıdır (Carroll, 2009, s. 271)”. Biçem analizini biçim kavramı üzerinden açıklamak, sıradaki durağı, biçim kavramına ilişkin genelgeçer algıları ele almak hâline getirir. Bu noktada Carroll (2009, s. 271), biçim-içerik karşıtlığından yola çıkan görüşleri, özellikle karşıtlığın içerik tarafı yeterince kapsayıcı olmadığı için, reddeder.

Carroll’ın biçim-içerik karşıtlığı yerine önerdiği kavram ikiliği, tıpkı bu çalışmanın Alanyazın bölümünün başında Carroll’ın sanatsal biçimin geneliyle ilgili görüşleri özetlenirken görüldüğü gibi, parçalar ve ilişkiler olur. Bu ikiliğin kullanımına giden yolu açmak için de bir kez daha bütünlük ve karmaşıklık sözcüklerinden yardım alınır. “İlham almak için sıradan dile dönersek, sanatsal biçimi tartışmanın en yaygın yollarından ikisinin, onu bütünlük ve karmaşıklık (diğer bir deyişle çeşitlilik) terimleriyle tanımlamak olduğu görülür. Bu kavramların her ikisi de biçimin, parçaları olan bir şey olduğunu ima eder (Carroll, 2009, s. 272)”. Bütünlük ve karmaşıklık kavramlarının birbirini tamamlayıcı doğası, parçaların ardından, onlar arasındaki ilişkilere dikkat çekmenin yolunu yapar. “Bir şey kaotik değil de karmaşıksa söz konusu parçalar bir şekilde birbiriyle ilişkili olmalıdır; bütünlük de karşılıklı olarak parçaların birleşmesini gerektirir (Carroll, 2009, s. 272)”. Buradan yola çıkarak sinemasal biçimin temel bileşenleri arasında parçalar ve bunların ilişkileri olduğunu varsaymanın mantıklı olduğunu söyleyen Carroll (2009, s. 272), bir filmin biçem analizi sırasında onun biçimi hakkında yapılan açıklamaların genellikle söz konusu filmin parçaları arasındaki ilişkiler üzerine olacağını belirtir.

Sanat tarihi çalışmaları ve sanat kuramlarında olduğu gibi, sinema araştırmalarında da sanatçıları, dönemleri, akımları ve doğal olarak eserleri kategorize etme çabası devre dışı kaldığında, yani tekil filmin biçimine odaklanıldığında, filmlerin bir amaç için düzenlendiği düşüncesinden yola çıkılmalıdır. Burada dikkat çekilmesi gereken nokta, filmin amacı doğrultusunda düzenlenen işlevsel bakış açısının, seyirciyi ya da araştırmacıyı, bir filmin sahip olduğu tüm ilişkileri dikkate alma zorunluluğundan kurtarmasıdır. Carroll’ın (2003, s. 138) betimsel olarak adlandırdığı bu tanımlama biçiminde, bir filmin tüm parçaları arasındaki tüm ilişkiler sıralanarak ortaya dökülür. “Bu yaklaşıma betimsel tanım diyoruz çünkü bir filmin unsurları arasındaki her ilişkiyi herhangi bir seçim ilkesine bağlı olmadan film biçiminin bir örneği olarak sınıflandırır

(Carroll, 2003, s. 138-139)”. Betimsel tanımlamanın hem filmin amacını hem de seyircilerin değişkenlik gösteren algılarını görmezden geldiği söylenebilir. “Bu bütünsel bir birliktir ve işlevden bağımsız olarak parçalar arasındaki tüm ilişkilerin incelenmesini içerir. Carroll’a göre, yalnızca sanat eserinin amaçlanan işlevini yerine getiren kısımların incelenmesi gerekir (görelî birlik) (Buckland, 2008, s. 317)”. İşlev kavramının devreye girmesiyle, betimsel tanımın her türlü ilişkiyi göz önünde bulunduran kapsayıcılığı da törpülenmiş olur. Filmin parçaları arasındaki ilişkiler, filmin amacı ya da amaçları doğrultusunda seçilerek ortaya konur. “İşlevsel bir analizde, bir sanat eserinin gerçekleştirmeyi istediği amaç incelenir. İşlevini başarıyla yerine getirirse iyi sanat, başarısız olursa kötü sanat olarak adlandırılır (Buckland, 2008, s. 317)”.

Bir filmin parçaları arasındaki ilişkilerin tümünün eşit olmadığını belirten Carroll (2009, s. 274), işin püf noktasının, hangi parçaların ve ilişkilerin diğerlerinden daha önemli olduğunun belirlenmesi olduğuna dikkat çeker. Buradan hareketle sinemasal biçimi bir kez daha tanımlayan Carroll (2009, s. 275), onun, filmin başarmak istediklerini ortaya koymaya yarayan şey olduğunu söyler. Bu yönüyle film biçimi işlevseldir ve ideal olarak filmin yapması gerekenlerle belirlenir (Carroll, 2009, s. 275). “Bu sinemasal biçim tanımı, *işlevsel tanım* olarak adlandırılabilir. Sinemasal biçimin işlevsel tanımına göre, tekil filmin biçimi, filmin hedef(ler)ini ya da amaç(lar)ını gerçekleştirmeye yönelik seçimler bütünüdür. Buradaki fikir, biçimin ya da biçimin işlevi takip etmesidir (Carroll, 2009, s. 275)”. Betimsel tanımın aksine işlevsel tanım, biçim analizinin açıklayıcı doğasına daha uygundur çünkü bir filmdeki tüm ilişkileri sayıp dökmek yerine filmin amacını ya da amaçlarını gerçekleştirmesine yarayan ilişkileri önceler; bu da seyircinin filmi bir bütün olarak anlamasına yardımcı olur (Carroll, 2009, s. 274-275).

Tek bir filmin işlevsel düzenlenişi üzerinden yaklaşıldığında film biçimi, dışsal olanların belirleyiciliğinden kurtulan bir tanıma kavuşur. Kategorilerin getirdiği sabitler yerine, film biçimi incelenirken yoğunlaşmayı gerektiren şeyler, tekil filmin derdini ortaya koymaya yarayan biçim kararları olur. “İşlevsel tanım, film biçimini üretken olarak görür (Carroll, 2003, s. 142)”. Seyircinin filmle kurduğu ilişki sırasında ortaya çıkan ve filmin bütününden kaynaklanan kaçınılmazlık duygusu da işlevsel tanım kullanılarak incelenebilir hâle gelir. “Bu tanım, işlev kavramını, tekil filmin neden öyle olduğunu açıklamak için kullanır. Filmin neden sahip olduğu şekle ve yapıya sahip olduğunu söylememizi sağlar (Carroll, 2003, s. 142)”. Böylece işlev, filmin düzenlenişini belirleyen bir kavram olmanın ötesine geçerek, biçim kavramının kendisine dair

çıkarmada bulunmanın da yolunu yapar: “Biçim bir işleve hizmet eder (Carroll, 2003, s. 142)”.

Film biçimine işlevsel yaklaşımın, sinema araştırmalarına hâkim olan kategorileştirme çabalarından kaynaklanan dışsallığın yanı sıra, başka bir dışsallığı daha düzenlediğini belirtmek gerekmektedir: Yorum. Film anlatmak istediği şey ya da amacı doğrultusunda ele alındığında, soyut düşünce kümelerine ait yansımaların yerini de somut ilişkiler sistemi alır. Filmin, sinemanın, sanatın dışında yer alan ve bu nedenle herhangi bir insan eyleminin sonucu olarak ele alınabilecek yorumlama ediminin nesneleri, bu yolla, izleri filmin evreninde sürülmesi gereken bir yapıya bürünürler. Bu bağlamda Carroll (2003, s. 144) yorum yerine açıklama sözcüğünü kullanır ve açıklamanın yorumdan daha genel olma niteliğine dikkat çeker. Buradaki genel olma hâli, yorumdakine benzer bir dışsallığı işaret etmek yerine, filmin duyumsattıklarının çoğulluğuna vurgu yapmaktadır. Carroll’a (2003, s. 144) göre açıklama, anlatılmak istenen şeyi ya da amacı, filmin yaratmak istediği bir etki (örneğin bir duygu uyandırmak) üzerinden tanımlamaya da olanak tanır. Filmin bu gibi niteliklerini öne çıkarmak istediğinde açıklama, filmde bu amacı gerçekleştirmek için kullanılan öğelere yoğunlaşır. Böylece film yalnızca tematik bağlantılara ev sahipliği yapan bir nesne olmaktan çıkar. “Bu bakımdan film biçiminin işlevsel tanımı açıklayıcıdır. Bir filmin biçimini ortaya çıkarmak, onun hedeflediği noktalara değinme ya da amacını gerçekleştirme yeterliğini (ya da bazen yetersizliğini) açıklar (Carroll, 2003, s. 144)”.

Bir sanat eserini bu perspektiften analiz etmek, biçimi sadece özerk bir varlık olarak tanımlamaktan ziyade, sanat eserinin neden olduğu biçime sahip olduğunu açıklamayı gerektirir. Açıklama, biçimsel parçaların birbirleriyle ve sanat eserinin bütünüyle ilişkili olan *işlevini* tanımlar (Buckland, 2008, s. 321).

Anlatının bir kavramın ya da kuramın taşıyıcısı olacak şekilde tek başına ele alınması, filmlerin bütüncül yapılarının gözden kaçmasına neden olabilmektedir. Yüz yıldan fazla süredir genelde sinemayı ve özelde filmleri, örneğin eğlencelik ve düşünsel gibi sözcükler kullanarak ayırmak, çoğunlukla filmlerin anlatısı üzerinden yapılan çıkarımlarca desteklenmiştir. Sinema algısını daha kapsayıcı hâle getirmek için film biçimi kavramının kapsayıcılığından güç alınabilir. Sanatın duyumsatıcı niteliğinden hareketle, sinemanın kendi alımlayıcısını nasıl etkilediğini tekil filmin biçimine odaklanarak göstermek mümkündür. Bunun için de bir filmi oluşturan öğelerin, yani sinemaya özgü araçların bilinmesi gerekmektedir.

Bir film izlerken, yalnızca onun biçimiyle ilgilenmeyiz. Bir resim ya da bir romandan farklı olarak bir *filmi* deneyimleriz/yaşarız. Bir resmi analiz etmek renk, şekil ve kompozisyon bilgisini gerektirir; bir romanı analiz etmek dili bilmeyi gerektirir. Herhangi bir sanat dalında biçimi anlamak için, o sanat dalının kullandığı araca aşina olmamız gerekir. Sonuç olarak bir filmi anlamamız aynı zamanda *film aracının* özelliklerini içerir (Bordwell ve Thompson, 2009, s. 111).

Biçim-içerik ayrımını hatırlatsa da onun kadar keskin olmayan anlatı-biçim ayrımı, anlatının diğer sanat dallarında da yer almasından kaynaklanmaktadır. Bu yolla sinemanın bir hikâyeci olarak farklılaştığı yerleri göstermenin yanı sıra, içerik şeklinde kodlanarak yorumlama edimine yol açan felsefi, sosyolojik, psikolojik çıkarımların aktarılma yollarına da dikkat çekilebilir. Biçime ait öğeler tek başlarına düşünüldüğünde, biçim kavramının genel kullanımını hatırlatırcasına, belli oranda bir dışsallık barındırmaktadır. Ancak sanatsal biçimin ya da film biçiminin bütüncül yapıları hatırlanacak olduğunda, bu öğelerin bir filmin oluşmasında edindikleri rolün içsel olduğu fark edilecektir. “Filmin iç işleyişi hakkında geniş bir bilgi edinmenin en iyi yollarından biri, bir filmin yapımında yer alan karar verme sürecini analiz etmektir (Buckland, 2015, s. xi)”. David Bordwell ve Kristin Thompson’ın (2009, s. 111) “Filmin stili filmin bütün biçiminden ayrı olarak incelenemez.” cümlesiyle açıkladığı bu durum, filmin teknik araçlarının oluşturduğu birlikteliğin, biçime yaptıkları katkı üzerinden incelenmesi gerektiğini gösterir. “Bu, bir sinemacının kullanabileceği çeşitli teknik, biçimsel ve anlatısal seçeneklere ve bir filmi ya da film sekansını bir araya getirirken yaptığı seçimlere bakmayı içerir (Buckland, 2015, s. xi)”. Örneğin, sinemasal biçimle ve seyirci etkinliğiyle ilgili belli varsayımlara dayanan klasik anlatı sinemasında anlatısal biçim sinemasal temsili yönlendirir (Bordwell, 2010, s. 73).

Tekil filmin biçimine odaklanmak, film aracılığıyla aktarılmak istenenlerin sinemaya özgü yollarla nasıl aktarıldığını ortaya koymaya yarar. Bu açıdan bakıldığında, anlatının kendi içinde öykü-olay örgüsü gibi ayrımlar kullanılarak yapılan inceleme, anlatılan şeylerin sinemaya özgü bileşenler tarafından nasıl ortaya konulduğunun incelenmesine evrilir. “Filmin söylemini, olay örgüsü düzenleme taktikleriyle stil araçlarının kullanımı birlikte oluştururlar (Oluk, 2008, s. 108)”. Böylece anlatı tek başına ele alındığında olay örgüsünün o film özelinde seyirciyi nasıl yönlendirdiğini gösterme çabası da film biçiminin bütününe dönük bir incelemeye dönüşür.

Bir anlatı filminde tekniklerin neden-sonuç zincirini ilerletme işlevi görebilir, koşutluklar yaratabilir, öykü-olay örgüsü ilişkisini yönlendirebilir ya da anlatının enformasyon akışına

destek olabilir. Ancak film tekniğinin bazı kullanımları dikkati stilin modellerine çekebilir. Her iki durumda da, birbirini izleyen bölümler sürekli olarak bir filmin biçimi ile stili arasındaki ilişkiler sorununa geri dönecektir (Bordwell ve Thompson, 2009, s. 111).

Sontag'ın (1991b, s. 43) “Her biçem, bir şey üzerinde ısrarla durma aracıdır.” cümlesi düşünüldüğünde, bir filmi oluşturan öğeler arasındaki ilişkiye bakmak, o öğelerin anlatı özelinde neyin üzerinde durduklarını gösterme olanağı tanır. “Odaklama, kurgu, kamera hareketi, ses, kadraj... — bunların hepsi anlatılmakta olan öykü ile belli bir ilişkiyi ‘düşünür’ (Frampton, 2013, s. 25)”.

Filmde anlatılan şeylerin ve bunların anlatılma yollarının incelenmesi, anlatı ve biçem dışındaki şeylere dair bilinçli olmayı da beraberinde getirir. Bir sanat eseri olarak “bir filmdeki her şey düşünülmüştür, bir niyetin ürünüdür ve muhtemelen bu sebeple, şiirseldir, anlamlıdır ve etkileyicidir, duygulara hitap eder (Frampton, 2013, s. 181)”. Filmin biçimine dair inceleme yapmak, aynı zamanda onun anlamına ya da etkileyciliğine odaklanmanın yollarından biridir. Dolayısıyla filmlere bakış açısını biçem çerçevesinde düzenlemek, filmlerin farklı düzlemlerdeki işleyişini kavramak açısından da önemlidir.

Buradaki amaç, bir filmin tüm yönlerinin biçimsel, yapısal prensiplere dayandığı ve anlamın daima yapı ile iletildiğidir. Çekim ve çekimlerin düzeninin bir öyküyü anlatan bir anlatı yapısı içinde kurgulanmasıyla yönlendirilmemiz yoluyla görür, anlar ve hissederiz. Anlam ya da duygu onu iletecek bir biçim olmadan varolamaz. Bizler asla bir şeyleri sadece “bilmeyiz” ya da görmeyiz ya da bize bir şey anlatılamaz. Bir filme duygusal olarak tepki verdiğimizde, daima bu tepkiye neden olan bir biçimsel yapı vardır (Kolker, 2011, s. 64-65).

Film biçiminin anlatının oluşturulması ve aktarılması aşamalarında sahip olduğu rol üzerinden incelenmesi, filmlere bütünlüklü bir yaklaşımı beraberinde getirmektedir. “Film deneyimi bir anlamda ‘organik’ hale gelir çünkü üslup öyküye, film biçimlerini teknik olmaktan ziyade dramatik hale getiren doğal, düşünülmüş, insanca maksatlarla bağlanmıştır (Frampton, 2013, s. 22)”. Sinemaya özgü bileşenlerin hem filmlerin anlattıklarına hem de bunların anlatılma yollarına dikkat çekecek şekilde incelenmesi, sinemanın özgün konumunu anlamayı kolaylaştırmaktadır.

Bir sinemacının bakış açısından görüntüler ve sesler, filmin duygusal ve entelektüel etkisine ulaştığı mecraı oluşturur. Bu malzemenin organizasyonu—bir çekimin nasıl sahnelendiği ve düzenlendiği, görüntülerin nasıl birleştirildiği, müziğin aksiyonu nasıl güçlendirdiği—kayıtsızlık meselesi olamaz. Biçem, bir senaryo üzerine kaplanmış vitrin süslemesinden ibaret değildir; bizzat eserin kendisidir. Zengin zanaat geleneklerinin, film yapımcılarına biçimsel amaçlara en iyi hizmet eden teknik araçları seçme konusunda rehberlik etmek için büyüdüğüne şaşmamalı. Araştırmamızı film biçimi üzerine odaklayarak, sinemanın,

filmlerin nasıl çalıştığı için çok önemli olan yönlerini ele almaya çalışıyoruz. Bir mecra olarak filmle ilgili hiçbir kuram, biçimin şekillendirici rolünü ihmal edemez (Bordwell, 1997, s. 8)

Bu açıdan bakıldığında, anlatı hakkında olan filmlerin tekil filmin biçimine işlevsel yaklaşımla incelenmesi, anlatının yalnızca filmin kendisi dışındaki kavram ya da kuram kümelerinin taşıyıcısı olmaktan ibaret olmadığını göstermeye yardımcı olma potansiyeline sahiptir. Gruplandırılma aşamasında aralarında anlatı hakkında olmak dışında herhangi bir ortaklık aranmamış olan filmlerin incelenmesi yoluyla, filmlerin yalnızca anlatılarına odaklanan çalışmalardan farklı bir bakış açısını uygulamak mümkün olacaktır. Bu yolla, film biçiminin sinemaya özgü düzenlenişi de ortaya konabilecektir.



4. BULGULAR VE YORUM

Çalışmanın bu bölümü, anlatı hakkında olan dört adet filmin incelenmesinden oluşmaktadır. Yöntem bölümünde açıklanan yaklaşım ve yöntem aracılığıyla ele alınan filmler, bölüm içinde kendilerine ait alt başlıklarda (4.1., 4.2., 4.3., 4.4.) yer almaktadır.

Filmlerin incelenmesine geçmeden önce Alanyazın bölümünde ele alınan görüşlerin özetlenmesi yararlı olacaktır. Bu sayede bu görüşlerin filmler incelenirken kullanılacak yönteme hangi açılardan katkı sağlayacağı da ortaya konabilecektir.

Alanyazın bölümü öncelikle biçim ve içerik kavramlarının genel algılanışından bahsetmiştir. Bu sayede her iki kavramı da eserle olan ilişkileri bakımından incelemek mümkün olmuştur. Biçimin ilk çağrışımlarının dışsal olmasından hareketle bu çağrışımın çürütülmesi, onu esere özgü düzenlemeler bağlamında ele almaya yaramıştır. Böylece içerik, aslen dışsal olan kavram olarak belirmiş ve sanatın alanı dışından getirilen kavramların taşıyıcısı olma yönüyle ele alınmıştır. Bu çalışma açısından ilgili sanat dalına özgü araçlar anlamına gelen biçimin, alışıldık şekilde, yani kalıp anlamında kullanımının reddi de önem taşımaktadır. Zira biçim özelinde önemli olan, bir eser yaratılırken sunulan tercihler ve tercihler arasından yapılan seçimlerdir.

Biçim ve işlev kavramları da bu noktada devreye girmiştir. Biçim hakkında ilk yapılanlardan biri de onun bir sanatçının ya da akımın tercihleri bağlamında ele alınmasının alternatifini ortaya koymak olmuştur. Bu, kavramın o kullanımlarının tümünden yanlış olduğunu söylemek yerine, bu çalışma açısından farklı ele alınışına dikkat çekme amacıyla yapılmıştır. Bu sayede biçim, eserin özgün ve içsel düzenlenişi olarak karşılık bulmuştur. Bu karşılık, eserin parçaları ve onlar arasındaki ilişkiler üzerinden ele alınmış ve böylece işlev kavramının kullanımına gerek duyulmuştur. Sonuç olarak biçim, biçimsel seçeneklerden yapılan seçimler olarak tanımlanabilmiştir.

Biçim ve biçim kavramlarının sinemanın alanına taşınması içerik kavramı üzerinden gerçekleştirilmiştir. Bunun nedeni, sinemanın alanında içeriği önceleyen görüşlerin varlığıdır. Burada anlatının film incelemelerinde edindiği yer de önemlidir. Anlatı, biçim-içerik ayrımını meşru kılmak istercesine, filmlerde içeriği önceleyen görüşlerce filmin diğer biçimsel araçlarından ayrı ele alınmaktadır. Bu yolla filmlerin ve sinemanın alanı dışında yer alan kavramlar ve kuramlar filmler üzerinden örneklendirilmektedir. Bu durumun alternatifini arama çabası, çalışma kapsamında film biçimi kavramının öncelenmesine neden olmuştur. Bu açıdan film biçimi, sinemasal biçimin sunduğu araçlar arasından bir film özelinde yapılan tercihler şeklinde

kavramsallaştırılmıştır. Bunun karşıtı olarak yorumlamanın dinamiklerine yer verilmesi de film biçiminin görmezden gelinmesi ya da onun sadece içeriğin okunması şeklinde vücut bulması durumlarının nasıl gerçekleştiğini göstermeye yaramıştır.

Rus biçimciliğinin bu çalışma açısından önemi, sinemanın özgün bir sanat olarak kabulü düşüncesidir. Onların çalışmalarında yer alan kavramlardan bazıları bu çalışma açısından önemli görülmüştür. Alanyazın bölümünde Rus biçimcilerinin sinemanın bir sanat oluşuna dair görüşlerine yer verilmesi, film biçimi ve film biçemi kavramlarıyla doğrudan ilişkilidir. Rus biçimciliğinin özellikle edebiyatın alanında temellerini atıp sonra sinemanın alanına da taşıdıkları eser merkezlilik, bu çalışmanın film biçemi kavramı üzerine yoğunlaşmasının nedenlerinden biridir. Eseri ve yaratıcısını çevreleyen koşulların inceleme sırasında devre dışı bırakılmasına dayanan bu görüş, bu çalışmanın film incelemesi bölümünde de benimsenecektir. Araç ve işlev kavramlarına da değinmiş olan Rus biçimcileri, bu kavramların bu çalışma kapsamında başat olmasında da rol sahibidir. Eyhenbaum, Tinyanov, Kazanski gibi isimlerin temelde sinemayla ilgili görüşlerini paylaştıkları makaleler de Rus biçimciliğinin aktif olduğu yıllarda sinemanın konumunu anlamayı kolaylaştırmıştır. Sinemanın diğer sanatlarla karşılaştırmalı bir şekilde ele alınmasının ve böylece onun karakteristik yapısına ilişkin yorumlarda bulunulmuş olmasının Alanyazın bölümünü güçlendirdiği ve film incelemelerine de katkıda bulunacağı düşünülmektedir.

Yeni-biçimciliğin bu çalışma açısından ilk önemi, Rus biçimciliğinin geliştirdiği ve çoğu edebiyata ilişkin olan kavramları doğrudan sinemanın alanına taşımaları ya da orada geliştirmeleridir. Bu bakımdan ilgili bölümde ilk önce Rus biçimciliğinden yeni-biçimciliğe devreden görüşlerden söz edilmiştir. Bunun bir sonucu olarak özellikle işlev kavramının yeni-biçimciler için ne anlama geldiği ortaya konabilmiştir. Yani sıra hem Rus biçimcilerinin hem de yeni-biçimcilerin biçim-içerik ayrımını reddetmelerinden bahsedilmesi, filmlere yaklaşımı belirlemede önemli bir rol sahibidir. Devamında, bu çalışmanın sorunuyla doğrudan ilişkili olan Büyük Teori'nin reddi konusu incelenmiştir. Burada yeni-biçimciliğin (ve bilişselciliğin), filmlerin içeriklerinin yorumlanması şeklinde tezahür eden duruma getirdikleri eleştiriler etrafıca ele alınmıştır. Başka bir alandan getirilen yöntemlerin yine başka bir alandan getirilen kavramları ve kuramları örneklendirmek ya da savunmak için kullanılmasının ne şekilde işlediğinin aktarılması, bu çalışmada izlenecek yolun farklılığını ortaya koyabilmek açısından önem taşımaktadır. Anlatım kavramı da yeni-biçimcilerin bu çalışma açısından önemli görülen

katkılarındandır. Özellikle anlatım kavramının biçeme yaptığı vurgu, bu çalışmanın film incelemeleri bölümüne doğrudan etki edecektir. Biçemin yalnızca filmdeki öyküyü ve olay örgüsünü desteklemekten ibaret bir bileşen olarak görülmemesi, filmler incelenirken biçimin kendisine odaklanma yollarını da belirleme potansiyeline sahiptir.

Tekil filmin biçeminde anlatı-biçim ilişkisine işlevsel yaklaşımın anlatıldığı bölüm, bu çalışmanın film incelemeleri bölümünün iskeletini oluşturması bakımından önemlidir. Burada ilk olarak biçim ve biçem kavramları arasındaki farka değinerek bir hatırlatma yapılmıştır. Bu sayede, çalışma kapsamında biçem kavramının tek bir filmin düzenlenişi bağlamında nasıl ele alınacağı aktarılmıştır. Sinemada biçem sözcüğünün farklı kullanımlarından (örneğin bir yönetmenin ya da dönemin biçemi) bahsedilmesi de benzer şekilde, bu kullanımların bu çalışma açısından geçerli olmadığını belirtme işlevi görmüştür. Parçalar ve ilişkiler ile işlev kavramları da bu bağlamda yeniden ele alınmış ve tekil filmin biçemi içinde nerede durduklarına ilişkin açıklamalar getirilmiştir. Böylece tekil filmin biçemi, o filmi oluşturan biçimsel araçların birbirleriyle olan ilişkileri şeklinde ele alınabilir hâle getirilmiştir. Sinema araştırmalarında içeriğin ve yorumun kaynaklarından biri olan anlatının ayrı tutulması sayesinde, onun, diğer sinemasal araçlarla olan ilişkisine odaklanma isteği ortaya konmuştur. Normalde sinemasal biçimin bir parçası olan anlatı, bu çalışmada anlatı hakkında olan filmlerin incelenmesi sırasında yalnızca bir rehber işlevi göreceğinden, diğer biçimsel araçların ön plana alınmasına neden olacaktır. Böylece kamera, ışık, ses, kurgu, mizansen gibi film biçimi öğelerine anlatıdan daha fazla önem atfeden bir inceleme yapılması olanaklı hâle gelecektir.

İncelemeler sırasında, filmlerin bir anlatı hakkında olma durumunu ön plana çıkaran araçlar, filmin anlatısındaki yerleri vurgulanarak ele alınmıştır. Ek olarak bazı önemli sahneler, sekanslara, çekimlere ait görseller paylaşılmış ve bunlar üzerinden filmlerin en azından görsel düzlemde yararlandığı araçlara daha kolay dikkat çekilmesi amaçlanmıştır. Filmlerin işitsel düzlemine ait araçlar de yazı dilindeki vurgular aracılığıyla aktarılmaya çalışılmıştır.

4.1. Anlattığımız Hikâyeler

Anlattığımız Hikâyeler, daha ilk saniyelerinden itibaren anlatı kavramıyla, anlatıcıyla ya da anlatıcılarla ve bir şeyler anlatmakla ilgili olduğunu açık etmektedir. Bu uğurda filmin kullandığı ilk araç dış sestir. Bir trenin penceresinden görülen manzarayla başlayıp bir aile kasetinden çıkmış gibi görünen enstantanelerle devam eden görüntünün

üzerine Margaret Atwood'un *Alias Grace* adlı eserinden bir alıntıyı okuyan dış ses, filmin neredeyse tümüyle bir şeyler anlatmak hakkında olduğunu ortaya koymaktadır. Seyirciye bir şeyi doğrudan söyleme yolunu tercih etmesi bakımından kolaycılık olarak görülebilecek dış ses kullanımının, hemen sonra aslında oldukça yaratıcı olduğu anlaşılacaktır.

Hem dış sesin hem de dış sesin üzerine konuştuğu görüntülerin ne amaçla kullanıldığını göstermek için yönetmen Sarah Polley, filmin çekimleri için yaptığı hazırlıkları doğrudan gösterme yolunu seçer. Polley'nin babasıyla birlikte ses kayıt stüdyosuna girişine paralel olarak Polley ailesinin kamera önüne geçişlerinin gösterilmesi, seyredilen filmin bir belgesel gibi yapılandırıldığını gözler önüne serer. Bu tercih, filmin konu edindiği şeyle doğrudan ilişkili olması bakımından dikkat çekicidir. Çok geçmeden film, normal şartlar altında belgesellerde sıklıkla başvuru dış ses ve eski görüntülerin birlikte kullanımı ile bu öğelerin işaret ettiği durumlar ve olaylar hakkında kamera önüne geçerek konuşan kişilerin varlığını ters yüz etmeye başlar. Dış sesin anlattıkları, Sarah Polley'nin babası Michael tarafından yazılmış bir metindir ve bu metnin bir dış ses hâline gelmesinin kendisi de kameralar aracılığıyla kaydedilmektedir. Konuşan kafalar olarak bilinen, belgeselin konusuyla ilişkili kişilerin kamera karşısına geçerek konuşması durumu da bu işi yapacak kişilerin kamera önüne geçişlerinin gösterilmesiyle altı çizilerek seyirciye gösterilir (Görsel 4.1.). Her iki durumda da Sarah Polley, çerçeveyi alışılmıştan biraz daha geniş tutarak içinde bulunulan ortamın bir belgesel için hazırlandığını vurgular. Bu esnada hem ses kayıt stüdyosunda babasının hem de farklı mekânlarda diğer aile üyelerinin bir şey anlatmak üzere hazırlandıklarını belli eden sözleri, bizzat Sarah Polley'nin de söz konusu konuşmalara dâhil olmasıyla birer diyaloga dönüşür. Bu diyalogların işaret ettikleri de sürecin kendisiyle ilgilidir. Mikrofonların, kameraların, set çalışanlarının görünür olduğu anlarda konuşulanlar, anlatılmak üzere olanların olası etkileri hakkındadır. Bu diyaloglar aynı zamanda filmin başından itibaren aralara serpiştirilen eski görüntülerin kime ya da kimlere ait olduğunun anlaşılmasına da yarar. Kurgunun da önemli bir rol oynadığı bu bölümde, kamera önünde bir şeyler anlatmak üzere olanların gergin hâlleri birbiri ardına eklenerek gösterilir. Bunun, seyirciyi anlatılmak üzere olanlar hakkında meraklandırmaya yaradığını söylemek mümkündür.



Görsel 4.1. Konuşmaya hazırlanan kafalar

Belgeselde anlatıcılık rollerini paylaşacak kişilerin Sarah Polley'nin aile üyeleri olduğunun anlaşılmaya başladığı anlarda Polley eski ile yeni arasında doğrudan bağ kurmaya başlar. Konuşan kafalardan birinin “Gösteri zamanı!” demesini takiben filmin şimdiki zamanına ait görüntü estetiği de eski görüntülerinkine benzer hâle gelir. Görüntü düzlemindeki iç içe geçmeyle yetinmeyen Polley, filmin ilerleyen bölümlerinde aile yaşamında büyük yeri olduğu anlaşılacak Super 8 kameranın önemini daha da vurgulamak için, ses bandına film makarası sesi yerleştirir. Belgeselin çekim hazırlıklarına ilişkin görüntülerden birkaçının bu kez de Super 8 estetiğiyle gösterildiği kısa montaj, oldukça kritik bir anda gerçekleşen bir görüntü bindirmenin ardından seyirciyi yeniden başlangıca, ses kayıt stüdyosuna götürür.



Görsel 4.2. Sarah ve Diane

Birbirinin üzerine bindirilen görüntülerden biri filmin şimdiki zamanında sette yer alan Sarah Polley, diğeryse onun annesi Diane'dir (Görsel 4.2.). Super 8'in grenli dokusunda ve biraz da netliği bozulmuş olarak çerçevenin tam ortasına yerleştirilen Sarah Polley görüntüsünün üzerine, oldukça benzer bir dokuda ve netlikte Diane görüntüsü gelir. Bu durum, konuşan kafaların Diane'i kendi perspektiflerinden Sarah'ya anlatacaklarının görsel habercisi olur. Bu görüntü bindirmenin ardından ses kayıt stüdyosuna yeniden dönülür ve anlatma süreci tam anlamıyla başlar. Sarah'nın ve Michael'ın karşılıklı başlama sinyalleri sırasında kamera Michael'ın profil çekimi ile Sarah ve ses mühendisinin arkasından ve arasından Michael'ın görüldüğü çekimi gerçekleştirir. Görünürde Michael'ın anlatıcı rolünü vurgulama işlevi gören bu çekimleri, Sarah'nın anlatıdaki merkezî konumunu hatırlatan yeni bir çekim izler. Michael "Başlangıçta, son..." şeklinde metni okumaya başladığı sırada kamera onun sol omzunun arkasındadır ve görüntünün solunda, tele bir objektifin netlediği Sarah yer almaktadır (Görsel 4.3.). Michael ile Sarah arasındaki alanı daraltan bu çekim, bu sayede iki anlatıcı arasındaki bağı da vurgulamış olur. Kameranin konumuna ek olarak, kullanılan objektifin türü de söz konusu iki karakter arasındaki ilişkinin betimlenmesine yaramıştır ve bu sayede film, okunmakta olan bir metnin içeriğiyle yetinmeyerek bu metnin okunuyor olduğunu da görsel düzlemde seyirciye sunmuştur.



Görsel 4.3. İki anlatıcı

Konuşan kafaların Sarah'nın bütün hikâyeyi baştan sona anlatmalarını istemesine verdiği tepkiler, merak duygusunun daha da artmasına neden olur. Bunu yaparken film, bir kez daha belgesel estetiğinden yararlanır. Hikâyeyi baştan sona anlatacak olmanın yükünü taşıdıkları anlaşılan konuşan kafalar, bu kez adlarıyla birlikte görüntüye yansır. Sarah ve Diane'in merkezde olduğu görüntü bindirmenin işaret ettiği üzere, ilk durak Sarah'nın annesi Diane'dir. Herkesin sırayla Diane'i anlatmaya başlamasıyla Super 8 estetiği bir kez daha baskın çıkmaya başlar. Zira konuşan kafaların Diane'in nasıl biri olduğuyla ilgili yorumlarını destekleyen Super 8 görüntüleri bu yorumlara paralel bir şekilde gösterilmektedir. Bu sayede Diane'in bir karakter olarak inşa edilme süreci başlamış olur. Seyircinin o ana dek varlığından bile haberdar olmadığı bir kişi, kendisi hakkında konuşanların söyledikleri ile bunları destekleyen görüntülerin birlikte sunulması sayesinde ete kemiğe bürünmeye başlar. Super 8 estetiği, geçmiş ile şimdiki zaman arasında köprü kurarak filmin anlatı hakkında olma durumunu güçlendirmektedir.

Diane'in farklı perspektifler üzerinden inşası, aynı zamanda filmin anlatısındaki merkezî soruya yanıt aramadan önce bilinmesi gerekenlerin seyirciye sunulmasına da yarar. Diane ve Michael'ın tiyatro aracılığıyla tanışmaları, bir süre sonra birlikte ilerlemeye başlayan oyunculuk kariyerleri, evlenmeleri, aslında birbirlerinden ne denli farklı oldukları, evliliklerinde üstlendikleri ve üstlenmedikleri roller gibi bilgiler peşi sıra ve her zaman dış ses-röportaj-arşiv görüntüsü uyumu gözetilerek aktarılır.

Geçmiş, Diane ve Michael arasındaki ilişki üzerinden görece kısa bir sürede özetlenirken üç özel an üzerinde daha detaylı bir şekilde durulur. Bunlar; Diane'in bir oyunda oynamak üzere bir süreliğine Toronto'dan Montreal'e taşınması, Sarah'nın doğumu, Diane'in ölümüdür. Bu anların özel oluşu, filmin onlara ayırdığı süreden çok, söz konusu anlardan bahsedilirken öne çıkan detaylardan ve filmin bu detayları vurgulama yollarından anlaşılmaktadır.

Bunlardan ilki olan Diane'in Montreal'den gelen teklifi kabul etmesi, evliliğin giderek monotonlaşmış olması perspektifinden sunulur. Bunun dış ses ve röportaj aracılığıyla doğrudan denebilecek bir şekilde sunulması yeterli olabilecekken Sarah Polley, babasının seslendirme esnasında bir yerde teklemesini ve kendisinin bu tekleme nedeniyle istediği tekrarı fırsata çevirir. Dış ses ve arşiv görüntüleri bir kez daha kesilerek görüntüye, genel çekimde sırtı dönük Sarah'nın ve ses teknisyenin arasından mikrofondaki Michael gelir. Teklenen cümle Michael'ın Diane'i hayal kırıklığına uğratması hakkındadır, teklemenin fark edilmesi üzerine az önce bahsedilen genel çekim

gelir; ancak hemen ardından gelen çekim bir yakın çekimdir ve yüzünün profili çerçevenin solunu kaplamakta olan Sarah'ın düşünceli bakışları, kısa aralıklarla çerçevenin sağına, yani babasına doğru yönelmektedir. Hayal kırıklığı teması, Diane'in Montreal'de rol aldığı oyunla ilgili birkaç detayın paylaşılmasından sonra yeniden vurgulanır. Dış ses bu kez, Montreal nedeniyle araya giren zamanın Michael ve Diane arasındaki ilişkiyi canlandırmasından ve bu nedenle hayata yeniden başlama umudundan söz etmektedir. Ancak dış ses olan Michael'ın heyecansız sesinden sezilenler, çok geçmeden bir kamera hareketiyle vücut bulur (Görsel 4.4.). Tam da umudun bir yanılgıdan, bir ayna numarasından ibaret olduğu dillendirilirken Michael'ın evindeki bir aynadan sola çevrinme hareketine başlayan kamera, mutfak tezgahındaki ve masasındaki dağınıklığı yavaşça gösterdikten sonra, bilgisayarının başında oturmakta olan Michael'da sabitlenir. Birkaç dakikadır Michael ile Diane arasındaki ilişkinin monotonlaşmasından sorumlu görülen ve bunu birkaç kez kendisi de dile getiren Michael'ın son hâlini gösteren bu kamera hareketini, hayal kırıklığı temasını iyiden iyiye güçlendiren bir kesme izler. Bir sonraki çekim, az öncekinden daha da yakın planda, yüzünün profili neredeyse çerçevenin tamamını kaplayacak şekilde ortalanmış Sarah'yı içermektedir ve bu kez çok daha düşünceli görünen Sarah, çerçevenin sağına değil altına doğru bakmaktadır. Yakın çekimin tekrar kullanılması sayesinde film, kurulan simetri ilişkisi üzerinden, Sarah'nın yaşananlarla ilgili duygusunu seyirciye geçirmeye çalışmıştır.



Görsel 4.4. Monoton hayat

Sarah'nın aile geçmişi görece hızlıca özetlenirken üzerinde durulan anlardan bir diğeri, Sarah'nın doğumudur. Diane'in tiyatro macerasının Montreal ayağı bitip de Diane Toronto'ya geri döndüğünde, Michael'la olan ilişkisindeki canlanma devam etmektedir. Burada dış sesin daha önce de birkaç kez üzerinde durduğu cinsel çekimin geri dönüşü teması yeniden vurgulanır. Bu kez bu vurgunun işaret ettiği şey, Diane'in hamileliğidir. Bu haberin özellikle Diane açısından pek de iyi olmadığı, dış sese eşlik eden arşiv görüntülerin anlaşılmaktadır. Diane'in kürtağı düşündüğünden bahsedildiği anda görüntüde, sırtı kameraya dönük bir şekilde elindeki sigarayı ısrarla yakmaya çalışan

Diane vardır. Sallantılı hareketleri nedeniyle bir kapı eşiğinden gizlice yapıldığı anlaşılan çekimlerde Diane'in ağzındaki sigarayla alaycı bir şekilde hamile taklidi yaptığı, o esnada koltukta oturmakta olan Michael'la önce kavga ettiği ve sonra aynı koltuğa oturarak onunla konuşmaya başladığı görülmektedir. Diane'in doktor olan erkek kardeşiyle yaptığı telefon konuşmasından bahsedildiği sırada görünen arşiv görüntüsünde de benzer bir durum söz konusudur. Kamera bir kez daha bir kapının ardından ve oldukça sallantılı bir şekilde, bu kez loş bir odada ve gergin bir hâlde telefonla konuşmakta olan Diane'i çekmektedir. Sallantılı hareketine ek olarak kamera sık sık zoom yapmakta ve böylece Diane, değişen odak uzunluğu nedeniyle daha da hareketli hâle gelen çerçevenin içinde bir görünüp bir kaybolmaktadır. Bu yolla film, kürtaj kararının zorluğunu bir kez daha dış ses-röportaj-arşiv görüntüsü uyumuyla hissettirir. Sonunda kürtajdan vazgeçilmesiyle doğan bebeğin Sarah olduğu gerçeği, onun çocukluğuna ait bulanık bir görüntüyle verilir.



Görsel 4.5. *İtalyan Usulü Evlilik*

Filmin anlatısındaki düğümden önce vurgulanan önemli bilgilerden sonuncusu Diane'in ölümüdür. Sarah'nın doğumunun ardından Michael ve Diane ikilisinin uzunca bir süre birlikte sahneye çıkmadıklarından bahsedilmesi, bunu yaptıkları son oyunun önemini vurgulamaya yarar. Bu, *Anlattığımız Hikâyeler*'in arşiv görüntülerine ek olarak uzun metraj kurmaca bir filmde görüntüleri kullanmasına da neden olur. Zira Michael ve Diane'in birlikte sahneye çıktıkları son oyun olan *Filumena*, zamanında *İtalyan Usulü*

Aşk (Matrimonio all'italiana, 1964) adıyla sinemaya uyarlanmış bir metindir. Metnin, filminden görüntüler eşliğinde ve Michael'ın sesinden özetlenen konusu, *Anlattığımız Hikâyeler*'in ana hikâyesine ilişkin ipucu olma niteliği taşımaktadır. Filumena'nın üç oğlundan hangisinin babası olduğunu bulmaya çalışan bir adamın öyküsü özetlenip de Filumena'nın son sözleri de paylaşıldığında, Diane'le birlikte son kez sahneye çıktığı oyunun çerçeveletilmiş afişiyle yan yana poz veren Michael'ın görüntüsü uzunca bir süre perdede kalır (Görsel 4.5.). Bu, *Anlattığımız Hikâyeler*'in kısa ve orta vadede anlatacaklarıyla ilgili ideal bir köprüdür. Çünkü kısa vadede bunun Diane'in ölmeden önceki son oyunu olduğu, orta vadede ise Michael'ın Sarah'nın gerçek babası olup olmadığı sorusu ortaya çıkacaktır. Bir kez daha stüdyodaki üzgün Sarah'nın profiline yapılan kesmeyle bu durumun altı çizilir. Hakkında olduğu anlatıyla yetinmeyen ve işin içine hem bir tiyatro oyunu hem de bir film katan *Anlattığımız Hikâyeler*, Michael'ın birlikte poz verdiği afiş sayesinde dekorun bir parçasını da görsel düzleme eklemiştir.

Diane'in ölümü, onun şimdiye dek bir karakter olarak inşasına uyumlu bir şekilde, ölmeden önceki yorgun ve bitkin döneminde bile her işe koşturması ve bir oyuncu olarak kazandığı ün nedeniyle cenazesine katılan kalabalık üzerinden verilir. Eşlik eden arşiv görüntülerinde, kimi zaman enerjik kimi zaman bitkin bir Diane, cenaze törenindeki insanlar, törene katılanların listesi ve bir gazetede Diane'in ölümü hakkında çıkan bir haber yer almaktadır. Burada, röportaj yapılan kişilerin konuştuğu çekimlerin normalden daha uzun tutulması da dikkat çekicidir. Konuşanların durgun ve ağlamaklı hâllerinin görünürlüğü, Diane'in çevresindekiler için önemli biri olduğunu gösterir. Bu aşamada *Anlattığımız Hikâyeler*, Diane'in ölümü sonrası baş başa kalan Michael ve Sarah üzerinden, baba-kız ilişkisi üzerine odaklanır ve böylece, kendi anlatısındaki düğüme geçişi de sağlamış olur. Sarah'nın çocukluğunda Michael'la beraber bir kardan adam yapmasını içeren arşiv görüntüleri Michael'ın Diane öldükten sonra girdiği depresyonu Sarah sayesinde atlatabildiğini gösterir. Michael'ın ifadesiyle ikilinin birlikte çok yakın oldukları dört-beş yıllık süreç de kardan adamın bitmiş hâliyle çekindikleri fotoğraf üzerinden gösterilmiş olur (Görsel 4.6.).



Görsel 4.6. Kardan adam

Birlikte yaptıkları kardan adamın yanında poz verdikleri fotoğrafa yapılan yavaş zoom, Sarah ve Michael arasındaki ilişkinin yıllar sonra geçireceği dönüşümün habercisi niteliğindedir. Daha fotoğraf görüntüden kaybolmadan devreye dış ses olarak giren Michael, Sarah'nın kendisine hiç benzememesi hakkında yapılan şakalardan söz etmeye başlar. Bu noktada film, önceden kullandığı birkaç araca, bu kez onlara neredeyse tamamen farklı anlamlar yükleyecek şekilde yeniden başvurur. Örneğin filmin hemen başında, stüdyoda dış ses kaydı başlarken Sarah'nın Michael'ın omuz arkasından uzun odakla görüldüğü çekim, baba-kız ilişkisinin biyolojik temellerinin sorgulanmaya başlayacağı bölümün açılışını yapar. Filmin parçaları arasındaki simetri bir kez daha iş başındadır. Diane'in kürtaj kararı arifesinde yaptığı telefon konuşmasının bir kapı ardından çekilen arşiv görüntüsü de yinelenir; ancak bu kez kamera çok daha durağandır. Aynı arşiv görüntüsünde hızlı zoom nedeniyle bir türlü netlenemeyen görüntü de bu kez telefon başındaki Diane'i çekerken çok daha net ve planlı gibidir. Bunun olası nedeni, Diane'in telefonla konuşurken bebeğin babasının kim olduğundan emin olmadığının duyulmuş olmasıdır. Bağlamının değişmesiyle birlikte, Diane'in telefon konuşmasının görünme biçimi de değişmiştir.

