Edebiyat ve Film
Edebiyat Bilimi Yaklaşımıyla Film Çözümlemesine Giriş

Ersel Kayaoğlu

Hiperlink Yayınları
İstanbul, 2016

Hiperlink Yayınları: 95
© Hiperlink Yayınları
Yayıncı Sertifika No: 16680
ISBN: 978-605-9143-18-9

1. Baskı: Nisan 2016

Genel Yayın Yönetmeni: Yusuf Günbaş
Kapak Tasarım: Cihan Demirtaş
Arka kapak şiiri: Film - Ernst Jandl
Baskı-Cilt: Birlik Ozalit

© Bu kitabın yayın hakları, Hiperlink Yayınları'na aittir. Yazarın ve yayıncının izni olmadan yayınlanamaz, kopyalanamaz, çoğaltılamaz. Ancak kaynak gösterilerek kısa alıntı yapılabilir.

Kayaoğlu, Ersel.
Edebiyat ve Film: Edebiyat Bilimi Yaklaşımıyla Film Çözümlemesine Giriş.-
İstanbul: Hiperlink Yayınları, 2016
16 cm x 23 cm. -- (Hiperlink Yayınları ; 95)
221 s. Kaynakça: 191-201 Dizin var.
ISBN 978-605-9143-18-9

1. Film Çözümlemesi. 2. Edebiyat Film İlişkisi. I. Yapıt adı.

hiperlink

Alparslan İş Merkezi
Tozkoparan Mah. Haldun Taner Sok. No: 27 K: 6 D: 21 Merter-
Güngören / İstanbul
Tel: 0212 293 07 05-06 Faks: 0212 293 56 58
www.hiperlink.com.tr / info@hiperlink.com.tr

İçindekiler

1 Edebiyat biliminde disiplinlerarasılık 9
1.1 Disiplinlerarasılık 9
1.2 Edebiyat biliminin içkin bir boyutu olarak disiplinlerarasılık 12
1.2.1 Edebiyat biliminin sosyal bilimlerle ilişkisi 13
1.2.2 Edebiyat biliminin tin bilimleri ile ilişkisi 16
1.2.3 Edebiyat biliminin fen bilimleriyle ilişkisi 18
1.3 Edebiyatın diğer sanatlarla ilişkisi 20
2 Edebiyat ile film arasındaki sembiyotik ilişki 23
2.1 Film başlangıçta edebiyatı örnek aldı: atraksiyon sinemasından konulu filme 24
2.2 Edebiyatta filmin izleri 33
2.3 Filmin metinselliği 35
2.4 Edebiyatın görselliği 37
2.5 Edebiyat uyarlamaları 40
2.5.1 Kültürel bir olgu olarak uyarlama 40
2.5.2 Bir yorumlama biçimi olarak filmde edebiyat uyarlaması 42
2.5.3 Uyarlama türleri 48
2.5.4 Uyarlama çözümlemesi 52
3 Sistematik film çözümlemesi 57
3.1 Film ve edebiyat çözümlemesinin benzerlikleri/farkları 58
3.2 Film çözümlemesi yöntemi 61
3.2.1 Film tutanağı 71
3.3 Film türleri 81
3.3.1 Animasyon filmi 83
3.3.2 Biyografik film 84
3.3.3 Bilimkurgu 85
3.3.4 Fantastik film 87
3.3.5 Güldürü 89
3.3.6 Korku filmi 91

3.3.7 Macera filmi 94
3.3.8 Melodram 96
3.3.9 Polisiye film 98
3.3.10 Postmodern film 100
3.3.11 Tarihsel film 102
3.3.12 Western 104
3.4 Filmin anlatım araçları 105
3.4.1 Mizansen 106
3.4.2 Çekim planı 113
3.4.3 Çekim ölçeği 114
3.4.4 Kamera perspektifi ve hareketleri 121
3.4.5 Işık ve renkler 130
3.4.6 Ses ve müzik 135
3.4.7 Sinematografik mekân 138
3.5 Montaj 143
3.6 Anlatım 150
3.6.1 Anlatıcı perspektifi 152
3.6.2 Zaman 158
3.6.3 Dramaturji 166
3.7 Figürler 171
3.7.1 Oyunculuk ve rol dağılımı 175
3.7.2 Diyaloglar 178
Kaynakça 191
Filmografi 203
Film Terimleri Sözlüğü 209
Dizin 217

Giriş

Film, 120 yıldır sergilediği büyüleyici dünyalarla insanın hayal gücünü harekete geçiriyor, ağlatıyor, güldürüyor, eğlendiriyor, düşündürüyor. Kurmaca dünyalarda yolculuklara çıkartan, başka yaşamlara tanık ve ortak olmayı sağlayan baş medya uzunca bir süre boyunca edebiyat, yani kitap olmuştu. 20. yüzyılın başından itibaren bu işlevi giderek daha çok film medyası üstlendi. Sonrasında televizyon ve internet eğlence aracı anlamında filme rakip oldu, ama film izlemeyi sinema salonlarının dışında da olanaklı hale getirerek gündelik yaşamda daha sık yaşanan bir deneyim haline getirdi. Sinema filminin kurmaca öyküler sergilemesine rağmen genellikle gündelik yaşamdaki olayları ve durumları konu etmesi (elbette bunları yoğunlaştırarak ve dönüştürerek, sıra dışı bakış açılarından göstererek ve merak uyandıracak öykülere yerleştirerek) ve gerçeklik referansı yüksek olan hareketli görüntü üzerinden anlatıyor olması, bu medyanın etkileme ve büyüleme gücünü açıklıyor. Filmin çok geniş kitle tarafından alımlanan bir medya olduğu göz önünde bulundurulduğunda, mitler yaratması ve dünyayı yorumlaması üzerinden neredeyse tüm insanlığın gerçeklik konstrüksiyonu ve sosyalizasyonu üzerinde etkisi bulunuyor. 120 yıl öncesine kadar uzanan hareketli görüntülerle geçmişteki gerçek olaylara, yaşama biçimlerine, mekânlara gerçekçi görüntülerle tanık olabilmeyi sağlayabildiği için film insanlık için çok önemli bir kültür taşıyıcısı da aynı zamanda. Filmin zamanı (en azından kısmen) saklayabilme niteliğinin dilimize "hayatım bir film şeridi gibi gözlerimin önünden geçti" deyimiyle girmiş olması, bireysel tarihin kaydedilmesi bakımından da filmin çok uygun bir medya olarak görülmesine dayanıyor, bir yandan da bu ifadeyle filmlerdeki gibi yaşamlar üstü kapalı olarak olumlanıyor.

Edebiyat metinleri gibi filmler de alımlayıcıyı hiç gitmediği yerlere, yaşamadığı çağlara götürüyor, sahip olmadığı toplumsal rollere, ilişkilere, yetilere kahramanlar aracılığıyla kısa bir süreliğine de olsa ortak olmasını sağlıyor, fakat filmin bu noktada edebiyattan farkı, görüntünün ve sesin etkileme gücüyle izleyiciye duyguları çok daha yoğun biçimde yaşatabilmesidir. Başka hiçbir medya duyguları film kadar yoğun biçimde harekete geçiremiyor – üstelik bir filmin öyküsünü anlamak için okuma

yazma bilmek de gerekmiyor. Filmin bu dolaysızlığını olanaklı kılan ise görüntünün dilinin evrensel olmasıdır.

Öykü anlatmak ve dinlemek insanın en temel gereksinimlerinden biridir. Edebiyat metinleri gibi filmler de bu gereksinimden ortaya çıkar. Bu bağlamda bir film de örneğin bir roman gibi yalnızca öyküler anlatmakla, duygular yaşatmakla ve eğlendirmekle sınırlı kalmıyor, aynı zamanda estetik bir yapıt da olabiliyor. Bu medyanın sanatsal bir ifade biçimi olduğunun kabul edildiğini gösteren en önemli olgulardan biri, filmin anlatım biçimlerine ve estetik yapılarına ilişkin seksen yıldır yürütülen kuramsal çalışmalar ve tartışmalardır. Bu çalışmaların önemli bir bölümünde ise edebiyat ile çok yönlü bağlantılar kuruluyor. Bu bağlantıların ve benzetmelerin rastlantısal olmadığı bu çalışmada ortaya konulacaktır.

Bu giriş çalışmasının fikri İstanbul Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi, Alman Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı'nda on beş yıla yakın bir süredir vermekte olduğum ve geniş kapsamlı bir medya okuryazarlığı kazandırmayı amaçlayan Medya Semineri derslerine dayanıyor. Çalışma, bir filmi salt öznel değerlendirmenin ötesine geçecek biçimde anlamak isteyen edebiyat bilimcilere, edebiyat bilimi öğrenimi görenlere ve edebiyat ile film arasındaki ilişkilerden hareketle film çözümlemek isteyenlere yöneliktir. Ülkemizde edebiyat bilimcilerin yürüttüğü film çözümlemesi çalışmalarında son yıllarda sevindirici bir artış saptanabilse de, yeni ve çok yönlü araştırma olanakları sunan bu çalışma alanının Türkiye'de edebiyat bilimciler arasında henüz pek yaygınlaşmadığı görülüyor. Pek çok üniversitenin dil ve edebiyat bölümünün ders programında tiyatroya ilişkin derslere yer verilirken, filmle ilişkili derslere ancak tek tük rastlanıyor. Oysa normal bir izleme deneyiminin ötesine geçecek ve bilimsellik iddiasında bulunabilecek biçimde filmin anlatısal araçlarının ve estetiğinin nasıl ele alınabileceğini bilmek, bir romanın ya da tiyatro oyununun anlatımının nasıl çözümlenebileceğini bilmenin gerekliliğinden ayrı düşünülemez – özellikle de filmin tüketim bakımından dünyanın bir numaralı anlatma medyası olduğu düşünüldüğünde.

Film de diğer sanatlar gibi anlatmak için kendine özgü kodlamalar kullanır. Bunların çözümlemesi ise estetik bir ürünün çözümlemesidir. Film çözümlemesinin amacı, filmin dilsel ve dil dışı karakteristik anlatımsal ve estetik özelliklerini ortaya çıkartıp yorumlamaktır. Bir filmin çözümlenmesinde bu yapıttaki tüm öğelerin incelenmesi mümkün olmasa da, anlatımın alt katmanlarını, örtük anlamları da görünür kılabilen

derinleştirilmiş bir anlamaya ulaşılabiliyor. Böyle bir anlama elbette yalnızca bilimsel çalışmalar için yararlı ve gerekli değildir. Edebiyat eserlerinin yapısının ve anlatma biçimlerinin farkına varılması, bunlardan elde edebilecek olan estetik hazzı nasıl arttırabiliyorsa, bir filmin nasıl kurgulandığının farkına varmak da film izlemenin zevkini arttırabiliyor. Özellikle de çağımızın postmodern filmleri çok katmanlı yapıtlarıyla görece yalın bir anlamaya olanak sağladığı gibi daha derinlerde önemli anlam potansiyelleri barındırabiliyor ve bunların ayırtına varılmasıyla farklı izleme deneyimlerine olanak sağlıyor. Knut Hickethier'in belirttiği gibi, "izleyici bilgisini arttırarak göndermeleri, alıntıları, çapraz göndermeleri ne kadar çok fark ederse, tekrarlanan ve filmdeki çeşitlendirilen kalıpları ne kadar keşfederse, bakma biçimlerini ve sahnelemeleri ne kadar bilirse, estetik deneyimini o kadar arttırabilir." (Hickethier 2007: 27) Bu bağlamda bir filmi anlamak ve çözümleyebilmek, medya okuryazarlığının bir parçasıdır (bkz. örn. Mikos 2008: 12). Anlatım olanaklarının neler olduğunun bilincinde olan izlemeyle çözümleme yapılması, filmin daha geniş bir alımlama ufkuyla izlenmesine olanak sağlayacak ve böylece hemen görünmeyen anlam potansiyellerinin ve metinlerarasılık, medyalararasılık ilişkilerinin farkına varılmasını kolaylaştıracaktır.

Bir konunun ya da içeriğin sistematik biçimde bileşenlerine ayrılıp belli ölçütlerden hareketle incelenmesi anlamında çözümleme filme uygulandığında, yapıtta hangi anlatım araçlarının hangi amaçlarla kullanıldığının ve hangi etkilere neden olduklarının ortaya çıkartılmasını amaçlar. Bu da elbette anlatım çözümlemesine ilişkin yöntemlerden, terimlerden ve sistematik inceleme yaklaşımlarından yararlanılmasıyla mümkün olur. Edebiyat bilimcilerin anlatım biçimlerini incelenmeye ve çözümlemeye vakıf olması, film çözümlemesinin edebiyat biliminin çalışma alanlarından biri olarak yerleşmesini sağlayan etmenlerden biri oldu.

Film medyasının niçin edebiyat biliminin nesnesi olabildiğini ortaya koymak üzere bu çalışmanın birinci bölümünde disiplinlerarasılıktan hareketle edebiyat biliminin edebiyat dışı alanlarla ilişkileri ele alınıyor. İkinci bölümde edebiyat medyası ile film medyası arasındaki benzerlikler, ilişkiler ve etkileşimler irdeleniyor. Bu ilişkilerin en açık biçimi olan uyarlamanın biçimlerine ve çözümleme yollarına değiniliyor. Üçüncü bölümde ise film ve edebiyat çözümlemesinin benzerliklerinden ve farklarından hareketle edebiyat bilimi yaklaşımıyla sistematik film çözümlemesinde atılabilecek adımlar, çeşitli filmlerden örneklere de yer

verilerek, konu ediliyor. Film çözümlemesinde kullanılan önemli terimler ise kitabın sonunda küçük bir terimler sözlüğünde kısaca açıklanıyor ve bu alandaki yabancı dilde literatürle çalışırken kolaylık sağlaması için terimlerin Almanca, Fransızca ve İngilizce karşılıklarına da yer veriliyor. Edebiyat bilimi yaklaşımlı film araştırmalarının Almanya'da uzun yıllardan beri yürütülmesinden dolayı bu alandaki Almanca literatüre ağırlık verilmiştir.

Film çözümlemesinin çok geniş bir yelpazede yürütülmesi nedeniyle bir monografinin konunun tamamını kapsanması elbette mümkün değildir. Bu nedenle bu çalışmanın film çözümlemesine ilişkin tüm noktaları kapsama iddiası olamaz; burada ele alınan her bir konu başlığı ayrı bir kitabın konusu olabilecek kapsamdadır. Bu çalışma, henüz film çözümlemesiyle uğraşmamış edebiyat bilimcilere ve edebiyat çözümlemesiyle ilgilenenlere film sanatının da anlatım kategorilerini incelemeleri için ilham verebilirse, amacına ulaşmış olacaktır.

1 Edebiyat biliminde disiplinlerarasılık

Edebiyat bilimi niçin film çözümlemesiyle ilgilenir? Bu sorunun yanıtı, edebiyat biliminin nesnesinin ve işlevinin ne olduğu sorusunun yanıtıyla çok yakından ilişkilidir. Edebiyat biliminin işlevi (edebiyatın işleviyle bağlantılı olarak) tarihsel ve toplumsal olarak değişiklik gösterebildiğinden, edebiyat biliminin nesnesinin ne olduğu sorusuna verilen yanıt da değişebiliyor. Bu değişimlere güncel bir örnek olarak günümüzde edebiyat biliminin nesnesinin yalnızca yazılı/sözlü metinler olmadığı artık yaygın biçimde kabul ediliyor. Bir iletişim edimi olarak nitelenebilecek her şeyin çok genel tutulan bir tanımla bir metin olduğu kabul edilirse ve edebiyatın nesnesinin metin olduğu düşünülürse, edebiyat bilimi için çok geniş bir konu alanı ortaya çıkıyor. Çünkü bu çıkış noktasıyla diğer medyaların çeşitli biçimlere/göstergelere sahip metinleri de edebiyat biliminin konusu olabiliyor ve bu alanda yerleşmiş olan yaklaşımlarla ve yöntemlerle incelenebiliyor. Fakat bu geniş konu alanı tanımlamasına ilişkin tartışmaları sonlandırdığı da henüz söylenemez. Edebiyat biliminin alanını genişleterek disiplinlerarası bir yaklaşımla yürütülmesi gerektiğini savunanların yanı sıra, bir sınır aşımı anlamına gelen bu tür çalışmaların edebiyat biliminin bütünlüğünü ve kimliğini bozmayacak biçimde yürütülmesi gerekliliğini vurgulayanlar da elbette bulunuyor. Buna bağlı olarak günümüzde bir yandan geleneksel filolojik yaklaşımlar hala sürdürülürken diğer yandan çok faklı çıkış noktalarıyla ve disiplinlerarasılığı merkeze alarak edebiyat bilimi çalışmalarının yürütüldüğü görülüyor. Bu nedenle edebiyat bilimi yaklaşımıyla film çözümlemesine geçmeden önce bu bilim dalının disiplinlerarasılık özelliğinin genel hatlarıyla ele alınması gerekecektir.

1.1 Disiplinlerarasılık

Disiplinlerarasılık, günümüzde bilimsel çalışmalar bağlamında sıkça kullanılan, neredeyse tüm akademik disiplinlerde yürütülen çalışmalar için artık bir gereklilik olduğu giderek daha çok vurgulanan ve bilimsel çalışma kültüründe çok yönlü değişimlerle ilişkilendirilen bir kavramdır. Bir yandan her alanda uzmanlaşma giderek artarken ve yeni (alt) bilim

disiplinleri ortaya çıkarken diğer yandan başka bilim dallarıyla etkileşim içinde yürütülebilecek araştırma olanaklarının aranması, bilim kültürünün temel karakteristiklerinden sayılır hale geldi (bkz. Stierstorfer 2005: 9; Parthey 2010: 9). Bu bağlamda Jutta Weber'in belirttiği gibi bilgi üretiminin yeni bir biçimi olarak "disiplinlerarasılık kesin tanımlanmış alanlarda benzer bilgi hedefleri, yöntemler ve normlar doğrultusunda değil, tin bilimleri, sosyal bilimler ve teknik bilimler gibi heterojen bilgi alanlarının bir ucundan diğer ucuna uzanarak yürütülüyor." (Weber 11-12: 2010)

Bu kadar faklı alanı bir araya getirebilen bu bilgi üretme biçimi nasıl tanımlanabilir? Çok genel anlamda farklı bilim dallarının/disiplinlerin ortak bir sorunsalın çözümü için birlikte çalışması olarak tanımlanabilecek disiplinlerarasılık kavramının birbirinden farklılıklar gösteren anlamlarda kullanıldığı görülüyor. Disiplinlerarasılık terimi artık bir moda sözcüğe de dönüşmüş olmasına rağmen ya da belki de bu nedenle bilim kuramı söyleminde henüz kesin bir tanıma sahip değil ve sıkça kullanılmasına rağmen kavramının içeriği ve anlam boyutları genelde belirsiz kalıyor. Özellikle de '-arasılık' ekine farklı anlamlar yükleniyor olması bu belirsizliği arttırıyor. Diğer yandan kavramın ortaya atılan türevleri de bu belirsizliği azaltmaya yetmiyor; örneğin Almancada disiplinlerarasılığın *Multidisziplinarität*, *Pluridisziplinarität*, *Crossdisziplinarität* ve *Transdisziplinarität* biçiminde birbiriyle kısmen örtüşen, kısmen de ayrılan türevlerinin kullanıldığı da görülüyor (Jungert 2010: 1). Bunun yanı sıra, Peter Weingart'ın da belirttiği gibi, disiplinleraraslığın yalnızca açık bir tanımı değil, nasıl yürütülebileceğine ilişkin bir ölçütler kataloğu da bulunmuyor (Weingart 1997: 525).

Akademik alanda çok genel bir tanımlamayla 'bilim dalı' ya da 'araştırma alanı' anlamında kullanılan 'disiplin' sözcüğüne bakıldığında, Latincede 'öğreti', 'okul', 'talim' anlamında kullanılan *disciplina* sözcüğünden türetilmiş olduğu ve yine birbirinden kısmen farklılık gösteren tanımlamalarla kullanıldığı görülüyor. Örneğin Julie Thompson Klein'ın tanımlamasıyla akademik disiplin "bir nesne ya da özne bütünü için tutarlı bir biçimde çalışan araçlar, yöntemler, işlem adımları, örnekler, kavramlar ve kuramlar"dır (Thompson Klein 1990: 104). 19. yüzyılın sonu ve 20. yüzyılın başında çok sayıda yeni akademik disiplinin oluşması ve bilimde alan sınırlandırmalarının ortaya çıkması karşısında Max Planck bilimin dallara ayrılmasının işin doğasından kaynaklanmadığını, insanın algılama yetisinin kısıtlı olmasından dolayı iş bölümüne gidilmesinin zorunluluğunun bir sonucu olduğunu belirtiyor (bkz. Planck, 1944: 243).

Bunun devamında bilim disiplinlerinin, bu gereksinimin de etkisiyle, tarihsel değişime uğrayan bilgi arama ve üretme biçimleri olduğunu pek çok örnek ortaya koyuyor. Örneğin daha önce felsefenin alanına giren bazı konunlar 20. yüzyılın başından itibaren psikoloji, teoloji, dil bilimi vs. altında incelenir oldu. Bunun devamında *interdisciplinarty* [disiplinlerarasılık] kavramı ilk kez 1920'lerin ortasında ABD'de ortaya atıldı (Frank 1988: 91) ve ardından yirminci yüzyılın ikinci yarısında giderek daha büyük yaygınlık kazanmaya başladı.

Disiplinlerarası çalışmanın yolları ve yöntemleri henüz açık biçimde tanımlanmış olmakla birlikte, disiplinlerarasılığın günümüzün bilimsel paradigmalarından biri haline gelmesinin altında yatan nedenlerin başında, bilim dallarında uzmanlaşmanın giderek artması sonucunda pek çok araştırma konusunun birden fazla disiplin tarafından birlikte ele alınmasının ya da başka alanlarda ortaya konulan kuramsal bilgilerden ve yöntemlerden yararlanmanın, bunlara gönderme yapmanın zorunlu hale gelmiş olması sayılabilir. Giderek daha çok bilginin biriktiği, giderek daha dinamikleşen ve karmaşıklaşan, verimlilik, inovasyon ve rekabet baskısının giderek daha çok hissedildiği günümüz bilim dünyasında pek çok konunun bir bilim disiplininin sınırları içinde kalınarak yeterince araştırılamayacak ve çözümler yaratılamayacak olmasının bir göstergesi de bilim dalları arasında temas kurularak yürütülen çalışmalarda ve üniversitelerde bu yönde çalışmalar yürütmek üzere kurulan bölümlerde niceliksel ve niteliksel bir artışın görülmesidir. Yukarıda belirtildiği gibi birbiriyle uyuşmaz gibi görünen doğa ve tin bilimleri arasında dahi ortaklıklar oluşturulmaya çalışılması, küreselleşmiş ve karmaşıklaşmış dünyada uygulamaya yönelik çözüm arayışlarının açık bir göstergesidir. Bunun sonucunda da bilim dallarında salt epistemik yönelimli değil, pragmatik yönelimli ortak bilgi üretimi yaygınlaşıyor. Disiplinlerarası çalışmanın ürünü olarak nitelendirilebilecek türden yayınların sayısındaki artış böyle bir değişime işaret ediyor en azından. Başarı ve verimlilik baskısını karşılama yollarından biri olarak başka alanların yaklaşımlarından yararlanılmasının yanı sıra iki ya da daha fazla disiplinin kesişme noktasında birden fazla araştırma alanına giren yeni disiplinlerin oluşması da disiplinlerarasılığı destekleyen durumlardan biridir.

Uygulamada disiplinlerin en kolay ve en yaygın işbirliği, gerçek bir alışveriş olmayan, Klein'ın da ifade ettiği gibi, bütünleştirici olmaktan çok bir araya getirici niteliği bulunan çoklu-disiplinlilik ile yürütülüyor (Thompson Klein 1990: 56). Belli bir sorunun üstesinden gelebilmek için bir uzmanlık alanındaki yetkinliğin yeterli gelmemesi, bir ya da birden

fazla başka uzmanlık alanında da belli yetkinlikleri kazanmayı gerektirmesi bakımından disiplinlerarası çalışmalar belli zorlukları da elbette beraberinde getiriyor. Fakat aynı sorunsala farklı disiplinlerin perspektifinden bakmaya çalışarak çözüm aranması bir sinerji de oluşturabiliyor ve araştırma çalışmalarının verimliliğini arttırabiliyor. Örneğin genetik, robotik gibi konulardaki araştırmalar pek çok bilim alanının ortak konusudur ve bu ortak çalışmalar sonucunda çok hızlı ilerlemeler kaydediliyor. Disiplinlerarası çalışmaların genel olarak önemli bir artı değeri de zaten böyle bir sinerjiyi yaratabilmesidir. İşbirliğinin yoğunluğu ve boyutu ise belirlenen araştırma hedeflerine, ulaşılmak/üretilmek istenilen bilgilere göre farklılık göstermekle birlikte, farklı bilim alanlarına ait kuramlardan, yaklaşımlardan ve düşünce biçimlerinden yararlanılması, eşgüdümlü bir işbirliği biçiminde, çeşitli bilim dallarının kendi çalışma biçimlerinden ya da konu alanlarından vazgeçmeksizin – belli bir sorun üzerinde ve belli bir süreliğine – birlikte çalışması anlayışı, bilim dallarının çoğunda ve elbette edebiyat biliminde de kendi çalışma biçimlerine ilişkin refleksiyonu da arttırabilir ve bir alanda aşırı uzmanlaşmanın yol açabileceği dar bakıştan kurtarmaya yardımcı olabilir. Bu bağlamda disiplinlerarasılık, kendi disiplininin sınırlarıyla hesaplaşmayı, en azından bu sınırların farkına varmayı gerektirir ve bu yönüyle ufuk genişlemesine de katkıda bulunur.

1.2 Edebiyat biliminin içkin bir boyutu olarak disiplinlerarasılık

Disiplinlerarasılığın en yoğun ve en açık biçimde tartışıldığı ve uygulanmaya çalışıldığı alanlardan biri de edebiyat bilimidir. Edebiyat biliminin diğer medyalara, kültür bilimine ve başka disiplinlere açılması yalnızca konu alanını genişletme, başka disiplinlerin kuramsal bilgilerinden ve yöntemlerinden yararlanma gereksiniminin bir sonucu olarak açıklanamaz. Edebiyat biliminde diğer bilim dallarına göre disiplinlerarası çalışma zorunluluğunun daha çok hissedilmesinin önemli bir başka nedeni de Batı ülkelerinde edebiyat biliminin, tıpkı diğer sosyal bilimler gibi, son on yıllarda ekonomik yarar odaklı üniversite sisteminde varlık gerekçesini kanıtlama baskısı altına girmesidir. Son kırk yılda edebiyat biliminin amacının, nesnesinin ve yöntemlerinin – özellikle de Almanya'da – tartışmaya açılmış olması, bu durumun göstergelerinden biridir. Hatta, Lothar van Laak ve Katja Malsch'ın edebiyat biliminin çeşitli fen bilimleri ve sosyal bilimler alanlarıyla olan ilişkilerini irdeleyen kitaplarının girişinde saptadıkları gibi, bu tartışmanın kendisi de bu disiplinin temel özelliklerinden biri halini aldı (Laak/Malsch 2010: 8). Bu

tartışmalar içinde kültürün bir metin olduğu metaforundan (bkz. Bachmann-Medick 2004: 148) yola çıkarak örneğin "kültür bilimi yaklaşımlı edebiyat bilimi" tanımlaması altında kültür bilimine doğru bir açılım yapması gerekliliği (bkz. Nünning/Sommer 2004: 9-12) de dile getirilen edebiyat biliminin kültürle ilgili diğer tüm disiplinlerin konularına karşı ilgi göstermesi de ayrıca doğası gereğidir. Edebiyat biliminin nesnesi olan edebiyatın doğası gereği, tarih, sanat tarihi, sosyoloji, psikoloji, felsefe, iktisat, hukuk ve başka pek çok sosyal bilimler alanıyla temas kurulmadan metin incelemesi yapılması mümkün değildir. Çünkü edebiyat biliminin nesnesi olan ve insana dair her türlü yaşantıyı, duyguyu, düşünceyi işleyen edebiyat metinleri tüm bu bilim dallarının nesneleriyle bir ölçüde kesişir.

1.2.1 Edebiyat biliminin sosyal bilimlerle ilişkisi

Edebiyat bilimi bir anlamda kültür bilimidir ve bu özelliğinden dolayı en çok da sosyal bilimlerle ilişki ve etkileşim içinde bulunur. Siegfried J. Schmidt'in de belirttiği gibi edebiyat bilimi bir sosyal sistemdir (Schmidt 1991: 7) ve bu özelliğiyle toplumun bileşenlerinden biri olan edebiyatı inceler ve böylece kendisi de toplumsal bir olgu durumundadır. Peter Zima'ya göre de özellikle karşılaştırmalı çalışan ve dili, kültürü, toplumu kesiştirmeyi temel niteliklerinden biri sayan bir edebiyat bilimi "kuramsal bir dinamizm" geliştirebilir, sosyal bilimlerdeki muhatapları için (diğer karşılaştırmalı disiplinler, karşılaştırmalı sosyoloji, semiyotik, siyaset bilimi, iktisat ve hukuk) ilginç hale gelebilir (Zima 2011: 50).

Edebiyatın toplumsal gerçeklikle olan ilişkisi ve sosyal olguların kurmaca metinler üzerinden betimlenmesi, edebiyat bilimi ile sosyoloji arasında (karşılaştırmalı edebiyat bilimi çalışmalarının dışındaki çalışmalarda da) ilişki kurulmasının temel gerekliliklerinden biridir. 19. yüzyılın ikinci yarısında sosyolojinin bir bilim dalı olarak oluşmasına koşut olarak sosyolojik olguları en çok dikkate alan roman türü olan sosyolojik roman oluştu ve natüralizm akımının ortaya çıkmasına katkı sağladı. 1970'lerde ise en parlak dönemini yaşayan ve kültür sosyolojisinin bir parçası olarak tanımlanan edebiyat sosyolojisi (Dörner/Vogt 1994: 8) yazarların, figürlerin, okurların davranışlarını ve düşünüşlerini belirleyen sosyolojik olguların ve bunların içinde bulundukları ekonomik koşulların da edebiyat incelemeleri çerçevesinde edebiyat biliminde vazgeçilemez biçimde yer etmesini, bu tür edebiyat yapıtlarının sosyolojinin kuramlarından ve yöntemlerinden de yararlanılarak incelenmesi sağladı.

1960'lı ve 70'li yıllarda Amerikan üniversitelerinde ortaya çıkan, cinsiyet ile kültürün, toplumun, edebiyatın, politikanın etkileşimlerini ve ilintilerini araştıran toplumsal cinsiyet araştırmaları (*gender studies*) da geleneksel disiplin sınırlarının ötesine geçmeyi ve çoklu boyutlu araştırmalar yapmayı gerektiren alanlardan biri oldu. Feminist yaklaşımlı edebiyat bilimi çalışmaları da yine benzer biçimde sosyoloji, psikoloji, pedagoji gibi alanlarla disiplinlerarası bağlantılar kurularak yürütülüyor.

Günümüzde sosyal antropolojiye bir anlamda koşut olarak biyolojik antropoloji, felsefi antropoloji, hukuk antropolojisi gibi antropolojilerin yanı sıra edebiyat antropolojisinden de söz ediliyor. Doris Bachmann-Medick edebiyatın sosyal bağlamlara yönelmesiyle, feminist edebiyat biliminin ortaya çıkmasıyla ve kültür bilimsel bir açılımla edebiyatta bir "antropolojik yön değişiminin" gerçekleştiğinden söz ediyor hatta (Bachmann-Medick 1996: 44). Bu bağlamda ortaya çıkan edebiyat antropolojisi de edebiyat üretmeyi ve alımlamayı insanoğlunun temel uğraşılarından biri sayarak araştırma nesnesi haline getiriyor. Alımlama estetiğinin ortaya çıkmasına önemli katkılar sağlayan Wolfgang Iser de "yazınsal antropoloji" başlığı altında edebiyatta antropolojik olguları dile getiren imgelerin, metaforların vs. incelenmesini öneriyor (bkz. Iser 1991). Diğer yandan edebiyatın insanın geçmişte kalmış ve edebiyat olmasa unutulacak olan deneyimlerinin ve imgelerinin antropolojik bakımdan önemli bir arşivi olması (Behrens/Galle 1995: 9), bu iki disiplin arasında yürütülen bu türden çalışmalar için önemli bir motivasyon oluşturuyor.

Edebiyatın en çok kesişme noktasına sahip olduğu bir başka alan da tarih bilimidir. Edebiyat metinlerinin içkin bir yaklaşımla (Almancası *Werkimmanenz*) tarihselliğinden bağımsız olarak incelenmesinin alımlama ve yorumlama ufkunu ciddi biçimde daraltacağı günümüzde artık tartışılmasına bile gerek duyulmayan bir kabuldür. Edebiyatın konuları, türleri, motifleri, sembolleri her zaman tarihsel bir boyuta da sahiptir ve edebiyat tarihi (kavram, motif, tür tarihi dahil olmak üzere) çalışmalarının dışındaki metin çözümlemelerinde de bunların tarihsel konumları ve gelişimleri çözümlemelerde dikkate alınır. Tarihsel olayların kurmaca üzerinden işlenişi olarak nitelenebilecek olan tarihsel roman türü ise içeriği bakımından çözümlemede tarih bilimiyle özel bir temasın kurulmasını gerektirir. Bir diğer ortak özellik de her iki disiplinin anlatımları ele alıyor olmasıdır. Aristoteles *Poetika*'nın 9. bölümünde edebiyatçının neler olmuş olabileceğini, tarihçinin ise neler olup bittiğini yazmakla yükümlü olduğunu söyleyerek bu iki disiplin arasındaki farkı,

ama aynı zamanda da edebiyat metinleri ile tarih metinleri arasında anlatım ve dil bakımından benzerlikler bulunduğunu, dolaylı olarak imlemiş oluyor (Aristoteles 2011: 39).

Birer kültürel olgu olan edebiyat ile hukuk arasında var olan ilişkiler de son yirmi yılda hem edebiyat biliminde hem de hukuk biliminde araştırma konusu olmaya başladı (bkz. Kaul/Sprenger 2010: 183). Antik dönemden günümüze kadar hukukla ilgili konular, özellikle de adalet konusu, dünya edebiyatında dramlarda, romanlarda ve öykülerde temel konulardan biri olarak (Müller-Diez 2007: 31) sıklıkla ve çok farklı çeşitlerde konu ediliyor. Heinz Müller-Diez, edebiyat söyleminin ve hukuk söyleminin normlara karşı gelinmesini, bir başka ifadeyle kriminallik bakımından aynı ya da en azından bezer nesneleri konu ettiğini belirtiyor (Müller-Diez 1990: 16). Yalnızca birkaç örnek vermek için Alman edebiyatından Heinrich von Kleist'ın *Der zerbrochene Krug* (1811) başlıklı tiyatro oyunu, Franz Kafka'nın *Der Prozess* (Dava, 1925) romanı ya da Max Frisch'in *Die Panne* (Kaza, 1956) adlı öyküsü burada anılabilir (başka örnekler için bkz. Mölk 1996). Edebiyat metinlerinde kullanılan hukuk motiflerinin ve konu edilen gerçek hukuk davalarının incelenmesine ilk olarak 1970'li yıllarda başlandığı görülüyor. Özellikle de masal araştırmaları çerçevesinde kendileri de hukuk eğitimi almış olan Grimm Kardeşler'in *Çocuk ve Ev Masalları* (1812-1815) bu dönemde ceza hukuku ve hukuk tarihi bağlamında çokça incelendi.[1] Hatta Jacob Grimm'in kendisi de 1815'te kaleme aldığı *Von der Poesie im Recht* başlıklı makalesinde hukuk ile edebiyatın tarihsel ve yöntemsel ilişkisini şöyle ifade ediyordu: "Hukuk ile edebiyatın aynı yataktan kalkmış olduğunda inanmak zor değildir. İkisinde de (onları parçalarına ayırmak istediğimizde) önceden mevcut olan, eklenmiş, tarihsellik dışı olarak adlandırılabilecek bir şeye rastlıyoruz, gerçi her defasında bu o özel öyküye siniyor; hiçbiri ne salt belgedir ne kibirli kurmacadır." (Grimm, 1957: 8) Bu bağlamda hukuk metinlerinin de dil ve metin üzerinden işliyor olmasından yola çıkarak edebiyat metni gibi incelenebildiği, diğer yandan edebiyat biliminin çözümleme yöntemlerinin hukuk metinlerine de uygulanabildiği görülüyor. Metin yorumuna dayalı bu iki disiplinde çözümlemede genelde hermeneutiğe çokça başvurulması bu önemli ortak noktayı ortaya koyuyor. Günümüzün en popüler edebiyat türlerinden

[1] Grimm Kardeşler'in masallarının hukuki içeriğinin saptanmasında uygulanan yöntemsel yaklaşımları Judith Laeverenz masal ile hukuk arasındaki ilişkileri ele aldığı *Märchen und Recht* başlıklı monografisinde derliyor ve eleştirel bir bakışla irdeliyor (bkz. Laeverenz 2001: 24-27).

polisiye roman da yine hukuki bağlamı bakımından incelenmeye olanak sunan bir tür olarak bu burada anılabilir.[2]

Sosyal bilimler alanına giren ve kitle iletişim araçlarının toplumsal, politik, ekonomik etkilerini irdeleyen iletişim biliminden hareketle, edebiyat biliminin içinden (özellikle de 1970'lerden başlayarak Almanya'da) medya bilimi diye adlandırılan disiplin ortaya çıktı. Medya biliminin konu alanlarını çeşitli medyaların işleyiş biçimlerinin çözümlenmesi, medya tarihi ve medya kuramları oluşturuyor. Kendisi de bir medya olan edebiyatın (Schmidt 1991: 12) son elli yıldır diğer medyaların içeriklerini, biçimlerini, kuramlarını, tarihsel gelişimlerini medyalararasılık (bkz. Kayaoğlu 2009: 90-92) bağlamında daha çok işlemeye başlamasının da bu gelişmede elbette etkisi bulunuyor. Edebiyat bilimcilerin kaleme aldığı film ve televizyon çözümlemesine giriş niteliğindeki ilk çalışmalar da 1970'lerden itibaren yayınlanmaya başladı (bkz. Mikos 2008: 12). Batı üniversitelerinde edebiyat bilimi bölümleriyle sıkı bağları bulunan medya bilimi bölümleri de yine iletişim toplumu söyleminin yaygılaştığı bu dönemden itibaren açılmaya başladı. Bu türden filolojik medya çözümlemesi yaklaşımı, geniş anlamda bir metin tanımından hareketle, diğer medyaların içeriklerinin de tıpkı edebiyat medyasının ürünleri gibi bir metin olarak okunması gerektiği anlayışına dayanıyor.

Bir başka kesişme alanında edebiyat bilimi ile eğitim bilimi çok yönlü ilişkiler içinde bir araya geliyor (bkz. Parr/Treml 2010: 169). Her iki disiplinde de dil, metin çözümlemesi, yorumlama gibi olguların araştırma ve inceleme nesnesi olması önemli bir ortak paydayı oluşturuyor. Pedagoji, edebiyat metinlerini kendi amaçları için kullanırken edebiyat biliminin kuramlarından ve örneğin hermeneutik gibi çözümleme yöntemlerinden yararlanıyor. Edebiyat biliminin öğretim süreçlerinde de edebiyat didaktiği biçiminde eğitim biliminden yararlanılıyor. Ayrıca eğitsel niteliği ağır basan edebiyat metinlerinin bu yönlerinin dikkate alınarak incelenmesi ve ortak metin dermelerine sahip olmalarından dolayı da bu iki disiplin arasında bir söylemlerarasılık bulunduğunu ileri sürmek mümkündür (bkz. a.g.e. : 177).

1.2.2 Edebiyat biliminin tin bilimleri ile ilişkisi

Antik dönemden beri edebiyat ile felsefe iç içe oldu, hatta uzunca bir dönem bu iki disiplin eş sayıldı. Edebiyat ile felsefenin ortak yanı, her

[2] Suç işlemenin edebiyatta konu edilmesinin nedenlerine ilişkin (bkz. Müller-Diez 1990: 18-20)

ikisinin kullandığı iletişim aracının dil olmasının elbette çok ötesine geçiyor. Edebiyatın felsefi yanı, özellikle de yazınsal metinlerin kendi kendilerine gönderme yaparak bir konstrüksiyon olmalarını konu etmeleriyle ortaya çıkarken, felsefenin de edebiyat olarak kabul edilmesi onu bir yazma biçimi olarak ele alınmasıyla mümkün oluyor (Horn/Menke/Menke 2006: 7). Felsefe edebiyatın bir nesnesi olabildiği gibi, edebiyat yapıtları da felsefede bir konu ya da bir düşünce için çıkış noktası oluşturabiliyor (ayrıca bkz. Faber/Naumann 1999). Bundan dolayı bu iki alan arasında metinlerarasılık ilişkileri çokça kuruluyor. Edebiyat perspektifinden bakıldığında bu etkileşimin yalnızca bazı yazarların belli felsefeleri/felsefecileri yapıtlarında konu etmesiyle sınırlı kalmadığı, edebiyat hareketlerinin bazılarının düşünsel temelini da belli bir felsefenin oluşturduğu görülüyor. Buna en açık örneklerden biri 18. Alman romantizmidir. Örneğin Alman romantizminin çıkış noktasını Immanuel Kant, Johann Gottlieb Fichte ve Friedrich Wilhelm Joseph von Schelling gibi düşünürlerin oluşturdukları Alman idealizmi ve onun bir ürünü olan doğa felsefesi oluşturuyor. Yirminci yüzyılda ise özellikle varoluş felsefesi Franz Kafka, Jean-Paul Sartre, Albert Camus, Samuel Beckett, Luigi Pirandello, Ingeborg Bachmann, Thomas Bernhard gibi çok sayıda modern yazarın temel konularından biri haline geliyor.

Edebiyatın psikolojiyle ilişkisi, psikolojinin 20. yüzyılın başında bir bilim dalı olarak yerleşmesinden çok öncelere, hatta edebiyatın başlangıcına kadar dayanıyor. Çünkü insanın iç dünyası her dönemde edebiyat metinlerinin temel konularından oldu. Pek çok ruhsal durumun 20. yüzyılın başlarından itibaren bilimsel olarak tanımlanmasından çok daha önceleri edebiyat yapıtlarında ayrıntılı biçimde işlenmiş olması bu nedenle şaşırtmıyor. Örneğin insanın psişik durumlarını tüm yapıtlarında işleyen Georg Büchner *Lenz* (1839) başlıklı öyküsünde o dönemde henüz bilinmeyen, günümüzde ise şizofreni psikozu olarak tanımlanan hastalığın semptomlarını taşıyan bir baş figürü "insan psikolojisini gerçekçi biçimde yansıtan patolojik durum analiziyle" (Kayaoğlu 2004: 101) sergiliyor. Edebiyatın psikoloji üzerindeki etkisine bir başka örnek, yüzeyleri kırıp derinlerdeki yapılara ulaşmak için edebiyatı bir araç olarak gören (Alt 2008: 6) Siegmund Freud'un ödipus kompleksini Sophokles'in *Kral Ödipus* (M.ö. 425) başlıklı tragedyasına dayandırması ya da *Das Unheimliche* (1919) başlıklı denemesinde irdelediği ödipal korku bozukluğunu Alman romantiklerinden E.T.A. Hoffmann'ın *Der Sandmann* (1816) adlı korku öyküsü üzerinden açıklaması gibi başka pek çok örnek sıralanabilir (Freud 1966: 238-249). Diğer yandan modern

edebiyatın tanınmış yazarları arasında Freud'un bilinçaltına ilişkin çalışmalarından az ya da çok etkilenmemiş bir yazar bulmak çok güç olacaktır. 20. yüzyıl edebiyat tarihinin psikoanalizin alımlanma tarihi dikkate alınmadan hakkıyla anlaşılamayacağını belirten Thomas Anz, edebiyat metni çözümlemelerinde yazarın kedisi ve bilinçaltı hakkında, (rüya yorumuna koşut olarak) örtük metin anlamları hakkında, yazarın sahip olduğu ve metnini kurarken yararlandığı psikoanalitik bilgiler ve göndermeler hakkında, aynı döneme ait edebiyat metinleri ile psikoanaliz metinleri arasındaki ilişkiler hakkında ifadelerde bulunulduğunu belirtiyor (Anz 1997: 378). Psikolojik edebiyat diye bir tür tanımlamasının bile oluşmuş olması, bu ilişkilerin ne denli yoğun olduğunu gösteriyor. Edebiyat bilimi ile psikoloji arasında var olan bu metinlerarasılık ve söylemlerarasılık ilişkileri bu iki alanın disiplinlerarası çalışmalarla temas kurmasının kaçınılmaz ve vazgeçilmez olduğunu ortaya koyuyor.

1.2.3 Edebiyat biliminin fen bilimleriyle ilişkisi

19. yüzyılda bilimsel çalışma kültüründe uzmanlaşmanın, profesyonelleşmenin ve kurumlaşmanın yaygınlaşması sürecinde fen bilimleriyle tin bilimleri arasındaki uçurum iyice açıldı (Stierstorfer 2005: 13). Bugün de edebiyat bilimiyle fen bilimleri ilk bakışta birbirinden çok uzak duran, bağdaştırılamaz gibi görünen alanlar olarak düşünülüyor. Bu yaygın kanının çıkış noktası, edebiyatın öznel, kurmaca ve gerçek dışı olması, buna karşın fen bilimlerinin nesnel ve gerçek olguları ele alması nedeniyle bu iki alanının bir araya getirilemeyeceğidir. Edebiyat bilimiyle fen bilimlerinin dünyayı anlamaya ve anlatmaya çalışma biçimleri, bilgiye ulaşma ve bilgiyi işleme yolları birbirinden elbette çok farklı, fakat aralarında yakınlıklar yine de yok değil. Bu yakınlıklar arasında en çok öne çıkanı, fen bilimlerinin ortaya koyduğu yeni bilgilerin, teknolojilerin ve dünya imgelerinin insanlığın kültüründe önemli bir yer edinmesinin sonucunda bu durumun doğal olarak edebiyat yapıtlarına da yansımasıdır. Fen bilimlerinin uzmanlık söylemiyle ilişkili çok sayıda imge ve paradigma edebiyatta özellikle de son iki yüzyıldır hep konu edile gelmiştir. Yazarlığının yanı sıra doğa bilimci de sayılabilecek olan Johann Wolfgang von Goethe'nin *Die Wahlverwandtschaften* (1809) başlıklı romanı fen bilimiyle kurmacanın ustaca bir araya getirilmesinin en tanınmış örneklerindendir. Goethe, dönemin kimya biliminde kullanılmakta olan ve dağılan iki ayrı bileşiğin öbür bileşiğin tek başına kalmış öğesiyle yeni bir bileşik oluşturmasını ifade eden *Wahlverwandtschaften* (seçilmiş akrabalıklar) terimini bir metafor olarak kullanarak romanında kimya ile

insan davranışları arasındaki koşutluğu anlatıyor (Goethe 1965). 19. yüzyılın başında Alman romantikleri felsefe, fen bilimleri, edebiyat arasında ayrım yapılmaması gerektiğini savlarken onlardan kısa bir süre sonra İngiliz yazar Mary Shelley 1818'de yayınladığı *Frankenstein or The Modern Prometheus* başlıklı romanında o dönemde tasarlanan ilk elektrikli pillerden, Volta sütunundan ve yürütülen elektrik deneylerinden esinlenerek Alman fen bilimci Victor Frankenstein'ın bilimsel araştırmaları sonucunda ceset parçalarından insana benzer bir canavar yaratmasını anlatıyor (Shelley 1941). Bu yapıtıyla Shelley teknoloji ve fen bilimleri alanındaki gerçek ya da kurmaca gelişmeleri esas alan ve bunları çok kez gelecek bir zamana yerleştirilerek anlatan bilimkurgu türünün de öncüsü sayılıyor. Yine 19. yüzyılın ikinci yarısında Jules Verne *Vingt mille lieues sous les mers* (Denizler Altında Yirmi bin Fersah, 1869) gibi romanlarında gelecek zamanların teknolojik gelişmelerini işlerken bilimsel ilerlemenin ve yeni teknolojilerin insanın dünya imgesini nasıl değiştirebildiğini göstermiş oluyor (Verne 2012). Kitle iletişim araçlarının yaygınlaşmasıyla 20. yüzyılda fen bilimleri ve teknoloji söyleminin gündelik yaşamda daha da bilinir hale gelmesinin ve önemli bir yer edinmesinin edebiyat metinlerine ve estetiğine de bu ölçüde yansımaları oldu. Örneğin Alfred Döblin *Berge, Meere und Giganten* (1924) başlıklı distopik bilimkurgu romanında 27. yüzyıla kadar uzanan bir öyküde teknolojik gelişmeler sonucunda sanayileşen, doğadan uzaklaşan, hırslarına kapılarak teknolojiyi kötüye kullanan ve insani özelliklerini yitiren bir toplumu çiziyor (Döblin 1932). Son yıllarda bilimsel gelişmeleri/şahsiyetleri işleyen edebiyat yapıtları arasında en çok üne kavuşan örneklerinden biri Daniel Kehlmann'ın 2005 yılında yayınlanan *Die Vermessung der Welt* başlıklı romanı. Kehlmann kurmaca biyografik romanında Alman bilim insanları Humboldt ve Gauß'tan hareketle fizik, matematik, astronomi alanlarındaki keşifleri, bilim anlayışındaki değişimi anlatıyor (Kehlmann 2005).

Bunlar gibi çok sayıda başka yapıttan hareketle günümüzde edebiyat ile fen bilimleri arasındaki ilişkiler ayrı bir araştırma konusu haline geldi.[3] Örneğin Aura Heydenreich ve Klaus Mecke'nin yayına hazırladığı *Quarks and Letters: Naturwissenschaften in der Literatur und Kultur der Gegenwart* başlıklı kitapta bir yandan çağdaş yazarların fen bilimlerinin kuramlarıyla

[3] Almanya'nın Erlangen-Nürnberg Üniversitesi'nde bu amaçla kurulmuş olan ELINAS Araştırma Merkezi karşılaştırmalı bir yaklaşımla edebiyat fen bilimleriyle edebiyat bilimi arasındaki ilişkileri (örneğin kuantum fiziğinin ya da matematiğin) dünya imgeleri bağlamında inceliyor.

yapıtlarında niçin ilgilendikleri sorusundan hareketle beyin araştırmalarının, kuantum mekaniğinin, evrim kuramının Richard Powers, Can Hue, Raoul Schrott, Thomas Lehr, Durs Grünbein gibi yazarların romanlara nasıl yansıdığı, diğer yandan doğa bilimcilerin bilgilerini iletirken hangi yazınsal metaforlardan yararlandığı irdeleniyor (Heyrenreich/Mecke 2015). Bir başka örnek olarak Rüdiger Zymner ve Fritz Trillmich *Literaturwissenschaft und Biologie* başlıklı makalelerinde edebiyat bilimi ile biyoloji arasındaki ilişkiyi "edebiyatta biyoloji", "edebiyat olarak biyoloji" ve "edebiyatın biyolojisi" başlıkları altında ele alıyor ve örneğin ergenlik, ebeveynlik, cinsellik, kalıtım gibi bireyin yaşamındaki önemli biyolojik olguların edebiyat metinlerinde konu edilmesinin (Zymner/Trillmich 2010: 92), biyolojideki anlatım biçimlerinin, edebiyat üreten ve alımlayan insandaki biyolojik süreçlerin edebiyat biliminin ve biyolojinin ortak araştırma nesneleri olabileceğini gösteriyor (a.g.e.: 94-95). Aynı bağlamda Rolland Galle *Die Ästhetisierung der Biologie in Thomas Manns Der Zauberberg* başlıklı yazısında doğa ile tin bilimlerinin birbirinden ayrılmış olmasının günümüz entelektüel tartışmalarında hiç de itiraz götürmeyen bir kural olmadığını belirterek (Galle 2005: 261) biyoloji alanındaki bilimsel ifadelerin Thomas Mann'ın *Der Zauberberg* (Büyülü Dağ) romanı örneğinde hangi yolla estetik dönüşüme tabi tutularak edebiyatta yeniden nasıl üretildiğini irdeliyor.

1.3 Edebiyatın diğer sanatlarla ilişkisi

Bilim dalları arasındaki sınır aşımları gibi medyalar arasında da sınır aşımları giderek daha çok uygulanan ve araştırma konusu yapılan olgulardır. Edebiyat ile resim, heykel, müzik, mimari gibi diğer sanatlar (medyalar) arasında karşılıklı ve çok çeşitli etkileşimler edebiyatın ortaya çıkışından itibaren görülüyor. Batı'da antik dönemden beri sanatlar arasında etkileşimin oluşturulmasının ötesinde bu ilişkiler bizzat da konu ediliyor. Buna ilk örneklerden biri, eski Yunan düşünürü Keoslu Simonides'in (M. ö. 557 - M. ö. 467) *Poema loquens pictura, pictura tacitum poema debet esse*, yani şiirin konuşan resim, resmin de suskun şiir olduğuna ilişkin savıdır. Bunun devamında Roma'da Horaz (M. ö. 65 – M. ö. 8) *ut pictura poesis,* yani 'edebiyat resim sanatı gibidir' savını ortaya atıyor. 18. yüzyılın ortalarında ise Gotthold Ephraim Lessing (1729-1781) *Laokoon oder über die Grenzen der Mahlerey und Poesie* (Laokoon ya da resimle edebiyatın sınırlarına dair) başlıklı yazısıyla buna karşı çıkarak sanatlar arasında ayrım yapılması gerektiğini belirtiyor (bkz. Kayaoğlu 2009: 41-42). 19. yüzyılın başında Alman romantizminde, yukarıda belirtildiği gibi,

edebiyatın felsefeyle ilişkisinin yanı sıra diğer sanatlarla ilişkileri temel tartışma konulardan birini oluşturuyor. Friedrich Schlegel bir manifesto niteliği taşıyan *116. Athenäum-Fragment*'te (Athenäum Fragmanı) *Universalpoesie* (evrensel edebiyat) terimini ortaya atarak edebiyatın evrendeki her şeyi içine alabilmesi ve konu edebilmesi gerektiğini savlıyor (Schlegel, 1971, s. 38-39). Bu bağlamda özellikle de müziğin Alman romantikleri için dünyayı anlama bağlamında çok önemli bir yeri olduğunu Wilhelm Heinrich Wackenroder ve Ludwig Tieck'in *Herzensergießungen eines kunstliebenden Klosterbruders* (1796) başlıklı kitabında bir keşiş figürünün ağzından dile getirdikleri sanat kuramı yazıları ve öyküler ortaya koyuyor (Wackenroder/Tieck 1949). Romantik yazarlar arasında evrensel edebiyat savını en iyi yerine getirebilen ise E. T. A. Hoffmann'dır. Yazar olmasının yanı sıra besteci, müzik eleştirmeni, karikatürist ve hukukçu olan Hoffmann öykülerinde özellikle müziğe önemli bir yer veriyor.

Edebiyat ile diğer sanatlar arasındaki ilişkilerin 20. yüzyılda daha da arttığı görülüyor. Bu durum, hem edebiyat anlayışında hem de diğer sanatlara ilişkin estetik anlayışında yaşanan değişimlerden kaynaklanıyor. Marcel Duchamp'ın *La trahison des images* tablosunda resim ile dil arasındaki sınırı ortadan kaldırılarak büyük bir tartışmaya neden olması, bu değişimin en önemli noktalarından birini oluşturuyor. Bunun devamında 20. yüzyıl boyunca edebiyatın özellikle görsel sanatlarla çeşitli ilişkilere girme eğilimi giderek güçleniyor.

Edebiyat ile resim, heykel, müzik, mimari, film gibi diğer sanatlar arasında var olan karşılıklı ve çok çeşitli etkileşimlere ilişkin araştırmalar 1990'ların ortasından itibaren medyalararasılık terimiyle kuramsal bir bağlama da oturtulunca bu alandaki çalışmalarda büyük bir artış oldu. Günümüzde edebiyat biliminin temel yaklaşımlarından biri haline gelmiş olan medyalararasılık terimi şöyle tanımlanabilir: "Belli bir medyaya özgü teknikler, konular, anlatım biçimleri, söylemler vs. başka bir medyada taklit ya da konu edildiğinde, bu yabancı medyanın teknikleri, biçimleri, söylemleri ve içerikleri konu eden ya da öykünen medyaya bir anlamda dahil edilmiş oluyor. Böylece bu öykünen ya da konu eden medyanın sırlarını genişleten, ona bir anlam ve özellik katan durumlar ortaya çıkabiliyor. Buradan hareketle, en genel anlamıyla medyalararasılık, konvansiyonel olarak farklı oldukları kabul edilmiş en az iki ayrı ifade ya da iletişim medyasının bir sanatsal üründe fark edilebilir ve kanıtlanabilir biçimde yer alması olgusunu ifade eder." (Kayaoğlu 2009: 9) Medyalararasılık söylemi karşılaştırmalı edebiyat bilimi çalışmalarında son

yirmi yılda önemli bir değişime yol açtı. Daha önce bu alanda ağırlıklı olarak farklı kültürlere, dönemlere ait edebiyatlar arasındaki farklar ve benzerlikler araştırılırken, artık edebiyat metinleri ile diğer sanatların yapıtları arasındaki çeşitli ilişkiler, sınır aşımları, benzerlikler ve farklar da incelenme konusu olmaya başladı. Bu bağlamda *comparative arts* gibi çeşitli sanatlar arasındaki etkileşimlerin karşılaştırmalı olarak incelenmesini, ortak kategorilerin ve yöntemlerin oluşturulmasını kapsayan tanımlamalar altında yeni araştırma alanları da ortaya çıktı. Metin çözümlemesinde disiplinler arasındaki sınırlar aşılarak edebiyat metinlerinin başka alanlarla etkileşimlerinin ve ilişkilerinin ele alınmasıyla edebiyat biliminin sınırları son onyıllarda önemli biçimde genişlemiş oldu. Batı'da, özellikle de Almanya'da medya biliminin ve bunun devamında film araştırmalarının üniversitelerin filoloji bölümlerinden ortaya çıkması da, yukarıda belirtildiği gibi, edebiyat biliminin disiplinlerarasılığa çok açık olduğunun bir başka göstergesidir. Özü gereği medyalararasılık niteliği taşıyan film medyasında edebiyat, müzik, tiyatro, opera, dans, koreografi, mimari, fotoğraf, heykel gibi sanatlara yer verilebiliyor olması (Mecke/Roloff 1999: 11), bu medyayı edebiyat bilimciler için çok verimli bir çalışma alanı haline getiriyor.

2 Edebiyat ile film arasındaki sembiyotik ilişki

Bugünkü şekliyle 6. yüzyılda ortaya çıkan, elle üretilen ve çoğaltılan kitap uzun bir süre yalnızca dar bir kitlenin kullanımında bulunan ve ağırlıklı olarak dinsel metinlerin saklanması ve aktarılması için yararlanılan değerli ve pahalı bir elit medya oldu. 15. yüzyılın ortalarında Avrupa'da hareketli harf kalıplarıyla kitap basma yönteminin bulunmasıyla kitabın üretim maliyeti düşmeye başladı ve 18. yüzyılın başlarına gelindiğinde kâğıt üretiminin ucuzlamasıyla bu medyanın artık daha büyük kitlelere ulaşması mümkün oldu. Bunun sonucunda yazılı kültür yaygınlaştı. Bununla birlikte kitap da insanlık kültürünün temel taşıyıcısı ve aracı olarak uzunca bir süre 'baş medya' (Almancası *Leitmedium*), yani diğer medyalara göre daha geniş yaygınlığa, böylece toplumsal, kültürel ve siyasi bakımdan daha büyük öneme ve etkiye sahip bir iletişim aracı oldu. Buradan hareketle medya bilimci Marshall McLuhan matbaanın icadından 19. yüzyılda başka önemli medyaların icadına kadar geçen ve kitabın en parlak zamanı diye nitelediği dönemi "Gutenberg Galaksisi" olarak adlandırıyor. McLuhan'a göre Gutenberg Galaksisi'nde kitap yalnızca bilginin, kültürün, edebiyatın en önemli taşıyıcısı haline gelmekle kalmadı, zorunlu eğitimin, ulusal dillerin, milliyetçiliğin, demokrasinin ortaya çıkması gibi pek çok toplumsal ve tarihsel dönüşüme de yol açtı (bkz. McLuhan 2011: 259).

Matbaanın icadından sonra çok sayıda yeni medya ortaya çıktı, fakat insanlık tarihinde matbaadan sonra etkileri en çok hissedilen diğer icadın film olduğunu söylemek çok abartılı olmaz. 19. yüzyılın sonunda ortaya çıkan film medyası 1920'lerden itibaren geniş kitleleri giderek daha çok etkilemeye başladı ve medya kullanımı bakımından kitabın en önemli rakibi haline geldi. Film daha sonraki yıllarda kitabın yerine baş medya olma niteliğini elde etti, fakat 1960'lardan sonra bu sıfatı televizyona bırakmak zorunda kaldı (bkz. Neuhaus 2008: 7-8). Popüler bilgi, kurmaca ve eğlence için en önemli kitle medyası durumundaki televizyonunun baş medya sıfatına günümüzde artık internet medyasının talip olduğu görülüyor.

20. yüzyılın ilk yarısında filmin yeni bir medya olarak büyük bir hızla yaygınlık kazanmaya başlaması, yüzyıllarca kitap medyası üzerinden yayılan edebiyatı da çok yönlü etkiledi. Edebiyat ile film arasında özleri ve işlevleri gereği hemen karşılıklı ilişkiler oluştu. Film ve edebiyat arasında oluşan yoğun ilişkiler bu iki medyanın birlikte de ele alınır hale gelmesine neden oldu ve bu olguya ilişkin araştırmalar özellikle 20. yüzyılın ikinci yarısında arttı (bkz. Albersmeier 1983: 66). Film ile edebiyatın temel benzerliği, ikisinin de kurmaca öyküler anlatması ve insanın temel gereksinimlerinden biri olan öykü anlatmaya ve dinlemeye/izlemeye karşılık vermeleridir. Fakat bu noktada bu iki medyadaki anlatma olgusunun birbirine ne kadar benzediği ve hangi ölçüde karşılaştırılabileceği sorusu akla gelebilir. Edebiyat anlatmak için dilin göstergelerini kullanırken, film resim dilini, konuşulan dili ve beden dilini kullanarak anlatır. Farklı göstergelerden yararlansalar da, bu iki medya arasında çok sayıda benzerlik ve çok yönlü etkileşimler bulunuyor. Bunların bir bölümü aşağıda ele alınacaktır.

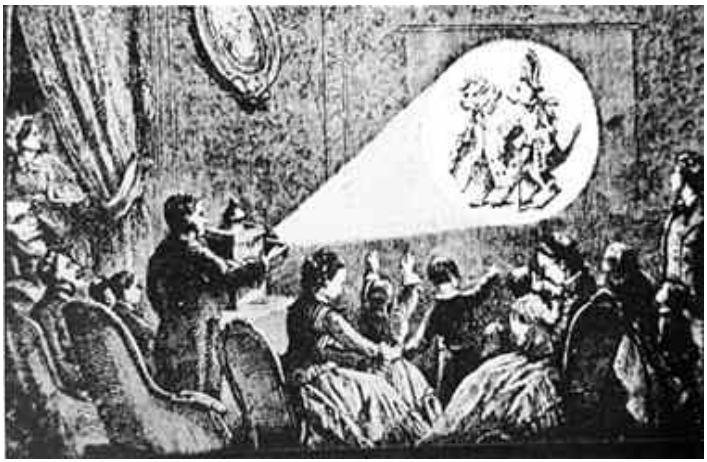
2.1 Film başlangıçta edebiyatı örnek aldı: atraksiyon sinemasından konulu filme

Film medyası daha ilk ortaya çıktığı yıllarda uyarlamalar yoluyla edebiyatın zengin birikiminden beslenmeye başladı. Fakat filmle edebiyat arasındaki bu ilişki aslında çok daha gerilere, medya bilimcileri tarafından filmin öncüleri olarak kabul edilen *Laterna magica* ve *Camera obscura* gibi cihazlara kadar dayandırılabilir.[4] 17. yüzyıldan başlayarak Avrupa'da yaygınlaşmaya başlayan ve bir tür projektör olan Laterna magica[5] ile dünya edebiyatından ünlü sahnelerin cam plakalar üzerine çizilmiş ve renklendirilmiş resimleri (20. yüzyılın ikinci yarısının dia gösterimlerindekine benzer biçimde) arka arkaya perdeye yansıtılıyordu (bkz. Paech 1988: 2). Bu eğlence amaçlı gösterimlerde (bkz. Resim 1) bir yapıtın (örneğin Homer'den, Dante'den vs.) önemli sahnelerini anlatan resimlerin sırayla perdeye yansıtılması yoluyla bu öykülerdeki olay akışlarının ve olaylar arasındaki neden-sonuç ilişkilerinin izleyicinin zihninde daha kolay canlandırılmasının amaçlamış olabileceğini tahmin etmek zor değil. Latincede "karanlık oda" anlamına gelen Camera obscura terimi ise bir yan duvarında küçük bir deliğe yerleştirilmiş merceği bulunan, yansıma yoluyla nesneleri merceğin karşısındaki iç

[4] Film teknolojisinin öncü teknolojileri tarihine ilişkin olarak bkz. örn. Ruchatz 2003: 309-333.

[5] Laterna Magica Latincede "büyülü lamba" anlamına geliyor.

duvarda görüntülemeye yarayan ve farklı boyutlarda üretilen kutuları tanımlamak için kullanılıyordu. Fotoğraf makinesinin icadının ön aşaması olarak nitelenebilecek bu kutuların içine boş bir kâğıt yerleştiriliyor ve mercekten geçerek kâğıdın üstüne düşen nesne görüntüsünün üstünden bir kalemle geçilerek bu nesnenin doğru orantılara sahip hatlarını çizmek kolaylaşıyordu. Bu iki cihazın ortak noktası olan ışıkla görüntü yansıtma fikrinin, resimlerin hızla arka arkaya yansıtmasıyla hareketli görüntü izlenimi oluşturulmasına dayalı film medyasının daha sonraki icadında etkisi bulunduğu açıktır.



Resim 1: Laterna magica gösterimi

Laterna Magica gibi film de başlangıç döneminde kitlelere yönelik basit düzeyde bir panayır eğlencesi olmaktan öteye gidemedi. Bu kullanım biçiminden dolayı o dönemde henüz bir sanat olarak görülmüyordu (Sölkner 2008: 52). İlk filmler bu yeni medyanın teknik olanaklarını sergilemenin ön plana çıkartıldığı çok kısa metrajlı ve tek planlı çekimlerdi. Auguste ve Louis Lumière kardeşlerin 1895 yılından itibaren göstermeye başladıkları filmlerde gerçek mekânlardaki olaylardan kısa kesitler perdeye yansıtılıyordu. Örneğin Lumière kardeşlerin Lyon'daki fabrikasından mesai sonunda çıkan işçileri gösteren 1895 tarihli ve LA SORTIE DE L'USINE LUMIERE A LYON[6] (bkz. Resim 2) başlıklı film çekimi ya da Venedik'teki St. Marcus meydanı, İstanbul'da Galata

[6] Gerçi Joachim Paech fabrika kapılarının açılmasını, işçilerin dışarı çıkmasını yine de kendi içinde kapalı, başı sonu olan bir olayın "(mini) anlatımı" olarak görülebileceğini savunuyor (Paech 1988: 7).

Rıhtımı gibi yerlerde yapılan çekimler kısa sürede dünyanın pek çok yerinde gösterilir oldu. Bunun yanı sıra bir trenin gara girişini gösteren L´ARRIVE D´UN TRAIN EN GARE DE LA CIOTAT (1895) ya da Georges Méliès'in 1898 tarihli LE MAGICIEN gibi atraksiyon filmleri de izleyicinin ilgisini çekiyordu. Bu filmlerin sansasyonel yanı, gösterilen şeylerin kendisinden çok, bunların teknik olarak gösterilebiliyor olmasıydı. Bu yeni teknoloji, 28 Aralık 1895'te Paris'te Indien du Grand Café'de düzenlenen halka açık ilk film gösteriminden itibaren dünyanın dört bir yanındaki metropollere hızla yayıldı. Bu yeni teknolojinin izleyen yüzyılda en önemli medyalardan, en çok sözü edilecek sanatlardan biri olacağını muhtemelen Lumière kardeşler dahi o dönemde tahmin edememiştir. Çünkü filmin bu ilk yıllarında gösterim yerleri kafeler, vodvil tiyatroları, varyeteler ve panayırlardı (Paech, 1988: 1). Osmanlı topraklarında da ilk yıllarda film gösterimleri[7] "daha çok ramazanlarda karagöz, ortaoyunu, meddah gibi çeşitli eğlenceler yanında, tiyatrolarda, kıraathanelerde programı zenginleştirmekte kullanılan 'gavur işi' bir eğlence olarak kaldı." (Özön 2010: 38-39)



Resim 2: LA SORTIE DE L'USINE LUMIERE A LYON

Filmin büyük bir anlatma potansiyeline sahip olduğunun fark edilmesi için birkaç yıl daha geçmesi gerekti. İlk yılların atraksiyonlarını, arka

[7] Osmanlı topraklarında halka açık ilk film gösterimini Siegfried Weinberg Galatasaray'daki Sponeck Birahanesi'nde düzenledi ve daha sonra "ramazanlarda en ünlü karagözcülerin beyazperde üzerinde hayal oynattıkları, zamanın tanınmış Fevziye Kıraathanesi idi. Şehzadebaşı'nda, şimdi yıkılmış olan eski Milli Sinema'nın yerinde bulunan eski Fevziye Kıraathanesi, böylece yüzyılların 'gölge oyunu' ile çağdaş 'gölge oyunu'nun yan yana getirildiği bir yer oldu." (Özön 2010: 39)

arkaya gösterilen, birbiriyle pek ilintisi bulunmayan sahneleri, figürleri ve gerçeklik kesitlerini yansıtma çabalarını aşıp artık anlatım denemelerine geçen ilk filmci George Méliès oldu. Méliès, doğrudan anlatan ilk film olmasının yanı sıra bilimkurgu (bkz. 3.3.3) filminin de ilk örneği olan LE VOYAGE DANS LA LUNE'u 1902'de çekti. Edwin S. Porter'ın 1903 tarihinde çektiği ve 14 sahnede bir tren soygunu ve ardından soyguncuların şerif tarafından takip edilmesini anlatan THE GREAT TRAIN ROBBERY (Resim 3) de konulu film denemelerinin ikincisi olmasının yanı sıra ilk western (bkz. 3.3.11) filmidir.



Resim 3: THE GREAT TRAIN ROBBERY'de soygun sahnesi

Bu örneklerin ardından çok sayıda konulu film çekilmeye başladı. Filmlerin sürelerinin uzamaya başlaması öncelikle ekonomik nedenlere dayanıyordu, çünkü birkaç dakikalık tek planlı filmlerin arka arkaya gösterilmesiyle ya da basit öykülerin aşamalarının tek planlı, biraz da tiyatro oyunu izliyormuş gibi bir izlenim uyandıran sabit kamera konumuyla anlatılmaya çalışıldığı filmlerle izleyiciyi salonlara çekmek bu yıllarda artık zorlaşmıştı. Görece kısa sürede yerleşik bir hal almış olan gösterim salonlarında bu türden birkaç atraksiyon ve manzara gösterimi seyretmiş olan bir izleyiciyi buralara yeniden çekmenin yolu konulu filmlerden geçiyordu. 1906'dan itibaren artık çoğunlukla daha karmaşık anlatıma sahip filmlerin çekilmeye başladığı görülüyor (Paech 1988: 25). Kendi anlatım biçimlerini henüz oluşturamamış olan bu dönem film çekimlerinin konuları arasında romanlardan ve tiyatro oyunlarından ünlü sahneler de yer almaya başladı. Bu da sinemanın anlatma biçimlerinin daha en başından edebiyatın anlatma biçimleriyle etkileşim içinde oluşmasını sağladı. Rus yönetmen ve film kuramcısı Sergej Michailoviç

Eisenstein'ın da saptadığı gibi film sanatı "edebiyatın deneyimlerini ilk başlarda kendi dilini, kendi konuşmasını, kendi söz sanatını, kendi imgeselliğini oluşturmak için kullandı" (Eisenstein, 1975: 245). Joachim Paech bu bağlamda yaklaşık olarak 1908/10 yıllarından itibaren filmin edebileştirilmesinden ve filmin günümüzde de hala kullanılan ifade biçimlerinin oluşmaya başladığından (Paech 1988: VII-VIII) söz ediyor: "Film için edebileşmek demek, (burjuvaya ait) sanat ve edebiyat kurumlarına girmenin yollarını aramak ve aynı zamanda bitmek tükenmek bilmeyen bir anlatılmış öyküler birikimini bulmak ve kullanmak, aynı zamanda kendi anlatma becerilerini edebiyatı örnek olarak sürekli geliştirmek anlamına geliyor." (Paech 1988: IX)

Filmin edebiyatı örnek almasının nedenleri arasında bu yeni medyanın başlangıçtaki anlatım zorluklarını (filmin işitsel boyutunun o dönemde teknik bakımdan henüz mümkün olmaması, montaj ve çekim ayarı tekniklerinin henüz gelişmemiş olması, film şeritlerinin kısalığı gibi zorluklar) tanıdık konuları işleyerek ve edebiyatın yerleşik anlatım yöntemlerinden yararlanarak aşmaya çalışmanın yanı sıra henüz yeterince senaryo bulunmaması da vardı. Geniş kitlelerin bildiği edebiyat klasiklerinin filmleştirilmesiyle bir yandan izleyicilerin filmdeki olay akışını anlamaları kolaylaştırılırken diğer yandan (bir bakıma) hazır bir senaryodan da yararlanılmış oluyordu. Louis Lumière'in 1896'da Goethe'nin *Faust*'undan bazı kısa sahneleri filmleştirmesi ya da Méliès'in 1899'da *Kül Kedisi* masalını özetleyerek çekmesi gibi kısa denemelerin ardından ilk önemli edebiyat uyarlamaları olarak 1907'de Danimarka'da Viggo Larsen Fransız yazar Alexandre Dumas'nın *Kamelyalı Kadın* romanını ve 1910'dan itibaren de bazı *Sherlock Holmes* hikayelerini filme çekti. Yine 1907'de Georges Méliès tarafından Shakespeare'in *Hamlet*'i ilk kez filme uyarlandı.

Bu dönemde filmler tek planlı kısa gösterimler olmaktan çıkıp montajın da kullanımıyla 'anlatan' yapıtlar haline geldi. Paech, film estetiğinin ve sanayinin oluşmasına götürecek olan bu değişimi "filmlerin kurmacalaşması", "film üretimi pazarının oluşması" ve "filmin sinemada kurumsallaşması" gibi olgulara bağlıyor (Paech 1988: 25). Bu yıllarda belgesel niteliğindeki çekimlerin sayısı giderek azalırken anlatısal-dramatik filmlerin sayısı hızla arttı. Tüm dünyada filmlere talebin oluşmaya başlaması, bir film endüstrisinin ve piyasasının oluşup yaygınlaşmasını sağladı. Nickelodeon[8] ya da Kinotopp[9] gibi isimler altında bugünkülere

[8] Nickelodeon Amerikan İngilizcesindeki *nickel* (=5 Cent) sözcüğünden ve eski

benzer sinema salonlarının ortaya çıkması da filmlerin bir kiralama sistemi içinde, yani sinema sahipleri tarafından satın alınmalarına gerek kalmaksızın, dağıtımını ve dolaşımını kolaylaştırarak filmin sanayileşmesini destekledi (a.g.e.: 27).

