

## ROMANDA BAKIŞ AÇISI VE SİNEMAYA UYARLANMASI

Zeynep Çetin ERUS\*

### *Point of View in Novel and Its Adaptation to Cinema*

*Point of view is an important part of a novel's structure. As such, in adaptation of literary work into film it constitutes a major challenge for the director. This paper lays out different point of views encountered in the novel and discusses limits and potentials of director in adaptation. Flexibility of using a narrator in the novel is hard to reach with film camera. Camera is intrinsically objective and more or less fixed at a place. Yet, by using different tools, such as voice over, mise-en-scene, camera filters, lights, etc., film could be able to get over these difficulties.*

**Key words:** *Point of view, adaptation, novel, cinema.*

### 1. Giriş

Bir edebi eserde anlatılan eylemin hangi noktadan görüldüğü anlamında kullanılan bakış açısı terimi, roman ile sinema arasındaki önemli bir ayrımı oluşturmaktadır. Romandaki bakış açısı, fiziki bir noktadan daha çok, bir gözlemci veya katılımcı olarak olaylarla az veya çok ilişkisi olan kişi, yani anlatıcı ile ilgilidir. Çoğu roman ve öyküler, bir anlatıcının bilinci ve dili aracılığı ile anlatılır; bu, yazarlara yönetmenlerden daha büyük görme uzaklığı ve esneklik sağlar. Dolayısıyla romancı, bakış açısını büyük bir özgürlükle kullanabilir: Herhangi bir şeyi üçüncü kişi ağzından tarafsız, nesnel olarak anlatabileceği gibi, birinci kişi ağzından öznel olarak da anlatabilir, birinden öbürüne kolaylıkla geçebilir. Sinemada da yönetmenin roman yazarı gibi çeşitli bakış açıları kullanabilmesi mümkündür. Ancak romana

göre bazı farklılıklar ve güçlükler vardır. Çalışmamız, romandaki bakış açılarını inceleyerek bunların sinemaya uyarlanmasındaki güçlükleri ortaya koymayı amaçlamaktadır.

### 2. Romanda Bakış Açısı ve Önemi

Bakış açısı, bir romanda olayların okuyucuya kimin gözünden ve ağzından ulaştığı sorusuyla ilgili bir kavramdır. Bir anlatı sanatı olan roman, öncelikle anlatılacak bir öykü ile, bunu kendi sözleriyle okuyucuya sunacak bir anlatıcıdan oluşur. Anlatıcı, olup bitenler konusunda okuyucuya bir tür rehberlik eden kişidir. Bu açıdan bakıldığında anlatıcı, romanın ayrılmaz bir parçasıdır. Kısaca ifade edecek olursak, öyküyü kimin anlattığı ve anlatanın olaylarla ilişkisinin ne olduğuna verilen cevap, bakış açısını oluşturur.

\* Yrd. Doç. Dr., Marmara Üniversitesi İletişim Fakültesi.

Bakış açısı, roman kuramı alanında büyük önem taşır. Çünkü romanı anlatan kişi ile okur arasındaki ilişkiyi sağlayan yapıyı meydana getirmede en önemli unsurdur. Dolayısıyla bir roman yazarının romanı için seçeceği bakış açısı, o romanın yapısını, dil ve üslubunu, kahramanları arasındaki dolaylı ve dolaysız ilişkileri, kurgusunu ve dünya görüşünü etkiler (İdil, 1983: 28).

Romanın anlatım dili ve üslubu, tamamen kullanılacak bakış açısına bağlıdır. Bakış açısından yararlanılan kişi, olayları yansıtan bir aynaya benzer. Ancak bu, herşeyi olduğu gibi yansıtmayan, kendisine gelen görüntüleri seçen ve biçimlendiren bir aynadır. Bu nedenle anlatıcının kişiliği ve dünya görüşü, romanın ayrılmaz bir parçasını oluşturur (Aytür, 1977: 18). Roman, öyküyü belirli bir bakış açısından anlatarak, dikkatimizi; "bu kimin öyküsüdür?" "Anlatılmakta olan öyküyü kimin bakış açısı aracılığı ile görüyoruz?" sorularına yöneltir.

