



ISSN
2547-989X

Sinop Üniversitesi
Sosyal Bilimler Dergisi

Araştırma Makalesi

Sinop Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi, 4 (1), 345-384

Geliş Tarihi:29.03.2020 Kabul Tarihi:24.06.2020

Yayın: Ocak-Haziran 2020 Yayın Tarihi:30.06.2020

<https://doi.org/10.30561/sinopusd.710856>

<https://dergipark.org.tr/sinopusd>

ANLATININ TEMEL KAVRAMLARI VE SİNEMA

Saliha EVLİYAOĞLU*

Öz

20. Yüzyılın ikinci yarısında, anlatının bir bilim dalı olarak ortaya çıkmasıyla birlikte alan çalışmaları sistematik bir hal almış ve disiplinler arası bir nitelik kazanmıştır. Klasik ve klasik sonrası olarak iki döneme ayrılan çalışmalar ilk döneminde, anlatılar üzerinden yürüttüğü teorilerde “klasik anlatıbilim” diye adlandırılan “yapısalcı” yaklaşımı benimsemiştir. 60’lı yıllarda sosyal bilimlerde dile dönüşün bir parçası olarak başlayan bu yapısalcı sistem, özellikle 70’li yılların sonlarından itibaren sadece dilbilimde değil tarih, psikoloji, ilahiyat, hukuk, sosyoloji, felsefe ve sinema gibi birçok disiplin tarafından da kullanılmıştır. Sinema alanındaki anlatı çalışmalarında ise kurmaca anlatının kavram ve kuramları özellikle etkili olmuş ve bu çalışmalar, film dilinin görsel ve işitsel gramerini bir “sinema anlatısı” olarak inşa etmesine zemin hazırlamıştır. Bu çalışmanın amacı anlatı kavramının köklerine inerek toplumsal değişimlerle şekillenen ana akım anlatı yapılarının oluşum süreçlerini araştırmak ve anlatı yapılarının dönemsel özelliklerinin “sinema anlatısına” yansımalarını incelemektir. Bu bağlamda anlatının tanımı ve kapsamı ana hatlarıyla çizilecek ve özellikle kurmaca anlatıya dair temel kavramlar tespit edilecektir. Aynı zamanda toplumsal yapı ve kültürdeki gelişmelerin anlatıyı şekillendirme süreçlerine odaklanan çalışma, bu gelişmelerin, anlatılarda kullanılan biçimsel stratejileri nasıl etkilediklerini araştıracaktır. Toplumsal gelişim evrelerinin anlatı formlarını yönlendirme biçimleri dönemler hâlinde kategorize edilecek ve ana akım eğilimler, öne çıkan yönetmen ve filmler üzerinden örneklendirilecektir.

Anahtar Kelimeler: Anlatı, Sinemada anlatı, Öykü, Klasik anlatı, Postmodern anlatı.

* Yüksel Lisans Öğrencisi, İstanbul Ticaret Üniversitesi SBE, salihaevliyaoglu@gmail.com, <https://orcid.org/0000-0001-6887-241X>.

Fundamental Concepts of Narrative, and Cinema

Abstract

During the second half of the 20th century, narratology studies became systematic and interdisciplinary as narrative came forward as a scientific discipline. Categorized in two eras named “classic” and “post-classic”, studies about narrative first adopted a “structuralist” approach named “classic narratology” to theories applied to narratives. This structuralist system, which started out as a part of social sciences turning back to language during the 60s, was not only used in linguistics but also in many other disciplines such as history, psychology, theology, law, sociology, philosophy and cinema, especially towards the end of 70s and afterwards. In studies about narrative in cinema, concepts and theories about fictional narratives were especially influential; in fact, these studies did the groundwork for the visual and auditory grammar of the language of films to be established as “cinematic narrative”. The aim of this study is to research the formation process of mainstream narrative structures and the reflection of the features of narrative structures during different periods on “narrative in cinema”. In this context, the definition and the extent of narrative will be outlined and fundamental concepts relating especially to fictional narrative will be established. At the same time this study, which focuses on the process of how developments in social structure and culture shape narrative, will study how these developments affect the stylistic strategies used in narratives. The ways in which phases of social development shape narrative forms will be categorized as periods and mainstream dispositions will be exemplified through prominent directors and films.

Keywords: Narrative, Narrative in cinema, Story, Discourse, Classic Narrative, Postmodern narrative.

Giriş

Günümüzde anlatıbilimsel yaklaşımlar, çeşitlilik arz eden tanımlamaları ve disiplinler arası niteliği ile dinamik bir araştırma sahası olarak dikkat çekmektedir. Dilbilimden başlayarak bilişsel psikoloji, felsefe, sosyoloji, sanat tarihi, iletişim

hatta tıp ve yapay zekâ gibi alanlarda dahi uygulanan anlatısal yaklaşımlar, uluslararası ölçekte düzenlenen konferanslar ve sempozyumlar ile çeşitlilik kazanarak tüm dünyada yaygınlaşmaya devam etmektedir. Ülkemizde sınırlı sayıda yapılan anlatı araştırmalarına bakıldığında; evrensel olarak rağbet gören bu dinamik alana ilgi yok denecek kadar azdır. Özellikle sinema alanındaki anlatı çalışmaları birkaç kitap ve makaleden öteye geçmemektedir. Sosyal bilimlerin tümünde bir “anlatıya dönüş” eğilimi gözlemlenirken bu eğilime duyarsız kalmamak adına “anlatıya dair bir öz bilgi” gayreti içinde olan bu çalışma ayrıca ana akım anlatıların dönemsel özelliklerinin sinema anlatısında nasıl kullanıldığına dikkat çekmektedir. Çalışmada öncelikli olarak klasik anlatıbilimin yöntemi üzerinde durularak anlatının tanımı ve kapsamı ana hatlarıyla çizilecek ve anlatı ile ilgili temel kavramlar incelenecektir. Aynı zamanda toplumsal yapı ve kültürde meydana gelen gelişmelerin anlatı yapısını nasıl şekillendirdiği araştırılacak ve bu gelişmelerin sinema anlatısına yansımaları dönemin öne çıkan yönetmen ve filmleri üzerinden örneklendirilecektir.

1. Klasik Anlatıbilim

Klasik dönem anlatıbilim olan yapısalcılığı anlamak için ilk önce uyguladığı yöntemle eğilmemiz gerekmektedir. Sanata, kültüre ve birçok bilim dalına uygulanan yapısalcılık, incelenen nesnenin yapısına yönelmektedir. Yüzeydeki birtakım görüngülerin altında yatan bazı sistemler ve yasaların varlığını arayan bu yöntemin en önemli ilkesi, sistemin birimlerinin tek başına bir anlam oluşturmadığıdır. Bu birimlere anlam kazandıran şey, diğer birimlerle yani bütünle kurdukları bağıdır; böylelikle bir sistemin parçası olarak görülebilirler. Edebiyatta 1960’lı yıllarda yapısalcılığı Roland Barthes, Claude Bremond, Gerard Genette ve Tzevetan Todorov gibi eleştirmenler ve yazın bilimciler ortaya çıkardı. İlk kez Fransa’da kullanılan bu yöntemi Levi-Strauss antropolojiye uyguladı ve yapısalcı antropolojiyi başlattı. Jaques Lacan psikanalize uygulayarak Freud’un kuramını yeniden yorumladı ve bilinçaltının yapısının dilin yapısına uyduğunu iddia etti; Michael Foucault bilgi ve kültür sorununa yapısalcı yöntemle yaklaştı; Jaques Derrida felsefe tarihini ve felsefe metinlerini bu

yöntemle inceledi.¹ Bu yapıyı dilbilimde kullanan ise modern dilbilimin babası olarak sayılan Cenevreli dilbilimci Ferdinand Saussure'dur. 20. yüzyılın çığır açan eseri sayılan *Cours de Linguistique Generale (Genel Dilbilim Dersleri, 1916)* isimli kitabında dilsel göstergeleri, anlamları ile ilişkilendirilen ses birimleri olarak açıklayan Saussure, başta yapısal dilbilim olmak üzere birçok bilim dalının gelişimine katkıda bulundu.

Saussure'ün bu yapıyı dilde nasıl kullandığına gelince; Saussure, dili soyut bir sistem olarak ele alır ve dil (langue)/söz (parole) diye ikili karşıtlıklara böler. Dil, bir dil sistemine verilen addır; Türkçe, İngilizce gibi. Söz ise dilin somut kullanımı yani bir konuşucu tarafından belirli bir anda kullanımıdır. O halde somut ve bireysel olan "söz" ün arkasında, onu belirleyen soyut ve toplumsal sistem yani dil vardır.² Saussure' nin bu ayrımı sayesinde toplumsal olan bireysel olandan ayrılmış, dil sözden ayrıcalıklı sayılmıştır. Bunun sonucu olarak yapısalcı anlatıbilimde genel anlatı bireysel anlatıdan üstündür.

Saussure sayesinde anlatı araştırmalarına gösterge teorisi de girmiştir. Saussure'ye göre her gösterge (sign), bir "gösteren" den (signifier) ve bir "gösterilen" den (signified) yani en basit anlamıyla biçim ve anlamdan oluşur. Bir gösterge olan anlatsal metinde gösteren, "söylem" (discourse yani sunuş kipi (mode of presentation); gösterilen ise "öykü" (story) yani eylem dizisidir. Buradan hareketle anlatıbilimsel incelemeler de genellikle söylem merkezli ve öykü merkezli olmak üzere iki yönelim içerir.³

Zaman içerisinde özellikle 70'ler sonrasında yapısalcı anlayış yerini post-yapısal (klasik sonrası anlatıbilim) diye adlandırılan anlayışa bırakmış, anlatının kapsamı genişlemiş, diğer disiplinlerden teori ve kavramlar kullanılmaya başlanmıştır. 21. yüzyıla girerken ise anlatıbilimin kendi sınırlarını aştığı ve nereye doğru gittiği öngörülemeyen bir çeşitlilik kazandığı görülmektedir.

¹ Berna Moran, *Edebiyat Kuramları ve Eleştirisi*, İletişim Yay., 9. Bsk., İstanbul 1999, s. 185.

² Moran, *Edebiyat Kuramları ve Eleştirisi*, s. 188.

³ Jahn, Manfred, *Anlatıbilim: Anlatı Teorisi El Kitabı*, (Çev. Bahar Dervişcemaloğlu), Dergâh Yay., 1. Bsk., İstanbul 2012, s. 44, 45.

1.1. Anlatının Tanımı ve Kapsamı

Anlatı, tanımından ve işlevinden habersiz olsak da hayatlarımızda hep mevcut olan bir olgudur. İşimizden şikâyet ederken, sevgimizi anlatırken, hatta anlamlı bir bakışımızla birleşen tek kelimelik sorgular bile bir anlatıya işaret edebilir.

“Anlatıdan bahsederken onu ister istemez roman, hikâye, masal, efsane gibi edebi anlatılarla sınırlanmış gibi düşünelim de “anlatı” kelimesi anlatmak fiili ile ilişkilidir ve dolayısıyla anlatılar her yerdedir; sadece romanda değil tarihi bir yazıda da vardır. Mesela radyodaki haber spikerinin, okuldaki öğretmenin, okul bahçesindeki arkadaşın, trende yan yana oturduğunuz yol arkadaşının, roman-daki anlatıcının vb. anlattıkları esas olarak birer anlatıdır. Kısaca günlük hayatta hepimiz birer anlatıcıyız.”⁴

Anlatıbilimsel tanımlardan yola çıkarsak, anlatıyı; “mantıksal olarak birbiriyle bağlantılı, zaman içinde gerçekleşen ve tutarlı bir konuyla bir bütün haline bağlanan iki ya da daha fazla olayın (veya durum ve bir olayın) nakledilmesidir.”⁵ diye tanımlayabiliriz. Mehmet Rıfat anlatıyı, “gerçek ya da düşsel olayların, değişik gösterge dizeleri aracılığıyla anlatılması”⁶ diye tanımlarken, Bordwell ve Thompson “Zaman ve mekân içinde olan, neden-sonuç ilişkisi içindeki bir olaylar zinciri”⁷ olarak açıklar. Seymour Chatman, ise “anlatılar somut sözlü iletişimin ya da başka iletişim yollarının sözleri (paroles) aracılığıyla nakledilen dillerdir (langues).”⁸ diyerek yaşamın her yönünü kapsayan bir tanım yapar.

Anlatılar anlam yaratma özelliğine sahiptirler. İçerdikleri neden sonuç ilişkisine sahip öyküsel olay dizeleri bizlere deneyim ve bilgilerimizi değerlendirmek ve düzenlemek konusunda katkıda bulunurlar. Anlamlı bir dünya, anlamlı bir yaşam demektir ve bu anlam, insanoğlunun en temel ihtiyacına karşılık gelir. Jonathan Culler,

⁴ Monika Fludernik, *An Introduction to Narratology*, Routledge, 2009’dan Bahar Dervişcemaloğlu, *Anlatıbilime Giriş*, Dergâh Yay., 2. Bsk., İstanbul 2016, s. 46.

⁵ Erol Mutlu, *İletişim Sözlüğü*, Bilim ve Sanat Yay., 4. Bsk., Ankara 1998, s. 41.

⁶ Mehmet Rıfat, *Gösterge Eleştirisi*, Kaf Yayıncılık, 1. Bsk., İstanbul 1999, s.15.

⁷ David Bordwell, Kristin Thompson, *Film Sanatı*, (Çev. Ertan Yılmaz-Emrah Suat Onat), De ki Basım Yay., 2. Bsk., Ankara 2012, s. 79.

⁸ Seymour Chatman, *Öykü ve Söylem: Filmde ve Kurmacada Anlatı Yapısı*, (Çev. Özgür Yaren), De Ki Basım Yayın., 1. Bsk., Ankara 2009, s. 21.

anlatının anlam yaratma yoluyla dünya hakkında bilgi sunma özelliğini sorunsallaştırırken hem anlatılardan bağımsız dünya görüşüne hem de bu bilgiyi anlatıların sağladıklarından daha otoriter kılacak bir temele gereksinim duyduğumuzu belirtir. Fakat bu arayışın kendisinin de zaten bir anlatı yapısı ihtiva ettiğini de söylemeyi ihmal etmez.

