

ANLATICI KAVRAMI, SİNEMATOGRAFİDE ANLATICI TİPOLOJİSİ VE ÖRNEK ÇÖZÜMLEMELER

Mustafa Sözen *

ÖZET

Bu çalışmanın amacı, öykü anlatım aracı olarak sinematografide öykülemenin asal unsurlarından biri olan anlatıcı kavramının nasıl biçimlendiğini irdelemek ve örnek çözümler aracılığıyla bunun açılımını yapmaktır. Anlatıcı, öyküleme olayları, durumları, olguları anlatan, sanatçı ile okur/izleyici arasındaki 'sanal bir ara-kışı' olarak tanımlanır. Kurgu dünyanın içinde yer alan bu 'ara-kışı', olay, oluşum ve figürleri aktarma işlevini yerine getirirken değişik formlarda karşımıza çıkabilmektedir. Niteliği ne olursa olsun bütün anlatıların örtük bir dizge/sistem aracılığıyla oluşturulmasından dolayı; anlatı metinlerinin sistematik analizinde anlatıcı tipolojisinin saptanması asal unsurlardan biri olarak karşımıza çıkmaktadır; çünkü sanatsal okuma süreçlerinde, metnin yapısal boyutlarını tanımlayıcı (descriptive) okumalar yapmak, anlatının niteliğinin daha iyi tanımlanabilmesi için bir ön koşul gibidir.

Anahtar sözcükler: Anlatıbilim, anlatı, anlatım, sinematografik anlatıcı

THE NOTION OF NARRATOR, THE NARRATOR TYPOLOGIES IN CINEMA AND SAMPLE ANALYSES

ABSTRACT

Narrator is one of the main aspects of story telling. The aim of this work is to search on the way the narrator emerges as a story telling vehicle in cinematography and explain it with the samples. Narrator, can be described as a virtual person, mediates between the artist and the reader/spectator, tells about the happenings, situations and so on. This medium-person that exists in this virtual land can appear in different forms while it explains what was happening. Since all the narrations are made up of a covered systematics, description of the narrator typology is one of the main aspects on analysing the narrative texts. Because, descriptive readings of text structures is a necessary understand the type of narrative.

Keywords: Narratology, narrative, narration, cinematographic narrator

1. GİRİŞ

Öykülemeyi (narrating), anlatının (narrative) üretimi ya da anlatmak eylemi olarak tanımlarsak, o zaman bize kim ve nasıl anlatıyor sorularını bulmak zorunda kalırız. Bütün anlatı metinleri, temel olarak bir 'olay örgüsü (plotting)' ile bunu sunacak bir 'anlatıcıya (narrator)' dayanır. Bu iki unsur (olay örgüsü + anlatıcı) anlatıların olmazsa olmaz değişkenleridir.

Bir başka deyişle anlatıcı, bir anlatıda olayları okuyucuya/izleyiciye aktaran/anlatan kişi olarak öykülemenin ayrılmaz bir parçasıdır. Anlatıcılar, öyküyü anlatması için yazar tarafından seçilmiş, yaratılmış, kurmaca kişilerdir ve tıpkı öykü kahramanları gibi soyutlar, yaşanan gerçek dünyada karşılıkları yoktur.

Anlatıcıyı oluşturan unsurlar (narrative agents) içinde yer alan 'anlatıcı', kuşkusuz ki önem ve işlev bakımından öncelikli konuma ve ağırlığa sahiptir. Anlatılar mutlak olarak onun etrafında kurulur ve kurgulanır. O olmadan öyküleme yer alan oluşumları ve gelişmeleri anlatmak, olayları nakletmek ve olayların akışında rol alan figürleri tanıtmak mümkün olmaz; bir başka görevi de, konu ile izleyici arasındaki bağlantıyı kurarken, yapıtın biçimini geliştiren unsur olarak işlev görmesidir.

Anlatıcı olmadan anlatı yoktur. O, öyküyü isterse öyküyü zaman-dizimsel (chronological) ya da zamansal değişimler içinde (anachrony) aktarabilir; karakterlerin düşüncelerini gizler ya da açığa vurabilir. Bir başka deyişle anlatıcılar, anlatı dünyasının hem yapıcı hem de yansıtıcı unsuru olarak işlev görürler ve bundan dolayı

* Yrd. Doç. Dr., Akdeniz Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi

da anlatıcı, yazar ile okur arasındaki 'ara-kışı' olarak tanımlanırlar.

1.1 Çalışmanın Metodolojisi

Anlatıbilim'e (narratology) büyük katkılar getiren Gerard Genette, çözümleme metodolojisini metnin kendisiyle sınırlı tutarak, anlatı gerçekliğinin (narrative reality) üç yönünü birbirinden ayırt eder:

- Söylem (discourse) anlatının söylemini ya da metnin niteliğini tanımlar,

- Öykü (story) anlatının içeriğini, yani anlatı tarafından düzenlenen kronolojik olaylar düzenini tanımlar,

- Anlatım/anlatış (narration) anlatı eyleminin üretilme biçimini tanımlar.

Anlatı çözümlemesinde bu üçlü ayrışmaya oldukça sık başvurulur; daha doğrusu Genette'in getirdiği çözümleme metodolojisi, anlatı modülasyonunun (zaman, kip ve çatı) açıklanmasında yol gösterici olarak oldukça sık kullanılır. Genette, roman anlatısını esas almış ve onu 'zaman, kip ve çatı' olarak üç ana bağımsız değişkene indirgeyerek çözümleme metodolojisini geliştirmiştir (Henderson 1986: 2).

- Zaman (time) düzen, süre ve sıklık kavramlarını içerir ve anlatıyla öykü arasındaki zaman-sal ilişkilerle ilgilidir,

- Kip (mood) anlatının temsil edilmesinin (narrative representation) biçim ve dereceleriyle ilgilidir. Kipin ana alt kategorileri anlatı mesafesi (narrative distance) ve anlatı perspektifidir (narrative perspective),

- Çatı (voice) öykülemenin eylem kipiyle ilgilidir. Özne dendiğinde söz konusu olan yazar ya da yönetmenin kendi değil, öyküde kendini dile getiren öznedir.

Hemen belirtelim ki, Genette'in roman anlatılarına yönelik olarak kurduğu bu modellemenin sinematografik anlatılara doğrudan uygulanması pek de kolay olmamaktadır, çünkü kurgusal bir anlatı olarak filmsel metinler (iconic fiction/screen texts) ile yazınsal metinler (verbal fiction/written texts) arasında farklılıklar vardır. Bu nedenle Genette'in analiz değişkenlerinin film çözümleme uyarlamasında yeniden düzenlenmesi gerekmektedir. Fakat her ne

kadar farklılıklar olsa da, olaylar (events), olayların yinelenmesi (repetition), olay örgüsü (plot), kişiler (character) ve kişileştirme (characterization) gibi unsurlar her iki kurmaca yapıda da benzerlikler taşır ve bu nedenle sinematografik anlatılara da uygulanabilir. Bu uygulamadan elde edilen veriler de, sinematografik anlatının inşası konusunda bize farklı ve yeni okuma süreçlerinin olabileceğini gösterir. Bu argümandan yola çıkan bir dizi araştırmacı Genette'nin metodolojisini sinemaya uyarlayan kuramsal çerçeveler geliştirmişlerdir.

Sinema anlatıbilimi üzerine yapılmış araştırmaları baz alarak oluşturulan bu çalışmada; çözümlemesi yapılan filmlerin evren ve örneklemini, Nisan 2007'de gerçekleşen İstanbul Film Festivali'nin Ulusal Yarışma kategorisinde yer alan on altı filmde üçü olan Özer Kızıltan'ın 'Takva (2006)', Yüksel Aksu'nun 'Dondurmam Gaymak (2006)' ve Ömer Uğur'un 'Eve Dönüş (2006)' adlı filmleri oluşturmaktadır.

2. ANLATICI KAVRAMININ AÇINIMI

Anlatma esasına bağlı kurgusal anlatılarda olay ve/veya olaylar dizisi, ilk akla geldiği gibi yazar tarafından sunulmaz. Yazarın tasarladığı sanal bir kişi/varlık tarafından anlatılır ve o, metnin kurgusal inşasında belirleyici bir rol oynar; bu nedenle her yazar ifade etmek istediği düşünceye, anlatacağı olaya ve yapıtına vermek istediği şekle uygun olan anlatıcı(lar) yaratmak zorundadır.

2.1. Yazar-Anlatıcı İlişkisi

Amerikalı yazar P. Auster, Le Monde gazetesinde kendisiyle yapılan bir söyleşide şöyle der: "Romanlarda beni büyüleyen bir şey var. Kitabın kapağında bir isim görürüz, bu yazarın adıdır. Ancak kitabı açarız ve konuşan sesi değildir, bu anlatıcının sesidir. Bu ses kime aittir? Eğer birey olarak yazarın sesi değilse, yazarın sesidir, yani bir kurmacadır (Kıran ve Kıran 2003: 95).

Bir anlatının olabilmesi için bir anlatıcının ve bir de örtük okuyucunun bulunması gerekir ve bunlar bir metinde kendi yerlerine geçen temsilciler (agent) tarafından ifade edilir. Bir öyküyü yazan, metni üreten onun yazarıdır, yazılan eseri belli bir anda ve belli bir yerde okuyan ise okuyucudur ve bunlar gerçek

kişilerdir; oysa ‘anlatıcı’ ve ‘örtük okuyucu’ bir anlatının gerçekleştirilmesi için düşünülmüş sanal ara-kişilerdir (Lothe 2000: 16).

Wayne Booth tarafından insan biçimli varlık olarak kabul edilen ve genellikle ‘yazarın ikinci ben’i olarak tanımlanan örtük yazar, bütün olarak eseri kapsayan bir bilinçlilik hali olarak düşünülür. Şüphesiz böyle bir yapının yaratıcısı gerçek yazardır. Örtük yazar okuyucu tarafından yeniden yaratılır. Burada psikolojik bir karışıklık da içeren gerçek yazar, örtük yazar ilişkisine temas etmek gerekirse, ikincisi, yani örtük yazar genelde, bir kurgu anlatının gerçek yazarından ‘moral ve zeka standartları açısından’ daha üstündür. Gerçek yazar nesnel hayatın sınırları içerisinde kalmak zorunda iken, örtük yazar kendi varlığını da kurmacanın içinde oluşturarak daha geniş bir vizyona sahip olabilir, yazardan daha akıllı, daha duyarlı, yerine göre daha duygulu, hatta daha yetkin ve daha seçkin birisi olarak var olabilir (Demir 1995: 26-27).