Bir romandaki bakış açısı, romancının anlatım olanaklarını büyük ölçüde belirler. Bunun yanı sıra bakış açısı; romandaki vurgu ve anlatım biçimini, romanın güçlü noktaları ve sınırlı olduğu alanları belirler. Yazar açısından bakış açısı, malzemesini düzenleme ve birleştirmenin temel bir yoludur. Öyküyü anlatan kimsenin konumu ve eğilimine karar verdiğinde, eseri oluşturan diğer tüm bileşenler onun bu kararı ile bağlantılıdır. Okur açısından bakış açısı, öykünün biçimini etkileyerek, öykü malzemesinin kendisine nasıl ulaşacağını ve düşsel biçimde anlatılmış olan olayları nasıl algılayacağını belirler (McKenzie, 1974: 8). Romancının seçtiği bakış açısı, okurun zihninde canlandıracağı roman dünyasına bakışını belirleyecektir (Milligan, 1983: 158-159).

Bakış açısı, başlangıçta salt nesnel gerçekliğe bağlılık kaygısı ile ele alındığından, ilk romancılar sezgisel bir yaklaşımla romanlarını birinci tekil kişi anlatımı ya da anı biçiminde aktarmışlardır. Bunun en önemli nedeni, gerçeğe bağlılığın ancak birinci tekil kişi ile anlatılabileceğine inanılmasıdır. Gerçekten de birinci tekil kişi, yaratılmakta olan karakterin iç dünyasını daha eksiksiz bir şekilde gösterebilmeyi sağlayan bir anlatım yöntemidir.

Diğer yandan bakış açısı alanında ilk bilinçli çaba, Henry Fielding ile başlar. Romanını, romanda olmayan bir üçüncü kişiye anlatıran yazar, roman sanatında en çok kullanılacak bakış açısını kullanarak büyük bir sorunun çözümüne öncülük etmiştir. 19. yüzyılın ortalarına gelindiğinde anlatıcı açısından ayrıntı seçimi büyük önem kazandığı için, bakış açısı ayrıntı seçimi ile çakışmış ve anlatıcının hangi olayları önemli gördüğü, hangi ayrıntıların romanın can alıcı noktasını belirlediği ön plana çıkmıştır (İdil, 1983: 29-32).

Özellikle Birinci Dünya Savaşı'ndan sonraki yıllarda ortaya çıkan toplumsal değişikliklerin insanların ortak inanç ve değerlerini sarsması sonucu, roman yazarları kendi görüş ve düşüncelerini açıkça ileri sürmenin güçlüğüne görmüşler, bu nedenle daha nesnel anlatım yöntemleri aramaya, daha sınırlı bakış açıları kullanmaya başlamışlardır.

### 3. Romanda Bakış Açısı Türleri

Romana ilişkin başlıca bakış açıları; Birinci Kişinin Bakış Açısı, Herşeyi Bilen (Tanrısal) Anlatıcının Bakış Açısı, Üçüncü Kişinin Sınırlı Bakış Açısı, Dramatik (Gizli Anlatıcının) Bakış Açısı ve Bilinç Akımı ya da İç Monolog'dur (Boggs, 1978: 190-193).

**Birinci kişinin bakış açısında** öyküdeki olaylara katılan ya da gözlemleyen bir karakter, bize görgü tanıklığı yapar yada öyküde olan ve olmakta olan şeye kendi cevabını dolaysız olarak kaynağından anlatır (Boggs, 1978: 189-190). Burada anlatıcı, okura birinci tekil kişi olarak seslenen, öykünün içinde yer alan, olayların kahramanlarını az çok tanıyan bir karakterdir. Bu anlatının ayırt edici özelliği, yazarın okura ancak bir gözlemcinin görebildiklerini anlatma yolunu seçmesidir (Friedman, 1982:57).

Birinci kişi anlatıcısı, kendi öyküsünü anlatır. Bazı durumlarda olayları eksiksiz bir şekilde anlattığına güvenilebilen nesnel bir gözlemcidir. Fitzgerald'ın *Muhteşem Gatsby*'sindeki Nick Carraway, bu tür anlatıcıya iyi bir örnektir. Bazı birinci kişi anlatıcıları ise, öznel bir şekilde ana aksiyonda yer alabilir ve tümü ile güvenilemez. Mark Twain'in *Huckleberry Finn* adlı yapıtında ondört yaşındaki Huck, tüm olayları yaşadığı gibi anlatır. Huck'ın ondört yaşında cahil bir çocuk olması, onun görüp duyduklarını her zaman doğru olarak değerlendirememesine neden olur. Bu nedenle okuyucu, ona tam olarak güvenemeyip kendisi de bir değerlendirme yapma zorunluluğu duyar. Birinci kişi anlatıcının bu tür kullanımında, romancı, okuyucunun gerçeği bir dereceye kadar görmesine izin verir (Gianetti, 1982: 324).