Stüdyodaki Sarah dış ses kaydı yapmakta olan babasından bir satırı tekrar etmesini istediğinde, filmin daha önce başvurduğu bu yolu aynen ya da farklı bir şekilde

kullanacağı yönünde bir beklenti oluşur. Tekrar edilen satır, Diane'in Montreal'de yakınlaştığı ve bu nedenle Sarah'nın babası olması muhtemel üç aktörün isimlerini içermektedir. Satır tekrarı isteği, tekrardan hemen sonra yapılan kesmede hınzırca gülümsediği görülen Sarah'nın Michael'a yaptığı ufak bir şaka olarak kalır (Görsel 4.7.). Burada, Sarah'nın tekrar eden profil çekimlerinin, farklı anlamların yaratılmasına katkı sunduğunu söylemek gerekmektedir.



Görsel 4.7. Üç baba adayını tekrarlattıran Sarah

Film, Sarah'nın olası baba adaylarından birine daha farklı bir şekilde odaklanmayı tercih eder. Bu noktada, filmin konuşan kafalar yöntemiyle olan bilinçli çarpık ilişkisini hatırlamak yararlı olacaktır. Çünkü Sarah Polley baba adaylarının en güçlüsüne odaklanacağı sırada, konuşan kafalardan birine, bu adayın kim olduğunu düşündüğü sorusunu yöneltir ve bir süre bu ismin açıklanıp açıklanmaması üzerine kurulu bir diyalog başlar. Bu sayede, zamanında Sarah'nın gerçek babası hakkında yapılan şakaların ya da dedikoduların gizliliği üzerinden yaşanan gerilim de hissettirilmiş olur. Dolayısıyla bir kez daha kamera arkasının filme doğrudan denebilecek bir katkısı olduğundan söz edilebilir. Polley, kendisinin kamera arkasından dâhil olduğu bu diyalogu filmde tutmaya karar vererek, yaşananların etkisini daha somut kılmıştır. Ancak gerçek babanın kimliği hakkında var olduğu hissettirilen sırdaşlık, filmin bir sonraki hamlesi sonrasında yerle bir olur. Çünkü en güçlü baba adayı olarak görülen Geoff Bowes ismi, birbiri ardına hızlı kesmelerle geçiş yapılan dört farklı konuşan kafanın ağzından dökülür. Kurgunun bu şekilde kullanımı *Anlattığımız Hikâyeler* açısından bir ilktir çünkü burada hızlı kesmeler, daha öncekilerden farklı olarak, aynı anda hem bilgilendirme hem de güldürme işlevi kazanmıştır. Hareketli kurgu, hem baba adaylarının üçe indiği andan itibaren seyircide oluşan merak duygusunun kısmi tatminine hem de bu konuyu sözde gizli tutan karakterlerin aslında hiç de öyle bir çabalarının olmadığına anlaşılmaya yarayacak

şekilde kullanılmıştır. Dahası, karakterlerden birinin filmin bu bölümünün peş peşe “Geoff Bowes” diyenlerden oluşacağı yönündeki tahmininin de gösterilmesinde yatmaktadır. Hızlı kesmelerden oluşan kurgu fikri kimden çıkmış olursa olsun, bu yönde bildirilen bir görüşün filmde çıkarılmamış olması, bu bölümde hissettirilmek istenenlerin vurgulanmasında büyük rol oynamaktadır. Geoff Bowes’un en güçlü baba adayı olması konusundaki görüş birliğinin uzunca bir süre ve giderek artan bir ciddiyetle devam ettiğinin belirtilmesinin ardından, Polley’nin Bowes’la görüşmeye karar verdiği an, bir kez daha ses stüdyosundaki gergin Sarah’ya yapılan kesmeyle vurgulanır. İzleyen bölümde Geoff’in Sarah’nın evine yaptığı ziyaret, ikilinin kapı önündeki selamlaşmaları ve röportajın ardından evden ayrılan Geoff’in görüntüleri Super 8 kalitesinde perdeye yansır. Bu görüntülerin arasında yer alan ve filmdeki diğer röportajlarda olduğu gibi yüksek çözünürlüklü ve dijital olarak çekilen Bowes röportajı görüntülerinde ise kamera arkasındaki Sarah, annesiyle romantik bir ilişki yaşayıp yaşamadığını Geoff’e doğrudan sorar. Bu esnada kamera Geoff’te kalmaya devam eder ve böylece Geoff’in cevap vermeden önceki duraksaması da olduğu gibi kayda geçer (Görsel 4.8.). Diane’le aralarındaki ilişkinin arkadaşlıktan ibaret olduğunu söyledikten sonra kendisinin de Diane’le ilişkilerinin romantik olarak algılanmasına şaşırdığı anlaşılır. Yapılan röportaj, Geoff’in suskun bir şekilde ufka bakmasıyla son bulur. Geoff’in duraksaması ya da suskunluğu, onun evden ayrılış görüntülerine eşlik eden dış sesin Sarah’nın düşüncelerini dillendirmesi sayesinde yorum gerektirmeyen bir hâl alır. Geoff’in bir şeyler sakladığını hisseden Sarah’nın bunu şimdilik bir kenara bıraktığı anlaşılmıştır.



Görsel 4.8. Geoff Bowes

Yeni bir karakter, *Anlattığımız Hikâyeler*’in şimdiye dek kullandığı tüm yöntemlerin bir kez daha farklı şekilde ve farklı yoğunlukta kullanılmasına yol açacaktır: Harry Gulkin. Filmin anlatısındaki düğüm olan bu isim, Sarah’nın biyolojik babasıdır ve

film, bu gerçeği açıklamak üzere olduğunu farklı şekillerde sezdirir. Geoff Bowes röportajının hemen ardından, dış ses olan Michael tarafından Montreal'e gideceği belirtilen Sarah'nın stüdyodaki profil çekimi yine başlangıç teşkil eder. Montreal'e gitmişken görmesi istenen kişinin Harry Gulkin olduğu bilgisini seslendirdiği sırada Michael'a bir kesme daha yapılır. Ardından, filmin başında röportaj yapılan kişilerin peş peşe sıralandığı bölümde görünmüş de olsa, Harry Gulkin'in gizemli bir şekilde tanıtılmasına girişilir. Görüntü uzunca bir süre Super 8 estetiğine geri döner ancak bu, bu bölümde Harry'ye ait ilk görüntülerin gizemini açıklamada yetersizdir. Sarah Polley, Super 8 kamerayla gerçekleştirilen otuz saniyelik bir planda sırasıyla açılma, pozlama, mizansen, çekim açısı, çekim ölçeği, çevrinme yöntemlerinin bir bileşimini kullanarak Harry Gulkin'i filmdeki diğer karakterlerden apayrı bir şekilde inşa etmeyi başarır (Görsel 4.9.). Dış ses Michael Diane'in profesyonel yaşamında Harry'nin oynadığı rolü aktarırken kısa süreliğine karararı görüntü Harry'nin evinde açılır. Görüntü, filmdeki diğer Super 8 görüntülerine kıyasla daha karanlıktır. Bu karanlığın içinde ilk dikkat çeken nesne, çerçevenin merkezinde yer alan bir aynadır. Çok geçmeden çerçevenin solundan giriş yapan Harry, yüzü çerçevenin üst kenarından dışarıda kalacak şekilde, çerçevenin sağından çıkış yapar. Kameranin aynayı çaprazdan çekiyor olması sayesinde Harry'nin hareketi, yansıması aracılığıyla aynada devam etmektedir. Bu, aynı zamanda, çerçeveye soldan giriş yaptığı sırada orta ölçekli bir çekimin içinde yer alan Harry'nin aynada devam eden hareketini boy ölçeğinde görmeye neden olur. Kameranin konumu, aynadaki yansımasında da Harry'nin yüzünün görünmesine izin vermez. Harry aynadaki yansımasıyla birlikte çerçeveyi tamamen terk ettiğindeyse kameranin sağa çevrinme hareketi başlar. Çevrinme esnasında çerçeveye giren pencerelerden kolaylıkla seçilen manzara, pozlamanın evin içine değil dışına göre yapıldığını anlamaya yarar. Yaklaşık doksan derecelik bir açıyla çevrinmesini tamamlayan kamera sabitlendiğinde, bunun nedeni de anlaşılacaktır. Zira bu kez çerçevenin merkezinde, pencerenin önünde durmakta olan Harry vardır; ancak pozlamadaki tercih nedeniyle kendisi bir silüetten ibarettir. Elindeki bardaktan bir yudum aldıktan sonra arkasını dönmesine ve yüzü tamamen kameraya dönük şekilde çerçeveyi terk etmesine rağmen Harry hâlen gizemli bir karalıdır. Harry'nin tanıtımı, filmin farklı araçları aynı anda harekete geçirmesinin örneklerinden biri olarak dikkat çekmektedir. Bu sayede, filmin biçimi içinde işleyen parçalar ve bu parçaların birbirleriyle olan ilişkileri de seyirciye açık denebilecek şekilde gösterilmiş olur.



Görsel 4.9. Gizemli Harry Gulkin

Harry'nin diğerlerinden farklı bir karakter olarak inşası dış ses, canlandırma, röportaj düzlemlerinde de devam eder. Sarah'nın Harry'yle ilk kez iletişim kurması, Michael'dan kısa süreliğine ödünç alınan seslendirme işinin Harry ile Sarah arasında geçen bir diyaloga bürünmesi üzerinden verilir. Dış seste buluşulacak yer ve zaman belirlenirken bilgisayarının başında ama hâlâ karaltı benzeri bir hâlde görünen Harry'nin penceresinden görünen gökyüzüne odaklanan çekimin ardından, yine Super 8'le ama bu kez doğru pozlanmış bir şekilde ve alt açıdan çekilmiş bir binaya kesme yapılır. Gökyüzü ortaklığı üzerinden yapılan bu kesmeyi, Sarah-Harry buluşmasının gerçekleştiği Méliès Café'nin vitrinine yapılan kesme izler (Görsel 4.10.). Bu esnada dış ses görevini kısa süreliğine geri alan Michael, bundan sonraki bölümün Sarah'nın kendisine anlattıklarından hatırladığı kadarı olduğunu belirtir. Burada film, bunları stüdyodaki mikrofonun başında söylemekte olan Michael'ı gösterir ancak bu kez çekim süresi, Michael'ın okuduğu metinde az önce bitirdiği sayfayı kenara koymasına da zaman ayıracak kadar uzun tutulmuştur. Zamanın diğer seferlerdekinden farklı bir şekilde kullanımı sayesinde film, Michael'ın hafızası ile anlatılanlar arasında doğrudan denebilecek bir ilişki kurmuş olur.



Görsel 4.10. Méliès Café'ye giriş

Yüksek çözünürlüklü röportaj görüntülerine paralel bir şekilde gösterilecek olan sıradaki Super 8 görüntüleri, Méliès Café'nin içinde geçmektedir ve aslında bu kez

görünenler bir canlandırmanın parçasıdır. Kafede oturmakta olan Sarah'nın gözlerine yapılan yakın çekimle başlayan canlandırma bölümü, zaman zaman Harry'nin röportaj sırasında söylediklerini dış ses olarak kullanır. Burada *Anlattığımız Hikâyeler* özelinde yeni olduğu söylenebilecek üç durum vardır ve bunlardan biri görüntüyle diğer ikisi sesle ilgilidir. Görüntüyle ilgili dikkat çeken şey, kafe içindeki buluşmanın canlandırması sırasında kullanılan Super 8 estetiğinin bu kez çok daha aktif bir kameranın parçası hâline gelmiş olmasıdır. Sarah ve Harry'nin kafede oturdukları masayı birkaç farklı açıdan çeken kamera (Görsel 4.11.), dış seste anlatılanlara uygun bir biçimde aç-karşı aç kuralına uygun davranmakta (Görsel 4.12.) ya da çeşitli yakın çekimler aracılığıyla karakterlerin duygu durumlarına ilişkin ipuçlarını daha doğrudan sunmaktadır (Görsel 4.13.). Buna bağlı olarak, sesle ilgili ilk yenilik, dış seste o gün kafede gerçekleşen diyalogdan verilen bazı örneklerin, sessiz çekilen canlandırmada konuşur gibi yapan Sarah ve Harry'nin ağızına tam oturmasıdır (Görsel 4.12.). Sesle ilgili diğer yenilikse Méliès Café canlandırması boyunca arka planda devam eden ve belki de kafenin adından ilhamla bir sessiz film müziği şeklinde tasarlanmış müziktir. Elbette ki tüm bunlar, daha ilk buluşmalarında Harry ile Sarah arasında oluşan bağı vurgulamış ve dış ses tarafından da açıkça belirtilen kolay anlaşma durumunun altını çizmeye yaramıştır.



Görsel 4.11. *Méliès Café'de uzak çekim*

Harry Gulkin özelinde filmin attığı yeni adımların asıl amacı, onun Sarah'nın biyolojik babası olduğu gerçeğini seyirciye çarpıcı bir şekilde aktarmaktır. Bunun için Sarah Polley, zamanı olabildiğince yavaşlatma yoluna gider. Filmde açık edilmek üzere olan önemli bir bilgi öncesinde gerilimi olabildiğince artırmak için Polley, Méliès Café canlandırmasının bir yerinde, diğer kişilerin röportajlarına yer vermeye başlar. Bu röportajların devreye girmesi, kafedeki buluşmaları sırasında oluşan rahat havadan güç alan Sarah'nın Harry'ye annesinin Geoff Bowes'la olan ilişkisini sormaya karar

vermesiyle ilgilidir. Birkaç farklı kişi tarafından farklı şekillerde ifade edilen sorunun kendisi Harry'nin sesinden duyulur. Bu esnada "Geoff Bowes (muydu?)" ve "Hayır" kısımları sırasıyla canlandırmadaki Sarah'nın ve Harry'nin ağzına tam oturacak şekilde denk getirilir (Görsel 4.12.).



Görsel 4.12. Méliès Café'de aç-karşı aç ve ses bindirme

Diyalogun devamındaki "Kim olduğunu biliyor musun?" ve "Evet." satırları Harry; "Geoff Bowes'un baban olmadığını biliyorum.", "Nereden biliyorsun?", "Çünkü senin baban benim." satırlarıysa Sarah'nın üvey kardeşi Joanna tarafından seslendirilir. Sarah'nın babasının kim olduğunun öğrenildiği anda bu bilginin Sarah'nın, Harry'nin ya da Michael'ın değil de bu bilgiyle birinci dereceden ilişkisi olmayan birisinin ağzından duymak (ve görmek), filmin bizzat anlatıyla olan bağının apaçık örneklerinden biridir. Bu kritik bilgiye varana dek geçen sürede Sarah ve çevresindeki herkesin olayın farklı yanlarını farklı açılardan anlatmasına benzer bir şekilde, Méliès Café canlandırmasını çevreleyen bölümde de Polley, bu bilgiye giden yolda kendisine ve kendisi tarafından anlatılanları ilgilendiren kişileri kullanmıştır. Bununla da yetinilmeyen bu bölümde, kritik bilginin açığa çıkmasının hemen ardından bu bilginin pekiştirilmesi durumu gelir. Burada Polley'nin tercihi, röportaj yapılan diğer kişilerin anlatımına bir süre daha yer verdikten sonra kendisi, Michael ve Harry arasındaki ilişkiye dikkat çekmek olur. Bunu yaparken de dış ses, röportaj, canlandırma unsurlarını kullanır. Önce Harry'nin ağzından çıkması gereken "Aslında, benimle ilişkisi olmuştu." cümlesini Michael'ın stüdyoda seslendirdiği an, sonrasında röportajı sırasında "Benim' dedim." diyen Harry ve en sonunda da Méliès Café canlandırmasında duyduklarına inanamayan Sarah'nın "Öyle mi?" diyerek şaşırdığı yakın çekim yüzü gelir (Görsel 4.13.). Burada dikkat çeken, kâğıt üzerinde iki satırlık bir yer tutan bu bilgi alışverişinin, yani söylenen bir cümleye verilen bir tepkinin, Sarah Polley'nin tercih ettiği dizilim nedeniyle zamanda ve mekânda çok daha karmaşık bir

yere sahip olmasıdır. Filmin evreni içinde farklı amaçlara hizmet eden üç farklı anlatım tekniği peş peşe sıralanmış ve Sarah-Michael-Harry arasındaki ilişkinin doğasını üç farklı mekânda ve üç farklı zaman diliminde ortaya koymaya yaramıştır.



Görsel 4.13. *Méliès Café’de ortaya çıkan gerçek*

Diane’in bir süreliğine Montreal’de devam eden oyunculuk kariyerine ve bu sırada Harry’yle yakınlaşmasına ilişkin bilgilerin bu kez de Harry’nin perspektifinden anlatıldığı bölümde film, daha önceden başvurduğu yollara başvurur. Farklı olan, Harry’den önce farklı karakterler tarafından ve zorunlu olarak parçalı şekilde aktarılanların bu kez tüm boşluklar dolacak şekilde perdeye yansıyor oluşudur. Harry’nin röportajının ağırlık kazanmasının ve yeni arşiv görüntülerinin katkısına ek olarak, aralarda stüdyo dışındaki Michael’ın röportajına da yer verilmesi sayesinde Diane’in Montreal’de olduğu zaman dilimindeki ruh hâli daha anlaşılır olur.

Film Michael’ın ve Harry’nin röportajları arasında gidip gelirken kamera arkasındaki Sarah’dan duyulan “İlk evliliğinden bahseder miydi hiç?” sorusu kısa süreli bir şaşkınlık yaratmak üzere kurgulanmış gibidir. Bu etkiyi yaratmak için Polley, önce Michael’ın röportaj sırasında dalgın bir şekilde çerçeve dışına bakışına sonra da Harry’nin röportaja verdiği su içme molasına uzunca bir zaman ayırır (Görsel 4.14.).



Görsel 4.14. *Zor soru*

Adeta sorunun bir süre havada asılı kalmasına ve böylece kime sorulduğunun anlaşılamamasına yarayan bu tercih, Diane'in hayatıyla ilgili yeni bir bilginin paylaşılacak üzere olduğunun habercisi olur. Harry'nin su içtiği bardağı yanındaki masaya bırakmasının ardından "Hiç detay hatırlamıyorum." şeklinde cevap vermesi, söz konusu ilk evliliğin Diane'in Michael'la olan evliliğini işaret ettiğini sezdirse de çok geçmeden devreye giren arşiv görüntüleri ve fotoğraflar sayesinde Diane'in filmde daha önce bahsedilmeyen bir erkekle evlendiği anlaşılır (Görsel 4.15.). Ek olarak, Sarah'nın "Annemin senin babanla olan ilişkisinin hikâyesini anlatır mısın?" sorusuna verdikleri cevaplardan, filmin başından beri röportajlar aracılığıyla görünen Susy'nin ve John'un Diane'in bu evliliğinden olan çocukları olduğu anlaşılır. Susy ve John hakkındaki bu bilginin geciktirilmiş olması da filmin başvurduğu tekniklerden biridir ve böylece seyircinin olan bitene tanıklığı sırasında neredeyse kaybolmuş hissetmesi amaçlanmıştır denebilir.



Görsel 4.15. Diane'in ilk evliliğine ait Super 8 çekimden bir kare

Anlatının bu aşamasında Diane'in ilk evliliğinin onu sürüklediği mutsuzluğu vurgulamak ve bu yolla Diane'in bir birey olarak aldığı kararları seyirci nezdinde daha somut bir hâle getirmek vardır. Bunun için Sarah Polley bu kez dış sesi dışarıda bırakarak, arşiv görüntüleri ve röportaj birlikteliğine eklediği gazete haberi kesitlerine başvuracaktır.

Bir kez daha o ana dek kullanıldıklarından farklı kullanılan bu tekniklerden biri olan bir arşiv görüntüsü, ilgili bölümün başlangıç ve son noktalarını oluşturur. Bu siyah beyaz ve sesli görüntüde Diane, stüdyoya benzer bir ortamda, *Ain't Misbehavin* adlı şarkının sözleri değiştirilmiş bir versiyonunu doğrudan kameraya bakarak söylemektedir. Diğer arşiv görüntülerinden farklı olarak bu görüntünün sesli çekilmiş olması, ona bu bölümde bir fon müziği olma özelliği de kazandırır. Diane'in bu görüntüsü, tam da ilk evliliği bitme noktasına gelip de çocuklarını almak için eve geri döndüğü ama kilitlerin değişmesinden ötürü bunu başaramadığı noktada devreye girer. Diane'in çocuklarının velayetini kaybettiğinden söz edilmeden hemen önce duyulan şarkının sözleri ironi içerecek ve uygunsuz davranmaya odaklanacak şekilde değiştirilmiştir. Biten bir evliliğin ardından velayetin babaya verilmesinin o dönemde yarattığı şok, perdeye yansıyan gazete kupürlerinden de anlaşılmaktadır (Görsel 4.16.). Gazetede yer alan haberlerin arşiv görüntüsü işlevi kazandığı bu bölümde film, Diane'in içine düştüğü kötü durumu duyumsatma gücünü etkin bir şekilde kullanmıştır.



Görsel 4.16. Şarkı ve gazete formunda uygunsuz davranış kurgusu

Doğrudan kadını suçlayan bir dille yazılan ve Diane'in uygunsuz davrandığını ima ederek velayet kaybını meşrulaştıran gazete haberlerinin ardından Susy ve John çıkar bir kez daha ön plana. Çocukluğa ait arşiv görüntüleri eşliğinde, bakıcılardan ve üvey annelerden görülen şiddeti ve anneleriyle birlikte yaşamış olma isteğini vurgulayan ifadeler bir süre sonra ağlamamak için kendilerini zor tutan insanların bol duraksamalı ve düşünceli görüntülerine bırakır yerini. Burada Sarah Polley, arşiv görüntüleri ile röportaj arasında daha önce yapmadığı bir şekilde geçiş yapmaya karar verir. John'un annesiyle birlikte geçirdiği zamanların ardından ona veda etmek istemediğini belirttiği cümlesi biter

bitmez arşiv görüntüsüne kesme yapan Polley, büyük ihtimalle John'un küçüklüğü olan bir çocuğun bir süre kameraya doğru el sallamasına izin verdikten sonra yeniden John'a kesme yapar (Görsel 4.17.). Az önceki çekimin devamı olduğu sezilen çekimde John başını kaldırıp kamera arkasındaki Sarah'ya doğru bakar ve bir süre sonra düşünceli bir biçimde başını yeniden öne eğir.



Görsel 4.17. Anneye duyulan özlem

John'un sessizliğine uzunca bir süre ortak olan film, yeniden onun çocukluğuna ait aynı arşiv görüntüsüne geçiş yapar ve sessizliği bozan üvey kardeş Mark, adeta John'un boğazına takılan cümleleri, giderek göz yaşlarını bastıramayacak bir şekilde seslendirir (Görsel 4.18.). Mark'ın sözleri, Diane'in çocuklarının hayatında olamayışı nedeniyle kaçırdıkları ve çocuklarının gördüğü kötü muameleden onları koruyamadığını fark ettiğinde hissettiği acı üzerinedir. Arşiv görüntülerinin yanı sıra karakterler arasındaki geçişler de kurgunun hizmet ettiği amaçları yerine getirmesine yaramıştır. Kurgu, seyircinin, anneye duyulan özlem ve anneye kurulan empati arasında gidip gelmesine yardımcı olmuştur.



Görsel 4.18. Anneye kurulan empati

Mark artık konuşamaz hâle geldiğinde Polley, annesinin şarkı kaydı sırasındaki suskun bir görüntüsüne kesme yapar ve ağır çekimde bakışlarını kameraya doğru çeviren Diane (Görsel 4.19.) bu bölümü sonlandırır.



Görsel 4.19. Geçmişten üzülen Diane

Anlatı bir kez daha Harry'nin perspektifine ağırlık verecek şekilde düzenlenmeye başlar. Harry'nin Diane'le olan ilişkisini çevresindekilere duyurma konusundaki anlaşmazlıklar ve Diane'in cenazesinde içine düştüğü durum nedeniyle Harry'nin Polley Ailesi'yle görüşmeyi kesme kararı alması gibi durumlar, Harry görünene kadar anlatılanlara bir kez daha yeni bir bakış açısı kazandırmaya yarar. Ancak Harry'nin hikâyedeki ağırlığının artması, filmin o ana kadar kullandığı tekniklerde yol açtığı değişiklikler nedeniyle önem arz etmektedir. Sarah'yla Méliès Café'de yaptığı görüşmenin Harry'nin hayatında ne denli büyük bir değişime yol açtığından bahsedildiği sırada, Super 8 estetiğinin giderek şimdiki zamana da sızmaya başladığı görülür.



Görsel 4.20. Şimdiki zamanda Sarah ve Harry

Görüntüler, Harry'nin gündelik hayatındaki ufak tefek işlerden Sarah'yla çekim aralarında sohbet ettiği anlara kadar uzanan geniş bir yelpazededir (Görsel 4.20.). Dış ses de bu bölümde değişime uğrar ve çoğunlukla Sarah ile Harry arasında Méliès Café buluşmasından sonra gerçekleşen yazışmaların Sarah ve Harry tarafından seslendirilmesine dönüşür. Yazışmaların içeriği Michael'ın gerçeği öğrenip öğrenmemesi hakkında olmaya başlayınca Super 8 görüntülerine Michael'ın daha önce hiç görülmemiş sakallı bir hâliyle birlikte diğer Polley bireyleri de dâhil olur (Görsel 4.21.).



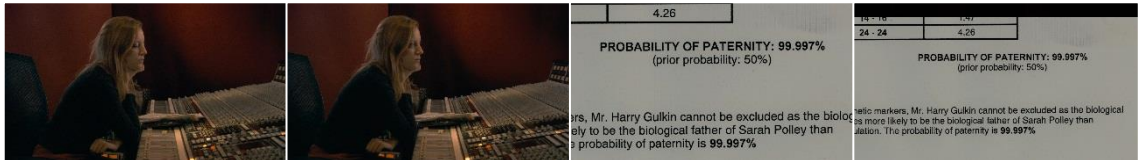
Görsel 4.21. Şimdiki zamanda Polley Ailesi

Yazışmalarda Harry'nin biyolojik baba olma durumundan emin olmak için bir DNA testi yaptırılması gerekliliği konuşulduğundaysa dış ses görevi bir kez daha Michael'a geri döner. Dış ses Michael, seslendirmesini yaptığı metinde kendisinden üçüncü tekil şahıs olarak bahsetmekte ve DNA testi sonrasında Harry'nin biyolojik baba olduğunun kesinleşmesi durumunda ne denli büyük bir yıkıma uğrayacağını kestirilemediğinden söz etmektedir. Uzunca bir süredir stüdyodaki Michael'a kesme yapmamış olan Sarah Polley, tam da Michael “Neden kimse üzülmesin diye bir şeyleri olduğu gibi bırakmayalım ki?” cümlesini seslendirirken bu açığı giderir ve bununla da yetinmeyerek Michael'dan bu cümleyi bir kez daha tekrarlamasını ister. Böylece cümle tekrarının kullanımında görülen süreklilik, film özelinde bir şeylerin altını çizme işlevini neyin yerine getirdiğini göstermeye yarar.



Görsel 4.22. DNA testinin sonucunu açıklamak üzere olan Michael

DNA testinin sonucu, kameranın stüdyo içindeki konumundaki ve hareketindeki değişikliklerle daha da çarpıcı bir hâle gelir. Testin 22 Ocak 2007’de gelen sonucunu seslendirmekte olan Michael, stüdyoda ilk defa kameranın tam karşısında ve çerçevenin merkezinde konumlandırılacak şekilde orta ölçekli bir çekimin içindedir (Görsel 4.22.). Seyirci, o tarihte hayatı sonsuza dek değişen Sarah’nın mektubu açıp sonuçları okuduğunu duyduğundaysa kamera bir kez daha stüdyodaki Sarah’nın orta ölçek profil çekimini gerçekleştirmektedir; ancak farklı olan, kameranın yaptığı sağa doğru kayma hareketidir (Görsel 4.23.). Sarah’nın sık sık görünür olan profil çekimlerindeki aynılık bozulmuştur. Böylece ânın önemi, seyircinin beklentisinin boşa çıkarılması üzerinden vurgulanmış olur. Görüntüdeki hareketlilik, test sonucunun yazılı olduğu kâğıttan geriye doğru yapılan zoom hareketiyle devam eder (Görsel 4.23.) ve böylece Harry Gulkin’in %99,997 ihtimalle Sarah Polley’nin biyolojik babası olduğu öğrenilmiş olur.



Görsel 4.23. Test sonucu açıklanırken hareketlenen kamera ve objektif

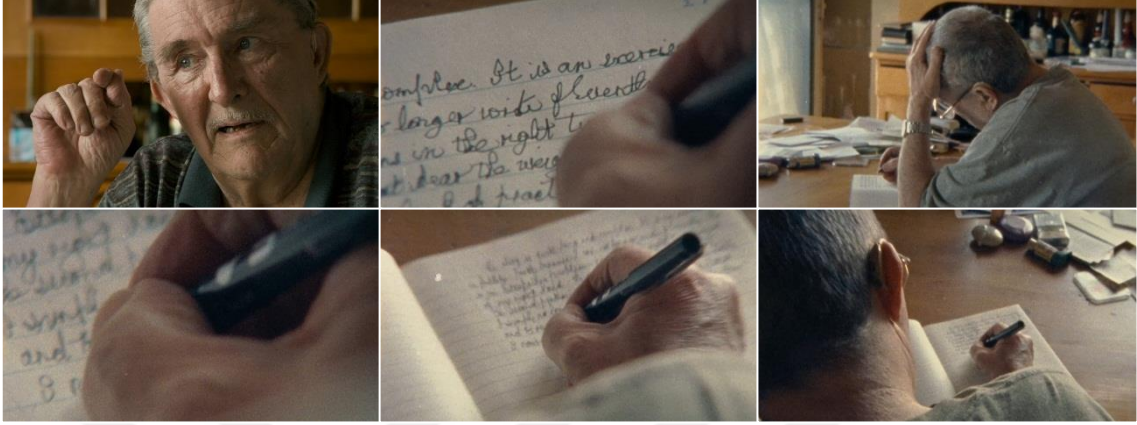
Super 8 estetiğinin şimdiki zamana sızması durumu artarak devam etmektedir. Sarah'nın yeni öğrendiği gerçeği Michael'a ne zaman söyleyeceği konusunda yaşadığı gerilim, bu gerçeği anlattığı güne kadar yaşananların bizzat Michael ve Sarah tarafından canlandırılması üzerinden verilir (Görsel 4.24.). Sarah'nın Harry'yle Méliès Café'deki görüşmesine benzer bir şekilde, görünenler Super 8 kalitesinde olsa da kamera çok daha aktiftir ve bu kez oyunculuklar da gözle görülür şekilde abartılıdır. Bunda, Michael'ın Sarah'nın kendisini ziyaret sebebini bilmediği için bir gece önce seyrettiği bir filmde yola çıkarak yirminci yüzyılda sarhoş taklidi üzerine hazırladığı ufak sunumun canlandırması da etkilidir. Dış ses, canlandırma ve hatta Michael'ın seyrettiği filmde görüntülere yapılan kesmeler sayesinde Sarah'nın vereceği habere giden zaman da uzamış olur. Canlandırma esnasında Sarah'nın sık sık Michael'ı dinler gibi görünen gergin hâline yapılan kesmelerde kameranın sallantılı hareketleri dikkat çekicidir. Tüm olan biten, Michael'ın öğrenmek üzere olduğu bilginin onda yaratacağı etkiyi artıracak şekilde düzenlenmiştir ve aslen film içinde film olma işlevi gören Super 8 kalitesindeki canlandırma, ilginç bir şekilde bu duruma tümüyle hizmet etmektedir. Zamanın uzatılması sayesinde Michael ile seyirci arasında bir özdeşlik ilişkisinin hedeflendiğini söylemek mümkündür. Bilginin akışı geciktirilmekte ve böylece gerilim her iki taraf için de giderek artmaktadır.



Görsel 4.24. Michael'ın gerçeği öğrendiği günün canlandırması

Michael'ın Sarah'nın biyolojik babası olmadığını öğrenmesi, filmin anlatısındaki son büyük kırılmayı yaratmıştır. Bu noktadan itibaren film, tümüyle kendine dönük bir yapı kazanacak ve şimdiye dek anlatılanları ve bunların anlatılma yollarını bizzat kendi

var oluşuyla ilgili hâle getirecektir. Bunda en büyük pay hem gerçek yaşamda hem de filmin anlatısında kronolojik olarak her şeyi en son öğrenen Michael'ın yaşananları öyküleştirme isteğindedir.



Görsel 4.25. Hikâyeyi yazmaya koyulan Michael

Büyük haberi Sarah'dan öğrenmesinin canlandırıldığı bölümden hemen sonra Michael, bununla ilgili konuştuğu röportajı esnasında yakın çekimde görünür (Görsel 4.25.). Filmin o ana kadar seyirci için yaratmak istediği duyguyu paylaşırcasına, yaşananların hikâye formunda sahip olduğu potansiyelle ilgili büyük bir heyecan duymaktadır. Michael'ın heyecanını elle tutulur yapan, bir kez daha Polley'nin kurguyla ilgili tercihleri olur. Yakın çekim röportaj görüntülerine eşlik eden Super 8 görüntülerde Michael'ın defterine bir şeyler yazmakta olduğu görülür (Görsel 4.25.). Heyecan vurgusu, stüdyoda mikrofon başında da benzer şeyler söylemekte olan Michael'ın karşıdan yapılan çekimine kesildiğinde de devam eder. Michael açısından hikâyenin cazibesi, aynı zamanda kendisiyle ve Diane'le ilgili düşüncelerini gözden geçirerek geçmişle hesaplaşmanın bir aracı da olur. Bu, dış ses Michael'ın, bilgisayar başındaki Super 8 hâlinin Sarah'ya yazdığı e-postayı seslendirmesiyle iyiden iyiye açığa çıkar. Bu kez dış ses ve arşiv görüntüsü birlikteliği neredeyse tamamen filmde daha önce olduğu gibi kullanılmaktadır ancak bağlamın değişmiş olması, seyircinin çoğunu daha önceden görmüş olduğu arşiv görüntülerinin etkisini de değiştirmiştir.

FIRST DRAFT

I really don't remember how we started our conversation but I think it was about Diane and how often she would talk about me. Soon we were exchanging our ideas on everything. How many things we had in common: She talked about many things in her life. Sarah quit school at 15 to join the revolution. So did I. Approaches to film: the value of adapting important Canadian literature to the screen. Ethical and philosophical attitudes. It was amazing. It went on for nearly three hours. Several times Claude Chamberlain came by to get Sarah to see some exhibit or gizmo related to the festival. She never moved which I found glued to her seat.

Twenty Nine years ago, I think it was in April of 1978, I attended a performance of David Fennario's play TORONTO at the Centaur theatre. There were some Toronto actors in the cast, or perhaps the cast was entirely from Toronto. I don't quite remember which.

I have the vaguest recollection of the play but I remember as if it was yesterday that my attention was riveted on a gorgeous lively blonde apparition on stage. I couldn't take my eyes off her.

The play ended, I had no experience nor the boldness of a stage door Johnny and so I made my way slightly downcast, but with my head dancing with visions of that magnificent creature, to my favourite geriatric bar The Troika on Crescent Street. I was fifty at the time and single and liked hanging out with what I considered to be other elderly people.

Görsel 4.26. Harry'nin yazdığı hikâyenin ilk taslağı

Sıra bir kez daha Harry'ye geldiğinde de benzer bir durum söz konusudur. Anlatılanların bir hikâye olarak taşıdığı potansiyel Harry'nin de dikkatinden kaçmamıştır. Röportaj sırasında anlattıkları zaman zaman seyircinin daha önce gördüğü arşiv görüntülerine dış ses olan ve böylece az önce Michael'da olduğuna benzer şekilde söz konusu görüntülere yeni bir bağlam kazandıran Harry, Michael'dan daha da ileri gitmiş ve çoktan altı sayfalık bir taslak hazırlamıştır bile (Görsel 4.26.). Yazdığı taslağın yakın çekimlerini, Harry'nin bilgisayarının başında yapılan çekimler izler. Bu esnada Harry'nin, bir tavsiye üzerine yazdıklarını yayımlamaya karar verdiğinin anlaşılması, Sarah ile Harry arasında bir süre devam etmiş gerilimin dış ses düzleminde canlandırılmasına neden olur. Sarah'nın sinirli olduğunun belirtilmesinin ardından dış ses olarak görevi devralan Sarah da sinirlidir. Bu bölümün çoğunda, dış ses Sarah'ya röportaj sırasında söyledikleriyle yanıt veren bir Harry vardır. Film, seslendirme ile röportaj araçları arasında doğrudan bir ilişki kurmaktadır. Sarah'nın sorun olarak gördüğü şey, Michael'ın yeni öğrendiği ve henüz ailesi dışındaki yeni çevresine anlatmadığı bir gerçekle ilgili herhangi bir yayının ona zarar verme olasılığıdır. Birkaç yazışma ve bunların seslendirilmesi boyunca devam eden gerilim, Sarah'yla olan ilişkisinin kalıcı hasar görmesinden korkan Harry'nin yazdıklarını yayımlama kararından vazgeçmesiyle son bulur. Bunun görsel karşılığı, Harry'nin bir taslak hazırladığından bahsedildiği bölümün açılışını yapan bilgisayar başındaki görüntüsünün bu bölümü sonlandıran

devamında Harry'nin çerçeveyi soldan terk etmesi olur (Görsel 4.27). Bir kişinin çerçeveden çıkışı, o kişinin bir işi sonlandırdığının göstergesi hâline gelmiş ve böylece bir kez daha geçmiş ile şimdiki zaman arasında ilişki kurulmuştur.



Görsel 4.27. Harry'nin hikâyeyi yayımlamaktan vazgeçiş

Önce Michael'ın sonra da Harry'nin tüm yaşananlarda gördüğü hikâye potansiyelini onların perspektifinden ortaya koyduktan sonra Sarah Polley, nihayet kendi perspektifine odaklanmaya başlar. Harry'nin tüm bunların bir şekilde paylaşılması gerektiğini ısrarla vurgulamasından hareketle Sarah, Harry'yle yazışmalarından birinde söylediklerini seslendirir: Anlatılanlar, Sarah'nın, Harry'nin ve Sarah'nın ailesinin deneyimlerini içermeyen anlatıldığında bir anlam ifade etmeyecektir. Sarah'nın küçüklüğünde çekilmiş bir aile fotoğrafının gösterildiği çekimin sonlarına doğru ses bandında bir film makarası sesi yükselmeye başlar. Ardından gelen çekimde, Harry'nin röportajından aşına olunan çerçevenin içinde, elinde Super 8 kamerasıyla çekim yapmakta olan Sarah Polley vardır (Görsel 4.28.). Polley'nin merkezde yer aldığı çerçeve, filmin geçirmek üzere olduğu dönüşümün habercisi olmakla birlikte, seyircinin aşına olduğu bir ortamda yeniden düzenlenen mizansenin gücünü de ortaya koymaktadır.



Görsel 4.28. Super 8 kamerasıyla çekim yapan Sarah Polley

Sarah'nın kamerasıyla çektikleri perdeye yansılıkça çerçevenin içindekiler giderek artan bir şekilde filmin, *Anlattığımız Hikâyeler*'in kendisiyle ilgili olmaya başlar. Sarah da bu hikâyeyi bir film aracılığıyla anlatma arzusundan bahsederken set malzemeleri görünür olmaya başlar (Görsel 4.29.). Işık ve ses ekipmanlarının ardından, temizlenmekte olan bir filtre, bir başka ışığın yanında gezinmekte olan bir kedi, sette kucağındaki notlarla kafası karışık bir hâlde oturan Sarah (ve bir süre sonra onun yanına yaklaşan aynı kedi), monitörün önünde netlik ve renk ayarı yapmakta olan set çalışanı... Hepsi de Super 8 kamerayla çekilen bu görüntüler, Sarah'nın çekmekte olduğu belgeseli kendisi için bir kayıt olarak mı yoksa başkalarının da seyredebileceği bir film olarak mı hazırladığını bilmediğini söylediği dış sese paralel olarak peş peşe gösterilir. Filmin başında çerçevelerini alışılmıştan geniş tutarak seyirciye seyrettiklerinin bir belgesel olduğunu gösteren Polley, bu kez bunu daha doğrudan bir şekilde yapmaktadır. Böylece filmin yalnızca bir belgesel değil, Sarah Polley tarafından çekilen bir belgesel olduğu düşüncesi görsel düzlemdeki karşılığını bulur.



Görsel 4.29. Şimdiki zamanın kaydı için gerekli ekipmanlar

Sarah'nın seslendirmesi, belgeselin akıbeti ne olursa olsun Harry'nin de içinde yer alması gerektiğini söylemesiyle son bulduğunda, perdede, Super 8 kamerayla çekilmiş ve röportajı boyunca oturduğu sandalyede oturmakta olan Harry vardır (Görsel 4.30.). Harry'yi çerçevenin solunda bırakacak şekilde çaprazda konumlanmış olan kamera sabittir, fonda filmin müziği çalmaktadır ve Harry yanındaki masada durmakta olan bardaktan bir yudum alır. Harry'nin yudumunun tam ortasında, Harry'nin röportajını kaydeden yüksek çözünürlüklü dijital kameranın yaptığı çekime kesme yapılır ve Harry, Super 8 olarak başladığı yudumu dijital olarak tamamlar. Super 8 görüntülerde önce bir ışığın sonra da setteki Sarah'nın yanında görünen kedinin dijital görüntüde çerçevenin sağından giriş yaparak doğrudan kameraya bakması devamlılık açısından oldukça yardımcıdır. İki çekim arasında açı farkı da olsa neredeyse bir görüntü bindirme etkisi yaratan bu kesme, Super 8 ile dijital arasındaki farkı vurgulamakla birlikte, anlatılanların yaşandığı dönem ile anlatıldıkları dönem arasında bağ kurmaya da yarar.

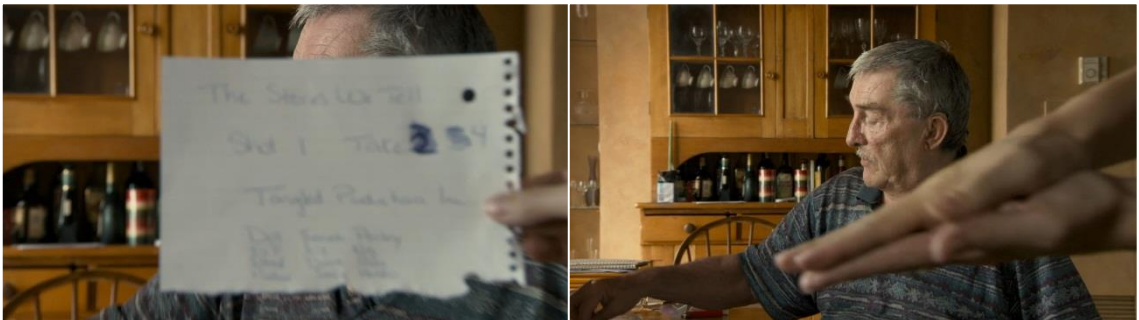


Görsel 4.30. Bir yudumda Super 8'ten dijital

Harry'nin röportajında söyledikleri de bunu destekler niteliktedir zira Harry, Sarah'nın herkesin perspektifine yer vermeye çalışan bir film çekiyor olmasından hoşnutsuz olduğunu apaçık bir şekilde dillendirir. Ona göre anlatanlar ne kadar fazla sayıda ve merkezden uzak olursa hepsi yaşananları kendi ilişkilerine ve duyarlılıklarına

göre aktaracak ve bu da gerçeğe erişmede bir engel teşkil edecektir. Sarah Polley, karakterlerin yaşanan olaylara olan yakınlıklarından yola çıkarak iç içe geçmiş çemberler örneği veren Harry'nin sözlerini fırsat bilir ve bunu *Anlattığımız Hikâyeler* özelinde görsel olarak ortaya serer. Harry merkezden, yani olayla doğrudan ilişkili olanlardan bahsederken Sarah Polley, Diane'in, Michael'ın ve Harry'nin arşiv görüntülerine kesme yapar. Harry ana karakterlerle ilişkili oldukları için dâhil olanlardan söz etmeye başladığıdaysa Polley'nin kesme yaptığı görüntüler röportaj yaptığı kardeşlerinin, röportajların yapıldığı ortamlarda ancak farklı açılardan ve Super 8'le çekilmiş set görüntüleridir. Bu görüntülerde, çerçeve içinde mutlaka bulunulan ortamın bir set olduğunu belli eden ekipman parçalarının yer alması dikkat çekicidir. Benzer bir durum, Harry en dıştaki çemberden bahsederken birbiri ardına kesme yapılan karakterler açısından da geçerlidir. Bu kez yalnızca set ekipmanlarının varlığı değil, doğrudan çekim için yapılan hazırlıklar, örneğin mikrofon takılması ya da ışığın ayarlanması gibi durumlar da görünür olur.

Filmin kendisine dönük yapısının zirve yapmak üzere olduğu son bölümün başlangıcı olarak, Michael'ın röportajına geri dönüldüğünde gerçekleştirilen bir çekimi almak mümkündür (Görsel 4.31.). Polley bu çekimi, filmin çekilmekte olan sahnesine ilişkin klaket işlevi gören ve bir defterden koparıldığı belli olan kâğıt parçasından başlatır. Kâğıt parçası çerçeveyi terk etmeden konuşmaya başlayan ve o esnada sigarasını söndürmekte olan Michael, klaket vuruşunu temsilen çırpılan bir çift elin etkisiyle yeniden başlamak zorunda kaldığı cümlesinde, tüm bunlar bittiğinde Sarah'nın elinde altı saatlik bir malzeme olacağını ve bununla ne yapılacağına da Sarah'nın karar vereceğini belirtir. Zaman yeniden, bu kez çekim öncesini de içerecek şekilde genişlemiştir ve bu sayede film, anlatı hakkında bir film olduğunu bir kez daha ortaya koymuştur.



Görsel 4.31. Klaket

Michael açık bir şekilde kurgunun hikâye akışını belirlemedeki rolünden bahsederken Sarah'nın sette çekilmiş Super 8 görüntüleri bir kez daha sıralanır arka arkaya. Bir sonraki kesme, John'un röportaj sırasında kamera arkasındaki Sarah'ya "Bu belgesel sence gerçekten ne hakkında?" sorusunu yönelttiği çekimdir. Devamında John'un dördüncü duvarı yıkmayla ilgili yaptığı yorum filmin bu bölümü için oldukça uygundur zira Sarah'nın bir süre düşündükten sonraki cevabı, filmin anılarla ve onları anlatış şekliyle ilgili olduğu olur. Sonrasında Sarah, Harry'yle yazışmaları sırasında ona verdiği cevaplardan birini seslendirmeye başlar ve ona da belgeselin hakkında olduğu şeylerden birinin hikâyedeki farklılıklar olduğunu söyler. Dış ses olarak devam eden Sarah Polley, geçmişte yaşananları anlatırken çoğu zaman değişiklikler yapıldığını ve kurmacanın da işe dâhil edildiğini belirtir. Tam bu sırada, Sarah'nın seslendirmesine eşlik eden ve kimi şimdiki zamana kimi geçmişe ait Super 8 görüntülerde, şimdiye kadar yaşanan en büyük değişim yaşanır. Filmde daha önce de görülen ve kardeşlerin birbirleriyle şakalaşarak yemek yedikleri Super 8 arşiv görüntüsü, görüntüdeki hareketi devam ettirecek şekilde ama bu kez başka bir açıdan çekilen ve Super 8 görünümü verilmiş bir çekimle kesilir (Görsel 4.32.). Bu çekimi gerçekleştiren kamera yemek masasının soluna doğru çevrinme hareketi gerçekleştirdiğinde çerçevede artık elindeki Super 8 kamerasıyla az önceki arşiv görüntüsünü çekmekte olan görüntü yönetmeni Iris Ng ve tüm bunları yönetmekte olan Sarah Polley vardır. Zaten bir anlatı hakkında olan filmin bu hamlesi, onun aynı zamanda kendisi hakkında olduğu anlamına da gelmektedir. Seyircinin o ana dek geçmişe ait sandığı görüntülerin ve seslerin çoğu, bilinenden daha büyük olan bir canlandırmanın parçasıdır.