“Anlatı temel bir bilgi biçimi midir, yoksa ortaya serdiği kadarını saptıran bir uzsözlülük yapısı mıdır? Anlatı bir bilgi kaynağı mıdır yoksa yanılısama kaynağı mı? Sunduğunu ileri sürdüğü bilgi, arzunun etkisi olan bir bilgi midir? Bu sorulara cevap bulabilmemiz için, anlatının anlama yanılısamasını üreten bir uzsözlülük yapısı olduğu bilgisi ile anlatının elimizde anlam üreten temel mekanizma olduğu incelemesi arasında gidip gelmemiz gerekiyor, fakat zaten, anlatının uzsözlülük olarak ortaya konulması bile bir anlatının yapısına sahiptir.”⁹

Anlatının kapsamını belirleyecek olursak en temel şekilde, kurmaca anlatılar ve kurmaca olmayan anlatılar şeklinde ikiye ayırabiliriz. Kurmaca olmayan anlatılara mektup, anı, deneme, gazete yazıları gibi türler örnek gösterilebilir. Kurmaca anlatılar ise daha çok düşsel olandır, kurgusal olandır ve tasarımsaldır. Dolayısıyla kurmacayı belirleyen özellik onun gerçeklikten uzaklığıdır, hatta gerçeklikle sınıma zorunluluğu olmamasıdır.¹⁰ Kurmaca anlatıların insanların dünyalarını zenginleştirme, onlara daha keskin ve derin deneyimler sunma potansiyeline sahip anlatılar olduklarını söyleyebiliriz. Genel bir tanım vermemiz gerekirse kurmaca anlatılar, gerçek dünyanın kurgusal bir temsilini sunan kurmaca dünyalar olarak görülebilir.¹¹

1.2. Anlatıda Temel Kavramlar

1.2.1. Mimesis -Diegesis Ayrımı

İlk olarak Platon ve öğrencisi Aristo'nun ortaya çıkardığı bu kavramları en basit şekilde tanımlarsak; diegesis (anlatma), olay ya da olayların bir anlatıcının kendisi tarafından ifade edilmesidir. Mimesis (gösterme) ise, ortada bir anlatıcı olmadan

⁹ Jonathan Culler, *Yazın Kuramı*, (Çev. Hakan Gür), Dost Kitabevi Yay., 1. Bsk., Ankara 2007, s.135.

¹⁰ Ayşe Oluk Ersümer, *Klasik Anlatı Sineması*, Hayalperest Yay., 2. Bsk., İstanbul, 2013, s. 18.

¹¹ Dervişcemaloğlu, *Anlatıbilime Giriş*, s. 60.

olayların kendini ifade etmesidir. Platon *Devlet* adlı eserinde bu iki kavramı şöyle tanımlar.

“Şair bize başkalarının söylediği sözleri, bu sözlerin nerede nasıl söylendiğini anlattığı zaman, yaptığı iş bir anlatmadır sadece. Ama şair bu sözleri söylerken kendisi değil, bir başkasıymış gibi davranırsa, nedir o zaman yaptığı şey? Bir başkasının yerine geçmek, sözünü bir başkasının kişiliğine elinden geldiği kadar uydurmak değil mi? Peki, bir insan sesini, davranışlarını bir başkasına uydurmaya çalıştı mı ne yapmış olur? Benzemek istediği kimseyi taklit etmiş olmaz mı? Demek ki şiirin iki türlü anlatma yolu varmış. Biri tragedyadaki ve komedyadaki taklit yolu(mimesis); öteki şairin olanı biteni kendi anlatması(diegesis).”¹²

Aristo ise *Poetika* adlı kitabında sanatı bir taklit yani mimesis olarak nitelendirir ve bu sanatları kullandıkları araçlar ve taklit tarzları bakımından tasnif eder.¹³ Aristo’ya göre sanatlar, ritim, söz ya da harmoni aracılığıyla taklit yaparlar. Mesela resim sanatında renk ve biçim, müzikte ritim ve harmoni, dansta ise sadece ritim vardır. Söz sanatını bir araç olarak kullananları ise taklit etme tarzları açısından iki şekilde ayırmıştır.

1. Hikâye yoluyla taklit etme. Burada şair kendisinin ya da bir başkasının başından geçen olayları anlatır.

2. Gösterme yoluyla taklit etme. Taklit edilen kişileri eylem içinde gösterir.¹⁴

Hikâye yoluyla taklit etmede bir kahraman ya da bir karakter vardır ve şair bu karakterin (bu karakter şair de olabilir) başından geçen olayları ve durumları (başından geçmiş gibi de gösterebilir) anlatır. Gösterme yoluyla taklit etme de ise şair olayları ya da durumları anlatmaz, eylem içinde canlandırılır. Şair ortada yoktur.

Platon’un ise mimetik anlatıya karşı mesafeli durduğunu hatta olumsuz diyebileceğimiz bir yaklaşım içerisinde olduğunu felsefe konuşmalarını içeren yazılarından öğreniyoruz. Platon *Diyaloglar* başlıklı yazısında mimesis-diegesis karşıtlığına

¹² Platon, *Devlet*, (Çev. Sabahattin Eyüboğlu-M. Ali Cimcoz), Türkiye İş Bankası Kültür Yay., 20. Bsk., İstanbul 2010, s. 83-84.

¹³ Aristoteles, *Poetika*, (Çev. Furkan Akderin), Say Yayınları, 3. Bsk., İstanbul 2017, s. 35.

¹⁴ Aristoteles, *Poetika*, s. 38.

dayanan üçlü yapıda bir temsil teorisi ortaya atarak üçüncü seçeneği mimesis-diegesis karışımı olan bir epik şiir örnekleme sunar. Fakat bunlar arasından “saf anlatmayı” üstün görerek mimetik temsili hoş karşılamaz. Bu olumsuzlamanın sebebi mimetik temsilin “temsilin temsili” olmasıdır. Platona göre Tanrı yaratması da gerçeğin bir taklidi olduğundan sanatçı bunu iki kere taklit etmiş olur ve bu yüzden gerçekten uzaktırlar.¹⁵ Platon *Devlet* adlı eserinde kullandığı mağara benzetmesi ile temsil kavramına karşı mesafeli duruşunun temellerini atmıştır.¹⁶ Çünkü Platona göre gerçek, basitçe taklit edilebilecek bir esas değildir. Asıl gerçeklik olan ideler âleminin sorunlu bir yanılsamasıdır. Zaten sorunlu olan tabiata yönelen taklit, böylece asıldan biraz daha uzaklaşır. Hatta bu uzaklaşmanın kendisi bir gerçeklik kazanabilir ve büyüğü bir biçimde tabiatın ve ideler âleminin yerine geçebilir. Platon mağara alegorisinden örnekle günümüzde üzerinde tartışılan en önemli temsil sorunlarından biri olan sanal gerçekliğin “gerçekliğin” yerine geçmesi gibi sorunların temel esaslarına işaret eder.

Antik çağdaki genel olarak durum böyle iken ilerleyen zamanlarda mimesis kavramı üzerinde pek durulmaz. Rönesans dönemine geldiğimizde ise bu kavram tekrar gündeme gelerek Neoklasik çağın sanat teorisinin merkezî kavramı olur. 18. yüzyılın sonlarında kavramın yararlılığı hem normatif hem de analitik açıdan tartışılır. Özellikle Alman Romantikleri Kant’tan etkilenecek sanattaki mimetik anlayışı reddedip bunun yerine “üretken muhayyile” kavramını koyar. Daha sonra gelen realistik ve toplumcu gerçekçi gibi akımlar mimetik sanat anlayışını savunurlar. Günümüz modern ve çağdaş fikirleri ise anti-mimetik sanat anlayışlarıyla üretken muhayyileyi savunan romantik teoriye daha yakın durmaktadır.¹⁷

¹⁵ Schaeffer, Jean-Marie ve Ioana Vultur, “Mimesis” *Routledge Encyclopedia of Narrative Theory*, David Herman, Marie-Laure Ryan ve Manfred Jahn (Ed), Routledge 2008, s. 309; Prince, Gerald, *A Dictionary of Narratology*, University of Nebraska Press 2003, s. 52, 53; Bahar Dervişcemaloğlu, *Anlatıbilimde Mimesis ve Diegesis Kavramları*, www.ege-edebiyat.org, 2007 ‘den Dervişcemaloğlu, *Anlatıbilime Giriş*, s. 67.

¹⁶ Platon, *Devlet*, s. 231-233.

¹⁷ Schaeffer ve Vultur, “Mimesis” *Routledge Encyclopedia of Narrative Theory*, David Herman, Marie Loure- Ryan ve Manfred Jahn (Ed.), Routledge 2008, s. 309,310 ‘dan Dervişcemaloğlu, *Anlatıbilime Giriş*, s. 68.

Diegesis kavramı ise modern anlatıda iki farklı anlamda kullanılmıştır. Birincisi “öykü” anlamındadır ve filmdeki öyküye karşılık gelir. İkincisi ise dilbilimci Genette’in anlatı düzeylerini ayırt ederken öykü yerine kullandığı diegesis kavramıdır ki Genette bu terimleri ekstradiegetik, diegetik, metadiegetik, v.b şeklinde tasnif etmiştir. Anlatı kuramında Genette’nin bu tanımı kabul görmüş ve yaygın bir şekilde kullanılmıştır.¹⁸

1.2.2. Öykü (Fabula)-Olay Örgüsü (Sujet) Ayırımı

Anlatı yapısını incelerken en önemli temel ayrımlardan birisi de öykü-olay örgüsü ayrımıdır. Temelini Rus biçimciliğinden alan bu ayırım ortaya çıktığı dönemden bugüne kadar özellikle yapısalcılar ve biçimciler arasında tartışma konusu olmuştur. Tarihsel olarak bakarsak izlerini Aristo’nun *Poetika* adlı eserinde görsük de bu ayırımdan ilk bahseden Rus biçimci Shklovsky’dır. Shklovski’ye göre “fabula” eserin malzemesi; “sujet” ise malzemeden hareketle öykünün üretilmesidir. Yani sujet, öykünün yabancılaştırılmasıyla ortaya çıkan bir üretilmedir. Sujet, içerikle değil daha çok biçimle ilişkilidir.¹⁹ E. M Forster, *Roman Sanatı* adlı kitabında öyküyü olayların zaman sırasına göre anlatılması olarak tanımlar öykü ile olay örgüsü ayrımına dikkat çekerek olay örgüsünün öyküden daha gelişmiş bir yapı olduğunu söyler.

“Olay örgüsü de olayların anlatımıdır, ancak burada üstünde durulan nokta, olaylar arasındaki neden sonuç ilişkisidir. “Kral öldü arkasından kraliçe de öldü” dersek, öykü olur. “Kral öldü, sonra üzüntüsünden kraliçe de öldü” dersek olay örgüsü olur. Zaman sırası bozulmuş değildir ancak neden sonuç ilişkisi yanında, iyice gölgede kalmıştır.”²⁰

60’lı yıllarda Fransız yapısalcıları yine bu kavramlar üzerinde birçok araştırma gerçekleştirmiştir. Roland Barthes 1966 yılında bu ayrıma Anlatı (recit) -anlatma (narration) terimleriyle, Todorov ise öykü (histoire) - söylem (discours) terimiyle

¹⁸ Shen, Dan, “Diegesis, *Routledge Encyclopedia of Narrative Theory*, David Herman, Marie-Laure Ryan ve Manfred Jahn (Ed.), Routledge, 2008, s. 107’den Dervişcemaloğlu, *Anlatıbilime Giriş*, s. 69.

¹⁹ Dervişcemaloğlu, *Anlatıbilime Giriş*, s. 78.

²⁰ E. M. Forster, *Roman Sanatı*, (Çev. Ünal Aytür), Adam Yay., 2. Bsk., İstanbul 1985, s. 26.

gündeme getirmişlerdir²¹ Amerikalı anlatı kuramcısı Seymour Chatman de *Öykü ve Söylem- Filimde ve Kurmacada Anlatı Yapısı* adlı kitabında, kurmacada öykü (ne anlattığı) - söylem (nasıl anlattığı) diye tanımladığı bu ayrımın nasıl farklı ortamlara uygulanabileceğini ve filmlerde kullanılabileceğini anlatır.

1.2.3. Zaman-Mekân

Kurmaca anlatının en temel unsurlarından olan zaman ve mekân kavramları birbiriyle bağıntılı ve tamamlayıcı ilişkisiyle anlatının kavranmasına ve yorumlanmasına imkân tanımaktadır. Soyut bir kavram olarak karşımıza çıkan zaman, “bir işin, bir oluşun içinde geçtiği, geçeceği ya da geçmekte olduğu süre”²² diye tanımlanırken, felsefi olarak da “geçmiş, şimdi veya gelecek gibi zaman dilimlerinin kendisinin parçaları olduğu sürekli bütün” olarak tanımlanmıştır. Parçaları önce sonra, başlangıç ve son gibi ilişki bildiren terimlerle ifade edilen ve değişmeden ayrılmaz olan bütün²³ şeklinde tanımlanabilir. Anlatı bağlamında değerlendirildiğinde ise zamanın tanımı, “olayların ve durumların içinde gerçekleştiği ve sunulduğu yani anlatıldığı süreyi kapsayan periyot (lar)”²⁴ olarak hem temsil aracı olan dili hem de temsil edilen nesne olan olayları içeren bir tanım kullanılmaktadır. Yani kurmaca anlatıda öykü ve söylem düzleminde birbirinden ayrılan bir zaman kavramı söz konusu olmaktadır. Öykü zamanı, bir anlatı boyunca açıklanan olayların ne kadar zamanda geçtiğini, söylem zamanı ise bir metin ya da filmi okumak ya da seyretmek için geçirilen süre anlamındadır. Örneğin bir film 20 yıllık bir süreci anlatabilir. Oysa biz onu iki saatlik bir sürede izleriz. Ayrıca izleyici filmi izlerken olayları zamansal olarak bir düzene sokmaya çalışır ve onlara bir süre ve sıklık yükler. Tüm bunlar anlatıdaki olayların ne zaman? ne kadar süre? ve hangi sıklıkta? yapıldığının bilgisine yönelik cevaplar olarak karşımıza çıkar. Olaylar, farklı ihtimaller dahilinde düzenlenebilir, aynı filmde farklı zamanlara gidip gelebilir (flashback- flashforward), anlatılmak istenen

²¹ Dervişcemaloğlu, *Anlatıbilime Giriş*, s. 79.

²² Türk Dil Kurumu, *Güncel Türkçe Sözlük*, <https://sozluk.gov.tr/>, 19 Mart 2020.

²³ Ahmet Cevizci, *Felsefe Sözlüğü*, Paradigma Yayınları, 3. Bsk., İstanbul 1999, s. 943.

²⁴ Prince Gerald, *A Dictionary of Narratology*, University of Nebraska Press, Revised Edition, 2003, s. 99’den Dervişcemaloğlu, *Anlatıbilime Giriş*, s.159.

mesaja göre tekrar edilerek sahnelenebilir. Böylece zaman yapıları uyuşmayan anlamlarla daha derin bir etki yaratılarak seyirciye farklı deneyimler yaşatılabilir.

