

FİLM ANLATISINDA BİLİNÇ AKIŞI VE ZAMANIN İŞLEYİŞİ: I’M THINKING OF ENDING THINGS FİLMİ

Simge SELLİ*

Özet

XX. yüzyıl, edebiyatta yeni yazım yöntemlerinin ortaya çıktığı bir dönemdir. Ortaya çıkan yöntemlerin en önde gelenlerinden biri, karakterin anlık düşüncelerinin herhangi bir kural ve mantık kaygısı gözetmeden kâğıda döküldüğü bilinç akışıdır. Söz konusu yöntemle geçmiş, gelecek ve şimdi iç içe girmiş ve metnin zaman akışında da değişiklikler yaşanmıştır. Bu çalışmada ise bilinç akışının film anlatısında uygulandığı I’ m Thinking of Ending Things, (Her Şeyi Bitirmeyi Düşünüyorum, Charlie Kaufman, 2020) filmi incelenmiştir. Bilinç akışı, daha önce iç monolog şeklinde sunulduğu filmlerden farklı olarak filmin bütününde görülmektedir. Çalışma nitel bir araştırmadır ve amaçlı örneklem kullanılmıştır. Film, üç kısma ayrılarak her kısımda bilinç akışı ve zamanın işleyişine dair unsurlar belirlenmiş; Henri Bergson’un zaman ve William James’in bilinç kavramları çerçevesinde açıklanmıştır. Amaç, bilinç akışının bir film anlatısında nasıl uygulandığını örneklendirmektir. Sonuç olarak, postmodern anlatının da yardımıyla bilinç akışının sözcükler dışında görüntülerde de sağlanabildiği ve bunun filmdeki zaman işleyişini büyük ölçüde farklılaştırdığı saptanmıştır.

Anahtar Kelimeler: Bilinç akışı, I’ m Thinking of Ending Things, sinemada zaman

*Anadolu Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Sinema ve Televizyon ABD, Yüksek Lisans Öğrencisi, simgeselli21@gmail.com

STREAM OF CONSCIOUSNESS AND FUNCTIONING OF TIME IN THE FILM NARRATIVE: I'M THINKING OF ENDING THINGS

Simge SELLİ*

Abstract

XX. century is a period when new writing methods emerged in literature. One of the foremost methods that emerged is the stream of consciousness in which the character's instant thoughts are conveyed without any concern for any rules or logic. With this method, the past, the future and the present are intertwined and changes have been experienced in the time line of the text. In this study, I'm Thinking of Ending Things which the stream of consciousness is applied in the film narrative, has been examined. The stream of consciousness is seen in the whole film, unlike films in which the method was presented in the form of an interior monologue. The study is a qualitative research and purposive sampling was used. The film is divided into three parts, and in each part, the elements of the stream of consciousness and the functioning of time are determined. It has been explained within the framework of Henri Bergson's time and William James's consciousness concepts. The aim is to illustrate how the stream of consciousness is applied in a film narrative. As a result, with the help the postmodern narrative, it has been determined that the stream of consciousness can be provided in images other than words and this greatly differentiates timeline in the film.

Keywords: Cinematic time, I'm Thing of Ending Things, stream of consciousness

*Anadolu University, Graduate School of Social Sciences, Department of Cinema and Television, Master's Student, simgeselli21@gmail.com

FİLM ANLATISINDA BİLİNÇ AKIŞI VE ZAMANIN İŞLEYİŞİ: I'M THINKING OF ENDING THINGS FİLMİ

GİRİŞ

Klasik romanın XX. yüzyılın başlarında etkisini git gide yitirmesiyle ortaya çıkan modern roman, beraberinde yeni yazım yöntemlerini de getirir. Söz konusu yazım yöntemleri arasında bilinç akışı, yazınsal metne hem biçim hem de içerik açısından kökten bir değişiklik yaratmasıyla öne çıkar. Yazar, bilinç akışıyla birlikte yarattığı karakter ile okuyucu arasındaki sınırları ortadan kaldırır. Karakterin duygu ve düşüncelerini o an bilincinden geçtiği gibi herhangi bir yazım, noktalama ve gramer kurallarına uymaksızın okuyucuya sunar. Bilinç akışının yazınsal metinde yarattığı bir diğer değişiklik ise zamanın işleyişindedir. Bilinç akışında zaman, neden-sonuç ilişkisine dayalı kronolojik bir sıra izlemez. Geçmişe dönme (flashback) veya ileriye atlama (flashforward) gibi daha önce örnekleri görülen yöntemlerle de sınırlı kalmaz. Burada geçmiş, şimdi ve gelecek bir arada sunulur.

Bilinç akışının edebiyatta yarattığı bu köktenci değişikliğin temelleri ise Henri Bergson'un (Fransa 1859 – Fransa 1941) zaman ve William James'in (ABD 1842 – ABD 1910) bilinç kavramlarıyla atılır. Bergson, zaman kavramını devamlılık ilkesine dayandırarak matematiksel zamandan ayırır ve ruhsal zaman üzerine çeker. William James de benzer şekilde insan zihnindeki düşüncelerin birbiri ardına sıralanmak yerine kesintisiz bir akış halinde olduğunu belirtir.

Bir diğer öykü anlatma aracı olan sinema da edebiyata benzer değişimler geçirir. Klasik anlatı sinemasının belirli bir zaman akışı içerisinde ilerleyen yapısı yerini modern anlatı sinemasıyla kronolojik zaman akışına uymayan ve hatta çoğu zaman öykü bile anlatmayan bir yapıya bırakır. Öyle ki yaratılan bu değişiklik, modern anlatıdan sonra gelen postmodern

anlatının sağladığı özgürlüklerle, bir yazınsal yöntem olan bilinç akışının bir film anlatısında kendini göstermesine kadar evrilir.

1. Bergson ile James'in Kavramlarıyla Zamanın ve Düşüncenin Akışı

Henri Bergson'un zaman kavramına yeni bir boyut kazandıran felsefesinin temeli süre (durée) kavramıdır. Süreyi, geleceği kemiren ve ilerledikçe büyüyen, geçmişin sürekli bir süreci şeklinde tanımlar (Bergson, 1911, s. 5). Burada büyüme ve süreklilik kavramları önemlidir. Sürenin büyümesinin nedeni bir anın aynısının bir daha yaşanamayacağıdır. Sürenin sürekliliğinin nedeni ise durmadan, devamlı bir *akış* halinde ilerlemesidir. Bergson, anın tekrarlanamazlığını şu şekilde açıklar:

"Bir nesne aynı kalabilir ve ben ona aynı taraftan, aynı açıdan ve aynı ışıkla bakabilirim. Yine de o an sahip olduğum bakış bir öncekine göre farklılık gösterir çünkü bir önceki bir anlığına dahi olsa daha eskidir. Hafızam geçmişten bir şeyi şimdiye aktarır. Zihnim de zaman içerisinde ilerlerken biriktirdiği süre neticesinde sürekli büyür. Karda yuvarlanan bir kartopu gibi yuvarlanarak büyümeye devam eder." (1911, s. 2)