Görsel 4.32. *Kendi geçmişini yöneten Sarah*

Filmdeki arşiv görüntülerinin bir kısmının kurmaca olduğunu sezdirenen bu çekimin ardından film, bu durum üzerinde daha fazla durmaya başlar. Röportajda söylenenlere paralel olarak, seyircinin o ana dek gerçek kabul ettiği arşiv görüntülerinin çekim aşamaları yine Super 8 görünümünde verilir. Diane'in gerçekte nasıl biri olduğuyla ilgili bir yorum dış ses hâline geldiğinde görüntüde Diane'i arşiv görüntülerinde canlandırmış olan oyuncu vardır. Zamanla bu görüntülere Sarah Polley'nin oyuncularını yönettiği ya da oyuncuların makyajlarının yapıldığı görüntüler de eklenir (Görsel 4.33.). O ana kadar Michael, Harry ve kendisi üzerinden geçmişin, anıların ve hatırlamanın anlatılması üzerine dolaylı ya da doğrudan tartışmalara girmiş olan Polley, çareyi kurmacayı da geçmişin içine yerleştirerek bulduğunu göstermektedir. Anlatının kendi içinde taşıdığı karmaşa, Polley ailesinin geniş Super 8 arşivinin de yardımıyla, boşlukların röportajla, canlandırmayla ve hatta kurmacayla doldurulması yoluyla giderilmeye çalışılmıştır.



Görsel 4.33. Geçmiş canlandırmak için yapılan hazırlıklar

Sona yaklaşılırken yeniden dış seslerin, röportajların ve arşiv görüntülerinin merkezine Diane yerleşir. Harry gerçek olan tek şeyin Diane’le olan aşkı olduğunu söylediğinde de Sarah’nın Michael’ın bu belgeseli çekme nedeniyle ilgili kendisine yönelttiği soruya verdiği cevapta da Diane vardır. Bu esnada Sarah Polley ilk kez gerçek Diane ile onu canlandıran oyuncunun Super 8 görüntülerini peş peşe kullanır. Annesinin ölümünün ardından hem onun insan olarak bıraktığı etkiyi hem de ölümünden sonra ortaya çıkmış bir gerçeği böylesine geniş bir yelpazede ele almanın zorluğu, yönetmen Sarah’nın setteki çalışma görüntüleriyle desteklenir. Zamanla gerçek Diane’in gerçek arşiv görüntüleri daha fazla görünür olur. Sarah Polley’nin hatırladığı ve hatırlamadığı kadarıyla annesine veda etmek için seçtiği yol, Michael’a Diane’in öldüğü gün neler yaşadığını anlattırmasının ardından, üzerine müzik yerleştirdiği ve röportaj yapılan herkesin suskun görüntülerinden oluşan bir montaj olur.

Simetri kuralını gözetken film, Michael’ın seslendirmesiyle açıldığı gibi yine onun seslendirmesiyle karacaktır. Filmin süresi boyunca giderek daha fazla açıklık kazandığı gibi, dış ses Michael’ın okuduğu metin aslında Sarah’ya yazdığı bir mektuptur. Kendisinin biyolojik baba olmadığını öğrenmesiyle ve Diane’e yaşatmış olması muhtemel hayal kırıklıklarıyla mücadelesinden söz ettiği röportajdan stüdyodaki Michael’a kesme yapıldığında kamera yine Michael’ın tam karşısındadır ve Michael’ın ağzından çıkan ilk cümle “Benim için endişelenme.” olur. Stüdyoda Michael’ı dinlemekte olan Sarah’ya yapılan kısa süreli birkaç kesme dışında, bu bölümde Michael uzunca bir süre kameranin odağında kalır. Seslendirdiği mektubunda hem Harry için üzüldüğünü hem de Sarah’nın doğmasındaki yardımı nedeniyle ona teşekkür ettiğini belirtir. Bu esnada arşiv görüntülerinin canlandırıldığı bölümlerde Diane’i ve Harry’yi canlandıran

oyuncular, birbirlerine aşık Diane ve Harry olarak görünürler. Michael'ın metninin sonlarına doğru "İşte, tüm hatırladıklarım bunlar." cümlesiyle birlikte, gerçek ve kurmaca olan çok sayıda Super 8 görüntüsü çok hızlı bir şekilde sıralanır. Michael'ın seslendirmekte olduğu metinde bir kez daha hatırlamaya yapılan vurgu göz önünde bulundurulduğunda, bir film şeridi gibi seyircinin gözleri önünden geçen gerçek ve kurmaca karışımı, film boyunca ortak olunan hatırlama eyleminin somutlaşmış hâli gibidir.

4.2. Gece Hayvanları

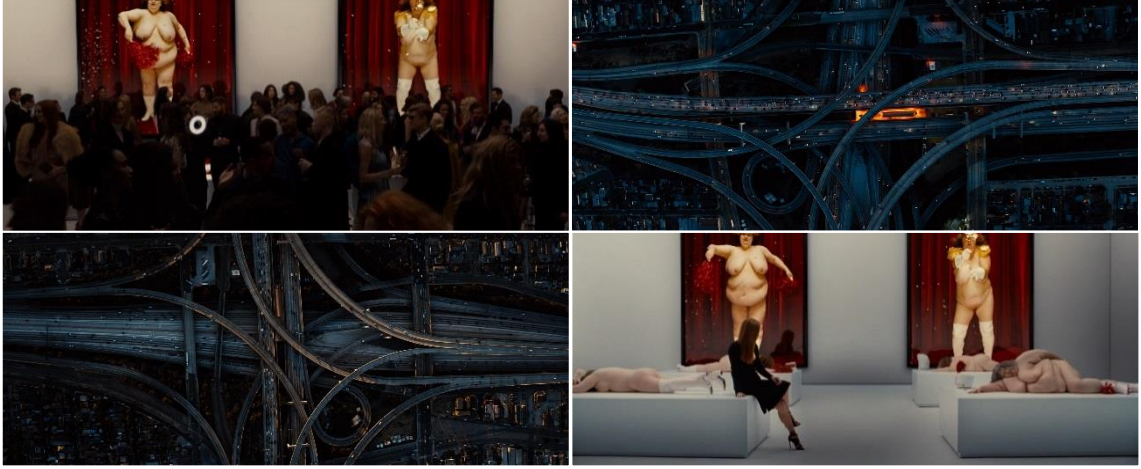
Film, hakkında olduğu anlatıya geçiş yapmadan önce, ana karakterini etraflica tanıtmaya yolunu seçer. Baştan sona filmin ve hakkında olduğu anlatının bakış açısını belirleyen Susan, giriş bölümünde işi, evi, ailesi gibi yönleriyle ele alınmaktadır. Bunun, her iki anlatı düzleminin de işleyişine katkıda bulunduğu söylenebilir. Bu yüzden, filmin incelemesine de en baştan, yani Susan'ın bir karakter olarak inşasından başlamak gerekmektedir. Böylece filmi oluşturan parçalara ve onlar arasındaki ilişkilere dikkat çekmek mümkün olacaktır.

Filmin jeneriği, Susan'ın sergisindeki eserleri oluşturan kadınların kırmızı bir perde önündeki dansları sırasında çekilmiştir. Kadınların çeşitli (boy, göğüs, baş) ölçeklerde çekimlerinin üzerine, ellerinde tuttıkları çatapatların ve üzerlerine yağın simlerin görüntülerinin yakın çekimleri bindirilmiştir (Görsel 4.34.). Jenerik boyunca kamera hareketlidir ve hem bunun hem de görüntü bindirmenin etkisiyle, bu görüntülerin henüz bir sergi çalışması olduğunu bilmeyen seyirciye, görünenlerin en azından gerçek dünyadan olmadığı hissi verilir. Filmin, süresi boyunca farklı şekillerde duyulacak olan tema müziğinin de bu hissi artırmada payı olduğu söylenebilir. Birden fazla aracı kullanan jeneriğin filmin duygusunu seyirciye geçirmede yardımcı olduğunu belirtmek gerekmektedir. Birlikte çalışan kamera, kurgu, özel efekt ve müzik gibi öğeler, Susan'ın biraz sonra daha detaylı bir şekilde gerçekleşecek olan tanıtımına geçişi kolaylaştırmaya yaramıştır.



Görsel 4.34. Açılış jeneriği

Jenerik Susan'ın gözlerine yapılan yakın çekimin netlenmesiyle son bulduğunda film, az önce görünenlerin bir sergiye ait olduğu bilgisini paylaşmaya başlar. Sıradaki çekim, Susan'ı çerçevenin solunda bırakacak şekilde onun omzundan gerçekleştirilmiştir. Susan'ın önüne doğru görülen kalabalık, jenerikte görünen kadınları, sergi salonunun duvarlarına dikey şekilde yerleştirilmiş ekranlar aracılığıyla görmektedir. Bu çekimin ardından bir vinç yardımıyla hareketlenen kamera bir süreliğine sergiye katılanların arasında dolaştıktan sonra filmin vurgusu zaman ve mekân üzerine olmaya başlar (Görsel 4.35.). Sergi görüntülerindeki iki kadının yatarak sergilenmekte olan canlı bedenlerini üst açıdan çeken kamera bir süre bu iki beden arasında gidip geldikten sonra kesme yapılan otoyol çekimleri, tepe açıdan ve çok uzak çekim olacak şekildedir. Bu çekimler sırasında Susan'a ait olduğu söylenebilecek nefes alıp verme sesleri giderek daha duyulur hâle gelir. Bu sayede filmin, Susan'ın sergideki heyecanını, yaşadığı şehrin kalabalığıyla eşleştirmeye çalıştığı söylenebilir. Zaman vurgusu ise iki otoyol çekiminin art arda gelmesiyle yapılır (Görsel 4.35.). İlk çekim gündüze ya da akşamüstüne, ikinci çekim akşama ya da geceye aittir. Bunun sergide geçen zamanı işaret etmesi durumu ise bir sonraki çekimde anlaşılır olur. Bu genel çekimde Susan, sergi duvarlarındaki ekranların ve eserlerinde yer alan kadınların arasında oturmaktadır ve sergi salonu artık boştur (Görsel 4.35.). Farklı çekim ölçeklerinin yanı sıra mekânı da Susan'ın ruh hâlinin yansıması olarak kullanmayı tercih eden film, bunu, filmsel zamanın akışını betimlemeyle birleştirerek yapmıştır.



Görsel 4.35. Sergide zamanın geçişi

Susan'ın sanat kariyerine odaklanan bu girişin ardından sıra, onun ev hayatına gelmiştir. Aradaki geçiş, az önceki otoyol çekiminin bu kez farklı bir açıdan ve uzaklıktan yapılan ve hareketli kamerayla kaydedilen versiyonuyla sağlanır. Kamera, görüntülediği araba kalabalığında kaybolmuş Susan'ı takip etmekte gibidir. Bu belli belirsiz takip, Susan'ın evinin araba girişinde son bulur. Susan'ın sınıfsal konumuna ilişkin yeni ipuçları, evinin girişinden evin bulunduğu alana doğru yapılan uzak çekimdedir. Susan'ın arabasıyla içeri girişini bahane eden kamera, sabit pozisyonunu koruyarak aynı açıdan ve uzaklıktan arabanın içeri girişini çekmeye devam eder (Görsel 4.36.). Bu sayede, Susan'ın evine ilişkin ilk bilgiler de seyirciye sunulmuş olur. Metalik gri giriş kapısı açıldıkça hem evin inşa edildiği alanın büyüklüğü hem de bu alanda yer alan gri tondaki duvarlar dikkat çekicidir. Susan'ın evinin tanıtımı, Susan içeriye girdikten sonra da devam eder. Bu kez yalnızca fondaki müzik eşliğinde görünenler, evin büyük camlarını çerçeveye katacak şekilde yapılmış genel çekimlerdir. Film, evin girişini ve bir cephesini genel çekimler aracılığıyla göstermek yoluyla hem filmsel mekânın devamlılığını sağlamış hem de karaktere ilişkin bilgi verme işini gerçekleştirmiştir. Zaman geçişi bir kez daha görüntüler aracılığıyla sağlanır ve yüksek gökdelenlerin yer aldığı uzak çekim sabah görüntülerinden sonra yine Susan'ın evine dönülür (Görsel 4.36.). Susan'ın evindeki koridorda gerçekleştirilen kaydırma çekimi, onun evinin içine ait bilgi sunmak kadar, koridor boyunca yerleştirilmiş kapalı kutulardaki sanat eserlerinin görünmesine de yarar (Görsel 4.36.). Kameranin doğrusal hareketi, şimdiye kadarki diğer araçlar gibi, karakteri, içinde bulunduğu çevreyle bir arada ele almaya yaramıştır.



Görsel 4.36. Susan'ın evi

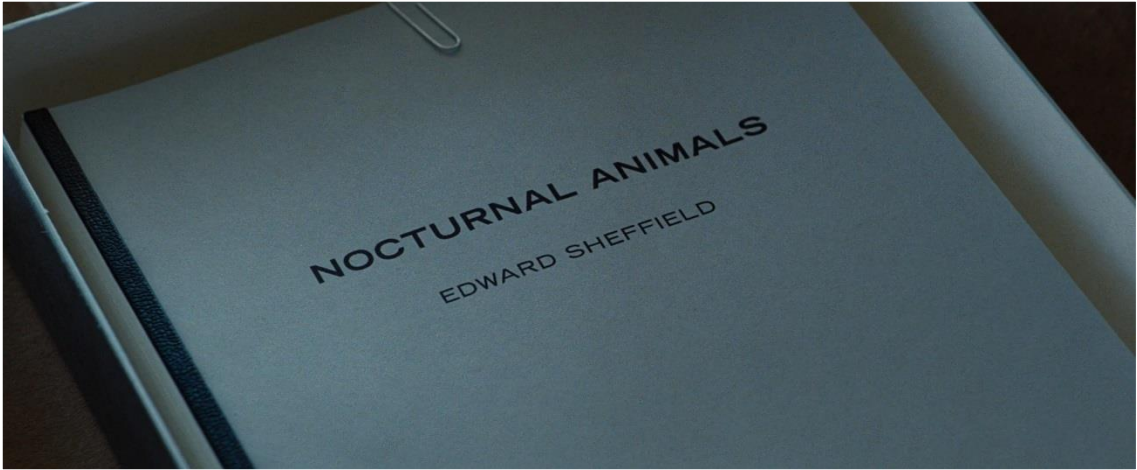
Bu noktada filmin hakkında olduğu anlatıya geçişi başlamak üzeredir. Evde çalışan görevlilerden birinin getirdiği paket, Susan'ın hayatında büyük bir değişime yol açacaktır. Bu durum, paketin sarılı olduğu kâğıdı diz çekiminde açmaya başlayan Susan'ın paket kâğıdıyla parmağını kestiği âna kadarki iki hızlı kesmeyle vurgulanır (Görsel 4.37.). İlkinde Susan'ın kâğıdı açması, ikincisindeyse kesilen parmağı yakın çekimde gösterilir. Ardından, az önce yanından ayrılan çalışanına seslenen Susan, parmağındaki kesik nedeniyle çalışanından paketi açmasını ve içinden çıkan notu okumasını ister. Susan'ın paketi açmaya çalışması ile bu işi yapmak üzere çalışanını çağırması arasındaki neden-sonuç ilişkisi, iki yakın çekimin peş peşe gösterilmesiyle kurulmuştur. Neden-sonuç ilişkisine ek olarak, Susan'ın paketi açamayışı ve dolayısıyla paketin içindeki notu okuyamayışı, bu işlemlerin gecikmesine yol açarak seyircinin merakını artırmayı da başarmıştır. Bunun yanı sıra, kesilen parmağın yakın çekimde gösterilmesinin hem Susan'ın acısını hem de paketin önemini vurgulamaya yaradığı söylenebilir.



Görsel 4.37. Kâğıt kesiği

Susan ile çalışan arasındaki aç-karşı aç çekimleri üzerinden, paketin önemi vurgulanmaya devam eder. Zira paket, Susan'ın eski kocası Edward tarafından gönderilmiştir. Bu durum henüz açık edilmeyecek olsa da Susan'ın yüz ifadesinden ve tavırlarından bir şeylerin şaşırtıcı olduğu anlaşılmaktadır. Öncelikle, çalışan okumak üzere notu aldığı anda, notun altından, filmin hakkında olduğu anlatının kaynağı olan *Nocturnal Animals* adlı kitap görünür (Görsel 4.38.). Bu yakın çekimde bir süre durakladıktan sonra Susan'ın yüzüne yapılan kesmeye, çerçeve dışından notu okumakta olan çalışanın sesi eşlik etmektedir. Çerçeve dışı sesin aç-karşı aç dinamiğine

eklemlenmesi, Susan'ın paketle ilgili duygularının seyirciye geçmesinde önemli rol sahibidir. Notta Susan ile Edward'ın bir zamanlar birlikte olduklarına ilişkin bilginin geçtiği sırada çalışanın sesindeki duraksama ve Susan'ın yüzündeki ifade, gelen paketin önemini bir kez daha vurgular. Duraksamanın ardından karşı açıda çalışanın kararsız yüz ifadesi görünür ve yeniden Susan'a dönüldüğünde notun okunmasına devam edilebileceği işareti alınır. Notun devamında, paketteki kitabın Edward'ın romanı olduğu ve ilk olarak Susan'ın okumasını istediği bilgisi seyirciye verilir. Az önce Susan'ın parmağını kesmesi nedeniyle yaşanan gecikme bir anlamda amacına ulaşmış ve böylece yaratılan merak duygusunun tatmini de söz konusu bilgilerin paylaşılmasıyla sağlanmıştır. Filmin anlatısındaki bu gecikmenin görsel ve işitsel düzlemlerde yarattığı çeşitlilik de kayda değerdir. Bunun aynı zamanda filmin hakkında olduğu anlatıya ait bir bölüm olması, bu anlatının tanıtımını gerçekleştirme yollarını sergilemeye de yaramıştır.



Görsel 4.38. Roman taslağının kapağı

Artık Susan'ın şimdiki kocasıyla tanışma vakti gelmiştir ve bu bölümde film, Susan'ın filmin başından beri sezdirilen yalnızlığının ilişki boyutunda da geçerli olduğunu göstermek ister. Bunun için, genel olarak Susan'ın aktif olduğu ikili çekimler aracılığıyla kocası Hutton'ın ilgisizliğini vurgulama yoluna gider. Hutton, Susan'ın eski kocasını hatırlamamaktadır, dün akşam Susan'ın sergisine ve yatağa uğramamıştır ve şimdi de hemen ofise dönmek zorundadır. Hutton'ın ilgisizliğinin yanı sıra film, bu esnada Edward'ın Dallas'ta bir okulda öğretmenlik yaptığına ilişkin bilgiyi de aradan çıkarır. Bu bilgileri sözel bir şekilde seyirciye aktaran film, Susan'ın mutsuz evlilik içindeki konumu iki farklı şekilde belli eder. Bunlardan ilki yine sözel düzeyde, diyalog

üzerindendir. Hutton'ın Edward'ın yazar olduğunu bilmediğini söylemesi üzerine Susan'ın "Tabii ki de biliyorsun." ve "Yalnızca hatırlamıyorsun." vurguları, Hutton'ın ilgisizliğiyle ilgili bir kabullenememe olarak görülebilir. Bu noktada filmin, anlatısındaki yol ayrımı gelmeden önce Susan'ın ilişkisindeki konumunu detaylandırmaya çalıştığı söylenebilir. Bunu diyalogun kullanımı yoluyla ve doğrudan denebilecek şekilde yapması önemlidir; çünkü film, Susan'ın Edward'la olan geçmişine ait bilgileri daha etraflıca kullanmak üzeredir. Dahası, mutsuz evliliğin Susan yanıyla ilgili görsel düzlemde saklıdır. Konuşmaları boyunca ikili çekim ve aç-karşı aç arasında gidip gelen görsel düzenleme, ne zaman Susan konuşsa ya onun yüzüne yapılan yakın çekimlere kesme ya da onunla birlikte hareket eden kamera (Görsel 4.39.) aracılığıyla Susan'dan taraf ya da en azından onun evlilikte çabalayan kişi olduğunu göstermek ister gibidir. Tüm konuşmada Hutton'ın çoğunlukla ikili çekimin bir parçası olarak görünmesi ve yalnızca kötü giden finansal durumuyla ilgili konuşulurken yakın çekimde görünür olması da bu durumu destekler niteliktedir. Çekim ölçeklerini Susan ve Hutton arasındaki konuşmanın gidişatına göre şekillendirerek film, olabildiğince sade sayılabilecek bir diyalog üzerinden, Susan'ın evliliğine ilişkin derinlemesine denebilecek bir bilgi akışı sağlamıştır. Filmin hakkında olduğu anlatıya geçmeden hemen önce de diyalogun, kamera hareketlerinin, çekim ölçeklerinin birbirlerini tamamlar nitelikte kullanılmış olmasına dikkat çekmek gerekmektedir.



Görsel 4.39. Susan'ı takip eden kamera

Gözlerine yapılan yakın çekimde Susan'ın gözlüklerini takmasıyla filmin hakkında olduğu anlatının evrenine geçiş yapılmaya başlanır. Film, kitabı okumaya başlayacak olan Susan ile kitabın kapağının ve ilk sayfalarının yakın çekimleri arasında git gel yaparak hem kitabın okunmaya başladığını hem de kitabın Susan'a atfedildiğini gösterir. Yakın çekim, bir kez daha vurgulama işlevini gerçekleştirmektedir. Atıf bilgisinden sonra Susan'ın yüzüne yapılan kesme, onun bu durumla ilgili şaşkınlığının daha da arttığını göstermeye yarar. Filmin kurgusu, şimdilik sadece fiziksel bir nesne olan kitap ile o kitabın içine gireceğinden henüz haberi olmayan Susan arasında gidip gelerek, kurulmak

üzere olan bir bağı göstermektedir. Kitabın evrenine giriş için ise yönetmen Tom Ford'un tercihi hareketli bir üst açı çekimi kullanmaktır. Susan kitabın kapağını geriye doğru katlayıp ilk sayfayı okumaya başladığında gösterilen bu çekimde kamera Susan'ı yukarıdan çekmekte ve yavaşça ona doğru yaklaşmaktadır (Görsel 4.40.). Çekim açısı ve kamera hareketi, Susan'ın girmek üzere olduğu evrene seyirciyi de davet etmektedir. Bu işlevi birkaç kez daha gerçekleştirecek olan bu öğelerin tanıtımının bu şekilde yapılması, seyirciye yardım etme olarak da tanımlanabilir. Takip eden kesme, filmin kendi zaman akışından ve gerçekliğinden farklı bir yerde olunduğunun kanıtı gibidir. Çerçevenin solunda yer alan bir kadın, birkaç saniye boyunca çerçevenin sağına doğru hareketsizce bakmaktadır (Görsel 4.40.). O ana dek görülmemiş bir karakterin varlığının yanı sıra, filmin ona ayırdığı bu dikkat çekici zaman dilimi de seyircinin artık az önceki Susan'ın yanında olmadığı anlamına gelmektedir. Sonradan kitaptaki kız çocuk India karakteri olduğu anlaşılan bu karakter, sonradan Tony olduğu anlaşılan karaktere, yerdeki bavulları arabalarının bagajına yüklemesine yardım eder. Bu noktada bir kez daha üst açıdan gösterilen Susan'ın hâlâ kitap okuyor olmasıyla iki evren arasındaki fark iyice oturtulmuş olur (Görsel 4.40.). Bu kez kurgu, fiziksel nesne olan kitaptan yeni bir anlatı evreni olan romana geçişi sağlamak için kullanılmıştır. Arabanın çerçeve dışına çıkmasıyla müzik yükselir ve zaman geçişini betimleyen iki adet gökyüzü çekiminin ardından görünen yolla birlikte seyirci de yola çıkmış olur. Araya giren gökyüzü çekimleri, zamanın esnetilmesi işini yerine getirmekle birlikte, seyirciye, içine girilen yeni evrende kalmaya devam edileceğinin işaretini de verir.



Görsel 4.40. Okuyan ve okunan

Arabanın içindeki çekimlere dair belirtilmesi gereken, yalnızca oyunculuğun değil, oyuncu seçiminin de filmin anlatı hakkında olma durumunu güçlendiren bir biçim ögesi olarak kullanılmasıdır. Susan karakterini canlandıran Amy Adams ile kitabın evreni içindeki ana karakterlerden biri olan Laura'yı canlandıran Isla Fisher arasındaki benzerlik dikkat çekicidir (Görsel 4.41.). Araba yolculuğunun gece yapılmasından da yararlanan Tom Ford, Isla Fisher'ın ilk görüldüğü anları çok kısa tutarak seyircide kısa süreli bir

şaşkınlık yaratmak istemiş gibidir. Bir süre sonra Isla Fisher'ın aslında Susan'ın bir yansımasını canlandığına anlaşılmaya bu durum bir anlamda kanıtlanmış olur. İlginç bir şekilde, Jake Gyllenhaal hem kitabın evrenindeki Tony'yi hem de bir süre sonra Susan'ın geçmişine döndüğünde anlaşılabileceği üzere Edward'ı canlandırmaktadır. Dolayısıyla oyuncu seçiminin bu yönde yapılmış olmasının, Susan'ın kitabı okuyan kişi olmasıyla yakından ilişkili olduğu düşünülmektedir. Oyuncu seçimi, oyuncuların birbirine benzemesi üzerinden, Susan'ın okuduğu karakterde kendisini görmeyi tercih etmediğini de göstermektedir. Böylece film biçimi açısından ilgi çekici bir durumla karşılaşmış olur. Filmin yapım öncesi aşamasına ait olan oyuncu seçiminin, bitmiş hâliyle filmin bütününe ve filmin hakkında oluşturan anlatıyla olan ilişkisine nasıl hizmet ettiğini görmek bu örnek sayesinde mümkün olmuştur.



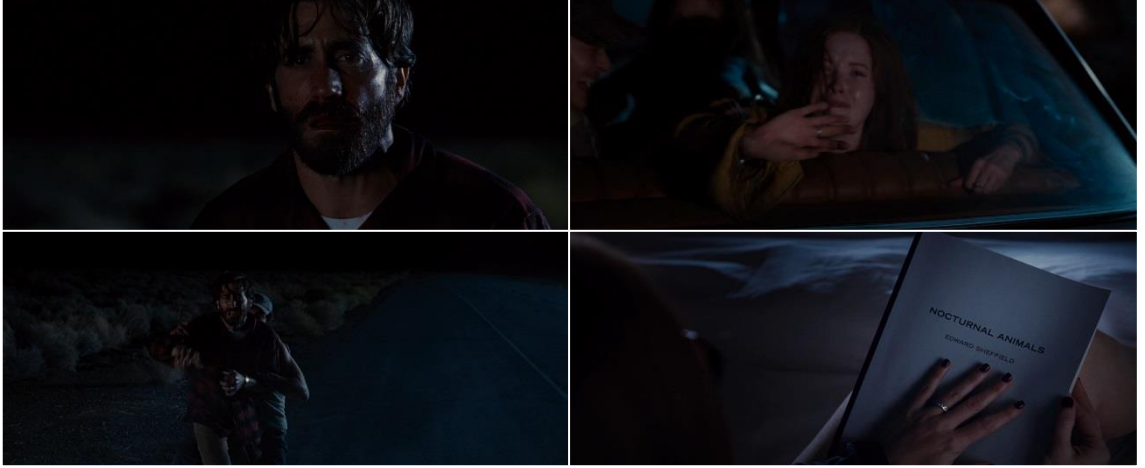
Görsel 4.41. Laura rolünde Isla Fisher

Gerilimli geçen araba takip sahnesi, kitabın evrenindeki olayların fitilini ateşleyici niteliktedir. Cep telefonunun çekmediği bir yol, gece karanlığı ve üç kötü adamın kullandığı bir arabanın başrolde olduğu çekimlerin hepsinde fonda gerilim müziği vardır. Edward'ın arabası kötü adamların arabası tarafından yoldan çıkarıldığında Susan'a yapılan kesme, ilginç bir şekilde seyirciye hem nefes alma şansı tanır hem de onu daha da gerer (Görsel 4.42.). Kötü adamların aileye ne yapacağını henüz bilinmediği bir yerde, yani daha ailenin başına gelecekler yeni belli oluyorken derin derin nefes alan ve bir süreliğine kitabı okumayı bırakan Susan'a kesme yapılması, aslında gerilimi içten içe besler bir niteliktedir. Kurgu ve müzik birlikteliği, gerilimin, artık birbirlerinden farklı oldukları anlaşılan iki ayrı evren arasında bile devam etmesini sağlamaktadır.



Görsel 4.42. Okuduklarının etkisinde Susan

Benzer bir kesme, Laura ve India kaçırıldıktan sonra gerçekleşir. İki kesme arasındaki zamanı tümüyle kitaptaki olayın aktarılmasına ayıran film, bunu yaparken özellikle gerilimin daha da arttığı anlarda sallantılı kamera ve hızlı kurgu tekniklerine başvurur. Şiddetin birden fazla türüne maruz kalan aile, kötü adamların yanından kaçma umudunu yakaladıkları anda tam anlamıyla dağılır. Bu durumun etkisini artırmak için Ford, yüksek sestense sessizliğe geçiş tekniğini kullanır. Kaçırılma olayı gerçekleşirken geride kalan ve hiçbir şey yapamayacağını anlayan Tony'nin farkındalık ve çaresizlik ânı, India'nın çığlıklarının ses bandından birdenbire yok olmasıyla ve Tony'nin orta ölçek çekimde hareketsizce kalmasına kesme yapılarak vurgulanır (Görsel 4.43.). Benzer bir durum, Susan'a yapılan kesmeden önce de gerçekleşir ve bu kez Tony'nin çığlıkları, Susan'ın elinde tuttuğu kitabın kapağını sertçe kapatmasıyla kesilir (Görsel 4.43.). Az önce müziğin yardımcı olduğu devamlılık bu kez ses-sessizlik karşıtlığı kullanılarak sağlanmıştır.



Görsel 4.43. Kaçırılma ânı

Okuduklarının etkisinden çıkamayan Susan, New York'taki eşini aradıktan sonra kitaba geri döner. Bu kez film, daha önce yaptıklarından farklı olarak, kitabın kendisini göstermeden geçiş yapmayı tercih eder. Bunun nedeni, Susan'ın India'nın kaçırılışı görüntüsünü hatırlıyor olmasıdır. Bu görüntü ile Susan'ın eli yüzünde düşünceli görüntüsü arasındaki karşılıklı kesmeler, seyirciye kitabın neresinde kaldığını hatırlatmaya da yarar. Kurgu bir kez daha diğer öğelerin önüne geçmiş ve hakkında olunan anlatıyla doğrudan bağ kurma işlevini yerine getirmiştir.



Görsel 4.44. Tony'nin karakola yürüyüşü

Geride kalan kötü adam tarafından eşini ve kızını bulacağı umuduyla izbe bir yerde terk edilen Tony'nin çaresizliği devam etmektedir. Gece ve sabah boyunca yürüyerek (Görsel 4.44.) ve yakınlardaki bir evden telefon ederek ulaştığı karakolda ifadesini verirken uzunca bir süre göğüs çekiminde sessizliğine ortak olunan Tony'den, büyük

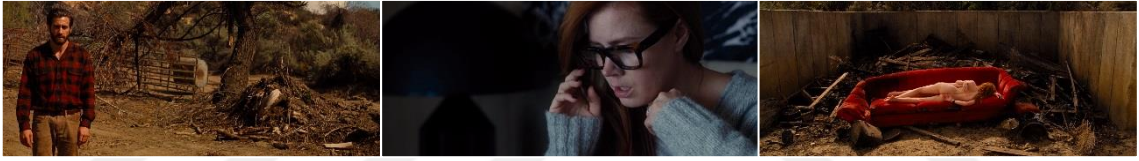
ihhtimalle sabaha kadar kitabı okumuş olan Susan’a kesme yapılır (Görsel 4.45.). Tony’nin çaresizliği ile Susan’ın düşünceliliği arasında kurulan paralellik, fondaki sessizliğin iki çekimde de ortak olmasıyla artırılır. Susan’ın Tony’nin çaresizliğine ortak olduğu hissi, Tony’nin karakolun karşısındaki motele yerleştikten sonra yapılan kesmede daha da belli olur. Zira burada film, normal bir kesmedense görüntü bindirme etkisi yaratmayı tercih etmiştir. Tony’nin küvete girişı, Susan’ın küvette doğrulmasıyla eşleştirilir (Görsel 4.45.). Tony’nin ve Susan’ın nefes alıp verişleri, fonda çalan müziğe eşlik etmektedir. Görüntülerin birbiri üzerine yavaşça açılıp kararması sürerken Tony’nin ağlamaya başladığı anlaşılır. Susan-Tony arasında gidip gelmeler, iki karakterin yataklarında yattığı zaman da devam eder (Görsel 4.45.). İki çekim de tepe açıdan ve bel çekim ölçeğinde gerçekleştirilmiştir; ancak fark, Susan’ın yatağın solunda, Tony’ninse sağında yatıyor olmasıdır. Karakterlerin yataklarında çapraz yatıyor olmaları, bu geçişlerin tam anlamıyla bir birliktelik yaratmasına engel olmaktadır. İki evrene de ikişer kez geçiş yapıldıktan sonra ve kamera Susan’dayken ses bandında bir telefon çalar. Tom Ford bir sonraki kesme için Susan’ın hafifçe yatağın dışına doğru bakmasını fırsat bilir ve Tony’ye geçiş yapıldıktan sonra anlaşılır ki telefon kitabın evreninde çalmaktadır. Böylece Susan’ın her geçen dakika kitabın evrenine daha da girmeye başladığı çıkarımını yapmak mümkün hâle gelir. Diğer bir ifadeyle, çerçeve dışı alan ve çerçeve dışı ses kullanımı, filmin iki farklı anlatı evreni arasında köprü kurmaya yaramıştır.



Görsel 4.45. Tony ve Susan arasındaki geçişler

Romanın anlatısına yeni katılan polis Andes, India'nın tanıtımındakine benzer bir şekilde tanıtılır. İki tanıtım arasındaki fark, polis karakterinin boy çekiminde ona doğru yaklaşan kameranın ve çekimi yapılan karakterin hareketli olmasıdır. Sigarasından bir nefes alan polise doğru yaklaşan kameranın solundan bir süre sonra Tony çerçeveye dâhil olur. Bundan sonra, Tony'nin karakola ulaşana kadar yürüdüğü yolda geriye doğru hareket ederek onun bir önceki gece terk edildiği yere ulaşmaları gerekecektir. Görüntü, Tony ana yola çıktığı yeri hatırlayana kadar geri giden arabanın içinde siyaha döner. Tony'nin nerede olduklarını hatırlaması üzerine yeniden açılan görüntüde, onun ana yola çıkışını gösteren genel çekimin aynısı vardır. İki genel çekimin birbirini tekrar eden yapısı, değişen bağlamın seyirci tarafından daha kolay anlaşılmasına yaramaktadır. Tony'nin bulundukları yeri hatırlamasının verdiği umut, onun sesinden ve hareketlerinden de sezilmektedir. Kısa süreliğine arabanın içine kesme yapan film, Tony'nin de arabadan çıkmasıyla tekrar genel plana geri döner ve onun Andes'i yönlendirmesini bu çekimde gösterir. Müziğin, Tony'nin heyecanlı hareketlerini umuda dönük şekilde yorumladığını söylemek mümkündür. Tam bu noktada Ford, bir kez daha kitabı okumakta olan Susan'a kesme yapar. Yakın çekimde kolyesiyle oynamakta olan Susan'dan onun göğüs çekimine geçildiğinde Susan'ın heyecanlı olduğu görülür. Fondaki müziğin devamlılığı, bir kez daha filmin evreni ile romanın evreni arasında

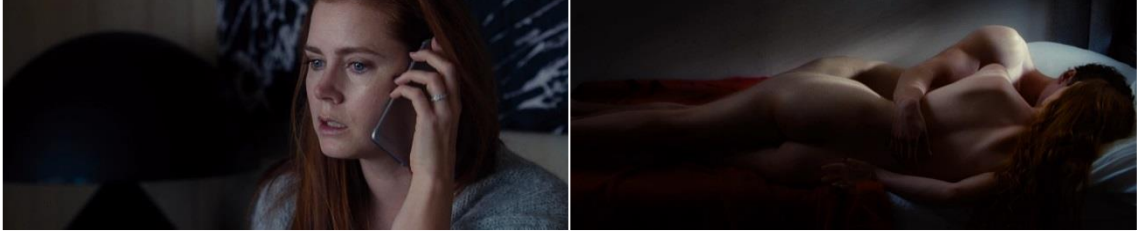
birleştirici bir rol üstlenmektedir. Bu noktada zamanın geçişini gösterebilmek için, Tony ve polislerin bulunduğu arazinin çok uzak çekim bir manzara görüntüsü verilir. Bundan sonrası, Tony (ve Susan) için bir kez daha hayal kırıklığıdır. Film, bu kez hem tanıdık bir karakteri (Tony) hem de mekândaki devamlılığı kullanarak hareketsiz bedene kesmeye bir kez daha başvurur (Görsel 4.46.). Tony diz çekiminde, çerçevenin en solunda yer almakta ve çerçevenin arkasına doğru bakmaktadır. Tony'nin sağındaki negatif alan, bir şeylerin ters gittiğinin habercisi gibidir. Herhangi bir tahmin yürütmeye fırsat bırakmadan Ford, Susan'ın kafasını önündeki kitaptan dehşetle kaldırmasına kesme yapar (Görsel 4.46.). Çok kısa bir süre sonra da ters giden şey seyircinin gözleri önündedir. Çerçevenin ortasındaki kırmızı bir koltukta iki kadının çıplak bedenleri hareketsizce yatmaktadır (Görsel 4.46.). Mizansenin negatif alana çoğunluk sağlayacak şekilde düzenlenmesinden itibaren bir şeylerin ters gittiğini sezdirenen film, Susan'a yapılan ani kesmelerle kurguyu da harekete geçirmiş ve bedenlerin bulunuş ânını çarpıcı kılmıştır.



Görsel 4.46. *Cansız bedenlerin bulunuşu*

Fondaki hüzünlü müziğe eşlik eden sinek sesleri bedenlerin cansız olabileceğini sezdirirken polisin bedenleri teşhis için koltuğa yaklaştığı görülür. Bu noktada bir kez daha Susan'a geçiş yapılması, onun da bu bedenlerin kime ait ve ne durumda olduklarını merakla ve korkuyla okuyor olduğunu göstermeye yarar. Susan'ın bir eli gözlüğünde, diğer eliyse kolyesindedir. Polisin bedenlerin başlarını yavaşça yana çevirerek yaptığı teşhisten, cesetlerin India ve Laura'ya ait olduğu anlaşılır. Laura'nın teşhisi sırasında dikkat çeken detay, onun yanağında takılıp kalmış kolye ucunun Susan'ın kolyesindekiyle aynı olmasıdır. Böylece film, karakterleri canlandıran oyuncuların benzerliğinden elde ettiği paralelliği bir adım daha öteye taşıyarak Laura ile Susan arasında doğrudan bir bağlantı kurmuştur. Kostüm tasarımının bir parçası sayılabilecek bir nesne, filmin bir kez daha iki farklı anlatı evrenini birleştirmesinin aracısı olmuştur. Bu kez nefes nefese kalan bir Susan'a kesme yapıldığında onun gözlüğünü çıkardığı görülür. Bir sonraki Susan geçişinde bu gözlük artık kitabın ilgili sayfasının üzerine konacaktır; çünkü anlaşılan, Susan o anda romanı okumaya devam edemeyecek

durumdadır. Kurgu bu kez kostüm tasarımıyla iş birliği kurmuş ve hem kolye hem de gözlük üzerinden Susan'ın romanda okuduklarıyla özdeşleşme durumunu ortaya koymuştur.



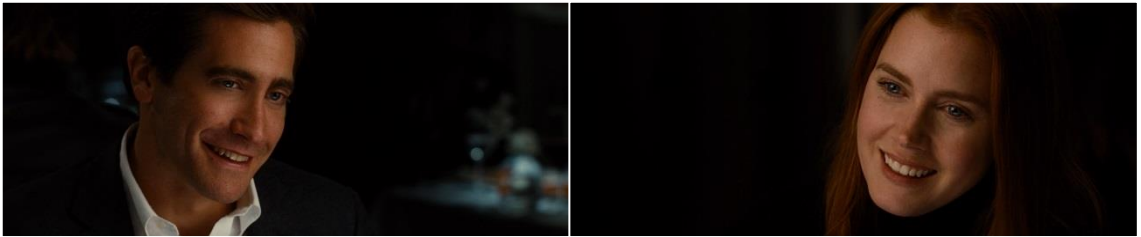
Görsel 4.47. Susan'ın kızını araması

Romanda okuduklarının Susan'ı derinden etkilediğinin başka bir kanıtı, romanı okumayı bıraktıktan hemen sonra kızını aramasıdır (Görsel 4.47.). Henüz Susan'ın kimi aradığını bilmeyen seyirci için bu geçiş de çarpıcıdır çünkü Ford, az önce cansız bedenlerin keşfinde kullandığı kompozisyona çok benzer bir kompozisyona kesme yapar (Görsel 4.47.). Fark, çekimin biraz daha yakından yapılması, bedenlerin kırmızı bir koltuk yerine kırmızı çarşaf serili bir yatağın üzerinde yatması ve bedenlerden birinin bir erkeğe ait olmasıdır. Ancak seyirciye yakın olan kadın bedeni, az önce görünen India'nın cansız bedeniyle aynı pozisyonudadır. Susan'ın romandan ne kadar etkilendiğini seyirciye hissettirebilmek için film, iki çekim arasında, süre farkı da olsa benzerlik kurmak istemiştir. Mizansenin renk ve insan bedeni üzerinden kontrol edilmesiyle filmin zaman ve mekân bütünlüğünü farklı bir şekilde kurduğunu söylemek mümkündür. Mizansenin düzenlenişine ek olarak, dekora ait parçalar olan koltuğun ve yatağın buradaki şekliyle kullanımı, seyircinin Susan'la kurduğu ortaklığı artırmaya yaramış ve bu sayede onun korkusuna eşlik etmeyi kolaylaştırmıştır. Kızının sesini duyan Susan'ın yaşadığı rahatlık, ağlamak üzere olan buğulu gözleri ve titreyen sesiyle tezatlık içindedir. Kırmızı koltukta yatan cansız bedenlere ve o koltuğun önünde umutsuzca bekleyen Tony'ye yapılan kesmelerin ardından film, geçmişe dönmeye karar verir.



Görsel 4.48. Geçmişteki Edward

Geçmişe dönüş tekniğini kullanırken filmin tercih ettiği yol, filmin ve romanın evrenini bir kez daha kesiştirmektir. Bunu yapmak için romandaki Tony’nin bitap hâlini gözünün önüne getiren Susan çekiminin üzerine, onun sesinden “Edward?” sesi bindirilir. Çerçeve dışı sesin görüntüyle olan uyumsuzluğu, az önceki Tony ile birazdan görünecek Edward’ın gençliği arasında ideal bir köprü oluşturur (Görsel 4.48.). Filmin roman dışındaki evrenine ilişkin zaman dilimi böylece ikiye bölünmüş olur. Anlatı, bundan sonra Edward’ı geçmişteki hâli üzerinden inşa edecektir. Böylece, Amy Adams ve Isla Fisher arasındaki fiziksel benzerlik üzerinden Laura-Susan paralelliği kuran film, Jake Gyllenhaal’un hem Tony’yi hem Edward’ı canlandırması üzerinden roman ile film evreni arasında daha doğrudan bir bağ kurar.



Görsel 4.49. Edward ve Susan’ın akşam yemeği

Susan’ın hatırladığı geçmiş, Edward’la yedikleri bir akşam yemeğinde geçmiş yâd etmelerine ve böylece seyircinin ikili arasındaki aşkı daha iyi anlamasına yarar. Akşam yemeği boyunca sık sık başvurulmuş baş çekimler, ikilinin birbirlerinin ilk aşkları oldukları yönündeki itirafı uyum içindedir (Görsel 4.49.). Bu durum, tam da Susan’ın itirafı gerçekleştiğinde onun şimdiki zamandaki hâline yapılan kesmeyle vurgulanır. Kurgu

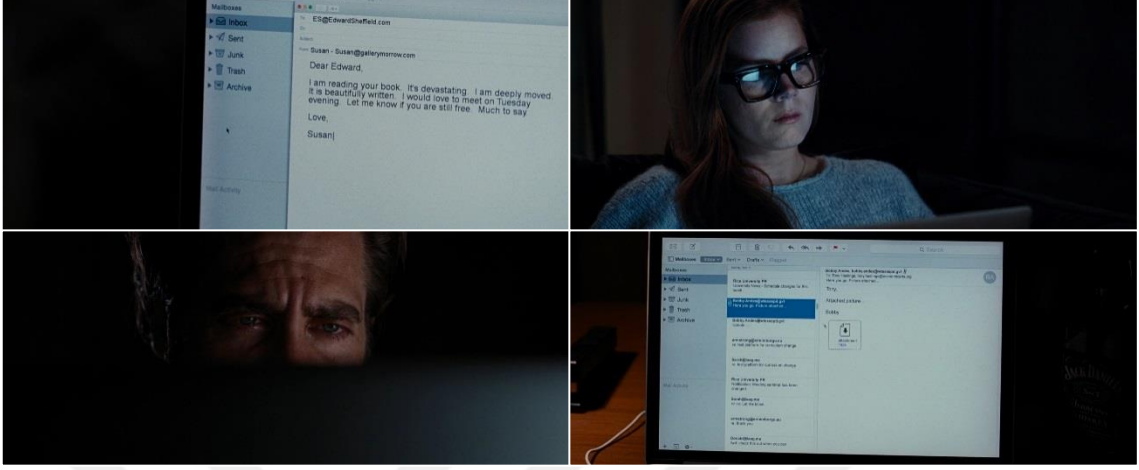
sayesinde Susan'ın evrenler arası geçiş işlevi, geçmiş ile kitap evreni arasında köprü olmak olarak güncellenmiştir. Zira yatakta geçmişi hatırladığı anlaşılan görüntüsünden sonra bir kez daha romanın evrenindeki olay örgüsü işlemeye başlar. Polis, Laura ve India'nın nerede ve nasıl öldürüldüklerine ilişkin bilgiler edinmiştir. Andes bu bilgileri paylaştıktan sonra iyice çöken Tony'nin bu hâli, Susan'ın yeniden geçmişe dönmesine neden olur. Bir kez daha tepe açığa yerleşen kamera, daha öncekilerden hızlı denebilecek bir şekilde ve spirale benzer bir hareketin ilk yarısıyla yatakta uzanmakta olan Susan'a yaklaşırken (Görsel 4.50.) fonda müzik ve Susan'ın annesinin sesi vardır. Annesiyle Edward hakkında yaptığı kötü bir konuşmayı (Görsel 4.50.) hatırladığı anlaşılan Susan'ın, gençliğinde Edward'la evlenmeyi çok istediği ve bu yolda annesiyle büyük bir çatışma içine girdiği ortaya çıkar. Geçmiş zamandaki sesi şimdiki zamanın üzerine bindirerek film, görsel düzlemde kurgunun gerçekleştirdiği işleve benzer bir işlevi ses için de geçerli kılmıştır. Böylece Susan'ın romanı okuması sırasında devreye giren hafızanın önemini vurgulamak mümkün olmuştur.