Bazı anlatılarda yazar ile anlatıcı birbirine çok benzer ve okur bunu kolayca fark edemeyebilir. Bir anlatının somut olarak var olan yazarı, anlatının anlatıcısıyla hiçbir bakımdan karıştırılmamalıdır. Anlatıcının kişiliği, kendisine kişilik kazandıran yazarın kimliğinden farklıdır, sözgelimi bir romanın yazarı kadın, anlatıcısı da erkek olabilir ya da bunun tam tersi (Kıran ve Kıran 2003: 96).

2.2. Anlatıcının İşlevleri

Herhangi bir anlatıdaki anlatıcı salt olayları aktaran değil, belirli işlevleri yerine getiren bir varlıktır. Gerard Genette anlatıcının işlevlerini ‘mesafe’ kavramını temel alarak, beş alt başlıkta sıralamıştır.

-Öyküleme işlevi (narrative function): Bu, temel bir işlevdir. Her anlatıda bu rol, anlatıcı tarafından yerine getirilir;

-Yönlendirme işlevi (directing function): Anlatıcı, metniyle ilgili yorum yapmak için öyküyü yarıda kestiği zaman yönlendirme işlevini kullanmış olur;

-Bildirişim işlevi (communication function): Anlatıcı, okuyucuya hitap ederek onunla ilişki kurmaya çalışır;

-Doğrulama işlevi (testimonial function): Anlatıcı, öykünün doğru olduğunu, olayların ve bilgi kaynaklarının güvenilir olduğunu onaylar;

-İdeolojik işlevi (ideological function): Anlatıcı, bilgi vermek ya da bilgece yorumlar yapmak için öykünün doğrudan içine girerek açıklamalar yapar (Genette 2005: 129).

2.3. Modern Anlatılarda Anlatıcı Tipolojisi

Bir anlatıda anlatıcının yokluğu söz konusu olamaz, ancak konumu, düzeyi ve işlevi değişken olabilir. Geleneksel romanda öyküleme ‘anlatma’ ağırlıklı sunulurken, modern romanda ‘gösterme-anlatma’ ağırlıklı olarak sunulur. İlkinde anlatıcı ön plandadır ve konum olarak ‘eser’ ile ‘okuyucu’ arasında yer alır. İkincisinde ise, anlatıcının varlığı en aza indirilir ve olaylar, tıpkı tiyatrodaki olduğu gibi, ‘sahne’ tekniğiyle verilir; hazırlanan mizansenlerle kişilerin kendilerini tanıtmalarına imkân hazırlanır.

Bu uygulama sonucunda geleneksel romanda anlatıcının tanrısal konumu (olympian position) büyük ölçüde beşeri konuma indirgenir. Değişen konum, anlatıcının varlığını ve sesini zayıflatırsa da, romanı güçlendirir. Modern romanın insan gerçeğini anlatmada daha başarılı olmasını, biraz da burada, söz konusu değişimde aramak gerekir. Bu değişimde ‘çoğul bakış açısı’nın (multiple focalization) önemli bir rolü vardır. Örneğin çoğul bakış açısı olarak Adalet Ağaoğlu’nun ‘Bir Düğün Gecesi’ adlı romanında bağımsız iç monologlar aracılığıyla kurgulanan ‘bilinçakımı’ tekniği kullanılmıştır. Aynı tekniği Oğuz Atay’ın ‘Tutunamayanlar’ adlı romanında da görmekteyiz. Fakat her iki romanın anlatıcı tasarımı bir diğerinden farklıdır: Bir Düğün Gecesi’nde anlatıcı olabildiğince siliktir, yerini yalnızca birinci kişi ağzından ve sessiz olarak içten konuşan karakterlere bırakmıştır. Tutunamayanlar’daki anlatıcı ise, üçüncü kişi ağzından ama karakterin kendi bilincinden geçiyormuş gibi konuşmaktadır (Tekin 2002: 29).

2.4. Anlatıcının Bakış Açısı

Bakış açısı (point of view) kavramını açıklayabilmek için anlatı perspektifi (narrative perspective) kavramını tanımlamamız gerekir: Anlatıdaki sesle (voice), anlatının perspektifi farklı kavramlardır. Anlatı perspektifi,

anlatıcının benimsediği bakış açısıdır; Genette bunun için ‘odaklanma’ (focalization) terimini kullanır. Anlatıcı, sahip olduğu bakış açısı içinde öykü dünyasından tercihine göre bir alan sınırlaması yapar.

Bakış açısı terimi temel olarak iki ayrı unsura gönderme yapar: Birincisi bakışın ‘şey’lere olan uzaklığı, ikincisi ise bakış noktasının sahip olduğu düşünsel konum (mental position). İlki, anlatıcının, ikincisi ise izleyicinin anlatıya karşı mesafesi ve zihinsel duruşunu ifade eder (Chatman 1990:139). Hemen belirtelim ki, bir anlatımın yapısal omurgasını oluşturan anlatıcı ile bakış açısı kavramları birbirleriyle ilintili olsalar da aralarında oldukça belirgin fark vardır. Genette şu iki soruyu sorarak anlatıcı ile bakış açısını/odaklanmayı net bir şekilde birbirinden ayırır: Anlatıda ‘kim konuşuyor’ sorusunun yanıtı bizi anlatıcıya götürürken, ‘kim algılıyor ve görüyor’ sorusunun yanıtı bizi bakış açısına götürür.

Bakış açısı öyküdeki olayların okuyucuya kimin gözünden ve ağzından ulaştığı sorusuyla ilgilidir. Anlatıcı, metin aracılığıyla sunduğu olay, kişiler ve mekan ile ilgili unsurları kendine özgü bir bakış açısından aktarır. Bunun anlamı, anlatıcının öykü dünyasından sahip olduğu bakış açısına göre seçimler yaparak anlatımını kurmasıdır. Bu seçme işi, anlatılan olay ve ifade edilmek istenen anlatı mesafesiyle yakından ilgilidir.

Anlatıcı, öyküdeki olayları isterse yansız, nesnel anlatır, bildiği, tanık olduğu kadarını gösterir, kimi ayrıntılara ışığı bolca düşürerek ilginizi oralara çekmeye çalışır. Bazen, bakışlarını dış dünyadan iç dünyaya çevirerek iç dünyayı daha iyi yansıtmak için dilini ve anlatımını bir kamera gibi kullanır. Bazen de mağrur, heybetli, okurun kendisine adeta tapınmasını isteyen, öykünün dünyasındaki her şeye hükmeden bir edayla anlatır. Bu bakışta bilme konusunda sınırsız bir özgürlüğe sahiptir. Sözelimi, birinin aklından geçenleri anlatarak daha geniş bir ruhsal ortam kurabilir ve böylece dünyaya, o kişilerinin gözünden bakmamızı sağlayabilir (Boynukara 1997: 31).

2.4.1. Slant ve Filtre

Seymour Chatman, bakış açısı kavramını Genette'nin tanımlamasından farklılaştırır, onu ikili bir yapıya oturtarak ‘slant’ ve ‘filtre (fil-

ter)’ terimleriyle kavramlaştırır. ‘Coming to Terms’ başlıklı kitabında bunu şöyle açıklar: “Bakış açısı terimini daha iyi anlamak için iki boyutta ele alınmalıdır: ‘Anlatıcının bakış açısı’ ve ‘karakterin bakış açısı’. Buradan yola çıkarak anlatıcının konumunu ve diğer zihinsel/düşünsel yaklaşımlarının söylem içindeki işlevlerini tanımlamak için ‘slant’ (1) terimini öneriyorum. Öykü dünyası içindeki karakterin deneyimlerini daha geniş bir perspektif içinde yer alan zihinsel olayları algılayışını, duygularını, anılarının aktarımını ise ‘filtre’ terimiyle karşılıyorum. Slant, anlatıcının psikolojik, sosyolojik ve ideolojik duruşunu gösteren bir yapıyı içerirken; filtre, karakterin bilincini, algısını, duygulanımını, olaylardan çıkardığı deneyimlerini içerir. Bu iki terim, Genette'nin ‘kim konuşuyor’, ‘kim görüyor’undan ayırt edici özelliklere sahiptir. Benim görüşüme göre, karakter öykü dünyasında önemli bir yeri işgal eder ve olaylar onun algısıyla sunulur, anlatıcı ise sadece olayları aktarır” (Chatman 1990: 143-45).

3. YAZINDA ANLATICI TİPOLOJİSİ

Anlatıcının, ‘anlatı’ işini gerçekleştiren, hikâyeyi okuyucuya sunan kişi olduğunu söylemiştik. Sözelimi bir romanda ‘sesini duyduğumuz’ ilk kişi odur. O, kurmaca metinlerin sesi konuşanıdır. Sesini duyduğumuz bu ilk kişi, roman kahramanlarından biri de olabilir. Ayrıca bu kişinin, mutlaka insan olması da gerekmez. Kişilik kazandırılmış her hangi bir varlık da aynı rolü üstlenebilir ve bu durum anlatıcının önem ve işlevine gölge düşürmez. Bu anlamda, bir romancının önünde duran ve çözülmesi gereken ilk sorun, öyküyü sunacak figürün (anlatıcının) hangi ‘şahıs zamiriyle’ temsil edileceğidir. Öykünün sağlıklı bir şekilde sunulması, büyük ölçüde, bu sorunun çözülmesine bağlı olacaktır; çünkü anlatıya canlılık kazandıran diğer unsurlar, anlatıcının işleviyle kıyaslandığında, neredeyse birer ayrıntıya dönüşmektedir (Tekin 2002: 25).

Yazınsal metinlerde fakat özellikle roman sanatı bağlamında üç anlatıcı tipinden ve bunların alt ayrımlarından söz edilebilir:

A. Birinci kişi anlatıcı (benöyküsel anlatıcı): Öykü, olayı bizzat yaşamış bir kişi tarafından anlatılır. Yazınsal metinlerde başvurulan en eski ve en yalın anlatıcı türüdür. Anlatıcı, çevresindeki kişileri, bu kişilerin duygu ve düşün-

ce evrenlerini kendi gözüyle görür ve kendi gözüyle tanıtır. Okur'un birinci kişinin ağzından sunulan kurmaca evrenin içine doğrudan girmesinden dolayı bu tekniğin çekici bir yanı vardır; çünkü 'gösterme'nin egemen olduğu bu konumda, roman kahramanı anlatıcıyla özdeşleştiği için gerçeklik duygusu artmaktadır. Benöyküsel anlatıcı iki konumda bulunabilir:

- Kahraman birinci kişi anlatıcı: Öykü kahramanı olayları doğrudan kendisi anlatır. Bir başka deyişle okuyucu, olayı ve/veya oluşumları yaşayan kişiden dinler. Bu da, öyküye canlılık ve inandırıcılık kazandırarak okuru içine alır.