Demek ki her an, kendinden bir öncekinin getirdiği birikimi taşır ve böylelikle anlar birbirinden farklılaşır. Bu değişimi insan ruhuyla birleştiren Bergson, ruhsal durumların da sürekli değişime uğradığını söyler. (1911, s. 2). Ona göre varlığımız, sabit ve birbirinden bağımsız durumlardan meydana gelmez; aksi takdirde süreden söz edilemez. (1911, s. 4). Böylece süre, akılla değil ruhla kavranabilen bir olgu haline gelir. Akılla ancak matematiksel zaman ilişkilendirilebilir. Matematiksel zaman, bizim tarafımızdan uydurulmuş ve bizim dışımızda tasarlanmıştır (Sofuoğlu, 2004). Bilime göre bu zaman akışı, hazır çizilmiş noktalar üzerinden ilerler ve nesne üzerinde bir değişim yaratmayan (Bergson, 1911, s. 10) kendi başına bağımsız bir varlık gibidir. Bergson, bir bardak şekerle suyu karıştırdığında şeker eriyene kadar bekleyeceği zamanın maddi dünyanın matematiksel zamanıyla değil sabırsızlığının belirlediği kendine ait bir süreyle örtüştüğünü söyleyerek bu ayrımı somutlaştırır (1911, s. 10).

İnsan ruhunun ve buna bağlı sürenin durmak bilmeyen akışı, en önemli meselenin değişimin kendisi olduğuna işaret eder. Değişim ise geçmişin sürekli şimdiye eklenip varlığını sürdürmesi ve şimdiyi bu şekilde farklı kılmasıyla sağlanır. Değişim ve süreklilik durumu William James'in insan bilinci üzerine düşüncelerinde de kendini gösterir. "Düşünce akışı" kavramını ilk defa kullanan James'e göre insanın zihnindeki düşünceler teker teker belirip sonlanmaz. Bu nedenle bilinci "tren" veya "zincir" gibi kavramlarla açıklamak yanlıştır. Çünkü bu türden bir tanımlama bilincin akan bir yapıdan ziyade eklemlenmiş bir yapı içerdiğini belirtecektir. Dolayısıyla bilinci "nehir" veya "akarsu" gibi metaforlarla tanımlamak daha uygundur. (James, 1910, s. 239). Bu akış içerisinde bir düşünce diğeri tarafından dahil edilir; fakat bu dahil etme beraberinde bir nedensellik yaratmaz (Acar, 2016). İnsan zihninin karmaşık ve düzensiz yapısının nedeni de burada yatar. Sonsuz bir akış oluşturan düşünceler birbiri ardına gelseler bile mantıksal bir sıra izlemez; çünkü zihin, nedensellikten bağımsız aniden başka zamanlara, nesnelere, imgelere odaklanabilir.

Bu bağlamda Bergson'un ve James'in düşünceleri, zaman ile bilincin birbirleriyle ilişkili bir değişim ve akış içerisindeki birlikteliğini yaratır. Gerçekleşen bu birlikteliğin bilinç akışı yönteminin temelini de meydana getirdiğini söylemek mümkündür.

2. Bilinç Akışının Yazınsal Metne Yansımaları

Modernizm'in 20. yüzyıldaki yükselişinin getirdiği keskin dönüşümlerden biri de sanat alanında gerçekleşmiştir. Hiç şüphesiz sanatçıların yaşadıkları dönem, onların eserlerini gerek içerik gerek biçim olarak şekillendirir. Edebiyat alanında da klasikten kopuş, yazınsal metinde radikal değişimler getiren yazarlarla netleşmiş ve böylece edebiyatta modernizmin devri başlamıştır. Sanatın konusu insan olduğundan edebiyattaki bu değişim, insan yaşamındaki değişikliklerden ayrı düşünülemez. Modern toplumda birey, kendini çok yönlü, karmaşık bir yaşam düzeninde bulmuş, çevresinde giderek büyüyen dünyanın çok küçük bir parçası olduğu gerçeğiyle tanışmıştır. Yeni dünya aynı zamanda

durağan ve sabit değerlere bağlı değil, hızlı bir akış ve sürekli bir değişim içerisindedir. Birey ise hızla geçip giden bu hayatı yakalamaya, ona ulaşmaya çalışır (Follett, 1925, s. 19). Bu durum, bireye çevresine karşı bir yabancılaşma da yaşatır (Baloğlu A. , 2010, s. 20). Sonuçta kişi, sorunlarını ve çıkmazlarını kendi iç dünyasında çözme uğraşına girmiş ve bunun mücadelesini vermeye başlamıştır. Böyle bir toplumda yaşayan yazar da yaşamı kökten değişime uğramış insanlardan biridir ve ortaya koyduğu eserde de bu insandan izler görmek mümkündür. Onun romanı, çağın insanının bireyselleşmesine ve içe dönüşüne göre şekillenmiş, anlatı bakımından da farklı bir boyut kazanmıştır.

Anlatı yöntemleri, yazarın okuyucuya anlatmak istediklerini iletme konusunda en önemli araçtır. Bundan dolayı yazar yapıtının konu, izlek ve amacına uygun anlatı yöntemini tercih eder (Karabulut, 2012). Bireyin iç dünyasını ve bilincini mercek altına alan modern romanda da bilinç akışı buna en uygun yöntemdir. Bilinç akışını benimseyen yazarlara göre hiçbir eylem basit bir şekilde tanımlanamaz ve sunulamaz. Klasik romanın sosyal davranışların ayrıntıları üzerine anlatımı onlar için yüzeysel kalmıştır. Asıl gereken karakterin bilinçaltına girmektir. Yazar bunu sağlamak için yeni araçlara ihtiyaç duymuş, (Hoffman, 1957, s. 127) söz konusu araç da bilinç akışı yöntemi olmuştur. Moran, bilinç akışı için “Bilinç akışı, roman kişinin kafasının içini okura doğrudan doğruya seyrettiren bir teknik” (2001, s. 82) diyerek yöntemin temel özelliğini ortaya koyar. Öyle ki artık klasik romandaki yazar ile okur ilişkisinden çok roman kahramanı ile okur ilişkisinden söz edilir. Klasik roman yazarının sık sık araya girme, kendi düşüncelerini açıklama ve karakterler üzerine yorum getirme gibi benimsediği yöntemler modern romancıda görünmez (Moran, 2001, s. 238). Zihnin bu doğrudan aktarımında aracıya başvurulmadığı gibi insan zihninin yapısına uygun biçimde karmaşık ve düzensiz bir anlatı da söz konusudur. İnsan zihninin karmaşık yapısı, Freud’un bilinç akışının temellerinden görülen “serbest çağrışım” kavramıyla açıklığa kavuşur. Ruhsal yapının incelendiği serbest çağrışım da hastadan gereksiz veya uygunsuzluğuna bakılmaksızın düşündüğü her şeyi aktarması istenir (Morgan, 2015, s.