Görsel 4.50. Annesiyle tartışmasını hatırlayan Susan

Romanın evrenine bir sonraki geçiş, şimdiki zamandaki Susan'ın Edward'a e-posta göndermesi bahanesiyle gerçekleştirilir (Görsel 4.51). Az önceki geçmişe dönüşte annesiyle yaptığı konuşmayı hatırlamaktan etkilendiği söylenebilecek Susan, daha romanı bitirmeden Edward'a romanı ne kadar sevdiğini belirtir. Geçiş, Susan e-postayı gönderdikten sonra, bilgisayarının monitörü yüzünün yarısını kapatan Edward'a yapılır. Kameranin konumu nedeniyle yalnızca gözleri ve alnı görünen Edward'ın bu şekilde görüntülenmesi, sanki onun hangi evrendeki Jake Gyllenhaal olduğunun hemen anlaşılmasının önüne geçmek için yapılmış gibidir. Çok geçmeden bilgisayar ekranına yapılan kesmeyle bu kişinin aslında Tony olduğu ve polisten gelen bilgilendirme e-

postasını okuyor olduğu anlaşılır. Buradaki yakın çekim, bilgisayar ekranının perdede kapladığı alan nedeniyle, kafa karıştırıcı olacak şekilde düzenlenmiştir.



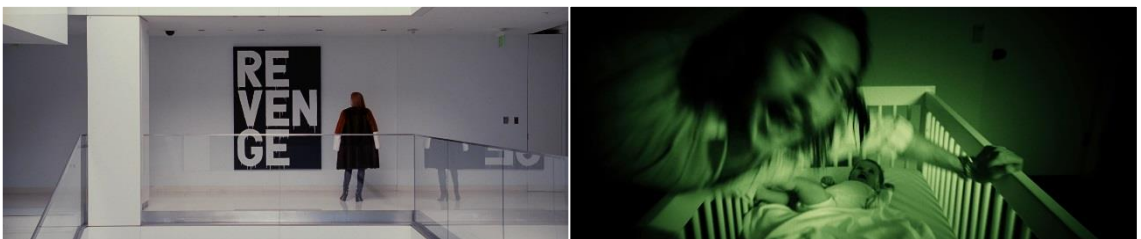
Görsel 4.51. E-posta üzerinden belirsizlik

Romanın zaman diliminde hayat devam ediyordur ve Tony, kendisine adalet arayışının yıllarca sürebileceğinin ve buna hazırlıklı olması gerektiğinin bilgisi verildiğinde artık yeni biri gibidir (Görsel 4.52). Bu durumu Tony'nin sakallarını kesmesi üzerinden vermeye çalışan film, bu kez bir duş sahnesini Tony ile Susan arasındaki bağı vurgulamak için kullanır. Fonda uzunca bir süre akan su sesi eşliğinde önce Tony'nin sonra da Susan'ın duş görüntüleri peş peşe sıralanır. Çerçeve yine sağ ve sol tarafı iki ayrı karaktere ayırmıştır. Bu arada Laura'nın kolyesinin artık Tony tarafından takılıyor olduğu anlaşılır. Kostüm tasarımının kurguyla kurduğu verimli ilişki devam etmektedir. Görsel ve işitsel düzlemlerdeki paralellikler sürerken Susan'ın duşu sırasında dış sese ikilinin geçmişinden bir diyalog sesi yerleştirilir. Bu esnada kurgu, gençlik yıllarından Edward'ın görüntülerini de araya serpiştirmeye başlar (Görsel 4.52.). Burada da Edward'ın aynı kolyeyi taktığı görülür. Hem Tony'nin hem de Edward'ın sakalsız olması, Susan'ın ikisini de aynı anda ya da en azından ikisi aynı kişiymişçesine düşünüyor olduğunu sezdirir. Diyalogun Edward'ın yazma motivasyonu üzerine kurulu olması ve onun yazma nedenini bir şeyleri ölmekten kurtarmak isteği şeklinde açıklaması dikkat çekicidir. Susan'ın Tony ve Edward arasında kurduğu paralellik, kurgu aracılığıyla bir nesnenin ve diyalog aracılığıyla bir cümlelin kullanımı içerir ve bu yönüyle görsel ve sözel düzlemlerin bir arada çalışması söz konusudur.



Görsel 4.52. Tony ve Edward

Diyalog üzerinden doğrudan denebilecek şekilde bilgi aktarımı, Susan'ın uzunca bir süre sonra romandan bağımsız yer aldığı ilk sahne için de geçerlidir. Ofisinde çalışmakta olan Susan'ın yanına gelen bir çalışanla olan diyalogu üzerinden film, Susan-Edward ilişkisine ait bazı detayları paylaşır. Burada romanın adı olan *Nocturnal Animals*'ın nereden geldiği ve ilişkilerinin Susan tarafından acımasızca bitirildiği bilgileri yer almaktadır. Doğrudan denebilecek tavır, takip eden sahnede de sürmektedir. Bu kez merkezde, çerçevenin de merkezine yerleştirilen ve üzerinde büyük harflerle “intikam” yazılı bir resim vardır (Görsel 4.53.). Filmin açık uçlu sayılabilecek finaline dair bir ipucu olan bu resim, çerçevenin merkezinde yer almasının yanı sıra, Susan tarafından başka bir çalışana soru sorulmasıyla da vurgulanır. Ortada bir intikam olacaksa bunun bir nedeni de olmalıdır ve geçmişteki Susan-Edward çifti açısından intikam, ileride açıklanacağı üzere, bir bebek nedeniyle alınacaktır. Bunu sezdirmek için film, Susan'ın çalışanının telefonundaki bebek güvenlik kamerası görüntülerini kullanır. Telefonda bebeğin uyur hâldeki görüntüsüne bakan Susan'ın gördükleri bir süre sonra çerçevenin tümünü kaplar ve tam bu sırada, bir korku filmindeymişçesine, filmin kötü adamı güvenlik kamerası görüntülerinde belirir (Görsel 4.53.). Neye uğradığını şaşırان Susan'ın telefonu elinden düşürüp kırması, korku efektinin sürekliliğini sağlar. Dekorun parçaları olan tablonun ve telefonun kullanımı Susan'ın iç dünyasının anlaşılmasına hizmet etmektedir. Hem intikam duygusunun su yüzüne çıkması hem de bir bebek üzerinden Susan'ın irkilmesi durumları filmin anlatısındaki düğüm açısından önemli bir role sahiptir.



Görsel 4.53. İntikam ve nedeni

Romanın evrenine bir sonraki geçiş, kötü adam Ray Marcus'ın gayrı resm sorgulamasına sahne olacaktır. Tony'nin arabası, bu kez gerilimli denebilecek bu sorgulamanın ana mekânıdır (Görsel 4.54.). Arka koltukta oturan Andes ve Ray ile arabayı kullanmakta olan Tony arasındaki mesafe, dikiz aynasının yakın çekimleri üzerinden sık sık vurgulanır. Ray'in haklarının okunmadığını belirtmesi ya da avukat istemesi gibi gerekçelerle konuşmayı geciktirmesi, Andes'in tartışmaya açık sorgu teknikleriyle boşa çıkarılır. Zaman hem diyalog hem de çekimlere ayrılan süre üzerinden uzatılmaktadır ve bu da gerilimin giderek artmasına yardımcı olur. Ray'e içinde bulundukları arabayı tanıyıp tanımadığını soran Andes, bunu yaparken arabanın tavanına sertçe vurur. Bu ses eşliğinde Tony'nin yüzüne kesme yapılır ve onun olan biteni dikiz aynasından takip ettiğı anlaşılır. Burada sesin, kurgunun motivasyonunu belirlediğini söylemek mümkündür. Andes ve Ray'in çekimleri çoğunlukla tekli çekimlerdir ve ne zaman ki Andes Ray'e Tony'yi hatırlayıp hatırlamadığını sorar, o zaman dikiz aynasından görünen Andes ve Ray ikili çekime alınmış olur. Bu, aynı zamanda Tony'nin hüzünlü olarak nitelendirilebilecek gözlerini yakın çekimde görmenin bahanesi olur. Ray'in Tony'yi iyi göremediğini söyleyip arkasını dönmesini istemesiyle Andes, Tony'den arabayı durdurmasını ister. Arabanın içindeki başka bir ikili çekim, bu sayede gerçekleşir. Tony'nin kaşları ve dudakları arasında kalan yakın çekimde, onun solundan ve oldukça dar bir alan derinliğinde Ray görünmektedir. Araba durduktan sonra ise çekim her anlamda daha geniş bir hâle gelir; artık Tony'nin arkasındaki Ray çok daha net görülebilmektedir. Az önce diyalog ve çekim süresi kullanılarak artırılmış gerilim, bu kez alan derinliği de işin içine katılarak katmerlenmektedir. Bunu, Ray'in söylemek üzere olduklarıyla ilişkilendirmek mümkündür. Bir yüzleşme yaşanmak üzeredir. Tony arkasını dönüp Ray'le göz göze geldiğinde kamera çerçeveyi biraz daha geniş kurar ve çekimi l çekim hâline getirir. Yüzleşme, arabadaki kontrol sahibi Andes tanıklığında gerçekleşecektir. Kontrol hissi, Tony tüm olan biteni titreyen sesi ve yaşlı gözleriyle anlattıktan sonra daha somut bir şekilde hissedilecektir. Film üçünün ayrı ayrı tekli çekimleri arasında gidip gelirken Ray her şeyi, şüpheli bir şekilde de olsa, reddetmektedir. Bu ekimler, Andes'in silahını çıkarmasıyla kesilir ve silahın yakın çekim görüntüsünden sonra sorgu, paniklemeye başlayan Ray'in göğüs çekimiyle devam eder. Özellikle ikili ve üçlü çekimleri kullanma şekliyle film, gerilimi tırmandırmaya ek olarak, karakterlerin

birbirlerine göre konumlarını ve bu sayede aralarındaki kontrol mücadelesini de sergilemiştir.



Görsel 4.54. Arabada yüzleşme

Arabadaki yolculuk, Ray'in cinayeti işlediği düşünülen kulübesine doğru devam etmektedir. Arabanın görüldüğü genel çekimlerde yola dair hatırlatıcılar vardır. Çoğu zaman çekimlerin kendisi, bu yolun daha önce özellikle gece versiyonlarıyla görüldüğü çekimleri hatırlatır. Örneğin, olayın yaşandığı gece de yanından geçilen kilise, bir genel çekimin arka planını oluşturur. Kulübenin önemi, arabanın yavaşladığı çekimin bir kurucu çekim gibi tasarlanmasıyla vurgulanır. Çerçevenin solundan yaklaşmakta olan araba kulübeye yöneldiğinde kameranın sağa çevrinmesi, kulübenin çerçevenin sağından görünür olmasına yarar. Kamera hareketi, karakterlerin nereden nereye gittiği bilgisini iletme kadar, varış noktası olan kulübenin önemini de hatırlatmaktadır. Bu durum, araba durduktan sonra da devam eder. Kamera, üçlünün arabadan indikleri çekimde kulübeyi arka planda bırakacak şekilde konumlanır. Mizansen hem coğrafi hatırlatıcılara hem de karakter motivasyonlarına uygun bir şekilde kontrol edilmektedir. Karakterler kulübenin içine girdiğinde kamera çoktan içeridedir ve onların girişini boy çekimde gösterir. Çerçevenin içinde, kulübedeki bazı eşyalar da yer almaktadır. Mekâna dair algı bu çekimle gerçekleşmiştir ve bundan sonrası yine çoğunlukla göğüs ve baş çekimlerinden oluşacaktır. Bunda, Tony'nin Ray'e eşi ve çocuğu ölürken neler hissettiklerini bilmek istediğini söylemesi etkilidir. İkili arasındaki aç-karşı aç dinamiği konuşma ilerledikçe değişken bir yapıya bürünür (Görsel 4.55.). Tony'nin öfkesi ve sesi yükseldikçe kameraya yaklaşması, onun göğüs çekimde başlayan kadrajlarının baş çekime dönüşmesine yol

açar. Ancak bu, kesintisiz tek bir çekimde yapılmak yerine, Ray’ın karşı açı çekimleriyle bölünerek yapılır. Onun sürekli baş hizasında kalan ve böylece yüzündeki umursamaz ve alaycı ifadeyi görmeye olanak tanıyan çekimleri, Tony’nin öfkesinin kaynağı olarak seyirciye sunulur. Çekim ölçeklerinin temel belirleyeni Tony’nin öfkesidir ve filmin buna eşlik eden diğer parçaları da onun öfkesinin seyirci nezdinde daha da hissedilir olmasına yardımcı olur.



Görsel 4.55. Ray ve Tony

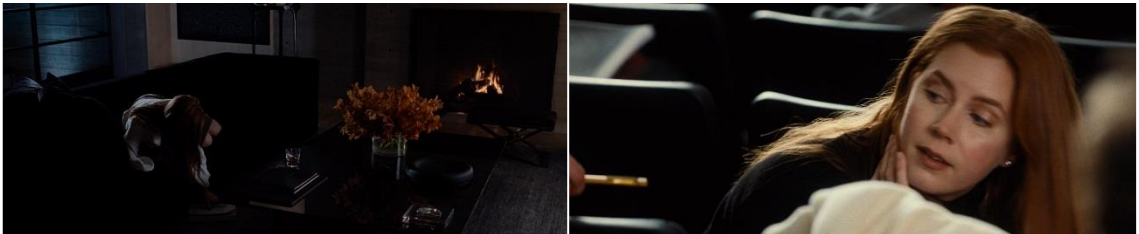
Öfkesine yenik düşen Tony’nin Ray’e vurmasıyla Ray başını karyolaya çarparak yere düşer (Görsel 4.56.). Burada film, iki anlatı arasında ses temelli bir geçiş yapar. Ray’in başını karyolaya çarpma sesi romanın evreninde duyulurken Ray tam yere düştüğünde yapılan kesmeyle, yere çarpma sesi Susan’ın okumakta olduğu kitabı yere düşürmesiyle verilir (Görsel 4.56.). Ancak filmin, şimdiki zamanda kitabı okuyan Susan’ın yanında çok vakit geçirmeye niyeti yoktur. Susan’ın evindeki şöminenin yakın çekim görüntüsü, başka bir geçişin aracı olur. Bir kez daha ses bandındaki paralellikle, bu kez odunların çıtırtısıyla başka bir şöminenin, geçmişteki Susan ve Edward’ın evlerindeki şöminenin yakın çekimine geçiş yapılır (Görsel 4.56.). Film, çok kısa sürede üç evren arasındaki geçişi iki farklı ses paralelliği üzerinden gerçekleştirmiştir. Geçmişte de Edward’ın yazdıklarını okuyan ve ona Edward’ın yazarlığıyla ilgili düşüncelerini

söylemek üzere olan Susan ile duyduklarından memnun olmayan Edward tartışır. Sesin, hakkında olunan anlatıyla bağ kurmada kullanımına devam edilmesiyle seyirciye de Susan'ın hâlen okuduklarının etkisinde olduğunu hatırlama şansı verilir.



Görsel 4.56. Roman, şimdiki zaman, geçmiş arasındaki geçişler

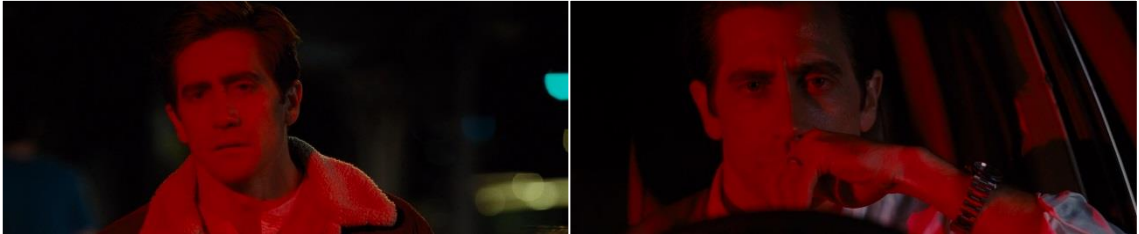
Film, ikilinin kavgasından sonra farklı zaman dilimleri arasındaki geçişini sürdürmektedir. Bu kez, şimdiki zamanda az önce yere düşürdüğü kitabı almakta olan Susan'dan geçmişte katıldığı bir ders sırasında yere düşürdüğü kalemi almaya çalışan Susan'a kesme yapılır (Görsel 4.57.). Bu kesmenin nedeni, Susan'ın şimdiki kocası Hutton'la tanışmalarının gösterilmek istenmesidir. Herhangi bir diyalog içermeyip yalnızca ikilinin ayrı ayrı baş çekimlerindeki bakışmalarının görüldüğü bu sahneden sonra bir kez daha şimdiki zamandaki düşünceli Susan'a dönülür. Filmin bu bölümdeki hızlı kurgusu aynen devam etmektedir. Zira düşünceli Susan çekiminde de çok zaman geçirilmeden film, romanın evrenine geri döner. Tüm bu hızlı kesmelerin, romandaki olaylar üzerinden Susan'ın içsel bir hesaplaşmaya itildiğini ve onun kendi geçmişiyle yüzleşmesinin de roman üzerinden gerçekleştiğini göstermek için yapıldığını söylemek mümkündür.



Görsel 4.57. Şimdiki zaman ve geçmiş arasındaki geçiş

Polis Andes'in kanser olduğunun öğrenildiği ve bunun sayesinde de kaybedecek hiçbir şeyi olmadığı bilgisinin paylaşıldığı bölüm, Andes'in Tony'ye ne kadar ileri gitmek

istediğini sorması nedeniyle önemlidir. Burada, filmin, Tony'nin intikam isteği üzerine inşa etmek istediği vicdani bir ikilemin temeli tam olarak atılmış olur. Bunun önemli bir karar ânı olduğu, bu konuşmalardan sonra Susan'a yapılan bir kesmeyle gösterilir. Üst açıdan çekilen Susan gözlüğünü çıkarır, okumaya bir süre ara verir ve kafasını geriye doğru atar. Susan'ın düşünceli hâli, bir kez daha geçmişe dönmek için köprü işlevi görür. Susan'ın üst aç çekimindeyken ses, geçmişteki Susan'a devredilir. Bir karar ânı da orada yaşanmaktadır. Kaldırımda yürümekte olan Susan-Edward çifti, Susan'ın kararıyla ayrılmak üzeredir. Geçmişe dönüş tekniği, filmin iki farklı anlatısındaki iki karar ânını birbirine yakın kılmak için kullanılmıştır ve böylece Susan'ın okudukları nedeniyle içine itildiği hesaplaşmanın devam ettiğini söylemek mümkün hâle gelir. İlişkilerinin yürümediğini söyleyen Susan, Edward'ın tüm ikna çabalarına rağmen ayrılmakta kararlıdır. Susan Edward'dan uzaklaşırken film, bu kez yatağına uzanmış ama az öncekine benzer bir üst açıdan görünen şimdiki zamandaki Susan'a kesme yapar. Susan'ın ağlamaklı ve üzgün görüntüsü, onun, ayrılığın doğru karar olup olmadığını sorgulamakta olduğunu düşündürür. Bir kez daha kaldırımda terk edilen Edward'a kesme yapan film, buradan romanın anlatısına, bu kez aydınlatma ve renk yoluyla geçiş yapmak üzeredir. Kaldırımda durduğu yer itibariyle kırmızı bir ışığın aydınlatığı Edward'dan, arabasının içinde otururken aynı kırmızılığa boyanmış olan Tony'ye kesme yapılır (Görsel 4.58.). Çekim ölçeği bire bir aynı olmasa da kameranın her iki karakteri de karşıdan çekiyor oluşu, bu geçişte bir görüntü bindirme etkisi yaratmıştır. Kırmızı rengin Edward'ın geçmişte yaşadığı kötü bir an ile Tony'nin yaşamak üzere olduğu kötü bir ânı birleştirmesi de ilgi çekicidir.



Görsel 4.58. Aydınlatma temelli geçiş

Andes'in boş vermişliği Ray ve Lou'yu kendi evinde sorguya çekmesine yol açar. Hastalığı ilerlemiş olan Andes'in kontrolü giderek kaybediyor olduğu, vücut dilinden anlaşılmaktadır. Sorgulama kötü gider ve Ray kaçmayı başarır. Bu arada, tam kaçarken

arkasından vurulan Lou'nun can çekişen bedenine sıkılan son kurşun, filmin Susan'a yaptığı kesmeyi bir kez daha ses paralelliği üzerinden düzenlemesini sağlar (Görsel 4.59.). Bunları okuduğu sırada penceresine bir kuşun çarpması sonucu irkilen Susan ayağa kalkıp ne olduğunu kontrol ettiğindeyse film bir kez daha geçmişe döner. Sesin kurguyla birleşerek hâlihazırda artırdığı etkiye eklenilen özel efekt, bir kuşun cama çarpması üzerinden, Susan'ın irkilmesini tetiklemiş ve böylece bir başka aracın, geriye dönüş tekniğinin kullanılmasına hazırlık teşkil etmiştir.



Görsel 4.59. Silah sesinin irkilttiği Tony ve Susan

Geçiş, Susan'ın penceresinden bir kürtaç kliniğinin penceresine yapılmıştır. Arabada Hutton'la gerçekleştirdikleri konuşma üzerinden, Susan'ın aldırıldığı bebeğin Edward'dan olduğu bilgisi verilir. Hutton Edward'ın hiçbir zaman bu gerçeği öğrenmeyeceğini söyledikten hemen sonra Susan arabanın önünde duran Edward'ı görür. Burada film, ilginç bir üçlü çekim gerçekleştirir. Susan'ın arkasında konumlanan kamera, Susan'ın sağa doğrulmasıyla açılan boşluktan Edward'ı gösterdiğinde çerçevede Susan, Edward ve dikiz aynasındaki yansıması aracılığıyla Hutton vardır (Görsel 4.60.). Böylece film, az önceki büyük kararın ilgilendirdiği üç kişiyi de kararın herkesçe öğrenilmesinden hemen sonra, aynı çekimde bir araya getirmiştir. Dekorun bir parçası sayılabilecek dikiz aynası, çerçeve içinde çerçeve işlevi de görerek, karakterlerin önemli bir ânında yeni bir düzlem niteliği kazanmıştır.



Görsel 4.60. Hutton, Edward, Susan

Romanın finali, Tony ile Ray arasındaki son yüzleşme üzerine inşa edilmiştir. Tony, Lou öldükten sonra Ray'ın kulübesine doğru yola koyulur. Gece karanlığında Ray'ın kulübesinin önüne park eden Tony'nin, elinde Andes'ten aldığı tabancayla, arabasını park ettiği yerden kulübeye yürüyüşü boyunca müzik, yaylılar eşliğinde gerilimi yavaşça yükseltmektedir. Aralık kulübe kapısından içeri giren Tony, yatağındaki Ray'i ürkütür. Bu esnada etrafın hâlâ karanlık olması, ışık ve gölge düşen yerlerin dikkat çekici olmasına yarar (Görsel 4.61.). Tony'nin ve Ray'in yüzü kısmen aydınlıktır. Tony'nin elindeki tabanca, bir silüet şeklinde de olsa, belirgindir. Çekimler, Tony'nin ve Ray'in göğüs çekimleri arasında gidip gelmektedir. Etrafta Tony'den başkası olup olmadığını merak eden Ray, Tony kulübenin lambasını açtıktan sonra yatağında doğrulur. Lou'nun akıbetini soran Ray onun öldüğünü öğrendiğinde, kamera Tony'nin tabancayı tutan elinin sağında konumlanmıştır ve yere yakın gerçekleştirilen bu çekimde Ray de tabancanın sağında, sanki onun perspektifinden görülüyor gibidir (Görsel 4.61.). Tabancanın belirleyen olduğu bu çekim, tıpkı daha önceki kolye çekimleri gibi, bir nesnenin karakterler için o an nasıl bir önem taşıdığını göstermeye yaramıştır. Burada farklı olan, söz konusu nesnenin, o anki gerilimi artırmada oynadığı büyük roldür.



Görsel 4.61. Tırmanan gerilim

Yüzleşme, Tony'nin durumun kontrolünde olup olmadığını sorgulatan gelişmelerle devam etmektedir. Ray'in sürekli olarak Tony'yi elindeki tabanca üzerinden kışkırtması, gerilimin artmasına yardımcı olur. Bir süre sonra Ray, Tony'nin eşine ve kızına yaptıklarını anlatmaya başlar. Kendi eylemlerine meşruiyet kazandırma çabası Tony tarafından şaşkınlıkla karşılanan Ray, öldürdüğü insanların bunu hak ettiklerini düşünmektedir. Açık-karşı açık düzenlemesinde Tony sıklıkla elindeki tabancayla birlikte çerçevelenir. Bu düzenleme, Ray'in yastığının altındaki demir çubuğa uzanmasıyla geçilen yakın çekimle sekteye uğrar (Görsel 4.62.). Gerilim, bu çekimin yanı sıra, Tony'nin sesindeki artışla da yükselişe geçmiştir. Ray'in ayağa kalkmasını isteyen Tony demir çubuğun farkında değildir. Demir çubuğa çapraz açıdan yapılan yakın çekim gerilimi iyiden iyiye tırmandırır. Ray, Tony'yi kışkırtmaya devam etmektedir. Tony, filmde o ana kadar Edward'ın en çok duyduğu suçlama olan zayıflığı Ray'in ağzından duyduğunda tabancayı ateşler. Göğsünden iki kez vurulan Ray, can havliyle kaldırdığı demir çubuğu Tony'ye doğru sallar. Bu sırada kamera tamamen Tony'nin gözüyle eşleşmiştir ve sallanan demir çubuk aslında doğrudan kameraya doğru gelmektedir (Görsel 4.62.). Bakış açısının ve sesin, karakterlerin hareketlerinin seyirciye daha etkili bir şekilde geçmesi amacıyla düzenlendiğini belirtmek gerekmektedir. Görüntü, fonda demir çubuğun çarpma sesiyle karardığında bu amaca yönelik bir araç daha kullanılmış olur. Böylece hızlı kurgu, yüksek ses, ani kararlar tekniklerinin tamamı, Tony'nin içine düştüğü durumun seyirciye aktarımını daha etkili kılmak için kullanılmıştır. Özellikle kameranin da bir süre sonra Tony'nin gözleriyle eşleşmesi, özdeşlik konusunda seyirciye oldukça yardımcı olmuştur.



Görsel 4.62. Tabanca ve demir çubuk

Görüntü yavaşça yeniden açıldığında sabah olmuştur ve etrafta böcek, rüzgâr, çıtırtı sesinden başka ses yoktur. Yere konumlanan kamera, Tony'nin tabancasından başladığı sola doğru kaydırma hareketiyle Tony'nin yerdeki bedenini tarar. Anlaşılan, Tony gözüne darbe almıştır. Tony'nin aldığı darbenin sonuçları, sade bir kamera hareketiyle verilmiştir. Çevresini eliyle yoklayarak ayağa kalkan Tony, iyi görememektedir. Üst açıdan, Tony'nin kapıdan çıkmak üzereyken ayağını çarparak fark ettiği Ray'in cansız bedeni gösterilir (Görsel 4.63.). Tony dışarıya çıktıktan sonra havaya bir el ateş eder ve sesin etkisiyle yere yığılır. Daha öncekilerden farklı olarak bu kez ayağa kalkamaz ve yer ile bedeni arasında sıkışan tabanca, karnına doğru ateş alır.



Görsel 4.63. Üst açıdan Ray'in cansız bedeni

Bu noktada film, romanın finalini vurgulamak istercesine sık sık Susan ile Tony arasında gidip gelecektir (Görsel 4.64.). İlk kesme, Tony tabancayla yaralandıktan sonra Susan'a yapılır. Susan küvette, suyun altında yatmaktadır. Bu esnada film, ses bandına kalp atışı sesi yerleştirir. Bunun, Tony'nin kalp atış sesi olduğunu söylemek mümkündür. Susan suyun altından çıkıp da derin bir nefes aldığı anda Tony'ye geri dönlür. Susan'ın aldığı nefesi Tony kullanmakta gibidir. Film, kalp atışı ve nefes sesleri üzerinden, iki karakteri daha önce hiç olmadığı kadar birbirine bağlamaktadır. Tony ve Susan'ın nefes alıp vermeleri, Tony'nin yerdeki bedenini sağa doğru kayarak gösteren kameranın hareketi boyunca birbirinin üzerine bindirilmektedir. Bir süre sonra Tony'nin acıyla inlemesine Susan da ortak olur. Kameranın sağa doğru başladığı yatay hareket, Tony'de, onun yüzünü ortalayacak şekilde son bulduğunda, Susan'da sola doğru devam etmektedir. Susan kısa bir süreliğine kameraya doğru baktıktan sonra Tony'nin aynı şeyi yapışını gösterilir. Fondaki kalp atışı sesi giderek yavaşlamaktadır. Tony'nin son nefeslerinde film, onun başına gelenleri çoktan okumuş olan Susan'da bunun etkisinin hâlen sürdüğünü göstermektedir. Bir süre sonra Tony ve Susan arasında gidip gelmeler, yavaşlayan kalp atışının ritmiyle aynı hızda gerçekleşmeye başlar. Her ikisinin de elleri, daha önce romanın evreninde Laura'nın taktığı görülen kolyededir. Susan'ın Tony'yle özdeşleşmesi bununla da sınırlı kalmaz. Susan'ın aldığı son bir derin nefesin, Tony'ye yapılan kesmede onun işine yaramayacağı anlaşılabacaktır. Kalp atışlarının durma noktasına gelmesiyle Tony hareket etmeyi bırakır. Cansız bedeninde açık kalmış gözleriyle kameraya doğru bakan Tony'den Susan'a yapılan son kesmede, Susan'ın ağzından "Edward" sözcüğü çıkar. Özdeşleşme, Susan ile Tony ekseninden, Tony ile

Edward eksenine kaymıştır. Romandaki ana karakterin ölümü üzerinden film, Susan'ın gerçek üzüntüsünün Edward kaynaklı olduğunu açık etmiştir. Sesin Susan ve Tony açısından taşıdığı ortaklık kadar, kamera hareketinin iki karakterin gösterilmesindeki devamlılığına da dikkat çekmek gerekmektedir. Filmin Susan-Tony özdeşleşmesini göstermek için kullanmayı tercih ettiği araçlar, hakkında olunan anlatının iyiden iyiye yüzeye, filmin anlatısının seviyesine çıktığını göstermeye de yarar.



Görsel 4.64. Son nefes

Filmin finali, Edward ile Susan'ın buluşma ihtimalini içermektedir. Edward'ın buluşmak için zaman ve mekân soran e-postasını gülümseyerek karşılayan Susan kısa süreliğine geçmişi düşünür. Susan'ın ayna önündeki hazırlığı, buluşma için gizleyemediği heyecanı kadar, ihtiyatlı davranma isteğini de gözler önüne serer. Aynadaki yansımasına göre bel ve göğüs çekim arasında gidip gelen çekimlerde Susan, örneğin, rujunun fazlasını alır ve yüzüğünü takmaktan son anda vazgeçer. Ayna önündeki son çekimde gülümseyen Susan, Edward'la buluşacağı restorana vardığında kamera onun ve mekânın tanıtıcı çekimlerini gerçekleştirir. Susan'ı diz ve boy çekimlerinde gösterdikten sonra kamera, restoran girişinde bir süreliğine onu çekmeyi bırakır. Susan ve Edward'a ayrılan masayı ortalayan genel çekim, restorana dair bilgi verme işlevini gerçekleştirmek kadar, söz konusu masanın önemini vurgulamaya da yarar (Görsel 4.65.). Susan masaya oturana kadar onu takibe devam eden kamera, onun masaya oturuşunu da

yine bu genel çekim üzerinden verir. Bundan sonra yapılan neredeyse her bir kesmenin zamanın geçişini göstermekte olduğu söylenebilir.



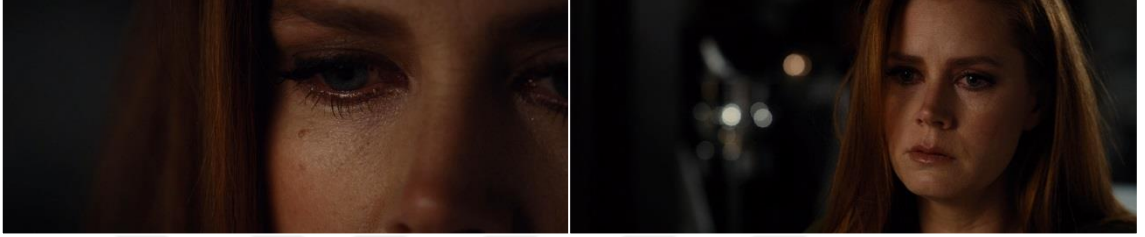
Görsel 4.65. Restoranda kurucu çekim

Susan’a ilk içkisi servis edilir, insanlar yiyip içmektedir, Susan’ın gözü kapıdadır... Bu kesmelerin birinde film, ses üzerinden Susan’ın heyecanını daha da görünür kılar. Müziğin devam ettiği ama restoran uğultusunun azaldığı ses bandı, bir çalışanın “Buradan, efendim.” demesini fırsat bilerek Susan’ın kulak kesildiği birinin gelişine odaklanır. Bu esnada baş çekiminde çerçevelenen Susan’ın yüzünde umut ve heyecan bir arada gibidir. Kamera bu çekimi gerçekleştirmeye devam ederken ses bandında ayak sesleri duyulmaya başlar. Film, bu sesleri ayırarak seyircinin de gerçekten Edward’ın geldiğine inanmasını istemektedir. Bu umudu boşa çıkan Susan, sesin geldiği yöne doğru bakıp emin olduktan sonra içkisine devam eder. Sesin ayrıştırılarak Susan’ın yakın çekimleriyle birlikte kullanılması, seyirci açısından da Edward’ın geldiğine yönelik bir umudu canlı tutmuş ancak bu umut, Susan’ın son yakın çekimindeki ifadesiyle söndürülmüştür. Filmin ses ve görüntü arasındaki uyumu gözetmesi durumu bu örnekte de görülebilir durumdadır.



Görsel 4.66. Zamanın geçişi

Zamanın geçişine bir başka örnek, restoranın az önceki kurucu çekimi denebilecek çerçevenin yinelenmesi ve burada bir görüntü bindirme efektiyle Susan'ın çevresindeki masaların yavaş yavaş boşalmaya başladığının gösterilmesidir (Görsel 4.66.). Artık Susan'ın içkisini yudumladığı göğüs çekimlerinde de arka plandaki masaların boşluğu dikkat çekmektedir (Görsel 4.66.). Birkaç kez daha Susan'ın içki yudumlayışı ve restoranın genel çekimi arasında gidip gelen film, aralara Susan'ın giderek umutsuzluğa kapıldığını sezdirenen çekimler yerleştirir.



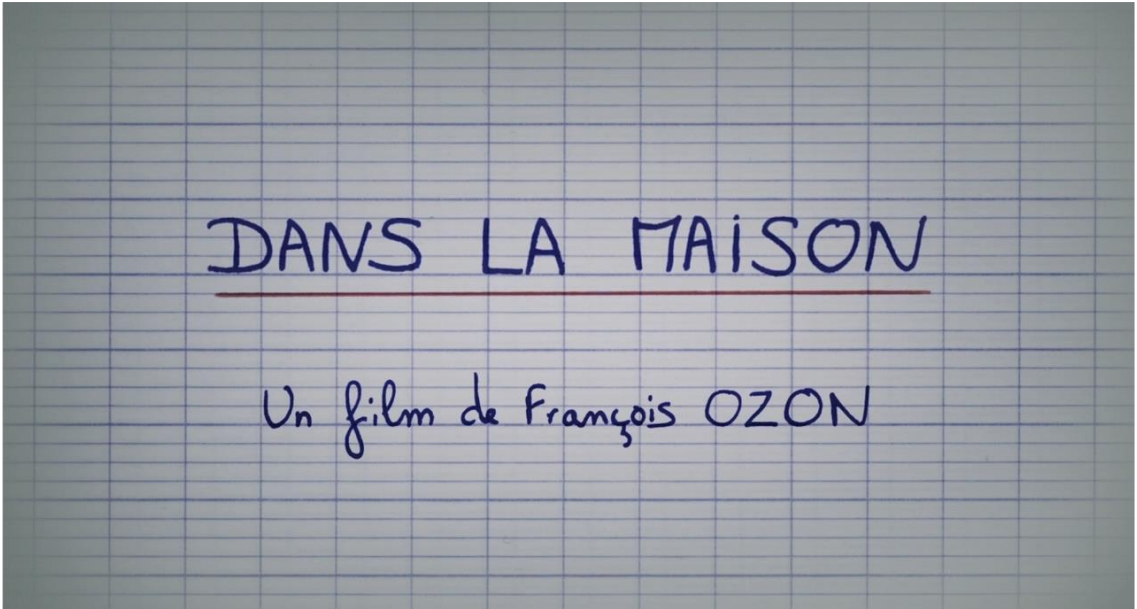
Görsel 4.67. Farkındalık ânı

Susan'ın içkisini masaya koyuşu, mutsuz yüz ifadesi, ellerini ovuşturması gibi yakın çekimler, zamanın geçişiyle birlikte Susan'ın duygu durumundaki değışikliğin işareti olur. Kim bilir kaçını içkisinden kaçını yudumunu almakta olan Susan'ın yüzünde artık yalnızca mutsuz bir ifade vardır. Bu durum, müziğin kesilmesiyle eş zamanlı yapılan bir detay çekimin ardından tamamen değışir. Susan'ın gözüne yapılan bu çekimde bir süre geçiren kamera baş çekimine geçtiğinde Susan'ın yüzü artık bir farkındalığın karşılığı gibidir (Görsel 4.67.). Edward gelmeyecektir ve belki de tüm bu yaşananlar, Edward'ın gelmeyeceği bu akşam yemeğini tam da böyle sonlandırabilmek için yaşanmıştır.

4.3. Evde

Film, Gustave Flaubert Lisesi'nin yaz tatilinden dönüşüyle başlamaktadır. Filmin ana karakterlerinden öğretmen Germain'in okulun boş koridorunda oturuyula açılan filmin ve jeneriğinin ilk dakikaları, lisenin kıyafet yönetmeliğindeki değışikliğe ayrılmıştır. Öğrencilerin yeniden okul forması giymesini gerektiren değışikliğin anlatıldığı toplantıda Germain, diğer öğretmenlerle arasında az da olsa mesafe kalacak şekilde konumlandırılır. Çok geçmeden, okul formasını giyen bir öğrenci bedeninin yakın çekimlerine geçiş yapan filmin jeneriği devreye girer. Jenerik, öğrencilerin önce okul

bahçesine, sonra da okul binasının içine gelişini hızlandırılmış çekimde gösterir. Ardından öğrencilerin formalarıyla çekindikleri fotoğraflardan oluşan ve birçok öğrencinin fotoğrafını birbirinin üzerine bindirerek hızlı bir şekilde gösteren bir kolaj gelir. Kolajın kendisine yaklaşılmayla fotoğrafların görüntüde kapladığı alan giderek büyür ve bu durum, sonunda iki öğrenci kalana dek sürer. Filmin adı, bir defter kâğıdına yazılmış şekilde seyircinin karşısına çıkar (Görsel 4.68.). Filmin açılışı ve jeneriği, filmin ve hakkında olduğu anlatının geçeceği çevreye ilişkin bilgilendirme yapacak şekilde düzenlenmiştir ve bu durum, aynı zamanda filmin ana karakterlerinde birinin kısa bir tanıtımına da yaramıştır.



Görsel 4.68. *Filmin adı*

Filmin hakkında olduğu anlatıyla ilgili ilk yaptığı şey, söz konusu anlatıya doğrudan dikkat çekmektir. Bunu görünürde yalnızca diyaloga dayalı bir şekilde yapıyor gibi olsa da filmin görsel ve işitsel düzlemi de diyaloglarla iş birliği içindedir. Evindeki yemek masasında öğrencilerinin ödevlerine not vermekte olan Germain, uzunca bir süre öğrencilerinin ve ödevlerin başarısız olduğundan yakınır. Bu esnada kamera çoğunlukla ikili çekimde Germain ve eve az önce gelen Jeanne'ı çekmektedir (Görsel 4.69.). Ara sıra Jeanne'ın mutfakta çay hazırlamasına hareketli kamera ve uzun çekimler aracılığıyla geçiş yapılırsa da çoğunlukla çerçevede Germain, Jeanne, masa ve masanın üzerindeki ödevler vardır. Filmin çekim ölçeği ve açısı özelinde harekete geçirdiği teknikler, ödevlerin önemine ilişkin önemli bir ipucu olma niteliği taşımaktadır. Germain

öğrencilerin ve ödevlerin çoğunluğuyla ilgili en sert tepkilerini verdiği sırada kamera da ona en yakın konumda, onun göğüs çekimindedir. Bu tercih, Germain'in öğrencilerine yönelttiği eleştirilerin altını çizmekle birlikte, sıradaki ödev kâğıdına odaklanmanın yolunu da yapmaktadır. Zira sıra Claude'un kâğıdına geldiğinde, önce kâğıdın arkalı önlü dolu olmasına şaşırarak Germain, sonra Germain'e doğru bakmakta olan Jeanne gelir görüntüye (Görsel 4.69.). Özellikle Jeanne'a yapılan kesme, onun çay yapıyor olmasıyla motive edilmiş gibi görünmektedir ama aynı zamanda Germain'in Claude'un kâğıdını okumak üzere olmasına bir hazırlık niteliği de taşımaktadır. Diğer ödevlerden farklı olarak, Germain'in Claude'a ait ödevi okuması göğüs çekimde başlamış ve devam etmektedir (Görsel 4.69.). Bu esnada çayıyla koltuğa kurulmakta olan Jeanne'a yapılan kesme, onun, başta ilgisiz de olsa, Claude'un ödevinin dinleyicisi olmaya hazırlandığı şeklinde görülebilir (Görsel 4.69.). Bu durum, Germain'in daha genel plandaki çekimi ile Jeanne'ın benzer ölçekteki çekimi arasındaki gidiş gelişlerde daha da belirginleşir. Her ikisi de Claude'un yazdıklarını merak denebilecek bir duyguyla takip etmektedir. Farklı ölçeklerdeki çekimler ile bu çekimlerin bir araya getirilişi, seyircinin de Claude'un ödevine dikkat kesilmesine yaramaktadır.



Görsel 4.69. Claude'un okuyucusu ve dinleyicisi

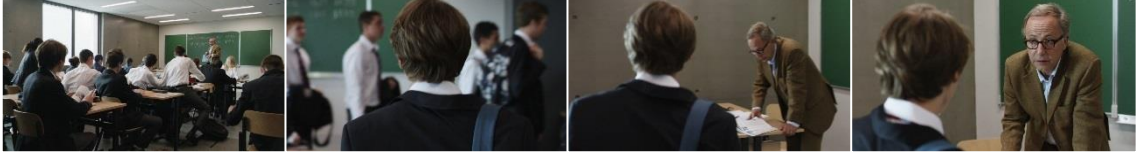
Kamera merak duygusunu vurgulamak için bir süre sonra her ikisine de yavaşça yaklaşmaya başlar (Görsel 4.70.). Kameranın öne doğru kaydırma hareketi ödevi hâlâ okumakta olan Germain'de daha uzun süreli olur. Ödevdeki şaşırtıcı bir tasvire geldiğinde Germain'in duraksaması, öne doğru kaydırmanın bu kez Jeanne'a yapılan kesmede devam etmesine neden olur. Bir süre daha karaktere yaklaşma durumu devam ettikten sonra, Germain'in çekimi artık baş çekimine dönüşmüş ve orada sabitlenmiştir (Görsel 4.70.). Claude'un "Sürecek" notuyla bitirdiği ödevinin okunması da bittiğinde Jeanne'ın çekiminin de göğüs çekime dönüştüğü anlaşılır (Görsel 4.70.). Claude'un ödevini böyle

bitirdiğine inanamayan Jeanne ayağa kalkıp da ödevi kontrol etmek istediğinde, kamera da bir sonraki çekimde onunla birlikte harekete geçer. Ödevi alaycı bulduğunu belirten Jeanne gözlüğünü de takıp Germain'in arkasına geçtiğinde daha öncekinden farklı bir ikili çekim kompozisyonu oluşur (Görsel 4.70.). Bu sayede Claude'un ödevinin bir şekilde hem Germain hem de Jeanne'ı etkilediğini söylemek mümkün hâle gelir. Mizansen, Claude'un ödevinin önemini vurgulayacak şekilde düzenlenmiş ve böylece hem ödevi hem de ona verilen tepkileri daha da fazla görünür kılmıştır.



Görsel 4.70. Claude'un ödevi dikkat çekiyor

Germain'in sınıfının ilk kez görüldüğü sahne, Claude'un fiziksel tanıtımına da yarayacaktır. Sınıfın genel plandaki çekimini, Germain'in ders anlatırken diz çekiminde kaydedilmiş görüntüleri izler. Bir sonraki genel çekim Claude'un oturduğu en arka sıranın arkasından, tahtanın önündeki Germain'i görecektir şekilde yapılmıştır (Görsel 4.71.). Öğrencilerin sınıftan çıkışını gösteren genel çekimin ardından, Claude'un başrolde olduğu takip çekimi gelir (Görsel 4.71.). Kamera Claude'un omuz hizasından onu takip ederek karakterin merkezde olmasını sağlar ve böylece biraz sonra Germain'in Claude'u görmek istediğinin habercisi olma işlevi kazanır. Bunu belirtmek için kamera, Claude öğretmen masasına doğru sola döndüğünde onun sağ omzunun sağında kalan Germain'i netler (Görsel 4.71.). Hareketli kamera Germain'e biraz daha yaklaştığında çekim artık bir ikili çekime dönüşmüştür (Görsel 4.71.). Böylece hareketini sonlandıran kamera, bundan sonra tipik denebilecek bir aç-karşı aç dinamiğinin başlangıcını da yapmış olur. Aç-karşı açya geçiş yapıldıkça kadarki görsel düzenleme, öğrenci-öğretmen ilişkisinin başlangıcına dair bir hazırlık işlevi görmüştür.