**Her şeyi bilen (Tanrısal) anlatıcının bakış açısında** öyküyü her şeyi gören, her şeyi bilen, tüm karakterlerin düşüncelerini okuma ve gerektiğinde aynı anda birkaç yerde olma yeteneğine sahip bir anlatıcı anlatır. Bu anlamda, sınırsız ve dolayısıyla güçlükle denetim altına alınabilen bir bakış açısıdır. Öyküye herhangi bir açıdan ya da bütün açılardan bakılabileceği gibi, zaman ve mekan kavramlarını aşan -Tanrı gibi- üstün bir

açıdan da bakılabilir. Yazarı, bu açılardan birini seçmek ya da istediği anda açı değiştirmekten alıkoyacak hiçbir güç yoktur (Friedman, 1982:56).

En belirgin özelliği, yazar-anlatıcının her zaman ön planda bulunması ve yalnızca kişilerin duygu ve düşüncelerini aktarmakla kalmayıp, olaylara, kişilere, hatta genel olarak yaşama ilişkin görüş ve düşüncelerini de belirtmesi, yorumlarda bulunmasıdır (Aytür, 1977: 20-21). Çoğunlukla 19. yüzyıl romanı ile bağlantılı olan bu tür anlatıcılar, öyküde rol alan ya da payı bulunan kimseler değil, okuyucunun öyküyü iyice kavraması için ihtiyaç duyduğu tüm olguları sağlayan her şeyi bilen gözlemcidirler. Her şeyi bilen anlatıcılar *Savaş ve Barış*'ta olduğu gibi göreceli olarak öyküden çıkarılabilir ya da *Tom Jones*'taki çarpık gözlemleri ve düşünceleri ile bizi eğlendiren cana yakın bir öykü anlatıcısı gibi, kendine özgü bir kişilik edinmeye başlarlar (Gianetti, 1982: 326).

**Üçüncü kişinin (sınırlı) bakış açısı**, esas olarak her şeyi bilen anlatıcının bir çeşitlemesidir. Üçüncü kişide, öyküde herhangi bir rolü olmayan anlatıcı, öyküyü tek bir karakterin bilincinden anlatır. Bazı romanlarda bu anlatıcı, bir karakterin zihninin içine tamamı ile nüfuz eder; diğerlerinde ise neredeyse hiç nüfuz etme yoktur. Örneğin, Jane Austen'in *Aşk ve Gurur*'unda okur, anlatıcı Elizabeth Bennett'in olaylar hakkındaki düşünceleri ve hislerini öğrenir, fakat asla diğer karakterlerin bilincine girmesine izin verilmez. Onların ne hissettiklerini yalnızca Elisabeth'in (çoğunlukla yanlış) yorumları aracılığıyla tahmin edebilir (Gianetti, 1982: 327).

**Dramatik Bakış Açısı (Gizli Anlatıcının Bakış Açısı / Nesnel Bakış Açısı)** anlatının tüm olay ve verilerinin, hiçbir öykü kişisini

araya koymadan dışarıdan gösterildiği bir bakış açısı türüdür. Olayın kişilerarası konuşma ve eylem biçiminde sunulduğu, yani 'gösterildiği' bu yöntemde, okuyucu kendisini olayların içinde hisseder. Çünkü olaylara, sanki geçtikleri sırada tanık olmaktadır. Bu yöntemde okuyucunun dikkati, doğrudan öykü üzerindedir. Yalnızca anlatıdaki davranışlara yer veren bu "davranışçı" teknik, özellikle 20. yüzyıl yazınında ve bazı 19. yüzyıl romanlarında kullanılmıştır. Örnek olarak, Madame Bovary'nin ünlü atlı araba sahnesi verilebilir (Chion, 1992: 197).

**Bilinç Akımı**, bilinçli bir şekilde anlatılmayan öykünün aksiyonuna katılmanın dışında, bir çeşit birinci kişi anlatısıdır. Bir içe bakış türüdür; sanki kurgusal karakterin zihninde bir mikrofon ya da film kamerası, beyninden geçen her türlü düşünceyi, imgeyi ve izlenimi -bilinçli bir düzenleme, ayırt etme ya da anlatma eylemi olmaksızın- okur için kaydediyormuş gibidir (Boggs, 1978: 192).