324). Bu durumda hastanın, zihninden geçenler ile doktoru arasındaki sınırları kaldırması, yazarın roman karakteri ile okuru arasındaki sınırları kaldırmasını anımsatır. Aynı zamanda Anna Freud'un da belirttiği üzere tedavide hastanın zihninde oluşan çağrışımları aktarması sırasında atlamalar, karşıtına çevirmeler ve anlam yer değiştirmeleri gibi unsurlar görülebilir (2011, s. 18). Bununla ilişkili olarak Beach de ruhu bir hatıralar, duyumlar ve dürtüler demetine benzeterek düşüncelerin çağrışımlarının oldukça ilginç bir hal alacağından söz eder (1932, s. 517). Serbest çağrışımında ortaya çıkan bu ilginç ve düzensiz yapının benzeri bilinç akışında da kendini gösterir. Yazar, roman karakterinin iç dünyasını yansıtırken insan zihninin yapısına uygun, belli bir düzende ilerlemeyen karmaşık bir anlatım tercih eder. Anlatıda geçmiş, şimdi ve geleceğin iç içe geçtiği; hayal ve gerçeğin ayrımının yapılmasını olanaksız kılan bir muğlaklık söz konusudur. Roman, karakterlerin çevresinde olup bitenlerin seyrine dalnacak neden-sonuç ilişkisine bağlı bir olay örgüsü sunmaz. Buradaki önemli unsur olaylar değil, bunların karakterin iç dünyasına yansımaları sonucu meydana gelen durumlardır. Dolayısıyla klasik romanın benimsediği Aristoteles'in belirli bir zamana yayılan, eylemleri karakterlerin ve düşüncelerin belirlediği, olayların art arda geldiği (2017, s. 29, 30) öykü anlayışı tamamen terk edilmiştir. Olay örgüsünün bir getirisi olan "kapalı son" da geride bırakılmış; yazar, olayları ve karakterleri kesin bir sona ulaştırma amacı benimsememiştir.

İnsan zihnini doğrudan ve tüm gerçekliğiyle okura ulaştırmayı amaçlayan yazar, aynı zamanda dilbilgisi kurallarını da bir kenara bırakır. Kimi zaman doğallığı bozduğunu düşündüğü noktalama işaretlerini de kullanmaktan kaçınır (Kale, 2015). Çünkü insan zihninde düşünceler belli kurallara uygun cümleler halinde belirmez.

Bilinç akışının karakterin zihninden geçenleri olduğu gibi verdiği, olay örgüsünü terk eden kural tanımaz yapısı, yöntemin kullanıldığı en önemli eserlerden biri olan James Joyce'un (İrlanda 1882- İsviçre 1941) *Ulysses*'inden alınan şu parçayla örneklendirilebilir:

"Gözle görülenlerin kaçınılmaz modalitesi: en azından bu, eğer daha fazlası değilse, gözlerim aracılığıyla gelen düşünce. Tüm nesnelerin imzalarını okumak için buradayım, denizdölü ve denizölüsü yosunlar, yaklaşan gelgit, şu paslı pabuç. Sümük yeşili, gümüşmavi, pas rengi: renkli işaretler. Şeffafın sınırları. Ama ekliyor: gövdelerde. Bizimki o gövdelerin varlığından onların renklenmesinden önce de haberdardı demek ki. Nasıl? Kafayı onlara toslaya toslaya, nasıl olacak başka. Yavaşla biraz. Kafası keldi ve milyonerdi, maestro di color ehe sanno. Şeffafın sınırları, şeyin içindeki... Neden içinde? Şeffaf olan, olmayan. Eğer beş parmağın arasından geçebiliyorsa cümle kapısıdır, geçemiyorsa bildiğin kapıdır. Gözlerini kapa da gör." (2015, s. 42)

Görüldüğü üzere Joyce, yazar kimliğiyle tamamen metnin dışında kalmış, roman karakterinin zihninden geçen düşünceler üzerine herhangi bir yorumda bulunmaksızın onları okuyucuya aktarmıştır. Tıpkı serbest çağrışımdaki ve James'in düşünce akışı kavramıyla belirttiği gibi karakterin aklına gelen düşüncenin bir yenisini çağrıştırmasıyla zihninde beliren peş peşe düşüncelerin bir akışı gözlemlenmektedir. Bu düşünceler birbirleriyle kesin ve mantıklı bir bütün oluşturmamakla beraber öykü içerisinde olay örgüsünü ilerletecek bir katkı da sağlamamaktadır. Aynı zamanda noktalama işaretlerinin kural dışı kullanımı da gözlemlenen bir diğer unsurdur.

Bilinç akışında düzensizliği ve karmaşıklığı sağlayan en önemli etkenlerden biri de zamanın işleyiştir. Bilinç akışı romanında zamanın işleyişi, geriye dönüş, olayları en başından başlatmak yerine ortasından veya sonundan başlatma gibi zaman işleyişini değiştirebilecek girişimlerden çok daha farklıdır. Bilinç akışında geçmiş, şimdi ve gelecek gibi zaman dilimleri birbirleriyle yer değiştirmekten çok birbirleriyle iç içedir. Çünkü insan zihni geçmiş, şimdi ve gelecek arasındaki ani gidip gelmeleri sırasında bir diğerini tamamen bırakıp gitmez. İnsan bilinci hem anda yaşar hem geriye doğru hatırlamalarda hem de ileriye doğru tasarımlarda bulunur. Bir yandan da çevreyle ilişki halindedir (Özdenören, 2009, s. 66). Bu, Bergson'un ruhsal zamanı; yani kişinin kendi yarattığı zamandır. Zamanın söz konusu işleyişi, bilinç akışının uygulandığı romanlarda zaman dilimlerinin bir arada sunulmasına açıklık getirir. Bowling, William Faulkner'ın (ABD 1892 – ABD 1962) *Ses ve Öfke* romanını örnek göstererek bilinç akışında zamanın bu

türden kullanımına ilişkin yorumlarda bulunur. Okuyucu ilk başta birinci tekil şahısla yazılmış geçmiş zamanın anlatıldığı bir öykü okuduğunu düşünür. Fakat okuyucu, kitapta italikle yazılmış ilk bölüme rastladığında bir tür engelle karşılaşır ve neler olup bittiğini anlamlandırmaya çalışır. Bu noktayı anlamlandıramayan okuyucu *Ses ve Öfke*'nin bütününe anlamlandırma konusunda ilk basamağı bile geçemez (1948). Bowling, romanın aşağıdaki bölümünü örnek göstererek romandaki kırılma noktası niteliğindeki zamansal değişimi açıklar.