Zamandan daha az araştırma konusu olan mekân, sözlükte “yer, bulunulan yer, ev, yurt”²⁵ şeklinde tanımlanırken, felsefe sözlüğünde nispeten daha anlamlı bir tanımla “var olanların içinde yer aldığı, tüm sınırlı büyüklükleri içine alan, uçsuz bucaksız, büyüklük. Üç boyutu yani eni, boyu ve derinliği olan hacim.”²⁶ biçiminde açıklanmıştır. Anlatıda daha çok olayların içinde gösterildiği ve sunulduğu yer olarak tanımlanan mekân, sadece karakterleri değil içinde var olan her şeyi kapsayan bir anlamı ifade eder. Sözel anlatıda mekân, nedenselliği ve zamanı öne çıkararak yer bilgisini arka planda tutabilse de filmde mekân çok önemli bir faktördür. Olay örgüsü ve öykü, mekânın içinde aksiyona geçer, onu yönlendirir ya da zihnimizde mekân yerlerini hayal etmemize yönelik işlevsel bir anlayış yaratır. Mekân, ideolojik ve duygusal anlamlar taşıyarak öykünün temasında anlamsal değişikliklere işaret ederek filmin mesajına katkıda bulunabilir. Karanlık bir oda umutsuzluğu, şöminesi yanan bir oda romantizmi çağrıştıracaktır. Yahut yüksek ağaçları olan yemyeşil bir bahçe, sırlarla dolu bir konuşmaya ev sahibi olabilir. Bu bağlamda film, ne istediğini anlatmak için hem araç hem de amaç olarak mekânı, doğal ya da tasarlanmış olarak kullanır.

2.Anlatının Dizimsel Gelişimi

Anlatı formunun ne olduğunu kavramaya yönelik ilk girişimlerin Platon ve Aristo'nun katkılarıyla başladığı düşünülürse, anlatının doğuşuna ve gelişimine dair yöneleceğimiz ilk medeniyet Yunan uygarlığıdır. Toplumsal yapı ve kültürlerinin kendi anlatılarına yansımalarıyla ortaya çıkan epik ve klasik anlatı yapısı, ilk inceleyeceğimiz anlatı yapıları olarak karşımıza çıkmaktadır.

2.1 Epik Anlatı

Epik anlatıyı tanımlarken öncelikle bu anlatının nasıl bir kültürden çıktığını anlamamız gerekmektedir. Antik Yunanda kapital devlet sisteminden önce, dönemin

²⁵ Türk Dil Kurumu, *Güncel Türkçe Sözlük*, <https://sozluk.gov.tr/>, 19 Mart 2017.

²⁶ Cevizci, *Felsefe Sözlüğü*, s. 583.

diğer topluluklarında olduğu gibi ekonomide gelişkin bir iş bölümünün ve buna dayalı bir sosyal tabakalaşmanın olmadığı bir toplum yaşantısı mevcuttu. Topluluğu meydana getiren kişiler, sosyal statüleri, inançları ve paylaştıkları değerler bakımından farklılaşmamıştı. Dolayısıyla bireylerin ne kendi arasında ne de yaşadıkları toplum arasında bir çelişki yoktu. Bireysellik olmadığından kişilerin yaptığı her iş ve oluş, kişisel çıkar için değil toplumun lehine genel çıkara uyup uymaması açısından değerlendirilirdi.²⁷

Topluluk ruhunun ve kolektif tavrın önemli olduğu böyle bir toplumun kültürü de elbette birlik ruhuna hizmet eden bir kültür olacaktır. Dolayısıyla bu kültürün anlatıları da daha çok, göç, savaş, doğal afetler, dünya, öte dünya, evren, insan yaşamı gibi büyük olaylar ve kolektif değerler üzerine kurulacak, bu değerleri konu ve amaç edinecektir. Sözüün uzamının (diegetik anlatı) kullanıldığı bu anlatılar topluluğun değerlerinin korunmasına yönelik deneyimleri hikâye eder. Mitolojik öyküleri, sıra dışı kahramanları ve insansı tanrıları işleyen konularıyla destanlar, özellikle Homeros'un *İlyada* destanı bu anlatıya en güzel örnektir.

*Halk toplanıp gelince bir araya
Ayağı tez Akhilleus kalktı dedi ki;
Atreusoğlu, birazdan geri döneceğiz, herhal
Yurdumuza gideceğiz kurtarırsak ölümden canımız;
Bak yiyor akhaları bir olmuş savaşla salgın.
Gel bir duacıya, bir biliciye başvuralım
Ya da bir düş yorumcusuna, bilirsin Zeus getirir düşü.
O söylesin, Phoibos Apollon'un bu büyük öfkesi neden?
Adak mı adamadık, yüzlük kurbanlar mı kesmedik?
Uzaklaştırması için bu başımızdan şu salgını?
Koyunların, lekesiz keçilerin, razı mı yağ dumanlarına?²⁸*

²⁷ Yörükhan Ünal, *Dram Sanatı ve Sinema: Klasik Anlatı Yapısının Kökenleri*, Hayalperest Yay., 1. Bsk., İstanbul 2015, s.19.

²⁸ Homeros, *İlyada*, (Çev. Azra Erhat, A. Kadir), Can Yay., 24. Bsk., İstanbul 2008, s. 76.

Epik anlatıların konu ve amaçları kolektif yaşama uygun, kapsayıcı ve bütüncüdür. Zaman ve mekân olgusu daha çok geçmişte ve olmuş bitmiş şeklindedir. Kahramanlar kolektif toplumun temsilcisi ya da kolektif eylemin ta kendisi olarak görünürler. Bireysel seçim yapan “karakterler” yerine toplumun genel çıkarlarına uygun kolektif eylemlerin temsili olan “tıplemeler” vardır. Tıplemeler, kutsal niteliklere sahip doğaüstü varlıklar gibi gösterilir. Türk destanı Gılgamış’ta temsili tıplemelerin doğaüstü nitelikleri açıkça görülür;

*Utana pistim sözüne devamla, “Burada bütün korkularını üzüntülerini at! Uruk’a gidince günlerini keyfince geçirmeye bak! Halkına yararlı işler yapmaya çalış. Yaptığın her yararlı iş seni mutlu edecektir. Hatırla! Canavarı, gök boğasını öldürdüğünde halkın sevinci seni ne kadar mutlu etmişti” dedi.*²⁹

Sahneler geniş açılı, yukardan bakan, ayrıntıya önem vermeyen genel tasvirlerle kurulur. Olay örgüsel anlatımın “nasıl oldu?” sorusuna vermeye çalıştığı katı ve kuralcı cevap yerine, öyküsel anlatımın “ne oldu?” sorusuna verdiği cevapla daha kuşbakışı ve keyfi hareket eder. Epik anlatıdaki ozanlar bugün bizim anladığımız anlamda birer sanatçı değil, içinde yaşadıkları toplumun kişileri ve destan kahramanları gibi homojen bir bütünün parçalarıdır³⁰

Sinemada epik anlatının özelliklerinin kameraya uyarlanması belirli bir süreç gerektirmiştir. Epik anlatının doğası yaşanmış gerçekliklerle bağlantılı olduğundan epik filmlerde daha çok tarihi dramalar, kutsal kitaptan alınmış hikâyeler, orta çağ oyunları, büyük savaşlar, ünlü kahramanların maceraları ya da topluma mal olmuş önemli kişilerin otobiyografik hayatları anlatılır. Epik formdaki anlatıda, kahramanının öznesi olduğu olayları öne çıkaran bir karakter ve mekân tasarımı önem kazanır. Estetik tasarım bütünüle ilişkisini koruyan bir niteliğe sahiptir. Olayların anlatıldığı döneme ait bakış açısının ve atmosferin dış görünümü sembolik anlamlar içerdiğinden giyim-kuşam, dokuma ve aksesuar kullanımı da sembolik anlam yüklü araçlar

²⁹ Muazzez İlmiye Çığ, *Gılgames*, Kaynak Yay., 3. Bsk., y.y, t.y, s. 35.

³⁰ Ünal, *Dram Sanatı ve Sinema*, s. 23.

olarak hizmet ederler. Epik anlatının dış dünyaya ait gerçekliği kendine özgü bir tasarım ve mantığa sahip olarak üsluplaştırması daha çok büyük bütçelerin ve devasa setlerin kullanıldığı yapımları öne çıkarır. Zaman tasarımında bazen birebir gerçek hikâyeye bağlı kalınmaz, kronolojik sıra değiştirilebilir. Yönetmenin ya da herhangi politik bir sistemin isteği doğrultusunda bazı hikâyeler özelleştirilebilir. Bilim kurgu ve western gibi türlerle birleşerek geçmiş ve geleceğe sıçrayan bir yapı kazanabilir.

Epik anlatı formunun yönetmenin kendi kültürel birikimlerini de içine kattığı, daha kişisel yorumlarla farklı düzlemlere taşınan bir anlatı formu olması sebebiyle büyük yönetmenler tarafından daha çok kullanıldığı görülür. Akira Kurosawa'nın 1985 yapımı olan *Ran* filmi, özel bir epik anlatı örneği olarak göze çarpmaktadır. Shkeshire'in ünlü oyunu *Kral Lear*'in uyarlaması olarak bilinen film, artık yaşlanmış bir savaş lordu olan Lord Hidetora İchimonji'nin, komutanlığı bırakıp krallığını üç oğlu arasında paylaştırmak istemesi ile başlayan olayları konu edinir. Öyküsel düzlemde olay örgüsü bağlantıları anlatının "ne oldu?" sorusuna cevap verir niteliktedir. Komutanın küçük oğlu kendisine karşı çıkınca mirastan reddedilir ve diğer oğullar komutanla savaşarak krallığı yerle bir edip birbirlerini yok ederler. Oğullarının acımasız yüzleriyle karşılaşan babanın güç savaşları arasında kalarak ihanete uğramasını anlatan film, konu ve amaç bağlamında epik anlatı ile uyum göstermektedir. Filmde geniş açılı savaş sahneleri ve şiirsel diyalogları kullanan yönetmen, baş kahraman Lord İchimonji'nin kostümleri ve depresif /obsesif ruh halini yansıtan makyajı ile kültürel perspektifini kendine özgü bir dille yansıtır. Tabiat kutusal boyutuyla ele alınarak dönemin dinsel/şintoik ritüel kapısı olarak merkez bir öge gibi konumlanır. Komutan, iç sıkıntılarını dışarıya aktarırken doğayı Tanrı yerine koyarak ona karşı haykırır ya da yalvarışta bulunur. Altı dakika süren savaş sahnesi ve dış çekimlerin çoğunda kullanılan duman efekti yönetmenin harekete dair bütüncül bakışının epik yorumu olarak dikkat çeker.

2.2 Klasik Anlatı

Yalnızca dramanın değil felsefe ve bilimin de ortaya çıkıp şekillendiği Antik Yunan kültürü, MÖ. 12.- 5. yüzyıllar arasında toplumsal sisteminde büyük değişimler yaşarken tüm dünyaya şekil verecek kökten bir dönüşüm geçirmekte idi. Daha

önce küçük tarım, zanaat ve hayvancılığa dayalı eşitlikçi bir yapıya sahip olan sınırlı ekonomi, tarım ve hayvancılığın gelişmesi ve toprak konusunun “özel mülkiyet” alanında tanımlanması ile yeni bir ekonomi anlayışına doğru evrilmeye başlamıştı. Önceleri savaşlarda gösterilen kahramanlıklarından ötürü toplumun onayı ile bazı ailelere verilmiş haklar artık soydan gelen bir ayrıcalık haline dönüşmüş, işlerinde ehil kişilerden oluşan askeri tabaka giderek toplumun kontrolünden bağımsızlaşarak keyfi kararlar alan bir yapıya bürünmüştü.

Hukuk sisteminde ise annelik hukukunun ön planda olduğu adalet anlayışı, babalık hukukunun miras ve adalet sistemiyle yer değiştirmişti. Hızlıca gelişen bu toplumsal yapı temelde, özel ve kişisel çıkarlara yönelerek toplumu zenginlik ve statü açısından sınıflara ayıran bir yapı olarak yeni bir dönemin başlamasına sebep olacaktı.

Bu gelişmede en büyük rolü tüccar sınıfı oynuyordu. Tüccar sınıfı mal alıp satmakla uğraşarak gündün güne zenginleşen, toplumun bütün unsurlarını bu yeni ekonominin içinde işlevsel kılan yeni bir sınıftı. Bu yeni sınıfın ürettiği toplumsal enerji ile artık âtil olan her şeyin ve herkesin canlanıp içine katıldığı, özünü kişisel çıkarlara dayandıran, gündemini anlık çatışmaların, savaşların belirlediği, çelişkili ve güvensiz bir yaşam biçimi olan “Antik Uygarlığa” doğru adım atılmaktaydı.³¹

Dün yaşanan güvenilir hayat artık beklenmedik olaylarla altüst olabileme ihtimaline açılıyordu. Artık dünyayı algılama biçimi bütünsel, uyumlu ve süregelen halden, zayıflıkları, çelişkileri ve çatışmaları seçen, ihtiyatlı, korkulu ve şüpheli bir algılama biçimine geçiyordu. Gündelik hayattaki bu hızlı değişim hayatın akışında zamansallığı ortaya çıkarıyordu. Anlık değişim ve sürprizler insanın zamanın üzerindeki aktif belirleyici rolünü kullanmasını gerektiriyordu. Artık rekabet yaşamın bir parçası oluyor, insanın eylemlerinin sonuçları toplumun değil yalnızca kendisinin sorumluluğunda görülüyordu.³²

Kültür değişiyor, değiştikçe anlatı yapısı da kalabalık ordulardan, savaşlardan, büyük toplumların hikâyelerinden, bireyin hayatına ve eylemlerine doğru geçiş

³¹ Ünal, *Dram Sanatı ve Sinema*, s.26.

³² Ünal, *Dram Sanatı ve Sinema*, s. 27.

yapıyordu. Epik anlatıdan tam bir kopuş sağlanmadığından tanrılar ve doğa üstü güçler hala işbaşında idi ama gitgide insanın bireysel hayatını merkeze alan eserler veriliyordu. Bireyselleşmenin getirdiği rekabet ve çelişki kişisel yararlar birleşince ve her eylemin sonucu kişinin kendisini ilgilendirince anlatıda “ne oldu?” yerine “nasıl oldu?” sorusunun cevabını arayan bir yapı formu olan drama ortaya çıkıyordu. Sözün uzamı, gözün uzamına geçiş yapıyor ve epos dönemin “anlatıcısı” artık olay örgüsü içeren “kurguya” dönüşüyordu. Zaman ve mekân, gerçek hayatta yaşandığı gibi taklit ediliyor, kurguyu göstermek için sahne kuruluyor ve “drama” tiyatro sahnesinde “tragedya” adı ile doğuyordu. Tıpkı içinden çıktığı tanrı Dionysos’un yeniden doğuş hikâyelerinde olduğu gibi drama, bireyin doğumuna tanık oluyordu.