- Gözlemci birinci kişi anlatıcı: Bu anlatıcı da olayları 'ben' diye anlatır, ama öykünün ana kişisi değildir, yalnızca bir gözlemcidir; ne öyküyü ne de öykü kahramanlarını etkiler. Kimi zaman ikinci dereceden bir kahraman olarak öyküde yer alabilir. Gözlemci anlatıcının bakış açısı, -belgesel roman türünde olduğu gibi- olayları ve olaylar içinde yer alan kişileri bir kamera tarafsızlığıyla izler, onların geçmişleri, ruh halleri, zihinlerinden geçirdikleri vb bilgileri vermeksizin sadece yaptıklarını gözler önüne serer. Okuyucuda nesnellik izlenimi yaratılmak istenildiğinde kullanılır.

B. İkinci kişi anlatıcı (senöyküsel anlatıcı): Anlatıcının bir ikinci kişiyi muhatap aldığı anlatım biçimidir. Senöyküsel anlatıcı, çok yaygın ve temel bir anlatıcı biçimi olmayıp, çok az kullanılan marjinal bir anlatıcı örneğidir ve bunun nedeni de romancı için anlatım kurgusunda sınırlayıcı bir nitelik taşımasıdır. Başarılı örnekleri çok azdır; uygulamada daha çok diğer anlatım biçimleri içinde bölümler olarak kullanılır.

C. Üçüncü kişi anlatıcı: Esnek yapısının getirdiği imkânlar nedeniyle en yaygın kullanımı olan anlatıcı tipidir. Anlatıcının tutumuna bağlı olarak üç alt ayırma uğrar:

- Tanrısal (omniscient/omnipresence) üçüncü kişi anlatıcı: Anlatıcının her şeyi bilen bir yaklaşımı vardır. Öykü kişilerinin düşüncelerini, ruhsal durumlarını, geçmişlerini ve geleceklelerini bilir, her zaman ve her yerdedir. Kısacası her şeyin tüm ayrıntısını, görünen ve görünmeyen yönlerini bilebilme gücüne sahiptir ve ayrıca da alabildiğince özgür olup anlattıkları üzerinde yorumlar da yapabilir.

- Gözlemci (neutral): üçüncü kişi anlatıcı: Tanrısal anlatıcının bu sınırsız bilgisi okuyucunun öykünün gerçekliğine olan inancını sarsar; çünkü anlatıcı olayı yaratmış olduğunu okuyucuya hissettirmektedir. Bu sakıncayı elemine etmek için, anlatıcının olay ve kişilerin gerisine çekildiği bir anlatım modeline gidilir. Burada anlatıcı kendini daha az belirgin hale getirerek, gördüğünü duyduğunu nesnel ve yansız bir biçimde anlatmaya çalışır. Kişilerin düşünceleriyle ilgili bilgilere ve öznellerine yer vermez. Kişilerle birlikte her yere gider, onları yakından izler; ancak gördüklerini kaydeder ve yansıtır. Kişilerin davranışları üzerinde yorumlamalara gitmez; iç dünyalarına eğilmez. Sözcüğün gerçek anlamıyla nesnel bir tutum içindedir.

- Kahraman (personal) üçüncü kişi anlatıcı: Anlatıcı sanki anlattığı kahramanın kimliğine bürünmüş gibidir. Kahramanın düşündüğü ve hissettiği şeyi anlatır. Okur, her şeyi o kahramanın gözüyle görür, onun düşünce ve heyecanlarını paylaşır ve ancak onun bilebildiği kadarını bilir.

Genette'e göre anlatıcı üzerine tam bir çözümleme yapabilmek için öncelikle, 'anlatı düzeyi' ile 'anlatıcının düzeyi' karşılaştırmalı, sonra da anlatının içeriğiyle anlatıcı arasındaki ilişki irdelenmelidir. İlk olarak anlatıcı ve anlatı düzeyi arasındaki ilişkiye bakalım: Burada, belirleyici olan, anlatıcının anlatının içinde mi yoksa dışında mı olduğudur. Öyleyse anlatıcıları önce, 'metin içi' ve 'metin dışı' anlatıcı olarak iki temel yapı içine indirgeyebiliriz:

Gerard Genette'in belirttiği gibi; her öyküleme, tanımı gereği, gücül olarak tekil birinci kişi ağzından verildiğine göre, bu durum ayırıcı bir özellik sayılmaz, önemli olan, anlatının özöyküsel (yani anlatıcının anlattığı öyküde kişi olarak da yer aldığı anlatı) mı yoksa yadöyküsel (yani anlatıcının anlattığı öyküde yer almadığı anlatı) mı olduğunu bilmektir (Yücel 1995: 30). Anlatıcı, kendisiyle ilgili bir anlatıda bir tanık olarak da bulunabilir, bir ana kahraman olarak da. İşte burada, bir alt sınıflama daha yapılarak 'özöyküsel anlatı' ve 'benöyküsel anlatı' olarak farklı tanımlamaya gidilebilir:

Tablo: 1

Anlatıcı tipolojisi	Tipolojinin açıklanması
Metin dışı anlatıcı dışöyküsel (extradiegetic) anlatıcı	Anlatıcı anlattığı öyküde yer almaz, öykünün dışındadır. Metin dışı anlatıcı, sadece yine metin dışı olan bir anlayana hitap eder. Böylece, anlatıcı ile okur arasındaki mesafe yok olur ya da alabildiğince azalır. Buna yadöyküsel (heterodiegetic) anlatı modeli denir
Metin içi anlatıcı İçöyküsel (intradiegetic) anlatıcı	Anlatıcının öyküde bir karakter olarak yer aldığı anlatıdır. Burada anlatıcı ya öykünün ana kahramanıdır ya da bir gözlemci konumundadır. Bunlar, genellikle 'ben' anlatılarıdır. Böyle bir anlatıda anlatıcı okuyucuya değil, bir anlatan ya da dinleyene hitap eder. Böylece okuyucu ile anlatıcı arasında belirgin bir mesafe duygusu yaratılabilir. Buna benöyküsel (autodiegetic) anlatı modeli denir

Tablo: 2

Anlatı modeli	Anlatı-anlatıcı ilintisi
Benöyküsel (autodiegetic) anlatı	Anlatıcının bizzat kendisinin de içinde bulunup öykünün örülüşünde işlevi olduğu öyküler benöyküselidir. Cümlelerinde hangi kişi ve zaman kipi kullanırsa kullansın, öykünün hem kişisi hem de anlatıcısıysa, o öykü benöyküselidir. Anlatıcının, söz konusu edilen olayları belli bir ölçüde ya da tümüyle yaşamasının veya belli bir ölçüde ya da tümüyle düşlemiş olmasının bir önemi yoktur. İster yaşanmış, ister düşünmüş, ister anımsanmış, ister uydurulmuş olsun anlatıcının kişiler arasında yer aldığı ve olaylar düzeyinde belirleyici bir işlevi bulunduğu zaman anlatı benöyküsel olarak tanımlanır (Yücel 1995: 31).
Özöyküsel (homodiegetic) anlatı	Anlatıcı, bir öykü kişisi olarak anlatıda yer alır; kimi parçalarda oldukça önemli bir kişi olduğu bile söylenebilir (kahramanın en yakın arkadaşı vb). Özöyküsel tür içinde de en azından iki çeşit anlatıcı ayırt edilir. Birinde anlatıcı anlatısının kahramanıdır; diğesinde ise, anlatıcı ikincil bir rol oynar. Bu rol, bir gözlemci, bir tanık rolü olabilir (Yücel 1995: 32).

Şimdi bu yapıları daha ayrıntılı hale dönüştürelim:

Tablo:3

Anlatıcı tipolojisi	Tipolojinin açıklanması
Metin dışı-öykü dışı anlatıcılı metinler: dışöyküsel-yadöyküsel (extradiegetic-heterodiegetic)	Bu durumda, birinci anlatıcı, bir şahıs olarak doğrudan yer almadığı bir öyküyü anlatır. Dışöyküsel-yadöyküsel anlatıcı, içinde olmadığı öyküyü birinci ağızdan anlatır.
Metin dışı-öykü içi anlatıcılı metinler: dışöyküsel-özöyküsel (extradiegetic- homodiegetic)	Bu durumda, birinci anlatıcı, şahıslarından birisi olduğu bir öyküyü anlatır. Dışöyküsel-özöyküsel anlatıcı, kendi öyküsünü birinci ağızdan anlatır.
Metin içi-öykü dışı anlatıcılı metinler: içöyküsel-yadöyküsel (intradiegetic- heterodiegetic)	Bu durumda ikinci anlatıcı içinde yer almadığı bir öyküyü anlatır (Örn. Binbir Gece Masaları'ndaki Şehrazat). İçöyküsel -yadöyküsel anlatıcı, içinde olmadığı öyküyü ikinci ağızdan anlatır.
Metin içi-öykü içi anlatıcılı metinler: içöyküsel- özöyküsel (intradiegetic- homodiegetic)	İkinci anlatıcı doğrudan içinde yer aldığı bir öyküyü anlatır. İçöyküsel-benöyküsel anlatıcı, kendi öyküsünü ikinci ağızdan anlatır.

4. SİNEMADA ANLATICI TİPOLOJİSİ

Sinemada anlatıcı tipolojisini belirlemek oldukça güç bir işlem, çünkü sinematografik anlatıcı oldukça karmaşık bir yapı içinde karşımıza çıkmaktadır. Bunun iki nedeni var: Birincisi sinemanın kurgusal bir anlatı olarak bir dil olup olmadığı sorunsalı, diğeri ise film- sel metinlerin yazınsal metinlere göre oldukça farklı bir inşa biçimine sahip olmasıdır.