Görsel 4.71. Claude'u takip eden kamera

Germain'in Claude'u görme isteğinin altındaki neden, Claude'un ödevidir ve bu durum, Claude'un Germain'in isteği üzerine ödevi çantasından çıkarması sırasında, Germain'in gözlerinin sürekli çantada ya da ödevde olmasıyla vurgulanır. Ödevin içeriğinden şikâyetçi olduğunu söyleyen Germain sandalyesine oturduğunda kamera da onunla birlikte aşağıya kayma hareketi gerçekleştirir ve böylece, ödevinden şikâyetçi olunan öğrenci çerçevenin solunda bel ölçeğine alınır (Görsel 4.72.). Burada filmin açılı karşı açı dinamiği de değişmiştir. Takip eden çekimlerde Claude, kadrajın solunda oturmakta olan Germain'in solunda kalacak şekilde çerçevelenerek bir anlamda sorguya çekilmektedir. Germain cevap verirken ise artık çerçevede Claude yoktur; kamera, onun göz hizasından sandalyede oturan Germain'i çekmektedir. Bu durum, Claude'un, ödevi dersin hocası olarak Germain için yazdığını belirtmesine kadar sürer. Germain'i ödevin birincil okuyucusu olarak kodlayan bu bilgi, Claude'un ilk kez tek başına yer aldığı bir göğüs çekiminde gelmiştir (Görsel 4.72.). Germain Claude'un yazdıklarından örnekler okurken de devam eden bu çekimde Claude'un kendi yazdıklarından memnun olduğu net bir şekilde görünmektedir. Bir karakterin baş ya da göğüs çekiminde başka bir karakterin yer alıp almaması üzerinden film, diyalogun vuruculuğunu gözler önüne sermiştir.



Görsel 4.72. Yazdıklarından memnun Claude

Claude'un aslında sonraki haftaya kadar zamanı olan bir ödevi hemen teslim etmesi, filmin hakkında olduğu anlatıyı devam ettirmeye yarar. Burada film, daha önce kullanmadığı bir araç olan dış sese başvuracaktır. Ödev, çeşitli sıfatların bir metin içinde

kullanılmasıyla ilgilidir. Kamera Claude'un okul koridorunda yürüyüşünü sağa doğru kaydırma hareketiyle takip ederken (Görsel 4.73.) bu sıfatlar Claude'un dış sesinden okunmaya başlar. Kameranin hareketine eklemlenen dış ses, Claude'un anlatıcılığını vurgulamakla birlikte, hakkında olunan anlatıya dikkat çekmenin de bir yolu olur. Claude'un yürüyüşü, sıfatları hakkında kullanacağı arkadaşı Rapha'nın yanına geldiğinde son bulur. Tekli çekimdeki yürüyüşün Rapha'nın yanında sonlanması, çekimi ikili hâle getirir (Görsel 4.73.). Bu esnada Claude'un dış sesi sıfatları sıralamayı bırakmış ve kompozisyonun devamını okumaya başlamıştır. Görüntüde hâlâ Claude ve Rapha ikilisi varken dış ses Claude kendisini nasıl Rapha'nın evine davet ettirdiğinden bahseder, dış ses bir süreliğine kesilir ve diyalogun bu bölümü görüntüdeki Rapha'nın ağzından duyulur. Burada filmin anlatı içinde anlatı durumunu gözeterek ses bandında iki farklı anlatı arasında geçiş yaptığı söylenebilir. Claude'un Rapha'yı neden seçtiğini anlatmaya başlamasıyla film, gerçeklik algısını biraz daha bozarak kameranin konumunu tümenden değiştirir. Kameranin hızla Rapha'nın arkasından ona doğru yaklaşmasıyla Rapha yüzünü kameraya döner (Görsel 4.73.). Bir karakterin doğrudan denebilecek tanıtımında temel motivasyon, Claude'un ödevidir. Kamera Rapha'nın göğüs çekiminde sabitlenir gibi olduğunda Rapha dördüncü duvarı yıkarcasına seyirciye gülümsemektedir. Dördüncü duvarın yıkımı, az önce hakkında olunan anlatı yoluyla tanıtılan bir karakterin seyirci nezdinde cisimleşmesinde önemli pay sahibidir. Böylece filmin, kurmaca olduğunun bilincinde olmaya yarayan teknikleri de benzer işlevlerde kullanacağı anlaşılmış olur.



Görsel 4.73. Dördüncü duvarın yıkılışı

Kameranin film boyunca çoğunlukla Claude'un perspektifinden görüntüler sunacağının habercisi, onun neden Rapha hakkında yazmaya karar verdiğini açıkladığı bölümde gelir. Dış ses Claude tarafından geçen sene olarak belirtilen zamanda, Rapha'nın ailesinin onu okuldan almaya gelmesini izleyen Claude görüntüsü, Rapha ve ailesinin Claude'un gözünden görünen hâllerine kesmeler yapılmasına yarar. Burada dış ses, Rapha'nın ailesini ve en çok da evini merak ettiğini söylemektedir.

Bir sonraki çekimde yine şimdiki zamana dönmüştür ve başroldeki ev görünmek üzeredir. Rapha ve Claude'un evin bulunduğu sokaktaki yürüyüşünü sağa kaydırma hareketiyle takip eden kamera, bir süre sonra bir vinç yardımıyla yukarıya kayar. Müziğin de yükseldiği bu çekim son bulduğunda, Claude'un çok merak ettiği ev çerçevenin merkezindedir (Görsel 4.74.). Böylece film, adını da aldığı evi olabildiğince çarpıcı bir şekilde göstermiş olur. Kameranin görece büyük hareketi ve müzik, filmin kilit mekânının tanıtımında önemli rol üstlenmiştir.



Görsel 4.74. Ev

Claude'un ödevine bir sonraki geçiş, Jeanne'in ödevin devamını merak etmesi bahanesiyle olur. Bu kez seyirci evin içine girmek üzeredir. Dış seste kendi ödevini okumakta olan Claude'a gerçeklikteki diyalog sesleri de eşlik etmektedir. Dahası, kamera artık tamamen Claude'un gözü işlevi görmeye başlamıştır ve o, evle ya da Rapha'nın annesi Esther'le ilgili bir şeyden bahsettiğinde seyirci de bunları görmektedir (Görsel 4.75.). Kameranin Claude'la eşleşmesi, onun ana karakter oluşunu vurgulamakla birlikte, filmin hakkında olduğu anlatıyı kaleme alan olarak merkeze alınması işini de görmektedir.



Görsel 4.75. Evde

Okulun içindeki bir mekân değişikliği, Germain'in Claude'un ödevlerini ne kadar ciddiye aldığının kanıtını sunmaya yarar. Küçük bir çalışma odasında baş başa olan karakterler, Claude'un öyküsü üzerinde çalışmaktadır (Görsel 4.76.). Mekânın küçüklüğü, ikili çekimlerde yan yana duran karakterleri birbirine daha da yakın hâle getirmektedir. Diyalogdaki bir simetri, Claude'un her ödevini bitirirken kullandığı "Sürecek" ifadesinin aslında ne kadar uygun olduğunu ortaya koyar. Germain yararlanması için Claude'a birkaç kitap getirmiştir ve bunları "İlgini çekmezse geri verirsin." diyerek teslim eder. Aynı cümleyi Claude, bir sonraki ödevini Germain'e uzatırken kurar. Böylece Claude'un Germain'i (ve Jeanne'ı) avcunun içine aldığı Germain'in (ve seyircinin) yüzüne vurulmuş olur. Diyalog, doğrudan denebilecek bir şekilde, Claude'un yarattığı anlatının gücünü ortaya koymuş ve bu durumun altını, yanına aldığı çekim açıları ve ölçekleri yoluyla da çizmiştir.



Görsel 4.76. Öykü üzerinde çalışma

Claude'un öyküsündeki bir bölüm ilginç bir şekilde iki kez yazılır ve çekilir. İlkinde karakterlere yaklaşımı beğenmemiş olan Germain'in notlarını ciddiye alan Claude, ikinci versiyonda çeşitli değişikliklere gider (Görsel 4.77.). Filmin anlatım dili de buna paralel bir şekilde değişiklik gösterir. Örneğin ilkinde baba Rapha'nın çocukların ders aldığı odaya girişi çok daha direkt ve komik iken ikincisinde daha normaldir. Buna bağlı olarak kameranın çekim açısı da değişiklik göstermiştir. Germain'in gerçekçilik üzerine verdiği notlardan sonra Claude'un bu bölümde dikkat çektiği detaylar da farklı bir hâl almıştır. Burada Claude'un yazım dilindeki detaycılık, baba Rapha'nın üzerindeki kıyafetin rengini detaylandırması üzerinden verilir. Kostüm tasarımı, başta çekim açısı olmak üzere, diğer araçlarla birleşerek aynı işlevi yerine getirmiş ve Claude'un anlatısındaki değişikliğin gerçekleştiğini seyirciye göstermiştir.



Görsel 4.77. İki farklı versiyon

Claude'un, söz konusu iki bölümü yazarken geçmiş zaman yerine şimdiki zaman kipini kullanmasının açıklaması olarak evde kalmanın bir yolu olma düşüncesini ortaya atmasıyla, film de evde daha fazla zaman geçirmeye başlar. Bu, farklı yollardan gerçekleştirilir. Birincisi, özellikle ikinci versiyonda, dış sesin kullanımı bariz bir şekilde azaltılır ve Claude dışındaki karakterlerin ev içindeki davranışları daha uzun süreli görünür olmaya başlar. Bu açıdan, kameranın giderek daha fazla Claude olmaya başladığını söylemek mümkündür. Germain'in notları da hem dış ses olan Claude'un hem de evdeki Claude'un daha gözlemci bir karakter olarak inşasına yardımcı olur. Evdeki

planlar, ikili ve üçlü çekimler ile genel çekimler arasında gidip gelirken Claude'un gözlerinin sürekli karakterleri incelediği çekimlere kesmeler yapılır (Görsel 4.78.). Çekim ölçeklerinin bakış açısıyla kurduğu yakın ilişki, bir kez daha, anlatının yaratıcısı olarak Claude'a dikkat çekmenin yolu olmuştur.



Görsel 4.78. Üçlü, ikili, tekli çekimde gözlemci Claude

Germain'in ve Jeanne'in gündelik yaşamlarına iyiden iyiye sızmış olan Claude ve ödevleri, giderek daha fazla evin kendisiyle ilgili olmaya başlar. Claude'un Rapha'ya birbirinden zor üç soru vermesi bahanesiyle evi dolaşmaya çıktığı sahnede, az öncekinden de uzun sekanslar aracılığıyla baba Rapha ve Esther arasındaki konuşmalara şahit olunur. Bu bölümün girişinde evin uzak çekimine yer verilmesi, evin giderek daha da başrole oturmaya başladığının kanıtı gibidir. Dış ses Claude artık yalnızca yeteri kadar bilgi sağlamakta, gerisini Claude'un kendisinin gizli bir gözlemci olarak yer aldığı üçlü çekimler halletmektedir (Görsel 4.79.). Burada aydınlatmanın da bu durumu destekler bir nitelik kazandığını belirtmek gerekmektedir. Genel olarak loş bir ışıkla aydınlatılan salona tezat bir şekilde Claude, çok daha karanlık olarak merdivenlerde iyice gizlenmiş durumdadır. Baba Rapha'nın hareketlerine bağlı olarak Claude'un da yer değiştirmesi gerektiğinde, kamera da onunla birlikte hareket eder ve çerçevedeki üçlü çekimlere ya da Claude'un baş ve göğüs çekimlerine yeni şekiller kazandırır (Görsel 4.79.).



Görsel 4.79. Gizli gözlemci Claude

Claude'un gizli gözlemciliği Jeanne açısından bir sorundur ancak Germain onu ve kendisini, Claude'un aslında gerçekten orada olmadığı düşüncesiyle rahatlatır. Film kendisinin bir kurmaca olduğunun bilincinde olduğu kadar, kendi içindeki anlatının da

bir kurmaca olduğuna inandırmak istemektedir. Tam bu sırada Ozon, eve yeniden kesme yapar ve bu kez Claude'un aralık yatak odası kapısından baba Rapha ve Esther'i gözetlediği çekimi gösterir. Burada filmin, Germain ve Jeanne arasındaki konuşmalardan yola çıkarak evin içinde yaşananlardan hangisinin gerçek hangisinin kurmaca olduğunu bulanıklaştırmaya çalıştığı söylenebilir.

Germain'in Claude'un yazdıklarına giderek bağımlı hâle geldiğini göstermek için film kısa bir mola verir. Bu molada, Claude'un Rapha'ya matematik dersi verebilmesi ve böylece evde geçen yeni ödevler yazabilmesi için matematik sınavından iyi bir not alması gerekliliği sunulur. Bunun yerine getirilebilmesi için de Germain, Claude için matematik sınavının sorularını çalar. Bu noktada filmin dili, bu hırsızlık eylemini vurgulamak üzere düzenlenmiştir. Öğretmenler odasındaki çekimler, Germain'in bu işi hızlı ve gizli bir biçimde halletmesi gerektiğini gösterir. Rapha'nın matematik sorularının Claude'a Germain tarafından verildiğinden şüphelenmesi de ödevdeki yerini almıştır. Bu durum, bir yerde kendi adı da geçen Jeanne üzerinden verilir. Ödevi okuyan Jeanne ve tüm bu olanlara aslında mantıklı bir açıklama getiremeyen Germain arasındaki tartışma, ikilinin önce birbirlerine göre önlü arkalı oturdukları çalışma odasında gerçekleşir. Jeanne'ın ilk tepkilerinde ve Germain'in bunlara verdiği ilk cevaplarda çekimler, her ikisini de tek başına içerecek şekildedir. Ne zaman ki Jeanne soruları Germain'in gerçekten de çaldığını anlar, o zaman Ozon ikili bir genel çekime kesme yaparak sandalyesinden hışımla kalkan Jeanne'ın hareketlerini takip eder (Görsel 4.80.). Bu tartışmanın geneli, Germain'in Claude'un yazdıklarını neredeyse bir saplantı hâline getirdiğinin hissettirilmesine yarar.



Görsel 4.80. Jeanne ve Germain

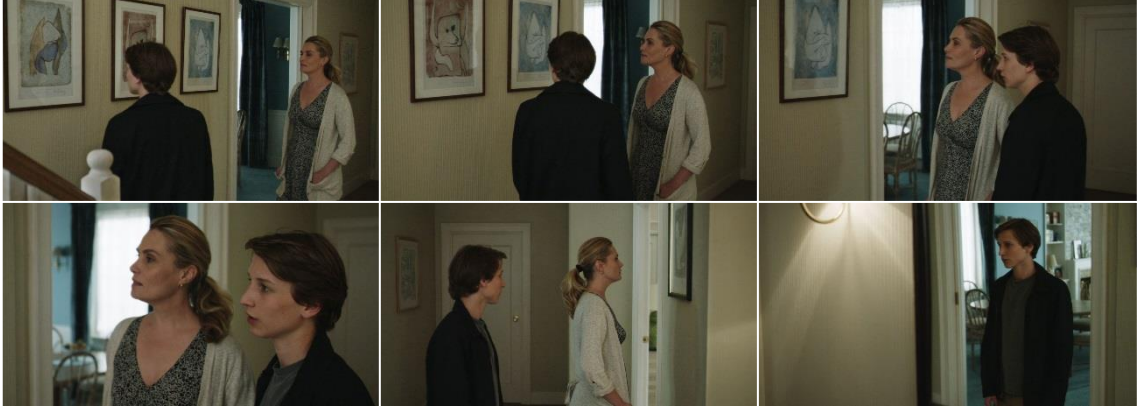
Claude'un sıradaki dikizciliği, baba ve oğul Rapha'nın birlikte basketbol oynamaya gitmesini fırsat bilerek evde yalnız kalan Esther'in yanına gittiği sahnede ortaya çıkar. Dışarıda başlayan çekimlerde yine gizli bir hava hâkimdir. Evin önündeki parka

konuşlanan Claude'un bir ağacın arkasına saklanarak eve doğru yönelttiği bakışları bu kez uzun odaklı bir objektif aracılığıyla gösterilir (Görsel 4.81.). Kamera, baba ve oğul çerçeveyi terk edene kadar ya Claude'un gözüyle eşleşmiştir ya da onun gözetlemeyi yaptığı ağacın yanında kalarak ağacı ve yanındaki bankı da çerçeveye dâhil edecek şekilde uzak çekimdedir. Objektif tercihi, kameranın hareketini de belirlemektedir. Claude eve doğru harekete geçtikten sonra kamera da onu izler. Claude'un evde Esther'le baş başa kalması vurgusu böylece dış sesin yanı sıra görüntüyle de verilmiş olur.



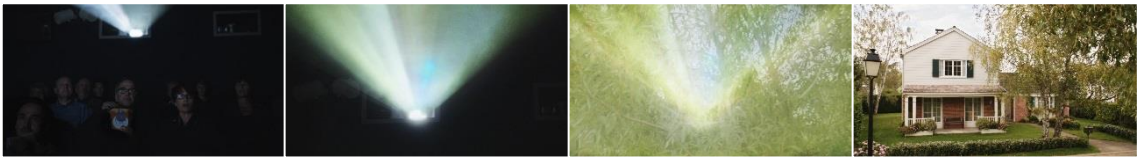
Görsel 4.81. Eve uzun bakış

Evin içinde her an Esther'le birlikte olan Claude, onun sempatisini kazanacak konuşmalar yapar. Bu sayede aralarında bir yaklaşmanın başladığı, dış ses tarafından da teyit edilir. Bu yaklaşmanın en görünür olduğu anlardan biri, evin koridorundaki tabloları içermektedir. Duvarda asılı tablolara birlikte bakan Claude ve Esther'in hareketleri birbiriyle uyum içindedir. Kamera da ikiliye uyumlu bir şekilde hareket etmekte ve mizansen kontrolünü büyük oranda karakterlerin hareketlerine teslim etmektedir (Görsel 4.82.). Düzenli aralıklarla ve daha çok diyalogdaki gidişata göre yaklaşma ve uzaklaşma hareketlerini uygulayan kamera, diyalog sona erdiğinde sağa çevrinme hareketi gerçekleştirir. Bunun seyircinin bakışını yönlendirdiği yer bir aynadır ve aynadaki görüntüde Claude tek başınadır (Görsel 4.82.). Az önce Esther'le neredeyse romantik denebilecek bir an yaşamış olan Claude'un bu yalnız görüntüsü, yaşananların gerçekliğini bir kez daha sorgulamayı gerektirmekte gibidir. Dış ses Claude'un, evin erkeklerine Esther'le baş başa yakalanmama hakkında söyledikleri de bunu destekler niteliktedir. Dış ses, az önce mizansen ve kamera hareketleri aracılığıyla tanıklık edilenlerin sorgulanması gerekliliğini ortaya koyarak, filmin biçimini oluşturan parçaların kimi zaman birbirleriyle uyumsuz çalışabileceğini de göstermektedir.



Görsel 4.82. Esther ve Claude

Gerçeklik algısı, takip eden sahnede de sorgulanmaya devam eder. Germain ve Jeanne'ın sinemaya gitmesini bahane eden kamera, onları salonun içinde de çekmektedir. Çerçevenin merkezinde, koltuklarında oturmakta olan çiftin üzerinden projektörün ışığı görünmektedir. Claude'un yazdıkları hakkında konuşmaktadırlar ve Germain, bunların iyi diyaloglar ve heyecanlı olaylar içerdiğinden bahsettikten hemen sonra kamera yukarıya doğru çevrinir (Görsel 4.83.). Böylece artık çerçevenin merkezinde yalnızca projektörün ışığı yer almaktadır. Bu durumun, Germain'in Claude'un yazdıklarıyla olan ilişkisinin tıpkı bir film seyrederek gibi olmasına benzetme için gerçekleştiğini söylemek mümkündür. Mekân tercihi, aydınlatma ve çekim açısıyla birleşerek karakterlerin duygu durumuna ilişkin bir çıkarım yapmayı olanaklı kılmıştır. Bu durum da filmin hakkında olduğu anlatının gücüne ilişkin başka bir çıkarım eşliğinde ele alınabilir. Çok geçmeden o anlatının merkezindeki ev yeniden görünecektir. Zira takip eden kesme, projektör ışığının beyazlığından yararlanarak evin önündeki ağaçlardan birinin dalları arasından yapılan gökyüzü çekimidir (Görsel 4.83.). Vinç yardımıyla sola kaydırılan kamera, evin genel çekimini verir (Görsel 4.83.). Claude'un ödevi hakkında konuşulan bir mekân olan sinema salonundan sonra yapılan kesme, Claude'un anlatısının ana mekânı olan evi bir kez daha merkeze oturtmuştur.



Görsel 4.83. Evin projeksiyonu

Projektörden çıkmış gibi çekilen ev, bu kez, Claude'un dikizciliğini farklı bir şekilde yansıtacaktır. Her ne kadar dış ses, Rapha'ya zor sorular verme bahanesinden bahsetse de ders ânı gösterilmez. Claude evin içinde odadan odaya gezip eşyalara dokunmakta ve hatta onları kullanmaktadır. Birkaç kez Esther'e ya da baba Rapha'ya yakalanma riskini de içeren bu bölüm, örneğin Claude'la birlikte yavaşça salınan ve yakalanma riski doğduğunda onunla birlikte saklanan kamera gibi, gerilimi artıracak öğelerle donatılmıştır.

Bu noktada Germain'in ödevde anlatılan olaylara müdahalesinden söz etmek gerekmektedir. Filmde belli bir âna kadar müdahalesini genel notlar düzeyinde tutmayı başaran Germain, öykünün içine çekildikçe, anlatılanların kurgusunda daha doğrudan bir şekilde belirleyici olmaya başlar. Bunun ilk örneği, Claude'un ilk kez evin dışındaki bir olaydan bahsetmesiyle gerçekleşmiştir. Baba ve oğul Rapha'ya basketbol oynamak için katılmaya karar veren Claude, onların bulunduğu tesise gider. Burada basketbol oynayabildiğine şaşırılan Claude'un, basketbol oynamayı neden bıraktığını açıklama yeri ve zamanı Germain'in hoşuna gitmez. İlk versiyonda dış ses ve gerçek ses bir arada kullanılmıştır ve verilen tepki oyun sırasında (Görsel 4.84.). Germain'in versiyonunda ise baba Rapha tek başına atış yapmaktadır ve Claude'un açıklaması, soyunma odasında ve sadece oğul Rapha'ya yapılır (Görsel 4.84.). Bu esnada film, Germain'in bunları anlatması ile anlattıklarının çekilmiş hâli arasında gidip gelir. Kurgu, hakkında olunan anlatıyı ön plana alacak şekilde motive edilmiştir. Claude'un basketbol oynamayı bırakma nedeninin annesinin onu terk etmesiyle olan ilişkisi, Germain'in doğrudan müdahalesiyle daha dikkat çekici olmuş ve film de bunu olduğu gibi kabul ederek göstermiştir. Bu anlamda kurgu ve ses, Claude'un anlattıklarının altını çizen araçlar olarak kullanılmıştır.



Görsel 4.84. İkinci iki farklı versiyon

Germain'in müdahaleleri bir sonraki ev sahnesinde doğrudan sözcüğünü de aşan bir boyuta ulaşır. Bunun nedeni, Germain'in artık anlatılanların içinde olmasıdır. Rapha ile Claude'un ders çalıştıkları sırada hakkında konuştukları Germain, birdenbire masanın

altından çıkar ve çocukların oluşturduğu ikili çekimi üçlü bir çekim hâline getirir (Görsel 4.85.). Farkındalık düzeyinde bir farklılık vardır çünkü Claude, öyküye doğrudan müdahale için ödev anlatısının içine dâhil olan Germain'i görmekte, duymakta ve hatta onunla konuşmaktadır; ama Rapha'nın olan bitenden haberi yoktur. Çekimin doğasındaki değişiklik, karakterlerin varlığıyla ilgili gerçek dışı bir durumu gerçekmiş gibi algılamaya olanak tanımıştır. Konuşulanlar, Rapha'nın Germain tarafından sınıfta küçük düşürülmesinin intikamını almaya yarayacak planı yapmak içindir. Bu planı geliştirme işi de Claude'dadır ve okul gazetesine Germain'i kötüleyen bir yazı yazılmasını içeren plan, Germain'in gözü önünde yapılmıştır. Rapha'nın bu planı benimsediğini göstermek için kamera, az önce ikili çekime aldığı Claude ve Germain'den sağa doğru kayarak Rapha'nın göğüs çekiminde durur (Görsel 4.85.). Plan, Rapha'nın aklına yatmıştır.



Görsel 4.85. Germain öyküde

Bu planın uygulanması aşamasında dış seste bir değişiklik yaşanır. Aslında Rapha'nın değil Claude'un yazdığı yazı, Rapha'nın sesinden okunur. Dış sesteki bu değişikliğin etkisini artırmak için film, fonda dış ses sürerken, Claude'un ilgili yazıyı yazıyor olduğu bir yakın çekimi gerçekleştirir. Çekimin yakın başlaması nedeniyle başta yazıyı yazanının kim olduğunun anlaşılmaması durumu, kamera geriye doğru kayma hareketini tamamladığında değişmiş olur. Seyircinin beklentilerini boşa çıkarma işlevi gören bu kullanımlar, filmin kurmaca olduğunun bilincinde olmasıyla birlikte düşünüldüğünde, bilindik tekniklerin başka amaçlara hizmet edebileceğinin kanıtı olur.

Germain'in Claude'un anlatısı içinde belirivermesinin ikinci örneği, çok daha çarpıcıdır. Bunda, Germain belirmeden önceki sahne geçişinin ilk kez evden eve yapılmasının da etkisi büyüktür. Giderek Claude'un arzularının bir yansıması olmaya başlayan öyküde Claude, baba Rapha ve Esther'in kavgalarını fırsat bilerek Esther'in eline bir kâğıt tutuşturmuştur. Gece gerçekleşen bu çekimden sonra zamanın akışı, Esther'in yüzünün gökyüzü görüntüsü üzerine bindirilmesiyle verilir. Kamera aşağı

doğru çevrindiğindeyse yeniden genel planda ev görünür. Böylece film, ilk kez Claude'un anlatışındayken zamanı bu denli ileri sarmıştır.



Görsel 4.86. Germain, Claude, Esther

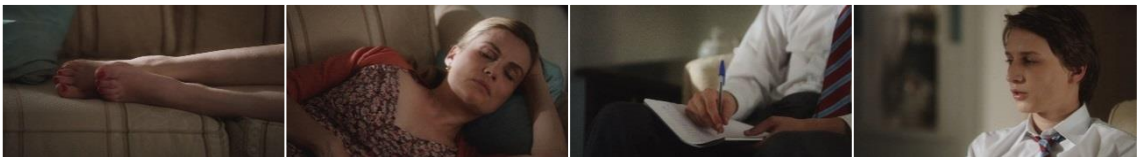
Ertesi gün olduğunda, sanki evi hiç terk etmemiş gibi duran Claude, Esther'le birlikte mutfaktadır (Görsel 4.86.). İkili, Claude'un bir önceki gece gizlice Esther'e verdiği nottaki şiir üzerine konuşmaktadır. Sıradan bir ikili çekimmiş gibi duran bu çekimin devamında, Esther'in ve çerçevenin solundan Germain giriş yapar (Görsel 4.86.). Germain'in girişi mutfaktaki tuvalet kapısından gerçekleşmiştir ve tam bu anda müzik bu girişi vurgulayan bir hâle bürünür. Kameranin hafifçe sola çevrinmesi, çekimin Germain'in diz ölçeğine göre gerçekleşmesine neden olur (Görsel 4.86.). Çekim ölçeğini belirleyen şey, Germain'in anlatıya dışarıdan dâhil olan bir karakter olarak belirmesidir. Bu kez Germain'in oradaki varlığından habersiz olan Esther'dir. Bir süre Claude'un Esther'i o evden kurtarma fantezisi üzerine konuşulduktan sonra, kameranın sağa doğru kayma hareketi gerçekleşir. Esther'in de bu esnada ayağa kalkmasıyla çekim artık üçlü bir çekime dönüşmüştür (Görsel 4.86.). Başka bir karakter, bu kez mizansenin düzenlenişini belirlemektedir. Esther ile Claude'un öpüşmeye başlaması, kameranın da Germain'le birlikte hareketlenmesine neden olur (Görsel 4.86.). Bu kez dikizci, öpüşmeyi farklı açılardan incelemeye başlayan Germain olmuştur. Bu esnada yay şeklinde sağa ve sola hareket etmekte olan kamera, Germain'in "Bir bu eksikti!" nidasıyla sola çevrinir (Görsel 4.87.). Diyalog, bir anlamda kamera hareketinin başlatıcısı olmuştur. Çerçeve, mutfığa doğru gizlice bakmakta olan şok içindeki oğul Rapha vardır. Müzik, yüksek sesli bir notayla bu ânın altını çizer. Bir kesme sonrasında yeniden sarılır vaziyetteki Claude

ile Esther'in yanına dönen Germain, Claude'a uyarılarda bulunur (Görsel 4.87.). Claude ise sarılmayı ve öpüşmeyi bırakmayarak bu uyarıları dinlemeyeceğini belli eder. O, Germain'in "Arzularını izle." önerisini dinlemiştir ve şimdi de bunu gerçekleştirmektedir. Karmaşık mizansen düzenlemesi ile kamera hareketlerinin birleşimi, Germain'in anlatıdaki varlığını çarpıcı kılmaya yaramıştır.



Görsel 4.87. Germain'in öyküden çıkışı

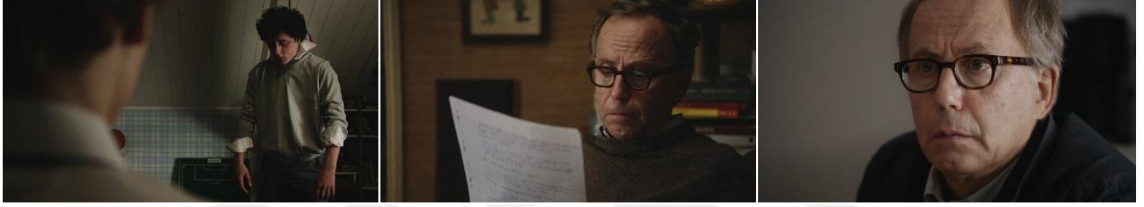
Claude'un anlatısında bir sonraki olay, Germain'in müdahalelerinin dahi yetersiz kalma riskine dikkat çekecektir. Claude evde, salondaki koltukta uzanmış kestirmekte olan Esther'i izlerken bir yandan da içinde bulunduğu anlatıyı kaleme almaktadır (Görsel 4.88.). Burada filmin, her iki anlatıyı iyiden iyiye iç içe geçirmeye çalıştığı söylenebilir. Zira dikizcilikle başlayan çekim, Claude'un elindeki defterin yakın çekimini de gerçekleştirdikten sonra Claude'un yüzünde son bulur. Kamera Claude'un yüzündeyken kalemin deftere sürterken çıkardığı ses net bir şekilde duyulmaktadır. Film, Claude'un, kendi anlatısı içinde o anlatıyı kaleme almakta olduğuna dikkat çekmektedir. Bunu yaparken, bu sefer kameranın ve karakterin hareketi ile ses birbirini tamamlar şekilde çalışmış ve böylece Claude'un bir anlatı yaratıcısı olarak konumuna dikkat çekmiştir.



Görsel 4.88. Dikizci Claude

Tam o anda evin içinden gelen başka bir ses ikisini de ırkılır. Claude'la birlikte sesin kaynağı kontrol edildiğinde oğul Rapha'nın kendisini asarak intihar ettiği görülür (Görsel 4.89.). Bu noktada elindeki kâğıttan olan biteni okumakta olan Germain'e kesme yapılması, onun yüzündeki endişeyi görmeyi sağlar (Görsel 4.89.). Bir sonraki çekim, fondaki gerilimli müzik eşliğinde hızla sınıfa giren Germain'e aittir. Heyecanla Rapha'nın sınıfta olup olmadığını soran Germain, aynı soruyu sınıftaki yerinde oturmakta

olan Claude’a da yöneltir. Claude’dan istediği yanıtı alamayan Germain’in sınıftan aynı hızda çıkışı kameranın Claude’un arkasında konumlanarak gerçekleştirdiği çekimle verilir. Kamera Germain’de, Germain’in gözleriye Claude’un üzerindedir. Hareketli kamera Germain’i koridor boyunca takip eder. Sekreterlikte Rapha’nın ailesine telefon açtıran Germain’in Rapha’nın sadece grip olduğu için okula gelmediğini öğrendiği anda gerilimli müzik birden kesilir. Yakın çekimde Germain’in şaşkın yüzü vardır (Görsel 4.89.). Anlaşılan, Germain gerçekten de Rapha’ya bir şey olduğunu, hatta belki de gerçekten intihar ettiğini düşünmüştür. Hızlı kesme, gerilimli müzik ve çoğunlukla hareketli kamera Germain’in anlatılanların içinde kendisini iyice kaybettiğine işaret etmektedir.



Görsel 4.89. İntihar gerilimi

Claude’un anlatısına bir son vermesi gerektiğini düşünen Germain, bunu, dersini iptal edip de tüm sınıf boşaldıktan sonra dile getirir. Claude en arkada, kendi sırasında oturmaktadır. Germain’in ön sıralardaki masalardan birinin üzerine yaslanmasıyla genel plandaki çekim gerçekleşir. Bu genel çekim sayesinde, daha önce bu sınıfta sıkça bir araya gelen ikilinin arasındaki mesafenin ilk defa bu kadar uzak olduğunun altı çizilir (Görsel 4.90.). Aralardaki boş sıralar da bu mesafenin vurgulanmasına yarar. Birbirlerinin omuzlarından yapılan aç-karşı aç çekimleri de, kullanılan uzun odaklı objektif nedeniyle, bu sınıfta daha önce gerçekleşmiş olanlardan farklıdır (Görsel 4.90.). Claude’un artık yazmayı bırakamayacağını söylemesinin ardından Germain’in okumayı bırakacağını söylemesi ise bir yalandan ibarettir. Filmin başından beri Claude’un anlatısına giderek daha da fazla bağlanmış olan Germain, Claude’un çöpe attığı kâğıtları alarak yeniden okumaya koyulur. Bir mekân olarak sınıf, iki karakter arasındaki ilişkinin zedelendiğini betimlemiş ve kamera da hem konumlandığı hem de gördüğü yer itibarıyla bu amaca hizmet eden bir araç hâline gelmiştir.



Görsel 4.90. Öykü bitmeli

Evde, baba Rapha'nın patronunun arabasını yaktığını anlatması dışında, mutlu son vardır. Esther hamiledir ve oğul Rapha artık Claude'u görmek istememektedir. Bu final, Claude'un salonun kapısından içeri girdikten sonra gerçekleştirdiği monologla taçlanır. Doğrudan kameraya bakarak konuşan göğüs çekimindeki Claude, mükemmel ailenin mükemmel evinde kendisine artık yer olmadığını belirttiğinde kamera geriye doğru kaymıştır. Baba, anne, oğul üçlüsünün oturduğu koltuğun arkasında onlara son bir kez baktığı genel çekimden (Görsel 4.91.) sonra Claude, çerçeveyi sağdan terk eder. Bu, filmin evin içindeki son çekimi olduğundan, evin ve Claude'un karşılıklı vedası olarak görülebilir. Hareketli kamera, filmin hakkında olduğu anlatının yaratıcısı olan Claude ile bu anlatının hakkında olduğu aileyi son kez bir araya getirmiştir. Çekimin bir fotoğrafı andıran yapısı, Claude'un sahneyi terk edişine gerçekten de bir veda havasının hâkim olmasına yaramıştır.



Görsel 4.91. Mükemmel aileye veda

Okul bahçesinde yaralı ve kıyafeti dağınık bir hâlde oturmakta olan Claude (Görsel 4.92.), filmin geriye dönüş tekniğini kullanmasına neden olacaktır. Bu durum, filmin evde geçen anlatısı dışında kendi anlatısını sekteye uğratması olarak görüldüğünde ilgi çekicidir. Aynı zamanda Claude'un yüzündeki yaranın ve kıyafetindeki dağınıklığın yarattığı merak unsuru da bu geriye dönüşle açıklanmış olur. Rapha, Claude'un, annesiyle yakınlaşmasından rahatsızlık duyduğu için ona yumruk atmıştır. Böylece filmin kostüm ve makyaj gibi araçları da dolaylı yoldan anlatı hakkında olma durumuyla ilişkilendirerek kullandığını söylemek mümkün olur. Geriye dönüş bitip de şimdiki zamanda geri dönüldüğünde Germain'in vücut dili ve oturma şekli, onun hâlâ evdeki öykünün finaliyle ilgili takıntısına uyum içindedir (Görsel 4.92.). Kucağında çantası, iki büklüm hâlde oturmakta olan Germain, ikili çekimde birlikte yer aldığı Claude'un az önce yaşadığı şeyi umursamadan ona finale ilgili öğütler vermektedir. Bu noktada Claude'un yazmayı bıraktığı gerçeği Germain'le ve seyirciyle paylaşılır. Bir süre sonra Claude'la birlikte yerden kalkan kamera, Germain ve Claude'u yeniden ikili çekime alarak Claude'un öykünün finaliyle ilgili uç denebilecek alternatifleri sıralamasını gösterir. Finale dair üç seçenek sayan Claude bunu yaparken film bu alternatiflerden hiçbirini göstermez. Bunun nedeni, bu alternatiflerin uç olmalarının yanı sıra, henüz yazılmamış veya yaşanmamış olmalarıdır denebilir. Buna tezat bir durum, Claude'un gitmek üzereyken arkasını dönüp saydığı dördüncü alternatifte yaşanır. Esther'in evdeki mutsuzluğundan ötürü Claude'a kaçması fantezisini içeren bu alternatif, Esther'in evden çıkışı ve Claude'un parkta onu bekleyişi üzerinden seyirciye gösterilir. Burada filmin bunu yaşanmış veya yazılmış gibi göstermesinin nedeni, hem bu versiyonun Claude tarafından gerçekten arzulanyor olması hem de filmin özellikle ikinci yarısından itibaren giderek bulanıklaştırdığı gerçeklik algısıdır.



Görsel 4.92. Dayağa rağmen öykü

Gerçeklik algısındaki bulanıklık, bir sonraki sahnede iyice açığa çıkar. O ana kadar Claude'un Esther'e şiir yazması ve onunla öpüşmesi gibi durumlar tam olarak açıklığa

kavuşturulmamışken şimdi bu yaşananlar üzerinden gerçekmiş gibi görünen bir veda sahnesi yaşanmak üzeredir. Bu gerçeklik hissine dair en büyük ipucu, Claude'un az önceki geriye dönüşteki kavgasında gözüne aldığı yaradır. Sağ gözünün üstündeki yarayla evin önündeki parkta beklemekte olan Claude'un bakış açısı bir kez daha uzun odaklı objektifle eşleşmiştir (Görsel 4.93.). Ancak bu kez, fondaki müziğin de yardımıyla, bu bakışta dikizlemeci ya da gözetlemeci bir yan yoktur. Hüzünlü denebilecek müzik, gerçekleşmek üzere olanların buruk bir vedaya ait olduğunun habercisi gibidir. Bahçesinde çamaşır katlamakta olan Esther, uzaktaki Claude'u yakın çekimde görür (Görsel 4.93.). Uzun odaklı objektifin Claude özelinde yarattığı etki, Esther tarafında da devam etmektedir. Esther, yakalanmaktan korkarcasına eve doğru yönelttiği bakışların ardından Claude'a yönelir. Kameranin Claude'un arkasında yer alarak gerçekleştirdiği uzak çekimde Esther, Claude'un solundan ona, dolayısıyla kameraya doğru yaklaşır. Bu çekimin karşı açısı da uzak bir çekimdir ve bu kez Esther'in arkasına konumlandırılan kamera, onun arkasına, yani eve doğru fırlattığı son bir bakışın da görünmesine yarar (Görsel 4.93.). Farklı çekim ölçeklerinin dikte ettiği açı-karşı açı düzenlemesi, Esther'in Claude'la buluşmak üzereyken hissettiği yakalanma paniğini sergilemeye yaramıştır.



Görsel 4.93. Kurtarıcı Claude

Esther Claude'un yanına geldiğinde oluşan ikili çekimde, iki karakterin arasından görünmekte olan ev çerçevenin merkezindedir (Görsel 4.94.). Esther'in elini cebine götürmesiyle gerçeklik algısına dair başka bir ipucu gelir. Cebinden, Claude'un ona yazdığı şiiri çıkaran Esther'in bu hareketi, şiir tam ortada çerçevelenecek şekilde bir yakın çekimle gösterilir (Görsel 4.94.). Merkezdeki nesne Claude tarafından teslim alındığında yeniden ikili çekime geri dönülür. Kamera, kurgunun da yardımıyla, bir kâğıt parçasının gerçekten de önemli olabileceğini sezdirmektedir. Claude'un Esther'i almaya geldiğini söylemesi Esther tarafından şaşkınlıkla karşılanır ve onun Claude'a gülerek verdiği tepki yakın çekimde görünür. Yine tipik denebilecek birkaç açı-karşı açı çekiminde Claude'un kafasındakilerin imkânsız olduğu gerçeği açığa çıkar. İkili yakınlardaki bir banka oturduktan sonra, ilişkinin anne-oğul ile yasak aşk arasında gidip gelen doğası, Esther'in

Claude'un âşık olduğu kişinin kendisi değil onun hayali olduğunu söylemesiyle, en azından Esther tarafından, açıklığa kavuşturulur (Görsel 4.94.). Esther ve Rapha'lar yeni bir hayata başlamak için Çin'e gidiyorlardır ve bu, dış sestten ve doğrudan kameraya bakan Claude'dan arındırılmış, gerçek bir vedadır. Claude'un bir süre önce büyük hareketlerle ve fotoğraf için poz verir gibi gerçekleşen vedasının, şimdiki vedayı gerçekçi kılmadaki payına dikkat çekmekte fayda vardır. O veda ne kadar gösterişli ve sahte olarak tasarlandıysa bu veda da o kadar içten ve gerçek olarak tasarlanmıştır. Veda özelindeki simetrisinin yararını gören film, oyunculuk ve diyalog üzerinden de bu hissi güçlendirecek adımlar atmıştır.



Görsel 4.94. Esther'e veda

Filmin bu kısmında yaşananların gerçek olduğu hissi, ilk kez Claude'un evinin ve babasının görünür olmasıyla desteklenmekte gibidir. Ancak burada da film, bir kez daha dış sese başvurarak Claude'un kendi hayatını anlatması yoluna gitmiştir. Claude uyanır, engelli babasını yataktan kaldırır ve ona kahvaltı hazırlar. Evden dışarı çıktığında elinde, içinde Germain'in ona ödünç verdiği kitaplar olan bir bavul vardır. Dış ses olarak o günkü ders programını sıraladıktan sonra bu kez okula ya da Rapha'ların evine gitmeyeceğini söyler. Kendi deyimiyle, öğretmeni Germain için bir final aramaktadır.

Claude Germain'in evine geldiğinde kapıyı Jeanne açar (Görsel 4.95.). Dış ses Claude bu kez, tıpkı Esther'de yaptığı gibi, Jeanne'ı betimlemektedir. Claude Jeanne'la ilgili bildiklerini sıralarken kapı eşiğindeki süre uzadıkça uzar (Görsel 4.95.). Jeanne ve Claude birbirlerini süzmektedir. Dış ses, filmin zamanını belirlemektedir. Burada dikkat çeken başka bir detay, Jeanne'ın arkasından görünen pencereden sızan ışığın parlaklığı ve yumuşaklığıdır. Bu bölümde bir kez daha gerçekliğin sorgulanmasına yol açan bir aydınlatmanın tercih edildiği söylenebilir. Sonrasında olup bitenlerin Claude'un yazdığı hâliyle yansıtacak olması da bu tercihi daha dikkat çekici kılmaktadır.



Görsel 4.95. Jeanne ve Claude

Germain eve geldiğinde Claude çoktan gitmiştir. Bu kez Claude'un yazdıklarını Jeanne, Germain'e uzatır. Böylece az önce tam da Claude eve girdiğinde kesilen görüntü, dış ses Claude devreye girdiğinde kaldığı yerden fakat bu kez evin içinden çekilmiş hâliyle devam eder. Jeanne ve Claude kitapları kitaplığa yerleştirirken (Görsel 4.96.) Germain'in zamanında yazmış olduğu kitapla ilgili de konuşurlar. Bu, Jeanne'ın yorumları üzerinden, Claude'un yazarlığının Germain'den daha iyi olduğunun dillendirilmesine yarar. Bu konuşma sırasında dikkat çeken detaylardan biri de dış ses Claude'un Jeanne hakkında da Esther'le ilgili düşündüklerine benzer şeyler söylemesidir. Dış ses, iki farklı versiyonundaki ortaklıklar üzerinden, iki karakterin Claude açısından benzerliklerine odaklanmayı sağlamaktadır. İkilinin birlikte yemek yedikleri masa, filmin hemen başında Germain'in Claude'un ödev kâğıdını ilk kez okuduğu masa olması nedeniyle dikkat çekicidir (Görsel 4.96.). Dekor, seyirci için hatırlatıcı olma işlevi kazanmıştır. Burada Claude Jeanne'a Esther'in hamile olduğunu söyledikten sonra konu Jeanne ve Germain'in çocukları olmamasına gelir. Claude, Germain'in kendisine Jeanne yüzünden çocuk sahibi olamadıklarını söylediğini söyler. Filmin herhangi bir yerinde seyirciye verilmeyen bu bilgi, filmin gerçeklikle olan ilişkisi düşünüldüğünde, şüphelidir. Claude'un ve Jeanne'ın bu ifadeyle ilgili tepkilerinin birbirlerinin omzundan değil de bağımsız birer göğüs çekim aracılığıyla verilmesi, Claude'un cümlesinin etkisini artırır (Görsel 4.96.). Çekim ölçeğinde çekimin doğasını değiştirecek şekilde yaşanan değişim, diyalogun gidişatını belirlemektedir. Tüm bunların üstüne çalan telefonu açmaya Jeanne, bir zoom çekim eşliğinde gider. Zoom'la Jeanne'ın sırtına yaklaştıkça onun telefonda duyduklarına verdiği olumsuz tepkiler de merak unsuru olur (Görsel 4.96.). Germain, Rapha onun matematik sorularını çaldığını söylediği için okuldan atılmıştır.