Film anlatımının edebileşmesi için çaba gösteren, sinemanın kendine özgü anlatım biçimlerini geliştirmesine önemli katkılar sağlayan ilk büyük isimlerden biri de Amerikalı yönetmen David Wark Griffith oldu (ayrıca bkz. Onaran 1986: 72-73). Griffith kendisinden önce başka yönetmenler tarafından uygulanmaya başlayan çizgisel anlatımı ve bunun devamında dönüşümlü montajı ve paralel montajı[10] (bkz. 3.5) geliştirerek bugün de hala uygulanan şekline getirdi. Paralel montaj için örnek aldığı kişi ise 19. yüzyıl yazarı Charles Dickens olmuştu. Filmin anlatım teknikleri olgunlaştıktan sonra Dickens'in yanı sıra Stendhal, Hoffmann, Flaubert, Zola, Fontane gibi 19. yüzyıl yazarlarının yapıtlarına geriye dönüp bakıldığında, filmdekine benzer anlatım tekniklerinin, yani bir tür ön sinematografik anlatımın[11] bu yazarlarda açıkça fark edilebildiğini *Précinéma* araştırmaları bağlamında Albersmeier (Albersmeier 1983: 133-138), Paech (Paech 1996) ve Segeberg (Segeberg 1996: 329-357) ortaya koyuyor. Bu bağlamda Sergej Eisenstein da çapraz montaj ve dönüşümlü montaj fikrini Flaubert'in *Madame Bovary* romanından esinlenerek filmde uyguladığını belirtiyor (bkz. Paech 1988: 68).[12] Paech, bu nedenle 19. yüzyıl gerçekçi romanlarının 20. yüzyılın sinematografik anlatımının öncüsü olduğunu ileri sürerken, "edebiyat tarihinin aynı zamanda film tarihinin bir ön tarihi" (a.g.e.: 49) olarak görülebileceğini belirtiyor.

Griffith'in getirdiği bu yenilikleri izleyen yıllarda filmin ışık, montaj,

---

Yunancadaki *odeon* (çatısı olan tiyatro salonu) sözcüğünün birleşiminden oluşuyor. 1905'ten itibaren ABD'de 5 Cent karşılığında film gösterimleri sunan sandalyeli salonlar açılmaya başlanınca bu sözcükle adlandırıldılar.

9 Kinotopp'lar Almanya'da büyük şehirlerde dükkânların gösterim mekanlarına dönüştürülmesiyle oluştu ve 1920'lere kadar film ve sinema sözcüklerinin eşanlamlısı olarak kullanıldı.

10 Paralel montaja ilişkin ilk denemeleri Edwin S. Porter'ın yaptığı ve bu yeni yöntemi ilk kez THE LIFE OF AN AMERICAN FIREMAN filminde uyguladığı ileri sürülüyor (Monaco 2008: 286).

11 Sinematografik anlatım olarak ifade edilen bu anlatım biçimi tanımlaması sanki filme özgüymüş gibi görünen edebiyat tekniklerinin tümü için kullanılabilir. Edebiyatın burada film ile kurduğu ilişki konu düzemlinde olabileceği gibi estetik düzleminde ya da söylem düzleminde de olabiliyor. Ancak sinematografik anlatım diye adlandırılan teknikler özünde yine de edebiyatın anlatım biçimleridir, çünkü yalnızca film sinemaya özgü anlatıma sahiptir.

12 Eisenstein'ın film anlayışına ilişkin olarak ayrıca bkz. Nuyan 2013: 17-64.

görüntü kompozisyonu (Hickethier 2007: 48), diyalog metinleri[13] gibi anlatım olanakları hızla gelişmeye devam etti ve 1920'li yıllara gelindiğinde film artık tiyatronun en büyük rakibi olmuştu. Özellikle de boy çekimine yakın bir çekim ayarıyla (bkz. 3.4.3) görüntü çekilmeye başlamasıyla birlikte oyuncuların yüz hatları ve mimikleri izleyici tarafından çok daha iyi ayırt edilebilir olmuştu. Oyuncuların mimiklerinin önemli bir anlatım aracına dönüşmesiyle Rudolph Valentino, Buster Keaton (Resim 4), Harold Lloyd, Charlie Chaplin, Greta Garbo gibi film yıldızlarının ortaya çıkışmasının da yolu açılmış oldu. Bu yıldızlar da yine filmin popülerliğinin artmasını sağladı.



Resim 4: Buster Keaton THE GENERAL(1926) filminin afişinde

Filmin kendi anlatım araçlarının çoğunu artık geliştirdiği 1920'li yıllarda edebiyatın film üzerinde hala önemli bir etkisi vardı. Örneğin İngilizcede *flashback* diye adlandırılan ve geçmiş zamanda gerçekleşmiş bir olaya geriye dönüp bakarak onu sürmekte olan olay akışına bir bakıma dahil etme tekniğini de film edebiyattan alarak (Paech 1988: 47) bu dönemde kullanmaya başladı. Yönetmenler bu tekniği montaj olanaklarıyla birleştirip olay sürekliliğinin anlatımını mükemmel bir hale getirdi. Bu yıllarda nitelikli özgün film senaryolarının yazılmaya başlaması da sinemanın saygınlık kazanmasına katkı sağladı. Sesli filmin 1920'lerin sonlarından itibaren teknik olarak mümkün hale gelmesinin ardından ise

[13] Diyaloglar 1928'e kadar siyah zemin üstünde beyaz renkte kısa metinler halinde film görüntülerinin aralarına yerleştirilip izleyiciye gösteriliyordu/anlatılıyordu.

filmin artık sesten ve müzikten[14] de yararlanan illüzyon oluşturma yeteneği, edebiyatın ve tiyatronun illüzyon olanaklarını geride bıraktı.

Aynı dönemde filmin bir sanat olup olmadığına ilişkin tartışmalar da başladı ve bu konudaki ilk kuramsal çalışmalar ortaya çıktı. İlk büyük film kuramcılarından Béla Balázs 1924 tarihinde kaleme aldığı *Der sichtbare Mensch oder die Kultur des Films* (Görünen İnsan) başlıklı kitabında "film, yüzyılımızın halk sanatıdır. Ama halkın ruhundan doğması anlamında değil, ne yazık ki, halk ruhu onun içinden doğuyor" diyerek büyük şehir insanları için daha önce mitlerin, söylencelerin ve masalların oynağı rolü artık filmin üstlendiğini belirtiyor ve kültürü yeniden görsel olana doğru yönelten, mimiklerin kazandığı önemden dolayı insanı görünür kılan filmin bir "sanat felsefesi"nin oluşturulması gerektiğini ileri sürüyor (Balász 2001: 9-10). Psikolog olan Rudolf Arnheim ise 1932 yılında kaleme aldığı ve sonrasında klasikleşen çalışması *Film als Kunst*'ta (Sanat Olarak Sinema) sinemayı psikolojik bir yaklaşımla değerlendirerek filmlerin insanların sıkıcı gündelik yaşamlarında hoş, heyecan verici ve renkli deneyimlere olan gereksinimini karşılayabildiğini, ama bunun ötesinde filmin tıpkı edebiyat ya da müzik gibi zamansal akışlı bir *sanat formu* da olabileceğini belirtiyor (Arnheim 2002: 24). Arnheim – döneminin sessiz filminden yola çıkarak – filmin teknik kısıtlamalara tabi olduğunu ve bir sanat olma özelliğinin de temelde gerçekliği kopyalamadaki bu kısıtlamalarla kendini gösterdiğini ileri sürüyor (bkz. Monaco 2008: 423). Bu dönem için film üzerine yürüttüğü ve aşağıda değinilecek olan kuramsal tartışmayla Alman felsefeci Walter Benjamin, makaleleriyle bir metin türü olarak film eleştirisinin yerleşmesine büyük katkı sağlayan 1950'li yılların en önemli film kuramcılarından ve eleştirmenlerinden André Bazin de burada anılabilir.

1920'lerde edebiyattaki ve resimdeki ekspresyonizmin etkileriyle oluşmaya başlayan ekspresyonist filmin en tanınmış örneği olan ve Robert Wiene tarafından çekilen DAS CABINET DES DR. CALIGARI (1920) olağandışı ve yeni stiliyle, çokça kullanılan ışık kontrastlarıyla (Resim 5), bozuma uğratılmış grotesk arka fonlarıyla sinemanın kendine özgü bir estetiği oluşturmaya başladığının ilk kanıtlarından oldu.

[14] İlk orijinal film müziği 1908'de Camille Saint-Saëns (1835-1921) tarafından L'ASSASSINAT DU DUC DE GUISE adlı Fransız filmi için bestelendi. Gerçek anlamda ilk sesli sinema filmi ise 1927 tarihli Amerikan filmi THE JAZZ SINGER oldu.



Resim 5: DAS CABINET DES DR. CALIGARI 'de polisler tabut benzeri bir sandıkta uyuyan Cesare'yi (Conrad Veidt) inceliyor

20. yüzyılın ortalarına gelindiğinde ise kendi anlatım biçimlerini, türlerini ve estetiğini oluşturmuş olan film artık tartışmasız biçimde bir sanat olarak kabul edilir hale geldi. Fakat filme ilişkin kuramsal tartışmalar da bir yandan devam etti. Örneğin Siegfried Kracauer *Theory of Film: The Redemption of Physical Reality* (Film Teorisi. Fiziksel Gerçekliğin Kurtuluşu) başlıklı kitabında filmin fotoğrafın geliştirilmiş hali olduğunu ve gerçek dünya ile yakınlığının bulunduğunu belirtiyor. Filmin biçiminden çok içeriği üzerinde duran Kracauer filmin gerçekçilik boyutunun daha önemli olduğunu vurgulayarak filmin teknik olanakları ve ifade etme biçimleri sayesinde fiziki gerçekliği diğer sanatlardan çok daha iyi, hatta kısmen değiştirmeksizin yansıtabileceğini ileri sürüyor (Kracauer 1997: 39-40).

Edebiyattaki yazar kavramına koşut olarak oluşturulan *yazar filmi* kavramının ortaya atılması da filmin 20. yüzyılın ortalarında artık kabul edilmiş bir sanat sayıldığının bir göstergesi olarak okunabilir. Yazar filmi kavramı, yönetmenin filme ilişkin tüm sanatsal ve estetik kararları verdiği, senaryoyu ve montajı belirlediği, bir anlamda bir roman yazarı gibi filmi kurguladığı yapıtları tanımlamak için kullanılıyor. Bu nitelendirme günümüz filmleri için artık pek kullanılmasa da, yönetmeniyle birlikte anılan filmler izleyicide belli bir yönetmenin belli bir tarzda bir film yapmış olacağı beklentisini uyandırıyor. Örneğin bir Woody Allen, Michael Hanecke ya da Nuri Bilge Ceylan filmi denildiğinde izleyicide bunlara ilişkin özel beklentiler oluşabiliyor.

Edebiyatın filme etkisinin günümüzde artık daha çok uyarlama yoluyla filme aktarılan içeriklerle sınırlı kaldığı söylenebilir. Son yirmi yılda çok sayıda roman uyarlamasının sinemada izleyicinin büyük ilgisiyle karşılaşmış olması – John Ronald Reuel Tolkien'in üç bölümlü *The Lord of the Rings* (1954-55) romanı, Joanne K. Rowling'in yedi bölümlü *Harry Potter* (1997-2007) roman dizisi son yılların en çok izlenen uyarlamalarından – edebiyatın film için hala büyük bir konu kaynağı olduğunu gösteriyor.

2.2 Edebiyatta filmin izleri

Edebiyat ile film arasındaki ilişki, filmin edebiyat yapıtlarını uyarlamasıyla ve edebiyattaki bazı anlatım biçimlerini örnek almasıyla sınırlı değildir. 20. yüzyılın başından itibaren giderek artan biçimde gündelik yaşam ve kültür üzerinde belirleyici etkisi bulunan görsel-işitsel medyaların, özellikle de filmin içeriklerinin ve anlatım biçimlerinin edebiyata da yansımaması düşünülemezdi. 1920'lerde film Avrupa'da ve Kuzey Amerika'da artık en yaygın kitle iletişim araçlarından biriydi. Özellikle de büyük şehir yaşantısına ilişkin algı üzerinde filmin belirleyici etkisi büyüktü. Bunun bir sonucu olarak yazarlar da filmin başlangıçta edebiyattan esinlenerek uyarladığı ve geliştirdiği anlatım yöntemlerinden etkilendiler. Filmin 20. yüzyılın ilk yarısında edebiyatçılar üzerinde bıraktığı bu etkiye ilk ve en tanınmış örnekler James Joyce'un 1922 tarihli *Ulysses,* John Dos Passos'un 1925'te yayınlanan *Manhattan Transfer*, Alfred Döblin'in 1929 tarihli *Berlin Alexanderplatz*, romanları gösterilebilir. Bu üç romanda da büyük şehre artık farklılaşmış, fragmentaristik yeni bir bakış sergileniyor ve montaj, kolaj ve sinematografik anlatım/bakış yöntemi uygulanıyor. Sinematografik bakış ya da diğer adıyla kamera gözü diye adlandırılan yöntemde anlatıcı tıpkı film kamerası gibi dış dünyanın tarafsız bir gözlemcisine dönüştürülüyor, bilinç süreçleri harekete geçirilmeksizin, sanki algılanan nesneler olduğu gibi gösteriliyormuş gibi yapılarak bir anlatım oluşturulmaya çalışılıyor. Böylece anlatıcının bütünselliği de bir bakıma dağılmış oluyor (bkz. Stanzel 1963: 162-163) ve dilin kendi olanaklarından yararlanılmasına rağmen, sanki film medyasının bir anlatım özelliği uygulanıyormuş illüzyonu yaratılıyor. Bertolt Brecht 1933'te yayınlanan *Über den Film* başlıklı makalesinde öykü yazanların da film izleyicisi olduğunu belirterek şu saptamada bulunuyor: „Yazınsal üretimin teknolojikleştirilmesi artık geriye döndürülemez durumdadır. Araçların kullanımı, bunları bizzat kullanmayan roman yazarını da bu araçların yapabildiklerini yapabilmeyi istemeye, onların

gösterdiklerini (ya da gösterebileceklerini) nesnesi olan gerçeklikten saymaya, ama özellikle de yazarken kendi tutumuna araç kullanıcısı karakterini atfetmeye yöneltiyor." (Brecht 1973: 156-157) 20. yüzyılın ortalarında gelindiğinde sinematografik anlatımın o dönem için en tanınmış örneklerinden birini Alain Robbe-Grillet 1957'de yazdığı *La Jalousie* başlıklı romanıyla ortaya koyuyor (Robbe-Grillet 2008). Robbe-Grillet'nin yer yer kamera merceğinden izliyormuş gibi bir anlatımı denediği romanında düzensiz montajla anılar, rüyalar, düşünceler ve sanrılar anlatıcı yorumu olmaksızın, birbirinden kopuk ve durağan bir görüntü izlenimi oluşturacak biçimde arka arkaya betimleniyor ve tekrarlamaların da etkisiyle bir monotonluk atmosferi yaratılıyor. Çağdaş romanda ise örneğin Terézia Mora *Alle Tage* (Her gün, 2004) başlıklı romanında kamera bakışı tekniğini romanının girişinde şöyle uyguluyor:

> Bir şehir, onun da doğudaki bir semti. Kahverengi sokaklar, boş ya da neyle dolu olduğu tam bilinmeyen depolar ve tıkış tıkış insan evleri, tren hattı boyunca zikzak çizerek, ani çıkmaz sokaklarda bir tuğla duvara çarparak sıralanıyor. Bir cumartesi sabahı, kısa süreden beri sonbahar. Park yok, yalnızca küçücük, iki dar sokağın birleştiği yerin sivri ucunda geriye birazcık bir şey kaldığı için yeşil alan denilen harap bir üçgen, öyle bir boş köşe işte. Erken sabah saatleri rüzgârının ani sertlikleri – bunun nedeni sokakların vadiler oluşturan konumları, öyle bir sosyal diş takımı işte -, yeşil alanın kenarında duran tahtadan bir döner levhayı, eski ya da yalnızca öyle görünen bir oyuncağı sallıyor. Yanında bir çöp kovasının havada uçan taşıma kulpu, kovanın kendisi kayıp. Tek tük çöpler yakındaki çalıların içinde duruyor, çalılar bunlardan üşüme nöbetleriyle kurtulmaya çalışıyor, ama çoğu kez yalnızca yapraklar takırdayarak betona, kuma, cam kırıklarına, üstüne basıla basıla ezilmiş yeşilliğe düşüyor. İki kadın ve biraz sonra bir tanesi daha, işe gidiş ya da işten dönüş yolunda. Burada köşeyi keserek, yeşilliği iki üçgene bölen patikadan paldır kültür geçiyorlar. Kadınlardan biri, iriyarı bir kadın, geçerken ahşap levhanın kenarına iki parmağıyla çizgi çekiyor. Levhanın ayağı gıcırdıyor ve bu kulağa bir kuşun çığlığı gibi geliyor, ya da belki gerçekten bir kuştu, gökyüzünden geçen yüzlercesinden biri. Sığırcık kuşları. Levha yalpalayarak dönüyor. (Mora 2007: 11)

Filmdeki zoomlama tekniğine benzer bir yaklaştırmayla başlayan bu betimlemede şehir, semt, sokaklar, binalar sırayla anılarak ayrıntıya doğru ve sanki tepeden bakan bir kameranın merceğinden betimleniyor. Romanın devamında da senaryo metinlerini anımsatan ifadeler kullanılıyor ve izleyicide filme ilişkin çağrışımlar canlı tutularak metnin tamamında sinematografik anlatım izlenimi oluşturuluyor. Türk edebiyatında ise özellikle Yusuf Atılgan (*Anayurt Oteli*) ve aşağıda alıntılanan Mustafa Kutlu (*Mavi Kuş*) gibi yazarların sinematografik anlatım biçiminden yararlandıkları görülüyor.

2.3 Filmin metinselliği

Dilin kodlarıyla işleyen edebiyattan farklı olarak sinematografik kodlarla işleyen filmin bir dilinin olup olmadığı konusunda bu medyanın kuramsal tarihi boyunca çeşitli tartışmalar yürütüldü. Her iletişim dizgesi gibi film de bir dil olarak ele alınabilir diyenlerin yanı sıra filmin bir dil olmadığını ya da bir dilinin var olmadığını ileri sürenler de var.[15] Örneğin Fransız sinema kuramcısı Christian Metz, *Le Signifiant imaginaire. Psychanalyse et cinéma*'da bu soruyu şöyle yanıtlıyor: "Sinema bir dil olduğu için bize böylesine güzel öyküler anlatabiliyor denilemez, bu öyküleri bize anlattığı için sinema bir dile dönüştü." (Metz, 1972: 73) Fransa'da 1960'lı yıllarda metin kavramı üzerine yürütülmüş olan tartışmaların da etkisiyle 1970'li yıllarda filmin bir dilinin olduğu, yazınsal metin çözümlemesine benzer biçimde filmlerin de semiyotik yaklaşımla bölümlerine ayrılarak ve ayrıntılı biçimde çözümlenerek betimlenebileceği düşüncesi kabul görmeye başladı (Blüher/Kessler/Tröhler 1999: 4).

Film medyasının bir özelliği, gösteren ile gösterilenin neredeyse özdeş, yani görüntü ve bu görüntünün ifade ettiği şeyin birbiriyle doğrudan ilişkili olmasıdır. Yazılı ve sözlü dilde ise gösterilen ile gösterge arasında böyle bir ilişki bulunmaz bu nedenle de bir metni okuyan kişi okuduğu bir sözcüğü onunla ilgili bildiği anlamlar arasından en uygun olanıyla ilişkilendirmek zorunda kalır. Filmde ise (genelde) gösteren ne ise, gösterilen de o olduğundan, izleyicinin uygun anlamı arayıp onunla eşleştirmesine gerek kalmaz. Monaco bu nedenle filmdeki göstergeyi bir "kısa devre gösterge" olarak tanımlıyor ve resim dilinin gramerinin ve sözcük dağarcığının bulunmadığını belirterek resmin herkes tarafından anlaşılabileceğini ileri sürüyor (Monaco 2008: 152-158). Ancak filmdeki göstergelerin her durumda daha kolay ve çok açık biçimde anlaşılır

[15] Bu tartışmalara ilişkin olarak bkz. Lohmeier 1996: 1-3; Bateman/Kepser/Kuhn 2013: 7-29.

göstergeler olduğunu söylemek mümkün değildir. Çünkü filmde, edebiyat metinlerindekine benzer biçimde, yorumlamayı gerektiren göstergeler de kullanılır. Bir filmin sanatsal bir çalışma olarak tanımlanma iddiası ne kadar büyükse, göstergelerinin izleyici tarafından yorumlanması gerekliliğinin de o kadar arttığı çok genel bir kabul olarak ileri sürülebilir. Film bağlamında bu yorumlamanın yapılabilmesi için bu medyanın anlatma olanakları hakkında bilgi sahibi olmak gereklidir (bkz. Bienk 2008). Diğer yandan filmde de konuşulan dilin ve (çok daha az olmakla birlikte) yazılı dilin kullanılıyor olması, bu öğelerin doğrudan dilbilimsel araçlarla incelenebilmesine olanak sağlıyor. Fakat burada dikkat edilmesi gereken nokta, filmde konuşulan bu dilin görüntü kompozisyonuyla, montajla, müzikle ve diğer seslerle ilişkilendiriliyor olmasıdır. Dilsel öğelerinin yanına dil dışı öğelerin de katılmasıyla dilsel iletişimle mümkün olabilenin çok ötesine geçebilen ortaklaşa anlamlar oluşturulabiliyor.

Monaco, filmin anlatısal potansiyeli gereği en yakın ilişkiyi resimle ya da dramla değil, romanla kurduğunu bir yandan belirtirken diğer yandan da ortak özelliği anlatmak olan bu iki medya arasındaki farkları şöyle özetliyor: "Film bir yandan daha kısa bir anlatımla yetinmek zorunda kalırken, diğer yandan romanın sahip olmadığı görsel olanaklara sahip. Betimleme ile aktarılamayan şeyler görüntüye dönüştürülebiliyor. İşte burada bu iki anlatım biçimi arasındaki en büyük farkla karşılaşıyoruz. Romanlar yazar tarafından anlatılır. Romanda yalnızca onun görmemizi ve duymamızı istediği şeyleri görür ve duyarız. Filmler de yazarları tarafından anlatılır, ama bir rejisörün zorunlu olarak görmemizi ve duymamızı istediği şeylerden çok daha fazlasını görür ve duyarız." (Monaco 2008: 45-46)

Edebiyat öykülerindeki gibi olay akışını ve okurun dikkatini yönlendiren, mekânsal, zamansal ve düşünsel bağlantılar oluşturan bir anlatıcı merci filmde bulunmaz (bkz. Bordwell 1985: 62). Ancak filmde anlatıcının hiç bulunmadığını söylemek de doğru değildir. Filmin anlatıcı merci genelde kameranın lensi olarak düşünülebilir. Bu anlatıcı kendini belli etmese de, ilke olarak bir romandaki anlatıcıyla eş tutulabilir. Bunun yanı sıra filmin metinselliğine dayanak olarak şunlar ileri sürülebilir: sinema filmlerinin de edebiyat metinleri gibi kurmaca bir dünya oluşturması, anlatısal olması, çizgisel bir zaman içinde anlatma eylemini gerçekleştirmesi[16] ve metinlerarasılık ilişkileri kurması.

[16] Burada anlatma eylemi ardışık biçimde yürütülmekte. Öykü ise oluş sırası bakımından ardışık olmayan bir düzende, yani akronolojik biçimde anlatılabilir.

Ayrıca filmin üretim aşamasında yazılı metinlerle önemli ölçüde ilişkilendirildiğini de belirtmek gerekir. Bir film için hazırlık yapılırken çok sayıda metinden yararlanılır. İlk taslak notlarından senaryonun son haline kadar çeşitli metinler oluşturulur ve kullanılır (bkz. Kanzog 1991: 18).

Özetlenecek olursa, metin paradigması bağlamında film medyasının son 30-40 yılda metin olarak okunabilir olduğu giderek benimsendi. Bu durumun film çözümlemeleri bakımında yol açtığı sonuçlar arasında en önemlisi, edebiyat bilimcilerin film çözümlemesi yapmasının mümkün, hatta gerekli olduğunu göstermiş olmasıdır.

2.4 Edebiyatın görselliği

Filmin metinselliğe sahip olması gibi edebiyat metinleri de anlatmak için imgelerden, yani görselleştirmelerden yararlanır. Her iki medya kurmaca görüntülerden/imgelerden yararlanarak anlatımını kurar. Edebiyat metinlerinin görsellik boyutu, görsel algılamanın (örneğin mekânların, figürlerin ve nesnelerin) yazı diliyle aktarılmasıyla oluşur, yani edebiyatta görsellik çoğunlukla betimlemeler yoluyla (metaforlar, semboller, ad aktarmaları da kullanılarak) oluşturulan imgeler üzerinden sağlanır. Sandra Poppe yazınsal görsellik olgusunu anlambilimsel ya da yapısal işlevi bulunabilen görsel gösterim biçimleri olarak tanımlıyor ve bu olgunun kurmaca dünyanın alımlayıcının gözünün önünde canlanacak biçimde betimlenmesinin yanı sıra görsel algılamanın doğrudan konu edilmesini de kapsadığını belirtiyor (Poppe 2007: 31). Edebiyattaki her görselleştirme okurun bilincinde mimetik bir tavırla bir görüntüyü canlandırarak belli bir anlamı oluşturulmakla ve aktarılmakla kalmaz, bu görselleştirmenin kendisinin oradaki işlevinin ne olduğunun da üstü kapalı olarak okunabilmesine olanak sağlar.

Çağdaş Türk edebiyatından buna bir örnek olarak Mustafa Kutlu'nun 2002'de kaleme aldığı *Mavi Kuş* adlı öyküsü gösterilebilir. Hem içeriği hem anlatım tekniği üzerinden filmle ilişki kuran öykü, filmde uygulanan 360 derecelik panoramik kamera dönüşünü açıkça çağrıştıran bir kasaba meydanı betimlemesiyle başlıyor (bkz. Kayaoğlu 2009: 119-120):

> Sıcaktan dili dışarı düşmüş bir köpek sarsak, ağır ve bezgin adımlarla meydanı bir baştan ötekine geçip köşedeki kasabın önünde durur.
> Oracıkta dikilen kıdemli sokak kedileri kendilerine benzeyen bu yaşlı köpeği umursamaz.
> Kasap dükkânının gölgeli kapısında naylon şeritlerden,

rengârenk boncuklardan oluşmuş bir sineklik asılıdır.
Sineklik kıpırdamaz.
Havada en ufak bir esinti yoktur.
Öğle sıcağı kasabanın üstüne abanmıştır.
(..)
Kasabın yanında Göncü İzzettin Efendi.
(…)
Onun yanında Tütüncü Zekeriya.
(…)
Daha sonra Yemci Yusuf geliyor.
(…)
Geldik meydana açılan Karcı Tahsin sokağının başına.
(…)
Manifaturacının yanında Bezzaz Selim, onun yanında da Attar Kamil Efendi'nin dükkânı sıralanıyor.
(…)
Çeşmenin yanı Çardaklı Kahve. (Kutlu 2008: 5-11)

Burada betimleme yoluyla oluşturulan görselleştirme bir yandan da metnin sinematografik anlatıma sahip olduğunu göstererek edebiyat medyasıyla film medyası arasında ilişki kurulduğuna da işaret etmiş oluyor.

Fakat edebiyatta görselleştirme yalnızca betimlemeyle sınırlı kalmıyor. Örneğin 1950'lerin ortasında Almanya'da ve Avusturya'da ortaya çıkan somut şiir akımı (Almancası *konkrete Poesie*), bunun başka yollarının da bulunduğunu gösterdi. Bu akımın en tanınmış şairlerinden Ernst Jandl'ın 1964'te kaleme aldığı *Film* adlı şiiri (Jandl 1994: 86) film medyası üzerinden bu görselleştirmeyi çok yalın, fakat zekice gerçekleştiren bir örnek:

film
film
film
film
fi m
f im
fi m
f im
f m
fl m

f ım
f m
flim
film
flim
film
f lm
f lm
fl m
f lm
fl m
f m
f lm
fl m
f m
f lm
f m
fl m
f lm
fl m
fl m
fl m
fl m
fl m
fl m
flim
film
flim
film
flim
film
flim
f m
film
f m
flim
film
flim
film

film
film
film
film

Jandl'ın şiiri film sözcüğünü oluşturan dört harfin yer yer tümünün, yer yer yarısının 52 satırlık bir dizilişte kullanılmasından oluşuyor. Bazı satırlarda film sözcüğü olduğu gibi kullanılırken ve satırların tamamında f ve m harfleri sabit kalırken, satır geçişlerinin çoğunda i ve m harfinin yerleri değiştiriliyor ya da bunlardan biri ya da ikisi atılıyor. Şiirin tek sözcüğü olan "film" sözcüğünün çağrışım gücünden yararlanılarak burada film şeridinde karelere tek tek bakıldığında fark edilen küçük değişiklikler taklit ediliyor. Birbirine göre küçük farklılıkları bulunan film karelerin hızlı geçişinde durağan resim görüntüsünün belirgin biçimde hareketli bir görüntü gibi algılanmasına koşut olarak bu satırlara yukarıdan aşağıda hızlı biçimde bakıldığında da harfler hareket ediyormuş izlenimi oluşuyor. Böylece Jandl dilin olanaklarıyla film medyasının bir özelliğini taklit ederek hareketli bir görselleştirme yapmakla kalmıyor, kurduğu bu medyalararasılık ilişkisiyle sözcüklerin görselleştirmeye uygun bir araç olabileceğine de göndermede bulunuyor.

2.5 Edebiyat uyarlamaları

Film ile edebiyat arasındaki ilişkilerin iki temel biçimi, yukarıda da belirtildiği gibi, uyarlama ve medyalararasılık ilişkileridir. Medyalararasılık ilişkileri bir medyaya özgü anlatım biçimlerine bir başka medyada o medyanın kendi olanaklarıyla öykünülmesini ve bir tür simülasyon oluşturulmasını ifade ederken, yine medyalararasılık kapsamında incelenen uyarlama bir medyadaki içeriğin bir başka medyada yeniden işlenmesini ifade ediyor. Aşağıda genel anlamda uyarlama terimine değinilecek, ardından film uyarlaması ele alınacaktır.

2.5.1 Kültürel bir olgu olarak uyarlama

Dilimize Fransızcadaki *adaptation* üzerinden giren ve Latincedeki *adaptare* (uyumlu hale getirmek) sözcüğüne dayanan adaptasyon sözcüğü biyolojide canlıların çevre koşullarına uyum sağlamasını, sosyolojide insanın topluma ya da belli bir gruba ayak uydurmasını ifade etmek için kullanılıyor. Sanatta ise adaptasyon bir medyada ortaya konulmuş olan bir içeriğin elden geçirilerek başka bir medyada yeniden sergilenmesini ifade ediyor. Sanat alanındaki adaptasyonlar için günümüz Türkçesinde uyarlama sözcüğü daha yaygın biçimde kullanılıyor. Burada uyarlama sözcüğü hem uyumlu hale getirme ve esinlenme ediminin kendisini hem

de ortaya çıkan sonucu, yani uyarlama sonucunda ortaya konulan yeni yapıtı ifade ediyor (bkz. 2.5.2).

İçinde bulunduğu kültürün ya da başka kültürlerin biriktirdiği bilgiden yararlanmak, kendinden öncekilerin ortaya çıkartmış olduğu bilgileri, değerleri, normları, yapıtları, dramaturjileri örnek almak, bunlarda var olan olaylardan, figürlerden, motiflerden esinlenmek, bunları az ya da çok dönüştürerek kullanmak, karşılaştığı 'yabancı' kültüre uyum sağlamak, insanoğlunun kültür aktarımının ve biriktiriminin temel yöntemlerinden biri olagelmiştir. Bu yolla önceki yapıtların bir bölümü güncellenerek korunmuş ve sonraki zamanlara aktarılmış ya da unutulmuş yapıtlar keşfedilerek insanlığın ya da bir toplumun ortak belleğinde yeniden yer etmiştir. Alman felsefeci Walter Benjamin 1936 yılında yayınladığı *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner Reproduzierbarkeit* (Yeniden Üretilebilirlik Çağında Sanat Yapıtı) başlıklı ünlü makalesinde uyarlamanın ve taklidin sanatta her zaman var olduğunu, bunun yadırganmaması gerektiğini vurguluyor: "Sanat yapıtı ilke olarak her zaman yeniden üretilebilir olmuştur. İnsanların yapmış oldukları şeyler her zaman insanlar tarafından taklit edilebilmiştir." (Benjamin 1968: 10) Benjamin bu bağlamda özellikle de fotoğrafın ve filmin sanatın yeniden üretilebilirliğine elverişli olduğunu, fakat bu olanaktan dolayı modern çağda orijinalin yanına sayısız kopyasının gelmesiyle sanat yapıtlarının aurasının ortadan kalktığını, bunun devamında sanata bakışın, sanatın algılanışının temelden değişime uğradığını vurguluyor.

Bir sanatta[17] ortaya konulmuş bir içeriğin ya da motifin başka bir sanatta yeniden ele alınması, gösterilmesi, işlenmesi, yani uyarlaması günümüzde medyalararasılığın alt konularından biri olarak sınıflandırılıyor ve araştırma konusu yapılıyor. İlk olarak Almanca konuşulan ülkelerde ortaya çıkan medyalararasılık araştırmaları bağlamında *Medienwechsel* diye tanımlanan ve "bir medyadan diğer bir medyaya yapılan konusal/içeriksel aktarımı ifade" eden bu olguyu Türkçede *medya değişimi* olarak adlandırmak mümkündür (Kayaoğlu 2009: 70). Bir medyada ortaya konulmuş bir içeriğin başka bir medyada, o medyanın kendine özgü araçlarıyla ve anlatım biçimleriyle yeniden işlenmesi halinde bir medya değişimi gerçekleşmiş olur. Bu anlamda uyarlama da bir medya değişimi olgusudur. Diğer medya değişimlerinde olduğu gibi uyarlamada da ortada olan, yani görünür olan yalnızca içeriği devralan medya ve bu devralan medyada oluşturulan ürün/yapıt olmasına

[17] Burada her bir sanat dalının birer medya olduğu kabul edilmektedir.

rağmen, içeriğin devralındığı ilk medya/ön metin de çağrıştırılmış olur – en azından bu ilk ürünü bilen alımlayıcılarda böyle bir çağrışımın oluşacağı varsayılabilir. Böyle bir durumda içeriğin iki farklı medyadaki işleniş biçimleri arasındaki farklılıklar da görünür hale gelir ve söz konusu uyarlamanın (ayrıca) bu farklardan da yola çıkılarak değerlendirilmesine olanak sağlanmış olur. Bu tür bir değerlendirme, her dönüştürme ve uyarlama sürecinde orijinal yapıtın bazı bölümlerinin ve özelliklerinin (hem uyarlamayı yapan aradaki yorumlayıcı merciden dolayı hem de gerçekleşen teknik dönüşümden dolayı) kaybolmasının kaçınılmaz olduğundan hareketle yapılmalıdır elbette.

2.5.2 Bir yorumlama biçimi olarak filmde edebiyat uyarlaması

Medya değişimi olgusu en çok film ile edebiyat medyaları arasında, daha doğrusu edebiyattan filme doğru uygulanıyor. *Edebiyat uyarlaması* terimi yazınsal bir yapıtın film medyasına uyarlanmasını ifade ediyor. Ali Püsküllüoğlu *Türkçe Sözlüğü*'nde uyarlamayı "sinema ya da tiyatro için hazırlanmamış bir metni, bir romanı vb. sinemaya ya da tiyatroya uygun bir biçime sokmak" (Püsküllüoğlu 1995: 1547) olarak açıklıyor. Almancada ve İngilizcede bu bağlamda adaptasyon sözcüğüne alternatif olarak *Transformation* (dönüştürme) ya da *Transposition* (bir başka düzleme dönüştürmek) kavramları da kullanılıyor.

Filme uyarlamanın mutlaka bir edebiyat metninden yola çıkılarak yapılması gerekmediğini burada öncelikle belirtmek gerekir. Örneğin Polonyalı yönetmen Lech Majewski'nin 2011 yılında çektiği MLYN I KRZYZ filmi Hollandalı Rönesans ressamı Büyük Pieter Bruegel'in 1564 yılında yaptığı *De Kruisdraging* (Resim 6) başlıklı tablonun uyarlamasıdır. Filmde, tabloda yer alan 500'e yakın figüre yine tablodakine çok benzeyen bir arka planın önünde yer veriliyor . Tablodaki insan gruplarını esas alarak ilerleyen filmde ressam Bruegel'in (Rutger Hauer) yönetiminde (tablodaki gibi) toplanma sahnesine hazırlıklar yapılırken bir yandan da köyün halkından oluşan bu figürlerin bir bölümü kendi öyküleri ve yaşamları bağlamında kesitler halinde daha yakından anlatılıyor. Filmin sonunda ise figürler tıpkı tablodaki düzendeki gibi bir araya geliyor (Resim 7).



Resim 6: Bruegel'in *De Kruisdraging* başlıklı tablosu



Resim 7: MŁYN I KRZYŻ'de ressamın talimatları doğrultusunda görüntüdeki yerlerini alan figürler

Bunun gibi çeşitli sanatlardan filme doğru uyarlamalara başka örnekler gösterilebilse de, film medyasının 120 yıllık geçmişine bakıldığında en çok uyarlamanın edebiyattan filme doğru yapıldığı görülüyor. Uyarlama denildiğinde öncelikle bir edebiyat yapıtının içeriğinin filme aktarılmasının anlaşılması da bu durumun bir sonucudur. Film medyasında edebiyat uyarlamalarının film medyasının tarihiyle neredeyse eşzamanlı olarak başlamış olmasından dolayı film tarihinin edebiyat yapıtlarının filme uyarlanmasının tarihiyle koşut olduğunu söylemek de mümkündür. Yukarıda da değinildiği gibi Méliès'in sinemanın ilk yıllarında *Külkedisi* masalı (1898), 1902'de Jules Verne'in *Le Voyage dans la*

Lune (Aya Yolculuk) romanı, 1907'de Shakespeare'in *Hamlet*'i gibi yapıtlardan hareketle kısa metrajlı uyarlama denemelerinde bulunmasıyla filmde edebiyat uyarlamaları da başlamış oldu. Başlangıç yılı 1914 olarak kabul edilen Türk sinemasında ise ilk roman uyarlaması tiyatrocu Ahmet Fehim'in Hüseyin Rahmi Gürpınar'ın "alafrarangalığa düşkün bazı ailelerin başına gelebilecek gülünç ve tehlikeli durumları anlatan" (Özön 2010: 62) ve aynı isimli romanından esinlenerek 1919'da çektiği MÜREBBİYE filmidir. Sinema araştırmacısı Giovanni Scognamillo 1919-1972 dönemi için yaptığı değerlendirmede Türk sinemasında çekilen 3200 filmin 230'dan fazlasının yerli roman uyarlaması olduğunu belirtiyor (Scognamillo 1973: 62). Yabancı edebiyat yapıtlarından uyarlamalar da buna eklendiğinde çekilen tüm filmler içinde bu yüzde ona yakın bir oran anlamına geliyor.[18] Dünya çapında film uyarlamalarına ilişkin niceliksel araştırmalar yapmış olan Franz-Josef Albersmeier ise daha yüksek bir sayı veriyor ve dünya sinemasında edebiyat uyarlamalarının oranının yüzde 50 civarında olduğunu ileri sürüyor (Albersmeier 1989: 15). Edebiyat uyarlamalarına ilişkin araştırmalarda ortaya çıkan bir diğer sonuç ise yazınsal türler arasında film ile medya değişimi ilişkisine en çok sokulan edebiyat türünün roman olduğudur. Monaco'nun belirttiği gibi film, anlatısal potansiyelinden dolayı en yakın ilişkiyi resim sanatıyla değil, hatta dramla bile değil, romanla kurmuştur. "Film de roman da bir yığın ayrıntılara sahip uzun öyküler anlatır ve bunu bir anlatıcının perspektifinden yaparlar. Bunu yaparken de öykü ile öyküye bakan kişi arasına çok kez belli bir ironi katarlar. Romanda basılı olarak anlatılabilen ne varsa, filmde yaklaşık olarak görselleştirilebilir ya da anlatılabilir." (Monaco 2008: 45)

Edebiyat uyarlamaları özellikle de Almanya'da 1970'lerden itibaren edebiyat biliminin 'disiplinlerarası' araştırma konularından biri haline geldi. Film incelemesinin edebiyat bilimine dahil edilmesinin edebiyat bilimcilerin bir bölümü tarafından ilk başlarda çekinceyle karşılandığını, fakat bu çekincelerin zamanla aşıldığını belirten Irmela Schneider edebiyat uyarlaması olgusunun edebiyat biliminde iki ayrı biçimde araştırma nesnesi olabileceğini ileri sürüyor: Bunlardan ilki, bir gösterge silsilesinin bir başka gösterge silsilesine dönüştürülmesinin incelenmesi, ikincisiyse edebiyat uyarlamasının edebiyat ile film arasında tarih içinde gelişmiş olan ilişkinin manifestaysonu anlamında incelenmesidir

[18] Yeşilçam sinemasında yapılmış önemli uyarlamalara ve Türk yönetmenlerin uyarlamaya yaklaşımlarına ilişkin olarak bkz. Özdemir 2012: 216-262.

(Schneider 1981: 34). Buradan hareketle film medyasındaki edebiyat uyarlamalarının edebiyat biliminde genellikle şu yönlerden incelendiği görülüyor: Edebiyat metninde ve filmde söz konusu içeriği anlatmak ve anlamı oluşturmak üzere hangi göstergelerden yararlanıldığının karşılaştırmalı olarak incelenmesi; edebiyat metnindeki ve filmdeki anlatım biçimlerinin, perspektifin, mekân ve zaman parametrelerinin incelenmesi; edebiyat metninin ve filmin oluşumuna ve izleyici tarafından alımlanmasına ilişkin koşulların incelenmesi.

Edebiyat bilimcilerin uyarlama incelemelerine giriştiği ilk yıllarda, tıpkı günümüzde de geniş izleyici kitlesi tarafından yapılan değerlendirmelerdeki gibi, orijinal metin ölçüt alınarak uyarlamanın "aslına sadık" olup olmadığının, edebiyat metninin mi filmin mi "daha iyi" olduğunun tartışıldığı, ayrıca bu değerlendirmelerde uyarlama filmlerin genelde hayal kırıklığın uğrattığı görülüyor. André Bazin 1975'te yayınlanan *Qu'est-ce que le cinéma?* (Sinema Nedir?) başlıklı kitabında bu tartışmalara dahil olarak roman ile filmin etki biçimlerinin birbirinden farklı olduğunu, her ikisinin de kendine özgü anlatım araçlarının bulunduğunu, uyarlamada kelimesi kelimesine bir tercümenin işe yaramayacağını, aynı şekilde fazla serbest bir tercümenin de kabul edilemeyeceğini belirterek iyi bir uyarlamanın orijinal metnin özünü sergileyebilecek nitelikte olması gerektiğini belirtiyor (Bazin 1975: 59; ayrıca bkz. Kracauer 1997: 232-244). Bundan yaklaşık on yıl sonra edebiyat bilimci ve medya bilimci Knut Hickethier filmin romana sadık kalması gerektiği görüşüne ilişkin eleştiriyi daha öteye taşıyarak bir filmin romanı aslına sadık kalacak biçimde zaten yansıtamayacağını, film medyasının farklı estetik araçlar kullanıyor olmasından dolayı romanı ancak yeni bir şeye dönüştürebileceğini ve filmden romanın ancak ruhunu yansıtmasının beklenebileceğini savunuyor. Fakat bu ruhun ne olduğunun belirlenmesinin de yoruma dayalı olacağından 'ruhunu yansıtma' beklentisine de dikkatle yaklaşılması gerektiğini belirtiyor (Hickethier 1986, 100). Uyarlama araştırmalarında günümüzde gelinen noktada (özellikle de bu alanda artık bir araştırma geleneğinin oluştuğu Almanya'da) Hickethier'in bu görüşünün ağırlık kazandığı, uyarlamanın orijinal edebiyat yapıtına ne denli 'sadık kaldığına' bakılarak değerlendirilmesinin (geniş izleyici/okur kitlesi bu yönde değerlendirmelere bugün de devam etse de) en azından bilimsel çalışmalarda artık büyük ölçüde aşılmış olduğunu gösteriyor (bkz. örn. Gast/Hickethier/Vollmers 1993: 25; Rajewski 2002: 24; Schwab 2006: 46-50). Özellikle de Irmela Schneider'in uyarlama konusundaki

tartışmalara kazandırdığı ve uyarlamada iki ayrı gösterge sisteminden yola çıkılması gerektiğine dayanan "Transformation" (dönüştürme) savı (Schneider 1981: 17) bir edebiyat uyarlamasının orijinal metinle eşdeğer, özgün ve yeni bir yapıt olduğunun genel kabul gören bir anlayış haline gelmesine önemli katkı sağladı. Bu görüşün yaygınlık kazanmasını desteklemiş olan bir diğer olgu da, günümüzde genel olarak bir sanattan diğerine aktarma ya da uyarlama yapıldığında sanatsal özgünlüğün devralınan konudan ya da içerikten çok devralan medyada bunların hangi özgün yöntemlerle, hangi 'yeni' sanatsal yaklaşımlarla işlendiğiyle ölçülür hale gelmiş olmasıdır.

Edebiyat ve film medyaları farklı araçlara, farklı anlatım biçimlerine ve farklı estetik yapılara sahip olduğundan, filmi yapanlar "metne bağlı kalan", "aslına sadık" bir uyarlama amaçlamış olsa dahi ortaya bire bir kopya değil, özgün, yorumlayıcı bir yapıt çıkabilir ancak. Çünkü her dönüştürme sürecinde olduğu gibi edebiyattan filme uyarlamada da belli 'kayıpların' ve yorumlamaların oluşması kaçınılmazdır. Thomas Kuchenbuch'un belirttiği gibi konunun seçimi, dramaturjinin ve dilin işlenişi, oyuncuların, dekorun, mekânın, kamera yönetiminin, montaj biçiminin belirlenmesi ve filmin prodüksiyonu sırasında alınan çeşitli diğer kararlar karmaşık bir süreç oluşturur (Kuchenbuch 2005: 107). Orijinal metni okumuş olan bir izleyici bu yapıtın uyarlaması olarak nitelendirilen filmi izlerken bu seçimleri ve kararları, ayrıca (filmin kısıtlı süresinden dolayı) atılan ya da (anlatımın yürütülebilmesi için) eklenen bölümleri fark edecektir. Bir bakıma film izleyiciye konunun yanı sıra ek bir boyut olarak öykünün (yapıtın) işleniş biçimine ilişkin alınmış olan bu kararları ve seçimleri de dolaylı biçimde anlatır.

Bir edebiyat uyarlamasının filmin aslına ne kadar uygun olduğu ya da olmadığı sorusunu yanıtlamanın hiç de kolay olmaması, temelde alımlama ve bunun ikinci adımı olan yorumlama olgusuyla ilintilidir. Edebiyat metninin potansiyel olarak içerdiği ve her okurun kafasında biraz farklı biçimde oluşabileceği kabul edilen dilsel imgelerin yerine filmde yorumlamaya ve imgeleme daha az açık olan (hazır) görsel ve işitsel boyut gelir. Bu nedenle okurun bir romanı okurken kafasında oluşan imgeleri filmde bire bir görselleştirilmiş olarak bulması hiçbir zaman mümkün olamaz. Bir edebiyat metnini okurken okurun zihninde oluşan imgelerin, okurun bu metnin filme uyarlamasını izlediğinde büyük ölçüde karşılıksız kalması da bu nedenle kaçınılmazdır. Çünkü her uyarlama çok sayıdaki olası okumalardan biridir yalnızca; bir okumanın sonucunda ortaya çıkmış olan böyle bir yorumlamayı da orijinal yapıtla örtüşmüyor diye

eleştirmek bu nedenle mümkün değildir. Aynı metinden yola çıkan birden fazla film arasında farklılıkların olması da her uyarlamanın kendi tarihsel ve toplumsal bağlamı içinde gerçekleşen bir okumaya dayanmasından kaynaklanıyor. Bu nedenle her türlü metin yorumlamasında olduğu gibi filme doğru edebiyat uyarlamalarının incelenmesinde de uyarlanan yapıtın daha önceki yorumları ile güncel yorumu arasında tarihsel farklılıkların oluşmasının kaçınılmaz olduğunu göz önünde bulundurmak gerekir. Film, başka okurların, yani yönetmenin, senaristin, kameramanın, oyuncuların vs. bu metni okurken anladıklarını, zihinlerinde oluşan imgeleri önemli ölçüde somutlaşmış biçimde ve edebiyat metnine göre yoruma daha az açık bir halde perdeye yansıtır. Bu nedenle film uyarlaması değerlendirilirken öncelikle esas alınması gereken, filmin ortaya koyacağı refleksiyon ve bir metni başka bir medyaya tercüme etme eylemidir. Bu refleksiyon, yani yansıtma, uyarlamanın bir seçim sürecini gerektirmesiyle ilintilidir. Yukarıda da değinildiği gibi edebiyat metninden uyarlanmış bir filmde metnin hangi öğelerinin seçilip filme dönüştürüldüğü, hangilerinin dahil edilmediği de izleyiciye belli edilir. "Film uyarlamasını öykünün bir varyasyonu olarak anlayabiliriz, onu bu bakımdan görebilir ve okuyabiliriz. Edebiyat uyarlamalarında nelerin kayıp olduğu değil, filmin bize bu öykü hakkında yeni olarak neleri anlattığı, hangi nüanslamaları bize sunduğu, figürlere ilişkin hangi yeni imgeyi elde ettiğimiz, onların edimlerine ilişkin hangi yeni yorumlarının yapıldığı sorulmalıdır." (Hickethier 2001: 7)

Bir diğer nokta olarak uyarlanan metnin çeşitli içeriksel niteliklerinin de uyarlamanın ne ölçüde aslına 'yakın' ya da ne ölçüde 'serbest' yorumlayıcı bir dönüştürme sayılabileceği üzerinde etkili olabileceğini belirtmek gerekir. Son otuz yılda film teknolojisinde, özellikle de animasyon teknolojisinde sağlanan gelişmeler sonucunda günümüzde artık her türlü mekân, figür ve hareket simülasyonu oluşturulabilse de, edebiyat metinlerindeki bazı içeriklerin filme uyarlanmasında hala zorluklar yaşanabiliyor.

Tüm bunlardan dolayı bir edebiyat yapıtının filme aktarılmasının özünde mümkün olmadığını, bir edebiyat metnin film medyasında ancak yorumlanabileceğini (bkz. Neuhaus 2008b: 14) aslında daha 1950'li yıllarda özellikle de Jean-Luc Godard ve François Truffaut gibi *Nouvelle Vague*[19] hareketinde yer alan sinemacılar dolaylı olarak ortaya koymuştu.

[19] *Nouvelle Vague*: Fransızca 'yeni dalga' anlamına geliyor. Özellikle 1950'den itibaren François Truffaut gibi sinemacılar tarafından kuramsal temelleri atılan ve ticari

Bu yönetmenlere göre yönetmen filmi tıpkı bir edebiyat yapıtı gibi yaratır ve bu nedenle sonuç da yönetmenin kendi dünya görüşünü ve estetik anlayışını ifade ettiği özgün bir yapıt olarak kabul edilmek zorundadır.

Özetle, bir edebiyat uyarlaması, kaynak metnin doğru bir yorumu olduğunu asla iddia edemez, çünkü 'doğru' ve genel geçer bir yorumun yapılması mümkün değildir. Bir uyarlama, olası yorumlardan ancak biri olarak görülebilir ve böyle ele alınabilir; senaristin, yönetmenin ve filme katkıda bulunan diğer kişilerin orijinal metni nasıl okuduklarının bir ifadesi olarak okunabilir. Bu bakımdan uyarlamaların gerçekleştirildikleri dönem hakkında da ipuçları verdiği de göz önünde bulundurulmalıdır.

2.5.3 Uyarlama türleri

Edebiyat bilimci Helmut Kreuzer'in uyarlama tartışmaları bağlamında ilk olarak 1981'de ortaya atmış olduğu ve daha sonra geliştirdiği uyarlama türleri sınıflandırmasına günümüzde de pek çok uyarlama çözümlemesinde hala atıfta bulunuluyor. Kreuzer'in bu sınıflandırmasına göre uyarlamalar şu dört temel türe ayrılabiliyor (Kreuzer 1993: 27-30):

- Yazınsal malzemenin devralınması olarak uyarlama: Uyarlamanın bu en eski ve en sık görülen biçiminde edebiyat yapıtı bir konu kaynağı gibi kullanılıyor ve yapıttan yalnızca belli olay öğeleri ve figürler seçilip alınıyor. Bu nedenle buna serbest uyarlama hatta yalnızca esinlenme de denilebilir. Kreuzer, bu tür filmlerin orijinal metni henüz okumadan çözümlemek gerektiğini ve ancak bunun ardından metnin okunmasının daha yararlı olacağını belirtiyor.
- Görselleştirme anlamında uyarlama: Bu tür uyarlamada bir anlamda mevcut yazınsal öykü için görüntüler oluşturulur, çıkış metnindeki olay akışları ve figür konstellasyonlarına, diyaloglara mümkün olduğunca sadık kalınır, hatta orijinal metnin belli bölümleri dış ses olarak hareketli görüntü eşliğinde okunabilir. Film medyasının kendine özgü etkileme biçimleriyse önceliğe sahip değildir. Bu tür uyarlamalar "görüntülü edebiyat" olarak nitelendirilir ve çoğu kez estetik yönden zayıf yapıtlar olarak kalır.
- Yorumlayıcı uyarlama: Bu tür uyarlamalarda film medyasının kendi özgün olanakları ve koşulları önceliklidir ve yalnızca içerik değil, içerikle biçim arasındaki ilişki, anlam kurma ve etkileme biçimi de

sinemanın çokça kullandığı anlatım kalıplarını reddeden, filmin her noktasında yönetmenin izlerinin fark edilmesi gerektiğini savunan sinemacıların oluşturduğu bir hareket.

filme aktarılmaya çalışılır. Çıkış metnindeki anlamları vermek için hangi ayrıntıların filme aktarılması gerektiğine ilişkin seçimler aracılığıyla da bir yorum ortaya konulur. Böyle bir film, edebiyat yapıtına göre büyük bir dönüşüme uğramış olsa bile, orijinalinin ruhunu yansıtabilir durumdadır ve söz konusu yapıtla içerik, anlatım ve estetik bakımdan boy ölçüşebilir bir sonuç ortaya konulabilir.

- Dokümantasyon olarak uyarlama: Bu tür çalışmalarda uyarlamadan çok bir reprodüksiyon söz konusudur. Bir tiyatro oyununun filme kaydedilmesi buna örnek gösterilebilir.

Wolfgang Gast ise dönüştürmenin derecesini esas alan bu tipolojinin içeriği ihmal ederek yetersiz kalacağını ileri sürüyor. Gast, edebiyat metniyle bu metnin filme uyarlanmış hali arasındaki çeşitli ilişkileri ve uyarlamaların çeşitliliğini saptamak için içeriğe de bakılarak bir sınıflandırma yapılması gerektiğini belirtiyor (Gast 1993: 49). Gast'a göre buradan hareketle en sık rastlanan uyarlama biçimleri şunlardır:

- Güncelleştiren uyarlama: Burada orijinal metnin içeriği filmde tarihsel bağlamından kopartılıyor ve daha yakın bir zamana taşınıyor.
- Güncel politikaya alet eden uyarlama: Film, orijinal metni güncel politik söyleme göre uyarlayarak işliyor.
- İdeolojik uyarlama: Özgün metnin filme belli bir ideoloji doğrultusunda uyarlanıyor (örneğin Nazi dönemi ya da Stalin döneminde çekilen uyarlamalar).
- Tarihselleştiren uyarlama: Orijinal metnin tarihsel arka planı filmde öne çıkartılıyor.
- Estetikleştirici uyarlama: Orijinal metnin estetik özellikleri filmde belirgin biçimde sergileniyor.
- Psikolojik uyarlama: Figürlerin içinde bulundukları psikolojik durumu orijinal metinde olduğundan daha belirgin biçimde vurgulayan, bunu odak noktasına taşıyan filmler.
- Popülerleştiren uyarlama: Anlaşılması zor olan orijinal metinleri ya da metin bölümlerini geniş izleyici kitlesinin zorlanmadan anlayabileceği şekilde basitleştirerek anlatan filmler.
- Parodi olarak uyarlama: Orijinal metni hiciv yoluyla komik hale getirerek yorumlayan, izleyiciyi eğlendirmeyi amaçlayan filmler (Gast 1993: 49-52).

Filme uyarlama sürecinin bir iletişim süreci olduğundan hareketle Michaela Mundt da uyarlamada filmin kendisinin esas alınması gerektiğini vurguluyor ve daha yalın bir sınıflandırmayla uyarlamada üç farklı yaklaşım olasılığının bulunabileceğini belirliyor. Bunlar şöyle özetlenebilir: öncelikle edebiyat metnindeki mesajı yeniden ifade etmeye odaklanmış koşut bir gösterim, edebiyat metninin belli özelliklerini seçmeye ve vurgulayarak göstermeye odaklanmış bir konsept yorumlaması ve çıkış menini yalnızca referans noktalarından biri olarak gören özgün bir dönüştürme (Mundt 1994: 37-40).

Uyarlama türleri için önerilen bu ayrımlar yoruma dayalı öznel değerlendirmeler gerektirdiğinden, yukarıdaki gibi tipolojik tanımlamaların da ancak kısmen geçerlilikleri olabilir. Bir uyarlamanın birden fazla tipe dahil edilebileceği, pek çok çözümleme sırasında ortaya çıkmaktadır. Bu nedenle bir edebiyat yapıtının ve uyarlama bir filmin kendi başlarına var olan, kendi içlerinde bir bütünlük oluşturan, birbirinden bağımsız, fakat birbiriyle yine de belli bir ilişki içine sokulabilecek anlatısal metinler olduğundan hareketle ve çok genel bir yaklaşımla *aslına uygun olmaya çalışan*, *yorumlayıcı* ve *serbest uyarlama* diye bir uyarlama sınıflandırmasına gidilebilir.

Aslına uygun olmaya çalışan uyarlama: Bu tür uyarlamada filmi yapanlar çıkış metnini filmin kendi anlatım olanaklarıyla yeniden anlatmaya çalışırlar. Buna bir örnek olarak Sabahattin Ali'nin *Kuyucaklı Yusuf* romanının Feyzi Tuna tarafından 1985'te metnin görselliğinin filmin görselliğine dönüştürülerek uyarlanması gösterilebilir. Feyzi Tuna filminin başında romanın ilk sayfalarını görüntüleyerek ve bir dış sese kısmen okutarak uyarlama yaklaşımını izleyiciye açıkça gösteriyor ve devamında birkaç küçük değişiklik dışında metne bağlı kalıyor. Aslına uygun olmaya çalışan başka bir uyarlama örneği olarak da burada Julian Roman Pölsler'in Avusturyalı yazar Marlen Haushofer'in 1963'te yayınlanan romanından esinlenilerek aynı isimle çektiği DIE WAND (Duvar, 2012) filmi belirtilebilir. Pölsner de filminin romanla ilişkisini tanımlamak için giriş sahnesinde romana ilişkin notları görüntüleyerek ve baş figüre (Martina Gedeck) ara ara romandan pasajlar okutarak bu yaklaşımını gösteriyor ve devamında Haushofer'in sakin anlatma biçimini de uyguluyor.

Yorumlayıcı uyarlama: Yorumlayıcı uyarlamada da çıkış metninin içeriği ve anlatma biçimi filmin kendi olanaklarıyla yeniden işlenir, fakat çıkış metnine getirilen yorum da neredeyse bir o kadar önemli bir yer tutar. Buna en güncel örneklerden biri Franz Kafka'nın *Der Bau* adlı

tamamlanmamış öyküsünün Alman yönetmen Jochen Alexander Freydank tarafından KAFKAS DER BAU adı altında 2014 yılında uyarlanmasıdır. Kafka'nın metninde öykü ne olduğu kesin biçimde tanımlanamayan ve yerin altında kazdığı kilometrelerce uzunlukta bir tüneller ağının içinde tek başına yaşayan paranoid bir hayvanın gözünden anlatılırken, Freydank'ın filminde baş figür bir hayvan değil, kaleyi andıran lüks bir sitede oturan ve dışlayıcı sosyal giderek yalnızlaşan, kendine ve çevresine yabancılaşan, paranoyalara kapılan 50 yaşlarındaki Franz'tır (Axel Prahl).

Serbest uyarlama: Serbest uyarlama, diğer uyarlama biçimlerine göre çıkış metni ile film arasında daha az ortak noktanın bulunduğu, hatta yalın bir esinlenmeye kadar indirgenebilen yaklaşımdır. Örneğin Ahmet Muhip Dranas'ın *Fahriye Abla* başlıklı şiirinin 1984'te Yavuz Turgul'un yönettiği aynı isimli filme uyarlanmasında şiirdeki birkaç içeriksel dayanaktan yola çıkılarak yeni bir öykü kuruluyor. Bir öykünün tarihsel bağlamından kopartılarak temel sorunsalının serbest esinlenmeyle uyarlanmasına yakın zamandan bir örnek olarak da Halid Ziya Uşaklıgil'in *Aşk-ı Memnu* (1900) adlı romanından aynı isim altında çekilen televizyon dizisi gösterilebilir.

Edebiyat ile film arasındaki dönüştürme ilişkisinin yalnızca edebiyattan filme doğru bir dönüştürmeyle sınırlı olmadığını, filmden edebiyata doğru yapılan uyarlamaların varlığı gösteriyor. Bu tür uyarlamalar romanlaştırma olarak anılıyor. Romanlaştırmaya bir örnek olarak Fatih Akın'ın IM JULI (Temmuz'da, 2000) filminin Selim Özdoğan tarafından aynı başlık altında romana uyarlanması gösterilebilir. Selim Özdoğan'ın *Im Juli* (Özdoğan 2000) romanı her ne kadar Fatih Akın'ın filminin senaryosuna dayansa da filmden içerik bakımından da ayrılan pek çok noktası var. Bunlardan en önemlisini anlatımın odak noktasındaki figürler oluşturuyor. Filmde başkahraman Daniel (Moritz Bleibtreu) iken Özdoğan romanında perspektifi değiştirerek Juli ve Melek adlı iki kadını öykünün merkezine yerleştirip olayları onlar üzerinden anlatıyor. İlki 1933 yılında Merian C. Cooper tarafından çekilen ve daha sonra 1976'da ve 2005'te başka yönetmelerce tekrar tekrar çekilen KING KONG[20] filmlerinden esinlenen Christopher Golden'in fantastik romanı *King Kong* (2005), Gore Verbinski'nin yönettiği PIRATES OF THE CARIBBEAN (Karayip Korsanları) film serisinin 2006 yılında gösterime giren DEAD MAN'S CHEST (Ölü Adamın Sandığı) başlıklı ikinci filminden esinlenen Rebecca ve Wolfgang

[20] King Kong, sinema tarihinde edebiyattan esinlenilmeyen ilk canavar figürüdür.

Hohlbein'ın yine aynı yıl yayınladıkları *Pirates of the Caribbean. Der Fluch der Karibik 2* (Hohlbein/Hohlbein 2006) başlıklı romanı da romanlaştırmaya başka örnekler olarak burada sıralanabilir.

2.5.4 Uyarlama çözümlemesi

Uyarlama çözümlemesinde nasıl bir yol izlenmelidir? Edebiyat uyarlamaları üzerinde yetmişli yıllardan bu yana çeşitli çalışmalar yürütülmesine rağmen tüm uyarlamalara uygulanabilecek kabul edilmiş belli bir çözümleme yöntemi henüz bulunmuyor. Bu durum, bu alanda çalışan araştırmacıların kendi yaratıcılıklarını ortaya koyarak ve çıkış metniyle filmin özelliklerini dikkate alarak, yapacakları her bir çalışmaya özgü bir inceleme çerçevesi oluşturabilecekleri anlamına geliyor. İçerik incelemesi bakımından yaygın uygulama, uyarlamanın içeriğinin çıkış metninin içeriğiyle hangi ilişkileri kurduğunun karşılaştırmalı bir inceleme çerçevesinde ortaya konulmasıdır. Bunun için çıkış metninin ve filmin içeriğinin bu çalışmanın üçüncü bölümünde ele alınan öğeler de dikkate alınarak incelenmesi gerekir. Ardından bu içerikler arasındaki benzerlikler ve farklılıklar belirlenerek yönetmenin filmini nasıl bir yaklaşımla çektiği aşağıdaki gibi sorularla ortaya konulabilir:

- Çıkış metininin ana öyküsü filmde ne ölçüde kullanılıyor?
  Yukarıdaki uyarlama sınıflandırmalarında da görüldüğü gibi öykünün tamamı devralınabileceği gibi, belli bir bölümüne ya da yalnızca ana fikrine filmde yer verilebilir.
- Çıkış metnindeki olay akışına filmde ne ölçüde yer veriliyor?
  Filmde aynı öykü anlatılsa bile farklılık gösteren bir olay akışı seçilmiş olabilir ya da olay farklı bir sonla bitebilir.
- Filmde çıkış metnine göre fazladan ya da eksik olaylar var mı?
  Ticari sinema gösteriminin beraberinde getirdiği zaman kısıtlamalarından dolayı uyarlamalarda öykülerin bir bölümü çıkış metnine göre genelde kısaltılmak zorundadır. Hangi olayların ya da sahnelerin atılmış ya da özetlenerek hızlıca anlatılmış olduğu belirlenerek filmi yapanların dönüştürme yaklaşımı hakkında çıkarımlarda bulunulabilir. Ayrıca figürlerin karakterini ortaya koymak için de uyarlamalarda yeni olaylar eklenebiliyor. Buna bir örnek olarak Volker Schlöndorf tarafından Max Frisch'in aynı isimli romanından filme 1991'de uyarlanan HOMO FABER burada anılabilir. Başkahraman Walter Faber (Sam Shepard) filmin başlarında kendisini uçağa yetiştiren hostesle yakınlaşırken romanda böyle bir bölüm geçmiyor. Diğer yandan Faber romanda ciddi mide rahatsızlığı çekiyor ve

ameliyat oluyor, filmdeki Faber figürünün ise hiçbir sağlık sorunu bulunmuyor.

- Metindeki diyaloglar filme nasıl aktarılmış?
  Filmde diyaloglar genelde en önemli şeyleri ifade etmek için kullanılır ve öykünün ilerlemesi için mutlaka gerekmeyen konuşmalardan mümkün olduğunca kaçınılır (bkz. 3.7.2) . Edebiyat metninden olduğu gibi ya da küçük değişikliklerle devralınan diyalogların ise yönetmen/senarist tarafından filmin anlatımı bakımından vazgeçilmez olarak görüldüğünden yola çıkılabilir. Buna dayanarak da yine filmi yapanların metni nasıl okuduklarına ilişkin çıkarımlarda bulunulabilir.
- Öykünün aşamaları ya da olayların gösterilme sıralaması bakımından iki yapıt arasında farklılıklar var mı?
  Uyarlamada izleyicide heyecan oluşturmak amacıyla aynı olay farklı bir sıralamayla anlatılabilir. Çıkış metninde yer alan bir çerçeve öykü uyarlamada atılmış olabilir ya da tersine böyle bir çerçeve öykü eklenmiş olabilir. Örneğin Patrik Süßkind'in *Das Parfum* (1985) adlı romanının Tom Tykwer tarafından DAS PARFUM – DIE GESCHICHTE EINES MÖRDERS (Koku - Bir Katilin Hikayesi, 2006) başlıklı uyarlaması olayın neredeyse sonunda başlıyor: Baş figür Jean-Baptiste Grenouille (Ben Whishaw) hapishanedeki hücresinden idam edilmek üzere askerler tarafından çıkartılırken dışarıdaki kalabalık onun idam edilmesi için haykırıyor. Bu sahnenin ardından bir dış sesin anlatımıyla romanın başında yer alan doğum sahnesine, yani öykünün başlangıcına geçiliyor.
- Romanın figürleri kişilikleri ya da dış görünüşleri bakımından filmde herhangi bir dönüşüme uğramış mı?
  Edebiyat yapıtını okumuş olan izleyicinin figürlere ilişkin kendi kafasında oluşan imgelerle uyarlama filmde gördüğü figürler arasında farklılıkların olması doğaldır. Ancak edebiyat metninde figürlere atfedilmemiş dış görünüş ve kişilik özelliklerinin filmdeki figürlerde var olması halinde bunların üzerinde de durulması gerekir, çünkü bu farklılıklar yönetmenin/senaristin figürü yorumlama biçimini, ona kattığı özgün anlamı ifade eder.
- Figürlerin sayısı bakımından metin ile film arasında farklılıklar var mı?
  Filmin anlatma süresi (bkz. 3.6.2) sınırlılığından dolayı çıkış metninde anlatılan figürlerin tamamına değil, bir bölümüne uyarlamada yer verilmiş olabilir. Uyarlamalarda önemsiz yan figürlerin elenmesi çokça karşılaşılan bir durumdur. Fakat çıkış metninde yer almayan figürlerin

uyarlamada eklenmesi de mümkündür. Hatta, Wolf Haas'ın 1999'da yayınlanan ve Alman Polisiye Roman Ödülü'nü almış olan *Silentium!* başlıklı romanının Wolfgang Murnberger tarafından çekilen uyarlamasında olduğu gibi, öyküye birinci yan figür dahi eklenebiliyor. Haas'ın romanında baş figür olan özel dedektif Simon Brenner'in Salzburg'da bir cinayeti araştırırken başından geçenler ve iç dünyası anlatıcı tarafından anlatılırken, romanın uyarlaması olan SILENTIUM (2004) filminde Brenner (Josef Hader) olayların ve düşüncelerinin bir bölümünü eski bir arkadaşı Berti'ye (Simon Schwarz) anlatıyor ve böylece roman anlatıcısının metinde üstlendiği işlevin bir kısmını eklenen bu Berti figürü aracılığıyla filmde o üstleniyor.

- Figürler ve aralarındaki ilişkiler iki yapıtta ne ölçüde örtüşüyor?
  Çoğu uyarlamada çıkış metnindeki figürlerin tamamına yer verilmediğinden buna dayalı olarak figürler arasındaki bağlantılar ve ilişkiler de değiştirilebiliyor.
- Figürleri oynamaları için seçilmiş olan oyuncular bu figürlerin belli bir biçimde alımlanmasına etki ediyor mu?
  Daha önceki başka rollerinden tanıdığı oyuncuya ilişkin bilgiler de izleyicinin kafasında kısmen canlanacağı için, bu ön bilgiler filmdeki figürün alımlanmasına etki edebilir ve izleyicinin kafasında metindekinden önemli biçimde ayrılan bir figür imgesinin oluşmasına yol açabilir.
- Figürlerin iç dünyasında olup bitenler hangi araçlarla sergileniyor?
  Çıkış metninde bir figürün kafasından geçen duygular ve düşünceler doğrudan anlatılabilirken filmde bunlar dolaylı olarak anlatılmak zorundadır. Filmdeki bir figürün iç dünyasında olup bitenler sembolik sahnelerle, nesnelerle ya da daha nadir olmakla birlikte dış ses kullanılarak anlatılabiliyor. Yukarıda örnek gösterilen HOMO FABER filminde Walter Faber'in ruh dünyasını anlatmak için yer yer romandan bazı pasajlar dış ses aracılığıyla görüntüye eşlik ederek okunuyor.
- Film için seçilen coğrafya, mekânlar, kostümler, dekorasyonlar, mevsimler, hava koşulları vs. çıkış metnindeki atmosferle örtüşüyor mu?
  Tüm bunlar çıkış metninde betimleme ve tanımlama yoluyla oluşturulduğundan, bunların filme uyarlanışına bakılarak senaristin ve yönetmenin bunları nasıl okuyup yorumladığı saptanabilir. Çıkış metnindeki uzun ve ayrıntılı betimlemeler filmin görsel ve işitsel

olanakları sayesinde dolaysız, fakat eşzamanlı, yani zamansal bakımdan sıkıştırılmış olarak sunulabiliyor.

- Metinde önemli yer tutan imgeler filme nasıl aktarılmış?
  İmgelerin aktarılmasının zorluğundan dolayı burada da filmi yapanların hangi imgeleri nasıl aktarmayı seçtiği ve bunun için hangi yolları uyguladığı çıkış metnine yaklaşımları bakımından da önemli ipuçları verebilir.

Biçim bakımından yapılacak karşılaştırma filmin kendine özgü anlatım araçları odak noktasına alınarak hareket edilmesini gerektirir. Biçimsel farklılıklara ilişkin yöneltilebilecek bazı sorular şöyledir:

- Çıkış metninin türü filmde buna denk bir türe karşılık geliyor mu?
  Dram olarak sınıflandırılabilecek bir çıkış metni filme örneğin polisiye ya da komedi (bkz. 3.3) olarak uyarlanmış olabilir.
- Çıkış metnindeki anlatıcı perspektifine karşın filmde belirgin bir anlatıcı perspektifi var mı?
  Nesnel kamera yönetimi dışarıdan bakan birinin perspektifini çağrıştırırken, öznel kamera yönetimi (bkz. 3.4.4) olayın içindeki figürlerden birinin ya da birkaçının gözünden olaya bakılıyormuş gibi bir izlenim yaratılabilir. Böyle bir izlenim oluşturmak için kamera figürün göz hizasına yerleştirilir ve ortam onun gözünden izleniyormuş gibi çekim yapılır. Kameranın olay ekseninde teğet ya da dik açıyla konumlandırılması da bir anlatım ve dolayısıyla alımlama biçimi anlamına gelir. Kameranın yatay konumunun yanı sıra dikey konumu da yine bir anlatım aracı olarak kullanılabiliyor (bkz. 3.4.4).
- Çoğunlukla hangi çekim ayarları kullanılmış?
  Çekim ayarları ortamın ve figürlerin ne kadarının görüntüye gireceğine ve dolayısıyla nasıl alımlanacağına doğrudan etki eder.
- Görüntü kompozisyonunun özellikleri nelerdir?
  Çıkış metninde uzun betimlemelerle okurun belleğinde oluşturulan bir mekân filmde mizansen (bkz. 3.4.1) yoluyla ve görme/algılama hızıyla olarak oluşturulur. Bu da filmde ilke olarak figürlerin daha çok mekân değiştirmesine olanak sağlar.
- Çıkış metninde ve filmde ağırlıklı olarak nasıl bir montaj tarzı kullanılmış?
  Edebiyat metinlerinde de montaj örneğin olay akışları arasında atlamalar yapmak için bir yöntem olarak uygulanıyor. Filmde bunlara ne ölçüde bağlı kalındığına bakılabilir. Fakat montaj filmin temel anlatım araçlarından biri olduğundan filmde elbette çok daha fazla

montaj uygulanacaktır. Filmdeki montaj sıklığının anlatma hızı üzerindeki etkisi de bu bağlamda incelenebilecek bir özelliktir.