Birçok kuramcı sinemanın bir dil (language) olmayıp, bir tür dilyetisi (langage) ya da başka deyişle semiotik bir yapı olduğunu öne sürmektedir. Bunların en önemli isimlerinden biri olan Christian Metz, 1970'lerin ortalarında yazdığı *Modern Cinema and Narrativity* (Sinema ve Anlatımsallık) adlı makalesinde, işe önce, 'İyi bir yönetmenin kendine özgü bir sinema dili vardır' fikrini çürütmekle başlar. Ona göre film dili diye bir şey yok, film grameri vardır. Dil başka bir şeydir, sinema başka bir şey. "Dil ile sinemanın tek ortak noktası her ikisinin de bir grameri olmasıdır. Film gramerinin kuralları da sinemanın ilk 10 yılında oluşturulmuş ve bu iş tamamlanmıştır. Bütün yönetmenler aynı temel grameri kullanmak zorundadır. Dolayısıyla sinema sanatının tek bir grameri vardır. Ama bu grameri oluşturan öğeleri farklı bir şekilde kullanabilir, kendinize özgü bir anlatımsallık kurabilirsiniz" der. Metz'e göre, sinema tarihi, gramerin anlatım gücünün, ani anlatımsallığın gelişmesinden başka bir şey değildir (Şenyapılı 2002: 44). Yani sinema dil merkezli geleneksel anlatıcı modellerini içermeyen bir yapılanmaya sahiptir. Bu argümandan yola çıkan kuramcılardan bir diğeri olan David Bordwell de filmin bir anlatım/anlatış (narration) olduğunu fakat bir anlatıcıya (narrator) sahip olmadığını söyler (Bordwell 1985: 61-62).

Seymour Chatman, Jacop Lothe, Robert Burgoyne, Manfred Jahn gibi sinema anlatıbilimi üzerine çalışma yapanlar ise sinematografik anlatıda anlatıcı unsurunun bulunduğunu fakat bunun yazınsal metinlerdeki anlatıcıya benzediğini savunurlar. Onlara göre filmsel iletişim, görüntü ve ses gibi iki ana kanal ve bu kanalların alt dallarının organizasyonu ile oluşan bir yapılanmayla üretilmekte; anlatıcı da bu çoklu bileşenin içinde oluşturulmaktadır.

Bu yapılanma, yazınsal anlatılardaki 'üçüncü kişi' anlatımına daha yakın duran bir anlatıcı tipolojisidir. Aralarındaki en büyük fark ise, yazınsal anlatılarda üçüncü kişi anlatıcı tasarım olarak bir insandır, belirli duygulara, duyarlılıklara sahiptir ve anlatımını sözel olarak (bilgi verici, yorumlayıcı vb. biçimlerde) yapar. Sinemasal anlatıcı ise birbirinden oldukça farklı çok sayıda mekanik ve teknik unsurun bileşiminden oluşmaktadır; yani filmde süreç içinde kişiselleşerek vücut bulan bir anlatıcı bulunmamakta; somutlaşmış bir figür yerine, kurgu, ışık, yorumlayıcı müzik gibi sinematografik araçlar, anlatıcı kavramı içinde yer alan unsurlar olarak karşımıza çıkmaktadır. Eş deyişle anlatıcı, karmaşık sinematografik araçların bileşiminden oluşan tümleşik bir yapılanma içinde var olmaktadır (Lothe 2000: 30).

Chatman sinemasal anlatıcıyı oluşturan bileşenleri 'görüntüsel kanal' ve 'işitsel kanal' olarak önce ikiye sonra da onları alt dallara ayırarak şu şekilde gösterir:

A. Görüntüsel Kanal

1. Görüntünün Niteliği

1a) Sahnelerin görüntüsel tasarımı

1b) Sahnelerin yerleşimi/konumlandırılması ve mekân tasarımı

1c) Oyuncuların niteliği (dış görünüşleri, davranış biçimleri vb.)

2. Görüntünün Oluşturulması

2a) Sinematografik kurulum (ışık, renk, kamera, mizansen vb.)

2b) Kurgusal kurulum (ritm, tempo)

B. İşitsel Kanal

1. Sesin Niteliği

1a) Efekt

1b) Söz/konuşma

1c) Müzik

2. Sesin Kaynağı

2a) Ekran içi

2b) Ekran dışı (yorumlayıcı ses, uzaktan gelen ses vb.) (Chatman 1990: 135).

Bu bileşenlerden yola çıkan Chatman, öyküyü sunan ve söylemi düzenleyen anlatıcı ile öykü ve söylemin sahibini ayırt etmemiz gerektiğini de vurgular. O halde yazınsal metinlerin yazarına (yaratıcısına) karşılık gösterebilecek olan figürün sinemadaki karşılığı nedir sorusuna, onun da tıpkı sinemasal anlatıcı gibi birden fazla bileşenden (co-creative) yani, senaryo yazarı, yapımcı, oyuncular, görüntü yönetmeni vb. unsurlardan oluştuğunu söyler (Lothe 2000: 31).

Manfred Jahn sinematografik anlatıcıyı, ‘perde içi anlatıcı (on-screen narrator)’, ‘perde dışı anlatıcı (off-screen narrator)’ ve karma anlatıcı (mixed narrator) olmak üzere üç şekilde tasarılar. Her üçü de bir şeyler anlatır fakat sadece perdede görünenler olayların ve eylemlerin bir parçasıymış gibi konuşur; bu anlatıcı, kişi olarak perdede doğrudan görünür, izleyiciyle konuşur, yaptığı hareketleri gösterir veya söylemini doğrudan sunar. Perde dışı anlatıcı perdede görünmeksizin anlatısını durumlar, eylemler olaylar aracılığıyla aktarır. Karma anlatıcı ise, perde içi anlatıcı ve üst ses anlatıcının birlikte kullanımınıdır. Örneğin kamera yakın çekimde bir kişinin elindeki okul yıllığını gösterir; üst ses duyulur; sonra zoom ile yıllıktaki fotoğrafların birisine odaklanılır; flashback ile

fotoğraftaki görüntü hareketlenir ve öykü başlar (Jahn 2003: 9).

Jahn’ın yaptığı bu ayrımılamayı Robert Burgoyne daha da ayrıntılı bir biçime dönüştürür. O, sinemanın iki temel anlatıcı tipolojisine sahip olduğunu söyler: İlk tipoloji, öykünün filmdeki bir karakter tarafından anlatılmasıdır. Bu tıpkı yazınsal metinlerdekine benzer şekilde içöyküsel (intradiegetic) anlatıcı olarak tanımlanır. Burada karakter anlatıcı doğrudan kendi öyküsünü anlatabilir ve perdede görünebilir. Bu duruma özöyküsel (homodiegetic) anlatıcı denilir. Anlatıcı olan karakter perdede görünmüyorsa buna da yadöyküsel (heterodiegetic) anlatıcı denilir. Sinemasal anlatılarda anlatıcının bizzat yer aldığı filmler çok azdır. Örneğin Carlos Saura’nın bir Flamenko dansının sahneye koyuluşunu anlatan filmi ‘Salome (2002)’de anlatıcı zaman zaman görüntüye gelerek, oyuncuların neler yapacağını anlatır, oyuncular da bazen rolden çıkarak oyuncu olarak dans gösterimine nasıl hazırlandıklarını anlatırlar. Diğer anlatıcı tipolojisi ise, herhangi bir kişiye yaslanmadan görüntü ve ses kanallarını oluşturan unsurların bileşimiyle oluşturulan anlatıcıdır. Bu da yazınsal metinlerdekine benzer olarak dışöyküsel (extradiegetic) anlatıcı olarak tanımlanır (Burgoyne 1992: 96).

Tablo:4

Anlatıcı tipolojisi	Tipolojinin açıklanması
Perde içi anlatıcı (on-screen narrator)	Anlatıcı, öyküde bir karakter olarak doğrudan perdede görünür ve olayların ve eylemlerin bir parçasıymış gibi konuşur; izleyiciyle konuşur, yaptığı hareketleri gösterir veya söylemini doğrudan sunar.
İçöyküsel anlatıcı (intradiegetic narrator)	Burada anlatıcı ya öykünün ana kahramanıdır ya da bir gözlemci konumundadır. Bunun etkisi anlatıcı ile izleyici arasında bir mesafe duygusu ortaya çıkarmasıdır.
	Eğer anlatıcı öykünün ana kahramanı olarak öyküsünü anlatıyorsa buna benöyküsel (autodiegetic) anlatıcı denilir.
	Eğer anlatıcı ana kahraman değil de ikincil bir figürse buna senöyküsel anlatıcı denilir. Sinemada çok az kullanılır.
Perde dışı anlatıcı (off-screen narrator)	Anlatıcı anlattığı öyküde yer almaz, öykünün dışındadır. Böylece, anlatıcı ile izleyici arasındaki mesafe yok olur veya olabildiğince azalır.
Dışöyküsel anlatıcı (extradiegetic narrator)	Burada yazındaki üçüncü kişi anlatımına yakın bir anlatıcı tasarımı söz konusudur. Anlatıcı, anlatısını olaylar, durumlar, eylemler aracılığıyla aktarır. Buna yadöyküsel (heterodiegetic) anlatı modeli denir.
Karma Anlatıcı (mixed narrator)	Perde içi anlatıcı ve üst ses anlatıcının birlikte kullanımınıdır.

Hemen belirtelim ki, sinematografik anlatıcı tipolojilerinin yazınsal metinlerdeki anlatıcı tipolojilerine göre oldukça sınırlı kalmasının nedeni, sinemanın, dil gibi 'şahıs zamirlerine' ve özellikle de 'zaman kiplerine' sahip olmayıp, mutlak olarak 'şimdiki zaman' içinde konuşmak zorunda oluşudur. Bu nedenle anlatıcılık gösterenleri, sözgelimi, romandan filme güçlülükle geçebilir; filmde kişinin doğrudan işlenmesine çok seyrek rastlanılır, çünkü anlatıcının dilbilgisel 'kişisi' ile sahneye koyucunun bir öyküyü sunma biçimindeki ortaya koyduğu kişilik (ya da öznellik) arasında hiçbir bağıntı yoktur. Sinema tarihinde sürekli olarak bir kişinin gözüyle özdeşleşen 'ben-kamera' alışılmamış bir olgudur (Barthes 1988: 67).

Yazınsal metinlerde olduğu gibi sinemada da anlatıcı(lar)ın tanımlanmasında belirleyici olan, kendi öykülerini mi yoksa başkalarının öyküsünü mü anlattıklarıdır. Bu iki şekilde ayrılabilir: İlki, öykünün özöyküsel anlatıcı (homodiegetic narrator) tarafından anlatılmasıdır ki bu, onun öykü içinde doğrudan yer alan bir karakter olarak olay ve eylemleri (event/act) anlatması demektir. İkincisi ise öykünün yadöyküsel anlatıcı (heterodiegetic narrator) tarafından anlatılmasıdır ki bunun da anlamı, anlatıcının hiç bir şekilde öykü içinde yer almayışıdır (Jahn 2003: 10). Bu, yazındaki üçüncü kişi anlatıcının benzeridir ve tıpkı yazında olduğu gibi üç alt türü vardır: a) Tanrısal üçüncü kişi anlatıcı (omniscient/omnipresence), b) Gözlemci üçüncü kişi anlatıcı (neutral), c) Kahraman üçüncü kişi anlatıcı (personal).