Görsel 4.96. Öykü yeni evinde

Bu noktada film, zaman geçişini bir kamera hareketiyle vermeyi tercih eder. Önce Jeanne'ın koltukta uyuyor olması ile Esther'inki arasında bir paralellik kuran film, bunu, fondaki müzik ve dış ses ile bizzat kamera hareketinin başlangıcı üzerinden yapar. Sağa doğru kayma hareketiyle koltukta uyumakta olan Jeanne'ı tarayan kamera, Jeanne'ın bedeninin bitiminde hafifçe sağa çevrinir ve gördüklerini betimlemekte olan Claude'da duraksar (Görsel 4.97.). Claude, Esther benzerliğine kendisi de dikkat çekerek, tıpkı onu izleyerek yaptığı gibi, gördüklerini ve daha fazlasını önündeki kâğıda yazmaktadır. Aşağı çevrinerek kâğıdı, oradan yukarıya çevrinerek Claude'un yüzünü gösteren kamera, geldiği yoldan geri dönmek için sola çevrinme hareketi gerçekleştirir (Görsel 4.97.). Fakat bu kez koltukta Jeanne yoktur. Koltukta, Claude'un yazdıklarını okumakta olan Germain oturmaktadır. Simetriyle yola çıkılan bu bölümde seyircinin beklentisini boşa çıkarma hamlesine geçiş yapılmış ve böylece aynı araçların başka amaçlarla da kullanılabileceğinin altı bir kez daha çizilmiştir. Germain'in okuduğu son satırlar, dış ses Claude'un sesinden duyulduğunda kameranın yukarı kayarak Germain'in göğüs çekiminde tamamladığı hareketi de son bulur (Görsel 4.97.). Claude, şimdi de Jeanne'ın kendisindeki arzuları uyandırdığını söylemektedir. Kamera hareketi, zaman geçişini vermekle kalmamış, yazar Claude'dan okur Germain'e giden bir köprü de kurmuştur.



Görsel 4.97. Dikizci Claude'dan okur Germain'e

Germain'in okuduğu son satırlar, oturduğu yerden hışımla kalkmasına ve hızla yatak odasına yönelmesine neden olur. Sallantılı kamera Germain'i çerçevenin sağında bırakacak şekilde ve aynı hızda takip etmektedir. Filmin başından beri bir kamera hareketi ilk kez bu kadar aciliyet barındırmaktadır. Yatak odasının kapısı açıldığında içerideki Jeanne'ın bavul toplamakta olduğu görülür. Takip eden diyalog, terk edilme ve kıskançlık doludur. Germain'in birkaç saniyeliğine Claude ve Jeanne'ı yatakta hayal etmesi ve belki de bu hayal sırasında Claude'un sinsi bir gülüş eşliğinde doğrudan kameraya bakması (Görsel 4.98.) nedeniyle bu hayale inanması, Germain'in Jeanne'a saldırmasına neden olur. Jeanne, Germain tarafından boğulmaktan bir kitap yardımıyla kurtulur (Görsel 4.98). Kurgu, az önce kamera hareketiyle verilen Esther-Jeanne benzerliğinin Germain açısından ne kadar kötü algılandığını göstermeye yaramıştır. Bu yapılırken bir karakterin kameraya doğrudan bakmasını yeniden kullanan filmin burada kamerayı Germain'le eşleştirdiğini söylemek mümkündür.



Görsel 4.98. Sanrı ve gerçek

Filmin son sahnesi, herhangi bir evin anlatısı hakkında olmaktan çok bizzat anlatmanın kendisi hakkındadır. Oturdıkları bankın karşısındaki apartmanın pencerelerini içeren kısa bir oyun oynayan Claude ve Germain, filmin finalini, daha

anlatacak çok şey olduğu düşüncesiyle yapar. İkisinin arkasından yapılan yukarıya doğru kaydırma hareketiyle kamera, müzikteki yükselme eşliğinde apartmanı çerçeveler (Görsel 4.99.). Sonrasında kamera apartmana yaklaşırken çerçeve oranının değişmeye başladığı görülür. Giderek daha geniş ekran olan çerçeve, apartmanın şekline uygun hâle gelir (Görsel 4.99.). Apartmanın, her biri farklı renkte ya da sıcaklıkta aydınlatılan daireleri pencerelerden taşmakta gibidir. Her bir pencere, içinde yeni bir hikâye, yeni bir anlatı barındırmaktadır.



Görsel 4.99. Çerçeve içinde çerçeve

4.4. Aidiyet

Film, yönetmenin kendi ağzından filmi neden çekmek istediğini anlatmasıyla başlar. Karanlık üzerine dış ses olarak konuşan yönetmen, teyzesine yazdığı mektubu okumaktadır. Yönetmenin kendi eserlerinde ortak olan ölüm temasından bahsetmesi, filmde anlatılmak üzere olanlarla ilgili bir ipucu olarak görülebilir. Neyin gerçek neyin yalan olduğunu bilmediğinden söz eden yönetmen, filme kaynaklık eden belgeleri ve nesneleri sıralar. Aralarında otopsi ve DNA raporları, telefon arama kayıtları, kargo zarfı, ilaç fişi gibi belgelerin ve nesnelerin bulunduğu kaynaklar, filmin anlatısı açısından kritik önemdedir. Zira özellikle her şeyin bir ifade tutanağından okunduğu ilk bölüm, bu kaynakların ışığında yaratılan gerçeklik hissinden yararlanmak üzeredir. Bu mektubun yazıldığı kişi olduğu düşünülebilecek bir kadın görüntüsü, filmin anlatısına geçiş için bir köprü işlevi görür (Görsel 4.100.). Filmin açılışını yönlendiren dış ses ve açılma, hakkında olunan anlatıya geçmeden önce kullanılan teknikler olarak dikkat çeker.



Görsel 4.100. Teyze?

Filmin anlatı hakkında olma hâli aslında yönetmenin mektubundan sonraki ilk saniyelerden itibaren bellidir. Dış ses kullanımı devam etmektedir ancak bu kez yönetmen yerine filmin ana karakterlerinden Onur'un sesi duyulmaktadır. Onun sesine, filmin ilk yarısı boyunca duyulacak olan müzik eşlik etmektedir. Yavaşça açılan görüntüde akşam karanlığında zar zor seçilen deniz görünmektedir (Görsel 4.101.). Bu, filmin ilk yarısında dış sese eşlik eden az sayıdaki çekimden biridir. Fonda Onur, kendisine ait genel bilgileri, olabildiğince monoton bir ses tonuyla vermektedir. 2000 yılının Eylül ayında Pelin'le tanıştıkları akşamdan bahsedene kadar anlattıkları, ailesine, eğitim hayatına, askerliğine ilişkin genel bilgileri içermektedir. Onur Pelin'i ilk kez Mersin'deki Mistik Kafe'de gördüğünü söyledikten sonra filmdeki ilk görüntü değişimi de gelir. Onur, kafenin önündeki kayalıklarda yalnız başına oturan Pelin'in yanına gittiğinden bahsettiğinde değişen görüntü, az önceki deniz çekiminin kıyıya yaklaşmış hâli gibidir. Çerçevenin sağ altında kayalıklar, ortasında ise bir iskele iskeleti bulunmaktadır (Görsel 4.101.). Çekim, dış sesin anlattıklarını destekleyecek şekilde düzenlenmiş ve kurgu da bu uğurda kullanılmıştır. Filmin ikinci yarısında gerçekten de Onur ve Pelin'in tanışmasına arka plan oluşturacak olan iskele, çekimde en büyük yeri kaplayan nesnedir. Onur Pelin'in mutsuzluğundan bahsederken bir kez daha değişen görüntü bu kez kıyıya vuran çöp ve yosun yığınlarını göstermektedir (Görsel 4.101.). Bu kez kayalıklar daha baskındır ve kamera onları ve denizi yere yakın bir konumdan kaydetmektedir. Işığın suya yansımalarından anlaşıldığı kadarıyla sabah olmaktadır.



Görsel 4.101. İlk kareler

Pelin'in daveti üzerine geceyi Pelin'in evinde geçiren Onur, gece sohbet ettiklerini ve Pelin'in ona kendi yazdığı şiirleri okuduğunu söyler. Onur'un "Ve ardından da seviştik." cümlesi, bir sonraki kesme için bahane olur ve bu kez çift kişilik bir yatak görüntüsü yansır görüntüye (Görsel 4.102.). Onur'un Pelin'e onunla yeniden görüşmeyi istemediğini söylemesi ve birlikte edilen kahvaltıdan sonra Pelin tarafından uğurlanması, filmin ikinci yarısının da sonudur aynı zamanda. Onur'un bundan sonra anlatacakları, filmin ikinci yarıda canlandırmayı tercih etmediği cinayet anlatısına aittir.



Görsel 4.102. İkinci yarıya hazırlık

Askerliği biten Onur, Pelin'in o askerdeyken kapalı olan telefonuna attığı mesajları okumasının ardından, Pelin'i görmeye karar verir. Bu, ilişkilerinin başlangıcı anlamına da gelecektir. Film bu gelişmeleri, bir otogar görüntüsü ile Pelin'in salonunun görüntüsünü peş peşe göstererek vermeyi tercih eder (Görsel 4.103.). Otogar görüntüsü filmin şimdiye kadarki görüntülerinde olduğu gibi sabitken Pelin'in salonundaki bir duvara ait olan çekim, kameranin yavaşça geriye doğru kaydırılmasıyla kaydedilmiştir. Onur'un İzmir'deki evinde geçirilen bir aydan uzun süreden ve bu esnada ailelerin tanışmasından bahsedilen bölümde kamera, bir evin girişine ait genel çekim ile bu çekimde de görülen kırmızı bir çarşafın yakın çekimini gerçekleştirir (Görsel 4.103.). Kameranin belli belirsiz hareketi bu çekimlerde de devam etmektedir. Evin girişinde öne, kırmızı çarşafın yakın çekiminde ise sağa doğru kaydırma hareketi vardır. Çekimler, seyirciye, anlatılanların geçtiği mekânlara ilişkin açıklayıcı olmaları yönünden yardımcı olmaktadır.



Görsel 4.103. Farklı anların kurucu çekimleri

Film, bundan sonra Onur ile Pelin'in yaptıkları planla ilgili görüntüleri, daha detaylı denebilecek bir şekilde paylaşacaktır. Olaydan bir ay önce İstanbul'a gidişlerinin açıklanmasıyla başlayan bu bölüm yine bir genel çekimle başlar (Görsel 4.104.). Pelin'in ailesinin Başakşehir'deki sitesine ait genel çekim, izleyen çekimde daha yakın bir apartman görüntüsüyle detaylandırılır (Görsel 4.104.). Bu apartmanın da girişini gösteren film, daha sonra evin içine girer (Görsel 4.104.). Evin içinde dikkat çeken, salondaki koltukların üzerlerinin örtülü ama pencerenin açık olmasıdır. Film, ifade tutanağına paralel bir şekilde, sanki evin olaydan sonraki hâlini göstermektedir. Burada açık duran pencere ise, perdelerin rüzgâr nedeniyle sallanması üzerinden, hareketsiz eve hareket kazandırmaktadır. Bu hareketlilik hâli, sağa doğru çevrinen kamerada da vardır.



Görsel 4.104. Cinayet mahalli

İçinde hayat olmayan karelerdeki nesnelerin hareketi, bir sonraki çekimde de devam etmektedir. Pelin'in aniden Onur'un İzmir'deki iş yerinde onu ziyaret etmesinin anlatıldığı bölüm, başında hiç kimse olmamasına rağmen kâğıtlara bir şeyler basmakta olan bir fotokopi makinesi içermektedir (Görsel 4.105.). Filmin ender iç mekân çekimlerinden biri olan bu çekimde aydınlatma da anlatılanların etkisini artıracak şekilde

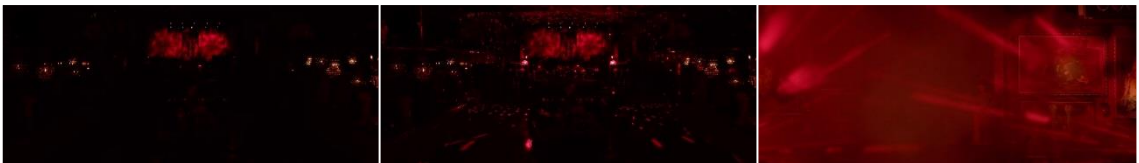
düzenlenmiştir. Loş bir ortam olarak resmedilen ofis görüntüleri (Görsel 4.105.) üzerine Onur, Pelin'in ailesini öldürtme planlarını kendisiyle paylaştığından bahsetmektedir. Mizansenlerdeki hareketsizlik ve aydınlatmadaki loşluk sayesinde yaratılan tekinsiz atmosfer, dış sesin anlattıklarıyla uyum içindedir.



Görsel 4.105. Hareketli ve durağan

Bu duruma tezat bir şekilde, Pelin'in Onur'dan anne ve babasını öldürmesini istediğinin anlatıldığı bölüme, deniz kenarındaki bir kayalığın üzerinden, denizin ve deniz kenarındaki yürüyüş yolunun görüneceği şekilde çerçevelenmiş bir çekim eşlik etmektedir. İkilinin Pelin'in ebeveynlerini öldürtme planının detayları olanca çıplaklığıyla anlatılmaktadır. Onur'un monoton ses tonunun, anlatılanların bir tutanak üzerinden okunduğunu en çok bu gibi anlarda fark ettirdiğinden söz etmek gerekmektedir. Onur'un sesindeki monotonluk, anlatılanların dehşet verici doğasıyla çelişki içindedir. Ofis görüntülerinde seyircinin tekinsizlik konusundaki beklentilerini karşılayan filmin şimdi bu beklentileri boşa çıkarması, esasen cinayet fikrinin kendisine daha fazla dikkat çekilmesine neden olmaktadır.

Loş ışık ve karanlık atmosfer, cinayeti işleyecek olan Recep adlı karakterden söz edilmesiyle geri gelir. Onur ve Recep'in bulunduğu gece kulübü, önce sahnesinin sonra dans pistinin kırmızı bir ışıkla aydınlatılması yoluyla, genel çekimde tanıtılır (Görsel 4.106.). Bu esnada müzikte de atmosfere uyum sağlayan bir dönüşüm gerçekleşir. Bununla da yetinmeyen Çevik, sahnenin yakın çekiminde duman kullanımı yoluyla daha da gizemli bir hava yakalamayı başarır (Görsel 4.106.).



Görsel 4.106. Gece kulübü

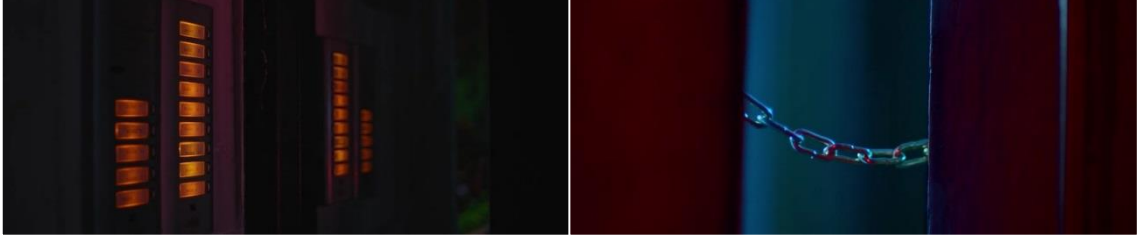
Onur'un araba kiralarak İstanbul'a doğru yola çıktığını anlattığı bölüm, Pelin'le buluştuğu alışveriş merkezinin genel çekimiyle başlar. Ardından, Pelin'in anne ve babasını uyutmaya yarayacak olan ilacın ismini de paylaşan Onur, Pelin'in o akşam Mersin'e gideceği bilgisinden ve uyutma planı işe yaramazsa uygulanacak olan alternatiften de bahseder. Bir benzinliğin güvenlik kameralarından alınan görüntülerin yer aldığı sıradaki çekim, filmin anlatılanlar ile gösterilenler arasında en doğrudan bağı kurduğu bölümün de başlamasını sağlar. Cinayetin işleneceği yere yakın olan bu benzinlikte, Onur'un kiraladığını söylediği araba, içi boş bir şekilde görünür (Görsel 4.107.). Cinayeti işleyecek olan Recep'in de Onur'a katıldığının söylenmesinin ardından çekim değişir. Bu kez araba, ön çaprazdan çekilmektedir ve sürücü tarafındaki cam aralıktır (Görsel 4.107.). İçinde kimse olmayan arabanın bu ve devam eden çekimleri, sanki içinde Onur ve Recep varmış gibi gerçekleştirilmiştir ve bu yanıyla huzursuz edici bir niteliğe sahiptir. Hatta Onur'un evin anahtarlarını Recep'e verdiğini ve planın detaylarını anlattığını söyledikten sonra kamera arabanın içine girer ve arka koltuktan, ön koltukların ikili çekimini gerçekleştirir (Görsel 4.107.). Bu, bir anlamda, koltukların olduğu kadar, orada olmayan Onur ve Recep'in de ikili çekimidir. Bu çekimde hareket, arabanın ön camından görünmekte olan diğer insanların dar alan derinliğinde perdeye yansıyan görüntülerinden ibarettir.



Görsel 4.107. Yolcusuz araba

O gece Recep'in apartmana girmeyi başaramaması, ardından Onur'un yardımıyla apartmana girmeleri ama bu kez de daireye girememeleri, ikilinin yeniden benzinlikteki arabaya dönüp geceyi orada geçirmelerine neden olur. Tüm bunlar olurken film, başarısız denemelerin gerçekleştiği mekânları tek tek göstermiştir. Örneğin ikilinin apartmana girişleri rastgele çalınan bir kapı zili sayesinde olduğunda, görüntüde apartman girişindeki ziller vardır (Görsel 4.108.). Daireye girişleri kapıdaki emniyet sürgüsü nedeniyle engellendiğinde de yakın çekimde bir emniyet sürgüsü görünür (Görsel 4.108.).

Dolayısıyla film, karakterlerini devreden çıkarsa dahi, bir cinayet girişimini, en azından mekânsal bütünlüğü gözeterek şekilde kurgulamaya devam etmektedir.



Görsel 4.108. Kapıda kalmak

Benzinlikte sabah olması beklendikten sonra yeniden apartmana dönülmüştür. Pelin'in annesinin kısa süreliğine evden çıkmasını fırsat bilerek eve konuşlanan Recep, cinayeti de o zaman işleyecektir. Hem aradan geçen zamanı hem de bu zaman diliminde, yani artık gündüzün aydınlığında farklı görünen mekânı betimleyebilmek için film, apartmanın farklı açılardan çekilmiş görüntülerini kullanır. Kameranin konumu, iki farklı çekimin ardından, dışarıdan içeriye doğru değişir. Bu çekimlerden ilki, apartmanın iki dairesinin balkonuna, dışarıdan, görece yakın denebilecek bir uzaklıktan gerçekleştirilen çekimdir (Görsel 4.109.). Kameranin sabit olduğu bu çekimi, onun yukarıya doğru çevrinme hareketini gerçekleştirdiği çekim izler (Görsel 4.109.). Bu kez apartmana olan uzaklık artmıştır ve çerçevenin içinde, daha fazla balkon ve pencere aracılığıyla daha fazla daire görünmektedir. Kurucu çekime benzer nitelikteki bu çekimde kamera yukarıya doğru çevrindikçe, çerçevenin tam ortasında yer alan apartman daha da büyümekte gibidir. Ne zaman ki çerçevenin üst kenarı apartmanın çatısıyla buluşur, o zaman Çevik kameranin konumunu ve açısını ters yüz eder. Bu kez apartmanın üst katlarından birinde konumlanmış olan kamera aşağıya doğru bakmaktadır (Görsel 4.109.). Bu esnada Onur'un anlattıkları da bu çekimle uyum içindedir. Zira Onur, Recep'in yukarıdan kendisini çağırdığını söylemektedir. Kameranin sabitten hareketliye geçişi ile onun aşağıdan yukarıya ya da yukarıdan aşağıya çevrinme hareketini gerçekleştirmesi, bir kez daha, dış sesin anlattıklarını gerçekçi kılmak için kullanılmıştır. Bu esnada kurgunun olabildiğince sade denebilecek doğası, filmin hangi parçasının hangi işlevle kullanıldığının daha rahat anlaşılmasına yaramıştır.



Görsel 4.109. Alt ve üst açı

Onur'un da eve girmesi, Pelin'in annesinin öldürüldüğü yatak odasının çekimini beraberinde getirir. Pelin'in annesi ile Recep arasında boğuşma yaşandığının bilgisi, seyircinin, cinayetin planlandığı gibi gitmediğini ve bu yüzden kan döküldüğünü öğrenmesini sağlar. Bu durum, yatağın önündeki şifonyerin üzerinde yer alan kan lekesinin yakın çekimde gösterilmesiyle desteklenir (Görsel 4.110.).



Görsel 4.110. Kan lekesi

Onur'un Pelin'i arayarak annesinin planladıklarından farklı bir şekilde öldüğünü ve bu yüzden kaçmaları gerektiği söylemesiyle filmin ilk bölümünün sonlarına da yaklaşmış olur. Önce Ankara'da buluşan ikili, sonrasında, akrabaların cinayeti öğrenmesi nedeniyle, farklı zamanlarda İstanbul'a dönmeyi kararlaştırır. Onur'un İstanbul'a dönüşü, uzun ve kesintisiz bir çekim aracılığıyla sunulur. Bir kez daha arabanın arka koltuğunda konumlanan kamera, yine arabanın ön camına doğru bakmaktadır; ancak bu kez, arabayı gerçekten de biri kullanmaktadır (Görsel 4.111.). Benzinliktekenden farklı olarak arabanın içinde birinin bulunması, iki çekim arasındaki benzerliğin sınırlı olmasına neden olmuştur. Yüzü herhangi bir şekilde seçilemeyen bu kişinin Onur'u temsil ettiğini söylemek zor değildir. Bunun bir kesinlikten çok tahmin düzeyinde kalmasının nedeniyse filmin henüz Onur'a ait bir görsel paylaşmamış olmasıdır. Onur'un seyahatine, filmin

atmosferik müziğinin yanı sıra, radyodan gelen sesler de eşlik etmektedir. Başlarda cızırtılı yapısı nedeniyle ne olduğu sezilemeyen seslerin daha sonra bir radyo programına ait olduğu anlaşılacaktır. Programın sunucusunun konuşmaları belli belirsiz seçilmeye başladıktan sonra programda bir şarkı çalınır. Şarkının sözsüz girişi filmin müziğiyle birlikte akarken hâlâ arabanın içinde olan seyirci, şarkının sözlerinin başlamasıyla birlikte bir jenerikle karşılaşır (Görsel 4.111.). Görüntü kararmıştır ve jenerik, filmin adandığı kişileri, filmin adını, filmin oyuncularını, yapımcısını ve yazar-yönetmen-kurgucu olarak Burak Çevik'in adını paylaşır. Filmin süresinin yarıya yakını geçtikten sonra bir jenerikle karşılaşılması şaşırtıcıdır zira bu noktada alışıldık anlamda başlayan ya da biten bir şey yoktur. Buradan hareketle, filmin, Onur'un anlattıklarından yola çıkarak anlatının bu kısmını başlangıç ya da bitiş noktası tayin ettiğini söylemek mümkündür.



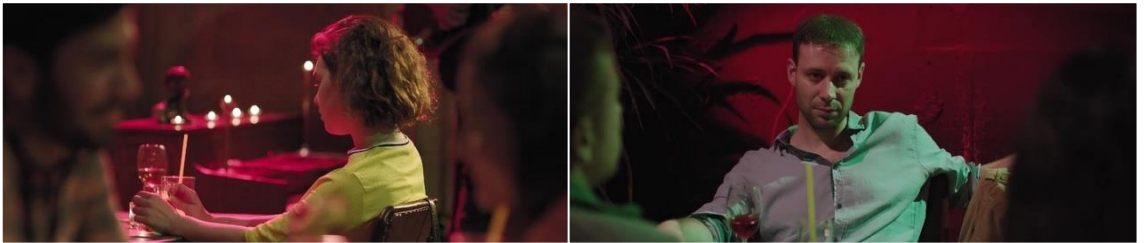
Görsel 4.111. Yolculuk ve jenerik

Birincil kaynağı radyo olan şarkı, bir süreliğine jenerik müziği olduktan sonra, filmin ikinci bölümüne geçişi sağlar. Şarkı, yakın çekimdeki bir çift elin (Görsel 4.112.) üzerine, bu kez canlı müzik şeklinde icra edilmektedir. Kaynağı üç kez değişen şarkı kadar, jeneriğin algılanışı da bu yeni görüntüyle değişmiştir. Az önce bir kapanış jeneriği işlevi gören yazılar, şimdi bir açılış jeneriği olarak algılanabilir durumdadır. Öyleyse anlatının başka bir bölümü başlamak üzeredir.



Görsel 4.112. Peçete

Mekândaki insanların çeşitli ölçeklerdeki çekimlerini gerçekleştiren kamera, çok geçmeden Onur'un bakış açısında sabitlenir. Görünen, filmin ikinci yarısının ilk görüntüsündeki ellerin sahibi olan Pelin'dir ve mutsuz denebilecek bir şekilde önündeki peçeteyle oynamaktadır (Görsel 4.113.). Arası normalde beklenenden daha uzun tutulan bir açı-karşı açı çekiminin ikinci parçası olarak göğüs çekiminde görünen erkek ise Onur'dur (Görsel 4.113.). Film, ikinci yarısını başlatan çekimin Onur'un bakış açısından motive edildiğini göstermek istercesine, Pelin'in oynadığı peçeteye yakın çekimde geri döner. Bir süre sonra peçeteyi masada bırakarak yerinden kalkan Pelin, Onur'un bir cam kenarına giderek onun dışarıya çıkışını izlemesine neden olur. Hem açı-karşı açı dinamiğinin farklı yapısı hem de alışıldık denebilecek şekilde kullanılmış yakın çekim sayesinde film, başkarakterlerini fiziksel olarak tanıtmayı işini aradan çıkarmıştır. Bu sayede, hakkında olunan anlatıya geçişin ilk adımı da atılmış olur.



Görsel 4.113. Açı-karşı açı

Film, bu aşamada ilk yarısındaki, yani başlangıçtaki ilk çekim olan deniz görüntüsüne benzer bir görüntüyü araya koyar. Böylece ilk yarı ile ikinci yarı arasındaki

bağlantı doğrudan denebilecek bir şekilde kurulmuş olur. Bu seferki değişiklik, fondaki dış sesin yokluğu ve bu çekimde geçirilen sürenin kısalığıdır. Onur'un, telefonunda oyun oynamakta olan Pelin'in yanına oturmasıyla film, ilk yarısıyla bir bağ daha kurar. Bu kez, Pelin'in sol omzunun üzerinden gerçekleştiren çekimin arka fonunda, filmin ikinci görüntüsünde yer alan iskele iskeleti görünmektedir (Görsel 4.114.).



Görsel 4.114. Pelin ve iskele

İkilinin sohbetlerinde ilk dikkat çeken, diyalogun, Onur'un ilk yarıda aktardıklarından çok daha fazlasını barındırmasıdır. Bu, diyalogun uzun tutulması kadar, herhangi bir konuşmanın bir ifade tutanağına sığmaması normal olan içeriğiyle de ilgilidir. Onur ve Pelin ilk kez tanışmaktadır ve konuşmaları buna uygun bir şekilde seyretilmektedir. Böylece daha ilk paralellikte film, ilk yarısında aktarılanlar ile ikinci yarısında göstermeyi seçtikleri arasındaki farkı vurgular.

Mersin'i sevmediğinden bahseden Pelin'in gidecek yeri olmadığını sezdiren "Nereye?" sorusundan sonra film, Onur ve Pelin'in yürümekte olduğu bir çekime kesme yapar. Kamera, ikilinin yalnızca dizlerinden aşağısını gösterecek şekilde, üst açılı bir çekimi gerçekleştirmektedir ve onlarla aynı hızda geriye doğru kaymaktadır (Görsel 4.115.). Aralarındaki sohbet devam eden Onur ve Pelin durduğunda kamera da onlarla birlikte durmakta ve onlar harekete geçtiğinde kamera da hareketini sürdürmektedir (Görsel 4.115.). Pelin tam Onur'a yalan söylediğini itiraf ettiği sırada çekim değişir ve bu kez kamera ikilinin arkasında konumlanarak onları izlemeye başlar (Görsel 4.115.). Az önce yalnızca bacaklardan oluşan ikili çekimin doğası değişmiştir ve değişme ânı göz önünde bulundurulduğunda, film, Pelin'in yalanını itiraf edişini önemli bulmaktadır.

Kameranın ikiliyle birlikte durup hareket etmesi devam etmektedir. Arkalarından gerçekleştirilen bel ölçekli bu çekimde kamera ilk olarak Pelin'in itirafı sırasında durmuştur. İkincisi ise itirafın bir parçası olarak Pelin'in çantasından çıkan bir fotoğraf nedeniyle gerçekleştirir. Psikoloji okuyan ve kendisini Onur'a da böyle tanıtan Pelin aslında okulu bırakmıştır ama bunu ailesi dâhil kimseye söyleyememektedir. Fotoğraf da seyircinin ilk bölümdeki ev görüntülerinden birinde gördüğü (aslında hiç yaşanmamış olan) mezuniyet fotoğrafıdır. Fotoğraf, seyircinin iki yarı arasında bağ kurmasına yarayan bir nesne olarak dikkat çekicidir. Böylece film, hakkında olduğu anlatının içinden, bu anlatıyı aktaran ana anlatıya bir nesne yoluyla da göndermede bulunmuş olur. İkilinin ve dolayısıyla kameranın bu uzun çekimdeki üçüncü duruşu, Onur'un Pelin'e bundan sonra yalan söylememeyi teklif etmesi üzerine gerçekleşir (Görsel 4.115.). Onur Pelin'e derin bir nefes aldırır, uzunca bir süre tutmasını söyler ve görüntü kararır.



Görsel 4.115. Yürüyüş ve takip eden kamera

Görüntü yavaşça açıldığında, birkaç ayrı yakın çekimde gösterilen kartpostallar ve fotoğraflar karşılar seyirciyi (Görsel 4.116.). Fonda Onur ve Pelin'in içeriye girişlerinin duyulmasıyla buranın Pelin'in evi olduğu anlaşılır. İkili konuşmaya devam ederken yakın çekim kartpostal ve fotoğraf görüntüleri de devam eder. Onur'un evdeki bitkileri sormasıyla kamera bir kez daha karakterlerle ama bu kez onların sesiyle eşleşir ve evdeki bitkileri göstermeye koyulur. Pelin bitkilerin adlarını söyledikçe perdeye adı söylenen bitkiler tek tek yansır (Görsel 4.116.). Kendi adının da bitkilerden geldiğini söyleyen Pelin, Onur'un sorusu üzerine bunu açıklamak üzereyken mutfaktan salona açılan pencereden görünür hâle gelir (Görsel 4.116.). Kurgunun ve diyalogun buradaki iş birliği, seyircinin Onur ve Pelin arasındaki ilişkiyi daha iyi hissedebilmesi için çalışmaktadır. Kartpostallarla ve fotoğraflarla dolu duvarın tanıdıklığı ile Onur'un sorularına verilen yanıtların vurgulayıcısı olarak çalışan kurgunun varlığı, seyircinin bu karakterlerle geçirdiği zamanın niteliğini olumlu yönde etkilemektedir.



Görsel 4.116. Kartpostallar, bitkiler, kahve

Uzunca bir süre görünecek olan Onur'un baş çekimi, kahve hazırlığını bitiren Pelin'in salona geçişiyle başlar. Konuşmalarının bundan sonraki büyükçe bir kısmı Onur'un ve Pelin'in tekli baş çekimleri aracılığıyla aktarılır (Görsel 4.117.). Kahvenin taşması nedeniyle yeniden mutfığa yönelen Pelin'in mutfak penceresiyle çerçevelenen çekimi yinelandikten sonra, bir süre sadece Onur'un yer aldığı genel çekim gelir. Bu genel çekimde, filmin ilk bölümünde evde kimse yokken gösterilen duvar bir kez daha tanındıktır. Film, önce Onur'un dış sesinin eşlik ettiği bu duvar görüntüsünü yineleyerek ilk bölümüyle doğrudan bir bağlantı daha kurmaktadır. Fotoğrafların ve kartpostalların yer aldığı duvara doğru yönelen Onur, konuşmanın gidişatını da duvardaki nesneler üzerinden belirler (Görsel 4.117.). Elinde kahve tepsisiyle salona dönen Pelin, kartpostalları neden ve nasıl gönderdiğinden söz ederken koltuğa oturur. Onur'un da onun yanına oturmasıyla ikili çekimde denge sağlanır (Görsel 4.117.). Kamera sabittir ve karakterlerin sohbeti tek bir uzun çekimde sürmektedir. Seyirci, karakterlerle normalde alışık olduğundan daha fazla zaman geçirmektedir. Bu durum, filmin başında, ifade tutanağında bu bölüme ayrılan süre hatırlanacak olduğunda bir kez daha dikkat çekicidir. Onur'un ifadesinde kapladığı alanın tersine, şimdi bu karakterler kendilerine ayrılan ve birbirlerine ayırdıkları zamanın artmasıyla ete kemiğe bürünmektedir. Pelin'in Onur'a şiirini okumaya başlamasıyla (Görsel 4.117.) bu etki perçinlenir. Zira yine ifade tutanağında bir cümleyle geçirtilen şiirin tamamı, seyircinin gözleri önünde ve tümüyle okunmaktadır. Şiirin bir yerinde devreye giren müzik, o ana dek filmde duyulanlardan farklıdır. Dahası, film, Pelin şiirini okurken şimdiye dek başvurmadığı bir yola başvurur. Filmde yine o ana dek görünmeyen ayrı bir mekân olarak bir orman, karakterlerin de içinde yer aldığı hayalî bir evren olarak şiire arka plan oluşturmaktadır (Görsel 4.117.). Zamansal ve mekânsal bütünlüğün bozulması, filmin hakkında olduğu anlatının içinde daha fazla zaman geçireceği anlaşılan seyirci için avantajlı bir durumdur. Bu sayede seyirci, Onur ve Pelin arasındaki ilişkinin nasıl güçlendiğini daha iyi anlama şansına erişir.



Görsel 4.117. Kartpostallar önünde sohbet ve ormanda şiir

Şiir, müzik ve orman, filmin evrenindeki zamanın geçişi için de bir bahane olur. Şiir bittikten sonra bir süre daha ormandaki karakterlerin yakın çekimlerini (Görsel 4.117.) gerçekleştiren kamera, sonrasında Pelin’in evine geri döner. Ormandaki seslerden şehirdeki seslere geçiş, eve dönüldüğünde gösterilen ilk şey olan perdenin arkasındaki açık pencereden duyulan bir araba sesiyle dikkat çekici hâle gelir. Perdeden sonra Onur’un ve Pelin’in bedenlerinden çok yakın ve hatta detay çekimler (Görsel 4.118.) gelir görüntüye. Ardından film, ses ile görüntünün uyumsuzluğunu kullanmaya başlar. Onur’un yatakta yatay pozisyonundaki vücudu çerçevenin ön kısmındadır, Pelin’in ise Onur’un omzu üzerinden yalnızca başı görünmektedir (Görsel 4.118.). Onur ve Pelin görüntüde bu şekilde yatmaktayken onların konuşmaları dış ses olarak verilir. Birbirlerine “Günaydın” demeleri, Onur’un saati sorması, birlikte kahvaltı etmeye karar vermeleri gibi konuşmalar, görüntüdeki karakterler sessiz bir şekilde durmaktayken duyulur. Bu konuşmalar duyulurken Onur’un gözleri kapalıdır, Pelin’se ara sıra Onur’a bakmaktadır. Sonrasında konu, Onur’un ilk bölümdeki ifadesinde de belirttiği gibi, yeniden görüşmemeye gelir. Bunun ses düzeyindeki geçişi, Onur’un birlikte geçirdikleri gecenin çok güzel olduğunu söylemesiyle yapılır. Bu esnada görüntüdeki Onur’un gözlerinin açılması dikkat çekicidir. Pelin, Onur daha lafını bitirmeden onun ne demeye çalıştığını anlamıştır. Sonrasında Pelin’in rüyasını anlattığı sözleri, bu kez kameranın konumunu değiştirmesi nedeniyle Onur’un sırtının görüldüğü çekimin üzerine verilir (Görsel

4.118.). Bu çekimin ardından Pelin'in yatakta tek başına yattığı çekim, bir süre sonra Onur'un bakkala gittiğinin duyulmasıyla açıklanmış olur (Görsel 4.118.). Film, ilk bölümdeki ifade tutanağının es geçtiği detayları seyirciye verirken bu detayların kendi içinde ayrı bir dış ses-görüntü dinamiği yaratmış ve detayların bir araya gelerek oluşturduğu bölümü seyirci için daha çarpıcı kılmıştır.



Görsel 4.118. *Detay çekim ve hareketsiz diyalog*

Kahvaltı, ikilinin sohbet ederken ne kadar iyi anlaştığının bir kez daha ortaya konmasını sağlar. Yine uzun ve kesintisiz bir çekimi tercih eden Çevik, kamerasını masanın üzerinde, masaya üst açıdan bakacak şekilde konumlandırmıştır (Görsel 4.119.). Masadaki kahvaltılıkları merkeze alan çekimde, Onur'un ve Pelin'in elleri de ara sıra çerçeveye girmektedir. Çerçevenin üst kısmından masaya vuran güneş ışığı masanın yumuşak bir şekilde aydınlatılmasını sağlamaktadır. Onur'un ve Pelin'in sesleri, fondaki kuş ve çocuk seslerine eşlik etmektedir. Herhangi bir müziğin kullanılmadığı bu çekimde konuşulanlar, daha çok gündelik hayattandır. Filmin anlatısında rolü olan askerlik ya da mezuniyet fotoğrafı gibi detayların konusu geçse de Onur ve Pelin, o günden önceki günlerdeki sıradan hayatlarında neler yaptıklarından bahsetmektedir. Geçmiş, hatırlaması giderek zorlaşan bir şekilde Pelin'in ağzından dökülür ve Onur'un "Peki, yarın ne yapacaksın?" sorusunu sormasından kısa bir süre sonra görüntü kararır. Karakterler özelinde geleceğe dair belirsizlik, seyirci özelinde ise birkaç ay sonra yaşanacakların ağırlığı, cevapsız kalan bu sorunun ardından kararın görüntüyle verilmek istenmiş gibidir. Kahvaltı masasının merkezde olduğu çekimde karakterlerin çerçeve dışı seslerinin kullanılması, ifade tutanağının monoton bir şekilde okunmasıyla verilemeyecek yakınlaşmayı aktarmanın yeni bir yolunu yapmıştır. Masayı aydınlatan yumuşak güneş ışığının da yardımıyla Onur ve Pelin arasındaki sohbet, bir ilişkinin olduğu kadar, bir cinayetin de habercisi olması bakımından oldukça dikkat çekicidir.



Görsel 4.119. Kahvaltı

Onur ve Pelin'in vedalaşması siyah görüntü üzerine dış ses olarak verilir. Seyirci bundan sonra olacakları bilse de izleyen çekimde belirsizlik havası hâkimdir. Veda sözlerini karanlığın üzerine vermeyi tercih eden film, sıradaki çekimi Pelin'in sırtı dönük baş çekimiyle düzenler. Alan derinliğinin oldukça dar tutulduğu çekimde Onur arka planda merdivenlerden aşağı inmektedir (Görsel 4.120.). Hem kararmanın hem de dar alan derinliğinin, Onur'un gidişini daha etkili kılmak için kullanıldığını söylemek mümkündür. Onur'un gözden kaybolmasından sonra Pelin yavaşça kapıyı kapatır ve emniyet sürgüsünü takar. Görüntüde yine karar ve açılma gerçekleştikten sonra sıralanan çekimler, Onur'un ardından geriye kalanlar şeklinde kurgulanmıştır. Önce bir önceki geceden kalma kahve fincanları ve onların ortasında Pelin'in sahte mezuniyet fotoğrafı, sonra kahvaltı masasından kalanlar gelir görüntüye (Görsel 4.120.). Pelin'in evindeki son çekimde onun, evinin koridoruna doğru bel çekimde, sırtı kameraya dönük bir şekilde baktığı görülür (Görsel 4.120.). Onur'un evden ayrılışının kurgu yardımıyla bir önceki geceye ait hatırlatıcılar eşliğinde sunulması sayesinde film, bundan sonra olacakların altını çizmek ister gibidir.



Görsel 4.120. Onur'un ardından

Film, hakkında olduğu anlatıdan bir kez daha çerçeve anlatısına, yani ifade tutanağına geri döner. Bir mezarlıkta farklı mezar taşlarının farklı açılardan ve ölçeklerden gerçekleştirilen çekimleri (Görsel 4.121.) sürerken Onur’un sesi duyulur. Onur’un konuşmaya başladığı sırada görüntüdeki mezar taşının üzerinde Aralık 2003 yazmaktadır ve bu, Pelin’in annesine ait olma ihtimali bulunan bir mezar taşıdır (Görsel 4.121.). Yani Onur, öldürölmesine yardımcı olduğu kişinin mezar taşının üzerine konuşmaktadır. Mekânın, yani mezarlığın bu şekilde kullanımı gerek olayların gerekse de filmin finaline uygun atmosferi sağlamaktadır. Onur, filmin ikinci yarısından hemen önce bıraktığı yerden devam ederek Pelin’in İstanbul’a dönmesinden sonra olanları anlatmaktadır. Annenin tırnaklarında doku örneğı bulunmuştur. Ertesi gün İstanbul’a varıp önce üstüne yeni kıyafetler alan Onur’un Pelin’le o gün buluşma isteğı Pelin tarafından reddedilir. Bunun yerine, Onur, polislerce alınıp götürölleceğı yer olan cenazeye katılır. Bunlar anlatılırken filmin son çekimi de perdeye yansımıştır. Alt açıdan mezarlıktaki kavak ağaçlarının üst kısımlarını ve gökyüzünü çekmekte olan kamera sabittir (Görsel 4.121.). Hareket, bir kez daha, çerçevenin içindeki nesnelerden, bu kez ağaçların rüzgârda sallanmasından kaynaklanmaktadır. “Benim olay hakkında söyleyeceklerim bundan ibarettir.” cümlesi, Onur’un filmi başından beri seslendirmekte olduğu metnin bir ifade tutanağı olduğunun kanıtı olarak gelir. Dış ses, çerçeve anlatıyı sonlandırırken filmin finalinin de hazırlığını yapmaktadır. Yaşananlardan duyduğu pişmanlığı dile getiren Onur, Pelin’in 21 yaşında genç bir kız olmasını da öne sürerek, yaşananların tüm sorumluluğunu üzerine almakta ve Pelin’in serbest kalmasını talep etmektedir. Film, gerçek bir kapanış jeneriğıyle sonlanır (Görsel 4.121.).



Görsel 4.121. Mezarlıkta final

5. SONUÇ

Sinema çalışmalarındaki içerik ve yorum merkezli bakış açısının ve bunun nedeni olarak görülen anlatı odaklı film incelemelerinin sorun edildiği bu tezde, bu sorunu aşabilmek için anlatı hakkında olan dört film, film biçimi öncelenerek incelenmiştir.

Filmlerin incelenmesi sırasında film biçimini ön plana alma isteği, çalışmanın Yöntem ve Alanyazın bölümlerini şekillendirmede rol oynamıştır.

Yöntem arayışı sırasında, anlatı hakkında olma ölçütü üzerinden bir araya getirilen dört filmin kendine özgü yanlarını ortaya çıkarma yetisi belirleyici olmuştur. Buna göre, biçimci ve yeni-biçimci görüşlerden yola çıkılmış ve sonunda tekil filmin biçimine işlevsel yaklaşımda karar kılınmıştır. Yeni-biçimcilerin yaklaşım-yöntem ayrımından yararlanan bu çalışmada, böylece, ilgili yaklaşımın çalışma kapsamına alınan dört filmin incelenmesinde kullanılan yöntemi geliştirmeye uygun olup olmadığı da sınanmıştır. İlgili yaklaşım ve yöntem sayesinde, filmlerde anlatı hakkında olma durumunu yaratan, ileten, güçlendiren tekniklere dikkat çekilebilmiştir. Anlatı dışında kalan film biçimi öğelerine odaklanma yoluyla dört filmin biçimsel düzenlenişi ön plana alınmış ve bu yapılırken araçlar arasındaki ilişkilere anlatı hakkında olma işlevi üzerinden yaklaşmıştır. Filmlerin anlatı dışında kalan biçimsel parçaları arasındaki ilişkilere dikkat çekmek, bu çalışma özelinde biçimin diğer kullanımlarını reddetmeyi de beraberinde getirmiştir. Yönetmen, dönem, ekol ya da akım biçemlerinin devre dışı kalması, normal şartlar altında bir araya gelmesi beklenmeyen dört filmin aynı çalışma kapsamında incelenmesine olanak tanımıştır.

Alanyazın düzenlenirken üzerinde durulan biçim kavramı, çalışmanın sorunu olan içerik merkezliliğin sanat ve sinema alanında nasıl yer aldığının özetlenmesine yaramıştır. Biçim, içerik, biçem, işlev kavramlarının hem sanat hem de sinema özelindeki karşılıkları, genelden özele, yani eserin ya da filmin kendisine doğru olacak şekilde ele alınmıştır. Bu yapılırken gerek sanat gerekse de sinema açısından içerik merkezlilik sorununa değinen kaynakların taraması yapılmış ve bu kaynaklardan önemli görülen bölümler çalışmanın içine yerleştirilmiştir. Bu sayede içerik merkezlilik sorununun sanat ve sinema açısından var olduğu sonucuna varılmış ve bununla birlikte bu sorunun olası çözüm yollarından da bahsedilebilmiştir. İçerik merkezliliğin yanı sıra Alanyazın bölümü, Rus biçimciliği, yeni-biçimcilik ve bilişselcilik gibi düşüncelere ait kaynakların kullanılmasına da yaramıştır. Bu durum hem içerik merkezlilik sorununu hem de biçim ve biçem kavramlarına yaklaşımı farklı perspektiflerden ele almaya yardımcı olmuştur.

Bu çalışma kapsamında incelenen dört film, anlatı hakkında olma durumunu hem sinemaya hem de kendilerine özgü bir şekilde yansıtmıştır. Aralarında kimi ortaklıklar görülse de dört filmin ortaya koyduğu en önemli sonuç, hakkında oldukları anlatılara farklı araçların kullanımı yoluyla dikkat çekmiş olmalarıdır. Araç bazında görülen ortaklıklar da filmlerin özgün biçimleri içinde işlemiştir. Bu durumun, sinemanın olanakları hakkında düşünmeye sevk ettiği düşünülmektedir.