Klasik anlatı, yapısını Yunan tanrısı Dionysos adına ilahiler söyleyen Dithyrambos korosundan almaktadır. Koro, ilahi okuyup dans ve hareket ediyorken sonraları Arion tarafından sabitlenerek bir sahneye ihtiyaç duydu. Beraberce şarkı söylemeye devam ederken Thespis, bir kişi ayırarak karşılıklı diyalogun önünü açınca ilk oyuncuyu sahneye çıkarmış oldu. Aiskhylos İkinci oyuncuyu ayırınca artık tragedyanın drama formunun içinde oluşmasını sağlayan ortam kurulmuş oldu. Zamanla Sofokles ve Euripides bu formu geliştirerek klasik biçimi oluşturan yapıya kavuşturacaktı.

Aristo’nun “Tragedya ahlaki açıdan ağırbaşlı, başı ve sonu belli olan, belirli bir uzunluğa sahip olan bir eylemin taklididir.”³³ tanımı, bugünkü klasik anlatı yapısının temelini oluşturmaktadır. Eylemin taklidi, gerçeğe benzerlik yanılması meydana getirirken olaylar sanki gerçekten oluyormuş sanısına kapılmamızı sağlar. Bu sanının inandırıcılığını kuvvetlendirmek olay örgüsünün işidir ve bu inandırıcılık serim-düğüm-çözüm ilişkilerindeki mantık örgüsünün en uygun biçimde kurulmasıyla sağlanır.

Aristo tragedyanın özelliklerini açıklarken “Tragedya sanat tarafından güzelleştirilen bir dile sahiptir” diyerek dilin özelliğini açıklayıp “eylemde bulunan kişiler tarafından temsil edilir” diyerek karakterin tanımını yaptıktan sonra tragedyanın

³³ Aristoteles, *Poetika*, s. 44.

amacını da belirtir; “Tragedyanın amacı, acıma ve korku duygularını harekete geçirerek, ruhu kendi tutkularından arındırmaktır.”³⁴ Taklit eyleme olay örgüsüyle bağlanan izleyici, olay ve karakterlerle özdeşim kurarak taşıdığını düşündüğü zararlı duyguları boşaltır ve ruhunu bu duygulardan arındırır. Diğer bir deyişle, seyretme deneyimi kişinin içine katıldığı kötü duygulardan arınma ritüeline dönüşmektedir. Aristo, özdeşleşme ve arınmanın mantığına değindikten sonra tragedyanın öğelerini tarif eder; “Böylece tragedyanın altı ögesi ortaya çıkar. Bu öğeler tragedyayı bir şiir dili olarak gösterir. Öykü, karakterler, dil, düşünce, dekorasyon, müzik.”³⁵ Günümüz klasik anlatı yapısı böylece bir çerçeveye oturmuş olur.

Sinema, tarihi boyunca hem kitlelerle buluşarak onları etkileme gücü ve hem de uzun ömürlü olma açısından baskın olan anlatım biçimi, klasik anlatım biçimidir.³⁶ Zamanla Aristo’nun kuramı üzerinden birçok gelişmeye tanık olsa da anlatı biçimi Aristo’nun çizdiği çerçeveyi temel almaya devam etmiştir. Bu çerçeve, serim, düğüm ve çözüm öğelerinden meydana gelen, kendi içinde bütüncül bir öykü yapısına sahiptir. Başlangıç/sergileme/serim bölümünde öykünün karakterleri ile ilgili bilgiler verilerek seyirciye tanıtılır. Olaylar henüz başlamaz fakat ana karakterin dünyasında bir denge durumu söz konusudur. Bu bölümde zaman, mekân ve konuya dair bilgiler verildikten sonra karakterin denge durumu bozuntuya uğradığı bir olay gerçekleşir. Bu olay karakterin yaşadığı dünyaya hiç benzemeyen ve hiç bilmediği bir dünya ile karşılaşmasına sebep olur. Bu yeni dünyada karakter denge durumunu tekrar kurmayı amaç edinerek aksiyona girer. Düğüm/ The Rising Movement/Yükselen Hareket bölümü bu aksiyonlu alandır. Bu alanda engeller ve çatışmalar şiddetlenerek Climax/Doruk noktasına ulaşır. Aksiyon düğümleri sebep-sonuç ilişkileriyle birbirine bağlanarak karakterin acı, umut ve kayıplarını zirveye taşırlar. Doruk Noktası’nı Düşme Süreci/Falling Action takip etmekte, bu süreçte kahraman ve anti-kahraman çatışmakta bazen kahramanın bazen de anti kahramanın galip geldiği bir süreç tec-

³⁴ Aristoteles, *Poetika*, s. 44.

³⁵ Aristoteles, *Poetika*, s. 45.

³⁶ Ersümer, *Klasik Anlatı Sineması*, s. 83.

rübe edilmektedir. Son bölüm olan Çözüm/Resolution oluşturmaktadır. Bu son aşamada kahraman ve anti-kahraman ise zorunlu olarak karşılaşmakta, iyi ve kötü çatışmakta ve sona varılmaktadır. Bu bölüm aynı zamanda eğer anlatım felaketle sonuçlanmazsa, seyircinin ahlaki anlamda arındığı ve duygusal tatmine ulaştığı katharsisin de gerçekleştiği kısımdır. Serim bölümündeki dengeden farklı olsa da tekrar bir denge durumu mevcuttur.³⁷

Dışarıdan bakıldığında çok farklı işlenmiş gibi görünen klasik anlatıya sahip filmler, yakından incelendiğinde öykü kurulumu ve karakter özellikleri açısından benzerlikleri hemen fark edilmektedir. Olası anlatıların sayısı sınırsızdır. Ancak tarihsel olarak kurmaca film yapımına genellikle anlatı biçiminin tek bir geleneği egemen olmuştur. Bu egemen tarza “Klasik Hollywood sineması” diyoruz.³⁸ Hollywood’un ürettiği bu klasik anlatı filmleri hemen ve kolayca kavranabilir (bildik, tanıdık) görsel dünyalar kurar ve bu dünyanın içinde popüler kültürün önemli bir kısmını işgal eden aşk, cinsellik, tutsaklık-özgürlük karşıtlığı, zengin-yoksul karşıtlığı, aile, kahramanlık, bireysellik, birlik, dayanışma, cesaret, kıskançlık, hırs, rekabet vb. gibi temaları yerleştirir.³⁹

Klasik anlatı içerik olarak popüler argümanların formüllerle ve tekrarlarla kalıplaşan öğelerini kullanarak kişisel fantezilerin gerçekleştiği bir dünya sunar. Bu yaratımda merkeze kişisel psikolojik nedenleri alarak, kişinin kararları, tercihleri ya da karakter özelliklerini ön plana çıkarır. Karakterin arzusu anlatıyı sürdüren şey haline gelirken onu bir hedefe yönlendirir. Hedefinin önüne geçen engel yani karşı güçle, finaldeki çözüme kadar çatışırlar. Karşı güç, kahramanın istek ve özelliklerine zıt hedefler ve istekler taşıyan bir karakter olacağı gibi, sel, deprem, hortum, kar fırtınası gibi doğal afetler ya da toplum baskısı, iç savaş, yasalar gibi toplumsal faktörler de olabilir. Fiziksel ya da ruhsal hastalıklar, kıtlık, baskıcı yönetimler de engel olarak karşımıza çıkabilir. Arzusuna ulaşamadığı için çatışan karakter hedefe ulaşmak için

³⁷ Rasim Erdem Avcı, “Akılın “Aksesuar”ları: Gustav Freytag’ın Dramatik Yapısından Bir Dünya Tasavvuruna”, *Tiyatro Eleştirmenliği ve Dramaturji Bölümü Dergisi*, İstanbul 2019, Sayı: 28, s. 10.

³⁸ Borwell, Thompson, *Film Sanatı*, s. 102.

³⁹ Ersümer, *Klasik Anlatı Sineması*, s. 84.

durumu değiştirmeye çabalamak zorundadır. İstekler, neden ve sonucu oluşturur. “Neden ve sonuç” değişimi ima eder. Eğer karakterler anlatının başında olduğu tarzdan başka bir şey arzulamasaydı değişim olmazdı. Bu nedenle karakterlerin özellikleri ve istekleri, nedenlerin ve sonuçların güçlü bir kaynağıdır⁴⁰

Klasik anlatıda olay örgüsündeki rastlantısal olaylar (tesadüf) epik anlatıda rastlandığı gibi, nedenselliğin olağan yasalarını onaylayan bir yapıdadır. Kaza eseri olaylar, kahramanın dünyada düzeni yeniden kurmak için üstesinden gelmek zorunda olduğu bir engel olarak hizmet etmektedir. Rastlantılar kimi zaman dünyanın kendi gerçek doğasını gösterir kimi zaman ise izleyicinin ya da okuyucunun olağanüstü durumlarda hayata dair işlerin nasıl gittiğini daha iyi anlayabilecekleri bir ölçü aygıtı yahut bir test işlevi görürler. Bu anlamda tesadüf kavramı klasik anlatıda doğanın ya da yasaların bir kışkırtması olarak görüldüğünü söyleyebiliriz.⁴¹

Klasik anlatı filmleri genellikle karakterin amacına ulaştığı ve tüm soruların yanıt bulduğu bir şekilde biter. Olay örgüsü güçlü bir finale doğru akıcı ve doğrusal bir şekilde oluştuğundan bu mutlu sona ulaşmak sürpriz olmaz. Mutlu sona ulaşılan denge her zaman var olan egemen değer ve düşünce kalıpları uyarınca gerçekleşir. Mutlu son izleyiciye mutluluğun ne olduğunu tarif eder. İdeolojik bir mutluluk tarifi verir ancak bunu herkesin kabul ettiği bir düşünce olarak sunar.

Hollywood yapımı *Esaretin Bedeli* (Frank Darabont, 1994) adlı film, klasik anlatının tipik örnekleme içine girer. Filmin serim bölümü, genç ve başarılı bir bankacı olan Andy Dufrense’in karısını ve karısının aşığını öldürme suçundan tutuklanarak Shawsank Hapishanesine gönderilmesini anlatır. Açılış sahnesi diegetic müzik kullanarak başlar. Andy karakteri arabadadır ve radyoda “If I didn’t Care (Umursamamış Olsaydım)” şarkısı çalmaktadır. Andy sarhoş bir şekilde karısının ve aşığının birlikte olduğu evin önünde onları gözetlemektedir. Arabanın torpidosundan silahını çıkararak eve doğru yürür. Andy arabayken flash-back sahneler ile orada neden bulunduğu dair sebepler verilir. Sırasıyla; karısı ile tartıştığı, karısının boşanma talebinde

⁴⁰ Bordwell, Thompson, *Film Sanatı*, s. 102.

⁴¹ Andras Balint Kovacs, *Modernizmi Seyretmek*, (Çev. Ertan Yılmaz), De Ki Basım Yay., 2. Bsk., Ankara 2016, s. 81.

bulduğu, bavulunu toplayıp evi terk ederek golf oyuncusu sevgilisi ile birlikte olduğu sahneler Andy'nin arabadaki gözetleyici konumunu açıklar. Bu sırada paralel kurgu ile mahkeme sahnesine geçiş yapılır. Andy Dufrense mahkemede sanık pozisyonunda karısını ve karısının sevgilisini silahla öldürmekten suçlanmaktadır. Cinayet silahı bulunamamış fakat olay yeri inceleme tarafından yapılan araştırmada Andy'nin olay mahallinde olduğu kanıtlanmıştır. Hâkim cinayetlerin sanık tarafından işlendiğine kanaat getirerek iki müebbet hapis cezası verdiğini beyan eder. Andy'nin masum ve şaşkın bakışlarıyla sahne kararır. Sahne aydınlanırken Shawsank Hapishanesi görünür. Hapishane, ana karaktere yabancı olan yeni dünyadır ve bu yeni dünyanın yaşama biçimi karakterle birlikte seyirciye de tanıtılır. Hapishane süreci boyunca Andy'nin en yakın arkadaşı olacak Red karakteri devreye girer. Mahkûmların dışarıdan ihtiyaçlarının sağlayıcısı olan Red, uzun yıllar önce cinayet suçundan hüküm giymiştir ve belirli aralıklarla tahliye kurulunun önüne çıkarak ıslah olduğuna dair kurulu ikna etmeye çalışmaktadır. Hapishane mekânı tanıtmaya başlanırken Red karakteri “anlatıcı” konumunu alır. Red üzerinden diegetik formu kullanan film, serim, düğüm, doruk noktası ve düşme süreçleri boyunca bu formu kullanmaya devam eder. Hapishaneye yeni mahkûmlar gelirken Red ve ekibi, yenilerden hangilerinin ilk gece ağlayacağına dair iddiaya girerler. Burada Red Andy'ye oyunu kullanır fakat başka bir mahkûm ağlayınca iddiayı kaybeder. Soğuk ve kederli tavrıyla Red'in sevgisini ve dikkatini çeken Andy'nin seyirciyle özdeşleşmesi “anlatıcının sempatisi” ile desteklenerek tamamlanır. Başlangıç/Serim bölümünde hapishanenin müdürü Worden Norton ve başgardiyen Kaptan Hadley karakterlerini de tanırız. Müdür Norton kendisinin inançlı ve disiplinli biri olduğunu vurgularken, Kaptan Hadley müdürün şiddetinin uygulayıcısıdır. Bütün karakterler tanıtıldıktan sonra engellerin ve çatışmaların olduğu aksiyonla dolu Düğüm/Yükselen Hareket bölümü başlar.