Bilinç akımı tekniği, yazarın "zihnin dolaysızca ortaya konulması" yolunda kullandığı bir anlatı yöntemidir. Bu türde yalnızca dil alanı değil, tüm bilinçlilik ortaya konulur. Bu teknik, bir kitabın bütününde ya da bir bölümünde baştan başa uygulanabileceği gibi, aralıklı kısa parçalarda da kullanılabilir. Tek ölçü, bu türün açılma ya da açıklama gibi yazarın araya girişleri olmaksızın bizi kişinin iç yaşamına dolaysızca sokmasıdır.

Diğer yandan, yazar dolaysız ortaya koymalarını yalnızca zihnin duygu ve düşüncelerini dil halinde formüllediği bilinçlilik alanıyla sınırlarsa, yöntem gene de "bilinç akımı tekniği" terimiyle anılabilmesine karşın, bu durumda biraz daha sınırlı olan "iç monolog" terimini kullanmak daha doğrudur. Ama yazar çözümlemek, açıklamak ya

da yorumlamak için okuyucuyla kişinin zihni arasına giriyorsa artık bilinç akımı tekniğini kullanmamakta, "iç çözümleme" denebilecek farklı bir yöntem başvurmaktadır. Birincisi kişinin bilinçliliğinin dolaysızca ortaya konuluşu iken, ikincisi yazarın kendi sözcükleriyle dolaylı bir önermedir (Bowling, 1965a: 21-22).

Öznel gerçekliği yakalamada en çok kullanılan modern anlatım yöntemi olan iç monolog, karakterin iç dünyasını kendi içinden geçirdiği kendi kendiyile konuşması biçiminde yansıtarak düşüncelerini, tasarımlarını, anılarını, çağrışımlarını dile getirmesidir. Bir başka deyişle, iç monolog; kişinin başkasıyla konuşur gibi mantık düzeni içinde kendi içinden konuşmasıdır. Bilinç akımı ise, roman kişilerinin içinden geçirdiklerini doğal akışı içinde, bilinç, bilinçaltı ve bilinçsizlikten nasıl kaynaklanıyorsa o biçimde dile getirme tekniğidir ve bazen iç monologdan güçlülükle ayırt edilebilir.

Dolayısıyla bilinç akımı tekniğini kullanan yazarın en önemli sorunu, söze dökülmemiş kişisel bilinçliliğin akıl dışı, bağdaşsız niteliğini yakalamak ve aynı zamanda bunu okurlarına iletmeğidir. Burada yazar, vermek istediği değerleri dramatikleştirme için psikik etkinliğin iç dünyasını seçer (Humprey, 1965:23-24).

Bilinç akımı tekniği, anlatımcı romanın geleneksel üç ana öğesi olan açıklama, olay örgüsü ve kronolojik düzeni yıkar. Oysa okuyucunun alıştığı öyküler bir başlangıcı, ortası ve sonu olan öykülerdir. Zira *Iliada* ve *İncil*'den başlayarak günümüze kadar gelen tüm öyküler bu biçimde anlatılmıştır (Bowling, 1965b:73).

#### 4. Romanın Sinemaya Uyarlanmasında Bakış Açısı: Sınırlılıklar ve Potansiyeller

Yönetmen de, tıpkı bir roman yazarı gibi çeşitli bakış açıları kullanabilir. Bununla birlikte aynı film içinde ve hatta aynı senaristten birinci kişiden ikinci kişiye ya da üçüncü kişiye geçebilir. Dolayısıyla aşağıda tartışacağımız bakış açıları bir filmin tamamını kapsamaktan çok film içinde yer yer kullanılmaktadır.

Sinemada **birinci kişinin bakış açısı**, değişik biçimlerde görülebilir. Bunlardan romandakine en yakın düşüneni, filmde kameranın merceğinin o kişinin yerini almasıyla gerçekleşir. Bu yöntemde, izleyici, nesnelere ve olayları o kişinin bakış açısından izler. Bu yöntem, öznel bakış açısı-öznel kamera olarak tanımlanmaktadır. Pek çok film, birinci kişi anlatı tekniklerini kullanır, ama ancak ara sıra. Sinema tarihinde filmin tamamının birinci kişinin bakış açısıyla (ağzıyla) anlatıldığı, yani baştan sona öznel kameranın kullanıldığı tek film, Robert Montgomery'nin Raymond Chandler'den uyarladığı *Lady in the Lake* (Kanlı Göl, 1946) adlı filmidir. Filmde dedektif kahraman gösterilmez, fakat kameranın hareketli gözü aracılığıyla "deneyimlenir". Arasına çerçevenin altına ulaşan elleri ya da omuzları görülür.