- Belli bir olay anlatılırken hangi kamera ve nesne hareketleri kullanılıyor?
  Kameranın kendisinin ya da kameranın önündeki nesnelerin ve figürlerin hareket etme biçimi çıkış metnindeki anlatım biçiminin filme dönüştürülmesinde kullanılabiliyor.
- Nasıl bir ışıklandırma kullanılıyor?
  Işık ve gölge filmde doğrudan bir anlatım aracı olarak kullanılabildiğinden çıkış metninde anlatılan çok sayıda ayrıntı filme ışık ve gölge kullanımıyla aktarılabilir ve bir sahnenin atmosferi bunlar aracılığıyla belirlenebilir (bkz. 3.4.5). Geçmişte kalan olaylar renkli filmlerde siyah beyaz çekimle gösterilip izleyiciye zamandaki atlama belli edilebiliyor. Örneğin HOMO FABER filminin giriş sekansının daha önceki bir zamanda geçtiğini belli etmek için bu bölümün siyah-beyaz çekildiği görülüyor.
- Görüntü ile sözlü öğeler ve sesler/müzik arasında ne tür ilişkiler var?
  Görüntüye eşlik eden sesler ve müzik bir anlatım aracıdır ve bunlar da yine çıkış metnindeki bazı öğelerin dolaylı olarak anlatılması için kullanılabilir. Çıkış metninde anlatılan bazı öğeler filmde doğrudan anlatılmaksızın arka fon müziği ile dolaylı yoldan anlatılabilir.

Özetle, her iki medyanın kendine özgü anlatım olanakları göz önünde bulundurularak uyarlamada zorunluluğa dayanan ve dayanmayan, yönetmenin ve/ya da senaristin seçiminden kaynaklanan farklar saptanabilir. İçeriğe ve biçime ilişkin bu farklılıklar saptandıktan sonra bunlar arasında en baskın farkın hangi öğelerde olduğu ortaya çıkartılabilir. Ardından da bunların hangi anlatısal ve estetik amaçlarla oluşturulmuş olabileceği yorumlanabilir ve dönüştürme sürecinin bütünü üzerine değerlendirmeler yapılabilir. Çoğu örnekte kayda değer sonuçları ortaya çıkartan bir diğer araştırma yaklaşımı da hem edebiyat metninde hem de filmde ortak özellik olan anlatma ediminin özelliklerinin çözümlemede ele alınmasıdır.

3 Sistematik film çözümlemesi

Bilimsel anlamda yürütülen bir film çözümlemesinin amacı, geniş izleyici kitlesinin bir filmi izledikten sonra genelde yaptığı öznel, sezgisel ve görece yüzeysel çözümlemelerden ve yorumlamalardan öteye giden, nesnel, yöntemli, düşünüm süzgecinden geçirilmiş değerlendirmelerde bulunmaktır. Çözümlemeyi öncelikli amaç olarak belirlememiş olan bir izleyici duyuları üzerinden ve sezgilerine dayanarak alımladığı filmin daha çok içeriğine odaklanacaktır, sergilenen bu içeriğin ve anlamların hangi yollardan ve hangi araçlarla oluşturulduğuna ve kendisine nasıl iletildiğine genelde dikkatini pek vermeyecektir. Anlamın ve etkinin nasıl ve hangi araçlarla oluşturulduğunu fark etmek için sezgisel anlamanın ötesine geçmeyi amaçlayan geniş kapsamlı ve sistematik bir çözümleme gereklidir. Bir filmin çözümlemesinde de tıpkı roman çözümlemesinde olduğu gibi dikkatli bir incelemeyle yapıttaki çoklu anlam katmanları ortaya çıkartılabilir, çünkü "tüm medyalardaki tüm yazınsal ürünler gibi sinema filmleri de bilgilerini mümkün olduğunca açık biçimde değil, tersine, özellikle çok anlamlı, çok katmanlı, çok boyutlu, açık uçlu, yani yorumlanabilir biçimde iletir." (Faulstich 2002: 16-17) Bu nedenle sistematik film çözümlemesi bir sinema filminin içerdiği potansiyel anlamları, bu anlamların oluşturulmasında, iletilmesinde ve çağrıştırılmasında kullanılan anlatım yöntemlerini derinlemesine ve dikkatli bir izlemeyle ortaya çıkartmayı amaçlar. Bunun yanı sıra böyle bir çalışma incelenen filmle sınırlı kalmayarak bu filmi çeşitli bağlamlara oturtmak ya da bu filmin tarih içinde alımlanmasında oluşan değişiklikleri saptamak amacıyla yürütülebileceği gibi belli bir türe, yönetmene, anlatım biçimine ya da konuya ilişkin genelleştirilebilir çıkarımlarda bulunmak için de yapılabilir.

Her bilimsel çalışmada olduğu gibi film çözümlemesinin de bir yöntem çerçevesinde, sınırları açıkça tanımlanmış sistematik çalışma adımlarıyla, alanın terminolojisinden ve kuramlarından gerektiği şekilde yararlanılarak yürütülmesi, elde edilen sonuçların olabildiğince nesnel ve anlaşılır biçimde değerlendirilmesi ve bu konuda daha önce elde edilmiş

bilgilerle ilişkilendirilmesi, kısacası bilimsel bir çalışmanın gereklerini yerine getirmesi beklenir.

Film çözümlemesi yalnızca medya bilimi, edebiyat bilimi ve iletişim bilimi gibi alanlarda değil, kültür bilimi, sosyoloji, psikoloji gibi alanlarda da bilgi toplamak için uygulanabilen bir araştırma biçimidir. Her disiplininde bu tür çözümlemeler farklı araştırma sorularından hareketle ve farklı amaçlara yönelik olarak yürütüldüğünden, bu çerçevede uygulanan yöntemler ve kullanılan araçlar da disiplinden disipline faklılıklar gösterir. Bu kitabın konusunu edebiyat bilimi yaklaşımıyla film çözümlemesi oluşturduğundan, burada edebiyat biliminin konularına, yöntemlerine ve çözümleme araçlarına ağılıklı olarak yer verilecektir. Bu bağlamda aşağıda film ve edebiyat çözümlemesinin benzerliklerine ve farklarına değinildikten sonra edebiyat bilimi yaklaşımıyla sistematik film çözümlemesinde uygulanabilecek yöntemler ve araçlar ele alınacaktır.

3.1 Film ve edebiyat çözümlemesinin benzerlikleri/farkları

Avrupa'da altmışlı yıllarda film üzerine yürütülen kuramsal tartışmaların da etkisiyle 1970'lerde film çözümlemesine ilişkin ilk el kitapları yayınlanmaya başladı (Knilli/Reis 1971; Faulstich 1976; Kuchenbuch 1978 [2005]; Hickethier/Paech 1979; Bordwell/Thompson 1979 [2013]; Silbermann v.d. 1980).[21] Bu çalışmaları ortaya koyanların önemli bölümünün edebiyat bilimci olmasıysa bir rastlantı değildi. Edebiyat bilimcilerin bu çalışma alanına karşı ilgisinin çok kısa bir sürede artmasının arkasında disiplinlerarası ve karşılaştırmalı çalışmalar[22] yapma arayışlarının yanı sıra filmin de tıpkı edebiyat metinleri gibi çözümlenebiliyor olmasının önemli bir payı var. Diğer yandan edebiyat çözümlemesinde kullanılan yöntemlerin ve araçların (yalnızca edebiyat metni çözümlemesine uygun olanlar hariç) film çözümlemesinde de uygulanmasının nedenlerinden, daha doğrusu gerekçelerinden biri de film anlatımı için özgün ve yeterli çözümleme ölçütlerinin henüz

[21] 1980'li yıllardan itibaren özellikle Alman üniversitelerinde Alman dili ve edebiyatı bölümlerinin yanında medya bilimi bölümlerinin kurulmaya başlanmasıyla ve bunun devamında edebiyat bilimi öğrenimi gören öğrencilerin önemli bir bölümünün yan dal olarak medya bilimi öğrenimini seçmesiyle, edebiyat bilimi öğreniminde çeşitli medya metinlerinin incelenmesi ve özellikle film incelemeleri önemli bir eğitim ve araştırma alanı haline geldi. Türkiye'de ise Alim Şerif Onaran'ın 1986'da yayınlanan Sinemaya Giriş başlıklı kitabı bu alandaki ilk geniş kapsamlı çalışmalardan.

[22] Cemal Sakallı'nın da belirttiği gibi "film ya da sinema sanatı, hem yazınla ilişkisi hem de metinsel özelliğinden ve konumundan dolayı, yazınbilimin ve dolaylı olarak karşılaştırmalı yazınbilimin araştırma malzemesini oluşturur." (Sakallı 2014: 225)

oluşturulmamış olmasıydı. Bu durum günümüzde de hala geçerliliğini koruyor.

Elbette edebiyat medyası ile film medyası arasında anlatma araçları bakımından önemli farklılıklar bulunuyor. Yukarıda da değinildiği gibi yazınsal bir metinin göstergelerini sözcükler ve onları da harfler oluştururken, film medyası görsel (resim, yazı) ve işitsel (ses, konuşma, müzik) göstergelerden ve bunların belli bir zamansal dizge içinde sıralanarak birbiriyle ilişkilendirilmesinden yararlanır.[23] Bu anlamda film hareketli resimlerin[24], ortam ve insan seslerinin, müziğin birleşiminden oluşan, edebiyata göre daha karmaşık ve çok boyutlu bir medyadır. Fakat bu iki medya farklı gösterge sistemlerine sahip olsa da, estetik ve kurmaca birer metin olarak okunabilen sinema filmlerinin çözümlenmesiyle yazınsal metinlerin çözümlenmesi arasında çok sayıda benzerlik bulunuyor. Bunların en başında ise anlatma edimi geliyor. Bu benzerliği Kracauer „tıpkı film gibi roman da yaşamı tüm zenginliği içinde göstermeye çalışır" sözleriyle özetliyor (Kracauer 1997: 232). Edebiyat metinleri gibi filmler de bir gösterge sisteminden yararlanarak kurmaca bir öykü anlatır. Edebiyatta da filmde de temel paradigmalar mekân, figür, olay ve zamandır ve anlatım bu öğeler üzerinden adım adım kurulur (Mundt 1994: 24). Bu bakımdan bir filmin konusu, motifleri, anlatılan olayın gelişme aşamaları, anlatıma ilişkin zamansal düzenlemeler, imgeler, metaforlar, semboller gibi anlatısal öğeler edebiyat metinlerindeki gibi çözümlenebiliyor. Bunun somut uygulamalarından biri Gérard Genette'in yazınsal metinlerdeki anlatıcı ve anlatım çözümlenmesi için önerdiği terminolojinin (bkz. 3.7.1 ve 3.7.2) önemli bölümünün günümüzde film çözümlemesinde de kullanılmasıdır.

---

[23] Bundan otuz yıl önce edebiyat ile filmin farklılıklarından söz edilirken bu iki medyanın taşıyıcılarının farklı olduğu belirtiliyordu. Buna göre edebiyat metinlerinin taşıyıcısı kitap, filmin taşıyıcısı da selüloit film rulosuydu. Fakat günümüzde her iki medya da elektronik taşıyıcılarla iletilebildiğinden salt taşıyıcılarından hareketle tanımlama yaklaşımının artık geçersiz olduğu görülüyor.

[24] Selüloit film malzemesine kaydedilen bir film hareketli görüntülerden oluşmaz. Bu malzemeye kaydedilen filmler saniyenin 24'te biri kadar pozlama süresiyle çekilen fotoğraflardır. Bu fotoğraflardan 24 tanesinin bir saniye içinde arka arkaya ve neredeyse boşluksuz geçişlerle gösterilmesi insan beyninde akıcı bir görüntü yanılsamasına yol açar. Bu yanılsama, filmdeki görüntü hareketliliğinin temel çalışma ilkesidir. Günümüzde 24p olarak da adlandırılan bu format daha 1920'lerde sinema filmleri için bir saniyedeki standart resim sayısı olarak kabul edildi. Son yirmi yıldır giderek daha çok elektronik olarak kaydedilen filmlerde de kameraların saniyede 24 ya da 25 ayrı resim çekmesi ve bunların daha sonra aynı hızla perdede ya da ekranda gösterilmesi ilkesi uygulanıyor.

Tüm bu nedenlerden dolayı estetik film çözümlemesi[25] için ortaya atılan modellerin de çoğunda edebiyat bilimindeki yaklaşımlardan yola çıkılıyor. Bu bağlamda edebiyat ve medya bilimci Werner Faulstich film çözümlemesi için temel bir modelin artık genel kabul gördüğünü ve bu modelin *ne*, *kim*, *nasıl*, *niçin* sorularına yanıt aranması biçiminde tanımlanabileceğini belirtiyor (Faulstich 2002: 25-26):

– filmin içeriği, yani anlatılan olay (ne?),
– ön plandaki figürler (kim?),
– filmin dramaturjisi ve anlatım biçimi (nasıl?),
– filmin mesajı (niçin?).

Her filme uygulanabilecek olan bu çerçeve modelin roman, uzunöykü ya da kısaöykü çözümlemesinde uygulanan çözümleme yaklaşımından pek farklı olmaması, film çözümlemesinde edebiyat bilimcilere önemli bir avantaj sağlıyor.

Edebiyatla film arasındaki bir diğer benzerlik de öyküde anlatılan kurmaca dünyayla gerçek dünya arasındaki ilişkiye dayanıyor. Film medyası görsel ve işitsel nitelikleri sayesinde edebiyata kıyasla alımlayıcıda daha gerçekçiymiş gibi bir izlenim oluşturabiliyor. Ancak edebiyat dış gerçekliği nasıl anlatmıyorsa, yalnızca gerçekliğin kurmaca olarak nasıl anlatılabileceğini gösteriyorsa, film görüntüleri de gerçekliği yansıtmaz, gerçek dünyanın çeşitli gösterim seçenekleri arasından birinin nasıl seçilip sunulabileceğini sergiler yalnızca. Ayrıca izleyici bir filmi izlerken, tıpkı bir romanı okurken olduğu gibi, kendi deneyim ve bilgi birikiminden yararlanır, anlatılanları içinde bulunduğu gerçek dünyaya ilişkin sahip olduğu bilgi ufkunun yardımıyla, ayrıca içinde yer aldığı kültürel ve toplumsal bağlamların ve söylemlerin etkisiyle anlamlandırır. Bir bakıma kendisine gösterilen küçük kesitleri büyük anlamsal bir bütüne tamamlar. Bu nedenle edebiyat çözümlemesinde olduğu gibi film çözümlemesinde de yargılar oluşturulurken bu öznel alımlama ve tamamlama olgusunun dikkate alınması gerekir. Yürütülen çözümleme çalışmasıyla filme ilişkin mutlak değil, ancak olası bir okumanın ortaya konulabileceği göz önünde bulundurulmalıdır. Bu da çözümleyen öznenin refleksiyonda bulunarak kendisinin bir filmi niçin söz konusu biçimde alımladığını ve değerlendirdiğini sorgulamaya çalışılmasını gerektirir.

Filmin (tıpkı roman gibi) gerçekliğin bir kesiti ya da yansıması olarak

[25] Estetik film çözümlemesi ifadesi burada filmde anlatmak üzere kullanılan kamera, mizansen, montaj, ses, oyunculuk gibi estetik araçların bütünün yapıtın anlamını hangi yollardan oluşturduğunun, bunların alımlayıcı üzerindeki etkilerinin incelenmesi olarak kullanılmıştır.

görülememesi, filmlerin toplumsal gerçeklikle hiç bağ kurmadığı anlamına gelmez elbette. Pek çok roman gibi pek çok film de toplumsal, kültürel, tarihsel, politik, estetik bağlamlarla ve çeşitli söylemlerle çok yönlü ilişkiler kurar. Bu nedenle de kurulan bu ilişkiler ortaya çıkartılmadan yapıtın tüm yönleriyle anlaşıldığını söylemek mümkün olmaz. Örneğin bir roman edebiyat tarihi içinde nasıl tek başına durmuyorsa, çeşitli konusal ve estetik bağlamlar içinde yer alabiliyorsa, bir film de çeşitli bağlamlara oturtulabilir, başka filmlerle metinlerarasılık ilişkileri ya da başka medya metinleriyle medyalararasılık ilişkileri kurabilir. Bu da bu bağlamların da göz önünde bulundurularak incelenmesini, ele alınan filmin diğer filmler karşısında nasıl konumlandırabileceğinin saptanmasını gerektirir.

3.2 Film çözümlemesi yöntemi

Bir filmi çözümlemek ve bir ilk anlama halinden geniş kapsamlı bir yoruma doğru ilerleyebilmek için izlenmesi gereken yollar hangileridir? Yukarıda da değinildiği gibi amacı çözümleme yapmak olmayan izleyici bir filmi seçici bir yaklaşımla alımlayacağından yapıtın barındırdığı tüm potansiyel anlamları ortaya çıkartması mümkün olmayacaktır. Bu durum, çözümlenme ve yorumlanma amacıyla bir filmi (defalarca) izleyen bir araştırmacı için de bir ölçüde hala geçerliliğini korur. Çünkü bir filmin tüm potansiyel anlamlarını ortaya çıkartabilecek biçimde çözümlemek özünde mümkün değildir. Bu anlamların sayısı önceden bilinemeyecek kadar çok olabilir, ayrıca alımlayana göre ya da alımlandığı zamana göre değişebilir. Bundan dolayı bir film çözümlemesi filmin tüm potansiyel anlamlarını ortaya çıkartmak için değil, ulaşılmak istenilen belli bir bilgiden hareketle yapılır. Filmin hangi amaçla çözümleneceğinin önceden açıkça belirlenmesi, çalışmada filmin hangi yönlerinin ve özelliklerinin mercek altına alınacağına ışık tutmakla kalmaz, aynı zamanda bilimsel bir yaklaşımın, bir film üzerine nesnel tartışmaları yürütebilmenin de gereğidir. Tıpkı edebiyat metni çözümlemesinde olduğu gibi, burada da yol gösterici bir araştırma sorusunun yöneltilmesi, buna dayalı bir hipotezin kurulması ve ardından buna uygun bir yöntemin ya da yaklaşım biçiminin belirlenmesi gerekir. Yine edebiyat metinlerinde olduğu gibi, bu çözümlemenin sonucunda önceden belirlenmiş amaçla bağlantılı, bu perspektifle bakılarak elde edilmiş bulgular ve bilgiler ortaya çıkartılacaktır. Farklı bir araştırma sorusuyla ve yaklaşımla aynı filme ilişkin başka sonuçlara varılabileceği göz önünde bulundurulmalıdır. Ayrıca amacın açık biçimde belirlenip ifade edilmesi,

yapılan çözümlemenin öznel değerlendirmelerle sınırlı kalmasını önlemek için de önkoşuldur.

Burada araştırma sorusunu belirlerken filmin belli bir konuyu nasıl işlediği, bu konunun/motifin tarihsel olarak işlenişi bakımından filmin nereye oturtulabileceği, eğer bir uyarlama söz konusuysa, bu uyarlamanın çıkış metniyle nasıl bir ilişki kurduğu, filmin konusu, olaylar zinciri, sembolleri, anlatım biçimi bakımından hangi türe, alttüre ya da türlere dahil edilebildiği, yapıtın bu türün diğer örneklerinden ne gibi farklılıklar gösterdiği, toplumsal gerçeklikle ilişkisi (sosyolojik ve tarihsel yaklaşım), izleyiciyi bilişsel ve duygusal yönden harekete geçiren yöntemleri (psikolojik yaklaşım), özel anlatım biçimleri ya da teknikleri, söylemi, filmin yönetmeninin, senaristinin ya da oyuncularının katkıda bulunduğu diğer filmler karşısındaki konumu (biyografik yaklaşım) gibi noktalardan hareket edilebilir. Araştırma sorusu bu şekilde belirlendikten sonra bu soruya yanıt verebilmek için çözümlemede hangi öğelerin ele alınacağı kararlaştırılır.

Edebiyat bilimi bakış açısıyla film çözümlemesi konusunda öncü çalışmaları bulunan Klaus Kanzog 'film nesnesi' hakkında belli bir düzen içinde konuşmak üzere şöyle bir yolun izlenmesini öneriyor: Filmi izledikten sonra ek bilgilere başvurulmaksızın içeriğe ve biçime ilişkin notlar alınır. Ardından bu içeriğe ve biçime ilişkin ek bilgiler izleme deneyiminde elde edilmiş olan izlenimlerle harmanlanır ve bunlar birbiriyle ilişkilendirilir. Filmin bütününe, yönetmenin amacına ve diğer yapıtlarına ilişkin bilgiler, filme ilişkin diğer bağlamsal bilgiler doğrultusunda bir araya getirilerek filmin içeriği ve biçimi yorumlanır (Kanzog 1991: 152-153).

Knut Hickethier ise Jürgen Schutte'nin edebiyat metni çözümlemesi için ortaya koyduğu çözümleme adımlarından (Schutte 2005: 29) yola çıkarak film çözümlemesi[26] için şu yaklaşımı öneriyor: Bir filmi izledikten sonra bu yapıta ilişkin ilk ve öznel bir anlama gerçekleşir. Çözümlemede bulunan kişi filmden çıkardığı bu ilk anlamdan hareketle ve kendi öznel alımlama biçiminin de mümkün olduğunca farkında olarak, bir yorumlama hipotezi oluşturur. Bu hipotezden yola çıkarak filmin yapısını ve estetik özelliklerini inceler, ifade biçimlerini belirler, filmin belli geleneklerle ve başka bağlamlarla olan ilişkilerini ortaya çıkartır ve filmin anlam potansiyeli içinden önemli gördüğü noktaları saptar. Ayrıca filmin

[26] Hickethier bu çözümleme yolunun televizyon yapımlarına da uygulanabileceğini belirtiyor (Hickethier 2007: 32).

oluşumuna ve alımlanmasına ilişkin bağlamları da inceler. Son adımda ise izleme deneyimini, filmin yapısının çözümlemesini, filmin kendisine ve bağlamlarına ilişkin saptamaları bir araya getirip birbiriyle ilişkilendirir (Hickethier 2007: 32).

Film çözümlemesi konusunda önemli çalışmaları bulunan bir diğer isim olan Helmut Korte ise dört "gerçeklik" üzerinden kurduğu sistematikte şu çözümleme boyutlarının ele alınmasını öneriyor:

– Filmin gerçekliği
– Neden olan gerçeklik
– Gönderme yapılan gerçeklik
– Etki gerçekliği

Korte, bu inceleme alanlarının çoğu kez birbiriyle kesiştiğine ve birbirinden tamamen ayrı biçimde ele alınamayacağına dikkat çekiyor. "Film gerçekliği"nin çözümlenmesinde filmin kendisinde yer alan veriler, bilgiler ve ifadeler incelenir. Bunlar içerik, biçimsel ve teknik veriler, uygulanmış olan sinematografik yöntemler, dramaturji, olaya dahil olan figürler, mekânlar, gerilimin oluşturulma ve yönlendirilme biçimi gibi öğelerdir (bkz. Korte 2010: 23-24).

"Neden olan gerçekliğin" çözümlenmesi, bir filmin (bu haliyle) yapılmış olmasına yol açan etkenlerin ortaya konulmasıdır. Sosyolojik ve tarihsel bir yaklaşımla bu içeriğin niçin bu dönemde ve bu filmde bu şekilde konu edildiği sorulur. Filmin çekildiği tarihteki toplumsal koşullar, film estetiğinin ve tekniğinin o dönemde ulaşmış olduğu düzey, filmin o dönemin film üretimindeki yeri, yönetmenin diğer yapıtları arasında bu filmin konumlandırılması bu çerçevede incelenebilir (bkz. a.g.y.).

"Gönderme yapılan gerçeklik" altında filmin temel sorunsalının konusu ve bu konunun tarihsel gelişimi incelenebilir. Ele alınan bu sorunsalın filmdeki konumu ve önemiyle gerçek yaşamdaki konumu ve önemi karşılaştırılabilir. Belli bir konunun belli dönemlerde nasıl işlendiği ve bu durumun sosyolojik, estetik, felsefi vs. karşılığının ne olduğu ortaya çıkartılabilir (bkz. a.g.y.). Aynı şekilde örneğin bir konunun niçin az ele alındığı ya da şimdiye kadar hiç ele alınmadığı üzerinden de inceleme yürütülebilir.[27]

"Etki gerçekliği" incelenirken belli bir filmin hangi izleyici kitlesi tarafından genel olarak (nasıl) alımlandığı, filmin hangi

[27] Örneğin Almanya'ya Türkiye'den göç olgusunun Türk sinemasında görece az konu ediliyor olması (Kayaoğlu 2012:101) da bu konuya el atan bir filmi incelerken ele alınabilir.

ülkelerde/şehirlerde ne kadar süre gösterimde kaldığı, filmi yapanların etki amaçlarının ne olduğu, ayrıca filmin çekildiği dönemde nasıl alımlandığına ilişkin belgeler incelenebilir. Bunun devamında daha sonraki dönemde nasıl alımlandığı ile karşılaştırma yapılabilir (a.g.y.). Bu bağlamda Mikos'un da belirttiği gibi filme ilişkin bir söylem çözümlemesi (bkz. Mikos 2008: 49) de uygulanabilir.

Yukarıda da belirtildiği gibi her anlatma/gösterme şekli filmi yapanların çok sayıda olanak arasından yaptıkları öznel bir seçime, bir söyleme dayanır. Diğer yandan bu anlatılanların/gösterilenlerin nasıl alımlanacağı üzerinde izleyicinin izleme edimi sırasında taşıdığı beklentiler de etkilidir. İzleyicinin kafasında oluşan öyküler yönetmen tarafından sunulan anlam seçenekleri tarafından harekete geçirilir, fakat izleyicinin bilgi dağarcığı da çağrışımların ve imgelerin oluşumunda belirleyicidir. Bu bilgi dağarcığı genel deneyimlerin yanı sıra filmin araçları hakkındaki bilgileri, anlatma yollarına ilişkin bilgileri de kapsar. Yukarıda uyarlama bağlamında da değinildiği gibi bir edebiyat metni ancak okurunun kafasında anlamını kazanabildiği gibi, bir film de bu anlamda önceden belli nesnel ve somut bir anlama sahip değildir, ancak izleyicilerin kafasında oluşur (Mikos 2008: 12-13). Buradan çıkarılabilecek bir sonuç ise, film somut olarak neyi anlattığını ortaya çıkartmanın mümkün olmayacağı, bunun yerine hangi anlama olanaklarını sunduğunun ve izleyici üzerinde hangi etkileri bırakabildiğinin incelenmesin daha doğru olacağıdır.

Bu nedenle Lothar Mikos, Korte'den daha farklı bir çözümleme modelini ortaya atıyor ve her filmin aşağıdaki beş düzlemden yola çıkılarak incelenebileceğini ileri sürüyor:

– içerik ve temsil[28]
– anlatım biçimi ve dramaturji
– figürler ve aktörler
– estetik ve biçimlendirme
– bağlamlar

Mikos'a göre çözümlemede bu inceleme düzlemlerinin tümünün eşit ağırlıkta incelenmesi (araştırma sorusuna bağlı olarak) mümkün olmasa bile, tümünün söz konusu filmde önemli bir yer tutabileceğinin dikkate

[28] Mikos 'temsil' (Almancası *Repräsentation*) sözcüğünü göstergeler aracılığıyla anlam oluşturulmasını ifade etmek için kullanıyor. Film için bunlar görüntü, ses, konuşma, müzik, grafik vs. gibi öğelerdir. Bunlar gerçek dünyadaki nesneleri temsil edebildiği gibi, soyut düşünceleri de temsil edebiliyor (Mikos 2008.: 45).

alınması, filmin anlaşılması bakımından gereklidir. Çünkü "her düzlem bir diğeri ile ilişki içindedir: Örneğin bağlamlar anlatım ve dramaturji düzleminde etkilidir; estetik ve biçimlendirme düzlemi içerik ve temsil düzlemi için önemli bir rol oynar; figürler ve aktörler düzlemi ise anlatım ve dramaturji düzlemi ile sıkı bir ilişki içindedir." (Mikos 2008: 43) Buna göre hangi içeriğin gösterildiğinin ve bunun neyi temsil ettiğinin (ideoloji, güç ilişkileri, toplumsal bilgi dağarcığı, bireyin toplumda konumlandırılışı, toplumsal gerçeklik ya da kurmaca dünyalar) yanı sıra bu içeriğin nasıl iletildiği de film çözümlemesinde önem taşır (a.g.e. 46). Anlatı, durumların, olayların ve figürlerin nedensel ilişkiler içine sokulup bir öykü oluşturulmasıdır. Dramaturji ise bu öykünün nasıl kurgulandığıdır (a.g.e. 48). Dramaturjinin çözümlemesinde birbiriyle ilişkilendirilmiş olan durumların ve olayların, kişilerin ve bu kişilerin eylemde bulundukları ortamların ortaya çıkartılması ve böylece izleyicide belli bir bilişsel ya da duygusal tepkiye yol açmayı amaçlayan anlatma stratejisinin ne olduğunun belirlenmesi gerekir (bkz. a.g.e. 49). Filmdeki figürler olayın taşıyıcısı durumundadır ve anlatılan öykü bu figürlerden birinin ya da birkaçının perspektifinden anlatılır. İzleyici, figürlerin kişilik özellikleri ve davranışları ile kendi kişiliği ve davranışları arasında karşılaştırma yaparak perdede olan biteni alımlar (a.g.e. 52). Kamera perspektifi ve hareketleri, müzik, ses, ışık, efektler, mizansen gibi biçimsel araçlar da bir bütün olarak öykünün anlatımını destekler, izleyicinin dikkatinin ve alımlamasının yönlendirilmesi için, belli bir ruh halinin yaratılması için kullanılır (bkz. a.g.e. 54-56). Mikos'a göre bir film belli bir tür bağlamına, tarihsel, ekonomik, politik, teknik, kültürel ve toplumsal bağlama, söyleme oturur. Bu nedenle de film çözümlemesinde bu bağlamlar dikkate alınmalıdır (bkz. a.g.e. 57-59).

Mikos, film ve televizyon incelemesinin çözümleme, betimleme, yorumlama ve değerlendirme aşamalarından oluşması gerektiği konusunda literatürde artık bir uzlaşma bulunduğunu da belirterek (a.g.e. 82) bu aşamaları içeren bir inceleme için 14 somut çalışma adımı öneriyor:

"1. Ulaşılmak istenilen bilginin genel çizgileriyle belirlenmesi
2. Malzemenin izlenmesi
3. Kuramsal ve tarihsel refleksiyon
4. Ulaşılmak istenilen bilginin somutlaştırılması
5. Filme yöneltilecek sorunun ya da soruların oluşturulması
6. Malzemenin sınırlandırılması, yani çözümleme evreninin belirlenmesi

7. Yardımcı araçların belirlenmesi
8. Verilerin toplanması
9. Veri tabanının betimlenmesi
10. Verilerin çözümlenmesi – filmlerin ya da televizyon programlarının bileşenlerinin derlenmesi
11. Gözden geçirme – çözümlenen verilerin yorumlanması ve bağlamlarla ilişkilendirilmesi
12. Değerlendirme I – çözümlenen ve yorumlanan verilerin değerlendirilmesi
13. Değerlendirme II – ulaşılan sonuçların, ulaşılmak istenilen bilgi ve çalışma adımları göz önünde bulundurularak değerlendirilmesi
14. Sonuçların sunulması" (a.g.e. 83).

Yukarıda değinilen bu çeşitli yaklaşımlardan yola çıkılarak film çözümlemesi için aşağıdaki gibi genel bir yol haritası önerilebilir:

- Çalışmanın amacını belirlemek: Kuramsal bilgileri, literatürde yaygın kabulleri de dikkate alarak çözümlemenin amacının belirlenmesi (örneğin tür/dönem filmlerinin, bir konunun, motifin, anlatma biçiminin ya da teknik özelliklerin incelemesi).
- Çalışmanın kapsamını ve adımlarını belirlemek: Yapılacak incelemenin türüne (ev ödevi, sunum, tez çalışması, makale, kitap vs.) göre kapsamın[29], çalışma adımlarının ve bunlar için öngörülen çalışma süresinin belirlenmesi.
- Araştırma nesnesini sınırlandırmak: Araştırmanın amacından yola çıkarak, çözümlenecek filmin ya da filmlerin tarihsel ve kuramsal bağlam, konu, motif, dönem, yönetmen, oyuncu vs. çerçevesinde belirlenmesi, çok sayıdaki örnekler arasından temsili örnekler seçilmesi. İncelenmek istenilen film ya da filmlerin önceden belli olması durumunda bunların hangi sekanslarının, sahnelerin ya da özelliklerinin ele alınacağının belirlenmesi.
- Kaynak taraması yapmak: Çözümlenecek filmin ya da filmlerin satın alınması, arşiv vs. gibi yollardan elde edilmesi ve bunlarla ilgili literatürün taranıp okunması.
- Araştırma hedefinin yeniden gözden geçirilmesi: Gerektiğinde araştırma hedefinin yeniden gözden geçirilmesi ve araştırma nesnesinin sınırlandırılması.

[29] Bir ev ödevi bağlamında yapılacak olan çözümlemeyle bir doktora tezi için yapılacak çözümlemenin kapsamları doğal olarak birbirinden çok farklı olacaktır.

- Soruların hazırlanması: Somutlaşan araştırma amacı doğrultusunda filme ya da filmlere yöneltilecek somut soruların ifade edilmesi.
- Film tutanağının hazırlanması: Filmi adım adım izleyerek temel bilgilerin yer aldığı bir tutanağın (bkz. 3.2.1) hazırlanması.
- Çözümleme: Film tutanağından da yararlanılarak filme yöneltilen sorulara yanıt aranması, elde edilen verilerin değerlendirilmesi.
- Yorumlama: Çözümleme sonuçlarının araştırmanın amacından yola çıkılarak değerlendirilip yorumlanması ve ilgili kuramsal bilgilerle ve literatürle ilişkilendirilmesi.

Burada çözümleme aşamasında uygulanabilecek iki temel yöntemden söz edilebilir. Bunlardan biri daha çok niceliksel özelliklere ağırlık veren ampirik sosyal bilimsel çözümleme, diğeri daha çok niteliksel özelliklere ağırlık veren ve hermeneutik yoluyla, yani yorumbilimsel çözümlemedir.[30] Ampirik sosyal bilimsel çözümlemeler, sosyal bilimlerde kullanılan, çoğu kez filmlerdeki yapıların niceliksel olarak ortaya çıkartılmasını amaçlayan, bunun için istatistiksel araçlardan da yararlanan (örneğin sıklık analizi) nesnel içerik çözümlemeleridir. Bu tür çözümlemelerin amacı, çoğu kez başka sosyolojik, antropolojik vb. konulardaki araştırmalar için veri sağlamaktır. Bu kitabın konusu gereği burada yalnızca yorumbilimsel çözümleme ele alınacaktır.

1970'lerin başından itibaren edebiyat bilimciler film çözümlemesiyle ilgilenmeye başlayınca edebiyat metinlerinde kullandıkları yorumbilimsel yöntemi filmlere de uyguladılar. Edebiyat metinlerinin anlamlarının çözümlenmesi, anlaşılmaz kalan yanlarının anlaşılır kılınması ve örtülü anlamlarının ortaya çıkartılması amacıyla Almanya'da özellikle 1950'lerden itibaren yaygınlaşmaya başlanmış olan yorumbilimsel yaklaşım böylece film çözümlemeleri için de kullanılır hale geldi (Hickethier 2007: 30).

Yorumlama ve açıklama sanatı olan yorumbilimsel yöntemin hedefi, ele alınan yapıtın içeriğinin anlaşılır kılınması ve örtülü ya da açık anlamlarının mümkün olduğunca tümünün ortaya çıkartılmasıdır. Bu yöntemin temelini döngüsel bir inceleme süreci (Almancası *hermeneutischer*

[30] Bir başka seçenek olarak salt yapıta bağlı inceleme yöntemi (Almancası *Werkimmanenz*) uygulanabilir. Alman edebiyat bilimcileri tarafından daha çok 1950'ler ve 60'larda uygulanmış olan, günümüzde ise pek yeğlenmeyen bu yöntemde yapıtın anlamının kendi içinde yattığından, herhangi bir dış bağlamla ilişkilendirilmesine gerek bulunmadığından hareket edilir. Fakat yapıtın estetik, toplumsal, tarihsel, biyografik bağlamları gibi boyutlarından yalıtılmış olarak incelenmesi anlamayı kısıtlayacağı için bu yöntem film çözümlemesi için önerilmez.

Zirkel) oluşturur. Bu döngüsel süreçte metin ya da metnin bölümleri bir ön anlamadan yola çıkılarak sürekli yeniden sorgulanır ve böylece metin hakkındaki mevcut bilgiler sürekli yeniden sınanarak genişletilir, ta ki metnin anlamına ulaşılıncaya kadar. Alman felsefeci Hans-Georg Gadamer'e göre "bir metni anlamak isteyen, her zaman bir tasarlama gerçekleştirir. Metinde bir ilk anlamı fark eder etmez bütüne ilişkin bir anlamı önceden kendisi için tasarlar. Böyle bir anlam da ancak metni belli bir anlam taşıdığına yönelik bazı beklentiler içinde okunduğundan dolayı kendini gösterir. Bu türden bir ön taslağın üzerinde çalışılması (ki bu ön taslak anlama doğru ilerledikçe ortaya çıkartılanlara dayalı olarak sürekli değişikliklere uğrar), orada yazılı olanların anlaşılmasıdır." (Gadamer 2010: 271) Bu nedenle yorumbilimsel çözümleme her zaman özneldir. Yorumbilimsel yöntemle bir yapıta yaklaşan alımlayıcının kendi öznel alımlama durumunu göz önünde bulundurması, bu alımlamanın hangi koşullar altında gerçekleştiğinin ve bu öznel alımlama durumunun belli bir zaman sonra değişebileceğinin, aynı yapıtı farklı biçimde yorumlayabileceğinin farkında olması, çözümleme yapmak için en ideal durumdur.

Bu çokanlamlılık kabulüne dayanarak, edebiyat metni çözümlemesine paralel biçimde film çözümlemesi yorumbilimsel yöntemle bağlantılı olarak çeşitli 'okuma biçimleriyle' yürütülebiliyor. Bu okuma biçimleri arasında psikanalitik, sosyolojik, felsefi, tarihsel, feminist, biyografik vs. ağırlıklı yaklaşımlar yer alıyor. Genel geçerliliği kabul edilmiş tek bir okuma biçiminden söz edilemeyeceğinden, incelenecek olan filmin özelliklerine ve çalışmanın amacına bağlı olarak bu yaklaşımlardan biri ya da birkaçı seçilebilir ve birden fazla okuma biçimi birlikte uygulanabilir. Örneğin psikolojik ya da psikanalitik okuma diğer okumalarla çok kez iç içe uygulanır. Böylece film çözümlemesi, bilimselliğin gereği olarak kuramsal bir bağlamla ilişkilendirilmesinin yanı sıra, incelemenin çıkış noktasını oluşturan araştırma sorusuna bağlı olarak belli bir disiplinlerarası bir çalışma yaklaşımına da oturtulmuş oluyor.

Filmler, figürlerin yaşadıkları karşısında çeşitli duygular geliştirdiği kurmaca durumları anlatır (bkz. Wulff 2003: 136). İzleyici de bir filmi bu duyguları yaşamak ve deneyimlemek için izler. "Komediler neşelendirir, korku filmleri ürpertir, trajik melodramlar ağlatır." (a.g.y.) Film anlatımında figürlerin açıkça ya da üstü örtük olarak sergilenen duygularının ve ruh hallerinin önemli bir yer tutmasından ve izleyicinin de bu duyguları alımlama sürecinde belli bir ölçüde bunları bizzat yaşayabiliyor olmasından dolayı bir filmin çözümlenmesinde psikolojik

olgular dikkate alınmadan yapıtın anlaşılması mümkün olmaz. Peter Wuss'un da belirttiği gibi, "sinemada daha en başından beri duyguların ayrıcalıklı bir yeri olmuştur ve film ile film deneyimi hakkında konuşan, aslında her zaman duygusal etkileri buna dahil eder, çünkü duygular bunların esansiyel bir parçasıdır." (Wuss 2002: 123) Bu bakımdan bilişsel ve duygusal süreçlerin nasıl oluşturulduğunun ya da harekete geçirildiğinin, hangi açık ve örtük anlamların ne tür psişik mekanizmalarla izleyiciye çağrıştırıldığının, bu yolda hangi yerleşik kültürel sembollerden ve metaforlardan yararlanıldığının, (çalışmanın kapsamına bağlı olarak) psikoloji alanındaki kuramlara da dayalı biçimde incelenmesi, yapıtın anlaşılmasına önemli katkı sağlayacaktır. Özellikle de bir yandan figürlerin dış görünümlerinin, davranışlarının ve diğer yandan olayların sergilenme biçiminin bilinçaltının ürünleri olarak görülmesiyle ya da filmin (Freud'un edebiyat yapıtları için öne sürdüğü gibi) bir rüya olarak ele alınmasıyla, film metninin yansıtma, ödünleme, yer değiştirme, yoğunlaştırma, bastırma gibi psişik olguların ve süreçlerin bir sonucu biçiminde okunup yorumlanması mümkün oluyor.

Bundan dolayı Sigmund Freud'un psikoanalizinden, Carl Gustav Jung'un analitik psikolojisinden, Jacques Lacan'ın yapısal psikoanalizinden ya da Heinz Kohut gibi psikoanalizcilerin kuramsal çalışmalarından psikanalitik edebiyat biliminde metin çözümlemesi için uzun zamandır geniş ölçüde yararlanılıyor. Psikanalitik edebiyat biliminin uygulamalarına koşut olarak film çözümlemesinde de yorumbilimsel yöntemle bağlantılı olarak psikanalizin kuramlarından, modellerinden ve konseptlerinden yararlanılabileceğini ilk ortaya atanlardan biri olan ve İtalya'da psikoanalizin öncülerinden sayılan Cesare Musatti 1950'de kaleme aldığı *Cinema e psicoanalisi* başlıklı makalesinde sinema ile psikoanaliz arasındaki ilişkiye çok sayıda örnek gösterdikten sonra bir filmin başarısının ya da başarısızlığının önemli ölçüde öykünün izleyicide bilinçaltı süreçlerini harekete geçirip geçirmediğine bağlı olduğunu belirtiyor (bkz. Musatti 2004: 143). Musatti'nin ardından Fransız sinema kuramcısı Christian Metz *Le signifiant imaginaire. Psychanalyse et cinéma* (1977) başlıklı kitabında derlediği denemelerinde Lacan'ın psikoanalitik terimlerinin film çözümlemesinde uygulanabilirliğini genel bir kuramsal çerçeve içinde ortaya koymaya çalışıyor. Günümüzde bu konudaki tartışmalar hala sürse de, figürlerin kurmaca bir dünyada hareket ettiği ve duygularını dışa vurduğu film yapıtlarının çözümlemesinde psikoloji alanındaki bilgilerden yararlanılmasının yapıtın anlaşılmasına önemli katkı sağlayacağı yadsınamaz. Bu nedenle de bir metni ya da filmi

çözümleyecek olan bir edebiyat bilimcinin psikoloji alanına ilişkin temel kuramlar ve terminoloji hakkında bilgi donanımına sahip olması önemli bir avantaj sağlayacaktır.

Diğer yandan filmlerin çok büyük bir bölümü toplumsal gerçekliğe açıkça ya da üstü örtük göndermelerde bulunur. Mikos'un da belirttiği gibi, film metinleri içerikleri ve temsil ettikleri şeyler üzerinden toplumsal söylemlerle ilişkilenmiş durumdadır ve çözümlemede filmlerin hangi sosyal söylemlere taraf oldukları ortaya çıkartılabilir (Mikos 2008: 107). Bir filmi izleyen bir izleyicinin kafasında oluşan anlamların onun bireysel bilgi dağarcığının yanı sıra çeşitli medyalar aracılığıyla oluşan toplumsal bellekle de bir ölçüde ilişkisi bulunur. Bunun yanı sıra izleyicinin filmin sunduğu anlam seçeneklerinin ve çağrışımların arasından hangilerini gerçekleştireceği, o izleyicinin sosyalleşme sürecinde karşılaştığı sinemaya ilişkin konvansiyonlarla da ilgisi vardır. Örneğin Yeşilçam Sineması'nın farklı dönemlerinde kullandığı ve Türkiye'de gelişen toplumsal koşullarla etkileşim içinde değişime uğrayan anlatım biçimleri, konular, cinsiyet rolü kalıpları gibi olguların söz konusu dönemlerin film izleyicilerinin genel ve sinema sosyalizasyonuna etkisi buna bir örnektir.[31] Filmlerin özellikle de televizyonda her gün yayınlanır hale gelmelerinin ardından gündelik yaşamda filmin bireyin sosyalizasyonu üzerindeki etkisinin arttığı söylenebilir. Gündelik yaşamın neredeyse her alanında televizyon ve film ile karşılaşıyor olmamızın bir sonucu olarak hepimiz için sosyal gerçeklik, yaşadığımız ortamdaki oryantasyonumuz ve kişilik oluşumumuz bakımından bu medyaların giderek daha çok önem kazandığını belirten Alice Bienk filmin sosyalizasyon üzerindeki etkisini hem içerikte hem de biçimde görüyor: "Bir yandan görüşler, fanteziler, duygular, arzular ve kişisel ilişkiler medyalarla etkileşim içinde değişikliğe uğruyor. Diğer yandan izleme alışkanlıkları yerleşiyor: Sosyalizasyonlarını televizyon ve sinema görüntüleri aracılığıyla deneyimlemiş olan çocuklar ve gençler, günümüz filmlerinin ve video kliplerinin giderek artan montaj hızına daha yaşlı, deneyimsiz nesle göre çok daha kolay uyum sağlayabiliyor, çünkü yetişkinlerden çok daha hızlı izleyebiliyor." (Bienk 2008: 16). Diğer yandan bir filmi yapanların hedefledikleri izleyici kitlesinin sahip olduğunu düşündükleri film sosyalizasyonuna ve izleme alışkanlıklarına

[31] Atilla Dorsay bu bağlamda Türk toplumunun 1980 sonrasında yaşadığı değişimin Türk sinemasındaki türlerin, akımların ve yönetmen kuşakların serüveniyle denk düştüğünü belirtiyor (Dorsay 1996: 21).

göre içeriksel ve biçimsel seçimlerde bulunmuş olmaları da beklenebilir.[32] Tüm bunlara bakarak filmlerin toplumsal gerçekliğin bir aynası ya da yansıması olmadığını, fakat her filmin bu gerçeklikle az ya da çok etkileşiminin bulunduğunu ve bu nedenle de çözümlemede bu etkileşimin dikkate alınmasının yapıtın anlaşılmasına katkı sağlayacağını söylemek mümkündür.

Yukarda belirtilen sosyolojik yaklaşımın yanı sıra (örneğin kadın imgesine ağırlık veren) feminist yaklaşımla, içeriksel ve biçimsel dramaturjiyi ortaya çıkartmaya çalışan yapısalcı yaklaşımla, yönetmenin, oyuncunun film üretimi bakımından gelişiminin onun kişisel tarihiyle ilişkilendirilerek konu edildiği biyografik yaklaşımla, belli bir türün, konunun, anlatım, alımlama biçiminin değişim sürecine ağırlık veren tarihsel yaklaşımla da film çözümlemesi yapılabilir.

Niteliksel ağırlıklı film çözümlemesinde de belli bir ölçüde ampirik ve niceliksel inceleme yapılması (filmin belli niteliklerinin nicel olarak saptanması) da pek çok durumda gerekecektir. Bir filmin niteliklerini açık ve anlaşılır biçimde ortaya koymanın ve bunu niceliksel verilerle desteklemenin yollarından biri de bir film tutanağının hazırlanmasıdır.

3.2.1 Film tutanağı

Film tutanağı, filmin içeriğine ve biçimine ilişkin niteliksel ve niceliksel bilgilerin yazıya dökülmesiyle oluşturulan bir metindir; bu bakımdan senaryo ile çok sayıda benzerliği vardır. Film tutanağının senaryodan en büyük farkı, senaryonun film çekilmeden önce, film tutanağının ise çekilmiş olan bir film için, yani sonradan hazırlanıyor olmasıdır. Derinlemesine yürütülmeyen film çözümlemelerinde görülen yaygın uygulama, yapıtı izlendikten sonra öznel olarak filmin nasıl anlaşıldığının, filme ilişkin kişisel izlenimlerin neler olduğunun, hangi duyguların öne çıktığının vs. not alınması ve bunlardan yola çıkarak bir değerlendirmenin ve yorumun yapılmasıdır. Fakat bilimsel bir çözümleme amaçlandığında yalnızca bu şekilde notlar alınması değerlendirme ve yorumlama için yeterli gelmeyecektir. Filmin mümkün olduğunca çok sayıda anlam katmanını ortaya çıkartabilmek için sistematik bir çözümlemeye gerek vardır, yani filmin önce belli ölçütler doğrultusunda bileşenlerine ayrılması gerekir. Bu amaçla film tutanakları oluşturulur ve bunlar aracılığıyla filmin görsel ve işitsel özelliklerine ilişkin

[32] Nebat Yağız 1950-1975 dönemi için yürüttüğü çalışmasında sinemacıların ekonomik kaygılarla geniş kitlelerin beğenisini kazanacağını düşündükleri yerel tiplemeleri yarattığını belirtiyor (bkz. Yağız 2009: 129).

nitel ve nicel bilgiler saptanır, araştırmanın kapsamına uygun biçimde yazıya dökülür, yani film dikkatli biçimde izlenerek bir bakıma yeniden ve yalın bir senaryo oluşturulur. Burada niceliksel bilgilerin saptanmasının filmi anlamak için tek başına yeterli olmayacağını da elbette göz önünde bulundurmak gerekir.

Werner Faulstich'e göre film tutanağı filmin mümkün olduğunca doğru, nesnel ve ayrıntılı biçimde dile, yani metne transkripsiyonunu sağlamalıdır (Faulstich 2002: 63). Hickethier de film tutanağı sayesinde filmlerin bilimsel söylemde alıntılanabilir ve edebiyat bilimindeki gibi özneden bağımsız olarak kontrol edilebilir hale geldiğini belirtiyor (Hickethier 2007: 34). Fakat film tutanaklarının hangi özelliklere sahip olması gerektiği konusunda literatürde bir uzlaşma bulunmuyor. Bu nedenle film tutanağında yapıtın hangi özelliklerine yer verileceği, bu tutanağı oluşturacak olan araştırmacının elde etmek istediği bilgilere göre belirlenir. Çünkü bir filmin tüm ayrıntılarının bir tutanakla saptanması ve betimlenmesi hem mümkün olmayacaktır (bkz. Kanzog 1991: 26), hem de her yorumlanma yaklaşımı için gerekli değildir. Bu nedenle film tutanaklarında hangi bilgilerin hangi ağırlıklarla yer alacağı her zaman öznel bir seçimle alınmış bir karara dayanır.

Sinema filmleri sürelerine ve anlatımlarının dinamizmine bağlı olarak 300 ila 2000 çekim planından oluşabiliyor – örneğin 153 dakikalık APOCALYPSE NOW (Kıyamet, 1979) filmi toplam 1180 çekim planından oluşuyor (Mikos 2008: 98). Bu da böyle bir filmin tüm planların tek tek betimlenerek bir tutanağa geçirilmesinin çok uzun süreli ve zahmetli bir çalıştırmayı gerektireceğini, çoğu araştırma hedefi için bunun gereksiz bir zahmet ve zaman kaybı olacağını gösteriyor. Fakat filmin bütününü göz önüne getirebilmek, anlatım aşamalarının birbiriyle ilişkilerini, çeşitli sahnelerin birbiri üzerine nasıl kurulduğunu, filmin hangi bölümlere ayrılabileceğini (İngilizcesi *segmentation*) görmek, çoğu çözümleme için bir gerekliliktir. Filmin bölümlerine ayrılması, düzenli olarak tekrarlanan olayların ve kalıpların, çapraz bağlantıların ve göndermelerin ortaya çıkartılması, filme ilişkin tezlerin daha kolay savunulabilmesini sağlayacaktır (bkz. Bordwell/Thompson 2013: 68). Film tutanağını hazırlanırken filmin tamamının ya da filmin incelenmek üzere seçilen bölümlerinin dikkatlice ve defalarca izlenmesinin gerekmesi, bilgilerin sistematik biçimde ortaya çıkartmasının yanı sıra filmin daha iyi anlaşılmasına da katkı sağlıyor.

Böyle bir film tutanağı genelde bir sekans listesi biçiminde hazırlanır. Burada sekans[33] terimi filmin kendi içinde bütünlük oluşturan ve ardışık olarak sıralanan bölümlerini ifade eder. Yani bir sekans anlatının belli bir aşamasını oluşturur ve bu bakımdan kendinden önceki ve sonraki sekanstan ayırt edilebilirdir. Bir sekans tek bir çekimden ya da tek bir sahneden oluşabileceği gibi çok sayıda çekimden ve birden fazla sahneden de oluşabilir. Sekansın sınırlarının belirlenmesinde anlatımın bu bölümünü oluşturan çekim planlarının birbiriyle olan zamansal ve/ya da mekânsal bağlantısının yanı sıra bunların kendi aralarında öykünün bir alt bölümü anlamında konusal bir bütünlük oluşturup oluşturmadıklarına bakılır. Bir sekansın bitip diğerinin başladığı genelde mekânın, anlatılan zamanın, olaya dahil olan figürlerin değişmesiyle fark edilir.

Sekans tutanağının kapsamı, yukarıda belirtildiği gibi yapılmak istenilen çözümlemede kullanılacak niceliksel ve niteliksel bilgilere göre belirlenir ve çözümlemede dikkate alınmayacak sahnelere, ayrıntılara ayrıntılı biçimde yer verilmez. İlk adım olarak genel bir sekans listesi oluşturulmasında yarar vardır. Ayrıntılı araştırma amacı doğrultusunda ayrıntılı biçimde incelenecek olan sekanslar ya da sahneler için ayrıca ayrıntılı birer sekans ya da sahne tutanağı hazırlanabilir. Genel sekans listesi filmin konusu için örneğin dört sütunlu bir tablo şeklinde oluşturulabilir. Burada yer verilebilecek niceliksel bilgiler ise sekansın sıra numarası, filmin kaçıncı dakikasında başlayıp kaçıncı dakikasında bittiği ve ne kadar sürdüğüdür. Niteliksel bilgi olarak da son sütuna sekansların konusu kısaca belirtilebilir. Tablo 1'de Şamdereli kardeşlerin Almanya'ya göç eden Yılmaz ailesinin öyküsünü anlattıkları ALMANYA. WILLKOMMEN IN DEUTSCHLAND (Almanya'ya Hoş Geldiniz, 2011) filmi için hazırlanmış yalın bir genel sekans tutanağı yer alıyor. Filmde çok sayıda zamansal atlamalar kullanıldığından sekanslarda anlatılan konunun yanı sıra anlatılan zaman da belirtilmiştir:

ALMANYA. WILLKOMMEN IN DEUTSCHLAND Sekans Tutanağı			
Sekans	Başlangıç/ bitiş	Süre	Anlatılan zaman / konu
1	0:00:44-0:01:29	0:45	Öyküdeki şimdiki zaman: Canan dış ses olarak dedesiyle anneannesinin öyküsünü görüntüye gelen aile fotoğrafları eşliğinde anlatmaya

[33] Latincedeki *sequentia* sözcüğünden gelen sekans terimi ardışık sıralama ve bölüm anlamlarına geliyor.

			başlayarak öykünün çerçevesini çiziyor.
2	0:01:30-0:02:17	0:47	1960'ların başı: O yıllarda çekilmiş belgesellerden, bir müzik klibinden ve bir televizyon programından kısa bir fragman görüntüye geliyor.
3	0:02:18-0:03:52	1:34	10.09.1964: Canan'ın dedesi Hüseyin işçi olarak Almanya'ya geliyor. Tren istasyonundan çıkarken sırasını verdiği kişi Almanya'ya gelen bir milyonuncu yabancı işçi olarak devlet yetkilerince karşılanıyor ve küçük bir kutlama yapılıyor.
4	0:03:53-0:13:03	9:10	Öyküdeki şimdiki zamandan yaklaşık 3 ay öncesi: Tüm aile Hüseyin ile Fatma'nın yemek davetinde bir araya geliyor. Okulda entegrasyon sorunları (Cenk), Alman vatandaşlığına geçiş (Hüseyin ve Fatma), hamilelik (Canan), boşanma (Veli), kardeşler arasında kırgınlık (Veli ve Muhammet) gibi konular bağlamında Yılmaz ailesinin bireyleri tanıtılıyor.
5	0:13:04-0:13:23	0:19	1960'ların başı: Almanya dünyanın dört bir yanında yapılan duyurularla yabancı işçileri ülkeye davet ediyor.
6	0:13:24-0:13:42	0:18	Öyküdeki şimdiki zamandan yaklaşık 3 ay öncesi: Büyük aile yemeği kaldığı yerden devam ediyor. Hüseyin Türkiye'de köyünde bir ev aldığını ve tüm aile bireyleriyle tatilde o eve gitmek istediğini söylüyor. Çocuklar baştan gelemeyeceklerini söyleseler de sonra hepsi ikna oluyor. Yemeğin ardından Canan kuzeni Cenk'e siyah beyaz bir fotoğraf göstererek anneannesiyle dedesinin nasıl tanışıp evlendiklerini anlatmaya başlıyor.
7	0:13:43-0:16:50	3:07	1950'lerin başı: Genç Hüseyin ile genç Fatma köyün dışında karşılaşıyor. Hüseyin Fatma'yı babasından istiyor, ama baba bu evliliğe karşı çıkıyor. Bunun üzerine Hüseyin Fatma'yı kaçırıyor ve evleniyorlar.
8	0:16:51-0:30:25	13:26	1950'lerin ortasından 1960'ların ortasına kadar: Fatma ile Hüseyin'in iki oğlu ve bir kızı olmuş. Bir şehrin kenar mahallesinde yaşıyorlar. Hüseyin Almanya'ya işçi olarak gidiyor. Bir süre sonra gelip ailesini de götürüyor ve Almanya'da uçaktan iniyorlar.

9	0:30:26-0:40:59	10:33	Öyküdeki şimdiki zamandan yaklaşık 2 ay öncesi: Hüseyin'e Alman şansölyesinden bir mektup geliyor ve göçmenler onuruna düzenlenecek bir toplantıda konuşma yapması isteniyor. Aile bireyleri Türkiye'deki tatil için hazırlık yapıyor. Hep birlikte havalimanına gidiyorlar. Uçak rötar yapıyor. Beklerken Canan anneannesiyle dedesinin öyküsünü kaldığı yerden anlatmaya devam ediyor.
10	0:41:00-0:51:04	10:04	1960'ların ikinci yarısı: Veli, Muhammet ve Leyla Almanya kültürüne uyum sağlamaya başlıyor. Bir süre sonra dördüncü çocukları Ali dünyaya geliyor.
11	0:51:05-1:02:29	11:24	Öyküdeki şimdiki zamandan yaklaşık iki ay öncesi: Aile Türkiye'de havalimanından çıkıyor ve bir minibüs kiralayıp köye doğru yola çıkıyorlar.
12	1:02:30-1:09:04	06:34	1960'ların ikinci yarısı: Almanya'da ilk kez Noel'e tanık oluyorlar. Türkiye'ye tatil için geldiklerinde karşılaştıkları bazı olumsuzluklar üzerine Hüseyin Almanya'ya kalıcı olarak yerleşmeye karar veriyor ve orada bir ev satın alıyor.
13	1:09:05-1:23:07	14:02	Öyküdeki şimdiki zamandan yaklaşık iki ay öncesi: Minibüsle giderken yolda mola verip yemek yiyorlar. Yola devam ettikten bir süre sonra Hüseyin ölüyor. Hastanede cenaze işlemleri için sorun çıkınca cenazeyi köyde defnetmek üzere minibüse koyup yola devam ediyorlar. Geceyi yol üstünde bir otelde geçiriyorlar. Burada aile bireyleri arasında geçmişteki olayların hesaplaşması yaşanıyor. Ertesi gün köye varıyorlar.
14	1:23:08-1:23:21	0:13	1950'lerin ortası: Genç Fatma köy çeşmesinin başında Hüseyin'le ilk kez karşılaşıyor ve ona aşık oluyor.
15	1:23:22-1:30:51	7:29	Öyküdeki şimdiki zamandan yaklaşık iki ay öncesi: Hüseyin köyün mezarlığına defnediliyor. Burada aile bireyleri hem genç halleriyle hem yaşlı halleriyle bir arada yer alıyor. Ardından aile ve akrabalar Hüseyin'in satın aldığı ve tek bir duvarı ayakta kalmış olan evde yemek yiyorlar. Ardından aile geriye

			dönmek için minibüse biniyor. Muhammet evi yeniden inşa etmek için kalmaya karar veriyor. Alman şansölyesinin davetinde vefat ededen dedesi yerine Cenk bir konuşma yapıyor.
16	1:30:52-1:31:34	0:41	Zaman akışı duruyor, farklı zaman düzlemleri bir araya geliyor: Aile bireyleri genç ve yaşlı halleriyle bir arada oturup piknik yapıyor.
17	1:31:35-1:32:00	0:25	1960'ların başı: Filmin başında yer alan televizyon söyleşisi fragmanı kısa bir süre devam ettiriliyor ve film Max Frisch'ten bir alıntıyla sona eriyor.

Tablo 1: ALMANYA. WILLKOMMEN IN DEUTSCHLAND filminin sekans tutanağı

Bu sekans tutanağına bakarak filmde katmanlar halinde farklı zamanların anlatıldığı, bu anlatılan zamanlar arasında sürekli geçişler yapıldığı açıkça görülebiliyor. Bu zaman düzeninin anlatılan konularla ilişkilendirilme biçimi tutanağa bakılarak kolayca anlaşılabiliyor ve filmin anlaşılmasında ve yorumlanmasında önemli katkılar sağlıyor. Kronolojik bir anlatımın seçildiği ve tek bir zaman düzleminin bulunduğu filmlerde de yine hangi sekansa ne kadar süre ayrıldığının böyle bir tabloyla açık biçimde gösterilmesi çözümlemede yardımcı olabiliyor. Örneğin uzun süreli sekansların filmin bütünü içinde genelde daha büyük öneme sahip olduğundan, kısa süreli sekansların ise genelde daha az önem taşıdığından yola çıkılarak bir değerlendirmede bulunulabilir.

Filme ilişkin niteliksel bilgiler ise söz konusu sekanslarda kullanılan çekim ölçeği, montaj sıklığı, kamera perspektifi ve hareketi, ışıklandırma, görüntüde nelerin yer aldığı, efektler, sesler, olay akışı, figürler, kostümler gibi öğelerden oluşur. Teknik olanakları da dikkate alan bir çalışma yapıldığında, filmi yapanların hangi içeriği aktarmak için hangi sinematografik araçları seçtikleri böylece ortaya çıkacaktır; devamında ise bu seçimlerin altında yatabilecek olası amaçların neler olabileceği ortaya konulabilir.



Resim 8: ALMANYA. WILLKOMMEN IN DEUTSCHLAND filminde Alman vatandaşlığına geçiş sahnesi

Adı geçen filmde Hüseyin (Vedat Erincin) Alman vatandaşlığına geçecekleri günden önceki gece bu sahneyi rüyasında görüyor. Hüseyin ile Fatma'nın (Lilay Huser) formlara imza atıp Alman memurdan (Axel Milberg) yeni pasaportlarını aldıkları ve Alman bürokrasisinin karikatürize edildiği bu sahne (Resim 8) için sahne tutanağı aşağıda Tablo 2'deki gibi düzenlenebilir:

ALMANYA. WILLKOMMEN IN DEUTSCHLAND Vatandaşlığa geçme sahnesi tutanağı				
Yer: Resmi daire bürosu, film içindeki zamanı: 0:06:00-0:07:27, süresi: 0:01:27				
Zaman	**Konuşan**	**Konuşma metni**	**Olay**	**Görüntü/ses**
0:06:00			Büro. Bir memur büyük bir ciddiyetle çok sayıda evraka patır kütür mühür vurup duruyor.	Şiddetli mühür vurma sesleri. Normal aydınlatma. Bel çekiminde memur, kamera yavaşça uzaklaşıyor ve sonunda resmin kenarlarında Fatma ve Hüseyin'in siluetleri beliriyor.
			Fatma ve Hüseyin memurun karşısında oturuyor, Hüseyin	Yakın çekimde Hüseyin.

			memura kuşkulu gözlerle bakıyor.	
0:06:06	Memur	Peki, Sayın Bay ve Bayan Yılmaz. Şimdi bir tek ek on sekizdeki dördüncü madde kaldı. Az sonra Alman vatandaşlığına geçecek kişiler olarak Alman devlet kültürünü baş kültür olarak benimsemeyi kabul ediyor musunuz?		Önceki çekim ölçeği devam ediyor (memur yakın çekimdeyken uzaklaştırma başlıyor). Arka fonda piyano ağırlıklı müzik.
0:06:33			Fatma başını şevkle sallıyor, Hüseyin ona şaşkın gözlerle bakıyor.	Hüseyin ve Fatma yakın çekimde.
0:06:34	Memur	Bu güzel. Bu şu anlama geliyor: Bir atıcılık derneğine üye olacaksınız, haftada iki kez domuz eti yiyeceksiniz, pazar günü Tatort polisiye dizisini izleyeceksiniz ve her iki yılda bir yaz tatilini Mallorca'da geçireceksiniz. Bu görevleri yerine getirmeye hazır	Hüseyin gözlerini kocaman açıyor. Memur ayağa kalkıyor ve masaya iki evrak koyuyor. Hüseyin başını kaldırıp şaşkın gözlerle ona bakıyor.	Memur yakın çekimde, yaklaştırma, Hüseyin ve Fatma görüntünün kenarlarından kayboluyor. Hüseyin yakın çekimde. Evrak ayrıntı çekimde. Hüseyin yakın çekimde

		mısınız?		
0:06:50	Hüseyin	Ama, şey …		
0:06:52	Fatma	[bozuk ve aksanlı bir Almancayla] E tabi ki! Ne gerekiyorsa yapmalı!	Fatma gülümsüyor, memurun elinden kalemi kapıyor ve imza atıyor.	Fatma ve Hüseyin bel çekimde.
0:06:56	Hüseyin	Fatma!		Ayrıntı çekimde mühür ve imza.
0:07:00	Memur	Kutlarım! Şimdi Alman oldunuz!	Memur onlara pasaportları uzatıyor.	Ayrıntı çekimde pasaportlar. Yakın çekimde Hüseyin. Müziğe şimdi tuba da katılıyor.
0:07:04			Memur dolabın kapaklarından birini açıyor. Bölmede üç tabakta domuz inciği ve patates topu var.	Bel çekimde memur dolabın önünde.
			Hüseyin öne doğru eğilip kocaman gözlerle yakından bakıyor.	Yakın çekimde Hüseyin.
			Memur iki tabağı dolaptan alıp onların önüne koyuyor.	Bel çekimde memur.
			Hüseyin allak bullak olmuş halde bakıyor.	Yakın çekimde Hüseyin.
			Fatma çatal bıçağı alıp eti kesmeye başlıyor.	Yakın çekimde Fatma. Ayrıntı çekimde Fatma'nın tabağı Arka fonda önce tuba, sonra keman ağırlıklı müzik.
0:07:13	Hüseyin	Fatma		(kısık sesle)
0:07:14			Memur belgelerden birini alıp yakasına peçete gibi sokuşturuyor.	Bel çekimde memur.
			Fatma yemeğe başlıyor.	Tuba müziğe şimdi Alman
			Hüseyin önce	polkası biçimde

			şaşkınlıkla önündeki tabağa bakıyor, sonra birden irkiliyor.	eşlik etmeye başlıyor. Hızlı montaj geçişleri: Yakın çekimde Hüseyin, yakın çekimde Fatma, yakın çekimde Hüseyin, boy çekimde Hüseyin. Ses: tuş, duruyor.
0:07:22	Fatma	[Bavyera aksanıyla] Aman, çekinmesene ya! Biz hala Türk'üz, di mi?!	Fatma birden geleneksel Bavyera elbisesi içinde, dekoltesi dikkat çekici büyüklükte.	Yakın çekimde Fatma (Hüseyin'in öznel perspektifinden), hafifçe eğiliyor ve doğruluyor.
0:07:28			Hüseyin şaşkınlık içinde bakıyor. Dolabın cam kapağında kendi yansımasını görünce bir kez daha ürküyor. Dudaklarının üstünde bir Hitler bıyığı var, eliyle bıyığa dokunuyor.	Boy çekimde Hüseyin. Göğüs çekimde yansıyan evrak dolabı.
	Memur	Çok güzel.	Hüseyin ayağa kalkıp dışarı fırlıyor.	Bel çekimde memur. Yeniden yansımadaki görüntüsü. Bel çekimde kapı.
	Fatma (dış ses)	Hüseyin! Hüseyin! Hüseyin!	Hüseyin birden uykudan uyanıp doğruluyor.	Sert montajla Hüseyin'in yatağının görüntüsüne geçiş.
	Hüseyin	Ne?!		
0:07:38	Fatma	Hadi kalk, giyin, gidiyoruz! Bugün Alman	Hüseyin'in takım elbisesini dolabın	Amerikan çekimde Fatma gardırobun önünde.

		vatandaşı olacağız.	dışına asıp dışarı çıkıyor. Hüseyin iç çekerek geriye yaslanıyor.	Bel çekimde Hüseyin.

Tablo 2: Ayrıntılı sekans tutanağı

3.3 Film türleri

Film medyası edebiyatın yalnızca anlatım biçimlerini ve tekniklerini değil, aynı zamanda yerleşik türlerini de daha en başlardan itibaren örnek aldı. Giderek daha uzun filmlerin teknik olarak çekilebilir hale gelmesiyle birlikte 1910'lardan itibaren sinemada konulu filmlerin sayısı artmaya ve artık film türlerinden de söz edilmeye başlandı. Devamında sinema tarihi boyunca çeşitli film türleri de bunlara eklendi. Tür tanımlamasının işlevi, bir filmde uygulanmış anlatım kalıplarına, konulara ve dramaturjilere, anlatım konvansiyonlarına ilişkin genel bilgiler vermek ve bu filmi benzer özelliklere sahip bir grup filme dahil etmektir. Eggo Müller (Müller 1997: 141) film terimleri sözlüğünde "tipik sosyal ve coğrafi konumlandırmaları, spesifik toplumsal çevreleri ya da donatı özellikleri, figür ve çatışma ilişkileri ya da özel konuları ile ayırt edilebilen film grupları tür olarak adlandırılır" diyerek türü kısaca tanımlıyor. Bir filmin belli bir türe dahil edilerek nitelenmesi, üretim tarafında da alımlama tarafında da daha başından itibaren hem belli beklentiler oluşturuyor, hem de yapıtın nasıl bir anlatıma sahip olduğuna ilişkin ipuçları vererek izleyicinin seçimini kolaylaştırıyor. Faulstich de buradan hareketle film türlerini „beklenti ve algılama ufkumuzu belirleyen kültürel şemalar anlamında belli uylaşımlara sahip spesifik anlatım kalıpları" olarak tanımlıyor (Faulstich 2004: 121).[34]

Belli ortak konusal ya da biçemsel özelliklerden yola çıkılarak oluşturulan film grupları arasında melodram, güldürü filmi, polisiye film, macera filmi, western, korku filmi, bilimkurgu filmi, tarihsel film, animasyon filmi, postmodern film gibi türler yer alıyor. Ancak türlerin kendilerine özgü genel anlatım kalıplarının, görsel özelliklerinin, olay kalıplarının, kurumlarının, tiplemelerinin vs. var olduğundan söz edilebilse bile, edebiyatta olduğu gibi filmde de türlerin kesin tanımları ve hangi yapıtların hangi türe dahil edilebileceği konusunda literatürde bir görüş birliği bulunmuyor ve kesin tanımlamaların da özünde mümkün olmadığı pek çok araştırmacı tarafından dile getiriliyor (örn. bkz. Bordwell/Thompson 2013: 328; Kuhn/Schneidgen/Weber 2013: 2-3).

[34] Film türü teriminin ayrıntılı tanımı için bkz. Kuhn/Schneidgen/Weber 2013: 22-23.

Schweinitz'in western örneğinde gösterdiği gibi bir film türünün oluşması için bir ya da birden fazla başarılı prototipin var olması ve bunların biçimlerinin ve yapılarının başka filmler tarafından (hafif değişimlerle) sürekli yeniden kullanılması gerekir (Schweinitz 1994: 111). Bir filmi belli bir tür olarak nitelemek için esas alınabilecek ölçütlerin kesin biçimde belirtilememesinin yanı sıra belli bir grup filmden yola çıkılarak oluşturulabilecek tanım uzlaşılarının da bu gruba daha sonra dahil edilebilecek yeni filmlerle zaman içinde kaçınılmaz olarak değişimlere uğrayacağı açıktır. Ayrıca türler çeşitli ülkelerin sinema kültüründe de bazı farklılıklar gösterir. Örneğin Bollywood tarzı bir melodramla Yeşilçam tarzı melodram arasında önemli farklılıklar bulunduğu yüzeysel bir izlemeyle bile hemen anlaşılabilir. Türlerin dinamik ve aralarındaki sınırların geçirgen olmasının yanı sıra belli bir türle ilişkilendirilen bir filmde bu türe özgü anlatım biçimlerinin yanında başka türlerde uygulanan anlatım biçimlerinin de kullanıldığı ve bu nedenle bir filmin birden fazla türle ilişkilendirilebildiği durumların sayısı da az değildir. Bir filmin iki, üç türe dahil edilebilmesinin, yani filmde birden fazla türün kodlamalarından yararlanılmış olmasının altında çok katmanlı bir anlatımın hedeflenmiş olması yatabileceği gibi, yapıtın daha geniş bir izleyici kitlesine, daha geniş bir beklenti yelpazesine hitap etmesi de amaçlanmış olabilir. Ayrıca tür karışımı, postmodern edebiyata koşut olarak, postmodern sinemanın da temel stratejilerinden biri haline geldi. Son kırk yılda çekilen filmlerin türünü teşhis ederken bu durumun da dikkate alınması gerekir.