Düğüm bölümünde Andy'nin 19 sene boyunca kalacağı hapishanede başına gelen olaylar, çatışmalar ve engeller işlenir. Bölümün hemen başında Andy, Red'den kazı işlerinde kullanılan küçük bir taş çekiçi getirmesini ister. Seyirci, ana karakterin bir arzusu/kaçış planı olduğunu varsaysa da Red, küçük bir çekiçle toprak kazmanın

600 yıl süreceğine söyleyerek karakterin kaçış planını olanaksız görür. Seyirci, karakterin arzusu ve arkadaşının düşüncesi arasında çelişkiye düşer fakat çekiç geldikten sonra Andy'in bu çekici taş oyma hobisinde kullandığı görülünce "tünel kazarak kaçma" planı hem Red hem de seyirci açısından ihtimalden düşer. Bu bölümün ilk aksiyon düğümü Andy'nin "Kız kardeşler" adlı bir grup tarafından şiddet ve tecavüze uğramasıdır. Karakterin iki senesi bu işkence ile mücadele etmesi ile geçer. Bir süre sonra bankacı kimliği fark edilince önce mahkûm ve gardiyanların sonra da müdür Norton'un mali danışmanlıklarını üstlenir. Bu durum onu hapisnede ayrıcalıklı bir konuma sokar. Kız kardeşlerden kurtulur ve daha rahat ve elverişli bir iş olan kütüphane bölümünü geçer. Yanına yardımcı olarak Red'i alır. Diğer aksiyon düğümü ise Brooks karakteri ile oluşturulur. 50 yıldır hapiste yaşayan yaşlı mahkûm Brooks dışarı çıkmayı hiç istemese de islah yönetiminin kararı ile tahliye olur. Brooks o kadar çıkmak istemez ki dışarı çıkmamak için çaresizlikten sadece suç işlemek olsun diye arkadaşlarından birinin boğazına bıçak bile dayar. Yönetim Brooks'a kalacak bir yer ve markette bir iş vermiştir. Fakat Brooks dışardaki yaşamın hızını kaldıramaz ve kaldığı odada kendini asar. Bu düğüm, Red karakterinin uzun yıllar hapiste yaşamak ile ilgili düşüncelerinin dolayısı ile kendisi ile ilgili düşüncelerini onaylayan bir düğüm olarak anlatıya eklenmiş gibidir. Red, bu kadar uzun süre hapiste yaşayan kişinin orada bir kimlik ve aidiyet geliştirdiğini, bir statü sahibi olduğunu, dışarda ise tüm bu statüden mahrum kalarak bir hiç gibi yaşamayı istemeyeceğini düşünmektedir. Red "dışarı çıkmaya" karşı önyargılıdır ve Andy'nin "olası çıkma planına" daha başından engel koyan düşünce ve tavırlar ortaya koyar. Bu aksiyon düğümü aynı zamanda hapisten sonraki yaşama dair kamusal bir mesaj verme işlevini de anlatıya yükler.

Andy zaman geçtikçe müdür Norton'un kirli işlerine de bakmaya başlar. Mali sistemin boşluğunu kullanarak kimsenin bilmediği yeni bir kimlik uydurur ve müdürün kanuni olmayan para gelirlerini aklarak kanuni hale getirir. Karakterin arzusu artık bulunduğu durumda en iyi yaşam şartlarını kendisi ve diğer arkadaşları için oluşturma isteğidir. Kütüphaneyi güzelleştirir, fon bulur, ceza olsa da tüm

mahkûmlara hoparlörden müzik dinletir. Bir ara Red'den kendi hücresinin duvarlarına asmak için önce Rita Hayworth'un sonra Marilyn Monroe ve Raquel Welch'in posterlerini ister. Karakterin poster arzusu, hapisanede yapılan toplu sinema gösterimlerinde Rita Haywoort'un Gilda filmindeki performansının etkisidir. Andy hapisanede kaderini kabullenmiş görünmektedir. Arada bir Red'e umut kavramı ile ilgili yaptığı konuşmalardan hapisaneden çıkacağına dair bir planı varmış gibi görünse de bu planı destekleyecek başka bir işaret olmadığı için anlatının odağı karakterin hapiste yaşadığı aksiyonlarda kalır. Umut kavramı ise Red'in karşı çıktığı ve Andy'nin yaşadıkları ile başa çıkmak için kullandığı bir hayatta kalma yöntemi olarak görünmeye devam eder.

Bölümün bir diğer aksiyon düğümü ise aradan 19 yıl geçtikten sonra yeni mahkûmların gelmesi ile başlar. Andy, mahkûmların arasından genç ve sempatik bir hırsız olan Tommy Williams ile bağ kurar. Anlatıcı Red, kütüphaneyi belirli bir seviyeye taşıyan Andy'nin yeni projesinin Tommy olduğunu söyler. Andy Tommy'ye, hep yakalandığı için iyi bir hırsız olmadığını ve kariyer değiştirmesi gerektiğini belirterek karakterin mentor/bilge rehberi konumunu alır. Ona okuma yazma dersleri vererek lise diploması alması için sınavlara hazırlar. Tommy bir gün Red'e Andy'nin hangi suçtan hapiste olduğunu sorunca Red ona Andy'nin hikâyesini anlatır; Karısını ve golfçü aşığını öldürmekten hapisaneye girmiştir. Bunun üzerine Tommy şaşkınlık içinde başka bir hapisanede kaldığında tanıştığı bir suçludan bahseder. Adı Elmo Blach olan mahkûm, bir gün golfçü bir adamı takip edip hırsızlık maksadı ile evine girdiğini fakat tam iş üzerindeyken adamın uyandığını, aralarında arbede çıktığını, yanındaki kadınla golfçü adamı öldürmek zorunda kaldığını söyler. İşin güzel tarafı polisler kendisi yerine evli olan kadın maktulün bankacı kocasını tutuklamışlar ve hapisaneye göndermişlerdir. Bu itiraf hem seyirci hem de karakterler açısından suçun işlenip işlenmediğine dair ilk itirafıdır. Bu sahne, o zamana kadar Andy'nin masumiyetine inanan fakat bir türlü emin olamayan seyirci için gerçeğin açığa çıktığı ilk sahnedir. Bu sahne aynı zamanda “tesadüf” olgusunun ikinci kullanımı olarak karşımıza çıkar. Anlatıda birinci olarak tesadüfün kullanımı, Andy'nin tam olarak

karısının ve aşığının öldürüldüğü aynı gece olay yerinde bulunmasıdır. Mahkeme sahnesinde savcı, Andy'nin orada bulunmasını "büyük bir tesadüf" olarak nitelendirerek bu tesadüfün altını çizer. İkinci tesadüf ise Tommy'nin gerçek katilin itirafını alıp Andy ile aynı hapisaneye gelerek onunla bağ kurmasıdır. Her iki durumda da tesadüf epik anlatıda kullanıldığı gibi nedenselliğin olağan yasalarını onaylayan yapısını korur. İkinci tesadüf olan Tommy'nin bilgisi, Andy'nin baht dönüşünde olumlu yöne doğru bir gidişe işaret etse de sonrasında Andy baht dönüşünü nedensellik yasaları ile değil kendi zekâsı, azmi ve çabası ile gerçekleştirecektir. Andy katilin itirafını duyduktan sonra müdüre giderek bu itirafın kendi masumiyetini ispatlayacak çok önemli bir fırsat olduğunu, Tommy'nin şahitliği ile dava açıp kazanabileceğini söyler. Fakat Müdür Andy'e istediği cevabı vermez. Tommy'nin yalan söyleme ihtimalinden ve dava konusunda şansının olmadığından bahsedince Andy müdürün direncinin mali işleriyle ilgili olduğunu düşünerek para aklama olayından kimseye bahsetmeyeceğini açıklar. Bunun üzerine müdür Andy odasından kovarak bir ay hücre cezası verir. Andy hücredeyken müdür bir gece Tommy'i hapisanenin bahçesine çağırarak Andy'nin masumiyetine dair itirafın doğru olup olmadığını ve Andy lehine şahitlik yapmak isteyip istemediğini sorar. Tommy itirafı yapan adamın gerçek olduğunu ve memnuniyetle şahitlik yapacağını belirtir. Bunun üzerine müdür başgardıyan Kaptan Hadley'e işaret verir ve Hadley Tommy'i öldürür. Böylece Tommy'nin gelmesi ile başlayan aksiyon düğümü Tommy'nin ölmesiyle çözülür.

Olaylar doruk noktasına doğru taşınmaya devam eder. Müdür Andy'e Tommy'nin kaçma girişiminde bulunduğunu ve bu yüzden öldürmek zorunda kaldıklarını ve artık her şeyi unutup tekrar işlerinin başına geçmesi gerektiğini söyler. Andy teklifi reddedince tekrar bir ay hücre cezası alır. Andy ikinci hücre cezasından çıkınca ilk olarak Red'e evliliği ile ilgili itirafta bulunur. Karısını çok sevdiğini fakat ketum biri olduğu için bu sevgiyi göstermediğini, onun başka biri ile olup öldürülmesinin kendisinin suçu olduğunu söyler. Red ise böyle düşünmediğini ve bir katil değil fakat kötü bir eş olduğunu söyler. Bu sırada Andy Red'e hapisten çıktıktan sonrası için kurduğu hayalleri anlatır. Meksika'da bir sahil kasabasında otel işletip

eski bir tekne satın alıp müşteriler ile balık tutmaya gideceğini fakat orada bir şeyleri bulup getirecek bir arkadaşına ihtiyacı olduğunu söyler. Red bu teklife sıcak bakmaz çünkü dışarısının Brooks gibi kendisine de uygun olmadığını düşünmektedir. Fakat Andy Red'e sanki vasiyet eder gibi eğer buradan çıkacak olursa eskiden karısına evlenme teklif ettiği yere giderek oradaki volkanik siyah bir taşın altından küçük bir kutu almasına dair kendisine söz vermesini ister. Konuşmaları Red'den bir halat istemesiyle son bulur. Red arkadaşlarına Andy için endişelendiğini ve kendisi öldürmek istiyor olabileceğinden dolayı kaygı duyduğunu belirtir. Red o gece hiç uyuyamaz.

Anlatının doruk noktası bu sahneden sonra başlar. Doruk noktası boyunca bütün olayları kurgu tekniği kullanılarak yazılmış bir masal gibi anlatıcı Red'in sesi eşliğinde izleriz. Sabah olmuştur ve rutin mahkûm sayımı sırasında Andy eksik çıkmıştır. Andy'yi koğuşunda bulamayan görevliler müdüre haber verirler. Müdür Andy'yi göremeyince sinirlenerek duvara taşlardan birini fırlatınca duvardaki posterin arkasında bir tünel olduğunu fark ederler. Andy 20 sene boyunca tünel kazmış ve o gece kazdığı tünelden kaçmıştır. Seyirci bu zamana kadar Andy'nin planından ve bu tünelden habersizdir. Yönetmen, kurgu tekniğiyle seyirciye sırasıyla Andy'nin geceler boyunca kazdığı tünelin topraklarını paçalarından aşağıya dökerek nasıl hapishanenin bahçesine boşalttığını, nasıl müdürün ayakkabılarını çaldığını ve o gece tünelden geçerek kanalizasyon bağlantısıyla nasıl dışarı çıktığını gösterir. Andy yağmurda yıkanıp plastik poşete koyduğu kıyafetleri giyerek yeniden doğmuş gibi hapishaneden çıkmıştır. Sabah müdür için hazırladığı yepyeni kimliğiyle bankaya gidip yıllar boyunca akladığı paralardan oluşturduğu hesabından parasını çekerek üstü açık arabasında Meksika'ya doğru yol alır. Anlatının doruk noktası, araba sahnesi ile tamamlanmıştır.

Bu sahneden sonra filmin anlatısında düşme süreci başlar. Kahramanın ve anti-kahramanın hesaplaşması ve kahramanın nasıl galip geldiği gösterilir. Andy banka hesabından para çekerken Müdür Norton'un suçlarını açığa çıkaracak bütün belgeleri banka görevlilerine vererek postalamalarını istemiştir. Maliyeye gönderilen postalar incelemeye alınır. Ardından siren sesleriyle birlikte bir grup polis hapishaneye gelir. Önce gardiyan Kaptan Harley'i tutuklayan polisler üst kattaki müdürün

odasına giderler. Odasının kapısını kilitleyen müdür tabancası ile kendini vurarak intihar eder. Hesaplaşma bitmiş anti-kahraman yenilmiştir.

Anlatının çözüm bölümü Red'e gelen kartpostal sahnesiyle açılır. Kartpostal Meksika'nın sahil kasabasından gönderilmiştir. Hapishanede kalan Red, Andy'nin özlemine çekmekte ve arkadaşlarına hep ondan bahsetmektedir. Tahliye kurulunun toplantısına girdiğinde bu sefer kendinden emin bir şekilde konuşur ve kurul tahliyesine karar verir. Red hapishaneden çıkar ve daha önce Brooks'un kaldığı odada kalmaya ve Brook'un daha önce çalıştığı marketteki aynı işte çalışmaya başlar. Red, her ne kadar hapishane dışındaki hayatta başaramayacağını düşünse de Andy'e verdiği sözü tutmak için volkanik taşın bulunduğu adrese giderek taşın altındaki kutuyu alır. Kutuda bir miktar para ve Meksika'daki sahil kasabasının adresi vardır. Red tüm korkusuna rağmen Andy'nin verdiği adrese gider ve arkadaşı ile buluşur. Çözüm bölümünde Red anlatıcı konumundan çekilmiştir. Red yine anlatmaya devam eder fakat daha çok kendi kendine konuşuyor gibidir. "Umarım arkadaşımı bulurum" diyalogu onun artık anlatıcı konumundan anlatıyı oynayan karakter konumuna geçtiğini göstermektedir. Filmin sonu klasik anlatının argümanları dahilinde karakterin amacına ulaştığı ve tüm soruların yanıt bulduğu şekilde biter.

2.3 Modern Anlatı

Modernizm kavramını esas olarak "eski"ye göre alınan bir konumda "yeni" olma durumu ile açıklayabiliriz. Modern, en genel anlamıyla eski ya da geçmiş gitmiş olana (bunlara ebedilik değeri verilmiş olsun ya da olmasın) karşı olarak güncel ya da sadece yeni olanın değeri anlamına gelir. Modernizm ise, modern (güncel) kültürünün, soyutlama ve kendini yansıtmaya gibi belirli genel estetik özellikleri tanımladığı sanatsal ve tarihsel bir dönemi belirtir.⁴² Bu bağlamda, modernleşme sürecinin köklerinin Rönesans devrine ve reformlara uzanıyor olması, 17. Yüzyılın bilimsel gelişmelerinin bu sürece eşlik etmesi dolayısıyla modernliğin doğuşunu, Galileo'nun tabiat ilimleri alanında yaptığı araştırmaları ve kiliseye karşı takındığı seküler tavır örneğini dikkate alarak özetlemek mümkün gözükmektedir.⁴³

⁴² Kovacs, *Modernizmi Seyretmek*, s. 15.

⁴³ RıdvanŞentürk, *Postmodern Kaos ve Sinema*, Avrupa Yak.Yay., 1. Bsk., İstanbul 2011, s. 26.