Aslında romandaki birinci kişi bakış açısı filmde öznel kamera aracılığıyla tam olarak karşılanamaz. Zira filmdeki görsel bakış açısı, her zaman "belli bir yere" yerleştirilmesi gereken kameraya bağlıdır. Filmdeki bakış açısı, varlıkları mutlaka belirli bir bakış açısından vermek zorunda olan kameradan ayrı düşünülemez. Bir başka deyişle, görüntü ile bakış açısı birbirinden ayrılmaz. Fakat romancı için böyle bir zorunluluk yoktur. Anlatıcı, bir şeyi genel perspektiften, nesnenin tüm bölümlerinin bir bakışta nasıl

görülmesinin mümkün olduğuna aldırış etmeksizin, önü, yanları ve arkası hakkında ilgisizce yorum yaparak gösterebilir. Hiçbir zaman kendi fiziksel konumunu açıklamak zorunda değildir (Chatman, 1992: 411-412).

Romandaki birinci kişi bakış açısıyla filmdeki karşılığı arasında başka farklılıklar da vardır. Öncelikle yazınsal anlatıcının 'sesi'nin sinemadaki karşılığı, kameranın "gözü"dür ve bu, önemli bir farkı oluşturur. Romanda, anlatıcı ve okuyucu arasındaki ayırım açıktır: Burada okuyucu, sanki bir arkadaşının anlattığı öyküyü dinliyor gibidir. Romanda okur birinci kişi anlatıcı ile film kadar özdeşleşmez; daha ziyade anlatıcı ve okuyucu, farklı ve bağımsız birimler olarak vardır. Okuyucu, birinci kişi anlatıcısı öyküyü "anlatır"ken "dinler." Oysa filmde, izleyici mercek ile özdeşleşir, öznel kamera ile, aksiyonu aksiyona katılan kimsenin gözleri ile gördüğü için, aksiyon içinde yer aldığını hisseder.

Öte yandan, birinci kişi bakış açısı ile yazılan romanlarda, okuyucu, öykü anlatan anlatıcı ile daha yakın bir ilişki içindedir. Yazar doğrudan doğruya okuyucuya "anlatır" ve onunla duygusal bağlar oluşturur. Okuyucu da, sanki yakın arkadaşları gibi anlatıcıyı tanıdığı hissine kapılır. Anlatıcı ve okuyucu arasındaki bu tür bağ veya duygusal ilişki, öyküyü yarattığı görüntülerle "gösteren" uzaktaki ve görünmeyen herhangi bir yönetmenden çok daha yakındır. Birinci kişi anlatıcısı ile okuyucu arasındaki sıcak ilişki, filmde üst ses anlatımının yardımı ile dahi nadiren başarılabilir (Boggs, 1978: 194). Ayrıca bu bakış açısı, kahramanı "görmek" isteyen izleyicide düş kırıklığı yaratmaya eğilimlidir. Romanda okuyucu, birinci kişiyi, kendi diliyle ifade ettiği karar ve değerleri, sözcükleri aracılığı ile tanımaya başlar. Sinemada ise izleyici, bir karakteri, insanlar ve

olaylara karşı nasıl tepki verdiklerini görerek tanımaya başlar. Yönetmen birinci kişi geleceğini kırmadıkça, izleyici asla kahramanı göremez, sadece o neyi görürse onu görür.

Bir diğer farklılık ise anlatım ile olayların gerçekleştiği zamanların farklılığıdır. Birinci kişinin bakış açısıyla anlatılan romanda, çoğunlukla olaylar anlatıcı tarafından olaylar bittikten sonra anlatılır. Birinci kişi bakış açısının egemen olduğu filmde ise, ancak üst ses veya flashback gibi tekniklerle olayların geçmişte yaşandığı izlenimi verilebilir. Sözlü anlatımdaki geçmiş zaman kipini görüntülerle sağlamak zordur. Zira birinci kişi edebi anlatı kavramsal, birinci kişi filmsel anlatı ise algısaldır (Ross, 1987: 8).