Sinematografik anlatıcının ses, müzik, dekor, oyuncu, ışık, kurgu, kamera açısı ve hareketi gibi birçok görsel ve işitsel teknik özelliğin bileşiminden oluşmasından dolayı anlatıcının tanımlanması pek kolay olmamakta, bir dizi karmaşa yaşanmaktadır. Örneğin Jean Pierre Jeunet'in 'Amelie (2001)' adlı filminde anlatıcı kamera değil de üst ses olarak verilen bir anlatıcıdır, kamera onun yorumladıklarını bize gösterir. Yani kamera anlatıcı yerine üst ses anlatıcı vardır. Bu kullanımın nedeni, izleyicide mesafe duygusu yaratabilmek içindir.

Steven Spielberg'in 'Schindler Listesi/ Schindler's List (1993)' filminde anlatıcı tasarımında yine 'mesafe' çok önemli bir rol oynar. Başlangıçta Schindler yalnızca Nazilerden biridir,

onlarla birlikte olur, günü birlikte geçirir ve Musevilerin çektiklerinden ve savaşın getirdiklerinden avantajlar elde etmeye çalışır. Fakat günün birinde bir Musevi olan Stern ile tanışır. Filmik anlatıda -ki o sinemanın başlıca anlatı formudur- Stern ile tanışmanın Schindler'de ne gibi etkiler yarattığının, onda ne yaptığının gösterilmesi gerekir. Fakat bu gösterilmez. Filmin hiç bir sahnesinde Schindler'in içindeki duygular bize gösterilmez. Peki, Schindler'deki değişim nasıl anlatılıyor sorusunun yanıtında anlatıcı ile odaklanan arasındaki mesafe kavramının tasarımı önemli bir rol oynar. Burada Schindler'in geçirdiği değişim 'görme' ile bağlantılı olarak verilmiş, karakterdeki değişimler bu şekilde tasarlanarak anlatı inşa edilmiştir. Örneğin Schindler bir gettoya üst açıdan bakarken gösterilir. Bu bakış Batı kültürünün bakışıdır, hükmeden ve kolonize eden bir bakıştır. Filmin bir başka yerinde Schindler'in kötü ikizi diyebileceğimiz birisi villasının balkonundan kampı gözetler ve bu sırada kampta iş yapan genç bir çocuğu vurur. Birbirine benzeyen olaylara verilen karşı reaksiyonlar anlatıda bir temsilci (agent) gerektirir. Bu da öykünün küçük kızıdır. Küçük kızın cesedini gördüğü zaman; bu karşı karşıya gelme Schindler'de bugüne kadar parçası olduğu vahşetin farkına varmasına neden olur ve anlatıcı, Schindler'in ruhunu şeytandan iyiye, kızın kimliğini ise yaşamdan ölüme çevirir. Anlatıcının görsel dili, Schindler ve kız arasında ilişkiyi anlatmada yeni bir aşamaya işaret etmektedir. Schindler kızla beraber aynı açıdan bakarken gösterilir ve bu karşı bakış, onun bundan böyle Yahudileri korumaya çalışacağını göndergesi gibidir (Bal 1997: 20).

Anlatıcı'nın ses, müzik, dekor, oyuncu, ışık, kurgu, kamera açısı ve hareketi gibi birçok görsel ve işitsel teknik özelliğin bileşiminden oluşmasının getirdiği en temel özellik anlatı perspektifinde ortaya çıkar. Sinemasal anlatılardaki perspektif tartışması, mimesis ile diegesis arasında bir karşıtlığı zorunlu kılar. Mimesis kavramı tıpkı tiyatro sahnesindeki eylemler ve sözcükler gibi doğrudan taklittir. Yazılı anlatı bir aracı tarafından yani yazar/anlatıcı tarafından anlatıldığı için mimetik olamaz. Bunun istisnası, anlatıcının aracılığının yok olmuş görüldüğü 'doğrudan konuşma/işsel monolog'dur.

Bazı kuramcılar sinemada belirli filmleri ya da belirli film pasajlarını mimetik, bazıları ise diegetik olarak adlandırmaktadır. Bunun nedeni, sinemanın karmaşık bir sistem oluşudur. Filmler, genellikle konuşmanın ve eylemin doğrudan taklidini sunar ama bunu dolayımli bir yolla ya da diegetik yolla yapar. Filmler mimetik ve diegetik öğeleri çok çeşitli tarzda bir araya getirebileceği gibi, aynı zamanda onları önemsiz zıtlıklar ve boşluklar yoluyla karşı karşıya da getirebilir (Henderson 1986:15). Örneğin bazı filmlerde, perde dışı sesler ve fiziksel bir gerçeklikten çok, zihinsel bir gerçekliği öne süren sanrısıl bir dünya yaratımı vardır. Burada, sık sık simgesel ve metaforik unsurlar kullanılarak izleyici anlatıdan ‘uzaklaştırılmaya’ çalışılır. Örnek olarak David Fincher’in ‘Dövüş Klubü/Fight Club (1999) adlı filmini verebilir: Anlatıcı, filmin karakteri de olan Edward Norton’dur. O, çoğu kez araya hiçbir şey sokmadan son derece yalın bir biçimde izleyici ile konuşur, dertleşir; üst ses ile düşüncelerini ve olayları yorumlar. Örneğin filmin başlangıç sahnelerinden birinde ‘aklıma bir şey gelmiyor’ derken, filmin sonlarına doğru flashback’ten aynı sahneye dönüştü ise ‘hala aklıma bir şey gelmiyor’ der ve bunu da ‘flashback şakası’ olarak açıklar. Filmin diğer karakterleri de bir öykü içinde olduklarını bilir ve bunu da bize açık açık söylerler.

Bunun tam aksine izleyiciyi öykünün odağına alıp ‘yakınlaştırmaya’ çalışan anlatı denemelerinden biri de, sinemada çok az kullanılan ‘birinci kişi anlatıcı (benöyküsel anlatıcı) tipolojisidir. Romanda son derece yararlı olan birinci kişi anlatımını deneyen tek film Robert Montgomery’in ‘Göldeki Kadın/Lady in the Lake (1946)’ adlı filmidir. Sonuçta ortaya çıkan sıkıntı verici, klostrofobik bir film olmuştur. Biz izleyici olarak yalnızca kahramanın gördüğünü görürüz ve Montgomery kahramanı bize göstermek için bir dizi ayna hilesine başvurmak zorunda kalmıştır (Monaco 2001: 49). Sinemada ikinci kişi anlatıcı (senöyküsel anlatım) tipolojisine örnek olarak John Huston’un ‘Moby Dick (1956) filmi verilebilir. Anlatı, öykünün ikincil karakterlerinden biri olan İsmahel tarafından aktarılır. Benzer bir örnek de Türk sinemasından verilebilir. Yavuz Turgul’un Gölge Oyunu (1992) adlı filmi, birbirine zıt karakterleri olan ama kısıtlı yetenekleri nedeniyle beraber çalışmak zorunda olan iki

komedyen arkadaşın günün birinde gizemli bir kadınla karşılaşmalarıyla başlayan öykülerini konu edinir. Filmde anlatıcı görevini ise saz heyetinden biri üstlenmektedir. Sinemada ikinci kişi anlatıcı tipolojisi de benöyküsel anlatıcı kadar elverişsizdir ve bu nedenle de çok nadir kullanılır.

4.1. Anlatı Tarzları ve Anlatıcı

Sinemasal anlatılarda ‘nesnel anlatı’ ve ‘özel anlatı’ olmak üzere başlıca iki tür anlatı tarzı vardır. Nesnel anlatıda kamera dışardan bir gözlemci gibi olayları yansıtır. Bu, yukarıda değindiğimiz yadöyküsel anlatıcı tipolojisinin anlatım biçimidir. Özel anlatıda ise kamera, öykü kişilerinin birinin yerine geçer ve onun gözünden olayları anlatır. Sinemada daha çok her ikisinin de yer aldığı karma anlatı biçimi kullanılır.

Özel açılar sahneyi bir oyuncunun gördüğü biçimde görüntüler ve izleyicinin öyküye katılımını daha bir güçlendirir. Böylece izleyici, anlatıcının bakış açısıyla duygusal açıdan etkilenilebilir. Sözelimi çarpıtılmış özel kamera uygulamasıyla izleyici, gözlerinden bakmakta olduğu oyuncunun kızgın, sarhoş, baygınlık geçiren vb. duyguların gerçek deneyimini yaşayabilir. Yani, izleyicinin psikolojik tepkisi, büyük ölçüde, kamera açıları ve kurgu yoluyla yaratılır.

Özel veya nesnel kamera seçimi, izleyici üzerinde bırakılması istenen etkiye göre verilir. Kameranın üstten, alttan, eğik ve özel açılarla bakması, izleyiciyi normal göz hizasından çıkartarak onu farklı düşünsel konuma getirebilir veya perdede görüntülenen olaylara duygusal tepkisini güçlü biçimde etkileyebilir. Bu tür anormal bakış açıları çoğu kez izleyiciyi kendisini filmdeki olaylarla ve oyuncularla özdeşleştirmesine yol açar; yani, seçilen kamera açısı izleyicinin katılımı ile kayıtsızlığı arasındaki farkı belirler; bunu da görüntünün boyu ve açısı izleyicinin konunun ne kadarını ve hangi bakış açısından göreceği belirler. Kameranın her hareket edişinde seyirciler yeni bir bakış açısına taşınır. Örneğin, eğer istenen etki ilginin dağıtılması ise ya da sahne yakın çekime alınamayacak kadar fazla şiddet içeriyorsa, toplu veya boy çekimlerle izleyici olayların

uzağına yerleştirilir ya da daha yakın çekimlerle izleyici perdedeki olaylara yakınlaştırılır.