Anlattığımız Hikâyeler, belgesel sinemanın bir örneği olması nedeniyle, bağlı bulunduğu üst türün biçimsel araçlarını sıklıkla kullanmıştır. Örneğin dış ses, röportaj, arşiv görüntüsü gibi araçlar, görünürde ve çoğunlukla, seyircinin belgesel sinemadan alışık olduğu şekillerde kullanılmıştır. Film ve filmin bir anlatı hakkında olma durumunu farklı kılan, bu araçların kullanılma şekillerinde meydana gelen değişikliklerdir. Film, dış ses kullanımında dış sesin yazım ve kayıt aşamalarını da seyirciye göstermeyi tercih etmiş, röportaj tekniğinin kullanımı sırasında çerçeve dışı alanı ve çerçeve dışı sesi de dâhil ederek ilgili tekniği farklılaştırma yoluna gitmiştir. Röportajlar sırasında, konuşan kişinin çerçevelendiği alanın dışında kalan ve genelde set malzemelerini de içeren kadrajlar kullanılması, seyredilen şeyin bir belgesel olduğunu hatırlatma işini yerine getirmiştir. Bunun dışında, röportajları yapan kişinin yönetmen Sarah Polley olması durumu da kendisinin sık sık çerçeve dışı ses olarak konuşulanlara dâhil olmasıyla belli edilmiştir. Belgesel sinemanın bir başka geleneksel aracı olan canlandırma, *Anlattığımız Hikâyeler*'in arşiv görüntüsü kullanımını tümünden farklılaştırması bakımından dikkat çekicidir. Zira burada film, hakkında olduğu anlatıyla olan bağları güçlendirmek için, bir canlandırma yapıldığını seyirciye baştan açık etmemeyi tercih etmiştir. Bu sayede, ilk seyredişte anlaşılması güç olan bir giz yaratılarak, kullanılan arşiv görüntülerinin etkisinin artması sağlanmıştır. Filmin sonlarına doğru açık edilen canlandırma aracı, film boyunca aslında arşiv görüntüleriymiş gibi anlaşılacak şekilde düzenlenmiştir. Burada *Anlattığımız Hikâyeler*'in alışıldık belgesel sinema pratiklerini aşan yanlarına dikkat çekmek gerekmektedir. Canlandırmanın film boyunca gizli tutulmak istenmesi, canlandırma ile arşiv görüntüleri arasındaki benzerlik ilişkisinin kusursuz olmasını gerektirmiştir. Bu nedenle canlandırmanın gerçekleştirilmesi için kullanılan diğer araçların da arşiv görüntülerine benzerlik ölçütü üzerinden düzenlenmesi şart olmuştur. Örneğin görünürde yalnızca röportaj yapılan kişilerden oluşan ve herhangi bir oyuncu içermeyen kadroya, canlandırmanın gizli yapısı nedeniyle, aslında kamera önünde konuşan ya da hakkında konuşulan kişilerin geçmişteki hâllerine oldukça benzeyen

oyuncular da dâhildir. Oyuncu seçiminin başarılı olması, söz konusu oyuncuların ilgili kişileri canlandırırken gösterdikleri performansları, yani oyunculuğu da ilgilendirmektedir. Geçmişin Sarah Polley tarafından yönetiliyor oluşu, oyuncu seçimi ve oyunculuk dışındaki araçlara odaklanmayı da gerektirmiştir. Başta dekor olmak üzere saç, makyaj ve kostüm tasarımı gibi mizansene ait olduğu söylenebilecek araçların tamamı, geçmişin canlandırılmasına uygun bir şekilde düzenlenmiştir. Seyirciye, seyrettiklerinin aslında bir canlandırma olduğunu sezdirmeme çabası, filmin Super 8 mm film estetiğini kullanmasının da nedenidir. Canlandırma özelinde yaratılmak istenen giz bakımından şemsiye bir araç olan Super 8 estetiği, var olan arşiv görüntüleri üzerinden sunulan geçmiş ile canlandırma aracılığıyla geçmişteki boşlukları doldurma görevi verilen şimdi arasındaki geçişlerin benzerliğinin en önemli nedenidir. Oyuncu seçiminin, oyunculuğun, mizansene ait öğelerin yanı sıra kamerayı ve kurguyu ilgilendiren öğeler de Super 8'e göre biçimlendirilmiştir. Çekim açıları ve ölçekleri ile kamera hareketleri, arşiv görüntülerinin tamamlayıcısı olma işlevi görmüştür.

Gece Hayvanları, hakkında olduğu anlatıya geçiş için başkarakterini kullanmış ve filmin ilk bölümündeki araçlarını da buna göre tasarlamıştır. Susan'ı mesleği, evi, ilişkisi, geçmişi gibi açılardan inşa eden film, bunu, çoğunlukla yakın çekimin ve hareketli kameranın kullanımı aracılığıyla gerçekleştirmiştir. Susan'ın bir okuyucu olarak inşasını da içeren bu durum, romanın anlatısı filme dâhil olduktan sonra, söz konusu araçların farklı kullanımlarına ya da yanlarına yenilerinin eklenmesine yol açmıştır. Örneğin romanın yakın çekim görüntüsü Susan'ın karşı açısı olarak gösterilirken daha önce kullanılmayan bir üst aç çekimi ya da detay çekim Susan'ın okuyucu olarak rolüne vurgu yapmıştır. Susan'ı okur olarak kodlayan bir başka araç da oyuncu seçimidir. Film (ya da Susan), Amy Adams'a benzeyen Isla Fisher'ı romanın evrenine yerleştirerek bir anlamda Susan'ı (kendisini) romandaki olaylardan soyutlamıştır. Ancak soyutlama sınırlıdır çünkü film, oyuncu seçimi dışında kalan neredeyse her bir aracı iki evreni birbirine yaklaştırmak için kullanmıştır. Susan-Laura örneğinden ilerlenecek olduğunda, kostüm tasarımının parçası olan bir kolyenin filmin farklı yerlerine yerleştirilen yakın çekim görüntülerinin bu iki karakteri birbirine bağladığından söz etmek gerekmektedir. Ses (ya da sessizlik) ve müzik de film ile roman evrenlerini birbirine bağlayan araçlar arasındadır. Çoğu zaman ses bandı, iki evren arasındaki geçişlerde devamlılık arz etmiştir. Roman ile film evrenleri arasındaki köprü, geçmişe dönüş tekniğinin kullanılmasıyla birlikte, filmin şimdiki zamanı ile geçmiş zamanı ve roman arasında olmak üzere güncellenmiştir. Herhangi iki

evren arasında gidip gelmeler sıklıkla görüntü bindirme efektini çağrıştıran geçişlerle sağlanmış ve bu sayede bir karakterin ya da kameranın hareketlerinde de devamlılık gözetilmiştir. Böylece, seyircinin, özellikle Susan ile Tony, Susan ile Edward, Edward ile Tony arasındaki ilişkileri kurması kolaylaşmıştır. Filmin aydınlatmayı ve rengi de bu uğurda kullandığı gözlenmiş; genel olarak filmin evreninde soğuk, romanın evreninde sıcak renklerin baskın olmasının altı, zaman zaman kurulan aydınlatma ve renk temelli ortaklıklarla çizilmiştir. Film, hakkında olduğu anlatıyla dekor aracılığıyla da bağ kurmuştur. Bunun en önemli örneği, Susan'ın çalıştığı galerideki "intikam" yazılı tablodur. Mizansen özelinde filmin başvurduğu en baskın tekniğin ise negatif alanın kullanımı olduğunu söylemek mümkündür. Filmden romana geçişin kimi önemli anlarında film bir karakteri çerçevenin uç kısmına yerleştirmiş ve karakterin yanında kalan boş alanı, gerçekleşmek üzere olan bir gelişmenin habercisi olarak kullanmıştır.

Evde'nin hakkında olduğu anlatıyla kurduğu bağ jenerikten itibaren gözlenebilmiştir. Filmin başkarakterlerinden birinin bir lise öğrencisi olması, jeneriği de lisenin başrolde olduğu bir şekilde düzenlemiştir. Jeneriğin bir defter sayfasına filmin adının yazılmasıyla son bulması, filmin hakkında olduğu kompozisyon anlatısıyla doğrudan ilişkilidir. Filmin içindeki anlatının bir ödevden doğmuş olması, bu ödevi yazan öğrenci kadar, ödevi okuyan öğretmenin de varlığını yaratmaktadır. Germain'in esas tanıtımı da Claude'un yazdıklarını okuması üzerinden yapılmış ve bu esnada filmin, çekim ölçeklerini ve mizansenini ödevi ön plana alacak şekilde düzenlediği görülmüştür. Film, ödevin yazarı olarak Claude'un dış sesini sıklıkla kullanmıştır. Dış ses, filmin hakkında olduğu anlatının doğrudan denebilecek şekillerde seyirciyle paylaşılmasını sağlamıştır. Filmin ilerleyen bölümlerinde dış ses kullanımlarında çeşitli değişikliklere de gidilmiştir. Oyuncuların kameraya doğrudan bakması yoluyla dördüncü duvarın yıkılması, filmin birden fazla kez başvurduğu araçlardan biridir. Bu yolla film gerek kendisinin gerekse de hakkında olduğu anlatının kurmaca olduğu düşüncesini seyirciye iletmiştir. Bunu yaparken filmin motivasyonu genel olarak bir karakterin bakış açısıyla eşleşme olmuş ve kamera hareketi ya da çekim ölçeği de bu motivasyonun yansıdığı öğeler hâline gelmiştir. Filmin hakkında olduğu anlatının ana mekânı olan ev de başlı başına filmdeki tekniklerin kullanımını belirleyen bir öğe olmuştur. Çekim ölçekleri, Claude'un ev içindeki pozisyonuna göre belirlenmiş ve özellikle onun gözlemci ya da dikizci bakışına uyum sağlayan tekli, ikili, üçlü çekimleri beraberinde getirmiştir. Ev içi mizansen, Claude'un yanı sıra, onun gözlemlediği karakterlerin hareketleri etrafında da

şekillenmiştir. Aydınlatma da bu durumun bir parçası olarak Claude'un gizli ya da açıktan yaptığı gözlemleri vurgulamaya yaramıştır. Filmin içindeki anlatının dördüncü duvarı, Germain'in doğrudan bu anlatı içinde yer almasıyla yıkılmıştır. Bu gibi durumlarda, kameranın anlatı içindeki Germain'e göre hareket ettiği ve açı ile ölçek konusunda da ona paralel davrandığı gözlemlenmiştir. Claude'un anlatısının kontrolden çıkmaya başladığını sezdiği anda Germain'i takip eden hareketli kamera ve bu hareketlere uygun gerilimli müzik, filmin hakkında olduğu anlatının gücünü betimlemeye yaramıştır. Mekân kullanımı, ev dışındaki yerlerde de önemli bir role sahiptir. Okul bahçesi, sınıf ve okul içindeki bir toplantı odası, Germain-Claude dinamiğinin farklı aşamalarına tanıklık etmiştir. Bu tanıklılar sırasında mizansenin kontrolü, Germain ile Claude arasındaki ilişkinin o anki durumuna göre şekillenmiştir. Çoğu zaman karşılıklı ya da yan yana oturur vaziyette çerçevelenen karakterler, ilişkilerinin yara almaya başlamasıyla birlikte, aralarındaki mesafe artacak şekilde konumlandırılmıştır. Okul bahçesindeki kavganın sahnesi hem kostüm ve makyaj hem de geçmişe dönüş tekniklerinin peşi sıra kullanılmış olması bakımından önem arz etmektedir. Film, süresinin sonlarına doğru, kimi simetriler aracılığıyla hakkında olduğu anlatıya daha fazla dikkat çekmiştir. Bu simetrilere biri, dekor üzerinden kurulmuştur. Filmin hemen başında, Germain'in ödevleri okuduğu sahnede bu işi gerçekleştirdiği yer olan yemek masası, filmin sonlarına doğru Claude ile Jeanne arasındaki önemli bir konuşmanın da mekânı olmuştur. Diğer bir simetri, Jeanne ile Esther arasında kurulmuştur ve burada, Claude'un dikizciliği bir kamera hareketinin tekrarlanması yoluyla seyirciye hatırlatılmıştır. Filmin finali, bizzat filmin çerçeve oranının değişmesine sahne olmuştur. Germain ve Claude tam da başka hayatlardan ve hikâyelerden söz ederken filmin formatının daha da geniş ekran olacak şekilde değişmesi, film adına, hakkında olunan anlatıların temsiliyle ilgili bir farkındalık olarak görülmüştür.

Aidiyet'in hakkında olduğu anlatının kaynağı olan ve başkarakterlerden Onur'un dış ses olarak okuduğu ifade tutanağı, filmin ilk yarısı boyunca olabildiğince monoton ve bu yönüyle gerçekçi olmaya yakın bir şekilde seslendirilmiştir. Filmin ilk yarısında inşa edilen görsel düzenleme de bu durumla uyum içerisindedir. Onur'un söylediklerine eşlik eden görüntüler, dikkatleri kendi üzerlerine çekmeyecek ve hatta Onur'un ağzından çıkanları açıklayacak şekilde düzenlenmiştir. Ek olarak, filmin hemen başında gösterilenler, filmin ikinci yarısının başlangıcıyla paralellikler taşıması bakımından da önemlidir. Filmin genelindeki görüntü düzenlemesinin kurucu çekim ile yakın çekim arasında seyrediyor olmasına da değinilmelidir. İstisnaları olmakla birlikte, filmin

genelinde yer alan görüntüler, seyircinin anlatılan şeye dair oryantasyonunu sağlamıştır. Cinayetin adım adım aktarılması, cinayet ânına dair herhangi bir görsel ya da işitsel paylaşım yapılmamasına karşın, seyircinin cinayete tanıklığını beraberinde getirmiştir. Filmin insansız mizansenlerinin gerçekçiliği de en çok cinayete doğrudan ilişkili anlarda hissedilmiştir. Film açısından hem açılış hem de kapanış işlevi gören jeneriğin filmde çalan şarkıyla birlikte kullanımı, iki yarı arasındaki geçişin daha anlaşılır olmasına yararmıştır. İkinci yarıda film, Onur'un ifade tutanağında kısa ve hızlı şekilde geçtiği yerleri olabildiğince uzun ve yavaş şekilde göstermeyi tercih etmiştir. Özellikle diyalogun bu yönde kullanımı, Onur ile Pelin arasındaki ilişkinin gerçekliğini artırmış ve ikilinin birlikte suç işleme motivasyonuna ilişkin belli belirsiz bir açıklayıcı olma işlevi de kazanmıştır. Bu anlamda, filmin ikinci yarısında görülenlerin ve duyulanların, hakkında olunan anlatıyı genişlettiği söylenebilir. Diyalog sahnelerinin uzunluğunun yanı sıra, bu diyalogları kaydeden kameranın da karakterlerle uyum içinde hareket ettiği görülmüştür. Zaman zaman karakterlerin bakış açısıyla da eşleşen kamera, büyük ölçüde durağan olması nedeniyle, karakterlerle birlikte harekete geçtiğinde daha dikkat çekici çekimler gerçekleştirmiştir. Film, zaman ve mekân algısını bozacak hamlelerde de bulunmuştur. Orman sahnesi, filmin ikinci yarısındaki şimdiki zamanın akışında bir atlamaya neden olmuştur. Geceyi birlikte geçirdikleri bilinen Onur ve Pelin'in yaptıkları gösterilmek yerine, ormandan hemen sonra ertesi sabaha ve yatak odasına geçiş yapılmıştır. Bu sayede filmin ses kullanımındaki bir değişiklik de duyulur olmuştur. Karakterlerin birbirleriyle konuşmaları görüntüyle uyumsuz ve dış ses etkisi yaratacak şekilde verilmiş ve bu, o sabah özelindeki zaman geçişini betimlemenin de yolunu yapmıştır. Bu esnada baskın çıkan yakın ve detay çekimler, bu kez dış sesin okuduğu bir ifade tutanağını güçlendirmek için değil, karakterlerin birbirleriyle ilgili hislerini seyirciye duyumsatmak için kullanılmıştır. Aynı etki, yalnızca bir kahvaltılık sofrasının görünür olduğu uzun ve kesintisiz çekimde de bulunmaktadır. Filmde sığ alan derinliğinin kullanımını ilk kez bu denli görünür kılan ve sözlü kısmı siyah görüntü üzerine verilen veda ânı, evde Onur'un gidişinden arda kalanların yakın çekimleriyle birlikte düşünüldüğünde, seyirciye ilk yarıda duyduklarını ve gördüklerini hatırlama şansı vermiştir. Hatırlatma işini daha doğrudan yapmak için film, vedanın hemen ardından mezarlık görüntülerine geçiş yapmıştır. İfade tutanağının, yani hakkında olunan anlatının geri dönüşü de bu şekilde gerçekleşmiş ve olayın aslında nasıl sonlandığı bilgisi de böylece seyirciyle

paylaşılmıştır. Filmin gerçek kapanış jeneriğinden hemen önce yaptığı mezarlık turu, ilk yarıda anlatılanların gerçekten nelere mâl olduğunun gösterilmesine yaramıştır.

Anlatı hakkında olma ölçütü üzerinden bir araya getirilen filmlerin benzerlikleri ve farklılıkları, anlatı dışındaki biçimsel öğeler ön plana alınarak yapılan inceleme sonucunda ortaya çıkarılabilmektedir. Tekil filmin biçimine işlevsel yaklaşım çerçevesinde düzenlenen bakış açısı, çalışmanın amacını somutlaştırmaya yaramıştır. Bu durum, Rus biçimcilerinden yeni-biçimcilere uzanan yolda ortaya atılan görüşlerin sağlamasını yapmak kadar, bu görüşlerin tekil filmlerin incelenmesi özelinde uygulanmasını kolaylaştıran işlevsel yaklaşımın uygunluğunu sınamayı da sağlamıştır. Böylece hem anlatı hem de içerik merkezli bakış açılarına alternatif olabilecek bir yaklaşımın alandaki yerini görmek de mümkün olmuştur. Yaklaşımın ve yöntemin sınanmasının yanı sıra, filmleri gruplandırma ölçütünün de çalışmaya yardımcı olduğundan söz etmek gerekmektedir. Tür, ülke, dönem, akım, yönetmen, teknik gibi ölçütler yerine hakkında olmak ifadesinin kullanılması, bu belirleyenlerin farklı olduğu dört filmin aynı çalışma kapsamında bir araya gelmesine olanak tanımıştır. Bu sayede, genelde film biçimi ve özelde (tekil) film(in) biçimi hakkında inceleme yapmak kolaylaşmıştır. Diğer ölçütlerin belirgin yönlerinin ön plana çıkması ve bu nedenle de tekil filmlerin özgün yanlarının göz ardı edilmesi riski de hakkında olmak ifadesi sayesinde bertaraf edilebilmiştir. Anlatı hakkında olmanın temel gruplandırma ölçütü olması, filmlerin anlatı dışında kalan öğelerine odaklanmayı da kolaylaştırarak film biçimi kavramının ön plana alınmasını sağlamıştır. Bunun sonucunda filmlerin görsel ve işitsel bileşenleri inceleme sırasında önem kazanmış ve anlatı hakkında olma durumuna kendileri üzerinden dikkat çekilebilmiştir. Kamera hareketleri, çekim açıları ve ölçekleri, ses, mizansen, oyunculuk gibi film biçimi öğeleri, filmlerin süresi boyunca anlatı hakkında olma durumuyla ilişkileri bakımından ele alınabilmektedir.

Anlattığımız Hikâyeler, Gece Hayvanları, Evde, Aidiyet filmlerinin dördünün de anlatı hakkında olma durumu bu çalışma özelinde film biçiminin anlatı dışında kalan öğelerine odaklanmayı sağlamıştır. Bu, anlatı hakkında olma ölçütü üzerinden bir araya getirilen bu filmlerin başka şeyler hakkında olmadıkları anlamına gelmemektedir. Filmlerin her biri aile, intikam, okul hayatı, cinayet gibi farklı konuları işlemekte ve hatta bu ya da daha farklı konularda kendi içlerinde daha küçük gruplar da oluşturabilmektedir. Örneğin *Anlattığımız Hikâyeler* ve *Gece Hayvanları* aşk ya da aile, *Gece Hayvanları* ve *Aidiyet* ilişkiler ya da cinayet, *Evde* ve *Aidiyet* tutku ya da takıntı gibi konu ve kavram

kümeleri altında da bir araya gelebilmektedir. Bu durumun, filmlerin bu çalışmada bir araya getirilmelerine engel teşkil etmek bir yana, incelemeler sonucunda aslında yararlı olduğu ortaya çıkmıştır. Bunu daha iyi anlayabilmek için bu çalışmanın olası bir alternatifinden söz etmek daha açıklayıcı olacaktır. Filmlerin daha alışıldık bir şekilde, anlatı hakkında olmak dışında kalan bir ortaklık üzerinden bir araya getirildiği varsayıldığında, filmleri bir araya getiren ortaklığın belirleyeceği farklı bir alanyazın gerekebilecektir. Filmlerin, örneğin sosyoloji perspektifinden, aile kavramı merkeze alınarak incelenmeleri durumunda ister istemez ilgili kavramın ilk bölümü şekillendirmesi durumu kaçınılmaz olacaktır. Aile kavramının kendine özgü alanyazını olduğundan, ilk bölüm de doğal olarak bu alanyazını referans alarak oluşturulacaktır. Bu durumun bu çalışmada hedeflenen amaçla çelişeceği gerçeği ortadadır. Sinemaya özgü niteliklerin vurgulanması amacı, alanyazını sosyolojiden ödünç alınan bir çalışmada geri planda kalacaktır. Bunun yerine, anlatı hakkında olma ölçütü üzerinden bir araya getirilen filmler, alanyazının da bizzat film biçimi kavramı üzerine olmasını sağlamış ve bu kavram çevresinde dönen tartışmaların ele alınmasına olanak tanımıştır. Dört filmin anlatı hakkında olma durumlarını bizzat anlatıları üzerinden sabitleyerek işe başlamak, anlatı ve içerik kavramlarının geri planda kaldığı bir incelemenin yapılabilmesine de önayak olmuştur.

Alandaki hâliyle biçim-içerik ayrımının konu edilmesi de bu noktada devreye girmiştir. Çalışma boyunca hem ayrımın varlığını kabul eden hem de ayrımı sorgulayan görüşlere yer verilmesi, sanata ve sinemaya yaklaşma yollarından biri olarak biçim ve içerik kavramlarının incelenmesine yaramıştır. Ayrımın her iki tarafını da incelemek, ayrımı olduğu gibi kabullenmekten çok, onun taraflarını etraflıca ele alma isteğiyle açıklanabilir. Bu sayede, örneğin Rus biçimcilerinin ya da yeni-biçimcilerin söz konusu ayrımı neden reddettiklerine eğilmek de mümkün olmuştur. Biçim kavramı da bu anlamda bir alternatif olarak sunulmuş ve biçim-içerik ayrımının yarattığı olumsuzlukların aşılabileceğini göstermeye yaramıştır. Biçimin işlev kavramı çerçevesinde ele alınması, filmlerin parçalarının ve bu parçalar arasındaki ilişkilerin merkezde olmasını sağlamıştır. Bu anlamda biçim kavramı, bir filmin sinemasal araçları harekete geçirmesi bağlamında çalışmanın içinde kendisine yer bulmuş ve böylece biçim-içerik ayrımının yarattığı gerilimi önlemeye yardımcı olmuştur. Filmleri incelerken anlatı dışında kalan biçim öğelerinin ilişkilerine odaklanmak bu açıdan gerekli görülmüştür.

Bu çalışmanın önemi, sinema araştırmalarındaki anlatı ve içerik odaklı yaklaşımların sınırlarını genişletebilmek şeklinde ortaya konmuştu. Çalışmanın bu açıdan önemli olduğu ve kendisinden sonraki çalışmalara yol gösterici olacağı umulmaktadır. Tez konusuna yaklaşım, filmleri gruplandırma, filmlerin incelenmesi aşamalarından biri ya da birkaçında sinema araştırmalarının geleceği açısından önemli olabilmek, yeni bir kaynağın ve yöntemin keşfi ya da var olan kaynakların ve yöntemlerin yeniden değerlendirilmesi şeklinde vücut bulabilir. Bu çalışmanın, söz konusu alanlarda anlatı ve içerik odaklı çalışmaların alternatifini arayan ya da oluşturmak isteyen araştırmacılara yardımcı olabileceği düşünülmektedir.



KAYNAKÇA

- Altmayer, E., Altmayer, N. ve Ossard, C. (Yapımcı) ve Ozon, F. (Yönetmen). (2012). *Dans La Maison*. [Film]. Fransa: Mandarin Films, Mars Films, France 2 Cinéma, FOZ.
- Bahtin, M. (2016). *Söylem türleri ve başka yazılar*. (Çev: O. N. Çiftçi). İstanbul: Metis Yayınları.
- Barsam, R. ve Monahan, D. (2016). *Looking at movies: An introduction to film*. (5. baskı). New York: W. W. Norton & Company, Inc.
- Bateman, J. A. ve Schmidt, K.-H. (2012). *Multimodal film analysis: How films mean*. New York: Routledge.
- Beardsley, M. C. (1958). *Aesthetics: Problems in the philosophy of criticism*. New York: Harcourt, Brace & World, Inc.
- Bhaskar, I. (2004). "Historical poetics," narrative, and interpretation. T. Miller ve R. Stam (Ed.), *A companion to film theory* içinde (s. 387-412). (2. baskı). Malden: Blackwell Publishing.
- Bordwell, D. (1985). *Narration in the fiction film*. Madison: The University of Wisconsin Press.
- Bordwell, D. (1989a). Historical poetics of cinema. Barton Palmer (Ed.), *The cinematic text: Methods and approaches* içinde (s. 369-398). New York: AMS Press.
- Bordwell, D. (1989b). *Making meaning: Inference and rhetoric in the interpretation of cinema*. Cambridge: Harvard University Press.
- Bordwell, D. (1993). Film interpretation revisited. *Film criticism*, 17 (2/3), 93-119.
- Bordwell, D. (1996). Contemporary film studies and the vicissitudes of Grand Theory. D. Bordwell ve N. Carroll (Ed.), *Post-theory: Reconstructing film studies* içinde (s. 3-36). Madison: The University of Wisconsin Press.
- Bordwell, D. (1997). *On the history of film style*. Cambridge: Harvard University Press.
- Bordwell, D. (2002). Film futures. *SubStance*, 31 (1), 88-104.
- Bordwell, D. (2008). *Poetics of cinema*. New York: Routledge.
- Bordwell, D. (2010). Film pratiğinin kipi olarak sanat sineması. (Çev: Yeşim Özben). A. Karadoğan (Ed.), *Sanat sineması üzerine* içinde (s. 71-82). Ankara: De Ki Basım Yayım.
- Bordwell, D. ve Thompson, K. (2009). *Film sanatı*. (Çev: E. Yılmaz, E. S. Onat). Ankara: De Ki Basım Yayım.

- Branigan, E. (1993). On the analysis of interpretive language Part I. *Film criticism*, 17 (2/3), 4-21.
- Branigan, E. (2002). Nearly true: Forking plots, forking interpretations: A response to David Bordwell's "Film futures". *SubStance*, 31 (1), 105-114.
- Buckland, W. (2004a). Film semiotics. T. Miller ve R. Stam (Ed.), *A companion to film theory* içinde (s. 84-104). (2. baskı). Malden: Blackwell Publishing.
- Buckland, W. (2004b). *The cognitive semiotics of film*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Buckland, W. (2008). Formalist tendencies in film studies. J. Donald ve M. Renov (Ed.), *The SAGE handbook of film studies* içinde (s. 312-327). Londra: SAGE Publications.
- Buckland, W. (2009). Introduction. W. Buckland (Ed.), *Film theory and contemporary Hollywood movies* içinde (s. 1-16). New York: Routledge.
- Buckland, W. (2012). *Film theory: Rational reconstructions*. Abingdon: Routledge.
- Buckland, W. (2014). Contemporary film theory. E. Branigan ve W. Buckland (Ed.), *The Routledge encyclopedia of film theory* içinde (s. 112-116). New York: Routledge.
- Buckland, W. (2015). *Film studies: An introduction*. Croydon: John Murray Learning.
- Buğdaylı, H. (2015). Türk sinemasının görsel anlatı geleneği. *Marmara İletişim Dergisi*, (23), 95-109.
- Carroll, N. (1996). Prospects for film theory: A personal assessment. D. Bordwell ve N. Carroll (Ed.), *Post-theory: Reconstructing film studies* içinde (s. 37-68). Madison: The University of Wisconsin Press.
- Carroll, N. (2003). Film form: An argument for a functional theory of style in the individual film. *Engaging the moving image* içinde (s. 127-146). New Haven: Yale University Press.
- Carroll, N. (2009). Style. P. Livingston ve C. Plantinga (Ed.), *The Routledge companion to philosophy and film* içinde (s. 268-278). Abingdon: Routledge.
- Carroll, N. (2016). *Sanat felsefesi*. (2. baskı). (Çev: G. K. Tirkeş). İstanbul: Ütopya Yayınevi.
- Chandler, D. ve Munday, R. (2018). *Medya ve iletişim sözlüğü*. (Çev: B. Taşdemir). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Collingwood, R. G. (2011). *Kısaca sanat felsefesi*. (Çev: T. Kabadayı). Ankara: BilgeSu Yayıncılık.

- Corrigan, T. ve White, P. (2012). *The film experience: An introduction*. (3. baskı). Boston: Bedford/St. Martin's.
- Currie, G. (2004). Cognitivism. T. Miller ve R. Stam (Ed.), *A companion to film theory* içinde (s. 105-122). (2. baskı). Malden: Blackwell Publishing.
- Currie, M. (2013). Introduction. M. Currie (Ed.), *Metafiction* içinde (s. 1-18). (2. baskı). New York: Routledge.
- De Grauwe, S. (2000). The cognitivist approach to film in the light of systemic-functional theory: A changing of the guards? *Image & Narrative*, 1 (1). <https://www.imageandnarrative.be/inarchive/narratology/sofiedegrauwe.htm> (Erişim tarihi: 15.06.2022)
- Diehl, N. (2016). Socratic film. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 74 (1), 23-34.
- Eagle, H. (1981). Russian formalist film theory: An introduction. H. Eagle (Ed.), *Russian formalist film theory* içinde (s. 1-54). Ann Arbor: Michigan Slavic Publications.
- Eldridge, R. (2019). Analytic philosophy of film: (Contrasted with continental film theory). N. Carroll, L. T. Di Summa, S. Loht (Ed.), *The Palgrave handbook of the philosophy of film and motion pictures* içinde (s. 237-258). Cham: Palgrave Macmillan.
- Elsaesser, T., Buckland, W. (2002). *Studying contemporary American film A guide to movie analysis*. Londra: Arnold.
- Erkılıç, H. (2013). Noël Burch ve yeni-biçimci kuram. Z. Özarslan (Ed.), *Sinema kuramları - 2 Beyazperdeyi aydınlatan kuramlar* içinde (s. 245-262). İstanbul: Su Yayınevi.
- Eyhenbaum, B. (1981). Problem of cinema stylistics. H. Eagle (Ed.), *Russian formalist film theory* içinde (s. 55-80). Ann Arbor: Michigan Slavic Publications.
- Eyhenbaum, B. (2016). "Biçimsel yöntem" in kuramı. T. Todorov (Ed.), *Yazın kuramı* içinde (s. 31-70). (4. baskı). (Çev: Mehmet Rifat, Sema Rifat). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Frampton, D. (2013). *Filmozofi*. (Çev: C. Soydemir). İstanbul: Metis Yayınları.
- Frome, J. (2009). Noël Carroll. P. Livingston ve C. Plantinga (Ed.), *The Routledge companion to philosophy and film* içinde (s. 334-343). Abingdon: Routledge.
- Gaut, B. (2010). *A philosophy of cinematic art*. Cambridge: Cambridge University Press.

- Gould, C. S. (2012). Clive Bell (1881-1964). C. Murray (Ed.), *20. yüzyılda sanatı okuyanlar içinde* (s. 57-63). (2. baskı). (Çev: Suğra Öncü). İstanbul: Sel Yayıncılık.
- Guynn, W. (2011). Style. W. Guynn (Ed.), *The Routledge companion to film history içinde* (s. 248-249). Abingdon: Routledge.
- Higgins, S. (2014). Art, film as. E. Branigan ve W. Buckland (Ed.), *The Routledge encyclopedia of film theory içinde* (s. 34-39). New York: Routledge.
- Hogan, P. C. (2009). David Bordwell. P. Livingston ve C. Plantinga (Ed.), *The Routledge companion to philosophy and film içinde* (s. 313-322). Abingdon: Routledge.
- Jakobson, R. (2016). Sanatta gerçekçilik üstüne. T. Todorov (Ed.), *Yazın kuramı içinde* (s. 91-101). (4. baskı). (Çev: Mehmet Rifat, Sema Rifat). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Kaplan, E. A. (1993). Disorderly disciplines. *Film criticism*, 17 (2/3), 48-52.
- Karadoğan, A. (2016). *Senaryo ve anlatı: Senaryo için anahtar kavramlar*. Ankara: De Ki Basım Yayım.
- Kazanski, B. (1981). The nature of cinema. H. Eagle (Ed.), *Russian formalist film theory içinde* (s. 101-129). Ann Arbor: Michigan Slavic Publications.
- Knight, D. (2019). Film art from the analytic perspective. N. Carroll, L. T. Di Summa, S. Loht (Ed.), *The Palgrave handbook of the philosophy of film and motion pictures içinde* (s. 357-379). Cham: Palgrave Macmillan.
- Koçak, O. (2001). Sunuş. *Poetikaya giriş içinde* (s. 7-13). İstanbul: Metis Yayınları.
- Kolker, R. (2011). *Film, biçim ve kültür*. (Çev: F. Ertınaz, A. Güney, Z. Özen, O. Şakır, B. Tokem, D. Tunalı, E. Yılmaz). Ankara: De Ki Basım Yayım.
- Koutsourakis, A. (2014). Symptomatic reading. E. Branigan ve W. Buckland (Ed.), *The Routledge encyclopedia of film theory içinde* (s. 464-469). New York: Routledge.
- Köprü, M. (2015). Hareket ve anlatı: Film zamanı için çift yönlü bir analiz denemesi. *Kültür ve İletişim*, (35), 9-33.
- Kuş, P. (2005). Rus biçimciliği üzerine bir araştırma. Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi. İzmir: Ege Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Lee, A. (Yapımcı) ve Polley, S. (Yönetmen). (2012). *Stories We Tell*. [Film]. Kanada: National Film Board of Canada.
- Mishra, R. K. (2011). A study of form and content. *Journal of English and Literature*, 2 (7), 157-160.

- Monaco, J. (2005). *Bir film nasıl okunur?* (6. baskı). (Çev: E. Yılmaz). İstanbul: Oğlak Yayınları.
- Moran, B. (2008). *Edebiyat kuramları ve eleştiri*. (18. baskı). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Nacar, S. (Yapımcı) ve Çevik, B. (Yapımcı ve Yönetmen). (2019). *Aidiyet*. [Film]. Türkiye: Fol Film, Kuyu Film.
- Nannicelli, T. (2014). Formalist theories of film. E. Branigan ve W. Buckland (Ed.), *The Routledge encyclopedia of film theory* içinde (s. 214-219). New York: Routledge.
- Nowell-Smith, G. (2000). How films mean, or, from aesthetics to semiotics and half-way back again. C. Gledhill ve Linda Williams (Ed.), *Reinventing film studies* içinde (s. 8-17). Londra: Arnold.
- Oluk, A. (2008). *Klasik anlatı sineması*. İstanbul: Hayalet Kitap.
- Özarslan, Z. (2013). Sinemada tür kuramı. Z. Özarslan (Ed.), *Sinema kuramları - 2 Beyazperdeyi aydınlatan kuramlar* içinde (s. 51-76). İstanbul: Su Yayınevi.
- Perkins, V. F. (2011). İlk dönem sinema kuramının eleştirel bir tarihi. E. Yılmaz (Ed.), *Filmde yöntem ve eleştiri* içinde (s. 35-59). Ankara: De Ki Basım Yayım.
- Plantinga, C. (2019). Cognitive theory of the moving image. N. Carroll, L. T. Di Summa, S. Loht (Ed.), *The Palgrave handbook of the philosophy of film and motion pictures* içinde (s. 381-408). Cham: Palgrave Macmillan.
- Prince, G. (2013). Metanarrative signs. M. Currie (Ed.), *Metafiction* içinde (s. 55-68). (2. baskı). New York: Routledge.
- Radner, H. (2011). Cognitive theory. W. Guynn (Ed.), *The Routledge companion to film history* içinde (s. 156-157). Abingdon: Routledge.
- Reynolds, D. (2014). Cognitive film theory. E. Branigan ve W. Buckland (Ed.), *The Routledge encyclopedia of film theory* içinde (s. 98-103). New York: Routledge.
- Rollyson, C. (2012). Susan Sontag (1933-2004). C. Murray (Ed.), *20. yüzyılda sanatı okuyanlar* içinde (s. 270-276). (2. baskı). (Çev: Suğra Öncü). İstanbul: Sel Yayıncılık.
- Rushton, R. ve Bettinson, G. (2010). *What is film theory? An introduction to contemporary debates*. Berkshire: McGraw Hill.
- Ryan, M. (2015). Sinema politikaları: Söylem, psikanaliz, ideoloji. (Çev: Hakan Erkılıç). *sinecine*, 6 (2), 77-90.
- Ryan, M. ve Kellner, D. (1997). *Politik kamera: Çağdaş Hollywood sinemasının ideolojisi ve politikası*. (Çev: E. Özsayar). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

- Salerno, R. (Yapımcı) ve Ford, T. (Yapımcı ve Yönetmen). (2016). *Nocturnal Animals*. [Film]. ABD: Focus Features, Fade to Black Productions.
- Serter, S. S. (2005). *Sinemada biçem: Lütü Ömer Akad sineması*. Yayınlanmamış Doktora Tezi. Eskişehir: Anadolu Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Shiner, L. (2013). *Sanatın icadı*. (3. baskı). (Çev: İ. Türkmen). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Sinnerbrink, R. (2011). *New philosophies of film: Thinking images*. Londra: Continuum.
- Sinnerbrink, R. (2019). Poststructuralism and film. N. Carroll, L. T. Di Summa, S. Loht (Ed.), *The Palgrave handbook of the philosophy of film and motion pictures* içinde (s. 441-465). Cham: Palgrave Macmillan.
- Sontag, S. (1991a). Yorumla karşı. (Çev: Yurdanur Salman). Y. Salman ve M. Gürsoy (Ed.), *Sanatçı: Örnek bir çilekeş* içinde (s. 9-21). İstanbul: Metis Yayınları.
- Sontag, S. (1991b). Biçem üzerine. (Çev: Yurdanur Salman). Y. Salman ve M. Gürsoy (Ed.), *Sanatçı: Örnek bir çilekeş* içinde (s. 22-44). İstanbul: Metis Yayınları.
- Söğüt, F. (2020). Nuri Bilge Ceylan'ın Uzak filmine neoformalist bir bakış. *Turkish Studies*, 15 (1), 593-605.
- Stam, R. (2014). *Sinema teorisine giriş*. (Çev: S. Salman, Ç. Asatekin). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Stecker, R. (2009). Film as art. P. Livingston ve C. Plantinga (Ed.), *The Routledge companion to philosophy and film* içinde (s. 121-130). Abingdon: Routledge.
- Sweeney, K. W. (2009). Medium. P. Livingston ve C. Plantinga (Ed.), *The Routledge companion to philosophy and film* içinde (s. 173-183). Abingdon: Routledge.
- Şen Altın, N. (2017). Edebiyat sosyolojisinin sınırları. *U.Ü. Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 10 (2), 37-57.
- Şener, S. (2008). *Dünden bugüne tiyatro düşüncesi*. (5. baskı). Ankara: Dost Kitabevi Yayınları.
- Şklovski, V. (2016). Teknik olarak sanat. T. Todorov (Ed.), *Yazın kuramı* içinde (s. 71-90). (4. baskı). (Çev: Mehmet Rifat, Sema Rifat). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Tahan, K. (2016). *Biçim, tarih, özne: Bağlamlararası bir eleştiriye doğru*. Yayınlanmamış Doktora Tezi. İstanbul: Marmara Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Thanouli, E. (2014). Narration. E. Branigan ve W. Buckland (Ed.), *The Routledge encyclopedia of film theory* içinde (s. 328-332). New York: Routledge.

- Thompson, K. (1981). *Eisenstein's Ivan the terrible: A neoformalist analysis*. New Jersey: Princeton University Press.
- Thompson, K. (1988). *Breaking the glass armor*. New Jersey: Princeton University Press.
- Thomson-Jones, K. (2008). *Aesthetics & film*. Londra: Continuum.
- Thomson-Jones, K. (2009). Formalism. P. Livingston ve C. Plantinga (Ed.), *The Routledge companion to philosophy and film* içinde (s. 131-141). Abingdon: Routledge.
- Tinyanov, Y. (1981). On the foundations of cinema. H. Eagle (Ed.), *Russian formalist film theory* içinde (s. 81-100). Ann Arbor: Michigan Slavic Publications.
- Tinyanov, Y. (2016). Yazınsal evrim üstüne. T. Todorov (Ed.), *Yazın kuramı* içinde (s. 112-129). (4. baskı). (Çev: Mehmet Rifat, Sema Rifat). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Tinyanov, Y. ve Jakobson, R. (2016). Yazınsal ve dilsel incelemelerin sorunları. T. Todorov (Ed.), *Yazın kuramı* içinde (s. 130-132). (4. baskı). (Çev: Mehmet Rifat, Sema Rifat). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Todorov, T. (2001). *Poetikaya giriş*. (Çev: K. Şahin). İstanbul: Metis Yayınları.
- Todorov, T. (2016). Sunuş. T. Todorov (Ed.), *Yazın kuramı* içinde (s. 17-28). (4. baskı). (Çev: Mehmet Rifat, Sema Rifat). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Topçu, Y. G. (2009). Anlatı ve biçim ilişkisine neoformalist bir yaklaşım: Yazı-Tura örneği. *Erciyes İletişim Dergisi*, 1 (2), 104-120.
- Turvey, M. (2014). Classical film theory. E. Branigan ve W. Buckland (Ed.), *The Routledge encyclopedia of film theory* içinde (s. 86-91). New York: Routledge.
- Tuttle Ross, S. (1995). Relativism's role in David Bordwell's Making meaning. *The Journal of Value Inquiry*, (29), 565-572.
- Villarejo, A. (2007). *Film studies: The basics*. Abingdon: Routledge.
- Vinogradov, V. (2016). Biçembilimin görevleri üstüne. T. Todorov (Ed.), *Yazın kuramı* içinde (s. 102-106). (4. baskı). (Çev: Mehmet Rifat, Sema Rifat). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Waugh, P. (1984). *Metafiction: The theory and practice of self-conscious fiction*. Londra: Methuen.
- Wildfeuer, J. (2014). *Film discourse interpretation: Towards a new paradigm for multimodal film analysis*. New York: Routledge.

- Wilson, G. (2009). Interpretation. P. Livingston ve C. Plantinga (Ed.), *The Routledge companion to philosophy and film* içinde (s. 162-172). Abingdon: Routledge.
- Yetişken, H. (2009). *Estetiğin ABC'si*. (3. baskı). Ankara: Say Yayınları.
- Yılmaz, R. (2014). *Anlatı yoluyla dünyanın zihinsel yeniden kurulumu: "Palto", "Dönüşüm" ve "Hayvan Çiftliği" romanlarının alımlama pratikleri üzerine bir inceleme*. Yayınlanmamış Doktora Tezi. Kocaeli: Kocaeli Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Young, K. (2002). "That fabric of times": A response to David Bordwell's "Film futures". *SubStance*, 31 (1), 115-118.
- Younger, P. (2011). Formalism and neoformalism. W. Guynn (Ed.), *The Routledge companion to film history* içinde (s. 182-183). Abingdon: Routledge.
- Zıraman, Z. (2014). *Yeni kavramı çerçevesinde 1990 sonrası Türkiye sinemasında yönetmen üslupları*. Yayınlanmamış Doktora Tezi. İzmir: Dokuz Eylül Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü.
- Zimmerman, R. L. (1964). Form, content, and categories in art. *Philosophy and Phenomenological Research*, 25 (2), 169-179.

EKLER

EK-1

14-15 Ocak 2020 tarihlerinde YÖK Tez Merkezi'nin internet sitesinde yapılan taramada, Türkiye'de sinema ya da sanat alanlarını ilgilendiren anabilim ya da anasanat dallarında son on yılda yazılmış ve film incelemesi içeren doktora tezleri incelenmiştir⁸

Taramanın herhangi bir anahtar sözcük araması yoluyla değil, Detaylı Tarama sekmesi üzerinden yapılmasının iki nedeni vardır. Bunlardan ilki, film incelemesi içeren çalışmaların taranması sırasında kullanılacak anahtar sözcüklerin fazla olmasıyla ilgilidir. Herhangi bir alanda, herhangi bir filme, herhangi bir açıdan yaklaşmış olan bir tezin herhangi bir anahtar sözcük aramasıyla ortaya çıkarılmasının mümkün olması, aynı zamanda, bunların listelenmesi sırasında çeşitli eksikliklerin ya da yanlışlıkların kaçınılmaz olacağı anlamına da gelmektedir. Anahtar sözcük araması yoluna gidilmemesinin ikinci nedeni, Türkiye'deki yükseköğrenim sisteminin yapısıyla ilgilidir. Lisansüstü düzeyde öğretime katkı sağlayan üniversitelerin anabilim ya da anasanat dallarının adları, bu dalların ortaklaştığı ve farklılaştığı noktaları açık denebilecek bir şekilde göstermektedir. Dolayısıyla, film incelemesi içeren tezleri taramak için anabilim ya da anasanat dallarına bakma yoluna gidilmiştir.

Taramanın yapılacağı anabilim ya da anasanat dallarının belirlenmesi sırasında ilk olarak, doğrudan sinemayla ya da sanatla ilgili olma şartı aranmıştır. Bunun nedeni, sinema araştırmalarının gelişimi boyunca sinemanın disiplinler arası olduğunu vurgulayan ve büyük oranda kabul görmüş olan yaklaşımdır. Felsefe, sosyoloji, psikoloji gibi alanlarda yazılmış ve film inceleme yoluna gitmiş araştırmaların zaten sinemaya ve filmlere yaklaşımını belirleyen şeyin bir sanat olarak sinemanın dışında kalacağı varsayımından hareketle, bu gibi alanlar tarama kapsamı dışında bırakılmıştır. Başka bir deyişle, bu alanlarda yapılan film incelemelerinin, filmlerin içeriği olarak nitelendirilen bileşenlere odaklandıkları ve ilgili alanlara ait kavramları ve kuramları örneklendirdikleri varsayılmıştır. Taramanın sanat ve sinema odaklı anabilim ya da anasanat dallarını dikkate alarak yapılmış olmasının bir diğer nedeni, bu dalların film biçimi üzerine odaklanma ve bunu yaparken de bir sanat olarak sinemanın olanaklarını vurgulama ihtimalinin yüksek olmasıdır. Bu nedenle taramanın merkezine, adında sanat, sinema, film gibi sözcükler geçen ya da yaygın kanıya göre sinemayı da kapsayacak bir müfredata

⁸Taramaya ilişkin sayısal veriler EK-2'de liste şeklinde sunulmuştur.

sahip olduğunu sezdiren anabilim ya da anasanat dalları alınmıştır.

Taramanın tez türü (Doktora), yıl (2010-2019), durum (Onaylandı), dil (Türkçe) ölçütlerine göre belirlenen sabitler ışığında ve sinema ya da sanat alanlarını ilgilendiren anabilim ya da anasanat dallarını içermesi şartıyla gerçekleştirilen ilk adımında, 19 anabilim ya da anasanat dalı içinde toplam 621 tez olduğu görülmüştür. Bu aşamadan sonra söz konusu 621 tez, film incelemesi içerip içermediklerine göre incelenmiştir. Bu inceleme yapılırken önce tezlerin adlarına, tez adının yeterli olmadığı durumlarda tezlerin özetlerine, bunun da yetmediği durumlarda da tezlerin İçindekiler bölümlerine bakılmıştır.