Türleri tanımlamak için kesin çizgiler bulunmamasına rağmen, yine de konuları, motifleri, sembolleri, olay kalıpları ve anlamları bakımından benzerlik taşıyan filmleri belli bir gruba dahil etmekten, bir grup filmin ortak özellikleri ışığında bunlarla benzerlikler taşıyan başka bir filmi sınıflandırmaya çalışmaktan, bir filmin olası türünü ve alt türlerini belirlemekten, bir filmin bir ya da birden fazla türün bağlamıyla ilişkilendirmekten film çözümlemesinde vazgeçilmiş değildir. Fakat bir filmi çözümlerken bu sınıflandırma çoğu kez yardımcı bir araç olmaktan öteye gidemeyecektir. Diğer yandan incelenen filmin belli bir türe dahil edilebilecek olan diğer filmlerden farklarının ya da benzerliklerinin neler olduğunun incelenmesi, söz konusu filmi yapanların bu türe ilişkin sahip oldukları anlayış hakkında önemli ipuçları da verecektir. Alımlayıcı için türün önemiyse, bir film türünün daha önceden izlediği örneklerine ilişkin deneyimlerini o türdeki yeni bir filmi izlerken kafasında canlandırmasıyla, daha önce izlediği filmlerle metinlerarasılık ilişkileri

kurmasıyla ilişkilidir. Bir komedi filmi izlemiş olan bir izleyici seyredeceği yeni bir filmin komedi olarak nitelendirildiğini öğrendiğinde yeni filme ilişkin beklentilerini daha önceki deneyimine dayanarak oluşturacaktır. Bu bağlamda belli başlı film türleri aşağıda alfabetik sıralamayla kısaca ele alınacaktır.

3.3.1 Animasyon filmi

Animasyon[35] tekniği, yani figürlerin ve nesnelerin suni yollardan oluşturulması ve ardından hareket ediyormuş gibi gösterilmesi yöntemi, film sanatının başlarından beri uygulanıyor. Animasyon türünün ilk örneklerinden birini Émile Cohl'un 1908 yılında çektiği ve siyah zemin üstene beyaz çizgilerle çizilen, sürekli değişen nesnelerle ve figürlerle etkileşim içinde hareket ederek kılıktan kılığa giren bir adamı (Resim 9) gösteren FANTASMAGORIE oluşturuyor (bkz. Crafton 1993: 60). Animasyon filmlerinin bir alt kategorisi olan klasik anlamdaki çizgi filmlerde her bir saniyelik film görüntüsü için 24 ayrı resim çizilir ve bunların saniyede 24 karelik bir hızla görüntülenmesiyle hareketli film görüntüsü elde edilir. Günümüzde çekilen çizgi filmlerde ve animasyon filmlerinde görüntüler ve hareketler daha çok bilgisayar teknolojisinin yardımıyla oluşturuluyor.



Resim 9: FANTASMAGORIE'de sinemadaki sahne

Fakat günümüzde çekilen diğer türlerdeki filmlerin önemli bölümünde de bilgisayar destekli animasyon tekniği az ya da çok kullanılıyor. Örneğin çok sayıda figürün yer aldığı meydan savaşları gibi kalabalık sahnelerde

[35] Animasyon Latincede 'canlandırmak' anlamındaki *animare* sözcüğünden geliyor.

figürlerin bilgisayar programları yardımıyla çoğaltılması, doğal afet, kaza, patlama görüntülerinin animasyon teknolojisiyle oluşturulması ya da desteklenmesi çok yaygın bir uygulamadır. Gerçek dünyada çekilen görüntülerin üstüne animasyon görüntülerinin bir filmin tamamı boyunca bindirilmesine ilk popüler örnek, 1947 yılında kurmaca bir Los Angeles şehrinde geçen ve insanlarla Disney çizgi film karakterlerinin birlikte yaşadığı bir dünyayı anlatan WHO FRAMED ROGER RABBIT (Masum Sanık Roger Rabbit, 1988) adlı yapımdır. Bunu izleyen bir diğer tanınmış örnek, soyları tükenmiş dinozorların görüntülerinin yazılımlarla oluşturulup gerçek dünyada çekilen görüntülerin üstüne bindirildiği JURASSIC PARK (1993) filmidir. Daha sonraki yıllarda baştan sona yalnızca bu teknolojiyle çekilen, daha doğrusu bilgisayar ortamında 'oluşturulan' filmler ortaya çıkmaya başladı. Tamamı bilgisayar ortamında hazırlanan ilk animasyon filmi John Lasseter'ın yönettiği ve bir çocuğun odasındaki oyuncaklar arasında geçen bol aksiyon sahneli bir öyküyü anlatan 1995 tarihli TOY STORY (Oyuncak Hikayesi) oldu. Bu tür animasyon filmlerinde figürler, nesneler, mekânlar, hareketler, ışıklandırma ve ortam sesleri bilgisayar programları yoluyla suni olarak oluşturuluyor. Animasyon filmlerinde figürler özel olarak geliştirilmiş çizim yazılımlarıyla oluşturulduktan sonra istenilen hareketler hareketlendirme programlarıyla figürün görüntüsüne bindirilebiliyor. Hareketlerdeki doğal akıcılığı ve görüntü kalitesi günümüzde çok artmış olan bu filmler yalnızca çocuklara değil, yetişkinlere de hitap ediyor. Animasyon filmleri diğer türlerin anlatım kalıplarından ve dramaturjilerinden yararlandığından geniş bir izleyici kitlesini çekebiliyor. Animasyon filmlerinde özellikle bilimkurgu türünün özelliklerinden çokça yararlanılıyor. Uzak bir gelecekte, 2805 yılında geçen WALL-E (2008) buna son dönemde en tanınmış örneklerden biri.

Sonuç olarak animasyon filmlerinin gerçek görüntülere sahip diğer filmlerden temel farkı, uygulanan teknoloji ve bu teknolojinin ortaya çıkarttığı kendine özgü estetiktir. İzleyicilerin büyük bölümü tarafından bu filmler diğer filmlerle filmsellik bakımından eşdeğer düzeyde değerlendirilmektedir.

3.3.2 Biyografik film

Biyografik[36] film, kurmaca öğeler kullanılarak tarihte yaşamış (yaşamış

[36] Eski Yunancadaki *bios* (yaşam) ve *graphein* (yazmak) sözcüklerinden oluşturulmuş ve yaşam öyküsü anlamına gelen terim. Biyografik film İngilizcede *biopic* (*biographical* ve *motion picture* sözcüklerinin birleşimi) olarak da adlandırılıyor.

olabilecek) ya da bazı örneklerde hala yaşayan gerçek bir kişinin yaşamının tamamını ya da bir bölümünü anlatan yapımlardır. Yaşamları filmin temel konusunu oluşturan bu kişiler belli bir üne sahip olanlar (tarihsel figür, sanatçı, politikacı, bilim insanı vs.) arasından seçiliyor ve filmde gerçek isimleriyle geçiyor. Pek çok örnekte bu kişilerin isimleri filmin adında da geçiyor. Diğer yandan DAS PARFUM - DIE GESCHICHTE EINES MÖRDERS filmi gibi biyografik yapıda ilerleyen, fakat kurmaca bir kahramanın yaşamını konu alan filmler de var. Bu nedenle bazı biyografik filmlerde olayın gerçek bir öyküye dayandığı ifadesi filmin başında belirtilebiliyor. Ayrıca görüntüye yıl ve yer bilgilerinin yazıyla bindirilmesi de bu filmlerde izleyiciyi bilgilendirmek ve otantik bir atmosfer yaratmak için kullanılan yöntemlerden. Yaşam öyküsünün anlatımı bu kişinin doğumuyla başlatılabildiği gibi, çok daha ileri bir yaşta da başlayabiliyor. Buna güncel bir örnek, İkinci Dünya Savaşı sırasında Almanların askeri haberleşmede kullandığı ve düşman tarafından çözülmesi olanaksız sayılan Enigma Kodu'nu çözmeyi başaran, 1954 yılında henüz 41 yaşındayken intihar eden İngiliz matematikçi Alan Turing'in yaşamını anlatan THE IMITATION GAME (Yapay Oyun, 2015) filmidir. Akronolojik anlatıma sahip bu film 1951'de Manchester'da Turing'in (Benedict Cumberbatch) polis tarafından sorgulandığı sahneyle başlıyor ve ardından Turing'in başından geçen bir hırsızlık olayı anlatılıyor. Sonrasında 1939 Londra'sından başlayarak başkahramanın yaşam öyküsünün bu bölümü anlatılırken lise döneminde başından geçen bazı olaylar zamanda geriye dönüşlerle ara ara gösteriliyor.

3.3.3 Bilimkurgu

Ana akım sinemanın önemli türlerinden olan bilimkurgu filmlerinde öykü (genellikle) gelecekteki bir dünyada yaşanan, olumlu ya da olumsuz olarak değerlendirilebilecek bilimsel ve teknolojik gelişmeler üzerine kurulur. Simon Spiegel bu türü fantastik filmden ayıran karakteristik özelliğin "bizim ampirik gerçekliğimizde (hala) mümkün görünmeyen, fakat bilimkurgu öyküsünün olaylar dünyasına önemli ölçüde damgasını vuran" yenilik olduğunu belirtiyor (Spiegel 2013: 247). Örneğin bir uzay filmindeki ışınlanma teknolojisi izleyicinin dünyasında mümkün görünmeyen yeni bir teknolojiyken bu filmlerdeki figürler için olağan, gündelik bir uygulama olarak gösteriliyor. Olayın gelecekteki bir zamana yerleştirilmesi ise sergilenen kurmaca teknolojik gelişmelere olabilirlik üzerinden inandırıcılık zemini hazırlayarak izleyici tarafından bunların daha az sorgulanarak alımlanmasına katkı sağlıyor. Ütopik ya da distopik

olabilen bu filmlerde uzay gemileri, uzaylılar, dinozorlar, zamanda yolculuk ve android robotlar temel öğeler arasında bulunuyor. Dünyayı uzaydan gelen yaratıkların işgal etmeye çalışması, uzay yolculuğu sırasında astronotların tehlikeli varlıklarla karşılaşması çokça kullanılan öykü kalıpları arasında. Son otuz yılda animasyon teknolojisindeki gelişmeler bu tür filmlerin anlatım olanaklarını önemli ölçüde zenginleştirdi. Bu filmlerde ortaya konulan alternatif dünyalar filmin oluştuğu dönemin ideolojisini, toplumsal korkularını ve teknolojiye ilişkin vizyonunu da yansıtması bakımından önemli araştırma konuları oluşturabiliyor.

Bilimkurgu türünün ilk örneği, yukarıda da belirtildiği gibi, LE VOYAGE DANS LA LUNE'dur. Jules Verne'in *Aya Seyahat* romanından esinlenen Méliès'in bu filminde başkahraman Profesör Barbenfouillis'in (George Méliès) icat ettiği ve devasa bir topa benzeyen bir rampayla fırlatılan bir kapsülle bir grup bilim insanı aya gidiyor (Resim 10). Orada ayın yerlileri olan Selenitler'le çatışıyorlar. Selenitler'den bazıları dumana dönüşüp kayboluyor, toprağa saplanan şemsiye devasa bir mantara dönüşüyor. Ay gezginleri sonunda dünyaya dönmeyi başarıyor.



Resim 10: LE VOYAGE DANS LA LUNE'da aya inen kapsülden çıkan araştırmacılar

Alman yönetmen Fritz Lang'ın 1927'de çektiği METROPOLIS filmi bu türün ilk klasiği sayılabilir. Hollywood'da ise 1950'lerden itibaren büyük bölümünün ortak noktasını uzay seyahatlerinin oluşturduğu bir bilimkurgu furyası başlıyor. Stanley Kubrick'in 2001: A SPACE ODYSSEY (2001: Uzay Yolu Macerası, 1968) filmi içeriği, özel efektleri ve estetiği bakımından günümüzde bile hala bilimkurgunun en önemli örneklerinden biri olarak anılıyor (bkz. Spiegel 2013: 251). 1977'den

itibaren çekilmeye başlayan ve son bölümü 2015 sonunda sinemalara giren STAR WARS serisi bu türün dünya çapında en ünlü yapımıdır. James Cameron'un 2154 yılında mavi derili yaratıklar olan Na'vi'lerin yaşadığı Pandora gezegenine bir grup insanın gönderilmesiyle başlayan olayları anlatan AVATAR'ı (2009) ve Bullet-Time-Effekt[37] diye adlandırılan efektin kullanıldığı sanal gerçeklik filmi THE MATRİX (Matrix, 1999) gibi büyük izleyici kitlelerine ulaşmış yapımlar burada bilimkurgu türünün önemli başka örnekleri olarak sıralanabilir. Bu filmlerinin büyük bölümünde çok sayıda aksiyon sahnesinin yer alması, bilimkurgu türüyle aksiyon türü arasında geçişkenlik olduğunu gösteriyor. Yeşilçam'ın az sayıdaki bilimkurgu filmleri arasında artık kült film statüsüne ulaşmış en ünlü yapım başrolünü Cüneyt Arkın'ın oynadığı DÜNYAYI KURTARAN ADAM'dır (1982). "Öykünün kahramanları olan iki Türk 'astronot' Yıldız Savaşları (STAR WARS, 1977) filminden ödünç alınan fragmanlar eşliğinde uzayın derinliklerinde dolaşırken bilinmeyen bir gezegenden gelen bir güç araçlarını durdurur. Düştükleri yerse peri bacaları ve mağara evleriyle donatılmış, korkunç, –belki de manyetik– fırtınaların estiği bir gezegendir." (Scognamillo/Demirhan 2005: 58)

3.3.4 Fantastik film

Sinemanın ortaya çıkışından beri bir yandan gerçekliği mümkün olduğunca değiştirmeden yansıtmak için çaba harcayan filmciler ortaya çıkarken, diğer yandan filmin araçlarıyla gerçekliği yabancılaştırmak ve fantastik[38] bir dünya kurmak için çaba harcayan filmciler de görülüyor (bkz. Pinkas 2010: 9). Montaj ve mizansen aracılığıyla zaman ve mekân arasındaki nedensellik bağlantısını ortadan kaldırıp istediği zaman-mekân ilişkilerini kurabilen film medyasının hayali bir dünya kurma olanakları bununla sınırlı kalmıyor. Fantastik olarak adlandırılan filmlerde bunun çok ötesine geçen bir hayal dünyası da yaratabiliyor. Fantastik filmler, gerçek dünyada olamayacak, hayal gücüne dayalı, doğa yasalarına ve dünyadaki rasyonel düzene kısmen ya da tümden aykırı olayları, figürleri, güçleri ve bunların geçerli olduğu bir dünyada geçen maceraları anlatan

---

37 Bullet-Time-Effekt, kameranın aşırı yavaşlatılmış biçimde hareket eden ya da duran bir nesnenin etrafında dönmesini ifade ediyor. THE MATRIX'te terastaki çatışma sahnesinde Neo'nun (Keanu Reeves) kendisine sıkılan mermilerden sıyrılma hareketleri yavaşlatılmış biçimde gösterilirken kamera da Neo'nun etrafında neredeyse 360 derecelik bir dönüş yapıyor. Aslıda burada kamera dönmüyor, figürün etrafına yerleştirilmiş olan çok sayıdaki kamerayla elde edilen görüntüler montajla birleştirilerek dönme hareketinin simülasyonu yapılıyor.

38 Fantastik sözcüğü Yunancadaki *phantasia* sözcüğünden geliyor.

yapımlardır. Bu tür filmlerde çok kez eski çağlara ya da geleceğe ait bir dünya kurulur ve bu dünyada büyü gücüne sahip figürlerin, cücelerin, elflerin, ejderhaların ve başka yaratıkların olması diğer figürler tarafından yadırganmaz ya da bunların nasıl mümkün olabileceği konu edilmez. Böylece oluşturulan bu fantastik dünyanın bizim gerçek dünyamıza koşut, kendi içinde tutarlı ve mümkün olan ayrı bir dünya olduğu izleyiciye belli edilir. Bu türün pek çok örneğinde büyüleyici bir doğanın yanı sıra insanların ve hayvanların dönüşümleri de işleniyor, teknoloji ise pek kullanılmıyor – bu da bu türün bilimkurgudan en önemli farklarından biri. Masalsı öğlelerden dolayı masal filmi olarak da tanımlanabilen örnekleri de bulunan fantastik filmlerde figürler açık ve kolay anlaşılır biçimde iyi ve kötü diye sınıflandırılır ve daha dış görünüşlerinden bile hangi tarafta yer aldıkları belli olur. Aynı şekilde verilmek istenilen ahlaki mesaj da (var olması halinde) izleyici tarafından kolayca anlaşılabilecek biçimde düzenlenir. Bunlardan dolayı da genelde (ve kaçınılmaz olarak) birbirine benzer anlatım kalıplarından yararlanılır. Çok kez olayın kahramanı bir zorluğun ya da kötülere karşı savaşın üstesinden gelmesi için seçilmiş ve sıra dışı niteliklere sahip bir kişi olarak kötülüğü yenmek üzere yola çıkar ve tüm zorluklara rağmen sonunda başarılı olur. Örneğin fantastik filmin ilk klasiği sayılan THE WIZARD OF OZ'da (Oz Büyücüsü, 1939) bir kasırga sırasında oluşan hortumla evinden gökkuşağının arkasındaki fantastik bir dünyaya savrulan on dört yaşındaki Dorothy'nin (Judy Garland) orada arkadaşlık kurduğu Aslan (Bert Lahr), Korkuluk (Ray Bolger) ve Teneke Adam'la (Jack Haley) cadılara karşı ve başka zorluklara göğüs gererek yeniden evine dönmeye çalışması gibi. Lyman Frank Baum'un aynı başlıklı çocuk kitabından uyarlanan bu film gibi diğer fantastik filmlerin büyük bölümü de edebiyat uyarlamalarına dayanıyor – tıpkı HARRY POTTER ve THE LORD OF THE RINGS (Yüzüklerin Efendisi) film serileri gibi. Alman sinemasından MARA UND DER FEUERBRINGER (2015), bütçesiyle Hollywood filmleriyle rekabet edemese de, yeni yapımlar arasında yüksek nitelikli fantastik bir film olarak burada anılabilir. Filmde, bir türlü normal biri olmayı başaramayan, sürekli hayallere dalan, sınıfındaki öğrenciler tarafından alaya alınan, annesiyle sorunlar yaşayan 15 yaşındaki Mara Lorbeer (Lilian Prent) birden son Spákona (geleceği gören kişi) olduğunu ve Ragnarök'ü, yani dünyanın sonunu önlemesi gerektiğini öğreniyor. Cermen mitolojisi konusunda bir profesörden eğitim alan Mara bu mitolojik dünyadaki sırları çözmeye ve Ateş Getirici gibi figürlere karşı savaşa girişiyor. Yeşilçam'da 1950'lerden itibaren çekilmeye başlayan fantastik filmlerin

sayısı Ertem Göreç'in PAMUK PRENSES VE YEDİ CÜCELER (1970) ve Süreyya Duru'nun KELOĞLAN (1971) gibi filmlerinin geniş izleyici kitlelerini çekmesiyle birlikte artmaya başladı (bkz. Scognamillo/Demirhan 2005: 10-11)[39]. Daha sonraki dönem için örneğin Atıf Yılmaz'ın ARKADAŞIM ŞEYTAN (1998) filmi anılabilir. Johann Wolfgang von Goethe'nin *Faust*'una gönderme yapan filmde bir türlü ünlü olamayan müzisyen Fatih (Mazhar Alanson) ruhunu Şeytan'a (Ali Poyrazoğlu) ünlü olma karşılığında satıyor. Şeytan Fatih için bir orkestra kuruyor, bir vitrin mankenini canlandırıp sevgilisi yapıyor, ama bir süre sonra işler Şeytan'ın ve Fatih'in beklediği gibi gitmemeye, diğer insanların içindeki kötülük şeytanı bile şaşırtmaya başlıyor.

3.3.5 Güldürü

İzleyiciyi güldürmeyi ve eğlendirmeyi amaçlayan yapımlar olan güldürü filmlerinde ilke olarak her şey güldürmenin bir aracı olabiliyor. Fakat güldürmek ve eğlendirmek için özellikle insanın zaaflarının ya da sakarlıklarının abartılı biçimde sergilenmesinden, yanlışlıklardan ve karışıklıklardan yararlanılıyor. İzleyicinin belli bir durum karşısındaki beklentisi boşa çıkartılarak ya da bildiğinin, tahmin ettiğinin tersi sergilenerek komik durumların oluşturulması en sık başvurulan anlatım yollarındandır. Bu anlamda güldürü, Mikos'un da vurguladığı gibi, "ilke olarak izleyicinin bilgisiyle oynamaktır" (Mikos 2008: 151). Diğer yandan izleyici olan bitenler hakkında habersiz olan figürden daha fazla bilgiye sahip olduğunda da güldürülebiliyor. Birbiriyle uyumsuz öğelerin yan yana getirilerek çelişkiler oluşturulması da yine gülünç durumlar oluşturabiliyor. Bunun yanı sıra belli bir durum karşısında izleyicinin değerlendirmesiyle filmdeki figürün bunu değerlendirmesi arasında belirgin bir uyuşmazlık olması da güldürmek amacıyla kullanılabiliyor. Komiklik konuşma yoluyla (konuşmada tutarsızlıklar, diyaloglarda yanlış anlaşılmalar, abartı), davranış yoluyla (karışıklık, yanlış anlaşılma, sakarlık, abartılı davranışlar) ya da bir figür üzerinden (anormal dış görünüş, komik kişilik, karikatürize tiplemeler) oluşturulabiliyor; kısacası konuşmada, davranışta, algılamada ve dış görünüşte yaygın kurallara ve

[39] Fantastik filmlerin macera ve bilimkurgu filmleriyle pek çok ortak noktasının bulunması nedeniyle bunlar arasında kesin ayrım yapmak zordur. Bu bağlamda Scognamillo ve Demirhan da *Fantastik Türk Sineması* başlıklı çalışmalarında Yeşilçam'ın masal, bilimkurgu, kovboy, tarih, süper kahraman, çizgi roman kahramanı filmlerini fantastik film başlığı altına toplayıp inceliyor (Scognamillo/Demirhan 2005).

değerlere aykırılıkların varlığı güldürebiliyor. Özellikle de bu nitelikleri yoğunlaştırılmış biçimde taşıyan gülünç tiplemeler, güldürü filmlerinde uygulanan önemli bir güldürme stratejisidir.

Komedi filmlerinde de melodramdaki gibi iyi-kötü ayrımından çokça yararlanılıyor ve 'iyi figürler' gülünç bir duruma düşseler bile onlara karşı izleyicide hemen empati oluşurken, huzuru bozan kötüler başlarına kötülükleri ölçüsünde bir şey gelmesiyle mutlaka cezalandırılıyor. Ancak ne iyi figürlerin ne de kötü figürlerin başına gelenler çok dramatik boyutlara ulaşmıyor, gülünebilir sınırlar içinde kalıyor ve komedi her zaman iyiler için mutlu sonla bitiyor.

Konuşmaya gerek duyulmaksızın bedenin bir hareketiyle ya da bedene doğru yapılan bir hareketle (muz kabuğuna basarak düşmek, birinin suratına pasta fırlatmak, bir nesneye çarpmak vs.) duruma dayalı olarak komiklik oluşturulmasını ifade eden *slapstick* komedisi günümüz güldürü filmlerinin bir anlamda öncüsü olarak 1920'li yıllarda Amerikan sinemasında yaygınlık kazandı.[40] Laurel & Hardy, Charlie Chaplin, Buster Keaton gibi isimlerle birlikte anılan bu tür komedinin ortaya çıkmasında sinemanın henüz sese kavuşmamış olmasının da etkisi var. Fakat sesli sinemaya geçildikten sonra da bu tür komediye önemli örnekler çekildiği görülüyor. Sinema tarihinde bunların en tanınmışlarından olan Jib Abrahams'ın HOT SHOTS! (Sıkı Atışlar, 1991) filmi modern bir slapstick olmasının yanı sıra döneminin pek çok filmiyle göndermeler yoluyla alay etmesiyle bir parodi filmi de aynı zamanda. Parodi filmlerinde tanınmış bir kişi, yapıt, durum ya da olay alay edilerek, çarpıtılarak ve abartılarak, içeriği değiştirilerek taklit edilerek komiklik oluşturuluyor. Buradaki komiklik etkisi özellikle de orijinal ile taklit arasındaki farkın büyüklüğünden, ayrıca taklidin kendisini de alaya almasıyla doğuyor. Türk sinemasının en tanınmış parodisi Ertem Eğilmez'in Yeşilçam melodramları alaya alan ARABESK (1988) filmidir. Hiciv üzerine kurulu komedi filmlerinde eleştirilmek istenilen toplumsal koşullar abartılarak ya da figürler yine abartılı ve beklenmedik davranışlar içine sokularak gülünç gösteriliyor. Ayrıca figürlerin taşıdığı abartılı önyargıların da güldürü konusu olabildiğine bir örnek, Bora Dağtekin'in önce televizyon dizisi

[40] Slapstick türünün ilk örneği olan L'ARROSEUR filmini Lumière Kardeşler 1895'te çekti. 44 saniyelik tek planlı bu kısa filmde bir bahçıvan çiçekleri sularken hınzır bir oğlan çocuğu arkadan gelip bahçe hortumuna basarak suyu kesiyor. Bahçıvan suyun niçin akmadığını anlamak için hortumu ucuna şaşkınlık içinde bakarken oğlan hortumu birden bırakıyor ve bahçıvan birden gelen suyla ıslanıyor. Durumu anlayan bahçıvan sinirlenerek oğlanın peşine düşüyor.

olarak çektiği, daha sonra da aynı isim altında sinema filmini yaptığı TÜRKISCH FÜR ANFÄNGER (2012) gösterilebilir. Filmde ezoterizm terapisti Doris Schneider (Anna Stieblich) ile disiplinli Türk asıllı Alman polisi Cem Öztürk (Adnan Maral) bir uçak kazası sonucunda ıssız bir adaya düşüp birbirine aşık oluyor ve önceki evliliklerinden olan çocuklarıyla birlikte yeni bir aile kurmak istiyor. Bunun devamında Türk ve Alman figürlerin birbirine karşı abartılı kültürel önyargıları üzerinden yanlış anlaşılmalara dayalı durum komedisi oluşuyor.

Komedyen filmi diye nitelendirilen güldürülerde ise işlenen konudan çok komedyenin kendine özgü oyunculuk performansı eğlendirebiliyor. Hollywood sinemasında klasik komedi aktörlerine örnek olarak yamuk bacaklı yürüyüşü, bastonu, büyük gelen pabuçları ve pantolonu, küçük bıyığıyla Charles Chaplin anılabilir. Türk sinemasında güldürü filmlerinin sayıca melodramların ardından muhtemelen ikinci sırayı aldığı söylenebilir. Yeşilçam sinemasında özellikle TURİST ÖMER film serisiyle Sadri Alışık, *Şaban* tiplemeli filmleriyle Kemal Sunal, mahalle filmleriyle Metin Akpınar ile Zeki Alasya, Yeşilçam sonrası Türk sinemasında da Cem Yılmaz oyunculuk performanslarıyla komedi yaratan oyuncular olarak burada sıralanabilir.[41]

Güldürünün alt türü olan romantik komedide ise aşık olmanın komik yönleri, aşıkların normalliğin ve düzenin dışına taşan davranışları (bkz. Gotto 2013: 76), aşka engel olan koşullar ve kişiler, yine karıştırmalar ve yanlış anlamalar, makyaj ve kostüm aracılığıyla başka birinin yerini almak (örneğin Hollywood sinemasında TOOTSIE, 1982, Yeşilçam'da ŞABANİYE, 1984) güldürü öğeleri olarak kullanılıyor. Bu tür filmlerde figürler genelde önce sorunlarla karşılaşıyor, fakat bunlar kolayca ve yer yer komik biçimde aşılarak (melodramdan farklı olarak) mutlu sona ulaşılıyor.

3.3.6 Korku filmi

Korku filmleri ürpertici, dehşetengiz olayları anlatan, izleyiciye korku duygusunu yaşatmayı amaçlayan yapımlar olarak tanımlanabilir. Bu türe dahil edilebilen filmler izleyicinin kendini güvende hissettiği bir ortamda ve gördüklerinin kurmaca olduğu bilinciyle korku duygusunu yaşamaktan zevk almak istemesinden yararlanıyor. İzleyici, gerçek yaşamda artık karşılaşmadığı, ancak geçici, kendisi için tehlikesiz ve (filmin sonunda sinema salonundan çıkarak ya da televizyonda kanal değiştirerek) kontrol edilebilir gördüğü için bu duyguyu gönüllü olarak yaşıyor ve istediği

[41] Türk sinemasında güldürü türünün diğer örnekleri için bkz. Özgüç 2005: 63-80.

korku duygusunun düzeyine göre daha az ya da daha çok korkutucu filmleri seçerek izleme olanağı bulunuyor. Fakat genelde böyle filmler ne kadar korkutucuysa, o kadar beğeniliyor ve başarılı sayılıyor. İzleyici bu tür filmleri korkutucu bir olayların yaşanacağı beklentisiyle izlediğinden, daha en başından itibaren gerilim atmosferini hissetmeye başlıyor. Korkutma efekti çok kez perdedeki figürün (ve onunla birlikte izleyicinin) tehlikenin farkında olmadan birden dehşetengiz bir durumla karşılaşmasıyla gerçekleştiriliyor. Temel amaç korku yaşatmak olduğundan, dramaturji de genelde yalın, hatta çok kez fazlaca basit biçimde kuruluyor. Konunun ilerleyişi ve korkunun oluşturulması diyaloglar yerine daha çok sahneleme yoluyla ve başkahramanın ve onun yakınındaki figürlerin (genelde açıklanamaz nedenlerden dolayı) tehdit altında bulunması üzerinden ilerliyor. Çok sayıda korku filmi geceleri gelişen olaylar etrafında dönüyor. Bununla bağlantılı olarak başlıca tehdit unsurlarını vampirler, zombiler, ruhlar, deliler, canavarlar ve hayaletler oluşturuyor. Bu korku kaynaklarının bir bölümü fizik yasalarına aykırı olmasına rağmen bunlar için nedensellik ilkesine genelde yer verilmiyor. 1960'lardan beri sinemada ağırlıklı olarak uygulandığı gibi olayın izleyiciye uzak bir dönem ya da coğrafya yerine sıradan gündelik şehir yaşamının içine yerleştirilmesiyle korkunun etkisi daha da arttırılabiliyor. Örneğin Steven Spielberg'in JAWS (1975) filminde olduğu gibi sıradan bir plajda insanlar köpek balıklarının saldırısına uğradığında herkesin başına gelebilecek bu olayın izleyicide yarattığı dehşet duygusu da görece yüksek oluyor. Ancak korkunun bir dış uyarıcı olmaksızın bireyin kendi içinden kaynaklandığı filmler de var. Örneğin Roman Polansky'nin *psychedelic movie* olarak tanımlanan ROSEMARY'S BABY (Rosemary'nin Bebeği, 1968) filminde korku duygusu sanrılar ve benlik yitimi üzerinden oluşturuluyor. New York'ta bir daire kiralayan Rosemary (Mia Farrow) ve Guy Woodhouse (John Cassavetes) çifti bir bebek bekliyor. Rosemary komşuları olan tuhaf bir yaşlı çiftten ve dairedeki kasvetli olaylardan rahatsız olmaya ve sanrılar görmeye başlıyor. Doğum yaptıktan sonra ona bebeğinin öldüğü söyleniyor, fakat yaşlı komşularının dairesinden bebek ağlaması duyduğunu sanıyor ve kocasının da katıldığı bir satanistler toplantısı düzenlediklerini öğrenince tümden dehşete kapılıyor.

Sinema tekniği bakımından korku filmlerinde yakın çekim ve ayrıntı çekim ölçekleri çokça kullanılıyor. Yakın çekimde figürlerin yüzündeki dehşet ifadesi izleyiciye tüm açıklığıyla ve ayrıntılarıyla aktarılabiliyor. Korku filmlerinde dehşet duygusunun oluşturulmasında en büyük pay ses boyutuna düşüyor. Görüntüdeki korkutucu sahneye eşlik eden

dehşetengiz sesler korkunun katlanarak artmasına yol açıyor. Örneğin elinde çalışır halde elektrikli testere bulunan korkutucu bir figür, bu testerenin çıkardığı ve az sonra yaşanabilecek dehşetengiz olayı haber veren sesle daha da korkutucu bir hale gelebiliyor. Müzik ve ses efektlerinin tedirginliği, gizemi, korkuyu ve şok durumlarını oluşturmak ve yoğunlaştırmak için çok etkin biçimde kullanılabileceğini gösteren en tanınmış örneklerden birini Alfred Hitchcock'un PSYCHO (Sapık, 1960) filmi oluşturuyor. Korku filminin bir alt türü olan *Film Noir*'a örnek gösterilebilecek bu filmin ünlü duş sahnesinde bıçağın Marion Crane'e (Janet Leigh) saplandığı hiç gösterilmemesine rağmen bıçağın yukarı aşağı hareketine çok ince, kulak tırmalayan keman seslerinin[42] ve çığlıkların eşlik etmesiyle izleyici darbelerin etkisini neredeyse bizzat hissediyor (Resim 11). Bu tür dehşet sahnelerinin ardından gelen sahnelerde genelde gerilimi düşürücü, izleyiciyi bir sonraki şok anında yeniden korkutmak üzere yatıştırıcı müzikler ve ses efektleri de çok kez kullanılıyor.



Resim 11: PSYCHO'da Marion Crane'in bıçaklandıktan sonra kanlar içinde son çırpınışları

Bu türün tarihine bakıldığında Méliès'in 1896'da çektiği kısa metrajlı LE MANOIR DU DIABLE'ın teknik olarak ilk korku filmi sayılabileceği görülüyor. Almanya'da DAS KABINET DES DR. CALIGARI'nin yanı sıra Friedrich Wilhelm Murnau'un çektiği ve Karpatlar'da yaşayan bir vampirin öyküsünü anlatan NOSFERATU – EINE SYMPHONIE DES

[42] CITIZEN KANE (Yurttaş Kane, 1941) filmin müziklerinin de bestelemiş olan Bernard Herrmann'ın bu film için bestelediği müziklerin PSYCHO'nun başarısında önemli bir payı bulunuyor.

GRAUENS (1922) ilk korku filmlerinden biri olmasının yanı sıra bu film türünde kullanılan görsel kalıplarının oluşmasında büyük önemi olan, korkuyu arttıracak müziğin özel olarak bestelendiği bir yapımdır. Fakat korku filmi tanımlaması altında sinemalarda gösterime giren ilk yapım Mary W. Shelley'in romanından uyarlanan FRANKENSTEİN (1931) filmi olduğundan, sinema tarihçileri tarafından korku filminin başlangıcı genelde bu filme dayandırılıyor (bkz. Moldenhauer 2013: 194). Yeşilçam'da ilk korku filmi denemesiyse Aydın Arakon'un 1949'da çektiği, ancak pek başarılı sayılamayan olan ÇIĞLIK filmidir (Özön 2010: 139). Bunu daha sonraki yıllarda bir film uyarlaması olan DRAKULA İSTANBUL'DA (1953) gibi yapıtların izlediği görülüyor, ancak dünya sinemasında yer edinebilecek nitelikte korku filmleri Türk sinemasında çekilememiştir. 1950 ve 60'larda ise Christopher Lee'nin başrollerinde oynadığı vampirli korku filmleri bu türün geniş izleyici kitlelerince kabul görmesine önemli katkı sağladı. 1960'ların ikinci yarısında korku filmlerine ilgi artmaya başladı ve yukarıda değinilen ROSEMARY'S BABY'nin yanı sıra artık Hollywood sinemasında korku filmi klasikleri arasında girmiş olan ve zombi figürlerinin ilk kez kullanıldığı NİGHT OF THE LIVING DEAD (Yaşayan Ölülerin Gecesi, 1968) gibi filmler de çekildi. 1970'lerde ise bu türün özellikle Hollywood'da altın çağını yaşadığı görülüyor[43]. Yakın zamanda ise James Wong'un ilkini 2000 yılında çektiği dört bölümlü FINAL DESTINATION (Son Durak) filmi anılabilir. Filmde Alex Browning (Devon Sava) arkadaşlarıyla birlikte bineceği uçağın düşeceğini hissediyor ve onları binmekten vazgeçiriyor. Kısa süre sonra da uçağın gerçekten düştüğünü öğreniyorlar. Ancak ölümden kurtulmaları yine de mümkün olmuyor ve arkadaşlar çeşitli kazalarda sırasıyla ölüyor. Böylece izleyici için ölüm sırasının hangi figürde olduğu üzerinden ek bir gerilim oluşturuluyor.

3.3.7 Macera filmi

Macera filmleri de film tarihinin en eski türleri arasında yer alıyor. Aksiyon filmi ya da avantür film olarak da tanımlanan bu tür özellikle erkek izleyici kitlesine hitap eden konuları işliyor. Başrolde Errol Flynn'in oynadığı 1938 tarihli THE ADVENTURES OF ROBIN HOOD (Vatanı Kurtaran Aslan) erken dönem sinemanın en başarılı macera filmi

[43] Örneğin THE LAST HOUSE ON THE LEFT (Soldaki Son Ev, 1972), THE EXORCIST (Şeytan, 1973), THE TEXAS CHAINSAW MASSACRE (İnsan Eti, 1974); Yeşilçam'da ise THE EXORCIST'in uyarlaması olan Metin Erksan filmi ŞEYTAN (1974) yankı uyandıran korku filmleri arasında sayılabilir

sayılıyor. TARZAN filmleri, INDIANA JONES filmleri ya da JAMES BOND filmleri uzun macera filmleri listesindeki bildik öykü kalıplarına yalnızca birkaç örnek olarak burada sıralanabilir.

Bu filmlerde kötü olana ya da ötekine karşı girişilen savaşlar, maceralar, fetihler, keşif gezileri, hazine arayışları çok kez gösterişli çatışma ve şiddet sahneleriyle sergileniyor. Şiddetli patlamalar, çarpışmalar, hızlı kovalamacalar, figürlerin sürekli ölüm tehdidi altında hareket etmesi en çok uygulanan abartılı anlatım öğeleri arasında yer alıyor. Kahramanlar, westernlerdeki gibi, genellikle az konuşan, güçlü, cesur, kendinden emin karakterlerden oluşuyor. Bunlar korsan, şövalye, dünya kurtarıcıları, ajan olabildiği gibi örneğin NORTH BY NORTHWEST (Gizli Teşkilat, 1959) filmindeki Roger Thornhill (Cary Grant) figürü gibi kendini birden bir maceranın ortasında bulan sıradan kişiler de olabiliyor. Böyle bir dramaturji izleyicinin başkahramanla özdeşleşme olanaklarını kuşkusuz arttırıyor. Günümüz sinemasından buna bir örnek olarak Ersoy Güler'in yönettiği SAĞ SALİM (2012) adlı macera-komedi filminde saf Anadolu köylüsü Salim (Burçin Bildik) yolda giderken birden şiddet dolu olaylara karışıyor ve ardı ardına maceradan maceraya sürükleniyor. Kahramanların görevlerini yerine getirirken sürüklendiği mekânlar çoğu kez izleyicinin normalde gitmeyeceği tehlikeli ve egzotik yerler oluyor. Mekânların kısa aralıklarla değişmesi de bu tür filmlerin karakteristik özellikleri arasındadır. Bunun temel nedenlerinden biri olayın olduğundan çok daha hızlı ilerlediği izlenimini oluşturmaktır. Ayrıca çatışma ve kovalama sahnelerinde çekim planlarının süreleri kısaltılarak yüksek bir montaj frekansı elde edilmesiyle de yine olay akışının çok hızlı olduğu izlenimi yaratılabiliyor. Bu tür filmlerin bir başka ortak özelliği de olayın geçtiği araziyi göstermek için açılış planlarında panoramik çekim ölçeğine çokça başvurulmasıdır. Kahramanın bir düşmanı, doğayı, doğaüstü güçleri yenmeye çalışırken yaşadığı maceralarda aynı zamanda sınanıp kendini de kanıtlaması, mutlu sona ulaşılması ve kahramanın ödülünü çeşitli yollardan alması da yine bu tür için genelleştirilebilecek anlatım kalıplarındandır.

1960'lı yıllardan itibaren *road movie* olarak adlandırılan yol filmlerinin sayısında da artış olduğu görülüyor. EASY RIDER (1969) ya da THELMA & LOUİSE (Thelma ve Louise, 1991) gibi klasikleri Hollywood sinemasında ortaya çıkmış olan bu türe Tunç Okan'ın SARI MERCEDES (1992) ya da Fatih Akın'ın uyarlama bağlamında değinilen IM JULI filmi gibi yapımlar dahil edilebilir. Yol filmleri heyecan ve macera öğelerini aksiyon filmlerindeki kadar çok kullanılmayan, yolculuklar, geniş araziler, kişisel

bunalımlar, kendini arama, yeni bir yaşam kurma isteği üzerine kurgulanmış öyküleri anlatıyor. "Hareket halinde olmanın, bireysel başkaldırının ve toplumdan kopup gitmenin türü" (Loist 2013: 271) olarak da görülen yol filmlerinin bir bölümü bu nedenle bir iç yolculuk olarak da alımlanabiliyor. Çoğunun sonunda başkaldıran kahramanın ölümüyle ya da eski rolüne geri dönmesiyle sosyal düzen yeniden kuruluyor. Biçim yönünden ise kameranın da hareket ettiği çekimler (*traveling shot*) ve yine hızlı montaj bu filmlerde çokça kullanılan yöntemler arasında yer alıyor.

3.3.8 Melodram

Melodram[44] sinemada en yaygın anlatım türüdür. Melodramatik olarak nitelenebilen filmler figürlerin kişisel krizlerini, duygu dünyalarındaki çalkantıları merkeze alır ve izleyicinin acıma duygusunun harekete geçirilmesi, hüzünlendirilmesi, figürlerin yaşadığı duygulara benzer duyguları onun da yaşaması üzerine kurulur. Duygusal dram ya da "gündelik dram" (Tunalı 2006: 305) olarak nitelenebilen, fakat tüm acılı olayların ardından mutlu sonla da bitebilen bu tür filmlerin büyük bölümünde aşk acısı, ayrılık ve özlem, arzu ile erdem ikilemi gibi insana dair temel sorunlar önemli bir yer tutuyor. Bu duyguların ve motiflerin geniş izleyici kitlesine hızlıca ve kolayca anlatılması ve başkahraman için empati oluşturulması amacıyla basmakalıp olay çizgilerinden, kaderlerden ve kişilik özelliklerinden, kesin ve vurgulu, hatta abartılı karakterlerden ve oyunculuklardan çokça yararlanılıyor. Bunun bir sonucu olarak görece yüzeysel bir anlatımın seçilmek zorunda kalınması, melodram türünün (en azından film estetiğine ilişkin beklentileri yüksek olan izleyiciler arasında) itibarının çok yüksek olmaması anlamına geliyor. Ancak insanların büyük bölümü sinemaya duyguları izlemek için gittiğinden ve bu tür filmler geniş izleyici kitlesinin beklentilerini karşıladığından (bkz. a.g.e.: 304), sayıca en çok çekilen ve yapımcılar için genelde hasılat riski düşük olan yapımlar melodramlar oluyor.

Anlatılmak istenilen duyguları daha açık biçimde gösterebilmek ve izleyicide de benzer duyguları harekete geçirmek için melodramlarda kullanılan en etkin araçlardan biri de müziktir. "Melodram, eşlik eden

---

[44] Eski Yunancadaki *melos* (melodi) ve *drama* (olay) sözcüklerinden türetilmiş olan melodram kavramı edebiyatta sözlerin daha büyük bir duygusal etki yaratmak üzere müzik eşliğinde dile getirilmesini ifade ediyor. Terim, filmden önce 18. yüzyıldan itibaren tiyatroda ve 19. yüzyıldan itibaren de edebiyatta tür tanımlaması olarak kullanılıyordu (bkz. Tunalı 2006: 29-95).

müziğin duygusal etkileri imlediği dramatik bir anlatımdır" diyen Thomas Elsaesser (Elsaesser 2003: 172) müziğin bu tür filmlerde melodik bir boyut olmaktan öteye geçip bağımsız anlamsal bir boyut olarak kullanıldığını ileri sürüyor (a.g.e. 173). Sinemada melodramın edebiyattakine göre daha çok sayıda ve daha tanınmış örneklerinin ortaya çıkmış olmasında filmin işitsel olanaklarının büyük bir rolü var. Görsel bakımından ise melodramlarda mizansenin büyük bir etkinliğe sahip olduğu, mekânlara sembolik anlam yüklenildiği, yakın plan çekimlerin çokça kullanıldığı, özellikle de duyguların doruk noktasına ulaştığı sahnelerde mimiklerin yakın çekim planlarıyla en ince ayrıntısına kadar gösterilmesiyle duyguların izleyiciye etkin biçimde aktarılmaya çalışıldığı söylenebilir.

Figürlerin iç dünyalarındaki çatışmalar genelde toplumla, çevreleriyle, aileleriyle aşık oldukları kişi ile ilişkilerinde çıkan sorunlardan, yani aşkın önüne çeşitli engeller konulmasından, haksızlığa uğramalarından, bir araya gelmek için artık geç kalmalarından vs. kaynaklanıyor. Birbirini severek bir araya gelmek isteyen iki insan ailelerinin, çevrelerinin ya da koşulların (örneğin sınıf farklılıklarından, farklı dünya görüşlerinden, aileler arasındaki çatışmalardan, taraflardan birinin başkasıyla halihazırda bir ilişki içinde yaşıyor olmasından dolayı vs.) bunu engellemesiyle aşıklar için büyük acılar ve hatta trajik bir son programlanmış oluyor (bkz. Koebner/Felix 2007: 9). Aşıklardan birinin bir başkasıyla evli olmasından dolayı engellenen aşk motifi üzerine kurulu en tanınmış klasik melodramlardan birine örnek olarak Michael Curtiz'in 1942'de çektiği CASABLANCA (1942) filmi gösterilebilir. Kazablanka şehrinde Café Américain'i işleten Rick Blaine (Humphrey Bogart) bir gün karşısında Paris'teki yıllarında aşık olduğu Ilsa Lund'u (Ingrid Bergman) buluyor. Ilsa, Hitler'e karşı Çek direniş hareketini örgütleyen grupta yer alan kocası Victor'u (Paul Henreid) Kazablanka'da bekliyor ve onunla Amerika'ya kaçmayı planlıyor. Rick, Ilsa'ya hala aşık olmasına ve Ilsa'nın da aynı duyguları taşıdığını fark etmesine rağmen onun kocasıyla birlikte Amerika'ya kaçmasına yardım ediyor. İki eski aşığın çektiği aşk acısının sergilendiği uçak başındaki veda sahnesi melodramların izleyiciyi figürlerin duygularının içine çekmekte ne kadar başarılı olabildiğini gösteriyor.

Muhsin Ertuğrul'un 1922 tarihli İSTANBUL'DA BİR FACİA-İ AŞK filmiyle Türk sinemasına giren melodram 1950'lerden itibaren Yeşilçam sinemasının da en çok çekilen film türü oldu. Lütfi Akad'ın 1959'da çektiği YALNIZLAR RIHTIMI gibi az sayıdaki yüksek nitelikli melodrama

karşın çok sayıda yüzeysel yapım sıralanabilir. Buna rağmen Türk izleyicisinde bu türe karşı ilgi azaltmamış görünüyor. Yeşilçam tarzı melodram geleneğinin günümüz televizyon dizilerinde de büyük ölçüde sürdürülmesi, bu türün popülerliğini açık biçimde imliyor. Engellenen ya da olanaksız aşk ('zengin kız fakir oğlan' vs. gibi anlatım kalıpları), günümüzde de melodramlarda hala en çok başvurulan motifler arasında geliyor. Bu tür kurgulara dayalı filmler üstü örtülü olarak katı kurallarında direnen topluma (örneğin toplum kurallarını temsil eden engelleyici baba figürüne) karşı bir eleştiri olarak okunabilse de, bu tür yapımların temel amacının geniş izleyici kitlesini kolay yoldan duygulandırmak olduğu söylenebilir. İyi-kötü, zengin-yoksul, güzel-çirkin, güçlü-zayıf gibi karşıtlıklara ve başka yüzeysel sınıflandırmalara başvurulması elbette yalnızca Yeşilçam melodramlarına özgü bir durum değil, ancak Yeşilçam filmlerinin büyük bölümünün karakteristik sayılabilecek bir özelliği, bu tür kalıpların sorgulanmaksızın ve refleksiyona başvurmadan işlenmiş olmasıdır. Yaşanan tüm çatışmalara ve acılara rağmen mutlu sonla, örneğin aşıkların bir araya gelmesiyle biten melodramların sayısı da az değildir. Aşıkların bir araya gelmediği, ama izleyicinin mutlu son beklentilerini yine de tatmin edebilecek şekilde, aşıkların bir araya gelmesi yerine ahlaki bir mesajla biten SELVİ BOYLUM AL YAZMALIM (1977) buna bir örnek. Atıf Yılmaz'ın aileyi aşkın üstünde bir konuma yerleştirerek yücelttiği ve Yeşilçam'ın en tanımış melodramı olan bu filmde Asya (Türkan Şoray) aşkından fedakarlık ederek çocuğunun biyolojik babası sorumsuz İlyas'ı (Kadir İnanır) değil, çocuğuna ve ona bakacak, bir aile kuracak olan Cemşit'i (Ahmet Mekin) seçiyor. Böylece izleyici için de film mutlu sonun yerini alan, kabul edilebilirlik sınırları içinde yarı mutlu bir sonla bitiyor.

3.3.9 Polisiye film

Bugünkü anlamda polisiye öykünün ilk örneğini Edgar Allan Poe'nun *The Murders in the Rue Morgue* (1841) başlıklı kısaöyküsü oluşturuyor. Bunun ardından polisiye öyküler kısa sürede en popüler edebiyat türlerinden biri haline geldi. Edebiyattaki örnekleriyle anlatım kalıpları bakımından koşutluk gösteren klasik polisiye film de işlenmiş bir suçun (genellikle cinayet, soygun ya da dolandırıcılık) açığa çıkartılmasını, sonunda suçluların yakalanmasını ve bozulan kanun düzeninin yeniden tesis edilmesini ya da bu yönde harcanan çabaları konu ediyor.

Polisiyelerde gerilim atmosferi ve merak duygusu çeşitli biçimlerde oluşturulup yönlendirilebiliyor. Suçun failinin izleyici tarafından daha

başından itibaren bilinmesi halinde failin peşindeki yasa koruyucularının suçun kim tarafından, niçin ve nasıl işlendiğine, olayın nasıl geliştiğine ilişkin araştırma çabalarına tanıklık edilmesi üzerinden gerilim yaratılıyor. Fakat benzer bir gerilim suçlunun kim olduğunun filmin ancak sonlarına doğru ortaya çıkmasıyla da oluşturulabiliyor. Her iki durumda da izleyicinin merakı ve heyecanı filmin bitimine kadar mümkün olduğunca ayakta tutuluyor. Duruma göre izleyiciye polisten ya da dedektiften daha az ya da daha çok bilgi verilmesi, böylece bir bilgilenme farkının oluşturulması da izleyicide merak ve heyecan uyandırmak için kullanılan yöntemlerden. Ayrıca izleyici yanlış ipuçlarıyla yanıltılıp filmin sonunda sürprizle de karşılaşabiliyor. Olaylar suçlunun perspektifinden anlatılabildiği gibi polislerin ya da dedektifin perspektifinden de aktarılabiliyor. Özellikle soygun filmlerinde hazırlık, uygulama ve kaçış aşamalarının soyguncunun bakış açısından anlatılması çokça rastlanan bir yaklaşım. Bu tür filmlerde çokça rastlanan bir özellik, iyi ve kötü figürlerin genelde açık biçimde tanımlanması ve suçun işlenmesiyle bağlantılı olarak aksiyon ve şiddet sahnelerinin bolca kullanılmasıdır.

Polisiye film türü, gangster filmleri, dedektif filmleri, mahkeme ve ajan filmleri gibi alt türleri kapsıyor. Kaçakçılığı, suçluların sosyal ilişkilerini, ruhsal gelişimlerini, suç örgütlerinin işleyişini konu eden gangster filmleri ABD'de 1930'lu yıllarda en parlak dönemini yaşadı. Fakat Francis Ford Coppola'nın 1972'de çektiği ve başrollerinde Marlon Brando ile Al Pacino'nun oynadığı, 1970 New Yorkunda mafya ailelerindeki işleyişleri ve aralarındaki çatışmaları anlatan THE GODFATHER (Baba) gibi daha sonrasına ait olan ve türün klasikleri haline gelen önemli örnekler de bulunuyor. Dedektif filminde ise öykünün işlenmiş bir suçun gizemini koruması üzerine kurulması çokça rastlanan bir anlatım kalıbıdır. Olayı araştıran dedektifin de izleyici kadar bilgiye sahip olduğu örneklerde dedektifin olayı çözümlemek için attığı adımları izleyici de bir anlamda onunla birlikte atmış gibi hissedebiliyor. Dedektif filmleriyle büyük benzerliği bulunan polis filmlerinin odağında genellikle birlikte çalışan bir polis ekibi ve aralarındaki ilişkiler yer alır. Bu bağlamda polisiye ile macera filmi karışımı olan gerilim filmi (İngilizcesi *thriller*) de anılabilir. Bu gruba dahil edilebilecek filmlerde tehlike ve korku anları ile bu tehditten geçici olarak kurtulma anlarının dönüşümlü olarak gösterilmesinin oluşturduğu gerilim atmosferi anlatım süresinin neredeyse tamamı boyunca hakim olur. Bu filmlerde suçluların ya da bir caninin peşindeki kanun adamı ya da araştırmacının kendisi de tehlike altına girebilmekte ya da bir suçun kurbanı olabiliyor. Gerilim filmlerinin

gelmiş geçmiş en iyi örneklerinden biri Hitchcock'un VERTIGO (Ölüm Korkusu, 1957) filmidir. Filmde emekli polis Scottie Ferguson (James Stewart) eski bir okul arkadaşının intihara eğilimli olan eşi Madeleine Elster'i (Kim Novak) izlemesi ve koruması için görevlendiriliyor. Fakat Scottie Ferguson kadının onun gözlerinin önünde kendini bir manastırın çan kulesinden atıp intihar etmesini önleyemiyor. Ancak daha sonra karşılaştığı ve aşık olduğu bir kadının Madeleine'e benzerliği onda dehşetengiz kuşkulara yol açıyor.

Mahkeme filmleri ise işlenmiş bir suçun hukuk önünde incelenmesini konu ediyor, olaylar mahkeme duruşmaları ve diğer hukuk süreçleri etrafında gelişiyor. Bazı mahkeme filmlerinde hukuk sürecinin ardından suçlunun hapishanede yaşadıkları da konu ediliyor. Mahkeme filmlerinin klasiklerinden biri Sydney Lumet'in 12 ANGRY MAN (12 Kızgın Adam, 1957) başlıklı filmidir. Film, altı günlük bir cinayet duruşmasının sonunda jüri üyelerinin 18 yaşındaki zanlının suçluluğuna ilişkin son kararını vermek üzere bir mahkeme odasına çekildiği sahneyle başlıyor. Gergin ve sıcak ortamdaki toplantı uzadıkça bir yandan jüri üyelerinin kendi iç çatışmaları yüzeye çıkarken diğer yandan zanlının suçluluğuna ilişkin görüşleri de yavaş yavaş değişiyor.

Yine bu gruba dahil edilebilecek olan ajan filminde başkahraman sürekli deşifre edilme ve yakalanma tehlikesi altında çalışan gizli bir ajan oluyor çok kez. Gerilim de sempatik bir figür olarak tasarlanan bu ajanın başarısızlığa uğrama tehlikesine dayalı olarak oluşturuluyor. Dünya çapındaki en ünlü örneklerini JAMES BOND filmlerinin oluşturduğu ajan filmlerinde kahraman düşmanı alt etmek için çeşitli becerilerinin yanı sıra ileri teknolojiden de yararlanıyor. Diğer film türlerinde olduğu gibi polisiye filmlerin bu alt türlerinin yanı sıra çeşitli karma türleri de bulunuyor. Polisiye filmle komedinin karışımı olan polisiye komedide ise polisiyenin ciddiyeti ve gerilimi eğlenceli aksiyonlarla ve diyaloglarla bir ölçüde hafifletiliyor. Örneğin FANTOMAS (Fanoma, 1964) filminde komiser Juve (Luis de Funès) sürekli maske değiştiren dahiyane suçlu Fantomas'ın (Jean Marais) peşine düşüyor. Filmde bir yandan ürkütücü Fantomas dehşet saçarken diğer yandan sempatik komiser Juve de kaotik tavırlarıyla ve inatçı takibiyle güldürü unsuru oluyor.

3.3.10 Postmodern film

Postmodern filmi kendi başına ayrı bir tür ya da film estetiği saymak aslında mümkün değildir. Postmodern film öncekilerin yerine geçen yepyeni bir film dönemi olmaktan çok, daha önce ortaya çıkmış olan

türleri, anlatım biçimlerini ve konuları yeniden kullanarak bir bakıma devam ettiriyor. Filmlerin çok çeşitli nedenlerden dolayı postmodern olarak nitelendirilebildiğini belirten Jens Eder'e göre bu tür bir filmi tanımlayabilecek terimler metinlerarasılık, gösterişlilik ve estetikleştirme, kendine gönderme yapmak, yerleşik olana karşı koymak ve yapıbozucu anlatım yöntemleridir. Bu dört özelliğin kesiştiği nokta ise postmodern film kategorisinin çekirdeğini oluşturur (Eder 2008: 11-12). Özellikle de başka yapıtlardan bildik öğelerin ve mitlerin dönüştürme, yapıbozum, yer değiştirme, parodi gibi yollarla bir araya getirilmesiyle yeni ve alışılmadık anlatım biçimleri oluşturulmaya çalışılması burada ayırt edici özellik olarak nitelenebilir. Postmodern filmlerde başka filmlerden diyaloglar, görüntüler, figürler, nesneler bundan önceki film estetiği anlayışlarına göre daha sık alıntılanıyor. Her şeyin artık anlatılmış olduğu anlayışına işaret eder biçimde bir yeniliği ortaya koyma güdüsünün yerini var olanla oynamanın ve bu yolla (da) eğlendirmenin aldığını söylemek mümkündür. Var olanla oynamaya bir örnek olarak Hitchcock'un PSYCHO filmindeki duş sahnesi günümüz sinemasında en çok alıntılanan sahnelerin başında geliyor.[45] Postmodern bir filmin anlaşılması için (parodiye kadar varabilen) bu alıntıların mutlaka fark edilmesi de gerekmiyor. Bu filmler bu tür göndermelerin farkına varılmadan da olay akışına odaklanarak izlenme olanağı sunduğu gibi, göndermeleri fark ederek alt metni okuyabilen bir izleme olanağı da sunuyor ve çoklu anlamlı bir yapıt olduğunu böylelikle vurguluyor. Örneğin uluslararası bir şirketin CEO'luğuna kadar yükselen saf bir köylünün öyküsünü anlatan THE HUDSUCKER PROXY (Bir Şirket Komedisi, 1994) 1930'lu ve 1940'lı yılların Hollywood filmlerine[46] açıkça yapılan çok sayıda gönderme üzerinden öyküsünü anlatan bir film. "Yüzeyde film screwball-comedy tarzında bir komedi olarak karşımıza çıkıyor. Aşırı karikatürize eden

[45] Örneğin Aki Kaurismäki'nin Dostojevski'nin *Suç ve Ceza* romanından 1983'te uyarladığı ve günümüz dünyasında geçen filmi RİKOS JA RANGAİSTUS'ta başka pek çok göndermenin yanı sıra (bkz. Holthöfer 2008: 26-27) mezbahadaki sahnelerin birinde kamera hortumla su tutularak temizlenen kan lekelerinin akışını – PSYCHO filmindeki kamera hareketine benzer biçimde – takip ederek su giderine odaklanıyor (0:03:50-0:04:41). THE SIMPSONS animasyon dizisinin birçok bölümünde PSYCHO filminden aralarında duş sahnesinin de bulunduğu bazı sahneler karikatürize ediliyor. CHEERLEADER MASSACRE (2003) filminde çadır bezinin arkasından bıçak tutan bir elin yaklaştığı sahnede de aynı göndermede bulunuluyor.

[46] Örneğin Harold Lloyd'un gökdelene tırmanmak zorunda kaldığı SAFETY LAST (1923) filmi, Frank Capra'nın MR. SMITH GOES TO WASHINGTON (1939) ve MEET JOHN DOE (1941) gibi filmleri gibi.

çizgileri slapstick ile birleştiriyor ve bildik öykü stereotiplerini sevimli biçimde ironize ediyor: sosyal yükseliş, düşüş ve yeniden yükseliş, aşk, kriz ve mutlu son öyküleri. İkinci bir düzlemde film bilgi sahibi izleyicilere sık örülmüş ve çok katmanlı tarihsel-metinlerarası bir doku sunuyor. Bu doku neredeyse tümüyle klasik Amerikan sinemasına göndermelerden oluşuyor." (Schweinitz 2006: 279) Benzer biçimde Tarantino'nun PULP FICTION (Ucuz Roman, 1994) filmi de alıntılamanın temel bir anlatım stratejisi olarak uygulandığı postmodern yapımlardan biri. Bu filmin en çok göndermeye yer verilen sahnelerinden biri olan dans sahnesinde eski dönemlerin tanınmış müzik ve film yıldızlarının lokalin garsonlarına dönüştürülmesiyle kalınmıyor, Vincent Vega (John Travolta) figürü buradaki dansıyla John Travolta'nın, yani kendisinin SATURDAY NIGHT FEVER (Cumartesi Gecesi Ateşi, 1977) adlı dans filminde oynadığı Tony Manero figürünün dansına göndermede bulunuyor. Bunun gibi göndermeler ve akronolojik anlatım biçimleri, kendi içinde bütünlük oluşturan bir gerçekliğin anlatılamayacağı, çizgisel anlatımın mutlak bir gereklilik olmadığı anlayışını da bir yandan imlemiş oluyor.

Eder'in belirttiği gösterişlilik ve estetikleştirme pek çok postmodern filmde olağanüstü görüntülerin ve seslerin sergilenmesinin yanı sıra sert geçişli ve hızlı montaj, yavaş gösterimler, sıra dışı kamera perspektifleri gibi teknik olanakların kullanımıyla ortaya konuluyor. Bunun altında, estetik kaygıların yanı sıra geniş kitlelere hitap eden, ticari kaygıları dikkate alan bir sinema olmanın da etkisi bulunuyor elbette.

3.3.11 Tarihsel film

Tarihsel film olarak nitelenen yapımlar tarihsel olayları sergilemeye çalışan ya da kurmaca olayları tarihsel bir bağlama oturtarak işleyen filmlerdir. Otantik bir tarihsel dünya yaratmak amacıyla bu filmlerde dekor ve kostüm için doğal olarak özel bir çaba harcanır. Diğer yandan tarihsel filmler tarihsel gerçeklere bağlı kalmaktan çok, bunları ilgi çekici hale getirmeye çalışır ve ele aldıkları dönemin dünya algısını günümüz izleyicisinin anlayabileceği bir dönüşüme tabi tutar. Bu nedenle de bir tarihsel filmden belgesel tarzında tarihsel gerçekleri sergilemesi beklenemez. Tarihsel filmler çekildikleri dönemde tarihi bir olaya nasıl bakıldığına ilişkin çıkarımlarda bulunulmasına olanak sağlar daha çok. Diğer yandan çekildiği dönemi anlatan, yani tarihsel olmayan bir filmin çok sonraları tarihsel film olarak nitelendirilmesi de mümkündür.

Bu türe dahil edilebilen filmlerde tarihteki çatışmalar, savaşlar, fetihler yalınlaştırılarak, basit bir neden-sonuç ilişkisi içinde ve ana hatlarıyla anlatılır. Çok kez bu olaylar bir bireyin kahramanlık öyküsü üzerinden ve dramatikleştirilerek sergilenir. Genele izleyicinin sempatisini kolayca kazanabilen bu başkahramanın karşısında kötü oldukları neredeyse daha ilk bakışta anlaşılan öteki ya da ötekiler yer alır. Bu kahramanlar, karşısında savaştıkları düşman figürler kadar güçlü olmasalar bile, ahlakları ve uğruna savaştıkları ilkeleri onların bu savaşları kazanmalarını sağlar. Bu bakımdan tarihsel filmlerde oluşturulan kahramanlarla macera filmi kahramanları çok kez kesişir. Ayrıca bu bağlamda romantik öğelere yer veren TITANIC (Titanik, 1997), KELEBEĞİN RÜYASI (2013), POMPEII (2014), THE WATER DIVINER (Son Umut, 2014) gibi çok sayıda tarihsel film örneği sıralanabilir. Bu son anılan filmde öykünün Gelibolu'da görev yapmış olan Avustralyalı teğmen Cyril Hughes'ın günlüğündeki notlardan yola çıkarak gerçek bir öyküye dayandırıldığı belirtiliyor. Öyküde Avustralyalı çiftçi Joshua Connor (Russel Crowe) savaşın ardından Gelibolu'da ölen oğullarını aramaya geliyor. İstanbul'da kaldığı otelin sahibi Ayşe (Olga Kurylenko) ile aralarında oluşan aşk da Çanakkale Savaşları'nın ve İstanbul'un işgalinin tarihsel arka planında romantik bir alt öykü olarak işleniyor.

Sinemanın ilk uzun metrajlı tarihsel filmlerinden biri 1913'te Enrico Guazzoni tarafından çekilen ve Romalı General Marcus Vinicius'un Britanya'da zaferle çıktığı savaşın ardından Roma'ya döndükten sonra Hıristiyan köle Lygia'ya aşık olmasını ve sonunda İmparator Nero'nun şehri ateşe vermesini anlatan QUO VADIS? (Nereye Gidiyorsunuz?) oldu. 1951'de Hollywood sinemasında yeniden çekilen QUO VADIS?'in yanı sıra *blue screen* tekniğinin ilk kez kullanıldığı BEN HUR (1959) ve SPARTACUS (1960) gibi filmler daha çekildikleri dönemde tarihsel filmin klasikleri olarak nitelendirildi. Bernardo Bertolucci'nin 1908 yılında iki yaşında tahta çıkan ve beş yaşındayken yine tahtı bırakmak zorunda kalan ve Çin'in son imparatoru olan Puyi'yi anlattığı THE LAST EMPEROR (Son İmparator, 1987), Ridley Scott'un merkezine Romalı komutan Maximus Decimus Meridius'u (Russel Crowe) yerleştirdiği GLADIATOR (Gladyatör, 2000) filmi yakın zamanın en tanınmış tarihsel filmleri arasında. Türk sinemasından ise 1966'dan 1972'ye kadar çekilen ve yedi filmden oluşan MALKOÇOĞLU ve altı filmden oluşan KARA MURAT serisi burada en tanınmış örnekler olarak anılabilir. 15. ve 16. yüzyılda Osmanlı İmparatorluğu'nda önemli hizmetlerde bulunmuş bir ailenin isminden esinlenerek oluşturulan Malkoçoğlu ve yine o döneme konumlandırılan

hayali Kara Murat figürü Hollywood tarzı popülist kaygılarla oluşturulmuş ve tarihsel olaylarla bağlantıları neredeyse yalnızca dekorla ve kostümlerle sınırlı kalmıştır (bkz. Özgüç 2005: 32-37). Türk sinemasında son yıllardan (bilgisayar efektlerinden dolayı da) en çok konuşan tarihsel film ise Ulubatlı Hasan'ın hayat hikâyesinden hareketle İstanbul'un fethini konu alan ve böylece somut bir tarihsel olayı işleyen FETİH 1453 (2012) filmi oldu.

3.3.12 Western

Uzun yıllar boyunca Hollywood Sineması'nın en önemli türü sayılan, ama yalnızca Kuzey Amerika'da değil, tüm dünyada başarı kazanan western Türkçede *kovboy filmi* olarak da adlandırılıyor.[47] Klasik western filmleri yalnızca kendine özgü ikonografisiyle değil, aynı zamanda ve hatta özellikle öykünün geçtiği mekân üzerinden tanımlanıyor. Bu mekânı 19. yüzyıl (daha çok yüzyılın ikinci yarısı) Kuzey Amerika'sı oluşturuyor. Dar anlamda mekân ise genelde tek bir sokak üzerinde dizilmiş bir avuç ahşap ev, şerifin ofisi ve bitişiğindeki küçük hapishane, meyhane ve otel, bozkırlar, çiftlikler, Kızılderili köyleri, çöller ve şelaleler oluyor. Bununla bağlantılı olarak figürler de çiftçiler, kovboylar, silahşorlar, şerifler, haydutlar, altın arayıcıları, kumarbazlar, tren yolu işçileri, Kızılderililer ve kasaba ahalisi gibi gruplardan oluşuyor. Olay örgüleri ise kıtaya yeni gelen yerleşimcilerin Batı'ya doğru göç sırasında ötekilere, çoğu kez de Kızılderililere karşı giriştikleri savaşlara, vahşi doğadaki ilerlemenin zorluklarına, çeşitli kovalamacalara, soygunlara, düellolara dayandırılıyor genelde. İyi ve kötü silahşorlar arasında, suçlularla şerifler arasında, kovboylarla arazi sahipleri arasında, beyazlarla Kızılderililer arasında şiddet ve çatışma temel motiflerden biri ve kınında taşınan tabancada ve kovboy şapkasında simgesini buluyor. İyi ve kötü olanlar çok belirgin biçimde çizilirken neredeyse her zaman en sonunda iyiler kazanıyor ve kötüler tarafından bozulan düzen yeniden inşa ediliyor. Hepsi erkek olan başkahramanlar yalnızlığı seçen, konuşkan olmayan, çok iyi silah kullanan, çok iyi at binen, zorlu koşullara dayanıklı mert figürler olarak çizilerek erkeklik vurgusu ön plana çıkartılıyor. Bu filmlerin görsel özellikleri arasında panoramik çekimlerinin görece sık kullanılması, pek yüksek olmayan montaj frekansına başvurulması ve bu tür için Hollywood yönetmenleri tarafından geliştirilen Amerikan çekimi (bkz. 3.4.3) sayılabilir.

---

[47] Western türünün tarihsel gelişimine ve diğer özelliklerine ilişkin bkz. Abisel 1995 67-115.

Yukarıda da değinildiği gibi western türünün ilk örneği olan THE GREAT TRAIN ROBBERY'nin izleyicilerde büyük ilgi uyandırması, hemen ardından benzer filmlerin çekilmesine yol açtı ve böylece türün Amerikan sinemasında çok kısa sürede yerleşmesini sağladı. André Bazin de buradan hareketle "western, başlangıcı sinemanın başlangıcıyla neredeyse örtüşen tek türdür" (Bazin 1975: 111) diye saptamada bulunuyor. Westernler Hollywood'da özellikle ellili yıllarda en çok çekilen film türlerinden biri oldu ve yetmişli yılların başına kadar ünlü erkek Amerikan oyuncularının en az bir kovboy filminde mutlaka oynaması beklenir oldu. Örneğin John Wayne, Clint Easwood, Henry Fonda, Charles Bronson gibi oyuncular bu filmlerle efsaneleşti. Japonya'da samuray filmlerinin ortaya çıkışında da westernlerin belli bir etkisinden söz edilebilir. İtalyan yapımı *spagetti westernleri*[48] ve 1960'lı yıllarda Karl Mai'ın *Winnetou* kitaplarının filme uyarlanması Avrupa'da bu türün popülerliğini arttırdı. Özellikle Avrupa tarzı westernlerin önemli gişe başarısı kazanması üzerine Türk sineması da bu türe ilgi gösterdi ve Ayhan Işık, Sadri Alışık, Cüneyt Arkın, Yılmaz Güney gibi dönemin ünlü oyuncuların yer aldığı westernler çekildi (bkz. Scognamillo/Demirhan 2005: 101). Yeşilçam'da sayıları otuzu geçen bu 'kovboy' filmlerinin ilki Nuri Akıncı'nın 1962 tarihli siyah-beyaz filmi BEŞ HİKAYE'dir. Türk sinemasında bu türün çekilen en son örneği ise western ile komedinin birleşimi olan ve kısmen tarihsel bir bağlama oturtulan YAHŞİ BATI (2009) filmidir. Western türünün hala ilgi çektiğini örneğin Quentin Tarantino ya da Fatih Akın gibi tanınmış çağdaş yönetmenlerin bu türe ilişkin kalıplardan filmlerinde yararlanmaları gösteriyor.

3.4 Filmin anlatım araçları

Filmin büyüsü, görüntü, ses ve dil kodlamalarını bir araya getiren ve anlatım aracı olarak kullanan melez bir medya olmasına dayanıyor. Filmin anlatım araçları arasında yalnızca filme özgü olan anlatım araçları bulunduğu gibi tiyatroda ve edebiyatta kullanılan anlatım araçları da yer alıyor. Filmin yararlandığı temel araçlar kamera, mizansen, ışık, montaj, ses, efektler, oyunculuk ve anlatıcıdır. Filmin kendine özgü, yani sinematografik olarak adlandırılabilecek anlatım aracı aslında yalnızca kameranın kullanımıdır (çekim ölçekleri, kamera hareketleri, kamera

---

[48] *Spagetti western* terimi (*İtalo western* olarak da biliniyor) 1965-1975 arası dönemde İtalya'da çekilen ve özellikle Sergio Leone gibi yönetmenlerin etkisinde olan western filmlerini tanımlamak için kullanılıyor. Bu filmlerin klasik Hollywood örneklerine göre en büyük farkı ahlaklaştırıcı, geleneksel bakıştan uzaklaşmış ve izleyiciyi eğlendirmeye odaklanmış olmalarıdır.

perspektifi gibi). Mizansen, ışık, ses ve efektler tiyatroda da kullanılabildiğinden, montaja ve anlatıcı merciine edebiyat metinlerinde de çokça başvurulduğundan bunlar filme özgü anlatım yöntemleri değildir. Fakat yine de film bu araçları özgün biçimde bir araya getirir ve kullanır. Bunların her biri filmin estetiğine ve anlam kurup iletmesine farkı ağırlıklarla katkıda bulunur. Filmde kullanılan ve anlamları oluşturan bu anlatım araçlarının genel özellikleri ve bunların nasıl çözümlenebileceği aşağıda ele alınacaktır.