4.2. Sinematografik Anlatıcı Tasarımında Dış-ses

Sinematografik anlatıyı yazınsal anlatılardan ayıran bir diğer faktör de sinemada dış-ses (voice-over), kullanımının anlatıya getirdiği boyuttur. Sinematografik anlatıda anlatıcılardan biri de dış-ses`dir ve oldukça sık kullanılır. Özellikle bazı romanların filme uyarlanmasında anlatıcı olarak bu kullanıma çokça yer verilir. Dış-ses anlatıcı, ya zamansal geçişleri ya da olayları birbirine bağlamakta kullanılır. Her şeyin ötesinde, sinemada dış-ses anlatımı tüm metni kapsamaz; belgesel ya da yarı belgesel filmlerin dışında filmin bütününde kullanılan bir uygulama değildir. Sinemanın karmaşık sisteminde dış-ses, çoğunlukla değişen bileşimler içinde, diğer öğelerden yalnızca biridir (Henderson 1986:19).

Dış-sesin anlatıcı olarak ana işlevlerinden biri de öyküde, 'özet'leme yapmak veya eksiltile (ellipses) aracılığıyla kurgulanan öykünün zaman dilimleri arasında köprüler kurmaktır. John Ford'un 'Vadim O Kadar Yeşildi Ki (1941)' filminde dış sesin anlatıcı olarak işlevlerine bakalım: Bu filmin anlatı kalıbı, genel olarak, klasik sinemadaki dış-ses anlatımının tipik örneklerinden biridir. Film uzun dış-ses anlatımıyla başlar. Ortamı, genel konumu betimlemek ve karakterleri adlarıyla, yaptıkları işlerle, öteki karakterlerle bağlantıları içinde tanıtmak için uzun dış-ses anlatımına yer verilir. Bu arada kamera bize onların yüzlerini ve fizik çevrelerini gösterir. Burada, dış-sesin işlevi, yalnızca karmaşık bir durumu tanıtmak değil, anlatının şimdiki zamandan geçmişe geçişe yani, filmin geri kalanının tümünü ya da büyük bölümünü kapsayacak bir değişikliğe köprü oluşturmaktır. Çoğu kez anlatı sürekliliğini güvenceye almak, izleyicinin geriye dönüş dünyasına uyumunu sağlamak ve karakterlerle olay örgüsünün konumunu yeniden tanıtmak amacıyla dış-ses, şimdiden geçmişe döndükten sonra da bir süre daha devam eder. Sonra, yani gerileme iyice sindirildiğinde film, karakteristik olarak dış-ses'i terkeder (Henderson 1986: 20). Hemen belirtelim ki bu gibi geçiş sağlayıcı ya da sahne kurucu konuşmalar anlatıcının belirlenmesine yetmez, filmin anlatıcı-

sını bulmak için dış-ses'in ötesine geçip, ayrıntılara bakmak gereklidir.

4.3 Sinematografide Bakış Açısı

Genette, odaklanmamış anlatıları, içsel ve dışsal olarak odaklanmış anlatılardan ayırır. İçsel odaklanmalar (internal focalization), bir karakterin bakış açısı nadiren terk ediliyorsa 'sabit', bakış açısı birden çok karakterin arasında gidip geliyorsa 'değişken'; aynı olay farklı karakterlerin bakış açısına göre birkaç kez anlatılıyorsa 'çok katmanlı' olduğunu söyler. Dışsal odaklanmada (external focalization), karşımızda duygu ya da düşüncelerini bilmediğimiz bir kahraman vardır ve rolünü oynar. Odaklanmanın mutlak olarak hep aynı kalması gerekmez. Belirli pasajlarda odaklanma yollarından biri seçilmiş olsa bile, bir yapıt odaklanmanın bir çok tipini hatta tümünü bir araya getirebilir. Burada önemli olan 'değişken odaklanma (variable focalization)' ile 'çoklu odaklanma (multiple focalization)' arasındaki ayrımın güçlüğüdür. Değişken odaklanma bir anlatıdaki farklı bölümlerin, farklı epizotların, farklı odaklayıcıların gözleri ile anlatılmasıdır; çoklu odaklanma (multiple focalization) ise tek bir epizodun, her defasında farklı bir odaklayıcının gözlerinden anlatılarak tekrarlanmasıdır.

Dışsal odaklanma, sinemasal anlatımda sorunlar ortaya çıkaran bir anlatı tarzıdır. Karakterin duygu ve düşüncelerini dışarıda bırakarak nesnel bir kurmaca dünya yaratmak zordur. Bu nedenle sinemada daha çok 'içsel' odaklanma tarzına yer verilir. Daha az olarak da odaklanmanın belirsizleştiği anlatı tarzları kullanılır. Örneğin 'Vadim O Kadar Yeşildi Ki' filminde yaşlı Huw anlatıcıdır. Duyduğumuz tam da onun sesidir. Ama bu durum kip sorununu çözmez. Şeyleri, genç Huw'un perspektifinden hemen hiç görmeyiz. Filmin tümü bir yana, hiçbir sekans, hiçbir karakterin perspektifinden çekilmediğinden bu film "odaklanmamış" bir anlatı örneğidir. Buna karşın bazen dramatik nedenlerle, bazen de eylemin etkili ya da çarpıcı bir görüntüsünü oluşturmasından ötürü, fırsat çıktıkça çeşitli karakterlerin bakış açılarını bir ya da birden çok çekimde aktardığı için aynı zamanda bu film 'değişken odaklanma'lıdır. Huw'un okula gidişi odaklanmamış biçimde çekilir; koridorda ufak ve ürkek durmaktadır

ama ona bu biçimde bakan hiçbir karakter yoktur. Huw kapıyı açınca yönetmen, onun bakış açısından, sınıftaki düşmanca bakan kızlara, sonra da daha ötede çok daha düşmanca bakan oğlanlara kesme yapar. Yönetmen daha sonra Huw'un bakış açısıyla öğretmenin bir çekimine kesme yapar ve bunun ardında sınıfın önüne çağrıldığında, sınıfın bakış açısı olabilecek bir açıyla gösterir (Henderson 1986: 16-17)

4.3.1. Sinemada Slant ve Filtre

Bakış açısı kavramını Seymour Chatman'ın farklı bir temele oturttuğunu yazınsal anlatıcıya ilişkin bölümde daha önce açıklamıştık. Chatman sinematografik anlatı için de aynı argümanı getirerek şöyle der: Yazınsal metinlerdeki anlatıcılara benzer olarak sinematografik anlatıcılar da slantlara sahiptirler. İdeolojik slant çok kez belirtilmeden, ima edici bir şekilde (implicit) verilir. Hollywood filmleri genellikle "seamless" diye adlandırabileceğimiz bir şekilde karakterize edilir. Bu, olayların, zaman ve mekânın çok belirgin olmayan bir şekilde aktarılması demektir. Seamlees (2) tarzda olaylar ve karakterler genel olarak tabii/tarafsız (neutral) bir yönelim içinde sunulur. Bu da mevcut statükonun (status qua) desteklenmesi bir başka deyişle yeniden üretilmesi anlamına gelir. 1920'lerde sovyet filmcileri kendi ideolojik bilinçlerinin/anlayışlarının doğrultusunda film diline oldukça farklı biçimler getirdiler. Onların geliştirdikleri tekniklere Eisenstein'in kurgu kuram ve uygulamalarını örnek olarak verebiliriz. Sinemada slant tasarımına örnek olarak bireysel biçimleri içinde; Alfred Hitchcock'ın anlatıcılarında pesimistik slant, Federico Fellini'nin anlatıcılarında neşeli ve ümidini yitirmeyen slant, John Ford'un anlatıcılarında sofu anlayışlı slant, Howard Hawks'un anlatıcılarında seksüel arkadaşlığa dayalı slant, Michelangelo Antonioni'nin anlatıcılarında şairimsi duyarlılığa sahip slant, Leni Riefenstahl'ın anlatıcılarında kahraman ve ulusalcı anlayışa yönelik slant görülebilir (Chatman 1990: 154).

Sinemasal anlatıyı oluşturan sinematografik slant ile sinematografik filtre farklıdır. Filtreyi karakterin bilgisi, algısı, bilinci yaratır ve bu kolayca anlaşılabilir kadar açık (clearly) değildir. Sinematografik anlatı, yazınsal metne

benzeyen bir biçimde olayı, uzayı ve mekânı karakterin gözünden aktaramaz, O kameranın aracılığıyla bize gösterir. Bu nedenle öykünün söylemi, anlatıcının bakış açısıyla (slant), karakterin bakış açısı (filter) arasındaki farklılıkla oluşur. Sinematografik anlatıcının çok sayıda unsurun tümleşmesiyle (kamera, ses, müzik, kurgu vb.) anlatısını gerçekleştirdiğini göz önüne aldığımızda, kameranın olayları görmesi aslında metaforik bir anlama dönüşmektedir. Sinematografik anlatıcı zaman zaman kamera hareketleri, kamera açısı veya benzer unsurlarla anlatımını doğrudan yapar. Herhangi bir karakteri göstermeden önce, eylemleri ve olayları kurarak gösterir. Sözgelimi Woody Allen'in Manhattan (1979) filminde Manhattan'ın gökyüzü, Hitchcock'un The Lady Vanishes (1938) filminde Ruritanian köyü doğrudan anlatıcının bakış açısıyla gösterilir. Öykü doğrudan ana karakterin ya da öyküdeki diğer bir karakterin algısı ve odaklandığı ilginin filtersiyle de kurulabilir (Chatman 1990: 157).

5. ÖRNEK ÇÖZÜMLEMELER, BULGULAR VE YORUMLAR

Ele alınan filmlerin anlatıcı tipolojilerinin tanımlanmasında öncelikli olarak tablo: 4 esas alınmış; anlatıcının saptanmasında, bizi anlatıcı kavramına götüren Genette'nin 'odaklanma' dediği bakış açısına; Chatman'ın slant ve filter değişkenlerine bakılmış; anlatıda mesafe ve perspektif olgusunun nasıl kurulduğuna dikkat edilmiştir. Bütün bunları yapabilmek için ise, filmlerin hem görsel hem sözel olarak değerlendirilmesiyle, kaç anlatıcı var, anlatıcının konumu ne, olay örgüsü ile ilişkisi nasıl, neyi ne kadar biliyor, olay-insan-eşya aktarımını nasıl yapıyor gibi sorular yanıtlanarak, anlatıcı(lar)ın tanımlanması yoluna gidilmiştir.