"Dur bir dakika," dedi Luster. "Takıldın yine çiviye. Geçemezsin bir türlü şu çiviye takılmadan." Caddy beni kurtardı ve sürünerek geçtik aradan. Maury Dayı kimse sizi görmesin demişti, Biz de sürüne sürüne geçeriz aradan daha iyi, dedi Caddy. Eğil, Benjy. Bak işte böyle, görüyor musun. Eğildik ve geçtik bahçeden, çiçekler daladılar bizi ve hışırdadılar biz yürüdükçe. Toprak katıydı. Parmaklığa tırmandık, domuzlar homurdanıyor ve kokluyorlardı. Bugün canları pek sıkkın, içlerinden biri kesildi de, dedi Caddy. Toprak katıydı, basılmış ve düğüm düğüm. Ellerini cebinden çıkarma, dedi Caddy. Donar sonra. Tam Noel zamanı ellerin donsun ister misin. "Dışarı çok soğuk," dedi Versh. "Çıkıp da ne yapacaksın." "(2004, s. 8)

Öykü, 7 Nisan 1928 yılındaki Benjy ve Luster'dan aniden başka bir yılın Noel zamanında Benjy ve Caddy'e, oradan da Benjy, Versh ve Anne'ye atlar. Burada gerçekleşen, Benjy ve Luster'in golften dönüş yolunda parmaklıkların kırık yerinin arasından geçerken Benjy'nin çiviye takılması ve bu anın, çocukluğunda kardeşi Caddy'le birlikte olduğu benzer bir anıyı çağrıştırmasıdır (Bowling, 1948). Böylece Benjy, zihninde şimdiden geçmişe ani bir dönüş yaşar ve bu ani dönüş, şimdide ilerleyen öykünün aniden kesilip geçmişteki küçük bir ana atlamasıyla sonuçlanır. Faulkner bu sayede bilinç akışındaki zaman işleyişinin farklılığını ortaya koymuştur.

Bilinç akışı, görüldüğü üzere modern dünyanın bireyde yarattığı etkiler sonucunda yazarın başvurduğu bir yöntemdir. Yöntem, anlatılarda özellikle zamanın işleyişi üzerinde görünür değişiklikler yaratır.

3. Sinemada Zaman

Diğer anlatı türlerindeki gibi sinemada da öykü, bir zaman içerisine yerleştirilir. Öte yandan zaman konusunda sinemanın icadından bu yana farklı denemeler de göze çarpar. Anlatıdaki değişimler, zaman işleyişinde farklılıklar meydana getirir. Bu nedenle sinemada zaman işleyişindeki değişiklikleri incelemek için klasik anlatı sineması, modern anlatı sineması ve postmodern anlatı sineması çerçevesinde tarihsel bir sıra izlenebilir.

Klasik anlatı, sinemanın büyüyüp dev bir endüstri halini aldığı Hollywood'da şekillenmiştir. Hollywood'da özellikle "Altın Çağ" olarak adlandırılan 1927'den 1960'ların başına kadarki dönemde sinemaya ilgi büyüktür. Bu ilgi, film stüdyolarına oldukça kar getirmiş ve onları daha fazla film çekmeye itmiştir (Erensoy, 2012). Öyle ki bu "büyük film fabrikaları" talepleri karşılamak için yılda ortalama elli film üretmektedir (Kochberg, 2012, s. 8). Film sayılarındaki artışın etkileri film anlatısına da yansımıştır. Filmlerin birçoğu belirli bir şemaya bağlı bir anlatı izlemiştir. Bu anlatı daha sonra adına klasik anlatı denilecek, Aristocu (Baloğlu U. , 2018) bir anlatı geleneğidir. Aristoteles'in *Poetika*'da bahsettiği gibi olaylar sırasıyla gerçekleşir ve olayların gelişimini de kahraman belirler (2017, s. 29,30). Kahraman, öykü boyunca zorluklarla karşılaşsa da bunların üstesinden gelir ve genellikle macerası mutlu edici bir sona kavuşur. Bu yapıyla izleyici, kahramanla kendini özdeşleştirerek bir tatmin duygusu yaşar. Klasik anlatı sinemasında olaylar, olayların sırası ve gelişimi herhangi bir soru işaretine yer bırakmaksızın izleyiciye sunulur. Bu durumda izleyicinin yapması gereken tek şey ona hazır sunulmuş hikâyenin seyrine dalmaktır.

Klasik anlatı sinemasında zamanın kullanımı ise anlatının tüm bu özelliklerini sağlamada önemli bir paya sahiptir. Olay örgüsü, giriş - gelişme - sonuç şeklinde bir ilerleyiş sağlar; yani zaman doğrusal bir çizgi izler. Zaman, neden-sonuç zincirini meydana getiren (Bordwell ve Thompson, 2012, s. 103) önemli bir etkidir ve klasik anlatı filmlerinin açık anlatımı gereği olay akışının kronolojik bir sıra izlemesi önemlidir.

Klasik anlatı sinemasının genel şemasının bir parçası olan kronolojik yapı, kimi zaman bazı değişikliklere de uğrar. Örneğin geriye dönüş veya ileriye atlama gibi zamansal oynamalarla daha ilgi çekici ve merak uyandırıcı bir anlatım yaratılabilir. Hatta bazen film, öykünün ortasından veya sonundan başlayabilir. Bu tip filmler, bir film üretim makinesine dönen Hollywood içinde anlatıları bakımından diğer filmlerden ayrılmışlardır. Örneğin “Altın Çağ” döneminin en parlak dönemlerine denk gelen *Citizen Kane*, (Yurttaş Kane, Orson Welles, 1941) alışlagelmiş klasik anlatı şemasının dışında bir anlatı benimser. Film tekniğine getirdiği çığır açıcı yeniliklerin yanı sıra filmin anlatı konusunda ortaya koyduğu farklılık, büyük ölçüde zaman işleyişinden kaynaklanmaktadır. Filmin ana karakteri Kane’in ölümüyle başlayan film, karakterin ağzından çıkan “*rosebud*” kelimesiyle film boyunca devam edecek bir merak yaratır. Böylece izleyici, kendini alışkın olmadığı bir anlatı içerisinde bulur. Bu, izleyicinin pasif seyreden konumundan ayrılıp filme yaklaştığı andır. Klasik anlatı sinemasının yaratıldığı Hollywood’da dahi rastlanan bu tip anlatılar, sinemada anlatının tamamen evirileceği zamanların ayak sesleridir.