İnsanı ve insan aklını merkeze alan bu modern süreçte bilimsel, endüstriyel ve teknolojik buluşlarla ortaya çıkan sanayi devrimiyle birlikte toplum, ekonomide kapitalist üretim modeline geçerek yaşantısındaki keskin değişimlerle rasyonel bir düzene adım atmıştır. Modern toplumun işleyişi, insan aklının bir tasarımı olduğundan, aklın doğa ile ilişkisindeki yetkinliğine dayalı olarak zaman içinde oluşup gelişen bir işleyişe sahiptir. Bu toplumsal işleyiş teolojik geleneği temel almaktan çıkılarak bilimsel verilere dayandırılmıştır. Teolojinin kaybettiği politik gücün yerine, yerel yönetimlerin bağımsızlaştığı, özgürlük ve eşitlik söylemlerinin yönlendirdiği yeni bir adalet ve hukuk anlayışı geçmiştir. Artık özne iktidara yükselmiş, devlet sosyalleşmiş, cezalar uysallaşmış, ekonomi sömürgeleşmiştir.

Toplumdaki değişim sanata ve sinemaya da yansımıştır. Artık insan figürünün merkezde olduğu, perspektifin konumlandığı bir mekân ve uzamla yeni bir görsel sanat anlayışı doğmaktadır. Bu anlayış, farklı yorumlama ve eleştiri biçimlerini sistematik olarak ön plana çıkararak zaman içinde sanatın kendisini ve hakikatini sorgulamasıyla ilgili ontolojik açıklamalarda bulunmaya gayret etmiştir.

Sanat olarak modernizm tanımlarına göz attığımızda temelde kendi geleneksel sanat biçimleri üzerine estetik bir düşünmenin ve eleştirel bakış açısının ortak zemin olduğunu görüyoruz.⁴⁴ Modern anlatıyı temellendirirken Macar akademisyen ve kuramcı Andreas Balint Kovacs, Fransız yeni dalgası yönetmenlerinden Erich Rohmer'in, sinemada modernizmin nasıl anlaşıldığıyla ilgili aşağıda belirtilen sözünü, özlü ve genel bir formül olarak kullanır.

“Kübitlerin resimde ya da Amerikalıların roman yazımındaki yaptıklarını yapmaya çalışmış modern sinema şimdiye kadar olmamıştır. Yani gerçekliğin parçalardan yeniden oluşturulmasını kastediyorum ve bu yeniden inşa gelişigüzel ve kutsal şeylere karşı saygısız görünebilir.”⁴⁵

Kovacs, bu tanımdan yola çıkarak modern sinemanın üzerine oturduğu ilkelere belirler.

⁴⁴ Kovacs, *Modernizmi Seyretmek*, s. 28.

⁴⁵ Eric Rohmer, Jean Domarchi, Jaques Doniol-Valcroze, Jean Luc Godard, Pierre Kast, Jaques Rivette, and Eric Rohmer, “*Hiroshima, notre amour*”, içinde *Cahiers du cinema* 97 Temmuz 1959, s. 4.'ten naklen Kovacs, *Modernizmi Seyretmek*, s. 128.

1. Modernist sanat gerçekliğin parçalı bir görünümüne sahiptir.
2. Modern sanatçı, gerçekliğin tutarlılığını yeniden oluşturmak için kompozisyonun “genel ve soyut” ilkelerini kullanır.
3. Bu tutarlılığın inşasının temeli, her zaman kendi kompozisyonu içindeki bir “soyut fikir” dir. Bu yeniden inşanın sonucu da kesin olarak bir miktar “keyfiliği ve özneliği” içerir. Çünkü sanat yapıtının biçimi ilk olarak duyulara doğrudan verilen gerçeklikten ziyade soyut bir düşünceye gönderme yapar. Bu sebeple modern biçim her zaman bütün sanatların temeli olarak düşünülen ve ciddiye alınan dünyevi ya da kutsal gerçekliğe dair bir sağduyudan kaynaklanan belirli bir derinlikten yoksundur.
4. Modern sanat biçiminin en büyük kaynağı ampirik gerçeklikten ziyade kendi soyut ilkeleridir, bu nedenle bir ölçüye kadar modern biçim her zaman kutsal şeylere saygısızdır ve “kendini yansıtır”.

Kovacs’a göre bu temel ilkeleri ele aldığımızda ise modern sinemada anlatının üç genel tematik çerçeveye oturduğu görülmektedir:

1. İnsanın çevreden kopukluğu (Yabancılaşma)
2. Gerçeklik anlayışının öznel, mitolojik ve kavramsal olarak yeniden tanımlanması
3. Yüzeydeki gerçekliğin altındaki hiçbir fikrinin açıklanması (Modern birey hiçliği kendi özgürlüğünün temeli olarak kabul eder ve geleneksel metafizik değerleri aramayı bırakır)⁴⁶

Bu ilkelere yola çıkıldığında modern anlatının kullandığı olay örgüsü, anlam yaratırken modern sanatın üç temel ilkesi ile ilişkilendirilmektedir; soyutlama, kendini yansıtırma ve öznellik. Soyutlama, biçimin doğa ya da gerçekliği temsil etmenin geleneksel yollarına değil, gerçekliğin ya da doğanın temel oluşturucu ilkelerinin esaslı bir özeti olarak görülen bir kavramsal yapıya ya da sisteme gönderme yapma anlamına gelir. Modern biçimdeki öznellik; tüm bu kavramlara ait sistemlerin, genellikle yaratıcının (Auteur) şeylere bakmanın yeni bir sanatsal yolu olarak kabul edilmesi gereken girişimi şeklinde sunulması anlamına gelmektedir. Kendini yansıtırma;

⁴⁶ Kovacs, *Modernizmi Seyretmek*, s. 205.

biçimsel estetiğin bu girişiminin izleyici tarafından da anlaşılacak bir tarzda oluşturulmasıdır.⁴⁷ Özellikle sanat filmlerinin anlatısında kullanılan modernist anlam, yorumun belirsizliği, izleyicinin olay örgüsünün inşasına bilinçli zihinsel katılımı ve öykünün öznelliği kullanılarak oluşturulur.⁴⁸

Dönemin felsefesi hakikatin bütünsel olarak kavranılamazlığı üzerine çok fazla fikir ürettiğinden ve gerçeğin parçalı görünümünü yansıttığından sanat eserleri çok katmanlı ve çok anlamlıdır. Anlamlar bölündüğü gibi insanın fiziksel bedeni de resimlerde parça parça gösterilir. Anlatı, öyküsel ve biçimsel olarak çok katmanlı kurulum; ele aldığı sorunlara çözüm üretmeyen öykü yapısı ile olasılıklara kapı araladığından, öznel üretime çağrı yapar. Kameraya dönük konuşmalar, nedensiz boşluklar ekleme gibi tekniklerle anlatının modernist söylemi kuvvetlendirilir. Kalitesi yüksek ve sıra dışı eleştirel diyaloglar kullanılır. Parçalı görsel dokuya *O'na Dair Bildiğim İki Üç Şey* (Jean Luc Godard, 1966) ve *Hafta sonu* (Godard, 1967) filmleri en iyi örneklerdendir.⁴⁹

Modern filmler adalet, özgürlük, suç gibi kavramların sebep ya da sonuçlarından çok kavramların kendisini tartışır. Öykü tarzı daha çok bireyin hayatını ve onun çıkmazlarını işleyen belirsiz ve kendini yansıtan bir tarzdadır. Mesela karakterin hayatındaki bir süreç odaklanarak kimlik krizlerine yakından bakabilir. *Persona* (Ingmar Bergman, 1966) filmindeki gibi psikanalitik yaklaşımlar kullanılarak kimlik krizinin kendisi merkeze oturabilir.

Modern anlatı, Serim düğüm çözüm gibi ayırtlamaların olmadığı bir olay örgüsü içinde nedenselliği kırarak öykü ve karakterle olan bağımızı koparabilir. Seyircinin kontrol duygusunu hedef alarak beklenmedik olaylara açık, güvensiz bir dünyanın içinde dolaşmasını isteyebilir. *Serseri Aşıklar* (Jean Luc Godard, 1960) filminde karakterleri motivasyonunu belirleyemediğimiz gibi olayların arasında neden sonuç ilişkisi de kuramayız. Patricia'nın kararlarının nedenleri açıklanmaz yahut Michael'e âşık olup olmadığı anlaşılmaz. İzleyici kimin neden öyle seçimler yaptığı konusunda

⁴⁷ Kovacs, *Modernizmi Seyretmek.*, s. 206.

⁴⁸ Kovacs, *Modernizmi Seyretmek.*, s. 72.

⁴⁹ Kovacs, *Modernizmi Seyretmek.*, s.133.

sürekli olarak varsayımlar üretir. Modern anlatıda öykünün nasıl anlatıldığı önemlidir çünkü biçimsel sorgulama ön plandadır. Estetik kaygının hizmet ettiği amaç ise daha çok bireyin düşünce dünyasına yönelik olduğundan sinematografik biçimler, duygusal uyarımdan çok düşünsel olarak sorgulamaya iten söylem dilini açığa çıkarmayı hedefler.

Modern anlatıda tesadüfün kullanımı klasik anlatıdan temel olarak farklılık gösterir. Burada tesadüfün işlevi olay örgüsündeki nedenselliği onaylamak değil onu sorgulamak ve dünyadaki “şeylerin oluş tarzının” tahmin edilemezliğini göstermektir. Modern anlatıda tesadüfler daha yüzeysel düzeyde kalarak klasik anlatıdaki derin gerekliliklerini yitirirler. Klasik anlatının amacı, finalde izleyicinin tesadüflerin rasgele karakterini unutmamasıdır. Oysa modern anlatının amacı izleyicinin aklına, tesadüflerin çoğu kez öykülerin sonunda gerçekleşmesi yoluyla rastlantıların dramatik etkisini sokmaktır. Bernardo Bertolucci'nin ilk uzun metraj filmi olan ve senaryosunu Pier Paolo Pasolini ile birlikte yazdığı *La Commare Secca (Korkunç Orakçı)* (Pasolini, 1962) filminde bir fahişenin öldürülmesiyle ilgili bir soruşturmanın öyküsünü anlatır. Soruşturmanın sonunda bir cinayet işleminin her biri için bir tesadüf meselesi olduğu ortaya çıkar. Bir tanesi ise özel bir sebep olmaksızın ve kaza sonucu bu cinayeti işlemiştir.⁵⁰ Buradaki modern anlatıya işaret eden yenilik tesadüfün yalnızca önemli yön değiştirmeler için bir motivasyon haline gelmesi değil aynı zamanda bütün bir yaşam tarzının ilkesine dönüşmesidir.

Zaman ve mekân kurgusunda geçmiş ve gelecek iç içe geçirilerek sınırlamalar ortadan kalkar. Zamanın kendisi geliş gidişler yapılabilen bir araca dönüşebilir. *Hiroşima Sevgilim* (Alain Resnais, 1959) filminde zaman yavaşlatılan, tutulan ya da esnetilebilen somut bir gerçeklik olarak kullanılır.

Modern anlatıdaki sonlar, ucu açık yahut olayların çözüme ulaşmadığı tamamen belirsiz sonlardan oluşabilir. Bazı sonlarda ise Kovacs'ın modernist dönemde ortaya çıktığını ifade ettiği “spiral yörünge anlatı” tekniğinin kullandığı sonlar mevcuttur.⁵¹ Bu sonlarda, karakterler olaylardaki sorunu çözmek için bir dizi girişimde

⁵⁰ Kovacs, *Modernizmi Seyretmek*, s. 83-84.

⁵¹ Kovacs, *Modernizmi Seyretmek*, s. 88.

bulunur ancak yalnızca geçici çözümlere ulaşırlar. Sorun kısmen çözülsün de baştaki sorunu tetikleyerek yeniden üreten başka bir çatışma ortaya çıkar. Onlar sürekli olarak aynı sorunun çözülmeden kaldığı yeni durumlarla karşı karşıya kalırlar. Bu tip öykülerde çözüm çatışmanın yok olması değil bu çatışmayı çözemeyen karakterlerin yok olmasıdır. *Almanya Sıfır Yılı* (Roberto Rossalini, 1948) filminde ailesinin ve kendisinin geçimi için uğraşan bir çocuğun intihar etmesiyle sonuçlanması bu anlatıma tipik bir örnektir. *Jules ve Jim* (François Truffaut, 1962) filminde ise tekrar eden girişimlerinden sonuç alamayan kadın kahramanın, aşıklarından biriyle intihara sürüklenmesini konu alır.

2.4 Avangart Anlatı

Fransızca bir kelime olan avangard (avant-garde), asıl olarak ön sıralarda görev yapan askeri birlik anlamını taşımaktadır. Fransızlar daha sonra bu kelimeyi yeni sanat hareketlerini tanımlamak üzere aynı anlamda kullanmaya devam etmiştir. Avangard “Kabul edilen formların dışında kalan veya bunlara karşı çıkan; genel geçer, günlük, standartlara ters düşen ya da uygun olmadığı iddia edilen konularla ilgilenen ve özellikle ticari hesaplara düşman olan sanatsal yaklaşım”⁵² olarak tanımlanabilir. Aynı şekilde “avangard, yeni, yenileyici, çığır açan, geleneksel/konvansiyonel olandan ayrılan, alanında yeni bir yön belirleyen, bazen bütün bir sanat anlayışına karşı duran ve yeni bir sanat tanımlaması iddiası taşıyan hareketlere verilen bir adıdır.”⁵³ tanımını da kullanabiliriz.

Bazı kuramcılar avangardı modernizmin içinde bir hareket olarak kullansa da Matei Calinescu, Antoine Compagnon, Raymond Williams gibi kuramcılar onu modernizmden ayırmışlardır. Antonie Compagnon avangardın içinde “geleceğe dair tarihsel bir bilinç ve zamanın ilerisinde olma arzusunu” görürken, modernizm ise “şimdiye dair bir tutku” diye belirtir.⁵⁴ Özellikle Peter Burger’ e göre avangard, 20.

⁵² Liz-Anne Bawden, *The Oxford Companion to Film*, Oxford University Press, London, 1976’den Nilgün Abisel, *Sessiz Sinema, De Ki Basım Yay.,3. Bsk.*, Ankara 2014, s. 229.

⁵³ Rıdvan Şentürk, “Avangart Sinema ve Empresyonizm”, *Global Media Journal Turkish Edition*, İstanbul 2012, Cilt: 3, Sayı: 5, s. 142.

⁵⁴ Compagnon, *Cinque Paradoxes de la modernite*, s. 48’den Kovacs, *Modernizmi Seyretmek*, s. 27.