5.1. Takva

Filmin Konusu: Kendi halinde mütevazı biri olan Muharrem, gece gündüz ibadet ederek dünya arzularından uzak, bir tarikatın da üyesi olarak yaşamını sürdürmektedir. Bu yaşam biçimi ve hayata karşı olan duruşu nedeniyle çevresinde güvenilir bir insan olarak tanınır. Bu özellikleri, tarikat şeyhinin, onu, tarikatın gelirlerini toplamakla görevlendirmesine yol açar. Üstlendiği görevi yürütmeye başlayan Muharrem birdenbire bambaşka bir dünyanın

içine girer ve bu süreçte görüp, yaşadıkları o güne değin dört elle sarıldığı değerlerin yavaş yavaş sarsılmaya başlamasına yol açar. Kelime anlamı olarak Tanrı sevgisi ve korkusu anlamlarını içeren 'takva' terimi, aynı zamanda tanrının buyruğuna girme, onun emir ve yasaklarına uymakta titizlik gösterme ve onun himayesinde olma anlamlarına gelmektedir ki, bu noktada filmin ismi, ana karakterin yönelimini/ çatışmasını yansıtan bir belirteç gibidir.

Takva filminin anlatı tarzında yadöyküsel (heterodiegetic) anlatı tasarımının olduğunu; odaklanma inşasında ise sıfır odaklanmayla (zero focalisation) içsel odaklanmanın (internal focalisation) oldukça belirsiz geçişlerle, birbirinin içinde erimiş olarak kullanıldığını görmekteyiz. Sinemada en çok sıfır odaklanma ya da tanrısal bakış açısı (the omniscient point of view) kullanılır, çünkü karakterin içinde bulunduğu psikolojik boyut ve/veya algılar en kolay bu bakış açısıyla yansıtılabilir. İçsel odaklanmada ise anlatı, bir karakterin bakışıyla yansıtılmakta, bu da olay, oluşum ve eylemlerin son derece öznel bir nitelik kazanmasına yol açmaktadır. Takva filminin odaklanma profiline baktığımızda bu ikili yapının birlikte kullanıldığını ama ağırlıklı olarak öykünün ana kahramanı olan Muharrem'in gözünden olayları, yaşananları ve bu yaşananlara karşı üretilen tepkileri görmekteyiz. Kuşkusuz bu genel bir saptamadır; oysa Chatman'ın slant ve filtre kavramlarıyla anlatının nasıl oluşturulduğuna baktığımızda, daha ayrımlı bir yapılanmayla karşılaşırız: Slant kavramı anlatıcının bakış açısını tekabül etmekteydi. Bu perspektiften baktığımızda anlatıcının oldukça mesafeli bir bakış açısıyla öyküsünü kurduğunu; tarikat dünyasında yaşananlara eleştirel baktığını, İslam-insan ve/veya İslam-toplum ilişkilerinin tahlilini yaptığını ve dolayısıyla ortaya çıkan açı farklarını göstermeye çalıştığını görmekteyiz. Bu gösterim eleştirel bir bakış niteliği taşımakta ve tarikat-tasavvuf-dindarlık değerlendirmelerinde genelden özele, özelden genele giden olumsuz bir duruşu yansıtmaktadır. Karakterin bakış açısını tekabül eden filtre kavramını açıkladığımızda ise, olay-insan-eşya aktarımında eleştirel bakış açısı yerine gelişmeler karşısında takva sancısını yaşayan bir figürün düşünsel açmazlarının dile geldiği bir bakış açısı karşımıza çıkmaktadır.

Anlatı perspektifi (narrative perspective) anlatıcının öyküyü sunuş tarzının niteliğidir. Takva filmini bu bağlamda değerlendirdiğimizde, anlatıcının insan-olay-eşya aktarımında yakın çekimleri mümkün olduğu kadar az kullanarak bizi yaşananların dışında tutacak bir mesafe duygusuyla anlatısını kurduğunu görmekteyiz. Anlatıcı, imgeler, mizansen, mekân düzenlemesi, karakter çizimleri, oyunculuk tasarımı, diyalog vb. dizimlerle (syntagmatic) her karaktere mesafeli bir tutum sergilemekte ve buna da bizi ortak etmektedir. Filmin sessel boyutu da aynı duyguyu yaratacak biçimde tasarlanmıştır; duygusal ortam yaratıcı (ambience) yaratıcı müzik kullanımı yok denecek kadar azdır; daha çok efekt kullanımı vardır ve bunun amacı da yine mesafe duygusu yaratmak üzerinedir. Bu duyguyu pekiştirmek için başvurulan bir yöntem de üst ses kullanımıdır. Filmde bir kaç kez üst ses kullanımına gidilmiştir (off voice), ama en uzun olan Rauf'un üst ses anlatımıyla Muharrem'e bir şeyler anlatması ve perdede o sözlere ait veya o sözlere gönderme yapan görüntülerin yansıtılmasıdır.

Odaklanma ve perspektif kavramlarının açınımdan yola çıkarak anlatıcıya ulaştığımızda ise perde dışı anlatıcı (off-screen narrator) veya farklı bir adlandırmayla dışöyküsel anlatıcı (extradiegetic narrator) diye tanımlanan anlatıcı tipolojisini görmekteyiz. Bu, üçüncü tekil şahıs anlatısıyla anlatımını yapan tanrısal bakış açısına sahip olan bir anlatıcı (the omniscient narrator) tipolojisidir. Bu seçim, bu film için en uygun modeldir; çünkü sinematografik anlatıda öykü ne zaman tek bir karakterin etrafında dönüyorsa, üçüncü tekil şahıs anlatıcı kullanımı en iyi çözüm olarak karşımıza çıkmaktadır. Anlatıcının tanrısal bakış açısına sahip olduğunu söyledik, çünkü o, Muharrem'in gördüğü rüyaları, yaşadığı fantazmları, bir alışveriş sonrasında yanlışlıkla fazla para almanın getirdiği ruhsal salınımları bilebilmekte, onun kendiyle konuşmalarını (iç monologlar/inner monologue) duyabilmekte ve bunları da bize aktarmaktadır.

Filmde öznel kamera kullanımlarıyla özöyküsel (homodiegetic) olarak adlandırılan anlatıcı tipolojisine de yer verilmiştir. Sözelimi Muharrem, çuval almaya gelen müteahhitle konuşurken ve müteahhit para sayarken perde tü-

müyle mavi renge bürünmekte ve biz yaşanan bu özneliği Muharrem'in gözünden görmekteyiz. Yine bir başka sahnede, Muharrem çeşmenin suyunda kendi yansımasını, o yansımadaki korku dolu yüzünü görür ve biz de o özneliğe tanık oluruz.

5.2. Dondurmam Gaymak

Filmin Konusu: Eski usul ile dondurma yapıp satan Ali Usta, insanların daha çok tercih ettiği hazır dondurma markaları karşısında var olma mücadelesi vermektedir. Bunun için de tıpkı onlar gibi dondurmasının reklâmını -yerel televizyonda- yaptırmaya başlar. Krediyale aldığı dondurma motorunun borcunu ödemek için ise köyleri dolaşip satış yapmaya çalışır. Günün birinde kasabanın çocukları Ali Usta'nın motorunu çalıp, içindeki dondurmaları yerler. Borçla aldığı dondurma motorunun çalındığını gören Ali Usta deliye döner ve motorunu kendisini yok etmek isteyen büyük dondurma markalarından birinin çaldırıldığını düşünerek hazır dondurma satan bayilerden motorunun hesabını sormaya başlar.

Filmin anlatı tarzının 'yadöyküsel' olduğunu, odaklanmanın ise 'sıfır odaklanma' biçiminde inşa edildiğini görmekteyiz. Odaklanma için yaptığımız bu 'genel' saptamayı Chatman'ın slant ve filtre kavramlarıyla ayrıntılı olarak anlatının nasıl oluşturulduğuna baktığımızda, slant olarak adlandırılan anlatıcı bakış açısında, yerel üreticilerin ulusal ve/veya uluslararası pazarın gücü karşısında yaşadıkları şaşkınlık ve bu gücü alt etme adına yaptıklarının ne denli gülünç olabildiği vardır. Filtre olarak adlandırılan karakterin bakış açısında ise yaşananlar, hazır markaların ürettiği çubuk dondurmaların giderek daha çok talep görmesiyle ayağının altından kayan toprağı duyumsamak ve kendisini yok edecek bu güce karşı yine onun diliyle konuşmanın gerekliliği vardır. Slant ve Filtre'nin bu denli farklı bakış açılarına sahip olmanın getirdikleriyle film, saf bir gülmece öyküsü olmaktan kurtularak, trajikomik bir anlatıya dönüşmektedir.

Filme anlatı perspektifi bağlamında baktığımızda ise, gülmece tarzının doğal olarak ürettiği izleyici-öykü mesafesinin belirgin biçimde kurulduğu görülmektedir. Anlatıcı, insan-olay-eşya aktarımında bizi öykünün içine

katmayan, dışarıda tutup, olayları, oluşumları bu uzak mesafemizle keyifle izlememizi sağlayan bir perspektif kullanmıştır. Filmin sessel boyutu da aynı duyguyu yaratacak biçimde tasarlanmış, sözelimi ambiyans yaratıcı müzik kullanımına yok denecek kadar az yer verilmiştir.

Odaklanma ve perspektif kavramlarının açılımından yola çıkarak anlatıcıya ulaştığımızda, perde dışı anlatıcı veya farklı bir adlandırmayla dışöyküsel anlatıcı diye tanımlanan anlatıcı tipolojisini görmekteyiz. Bu anlatıcı tipolojisini daha da ayrıntılı bir tanımlama içine alırsak, ikili bir anlatıcı yapısı olduğunu; bunlardan ilkinin üçüncü tekil şahıs anlatısıyla anlatımını yapan gözlemci (neutral) anlatıcı; ikincisini ise kahraman anlatıcı (personal) modeli olduğunu söyleyebiliriz. Bu ikili kullanımın nedeni anlatının yapısının niteliğinde yatmaktadır, çünkü gülmece anlatı figürleri hep 'tip' olmak zorundadır. Tip figürler sadece davranışlar, olaylara karşı verdikleri tepkiler ile yansıtılırken; iç dünyalarındaki gel-gitler, ruhsal sınımlar aktarılmaz. Bu aktarımı yapacak en uygun anlatıcı modeli de doğaldır ki 'gözlemci anlatıcıdır'. Film son tahlilde bir trajikomedidir ve bu, hayatın gerçekliği dışına düşen, bunun farkında olmayan kişinin trajik çabalarının yarattığı komikliğin yansıtılmasıdır. Öyleyse öykü kahramanın dünyasının bize doğrudan aktarılması gerekir ve bu da 'kahraman anlatıcı' modeliyle yapılabilir.