Taramanın sonunda, sinema ya da sanat odaklı yedi anabilim ya da anasanat dalında 2010-2019 yılları arasında Türkçe yazılmış ve onaylanarak YÖK Tez Merkezi'ne yüklenmiş doktora tezleri arasında, film incelemesi içeren toplam 119 tez olduğu görülmüştür.⁹ Bunlardan 93 tanesi Radyo Televizyon ve Sinema Anabilim Dalı; 8 tanesi Sinema Televizyon Anabilim Dalı; 6 tanesi Sinema Televizyon Anasanat Dalı; 6 tanesi Film Tasarımı Anasanat Dalı; 3 tanesi Radyo Televizyon Anabilim Dalı; 1 tanesi Sanat Bilimi Anabilim Dalı; 1 tanesi Sanat ve Tasarım Anabilim Dalı; 1 tanesi Sanat Tarihi Anabilim Dalı bünyesinde yazılmıştır.

İncelenen tezlerin iç yapısı, tezlerdeki başlık sayısı kaç olursa olsun, iki ana bölüme indirgenmiştir: Alanyazın ve film incelemesi. Alanyazın olarak adlandırılan bölüm ya da bölümler tezlerin alanda sorun olarak gördüğü ya da genişletmek istediği ana konuları, film incelemesinin yapıldığı bölümler de bu incelemelerin yapılma şeklini ortaya koymaktadır. Taramanın ardından ilgili anabilim ya da anasanat dallarının altında alfabetik olarak sıralanan 119 tez, aşağıdaki açılardan incelenmiştir:

- Tez konusuna yaklaşım: Tezlerde ilk bakılan, araştırmacının sorun olarak gördüklerini somutlaştırırken kullandığı kavramların ya da kuramların nereden kaynaklandığı olmuştur. Bu yapılırken basit bir ikili ayrıma gidilmiş ve tezlerin ilk bölümlerine kaynaklık eden çıkış noktalarının sinemanın ya da sanatın içinden mi yoksa dışından mı geldiği incelenmiştir. Felsefe, sosyoloji, psikoloji gibi alanlar ve benzerlerinin sosyal bilimlere kattığı kavramlar ve kuramlar sinema ya da sanat dışı olarak adlandırılmıştır. Bunlara ideoloji, modernleşme, göç gibi kavramlardan yola

⁹Bu tezlere ait tez numarası, yıl, başlık gibi bilgiler EK-3'te tablo şeklinde sunulmuştur.

çıkan tezler örnek olarak gösterilebilir. Sinemanın ya da sanatın içinden gelen kavramlara örnek olarak da estetik, kurgu, mizansen verilebilir.

- Filmleri gruplandırma: Burada odaklanılan, araştırmacıların inceleyecekleri filmleri hangi ölçütlere göre gruplandırıdıkları olmuştur. Bunu yapmak için, sinema açısından evrensel olduğu düşünülen ve yalnızca akademik çalışmalarla sınırlı olmayan genel gruplandırma ölçütleri göz önünde bulundurulmuştur. En genişten en daraya doğru bunlar; tür, ülke, dönem, akım, yönetmen, teknik olarak sıralanabilir. Elbette, bu ölçütlerden yalnızca bir tanesi bir tezin konusunu belirleyebileceği gibi, birden fazla ölçüt kullanılarak da tez konusu seçilebilir. Örneğin “2010 sonrası İtalyan sinemasında korku filmleri” dendiğinde tür, ülke ve dönem olmak üzere üç ölçüt birlikte kullanılmaktadır. Ayrıca, bu örnekteki gibi bazı durumlarda gruplandırma ölçütleri doğrudan tez başlığından anlaşılabilenken bazı durumlarda başlıkta yer almayan ölçütlerden tezin diğer bölümlerinde söz edilebilmektedir. Dolayısıyla listelenen tezlere bakılırken de bu durum göz önünde bulundurulmuş ve bir tezde gruplandırma ölçütlerinden kaç tanesi kullanıldıysa hepsi işaretlenmiştir.
- Yöntem ve film incelemesi: Tarama sonunda ele alınan tezlerin yöntem ve film incelemesi içeren bölümlerine yukarıdakine benzer sistematik bir yaklaşım uygulamak mümkün olmamışsa da bu, filmlerin incelenme yolları hakkında genel bir kanı oluşturmaya engel teşkil etmemiştir. Bu sorunu aşmak için yöntem ve film incelemesi bölümleri birlikte ele alınmıştır. Bunun yöntem özelindeki nedeni, incelenen tezlerin yöntemle ilgili bir bölüm olarak yer verme ve hatta tezin yöntemini detaylandırma konusunda herhangi bir ortaklık göstermemiş olmasıdır. Yöntemle ilgili bir bölüm ayıran tezlerin yanında, ondan birkaç cümleyle bahseden ya da onunla ilgili herhangi bir bilgi paylaşmayan tezler olduğu görülmüştür. Yöntem konusunda genel bir kanıya varmak için tezlerin başlıkları, özetleri ve İçindekiler bölümleri değerlendirmeye alınmış; tekrar eden sözcükler sayesinde hangi yöntemlerin daha çok tercih edildiği ortaya çıkarılabilmektedir. Film incelemelerine bakılırken de sağlıklı veri sunacak ortaklıklarla karşılaşılması için, burada da tekrar eden sözcükler, kavramlar, yaklaşımlar sayesinde belirli gruplandırmalar yapılabilmektedir.

Bunu yapmak için yine tezlerin başlıklarından yola çıkılmış; sonrasında özetler, İçindekiler bölümleri ve nihayetinde bizzat filmlerin incelendiği bölümler ele alınmıştır.

Bu aşamada, tarama sonunda tez konusuna yaklaşım, filmleri gruplandırma, yöntem ve film incelemesi açılarından incelenen tezlerle ilgili gözlemlerden bahsetmek gerekmektedir.

Türkiye'deki üniversitelerin sinema ya da sanat odaklı anabilim ya da anasanat dallarında son on yılda yazılan ve film incelemesi içeren doktora tezlerinde, filmlere çoğunlukla sinemanın ve sanatın dışındaki kavramlar ya da kuramlar aracılığıyla yaklaşmıştır. Bu noktada belirtilmesi gereken, kimi kavram ve kuram kümeleriyle sıklıkla karşılaşılması durumundan hareketle, filmlere temsil perspektifinden bakmanın hâlâ oldukça yaygın oluşudur. Tezler incelenirken özellikle ideoloji, toplumsal cinsiyet, modernleşme, popüler kültür, taşra, kentleşme, bellek, iktidar gibi kavramlarla birden çok kez karşılaşmıştır. Bu gibi kavramların, incelenen tezlerin ilk bölümlerini de doğrudan denebilecek şekillerde belirlediği görülmüştür. Dolayısıyla tezlerin çoğunluğunda ilk bölümler, sinemanın ya da sanatın alanına ait olmayan kavramlarla ve bu kavramları sosyal bilimlere kazandıran alanların belirlediği bir kaynakça ışığında şekillenmiştir.

Filmleri gruplandırma açısından ilk dikkat çeken şey, ülke ölçütünün üstünlüğüdür. Araştırmacılar tez konularını belirlerken filmleri ya da sinemayla ilgili bakış açılarını çoğunlukla ülke ölçütü çerçevesinde gruplandırmışlardır. Gruplandırma yapılırken kullanılan ülkeler arasında Türkiye başı çekmektedir. Ülke ölçütünü, genellikle onunla birlikte kullanılan dönem ölçütü izlemektedir. Bu ölçütte en sık kullanılan dönem 2000'li yıllardır ve onu, 1990'lı ve 1980'li yıllar izlemektedir. Dönem ölçütünün ardından yönetmen ölçütü gelmektedir. İncelenecek filmleri yönetmen ölçütüne göre gruplandıran tezlerde de faaliyetlerini Türkiye'de sürdüren yönetmenlerin daha çok tercih edildiği görülmüştür. Kavramsal olarak bu altı ölçüt arasında en kapsayıcı olan tür ölçütü, tercih edilme sıklığında dördüncü sırada yer almaktadır. Bu ölçüt dâhilinde en çok incelenen tür bilimkurgu olmuş, onu korku ve komedi izlemiştir. Son sırada yer alan teknik ölçütündeyse görsel, dijital, özel gibi farklı önadlarla anılan efekt kullanımı ilk sırada yer almaktadır. Onu kurgu ve mekân izlemekte; ses, oyunculuk, senaryo gibi kavramlar da teknik ölçütünün diğer öğeleri arasında yer almaktadır.

Gruplandırma ölçütlerine genel olarak bakıldığında iki noktaya dikkat çekmek gerekmektedir. Bunlardan ilki, altı ölçüt arasında en çok kullanılan üçünün ortaya koyduğu bir durumken diğeri, son ölçütün sonuncu olmasıyla ilgilidir.

İlk olarak, ülke ve yönetmen ölçütlerinin gösterdiği gibi, sinemanın Türkiye'deki yansımalarına odaklanmanın daha çok tercih edilmesine değinilmelidir. Bu durumu açıklamak için taramanın Türkiye'deki üniversitelerde Türkçe yazılan tezler merkezli yapılmış olmasından bahsedilebilir. Türkiye'deki üniversitelerin sinema ya da sanat odaklı doktora programlarında faaliyet gösteren araştırmacıların, sinemanın Türkiye'ye özgü yaratım ve seyir koşullarıyla ilgilenmeleri anlaşılabilir bir durumdur. Benzer şekilde, dönem ölçütü bir gruplandırma aracı olarak devreye girdiğinde, tezlerin yazıldığı döneme yakın olan dönemleri ön plana çıkardığı görülmüştür. Bu durumun da olağan ve hatta gerekli olduğu savunulabilir. Sonuçta, sosyal bilimlerin ya da sanatın diğer alanlarında olduğu gibi, sinema söz konusu olduğunda da araştırmacıların yeni gelişmelerle, yeni filmlerle, yeni yönetmenlerle ilgilenmeleri anlaşılabilir bir durumdur. Dahası, sinema araştırmalarında filmleri ülke, dönem, yönetmen odaklı ele almak her zaman tercih edilen yollar olmuş ve araştırmanın yapıldığı ülkenin ve dönemin kendisi de bu ölçütleri belirlemede etkin rol oynamıştır. Ancak bir araştırma alanı olarak sinemanın sunduğu geniş olanaklar düşünüldüğünde, bu üç ölçütün belirleyicilik gücünden hiçbir şey kaybetmediğinin altını çizme ihtiyacı doğmuştur.

Teknik ölçütünün son sırada yer alması, incelenen tezlerin tarandığı alanlar göz önünde bulundurulduğunda oldukça dikkat çekicidir. Zira hatırlanacak olursa, taramanın yapıldığı anabilim ya da anasanat dallarını sınırlandıran temel, bu dalların doğrudan ya da dolaylı şekillerde sinemayla ya da sanatla ilişkili olması idi. Buradan hareketle, bir çalışma alanı olarak sinemayı ele alan ve bunu yaparken de film inceleme yoluna gitmiş tezlerin, filmleri gruplandırırken ya da onlara nasıl yaklaşacaklarını belirlerken en alt sırada sinemaya özgü teknikleri tercih etmiş olmasının şaşırtıcı olduğunu belirtmek gerekmektedir. Sonuçta, uzmanlık alanları arasında bir sanat olarak sinemanın da olduğu araştırmacıların onu diğer sanatlardan ayıran nitelikler üzerine yoğunlaşması yönündeki beklenti oldukça makuldür. Teknik ölçütünün tercih edilmemesine gerekçe olarak diğer gruplandırma ölçütlerinin onu devre dışı bırakmasından söz etmek de mümkün değildir. Tıpkı ülke-yönetmen ya da ülke-dönem birliktelikleri gibi, teknik ölçütü de bir ülkeyle, bir dönemle, bir yönetmenle birlikte kullanmaya uygundur. Hatta sinemanın olanakları vurgusuna bir kez daha başvurarak, özellikle dönem ve yönetmen ölçütlerine eklenen

teknik ölçütünün, sinema özelinde beliren bir sorunun belirli bir dönemde ya da belirli bir yönetmence nasıl aşıldığını gösterme potansiyelinden söz edilebilir. Kurgunun, sesin, kameranın, mizansenin, oyunculuğun, ışığın filmlerde nasıl kullanıldığına, bu kullanımların ne gibi benzerlikler ya da farklılıklar gösterdiğine odaklanmak yoluyla sinemaya özgü anlatım olanakları ortaya konulabilir. Teknik ölçütünün altı ölçüt arasında son sırada yer alması da bu yüzden ilgi çekicidir.

Öte yandan, taramanın odaklandığı ilk nokta, yani araştırmacıların sorun olarak gördüklerini somutlaştırırken kullandığı kavramların ya da kuramların kaynaklandığı yer, bu durumu açıklamak için kullanılabilir. Araştırmacıların tez sorunlarını ağırlıklı olarak sinemanın ya da sanatın dışından gelen kavramlar ya da kuramlar aracılığıyla somutlaştırması ile filmleri gruplandırırken ya da onlara yaklaşımlarını belirlerken sinemasal teknikleri bu denli az tercih etmesi arasında doğrudan denebilecek bir ilişki kurulabilir. Sorunlarını sinemanın ya da sanatın dışındaki alanları kullanarak somutlaştıran tezlerin ilk bölümlerinin doğal olarak bu alanlara ait kavramların ya da kuramların detaylandırılmasından oluşması da bu çıkarımı desteklemektedir. Tezlerin ilk bölümlerinde kurgu, mizansen, kamera hareketleri gibi sinemasal bileşenler yerine ideoloji, modernleşme, taşra gibi kavramlara dair alanyazına odaklanması, tezlerin hem sorunlarını ortaya koyarken hem de filmlere yaklaşımlarını belirlerken tercih ettikleri çıkış noktalarının da sinemanın dışında konumlandığını göstermektedir.

Tarama sonunda ele alınan tezlerin yöntem ve film incelemesi içeren bölümlerine hem yukarıdakine benzer bir sistematik yaklaşım uygulamanın mümkün olmaması hem de bu bölümlerden elde edilen verilerin çeşitliliği nedeniyle, bu bölümlere ilişkin gözlemlerin ayrı ayrı sunulması gerekmektedir.

İncelenen tezlerde sosyoloji başlığı altında gruplandırılan yöntemlerin sayıca üstünlüğü göze çarpmaktadır. Bu grubun içinde en çok tekrar edilen sözcük ideoloji olmuş ve sıralamada kendisinden sonra gelen tarihsel, sosyolojik, Marksist, yapısalcı gibi sözcüklerle birlikte kullanılmıştır. Ayrıca Marx, Lévi-Strauss, Lefebvre, Harvey, Žižek gibi düşünürlerin adları da bu grubun içinde en çok zikredilenler arasındadır. Gruplandırmaya kolaylık sağlaması amacıyla, özellikle Freud ve Lacan vasıtasıyla doğrudan psikanalize atıfta bulunan yöntemler de bu başlık altında değerlendirilmiştir. Sosyolojiyle ilişkili yöntemlerin ardından, sosyal bilimlerde sıklıkla karşılaşılan iki yöntem gelmektedir: İçerik analizi ve söylem analizi. İncelenen tezlerde bu yöntemlerin sosyolojik, felsefi, edebî bakış açılarıyla harmanlanarak diğer sosyal bilimlerdekinden

farklı şekillerde kullanıldıkları görülmüştür. Bu durum, tezlerin yöntemlerinden bahsederken içerik ve söylem sözcüklerine eşlik eden niteliksel, eleştirel, etnografik, tematik, metinsel gibi sözcükler ya da analizin doğrudan Marksizm, feminizm, psikanaliz, dilbilim gibi alanların perspektifinden yapılacağını söyleyen bölümler örnek gösterilerek kanıtlanabilir. Sosyoloji başlığı altında değerlendirilen yaklaşımlar ya da içerik ve söylem analizi gibi yöntemlerin oluşturduğu üçlünün ardından, onlar kadar sık olmasa da yöntem olarak kullanılan başka küçük gruplar gelmektedir. Göstergebilimsel, betimsel, niteliksel önadlarıyla birlikte kullanılan analiz yöntemleri ile yorumlama edimine vurgu yapan yöntemler bunlara örnek olarak gösterilebilir. Bunlar dışında, birer kez kullanılan ve herhangi bir ortaklık göstermedikleri için bir grup altında değerlendirilmemiş başka yöntemler olduğu da belirtilmelidir.

Bu noktada, en sık kullanılan sözcüklerden biri olarak aslında dördüncü sıradaki yöntemler grubunu yaratan bir kavram için yeni bir paragrafa başlamak gerekmektedir: Anlatı. Bunun temel nedeni, söz konusu kavramın bu tezin sorununu oluşturmada oynadığı roldür. Her ne kadar bir sonraki aşama olan film incelemelerinin incelenmesi sırasında önemi katlanarak artacak olsa da işe anlatının yöntem konusunda edindiği yeri açıklayarak başlamak yararlı olacaktır. Zira yöntem özelinde anlatının kendi içinde olduğu gözlenen bir ayrım, filmlere yaklaşımın gerek akademik gerekse de akademi dışındaki yansımalarının özeti olma niteliği taşımaktadır. Bu ayrımı, tezin diğer bölümlerinde daha detaylı bir şekilde incelenmiş olan biçim-içerik ayrımına benzetmek mümkündür. İncelenen tezlerden bazılarının yöntemlerine kaynaklık eden anlatının biçim olarak ele alınması durumu, onu kendi dinamiklerine göre inceleme çabasıyla ortaya çıkmaktadır. Buna göre anlatı, sinema ya da sanatın dışından gelen kavram ve kuram kümelerinin taşıyıcısı değildir. Anlatı, filmin öyküsü ve olay örgüsü ile karakterleri tarafından oluşturulan, sinemaya özgü düzenlenişe sahip ve filmin diğer öğeleriyle ilişki içinde olan bir öğedir. Bazı tezlerin anlatıyı bu açıdan ele alma ihtimallerinin yöntem bölümündeki karşılığı, anlatıya odaklanırken kullanacaklarını belirttikleri kaynakça sayesinde görünür olmaktadır. Algirdas Julien Greimas, Vladimir Propp, Joseph Campbell, Gérard Genette, Seymour Chatman, Syd Field gibi isimlerin çalışmaları ekseninde yaklaşıldığında anlatı, kendine has kurallara sahip olan ve bu kurallar çerçevesinde incelenmesi amaçlanan bir öğe olmaktadır. Bu isimlerden bazılarının çalışmalarının sinemanın ya da sanatın alanları dışında şekillenmesi durumunu daha önceki örneklerden farklı kılan şeyin, anlatıya özel bir istisna olduğu söylenebilir. Anlatı,

bir metne indirgenmeye en uygun film ögelerinden biridir. Bu da kendisi özelinde karşılaşılan ortaklaşma durumunu daha esnek kılmaktadır. Bu yönüyle anlatının, örneğin edebiyat çalışmalarından gelen birikimi, sinemaya uyarlanabilir bir hâle gelmektedir. Yöntemden bahsederken anlatıya doğrudan atıf yapan tezlere ait ayrımın diğer tarafındaysa, incelemenin başından beri merkezde olan yaklaşım hâkimdir. Burada araştırmacıların, yine başta sosyoloji olmak üzere sosyal bilimlerin diğer alanlarına ait kavramları ve kuramları, bu kez anlatıyla ilişki kuracak şekilde ödünç aldığı görülmüştür. İdeoloji, feminizm, yorum gibi sözcüklerin, araştırmacıların anlatı çözümlemesi, anlatı modeli, anlatıbilim şeklinde adlandırdıkları yöntemleri nasıl kullanacaklarını açıklarken eşlik ettiği görülmüştür. Bu açıdan bakıldığında anlatı, kendi dinamiklerine göre incelenen bir öge olmaktan çıkmış ve hem sinemanın hem de sanatın dışındaki kavramların ve kuramların taşıyıcısı olarak görülmüştür. Bu durum, tezlerin film incelemesi bölümlerinde tercih edilen yaklaşımların büyük çoğunluğuna da kaynaklık etmektedir. Bu yüzden, tarama sonunda ele alınan tezlerin film incelemesi yapılan bölümleriyle ilgili gözlemlere geçmekte fayda vardır.

Daha önce yöntem bölümlerinden söz ederken yapıldığı gibi, burada da öncelikle anlatıyı kendi dinamiklerine göre ele alan az sayıdaki tezdten bahsedilmelidir. Bu tezler, anlatı kavramını ele alırken ona sinemanın perspektifinden yaklaşmaya ve gerek filmlerin sinemasal niteliklerinden gerekse de filmlerin sinema ya da sanat dışı kavramlarla ve kuramlarla kurdukları ilişkilerden söz ederken bu perspektife sadık kalmaya çalışmıştır.

Filmler incelenirken anlatının hâkimiyetini yaratan esas etmen ise anlatının ve ona ait bileşenlerin filmlerin dışındaki şeylere işaret etmenin aracı olarak kullanılmasıdır. Filmlerin anlatılarına, anlatıların da film dışı kavram ya da kuram kümelerine indirgenmesi, incelenen tezlerde kendisini farklı şekillerde göstermektedir. Tezlerin çoğu, ilk bölümlerinde ele aldıkları kavramları ya da kuramları, film incelemesini gerçekleştirdikleri bölümlerde doğrudan filmlerin geniş bir özeti üzerinden örneklendirme yoluna gitmiştir. Bir diğer yol, ilk bölümde kavram ve kuram üzerine verilen geniş bir özeti ardından film incelemesi sırasında ilgili kavram ve kuram özetine ilişkin hatırlatıcılar ile filmin özetini bir arada sunmaktır. Bunun dışında, filmde olan biteni ilgili kavramlar ve kuramlar ile birlikte ele alan uzun bölümlere de rastlanmıştır. Bu yolun benimsenmesi durumunda filmler daha da kısa şekillerde özetlenerek yalnızca konularına ya da başkarakterlerine indirgenmiş ve bu konuda kendileriyle benzerlik gösteren diğer filmlerin yanına eklenerek ele alınmıştır.

Hem sinema dışı kavramların ya da kuramların kullanımı hem de bunların ya da filmsel yapının anlatı üzerinden incelenmesi durumlarının üstünlüğüne rağmen, tarama sonunda incelenen tezlerde film biçiminden ya da sinemasal tekniklerin kullanımından hiç bahsedilmediğini söylemek haksızlık olacaktır. Azınlıkta olsa da biçim, son on yılda sinema ya da sanat odaklı anabilim ya da anasanat dallarında film incelemesi içerecek şekilde yazılmış 119 doktora tezinin birkaçına girmeyi başarmıştır. İncelemenin geçerliği açısından bu duruma ilişkin gözlemlerin de paylaşılması gerekmektedir.

Tarama yapılmadan önce hem sinema ya da sanat dışı kavramların ve kuramların hem de anlatının büyük oranda belirleyici olacağı yönündeki varsayım inceleme sonrasında doğrulanmış olmasına rağmen, tezlerin herhangi bir bölümünde (başlık, özet, İçindekiler ya da alanyazın ve film incelemesi) ve herhangi bir şekilde (sözlük tanımı, alanyazındaki tartışmalar, detaylı inceleme) biçimden, film biçiminden ya da biçiminden, sinemasal tekniklerden bahsedilmesi durumlarının tümü hesaba katılmıştır. Başka bir deyişle, biçimin tezlerde azınlıkta olacağı yönündeki varsayımın incelemenin objektifliğini zedeleme riskini bertaraf etmek için, biçime dair en ufak bir bahis dahi o tezde biçimin var olduğu yönünde yorumlanmıştır. Bu, aynı zamanda biçimin sinemaya ya da filmlere yaklaşımı belirlemede ne kadar az dikkate alındığını kanıtlamaya da yaramıştır. Zira film çalışmalarında edindikleri yer göz önünde bulundurulduğunda, biçime ait öğelerin ya da biçimsel düzenlenişin tezlerde karşılaşılanlardan daha detaylı bir şekilde incelenmesi gerekmektedir. Bu yüzden, biçimin incelenen tezlerdeki varlığıyla ilgili gözlemlerin, biçimden herhangi bir şekilde bahsetmek ve biçimi alanyazındaki gereklilikleri yerine getirir şekilde ele almak şeklinde iki ayrı kategoride sunulması gerekmektedir.

İşe bir kez daha azınlıktan söz ederek başlanmalıdır. Anlatının belirleyiciliğini aşan az sayıdaki tez, bunu, öncelikle biçime geniş bir yer ayırarak yapmışlardır. İncelemenin daha önceki aşamalarında olduğu gibi, burada da ön plana çıkan sözcüklerin gruplandırılması yolu izlenmiştir. Alanyazına odaklanan ilk bölümlerinde biçimi merkeze alan tezlere bakıldığında, sinemasal mekâna ait araştırmaların ilk sırada olduğu görülmüştür. Tıpkı tez konusunu ya da incelenen filmleri birden fazla ölçütün belirlemesi durumunda olduğu gibi, burada da mekâna ilişkin alanyazına *auteur* ve anlatı gibi kavramların eklemlendiği örneklerle rastlanmıştır. Benzer şekilde, mekân kullanımının ardından gelen sinematografi, kurgu, ses gibi bileşenler de farklı kavramlarla, ölçütlerle, tekniklerle bir arada kullanılmış; buradaki genel eğilim, ilgili bileşenlerin sinema tarihi

boyunca geçirdikleri dönüşüme odaklanmak olmuştur. Bir sonraki grubu, biçimi kişisel üslup olarak ele alan tezler oluşturmaktadır. *Auteur*, üslup, yaratıcılık gibi kavramların ön plana çıktığı bu grupta araştırmacılar, kavramların alanyazındaki karşılıklarını detaylandırdıktan sonra, onların belli bir ülke ya da yönetmen sineması özelinde ne ifade ettiğine odaklanmışlardır. İlk bölümlerinde biçime odaklanan tezlerde bir grup oluşturan kavramların sonuncusunda bir kez daha anlatıyla karşılaşmıştır. Bu grupta bizzat anlatı ya da onu oluşturan bileşenlere odaklanan tezler yer almaktadır. Anlatının şimdiye kadar baskın çıktığı örneklerden farklı olarak bu gruptaki tezler, yaklaşımlarını dramatik yapı ya da senaryo gibi kavramlar üzerinden şekillendirmişlerdir. Böylece anlatı, filmde temsil edildiği düşünülen kavram ya da kuram kümelerini taşımaktan ibaret bir araç olarak değil, filmin diğer biçimsel öğeleriyle ilişki içinde olan bir araç olarak konumlandırılmıştır.

İkinci bölümlerinde, yani film incelemesinin yapıldığı bölümlerde biçimden söz eden tezlere bakıldığında, biçime ağırlık veren tezlerin yine azınlıkta olduğu görülmüştür. Zaman zaman kendisine ait başlıklarda (kurgu, mizansen, kamera, ışık, ses, ...) yer bulabildiği gözlenen biçim, bunu başardığı durumlarda dahi belirleyenden çok belirlenen konumunda kalmıştır. Burada üç durum dikkat çekmektedir. Bunlardan ilki, biçime ait bileşenlerden bahsedilen bölümlerin genelde kısa tutulmuş olmasıdır. Birden fazla tez, biçimden bahsederken ele almak istediği kavramların sözlük tanımlarıyla ya da sinema tarihinde yer eden genel karşılıklarıyla yetinmiştir. İkinci durum, biçime ait bileşenlerin çoğunlukla anlatının basite indirgenmiş hâline eşlik etmesidir. Bu gibi örneklerde, filmin öyküsünün geniş özeti, karakter, diyalog odaklı geniş pasajların arasında kaybolan kısa biçim pasajları göze çarpmaktadır. Buradan hareketle, biçimden bahsedilmesi durumunda dahi anlatının baskın çıktığını söylemek mümkündür. Son olarak, tezlerin diğer bölümlerinde hâkim olan durumun, film incelemesi sırasında biçime yer ayıran tezler açısından da geçerli olduğu görülmüştür. Biçime ait herhangi bir öğe de çoğu zaman sinema ya da sanat dışı kavram ya da kuram kümeleri ekseninde ele alınmıştır. Biçimsel öğelerin kendilerine ait başlıklarda ve görece uzun bölümlerde ele alınması durumlarında da sıklıkla karşılaşılan, bu bölümlerin ardından gelerek ilgili öğelerin kullanım amacını filmin dışında konumlandıran bölümler olmuştur. Dahası, ikinci bölümlerinde biçimi ele alan bazı tezler, bu bölümlerin alt başlıklarını tamamen sinema dışı kavramlardan yola çıkarak oluşturmuş ve film biçimine odaklanan incelemelerini de onlar üzerinden gerçekleştirmişlerdir. Ancak tezlerin konuya yaklaşımlarının, filmleri gruplandırma ölçütlerinin, ilk bölümlerinde geniş yer ayırdıkları alanyazının çoğunlukla sinema ya da

sanat dışı kavramlar ya da kuramlar tarafından belirlendiği hatırlanacak olduğunda, bu durum da açıklığa kavuşmaktadır. Sinemaya özgü biçim öğeleri de tezlerin diğer bölümlerinde olduğu gibi çoğunlukla sinema ya da sanat dışı kavramların ya da kuramların karşılayıcısı, aracısı, taşıyıcısı olarak görülmüşür.



EK-2

14-15 Ocak 2020 tarihlerinde YÖK Tez Merkezi'nin internet sitesinde yapılan taramaya ilişkin bilgiler şu şekildedir:

- Tarama <https://tez.yok.gov.tr/UlusalTezMerkezi/tarama.jsp> bağlantısındaki Detaylı Tarama sekmesi üzerinden yapılmıştır.
- Taramanın amacı farklı anabilim ya da anasanat dallarında yazılmış olan ve film incelemesi içeren tezleri ortaya çıkarmak olduğundan, aşağıdaki tarama ölçütleri sabit alınmıştır:
 - Tez Türü: Doktora
 - Yıl: 2010-2019
 - Durumu: Onaylandı
 - Dil: Türkçe
- 2010-2019 yılları arasındaki on yıllık süreçte yazılmış ve onaylanarak YÖK Tez Merkezi'ne yüklenmiş olan Türkçe doktora tezleri arasından, film incelemesi içermesi olası anabilim ya da anasanat dalları ve bu dallarda yazılmış olan tüm doktora tezlerinin sayıları aşağıdaki gibidir:
 - Film Tasarımı Anasanat Dalı: 7
 - Film ve Drama Anabilim Dalı: 0
 - Fotoğraf ve Video Anasanat Dalı: 0
 - Görsel İletişim Tasarımı Anabilim Dalı: 0
 - Görsel Sanatlar Anabilim Dalı: 0
 - Görsel Sanatlar ve Görsel İletişim Tasarımı Anabilim Dalı: 0
 - Güzel Sanatlar Anabilim Dalı: 18
 - Güzel Sanatlar ve Görsel İletişim Tasarımı Anabilim Dalı: 0
 - İletişim Sanatları Anabilim Dalı: 0
 - Radyo Televizyon Anabilim Dalı: 15
 - Radyo Televizyon ve Sinema Anabilim Dalı: 263
 - Sahne ve Görüntü Sanatları Anabilim Dalı: 0
 - Sanat Bilimi Anabilim Dalı: 8
 - Sanat Kuramı ve Eleştiri Anabilim Dalı: 0
 - Sanat Tarihi Anabilim Dalı: 247
 - Sanat ve Tasarım Anabilim Dalı: 9
 - Sanat ve Tasarım Anasanat Dalı: 23

- Sinema Televizyon Anabilim Dalı: 19
- Sinema Televizyon Anasanat Dalı: 12
- 19 anabilim ya da anasanat dalı içinde tarama ölçütlerine uyan toplam 621 tez arasından film incelemesi içeren tezlerin, anabilim ya da anasanat dallarına göre dağılımı aşağıdaki gibidir:
 - Radyo Televizyon ve Sinema Anabilim Dalı: 93
 - Sinema Televizyon Anabilim Dalı: 8
 - Sinema Televizyon Anasanat Dalı: 6
 - Film Tasarımı Anasanat Dalı: 6
 - Radyo Televizyon Anabilim Dalı: 3
 - Sanat Bilimi Anabilim Dalı: 1
 - Sanat ve Tasarım Anabilim Dalı: 1
 - Sanat Tarihi Anabilim Dalı: 1

Tarama sonucunda, 7 anabilim ya da anasanat dalı içinde tarama ölçütlerine uyan ve film incelemesi içeren toplam 119 tez olduğu görülmüştür.

EK-3

	Tez No	Yıl	Tez Adı
1	468592	2017	11 Eylül sonrası Amerikan sineması ve televizyonunda İslam'ın ve Müslüman karakterlerin sunumu
2	463491	2017	1980 sonrası Türk sineması'nda zenginlik temsilleri üzerine bir alımlama çalışması
3	291522	2011	1980 sonrası Türk sinemasındaki (kadın) temsillerin(in) kültürel-politik okuması
4	327356	2013	1990 sonrası anaakım Hollywood sinemasında özne, arzu ve temsil ilişkisi: Temsil krizinin sınırları ve alternatif arayışları
5	377582	2014	1990 sonrası dönemde Peter Wollen'in karşı sinema anlatısının Hollywood sinemasında değişimi
6	537089	2019	1990 sonrası Hollywood sinemasında Kuzey Amerika yerlilerinin temsili
7	399389	2012	1990 sonrası Türk sinemasında taşra, taşralı ve taşracılık olgusu
8	423450	2016	1990 sonrası Türk sinemasında zihniyet ve devlet
9	293256	2010	1990 Sonrası Türkiye Sineması'nda kimlik: İki örnek Kürt ve Rum Temsilleri
10	298193	2011	1990 sonrası ulusal sinemada birey üzerinden gündelik yaşam ideolojisini yansıtmaya sorunsalı
11	485854	2017	1990'lı yıllardan günümüze Türk sinemasında şiddet olgusu
12	504160	2018	2000 sonrası Amerikan post-apokaliptik bilimkurgu sinemasında kıyamet ideolojisi
13	345087	2013	2000 Sonrası Bağımsız Türkiye Sineması'nda Kent ve Taşra Melankolisi
14	601151	2019	2000 sonrası Hollywood sinemasında öznellik üretimi
15	383437	2014	2000 sonrası popüler Türk filmlerinde kadınlığın inşası
16	384126	2015	2000 sonrası Türk belgesel sinemasında ideoloji ve gerçeklik
17	470427	2017	2000 sonrası Türk sinemasında görüntü estetiği ve mizansen
18	451655	2016	2000'ler bağımsız Türk sinemasında omega erkekler: Kurbanlık ve failliğin yeniden inşası
19	330301	2013	2000'ler Türkiye sinemasında erkeklik krizi ve erkek kimliğinin inşası
20	515970	2018	2000'li yıllar Türk sinemasında tepkisel bir tarz olarak melodram
21	377587	2014	2000'li yıllarda Latin Amerika ve Türk sinemasında belgesel sinemanın üçüncü sinemada temsili
22	532562	2018	2000'li yıllardan günümüze Türk animasyon filmlerinin modernleşme kuramları açısından incelenmesi
23	587861	2019	2010 sonrası Türk sinemasında yönetmen odaklı filmlerde zaman-mekân-hareket kavramlarının incelenmesi
24	378563	2014	21. yüzyıl Amerikan ve Türk sinemasında saçma ve başkaldırı
25	506812	2018	Akılcı düşüncenin eleştirisi olarak sinemada absürt: İskandinav sineması örneği
26	359962	2014	Alice Harikalar Diyarı'nda öyküsü: Sinema uyarlamaları üzerinden mekansal bir değerlendirme
27	328088	2012	Amerikan film sansür yasası olarak yapım yönetmeliği'nin doğuşu ve 1948 yılına kadar kara film üzerindeki etkisi
28	483042	2017	Anlatı-sonrası bir varlık olarak film-zihin
29	422204	2015	Arketipal topografyaların sinematografik düzlemde incelenmesi: Örnek film analizi Dark City
30	566461	2019	Belgesel sinemada sinematografi ve gerçekçilik ilişkisi Suha Arın belgeselleri örneği
31	322008	2012	Bilim kurgu sinemasında tekno-kültürün inşası
32	383579	2014	Bir alt tür olarak sinemada kara mizah
33	361761	2014	Canlandırma filmlerinde kültür bağlamında beden dilinin kullanımı: Disney ve Miyazaki filmlerinin incelenmesi

	Tez No	Yıl	Tez Adı
34	446138	2016	Canlandırma sinemasında transmedya hikâye anlatım örneği olarak Shrek serisi
35	428056	2013	Değişen beden değişmeyen iktidar: 90 sonrası Türk sinemasında iktidarın yansımaları açısından erkek bedeni
36	443639	2016	Derviş Zaim: Bir mekân sineması'na doğru
37	592785	2019	Dijital çağda sinemada oyunculuk
38	314800	2012	Dijital iletişim çağında belgesel sinema: Gerçekliğin yeniden inşası
39	516920	2018	Disney animasyonlarında toplumsal cinsiyet: Prenseslik anlatılarının göstergebilimsel çözümlemesi
40	314176	2012	Distopyan filmlerde mekân ve zaman ilişkisi
41	492170	2017	Dünya sinemasında görsel efektin gelişimi: Türk sinemasındaki uygulamaları
42	422362	2015	Etik ve estetik arasındaki diyalektik gerilimde kötülüğün sinemadaki görünüşleri
43	568608	2019	Evrenin muhafızları olarak Hollywood'un süper kahramanları
44	354763	2013	Ferzan Özpetek sinemasında arzusun temsili ve bu temsilde ortaya konan iktidar sorunu
45	291481	2011	Gerçeküstücü sinemada tekinsizlik: Jan Švankmajer filmleri üzerine bir inceleme
46	378560	2014	Görme biçimleri ve sinema ile videonun görsel-işitsel ortamlarının karşılaştırmalı olarak incelenmesi: Robert Bresson, Jean Luc Godard ve Angela Melitopoulos üzerinden bir analiz
47	436628	2016	Görsel iletişim aracı olarak sinemada suç olgusunun temsili: 11 Eylül sonrası Amerikan sineması örneği
48	293266	2010	Günümüz moda fotoğrafçılığının sinematografik üretime etkileri
49	517152	2018	Handan İpekçi sineması'nda kolektif bellek
50	437285	2016	Hatırlamanın ve unutmanın imgeleri
51	550307	2019	Hayvan düşüncesinin tarih boyunca değişimi ve sinemadaki imajlarda gösterimi
52	437160	2016	Hollywood sinemasında öteki sorunsalı bağlamında Müslüman kimliği temsili
53	405716	2015	İki binli yıllar Türk sinemasında çirkinin estetiği
54	485856	2017	İngiliz sinemasında Thatcher politikalarının yansımaları ve sorunları
55	320317	2012	Japon çizgi film (Anime) sanatı, hayao miyazaki çözümlemesi ve Türkiye örneği
56	314702	2012	Korku sinemasında doğa korkusu ve ideolojik temelleri
57	261721	2010	Kurgunun Türk sinemasında tiyatrocular döneminden sinemacılar dönemine geçişteki etkisi
58	580923	2019	Metinlerarasılık bağlamında uyarılma olgusu ve Türk sineması: Necati Cumalı uyarlamalarında anlamın diyalojik yönelimi
59	602068	2019	Modernleşme kuramı çerçevesinde türk sinemasında gündelik hayat
60	451618	2016	Muhallif sinema ve 2000'li yıllar Türkiye sinemasından muhalif görünüşler
61	327819	2012	Ortak bellek ve sinema: 1990 sonrası Fransız ve Amerikan sinemasında 68 kuşağı nostaljisi
62	454604	2016	Popüler sinemada ekoeleştirici: 'Avatar' ve 'Açlık Oyunları'
63	366492	2014	Popüler Türkiye sinemasında gülünçleştirilen erkeklik
64	340424	2013	Sesin sinemadaki evrimi ve Türk filmlerinde kullanımı
65	317387	2012	Seyirlik yemek: Moderniteden postmoderniteye yemeğin sinematografisi
66	548533	2019	Sinemada auteur kuram ve star sistemiyle ilişkisi: Ferzan Özpetek Sineması örneğiyle
67	495841	2018	Sinemada geçmişin anlatısı: İkinci Dünya Savaşı filmlerinde çocuk karakterlerin tanık olma deneyimleri
68	336195	2013	Sinemada gerçeklik ve sahte-belgesel
69	446123	2016	Sinemada kolonyal geçmişin temsili: Hindistan örneği

	Tez No	Yıl	Tez Adı
70	317418	2012	Sinemada korku ve din: 2000 sonrası Amerikan ve Türk filmlerinde cin unsurunun çözümlenmesi (Eleştirel kuram ve göstergebilimsel metodoloji çerçevesinde)
71	422536	2015	Sinemada milliyetçilik ve estetik: Türk sinemasındaki milliyetçi filmlerin analizi
72	320320	2012	Sinemada politik eleştiri: Marksist kuram ve sinema
73	501451	2018	Sinemada yoksulluğun görünümünü akılcılaştıran çalışma ideolojisinin eleştirisi
74	552066	2019	Sinemada yol ve yolculuk kavramı bağlamında karakterin dönüşümünün incelenmesi
75	351485	2013	Sinemadan televizyona, belgesel filmde değişen anlatı yapısı: Can Dündar ve Tolga Örnek'in belgesel filmleri
76	337461	2013	Sinemasal anlamın oluşumunda mekânın etkisi ve 2000 sonrası Türk sinemasında mekân kullanımı
77	280173	2010	Sinematografik zaman ve mekanın oluşumunda felsefi arka plan
78	495761	2017	Son dönem Türk sinemasında popüler ve sanat filmlerinin kurgu biçimleri karşılaştırması
79	327810	2012	Spike Lee filmleriyle siyah imgesinin Hollywood'daki dönüşümü
80	458676	2017	Süperkahraman filmlerinde modernite ve postmodernite ilişkisinin ikili karşıtlıklar yöntemiyle çözümlenmesi
81	336215	2013	Tayfun Pirselimoglu üçlemesinde mekan ve kimlik: Rıza (2007), Pus (2009) ve Saç (2010)
82	543906	2019	Teknoloji toplumu ve gerçeklik algısı: Türk sinemasında dijital efekt kullanımının öykü anlatımına etkisi
83	533435	2018	Terrence Malick sinemasında Dasein'ı filmozofik düşünmek
84	377554	2012	Toplumsal bellek çerçevesinde Türk arkeoloji belgesellerinde insan-mekan ilişkisi
85	312467	2012	Toplumsal bellek ve sinema: Türkiye sinemasında travmatik temsiller
86	492176	2018	Toplumsal gerçeğin sunumunda ideolojik ve estetik boyutu ile politik sinema
87	601392	2019	Türk canlandırma sinemasında değerler temsilinin analizi
88	328626	2012	Türk milliyetçiliğinin Türk sinemasına yansımaları (2005-2011)
89	440923	2016	Türk sinemasında kent ve kentleşme bağlamında İstanbul
90	314186	2012	Türk sinemasında 1980'den günümüze değişen aile imgesi
91	423442	2016	Türk sinemasında anlatı ve karakter açısından birey
92	458681	2017	Türk sinemasında baba temsili
93	376426	2014	Türk sinemasında beden ve hastalık temsilleri
94	451511	2016	Türk sinemasında bir anlatım aracı olarak özel efektler
95	376432	2014	Türk sinemasında erkek çocuk kahramanın inşası
96	451604	2016	Türk sineması'nda fantastiğin dönüşümü: Deleuzeyen bir yaklaşım
97	328544	2013	Türk sinemasında gerçekçilik
98	490566	2017	Türk sinemasında iç göç filmlerinde mekan ve birey algısı
99	451713	2016	Türk sinemasında kadın yönetmenlerin ana akım dışı filmlerinde kadının mekanda temsili: Özne(s)leştirilmiş kadınların feminist film kuramı çerçevesinde çözümlenmesi (2000-2012)
100	422348	2015	Türk sinemasında kadınsılığın ulusallaşması(1946-1960 dönemi)
101	544970	2019	Türk sinemasında loser karakterlerin dönüşümü
102	302164	2011	Türk sinemasında melodramatik imgelemenin dönüşümü
103	405556	2015	Türk sinemasında nostalji: 2000 - 2011
104	422290	2015	Türk sineması'nda senaryonun yapısal sorunlarının en iyi senaryo ödüllü filmler üzerinden incelenmesi
105	451538	2016	Türk sinemasında ürün yerleştirme: Tütün ve tütün mamülleri kullanımı

	Tez No	Yıl	Tez Adı
106	562151	2019	Türk sinemasında yoksul-madun öznenin direniş pratikleri
107	470441	2017	Türk sinemasındaki 'Auteur' yönetmenlerin filmlerinde nihilizm ve birey: Zeki Demirkubuz, Nuri Bilge Ceylan, Tayfun Pirselimoglu örneği
108	492153	2017	Türk ve Amerikan popüler sinemasında suçun estetiği
109	518335	2018	Türk yapımı animasyon filmlerinde kahramanın yolculuğu: Anlatısal örnekçeler aracılığıyla anlatıların çözümlenmesi
110	277929	2010	Türkiye’de değişen tüketim kültürünün Türk sineması güldürü filmlerine yansması
111	361796	2014	Türkiye’de kısa filmin eleştirel biçim ve içerik yapısı: 2005-2013 Hisar Kısa Film Festivali kurmaca filmleri
112	265368	2010	Ulus-devlet inşa sürecinde sinema: Bağımsızlık sonrası Kazak sineması örneği
113	464388	2017	Üçüncü Sinema’ya Fernando Solanas sineması üzerinden bakış
114	570989	2019	Ütopik ve distopik filmlerde geleceğin insanının yaratımı ve hazırlanması
115	391507	2015	Yaratıcılık ve sanat bağlamında sinema. Bir örnek: Akira Kurosawa
116	375715	2014	Yeni kavramı çerçevesinde 1990 sonrası Türkiye sinemasında yönetmen üslupları
117	579065	2019	Yeni türk sinemasında aile konulu filmlerde itaatkâr özne inşası
118	486289	2017	Yeni Türk Sinemasında biçim
119	327828	2012	Yeşilçam sinemasında nemesistik anlatılar ‘toplumsal tahayyül, adaletsizlik hissiyatı ve intikam’

Tablo 1. 2010-2019 Yılları Arasında Türkçe Yazılarak YÖK Tez Merkezi’ne Yüklenmiş ve Film İncelemesi İçeren Doktora Tezleri

ÖZGEÇMİŞ

Adı Soyadı: Emre GENCELLİ

Yabancı Dil: İngilizce

Eğitim ve Mesleki Geçmişi:

- 2014, Anadolu Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Sinema ve Televizyon Anabilim Dalı
- 2011, Anadolu Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi, Sosyoloji Bölümü

Yayınları:

- Gencelli, E. (2019). Film eleştirisinde değerlendirme ölçütü olarak biçim-içerik ayrımı: Sinema Se7en Mecmua örneği. *Uluslararası Sinema ve Gençlik Kongresi*, Eskişehir: Anadolu Üniversitesi, s. 56-74.
- Gencelli, E. (2016). Yirmi dört karede devriâlem: Aksiyon sinemasında coğrafya temelli görsel-işitsel vurgu kullanımı - Mission: Impossible - Ghost Protocol. *eKurgu*, 24 (2), 182-197.