Film anlatısındaki köklü değişimi görmek içinse Avrupa’ya bakmak gerekecektir. Avrupa, İtalyan Yeni Gerçekçiliği ve Fransız Yeni Dalgası gibi sinemanın çehresini bütünüyle değiştirecek akımların yeridir. Tarihsel açıdan bakıldığında II. Dünya Savaşı, her iki akımın doğuşunda da önemli bir paya sahiptir. Savaşı yaşamış neslin bir parçası olan yönetmenlerin sinema anlayışları da buna göre şekillenmiştir. Dönemin sineması gerek İtalya’da gerekse Fransa’da benzerlik gösterir. Filmler ya büyük tarihsel dramalar ya da örneğin İtalya’da “beyaz telefon” adıyla da anılan üst sınıf melodramlarıdır (Bordwell ve Thompson, 2012, s. 473). Yeni arayışlar içindeki yönetmenlerin önündeki en büyük engellerden birisi olarak ekonomi görülebilir. Savaşın etkileri kendini ekonomi alanında da gösterir ve yüksek maliyetli bir iş olan film yapımı için uygun bir ortam yoktur. Fakat bu zorlu ortam bir bakıma yönetmenlerin benimsediği film anlayışına uygundur ve film anlatısında yeni bir dönemi açan sinema anlayışını da biçimlendirmiştir. Klasik dönemin

yüksek maliyetli işleri yerini modern sinemanın dar bütçeli filmlerine bırakmıştır.

Sinemanın bu modern yüzü, izleyiciyi hem içerik hem de teknik bakımdan yeni anlatım biçimleriyle tanıştırmıştır. Anlatının değişimine kaynaklık eden en önemli unsurlardan biri yine zamanın işleyiştir. Klasik anlatının kronolojik olay örgüsünün tamamen terkedildiği bu filmlerde zamandan yönetmenin özgürce istediği yöne çevirdiği, eklemeler ve kesmeler yapıp biçimlendirdiği bir tür oyun alanı şeklinde söz edilebilir. Öyle ki zaman, artık üstüne öykünün geçirildiği ve onun ilerleten bir araç değildir. Modern anlatının asıl amacının da bir öykü anlatmak olduğunu söylemek güçtür. Anlatı, yönetmenlerin yaşadıkları çağın yarattığı etkiyle artık bireyin iç dünyasına yönelmiş ve bireylerin birbirleriyle neden-sonuç ilişkisi kurulmayacak eylemleri üzerine kurulmuştur. Söz konusu anlatı çerçevesinde zamanda sıklıkla geriye dönüş ve ileriye atlamalar kullanılabildiği gibi eylemlerin oluş sırası da bozulabilir. Eksiltinin yanı sıra genişletme yöntemine başvurarak âna ait ekran zamanının, gerçek zamandan daha uzun sürmesi sağlanabilir (Bordwell ve Thompson, 2012, s. 261). Eylemlerin oluş sırasının belirsizleşmesine örnek olarak Jean Luc-Godard'ın *Une Femme Est Un Femme (Kadın Kadındır, 1961)* filmi gösterilebilir. Angela ve Alfred sokakta yürürken sahne birden değişir ve Angela bambaşka bir kıyafetle farklı mekanlarda şarkı söylemeye başlar. Filmin ilerleyen dakikalarında Angela'nın Alfred ile başka bir buluşmasında da yine aynı kıyafeti giydiğinin görülmesiyle eylemlerin oluş sırasının değiştirildiği anlaşılır.

Modern anlatı sinemasının zamana dair bu yeni bakışı, postmodern anlatı sinemasında da devam eder. Postmodernizm, Jean-François Lyotard'ın ortada tek bir usun değil çeşitli usların olduğu ve bütünleştirici bir bir us düşüncesinden bahsedilemeyeceğini (Sarup, 2004) savunan görüşüyle temellendirilir. Modernizmin ortaya koyduğu evrensel bilgiye postmodernizmle karşı çıkılmaktadır. Modernistlerin, fikirlerini açıklarken karşı koyduğu ilkeler kadar buyurgan olduğunu belirten postmodernistler, bu evrensel düşünce biçiminin insanı baskıladığı söyler. (Fulford, 2019, s.

103). Bununla birlikte sanatta postmodernizm, sanatın belirgin çizgilerini silerek gündelik ve sıradan her şeyin sanata dahil edilebileceği bir düşünceyi benimser. Anlatı konusunda da oldukça yenilikçi düşünceleri savunan postmodernizmde artık bütünüyle özgün bir anlatı ortaya konulamayacağı savunulur. İlk defa Julia Kristeva tarafından kullanılan “metinlerarasılık” kavramı bununla ilişkili olarak, söz konusu metnin başka metinlere değinen, ondan ödünç parçalar alan ve sık sık alıntılar yapan bir anlatıyı tasvir eder. Postmodernist anlatıda dikkat çeken diğer unsurlar yine metinlerarasılıkla bağlantılı görülebilecek pastiş (öykünme) ve parodi (yansılama) kavramlarıdır.

Anlatıya ilişkin bu düşüncesiyle bile klasik anlatıdaki zamanın işlevine tamamen karşı çıktığı anlaşılan postmodern anlatı, modern anlatı gibi özgürlükçü bir zaman anlayışı benimsemektedir. Öte yandan modernizme göre daha geniş bir özgürlük alanına sahip postmodernizmin, anlatılardaki zaman işleyişi konusunda da aynı geniş özgürlük alanını sunarak bunu bir adım öteye taşıyabilme potansiyeline de sahiptir. Postmodernistlere göre dünyayı başlangıçları, ortaları ve sonları olan tutarlı bir yermiş gibi gösteren anlatılar yalan söylemektedir (Fulford, 2019, s. 103); çünkü dünya böyle bir yapı içerisinde değildir. Zamanın işleyişi konusunda edebiyat alanına bakılacak olursa en büyük değişimi bilinç akışının yarattığı görülmektedir. Öyle ki bilinç akışıyla yazılmış eserlerde karakterin zihninden geçen düşünceler olduğu gibi seyrederken belli bir düzene sahip bir zamandan da söz edilemez. Burada da tıpkı insan zihninden geçen düşüncelerdeki gibi durmaksızın akan bir zaman söz konusudur; fakat bu zamanın öykünün gidişatını çevreleyen ve düzenleyen bir yapısı yoktur. Buradaki zaman Bergson’un ifade ettiği ruhsal zamandır. Zamanın işleyişi matematiksel bir düzene değil insanın iç dünyasına bağlıdır. İnsan zihninin geçmişi, şimdiyi ve geleceği bir arada kılabilen yapısıyla ilişkili olarak bilinç akışı da zamanda bir birliktelik ve iç içe geçme hali yaratır.