Yüzyılın sanat yapıtının özerk karakterini reddeden sanatı gündelik yaşam alanıyla yeniden bütünleşmesini onaylayan bir sanat hareketidir. Avangard, sanatın toplumsal işlevlerinden uzaklaşan ve katıksız estetik özeleştiri kategorisine uyan ‘estetik,’ modern hareketlere radikal bir şekilde karşıdır. Modernizm sanatı sanat olarak kurumlaştırır. Avangard, ise kurumlaşmanın sanatı kendi katıksız estetik boyutuyla sınırladığı ve onu toplumsal işlevlerinden tecrit ettiği öncülüne dayanarak sanatsal kurumlara saldırır. Burger’e göre bu durum modernizmle Avangardı ayıran en temel farktır. Avangard sanat yapıtı toplumsal, politik ve felsefi bir manifesto olmasından hareketle modernizm içinde sayılamaz.⁵⁵

Avangart Fransa’da 1920’lerde başlayan ve 30’lara kadar süren, iki dünya savaşının arasındaki bir dönemi nitelemektedir. İlk olarak resim ve edebiyat sanatındaki akımlarla ortaya çıkan bu hareket daha sonra sinemayı da etkisi altına almıştır. 1. Dünya savaşı sonrası yaşanan ekonomik ortam, yükselen enflasyon, artan geçim masraflarıyla birleşince ülkede toplumsal bunalım yaşanıyor ve her yerde grevler baş gösteriyordu. Dönemin sanatçıları Paris’te bir yandan bu toplumsal bunalımları ve savaşın sebeplerini sorgularken bir yandan da geçmişin sanatına tepkilerini sürdürüyorlardı. Bu ortamda yeni bir sanatsal ifade biçimi arayışları sürerken avangart hareketin ilk örnekleri ortaya çıkmaya başlamıştır. Özellikle empresyonizm, sürrealizm, dadaizm ve soyut sanat akımlarının etkileriyle oluşan avangart sanat, sinema alanında ticari kaygıdan uzaklaşarak sanatsal kaygı taşıyan yaratımlarla kendine yön belirlemiştir. Parisli sinemacıların çıkardığı sinema dergilerinde fikirsel derinliklerini açığa çıkarttıkları yazılar yayınlaması, sinema kulüpleri kurarak sinemanın sanat olarak kabulüne yönelik adımlar atılmasıyla hem Fransız sinemasının hem de avangard sinema dilinin temelleri oluşmuştur.

Avangart sinemanın en önemli yazar ve yönetmenlerinden olan Germanie Dulac (1882-1942) sinema anlayışını şöyle açıklamaktadır; “Tekniği, görüntü ve sesin anlatımsallığını, yenilenmiş bir bakışın hizmetinde kullanarak yerleşik gelenek-

⁵⁵ Peter Burger, *Theory der Avantgarde*’ den Kovacs, *Modernizmi Seyretmek*, s. 27.

lerle bağıını koparmak, görsel ve işitsel alan içinde kalan yeni duygusal akortlar aramak.”⁵⁶ Dulac’a göre bir avangard film kalabalıkların zevkine yönelmeyi amaçlamaz. Hem saf düşüncenin kişisel bir manifestosu olduğundan bencil, hem de ilerlemenin dışındaki tüm öteki ilgi noktalarından yalıtılmış olduğundan özverilidir. Bu bağlamda Fransız Avangart sinemacıları yenilikçi çabalarıyla tanınan Sovyet yönetmenlerden ayıran en önemli fark bu anlayıştadır. Çünkü aynı sanatsal akım ve estetik kaygılardan etkilenmiş olmalarına rağmen Sovyet yönetmenler sinemaya daha siyasi bir işlev yükleyip geniş bir seyirciye hitap etmeyi hedeflemişlerdir.⁵⁷

Avangart filmlerde anlatıda farklı yaklaşımlar sergilenmesi neredeyse bir koşuldur. Öykü yerine biçim ve hareket aracılığıyla ifade arayan yeni anlayışlar geliştirmişlerdir. Bazen hafif bir öyküsü olan fakat kamera açılarının farklı kullanımının, yumuşak odaklanmanın ya da bindirme ve erimelerin kullanıldığı tekniklerle bu farklılıklar yaratılmıştır. Bazen de zaman mekân mantığını ortadan kaldırmışlardır. Rüya benzeri görüntü düzenlemeleri kullanarak gerçeküstücü eğilimleri söylemlerine dâhil etmişlerdir.

Empresyonistlerin bu adı almalarının en önemli nedeni, anlatıma büyük psikolojik derinlik kazandırmakla ve bir karakterin bilincini ortaya koymakla ilgilenmeleridir. Bu ilginin yönelimi psikolojik davranışlardan ziyade içsel aksiyondur. Abel Gance ve Louis Delluc gibi yönetmenler filmlerinde olay örgüsü zamanını ve özneliği yönlendirirler. Anıları tanımlamak için bir ya da birden çok geri dönüşler kullanırlar. Karakterin iç dünyasına, düşlerine, fantezilerine ve zihinsel durumlarına ısrarcı bir şekilde değinirler. İnsanın zihinsel durumlarını sinematografi ve kurgu aracılığıyla ifade etme yolları deneyerek, irisler, maskeler ve bindirme teknikleriyle düşünce ve duyguları aktarırlar.⁵⁸ Genel olarak avangart ve özellikle empresyonist filmlerin en bariz vasfının edebiyatı, oyuncuyu ve teleolojik bilincini merkeze alan dramaturgiyi model olarak benimseyen klasik-gerçekçi anlatım sinemasından uzaklaşarak, resmin

⁵⁶ Germaine Dulac, *The Avant-garde Cinema*, New York University Press, s. 141’den Abisel, *Sessiz Sinema*, s. 229.

⁵⁷ Abisel, *Sessiz Sinema*, s. 229-232.

⁵⁸ Bordwell-Thompson, *Film Sanatı*, s. 464, 465.

kendisine merkezi bir konum biçmesi olduğu görülmektedir.⁵⁹ Özellikle Dulac çizgi-ler, hacimler, yüzler, duygulara ve düşlere daha çok yer bırakmak üzere bunların temsili anlamlarından soyunarak kendi formlarının mantığı içinde, hiçbir tertip ya da plan olmaksızın doğrudan gelişmeleri gerektiğini söylemiştir.⁶⁰ *Madam Beudet'in Gülüşü* (Germaine Dulac, 1923) filmi kadın karakterin iç dünyası ve düşleri üzerine kurulmuş bir anlatı yapısı sergiler. Film, bir kumaş tüccarı ile yaptığı evlilikte sıkıcı bir rutinin içinde sıkışıp kalan Madam Beudet'in, gündüz düşleri sayesinde bu monotonluğu kırma çabasını anlatır. Düş dünyasının görüntülerindeki akış, bindirme ve kurgu teknikleri kullanılarak sağlanır. Düşlerinde gökyüzünde araba ile dolaşan Madam Beudet karakteri bazen de hiç sevmediği kocasını bir tenisçinin evden alıp götürmesini hayal eder. Yönetmen Dulac, "kendisine sık sık intihar şakası yapan kocasının ölümünü dileyen kadın karakter" vasıtasıyla modern zamanın orta yaşlı ve umutsuz kadın figürünü öne çıkarır ve modern kadının varlığına ilişkin eleştirel bir bakış sunar.

Freudyen psikanalizden etkilenen sürrealist ekol ise aklın kontrolünün olmadığı ve her türlü estetik ve ahlaki kaygının ötesinde olan bilinçdışını anlatılarında yansıtmaya çalışmıştır. Birçok sürrealist film aşırı derecede anti-anlatıdır ve nedenselliğin kendisine saldırarak gerçekçilikle savaşır. Bu filmler seyircinin aslında olmayan anlatıyı bulmaya çalışarak rahatsız olmasını ister. Bu sinema stili eklektik ve sürrealist resmin etkisi altındadır.⁶¹ Filmin biçimine dair birçok denemeler yapan kuramcı ve yönetmen John Epstein, yakın plan fotojeni çekimlerle nesnelere her seferinde yeniden anlam kazandığından bahsederek avangart anlatıya yeni bir boyut kazandırır. Şair ve yönetmen Marcel L'Herbier ise filmlerinde izlenimci ve simgeci yaklaşımlarla farklı dekor tasarımları deneyerek dekoratif sanat mozaikleri elde etmiş, görsel ustalıklarıyla kendine özgü bir tarz geliştirmiştir.

⁵⁹ Şentürk, "Avangart Sinema ve Empresyonizm", s. 160.

⁶⁰ Abisel, *Sessiz Sinema*, s. 233.

⁶¹ Bordwell-Thompson, *Film Sanatı*, s. 466.

2.5 Postmodern Anlatı

Kelime anlamı olarak modernizmden sonraki döneme gönderme yapan postmodernizm, modernizmin ortaya çıkardığı toplumsal yapı ve biçimde fiili bir çözümlenin başladığı noktada ortaya çıkan harekete verilen addır. Hareketin başlangıcını, Avangart dönemin sonlarına, ikinci dünya savaşından hemen önceki tarihlere götürebiliriz. Ünlü İngiliz tarihçi Arnold Toynbee, 1939'da yazdığı *Bir Tarih İncelemesi* adlı kitabının 5. Cildinde "modern dönem Birinci Dünya Savaşı ile son bulmuştur. Bundan sonraki dönem postmodern dönemdir ve iki dünya savaşı arası bu dönemin başlangıcı olmuştur"⁶² der. İşte bu şekilde postmodern ve postmodernizm terimleri de ilk olarak Toynbee sayesinde literatüre girmiş olur.

Tarihsel olarak bakıldığında, Frederic Jameson'ın ileri sürdüğü gibi, postmodernizm, askeri ve iktisadi Amerikan hakimiyeti akımının üst-yapısal ifadesi ya da en azından Avrupa-merkezciliğin sonu olarak da görülebilir.⁶³ Özellikle 60'li yıllarda kendisinden söz edilmeye başlanan bu hareket, 80'li yıllarda gündelik yaşamda bir kavram olarak kullanılmaya başlandı. Önceleri mimaride bir yöntem olarak yerini arayan kavram gitgide politik ve ekonomik bir yönetime sonra da eleştirel bir bakış açısına dönüşmüştür.

Kavrama yönelik düşünsel ve kültürel yaklaşımlara bakıldığında ise; Jean-François Lyotard'a göre postmodernizm, yeni bir bilgi biçiminden dünyaya bakmamız gereken dönem olarak görülebilir. Bu dönemde aydınların artık yapabilecekleri tek şey, hakikati söylemek, dünyayı kurtarmak vs. yerine yeni hamleler bulmak; küçük öyküler anlatma ve dinleme gücü edinmek; genelde de bilimsel bilginin, anlatıya dayalı bilgi karşısındaki ayrıcalıklı, üstün konumunun sona erdiğini kabul etmektir.⁶⁴

Kavramın kültürel tanımları ile ilgili Frederic Jameson şu şekilde bir çerçeve çizer. "Kültürde postmodernizm üzerine benimsenen her konum -ister savunma ister

⁶² Sıtkı M. Erinç, "Postmodernizm'in Tanımı", *Anadolu Sanat Dergisi*, Eskişehir 1994, Sayı: 2, s. 31.

⁶³ Necmi Zekâ, "Zekâ: Yolları Çatallanan Bahçe", *Postmodernizm: Jameson, Lyotard, Habermas*, (Der. Necmettin Zekâ), Kıyı Yayınları, 2.Bsk., İstanbul 1994, s. 10.

⁶⁴ Zekâ, "Yolları Çatallanan Bahçe", s. 26.

karalama olsun- aynı zamanda ve zorunlu olarak, bugün çokuluslu kapitalizmin doğasına ilişkin açık ya da örtük bir siyasal tavidir. Ve postmodernizmi bir üslup olarak değil de bir dizi çok farklı ama tabii özelliğın mevcudiyetine ve bir arada yaşamasına olanak tanıyan bir kavramla anlamak yani kültürel bir başat öge olarak kavramak zorunlu görünüyor”⁶⁵ diye belirterek kavramın içeriğini netleştirmektedir.

Sanatsal açıdan baktığımızda da Lyotard, postmoderni açıklarken “Postmodern, modernin içinde gösterilemeyecek olan şeyleri bizzat gösterimin kendinde öne çıkarandır, uygun formların tesellisi ile imkansızın nostaljisini hep birlikte yaşamaya elveren beğeni konsensüsünü reddedendir.; yeni gösterimleri, tadını çıkarmak için değil, ama gösterilemezin varolduğunu daha iyi hissettirmek için araştırandır” der ve postmodern sanatçıyı bir filozof konumuna sokar.⁶⁶

Postmodernist anlatı, postendüstriyel toplumun ürettiği bir anlatı şeklidir. Bu toplumda bireysellik giderek yok olurken özgünlük anlamını yitirmeye başlamıştır. İnternet, medya- televizyon ve sinemanın çağın gerçekliğini kurduğu, “seyreleyen” bireylerin ekran ve perdeden akan imge ve anlamlarla yaşamını düzenlediği bu postendüstriyel dönem, postmodern anlatının arkasındaki yapıyı oluşturur.

Postmodern anlatıya “çifte kodlama” olarak yansıyan en temel özellik, yüksek sanat ve popüler sanat arasındaki ayrımın ortadan kalkmasıdır. Postmodern estetik, sanat ve gündelik hayat arasındaki sınırı silerek her şeyin sanat olabileceğine dair bir iddiayı sanatsal alanda temel ilke olarak görmektedir. Bu ilke, her türlü faaliyetin sanatsal alanda kendine yer bulmasına yol açar ve böylece yüksek kültür ve kitle kültürü-popüler kültür arasındaki hiyerarşik ayrım çöker.⁶⁷ Postmodern anlatının eklektik ve çok sesli yapısı sayesinde hem azınlığa hem seçkine hem de popüler kültür kodlarına hitap eden bir anlam inşa edilerek farklılıklar öne çıkarılır.

⁶⁵ Frederic Jameson, “Postmodernizm ya da geç kapitalizmin kültürel mantığı”, *Postmodernizm: Jameson, Lyotard, Habermas*, s. 61-62.

⁶⁶ Jan François Lyotard, “Postmodern nedir sorusuna cevap”, *Postmodernizm: Jameson, Lyotard, Habermas*, s. 57.

⁶⁷ Ali Karadoğan, “Postmodern Sinema mı Film mi?” *İletişim Araştırmaları Dergisi*, Ankara 2005, Cilt: 3, Sayı: 1, s. 142.