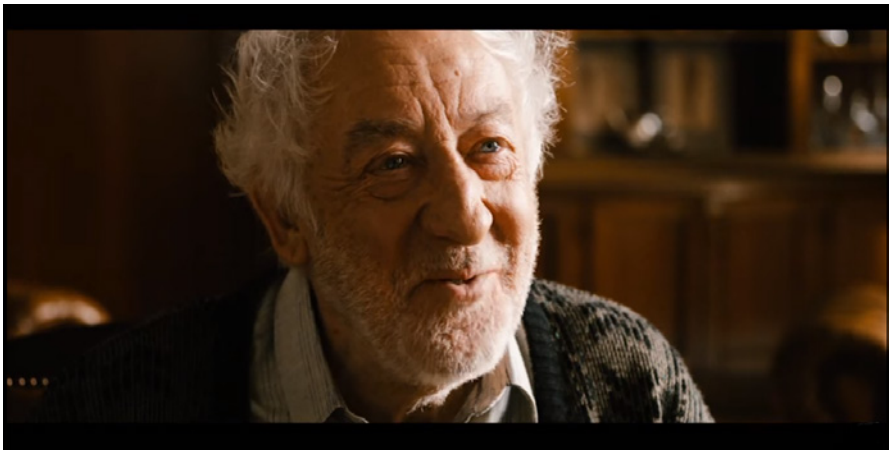
3.4.1 Mizansen

Bir filmi çözümlerken her bir film karesinde görüntülenen her şeyin bir anlamının bulunduğundan ve hiçbir şeyin rastlantısal olarak o görüntüde yer almadığından ilke olarak yola çıkılması gerekir. Bir sahnede sergilenen görüntünün kompozisyonu, yani mizansen, önemli bir anlatım aracı olarak kullanılıyor. Türkçe film terminolojisine Fransızcadaki *mise en scène* teriminden girmiş olan ve 'sahneleme' olarak tercüme edilebilecek olan mizansen terimi bir film karesinde figürlerin ve nesnelerin anlatılmak istenilen olaya ve duygulara, oluşturulmak istenilen dinamizme, durağanlığa, gerilime ya da huzura vs. uygun biçimde bir mekâna yerleştirilmesiyle ve bu mekânda belli bir biçimde hareket etmesiyle oluşturulan görüntü kompozisyonunu ifade eder. Bazin daha önceleri tiyatro alanından bilinen mizansen teriminin film için de kullanılması gerektiğini ve filmin en önemli ölçütü olduğunu ileri sürüyor. 1930'lu ve 40'lı yılların filmlerinden yola çıkan Bazin, film dilinin geliştirilmesi bağlamında mizansenin işlevinin filmde gerçeklik izlenimini oluşturmak olduğunu ve bunun da özellikle derinlik keskinliği kullanılarak ve montajla parçalanmamış tek çekimli sekanslarla sağlanabileceğini, böylece izleyiciye olan bitenin olabildiğince geniş kapsamlı olarak gösterilmesi gerektiğini savunuyor (Bazin 1975: 35). Derinlik keskinliğine ve montajsız sekansa yönelik bu çağrı sonraki yılların filmlerinde pek kabul görmemiş olsa da, mizansenin özellikle atmosferin ve duyguların izleyene aktarılmasında üzerinde durmaya değer bir rol oynadığı, çoğu ana akım filmde mizansen aracılığıyla alımlayıcıya gerçeklik illüzyonunun yaşatılmaya çalışıldığı ve bu nedenle film çözümlemesinde bu anlatım aracının mutlaka dikkate alınması gerektiği kabul edilmektedir.

Görüntü kompozisyonunun oluşturulmasında görüntü içeriğinin yanı sıra görüntü çerçevesinin sınırları (kadraj) da belirleyici etkiye sahip. Bir film karesinin film görüntüsü olarak algılanmasını sağlayan durum,

görüntünün bir çerçeveyle sınırlandırılmış olmasıdır. Çerçeve içinde mekânsal ve orantısal bir ilişki içinde gösterilen şeyler hem gösteren hem de izleyen tarafında doğal olarak anlamsal bir ilişki içine sokulmuş oluyor. Hickethier'in belirttiği gibi, "çerçeve, içinde görünenlerin birbiriyle ilişkili olduğunu ilan ediyor. Gerçeklikte rastlantısal ve önemsiz görünen bir şey çerçeve sayesinde bir iç düzene kavuşuyor." (Hickethier 2007: 44) Bu iç düzen, çerçevenin içinde görünenlerin çerçevenin dışında kalan her şeyden bir bakıma yalıtılmış, kopmuş olmasına dayanıyor, çünkü izleyici önemli bilgilerin çerçevenin içinde gösterileceği, çerçevenin dışında kalanların (*off camera*) ise önemsiz olacağı beklentisiyle filmi izler. Ancak çerçevenin tümüyle ya da kısmen dışında bırakıldığı açıkça belli edilen nesneler, olaylar ve figürler de yine bu göndermeden dolayı çerçevenin içinde görünenlerle bu kez farklı bir ilişki içine (gerilim, merak uyandırma vs.) sokulabiliyor. Örneğin PSYCHO'daki bıçaklama sahnesinde katilin yalnızca kolunun bir bölümünün ve tuttuğu bıçağın görünmesi, tehdit kaynağının ne olduğunun bilinemezliğinden dolayı korku oluşturma efektini güçlendiriyor. Diğer yandan uygulanacak çekim ölçeğine bağlı olarak görüntüde bir bölümü görünen, bir bölümü çerçevenin dışında kalan mekânları, nesneleri ve figürleri izleyici kendi zihninde tamamlıyor. Böylece izleyicinin gösterilenden daha fazlasını "görmesi" sağlanmakta ve çerçeve bir anlamda açık ve daha az algılanır hale geliyor. Buna dayanarak kadrajın, yani görüntü çerçevesinin açık ya da kapalı olduğundan (kapalı ve açık görüntü kompozisyonu) söz ediliyor. Açık çerçevede (Resim 12), yani görüntüdeki önemli nesnelerin ya da kişilerin bir bölümünün çerçevenin dışında kalması durumunda, kesikmiş ya da dışarı taşmış gibi görüntülenmesi, izleyicide daha gerçekçi bir izlenim yaratmak için kullanılıyor. Kapalı kadrajda ise (Resim 13) önemli nesneler, figürler ya da figürlerin yüzleri çerçevenin içinde kesilmemiş biçimde yer alır. Bu durumda izleyici görüntünün kurgulanmışlığını daha kolay sezebilir. Çünkü açık resim kompozisyonunda görüntüdeki nesneler ve figürler rastgele ve dağınık biçimde yerleşmiş gibi bir izlenim oluşurken kapalı görüntü kompozisyonunda daha derli toplu bir genel görüntü izlenimi oluşur ve görüntüde yer alan öğeler tam olması gereken yerdeymiş gibi durur. Ayrıca figürün görüntünün tam ortasına yerleştirilmesi dinginlik izlenimi oluşturmak için kullanılan görüntüleme yöntemlerindendir (bkz. Arslantepe 2012: 28). Örneğin HONIG IM KOPF filminde Alzheimer hastalığına yakalanmış, ama kendisiyle ve yaşamla son derece barışık olan baş figür Amandus Rosenbach'ın (Dieter Hallervorden) hekimle

görüşmesi sırasında görüntünün ortasına yerleştirilerek bu iç huzuru da vurgulanıyor.



Resim 12: HONIG IM KOPF'ta açık çerçeve uygulaması



Resim 13: The GRAND BUDAPEST HOTEL'de kapalı çerçeve uygulaması

Genelde izleyicinin dikkati çerçeveyle sınırlanmış bu görüntünün 'algılanan orta noktası'na kendiliğinden odaklanır. Bu bakma alışkanlığından yağlı boya portrelerde ve vesikalık fotoğraflarda da yararlanılıyor, resmedilen kişinin yüzünün ortası resmin tam ortasında değil, ortanın biraz üstünde yer alıyor. Film çekiminde kullanılacak görüntünün nasıl çerçeveleneceği belirlenirken genelde en önemli olayların bu algılanan orta noktaya yakın yerlerde yer alacağı biçiminde bir ayarlama yapılır. Gözlerimizin genelde doğrudan odaklandığı bu

nokta, resmin geometrik ortasının hafifçe üstünde, görüntünün aşağıdan yukarıya doğru 2/3'lük bölümünde yer alır – bu yatay çizginin sol ya da sağ kenardan ortaya doğru 1/3'lük mesafedeki dikey çizgiyle kesiştiği noktalar temel odaklanma konumlarını oluşturur. Aşağıda Resim 14'te EFKARLI SOSYETEDE (1968) filminde Boğaz kıyısındaki sahnede (1:02:20) anlatımın merkezinde yer alan Efkarlı Arif'in (Sadri Alışık) gözleri film karesinin sağ tarafındaki temel odaklanma noktasına yaklaşık olarak yerleştirilmiş durumda (aşağıdan yukarıya doğru görüntünün 2/3'ü ile sağdan sola doğru 1/3'ünün kesiştiği noktada). Dinleyici konumundaki Selma (Filiz Akın) ise yalnızca geri planda durmuyor, aynı zamanda bu odaklanmanın dışında da bırakılıyor ve böylece izleyicinin tüm dikkatinin Efkarlı Arif'e yönelmesi sağlanıyor.



Resim 14: Efkarlı Arif'in yüzü (gözleri) yaklaşık olarak algılanan orta noktasında

Kadrajın üçe üçlük bölümlere ayrılarak yerleştirme yapılaması bir figürün bir yerden bir başka yere doğru hareket ettiği sahnelerde de genelde uygulanır. Böyle bir sahnede (örneğin yürüyen) figür sağdan ya da soldan üçte birlik bölüme yerleştirilir, hareket yönü tarafında ise üçte ikilik boş alan kalır. Hareket yönündeki üçte ikilik bölümün boş bırakılmasına İngilizcede *lead room*, yani hareket alanı denilir. Bu alan, (örneğin figürün henüz hareket etmediği ya da duraksadığı bir durumda) hareketin yönünü izleyiciye belli eder.

Çerçeve içinin düzenleme biçiminin yanı sıra bu çerçevenin formatı da mizansene etki eder. Format, perdeye yansıtılan görüntünün yüksekliği ile genişliği arasındaki orantıya göre tanımlanır. Günümüzde sinemada (ve

artık televizyon yayınlarında da) çok yaygın biçimde kullanılan 16:9 formatı özellikle geniş mekânların ve manzaraların çekiminde görüntüye daha çok alanın, nesnenin ve figürün girmesine olanak sağlıyor ve böylece görüntü kompozisyonunda mekânın daha etkin biçimde vurgulanması mümkün oluyor. 1950'lerde ve 60'larda sinemada yayın olarak kullanılan *cinemascope* gibi geniş formatlarda ise figürler olduklarından biraz daha kısa (ve geniş) görünüyor, yakın çekimde dahi figürün sağında ve solunda görece geniş bir alan kalıyor ve bu da yine (bu alanların anlatımın bir parçası olamaya devam etmesiyle) görüntü kompozisyonuna etki ediyor.

Görüntü kompozisyonu oluşturulurken, tıpkı fotoğrafta ya da resim sanatında olduğu gibi çizgilerden, şekillerden ve yüzeylerden, hareketlerden ve konumlardan yararlanılır. Oluşturulan kompozisyon aracılığıyla izleyicinin dikkati görüntünün algılanan orta noktasının dışındaki bir noktaya ya da bölgeye de yönlendirilebilir ya da belli bir atmosfer oluşturulabilir. Görüntüde sahnelenen mimari, mekân boyutları ve biçimleri, mobilyalar, figürlerin bulunduğu konumlar da yine bu atmosferin oluşturulmasına önemli katkı sağlar. Bu anlamda mizansen, Monaco'nun ifadesiyle, bir sahnenin izleyici tarafından nasıl okunacağını yönlendirebilir (Monaco 2008: 187). Bordwell ve Thompson da benzer bir yaklaşımla mizansene bakılarak yönetmenin o sahneyi nasıl yönettiğinin saptanabileceğini belirtiyor (bkz. Bordwell ve Thompson 2013: 113-119). Mizansen oluşturulurken aynı şekilde ışıktan, gölgelerden ve renklerden, kamera perspektifinden ve hareketlerinden de yararlanılıyor.

Örneğin Orson Welles'in LE PROCES (Dava, 1962) filminde bir sabah saat altıda iki memurun Josef K.'yı (Antony Perkins) tutuklamak için odasına geldikleri sahnede (Resim 15) odanın tavanın normalden çok alçak olduğu hemen dikkati çekiyor. Tavanın basıklığı, tedirginlik içinde kendini savunmaya, suçsuzluğunu vurgulamaya çalışan Josef K.'nın ruh halinin mimarideki dışa vurumu olarak okunabilir. Josef K.'nın pijamalı, memurların takım elbiseli olması da kurbanın çaresizliğini, memurların ona karşı üstünlüğünü ve gücünü vurguluyor.



Resim 15: LE PROCES'te Josef K. odasında dedektifin karşısında

Görüntü kompozisyonu oluşturulurken genelde ön, orta ve arka plan diye ayrıma gidilerek sahne tasarımı yapılır. Ön planda duran nesneler ve figürler orta ve arkadakilere göre daha büyük (ve daha önemliymiş, ağırlıklıymış gibi) görünür; böylece yerleştirme yoluyla bunlar arasında bir sıradüzen oluşturuluyor. Dedektif A (Arnoldo Foà) Josef K.'dan çok daha kısa boylu olmasına rağmen görüntünün ön planına yerleştirilmiş olmasından dolayı onunla aynı boyda ve daha iriymiş gibi görünüyor. Görüntünün orta planına yakın bir yere yerleştirilmiş olan Josef K.'nın bir köşenin önünde ve vücudunun dedektife ve izleyiciye göre yan duruyor olması, onun içinde bulunduğu sıkıntılı durumun dışa vurumu olarak okunabiliyor. Görüntünün arka planında duvar kenarında bir pikap dolabının bulunması ise Josef K.'nın daha fazla geriye gitmesinin de engellendiği, yani figürün iyice köşeye sıkışmış olduğunu anlatıyor. Oyuncuların kadraj içindeki duruşunun yanı sıra hareketleri de izleyiciye ruh hallerini ve kişilik özelliklerini belli etmek için kullanılabiliyor. Bu sahnede Josef K. odanın içinde sürekli hareket halindeyken ve güvensiz duruşlar sergilerken memur bulunduğu noktada kalarak istikrarı ve gücü temsil ediyor. Ayrıca Latin harfleriyle yazıyı soldan sağa doğru okuma alışkanlığına paralel olarak izleyici bir film sahnesindeki kompozisyonu gözlerini genelde soldan sağa doğru kaydırarak taramayı yeğleniyor. Bu sahnede de izleyicinin gözünün soldan sağa doğru kayacağı düşünüldüğünde, solda duran dedektiften köşedeki başkahramana doğru bir hareket yönü, bir tehdit yönelmesi izlenimi oluşuyor. Bu bağlamda sağa doğru uzanan hatlar gidiş, sola doğru uzananlar ise geliş, soldan sağ yukarıya doğru uzanan çizgiler (yollar, merdivenler, yamaçlar vs.) çıkış,

soldan sağ aşağıya doğru uzananlar iniş izlenimi oluşturuyor (bkz. Monaco 2002: 194-195).

Oyuncuların hareketsiz bir halde durmalarıyla da belli bir mizansen oluşturulabiliyor, yani oyuncuların hareketleri kadar hareketsizlikleri de bir anlatım aracı olarak kullanılabiliyor. Örneğin Nuri Bilge Ceylan'ın 2008'de Uluslararası Cannes Film Festivali'nde mizansen ödülünü (*Prix de la mise en scène*) alan ÜÇ MAYMUN başlıklı melodramında uzun çekim planlarında iki başfigürün denize bakan oturma odası penceresinin önündeki yemek masasında ya da terasta oturdukları yerde birbiriyle konuşmadan ve çok az hareket ederek kalmalarıyla oluşturulan durağan, hatta neredeyse donuk görüntü kompozisyonları figürler arasındaki yabancılaşmayı görsel olarak anlatmak için kullanılıyor. Aşağıda Resim 16'da ise aynı filmde baba (Yavuz Bingöl) ve oğul (Ahmet Rıfat Şungar) görüntü çerçevesinde birbirine daha yakın konumlara yerleştirilerek onlara daha uzakta duran anneye (Hatice Aslan) olan içsel mesafeleri dışa vuruluyor. Ortadaki masa ve pencere mekânı ve figürleri belirgin biçimde iki gruba bölüyor. Ayrıca görüntünün alt ve üst bölümlerinde ortaya göre daha az ışık kullanılarak dikkatin figürlerin duruşlarına yönelmesi sağlanıyor. Baba diğer figürlere göre kameraya daha uzak olmasına rağmen yüzü algılanan orta noktaya daha yakın olduğundan daha çok dikkat çekiyor ve bir bakıma görüntünün merkezini oluşturuyor. Aralarındaki uçurumu vurgulamak için de üç figür farklı yönlere doğru duruyor. Hasan Akbulut'un da ifade ettiği gibi Ceylan'ın bu filminde "ekonomik ve duygusal yoksunluk, bakışlarda, bedensel duruşlarda, kişiler arasındaki mesafede cisimlenir." (Akbulut 2012: 130)



Resim 16: ÜÇ MAYMUN'da mizansen aracılığıyla figürler arasındaki ilişkilerin örtük biçimde anlatımı

Yukarıda da belirtildiği gibi mizansen çekim planlarını ve ölçeklerini, ışığı, sesi ve oyunculuğu da kapsıyor. Bu anlatım olanakları aşağıda ayrı olarak ele alınıyor.

3.4.2 Çekim planı

Kameranın belli bir süre kesintisiz biçimde çektiği ya da diğer bir ifadeyle kesintisiz biçimde gösterilen tek parçalık görüntü akışı çekim planı ya da kısaca plan olarak adlandırılır. Bir filmin anlatımı, çok sayıda çekim planının arka arkaya gösterilmesiyle oluşur. Romanda bir tümcenin öncesindeki ve sonrasındaki tümceler bağlamında anlamını kazanması gibi bir filmde de arka arkaya dizilen çekim planları birbiriyle etkileşim içinde anlamını kazanır. Filmin en küçük anlatım birimi olarak nitelendirilebilen çekim planlarının süresi büyük farklılıklar gösterir ve bu sürelerin uzunluğu ya da kısalığı film için seçilmiş olan anlatım biçimiyle yakından ilintilidir.[49] Bir film sekansı tek bir planla çekilebileceği gibi onlarca uzun ya da kısa plandan da oluşabilir. Birbirini izleyen planların süreleri ne kadar kısaysa, o kadar dinamik bir anlatım izlenimi[50] elde edilir. Özellikle aksiyon filmi olarak adlandırılan yapımlardaki çok hareketli sahneler yarım saniyenin bile altına düşebilen çok kısa süreli planlardan oluşabiliyor. Örneğin James Bond filmleri dizisinden JAMES BOND: CASINO ROYAL'de (2006) inşaat alanında geçen sekansta James Bond (Daniel Craig) tarafından kovalanan Obanno (Isaac de Bankolé) toplamda iki saniye süren bir hareketle boruların arkasına atlayıp belinden silahını çekip James Bond'a yöneltiyor [0:11:32-0:11:34]. Burada yaklaşık bir saniye süren silah çekme hareketinin bile ikiye bölündüğü, hareketin yarıdan sonrasının figüre biraz daha yaklaştırılmış bir ölçekle ve ayrı bir planda çekildiği dikkatli bir izlemede gözden kaçmıyor. Bir saniye bile sürmeyen ve tek bir hareketi içeren bir çekimin[51] bölünmesinin getirdiği ek zahmetin yönetmen tarafından göze alınmış olması, aksiyon sahnelerindeki dinamizmin oluşmasında çekim planı sürelerinin ne kadar

---

[49] İlk filmler film malzemesinin getirdiği teknik zorunluluktan dolayı tek plandan oluşuyordu. Daha uzun metrajlı film malzemesinin üretiminin ve kullanımının mümkün hale gelmesiyle birlikte daha uzun ve birden fazla plandan oluşan filmler çekilmeye başlandı.

[50] Burada izlenimden söz edilmesinin nedeni, yavaş ilerleyen bir olayın ya da hareketin dahi plan süreleri kısa ve bununla bağlantılı olarak montaj frekansının yüksek tutulmasıyla izleyiciye olduğundan çok daha hızlıymış gibi gösterilebilmesidir.

[51] Hareketi iki kez çekmemek için farklı konumdaki iki ayrı kamerayla aynı anda kayıt yapılmış ve montajda her bir kameranın çektiği görüntüden belli bir bölüm kullanılmış olabilir.

belirleyici olduğunu gösteriyor. Yavaş ve sakin bir anlatımın seçildiği filmlerde ise plan süreleri genelde daha uzun oluyor. Diğer yandan uzun süreli planların izleyicide dinginlik izlenimi oluşturmadığı bazı örnekler de var. Örneğin Alfred Hitchcock'un iki arkadaşın eski bir sınıf arkadaşlarını mükemmel cinayeti denemek amacıyla öldürdüğü THE ROPE (İp, 1948) adlı 80 dakikalık polisiye-dramı tek bir mekânda geçiyor ve yalnızca 6 uzun plandan oluşuyor. Bu 6 plan arasındaki montaj geçişleri de belli belirsiz tutulduğundan sanki tek planlık bir çekim yapılmış gibi bir izlenim oluşuyor. Buna rağmen film yavaş bir anlatım izlenimi oluşturmuyor. Bir başka örnek olarak Brian De Palma'nın SNAKE EYES (Yılan Gözler, 1998) adlı gerilim filminde bir boks maçı öncesini anlatan giriş sekansı 13 dakikaya yakın süren ve steadycam ile çekilmiş tek, ama çok hareketli bir plandan oluşuyor.

Günümüz sinemasında yaklaşık 6-10 saniyelik bir çekim planı süresini normal uzunlukta bir çekip planı olarak nitelendirmek mümkündür. Çekim planlarının süresi bunun ne kadar altına inerse o kadar hızlı, ne kadar üstüne çıkarsa da o kadar yavaş bir montaj frekansı ve bununla birlikte düşük ya da yüksek bir anlatım hızı izlenimi oluşur. Ancak bu süreler için kesin tanımlar bulunmadığını, sinemanın dönemlerine ve film türlerine göre önemli farklılıkların görüldüğünü, bir filmin bütününe bakarak plan sürelerinin kendi içinde değerlendirilmesinin daha doğru sonuçlar vereceğini burada belirtmek gerekir. Kameranın daha uzun süre kesintisiz biçimde çektiği nesnelerin ya da figürlerin filmin içinde daha önemli bir yer tuttuğu ve önemsiz şeyleri daha kısa süreyle gösterdiği varsayımı da genelde doğru olmakla birlikte figürlerin ya da nesnelerin vurgulanması başka etkenlere de bağlı olabiliyor (bkz. Kuchenbuch 2005: 42). Özetle bir filmin çözümlemesinde çekim planı sürelerinin belirlenmesi, birbiriyle karşılaştırılması, montaj ritmine ve bununla birlikte anlatımın dinamizmine ilişkin önemli ipuçları verecektir ve başka bilgilerle birlikte filmin anlaşılmasına katkıda bulunacaktır.

3.4.3 Çekim ölçeği

Çekim ölçeği terimi kamera gözünün bir figüre, nesneye, mekâna, manzaraya, olaya ne kadar mesafeden baktığını ifade eder. Diğer bir anlatımla kadraj içindeki görüntüde bir nesnenin ya da figürün ne kadarının, ne kadar çok ya da az şeyin yer alacağı, seçilmiş olan çekim ölçeğine bağlıdır. Aynı zamanda çekim ölçeği kamera gözünün neleri vurguladığına, yani nelerin daha ayrıntılı görünmesini istediğine de işaret eder (Kuchenbuch 2005: 42). Çekim ölçeklerinin tanımlanmasında

literatürde bazı farklı görüşler[52] bulunmakla birlikte kamera ile figür arasındaki mesafeyi esas alan genel bir yaklaşımın yerleşmiş olduğu söylenebilir. Buna göre çekim ölçeği, görüntüdeki insan bedeninin büyüklüğü esas alınarak, kadrajla sınırlanmış görüntü alanında bu bedenin ne kadarının göründüğüne göre tanımlanır. Buradan hareketle bir insanın tepeden tırnağa kadraja sığdığı bir görüntüyü (boy çekim) normal çekim ölçeğine sahip bir görüntü olarak düşünmek gerekir. Ayakta duran normal boydaki bir insan bedeninin kadrajın alt kenarından üst kenarına kadar yer alabilmesi için kamera ile bu kişi arasındaki mesafenin normal bir objektifle yaklaşık üç metre olması gerekir. Görüntülenen figür ya da nesne ile kamera arasındaki mesafe ne kadar artarsa, figürün ya da nesnenin görüntüde kapladığı alanın görüntünün tamamına oranı o kadar azalır. Görüntüde insan bedeni olmadığı, yalnızca bir nesne ya da mekân (manzara) bulunduğu durumda ise bu nesnenin yanında ya da mekânın arka planında bir insanın durduğunu varsayıp bu hayali insan bedeninin görüntülenen toplam alana olan oranı esas alınarak çekim ölçeğin ne olduğu belirlenebilir. Örneğin görüntüde kameradan yirmi metre uzaktaki bir ağaç yer aldığında bu ağacın büyüklüğünden yola çıkarak değil, bu ağacın yanında ya da hemen önünde bir insanın durduğunu varsayıp bu insanın görüntü alanında oranından hareketle çekim ölçeğini saptayabiliriz.

Çekim ölçekleri, görüntüdeki figürleri ya da nesneleri çevreleriyle belli bir ilişkiye sokmak için kullanılabileceği gibi, izleyicinin olaya kendini ne denli kaptıracağı üzerinde de etkilidir. Bir sahnede birbirini izleyen planlarda farklı çekim ölçeklerinin kullanılması (örneğin önce uzak çekim, ardından ayrıntı çekim), dikkatin bu sahnedeki belli ayrıntılara yönlendirilmesini sağlayarak anlatısal bir etki yaratır, ikinci planda gösterilen ayrıntının hangi bütünün parçası olduğunu belli eder, ayrıca sahneye bir hareketlilik de katar. Sinema perdesinde olan bitenin uzak ya da yakın görünmesi, izleyicinin bu olan bitene ilişkin duygularını doğrudan yönlendirilebilecek niteliktedir. Örneğin filmde vurulma anı yakından gösterilen figüre karşı oluşan empati, vurulduğu uzaktan görülen bir figüre göre genelde daha çok olur, çünkü figürün yakından görüntülenmesi izleyicinin daha çok ayrıntıyı (bu durumda yara izi, kan, yüz ifadesi, acıya ilişkin sesler vs.) görebilmesini sağlar.

---

[52] "Biri için bir yakın çekim olan bir başkası için «büyük çekim» olabiliyor ve hiçbir akademi bir boy çekim ölçeğinin uzak çekime dönüştüğü ve uzak çekimin panoramaya dönüştüğü noktayı şimdiye kadar belirleyemedi." (Monaco 2008: 201)

Çekim ölçekleri aşağıdaki gibi sınıflandırılabilir:

Ayrıntı çekim: Bu çekim ölçeğinde figürün yalnızca gözleri, eli, parmağı ya da bir nesnenin yalnızca belli bir bölümü görünür ve böylece çok belirgin biçimde vurgulanmış olur (bkz. Resim 17). Özellikle de gözlerin duyguları ifade etme gücünün çok yüksek olması nedeniyle duygusal sahnelerde yakın göz çekimlerine başvurulur. Ayrıntı çekim, gösterilenin öncesinde olmuş ya da sonrasında olacak bir şey için gerekçe ya da açıklama oluşturmak için de kullanılır (Mikos 2008: 198). Örneğin bir aksiyon filminde ayrıntı çekimde yerinden oynayıp kopan bir vida gösterildikten sonra bunu izleyen uzak çekim ölçeğinde bir otomobilin takla atmaya başladığı gösterildiğinde izleyici burada kopan vida ile otomobilin takla atması arasında bir neden-sonuç ilişkisini okur. Ayrıntı çekim figürlerin dikkatli bakışlarının nereye odaklandığını anlatmak için de kullanılır. Ayrıntı çekimde figürün gözlerini belli bir yöne doğrulttuğunun gösterilmesinin ardından daha büyük bir çekim ölçeğinde bir nesnenin gösterilmesi, figürün dikkatini bu nesneye verdiğini anlatır.



Resim 17: PEEPING TOM'da ayrıntı çekim ölçeği

Yakın çekim: Portre çekimi olarak da adlandırılabilen bu çekim ölçüsünde figürün başı tümüyle görünür ve izleyicinin bakışının figürün yüz ifadesine odaklanması sağlanır (Resim 18). Çok kez omzun ucu ve boyun da görüntüye girer. Figürün mimikleri vurgulandığından ve büyük bir yakınlık izlenimi yarattığından genelde izleyicide belli duyguları oluşturmak, figürle özdeşleşmesini sağlamak için kullanılır. Özellikle zihinsel süreçlere ve figürün iç dünyasında olup bitenlere işaret edilmek istenildiğinde figürün yüzünün yakın çekim ölçeğindeki görüntüsünden yararlanılır.



Resim 18: THE GOOD, THE BAD AND THE UGLY'de yakın çekim ölçeği

Göğüs çekim: Figürün göğsünden başının üstüne kadarı görüntüde yer alır. Özellikle konuşma sahnelerinde kullanılan bu çekim ölçeğinde mimikler ve kısmen de beden dili vurgulanır. Ayrıca figürlerin nereye baktıkları da anlaşılabildiğinden (Resim 19), bu yolla izleyiciye figürün kafasının içinden geçenlere ilişkin bilgi de verilebilir. Figürün çevresinde neler olup bittiği ise ancak kısmen görüntülenir.



Resim 19: LOLA RENNT'te göğüs çekim ölçeği

Bel çekim: Figürün belden yukarısı görüntüde yer alır (Resim 20). Çok yakın çevresi de göründüğünden, içinde bulunduğu ortamla ilişkisinin anlaşılması bir ölçüde sağlanır. Figürlerin konuşurken yararlandığı mimiklerinin fark edilmesi ve anlaşılması daha az önem taşıdığında, buna karşın vücut dilinin ve yakın çevresinin daha belirgin

olması gerektiğinde bu çekim ölçeği kullanılır. Bu özelliklerinden dolayı bel çekiminde yan yana duran iki figür arasındaki diyalog sahnelerinde de çokça yararlanılır.



Resim 20: KAFKAS DER BAU'da bel çekim ölçeği

Diz çekim: Amerikan çekim diye de adlandırılan bu çekim ölçeğinde figürün vücudunun dizden yukarısı, yani üçte ikisi görünür. Hollywood sineması bu çekim ölçeğini Western filmlerindeki düello sahnelerinde silahşorun silahını kabzasından çektiğinin de görülebilmesi için geliştirdi. Figürün yüz ifadesi ve el kol hareketleri çok iyi görülebildiğinden vücut dili ve çok yakın çevre bu tür çekim ölçeklerinde açık biçimde anlaşılabiliyor (Resim 21).



Resim 21: DÜĞÜN DERNEK'te diz çekim ölçeği

Boy çekim: Bu çekim ölçeğinde figür kadrajda yaklaşık olarak tam boy görünür. Figürün sağında ve solunda kalan görüntü alanı sayesinde olayın geçtiği yakın çevre de ana hatlarıyla anlaşılır. Ne figür ne de içinde bulunduğu çevre görüntüde çok baskın değildir, bu bakımdan dengeli bir dağılım söz konusudur. Genelde tüm vücudun vurgulanacağı hareketlerin ve figürün çevresi ile ilişkisinin açıkça gösterilmesi gereken sahnelerde uygulanır (Resim 22).



Resim 22: Le Proces'te boy çekim ölçeği

Uzak çekim: Görüntüdeki figürün ya da figürlerin boyu, görüntünün toplam yüksekliğinin yarısına yakındır (Resim 23). Bu çekim ayarında çevre de en az figür kadar baskındır. Figürün yüz ifadesine ilişkin ayrıntılar pek belli olmaz, ancak hareket ettiği olay ortamın genel özellikleri (nasıl bir yer, hangi mevsim, günün hangi vakti gibi) açıkça görülebilir. Burada figürlerden çok ortam baskındır. Uzak çekim, özellikle önceki ve sonraki olaylarla bağlantıların, figürün nasıl bir aksiyon ortamında hareket ettiğinin gösterilmesi amacıyla kullanılır.



Resim 23: KIŞ UYKUSU'nda uzak çekim ölçeği

Panoramik çekim: Bu çekim ölçeğinin uygulandığı görüntülerde geniş bir doğa manzarası, bir coğrafya, bir şehir, yapılar vs. yer alır ve insanlar zar zor seçilebilecek kadar küçük kalır (Resim 24). Genellikle yüksekçe bir noktadan yapılan bu çekimlerde izleyiciye ortam ve durum hakkında bilgi verilmesi, bir atmosfer ya da beklenti yaratılması amaçlanır. Bir yerleşim yerinin görüntülenmesi halinde mimari üzerinden öykünün geçtiği coğrafyaya, şehre, tarihsel döneme ya da mevsime ilişkin bilgiler de izleyiciye iletilebilir. Tüm bunlardan dolayı bu çekim ölçeği genelde bir filmin ya da filmin aşamalarından birinin başında ortamı tanımlamak ve figürlerin ortamla ilişkisini anlatmak için kullanılır (ayrıca bkz. Onaran 1986: 36-37).

Bir sahnede ya da sekansta genelde çeşitli çekim ölçekleri kullanılabileceği gibi figürün kameraya olan uzaklığının değişmesi yoluyla, kameranın hareket etmesiyle ya da zoomlama yapılarak aynı çekim planı içinde de çekim ölçeği değiştirilebilir. Çözümlemede gerek duyulması halinde bir 'çekim ölçekleri profili' oluşturmak üzere bir sahnedeki, sekanstaki ya da filmin tamamındaki çekim ölçekleri tek tek belirlenerek bir grafikte bunların dağılımı gösterilebilir. Bu çekim ölçeği profili ve kameraya ilişkin veriler birlikte incelenerek, filmde kameranın nasıl kullanıldığına ilişkin saptamalarda bulunulabilir (bkz. Kuchenbuch 2005: 48-52).



Resim 24: THE WATER DIVINER'da panoramik çekim ölçeği

Çekim ölçeklerine ilişkin şu gibi sorular sorulabilir:

- Filmde belirgin biçimde daha sık kullanılan bir çekim ölçeği var mı?
- Çekim ölçekleri arasındaki geçişler montajın yanı sıra dikkat çekici sıklıkta figür hareketleriyle de gerçekleştiriliyor mu?
- Çekim ölçeklerine anlatısal işlevler yüklenmiş mi?

– Filmde daha çok açık kadraj mı kapalı kadraj mı kullanılıyor?

3.4.4 Kamera perspektifi ve hareketleri

Kamera, olayları çeşitli çekim ölçekleriyle ve farklı uzunluklardaki planlarla aktarırken bu olaylara aynı zamanda belli bir perspektiften de bakar. Kamera perspektiflerinin ve hareketlerinin bir filmin anlatımı ve estetiği üzerinde belirleyici etkisi olabiliyor.[53] Çünkü kameranın bu eylemleri, görüntülenenlerle (nesne, özne) alımlayıcı arasında çoklu ve karmaşık ilişkilerin kurulmasına yol açar (bkz. Lohmeier 1996: 53; Monaco 2008: 93). Bu bağlamda Wolfgang Gast'a göre perspektifler yönetmenin ve kameramanın o sahnede sergilenen olaya bakışını yansıtır ve diğer biçimsel ve içeriksel araçlarla birlikte onların neyi ya da nasıl anlatmak istediğini gösterir. Aynı zamanda perspektif gösterilen şeylere farklı nitelikler kazandırabilir ve görüntülenen bir olayın, nesnenin ya da figürün her zaman belli bir şekilde bakmaya dayalı gösterimin bir sonucu olduğunu belli eder. Bunun yanı sıra perspektifler izleyiciyi belli bir algılama rolünü kabul etmeye de zorlar (Gast 1993: 24). Kameranın nerede durduğuna ya da nasıl hareket ettiğine bağlı olarak izleyicide görüntüdeki figürlere ve nesnelere karşı uzaklık, yakınlık, empati ya da antipati ve hatta korku oluşturulabilir. Bu nedenle bir filmde kameranın bu olanaklarının nasıl kullanılmış olduğu bir filmin çözümlemesinde ele alınması gereken temel öğelerdendir.

Bir filmde izleyicinin görebilecekleri, kameranın çektikleriyle sınırlıdır. Bu nedenle izleyicinin izleme konumu, kameranın görüntüleme konumuyla örtüşür.[54] Hickethier'e göre izleyici görüntü çerçevesinin içine bakarken kameranın onun adına görüntülediği bir dünyaya bakıyormuş gibi bir izlenime kapılır (Hickethier 2007: 54). Kameranın değişen konumlardan çekim yapması ve böylece görüntüdeki figürleri görüntü alanına oranla farklı büyüklüklerde göstermesi sonucunda izleyicide bulunduğu konum sanki değişiyormuş gibi bir izlenimin oluşması da buna dayanır. İzleyicinin gözü olarak düşünülebilecek kameranın kendisi görüntünün içinde değildir, fakat çekimin yaklaşık olarak nereden yapıldığı görüntüye bakılarak kolayca anlaşılabilir ve bu nedenle kamera konumu ya da perspektifi her zaman görüntüden yola çıkılarak

---

[53] Hatta, Oğuz Adanır'ın da belirttiği gibi, izleyicinin gördüklerini anlamlandırması için önce nasıl bir perspektif uygulanmış olduğunu kavraması gerekiyor (Adanır 2012: 56).

[54] Bu ifadede izleyicinin sinema perdesine ya da ekrana olan uzaklığı ve bakma açısı dikkate alınmamıştır.

okunabilen bir bilgidir ve yukarıda değinildiği gibi yönetmenin/kameramanın görüntüleme stratejisi hakkında meta düzlemde ipuçları verir.

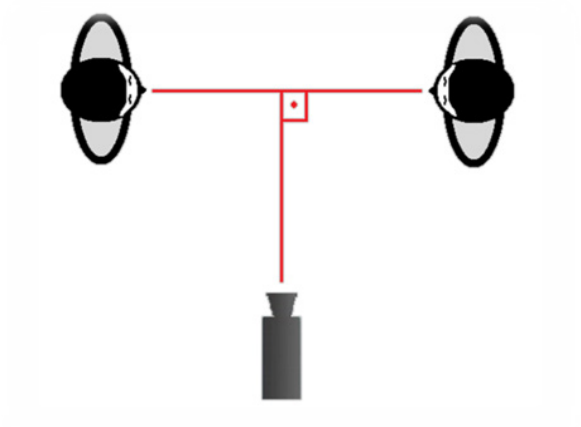
Kamera perspektifi, hem kameranın yatay ekseni ile görüntüdeki nesnelerin yatay ekseni arasındaki ilişkiye göre hem de kameranın dikey eksende bulunduğu konuma göre ifade edilir. Buradan hareketle dikey eksende kamera perspektifi kabaca üçe ayrılabilir. Bunlar *normal bakış*, *tepeden bakış* ve *alttan bakış* biçiminde tanımlanabilir (ayrıca bkz. Demircan/Kurt 2001: 42-43). Normal bakışta kamera figürlerin yaklaşık olarak göz hizası yüksekliğine yerleştirilir. Bu da gündelik yaşamda başkalarının başkalarını, nesneleri ve mekânları algılama perspektifimizle aynıdır, yani kameranın yatay ekseniyle figürlerin gözlerinin yatay ekseni yaklaşık aynı yüksekliktedir. Tepeden bakışta ise kamera figürlere ya da mekâna göre daha yüksek bir konumda bulunur. Alttan bakışta ise kamera figürlere ya da mekâna göz hizasının belirgin biçimde altında kalan bir noktadan bakar. Tepeden bakış ve alttan bakış psikolojik bir atmosfer yaratılmasına katkı sağlar ve bu perspektiflerde normal bakış yüksekliğine göre ne kadar büyük fark varsa, psikolojik etki potansiyeli de o kadar büyük olur. Tepeden bakışta söz konusu figür ya da nesne olduğundan daha küçük görünür ve izleyicide bir üstünlük, duruma hakim olma duygusu yaratırken, alttan bakışta bunun tersine figürler ve nesneler olduğundan daha büyük görünür ve izleyicide baskı altına alınmışlık duygusu oluşur.



Resim 25: Kamera bagajdan yukarıya doğru bakıyor

Quentin Tarantino'nun PULP FICTION filminde kiralık katiller Vincent Vega (John Travolta) ve Jules Winnfield (Samuel L. Jackson) bir görev yerine geldiklerinde arabalarından inip silahlarını bagajdan alarak kuşanıyor (Resim 25). Bu sırada kamera bagajın içinden onlara doğru, yani yukarıya bakarak çekim yapıyor. Bu perspektiften dolayı hem iki gangster olduklarından çok daha heybetli görünüyor, hem de izleyicinin bir anlamda gözü durumundaki kamera bagajın iç köşesinden baktığı için izleyicinin de sanki bagajın içinde (bir kurban olarak) yatıyormuş gibi bir izlenime kapılıp korkması için ortam hazırlanmış oluyor. Çünkü gerçek yaşamda böylesine sıra dışı bir perspektiften bakabilmek için bir otomobilin bagajında yatıyor olmak gerekir. Bu iki figürün sekansın devamında cinayet işleyecekleri binaya girdikleri sahnedeyse kamera tavan yüksekliğine yerleştirilmiş durumda ve iki gangsterin içeriye girip asansöre yönelmelerini tıpkı bir güvenlik kamerası kaydındaki gibi izliyor. Ardından gelen asansör planında kamera gangsterlere yine aşağıdan bakıyor. Tüm bunlar biraz sonra olup biteceklerin güvenlikle/şiddetle ilişkili olabileceğine dair bir beklenti oluşturuyor. Bu örneğin de gösterdiği gibi farklı kamera perspektiflerinin kombinasyon halinde kullanılmasıyla çeşitli etkiler oluşturulabiliyor ya da desteklenebiliyor.

Kameranın dikey eksende hangi konumda olduğunun yanı sıra yatay eksende nasıl bir konuma yerleştirildiğinin belirlenmesi de çözümlemede önem taşır. Bu bağlamda eylem eksenine bakarak kameranın yatay perspektifi belirlenebilir. Eylem ekseni, film karesinde görünen birbirine dönük iki ya da daha fazla figür ya da birbirine dönük bir figürle bir nesne arasındaki bakış çizgisi esas alınarak hayali bir ilişki kurulmasını ifade eder. Örneğin bir figür bir kapıya baktığında figürle bu kapı bakma eyleminden dolayı oluşan bir bağlantının iki uç noktasını oluşturur; bir figür bir başka figüre baktığında bu ikisi arasında belli bir bağlantı kurulmuş olduğu varsayılır. Bu şekilde oluşan eylem ekseniyle kameranın bakış ekseni birbirine dik açılı olduğunda (bkz. Şekil 1) izleyici olan bitene yandan bakmış ve figürleri profilden görmüş olur. Eylem ve olay hattının dışında kalan böyle bir kamera konumu izleyicinin sergilenenlere karşı daha mesafeli bir tavır takınmasını sağlar.



Şekil 1: Kameranın çekim ekseni figürlerin bakış eksenine dik

Olayların ilerlediği eksenle kameranın bakış ekseni örtüştüğünde (*eyeline match*) ya da birbirine çok yakın olduğunda ise kamera ve onunla birlikte izleyici eylem eksenine sokulur. Bu durumda görüntüdeki eylemler ve hareketler izleyiciye doğru yöneliyor ya da izleyiciden uzaklaşacak biçimde olacaktır (bkz. Şekil 2). Örneğin kameraya dönük halde konuşan bir figür doğrudan izleyiciye bakıyor ve sanki ona hitap ediyor gibidir. Doğal olarak böyle bir göz teması izleyicide daha büyük bir duygusal tepkiye yol açar.[55] Bir figürün ya da bir nesnenin (örneğin bir otomobilin) izleyicinin bakış ekseni boyunca hareket etmesi, yani yaklaşması ya da uzaklaşması da yine izleyici tarafından duruma göre kendisine doğru bir yaklaşma ya da kendisinden uzaklaşma olarak algılanacaktır.

[55] Hatta böyle bir bakış rahatsız edici dahi olabilir. Figürün izleyici ile (uzun süre) göz göze gelmesinin izleyicide oluşturabileceği tedirginliği önlemek için oyuncular bu tür sahnelerde çoğu kez kamera merceğinin hafifçe sağına ya da soluna bakar.



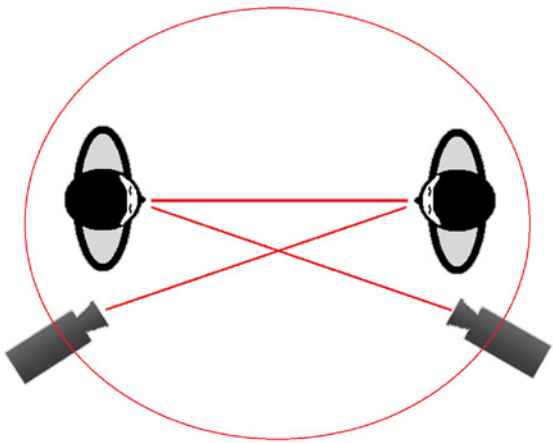
Şekil 2: Kameranın çekim ekseni ile figürün bakış ekseni örtüşüyor

Kamera ekseniyle eylem ekseni arasındaki ilişki, izleyicinin yön duygusu bakımından da önem taşır. Yön duygusunun oluşmasını sağlamak amacıyla filmlerde genellikle *180 derece ilkesi* uygulanır. Eksen şeması olarak da adlandırılan bu ilke, olayın geçtiği ortamın 360 derecelik bir daire olarak düşünülmesine ve bu dairenin eylem ekseniyle ortadan ikiye bölünmesine dayanır. Böylece eylem ekseninin iki yanında 180 derecelik birer yarım daire bulunduğu varsayılır. Bu ilkeye göre kamera bu yarım daireden yalnızca birinde çeşitli noktalardan çekim yapabilir, diğer yarım dairedeki herhangi bir noktaya yerleştirilmez. Böylece izleyici olaya eylem ekseninin hep bir tarafındaki yarım dairedeki konumlardan bakmış olacağından, arka arkaya gelen planlarda figürlerin göreli konumu ya da hareketin göreli yönü izleyici için hep aynı kalacaktır.[56] Bu kurala uyulmayıp iki yarım dairedeki noktalardan da çekim yapıldığında figürlerin göreli konumları yer değiştirir ve izleyicinin buna ilişkin yön duygusu karışır. Bu nedenle çekimlerde kameranın iki yarım daire arasında 'atlama' yapmamasına özen gösterilir. Bu bağlamda montajla kesilmiş olan bir hareketin daha sonra devamının gösterilmesi durumunda da yine aynı yarım daireden çekim yapılması gerekir (bkz. Bordwell/Thomson 2013: 233-234). Aksi halde hareket yönü tersine dönmüş gibi algılanabilir. Örneğin bir yürüyüş sahnesinde sağ yanından görüntülenen ve görüntüde soldan sağa doğru giden bir figür araya

[56] Bu ilke spor karşılaşmalarının yayınlanmasında da uygulanıyor. Örneğin bir basketbol sahasının her iki yanına da kamera yerleştirilmiş olsa ve kameralar görüntüleri dönüşümlü olarak gösterilse, izleyici o anda oyuncuların hangi takımın potasına doğru ilerlediğini ve basket attığını anlamakta zorlanacaktır.

montaj yoluyla başka bir sahne girdikten sonra tekrar yürüyüş sahnesine dönüldüğünde bu kez sol yanından görüntülendiğinde sanki yönünü değiştirip artık sağdan sola gitmeye başlamış gibi algılanır.

180 derece kuralı *omuz çekimi* tekniğinde de uygulanıyor. Omuz çekimi diyalog sahnelerinde anlatısal sürekliliği sağlamak için yararlanılan bir yöntemdir. Günümüzde filmlerin çok büyük bölümünde uygulanan bu teknikte kamera oyuncuların omzunun hemen üstünden ya da yanından ve eylem eksenine (diyalog eksenine) genelde 20-30 derecelik bir açıyla yerleştirilerek çekim yapar (bkz. Şekil 3). Kullanılan iki kamera konumu da aynı 180 derecelik yarım dairede yer alır. Hollywood sinemasında *coverage system* olarak adlandırılan bu yöntemde kamera figürleri montaj aracılığıyla geçişler yaparak dönüşümlü olarak konuşurken ve karşı tarafı dinlerken gösterir. Böylece bir figürün söylediği sözlere diğer figürün gösterdiği tepki de ara ara gösterilebiliyor. Omuz çekimde uygulanan montaj çok fazla dikkat çekmediğinden bu yöntem izleyicinin filmdeki olaya kendisini kaptırmasını destekler. Ayrıca izleyici konuşan figürlerin hemen yanında duruyormuş gibi bir konumdan diyaloğa tanık olduğundan figürlerle duygudaşlık kurması kolaylaşır.



Şekil 3: Omuz çekimde kameraların konumları

Filmlerde kamera bir plan çekimi boyunca genelde sabit bir konumda kalır. Hareket duygusu da genelde kameranın önünde olup bitenlerle ya da montaj geçişleriyle oluşturulur. Fakat belli durumlarda kamera da çekim sırasında hareket ettirilir. Bu hareket sağa ya da sola doğru, aşağıya ya da yukarıya doğru bir dönüş olabileceği gibi kaydırma biçiminde de olabilir. Kameranın hareketiyle perspektif de kadrajda yer alan nesneler ve figürler de kısmen ya da tümüyle değişir. Bununla birlikte izleyici

tarafından algılanan mekân düzeninde değişiklikler olur ve izleyicinin de bu hareket duygusuna kapılması sağlanabilir. Özellikle de insanın normaldeki hareket algısıyla kameranın hareketleri koşutluk gösterdiğinde bu etki daha büyük olur.

Kamera dönüşlerinde kamera kendi yatay ya da dikey ekseni etrafında hareket ederek mekânın başka bölümlerini görüntülerken figürlerin ya da nesnelerin hareketlerine eşlik edebildiği gibi, mekânın ilkin görünmeyen bölümleri gösterilerek olayın bunlarla da ilişkilendirilmesi sağlanabilir. Özellikle meydanlar gibi geniş mekânların tamamının görüntülenerek olaylarla ya da figürlerle ilişkilendirilmesinde 360 dereceye kadar varan geniş açılı kamera dönüşleri uygulanır.

Kısa mesafeli kayar hareketleri çekmek için kamera *jimmy jib* diye adlandırılan kamera vincine ya da *dolly* diye adlandırılan ve ray üstünde giden bir arabaya ya da uzun kollu kamera vinçlerine yerleştirilir. Daha uzun mesafeli kaydırma hareketlerinde ise kamera çeşitli taşıtlara yerleştirilir. Bu hareketlerde kameranın bakış yönü de anlatıma bir ölçüde katkıda bulunabiliyor. Özellikle takip durumlarında kameranın geriye doğru bakar biçimde kaydırılması izleyicide takip edilme, nereye doğru gittiğini kestirememe ve bununla bağlantılı olarak korku duygusunu uyandırmayı amaçlar. Örneğin Hitchcock'un 1972'de çektiği Frenzy adlı thriller filminde Rob Rusk'ın (Barry Foster) Babs Milligan (Anna Massey) ile karşılaşıp sebze halinden geçtikleri sahnede kamera figürlerinden önünde yer alıyor ve geriye doğru kaydırılıyor. Ardından gelen ve tek planda çekilmiş sahnede apartmana girdiklerinde kamera yine onların önünden merdivenleri geri geri yukarı çıkıyor. Rob ve Babs daireye girince kamera merdivenlerden yine geri geri süzülüyor, koridoru geçiyor ve sokağa çıkıp binaya dışarıdan bakıyor [0:53:12-0:55:34]. İzleyici Rob'un daha önce bir kadını boğarak öldürdüğünü bildiğinden, bu ürkütücü geri kaydırmanın ardından dışarıdan görüntülenen daire pencerelerinin arkasında o anda neler olup bittiğini dehşet içinde tahmin edebiliyor. Geri kaydırma yönteminden düşme simülasyonunu oluşturmak için de yararlanılıyor. Gökyüzüne doğru bakan bir kameranın aşağıya doğru hızla hareket etmesi izleyiciye düşme duygusunu hissettirmek için uygulanıyor.

Kamera hareketine bir başka örnek de *öznel kamera* kullanımıdır. Öznel kamera yönteminde öznel bir bakışı taklit etmek amacıyla el kamerası kullanılır. Statif kullanılmaması nedeniyle bu tür görüntüler hafif titrek ve ani oynamalı olur. Bu da insanın normaldeki bakma ve dünyayı algılama biçimine sabit duran kameraya göre daha yakındır. Jean-Luc

Godard'ın Fransız sinemasının klasikleri arasına girmiş olan À BOUT DE SOUFFLE (Serseri Aşıklar, 1960) adlı gangster filminde kamera statif üzerine sabit biçimde yerleştirilmek yerine baştan sona kadar elde tutuluyor. Bunun sonucunda çekimlerin hafif sarsıntılı olması, izleyicinin kendisini olayın içindeki biri gibi hissetmesini sağlıyor. Bu öznel bakış izleniminin yanı sıra sürekli sarsıntılı bir görüntü tedirginliğe de yol açabiliyor ve özellikle polisten kaçan başkarakter Michel'in (Jean-Paul Belmondo) ve sevgilisi Patricia'nın (Jean Seberg) iç geriliminin izleyici tarafından da hissedilmesine katkı sağlıyor. Steadycam ile yapılan çekimlerdeyse yürüyen bir kişinin algıladığı çok hafif salınımlarla ve sarsıntılarla ilerleyen bir kamera hareketi sağlanabiliyor ve böylece sanki olaylar yürüyen bir figürün gözünden algılanıyormuş gibi oluyor.

Kameranın bulunduğu noktadan hareket etmemesine rağmen hareket ediyormuş gibi bir izlenim oluşturmak için zoom tekniği de kullanılıyor. Zoomlama, kamera merceklerinin odaklama değerleri bir plan çekimi sırasında değiştirilerek görüntüdeki figürün, nesnenin ya da mekânın yakınlaştırılması ya da uzaklaştırılması ve böylece hareket etkisi yaratılmasıdır. Özel bir zoomlama yöntemi olan ve farklı merceklerin özel bir düzenekle hareket ettirilmesiyle oluşturulan *dolly zoom* tekniğinde ise bir nesne ya da figür görüntüde yaklaştırılırken ya da uzaklaştırılırken arka fon tersi yönde hareket ediyormuş ya da sabit duruyormuş gibi görünür. Sam Raimi'nin THE QUICK AND THE DEAD (Hızlı ve Ölü, 1995) filminde John Herod (Gene Hackmann) ile The Kid (Leonardo DiCaprio) arasındaki düello sahnesinde silahşorlar yerlerinden kıpırdamadıkları halde dolly zoom yöntemiyle figürlerin arka planındaki görüntüler yaklaştırılıp uzaklaştırılarak sahneye büyük bir hareketlilik katılıyor (1:12:45-1:12:55). LIMITLESS (2011) filminde çok sayıda sıra dışı efekt, kamera perspektifi ve hareketi kullanan Neil Burger sonsuz gibi görünen zoomlamalardan da yararlanıyor. Örneğin Eddie Mora'nın (Bradley Cooper) New York'ta China Town'da öğleden sonra hızla yürümeye başladığı sahnede kamera zoomlamaya geçiyor. Kesintisiz 25 saniye süren bu yakınlaştırmada kamera caddeler boyunca ilerliyor, bir marketin içinden geçiyor, metro istasyonunun bir ucundan girip diğer ucundan çıkıyor, artık akşam karanlığına bürünmüş caddelerde ilerliyor ve sonunda bir bar tezgahının üstünde duran bir kadehin önünde duruyor (0:43:33-0:43:58). Böylece hem mekânsal hem zamansal bir hareket kamera objektifinin yakınlaştırma tekniğini taklit eden bir yöntemle (çok sayıda zoomlamanın gizli montajla birleştirilmesi)

sağlanmış ve aynı zamanda bu yakınlaştırma yönteminin kendisi de abartılarak yapı bozuma uğratılmış oluyor.

Kamera objektifinin sağladığı ve perspektif üzerinde belirleyici etkisi olan bir başka olanak da *keskinliktir*. Arka planın da ön plan kadar keskin görünmesi durumuna derinlik keskinliği denilir (Resim 26). Bu durumda geniş bir mekân etkisi yaratılır, ayrıca böyle bir çekim izleyicinin görüntü alanının tamamını tarayıp yorumlamasını gerektirir. Derinlik keskinliğinin tersi ise seçilmiş keskinliktir. Seçilmiş keskinlik kamera objektifinin merceklerinde yapılan keskinlik ayarlarıyla görüntüdeki belli bir nesnenin arka plandaki diğer nesnelere göre daha kesin ve belirgin görünmesidir (ayrıca bkz. Özön 1972: 37-39). Doğal olarak izleyicinin bakışları bu durumda daha keskin görünen nesneye ya da figüre odaklanacaktır (Resim 27). Seçilmiş keskinliğin aynı çekim planı içinde bir nesneden diğerine kaydırılması halinde izleyicinin dikkati de birinci nesneden ikincisine kayacaktır, yani bu yolla izleyicinin önce nereye, sonra nereye odaklanacağı kameraman tarafından belirlenebilir.



Resim 26: Derinlik keskinliğinde ön plandaki figürle arka plandaki nesneler yaklaşık aynı keskinlikte görünüyor



Resim 27: Seçilmiş keskinlikte figür keskin görüntülenirken arka plan belirsiz kalıyor

Filmde hareketin yalnızca kameranın önündeki hareketlilikle sınırlı kalmaması, kameranın kendisinin de pek çok noktada hareket etmesi, farklı noktalara odaklanması ve bunun sonucunda kamera perspektiflerinde değişiklikler oluşması, izleyicide farklı noktalardan bakıyormuş gibi bir izlenim yaratır. Bunun anlatım üzerindeki etkilerinden biri, filmin hızlı aktığı izleniminin oluşması ve sıkıcılığın önlenmesidir. Perspektif değişimi, çekim ayarı değişimi ve kamera hareketi daha az olan bir film, aynı hızda ilerleyen bir olayı anlatan ve perspektifleri sık değişen, kamera hareketlerinden yararlanılan bir filme göre izleyici tarafından daha yavaşmış gibi değerlendirilecektir. Kamera perspektiflerinin ve hareketlerinin çözümlemede dikkate alınabilecek bir diğer yönüyse, bunlarla kameranın önünde olup bitenlerin yönetmen (ve kameraman) tarafından bir bakıma yorumlanıyor olmasıdır.

3.4.5 Işık ve renkler

Işık, filmin çekilebilmesi için teknik bir gereklilik olmanın ötesinde filmdeki mekânın ve bu mekânda hareket eden figürlerin izleyici tarafından algılanmasında belirleyici bir rol oynar ve anlatıma önemli katkılar sağlar.[57] Mikos'un belirttiği gibi filmde ışık öyküye ilişkin bilgileri vurgular ve anlatımı destekler (Mikos 2008: 209). Filmlerde genelde birden fazla ışık kaynağı aynı anda kullanılır, fakat bu ışık kaynakları çoğu kez kadraj dışında kaldığından izleyici bunları göremez. Kullanılan ışığın

[57] Bülent Vardar'ın *Sinema ve Televizyon Görüntüsünün Temel Öğeleri* başlıklı kitabı filmde kullanılan ışık türlerine, yöntemlerine ve araçlarına ilişkin ayrıntılı bilgiler sunuyor (bkz. Vardar 2012: 29-85).

yönüyle (üstten, alttan, yandan, arkadan, önden, karşıdan), niteliğiyle (doğal ışık, suni ışık) ve yoğunluğuyla (parlak ışık, sönük ışık) belli bir mekân atmosferi yaratılabiliyor, figürlerin iç dünyasında olup bitenler belli edilebiliyor ve izleyicinin bilinçaltında çeşitli duygular oluşturulabiliyor. Figürün yüzüne vuran ışıkla ve bundan dolayı oluşan ışık/gölge kontrastlarıyla kişilik özellikleri ya da ruh hali anlatılabiliyor, bu ışıklandırmanın değiştirilmesiyle de ruh halindeki değişimlere işaret edilebiliyor. Kullanılan ışığa bağlı olarak aynı figür çekici, çirkin, gizemli, korkutucu ya da neşeli gösterilebilir. Alttan aydınlatılan yüzlerde korkutucu ifadelerin oluşmasından dolayı özellikle korku filmlerinde ürkütücü görünmesi istenilen figürler için bu tür bir aydınlatma biçimine başvurulur. Monaco'nun da belirttiği gibi, önden vuran parlak ışık nesnenin silikleşmesine yol açar. Üstten vuran ışık ise basık gösterir. Küçük spotlarla aydınlatmada izleyicinin dikkati örneğin gözler gibi belli bir bölgeye çekilebilir. Yandan vuran ışık daha belirgin kontrastlar yaratarak dramatik efektler oluşturabilir. (Monaco 2008: 199). Işıklandırma mekânsal etki yaratmak için de bilinçli biçimde kullanılır. İki boyutlu film görüntüsünde mekân derinliği ışıklandırmayla vurgulanarak üç boyutlu görüntü izlenimi oluşturulabiliyor (bkz. Gans 1999: 6).

Filmlerde ortamın filme çekilmesini teknik olarak sağlamaya yetecek kadar bir arka fon ışığı kullanılır. Bunun yanı sıra bir figürü ya da nesneyi daha belirgin biçimde göstermek için üzerine bir ana ışık tutulur. Kullanılan bu ana ışığın parlaklığından yola çıkılarak film sahneleri için genelde üç farklı ışıklandırma biçiminden söz edilir. Bunlar *normal ışıklandırma*, *sönük ışıklandırma* (low-key lighting) ve *parlak ışıklandırma* (high-key lighting) olarak adlandırılır (bkz. Bordwell/Thompson 2013: 129).[58] Nesnelerin ve figürlerin ayrıntılarının yaklaşık aynı ışık yoğunluğuyla ve düşük bir kontrast oranıyla görüntülendiği normal ışık stili (bkz. Resim 28) özel bir atmosferin oluşturulmasına gerek duyulmayan çekimlerde kullanılır. Normal ışıklandırmada sahnenin her yeri yaklaşık eşit biçimde ve ayrıntılar seçilebilecek şekilde aydınlatılır. Doğal ve gerçekçi bir görüş izlenimi oluşturan bu aydınlatma biçiminde ışıklandırmanın kendisi de böylece dikkat çekmez. Fakat sahnenin genelinde dengeli olan ışıklandırmaya rağmen suni ve sert bir ışığın kullanılması burada da ek bir anlamı ifade edebilir.

[58] Ana ışığın oluşturduğu sert gölgeleri gidermek için de bu gölgelere doğru tutulan *dolgu ışıklandırması* kullanılır.



Resim 28: ŞEKERPARE'de (1993) normal aydınlatmalı iç mekan çekimi

Dramatik ya da gizemli bir hava yaratılmak istenildiğinde ise genelde düşük aydınlatma gücüne sahip bir ana ışığa başvurulur. Örneğin Alman ekspresyonist filmlerinde ya da *Film Noir* diye sınıflandırılan filmlerde bu türden bir aydınlatmanın ağırlıklı olarak kullanıldığı görülüyor. İngilizcede *low-key* stili diye adlandırılan bu aydınlatma biçiminde sahnenin her yeri aynı şekilde aydınlatılmaz, pek çok öğesi gölgede kalır ve görüntünün görece aydınlık bölümleriyle karanlık bölümleri arasında yüksek kontrastlar hakimdir (bkz. Resim 29). Bu türden aydınlatmayla oluşturulan loş ışıklı ya da karanlık mekânlar korku ile ilişkilendirilebileceği gibi romantizm, dinginlik gibi atmosferler yaratmak için de kullanılır. Bu bağlamda bir başka ışık kullanımı da *Amerikan gecesi* (day for night) diye adlandırılan ışıklandırma yöntemidir. Bu tür çekimlerde özel filtreler kullanılarak ve filmin ISO değeri düşürülerek gündüz çekilen sahnelerin daha karanlık görünmesi sağlanır ve sanki gece çekilmiş gibi bir izlenim oluşturulur.



Resim 29: CASABLANCA'da sönük ışıklandırma kullanımı

İngilizcede *high-key* stili diye adlandırılan parlak aydınlatma stilinde ise sahnenin her yanı aydınlıktır ve aşırı kontrast oluşturan gölgeler neredeyse yoktur. Parlak ışık umudun, mutluluğun ifade edilmesine daha elverişlidir, ama bağlama göre böyle bir ışık kullanımı tedirgin edici de olabilir (bkz. Resim 30).



Resim 30: NORTH BY NORTHWEST'te parlak ışıklandırma

Gündelik yaşamda renklerin oluşturduğu atmosferlerden ve sembolik anlamlarından film anlatımında da yararlanılır. Işığın ve görüntünün diğer özellikleriyle birlikte renk de görüntü kompozisyonuna katkıda bulunduğundan ve önemli anlatım potansiyelleri barındırdığından (örneğin belirgin kılma) renk kullanımının incelenmesiyle anlatıma ilişkin ipuçları elde edilebilir. Bir filmde ağırlıklı olarak belli renkler kullanılarak izleyiciye bir anlam iletilebilir, bir sahnede dekorda ve kostümlerde sıcak

ya da soğuk renk tonları vurgulanarak belli bir atmosfer oluşturulabilir, mekâna dikkat çekici renge sahip bir nesne yerleştirilerek izleyicinin dikkati buraya yönlendirilebilir. Bir rengin filmin değişik sahnelerinde belirgin biçimde yeniden kullanılmasıyla bir anlatım motifi oluşturulması, hatta filme karakteristik özelliklerini vermesi dahi mümkündür. Örneğin Polonyalı yönetmen Krzysztof Kieślowski TROIS COULEURS: BLEU (Üç Renk: Mavi, 1993), TRZY KOLORY: BIAŁY (Üç Renk: Beyaz, 1993) ve TROIS COULEURS: ROUGE (Üç Renk: Kırmızı, 1994) filmlerinden oluşan renk üçlemesinde Fransa bayrağının üç rengi olan mavi, beyaz, kırmızı renkleri çıkış noktası alarak bu renklerin simgelediği özgürlük, eşitlik ve kardeşlik konularını filmlerinde sırasıyla işliyor. Olayları ve figürleri birbiriyle bağlantılı olan üç filmde söz konusu rengi hem görsel olarak, hem de arkasındaki sembolik anlamıyla ana motif olarak kullanıyor. Mehmet Arslantepe filmde renklerin kültürel kodlamalarından da yararlanılarak belli seçimler ve bunların sonucunda anlamlar oluşturulabileceğine dikkat çekiyor (Arslantepe 2012: 35).

Renkler filmde atmosfer yaratmanın ve sembolik anlatıma katkı sağlamanın dışında tarihsel kodlama için de kullanılabiliyor. Örneğin pek çok filmde renkli bir görüntüden siyah beyaz, sehpia tonunda ya da soluk renkli bir görüntüye geçilmesi zamanda geriye dönerek geçmişteki bir olayın anlatıldığını işaretlemek için uygulanıyor.[59] Burada izleyicinin çok eski filmlerin siyah beyaz ya da soluk renkli olduğuna ilişkin bilgisi harekete geçirilerek söz konusu sahnenin önceki bir zamana ait olduğu izlenimi oluşturuluyor. Benzer biçimde rüya sahnelerinde parlak ışıklandırma ve puslu beyaz rengin ağılıklı olarak kullanılması artık yerleşik sayılabilecek bir uygulamadır. Filmin renk üzerinden tarihsel olarak kodlanması, film malzemesinin banyo edilirken renklendirilmesinde dönem dönem kullanılmış olan yöntemler (örneğin Technicolor) üzerinden de mümkün olabiliyor. Örneğin 1960'ların ortalarından 1980'lere kadar çekilen Yeşilçam filmlerinin o dönemin renklendirme teknolojisine dayalı karakteristik renk sıcaklıklarına bakarak bu filmleri söz konusu dönemle kolaylıkla ilişkilendirmek mümkündür. Günümüzde film çekimlerinde kullanılan malzemeler ve yöntemler renklerin doğal görünümleriyle perdeye ya da ekrana yansıtılmasına

[59] Alman yönetmen Wim Wenders DER STAND DER DINGE (1982) başlığını taşıyan ve Portekiz sahilinde terk edilmiş bir otelde film çekmeye çalışan, parasız kalmış bir film ekibinin çaresizliğinden hareketle çok sayıda küçük öyküden kurduğu filminde apokaliptik atmosferi vurgulamak için siyah beyaz rengi kullanıyor ve görüntülere ara ara sephia tonları vererek bu etkiyi daha da güçlendiriyor.

olanak sağlıyor. Fakat görüntü işleme programları sayesinde çekilen sahnelerde ışıkla ve renklerle sonradan istenildiği gibi oynamak da mümkündür. Buna bağlı olarak bir filmin ya da bazı bölümlerinin doğal olmayan renk tonlarıyla, yani çok parlak ya da soluk renklerle vs. çekilmesiyle görüntüye uygulanan estetik renk kodlaması aynı zamanda filmin gerçek dünyanın bir yansıması olmadığı, sanatsal bir yapıt olarak izlenmesi gerektiğini de izleyiciye üstü örtük biçimde hatırlatabiliyor.

Tüm bunlardan dolayı ışıklandırma ve renk film çözümlemesinde üzerinde durmayı gerektiren önemli anlatısal öğelerindendir. Mikos, film çözümlemesinde ışık ve rengin özelliklerinin ve işlevlerinin saptanması için şu soruları ortaya atıyor:

- Işık kullanımı film görüntüsünde mekânı ve zamanı nasıl belirliyor?
- Filmin hangi sahneleri gündüz, hangileri gece geçiyor?
- Günün söz konusu vakti belli bir dramaturjik ya da anlatısal işlev taşıyor mu?
- Işık kullanımıyla hangi ruh halleri oluşturuluyor?
- Figürlere ışık kullanımıyla nasıl bir karakter veriliyor?
- Bazı figürler yalnızca aydınlık mekânlarda ve bazıları yalnızca karanlık mekânlarda görülüyor mu?
- Gölgeler nasıl bir dramaturjik ve anlatısal işleve sahip?
- Gölgeler doğal yollarla mı yoksa suni yollarla mı oluşturuluyor? (Mikos 2008: 213)

3.4.6 Ses ve müzik

Ses (konuşma, ortam sesleri ve ses efektleri) ve müzik film tarihinin en başından beri bu medyanın önemli anlam taşıyıcılarındandır. Bu saptamayı mümkün kılan, sessiz filmin de aslında tam olarak sessiz sayılmamasıdır. 1927'den itibaren sinemalarda filmlerin sesli gösterimine başlanmadan önce filmlerde konuşma olmasa da müzik vardı. Film gösterimleri sırasında görüntüye canlı olarak (genellikle de piyano) ya da plaktan müzik eşlik ediyordu, diyaloglar ise görüntü aralarına eklenen yazılarla 'gösterilebiliyordu'. Bu müzikle yalnızca projektörlerin gürültüsü bastırılmakla kalınmadığı, aynı zamanda izleyicilerin perdede gördükleri karşısında oluşan duyguların da yoğunlaştırılabileceği ve yönlendirilebileceği sinema tarihinin daha başlarında fark edildi. Sesli film teknolojisinin kullanılabilir hale gelmesiyle müzik ve sesler filmle birlikte kaydedilir ve dinletilebilir oldu. Sesli filme geçilmesinin ardından müzik duyguları vurgulamak için daha da etkin biçimde kullanılmaya başladı. Diyalogların izleyicilere doğrudan dinletilebilmesi ise yönetmenlerin

anlatım olanaklarını çok önemli ölçüde arttırdı. "Filmdeki konuşma yalnızca bilgilerin iletilmesine ve olayın içindeki kişilerin birbiriyle iletişim kurmasına hizmet etmekle kalmıyor, ses tonu ve konuşma biçimiyle figürlerin kişilikleri de ortaya konuluyor ve ayrıca ifadeler değerlendirmeye tabi tutulabiliyor." (Mikos 2008: 237) Sesli filmle birlikte ortaya çıkan önemli bir diğer fark da konuşmanın yanı sıra ortam seslerinin sahnenin daha gerçekçi görünmesine katkıda bulunmasıydı. Kullanılan ortam sesleri, özel ses efektleri ve müzik görüntü ile bütünleşerek izleyiciyi bir alımlama atmosferine sokabiliyor. Özellikle de müzik görüntüdeki bir figürün ruh halinin dolaylı olarak anlatılmasına büyük katkı sağlıyor. Örneğin korku filmlerinde müzik ve ses efektleri hem izleyici için bir korku atmosferi oluşturarak hem de figürün korku duygusunu dışa vurarak görüntü kadar etkili ve belirleyici olabiliyor. Hatta müzik ve ses yer yer görüntünün yerini dahi doldurabiliyor. Örneğin Hitchcock'un yukarıda değinilen PSYCHO filmindeki duş sahnesinde katilin elindeki bıçağın nasıl saplandığı doğrudan görülmüyor, ama bu sahneye eşlik eden yaylı çalgıların çığlığa benzeyen sert ve yüksek hızdaki sesleriyle bıçak darbeleri ses aracılığıyla anlatılıyor.

Müzik filmde atmosfer oluşturabilmesinin yanı sıra yorumlayıcı bir işlev de üstlenebiliyor. Bir manzara görüntüsüne eşlik eden müzik, o manzaranın alımlanmasına doğrudan etki eder. Folklorik bir müziğin kullanılması, izleyicinin görüntüdekileri hangi ulusla ilişkilendirmesi gerektiğine ilişkin bir ipucu sağlar (ayrıca bkz. Taranç 2001: 9). Bu bağlamda özellikle açılış sahnelerinde bir şehrin uzaktan çekilmiş görüntüsüne o yörenin ya da ülkenin folklorik müziğinin eşlik etmesi açık bir coğrafi tanımlama oluşturur. Aynı şekilde müzik seçimiyle tarihsel dönemler de imlenebilir. Ayrıca belli müzik türlerinin belli film türlerinde daha çok kullanılacağına ilişkin üstü kapalı bir uzlaşma ya da beklenti olduğu da söylenebilir. Kapalı mekânlarda geçen ve yavaş ilerleyen bir sahnede klasik müzik ya da caz görüntüyle daha uyumlu olabiliyor. Aynı şekilde açık havadaki dinamik yol sahnelerinde rock müziği daha çok yeğleniyor. Bunun yanı sıra görüntüdeki olaya uymayan bir müzik seçilerek (örneğin hüzünlü bir sahnede neşeli bir arka fon müziği ya da bunun tersi) sahnenin bu müzikle yorumlanması mümkün oluyor.

Monaco, filmde seslerin sürekli var olmasının mekân ve zaman oluşturmaya da katkı sağladığını belirtiyor (Monaco 2008: 215). Bunun nedeni, yalnızca kadrajın içinde görünen olayların seslerinin (*on screen* ses) duyulmakla kalmaması, kadraj dışında gerçekleşen olaylara ilişkin seslerin (*off screen* ses) de duyulmasıdır. Böylece mekânın görünmeyen bölümleri

de anlaşılabiliyor ve bir bakıma bunlar ses aracılığıyla kadrajın içine taşınıyor. Ortamdaki seslerin yankılanma biçimi ise mekânın tamamı görüntüde olmasa dahi, olayın küçük bir odada mı, büyük bir hangarda mı yoksa açık hava da mı geçtiğine ilişkin ipuçları verilebiliyor. Diğer yandan sesin ya da müziğin sürekli işitilmesi görüntü bütünlüğüne katkı sağlayarak olayın zaman içinde ilerlediğini belli eder. Soundtrack diye adlandırılan ve üst ses olarak görüntüye bindirilen film müziklerinin sahne geçişleri sırasında kesintisiz devam etmesi de bu bağlamda birleştirici bir etki sağlayabiliyor. Aynı şekilde ortam sesleri de 'birleştirici parantez' (bkz. Hickethier 2007: 93) olarak bir sahneden diğerine geçişte birleştirici bir işlev üstlenebiliyor. Bir sahnedeki ortam sesi ya da konuşma, montajın adından görüntüye gelen farklı bir sahnede kesintisiz biçimde devam ettiğinde, yani önceki sahneye/mekâna ait bir sesin bir sonraki sahnenin/mekânın üstüne bindirilmesiyle (ses köprüsü) arka arkaya görüntülenen bu iki sahnedeki mekânın birbirine komşu olduğu ya da olay akışı bakımından birbiriyle ilişkili oldukları algısı oluşuyor. Aynı şekilde bunun tersi, yani sonraki sahnenin sesinin önceki sahnenin sonunda, daha o sahne görüntüye gelmeden duyulmaya başlaması da bu türden bir uygulamadır. Örneğin Yağmur ve Durul Taylan'ın VAVİEN (2009) filminde Cemal (Settar Tanrıöven) evinde Celal (Engin Günaydın) ile efkarlı sohbetleri sırasında bağlamasını eline alıyor ve Neşet Ertaş'ın *Neredesin Sen?* türküsünü çalıp söylemeye başlıyor. Yaklaşık üç saniye sonra sahne değişiyor ve Celal'in gece geç saatte evine girdiği, uyuyan oğluna baktığı, sonra da yatağına uzanıp uykuya daldığı görülüyor [0:56:55-0:57:40]. Fakat tüm bu olaylar sırasında Cemal'in türküsü kesintisiz biçimde dış ses olarak işitilmeye devam ediyor. Böylece Cemal'in evindeki sahne ile Celal'in evindeki sahne arasında ses aracılığıyla bağlantı kurulmuş oluyor ve ilk sahnenin etkisi ikinci sahnede hissedilmeye devam ediyor. Diğer yandan film boyunca görüntülere sürekli eşlik eden seslerin ve müzik arka planının bir noktada kesilerek sessizliğin oluşturulması da yine dikkat çekmek ya da belli bir etki yaratmak için kullanılan yöntemlerden biridir.