Chatman’a göre edebiyatta güçlü ve önemli örneklerinin görüldüğü bilinç akışına sinema nadiren başvurur. Ona göre sinemanın göstermeye dayalı yapısından dolayı bilinç akışını sağlayabilecek dış ses kullanımı fazla

göze batar ve sanatsal sayılmaz. Öte yandan Hitchcock'un *Murder (Cinayet, 1930)* filminin bir sahnesinde bilinç akışını kullandığına ilişkin söylemine dikkat çeker. Hitchcock'un, dış ses gibi sinemasal bir terim yerine bir edebiyat geleneğini kullandığını vurguladığını söyler. (2008, s. 181,182) Hitchcock'un sözünü ettiği sahnede karakterin zihninde beliren sahneler, bilinç akışına uygun şekilde çağrışımlar yoluyla ilerlese de bu düşünceler karakterin jürisi olduğu bir dava üzerinden şekillenir. Dolayısıyla birbirlerine nedensellik ilkesiyle bağlıdır. Aynı zamanda düşünceler kurallı cümleler halinde dış ses tarafından aktarılır. Bu yönüyle ilgili sahnenin, bilinç akışından çok iç monolog özelliği taşıdığı söylemek mümkündür. Oysaki Boudry'nin dikkat çektiği gibi sinemada görüntüler tek başına bir anlam -ya da en azından bir anlam birliği- ve süreklilik oluşturmaz. Art arda gelmedikleri sürece görüntüler birbirinden ayırık parçalardır. Görüntüler birbiri ardına sıralandığında ise anlam oluşmaya başlar ve süreklilik sağlanır. Öte yandan kamera aygıtının farklı görüntüleri istenildiği kadar hızlı çekebilmesinin, konum değiştirebilmesinin de üstünde durarak sinemanın hareket kabiliyetini vurgular (1974, 1975). Birbiri ardına gelen görüntüler, süreklilik, hız ve konum değiştirebilme özellikleri bilinç akışındaki düşüncelerin akışı, ani atlamalar ve bilincin sürekli bir hareket halinde oluşuyla benzerlik göstermektedir. Bu nedenle Boudry'nin düşünceleri bir bakıma sinemanın bilinç akışı yöntemi için ne kadar elverişli olduğunun kanıtı niteliğindedir. İncelenecek olan *I'm Thinking of Ending Things* filminde de bilinç akışı, filmin bütününe yayılmıştır. Film üç kısma ayrılmış ve her kısımdaki bilinç akışına dair unsurlar ve bilinç akışıyla gerçekleşen zamansal değişimler belirlenmiştir. Bu unsurlar başlıklar halinde açıklanarak filmde bilinç akışının nasıl sağlandığı ortaya konmuştur. Filmin postmodern anlatısına da dikkat çekerek bu anlatının getirdiği metinlerarasılık ve benimsediği zaman anlayışının da bilinç akışı için uygun bir ortam sağladığı görülmüştür. Öyle ki zamanın işleyişinde yapılan değişimler filmdeki zamanı belirlemeyi imkânsız kılan bir noktaya ulaşmıştır.

3. I'm Thinking of Ending Things Filminde Bilinç Akışı ve Zamanın İşleyişi

1. KISIM: GİDİŞ YOLCULUĞU
Bilinç Akışı ve Zaman İşleyişine Dair Unsurlar
• İç Monolog • Yaşlı Jake • Meslek Değişimi • Karakterlerin Sohbetlerindeki Değişimler • Aniden Beliren İmgeler • Yolculuğun Süresi

İç Monolog: Film boyunca Lucy'nin iç sesiyle konuşması bilinç akışına dair en belirgin örnek gibi görünse de bu, bilinç akışından ziyade iç monolog özelliği taşır. Kimi zaman düşünceler arasındaki nedensellik kırılrsa da cümleler tutarlı ve kurallara uygundur.

Yaşlı Jake: Araba yolculuğu, Jake'in gerçekteki hali olan yaşlı bir adamın günlük hayatından sahnelerle sık sık kesintiye uğrar. Jake, çevresi tarafından yok sayılan biridir. Sıkıcı ve hareketsiz bir hayatı vardır. Bu sahneler onun gerçek hayatının geldiği noktayı gösterir ve karakterin zihninde kendine ait başka bir hayat kurgulamasının nedenini ortaya koyar. Hayalini kurduğu hiçbir şeyi gerçekleştirememiş karakter kendine yeni bir dünya yaratmıştır.

Meslek Değişimi: Jake, bir bilim insanı olduğu anlaşılan Lucy'e makalesi hakkında sorular sorar. Ardından Jake'in, ünlü şair William Wordsworth'den bahsetmesi üzerine Lucy, şairi tanımadığını belirtir. Fakat sohbetlerinin ilerleyen dakikalarında bu sefer de onu bir şair olarak nitelendiren Jake, Lucy'den son yazdığı şiiri okumasını ister. Filmin ikinci kısmında da Lucy'nin mesleği sürekli değişerek ressam, fizikçi ve garson olacaktır. Daha sonra anlaşılabileceği üzere Lucy'e atfedilen mesleklerin

her biri Jake'in bir zamanlar uğraşıdır fakat hiçbirinde ilerleyip başarı yakalayamamıştır. Lucy'nin mesleğinin sürekli değişmesi bilinç akışının düşünceler arasındaki mantıksızlık ilkesiyle uyushmaktadır.

Karakterlerin Sohbetlerindeki Değişimler: Jake ve Lucy'nin sohbetleri sürekli değişen, birbirleriyle bağlantısız birçok konuyu içerir. Karakterler kimi zaman birbirini dinlemez. Bir konu üzerine konuşmaları sonlanmamışken aniden başka bir konudan bahsetmeye başlarlar. Zihindeki düşüncelerin karmaşık ve düzensiz yapısı, Jake'in zihninin bir ürünü olan bu sahnelerde böylece karşılığını bulur. James'in, düşüncelerin nedensellik içermeyen aktıklarını söylemesi gibi burada da karakterlerin sohbetlerinde bariz sonlar ve nedensellik ilişkisi yoktur.

Aniden Beliren İmgeler: Düşünceler zihinde hızlı bir şekilde yön değiştirir. Bunun sonucunda kişinin engelleyemeyeceği düşünceler de zihinde belirtmeye başlar. Örneğin okulda hademelik yapan Jake'in o an temizlik yaptığı odada bir müzikal oynanmaktadır. Aniden müzikal, araba yolcuğunda Jake ve Lucy'nin sohbetinin konusu haline gelir. Öte yandan Jake'in düşlediği bu yolculuk, onun çocukluğuna yaptığı bir yolculuktur. Çocukluğuna dair bu düşünceler, karakterlerin terk edilmiş bir yerde gördükleri yeni bir çocuk salınacağı veya Jake'in bahsettiği Wordsworth'un "*Ode: Erken Çocukluk Döneminden Gelen Ölümsüzlük İmaları*" şiirinin ismi gibi detaylarla kendini gösterir.

Yolculuğun Süresi: Araba yolculuğu boyunca geçen zaman Bergson'un ifade ettiği ruhsal zaman kavramına uygun düşer. Jake'in zihninin tasarladığı, istediği zaman başlayıp istediği zaman aniden sonlandırdığı bir yolculuktur bu. Gerçek mesafenin ve bu mesafenin kat edildiği matematiksel zamanın bir önemi yoktur.