5.3. Eve Dönüş

Filmin Konusu: Bir dönem filmi olan Eve Dönüş, İstanbul'un kenar mahallelerinde, günlük hayatın içinde yaşayıp, siyasetten ve gündemden hayli uzak duran sıradan bir ailenin öyküsünü anlatır. Mustafa ve Esmâ 5 yıllık evlidirler ve Görkem adında bir de kızları vardır. Karı-koca ikisi de işçidirler; ikisinin de küçük umutları, küçük düşleri vardır; politikayla, sağla-solla hiçbir ilgileri yoktur; tek sorunları kendilerini evden çıkarmak isteyen ev sahipleri ve eve aldıkları televizyonun taksitidir; gündelik yaşamlarını sürdürürken bir sabah kalktıklarında ülkede askeri darbe olduğunu öğrenirler. Mustafa, bir gece 'siyasi bağlantısı' olduğu gerekçesiyle tutuklanır, o artık içinden çıkamayacağı bir karabasanlar dünyasıdadır. Yirmi iki gün sonra salındığında Mustafa da

artık işsiz, yalnız ve yitlik bir insan olarak hayatın içindedir.

Eve dönüş filminin anlatı tarzında ‘yadöyküsel’ anlatı tasarımını, odaklanmada ise ‘sıfır odaklanma’ tarzının kullanıldığını görmekteyiz. Chatman’ın slant ve filtre kavramlarıyla anlatının nasıl oluşturulduğuna baktığımızda ise, slant olarak adlandırılan anlatıcı bakış açısının yaşananlara son derece eleştirel, sorgulayıcı olmasına karşın, filtre olarak adlandırılan karakterin bakış açısından olaylar ve yaşananlar son derece anlamsız gelişmeler olarak görülmektedir. Bu doğaldır çünkü Mustafa İstanbul’un kenar mahallelerinde yaşayan, siyasetten ve gündemden hayli uzak duran sıradan insanın bakış açısıyla hayatı algılamaktadır. O, içinden çıkamayacağı bir karabasanlar dünyasındadır ama bunun nedenini bir türlü anlamlandıramamaktadır. Slant ve filtre’nin bu denli farklı bakış açılarına sahip olmanın getirdikleriyle filmin anlatısı içinde aşkın, mizahın, acının, duygunun birlikte yoğrulduğu bir bütünlüğe erişebilmiştir.

Filmi anlatı perspektifi bağlamında değerlendirdiğimizde, anlatıcının insan-olay-eşya aktarımında yakın çekimleri mümkün olduğu kadar az kullanarak bizi yaşananların dışında tutacak bir mesafe duygusuyla anlatısını kurduğunu görmekteyiz. Bir başka deyişle anlatıcı, imgeler, mizansen, mekan düzenlemesi, karakter çizimleri, oyunculuk tasarımı, diyalog vb. dizimlerle mesafeli bir tutum sergilemekte ve bizi de buna ortak etmektedir. Filmin sessel boyutu da aynı duyguyu yaratacak biçimde tasarlanmıştır. Ambians yaratıcı müzik kullanımını yok denecek kadar azdır.

Odaklanma ve perspektif kavramlarının açınımdan yola çıkarak anlatıcıya ulaştığımızda, perde dışı anlatıcı veya farklı bir adlandırmayla dışöyküsel anlatıcı diye tanımlanan anlatıcı tipolojisini görmekteyiz. Bu, üçüncü tekil şahıs anlatısıyla anlatımını yapan gözlemci üçüncü kişi anlatıcı tipolojisidir. Bu seçimin nedeni, filmin ideolojik alt yapısında yatmaktadır. Film dönem eleştirisi üzerine yapılandırılmıştır ve yönetmenin deyişiyle Türkiye’nin, bu dönem ile sıkı bir biçimde yüzleşmesi, hesaplaşması için yapılmıştır. Kısacası 12 Eylül askeri darbesinde yaşananlara karşı izleyicide düşünsel bir tepki geliştirme amaçlayan film, olayları

sadece resimleyen ve yargıyı izleyicinin vermesini isteyen bir anlatıcı tipolojisi kullanmıştır.

Anlatıcı, ‘gözlemci üçüncü kişi (neutral)’ olarak anlatımını yapmaktadır. Bu seçimin nedeni de, izleyicide, anlatılanların sanki çok nesnelmiş gibi bir yanılma yaratması ve bunun sonucu olarak da anlatıcının gösterdikleri çerçevesinde bir tepki geliştirilmek istenmesidir. Gözlemci anlatıcı tipolojisi, olayların ve kişilerin gerisine çekilerek kendini silik hale getirir. Böylece gördüğünü duyduğunu nesnel ve yansız bir biçimde anlatıyormuş izlenimi yaratır; kahramanların düşünceleriyle ilgili bilgilere ve öznelliğine yer vermez; kişilerle birlikte her yere gider, onları yakından izler; ancak gördüklerini kaydeder, onları yansıtır ve kişilerin davranışları üzerinde yorumlamalara gitmez; iç dünyalarına eğilmez. Filmin anlatıcısı da, Mustafa’nın yaşadıklarını bize bir tanık olma paradigması içinde anlatır. Yaşadığı bütün anlamsızlıklara rağmen biz film boyunca Mustafa’nın iç dünyasına tanık olmayız; mantığın, aklın ve her şeyin iflas ettiği bir dünyanın içine girmesine rağmen onun hangi ruhsal salınımları yaşadığını bilmeyiz; sadece bir kez çok kısa bir an içinde yaşadığı halüsinasyona tanık oluruz ama yine de bu anlatıcı tipoloji tanımını değiştirmez, çünkü filmin bütününde yaşananları dıştan bir gözlemci mesafesiyle izlemiştir.

SONUÇ YERİNE

Yazınsal metinlerde olaylar ilk bakışta zannedildiği gibi yazar tarafından aktarılmaz. Yazarın yarattığı itibari olan bir figür olayları anlatır. Buna örtük yazar veya anlatıcı denilir. Anlatıcı kendi yorumuyla konu ile okuyucu arasındaki bağlantıyı kurarken aynı zamanda anlatının biçimini geliştiren unsur olarak görülmelidir.

Tarih sahnesine çıktığı andan bu yana roman sanatının en büyük sorunu anlatıcı sorunsalıdır; olayların kime anlatılacağı, kimin gözünden gösterileceği, her romancının daha yazmaya başlamadan önce çözmesi gereken bir problemdir. Seçilen anlatıcı her şeyi bilecek midir, olayların bizzat yaşayanı mı yoksa gözlemcisi mi ya da işe hiç karışmayan bir aktarıcı mı olacaktır. Bütün bu sorular karşılıklarını anlatıcı kavramının seçiminde bulmaktadır. Tıpkı

roman gibi sinemada da kullanılacak öyküleme dili ve tarzı anlatıcı seçimiyle doğrudan bağlantılıdır. Yönetmen, öykü kişileri ve olaylara yönelik olarak izleyicisinin takınacağı tutumu seçim yaptığı anlatıcı yardımıyla sağlar. Anlatıcı, olay gelişiminin merkezi önemdeki parçalarını belirler ve bunları karakterler ile onlar arasındaki ilişkiler biçiminde canlandırarak, izleyicinin karşısına taşır.

Sinematografik anlatıcı, yazılı metinlerdeki gibi şahıs zamirlerine sahip olmadığı için bir figür dilini doğrudan kullanamaz. O, sinematografiyi oluşturan, kamera, renk, ses kurgu vb. unsurlarla varlığını yansıtır.

Örnekleme olarak ele alınan ve analizi yapılan üç filmde de özdeş olarak yalnızca dışöyküsel anlatıcı tipolojisinin kullanıldığı ve bu tek tipolojiye sadık kalınarak çoklu anlatıcı tasarımdan kaçınıldığı görülmektedir. Bu sonucu şu şekilde yorumlayabiliriz: Her üçü de, söylemin, öykünün önüne çıktığı anlatılar, bir başka deyişle 'tez'i olan filmlerdir. Söylemin öne çıktığı filmlerde anlatı inşasının niteliği ikincil planda kalır ve izleyicinin 'tez'e yoğunlaşması istenir. Bu üç filmin anlatı inşasında da izleyiciyi belirli bir mesafede tutmak için dışöyküsel anlatıcı tipolojisi ve bu mesafeyi destekleyecek bakış açısı tasarımları kullanılması doğru bir tercih olarak karşımıza çıkmaktadır.

NOTLAR

- (1) Türkçe'de tam bir karşılığı olmayan 'slant' terimi olduğu gibi kullanılmıştır.
- (2) Türkçe'de tam bir karşılığı olmayan 'seamless' terimi olduğu gibi kullanılmıştır.

KAYNAKLAR

- Bal M (1997) *Narratology-Introduction to the Theory of Narrative*, University of Toronto Press, Canada.
- Barthes R (1988) *Anlatıların Yapısal Çözümlemesine Giriş*. Mehmet Rifat ve Sema Rifat (çev). Gerçek Yayınevi, İstanbul.
- Bordwell D (1985) *Narration in the Fiction Film*, The University of Wisconsin Press. USA
- Boynukara H (1997) *Romanda Bakış Açısı ve Anlatılış*, Boğaziçi Yayınları, İstanbul

Burgoyne R (1992) *Film Narratology- New Vocabularies in Film Semiotic*, Robert Stam vd.(ed), Routledge, USA, 69-122.

Chatman S (1990) *Coming to Terms-The Rhetoric of Narrative in Fiction and Films* Cornell University Press, USA.

Demir Y (1995) *İlk Dönem Hikâyelerinde Anlatıcılar Tipolojisi*, Akçağ Yayınları, Ankara.

Genette G (2005) *Anlatı Türleri ve Anlatıcının İşlevleri*, Mehmet/Sema Rifat (çev), *Kitaplık*, Aylık Edebiyat Derg, 87, 127-130

Henderson B (1986) *Filmde Zaman, Kip ve Çatı*, Nilgün Abisel (çev), Ankara BYYO, *Yıllık-VIII*, 1-22

Jahn M (2003) *A Guide to Narratological Film Analysis*, <http://www.unikoeln.de/~ame02/pppf.htm>

Kıran A ve Kıran Z (2003) *Yazınsal Okuma Süreçleri*, Seçkin Yayınları, Ankara.

Lothe J (2000) *Narrative in Fiction and Film*, Oxford University Press, USA.

Monaco J (2001) *Bir Film Nasıl Okunur*, Ertan Yılmaz (çev), Oğlak Yayınları, İstanbul.

Şenyapılı Ö (2002) *Sinema ve Tasarım*, Boyut Kitapları, İstanbul.

Tekin M (2002) *Roman Sanatı 1 (Romanın Unsurları)*, Ötüken Neşriyat, İstanbul.

Yücel T (1995) *Anlatı Yerlemleri*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.