Filmde müzik ve ses kullanımının işlevlerini ortaya çıkartmak üzere aşağıdaki gibi sorular yöneltilebilir:

- Arka plan müzikleri (soundtrack) nasıl bir atmosfer oluşturuyor?
- Belli durumlar için belli müzik türleri seçilmiş mi?
- Müzik olayın geçtiği dünyadan mı (ortamın içinde çalınan müzik), yoksa anlatım düzleminden (üst ses) mi geliyor?
- Müzikler, figürlerin ruh haline ilişkin hangi ipuçlarını veriyor?

- Kullanılan müzikle sergilenen duygular ya da olay arasında çelişkiler var mı?
- Ne tür ses efektleri kullanılıyor?
- Kullanılan ses efektleri hangi işlevleri yerine getiriyor?
- Gerçek ortam sesleri kullanılıyor mu? Bunların anlatıma katkısı var mı?

3.4.7 Sinematografik mekân

Sinematografik mekân, filmin geçtiği kurmaca dünyayı, yani montajla, kamera perspektifiyle ve mizansenle oluşturulan mekân illüzyonunu ifade ediyor. Film kareleri iki yoldan mekânsal yanılsama yaratır. Bu yollardan biri mekânın üç boyutluluğuna ilişkin yanılsama, diğeri de mekânın sürekliliğine ilişkin yanılsamadır. Kameranın çektiği görüntüde üç boyutlu bir mekân iki boyutlu bir yüzeye dönüşse de izleyici için her bir film karesinde bir perspektif ve böylece üç boyutlu bir mekân izlenimi vardır (Khouloki 2007: 10). Görüntülenen ortama ilişkin derinlik duygusu ise önde duran figürlerin ya da nesnelerin olduklarından çok daha büyük, arkada duranların ise olduklarından daha küçük göründüğüne ilişkin algılama alışkanlığımıza dayanır. Bunun yanı sıra önde duran nesne ya da kişi arkada duranları kısmen örttüğünden, neyin önde, neyin arkada olduğu kolayca anlaşılabiliyor. Gündelik yaşamdaki bu görme alışkanlığımızı elbette film izlerken de sürdürüyoruz. Seksenli yılların en tanınmış komedi filmi TOP SECRET! (Çok Gizli!, 1984) izleyicinin bu izleme ve algılama alışkanlığından yararlanarak durum komedisi oluşturuyor ve dolaylı olarak film görüntüsünün suni bir üç boyutluluk üzerine kurulu olduğuna göndermede bulunuyor. Bu filmin karargâh sahnesinde görüntüde büyükçe bir salonun bir köşesinde masa etrafına toplanmış Nazi subayları haritaya bakarak savaş planlarını görüşüyor (Resim 31-34). Kamera ise salonun karşı köşesine bel hizasında yerleştirilmiş durumda. Kameranın hemen önünde bir telefon yer alıyor ve kadrajın yaklaşık dörtte birini kaplıyor. Telefonun görüntüdeki bu orantısal büyüklüğü izleyiciyi başlangıçta şaşırtmıyor ve bu durumun nesnenin kameraya çok yakın durmasından kaynaklandığı, yani arkadaki figürlerin kameraya çok uzak olmalarından dolayı telefonun bu kadar büyük göründüğü düşünülüyor. Fakat telefonun çalması üzerine subaylardan birinin telefona doğru gelip ahizeyi kaldırmasıyla bu algı bozuluyor. Beklentinin tersine telefonun normal ebatlarının en az üç katı büyüklükte olduğu anlaşılıyor ve böylelikle durum komedisi oluşuyor.









Resim 31-34: TOP SECRET! filminde karargahta telefon görüşmesi sahnesi

Üç boyutlu mekân yanılsaması, sahnede figürlerin ve nesnelerin yerleştirme biçiminin yanı sıra görüntünün keskinliği aracılığıyla da oluşturulabiliyor. Örneğin mekânın orta planında yer alan bir figür odaklama yoluyla keskin hatlarla gösterilirken onun önünde ve arkasında yer alanlar odaklanmayıp flu bırakıldığında, izleyicinin bakışında mekâna ilişkin derinlik duygusu güçlenir. Aynı şekilde ortamdaki ışık ve gölgeler de üç boyutlu algılamayı desteklemek için kullanılıyor. Tek bir aydınlatma kaynağı kullanıldığında ışık yakındaki nesnelere parlak, uzak nesnelere sönük biçimde yansıyacaktır ve bu da yine mesafelere ve mekân derinliğine ilişkin ipuçları verecektir.

İkinci mekânsal illüzyon ise film alımlamasında önemli bir yeri olan *görüntü dışı mekân* (*off screen*) ile ilişkilidir. Görüntü dışı mekân terimi, bir sahnede mekânın görünmeyen, ama var olduğu çıkarsanabilen bölümlerini ifade eder. İzleyici kameranın mekânın yalnızca bir bölümünü gösterebileceğini bildiğinden, görüntüyü alımlaması sırasında mekânının görüntü dışında kalan bölümlerinin de var olduğunu varsayar ve görüntüdeki mekân kesitini kendi kafasında bütüne tamamlar (bkz. Wulff 1999: 92-94; Khouloki 2007: 12). Örneğin aynı odada bulunan iki figürün diyaloğunda figürler benzer bir arka plan önünde yalnızca tek başlarına dönüşümlü olarak görüntüye gelse dahi izleyici, birbiriyle konuşan bu iki kişinin aynı mekânda bulunduğundan hareketle, bu planlarda görüntüye gelmeyen mekân bölümlerini (örneğin duvarları, tavanı vs.) kafasında tamamlayacaktır. Bu durum, bir mekândan diğerine geçişlerde de geçerlidir. Bir planda bir mekândan çıktığı görülen figür bunu izleyen planda bir başka mekâna girdiğinde izleyici bu görüntülerin sıralamasına dayanarak bu iki mekânın bitişik olduğunu algılar. Bu

nedenle farklı coğrafi mekânlarda yapılmış olan çekimler tek bir mekânın bölümleriymiş gibi bir izlenim yaratacak biçimde montajla bir araya getirildiğinde izleyici bunu genelde fark etmez, bunları tek bir anlatısal mekân olarak algılar. Bu da yönetmene stüdyoda oluşturulan mekanların yanı sıra gerçek dünyada ayrı yerlerde bulunan mekanlardan ve mekan bölümlerinden istediği bütünsel mekanı oluşturma olanağı sağlar. Diğer yandan izleyici bir anlamda tümevarım yoluyla da görüntüdeki mekânı/mekânları kafasında bütüne tamamlar. Örneğin görüntüdeki figür bir mezar taşının yanında durduğunda olayın geçtiği ortamın mezarlık olduğunu izleyici mezarlığın tamamı gösterilmese de hemen anlayacaktır. Wulff bu bağlamda figürlerin hareket ettiği "sahnesel mekân" ve onlar için ilke olarak açık olan ya da mevcut olan "çevre mekân" diye bir ayrıma gidiyor (Wulff 1999: 98). Örneğin bir oturma odasında otururken görüntülenen bir figürün arkasında ve etrafında belli bir sahnesel mekân görünür, fakat izleyici bir oturma odasının başka odaları da bulunan bir dairenin bölümlerinden biri olduğunu bildiğinden dairenin tamamının ve hatta apartmanın, şehrin vs. bir çevre mekân olarak var olduğunu varsayar ve filmde gördüğü mekân bölümlerini buna göre alımlar. Bordwell de bu noktada sinematografik mekânın *kadraj içinde görünen mekân* (shot space), *montajla oluşturulan mekân* (editing space) ve *seslerle oluşturulan mekân* (sonic space) kombinasyonundan oluştuğunu ve esnek olduğunu belirtiyor (Bordwell 1985: 113-114; ayrıca bkz. Bordwell/Thompson 2013: 84).

Filmdeki çeşitli mekânlar arasındaki bağlantılarsa genelde hareket yönünün devamlılığı ile oluşturulur. Bir figür evinden sola doğru ilerleyerek çıkıyorsa, bir sonraki çekim planında da sola doğru sokağa adım atıyor ve böylece hareketin sürekliliğine ilişkin bir illüzyon yaratılmış oluyor (bkz. Wulff 1999: 109-109). Farklı mekânlarda bulunan figürlerin aynı mekâna doğru gittiklerinin gösterilmesinde de figürlerden birinin görüntüde soldan sağa, diğerinin sağdan sola doğru hareket etmesi en sık başvurulan teknikler arasındadır. Örneğin bir figür soldan sağa doğru yürüyerek bir apartmana doğru yöneliyor ve kapıdaki zillerden birine basıyor. Sonraki planda zil sesini duyan daire içindeki figür sağdan sola doğru daire kapısına yönelip diyafonun düğmesine basıyor ve kimin geldiğini soruyor. Böylece birinci figürün yöneldiği binanın ikinci figürün içinde bulunduğu bina olduğu, mekânsal bir ilişkinin ve bütünlüğün var olduğu izlenimi izleyicide oluşturulmuş oluyor.

Olayın geçtiği mekânın neresi olduğunun anlaşılması, olayların ve olay olasılıklarının tahmin edilmesinin temel bir koşuludur (Wulff 1999: 84).

Bu nedenle de açılış planı diye adlandırılan (*establishing shot*) planlar filmlerin ya da sekansların başında kullanılarak izleyiciye olayın nerede geçtiği belli edilir. Genel olarak bir mekânın orada geçen olaya ve olayın sunuş biçimine etki etmesi nedeniyle yönetmenler tarafından çekim mekânları özenle seçilir ya da kurdurulur. Edebiyat yapıtlarındakine benzer biçimde filmlerde de bu mekânlara sembolik anlamlar yüklenebiliyor. Bu bakımdan mekânlar özellikle de belli bir ruh halinin, bir atmosferin oluşturulmasına katkı sağlayabiliyor. Aynı şekilde mekân üzerinden izleyicide olaya ilişkin bir beklenti de oluşturabiliyor. Mekânlara yüklenmiş olabilecek işlevler ancak bağlamları dikkate alındığında anlaşılabilir. Geniş bir mekân genellikle ferahlık duygusu yaratmak için kullanılırken örneğin LE PROCES filmindeki büro sahnesinde olduğu gibi çaresizlik, kaybolmuşluk duygularını da imleyebilir. Aynı şekilde dar bir mekân da bir durumda korunaklı bir yer gibi görünebilirken başka bir durumda baskılayıcı bir yer olarak algılanabilir.



Resim 35: LE PROCES filminde Josef K. kaybolmuşluk duygusu uyandıran büroda ilerliyor

Bir filmde kullanılan mekânları incelemek üzere aşağıdaki gibi sorulardan hareket edilebilir:

- Filmde kullanılan mekânların ortak bir karakteristik özelliği var mı?
- Mekânlara sembolik anlam(lar) yükleniyor mu?
- Mekânlar üzerinden izleyiciye hangi bilgiler iletiliyor?
- Mekânlar olayın geçtiği zaman/dönem hakkında ipuçları veriyor mu?
- Mekân değişimleri öyküdeki zaman akışıyla nasıl ilişkilendiriliyor?

3.5 Montaj

Montaj, filmin ve edebiyatın yanı sıra başka pek çok sanat dalında anlam oluşturmak için uygulanan bir yöntemdir. Estetik bir kategori olarak modernizmin başlangıcını imleyen montaj (Emons 2009: 7) özellikle de postmodernist sanat anlayışında çok önemli bir yere sahip. Montaj bir anlatım aracı olarak pek çok alanda kullanılsa da, görsel-işitsel bir medya olan filmde vazgeçilmez ve çok daha etkin anlatısal işleve sahip bir yöntemdir, Hickethier'in ifadesiyle anlatılanları "örgütleyici güç"tür (Hickethier 2007: 141). Film medyasının ortaya çıkışından kısa süre sonra uygulanmaya başlanan montaj[60] tek tek çekilen planların sonradan birleştirilerek zamansal ve anlamsal bir sıraya sokulması işlemini tanımlar. Bu işlemde bir araya getirilen planlardan sahneler, bir araya getirilen sahnelerden sekanslar, sekansların birleştirilmesiyle de filmin bütünü oluşturulur. Özünde günümüzdeki anlamıyla sinema sanatı da farklı perspektiflerden, farklı mekânlarda, farklı zamanlarda çekilmiş planların montajla sıraya dizilmesiyle istenilen zamansal ve mekânsal bağlantıların kurulabileceğinin fark edilmesiyle doğmuş oldu.

Montajın sistematik ve bilinçli biçimde kullanılmasıyla filmin iç gerçekliği ve dramaturjisi oluşturulduğundan, montaj yapıtın anlamın oluşmasında da belirleyici yöntem ve işlemdir. Yani yalnızca perdede neler gösterildiği değil, aynı zamanda gösterme sıralaması ve görüntüler arasındaki geçişler de anlatımın temelini oluşturur. Monaco'nun belirttiği gibi montaj arka arkaya gösterilen iki çekimden üçüncü bir anlamı yaratan diyalektik bir süreçtir (Monaco 2008: 218).

Montajın en başta gelen işlevi filmde bütünlük ve devamlılık (zamanın, olayın, hareketin, mekânın devamlılığı) izlenimini oluşturmasıdır. Hollywood sinemasında *continuity system* (bkz. örn. Bordwell/Thompson 2013: 232-235) terimi altında yerleşen bütünlük izlenimi özellikle de hareket yönünün birbirini izleyen farklı çekimlerde aynı kalmasıyla ve bir görüntünün bir sonrakinin bir bakıma nedenini oluşturmasıyla sağlanır. Böylece olay bütünlüğü sağlandığında uygulanan montaj izleyici tarafından genelde fark edilmez hale gelir ve planlar arasındaki geçişler ancak bunun üzerine yoğunlaşmış bir bakışla anlaşılır. Çekim planları arasında bağlantılar oluşturmak için Wulff'a göre genelde üç teknik kullanılıyor: Davranışın/hareketin yönlülüğü, birbirini izleyen görüntülerin bir bakış montajı biçiminde entegrasyonu (bir yere bakan

[60] Örneğin 1908 tarihli THE GREAT TRAIN ROBBERY paralel montajın günümüzdeki biçimiyle kullanıldığı ilk film olmuştur.

figür, bir nesne, yine bir yere bakan figür), aktörlerin ve olayların koordinasyonu (Wulff 1999: 110). Bir planda merdivenlerden inen bir figür montajla eklenen sonraki planda bu kez başka bir perspektiften yine merdivenlerden iniyorsa, izleyici bu eylemin devam ettiğini ve bu iki farklı planın aynı hareketin farklı perspektiflerden görünümü olduğunu düşünecektir. Yine aynı şekilde bir iç mekânın ardından bir dış mekânın gösterilmesi, bu ikisinin aynı mekânın içi ve dışı olduğunu anlatabiliyor. Bakış montajı ise bir yere doğru bakan bir figürün gösterilmesinin ardından bir başka figürün ya da bir nesnenin görüntüye gelmesidir. Böylece bakan kişinin bu figürü/nesneyi gördüğü anlatılır.[61] Olayların koordinasyonu anlamındaysa örneğin birbiriyle rakip ya da birbirine düşman iki figürün çatışmaya hazırlanırken montajla arka arkaya gösterilmesi bu ikisinin bir araya geleceği bir çatışmanın yaklaştığı izlenimi uyandırarak izleyicide gerilim duygusuna yol açabiliyor. Yani montajla zamansal ardışıklığın ötesinde farklı planlarda çekilmiş, birbiriyle ilgisiz nesneler ve kişiler de ardışık biçimde görüntüye getirilerek karmaşık ilişkiler içine sokulabilir ya da karşıtlıklar üzerinden çağrışımlar oluşturulabilir. Böylece gerçek yaşamda bir arada bulunmayan nesneler, mekânlar, olaylar da bir aradaymış gibi bir izlenim yaratılabiliyor. Montajın böyle bir işleve sahip olmasının nedeni, izleyicinin zamansal ardışıklık içinde gösterilen şeyler arasında, bunlar birbiriyle çelişse dahi, bir ilişki olduğuna film sayesinde alışmış olmasıdır. Bu sayede montaj sahneler ve sekanslar arasındaki kronolojik ilerlemenin yanı sıra zamansal atlamaları, zamanda ileriye ya da geriye gitmeyi (*flashback*) ifade etmek için de kullanılabiliyor. Bir sahnede ölen bir figürün bir sonraki sahnede canlı halde görünmesini izleyici yadırgamaz, bu görüntünün daha önceki bir zamana ait olduğunu ve filmde bir geriye sarma ya da geriye bakma yöntemi uygulandığını varsayar.

Montaj, anlamın yanı sıra filmin algılanan olay akışı hızına da etki edebiliyor. Yüksek bir montaj frekansı, Bölüm 3.4.2'de de değinildiği gibi, hareketlilik izlenimi oluşturmak ve tekdüzeliği önlemek için kullanılırken düşük montaj frekansı genelde olayın yavaş ilerlediği izlenimi yaratır. Fakat düşük montaj frekansı tek başına olayın yavaş ilerlediği ya da böyle algılandığı anlamına da gelmez. Uzun süreli planlarla çekilmesine rağmen görüntüdeki olaydan dolayı yavaş görünmeyen film sahneleri de

[61] Bu bağlamda Metin Toprak da montajın "diyaloğa göre kesme", "tepkiye göre kesme" ve ilgi yönüne göre kesme" biçiminde uygulanması gerektiğini belirtiyor (bkz. Toprak 2012: 56-58).

bulunuyor. Örneğin LE PROCES filminde Josef K. (Anthony Perkins) ile Frau Grubach'ın (Madeleine Robinson) akşam apartmanın önünde karşılaştıkları ve ardından birlikte caddeye doğru yürüdükleri sahne 3 dakika 40 saniyelik tek bir planda görüntüleniyor. Figürler binanın önündeki merdivenlerden yola doğru ilerlerken kamera da onlara (muhtemelen ray üzerinde) eşlik ediyor. Bu sırada hem figürlerin kameraya olan mesafesi ve bununla birlikte görüntüdeki orantısal büyüklükleri, hem de kameranın kayma hareketinden ve hafif dönüşlerinden dolayı arka plan (apartmanlar) değişiyor ve böylede sahne devinim kazanıyor. Ayrıca burada sahnenin tek planda çekilmesi de montaja başvurulmadığını gösterdiğinden montaja ilişkin bir meta anlatım olarak kullanılmış oluyor.[62] Yüksek montaj frekanslarına ise genellikle aksiyon sahnelerinde başvuruluyor. PSYCHO filminin yukarıda anılan duş sahnesinde 1 dakikada tam 70 plan kullanıldığı ve bu cinayetin gösteriminde çok yüksek bir montaj frekansına ulaşıldığı görülüyor. Diğer yandan bir planın uzunluğuna bakılarak daha uzun süre görüntüde kalan nesnenin vurgulandığına ve anlatılan öykü bakımından önemli olduğuna ilişkin genel bir çıkarımda bulunulabilir, fakat Kuchenbuch'un da belirttiği gibi, görüntüde kalma süresinin yanı sıra başka çok sayıda husus bir nesnenin/figürün algılanan önemi üzerinde etkili oluyor (bkz. Kuchenbuch 2005: 42). Bunlar arasında bu nesnenin/figürün kadrajdaki konumu (kenarda, ortada, önde, keskin ya da flu görünüm vs.), öyküdeki işlevi gibi özellikler sıralanabilir.

Montaj anlatımsal işlevinin yanı sıra betimleyici bir işlev de üstlenebiliyor. Örneğin farklı planların montaj yoluyla bir araya getirilmesiyle bir nesnenin ya da figürün çeşitli perspektiflerden görünümü ya da zaman içindeki değişimi de gösterilebiliyor. Böyle bir durumda montaj betimleyici bir işlev üstlendiği içi montajın zaman ya da mekân içinde ilerlemeyi ifade etmediğinden söz edilir (Kuchenbuch 2005: 65). Buna bir başka örnek filmin ya da sekansın açılış sahnesinde panoramik çekim ölçeği ile çekilen planın ardından daha yakından bir çekime (örneğin boy çekim ya da yakın çekim) geçilmesidir. Klasik montajda bu şekilde bir giriş çekiminin ardından genelden ayrıntıya

62 Alexander Sokurov'un RUSSKİ KOWTSCHEG (2002) filmi steadycam ile çekilmiş doksan dakikalık tek bir plandan oluşuyor (ayrıca bkz. Beil/Kühnel/Neuhaus 2012: 111; Toprak 2012: 100-101). Filmde Moskova'daki Eremitaj Müzesi'nin otuz bir odası geziliyor ve tarihi şahsiyetleri canlandıran oyuncular arka arkaya rol alarak tarihi olayları anlatıyor.

gidecek biçimde çekim planlarının sıralanması çokça rastlanan bir anlatım ve betimleme uygulamasıdır.

Filmde paralel montaj, görünmez montaj, sert montaj, iç montaj gibi çeşitli montaj türleri kullanılır. Çapraz montaj olarak da adlandırılan paralel montajda (*cross-cut*) aynı zamanda gerçekleşen iki ya da ikiden fazla olay akışına ilişkin kısa planlar dönüşümlü olarak gösterilir. Yani önce bir olay akışının bir bölümü gösterilir, ardından diğer olay akışının bir bölümü gelir ve onu yine ilk olayın (kaldığı yerden ya da biraz ilerlemiş olan) devamı izler – planlar böylece A_1 | B_1 | A_2 | B_2 | A_3 | B_3 | A_4 | B_5 … şeklinde sıralanır. Montaj geçişleri burada çok bariz biçimde uygulanmasına rağmen izleyicinin dikkatini genelde çekmez. Olaylar bu şekilde parçalara ayrılmış halde ve arka arkaya gösterilmesine rağmen izleyicide bunların kesintisiz ve eşzamanlı yürüdüğüne ve (en azından bundan dolayı) aralarında içeriksel bir ilişki bulunduğuna ilişkin bir izlenim/beklenti oluşur. Bu eşzamanlılık yanılsaması aracılığıyla gerilim oluşturulabildiği gibi olaylar arasında karşılaştırma yoluyla da ilişki kurulabiliyor. Örneğin ilk planda terler içinde bir parkta koşan bir figür görünürken bir sonraki planda bir ormanda hiç zorlanmadan terlemeden koşan bir başka figürün görünmesi, bunlar arasında bağlantı kurulmasına yönlendirir ve ilkinin ikincisine göre daha az kondisyona sahip olduğunu düşündürür. Paralel montajın en çok kullanıldığı sahnelerse kovalamaca sahneleridir. Bu tür sahnelerde kovalayan ile kovalanan paralel montajla dönüşümlü olarak görüntüye gelir. İkisi aynı planda bir arada görünmese bile, izleyici montajdan yola çıkarak kovalayanla kovalanan arasında bu bağlantıyı kurar. Farklı mekânlarda geçen olayların paralel montajla gösterilmesiyle bu olayların bir süre sonra kesişeceğine ilişkin bir beklenti ya da endişe oluşturulabiliyor. Örneğin çok hızlı giden bir otomobilin görüntüye gelmesinin ardından kaldırımda yürüyen bir yayanın gösterilmesi ve ardından yine hızla ilerleyen otomobilin görünmesi ve yine yayanın gösterilmesi izleyicide bu otomobil ile yayanın yollarının dramatik bir şekilde kesişebileceği endişesini uyandırır.

Omuz çekim yönteminin (s*hot-reverse-shot*) uygulandığı diyalog sahnelerinde ise karşı açılı çekimlerin montajla arka arkaya dizilmesiyle olay sürekliliği oluşturulur (bkz. Bölüm 3.4.4). Burada birbiriyle konuşan iki figür (genellikle ilk planda birlikte kadrajda yer aldıktan sonra) dönüşümlü olarak konuştukları sırada yakın çekim ya da göğüs çekim ölçeğiyle ayrı planlarda yer alır. Bu sırada figürler yukarıda da belirtildiği gibi genelde kameraya değil, kameranın 15 ila 30 derece sağında ya da

solundaki bir noktaya bakar ve böylece izleyicinin konuşan bu iki kişinin çok yakınında durduğu izlenimine kapılması sağlanır.

Görünmez montaj (*match cut*) ise bir çekim planından diğerine geçişin mümkün olduğunca dikkat çekmeden, bir anlamda bir iç içe geçiş biçiminde yürütülmesiyle sağlanır. Böylece bir olayın ayrı ayrı planlarda çekilen bölümleri sanki tek bir planda, bir bütün olarak çekilmiş gibi bir izlenim oluşturulabiliyor. Görünmez montajın bir başka yöntemi de bir olaydan başka bir olaya geçilirken ilk olayın son planındaki görüntünün diğer olayın ilk planındaki görüntüye yumuşak bir geçişle ve neredeyse kesintisiz bir olaymış gibi bağlanmasıdır. Planlar arası bu geçişlerin izleyici tarafından olabildiğince az fark edilmesi için çoğu kez bir planda yer alan bir nesneye, mekâna ya da figüre bir sonraki planda kısmen yine yer verilerek izleyicinin bütünlük algısı desteklenir. Ayrıca birbirini izleyen planların çekim ölçekleri arasında büyük farkların olmaması da bu algıya katkıda bulunur. Montajın görünmez ya da az fark edilir kılınmaya çalışılmasının başlıca nedeni, izleyicinin kendini sahnelenen olaya kaptırmasını kolaylaştırmak ve gerçeklik yanılsamasını güçlendirmektir. Ayrıca görünmez montaj uygulanan bir sekans, sert montajın uygulandığı bir sekansa göre daha düşük hızla ilerliyormuş gibi bir izlenim yaratır. Sahneler arasında bağlantılar olduğuna ilişkin anlatımı pekiştirmek için kullanılan bir başka montaj yöntemi de ekranın beyazlaştığı parlayarak geçişler ya da bulanıklaştırıp kararan karartmalı geçişlerdir. Bu tür geçişler montajın kendisini vurgulamayıp, daha çok olayın başka bir yerde ya da zamanda geçtiğini göstermek için kullanılır. Örneğin ALMANYA. WILLKOMMEN IN DEUTSCHLAND filminde genç Hüseyin'in Almanya'ya geldiği 10 Eylül 1964 günü tren istasyonunun alt geçidinden çıkarken görüntü kademeli olarak beyazlaşıyor ve ardından yine kademeli olarak normale dönerek öykünün şimdiki zamanında yaşlı Hüseyin bir marketten çıkarken [0:03:52-0:03:53] görünüyor ve yanındaki eşi ona ismiyle sesleniyor. Böylece izleyiciye iki olay arasında yaklaşık 50 yıllık bir zamanın geçtiği belli ediliyor.

Ani olay, mekân ve figür geçişleriyle ya da aynı olayın, mekânın, figürün aynı sahne içinde farklı çekim ölçekleriyle (ya da farklı perspektiflerden) görüntülenmesiyle gerçekleştirilen geçişlerle yapılan montaja sert montaj (*jump-cut*) ya da Rus montajı[63] denilir. Bu tarz vurgulu

[63] Montajın filmin özü olduğunu ve entelektüel bir potansiyel taşıdığını belirten Eisenstein (Eisenstein 1998: 275) sert montajı ilk olarak BRONENOSSEZ POTJOMKİN

montajda doğal hareket akışlarının kesildiği açıkça belli olur. Bir plandan diğerine geçişin izleyici tarafından fark edilecek kadar belirgin olması sonucunda izleyicinin kendini öyküye kaptırması, filmin medyasallığını unutması zorlaşır. Daha çok feminist sinema, yazar sineması ve deneysel sinema olarak adlandırılabilecek film anlayışlarında kullanılan bu montaj türünün Türk sinemasında ilk örneklerinden biri Türkan Şoray'ın yönettiği ve aynı zamanda başrollerden birini oynadığı DÖNÜŞ (1972) filmidir. Filmde sert montaja özellikle giriş sekansında başvuruluyor. Burada tarlada bekleşen köylüler göğüs çekim ve yakın çekim ölçekleriyle ve keskin geçişli kısa planlarda görüntüye getirilerek gergin bir atmosfer oluşturuluyor. Sert montaj gerilimin yanı sıra çağrışımlar oluşturmak için de kullanılabiliyor. Çağrışım montajında aralarında olay ya da mekân bağlantısı ya da bir benzerlik bulunmayan farklı nesneler ya da figürler sert bir plan geçişiyle görüntüleniyor. Böylece izleyicinin ardışık görüntüler arasında bir ilişki bulunduğuna ilişkin beklentisinden yararlanılarak gösterilen iki plan arasında çağrışımsal bir ilişki kurulmuş oluyor. Örneğin Steven Spielberg'in HOOK (Kanca, 1991) filminde Jack Banning (Charlie Cosmo) beysbol sahasında kendisine doğru atılan topu tam yakalayacağı anda sert bir montajla başka bir plana geçiliyor ve babası Peter Banning'in (Robin Williams) kendisine atılan bir telsiz telefonu yakalayışı görülüyor.

Bir diğer montaj türü olan iç montajda ise farklı planlarda çekilen figürler ya da nesneler planlar arasında geçiş, yani kesinti uygulanmaksızın bir araya getiriliyor. Bölünmüş ekran (*split screen*) bunun için uygulanan yöntemlerden biridir. Özellikle klasik Hollywood sinemasında uygulanan bu yöntemde daha çok telefon görüşmesi sahnelerinde ekranın bir yarısında bir figür, diğer yarısında da öteki figür görüntüye gelir. CONFESSIONS OF A DANGEROUS MIND (Tehlikeli Aklın İtirafları, 2002) filminde ise birbirinden uzak iki farklı mekânda bulunan televizyon yapımcısı Chuck Barris (Sam Rockwell) ile prodüksiyon stüdyosu müdürünün (Bob Osher) telefon görüşmesi [0:32:53-0:3334] muhtemelen aynı mekânda çekilmiş olmasına rağmen bölünmüş ekranmış gibi sergileniyor (Resim 36). Böylece görüntüde bu montaj yöntemine de açık biçimde göndermede bulunuluyor. Resim 37'de ise iki ayrı planda çekilmiş görüntünün iç montajla bir araya getirilmesine bir örnek yer alıyor.

(Potemkin Zırhlısı, 1925) filminde etkin biçimde kullandı. Bu nedenle bu tür montaja Rus montajı da deniliyor.



Resim 36: CONFESSIONS OF A DANGEROUS MIND'da iç montaj uygulaması



Resim 37: LOLA RENNT (Koş Lola Koş, 1998) filminde Lola'nın (Franka Potente) babasına yetişmeye çalışması sahne içi montajla gösteriliyor

Öykünün farklı zamanlarda geçen bölümlerinin iç montajla bir araya getirilmesi de (nadir olmakla birlikte) mümkündür. Buna bir örnek olarak VAVİEN filminde Sevilay'ın (Binnur Kaya) kocası Celal tarafından uçurumdan kasten düşürüldükten sonra ormanda salyangoz toplayan yaşlı bir köylü tarafından yaralı ve baygın halde bulunmasını daha sonra bu yaşadıklarını şehrin milletvekiline (Serra Yılmaz) anlattığı sahne gösterilebilir [0:59:12-1:00:26]. Burada köylünün ormanda çapasıyla salyangoz aradığı görüntünün (Resim 38) önce sağ üst köşesine sonra da sol üst köşesine Sevilay'ın daha sonraki zamanda mutfakta bu olayı anlattığı sıradaki görüntüsü bindirilerek iç montaj oluşturuluyor ve anlatımda eş zamanlı olarak hem şimdiki zaman gösteriliyor hem de zamanda geriye dönüş uygulanıyor.



Resim 38: VAVİEN'de iç montaj ve zamanda geriye dönerek anlatma

Filmin temel anlatım araçlarından olan montajın çözümlemesinde filme aşağıdaki gibi sorularla yaklaşılabilir:

- Filmde bir montaj ritmi fark ediliyor mu?
- Bu montaj ritminde yer yer değişimler oluyor mu? (Bunun için örneğin sekansların kaçar plandan oluştuğu karşılaştırılabilir.)
- Hangi olaylarda montaj hızı filmin kalanına göre daha düşük ya da daha yüksek?
- Olay akışını bozacak biçimde bir montajın uygulandığı sahneler var mı?
- Montaj yöntemlerinden birinin ağırlıklı olarak kullanıldığı anlaşılıyor mu?
- Bir montaj yönteminin ağırlıklı olarak kullanılması halinde bu tarz montajın anlatıma ne tür bir katkısı var?

3.6 Anlatım

Anlatmak insanoğlunun en temel edimlerinden biridir ve çok çeşitli biçimlerde gerçekleştiriliyor. Bir süreç olarak nitelenebilecek anlatma eyleminde belli bir zamanda ve yerde geçen ve belli figürlerin dahil olduğu bir öykü oluşturulur (Mikos 2008: 129). Fakat anlatmak yalnızca (örneğin gündelik yaşamdaki gibi) sözlü anlatmayla ya da (örneğin edebiyattaki gibi) yazılı anlatmayla sınırlı değildir, müzikle, resimle, grafiklerle, beden diliyle, filmle ya da bu medyaların çeşitli kombinasyonlarıyla da anlatılır. Her medya anlatmak için kendine özgü estetik ve teknik araçlara, gösterge sistemlerine sahiptir. İster kurmaca

olsun ister gerçek olgulara dayansın, her anlatıda[64] biçim ve içerik birbirini karşılıklı olarak etkiler ve belirler. Kullanılan gösterge sisteminin anlatılan içeriğe doğrudan etki etmesi, herhangi bir medyadaki bir anlatı incelenirken burada yalnızca ne anlatıldığına değil, nasıl ve hangi perspektiften anlatıldığına da bakılmasını gerektirir. Filmde anlatıcı merci kameradır (mizansen, montaj, bakış açısı da buna dahil olarak düşünülmelidir). Fakat kamera yalnızca içerik aktarmakla kalmaz, gösterilen bu içeriğin nasıl anlaşılacağı üzerinde de doğrudan etkilidir (bkz. Hurst 2001: 238). Elsaesser ve Buckland'in da belirttiği gibi film bağlamında anlatım, bilgilerin nasıl sunulduğunu, izleyiciye nasıl ulaştığını, tinsel ve duygusal olarak nasıl işlendiğini, izleyicinin olaya nasıl dahil edildiğini ve nasıl yönlendirildiğini de kapsar (Elsaesser/Buckland 2002: 37).

Film medyasının anlatma konusunda diğer medyalardan önemli bir farkı ise birden fazla gösterge sisteminden aynı anda yararlanabiliyor olmasıdır. Yani film durağan ve hareketli görüntüleri, sesleri, müziği, konuşmayı ve hatta yazıyı bir araya getirerek kurmaca bir öyküyü anlatır. Bu anlatma edimi hem gösterme, yani *mimesis* yoluyla, hem de bir edebiyat metnindeki anlatıcı gibi bir anlatıcı figür aracılığıyla sözlü olarak betimlenerek yürütülebilir. Bu olanaktan yararlanarak hem göstererek hem kısmen dış ses aracılığıyla (da) anlatan filmlere yeni bir örnek olarak ALMANYA. WILLKOMMEN IN DEUTSCHLAND filmi anılabilir. Filmin başında (kendisi de öykünün figürlerinden biri olan) Canan (Aylin Tezel) dış ses olarak söz alıyor ve eski aile fotoğrafları eşliğinde birazdan gösterilecek öykünün öncesinde yaşanmış şeyleri ve öykünün konusunu kısaca anlatıyor. Filmin kapanış sahnesinde ise yine dış ses olarak devreye girerek gösterilmiş olan öyküyü yorumluyor. Böylece olay kısmen sözlü olarak anlatılmış olmakla kalmıyor, sözlü olarak anlatıldığı da gösterilmiş oluyor. Fakat film medyasının kendini yansıtma özelliği bu tür anlatma durumlarıyla sınırlı değil. Hans Jürgen Wulff'un belirttiği gibi filmde çifte bir gösterme her zaman söz konusudur: "Bir film görüntüsü yalnızca bir

64 Fransız anlatı kuramcısı Gérard Genette *anlatı* (Almancası *Erzählung*, Fransızcası *récit*, İngilizcesi *story*) teriminin üç boyutu bulunduğundan yola çıkıyor: Birinci ve günümüzde en yaygın anlamıyla anlatı bir olaya ya da bir dizi olaya ilişkin anlatısal ifadedir. İkinci ve daha az yaygın anlamıyla anlatı iletildiği medyanın özelliklerine bakılmaksızın bir konuşmanın konusunu oluşturan gerçek ya da kurmaca olayların arka arkaya sıralanmasını ve birbirleriyle olan çeşitli ilişkilerini (bağlantı, karşıtlık, yinelenme vs.) ifade eder. Üçüncü ve en eski anlamında ise anlatı anlatılan şeyleri değil, birinin bir şey anlattığını, yani anlatma ediminin kendisini ifade eder (Genette 2010: 11).

şeyi göstermekle kalmaz, göstermekte olduğunu da gösterir." (Wulff 1999: 58) Bu bakımdan bir filmin çözümlemesinde filmde neler anlatıldığının yanı sıra kameranın (ve varsa ilave anlatıcının) nasıl bir perspektifle ve nasıl bir düzen içinde anlattığının da irdelenmesi gerekiyor. Bu bağlamda aşağıda anlatıcı perspektifi, zaman ve dramaturji ele alınacaktır.

3.6.1 Anlatıcı perspektifi

Anlatmanın olduğu her yerde bir anlatıcı da vardır. Kendini açıkça belli eden anlatıcılar olduğu gibi ilk bakışta fark edilemeyen, bir anlamda gizlenen anlatıcılar da olabiliyor. Franz K. Stanzel'in yazınsal metinler bağlamında belirttiği gibi "bir mesajın aktarıldığı, bildirildiği ya da anlatıldığı yerde bir aracıyla karşılaşırız, bir anlatıcının sesi işitilir hale gelir." (Stanzel 1989: 15) Bu anlatıcı merci öykünün bileşenlerini seçer, bunları bir sıralama içinde bir araya getirir ve anlatır. Bu nedenle anlatma ediminde her zaman anlatıcının konumu ve perspektifi de anlatılan içerikle doğrudan ilişkilidir ve bu merciin varlığı varsayılmadan anlatımın yapısını incelemek mümkün değildir. Stanzel'in ilk olarak 1950'li yıllarda ortaya attığı tipolojisine göre yazınsal bir metinde öykü *ben anlatıcı*, *tanrısal bakışa sahip anlatıcı*, *tarafsız anlatıcı* ya da *o anlatıcı* tarafından anlatabilir.[65] Bu anlatıcıların hepsi anlattıkları dünya ile çeşitli ilişkilere sokuluyor ve olaylara ayırt edilebilen bir perspektiften bakıyor. Fakat bu anlatıcıların hiçbiri yazarla özdeşleştirilemez. Anlatıcılar, yazarların kurguladığı bir figür ya da mercidir ve bu bakımdan romanın diğer kahramanlarından, figürlerinden farklı değildir. Bunlar arasında tanrısal bakışa sahip anlatıcının diğer anlatıcılardan ve figürlerden tek farkı, genellikle açık biçimde ortaya çıkmaması ve betimlenmemesidir. Fakat okur, bu anlatıcının bulunduğu konumdan bakarak öyküyü anlatması için yazar tarafından kurgulanmış olduğunu bilir.

Gérard Genette'in edebiyat metni çözümlemesi için 1972'de ortaya attığı ve günümüzde yaygın biçimde uygulanan kategorik anlatım sisteminde ise anlatıcının perspektifi *odaklanma* (Fransızcası *focalisation*) terimiyle ifade ediliyor. Buna göre anlatıcı üç farklı konumdan

---

[65] Ben anlatıcı (*Ich-Erzählsituation*), bizzat içinde yer aldığı bir öyküyü kendi perspektifinden anlatır. Tanrısal bakışa sahip anlatıcı (Almancası *auktoriale Erzählsituation*) figürlerinin iç dünyasını olduğu kadar içinde bulundukları dış dünyayı da her yönüyle bilen bir konumdadır. Tarafsız anlatıcı (Almancası *neutrale Erzählsituation*) bir figürün iç dünyasını ya da bilincini aktaramaz, yalnızca bir dış gözlemcinin bilebileceği kadarını bilir. O anlatıcı (Almancası *personale Erzählsituation*) üçüncü tekil kişi olarak belli bir figürün bakış açısından anlatmayı ifade eder.

anlatabiliyor ve bu bunlar *sıfır odaklanma*, *iç odaklanma* ve *dış odaklanma* diye adlandırılıyor (Genette 2010: 121). Genette'in sıfır odaklanma (ya da odaklanmasız perspektif) olarak tanımladığı anlatıcı konumu Stanzel'in tanrısal bakışa sahip anlatıcı olarak tanımladığı konuma karşılık geliyor. Odaklanmasız bir anlatıcı belli bir konuma odaklanmadığından her şeyi bilen, tüm figürlerin iç dünyasını gören, aynı zamanda kendi anlattıklarına belli bir mesafeden (üstten) bakan, anlatının tamamına hakim olduğunu belli eden bir anlatıcıdır. İç odaklanmayla anlatan bir anlatıcı ise olayları figürlerden birinin gözünden, yani onun iç dünyasından bakarak anlatır ve anlatılan dünya hakkındaki bilgisi yaklaşık olarak bu figürün bilgisi kadardır, özellikle de diğer figürlerin iç dünyasında olup bitenleri bu nedenle bilmez, ancak tahmin edebilir. Bu da Stanzel'in ben anlatıcı ve o anlatıcı diye tanımladığı konumların ikisiyle de yaklaşık olarak örtüşüyor. Dış odaklanmada ise anlatıcı hiçbir figürün iç dünyasını aktaramaz, olaylara ve figürlere yalnızca dışarıdan bir gözlemci olarak bakar, figürden daha az bilgiye sahip olarak anlatır – bu da Stanzel'in tarafsız anlatıcı diye tanımladığına yakın bir konum olarak düşünülebilir.

Edebiyat metinleri için kullanılan bu anlatıcı tipolojisini ana hatlarıyla film çözümlemesinde de uygulamak mümkündür.[66] Filmlerin çoğunda tanrısal bakışa sahip bir anlatıcının ya da diğer bir ifadeyle sıfır odaklanmalı bir anlatıcının var olduğu söylenebilir. Filmin anlatıcısı olan kamera merceği çeşitli çekim ayarlarıyla ve montajla olaya farklı figürlerin gözünden bakabilir, farklı olayları paralel montajla eşzamanlı anlatabilir; olaylar, mekânlar figürler arasında atlamalar yapabilir. Yer yer bir figürün nereye nasıl baktığını yansıtan planlarla ya da öznel kamera tekniğiyle çekim yapılarak bir anlamda iç fokalizasyona ve genel sahnelerde dış odaklanmaya geçilse de, sonraki planlarda bu figürün kendisinin görüntülenmesiyle yeniden sıfır odaklanmaya dönülmüş olur. Klasik anlatısal sinemada en çok uygulanan anlatım perspektifi olan sıfır fokalizasyonda anlatıcı merciin bilgi ufku ilke olarak sınırsızdır. Anlatılan dünyanın algılanışı bir figürün bakışıyla sınırlandırılmadığından izleyici figürlerden daha fazla bilgiye sahip olur. PULP FICTION bu tür fokalizasyonun açık biçimde kullanımına verilebilecek en tanınmış örneklerdendir. Örneğin restorandaki soygun olayı Pumpkin (Tim Roth) ve Honey Bunny'ye (Amanda Plummer) odaklanmış perspektifle filmin

66 Türkçe literatürde edebiyat metni anlatıcısı ile film anlatıcısı arasındaki benzerlikleri ve farkları ele alan az sayıdaki çalışmadan biri olarak bkz. Zeynep Çetin Erus'un "Romanda Bakış Açısı ve Sinemaya Uyarlanması" (Çetin Erus, 2004) başlıklı makalesi burada anılabilir.

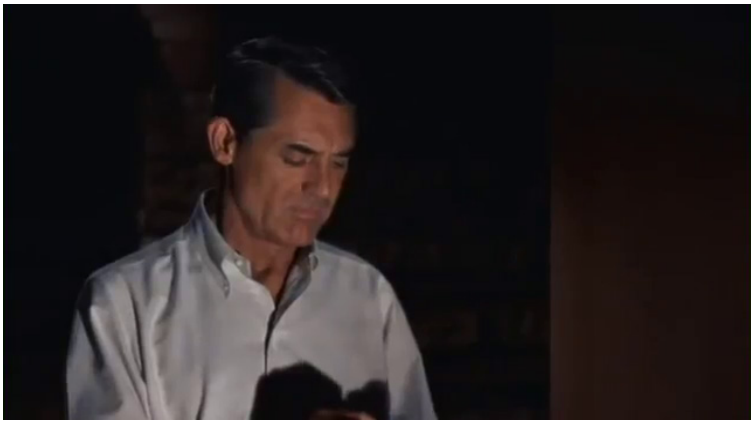
başında anlatıldıktan sonra filmin sonunda bu kez Vincent ve Jules'un ön planda olduğu perspektiften bir kez daha anlatılıyor. Böylece izleyici bu olayı ona dahil olan figürlerden hiçbirinin göremeyeceği biçimde çoklu bir perspektiften görmüş oluyor. Öykünün bölümlerinin kronolojik olmayan biçimde sıralanarak ve tekrarlanarak anlatılmasıyla odaklanmasız anlatıcının varlığı da izleyiciye açıkça belli edilmiş oluyor.

Filmde kamera merceğine ek olarak ayırt edilebilir bir başka anlatıcı (ben anlatıcı/iç odaklanma) da kullanılabiliyor. Genellikle üst ses yoluyla oluşturulan bu anlatıcı öyküye ilişkin bilgiler verirken diğer yandan görüntü akmaya devam eder. Yani bu durumda iki anlatıcı yan yana anlatmış olur. Görüntüdekiler anlatıcının anlattıklarıyla örtüşüyorsa (örneğin anlatıcı görüntüyü yorumluyorsa, ya da anlatıcının söyledikleri görselleştiriliyorsa) iki anlatıcının bir bakıma bütünleştiği (*mindscreen*) ya da örtüştüğü de kabul edilebilir. Fakat Schweinitz'in de belirttiği gibi bu sözlü anlatıcılar yazınsal metinlerdeki sıfır odaklanmalı anlatıcıdan farklı olarak öykünün tamamını örgütleyici niteliklere ve bütünsel güce sahip olmazlar (Schweinitz 2007: 89).

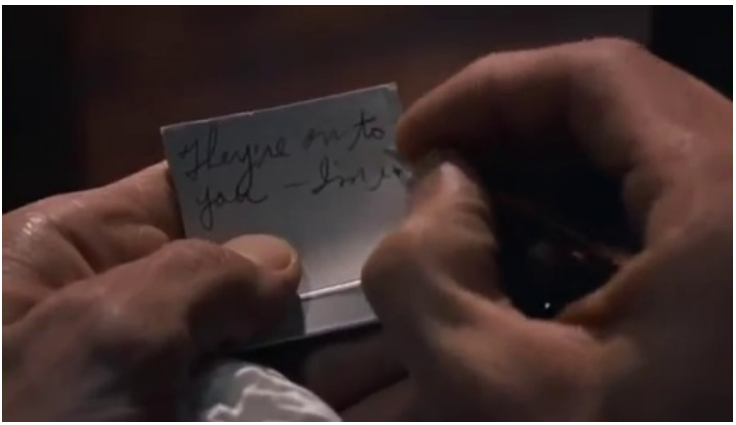
İç odaklanma oluşturmak için genelde öznel kamera yöntemine başvurulur. Tümüyle öznel kamerayla çekilmiş olan az sayıdaki filmden biri olan THE LADY IN THE LAKE'te (1947) olayın tamamı başkahramanı Philip Marlowe'un (Robert Montgomery) perspektifinden gösteriliyor (bkz. Branigan 2007: 51-52; Monaco 2008: 47: Beil/Kühnel/Neuhaus 2012: 309-310). Marlowe filmin başında çalışma masasından izleyiciye doğrudan hitap ederken ve sonrasında aynaya doğru baktığı birkaç planda görüntüye giriyor, bunun dışında da birkaç sahnede ellerinin bir bölümü görüntüye geliyor yalnızca. Ancak konuşmalarının film boyunca işitilmesi ve onunla konuşan diğer figürlerin bu sırada kamera merceğine bakmaları, iki ayrı figürle diyaloglarında da o anda konuşan figüre doğru kameranın her defasında dönerek yönelmesi, hatta diğer bir figürün Marlowe'a yumruk atmasıyla görüntünün bulanıklaşıp yalpalayamaya başlaması ve (kameranın) yere doğru inmesi Marlowe'un perspektifi ile kamera perspektifinin örtüştüğünü, bu nedenle de kameranın ben anlatıcı konumunu aldığını (*point of view shot*) izleyiciye belli ediyor. Kısmen iç odaklanmayla çekilmiş yapımlara bir örnek ise DARK PASSAGE (1947) filmidir. Filmin yaklaşık dörtte birini oluşturan hapisten kaçış sekansının büyük bölümünde kamera Vincent Parry'nin (Humphrey Bogart) perspektifinden kaçışı anlatarak bir iç odaklanma oluşturuyor. Çalıların arasından geçişler, arabada giderken arkaya doğru bakışlar kovalanmayı ve bununla bağlantılı korku duygusunu izleyiciye daha etkin biçimde

aktarabiliyor. Bir çocuk katilini arayan bir polisi ve kızını arayan bir şizofreni hastasını anlatan CLEAN, SHAVEN (1994) filminde de bu iki figürün içinde bulundukları ruh hallerini izleyiciye hissettirmek ve gerilimli bir atmosfer yaratmak için öznel bakış ara ara kullanılıyor. Kütüphane sahnesinde şizofren Peter'in (Peter Greene) kafasından geçen ve fragmanlardan oluşan korkutucu halüsinasyonlar, sessiz kütüphanede raflara başını vuran Peter'ı şaşkın bakışlarla izleyen diğer okurların görüntüsüyle dönüşümlü olarak gösteriliyor. Böylece bu halüsinasyonların yalnızca onun kafasında var olduğu ve bunlara ilişkin görüntülerin iç fokalizasyonla anlatıldığı belli ediliyor. CLOVERFİELD'de (Canavar, 2008) başkahraman Rob Hawkins (Michael Stahl-David) filmin başında eline bir kamera alıp çekim yapmaya başlıyor ve arkadaşlarıyla olan konuşmalarını kaydediyor. Daha sonra kamerayı arkadaşı Hud (T. J. Miller) eline alıyor ve devamında izleyici olayların kalanını bu el kamerasının merceğinden, yani Hud'ın bakış açısından izliyor. Kameranın titrekliğinin yanı sıra bazı sahnelerde diğer figürlerin Hud'a bir şey söylerken kameraya doğru bakması da iç odaklanma etkisini artırıyor. Fransız yönetmen Gaspar Noē'nin ENTER THE VOID (Boşluk, 2009) adlı sıra dışı filminde de başkahraman Oskar'ın (Nathaniel Brown) perspektifi öznel kamara tekniğiyle oluşturuluyor. Oskar'ın hayatta olduğu bölümlerde olaylar iç odaklanmada onun gözünden izlenirken ölümünün ardından ruhunun perspektifinden ve ara ara geçmişe dönüşlerle anlatılıyor.

Ayrıca filmlerde rüya ya da anımsama sahnelerinin kullanıldığı bölümler de iç odaklanma olarak tanımlanabilir. İç fokalizasyonun filmlerde çokça uygulanan kısa süreli bir başka biçimi ise figürün bir yöne doğru bakmasının ardından bu figürün yer almadığı bir planın gösterilmesi, yani figürün baktığı şeyin ya da yerin bu olduğunun, bir bakıma onun neyi gördüğünün anlatılmasıdır. Bunun bir başka uygulama biçimi ise figürün eline bir şey almasının ardından bu nesnenin yakın çekim ölçeği ile gösterilmesidir (Branigan 2007: 52). Örneğin NORTH BY NORTHWEST filminde dağ evindeki sahnede Roger Thornhill göğüs çekim ayarında (Resim 39) planda kibrit kutusuna bir şeyler yazarken gösterildikten sonraki planda elleri ve kibrit kutusu tepeden, yaklaşık olarak figürün gözlerinin konumundan bakan bir ayrıntı çekimde görünüyor (Resim 40). Böylece kutuya ne yazdığı izleyiciye gösterilirken aynı zamanda izleyici kağıda onun gözleriyle bakmış oluyor.



Resim 39: Roger Tornhill göğüs çekimde not alırken görüntüleniyor



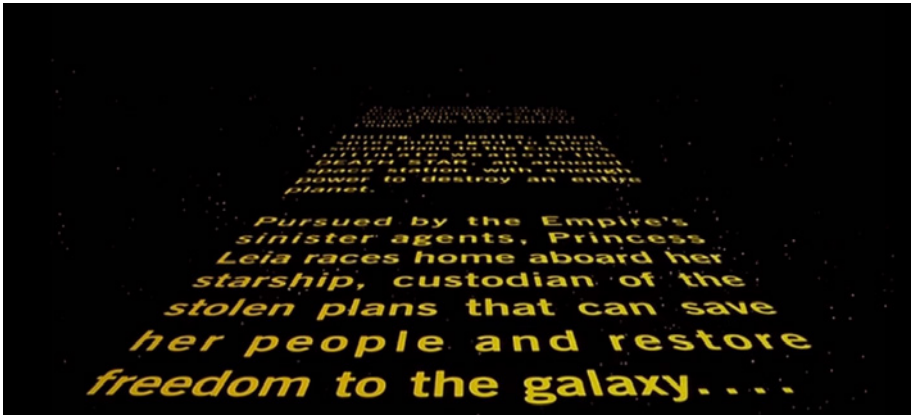
Resim 40: Ayrıntı çekimde kısa süreli iç odaklanma

Dış odaklanmadaysa filmde anlatılan dünyanın algılanışı herhangi bir figürün bakışıyla ilişkilendirilmez, figürlerin kafasından geçen düşünceler ve duyguları izleyiciye doğrudan iletilmez. Burada izleyici figürlerin bilincinde olup bitenler ve neler algıladıkları hakkında yalnızca tahmin yürütebilir (bkz. ayrıca Branigan 2007: 76).

Genette yazınsal metinlerde odaklanmanın belirlenmesinin yanı sıra "kim konuşuyor?" sorusunun da sorulması ve böylece anlatıcının bu söz konusu dünyanın neresinde bulunduğunun saptanması gerektiğini belirtiyor.[67] Bunun için de eski Yunancada anlatı ya da açıklama anlamına gelen *diegesis* terimini kullanarak *homodiegetik* ve *heterodiegetik* anlatıcı diye

[67] Markus Kuhn film anlatımına ilişkin *Filmnarratologie. Ein erzähltheoretisches Analysemodell* başlıklı çok ayrıntılı çalışmasında film için bu sorunun "kim anlatıyor?" biçiminde değiştirilerek kullanılabileceğini gösteriyor (Kuhn 2011: 85).

bir ayrıma gidiyor. Homodiegetik anlatıcı figür olarak olaylara dahil olan bir anlatıcıdır (edebiyatta bu ben anlatıcı ya da diğer bir tanımlamayla iç odaklanma perspektifidir). Böyle bir anlatıcıya bir örnek olarak KAFKAS DER BAU filmindeki Franz (Axel Prahl) figürü gösterilebilir. Franz, bir yandan filmde oluşturulan dünyada bir aile babası olarak yaşarken, diğer yandan hem dış ses olarak, hem kısmen doğrudan kameraya bakarak Kafka'nın metindeki ben anlatıcının ifadelerinden pasajlar okuyor, daha doğrusu bunları anlatıyor. Heterodiegetik anlatıcı ise öykünün figürlerinden biri değildir, ya öyküyü duymuştur ve şimdi aktarıyordur ya da anlatılan dünyaya tanrısal bakışla dışarıdan bakar. Çok sayıda filmin giriş sahnesinde heterodiegetik anlatıcı üst ses olarak olayı, mekânı ya da figürleri izleyiciye kısaca tanıtmak için kullanılıyor – örneğin LE FABULEUX DESTIN D'AMELIE POULAIN (Amelie, 2001) filminin ilk yirmi iki dakikasında heterodiegetik anlatıcı odaklanmasız bir anlatıcı konumundan olayı ve figürleri tanıtıyor ve sonrasında da yine ara ara söz alıyor. Üst sesin yanı sıra filmin başında ya da sekanslar arasında görüntüye gelen ara yazılar da bir tür heterodiegetik anlatıcı olarak düşünülebilir. Örneğin George Lucas'ın STAR WARS (1977) filminin açılış sahnesinde görüntünün derinliğine doğru bir uzay gemisi gibi kayıp giden (Paech 1994: 31) bir metin aracılığıyla uzak bir yıldız sisteminde bir grup ayaklanmacının galaktik imparatorluğun güçlerine karşı ilk zaferlerini kazandıkları ve gizli bir planı ele geçirdikleri anlatılarak izleyici gösterilecek olayların motivasyonunu anlayacak duruma getiriliyor [0:00:36-0:01:51].



Resim 41: STAR WARS'ın açılış sahnesinde heterodiegetik anlatıcı niteliğinde metin bindirmesi

Yukarıda da belirtildiği gibi, edebiyat metinlerinde anlatıcı yazarın oluşturduğu ve konuşturduğu bir mercidir. Edebiyattaki anlatıcı dil aracılığıyla anlatırken filmde anlatıcı hem işitsel (dil, sesler, müzik) hem görsel (görüntüye gelenler ve montaj) araçlardan yararlanır. Çözümleme yaparken film medyasının görsel ve işitsel anlatım olanaklarının tümünün birleşiminin anlatıcı merci olarak düşünülmesi, buradaki anlatıcı konumunun incelenmesinde kolaylık sağlayacaktır. Seymour Chatman da bu bağlamda filmdeki anlatıcıyı filmin iletişim olanaklarının bütünü olarak tanımlayarak "cinematic narrator" (sinematografik anlatıcı) olarak adlandırıyor (Chatman 1990: 133).

Diğer yandan romandaki bir anlatıcının arkasında yazarın durduğu ve anlatıcıyı konuşturduğu söylenebilirken, film için böyle bir ifadede bulunulamaz, çünkü film kamerasının arkasında tek bir yaratıcı kişi yoktur, yönetmen, senarist, kameraman, montajcı, ses ve ışık teknisyenleri, müzik bestecisi, kostüm ve sahne tasarımcıları, yapımcı, (kameranın önünde yer alan) oyuncu vs. gibi yapıma katkı sağlayan büyük bir ekip bulunur (ayrıca bkz. Pfister 2000: 48). Bu nedenle de (edebiyat metni yazarının konumuna sahip) bir yönetmenin filminden söz edilmesi özünde mümkün değildir.

Anlatıcıya ilişkin olarak filme şu sorular yöneltilebilir:

- Kamera nasıl bir fokalizasyonla anlatıyor?
- Kameranın yanı sıra üst ses/dış ses biçiminde bir anlatıcı daha var mı ve bu anlatıcı filmin hangi bölümlerinde ortaya çıkıyor?
- Bu ikinci anlatıcı öykünün içinde de yar alan bir figür mü?
- Odaklanmada yer yer değişimler oluyor mu?
- Odaklanma biçiminin anlatılan öykünün anlamı üzerinde etkisi var mı?

3.6.2 Zaman

"Her olay gibi anlatma ediminin kendisi de zamansal bir olgudur." (Martinez/Scheffel 2009: 30). Bu nedenle edebiyat metinlerinde yalnızca anlatılan olayların değil, aynı şekilde anlatmanın kendisinin zaman boyutu da inceleme konusudur. Anlatma ediminin zaman boyutu incelenirken genellikle iki terimden yararlanılır: bunlar Günther Müller tarafından ortaya atılmış olan *anlatma süresi* (Almancası *Erzählzeit*) ve *anlatılan süre* (Almancası *erzählte Zeit*) terimleridir (Müller 1968: 270; ayrıca bkz. Tepebaşılı 2012: 122-123). Roman, uzunöykü, kısaöykü gibi anlatım üzerine kurulu metinlerde yukarıda belirtildiği gibi (kimliği belli ya da örtük olan) bir anlatıcının varlığından, olan biteni bu anlatıcının

aktardığından yola çıkıldığından bu anlatıcının öyküyü anlatmak için (ya da okurun metni okumak için) gerek duyduğu belli bir süre vardır. Anlatmak ya da okumak için gereken bu süre anlatma süresi terimiyle ifade edilir. Anlatılan süre terimi ise metinde anlatılan öykünün başından sonuna kadar geçen süreyi tanımlar. Bu iki verinin birbirine orantısına bakılarak *anlatma hızı* belirlenebilir. Anlatma hızının belirlenmesi, öykü için ne kadar ayrıntılı bir anlatımın seçildiğini göstermesi bakımından önemlidir. Anlatma hızının düşük olduğu metinlerde daha çok ayrıntıya ve yan öykülere de yer verilebilirken, anlatma hızının yüksek olduğu durumlarda daha az ayrıntılı, hatta yüzeysel bir anlatım söz konusudur. Örneğin James Joyce'un *Ulysses* romanında başkahraman Leopold Bloom'un 16 Haziran 1904 günü Dublin'de sabahtan gece yarısından sonrasına kadar (yaklaşık 20 saat) başından geçen olaylar anlatılıyor (Joyce 1992). Basım formatına bağlı olarak 900 ila 1000 sayfayı bulan bu romanın anlatma süresi ise (saatte ortalama 15 sayfalık bir okuma hızıyla hesaplansa) 65 saati geçiyor. Bu da Joyce'un 20 saati 65 saatte anlatarak çok yavaş bir anlatım hızı seçtiğini, romanın çok ayrıntılı, çok sayıda yan öyküyü içeren bir metin olduğunu gösteriyor. Bunun tersi durumdaysa örneğin bir figürün 70-80 yıllık yaşamını anlatan bir roman 300 sayfayla sınırlı kalabilir. Bu da bu yaşam öyküsünün pek çok bölümünün atlanılmasını gerektirir. Anlatım hızı bir metnin tamamında aynı kalabileceği gibi, yer yer ya da bölümden bölüme farklık gösterebiliyor. Bu bağlamda metnin bazı bölümlerinde düşük bazı bölümlerinde yüksek bir anlatım hızının seçilmesinin arkasında yatabilecek nedenler araştırılabilir.

Edebiyat biliminin zaman çözümlemesine ilişkin bu terimlerinden film çözümlemesinde de yararlanılıyor. Filmlerin büyük çoğunluğunda zaman atlamaları kullanıldığından, anlatılan süre de neredeyse her zaman anlatma süresinden uzundur. Fakat anlatma süresinin anlatılan süre ile örtüştüğü filmler de elbette var. Örneğin yukarıda anılan, tek bir planda ve olayla eşzamanlı olarak çekilmiş gibi bir izlenim yaratan 80 dakikalık THE ROPE'ta anlatılan olay da 80 dakikada olup bitiyor ve böylece ortaya tiyatrovari bir anlatım çıkıyor. Anlatma süresi ile anlatılan sürenin örtüştüğü bir başka örnek de Alman sinemasından LOLA RENNT filmidir. Filmde 20'şer dakika süren üç bölümde yine 20'şer dakika süren olaylar anlatıyor. Lola'ya (Franka Potente) telefon eden bir arkadaşı mafya ile başının belada olduğunu ve 20 dakika içinde 100.000 Mark bulması gerektiğini söylüyor. Lola da 20 dakikada bu parayı bulmak için Berlin sokaklarında koşmaya, yakınlarından yardım istemeye başlıyor. Filmin her

üç bölümü bu telefon görüşmesiyle ve aynı sorunsalla başlıyor, fakat farklı akışlara devam ediyor ve farklı bir sonla bitiyor. Böylece bölümlerin her birinde anlatma süresi ile anlatılan süre yaklaşık olarak örtüşüyor. Bu zamansal düzenlemeyle izleyici de başından sonuna kadar olayın tanıdığı olduğunu hissediyor ve öykünün gerilimini her bölümde farklı biçimde yeniden yaşıyor.

Bu tür örnekler bulunsa da, filmlerin çok büyük bölümü günlerce ve hatta yıllarca süren olayları genelde 70 ila 100 dakikalık bir sürede anlatır. Bu da zamanda atlamaların, hızlandırmaların, olay bütünlüğü izlenimi oluşturmak için zamanda geriye dönüşlerin kullanılması, ayrıntıların çok büyük bölümüne değinilmemesi anlamına geliyor. Edebiyat metinlerindekine koşut olarak filmde de anlatma hızı aşağıdaki tablodaki gibi ifade edilebilir:

Anlatma hızı	
örtüşen anlatma	anlatılan süre = anlatma süresi
hızlandırılmış anlatma	anlatılan süre > anlatma süresi
yavaşlatılmış anlatma	anlatılan süre < anlatma süresi
elips	anlatılan süre = 0 (öykünün bir bölümü atlanıyor)
bekletme	anlatılan süre = 0 (öykü daha sonra kaldığı yerden devam ediyor)

Tablo 3: Anlatma hızıyla ilişkili terimler

Buna göre anlatılan sürenin anlatma süresine eşit ya da çok yakın olduğu durumlarda bir izokroni, yani sahnesel anlatma söz konusudur. Böyle bir anlatma hızı genelde tiyatro oyunlarında ve filmlerin diyalog sahnelerinde uygulanır. Bu nedenle de anlatılan sürenin anlatma süresine baştan sona kadar yakın olduğu filmler tiyatrovari filmler olarak alımlanır. Hızlandırılmış anlatımda öykünün önemli ve dramatik bölümleri anlatılır, ayrıntılara değinilmez ve zamanda çok sayıda atlama, yani elips uygulanır. Yavaşlatılmış anlatma ise filmde bir sahnenin yavaş gösterimiyle uygulanabileceği gibi kameranın yerinden kıpırdamayan belli bir nesneye ya da figüre odaklanmasıyla (örneğin olay akışının kesilerek dış ses ya da üst ses anlatıcının yorumlarının ya da açıklamalarının eklenmesi gibi) da uygulanabilir. Bekletmenin (pause) bir yolu ise olay akışının anlatımının durdurulması ve montaj yoluyla öykünün başka bir kolunun anlatımına geçilmesidir. Ardından montajla ilk öyküye dönülüp kaldığı yerden

anlatılmaya devam edildiğinde ilk öykü bir süreliğine durmuş gibi olur. Bekletmenin kısa süreli ve montaj geçişi uygulanmayan bir biçimi ise dondurulmuş görüntüdür.

Edebiyat metinlerinde olduğu gibi filmde de genelde hızlandırılmış bir anlatım uygulandığından özellikle de gündelik yaşamdaki sıradan (ve sıkıcı) işler pek gösterilmez. Bunun bir nedeni, filmin gösterim süresinin kısıtlı olması, diğer nedeni ise sıkıcılığın önüne geçmektir. İzleyici filmde her ayrıntının gösterilmediğini bildiğinden, olay sürecinde atlanarak gösterilmeyen bölümlerin eksikliğini genelde hissetmez ve olaya ilişkin bütünsel bir izlenimi kafasında oluşturur. Ayrıca atlamalar aracılığıyla süreç yerine sonucun vurgulanması da mümkün olduğundan bu yöntem dramatik bir araç olarak da kullanılıyor. Örneğin öyküde bir figür bir yerden başka bir yere seyahat ettiğinde ve yolculuk sürecinin kendisi değil, yalnızca bu kişinin A'dan B'ye gitmiş olmasının dramaturji bakımından önemli olması halinde yolculuğun kendisinin izleyiciye gösterilmesine gerek duyulmaz. KRÜGER AUS ALMANYA (2015) adlı komedide Paul Krüger (Horst Krause) bir Türk'le nişanlanacağını Antalya'dan kartpostalla bildiren torunu Annie'yi (Anna Unterberger) bu kararından vazgeçirmek için Türkiye'ye gitmeye karar veriyor. Berlin'de odasında bavulunu toplarken (Resim 42) gösterildiği planın [0:12:22-0:13:00] ardından gelen kısa planda bir yolcu uçağının piste inişi (Resim 43) ve bunu izleyen planda Antalya'da hava limanında elinde bavulunu banttan alıp çıkış kapısına doğru ilerleyen Paul Krüger (Resim 44) görüntüye geliyor [0:13:01-0:13:27]. Berlin'de havalimanına gidişini, uçakla yaptığı yolculuğu, inişi, pasaport kontrollerini vs. kapsayan süreç atlanmış oluyor, fakat bu eliptik anlatıma rağmen bu süreç izleyiciye yine de üstü örtük biçimde anlatılmış oluyor. Çünkü izleyici gösterimde atlanan tüm bu olay aşamalarının bir uçak yolculuğunun kaçınılmaz aşamaları olduğunu bilir.



Resim 42: Paul Krüger bavulunu topluyor



Resim 43: Uçak piste iniyor



Resim 44: Paul Krüger havalimanından çıkyor

Martinez ve Scheffel her anlatısal metinde zamansal bir ardışıklığın esas olduğunu belirtiyor (Martinez/Scheffel 2009: 30). Her anlatmanın zaman içinde bir başlangıç ve bir bitiş noktası vardır. Fakat anlatılan öykünün başlangıç ve bitiş noktaları anlatma eyleminin başlangıç ve bitiş noktalarıyla örtüşmek zorunda değildir. Bir öykü ardışık olmayan bir sıralamayla da anlatılabilir, yani çizgisel olmayan bir anlatma biçimi uygulanabilir. Öyküde anlatılan olayın zaman içindeki oluş sıralamasıyla anlatım içindeki gösterim sırasının farklı olması halinde öykü akronolojik biçimde anlatılmış olur. Genette bu bağlamda anlatımın 'düzen'inden (Genette 2010: 17) söz ediyor ve anlatılan öykünün süresi ile öykünün süresinin belirlenmesi için ne *kadar süreyle?* sorusunun yanı sıra *hangi sıralamayla?* ve *kaç kez?* sorularının da metne yöneltilmesi gerektiğini belirtiyor. Kronolojik anlatmada olaylar neden-sonuç ilişkisi içindeki oluş sırasına göre ve doğal bir sıralamayla anlatılır. Öyküde geriye dönüş (Almancası *Analepse*) uygulandığında ise anlatımın ulaşmış olduğu zamandan önceki bir zamanda gerçekleşmiş olan bir olay sonradan anlatılır. Bunun tersi de zamanda ileriye bakıştır (Almancası *Prolepse*), yani gelecekte olacak bir olayın önceden (araya alınarak) anlatılmasıdır. Bu durum şöyle gösterilebilir:

Kronolojik sıralama: **A B C D E…**

Geriye dönüş: **B A C D E …**

İleriye bakış: **A C B D E …**

Örneğin PULP FICTION'da Los Angeles'in yer altı dünyasında geçen dört gün anlatılırken olay akışı kronolojik sıralamayla yaklaşık olarak şöyledir: İlk gün kiralık katiller Jules Winnfield ve Vincent Vega uyuşturucu işinde hile yapmış olan üç genci dairelerini basarak acımasızca öldürüyor (A). Gençlerden birini yanlarına alıyorlar, onu da yolda kazara vuruyorlar (B). Kirlenen arabalarını Wulf'un (Harvey Keitel) yönergeleri doğrultusunda temizliyorlar (C). Ardından kahvaltı için gittikleri bir restoranda Honey Bunny ve Pumkin silahlı soygun yapmaya girişiyor (D). Sonrasında boksör Butch (Bruce Willis) mafya babası Marcellus Wallace (Ving Rhames) ile ertesi akşamki maçta yapılacak şike için görüşüyor (E). İkinci gün Vincent bir uyuşturucu satıcısından eroin satın alıyor, ardından da mafya babasının eşi Mia Wallece'ı (Uma Thurmann) patronunun görevlendirmesiyle akşam yemeğine götürüyor. Yemeğin ardından Mia eroini kokain sanıp burnundan çekiyor ve neredeyse ölüyor (F). Üçüncü günün akşamı Butch maça çıkıyor, fakat şikeden vazgeçip rakibini deviriyor ve maçı kazanıyor. Ardından kız arkadaşı Fabienne'i (Maria de Medeiros) alıp şehirden kaçmak üzere moteline gidiyor (G). Dördüncü

günün sabahı babasının yadigârı olan kol saatini almak için gizlice dairesine gidiyor. Dairede kendisini bekleyen Vincent ile karşılaşınca onu vuruyor. Arabasına binip kaçarken Wallace ile karşılaşıyor, ona çarpıp yaralıyor. Sonrasındaki kanlı kapışmada Wallace sadomazoistlere ait bir dükkanın bodrum katındaki işkence odasına düşüyor. Bruce onu oradan son anda kurtarıyor ve öykü sona eriyor (H). Fakat yönetmen Quentin Tarantino filmi restoran sahnesinde Honey Bunny ve Pumpkin'in bakış açısından başlatıyor ve D-A-E-F-G-H-B-C-D biçiminde akronolojik bir sıralamayla anlatarak büyük bir iç gerilim oluşturuyor. Bu özelliğiyle PULP FİCTİON akronolojik anlatma bakımından kendisinden sonraki pek çok film için ilham kaynağı oldu. Akronolojik anlatıma bir başka örnek olarak üç ayrı öyküyü (ailesini trafik kazasında kaybeden bir kadın, kazaya neden olan adam ve ölen kişinin kalbinin nakledildiği adam) bir araya getiren 21 GRAMS (21 Gram, 2003) filmi anılabilir. Meksikalı yönetmen Alejandro González Iñárritu filminde ileri derecede karmaşık bir zaman düzeni içinde ve kırktan fazla zaman atlamasıyla akronolojik bir anlatım oluşturarak bu üç öyküyü bir araya getiriyor. Akronolojik anlatıma Türk sinemasından bir örnek olarak DEVRİM ARABALARI (2008) filmi gösterilebilir. 1961 yılında üretilen ilk yerli otomobilin planlama ve üretim aşamasını ve bu projede yer alan çalışanların bu süreçte yaşadıklarını konu alan filmde jenerikten önce gösterilen ve şimdiki zamanda geçen giriş sekansında yaşlanmış mühendis Necip (Haluk Bilginer) bir fabrikanın kapısında karşılanıp içeriye alınıyor ve bahçede kısa bir süre yürüdükten sonra 41 yıl öncesinde geçen asıl öyküye, yani iç öyküye zamanda geriye dönüşle geçiliyor. Filmin sonunda ise yine başlangıçtaki dış öyküye dönülüyor ve bu öykü kaldığı yerden devam ettirilip film sona eriyor. Dış öykünün filmin çok büyük bölümünde durulmuş olmasıyla burada aynı zamanda dış öykü için bekletme uygulanıyor.