2. KISIM: EV ZİYARETİ

Bilinç Akışı ve Zaman İşleyişine Dair Unsurlar

- Savunma Mekanizmaları
- Yeniden Yaratılan Zaman
- Tanışma Hikayesinin Değişimi
- Zihinsel Molalar

Savunma Mekanizmaları: Jake'in geçmişinden kaçma düşüncesine engel olamaması çeşitli sahnelerde kendini gösterir. Eve girmek istemeyişi, girdikten sonra uzun süre anne ve babasının ortalığa çıkmaması, Lucy'i çocukluk korkusu olan bodrum katına inmek konusunda engellemesi veya en duygusal anlarda sohbetin birden değişmesi, insanların aniden ortalıktan kaybolması gibi sahneler Jake'in zihninin bir nevi savunma mekanizmalarıdır. Karakterin zihninde, korkulanın üstüne gitme ve ondan kaçma düşüncesi aynı anda varlık göstermektedir. Bu durum, olaylar arasında ani atlamalarla tutarlılık ve nedensellik ilişkisini kırdığından bilinç akışına da örnek teşkil eder.

Yeniden Yaratılan Zaman: Bergson'un zaman kavramı konusunda bahsettiği gibi Jake'in geride bıraktığı zaman matematiksel zamandır; onun kontrolünün dışında var olup belli bir çizgide ilerlemiş zaman. Yitirdiği anları tekrar yaşadığı kısım ise Bergson'un ruhsal zaman kavramıyla örtüşür. Ev ziyareti boyunca geçmiş, şimdi ve gelecek iç içe girer. Jake'in anne ve babası adım adım yaşlanırken bir sonraki sahnede annesi, Jake'in henüz çocuk olduğu zamanlardaki haline döner. Kimi zaman şimdi ve gelecek ayrımı tamamen belirsizleşir. Babası, eşi yanında olmasına rağmen onu çok özlediğini dile getirir. Jake'in annesi ona "50. doğum gününü hatırlıyor musun?" diye sorduğunda Jake, "20. doğum günüm." diyerek onu düzeltir. Jake'in zihninde yaşadığı karmaşa filmde zamansal karmaşa şeklinde yer bulur.



Görsel 1 ve 2. Annenin ani yaşlanması

Tanışma Hikayesinin Değişimi: Lucy'nin mesleğine ilişkin bilginin sürekli değişmesi gibi Jake ve Lucy'nin tanışma hikayeleri de sürekli değişir. Akşam yemeğinde Lucy, Jake'in ailesine bir oyun gecesinde tanıştıklarını söylerken daha sonra Jake, Lucy'nin garsonluk yaptığı bir lokantada tanıştıklarını dile getirir. Bu gibi durumlar filmde tutarsızlığa neden olmaktadır. Fakat bilinç akışının görüldüğü anlatılarda kesin olgulara ilişkin bilgilerin değişmesinin bir önemi yoktur. Aksine bu, bilinç akışının bir göstergesidir.

Zihinsel Molalar: Lucy, geçmişini her sorguladığında hiçbir şeyi net hatırlamadığını fark eder. Bunun her farkına vardığında herkes birden ortadan kaybolur ve ardından genellikle başka bir zaman dilimine ait bir parça başlar. Lucy'nin etrafındaki herkesin kaybolduğu bir sahnenin ardından yaşlı Jake'in okulun kafeteryasında film izleyerek yemek yediği sahne görülür. Bu anlarda Jake'in zihni izlediği filmin öyküsüyle meşguldür ve kendi öyküsüne ara vermiştir. Başka bir sahnede Lucy'in aynı merdivenleri defalarca inip çıkar. Eve geldikleri ilk an, uzun bir süre Lucy ve camdan bakan anne birbirlerine el sallar. Evin köpeği durmadan silkelenir. Tüm bunlar Jake'in zihninde yarattığı öyküde verdiği molalardır ve öyküdeki mantıklı işleyişi kırarak zamanı da belirsizliğe sokar. Dolayısıyla her şeyin birer hayal ürünü olduğuna işaret eder.

3. KISIM: DÖNÜŞ YOLCULUĞU

Bilinç Akışı ve Zaman İşleyişine Dair Unsurlar

- Gerçeğe Dair Parçaların Belirmesi
- Ani Mekânsal Değişimler
- Film Türünün Değişimi

Gerçeğe Dair Parçaların Belirmesi: Lucy ile bir film hakkında konuşurlarken Jake, aniden öfke ve üzüntüyle karışık şu sözleri söyler:

"Başka hayatların zorluklarını görmezden gelmeye razıyız. Ki bu sorunların temelinde yatan şey. [...] Umutsuz görünüyor. Hepsi. Her şey. Yaşlanmak. Bedenin çöküşü. İşitme ve görme yetisinin kaybı. Göremiyorsun. Görünmez oluyorsun. Onca yanlış tercih yaparsın. Hepsi yalan. İşlerin düzeleceği. Hiçbir şey için geç olmadığı. Tanrı'nın senin için bir planı olduğu. Yaşın önemsiz olduğu. Umudun asla tükenmeyeceği. Her işte lanet bir hayır olduğu. Herkesin aşkı bulabileceği."

Jake'in zihni, kendi düşlediği öykünün dışına çıkarak yaşlı Jake'in hayatının bir tasviri niteliğindeki düşüncelerle dolar ve bu düşünceler James'in ifade ettiği üzere birbiri ardına akar.

Ani Mekânsal Değişimler: Jake'in evine yapılan yolculuğun ardından yüzleşmesi gereken iki yer daha vardır: Bir dondurma dükkânı ve okul. Her iki yere de varış eve varışlarındaki gibi gerçekleşir. Mekanlar adeta boşluğun ortasında beliriverirler. Jake ne zaman isterse o zaman bir varlık kazanırlar. Bilinç akışının yansıması olan bu durum, dış gerçeklikten çok karakterin zihnine odaklı anlatının bir sonucudur.



Görsel 3. Issızlığın ortasında dondurma dükkânı

Film Türünün Değişimi: Filmin öyküsü, karakterlerin okula girmesiyle birlikte bir süre dans gösterisi şeklinde sahnelenir. Dansçılar Jake ve Lucy'nin temsilidir. Ardından yaşlı Jake, arabasında yalnız otururken arabasının camında animasyon görüntüsü şeklinde bir domuz belirir. Türler arasındaki bu kısa süreli değişimler postmodern anlatının bir getirisi ve filmde, bilinç akışındaki nedenselliği kıran karmaşık yapının bir destekçisi haline gelmiştir. Film en son bir müzikale dönüşür. Jake, kendi yarattığı yaşam öyküsünde Nobel Ödülü'nü kazanır. Ardından sahnede geçmişin, şimdinin ve geleceğin; gerçeğin ve hayalin özeti niteliğinde şu dizeleri söyler:

"Ve bir rüya başlar zihnimdeki dansına.

Dilediğim her şey sonunda gerçek oldu.

O ukala çiftçiden daha iyiyim.

Sevdiğim kız kollarıma atılmaktan korkmuyor.

Güneş ışığı gözlerimi açar.

Meğer hepsi yalanmış."