Postendüstriyel dönemin kaotik yapısından beslenen postmodern anlatı, pastiş, parodi ve şizofreni gibi post modern kavramları da içerisinde barındırır. Pastic olü biçemlere öykünmedir.⁶⁸ *Bıçak Sırtı* (Ridley Scott, 1982) filmi bilim kurgu olmasına rağmen 1940'ların kostümlerini, ofislerini ve punk-rock saç stillerini birleştirerek kullandığı için klasik bir pastiş örneği sayılır. Parodi ise bu öykünmeye alaycı bir biçim ekler. *Büyük Lebowski* (Ethan Cohen, Joel Cohen, 1998) filmi eğlence endüstrisini ağır bir şekilde parodiler. Şizofreni, Psikanalist Lacan tarafından ortaya atılan bir psikolojik bozukluğu açıklayan terimdir. Lacan kısaca şizofreniyi “gösteren zincirinde ve bir söyleyiş ya da anlamı oluşturan birbirine bağlı sentagramatik gösteren dizilerinde bir kırılma” şeklinde tanımlar.⁶⁹ Birbirinden farklı olay ve nesnelere tekrar ve yeniden yan yana getirilerek hem zamanla hem de imgelerle oynayan postmodern anlatı, nostaljiye duyarlı öykü yapısıyla geçmiş ve geleceğe giderek şimdiyi yeniden kurguladığı gibi şimdiye yoğunlaşarak geçmişe ve geleceğe çağrışımında bulunabilir. Metne ya da karaktere şizofrenik bilişler (kırılmış zincirin ürettiği anlam, yapay ya da alternatif gerçeklik) yüklenerek anlatının içeriğine gerçeklik bağlamında müdahale edilebilir. *Dövüş Kulübü* (David Fincher, 1999) filminde gerçekliğin çarpıtılmış hali ve yanlış yerleştirilmiş kimliklerin içinde dolaşan şizoid bir karakter yansıtılır.

Rıdvan Şentürk postmodern anlatının seyirciye vaad ettiği estetik çerçeveden bahsederken aynı zamanda seyircinin konumuna dikkat çeker.

“Seyreden bireyler postmodern estetiğin şaşkırtıcı hareketler, beklenmedik karşılaşmalar, gerçeğin tabiatının problematizasyonu, libidinal sınır aşmaları ve seyir vasıtasıyla kendilerini hayrete düşürecek bir rüya gezisine davet ettiğini görürler. Bu estetikte eserler, türler, anlatım teknikleri, saçılmış mekanlar ve zaman birimleri tıpkı farklı gerçeklik düzeyleri gibi dil oyunlarını ihtiva eden bir diyalogda içiçe geçmiştir. Bu diyalogun devam edebilmesi için seyirci yorulmak

⁶⁸ Frederic Jameson, *Postmodernizm*, (Çev. Nuri Plümer-Abdülkadir Gölcü), Nirengi Kitap, 1. Bsk., Ankara 2011, s. 59.

⁶⁹ Jameson, *Postmodernizm*, s. 68.

bilmeyen bir hareketlilik içinde olmalı, seyretmeli, tecrübe etmeli ve bizzat kendini hadiseleştirmenin sanatın estetik tabiatını belirlediğini keşfetmelidir.”⁷⁰

Postmodern anlatının anlamlı ve bütünlüklü bir metin yerine daha çok yapı sökümlü uygulanmış öykü ve karakterler kullandığını görürüz. Öyküler de karakterler de parçalanmış ve çelişkili yapılarıyla karşımıza çıkar. Ana karakter zaafı olan (röntgenci, alkolik) fakat aynı zamanda iyi ve güvenilir bir erkek karakter olabilir. İki dünyada sıkışan, birileri tarafından yönlendirilen yahut sıradan bir insan gibi ağlayan erkek karakter kullanımı oldukça fazladır. Olay örgüleri, metinlerarası düzlemde inşa edilen anlamlarla “klişe” tabir edilen söylem biçimleriyle farklı metin ya da filmlerden toplanarak ortaya çıkmış “kolaj” bir yapıya sahip olabilir.

Postmodern anlatılarda “tesadüf” merkezi bir unsur olarak görülebilir. Fakat buradaki en temel fark tesadüfün postmodern kullanımının onun bir felaket değil ancak alternatif bir gerçekliğin tezahürü olmasıdır. Klasik anlatının sonunda izleyici “ne olduysa olması gerektiği gibi oldu” sonucuna varır. Modern anlatının sonunda “her şey çok farklı olabilirdi” der. Postmodern anlatı ise aslında aynı şeyin aynı anda nasıl farklı olabileceğini yani aynı öykünün farklı bir çeşitlemesini gösterir. *Ucuz Roman* (Quentin Tarantino, 1994) filminde tesadüf neredeyse tüm hâkim kuraldır. *Koş Lola Koş* (Tom Tykwer, 1998) filminde ise her şeyin öyküyü herhangi başka bir yöne döndürebilen tesadüflere bağlı olduğu aynı öykü modelinin alternatif versiyonlarından oluşur.⁷¹

Postmodern anlatıda anlatının merkezi sürekli değişebilir. Farklı karakterlerin biçimlendirdiği olay örgülerinden oluşan bir büyük temel öykü olabilir. *Bıçak Sırtı* (Ridley Scott, 1982) filminde karakterlerin hikâyelerini kendi merkezlerinden ayrı ayrı izleriz. Bu durum aynı zamanda seyirciyi özdeşleşme yapamadığı bir karakter yapılandırmasıyla karşı karşıya bırakır.

⁷⁰ Şentürk, *Postmodern Kaos ve Sinema*, s. 416.

⁷¹ Kovacs, *Modernizmi Seyretmek*, 84-85.

Postmodern anlatıda cinselliğin ve tutkuların metaya dönüştüğü, şiddet içerikli eril fantezi dünyasının ve eril korku kültürünün yeniden sunumunu seyrettiğimiz öykülere sık sık yer verilir. *Mavi Kadife* (David Lynch, 1986) *Temel İçgüdü* (Paul Verhoeven, 1992), *Vahşi Duygular* (David Lynch, 1990) gibi filmlerde bu temalar anlatıya işlenir.

Bert Olivier postmodern filmleri birleştirici ve yıkıcı türden filmler olmak üzere iki kısma ayırır. Olivier'e göre birleştirici türden filmler postmodernizmin yüzeysellik, çoğulluk gibi özelliklerini aşmayan, bu özellikleri sadece sunan filmlerdir. Bunlar, *Kayıp Hazine Avcıları* (Steven Spielberg, 1981), *Çin Mahallesi* (Roman Polanski, 1974), *Yıldız Savaşları* (George Lucas, 1980), *Temel İçgüdü* (Paul Verhoeven, 1992), *Özel Bir Kadın* (Garry Marshall, 1990), *Robocop* (Jose Padilha, 2014), *Genç Bekar Bayan Aranıyor* (Barbet Schroeder, 1992) gibi filmlerdir. Yıkıcı türden filmler ise tüm bu klişeliği ve heterojenliği sorgulayan filmlerdir. *Diva* (Jean- Jacques Beineix, 1981), *Montrealli İsa* (Dneys Arcand, 1989), *Bıçak Sırtı* (Ridley Scott, 1982), *Mavi Kadife* (David Lynch, 1986) gibi filmlerde bu sorgulamayı görürüz.⁷²

Sonuç

20. yüzyılın ikinci yarısında anlatıbilim bir bilim dalı olarak ortaya çıkmış ve bu alandaki gelişmeler özellikle 70'lı yıllardan itibaren bütün sosyal bilimlere içine alan bir etkileşimi de beraberinde getirmiştir. Önceleri yalnızca edebi anlatıların uyguladığı bir yöntem olarak kullanılan anlatısal yaklaşımlar, zamanla psikoloji, felsefe, sosyoloji, sanat tarihi, iletişim, ilahiyat, tıp ve yapay zekâ gibi alanlarda kullanılan ve uluslararası ölçekte yaygınlaşıp çeşitlilik kazanan bir yaklaşım olmaya devam etmiştir. Sinema sanatı ise özellikle kurmaca anlatının kavram ve kuramlarının bütün olanaklarını kullanmış, evrensel olarak rağbet gören bu dinamik alanı kendi bünyesine katmıştır. Bu bağlamda çalışma, güncel anlatı yapılarının kökeninde yatan geleneksel temeli araştırmış ve toplumsal değişimlerle şekillenen ana akım eğilimleri dönemsel olarak incelemiştir. Çalışmada anlatıların ortaya çıkışına denk düşen

⁷² Karadoğan, "Postmodern Sinema mı Film mi?", s.149.

toplumsal ve kültürel dinamikler tespit edilmiş ve ana akım anlatıların dönemlerinin etkilerini taşıdıkları görülmüştür. Sinemada kullanılan temel anlatı özellikleri ise yine dönemseller üsluplara uygun olarak aktarılmış ve birçok yönetmenin kendi tarzını ana akım anlatılar üzerinden oluşturduğu anlaşılmıştır.

Bilindiği üzere toplumsal yaşamdaki gelişim evreleri ve bu gelişimlerin anlatı formlarını yönlendirme stratejileri farklı dönemlerde farklı oluşum aşamalarından geçmiştir. Epik anlatı ile post modern anlatının ortaya çıktığı toplumsal koşullar ve anlatının sanata yansıma biçimleri birbirinden farklıdır. Toplumlar, anlatılar aracılığı ile tüm bu değişen koşullar karşısında yaşanan tecrübeleri içselleştirerek bir anlamda var olma mücadelelerini hayata ve sanata aktarmıştır. Film senaryolarında kullanılan öyküler, kimi zaman anlatı kuramcılarının teorilerini temel alırken çoğu zaman da tragedya, masalları, mitleri yahut toplumu derinden etkileyen edebi anlatıları örnek almıştır. Anlatının hayatımızda her zaman mevcut olduğu ve dünyayı anlamlandırma sürecimizde anlatılara ihtiyaç duyduğumuz düşünülürse; Anlatı formlarının toplumsal gelişme süreçleriyle interaktif bir ilişki deneyimlediği ortaya çıkmaktadır. Günümüz dünyasında sınırları belirlenmiş ana akım teoriler oluşmazken bu postmodern dünyanın sınırsız ihtimallere ve belirsizliklere açık olması ve medya araçlarındaki olağanüstü değişimlerin sonucu olarak artık hibrit anlatılar gibi karma yapılar ya da David Herman'ın deyişiyle “yeni/çoğul anlatılar” ortaya çıktığı görülmektedir. Bu bağlamda anlatı yapılarının temeline inerek bu yapıların köklenme süreçlerini takip etmek ve geleneksel unsurları ortaya çıkarmak, yeni ve özgün anlatı yapılarını inşa etmeyi kolaylaştıracaktır.

Kaynakça

Abisel, Nilgün, *Sessiz Sinema*, De Ki Basım Yay., Ankara 2014.

Avşar, Rasim Erdem, “Aklın “Aksesuar”ları: Gustav Freytag’ın Dramatik Yapısından Bir Dünya Tasavvuruna”, *Tiyatro Eleştirmenliği ve Dramaturji Bölümü Dergisi*, İstanbul 2019, Sayı: 28, s. 10.

Bordwell, David, Kristin Thompson, *Film Sanatı*, (Çev. Ertan Yılmaz-Emrah Suat Onat), De ki Basım Yay., Ankara 2012.

- Chatman, Seymour, *Öykü ve Söylem: Filmde ve Kurmacada Anlatı Yapısı*, (Çev. Özgür Yaren), De Ki Basım Yay., Ankara 2009.
- Cevizci, Ahmet, *Felsefe Sözlüğü*, Paradigma Yay., İstanbul 1999.
- Culler, Jonathan, *Yazın Kuramı*, (Çev. Hakan Gür), Dost Kitabevi Yay., Ankara 2007.
- Çiğ, Muazzez İlmiye, *Gilgames*, Kaynak Yayınları, yy. ty.
- Dervişcemaloğlu, Bahar, *Anlatıbilime Giriş*, Dergâh Yay., İstanbul 2016.
- Erinç, Sıtkı M., “Postmodernizm’in Tanımı”, *Anadolu Sanat Dergisi*, Eskişehir 1994, Sayı: 2, s. 31-45
- Ersümer, Ayşe, *Oluk Klasik Anlatı Sineması*, Hayalperest Yay., İstanbul 2013.
- Forster, E.M., *Roman Sanatı*, (Çev. Ünal Aytür), Adam Yay., İstanbul 1985.
- Homeros, *İlyada*, (Çev. Azra Erhat, A. Kadir), Can Yay. İstanbul 2008
- Jameson, Frederic, *Postmodernizm*, (Çev. Nuri Plümer-Abdülkadir Gölcü), Nirengi Kitap, Ankara 2011.
- Karadoğan, Ali, “Postmodern Sinema mı Film mi?”, *İletişim Araştırmaları Dergisi*, Ankara 2005, Cilt: III, Sayı:1, s.133-160
- Kovacs, Andras Balint, *Modernizmi Seyretmek*, (Çev. Ertan Yılmaz), De Ki Basım Yay., Ankara 2016.
- Manfred, Jahn, *Anlatıbilim: Anlatı Teorisi El Kitabı*, (Çev. Bahar Dervişcemaloğlu), Dergâh Yayınları, İstanbul 2012.
- Moran, Berna, *Edebiyat Kuramları ve Eleştiri*, İletişim Yay, İstanbul 1999.
- Mutlu, Erol, *İletişim Sözlüğü*, Bilim ve Sanat Yay., Ankara 1998.
- Platon, *Devlet*, (Çev. Sabahattin Eyüboğlu-M. Ali Cimcoz), Türkiye İş Bankası Kültür Yay., 20. Bsk. İstanbul 2010.
- Rıfat, Mehmet, *Gösterge Eleştirisi*, Kaf Yayıncılık, İstanbul 1999.
- Şentürk, Rıdvan, *Postmodern Kaos ve Sinema*, Avrupa Yakası Yay., İstanbul 2011.
- Şentürk, Rıdvan, “Avangart Sinema ve Empresyonizm”, *Global Media Journal Turkish Edition*, İstanbul 2012, Cilt: III, Sayı: 5, s. 142-175.
- Türk Dil Kurumu, *Güncel Türkçe Sözlük*, <https://sozluk.gov.tr/>, 19 Mart 2020.
- Ünal, Yörükhan, *Dram Sanatı ve Sinema- Klasik Anlatı Yapısının Kökenleri*, Hayalperest Yay., İstanbul 2015.
- Zekâ, Necmettin (Der.), *Postmodernizm: Jameson, Loyatard, Habermas*, Kıyı Yay., İstanbul 1994.