Yine anlatma zamanı bağlamında Genette'in *kaç kez?* sorusu ile belirlenmesini önerdiği *sıklık* (frekans) için de şunlar söylenebilir: Bir anlatımda hangi olayların tekrarlanarak anlatıldığına, hangilerinin tekrarlanmayarak yalnızca bir kez anlatıldığına bakılarak anlatma biçimine ilişkin çıkarımlarda bulunmak mümkündür. Zaman ve mekân içinde gerçekleşen bir olay edebiyat metinlerinde olduğu gibi filmlerde de (çok nadir olmakla birlikte) benzer biçimlerde tekrarlanabiliyor. Diğer yandan tekrarlanan bir olay da tekil olarak anlatılabiliyor (bkz. Genette 2010: 73). Buna göre

- tekil anlatma: olayın tekrarlama sayısı = olayın anlatma sayısı

- tekrarlananın bir kez anlatılması: birden fazla kez gerçekleşen bir olay yalnızca bir kez anlatılıyor
- tekrarlanan anlatma: bir kez gerçekleşen bir olay birden fazla kez anlatılıyor

Normalde bir filmde anlatım bakımından önem taşıyan bir olay kaç kez gerçekleşiyorsa, o kadar kez anlatılır. Filmlerin çoğunda, yukarıda belirtilen zaman sınırlandırmasından dolayı, pek çok olay çok kez tekrarlanmasına rağmen yalnızca bir kez anlatılır, fakat bu olayın tekrarlanan bir olay olduğu izleyiciye çeşitli yollardan belli edilir. Örneğin bir figür sabah işe giderken bir kez gösterilir, fakat izleyici bu figürün yalnızca bir kez işe gitmediğini, bunu her iş günü tekrarladığını anlar. Gündelik yaşamda tekrarlandığı bilinen olayların dışındaki bir olayın belli zamanlarda tekrarlandığı genelde diyaloglara yerleştirilmiş ifadelerle belli edilir. Özel bir anlatım durumu olan tekrarlanan anlatmada ise bir olay yalnızca bir kez gerçekleşmesine rağmen birden fazla kez anlatılarak vurgulanır ya da küçük farklılıklarla yeniden anlatılarak olayın ilk anlatımındakinden başka ayrıntıları gösterilir. Tekrarlanan anlatma üzerine kurulmuş en tanınmış filmlerden biri Akira Kurosawa'nın RASHOMON'udur (1950). Filmde mahkeme sahnesinin oluşturduğu çerçeve öykünün içinde bir cinayet olayı dört ayrı figürün (haydut, öldürülen adamın eşi, samuray, oduncu) bakış açısından dört kez anlatılır. Her bir anlatım aynı olaya ilişkin olmasına rağmen diğerlerinden farklıdır. Yukarıda değinilen LOLA RENNT filminde de buna benzer biçimde farklılaştırılarak tekrarlanan anlatıma başvuruluyor. Tekrarlanan anlatmaya bir başka örnek de 11:14 (2003) filmidir. Filmde Amerika'da bir kasabada gerçekleşen bir trafik kazası beş kişinin bakış açısından ayrı ayrı ve fragmanlar halinde anlatılıyor. Bu anlatımlarda kısmen diğer fragmanlardan da bazı öğelerin yer almasıyla olayın bazı bölümleri tekrarlanarak anlatılmış oluyor. Filmin sonuna doğru tüm fragmanlar ve tekrar anlatımlar bir araya geldiğinde ise öykü izleyicinin kafasında birleşiyor.

Jürgen Schutte'nin edebiyat metinlerinin zaman yapıları için önerdiği sorulara koşut olarak film anlatımının zaman boyutunu incelemek üzere şu sorular yöneltilebilir (bkz. Schutte 2005: 147-148):

- Filmin öyküsü hangi zamanda/dönemde geçiyor?
- Bu zamanın öykünün anlamına etkisi var mı?
- Filmde farklı zaman düzlemleri ayırt edilebiliyor mu? Bunların birbirinden farklı olduğu nasıl anlaşılıyor?

- Açık biçimde tarih ya da süreler belirtiliyor mu, yoksa anlatılan öykünün geçtiği tarih ve süresi çıkarımlarla mı belirlenmek zorunda?
- Anlatılan olayın evreleri belli oluyor mu? Bu evreler birbirinden ne kadar farklı ya da nasıl ayrılmış?
- Anlatılan süre ne kadar?
- Anlatma süresi ne kadar?
- Anlatma hızı sabit mi, yoksa değişken mi?
- Anlatma hızındaki değişimler nasıl uygulanmış?
- Tekrar anlatılan olaylar var mı? Varsa, hangi sıklıkla ve nasıl tekrarlanıyor?
- Öykü kronolojik sıralamayla mı anlatılıyor? Kronoloji hangi bölümlerde bozuluyor?
- Olayın hangi bölümleri ya da yönleri zaman dramaturjisi aracılığıyla vurgulanıyor ya da atlamalarla üstü örtülüyor?
- Önemli sayılabilecek zaman atlamaları var mı?
- Filmde geriye dönüşler ve ileriye bakışlar uygulanıyor mu?

3.6.3 Dramaturji

Bir öykü çok çeşitli biçimlerde anlatılabilir. Bu nedenle her anlatma biçimi bir seçimin sonucudur. Buradan hareketle bir filmin her bir öğesinin bir işlevi olduğundan ve hiçbir şeyin rastlantısal ya da anlamsız olarak film karesine girmediğinden, hepsinin anlatıma ve oluşan anlamlara katkıda bulunduğundan yola çıkılmalıdır. Yukarıda da değinildiği gibi filmde olaylar zincirinin yalnızca çok önemli olan halkaları ve bunlar da yine en önemli öğelerine indirgenmiş halde anlatılır, yani Hickethier'in işaret ettiği gibi izleyiciye olayın "özü, yoğunlaştırılmış bir biçimi" (Hickethier 2007: 115) gösterilir. İzleyici de sahip olduğu film sosyalizasyonu çerçevesinde zaman darlığından dolayı ve sıkıcılığı önlemek amacıyla filmlerde yalnızca en önemli aşamaların ve anların gösterildiğini bildiğinden, gösterilmeyen öğeleri yukarıda verilen uçak yolculuğu örneğindeki gibi kafasında tamamlaya hazırdır.

Öykülerin çok çeşitli biçimlerde anlatılabiliyor olması ve gösterilebilecek olanların süre kısıtlılığından dolayı en temel öğelere indirgenme zorunluluğu, anlatma düzenlenirken seçimler ve elemeler yapmasını gerektirir. Her öykünün bir başı ve bir sonu vardır. Fakat bu başlangıç ile son arasında nelerin, hangi sıralamayla ve nasıl bir neden-sonuç ilişkisi içinde anlatılacağının belirlenmesi çok sayıda karara dayanır.

Bir öyküyü anlatmak için gerek duyulan anlatısal öğelerin seçilmesine ve bunların bir anlatma düzenine sokulmasına dramaturji[68] denilir. Çok yalın bir tanımla dramaturji terimi bir öykünün öğelerinin bir düzene konulmasını ifade eder ve bu bakımdan, Jens Eder'in de belirttiği gibi, "anlatıların yapısal bir özelliğidir" (Eder 2007: 11).

Bir edebiyat metninin ya da bir filmin dramaturjisi oluşturulurken, anlatımda yaratılmak istenilen etkinin nasıl en iyi şekilde, fakat mümkün olduğunca az anlatısal öğe kullanarak oluşturabileceği arayışıyla yola çıkılır – aksi taktirde ana konusunun ne olduğu kolay anlaşılmayan ya da sıkıcı ve gereksiz ayrıntılarla dolu uzun filmler ortaya çıkar. Özellikle de yukarıda belirtilen nedenlerden dolayı filmde bir konunun her yönünün ya da her aşamasının anlatılmasının mümkün olmaması, ayrıca film medyasının yukarıda değinilen görsel ve işitsel anlatım olanaklarına sahip olması nedeniyle edebiyat metinlerine göre daha çok sınırlandırma yapılması ve anlatımın temel olana indirgenmesi kaçınılmazdır. Bu nedenle öykünün önemli aşamaları dahi ancak küçük kesitler halinde ve yoğunlaştırılmış biçimde (mümkün olan en az sayıda figürle, mekânla, hareketle, olay aşamasıyla, diyalogla) anlatılır. Tersinden de dramaturjisine bakılarak bir filmde ele alınan konunun nasıl bir düzen içinde anlattığının, hangi bilgilerin nasıl bir sıralama içinde ve kimin perspektifinden ve nasıl bir görüntü ve müzik eşliğinde izleyiciye iletildiğinin, hangilerinin doğrudan gösterilerek, hangilerinin dolaylı olarak anlatıldığının (ya da anlatılmadığının) yanı sıra izleyicinin bilişsel ve duygusal bakımdan nasıl harekete geçirdiğinin, gerilimin, merakın, empatinin, sempatinin ya da antipatinin oluşmasının nasıl desteklendiğinin ve tüm bunların sonucunda izleyicinin belli bir alımlamaya (eğlenmek, hüzünlenmek, korkmak, düşüncelere yönelmek vs.) nasıl yönelttiğinin ortaya çıkartılması da mümkündür.[69]

---

[68] Dramaturji, eski Yunancada "bir dram yazmak" anlamına gelen *dramaturgein* sözcüğünden geliyor. Türkçede kurgu sözcüğü dramaturji için uygun bir karşılıktır; örneğin bilimkurgu terimi bunun bir kanıtıdır. Fakat filme ilişkin Türkçe literatürde kurgu sözcüğünün daha çok montaj düzeni karşılığında da kullanılıyor olması (örneğin bkz. Onaran 1986: 70-87; Nişancı 2011: 64; Arslantepe 2012: 63-80; Toprak 2012: 11-46) bu bakımdan bir anlam karmaşasına yol açabileceğinden burada dramaturji sözcüğü yeğlenmiştir.

[69] Dramaturjinin çıkış noktası aldığı sorunsalın ya da çatışmanın hangi figürün perspektifinden ya da kim tarafından aktarıldığı, anlatım bakımından belirleyici bir öneme sahiptir. Bu bağlamda en önemli araçlardan biri kamera kullanımıdır. Kameranın kime daha yakın durduğu, yani olayı kimin perspektifinden anlattığı izleyicinin alımlamasını doğrudan belirler. İzleyici olarak bize daha önce tanıtılan,

Dramaturji oluşturulurken öykü kabaca giriş, gelişme ve sonuç bölümlerine ve bunların da yine kendi içinde çeşitli aşamalarına (sekans) ayrılır. Genelde giriş sekansında figürler ve onların dünyası tanıtılır (ekspozisyon). Filmin başında olayın geçtiği ortamın hangi özelliklere sahip olduğunun ortaya konulması, figürlerin ve onlarla birlikte izleyicilerin bu dünya ile gireceği ilişkinin oturtulması gerekir. Figürlerin ve olayın, durumun, zamanın ve mekânın, yani anlatılacak olan dünyanın giriş bölümünde tanıtılmasıyla ve (varsa) ön öykünün ana hatlarıyla belli edilmesiyle izleyici filmin devamında olup bitecekleri anlayabilecek duruma getirilir. Genelde izleyiciye burada bilgilerin tamamı verilmez, bir kısmı sonraki sekanslarda gerekli oldukça aşama aşama iletilir.[70] Devamında da olanlar ya da olacaklar hakkında izleyiciye figürlere göre daha fazla bilgi verilebildiği gibi olay akışında birden her şeyi tersine çeviren gelişmeler ya da izleyiciyi şoke edici durumlar da kullanılabiliyor. Fakat izleyicinin öykünün içine hemen çekilmesi amacıyla hazırlık aşaması uygulanmaksızın asıl olayın hemen başlama noktasından ya da hatta ortalarından başlatılan ve yukarıda belirtilen bilgilerin sonradan (geciktirilmiş ekspozisyon) verildiği filmlerin sayısı da az değildir. Yani filmin başı ile anlatılacak olan olayın başlangıcı örtüşebileceği gibi, filmin başında olay çoktan başlamış ve ilerlemiş de olabilir. Hatta filmin başında olayın sonunun anlatıldığı, filmin devamında bu sona nasıl gelindiğini anlatan akronolojik düzende bir dramaturji (bkz. PULP FICTION) de oluşturulabiliyor.

Genelde girişin ardından sorunsal (erişilmek istenilen bir durum, istenilmeyen bir durum, tarafların çıkarlarının çatışması, farklı hedeflere ya da beklentilere sahip olması vs.) ortaya konulur ve kırmızı bir çizgi gibi filmin devamı boyunca varlığını sürekli hissettirir. Özellikle de popüler filmin dramaturjisi Jens Eder'in gösterdiği gibi bir sorunsala ve bunun çözümüne odaklanıyor (bkz. Eder 1999: 33-40). Hollywood tarzı

hakkında daha çok bilgiye sahip olduğumuz, görüntüde daha çok kalan bir figüre karşı sempati ve empati oluşturmamız, hele hasımları antipatik özelliklerle donatılmışsa, daha kolay gerçekleşir. Sempati oluşturulan bir figürün başına kötü bir şey gelmesi ya da büyük bir riskle, tehlikeyle karşı karşıya kalması izleyicide daha büyük bir acıma ve üzüntü duygusu oluşturur. Örneğin maddi zorluklardan dolayı kirasını ödeyemeyen bir kiracının perspektifinden anlatılan bir öykünün oluşturacağı adalet duygusu, kirasını alamadığı için üzülen ve zor durumda kalan sempatik bir ev sahibinin perspektifinden anlatılsa farklı biçimde oluşabilecektir.

[70] Ayrıca bazı bilgilerin de izleyicide (örneğin film sosyalizasyonundan dolayı) zaten mevcut olduğundan yola çıkılır ve filmin tamamında iletilecek bilgiler ona göre belirlenir.

dramaturjide bu ana sorunsalın ortaya konulduğu, kahramanın başa çıkması gereken sorunla ilk kez karşılaştığı noktaya *point of first attack* (dramatikleştirmenin başladığı nokta) deniliyor. Pek çok filmde ilk 10 ila 20 dakikalık bölümde yer verilen bu noktada sorunsalın ya da çatışmanın izleyiciye anlatılmasıyla (bu soruna daha en başında filmin adında ya da tür tanımlamasında da işaret edilebilir) birlikte kahramanın edimleri için nasıl bir motivasyona sahip olduğu da belli edilmiş olur.[71] Bunun devamında sorusalın ya da çatışmanın seçilmiş belli boyutları işlenerek ve nasıl sonuçlanacağına ilişkin beklenti canlı tutularak ya da sürekli yeni yan beklentiler oluşturularak filmin doruk noktasına doğru ilerlenir. Filmlerin genelde son dörtte birlik bölümünde yer alan bu noktada gerilim artık en yüksek düzeye ulaşmış olur. Bazı filmlerde bu noktanın ardından filmin kalan bölümünde gerilimi biraz daha ayakta tutacak birkaç çalkantıya da yer verilir, ardından da sorunsal ya da çatışma mutlu ya da mutsuz bir sonla ortadan kalkar. Öykünün sonunda çatışmanın bu şekilde tamamen çözüme ulaştırılması durumunda *kapalı dramaturjiden* (bkz. Klotz 1960: 17) söz edilir. Dramlarda genelde önemli figürler ölür ya da başka bir şekilde trajik bir son bulur ve böylece olay kapanır. Komedide ya da romantik komedide ise mutlu son öykünün sonunu imler ve konu bu şekilde kapanır. Ana çatışma konusunun filmin sonunda hala çözümsüz kalması halinde *açık dramaturjiden* söz edilir. Bu açık son izleyiciyi devamında neler olmuş olabileceği konusunda düşünmeye yönelterek öyküyü kafasında biraz daha ileriye götürmesini amaçlar.

Dramaturji oluşturulurken olay zincirinin anlaşılabilirliğinin güvence altına alınmasına özen gösterilir. Bu noktada dramaturjinin temel ilkelerinden olan olay sürekliliğinin (buna hareket yönü, zaman ve mekân sürekliliği de dahildir) oluşturulmasında montajın en önemli araçlardan biri olduğu görülüyor. Bununla bağlantılı olarak farklı çekim ayarlarıyla çekilmiş planların kombinasyonuyla da dramaturjik etki oluşturulabiliyor. Yukarıda da değinildiği gibi iç bağlantısı bulunmayan iki ayrı çekim planı arka arkaya gösterildiğinde üçüncü bir anlam, mantıklı bir bağlantı izlenimi oluşturulabiliyor. Örneğin odasında oturup düşüncelere dalmış görünen bir figür yakın çekim ölçeğinde görüntüye geldikten sonra çok kalabalık bir caddenin gösterilmesi ve ardından yine odasındaki figürün görüntüye gelmesi onun kalabalıktan çekindiği ya da o anda bu kalabalığa

[71] Örneğin DEVRİM ARABALARI filminde ana sorunsal olan ilk yerli otomobilin üretilmesi görevi ekibe filmin 7. dakikasında veriliyor. Böylece oluşturulan gerilim ve merak 95. dakikada gösterilen ilk tanıtım sürüşü sahnesine kadar ayakta tutuluyor ve burada doruk noktasına ulaşıyor.

karışmayı düşündüğü izlenimini oluşturabilir. Bu tür montajla oluşturulan etkiye Kuleşov efekti[72] de deniliyor. Dramaturjide birbirini izleyen olayların kendi içinde mantıklı olması ve neden-sonuç ilişkisine dayanması bu bakımdan daha önemlidir. Beklenmedik şeyler olsa dahi, bunların filmin anlattığı dünyada mümkün olabilen şeyler olması gerekir.

Dramaturjinin nasıl oluşturulduğunun anlaşılması için filme şu gibi sorular yöneltilebilir:

- Film nasıl başlıyor?
- Öykünün ana konusu nedir?
- Olay tek bir öykü aracılığıyla mı, birden fazla öykü kolu (yan öykü) aracılığıyla mı anlatılıyor?
- Asıl öykü ile uyan öyküler birbirine nasıl bağlanmış?
- Hangi çatışmalar, dönüm noktaları, aşamalar var? Kahraman hangi zorluklarla baş etmek zorunda kalıyor?
- Hangi olaylar ne tür neden-sonuç ilişkileri içinde anlatılıyor?
- Öyküde izleyiciye hangi bilgiler veriyor?
- Bu bilgiler hangi yollardan iletiliyor?
- İzleyici öyküyü anlamak için hangi ön bilgilere sahip olmalıdır?
- Olayın mekânla ve zamanla ilişkisi nedir?
- Olayların figürlerin kişilikleri ile ilişkisi nedir?
- Tipik davranış kalıpları ya da tipik durumlar var mı?
- Öykü nasıl ve kimin gözünden aktarılıyor? Aktarma biçimi özel bir anlam ifade ediyor mu?
- Olay hangi sürede, nasıl bir mesafeyle, nasıl bir hızla anlatılıyor?

---

[72] Kuleşov efekti terimi aynı görüntülerin montaj aracılığıyla çeşitli biçimlerde kombinasyonu yapıldığında farklı anlamlar oluşturacağını ifade ediyor. Terim, Rus yönetmen Lev Vladimirovitç Kuleşov'un 1921'de yaptığı deneysel bir film çalışmasına dayanıyor. Kuleşov bunun için oyuncu İvan Mosjukin'in belirgin bir ifade taşımayan yüzünü yakın planda çekti. Sonra bir tabak dumanı tüten çorbanın görüntüsünün ardından montajla oyuncunun bu görüntüsünü gösterdi. Aynı şeyi bir divana uzanmış hoş bir kadının ve içinde bir çocuk cesedi yatan bir tabutun çekimleriyle de yaparak üç ayrı kısa film oluşturdu. Filmleri izleyen denekler oyuncunun yüz ifadesinin her bir filmde farklı olduğundan emindi. İlk filmde çorba tabağının ardından oyuncunun yüzünü görünce oyuncunun karnının aç olduğu yorumunu getirirlerken, ikinci filmi izleyince onun kadını beğendiği, üçüncü filmi izleyince de oyuncunun yasta olduğu biçiminde yorumda bulundular. Bu deneme film medyasının ilk döneminde yapılmış da olsa, günümüzde de izleyicilerin alımlaması bu yolla yönlendirilebiliyor (Kuleşov'un montaj ve dramaturji anlayışına ilişkin olarak bkz. Bulgakowa, 2011).

- Öykünün bölümlerinin anlatım süreleri arasında nasıl bir ilişki var?
- Olay hangi sekanslara bölünmüş?
- Olayın aşamalarının tamamı gösteriliyor mu?
- Sekanslarda gösterilen olaylar öykünün geneli bakımından nasıl bir öneme sahip?
- Gösterilen hangi olaylar duygusal ve anlamsal bakımdan daha büyük bir önem taşıyor?
- Gösterilen olaylar birbiriyle kontrast oluşturuyor mu?
- Film nasıl bir sonla bitiyor?

3.7 Figürler

Figürler[73] olmadan herhangi bir olay ve öykü anlatılamaz. Bir filmde, tıpkı anlatısal metinlerde olduğu gibi, öyküyü ilerletecek, izleyicinin duygularını harekete geçirecek bir ya da birkaç ana figüre ve onların etrafında çeşitli yan figürlere gerek duyulur. Bu noktada filmle edebiyatın farkı, filmdeki figürlerin gözle görülebilir olmasıdır. Çok kez bu figürlerin belli özellikleri öykünün ana sorunsalını ya da çatışmasını doğurur. Film figürleri genellikle insan olsa da hayvanlar (örneğin HACHI: A DOG'S TALE, 2009), tuhaf yaratıklar (örneğin E.T., 1982), hayaletler (örneğin TRANSCENDENCE, 2014), canavarlar (örneğin FRANKENSTEİN, 1931), robotlar (örneğin TERMINATOR, 1984), oyuncaklar (örneğin TOY STORY), otomobiller (örneğin CARS, 2006) vs. de bir filmin figürleri olabiliyor. Bu anlamda figür tanımlanırken uygulanabilecek ölçüt, figürlerin bir iç dünyaya sahip ayırt edilebilir kurmaca varlıklar olduğudur (Eder 2008: 64).

Baş figürler olayı yönlendirir, davranışlarıyla ve verdikleri kararlarla öykünün akışında etkilidirler. Dış görünüşleri, başkalarının onları betimlemesi, diyaloglarda söyledikleri ve belli durumlar karşısındaki davranışları, mimikleri, beden dilleri, kostümleri ve içinde bulundukları durum aracılığıyla izleyiciye doğrudan ya da dolaylı olarak en çok onlar hakkında bilgi verilir. Özellikle de yakın ve ayrıntı çekim ölçekleriyle ve toplamda daha uzun sürelerle görüntüleye gelmeleri, bundan dolayı da mimiklerinin belirgin biçimde görülebilmesi sayesinde iç dünyaları izleyici

[73] Figür sözcüğü Latincedeki *figura* (varlık, şekil) sözcüğünden geliyor. Çözümlemede insanlardan ya da kişilerden söz etmek yerine figürlerden söz edilmesi bunların gerçek insanlar değil, filmi yapanlar tarafından oluşturulmuş ve bir oyuncu tarafından canlandırılan kurmaca varlıklar olduğunu öne çıkartacaktır (ayrıca bkz. Hickethier 2007: 121).

tarafından diğer figürlere göre daha iyi anlaşılabiliyor. Bu bağlamda daha adıyla baş figür üzerinden tanımlanan filmler de var (örneğin James Bond, Turist Ömer filmleri gibi). Fakat baş figürün de tüm kişilik özellikleri ortaya konulmaz, yalnızca filmdeki olay bakımından önem taşıyan nitelikleri seçilerek gösterilir, olayla doğrudan ilişkisi bulunmayan özellikleri ise konu edilmez.

Figürler, başka figürlerle olan çeşitli ilişkileri ve bağlantıları (sosyal, bilişsel ve duygusal ilişkilerin ve gruplaşmaların tümü) üzerinden de şekillendirilir. Bu nedenle figürlerin birbiriyle olan ilişkileri ve etkileşimleri, ayrıca bu ilişkilerde zaman içerisinde ortaya çıkan değişimler aracılığıyla izleyiciye olayın akışına ilişki önemli bilgiler verilir. Bunun yanı sıra bir figürün sahip olduğu sosyal rolün gereğini yerine getirmemesi de karakterin dışa vurumu için kullanılan araçlardan biridir.

Edebiyat yapıtlarındaki gibi filmler de kolaylıkla anlaşılabilecek yalın figürler olduğu gibi, çok boyutlu, karmaşık, izleyicinin kafasında çok sayıda soruya yol açan figürler de vardır. Edward M. Forster'in roman figürlerini tanımlamak için 1927'de ortaya attığı *yuvarlak karakter* (round charakter) ve *düz karakter* (flat charakter) ayrımı bu bağlamda filmdeki figürlere de uygulanabilir. Forster'a göre düz karakterler bir fikre ya da sıfata indirgenebilen, öykünün belli bir yerinde bir işlevi olan yalın figürlerdir; yuvarlak karakterler ise basit bir tanımlamaya indirgenemeyecek türden figürlerdir ve öykünün büyük bölümünde bir işlevi yerine getirirler (Forster 1954: 111-118). Figürleri bu bakımdan tek boyutlu (genelde yan figür) ve çok boyutlu (genelde baş figür) olarak tanımlayan Pfister ise ayrıca figürlerin tasarımında *statik* ve *dinamik* diye bir ayrıma gidiyor. Statik olarak tasarlanmış bir figür izleyicinin kafasında adım adım oluşup ancak öykünün sonunda tamamlansa da ilke olarak öykünün tamamı boyunca aynı kalır. Buna karşın dinamik biçimde tasarlanmış figürlerin ayırt edici özellikleri sabit kalmamaları, öykünün içinde sürekli ya da atlamalarla oluşmaları ya da değişime uğramalarıdır, yani bu durumda alımlayıcının figür hakkındaki imgesi film süresince değişir (Pfister 2000: 241-242). Olayda daha az önem taşıyan figürler genelde dış görünüşlerine indirgenmiş olarak sergilenir ve ruh halleri pek fazla konu edilmez ya da filmin yalnızca bir ya da birkaç noktasında fark edilebilecek biçimde vurgulanır. Bu tür figürlerin daha uzak çekim ayarlarıyla ve toplamda görece kısa sürelerle görüntüde yer aldıkları artık bilinen bir uygulama olduğundan, izleyici bunlara öyküde temel işlevler düşmediği konusunda dolaylı olarak bilgi sahibidir. Yan figürlerin öyküde üstlenebildiği görevler arasında ana figürlerle bir tezat oluşturmak ya da

onları desteklemek, onların bazı kişilik özelliklerini daha belirgin kılmak vs. gelebiliyor. Örneğin iyi bir insan diye nitelenebilecek bir baş figürün karşısına konulan kötü adam, baş figürün olumlu özelliklerinin anlatımda belirginleşmesini kolaylaştırır.

Pek çok filmde figürler görünüm ya da davranış kalıplarından yararlanılarak, uzun betimlemelere ve açıklamalara gerek kalmaksızın izleyiciye tanıtılır. Edebiyat metinlerindeki gibi doğrudan betimleyen tanrısal bir anlatıcının filmlerde genelde bulunmaması nedeniyle figürlerin ruh halleri hakkında çok kez dış görünüşleri, mimikleri ve beden dilleri aracılığıyla önemli ipuçları verilir. Bu bakımdan özellikle de tiplemeler sayesinde anlatım ekonomisi sağlanır. Tipleme, bireysel kişilik özellikleri bulunmayan, toplumda çokça görülebileceği varsayılan ve beklenebilir tutum, davranış kalıpları sergileyen bir figürü ifade eder. Alımlayıcı öyküdeki figürleri kafasındaki kişi şemalarıyla ve sosyal rol şemalarıyla algılar, anlar ve yorumlar. Yani izleyici filmdeki figürleri kendi bilgisi uyarınca, sahip olduğu benlik ve kimlik konseptleriyle, alışık olduğu sosyal rollere ve tipik figür rollerine göre alımlar (Mikos 2008: 164; ayrıca bkz. Bordwell 92: 14). Bundan dolayı da figürlerin alımlanışı tarihsel ve toplumsal farklılıklar gösterebilir. Örneğin 1960'ların bir Yeşilçam filmindeki baba figürü o dönem izleyicileri için bir babadan beklenebilecek davranışlara büyük ölçüde uygun olarak alımlanırken, günümüz izleyicisine aynı figür biraz geri kafalı ya da fazla otoriter görünebilir. Diğer yandan figürler üzerinden sergilenen sosyal roller ve davranış normları filmi yapanların var olduğundan yola çıktıkları toplumsal kabullere ilişkin ipuçları da içerir. 1960 ve 70'ler Yeşilçam melodramlarında görece sık karşılaşılan "senin annen bir melekti" gibi ifadelerin altında kadına biçilen masumiyet rolü buna bir örnektir.[74]

İzleyicinin figürleri alımlamasındaki en önemli etkenlerden biri de onlara karşı hissettiği duygulardır. Bu durumdan yararlanılarak sempatik ve antipatik figürler oluşturularak anlatım kolaylaştırılır. Antipatik bir figürün kötüyü temsil ettiğini anlatmak çok daha dolaydır. İzleyicinin sempatik bulduğu figürün duygularını paylaşmaya ve onun olası hatalarını anlayışla karşılamaya daha yatkın olması da yine yararlanılan durumlardandır. Eder'in vurguladığı gibi metnin ahlaki ve konusal söylemi ve retoriği de (olaydan bağımsız biçimde) figürlerin özelliklerine bağlı olarak şekillenir (Eder 2008: 16). Empati, bakan kişinin gördüğü

[74] 1950-1975 dönemi Yeşilçam sinemasında yaratılan karakterler ve tiplemeler, bunların oluşumunda toplumsal gelişmelerin etkileri için bkz. Yağız 2009: 67-128.

kişilerle, yani öznenin nesneyle etkileşim içine girmesiyle, onunla aynı duyguyu paylaşmasıdır. Empati olmadan sosyal iletişimin olanaksız olması, filmdeki kurmaca figürlere karşı da gerçek dünyadaki insanlara karşı hissedilen duyguların hissedilebilmesini sağlar (bkz. a.g.e.: 138). Kötü figürler için de empati oluşabilir, fakat iyi figürlere karşı hem empati, hem sempati oluşur. Burada figürlerin dış görünüşünün tek belirleyici etken olmadığını da göz önünde bulundurmak gerekir. Edebiyattan bir örnek olarak Franz Kafka'nın *Die Verwandlung* (Dönüşüm) başlıklı öyküsündeki Gregor Samsa figürü dış görünüşüyle (insan büyüklüğünde bir hamam böceği) okurların çok büyük bölümü için itici olabilecekken iç dünyasıyla ve içinde bulunduğu durumdan dolayı empati oluşturur (Kafka 1987b). Hangi figürlere karşı sempati ve empati, hangilerine karşı da antipati oluşturmak üzere anlatımda ne tür işaretlemelerin (figürün dış görünüşü, ismi, yetileri, toplumsal konumu ve rolleri, düşünceleri, ifadeleri, konuşma biçimi, mağduriyeti ya da mağlubiyeti vs.) kullanıldığı çözümlemede ortaya konulabilecek bilgilerdendir. Bordwell bu bağlamda figürlerin kostümünün, ışıklandırmanın, kameranın onları çektiği perspektifin de alımlama üzerinde etkili olduğuna dikkat çekiyor (bkz. Bordwell 1992: 14). Figürü canlandıran oyuncuya karşı beslenen duygular da yine figürün alımlanışı üzerinde etkili olabiliyor (bkz. 3.7.1).

Bir filmde çok sayıda figür yer aldığından, bunların tümünün ayrıntılı biçimde incelenmesinin çok zaman alacak olmasının yanı sıra, somut bir amaca hizmet etmiyorsa, böyle bir inceleme gereksizdir de. Bu nedenle figür çözümlemesinde genelde yalnızca ana figürler üzerinde yoğunlaşılması ve araştırma sorusu doğrultusunda bir sınırlandırma yapılması uygun olacaktır. Ele alınacak figür özelliklerinin sınırlandırılmasında kullanılabilecek ölçütlerden biri, bu özelliğin filmde anlatım bakımından hangi işlevleri yerine getirdiği, ne kadar yoğun biçimde ve hangi yollardan ortaya konulduğudur. Figürlerin özelliklerinin ve işlevlerinin, bunların öykü ve anlatım üzerindeki etkilerinin saptanması için aşağıdaki gibi sorulardan yola çıkılabilir:

- Öyküde hangi (önemli) figürler yer alıyor?
- Figürlerin isimleri onların kişilikleri ya da öyküdeki işlevleri hakkında ipucu veriyor mu?
- Bu figürler hangi bedensel, sosyal, zihinsel özelliklere sahip?
- Figürlerin kişilikleri kolay anlaşılır mı, yoksa çok katmanlı ve karmaşık mı?

- Figürlerin kişiliklerine ilişkin bilgilerin ne kadarı izleyiciye hangi yollardan (çekim ayarları, perspektif, başkalarının anlattıkları, kendisinin anlattıkları, kostüm, dış görünüş) iletiliyor?
- Figürün kişiliği ile dış görünüşü arasında nasıl bir ilişki kurulmuş?
- Figürlerin özelliklerinde/kişiliklerinde zaman içinde değişiklikler oluşuyor mu?
- Figürün özellikleri/kişiliği ve davranışları filmin anlamı ve dramaturjisi bakımından nasıl bir işleve sahip?
- Figürün belli bir davranışının arkasına yatan nedenler neler olabilir?
- Hangi figürlerle özdeşleşme olanakları sunuluyor?
- Genelleştirilebilir (sosyo-kültürel) bir kişilik yapısını (örneğin filmin türüyle de bağlantılı olarak) temsil eden figürler var mı?
- Figürler öykünün diğer figürleriyle ne tür ilişkiler kuruyor ve bu ilişkiler zaman içinde değişikliğe uğruyor mu?
- Figürler arasında açıkça ortaya konulan çekişmeler/karşıtlıklar ya da gruplaşmalar var mı?
- Bu figürler aracılığıyla başka filmlerdeki figürlerle bağlantılar, yani metinlerarasılık ilişkileri kuruluyor mu?

3.7.1 Oyunculuk ve rol dağılımı

"Başka hiçbir sanat film kadar aynı insan bedenini farklı kişilerle ilişkilendirme gücüne sahip değildir." (Wulff 2006: 45) Bir oyuncunun kariyeri boyunca filmlerde birbirinden çok farklı rolleri üstlenerek birbirinden çok farklı figürleri oynaması ya da hatta aynı film içinde birden fazla figürü canlandırması, filmin aynı insan bedeni için farklı kişilikler yansıtma olanağının göstergesidir.[75] Tiyatroda da oyuncular çeşitli figürleri oynuyorlar, fakat filmde bir oyuncunun görüntü bindirme teknolojisi kullanılarak aynı sahnede dahi iki ya da daha fazla rolü oynaması mümkündür. Tiyatro oyunculuğu ile film oyunculuğunun en önemli farkı ise filmde kamera ile oyuncu arasındaki mesafenin, yani izleyici ile oyuncu arasındaki mesafenin duruma göre birkaç santimetreye kadar azalabilmesi ve bunun sonucunda oyuncunun mimiklerinin anlatım bakımından çok daha büyük bir önem kazanmasıdır.

Diğer yandan oyunculuk film analizine ilişkin literatürde şimdiye kadar pek ele alınmamış ve pek çok yönü bulunmasından dolayı incelenmesi en zorlu boyutlarından biridir. Öncelikle oyunculuğun, daha doğrusu

[75] Örneğin G.O.R.A. (2004) filminde Cem Yılmaz dört ayrı rolde oynuyor ve Arif Işık, Komutan Logar, Erşan Kuneri ve Komutan Kubar figürlerini canlandırıyor.

oyunculuk anlayışının devinim içinde olduğunu ve sinemanın başlangıcından bu yana önemli bir tarihsel değişime uğradığını göz önünde bulundurmak gerekir. Sessiz film evresinde anlatımın yürütülebilmesi için beden dili çok yoğun ve vurgulu biçimde kullanılmak zorundaydı – bu olguda ilk dönem film oyuncularının çoğunun tiyatro oyuncuları olmasının da elbette bir payı bulunuyor. Teatral oyunculuk olarak adlandırılabilecek bu vurgulu oyunculuğun daha sonraki dönemlerde yakın çekim planlarının kullanılmaya başlamasıyla birlikte azaldığı, fakat daha uzun yıllar kısmen sürdürüldüğü görülüyor. Örneğin Yeşilçam'da 70'li yıllara kadar pek çok filmde figürler oyuncular tarafından abartılı bir oyunculukla anlatılır. Bunun nedenlerinden biri, çekim sürecinde zaman alan ve zahmetli olan omuz çekim planlarının yaygın olarak kullanılmaması, bunun yerine diyalog sahnelerinde oyuncuların bel çekimi ya da boy çekimi planlarıyla görüntülenmesi ve hep birlikte kameranın bulunduğu yöne doğru bakarak oynamak zorunda kalmasıdır (bkz. Resim 45). Böyle bir çekim yönteminde figürler omuz çekimine göre kadrajda görece daha az yer kaplayabildiğinden oyuncular beden dilini daha yoğun biçimde kullanmak ve abartılı oyunculuğa başvurmak zorunda kalıyordu. Günümüzde ise oyuncuların duygularını biraz bastırmış, gündelik yaşamdakine benzer doğal ve inandırıcı bir tavırlarla ve iç dünyalarında olup bitenlerin bölümünü kendine saklıyormuş gibi bir yaklaşımla oynaması daha yaygın uygulamadır. Özellikle çok dramatik olaylar karşısında oyuncunun duygularını çok fazla belli etmemesi, izleyicinin hayal gücünü harekete geçirerek figürün içinden geçenleri merak etmesini sağlayabiliyor. Bu bağlamda abartılı oyunculuk günümüzde artık daha çok parodi amaçlı uygulanan bir yöntemdir.



Resim 45: ÖLMÜŞ BİR KADININ MEKTUPLARI'nda figürler

kameraya doğru dönmüş halde birbiriyle konuşuyor

Oyunculukla bağlantılı olarak rol dağılımı da figürlerin alımlanmasına etki edebiliyor. Belli bir rol için seçilmiş olan oyuncunun kişiliği ve bu rol için niçin onun seçilmiş olduğu da öyküde bir anlam taşıyabiliyor. Senaryosu belli bir oyuncu için yazılmış senaryolar (örneğin bir Kemal Sunal filminin senaryosu) bulunsa da çoğu senaryo çok sayıda aktör arasından birinin başrolünü ya da yan rollerinden birini oynayabileceği şekilde yazılır. Bu da tamamlanmış filmde o rolü oynayan oyuncunun bir seçim ve amaç doğrultusunda o filmde söz konusu rolde yer aldığını ifade eder. Hickethier bu bağlamda bir rol için belli bir oyuncunun seçilmesinin bile bu figürün yorumlanması olduğunu belirtiyor (bkz. Hickethier 2007: 168). Bu da oyuncu ile oynadığı rol arasındaki ilişkinin incelenmeye değer olabileceğini gösteriyor. Bir figürü oynayan oyuncunun kullandığı araçlar olan konuşma biçimi, mimik, beden dili, mekân içinde hareket etme tarzı ve bulunduğu konum, kıyafet, makyaj gibi öğeleri dikkate alan bir çözümlemeyle figürün alımlanması üzerinde oyuncunun nasıl bir etkisi bulunduğu ortaya çıkartabilir. Bunların yanı sıra izleyicinin oyuncu hakkında sahip olduğu bilgiler, oyuncunun daha önce canlandırdığı roller ve söz konusu filmde canlandırdığı kurmaca figür hakkındaki bilgiler izleyicinin kafasında rekabet halinde olur (bkz. Mikos 2009: 171-172). Böylece figürle ilişkili olarak öyküde anlatılanların ötesine geçen anlamlar oluşturulabilmesi mümkün ve hatta kaçınılmaz oluyor. Bir rol için seçilmiş belli bir oyuncunun figüre kattığı anlamların incelenmesinin özel bir örneğini ise tekrarı çekilen ve farklı oyuncuların oynadığı filmlerde aynı figür üzerinden iki aktörün oyunculuğunun karşılaştırılması oluşturuyor.

Film çözümlemesinde oyunculuğa ilişkin şu gibi sorular yöneltilebilir:

- Filmde hangi figürü hangi oyuncu oynuyor?
- Filmde sergilenen oyunculuk doğal mı, abartılı mı?
- Oyuncu figürün kişiliğini/niteliklerini daha çok mimikleriyle ve beden diliyle mi sergiliyor, yoksa figür daha çok isim, kostüm ve makyaj aracılığıyla mı oluşturulmuş oluyor?
- Oyuncunun figürü canlandırmak için seçtiği oyunculuk biçimi bu figürün öykünün dünyasında sahip olduğu diğer özelliklere (kişilik, bedensel özellikler, sosyalizasyon, toplumsal roller vs.) uygun mu?
- Oyuncunun canlandırdığı rolle söz konusu filmin ötesine geçen bir ilişkisi var mı? (Örneğin oyuncu kendi kişilik özelliklerini figüre yansıtıyor mu?)

– Oyuncunun daha önce başka filmlerde canlandırdığı figürler, incelenmekte olan filmde de anlam oluşturulmasına katkıda bulunuyor mu? Bu figür, oyuncunun daha önce oynadığı bir rolü çağrıştırıyor mu?

3.7.2 Diyaloglar

Filmde diyalogların öncelikli amacı, eylemlerle yani görüntüyle ifade edilemeyen olayları ve bilgileri izleyiciye sözlü olarak iletmek, ayrıca gerçekçilik bağlamında gerçek yaşamda diyalogların oluştuğu iletişim durumlarına benzer durumları sergilemektir. Görsel olanakları sayesinde filmde daha çok eylemler ve görüntüler üzerinden bilgi iletilir, fakat özellikle düşüncelerin ve duyguların sözlü ifade olmadan açıkça gösterilmesinin mümkün olmadığı ya da çok zor olduğu durumlar da vardır. Bu durumlarda gösterilene ek olarak diyaloglardan (ya da monologlardan) yararlanılır ve görüntü ile konuşma sahnedeki anlamı birlikte oluşturur ya da birbirini destekler, tamamlar. Ayrıca gösterilmesi çok zahmetli olacak ve uzun sürecek ön öyküler ya da yan olay zincirleri diyalogların içine serpiştirilen kısa bilgiler aracılığıyla izleyiciye anlatılarak öykünün o anda gösterilmekte olan bölümüne dahil edilebiliyor. Böylece daha yüksek bir anlatma hızı elde edilebiliyor ve daha geniş kapsamlı olaylar anlatılabiliyor (Kasten 1994: 53).

Diyalog sahneleri görece az sayıda kullanılabileceği ve figürler arasındaki sözlü iletişim, öykünün anlaşılması için gerektiği kadarıyla sınırlandırılabileceği (hatta WALL-E'deki gibi neredeyse hiç Dialog olmayabileceği) gibi, filmin anlam potansiyelinin büyük bölümünün diyaloglar üzerinden de iletilmesi de mümkündür (Kobus 1998: 13). Fakat genel bir eğilim olarak filmde diyaloglar gündelik yaşamda olduğundan daha kısa tutulur. Filmi yapanların diyalogları yazarken en başta dikkate aldıkları kurallardan biri, söylenenlerin öykünün anlaşılması bakımından ifade edilmeye değer olup olmadığıdır, çünkü duruma uygun olmayan ya da gereksiz görünen diyaloglar izleyicinin görsel olay akışına kendini kaptırmasını engelleyebilir. Diğer yandan sıkıcı olan ya da inandırıcılığı zayıf diyalog sahneleri en heyecanlı öyküleri bile bozmakla kalmaz, filmin medyasallığını da (istenilmediği halde) öne çıkartabilir. Bu nedenle çözümleme yaparken bir filmdeki diyalogların özenle kurgulanmış olduğundan yola çıkılmalıdır. Çözümlemede diyalogların tamamının ele alınması çok zaman alacağından ve yine çoğu çözümleme amacı için gereksiz de olacağından, hangi diyalog sahnelerinin daha önemli olduğu saptanarak bir eleme yapılabilir. Önemli diyalog sahneleri

genellikle karşılıklı omuz çekim yöntemiyle çekilirken, önemsiz diyaloglar pek çok örnekte bir hareketin akışına yerleştirilir.

Konuşan kişinin çok sık değiştiği ve bunun sonucunda repliklerin görece kısa olduğu bir diyalog da yine daha az değişim frekansına sahip bir diyaloğa göre daha hareketli algılanacaktır. Bu bağlamda çatışmaların tırmandığı dramatik sahnelerdeki diyaloglarda figürler arasındaki konuşma sırası genelde daha sık değişir. Diğer yandan uzun replikler monolog izlenimi oluşturabilirken ve konuşanın karşısındakinden ya da durumdan çok kendini merkeze aldığını gösterebilirken, kısa ve sık replikler konuşan figürlerin birbirine ya da duruma odaklandığına işaret eder (bkz. Pfister 2000: 200).

Figürlerin diyaloglarda ifade ettikleri düşünceleri ya da duyguları ile gerçek düşünce ve duyguları arasında farklılıklar olması da karşılaşılan bir durumdur. Gündelik yaşamda insanların bazı durumlarda gerçekten düşündüklerini değil de, kendilerinden beklenen yanıtları vermesine koşut olarak filmlerdeki figürler de görüntüler aracılığıyla izleyiciye hissettirilen iç dünyaları ile dile getirdikleri arasındaki farklardan yola çıkılarak incelenebilir – söz ile düşünce arasındaki bu fark, izleyiciye daha önceki sahnelerde verilmiş olan bilgilerden de kaynaklanabilir elbette. Buradan hareketle konuşmadaki alt metnin ortaya çıkartılabilmesinin yanı sıra diyaloglarda bir figürün kullandığı sözcük dağarcığı, tümce yapısı, konuşma biçimi, aksanı da onun kişiliği, düşünce ve duygu dünyası, sosyalizasyonu, niyeti vs. hakkında çıkarımlarda bulunmak için önemli ipuçları verebilir.

Figürlerin kişiliklerinin ve iç dünyalarının eylemler yerine daha çok diyaloglar aracılığıyla da ortaya konulabileceği, sinemanın temel kurallarından biri olan uzun diyaloglardan kaçınma ilkesine aykırı uygulamaların da mümkün olabildiği Nuri Bilge Ceylan KIŞ UYKUSU'nda (2014) çok açık biçimde görülüyor. Merkezinde Kapadokya'da babasından miras kalan oteli işletip, evleri ve dükkânları kiraya veren eski tiyatro oyucusu Aydın'ın (Haluk Bilginer) yer aldığı öykü turizm mevsiminin sona yaklaştığı ve kalan son turistlerin de artık otelden ayrıldığı bir zamanda başlıyor. Aydın, kayaların içine oyulmuş odalardan oluşan ve onun tiyatroculuk geçmişine göndermede bulunmak için Othello adını verdiği bu otelde boşanmış olan kız kardeşi Necla (Demet Akbağ) ve kendisinden epey genç eşi Nilay (Melisa Sözen) ile birlikte yaşıyor. Anlatılan süresi yaklaşık bir hafta olan filmde küçük İlyas'ın (Emirhan Doruktutan) Aydın'ın aracına taş atarak camını kırması ve bunun ardından yaşanan birkaç olay, Nihal'in yardım etmek için İlyas'ın

ailesini ziyaret etmesi, Aydın'ın yabani bir at yakalatması ve arkadaşı Suavi (Tamer Levent) ile ava çıkması dışında anılmaya değer pek bir olay bulunmuyor. Figürlerin içinde yaşadıkları yapıların ve manzaranın yüksek bir söylem gücü taşıdığı filmde olaylar yerine diyaloglar sergileniyor. Diyalogların akışında figürlerin kişiliği neredeyse her bir tümceyle ve buna eşlik eden her bir mimik, bakış ve duruşla açığa çıkıyor. Örneğin filmin başında kibar bir entelektüel olarak tanımlanabilecek Aydın'ın aslında başkalarının çektiği acılara karşı duyarsız bir despot olduğu ve bu despotluğunu entelektüel kibriyle göremediği adım adım belli oluyor. Nihal'in aşkı mantığa ve rahat bir yaşama yeğlediği, Necla'nın yaşamının pişmanlıklarla dolu olduğu, Aydın'ın otelinde çalışan Hidayet'in (Ayberk Pekcan) ve eşi Fatma'nın (Rabia Özel) kendilerinden daha fakir olanlara karşı ne kadar acımasızlaşabildiği, Hamdi'nin (Serhat Kılıç) Aydın'ın karşısında eğilmesinin altında büyük bir fedakârlığın yattığı, İsmail'in (Nejat İşler) saldırganlığının nedeni yine diyalogların içine örülmüş halde parça parça beliriyor.

DVD sürümü 3 saat 9 dakika süren film 17 sekanstan oluşuyor. Bu 17 sekansta toplam 40 diyalog sahnesi yer alıyor ve bu sahnelerinin toplam süresi 2 saat 20 dakika 27 saniye tutuyor. Böylece filmin yaklaşık 48 dakikalık bölümü dışındaki süresinin sürekli diyaloglarla geçtiği anlaşılıyor. Diyalog sahnelerinde anlatılan süre ile anlatma süresi örtüştüğünden film görece düşük bir anlatma hızıyla ilerliyor. Örnek bir diyalog dökümü olarak filmdeki diyalogların süresi, yer, konuşan kişiler ve konuşulan konular aşağıda Tablo 4'te yer alıyor:

KIŞ UYKUSU diyalog tutanağı				
Diyalog	**Zaman**	**Süre**	**Yer ve kişiler**	**Konuşmanın konusu**
1	0:02:30-0:03:00	0:30	Otel lobisi: Aydın, otel konuğu Timur	Aydın'ın topladığı mantarlar, bölgenin atları
2	0:03:00-0:03:54	0:54	Otel lobisi: Aydın, Fatma	Otel müşterilerine kahvaltı servisin geç kalması, mantarlar; Nihal ve Necla hakkında sorular
3	0:05:44-0:07:45	2:01	At çiftliği: Aydın, Hidayet, sonra Ekrem	Yakalanacak yabani at için pazarlık
4	0:08:49-0:09:56	1:07	Arabada: Aydın,	Kiracılarla ilgili sorunlar, icra işlemleri, Aydın'ın yumuşak

			Hidayet	davranması
5	0:10:45-0:11:12	0:27	Arabanın önü: Aydın, Hidayet, İlyas	İlyas'ın kaçarken suya düşmesi
6	0:11:45:0:11:47	0:02	İsmail'in evinin önünde, arabanın yanında: Aydın, Hidayet	Hidayet aile ile konuşmaya gideceği
7	0:12:40-0:18:30	5:50	İsmail'in evinin önünde: Hidayet, İsmail, sonra İlyas, Aydın uzaktan, sonra Hamdi	İlyas'ın arabanın camını kırması, icra olayı, İsmail ile Hidayet'in tartışması ve küfürleşmesi, Hamdi'nin araya girmesi
8	0:18:32-0:18:40	0:08	Arabada: Aydın, Hidayet	Hidayet'in bu kavgaya ilişkin açıklamaları
9	0:19:10-0:21:20	2:10	Arabada: Hidayet, Hamdi, sonra Aydın	Hamdi'nin özür dilemesi, borcunu ödeyeceğini söylemesi ve icradan yakınması, Aydın'ın onu yatıştırmaya çalışması
10	0:21:47-0:22:36	0:49	Otelin avlusu: Hidayet, Fatma, sonra Aydın	Saksıların nereye konulacağı; kırılan camin sanayide taktırılması
11	0:22:52-0:22:58	0:06	Otelin avlusu: Aydın, Sevda	Sevda'nın öğretmen Levent'in geldiğini bildirmesi
12	0:23:04-0:23:13	0:07	Otelin avlusu: Aydın, Uzak Doğulu turistler	Havadan sudan konuşmalar
13	0:23:37-0:27:08	3:31	Aydın'ın	Aydın'ın kimsenin kendisiyle

			odası: Aydın, Necla	ilgilenmediğinden yakınması; Aydın'ın geçen haftaki estetik yoksunluk, fakirlik konulu köşe yazısı; Necla'nın yazıya ilişkin yavaş yavaş olumsuza doğru değişen yorumu: beğendim, fena değil, uyduruk değerlendirmesi; Aydın'ın bu eleştiriler karşısında rahatsızlığını belli etmesi
14	0:27:33-0:38:05	10:32	Otelin önü, sonra Aydın'ın çalışma odası: Aydın, Suavi, sonra Nihal, sonra Fatma	Otelin önüne atılması gereken mıcır, azalan turistler, bölgenin doğallığı, yaşlanma; Suavi'nin yalnızlığı, Aydın'ın yaşlı, karısının ise genç olması; Garip köyünden halk eğitimden bir kızın yazdığı yardım isteği mektubu; Suavi'nin Nihal'e iltifatları, Suavi'nin kızına ilişkin yakınmaları; mektubun okunması, Nihal'in yardım isteğine karşı olumsuz tavrı, Aydın'ın Nihal'i çifte standart uygulamakla suçlaması, Suavi'nin yardım isteğini şakaya verip geçiştirmesi; yoksulluğun kader olduğu söylemi
15	0:38:46-0:45:33	6:47	Aydın'ın odası: Aydın, Hamdi arada Sevda	Hamdi'nin İlyas'ın camı kırdığından dolayı pişman olduğunu anlatması, ailenin Aydın'a borcunu ödeyeceği, icra olayından dolayı duyduğu rahatsızlığı, İsmail'in görevlilere karşı koyup dayak yemiş olması, araba camının parası, İsmail'in hapisten yeni çıktığı için iş bulamaması ve ailenin ödeme zorluğunda olması; Aydın'ın Hamdi'ye tahliye ve icra konularında artık onunla muhatap olmak istemediğini bildirmesi ve onu Hidayet'e yönlendirmesi
16	0:45:34-0:48:55	3:21	Aydın'ın çalışma	Aydın'ın din adamlarının görevlerine ilişkin makalesi,

			odası: Aydın, Necla	Necla'nın makaleye ilişkin yüzeysel değerlendirmeleri; kötülüğe karşı konulmaması gerektiğini öne sürmesi ve Aydın'ı kolaycılıkla suçlaması
17	0:48:56-0:53:48	4:52	Mutfak: Necla, Aydın, Nihal, Fatma, sonra Hidayet	Necla'nın kötülüğe karşı güç kullanmamak gerektiği savı
18	0:53:52-0:58:18	4:26	Mutfak: Hamdi, Aydın, arada Nihal, arada Hidayet	Kasabadan otele yaya yürümenin zorluğu; Hidayet arabayı sanayiye götürmek istemesi; Nihal'in İlyas'la iletişim kurma çabası; Hamdi'nin ve İlyas'ın özür dilemeye gelmiş oldukları, Hamdi'nin özür dilemenin gerekliliğine ilişkin açıklamaları, İlyas'ın el öpmeye zorlanması
19	1:00:21-1:00:38	0:17	Lobi: Aydın, Japon turist	Wasabi sosu
20	1:01:32-1:09:11	7:39	Lobi: Nihal, Necla, lobi	Havanın soğuk olması; temizlikçinin kırdığı bardaklar; Necla'nın eski kocası Necdet'in alkolizmi, boşanma kararının doğruluğuna ilişkin kuşkuları, suçun kimde olduğunu sorgulaması, Necdet'in kötülüğüyle yüzleştirilmesinin gerekliliği, ondan af dilemenin ve onu utandırmanın gerekip gerekmediği; kötülüğe karşı koymanın gerekip gerekmediği; Nihal ile Necla arasında karşılıklı iğneleyici sözler
21	1:09:15-1:14:17	5:02	Lobi: Timur, Hidayet, sonra Aydın	Ömer Şerif'in bölgede çektiği film ve mütevazılığı; Aydın'ın Nihal ile Necla'nın nerede olduğunu ve birbirleriyle nasıl konuştuklarını sorması; Timur'un gezme anlayışı, Aydın'ın

				gençliğinde Avrupa'daki otostopla gezisi, Aydın'ın yazdığı kitap, oyunculuğu, hiç dizide oynamamış olması, oyunculuğuna ilişkin yorumları, satın aldığı yabani at
22	1:14:48-1:29:50	15:02	Aydın'ın odası: Aydın, Necla	Pazar alışverişi, Aydın'ın ödünç verdiği kitabı Necla'nın çevirmeye değer bulmaması; Aydın'ın ahlak yazısının devamı; Necla'nın yazıya ve Aydın'a eleştirileri, Nihal'in Aydın'ın yazılarını okumaması; Aydın'ın kendini savunması; Necla'nın Aydın'a karşı nefreti, Aydın'ın maneviyattan yoksunluğu; çalışıp didinmenin tanımı; Nihal'in yardım severlik pozları takınıyor olması; Aydın'ın kimliksizliği; Aydın'ın sinirlenerek Necla'yı korkaklıkla, tembellikle, asalaklıkla, sinir bozuculukla suçlaması; uzun bir suskunluk
23	1.30:29-1:30:32	0:03	Lobi: Aydın, Japon turist	Otel hesabının ödenmesi, tatilin nasıl geçtiği
24	1:32:39-1:36:15	3:46	Lobi: Aydın, Suavi, Nihal, sonra Hidayet, sonra Levent	Selamlaşma; Aydın'ın toplantıdan haberdar olmaması, toplantının konusu, Aydın'ın yardım toplama toplantılarına getirdiği eleştiri; Aydın ile Levent'in tanışması; okul onarımı için toplanan yardımlar, okulların durumu; kar yağışının başlaması
25	1:36:24-1:38:45	2:21	Mutfak: Aydın, Nihal	Nihal'in Aydın'dan toplantıya katılmamasını istemesi, Aydın'ın onu nezaketsizlikle suçlaması, Nihal'in Aydın'ı işleri karıştırmakla suçlaması
26	1:39:48-1:40:41	0:53	Otelin önü: Aydın, Timur	Timur'un otelden ayrılması, buzlanma olasılığı, yolculuğun nereye olduğu, otel hesabının ödenip ödenmediği
27	1:41:02-1:46:00	4:58	Nihal,	Yardım toplamaya ilişkin evrak;

			Aydın, Nihal'in odası	Aydın'ın bağış yapma teklifi, Nihal'ın Aydın'dan buna karışmamasını istemesi; iki yıldır birbirlerine karışmadan yaşıyor olmaları, Nihal'in Aydın'ı gitmekle tehdit etmesi; Aydın'ın alaycı tavırlarla verdiği karşılık; Nihal'in kendini boşlukta hissetmesi; Aydın'ın Levent'i eleştirmesi
28	1:46:42-1:56:20	9:38	Nihal'in odası: Nihal, Aydın	Aydın'ın Nihal'e yardım etmek istemesi, Nihal'in yardımı reddetmesi; Aydın'ın İstanbul'a gideceğini bildirmesi; bağış kampanyasının tehlikeleri; Aydın'ın konuşma isteği; Aydın'ın kampanya evrakını incelemek istemesi, Nihal'i tecrübesizlikle suçlaması, dosyaları almak istemesi, Nihal'in buna tepkisi
29	1:57:57-2:11:20	13:23	Nihal'in odası: Nihal, Aydın, diyaloğun devamı	Aydın'ın belgeleri incelemekten vazgeçip geri vermesi, yardım işlerine artık karışmak istememesi; kış boyunca İstanbul'a gideceği; suçluluk, aralarındaki yaş farkı, Nihal'in suçunun ne olduğunu sorgulaması, Aydın'ın yanıt vermekten kaçınması, boşanma seçeneği, Aydın'ın çekilmezliği ve alaycılığı, Nihal'in boşanmaya cesaret edememiş olması ve geçip giden gençliğine üzülmesi; artık ayrı yollardan yürüyecekleri; Aydın'ın zor geçen çocukluğu ve gençliliği; Nihal'in Aydın'ı rol yapmakla suçlaması; Aydın'ın Nihal'i haksızlık etmekle suçlaması; bahara kadar dönmeyeceği, Levent'i ahlaksızlıkla suçlaması, Nihal'in ahlak söyleminin kötüye

				kullanılmasını eleştirmesi
30	2:14:09-2:14:32	0:21	Arabanın yanı: Aydın, Hidayet	Tren yollarından seferlere ilişkin alınan bilgi, uçak seferlerinin iptal olması
31	2:15:47-2:17:28	1:41	Tren istasyonu: Hidayet, tren görevlisi, sonra Aydın, sonra yolcu	İstanbul treninin gecikmesi;, Hidayet otele dönme isteği, bankta kayarak yer açılması
32	2:18:35-2:18:53	0:18	Araba: Aydın, Hidayet	Suavi'nin çiftliğine giden yolun durumu, Aydın'ın oraya gitmeye karar vermesi
33	2:19:17-2:23:19	4:02	Suavi'nin çiftliği: Suavi, Aydın, Hidayet sonra Levent	Karşılama; Levent'in gelecek olması; av, evin ısıtılması; Garip köyünden gelen mektup; yolların durumu, Aydın'ın orada bulunduğunu gizlemesi
34	2:23-20-2:24:06	0:46	Veranda: Hidayet, Fatma	Hidayet'in Aydın'ın gitmediğini Fatma'ya telefonda anlatması
35	2:24:07:2:28:04	3:57	Suavi'nin çiftliği: Suavi, Aydın, Levent, diyaloğun devamı	Suavi'nin çocukluğu, hayatı, yalnızlığı; esnek olmanın ve yargılamamanın gerekliliği; Aydın'ın Levent'in ailesine ilişkin soruları, evlenme, kestane pişirmek
36	2:29:06-2:45:29	16:23	Hamdi'nin evi: Nihal, Hamdi ve ailesi, sonra Nihal ve Hamdi, sonra İsmail ve Nihal	Nihal Hamdi ile görüşme isteği, İlyas'ı merak etmesi, İlyas'a sağlığını, derslerini, ne olacağını sorması; babaannenin doktora gitme isteği; yan odanın soğukluğu, evin durumu; İsmail'in hapse girmesi, yabaniliği ve alkolizmi, ailenin borçları; Nihal'in verdiği para dolu zarf; Hamdi'nin Nihal'in ziyaretine ve zarfa ilişkin İsmail'e açıklamaları, Aydın'ın zarftan haberinin olup

				olmadığı, paranın fazlalığı, İsmail'in kırılan gururunun ve yaşadığı rezilliklerin parasal karşılığı, İsmail'in özeleştirisi
37	2:45:46-2:55:08	9:38	Suavi'nin çiftliği: Aydın, Suavi, Levent	Levent'in ahlak, değerler, inançlar, ahlak kurallarının temelini inkar edilmesi üzerine açıklamaları, bu değerlerin temele dayandırılması gerekliliği, çatışmadan beslenmek, Aydın'ın para kazanmak için oteli depremzedelere açmamış olması, Aydın'ın kendisinin örnek gösterilmesine karşı tepkisi, Levent'in geri adım atması, Suavi'nin yatıştırma çabaları, Aydın'ın kendini savunması, dünyanın düzeni, ahlak ve vicdan söylemi; karşılıklı Shakespeare alıntıları; kusma olayı
38	2:55:15-2:55:37	0:22	Arazi: Aydın, Suavi, Levent	Karda batmadan yürümenin yolu
39	2:59:20-3:00:36	1:16	Araba: Aydın, Hidayet	Garip köyünün yol ayrımında durma isteği
40	3:01:22-3:04:33	3:11	Otelin avlusu: Hidayet, sonra Aydın	Hidayet'in Fatma'ya seslenişi; Aydın'ın Nihal'e iç seslenişi, İstanbul'a gidememesi, her şeye yabancılaşması, Nihal'e özlemi, ayrılığın olanaksızlığı

Tablo 4: Kış Uykusu'nda diyalogların dağılımı ve konuları

Bir filmin, bir sahnenin öyküsü ağırlıklı olarak görüntüler aracılığıyla anlatılır, çünkü izleyicinin dikkati istemsiz biçimde bunlara yoğunlaşmış durumdadır (Spielmann 1994: 110). Diyalog sahneleri görüntü değişimlerinin daha az olması nedeniyle genelde daha durağan göründüğünden, izleyici bunlarda figürlerin yüzüne ve mimiklerine odaklanır. KIŞ UYKUSU'nda ise diyalogları sıkılmadan izlenebilir kılan ve dikkatin figürlerin yüzlerinde odaklanmaya devam etmesini sağlayan, oyuncuların uyguladığı mimiklerin ve beden dilinin yanı sıra figürlerin kişiliklerinin ve aralarındaki ilişkilerin diyalog süreçlerinde aşamalar

halinde belli edilerek filmin sonuna kadar izleyicinin bilincinde sürekli oluşturulmaya devam edilmesidir. Ağırlıklı olarak kullanılan sönük ışıklandırma, omuz çekim yöntemine görece az başvurulması, yani daha az montaj uygulanması da bunu destekler niteliktedir. Buradaki diyalogların bir başka işlevi de, bu kadar çok konuşulmasına rağmen dilsizliği, yani figürlerin birbiriyle artık açık ve anlamlı biçimde iletişim kuramamasını sergilemesidir. Ayrıca dile getirilen sözlerin bir bölümünün fiili hareketlerin yerini alabilecek nitelikte olduğu da görülüyor. Figürler bir anlamda konuşarak birbirlerine şiddet uyguluyorlar, birbirlerine diyaloglardaki sözleri aracılığıyla zehirlerini azar azar, ama sürekli akıtıyorlar. Örneğin filmin ortalarında yer alan ve 15 dakikadan fazla süren en uzun ikili diyalog sahnesinde Necla Aydın'ın makalelerine yönelttiği eleştirileri giderek şiddetlendirerek ona karşı nefretini bunlar üzerinden dışa vuruyor. Aydın da Necla'ya yönelttiği eleştirileri adım adım sertleştirerek sözü onun hiçbir işe yaramayan sinir bozucu bir insan olduğunu söylemeye kadar vardırıyor. Bu son ve uzun diyaloglarının ardından Necla'nın filmde bir daha görünmemesi bir bakıma onun kişi olarak bu sözlerle yok edildiği biçiminde okunabiliyor. Aydın'ın Nihal ile diyaloglarında da yine aynı şekilde konuşmalar ilerledikçe birbirlerine karşılıklı nefretleri gün yüzüne çıkıyor. Bunun yanı sıra figürlerin hissettikleri, ama kafalarında belki henüz somutlaştıramadıkları düşüncelerin (özellikle de merkezi bir öneme sahip olan kötülük üzerine tartışmanın) diyaloglar sırasında henüz şekil almakta olduğu da izleyiciye belli edilerek bir merak ve anlatım dinamizmi oluşturuluyor. Ceylan'ın filminin başında Çehov'a açıkça gönderme yapmasının yanı sıra yarattığı bu atmosferle ve kişilikleri uzun konuşmalarda aşamalar halinde açığa vurma yöntemini uygulamasıyla Woody Allen ve Ingmar Bergman gibi filmcilerin çok diyaloglu yapımlarıyla da metinlerarasılık ilişkileri kuruyor.

Diyalogların çözümlenmesi için filme aşağıdaki gibi sorular yöneltilebilir:

- Filmde diyalog sahnelerine hangi sıklıkla yer veriliyor? Bu diyalog sahnelerinin uzunluğu ile filmin toplam uzunluğu arasında nasıl bir orantı var?
- Diyaloglar kendi başına önem taşıyor mu, yoksa bir eyleme mi eşlik ediyor?
- Diyaloglarda dikkat çeken dilsel özellikler (sözcük dağarcığı, tümce yapısı, aksan, ses tonu, retorik vs.) var mı?
- Figürler (ya da oyuncular) bu dilsel özellikleri niçin uygulamış/kullanmış olabilir?

- Diyaloglarda figürler kendilerinden beklenebilecek biçimde, beklenebilecek tonlamayla ve sözcük dağarcılıyla mı konuşuyor?
- Diyaloglarda ifade edilen duygular ve düşünceler sahnelere uygun mu?
- Diyalog sırasında oyuncular mimikleri ve beden dilini nasıl kullanıyor?
- Ele alınacak olan diyalog filmin hangi noktasında, nasıl bir ortamda geçiyor ve kimler katılıyor?
- Hangi figür ne kadar süre konuşuyor (bu konuşmaların diyaloğun toplam süresine oranı)?
- Söz bir figürden diğerine geçerken arada sessizlik oluşuyor mu?
- Ele alınan sahnedeki konuşma nasıl tanımlanabilir (diyalog, monolog, itiraf, sorgulama, tartışma, bilgi alma vs.)?
- Figürler diyalogda birbirini gerçekten anlıyor mu?
- Diyaloğun temel konusu nedir?
- Bu diyaloğun filmdeki diğer diyaloglarla içerik bakımından ne tür bir bağlantısı var?
- Bu diyalogun öncesinde ve sonrasında neler oluyor?
- Diyaloğun bütünü izleyicide ne gibi bir izlenim oluşturuyor? İzleyici yeni bir şey öğreniyor mu?
- Bu diyaloğun öykünün anlatılması bakımından ne gibi bir işlevi olabilir?
- Diyalog sahnelerinde filmin hangi teknik anlatım araçlarından yararlanılıyor?
- Diyalogda ifade edilen içeriğin ne kadarı dilsel yoldan, ne kadarı görsel olarak ve ortam sesleriyle iletiliyor?

–

Kaynakça

Abisel, Nilgün (1995): *Popüler Sinema ve Türler*. İstanbul: Alan Yayıncılık

Adanır, Oğuz (2012): *Sinemada Anlam ve Anlatım*. İstanbul: Say Yayınları

Akbulut, Hasan (2012): *Yeşilçam'dan Yeni Türk Sinemasına Melodramatik İmgelem*. İstanbul: Hayalperest Yayınevi

Albersmeier, Franz-Josef (1983): *Beiträge zu Film und Literatur (1976-1982)*. Frankfurt/Main: Lang

Albersmeier, Franz-Josef (1989): "Einleitung: Von der Literatur zum Film. Zur Geschichte der Adaptationsproblematik", içinde: Franz-Josef Albersmeier/Volker Roloff (yay. haz.), *Literaturverfilmungen*. Frankfurt/Main: Suhrkamp

Alfred Döblin (1932): *Berge, Meere und Giganten*. Berlin: Fischer

Alt, Peter-André (2008): "Einführung" içinde: Peter-André Alt/Anz, Thomas (yay. haz.), *Sigmund Freud und das Wissen der Literatur*. Berlin: Walter de Gruyter, s. 1-17

Anz, Thomas (1997): "Psychoanalyse in der literarischen Moderne. Ein Forschungsbericht und Projektentwurf", içinde: Karl Richter/ Jörg Schönert/Michael Titzmann (yay. haz.), *Die Literatur und die Wissenschaften 1770-1930*. Stuttgart: Metzler und Poeschel, s. 377-413

Aristoteles (2011): *Poetika*. Çev.: Emir Aktan. İstanbul: Alter Yay.