Görsel 4 ve 5. Film içerisinde türlerin değişimi: Müzikal ve Animasyon

SONUÇ

Sinema, ilk zamanlarından itibaren köklü öykü anlatma sanatı edebiyatla iç içedir. Bu birliktelik sinemanın edebiyat uyarlamayla başlamış ve bugün gelinen noktada bir yazınsal metin yöntemini bir film anlatısında kullanılmasına kadar ulaşmıştır. Söz konusu yöntem olan bilinç akışı, yazınsal gelenekte çığır açan bir yöntemdir. Karakterin zihninin okuyucuya açıldığı ve okuyucu ve karakter arasındaki sınırın kalktığı bu yöntem beraberinde

çeşitli ayırt edici özellikleri de getirir. Zihnin doğrudan okuyucuya sunulması zihnin kendine has işleyişinin yazınsal metne yansıtılması demektir. Düşünceler, William James'in de ifade ettiği gibi birbiri arasında nedensellik içermeksizin durmadan bir akış halindedir. Bilinç, aniden başka bir olaya, zamana yönelebilir. Bu durum da Henri Bergson'un ruhsal zaman dediği durumu meydana getirir. Bilinçte geçmiş, şimdi ve gelecek bir arada işleyebilir.

Sinemada bilinç akışı konusuna değinen Chatman, Hitchcock'un kendi filmi *Murder*'ın bir sahnesinde bilinç akışını kullandığına dair söylemine dikkat çekerek sinemada bilinç akışını sağlayacak unsurun ancak dış ses olacağını vurgular. Fakat dış ses fazla sanatsal sayılmadığından çok fazla kullanılmamalıdır. Dolayısıyla sinemada bilinç akışını uygulamak da güçtür. Hitchcock'un filmindeki söz konusu sahne ise dış sesle sınırlandırılmış, karakterin düşünceleri arasında nedensellik barındıran ve bu bakımdan bilinç akısından çok bir iç monolog örneğidir. Hitchcock'un bu denemesinden uzun yıllar sonra *I'm Thinking of Ending Things* filmi, Chatman'ın bilinç akışı için gerekli gördüğü dış sese başvurmaksızın, postmodern anlatının da sağladığı özgürlükler sayesinde bilinç akışına örnek teşkil edecek bir anlatı ortaya koymuştur. Baştan sonra bir karakterin zihninden geçenlerin sahnelendiği filmde bilinç akışı, filmin bütününe yayılmıştır. Bilinç akışının film anlatısına uyarlanması, etkisini en çok zaman işleyişi üzerinde göstererek bilinç akışı romanlarında görüldüğü gibi filmdeki zaman akışını da tamamen belirsiz bir noktaya getirmiştir. Öykü uyarlamalarıyla başlayan sinema ve edebiyat ilişkisi bu sayede, edebiyata özgü görülen bir yöntemin de sinemada uygulanabildiği bir noktaya gelmiştir.

Kaynakça

Acar, Z. B. (2016). Nasıl Düşünüyoruz Sorusuna Bir Yanıt: William James ve Bilincin Varlık Olarak Reddedilmesi. *FLSF Felsefe ve Sosyal Bilimler Dergisi*(22), 333,349.

Aristoteles. (2017). *Poetika: Şiir Sanatı Üzerine*. (Çev. S. Rifat). İstanbul: Can Yayınları.

Baloğlu, A. (2010). *Modern ve Postmodern Kavramlarını Güncelleyen Bir Yapıt: Terezia Mora, "Alle Tage"*. (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.

Baloğlu, U. (2018). Ömer Kavur'un Zaman Kavramına Yaklaşımının Hikaye Akışına Etkisi: Akrebin Yolculuğu. *Selçuk İletişim*, 11(1), 349-365.

Baudry, J.-L. (1974, 1975). Ideological Effects of the Basic Cinematographic Apparatus. (Çev. A. Williams). *Film Quarterly*, 28(2), 39-48.

Beach, J. W. (1932). *The Twentieth Century Novel: Studies in Technique*. New York: The Century Company.

Bergson, H. (1911). *Creative Evolution*. (Çev. A. Mitchell). London: Mcmillan and Company.

Bordwell, D. ve Thompson, K. (2012). *Film Sanatı* (2. baskı). (Çev. E. Yılmaz. ve E. S. Onat). Ankara: De Ki Basım Yayım.

Bowling, L. E. (1948). Faulkner: Technique of "The Sound and Fury". *The Kenyon Review*, 10(4), 552-566.

Chatman, S. (2008). *Öykü ve Söylem: Filmde ve Kurmacada Anlatı Yapısı*. (Çev. Ö. Yaren). Ankara: De Ki Basım Yayım.

Erensoy, Ş. F. (2012). *Hollywood'dan Indiewood'a Amerikan Sinemasının Değişimi*. (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). İstanbul Kültür Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.

Faulkner, W. (2004). *Ses ve Öfke* (Çev. R. Güran). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Follett, W. (1925). *The Modern Novel: A Study of The Purpose and The Meaning of Fiction*. New York: Alfred A. Knoff.

Freud, A. (2011). *Ben ve Savunma Mekanizmaları* (2. baskı). (Çev. Y. Erim). İstanbul: Metis Yayınları.

Fulford, R. (2019). *Anlatının Gücü: Kitle Kültürü Çağında Hikayecilik* (4. baskı). (Çev. E. Kardelen). İstanbul: Kolektif Kitap.

Hoffman, F. J. (1957). *Freudianism and the Literary Mind* (2. baskı). Baton Rouge: Louisiana State University.

James, W. (1910). *The Princibles of Psychology*. 2. Cilt. New York: Henri Holt and Company.

Joyce, J. (2015). *Ulysses* (3. baskı). (Çev. A. Ekici). İstanbul: Norgunk Yayıncılık.

Kale, Ö. (2015). Edebiyatta Bilinç Akışı Tekniğine Başvurulma Sebepleri Üzerine Bazı Dikkatler. *Humanities Sciences*, 10(2), 88-93.

Karabulut, M. (2012). Yusuf Atılgan'ın 'Aylak Adam' Romanında Anlatım Teknikleri. *Journal of Turkish Studies*, 7(1), 1375-1387.

Kochberg, S. (2012). The Industrial Contexts of Film Production. J. Nelmes (Ed.), *Introduction to Film Studies* (s. 2-40). Oxford: Routledge.

Moran, B. (2001). *Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış* (10. baskı). 1. Cilt. İstanbul: İletişim Yayınları.

Morgan, C. T. (2015). *Psikolojiye Giriş* (21. baskı). (Ed. S. Karakaş. ve R. Eski). Konya: Eğitim Yayınevi.

Özdenören, R. (2009). *Ruhun Malzemeleri*. İstanbul: İz Yayıncılık.

Sarup, M. (2004). *Post-yapısalcılık ve Post-modernizm* (2. baskı). (Çev. A. Güçlü). Ankara: Bilim ve Sanat Yayınları

Sofuoğlu, H. (2004). Bergson ve Sinema. *Selçuk İletişim*, 3(3), 66-76.