Arnheim, Rudolf (2002): *Film als Kunst*. Frankfurt/Main: Suhrkamp

Arslantepe, Mehmet (2012): *Sinema Okuryazarlığı*. Kocaeli: Umuttepe Yayınları

Bachmann-Medick, Doris (1996): "Einleitung", içinde: Doris Bachmann-Medick (yay. haz.), *Kultur als Text: die anthropologische Wende in der Literaturwissenschaft*. Frankfurt/Main: Franke, s. 7-64

Bachmann-Medick, Doris (2004): "Kultur als Text? Literatur- und Kulturwissenschaften jenseits des Textmodells", içinde: Doris Bachmann-Medick (yay. haz.), *Kulturwissenschaftliche Literaturwissenschaft. Disziplinäre Ansätze – Theoretische Positionen – Transdisziplinäre Perspektiven*. Tübingen: Gunter Narr, s. 147-159

Balázs, Béla (2001): *Der sichtbare Mensch oder die Kultur des Films*. Frankfurt/Main: Suhrkamp

Bateman, John A./Kepser, Mathias/Kuhn, Markus (2013): "Film, Text, Kultur. Beiträge zur Textualität des Films. Einleitung", içinde:**,** John

A. Bateman/Mathias Kepser/Markus Kuhn (yay. haz.), *Film, Text, Kultur. Beiträge zur Textualität des Films*. Marburg: Schüren, s. 7-29

Bazin, Anré (1975): *Was ist Kino? Bausteine zur Theorie des Films*. Köln: DuMont

Behrens, Rudolf/Galle, Roland (1995): "Vorwort", içinde: Rudolf Behrens/Roland Galle (yay. haz.), *Historische Anthropologie und Literatur. Romanistische Beiträge zu einem neuen Paradigma der Literaturwissenschaft*. Würzburg: Könighausen & Neumann, s. 7-10

Beil, Benjamin/Kühnel, Jürgen/Neuhaus, Christian (2012): *Studienbuch Filmanalyse. Ästhetik und Dramaturgie des Spielfilms*. Münih: Wilhelm Fink

Benjamin, Walter (1968): *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner Reproduzierbarkeit*. Frankfurt/Main: Suhrkamp

Bienk, Alice (2008): *Filmsprache. Einführung in die interaktive Filmanalyse*. Marburg: Schüren

Blüher, Dominique/Kessler, Frank/Tröhler, Margrit (1999): "Film als Text. Theorie und Praxis der ‚analyse textuelle", *montage/av* 01/08, s. 3-7, http://www.montage-av.de/pdf/081_1999/08_1_ Blueher_Kessler_Troehler_Film_als_Text.pdf, [02.08.2015, 10:03]

Bordwell, David (1985): *Narration in the fiction film*. Madison, WI: University of Wisconsin Press

Bordwell, David (2006): "Kognition und Verstehen Sehen und Vergessen in MILDRED PIERCE", *montage/av*, 1/1, s. 5-24, http://www.montage-av.de/pdf/01_01_1992/01_01_1992_ David_Bordwell_ Kognition_und_Verstehen.pdf, [11.10.2015, 09:32]

Bordwell, David/Thompson, Kristin (2013): *Film Art: An Introduction*. New York: McGraw-Hill

Branigan, Edward (2007): „Die Point-of-View-Struktur", *montage/av*, 16/1, s. 45-70, [22.10.2015, 20:12]

Brecht, Bertolt (1973): *Gesammelte Werke. Bd. 18. Schriften zur Literatur und Kunst I*. Frankfurt/Main: Suhrkamp

Bulgakowa, Oksana (2011): "Lew Kuleschow – ohne ‚Kuleschow-Effekt"' *montage/av* 20/1, s. 243-246, http://www.montage-av.de/pdf/201_2011/201_2011_Bulgakowa_Lew-Kuleschow-ohne-Kuleschow-Effekt.pdf, [24.09.2015, 14:51]

Chatman, Seymour (1990): *Coming to Terms. The Rhetoric of Narrative in Fiction and Film*. Ithaca ve Londra: Cornell University Press

Crafton, Donald (1993): *Before Mickey: The Animated Film, 1898–1928*. Chicago: The University of Chicago Press

Çetin Erus, Zeynep (2004): "Romanda Bakış Açısı ve Sinemaya Uyarlanması", *İstanbul Üniversitesi İletişim Fakültesi Dergisi*, 22, s. 229-237

Demircan, A. Kadir/Kurt, Hüsamettin (2001): *A'dan Z'ye Kamera. Televizyon Film Yapım Yönetim*. Ankara: Aktif Ajans

Dorsay, Atilla (1996): *12 Eylül Yılları ve Sinemamız. 160 Filmle 1980-90 Arası Türk Sinemasında Bakışlar*. İstanbul: İnkılap Kitabevi

Dos Passos, John (2003): *Manhattan Transfer*. Wilmington: Mariner Books

Döblin, Alfred (1932): *Berge, Meere und Giganten*. Berlin: Fischer

Dörner, Andreas/Vogt, Ludgera (1994): *Literatursoziologie. Literatur, Gesellschaft, Politische Kultur*. Opladen: Westdeutscher Verlag

Eder, Jens (2006): "Imaginative Nähe zu Figuren", *montage/av*, 15/2, s. 135-160, http://www.montage-av.de/pdf/152_2006/152_2006_Jens_Eder_Imaginative-Naehe-zu-Figuren.pdf [28.06.2015, 11:02]

Eder, Jens (2007): *Dramaturgie des populären Films: Drehbuchpraxis und Filmtheorie*. Hamburg: Lit Verlag

Eder, **Jens** (2008): "Die Postmoderne im Kino. Entwicklungen im Spielfilm der 90er Jahre", içinde: Jens Eder (yay. haz.), *Oberflächenrausch. Postmoderne und Postklassik im Kino der 90er Jahre*. 2. bs. Münster: LIT, s. 9-62

Eder, Jens (2008): *Die Figur im Film. Grundlagen der Figurenanalyse*. Marburg: Schüren

Eisenstein, Sergej M. (1975): *Schriften 3*, yay. haz. Hans-Joachim Schlegel. Münih: Hanser

Elsaesser, Thomas (2003): "Tales of Sound and Fury: Observations on the Family Melodrama", içinde: Bill Nichols (yay. haz), *Movies and Methods*. Volume II. Berkeley ve Los Angeles: University of California Press, s. 165-189

Elsaesser, Thomas/ Warren Buckland (2002): *Studying Contemporary American Film - A Guide to Movie Analysis*. New York: Oxford University Press

Emons, Hans (2009): *Montage - Collage - Musik*. Berlin: Frank & Thimme

Faber, Richard/Naumann, Barbara (1999): *Literarische Philosophie - Philosophische Literatur*. Würzburg: Königshausen und Neumann

Faulstich, Werner (1976): *Einführung in die Filmanalyse*. Tübingen: Gunter Narr

Faulstich, Werner (2002): *Grundkurs Filmanalyse*. Münih: Wilhelm Fink Verlag

Faulstich, Werner (2004): *Medienwissenschaft*. Paderborn: Wilhelm Fink Verlag

Frank, Roberta (1988): "‚Interdisziplinary': the First Half-Century", içinde: E. G. Stanley/ T. F. Hoad (yay. haz.), *Words for Robert Burchfields's Sixty-Fifth Birthday*. Suffolk: St Edmundsbury Press, s. 91-102

Freud, Sigmund (1966): "Das Unheimliche", içinde: *Siegmund Freud, Gesammelte Werke,* Cilt XII, s. 226-268

Forster, Edward M. (1954): *The Aspects of Novel.* New York: Harcourt, Brace and Company

Gadamer, Hans-Georg (2010): *Wahrheit und Methode. Grundzüge einer philosophischen Hermeneutik*. Tübingen: Mohr Siebeck

Galle, Roland (2005): "Die Ästhetisierung der Biologie in Thomas Manns Der Zauberberg", içinde: Walburga Hülk/Ursula Renner (yay. haz.), *Biologie, Psychologie, Poetotologie*. Würzburg: Könighausen & Neumann, s. 261-280

Gans, Thomas (1999): *Filmlicht: Handbuch der Beleuchtung im dramatischen Film.* Aachen: Shaker

Gast, Wolfgang (1993): *Film und Literatur. Einführung in Begriffe und Methoden der Filmanalyse.* Frankfurt/Main: Diesterweg

Gast, Wolfgang/ Hickethier, Knut/ Vollmers, Birgit (1993): "Literaturverfilmungen als ein Kulturphänomen", içinde: Wolfgang Gast (yay. haz.), *Literaturverfilmung.* Bamberg: C.C.Buchners Verlag, s. 12-21

Genette, Gérard (2010): *Die Erzählung.* 3. bs. Paderborn: Wilhelm Fink

Goethe, Johann Wolfgang von (1965): *Die Wahlverwandtschaften*. Münih: Deutscher Taschenbuchverlag

Gotto, Lisa (2013): "Komödie", içinde: Markus Kuhn, Irina Schneidgen, Nicola Valeska Weber (yay. haz.), *Filmwissenschaftliche Genreanaluyse. Eine Einführung*. Berlin/Boston: De Gruyter, s. 39-85

Grimm, Jacob (1957): *Von der Poesie im Recht*. Darmstadt: Hermann Gentner Verlag

Haas, Wolf (2003): *Silentium!* 10. bs. Reinbek bei Hamburg: rororo

Heydenreich, Aura/Mecke, Klaus (2015): *Quarks and Letters: Naturwissenschaften in der Literatur und Kultur der Gegenwart.* Berlin/Boston: De Gruyter

Hickethier, Knut (1986): "Literatur und Film", içinde: Ludwig Fischer (yay. haz.), *Literatur in der Bundesrepublik Deutschland bis 1967*. Münih/Viyana: dtv, s. 598-610.

Hickethier, Knut (2001): "Literatur und Film. Ein spannungsvolles Verhältnis oder: Über die Lust, sich Geschichten in Bildern erzählen zu lassen", http://edocs.ub.uni-frankfurt.de/volltexte/2009/12011/ [14.03.2015, 18:23]

Hickethier, Knut (2007): *Film- und Fernsehanalyse*. Stuttgart, Weimar: Metzler

Hickethier, Knut/Paech, Joachim (1979): *Modelle der Film- und Fernsehanalyse*. Stuttgart: Metzler

Hohlbein, Wolfgang/Hohlbein, Rebecca (2006): *Pirates of the Caribbean - Fluch der Karibik 2*. Köln: Egmont vgs

Holthöfer, Lilli Karina (2008): *Nostalgie und Gesellschaftskritik in den Filmen Aki Kaurismäkis*. Hamburg: Diplomica Verlag

Horn, Eva/Menke, Bettine/Christoph, Menke (2006): "Einleitung", içinde: Eva Horn/ Bettine Menke/ Menke Christoph (yay. haz.), *Literatur als Philosophie - Philosophie als Literatur*. Münih: Wilhelm Fink Verlag, s. 7-17

Hurst, Matthias (2001): "Mittelbarkeit, Perspektive, Subjektivität: Über das narrative Potential des Spielfilms", içinde: Jörg Helbig (yay. haz.), *Erzählen und Erzähltheorie im 20. Jahrhundert. Festschrift für Wilhelm Füger*. Heidelberg: Universitätsverlag C. Winter, s. 223-251

Iser, Wolfgang (1991): *Das Fiktive und das Imaginäre. Perspektiven literarischer Anthropologie*. Frankfurt/Main: Suhrkamp

Jandl, Ernst (1994): *Sprechblasen*. Stuttgart:c Philipp Reclam jun.

Joyce, James (1992): *Ullyses*. Çev.: Hans Wollschläger. Frankfurt/Main: Suhrkamp

Jungert, Michael (2010): "Was zwischen wem und warum eigentlich? Grundsätzliche Fragen der Interdisziplinarität", içinde: Michael Jungert ve öte. (yay. haz.), *Interdisziplinarität*. Darmstadt: Wissenschaftlcihe Buchgesellschaft, s. 1-12

Jürgen Schutte (2005): *Einführung in die Literaturinterpretation*. Stuttgart: Metzler

Kafka, Franz (1987): "Der Bau", içinde: *Franz Kafka*, *Sämtliche Erzählungen*. Frankfurt/Main: Fischer Taschenbuchverlag, s. 359-388

Kafka, Franz (1987b): "Die Verwandlung", içinde: *Franz Kafka*, *Sämtliche Erzählungen*. Frankfurt/Main: Fischer Taschenbuchverlag, s. 56-99

Kanzog, Klaus (1991): *Einführung in die Filmphilologie. Mit Beiträgen von Kirsten Burghardt, Ludwig Bauer und Michael Schaudig*. Münih: Schaudig, Bauer, Ledig

Kasten, Jürgen (1994): "Vom Visuellen zum akustischen Sprechen", içinde: Gustav Ernst (yay. haz.), *Sprache im Film*. Viyana: Wespennest, s. 41-56

Kaul, Susanne/Sprenger, Gerhard (2010): "Literaturwissenschaft und Rechtswissenschaft", içinde: Lothar van Laak/Katja Malsch (yay. haz.), *Literaturwissenschaft - interdisziplinär*. Heidelberg: Synchron, s. 183-192

Kayaoğlu, Ersel (2004): "Georg Büchner'in Lenz'i", *Alman Dili ve Edebiyatı Dergisi - Studien zur deutschen Sprache und Literatur*, XVI, s. 87-103

Kayaoğlu, Ersel (2009): *Medyalararasılık. Edebiyat Biliminde Yeni Bir Yaklaşım*. İstanbul: Selenge

Kayaoğlu, Ersel (2012): "Figurationen der Migration im türkischen Film", içinde: Şeyda Ozil/Michael Hofmann/Yasemin Dayıoğlu-Yücel (yay. haz.): *Jahrbuch türkisch-deutsche Studien. 51 Jahre türkische Gastarbeitermigration in Deutschland*. Paderborn: V&R Unipress, s. 81-104

Kehlmann, Daniel (2005): *Die Vermessung der Welt*. Reinbek: Rowohlt Verlag

Khouloki, Rayd (2007): *Der filmische Raum. Konstruktion, Wahrnehmung, Bedeutung*. Berlin: Bertz + Fischer

Klotz, Volker (1960): *Geschlossene und offene Form im Drama*. Münih: Hanser

Knilli, Friedrich/Reiss, Erwin (1971): *Einführung in die Film- und Fernsehanalyse. Ein ABC für Zuschauer*. Steinbach: Anabas Verlag

Kobus, Isabel (1998): *Dialog in Roman und Film: Untersuchungen zu Joseph Loseys Literaturverfilmungen The Go-Between und Accident*. Frakfurt/Main vd.: Peter Lang

Koebner, Thomas/Felix, Jürgen (2007): *Filmgenres. Melodram und Liebeskomödie*. Stuttgart: Philipp Reclam jun.

Korte, Helmut (2010): *Einführung in die systematische Filmanalyse*. 4. bs. Berlin: Erich Schmidt Verlag

Kracauer, Siegfried (1997): *Theory of Film: The Redemption of Physical Reality*. Princeton: Princeton University Press

Kreuzer, Helmut (1993): "Arten der Literaturadaption", içinde: Wolfgang Gast (yay. haz.), *Literaturverfilmung*. Bamberg: Buchner, s. 27-31

Kuchenbuch, Thomas (2005): *Filmanalyse. Theorien – Methoden – Kritik*. 2. bs. Köln v.d.: Böhlau Verlag

Kuhn, Markus (2011): *Filmnarratologie. Ein erzähltheoretisches Analysemodell*. Göttingen: Walter de Gruyter

Kuhn, Markus/Schneidgen, Irina/Weber, Nicola Valeska (2013): "Genretheorien und Genrekonzepte", içinde: Markus Kuhn/ Irina Schneidgen/Nicola Valeska Weber (yay. haz.), *Filmwissenschaftliche Genreanaluyse. Eine Einführung*. Berlin/Boston: De Gruyter, s. 1-32

Kutlu, Mustafa (2008): *Mavi Kuş*. 11. bs. İstanbul: Dergah Yayınları

Laak van, Lothar/Malsch, Katja (2010): *Literaturwissenschaft - interdisziplinär*. Heidelberg: Synchron

Laeverenz, Judith (2001): *Märchen und Recht. Eine Darstellung verschiedener Ansätze zur Erfassung des rechtlichen Gehalts der Märchen*. Frankfurt/Main: Lang

Lohmeier, Anke-Marie (1996): *Hermeneutische Theorie des Films*. Tübingen: Niemeyer

Loist, Skadi (2013): "Komödie", içinde: Markus Kuhn, Irina Schneidgen, Nicola Valeska Weber (yay. haz.), *Filmwissenschaftliche Genreanaluyse. Eine Einführung*. Berlin/Boston: De Gruyter, s. 271-289

Martinez, Matias/Scheffel, Michael (2009): *Einführung in die Erzähltheorie*. 8. bs. Münih: C. H. Beck

McLuhan, Marshall (2011): *Die Gutenberg-Galaxis*. Hamburg/Berkeley: Ginko Press

Mecke, Jochen/Roloff, Volker (1999): "Intermedialität im Kino und Literatur der Romania", içinde: Jochen Mecke/Volker Roloff (yay. haz.), *Kino-/(Ro)Mania. Intermedialität zwischen Film und Literatur*. Tübingen: Staufenburg, s. 7-20

Metz, Christian (1972): *Semiologie des Films*. Münih: Fink

Metz, Christian (1977): *Le Signifiant imaginaire. Psychanalyse et cinéma*. Paris: Bourgois

Mikos, Lothar (2008): *Film- und Fernsehanalyse*. 2. bs. Konstanz: UVK Verlagsgesellschaft

Moldenhauer, Benjamin (2013): "Horrorfilm", içinde: Markus Kuhn/Irina Schneidgen/Nicola Valeska Weber (yay. haz.), *Filmwissenschaftliche Genreanaluyse. Eine Einführung*. Berlin/Boston: De Gruyter, s. 193-208

Monaco, James (2008): *Film verstehen. Kunst, Technik, Sprache, Geschichte und Theorie des Film und der Medien*. 10. bs. Reinbeck bei Hamburg: Rowohlt

Mora, Terézia (2007): *Her Gün*. Çev.: Ersel Kayaoğlu. İstanbul: Can Yayınları

Mölk, Ulrich (1996): *Literatur und Recht. Literarische Rechtsfälle von der Antike bis in die Gegenwart*. Göttingen: Wallstein-Verlag

Mundt, Michaela (1994): *Transformationsanalyse: methodologische Probleme der Literaturverfilmung*. Tübingen: Niemeyer

Musatti, Cesare (2004): "Kino und Psychoanalyse", *montage/av*; http://www.montage-av.de/pdf/131_2004/13_1_ Cesare_Musatti_Kino_und_Psychoanalyse.pdf, s. 127-143 [06.07.2015, 12:58]

Müller, Eggo (1997): "Genre", içinde: Rainer Rother (yay. haz.), *Sachlexikon Film*. Reinbek b. Hamburg: Rowohlt, s. 141-142

Müller, Günther (1968): "Erzählzeit und erzählte Zeit", içinde: Elena Müller (yay. haz.), *Morphologische Poetik*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, s. 269–286.

Müller-Diez, Heinz (1990): *Grenzüberschreitungen. Beiträge zur Beziehung zwischen Literatur und Recht*. Baden-Baden: Nomos Verlagsgesellschaft

Müller-Diez, Heinz (2007): *Recht und Kriminalität in literarischen Spiegelungen*. Berlin: Berliner Wissenschafts-Verlag

Neuhaus, Stefan (2008): "Vorspann", içinde: Stefan Neuhaus (yay. haz.), *Literatur im Film: Beispiele einer Medienbeziehung*. Würzburg: Königshausen & Neumann, s. 7-10

Neuhaus, Stefan (2008b): "Literatur im Film. Eine Einführung am Beispiel von *Gripsholm* (2000)", içinde: Stefan Neuhaus (yay. haz.), *Literatur im Film: Beispiele einer Medienbeziehung*. Würzburg: Königshausen & Neumann, s. 11-30

Nişancı, İlkay (2011): "Kurgunun Güncel Sorunsalı: Eisenstein'ın Dikey Kurgusunun Evrimi", *İstanbul Üniversitesi İletişim Fakültesi Dergisi*, 41, s. 63-80

Nuyan, Elif (2013): *Sinema Felsefesine Giriş*. Ankara: Sentez Yayıncılık

Nünning, Ansgar/Sommer, Roy (2004): "Kulturwissenschaftliche Literaturwissenschaft: Disziplinäre Ansätze, theoretische Positionen und transdisziplinäre Perspektiven", içinde: Ansgar Nünning/ Roy Sommer (yay. haz.), *Kulturwissenschaftliche Literaturwissenschaft. Disziplinäre Ansätze – Theoretische Positionen – Transdisziplinäre Perspektiven*. Tübingen: Gunter Narr, s. 9-32

Onaran, Alim Şerif (1986): *Sinemaya Giriş*. İstanbul: Filiz Kitabevi

Özdemir, Nebi (2012): *Medya Kültür ve Edebiyat*. 2.bs, Ankara: Grafiker Yayınları

Özdoğan, Selim (2000): *Im Juli*. Hamburg: Europa Verlag

Özgüç, Agah (2005): *Türlerle Türk Sineması. Dönemler/Modalar/Tiplemeler*. İstanbul: Dünya Kitapları

Özön, Nijat (1972): *100 Soruda Sinema Sanatı*. İstanbul: Gerçek Yayınevi

Özön, Nijat (2010): *Türk Sineması Tarihi*. 1896-1960. İstanbul: Doruk

Paech, Joachim (1988): *Literatur und Film*. Stuttgart: Metzler

Paech, Joachim (1994): "Vor-Schriften – In-Schriften – Nach-Schriften", içinde: Gustav Ernst (yay. haz.), *Sprache im Film*. Viyana: Wespennest, s. 23-40

Paech, Joachim (1996): "'Filmisches Schreiben' im Peotischen Realismus", içinde: Harro Segeberg (yay. haz.), *Die Modernisierung des Sehens. Zur Vor- und Frühgeschichte des Films in Literatur und Kunst*. Münih: Fink, s. 235-260

Parr, Rolf/Treml, Alfred K. (2010): "Literaturwissenschaft und Pädagogik", içinde: Lothar van Laak/Katja Malsch (yay. haz.), *Literaturwissenschaft - interdisziplinär*. Heidelberg: Synchron, s. 169-182

Parthey, Heinrich (2010): "Institutionalisierung disziplinärer und interdisziplinärer Forschungssituationen", içinde: Klaus Fischer/Hubert Laitko/Heinrich Parthey (yay. haz.), *Interdisziplinarität und Institutionalisierung der Wissenschaft. Wissenschaftsforschung Jahrbuch 2010*. Berlin: Wissenschaftlicher Verlag, s. 9-35

Pfister, Manfred (2000): *Das Drama. Theorie und Analyse*. 10. bs. Münih: W. Fink

Pinkas, Claudia (2010): *Der phantastische Film: Instabile Narrationen und die Narration der Instabilität*. Berlin/New York: de Gruyter

Planck, Max (1944): *Wege zur physikalischen Erkenntnis: Reden und Vorträge*. Leipzig: S. Hirzel

Poppe, Sandra (2007): *Visualität in Literatur und Film. Eine medienkomparatistische Untersuchung moderner Erzähltexte und ihrer Verfilmungen*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht

Püsküllüoğlu, Ali (1995): *Türkçe Sözlük*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları

Rajewski, Irina O. (2002): *Intermedialität*. Tübingen, Basel: UTB

Robbe-Grillet, Allain (2008): *Die Jalousie oder die Eifersucht*. Stuttgart: Reclam

Ruchatz, Jens (2003): *Licht und Wahrheit: Eine Mediumgeschichte der fotografischen Projektion*. Münih: Wilhelm Fink

Sakallı, Cemal (2014): *Karşılaştırmalı Yazınbilim ve Yazınlararasılık /Sanatlararasılık Üzerine*. 3. bs. Ankara: Seçkin Yayıncılık

Schlegel, Friedrich (1971): "116. Athenäumsfragment", içinde: *Friedrich Schlegel, Kritische Schriften*. Münih: Carl Hanser, s. 38-39

Schmidt, Siegfried J. (1991): "Literaturwissenschaft als interdisziplinäres Vorhaben", *LUMIS-Schriften* 30, s. 5-24

Schneider, Irmela (1982): *Der verwandelte Text. Wege zu einer Theorie der Literaturverfilmung*. Tübingen: Max Niemeyer Verlag

Schutte, Jürgen (2005): *Einführung in die Literaturinterpretation*. 5. bs. Stuttgart: Metzler

Schwab, Ulrike (2006): *Erzähltext und Spielfilm. Zur Ästhetik und Analyse der Filmadaption*. Berlin: LIT Verlag

Schweinitz, Jörg (1994): "Genre und Lebendiges Genrebewusstsein", *montage/av*, 3.2, s. 99-118, http://www.montage-av.de/pdf/03_02_1994/03_02_1994_Joerg_Schweinitz_Genre_und_lebendiges_Genrebewusstsein.pdf [22.04.2015, 09:10]

Schweinitz, Jörg (2006): *Film und Stereotyp: Eine Herausforderung für das Kino und die Filmtheorie*. Berlin: Akademie Verlag

Schweinitz, Jörg (2008): "Multiple Logik filmischer Perspektivierung. Fokalisierung, narrative Instanz und wahnsinnige Liebe", *montage /av*, 16/1/2007, s. 83-100, http://www.montage-

av.de/pdf/161_2007/161_2007_Joerg_Schweinitz_Multiple-Logik-filmischer-Perspektivierung.pdf [26.05.2015 22:47]

Scognamillo, Giovanni (1973): "Türk Sinemasında Yabancı Uyarlamalar", *Yedinci Sanat*, 9, s. 61-73

Scognamillo, Giovanni/Demirhan, Metin (2005): *Fantastik Türk Sineması*. İstanbul: Kabalcı

Segeberg, Harro (1996): "Von der proto-kinomatographischen zur kinematographischen (Stadt-)Wahrnehmung. Texte und Filme im Zeitalter der Jahrhundertwende", içinde Harro Segeberg (yay. haz.), *Die Modernisierung des Sehens. Zur Vor- und Frühgeschichte des Films in Literatur und Kunst*. Münih: Fink, s. 327-358

Shelley, Mary (1941): *Frankenstein or The Modern Prometheus*. Cambridge: Press of John Wilson and Son

Silbermann, Alphons vd. (1980): *Filmanalyse. Grundlagen – Methoden – Didaktik*. Münih: R. Oldenbourg Verlag

Sölkner, Martina (2008): "Über die Literaturverfilmung und ihren ‚künstlerischen Wert'", içinde: Stefan Neuhaus (yay. haz.), *Literatur im Film: Beispiele einer Medienbeziehung*. Würzburg: Königshausen & Neumann, s. 49-62

Spiegel, Simon (2013): "Science Fiction", içinde: Markus Kuhn, Irina Schneidgen, Nicola Valeska Weber (yay. haz.), *Filmwissenschaftliche Genreanaluyse. Eine Einführung*. Berlin/Boston: De Gruyter, s. 245-265

Spielmann, Götz (1994): "Sprache im Film", içinde: Gustav Ernst (yay. haz.), *Sprache im Film: Dialog und Bild*. Viyana: Wespennest, s. 109-116

Stanzel, Franz K. (1963): *Die typischen erzaehlsituationen im Roman. Dargestellt an Tom Jones, Moby-Dick, The Ambassadors, Ullyses u.a.* Viyana: Wilhelm Braumüller Universitäts-Verlagsbuchhandlung, Tıpkıbasım

Stanzel, Franz K. (1989): *Theorie des Erzählens*. 4. bs. Göttingen: UTB

Stierstorfer, Klaus (2005): "Einleitung: Anmerkungen zur Interdisziplinarität der Kulturwissenschaften", içinde: Klaus Stierstorfer/Laurenz Volkmann (yay. haz.), *Kulturwissenschaft Interdisziplinär*. Tübingen: Gunter Narr Verlag, s. 7-19

Taranç, Berrak (2001): *Film Müziği Üzerine Denemeler. Kuram & Uygulama*. İzmir: Meta Basım

Tepebaşılı, Fatih (2012): *Roman İncelemesine Giriş*. Konya: Çizgi Yayınevi

Thompson Klein, Julie (1990): *Interdisciplinary. History, Theory, & Practice*. Detroit: Wayne State University Press

Toprak, Murat (2012): *Filmin Dili Kurgu*. İstanbul: Kalkedon Yayınları

Tunalı, Dilek (2006): *Batıdan Doğuya, Hollywood'dan Yeşilçam'a Melodram. Zihniye ve Kültür Etkileşimleri Çerçevesinde Yeşilçam Melodramı'na Bakış*. Ankara: Aşina Kitaplar

Vardar, Bülent (2012): *Sinema ve Televizyon Görüntüsünün Temel Öğeleri*. 3. bs. İstanbul: Beta

Verne, Jules (2012): *Denizler Altında Yirmi Bin Fersah*. Çev. Mehveş Sorgun, İstanbul: İthaki,

Wackenroder, Wilhelm Heinrich/Tieck, Ludwig (1949): *Herzensergießungen eines kunstliebenden Klosterbruders*. Münih: Ferdermann Verlag

Weber, Jutta (2010): "Interdisziplinarität und Interdisziplinierung. Eine Einleitung", içinde: Jutta Weber (yay. haz.), *Interdisziplinierung? Zum Wissenstransfer zwischen Geistes-, Sozial- und Technowissenschaften*. Bielefeld: transcript verlag, s. 11-24

Weingart, Peter (1997): "Interdisziplinarität – der paradoxe Diskurs –", *Ethik und Sozialwissenschaften,* 8 /4, s. 521-529

Wulff, Hans Jürgen (1999): *Darstellen und Mitteilen: Elemente der Pragmasemiotik des Films*. Tübingen: Gunter Narr

Wulff, Hans Jürgen (2003): "Empathie als Dimension des Filmverstehens: Ein Thesenpapier", *montage/av* 12/1/2003, s. 136-161, http://www.montage-av.de/pdf/121_2003/12_1_ Hans_J_Wulff_Empathie_und_Filmverstehen.pdf [26.05.2015, 07:43]

Wulff, Hans Jürgen (2006): "Attribution, Konsistenz, Charakter Probleme der Wahrnehmung abgebildeter Personen", *montage/av* 15/2, s. 45-62, http://www.montage-av.de/pdf/152_2006/152_ 2006_Hans_J_Wulff_Attribution-Konsistenz-Charakter.pdf [26.05.2015, 07:43]

Wuss, Peter (2002): "Das Leben ist schön … aber wie lassen sich die Emotionen des Films objektivieren?", içinde: Jan Sellmer/Hans Jürgen Wullf (yay. haz.), *Film und Psychologie: nach der kognitiven Phase?* Marburg: Schüren, s. 123-142

Yağız, Nebat (2009): *Türk Sinemasında Karakterler ve Tipler: Türk Sinemasının Türk Toplumuna Bakışı. 1950-1975 Dönemi*. İstanbul: İşaret Yayınları

Zima, Peter V. (2011): *Komperatistische Perspektiven. Zur theorie der Vergleichenden Literaturwissenschaft*. Tübingen: Francke Verlag

Zymner Rüdiger/Trillmich, Fritz (2010): "Literaturwissenschaft und Biologie", içinde: Lothar van Laak/Katja Malsch (yay. haz.), *Literaturwissenschaft - interdisziplinär*. Heidelberg: Synchron, s. 91-100

Filmografi

11:14 (2003) Yönetmen: Greg Marcks. ABD, 86 dk.

12 ANGRY MAN (1957) Yönetmen: Sydney Lumet. ABD, 96 dk.

2001: A SPACE ODYSSEY (1968) Yönetmen: Stanley Kubrick. Birleşik Krallık, ABD, 143 dk.

21 GRAMS (2003) Yönetmen: Alejandro González Iñárritu. ABD, 125 dk.

À BOUT DE SOUFFLE (1960) Yönetmen: Jean-Luc Godard. Fransa, 87 dk.

ALMANYA. WILLKOMMEN IN DEUTSCHLAND (2011) Yönetmen: Yasemin Şamdereli. Almanya, 97 dk.

APOCALYPSE NOW (1979) Yönetmen: Francis Ford Coppola. ABD, 153 dk.

ARABESK (1988) Yönetmen: Ertem Eğilmez. Türkiye, 94 dk.

ARKADAŞIM ŞEYTAN (1998) Yön: Atıf Yılmaz. Türkiye, 90 dk.

AVATAR (2009) Yönetmen: James Cameron. Birleşik Krallık, 162 dk.

BEN HUR (1959) Yön. William Wyler. ABD, 222 dk.

BEŞ HİKAYE (1962) Yön. Nuri Akıncı. Türkiye, 77 dk.

BRONENOSSEZ POTJOMKİN (1925) Yönetmen: Sergey Eisenstein. Rusya, 75 dk.

CASABLANCA (1942) Yönetmen: Michael Curtiz. ABD, 102 dk.

CHEERLEADER MASSACRE (2003) Yönetmen: Jim Wynorski. ABD, 85 dk.

CITIZEN KANE (1941) Yönetmen: Orson Welles. ABD, 119 dk.

CLEAN, SHAVEN (1994) Yönetmen: Logde Kerrigan. ABD, 79 dk.

CLOVERFIELD (2008) Yönetmen: Matt Reeves. ABD, 81 dk.

CONFESSIONS OF A DANGEROUS MIND (2002) Yönetmen: George Clooney. ABD, 113 dk.

ÇIĞLIK (1949) Yönetmen: Aydın Arakon. Türkiye

DARK PASSAGE (1947) Yönetmen: Delmer Daves. ABD, 102 dk.

DAS CABINET DES DR. CALIGARI (1920) Yönetmen: Robert Wiene. Almanya, 71 dk.

DAS PARFUM. DIE GESCHICHTE EINES MÖRDERS (2006) Yönetmen: Tom Tykwer. Almanya, Fransa, İspanya, ABD, 147 dk.

DER STAND DER DINGE (1982) Yönetmen: Wim Wenders. Almanya, Portekiz, 124 dk.

DEVRİM ARABALARI (2008), Yönetmen: Tolga Örnek. Türkiye, 120 dk.

DIE WAND (2012) Yönetmen: Julian Roman Pölsler. Avusturya, Almanya, 108 dk.

DÖNÜŞ (1972) Yönetmen: Türkan Şoray. Türkiye, 94 dk.

DRAKULA İSTANBUL'DA (1953) Yönetmen: Mehmet Muhtar. Türkiye, 103 dk.

DÜĞÜN DERNEK (2013) Yönetmen: Selçuk Aydemir. Türkiye, 106 dk.

DÜNYAYI KURTARAN ADAM (1982) Yönetmen: Çetin İnanç. Türkiye, 91 dk.

E.T. (1982) Yönetmen: Steven Spielberg. ABD, 115 dk.

EASY RIDER (1969) Yön. Dennis Hopper. ABD, 95 dk.

EFKARLI SOSYETEDE (1968) Yönetmen: Türker İnanoğlu. Türkiye, 97 dk.

ENTER THE VOID (2009) Yönetmen: Gaspar Noē. Fransa, 161 dk.

FANTASMAGORIE (1908) Yönetmen: Émile Cohl. Fransa, 1 dk. 16 san.

FANTOMAS (1964) Yönetmen: André Hunebelle, Haroun Tazieff. Fransa, İtalya, 99 dk.

FETİH 1453 (2012) Yönetmen: Fatih Aksoy. Türkiye, 160 dk.

FINAL DESTINATION (2000), Yönetmen: James Wong. ABD, 94 dk.

FRANKENSTEIN (1931) Yönetmen: James Whale. ABD, 71 dk.

FRENZY (1972) Yönetmen: Alfred Hitchcock. Birleşik Krallık, 116 dk.

G.O.R.A. (2004) Yönetmen: Ömer Faruk Sorak. Türkiye, 127 dk.

HACHI: A DOG'S TALE (2009) Yönetmen: Lasse Hallström. ABD, 93 dk.

HARRY POTTER serisi (2001-2011) Yönetmen: Chris Columbus/ Alfonso Cuarón/ Mike Newell/ David Yates. Birleşik Krallık

HOMO FABER (1991) Yönetmen: Volker Schlöndorff. Almanya, 82 dk.

HOOK (1991) Yönetmen: Steven Spielberg. ABD, 136 dk.

HOT SHOTS! (1991) Yönetmen: Jim Abrahams. ABD, 82 dk.

IM JULI (2000) Yönetmen: Fatih Akın. Almanya, Macaristan, Türkiye, 95 dk.

İSTANBUL'DA BİR FACİA-İ AŞK (1922) Yönetmen: Muhsin Ertuğrul. Türkiye

JAMES BOND 007: CASINO ROYAL (2006) Yönetmen: Martin Campbell. Birleşik Krallık, ABD, Almanya, Çek Cumhuriyeti, 139 dk.

JAWS (1975) Yönetmen: Steven Spielberg. ABD, 119 dk.

JURASSIC PARK (1993) Yönetmen: Steven Spielberg. ABD, 127 dk.

KAFKAS DER BAU (2014) Yönetmen: Jochen Alexander Freydank. Almanya, 110 dk.

KARA MURAT. FATİHİN FEDAİSİ (1972) Yönetmen: Natuk Baytan. Türkiye, 87 dk.

KELEBEĞİN RÜYASI (2013) Yönetmen: Yılmaz Erdoğan. Türkiye, 138 dk.

KELOĞLAN (1971) Yönetmen: Süreyya Duru. Türkiye, 81 dk.

KRÜGER AUS ALMANYA (2015) Yönetmen: Marc-Andreas Bochert. Almanya, 89 dk.

KUYUCAKLI YUSUF (1987) Yönetmen: Feyzi Tuna. Türkiye, 127 dk.

L´ARRIVE D´UN TRAIN EN GARE DE LA CIOTAT (1895) Yönetmen: Louis Lumière / Auguste Lumière. Fransa, 53 san.

L'ARROSEUR (1895) Yönetmen: Lumière Kardeşler. Fransa, 44 san.

LA SORTIE DE L'USINE LUMIERE A LYON (1895) Yönetmen: Louis Lumière / Auguste Lumière. Fransa, 1 dk.

L'ASSASSINAT DU DUC DE GUISE (1908) Yönetmen : André Calmettes. Fransa, 18 dk.

LE FABULEUX DESTIN D'AMELIE POULAIN (2001) Yönetmen: Jean-Pierre Jeunet. Fransa, Almanya, 122 dk.

LE MAGICIEN (1898) Yönetmen : George Méliès. Fransa, 73 san.

LE MANOIR DU DIABLE (1896) Yönetmen : George Méliès. Fransa, 3 dk. 18 sn.

LE PROCÈS (1962) Yönetmen: Orson Welles. Fransa, İtalya, Almanya, 120 dk.

LE VOYAGE DANS LA LUNE (1902) Yön: George Méliès. Fransa, 9 dk.

LIMITLESS (2011) Yönetmen: Neil Burger. ABD, 105 dk.

LOLA RENNT (1998) Yönetmen: Tom Tykwer. Almanya, 96 dk.

MALKOÇOĞLU (1966) Yönetmen: Süreyya Duru. Türkiye, 87 dk.

MARA UND DER FEUERBRINGER (2015) Yönetmen: Tommy Krappweis. Almanya, 94 dk.

MEET JOHN DOE (1941): Yönetmen: Frank Capra. ABD, 122 dk.

METROPOLIS (1927) Yönetmen: Fritz Lang. Almanya, 210 dk.

MLYN I KRZYZ (2011) Yönetmen: Lech Majewski. Polonya, İsveç, 92 dk.

MR. SMITH GOES TO WASHINGTON (1939) Yönetmen: Frank Capra. ABD, 129 dk.

MÜREBBİYE (1919) Yönetmen: Ahmet Fehim. Türkiye

NIGHT OF THE LIVING DEAD (1968) Yönetmen: George A. Romero. ABD, 96 dk.

NORTH BY NORTHWEST (1959) Yönetmen: Alfred Hitchcock. ABD, 136 dk.

NOSFERATU – EINE SYMPHONIE DES GRAUENS (1922), Yön: Friedrich Wilhelm Murnau. Almanya, 94 dk.

PAMUK PRENSES VE YEDİ CÜCELER (1970) Yönetmen: Ertem Göreç. Türkiye, 94 dk.

PEEPING TOM (1960) Yönetmen: Michael Powell. Birleşik Krallık, 101 dk.

PIRATES OF THE CARIBBEAN: DEAD MAN'S CHEST (2006) Yönetmen: Gore Verbinski. ABD, 145 dk.

POMPEII (2014) Yönetmen: Paul W. S. Anderson. Kanada, Almanya, 102 dk.

PSYCHO (1960) Yönetmen: Alfred Hitchcock. ABD, 109 dk.

PULP FICTION (1994) Yönetmen: Quentin Tarantino. ABD, 154 dk.

QUO VADIS? (1913) Yönetmen: Enrico Guazzoni. İtalya, 120 dk.

RASHOMON (1950) Yönetmen: Akira Kurosawa. Japonya, 88 dk.

RİKOS JA RANGAİSTUS (1983) Yönetmen: Aki Kaurismäki. Finlandiya, 89 dk.

ROSEMARY'S BABY (1968) Yönetmen: Roman Polansky. ABD, 131 dk.

RUSSKİ KOWTSCHEG (2002) Yönetmen: Alexander Sokurov. Rusya, Almanya. 96 dk.

SAFETY LAST (1923) Yönetmen: Fred C. Newmeyer/Sam Taylor. ABD, 73 dk.

SAĞ SALİM (2012) Yönetmen: Ersoy Güler. Türkiye, 98 dk.

SARI MERCEDES (1992) Yönetmen: Tunç Okan. Türkiye, Fransa, Almanya, 93 dk.

SATURDAY NIGHT FEVER (1977) Yönetmen: John Badham. ABD, 118 dk.

SELVİ BOYLUM AL YAZMALIM (1977) Yönetmen: Atıf Yılmaz. Türkiye, 95 dk.

SILENTIUM (2004) Yönetmen: Wolfgang Murnberger. Avusturya, 112 dk.

SNAKE EYES (1998) Yönetmen: Brian De Palma. ABD, 94 dk.

SPARTACUS (1960) Yönetmen: Stanley Kubrick. ABD, 184 dk.

STAR WARS (1977) Yönetmen: George Walton Lucas. ABD, 121 dk.

ŞABANİYE (1984) Yönetmen: Kartal Tibet. Türkiye, 92 dk.

ŞEKERPARE (1983) Yönetmen: Atıf Yılmaz. Türkiye, 90 dk.

ŞEYTAN (1974) Yönetmen: Metin Erksan. Türkiye, 101 dakika.

TERMINATOR (1984) Yönetmen: James Cameron. ABD, 107 dk.

THE ADVENTURES OF ROBIN HOOD (1938) Yön: Michael Curtiz, William Keighley. ABD, 102 dk.

THE EXORCIST (1973) Yönetmen: William Friedkin. ABD, 121 dk.

THE GENERAL (1926) Yönetmen: Clyde Bruckman/Buster Keaton. ABD, 75 dk.

THE GODFATHER (1972) Yönetmen: Francis Ford Coppola. ABD, 175 dk.

THE GOOD, THE BAD AND THE UGLY (1966) Yönetmen: Sergio Leone. İtalya, Almanya, İspanya, ABD, 177 dk.

THE GRAND BUDAPEST HOTEL (2015) Yönetmen: Wes Anderson. İngiltere, Almanya, 99 dk.

THE GREAT TRAIN ROBBERY (1903) Yönetmen: Edwin S. Porter. ABD, 12 dk.

THE HUDSUCKER PROXY (1994) Yönetmen: Coel Coen, Ethal Coen. ABD, 111 dk.

THE IMITATION GAME (2015) Yönetmen: Morten Tyldum. ABD, İngiltere, 113 dk.

THE JAZZ SINGER (1927) Yönetmen: Alan Crosland. ABD, 88 dk.

THE LADY IN THE LAKE (1947) Yönetmen: Robert Montgomery. ABD, 105 dk.

THE LAST EMPEROR (1987) Yönetmen: Bernardo Bertolucci. Çin, Birleşik Krallık, İtalya, 160 dk.

THE LAST HOUSE ON THE LEFT (1972) Yönetmen: Wes Craven. ABD, 91 dk.

THE LIFE OF AN AMERICAN FIREMAN (1903) Yön: Edwin S. Porter. ABD, 6 dk.

THE LORD OF THE RINGS dizisi (2001-2003) Yönetmen: Peter Jacson. Yeni Zelanda, ABD, Birleşik Krallık

THE MATRIX (1999) Yönetmen: The Wachowski Brothers. Avustralya, ABD, 136 dk.

THE QUICK AND THE DEAD (1995) Yönetmen: Sam Raimi. ABD, 103 dk.

THE ROPE (1948) Yönetmen: Alfred Hitchcock. ABD, 80 dk.

THE TEXAS CHAINSAW MASSACRE (1974) Yönetmen: Tobe Hooper. ABD, 84 dk.

THE WATER DIVINER (2014) Yönetmen: Russel Crowe. Avustralya, Türkiye, ABD, 111 dk.

THE WIZARD OF OZ (1939) Yönetmen: Victor Fleming. ABD, 98 dk.

THELMA & LOUİSE (1991) Yönetmen: Ridley Scott. ABD, 129 dk.

TITANIC (1997) Yönetmen: James Cameron. ABD, 194 dk.

TOOTSIE (1992) Yönetmen: Sidney Pollack. ABD, 112 dk.

TOP SECRET! (1984) Yönetmen: David Zucker, Jim Abrahams, Jerry Zucker. ABD, 90 dk.

TRANSCENDENCE (2014) Yönetmen: Wally Pfister. ABD, 119 dk.

TROIS COULEURS: BLEU (1993) Yönetmen: Krzysztof Kieślowski. Fransa, Polonya, 100 dk.

TROIS COULEURS: ROUGE (1994) Yönetmen: Krzysztof Kieślowski. Fransa, Polonya, İsviçre, 95 dk.

TRZY KOLORY: BIAŁY (1994) Yönetmen: Krzysztof Kieślowski. Fransa, Polonya, 91 dk.

TÜRKISCH FÜR ANFÄNGER (2012) Yönetmen: Bora Dağtekin. Almanya, 105 dk.

ÜÇ MAYMUN (2008) Yönetmen: Nuri Bilge Ceylan. Türkiye, 109 dk.

VERTIGO (1957) Yönetmen: Alfred Hitchcock. ABD, 129 dk.

WALL-E (2008) Yönetmen: Andrew Stanton. ABD, 98 dk.

WHO FRAMED ROGER RABBIT (1988) Yönetmen: Robert Zemeckis. ABD, 104 dk.

YAHŞİ BATI (2009) Yönetmen: Ömer Faruk Sorak. Türkiye, 112 dk.

YALNIZLAR RIHTIMI (1959) Yönetmen: Ömer Lütfi Akat. Türkiye, 113 dk.

Film Terimleri Sözlüğü

180 derece ilkesi: [Almancası *180-Grad-Regel*, Fransızcası *saut dans l'axe*, İngilizcesi *180°-degree system*] Yön tutarlılığını sağlamak üzere görüntüdeki olayın hareket eksenine göre 180'er derecelik iki yarım daire düşünülmesi ve kameranın o sahnede hep bunlardan birinde kalması (ayrıca bkz. Hareket ekseni).

Açık görüntü kompozisyonu: [Almancası *offene Komposition*, Fransızcası, *composition ouvert*, İngilizcesi *open composition*] Bir sahnenin geçtiği mekânın yalnızca kesitinin ya da kesitlerin görünmesi ve bunun ötesindeki mekânın ancak tahmin edilebilmesi.

Açılış çekimi: [Almancası *Eröffnungsszene*, Fransızcası *scène d'ouverture*, İngilizcesi *establishing-shot*] Bir filmin ya da sekansın ilk sahnesi. Genellikle panoramik çekim ölçeğiyle çekilen bu sahne olayın geçtiği yer ve zaman/dönem hakkında genel bilgiler verir.

Ana plan: [Almancası *master shot*, Fransızcası *master shot*, İngilizcesi *master shot*] Bir sahnenin başlangıcında, sahnedeki asıl önemli olayın daha yakın çekim ölçekleriyle gösterilmesine geçmeden önce, uzak çekim ölçeğiyle izleyiciye sahne hakkında hazırlayıcı bilgiler vermek için kullanılan çekim planı.

Ara montaj: [Almancası *Wegschnitt*, Fransızcası *plan de coupe*, İngilizcesi *cutaway*] Asıl olaydan kısa bir süreliğine başka bir olaya ya da nesneye geçilmesi, ardından yine önceki olayın devamı niteliğindeki plana dönülmesi.

Atlamalı montaj: [Almancası *Bildsprung*, Fransızcası *plan sur plan*, İngilizcesi *jump cut*] Sürekliliği içinde çekilmiş bir planın bazı bölümlerinin sonradan kesilip atılarak atlamalı bir olay akışı izleniminin oluşturulması.

Aydınlanarak geçiş: [Almancası *Aufblende*, Fransızcası *le fondu image*, İngilizcesi *fade-in*) Düz beyaz ya da siyah bir görüntünün yavaşça normal ışıklandırmalı bir film görüntüsüne dönüşmesi.

Ayrıntı çekim: [Almancası *Detailaufnahme,* Fransızcası *le très gros plan*, İngilizcesi *extreme close-up*] Çok küçük nesnelerin ya da büyük nesnelerin ayrıntılarının, göz ve el gibi vücut bölümlerinin

neredeyse kadrajın tamamını kaplayacak biçimde çok yakından çekilmesi.

Bel çekim: [Almancası *Halbnah*, Fransızcası plan *rapproché taille*, İngilizcesi *mid shot*] Bir figürün belinden yukarısının kadrajda yer aldığı çekim ölçeği.

Bindirme: [Almancası *Überblendung*, Fransızcası *fondu enchaîné*, İngilizcesi *cross fade*] Bir sahneden diğerine geçişte sonraki sahnenin görüntüsünün önceki sahnenin görüntüsünün üstüne yumuşak bir geçişle bindirilmesi.

Bluebox tekniği: [Almancası *Bluescreen*, Fransızcası *Incrustation*, İngilizcesi *blue screen* ya da *chroma keying*] Mavi (bazen yeşil) perde önünde yapılan çekimin ardından başka bir çekimde kaydedilmiş nesnelerin ya da figürlerin buna arka fona sonradan yerleştirilmesi yöntemi.

Boy çekim: [Almancası *Halbtotale*, Fransızcası *le plan moyen*, İngilizcesi *medium long shot*] Bir figürün kadrajın alt kenarından üst kenarına sığacak biçimde tam boy yer aldığı çekim ölçeği.

Bölünmüş görüntü: [Almancası *Bildschirmaufteilung*, Fransızcası *écran divisé*, İngilizcesi *split screen*] İki ya da daha fazla olayın kadraj bölünerek aynı anda gösterilmesi ve böylece paralel montajdakine benzer bir etkinin elde edilmesi.

Bullet time efekti: [Almancası *Bullet-Time-Effekt*, Fransızcası *bullet time*, İngilizcesi *bullet time*] Olay akışının neredeyse duracak kadar yavaşlatılarak kameranın figürlerin ve nesnelerin etrafında hızla dönmesi.

Çağrışım montajı: [Almancası *Assoziationsmontage*, Fransızcası, *montage de l'association*, İngilizcesi *intellectual montage*] Çarpışma ya da atraksiyon montajı olarak da adlandırılıyor. Birbiriyle ilk bakışta olay, mekân, zaman bakımından benzerliği/ilişkisi bulunmayan görüntülerin belli bir sıralamayla gösterilmesiyle izleyicide bunların arasında olabilecek bağlantılara ilişkin çağrışımların oluşturulması.

Çekim ölçeği: [Almancası *Einstellungsgröße*, Fransızcası *échelles de plan*, İngilizcesi *camera range*] Görüntüdeki figürün/nesnenin kadraja, yani görüntüdeki alana oranı.

Çekim planı: [Almancası *Einstellung*, Fransızcası *plan* İngilizcesi *shot*] Aralıksız çekilen bir parça film görüntüsü.

Çerçeve dışı: [Almancası *Off*, Fransızca *hors-champ*, İngilizcesi *off camera* ya da *off screen)* Görüntüde yer almayan, fakat buna rağmen

yakınlarda bulunduğu (örneğin seslerden dolayı) anlaşılan figürlerin ve nesnelerin eylemleri (ayrıca bkz. Dış ses).

Derinlik keskinliği: [Almancası *Tiefenschärfe*, Fransızcası *profondeur de champ*, İngilizcesi *deep focus shot*] Görüntünün ön, orta ve arka planındaki figürlerin, nesnelerin ve manzaranın eşit keskinlikle görüntülendiği çekim biçimi.

Dış ses: [Almancası *Off-Stimme*, Fransızcası *voix off*, İngilizcesi *off screen voice*] Bir sahnede konuşan bir figürün görüntüde yer almaması (ayrıca bkz. Çerçeve dışı).

Diz çekim: [Almancası *Amerikanisch,* Fransızcası *plan américain*, İngilizcesi *knee shot*] Bir figürün dizlerinden yukarısının kadrajda yer aldığı çekim ölçeği.

Dolly zoom: [Almancası *Dolly-Zoom*, Fransızcası *travelling compensé*, İngilizcesi *dolly zoom* ya da *traveling zoom*] Optik yaklaştırma ya da uzaklaştırma yapılırken bir yandan da kameranın ileriye ya da geriye doğru kaydırılmasıyla oluşturulan ve arka fon büyüklüğünün değişiyormuş gibi gösterildiği görüntüleme yöntemi.

Donmuş görüntü: [Almancası *Standbild*, Fransızcası *arrêt sur image*, İngilizcesi *freeze frame*] Aynı film karesinin defalarca gösterilmesi yoluyla filmdeki hareket akışının durdurulması.

Edebiyat uyarlaması: [Almancası *Literaturverfilmung*, Fransızcası *adaptation cinématographique*, İngilizcesi *film adaptation*] Bir edebiyat yapıtının filme aktarılması.

Eğik çerçeveleme: [Almancası *Schrägperspektive*, Fransızcası *angle oblique*, İngilizcesi *Dutch angle*] Kamera merceğinin ufuk çizgisine göre eğik biçimde (genelde 30 derecelik açıyla) çekim yapması ve böylece izleyicide gerçek ötesi, tedirgin edici bir izlenim oluşturulması.

Eşlemeli kesme: [Almancası *Match-cut* ya da *zusammengefügter Schnitt*, Fransızcası *raccord dans le mouvement*, İngilizcesi *match cut*] Mekânsal ve/ya da zamansal olarak birbirinden ayrı iki olayı birleştiren montaj biçimi. İlk görüntüdeki bir nesne, hareket, figür, ses vs. bunu izleyen planda aynı ya da benzer biçimde yer alır. Bu sayede montaj geçişi daha yumuşak olur ve büyük mekansal ya da zamansal sıçramalar izleyicinin olay akışının sürekliliğine ilişkin izlenimini bozmaz.

Eylem ekseni: [Almancası *Handlungsachse*, Fransızcası *principe d'action*, İngilizcesi *axis of action*] Görüntüdeki iki figür ya da nesne

arasında hareket yönlerine dayanarak hayali olarak çizilen birleştirici bir çizgi (ayrıca bkz. 180 derece kuralı).

Geriye dönüş: [Almancası *Rückblende*, Fransızcası *flash-back* ya da *retour en arrière*, İngilizcesi *flashback*] Öyküde daha önce gerçekleşmiş olayların ana öykünün kronolojisini bozacak biçimde daha sonra gösterilmesi.

Gizli montaj: [Almancası *unsichtbarer Schnitt*, Fransızcası *découpage classique*, İngilizcesi *invisible cutting*] Özellikle klasik Hollywood sinemasında uygulanmış olan ve izleyicinin montajın olabildiğince farkına varmadan olayı takip edebilmesi için planlar arasında yumuşak geçişler yapılması.

Göğüs çekim: [Almancası *Nahaufnahme*, Fransızcası *plan rapproché poitrine*, İngilizcesi *medium close-up*] Bir figürün göğsünden yukarısının kadrajda yer aldığı çekim ölçeği.

Görüntü dışı: [Almancası *Off-screen*, Fransızcası *hors écran*, İngilizcesi *off screen*] Sahnedeki mekânda bulundukları anlaşılan, fakat kadrajda yer almayan figürler ve nesneler için kullanılan tanımlama.

Görüntü içi ses: (İngilizcesi *on screen voice*) Ses/müzik kaynağının görüntüde yer alması.

Hareket alanı: [Almancası *Bewegungsraum*, Fransızcası *l'espace mobile*, İngilizcesi *lead room*] Görüntüdeki figürün ya da nesnenin sağında ve/ya da solunda kalan ve kadraja çok yaklaşmaksızın içinde hareket edebileceği alan.

İç perde: [Almancası *innere Leinwand*, Fransızcası *l'écran du mental*, İngilizcesi *mind screen*]: Bir figürün aklından geçenlerin görselleştirilmesi. Genelde farklılaştırılan görüntü nitelikleriyle ve anlatılan içerikle bu görüntünün bir figürün bilincinden geçenlerin görselleştirilmiş hali olduğunun belli edilmesi.

Kadraj: [Almancası *Bildrahmen*, Fransızcası *cadrage*, İngilizcesi *framing*] Sinema filminin belli bir en-boy orantısına sahip görüntü alanı. Kadraj bir mekânın, figürün ya da nesnenin bir bölümünü ya da tamamını göstererek onu etrafındakilerden bir bakıma yalıtır.

Kamera dönüşü: [Almancası *Schwenk*, Fransızcası *Panoramique horizontal/vertical*, İngilizcesi *pan/tilt*] Kameranın yatay ya da dikey dönme hareketi.

Kapalı görüntü kompozisyonu: [Almancası *geschlossene Komposition*, Fransızcası *composition fermée*, İngilizcesi *closed composition*] Bir sahnenin geçtiği mekânın tamamının kadrajda yer alması.

Görüntülenen mekânla eylem mekânının ya da figürlerin içinde bulundukları mekânın örtüşmesi.

Karartarak geçiş: [Almancası *Abblende,* Fransızcası *fondu en fermeture*, İngilizcesi *fade out*] Bir sahnenin ya da sekansın sonunu ya da zamanlar/mekânlar arası geçişi belli etmek üzere görüntünün karartılarak silikleşmesi ve bu yolla sonlandırılması.

Karşılıklı çekim: [Almancası *Schuss/Gegenschuss*, Fransızcası *champ/contre-champ*, İngilizcesi *shot reverse shot*] İki figür arasında geçen bir diyaloğu görüntülemek için figürlerin konuşurken ve dinlerken dönüşümlü olarak görüntüye gelmesi.

Kurbağa bakışı: [Almancası Froschperspektive, Fransızcası c*ontre-plongée*, İngilizcesi *low angle shot*) Normal bakış konumundan daha aşağıda bulunan bir konumdan yukarıya doğru eğimli çekim.

Kuş bakışı: [Almancası *Vogelperspektive*, Fransızcası *plongée*, İngilizcesi *high angle shot*] Normal bakış konumundan daha yüksekte bulunan bir konumdan aşağıya doğru eğimli çekim.

Mizansen: [Almancası *Mise-en-scène*, İngilizcesi *mise-en-scène,* Fransızcası *mise-en-scène*] Kameranın önüne yerleştirilmiş, kurulmuş ve düzenlenmiş her şeyi, ayni görüntünün kompozisyonunu ifade eder.

Montaj: (Almancası *Montage*, Fransızca *montage*, İngilizcesi *cut* ya da *editing*) Planların birbirine eklenip filmin bütünsel yapısının oluşturulması işlemi.

Normal bakış: [Almancası *Normalsicht*, Fransızcası *la hauteur de l'oeil*, İngilizcesi *straight on angle*] Yaklaşık olarak göz hizası yüksekliğine yerleştirilmiş kamerayla yapılan çekim.

Omuz çekimi: (Almancası *Über-die-Schulter-Schuss*, Fransızcası *plan en amorce*, İngilizcesi *over-the-shoulder-shot*) Diyalog sahnelerinde konuşanı ve dinleyeni dönüşümlü olarak göstermek üzere kameranın (dinleyen) figürün omzunun hemen arkasına yerleştirilmesi ve onun omzunun üstünden karşısındaki (konuşan) figürün yüzünün görüntüde yer almasının sağlanması.

Öznel kamera: [Almancası *subjektive Kamera*, Fransızcası, İngilizcesi *point-of-view shot*] Olayı figürlerden birinin gözünden aktaran çekim biçimi. Figürün öznel bakışını taklit etmek için kamera insanın doğal bakışına koşut biçimde sürekli hafifçe sallanır.

Panoramik çekim: [Almancası *Supertotale* ya da *Panorama-Einstellung,* Fransızcası *panoramique*, İngilizcesi *extreme long shot*] Olayın geçtiği

coğrafi bölgeyi, şehri, semti ya da bir doğa manzarasını uzaktan ve neredeyse tümüyle gösteren geniş açılı çekim.

Paralel montaj: [Almancası *Parallelmontage*, Fransızcası *montage convergent*, İngilizcesi *cross cutting*] Genelde eşzamanlı devam eden iki ya da daha fazla olaya ilişkin planların dönüşümlü olarak gösterilmesi. Karşılaştırmalı montaj amacıyla uygulandığında eşzamanlı gerçekleşmeyen iki ya da daha fazla olay arasında ilişki bulunduğunu göstermek için de kullanılabiliyor.

Romanlaştırma: [Almancası *Novelization*, Fransızcası *novélisation*, İngilizcesi *novelization*] Bir sinema filminin roman ya da öykü türüne uyarlanması.

Sahne: [Almancası *Szene*, Fransızcası *scène*, İngilizcesi *scene*] Belli bir zamanda ve belli bir yerde geçen, kendi içinde küçük bir bütünlük oluşturan, bir ya da birden fazla planda gösterilen olay akışı.

Seçilmiş keskinlik: [Almancası *selektive Schärfe*, Fransızcası *netteté sélective*, İngilizcesi *selective sharpness*] Kameranın görüntüdeki bir nesneyi ya da figürü keskin biçimde görüntülerken etrafını (önünü/arkasını) bulanık görüntülemesi ve böylece bu nesneyi ya da figürü vurgulaması.

Sekans: [Almancası *Sequenz*, Fransızcası *séquence*, İngilizcesi *sequence*] Filmde bütünsel bir anlatım birimi. Birbiriyle bağlantılı sahnelerin oluşturduğu ve filmin diğer bölümlerinden (sekanslarından) ayırt edilebilen bölümü.

Ses köprüsü: (Almancası *Ton-Brücke*, Fransızcası *pont sonore*, İngilizcesi *sound bridge*) Bir montaj sekansından diğerine geçişte ilk sekansın seslerinin (müzik ya da diyalog) ikinci sekansta da bir süreliğine (genelde birkaç saniye) kesintisiz devam ettirilmesi ve böylece bu iki sekansın birbiriyle ilişkiliymiş gibi gösterilmesi. Sonraki sahnenin ya da sekansın öncekinin üstüne bindirilmesi biçiminde de uygulanabiliyor.

Sessiz film: [Almancası *Stummfilm*, Fransızcası *cinéma muet* ya da *film muet*, İngilizcesi *silent movie*] Sesi olmayan, çoğu kez aralarda metinlerin görüntüye gelmesiyle olayın gidişatı hakkında bilgi verilen film.

Sinematografik anlatım: [Almancası *filmische Schreibweise*, Fransızcası *écriture cinématographique, écriture filmique*, İngilizcesi *cinematographic form, cinematographic writing*] Yazınsal bir metinde filmin görsel anlatım araçlarının ve biçiminin dilin anlatım olanakları aracılığıyla taklit edilmesi, yani bu iki medya arasında medyalararasılık ilişkisi kurulması.

Slapstick: Filmin erken döneminde çekilen kısa metrajlı güldürü filmlerine verilen isim. Slapstickler genelde olayların beklenmedik biçimde başka yöne dönmesi, kesintiye uğrayan vurgulu hareketler, birbiri ardında gelen komik sakarlıklar (örneğin ayağı takılmak, düşmek vs.) üzerinden ilerliyor.

Sönük aydınlatma: [Almancası *Low-Key-Beleuchtung*, Fransızcası *faible Lumière*, İngilizcesi *low key*] Görüntünün büyük bölümünün karanlıkta kaldığı, gölgelerin vurgulandığı aydınlatma biçimi.

Steadycam: [Almancası *Steadycam*, Fransızcası *Steadycam*, İngilizcesi *Steadycam*] Titrek olmayan, hafif salınımlı görüntüler elde edilmesini sağlayan bir kamera askısı sistemi. Kameramanın omuzlarına ve beline geçirdiği bir askı aparatına yürürken oluşan sallantıları azaltan bir mekanizma bağlanıyor. Böylece bu mekanizmaya yerleştirilen kamera ve bir ekranla taşınabilir bir statif sistemi oluşturuluyor.

Uzak çekim: [Almancası *Totale*, Fransızcası *le plan d'ensemble*, İngilizcesi *long shot*] Olaya dahil olan figürleri içinde bulundukları çevreyle birlikte göstermek ve böylece olaya ilişkin genel izlenim oluşturmak için uygulanan çekim ölçeği.

Üst ses: [Almancası *voice over* ya da *Begleitkommentar*, Fransızcası *voice over*, İngilizcesi *voice over*] Ekranda görünmeyen, fiziki olarak o sahnede yer almayan ve oradaki olayın doğrudan içinde bulunmayan, fakat sesi duyulan bir figür ya da anlatıcı. Çoğu kez görüntüyü yorumlamak, izleyicinin dikkatini belli bir yöne çekmek için kullanılır. Bu anlamda sahnenin kendi içinde çalınmayan ya da bir cihazdan dinletilmeyen, fakat sonradan görüntünün üstüne bindirilmiş müzik de üst ses olarak değerlendirilebilir.

Yakın çekim: [Almancası *Großaufnahme*, Fransızcası *le gros plan*, İngilizcesi *close-up*] Bir figürün yüzünün görüntüyü kaplayacak biçimde yakından çekildiği ve izleyicinin dikkatini oyuncunun mimiklerine yönlendiren çekim ölçeği.

Yazar filmi: [Almancası *Autorenfilm*, Fransızcası *film d'auteur*, İngilizcesi *auteur movie*] Konusu ve biçimi öncelikle yüksek gişe hasılatı elde etmeye yönelik olmayan, daha çok yönetmenin film anlayışının izlerini taşıyan, estetik nitelikleri yüksek olan yapım.

Zoom: [Almancası *Zoom*, Fransızcası *le zoom*, İngilizcesi *zoom*] Kameranın odaklanma uzaklığının değiştirilmesiyle bir nesnenin ya da figürün daha yakındaymış/uzaktaymış gibi görüntülenmesi.

Dizin

11:14, 165
12 ANGRY MAN, 100
180 derece ilkesi, 125-126, 209
2001: A SPACE ODYSSEY, 86
À BOUT DE SOUFFLE, 128
açık dramaturji, 169
açılış planı, 142
Akın, Fatih 51, 95, 105
akronolojik anlatma, 164
Albersmeier, Franz-Josef, 44
algılanan orta noktası, 108, 109
Alışık, Sadri, 91, 105, 109
ALMANYA. WILLKOMMEN IN DEUTSCHLAND, 73, 77, 147, 151
alttan bakış, 122
Amerikan gecesi, 132
Analepse, 163
animasyon filmi, 81, 83, 84
anlatılan süre, 158, 159, 160
anlatımda geriye dönüş, 149
anlatma hızı, 159-160
anlatma süresi, 158, 160
APOCALYPSE NOW, 72
Aristoteles, 14
ARKADAŞIM ŞEYTAN, 89
Arnheim, Rudolf, 31
Arslantepe, Mehmet, 107, 134, 167
Atılgan, Yusuf, 35
ayrıntı çekim, 92, 115, 116, 209
Balázs, Béla, 31
Bazin, André, 31, 45, 105, 106
bel çekim, 117, 118, 210
ben anlatıcı, 152, 154
Benjamin, Walter, 31, 41
bilimkurgu, 84, 85, 89
BİR FACİA-İ AŞK, 97
biyografik film, 84
blue screen, 103
Bollywood, 82
Bordwell, 36, 58, 72, 81, 110, 125, 131, 141, 143, 173, 174
boy çekim, 119, 210
bölünmüş ekran, 148
Brecht, Bertolt, 33
Bullet-Time-Effekt, 87, 210
Büchner, Georg, 17
Camera obscura, 24
CARS, 171
CASABLANCA, 97
Ceylan, Nuri Bilge, 32, 112, 179
Chaplin, Charlie, 30, 90
CLEAN, SHAVEN, 155
CLOVERFIELD, 155
Cohl, Émile, 83
CONFESSIONS OF A DANGEROUS MIND, 148
Coppola, Francis Ford, 99
Curtiz, Michael, 97
çapraz montaj, 146
çekim ölçeği, 114, 210
çekim planı, 113, 210
çevre mekân, 141
ÇIĞLIK, 94
Dağtekin, Bora, 90
DARK PASSAGE, 154
DAS CABINET DES DR. CALIGARI, 31, 32

DAS PARFUM - DIE GESCHICHTE EINES MÖRDERS, 53, 85
DER FEUERBRINGER, 88
derinlik keskinliği, 106, 129
dış ses, 54, 137, 151, 154
Dickens, Charles, 29
Die Verwandlung, 174
Die Wahlverwandschaften, 18
disiplinlerarasılık, 7-12
diz çekim, 118, 211
dolly zoom, 128
dolly, 127, 128, 211
Döblin, Alfred, 19, 33
DÖNÜŞ, 148
DRAKULA İSTANBUL'DA, 94
dramaturji, 63, 64, 65, 152, 166, 167, 168, 169, 170
Dranas, Ahmet Muhip, 51
Duchamp, Marcel, 21
Dumas, Alexandre, 28
Duru, Süreyya, 89
DÜNYAYI KURTARAN ADAM, 87
EASY RIDER, 95
Eder, Jens, 101, 167-168, 171
EFKARLI SOSYETEDE, 109
Eğilmez, Ertem, 90
Eisenstein, Sergej, 28-29, 147
Elsaesser, Thomas, 97
ENTER THE VOID, 155
erzählte Zeit, 158
Erzählzeit, 158
eyeline match, 124
eylem ekseni, 123, 125
FANTASMAGORIE, 83
fantastik film, 87
FANTOMAS, 100
Faulstich, Werner, 57, 58, 60, 72, 81
FETİH 1453, 104
Film Noir, 93, 132
film tutanağı, 71-73, 77
FINAL DESTINATION, 94
flashback, 30, 144, 160, 212
FRANKENSTEIN, 94, 171
Freud, Siegmund, 17
Frisch, Max, 15, 52, 76
Gadamer, Hans-Georg, 68
Gast, Wolfgang, 45, 49, 121
Genette, Gérard 59, 151, 152, 156, 163, 164
geriye dönüş, 160
GLADIATOR, 103
Godard, Jean-Luc, 47, 128
Goethe, Johann Wolfgang von, 18, 28, 89
göğüs çekim, 117, 212
Göreç, Ertem, 89
görünmez montaj, 146, 147
görüntü dışı mekan, 140
Griffith, David Wark, 29
Grimm, Jacob, 15
güldürü, 81, 89, 90, 91, 100, 215
Gürpınar, Hüseyin Rahmi, 44
HACHI: A DOG'S TALE, 171
Hanecke, Michael, 32
hareket alanı, 109
Harry Potter, 33
Hermeneutik, 67, 194
hermeneutischer Zirkel, 68
heterodiegetik anlatıcı, 156
Hickethier, Knut, 7, 30, 45, 47, 58, 62, 67, 72, 107, 121, 137, 143, 166, 171, 177
Hitchcock, Alfred, 93, 100, 101, 114, 136
Hoffmann, E.T.A., 17
Hollywood, 86, 88, 91, 94, 95, 101, 103, 104, 105, 118, 126, 143, 148, 168, 201, 212
HOMO FABER, 54
homodiegetik anlatıcı, 157
HONIG IM KOPF, 108
HOOK, 148
Horaz, 20

HOT SHOTS!, 90
IM JULI, 95
ışıklandırma, 131
iç montaj, 146
iç odaklanma, 154
izokroni, 160
JAMES BOND: CASINO ROYAL, 113
Jandl, Enst, 38
Joyce, James, 33, 159
kadraj, 106, 111, 114, 121, 130, 136, 141
Kafka, Franz, 15, 17, 50, 174
KAFKAS DER BAU, 51, 157, 204
kamera perspektifi, 76, 106, 122, 128, 138
Kanzog, Klaus, 37, 62, 72
kapalı dramaturjiden, 169
KARA MURAT, 103
Kaurismäki, Aki, 101
Keaton, Buster, 30, 90
KELEBEĞİN RÜYASI, 103
KELOĞLAN, 89
Keoslu Simonides, 20
kısa devre gösterge, 35
KIŞ UYKUSU, 179, 187
Kinotopp, 28, 29
konkrete Poesie, 38
korku filmi, 91
Korte, Helmut 63, 64
Korte, Helmut, 63
Kracauer, Siegfried, 32, 45, 59
KRÜGER AUS ALMANYA, 161
Kubrick, Stanley, 86
Kuchenbuch, 46, 58, 114, 120, 145
Kuleşov efekti, 170
kurgu, 19, 27, 81, 86, 89
Kurosawa, Akira, 165
Kutlu, Mustafa, 35, 37
Laterna magica, 24, 25
Laurel & Hardy, 90
LE FABULEUX DESTIN D'AMELIE POULAIN, 157
LE PROCES, 110, 111, 142, 145
LE VOYAGE DANS LA LUNE, 86
Lessing, Gotthold Ephraim, 20
LIMITLESS, 128
LOLA RENNT, 159
Lumière, Auguste ve Lois, 25, 26, 28, 90
macera filmi, 94
Majewski, Lech, 42
MALKOÇOĞLU, 103
Mann, Thomas, 20
McLuhan, Marhall, 23, 197
medya değişimi, 41, 44
medyalararasılık, 7, 16, 21, 40, 41, 61
MEET JOHN DOE, 101
Méliès, George, 26, 27, 28, 43, 86, 93
melodram, 81, 96, 97
Metz, Christian 35, 69
Mikos, Lothar, 7, 16, 64, 65, 70, 72, 89, 116, 130, 135, 136, 150, 173, 177
mindscreen, 154
mizansen, 55, 65, 87, 105, 106, 110, 112, 151
MLYN I KRZYZ, 42-43
Monaco, James, 29, 31-32, 35-36, 44, 110, 112, 131, 143
montaj frekansı, 95, 113, 114, 144
montaj, 28, 29, 30, 33, 46, 55, 70, 76, 79, 95, 96, 102, 105, 113, 114, 126, 143, 144, 145, 146, 147, 148, 149, 150, 151, 158, 160, 167, 170, 209, 211, 212, 214
Mora, Terézia, 34
Mundt, Michaela, 50, 59
Murnau, Friedrich Wilhelm, 93
Nickelodeon, 28

normal bakış, 122
normal ışıklandırma, 131
NORTH BY NORTHWEST, 95
NOSFERATU – EINE SYMPHONIE DES GRAUENS, 94
Nouvelle Vague, 47
o anlatıcı, 152
off screen ses, 136
omuz çekimi, 126
on screen ses, 136
Onaran, Alim Şerif, 29, 120
ÖLMÜŞ BİR KADININ MEKTUPLARI, 176
Özdoğan, Selim, 51
öznel kamera, 55, 127, 153, 154, 213
Özön, Nijat, 26, 44, 94
Paech, Joachim, 24, 25, 26, 27, 28, 29, 30, 58
PAMUK PRENSES VE YEDİ CÜCELER, 89
panoramik çekim, 120, 213
paralel montaj, 29, 146, 214
parlak ışıklandırma, 131, 134
Pfister, Manfred, 158, 172
PIRATES OF THE CARIBBEAN, 51
Poe, Edgar Allan, 98
point of first attack, 169
point of view shot, 154
polisiye film, 81, 98
Poppe, Sandra, 37
postmodern film, 100
Prolepse, 163
PSYCHO, 93, 101, 107, 136, 145, 206
PULP FICTION, 102, 123, 153, 157, 163, 168
QUO VADIS?, 103
RASHOMON, 165
RIKOS JA RANGAISTUS, 101
Robbe-Grillet, Alain, 34
romanlaştırma, 51
ROSEMARY'S BABY, 94
SAFETY LAST, 101
SAĞ SALİM, 95
sahnesel mekân, 141
Sakallı, Cemal, 58
SATURDAY NIGHT FEVER, 102
Schlegel, Friedrich, 21
Schlöndorf, Volker, 52
Schutte, Jürgen, 165
Scognamillo, Giovanni, 44, 87, 89, 105
screwball-comedy, 101
seçilmiş keskinlik, 129
sekans tutanağı, 77
sekans, 73, 76, 81, 214
SELVİ BOYLUM AL YAZMALIM, 98
sert montaj, 147
ses köprüsü, 137, 214
Shakespeare, William, 28, 44, 187
Shelley, Mary, 19
sıfır odaklanma, 18
SILENTIUM, 54
sinematografik anlatım, 29, 35
sinematografik bakış, 33
SNAKE EYES, 114
sönük ışıklandırma, 131
spagetti western, 105
SPARTACUS, 103
Spielberg, Steven, 92, 148
Stanzel,Karl Franz, 33, 152, 153
steadycam, 128
Sunal, Kemal, 91, 177
Süßkind, Patrik, 53
tanrısal bakışa sahip anlatıcı, 152
tarafsız anlatıcı, 152
Tarantino, Quentin, 102, 105, 123, 164, 206
tarihsel film, 102
Taylan, Yağmur ve Durul, 137
tekil anlatma, 164
tekrarlanan anlatma, 165
Tepebaşılı, Fatih, 158

tepeden bakış, 122
TERMINATOR, 171
THE ADVENTURES OF ROBIN HOOD, 94
THE GODFATHER, 99
THE HUDSUCKER PROXY, 101
THE IMITATION GAME, 85
THE LAST EMPEROR, 103
THE LIVING DEAD, 94
The Lord of the Rings, 33
THE MATRIX, 87
THE QUICK AND THE DEAD, 128
THE ROPE, 111, 114
THE WIZARD OF OZ, 88
Thompson, Julie Klein, 10, 11, 58, 72, 81, 110, 131, 141, 143
Tieck, Ludwig, 21
TITANIC, 103
TOOTSIE, 91
TOP SECRET!, 138
Toprak, Murat, 144, 145, 167, 200
TOY STORY, 84, 171
Truffaut, François, 47
Tunalı, Dilek, 96
Turgul, Yavuz, 51
TURİST ÖMER, 91
TÜRKISCH FÜR ANFÄNGER, 91
Tykwer, Tom, 53
Ulysses, 159
Universalpoesie, 21
Uşaklıgil, Halid Ziya, 51
uyarlama, 33, 40, 41, 44, 45, 46, 48, 49, 50, 51, 53, 62
ÜÇ MAYMUN, 112
üst ses, 157
VAVİEN, 137, 149, 150
Verne, Jules, 19, 43, 86
VERTIGO, 100
WATER DIVINER, 103
Werkimmanenz, 14, 67
western, 27, 81, 95, 104, 105
Wolf Haas, 54
Woody Allen, 32, 188
Wulff, Hans Jürgen, 68, 140, 141, 143, 151, 175
yakın çekim, 116, 215
YALNIZLAR RIHTIMI, 97
yazar filmi, 32, 215
Yeşilçam, 70, 82, 87, 88, 89, 90, 91, 94, 97, 105, 134, 173, 176, 201
Yılmaz, Atıf, 98
zoom, 128, 211, 215