Sinemada birinci kişi anlatısını sağlamanın bir başka yolu ise, kamera, olayları kaydederken, öyküyü *soundtrack* (ses çizgisi) üzerindeki sözcüklerle anlatan bir anlatıcının bulunmasıdır. Bu ses tekniğinin ilginç bir varyasyonu, çoklu birinci kişi anlatısıdır. Örneğin *Citizen Kane*'de, beş farklı kişi Kane'in nasıl bir insan olduğuna ilişkin düşüncelerini belirtirler. Sesli anlatının her biri, öznel kamera kullanılmamasına karşın, *flashback* sekansı ile birlikte verilir. Her biri öykü anlatıcılarının ön yargılarını yansıtan bu *flashback*'ler Kane'i az çok birbirine zıt terimler ile sunar. Bir anlatıcının anlatısına son verdiği yerde, Kane'i yaşamının farklı bir döneminde tanıyan başka bir anlatıcı, öykü çizgisini toplayıp bir araya getirerek daha da geliştirir, son öykü anlatıcısı Kane'in son günlerinin öyküsünü sonuca bağlayana kadar (Gianetti, 1982: 325-326).

Dolayısıyla romanın birinci kişi anlatısı ile filmin sunduğu birinci kişi anlatı denemeleri arasında yalnızca sınırlı bir benzeşim vardır. Bu denemeler, genellikle ya yukarıda belir-

tildiği gibi, öznel kamera ya da sözel anlatı ile üst-ses türünden biri olacaktır.

İlk bakışta birçok filmde **her şeyi bilen anlatıcının bakış açısı** bulunduğu düşünülebilir. Yönetmen kamerasını hareket ettirdiği zaman, izleyiciye sahneyi değerlendirmek için yeni bir bakış açısı sunar; tek bir reaksiyon (yakın çekim) veya çeşitli karakterlerin eş zamanlı reaksiyonları (uzak çekim) üzerine yoğunlaşabilir. Film yönetmeni, bir neden ve sonucu, bir aksiyon ve reaksiyonu yaklaşık olarak birkaç saniye içinde gösterebilir. Çeşitli zaman periyodları ve yerlerini neredeyse hemencecik bir şekilde paralel kurgu ile ya da farklı zaman periyodlarını bindirme (zincirleme) ile bağlayabilir. Her şeyi bilen kamera, Chaplin'in pek çok filminde olduğu gibi tarafsız bir gözlemci ya da Hitchcock'un veya Lubitsch'in filmlerinde sıklıkla görüldüğü gibi -olayları değerlendiren- nükteli bir gözlemci olabilir (Gianetti, 1982: 326-327).

Her şeyi bilen anlatıcının bakış açısının yer aldığı romanda, bu anlatıcı "bilgi" açısından ayrıcalıklı statüsü, okuyucu ile romanın aksiyonu arasında arabuluculuğu sürdürerek okuyucu açısından romanda olup bitenlerin "doğruluğu"na ilişkin bir garanti oluşturur. Her şeyi bilen anlatıcı, daima oldukça fazla şey ya da en azından izleyicinin filmi izlemeden önce bildiğini hissettiğinden daha fazlasını biliyor gibi görünmektedir. Bu önceden bilme duygusu, kuşkusuz filmin algısal dolaysızlığının aksine, romanı meydana getiren geçmiş zamanın niteliği ile bağlantılıdır.

Bir anlamda, tüm filmler her şeyi bilendir: Romanın birinci kişi yaklaşımına benzetme amacıyla üst ses tekniği kullandıklarında bile, izleyici, kahramanın gördüğü şeyi onun dışında birçok başka şeyle birlikte görür (McFarlane, 1996: 17-18). Romanda, birinci

kişi ve her şeyi bilen anlatıcının sesi, karşılıklı bir şekilde kendisine özgüdür. Çünkü bir kişi, bize kendi düşüncelerini dolaysız bir şekilde anlatırsa, aynı zamanda başkalarının düşüncelerini aynı açıklıkla anlatamaz. Fakat filmlerde, birinci kişi ve her şeyi bilen anlatıcının birleştirilmesi yaygındır.

Filmlerde, **üçüncü kişi bakış açısının** yaklaşık bir karşılığı vardır, fakat bu, romanda olduğu kadar detaylı değildir. Genellikle üçüncü kişi anlatısı, ana karakterin geçmişini anlatan anonim bir yorumcunun olduğu filmlerde bulunmaktadır. Örneğin, Sidney Meyer'in *The Quiet One*'ında gözle algılananlar Donald adlı yoksul delikanlının yaşamındaki bazı sarsıcı olayları olağandışı bir biçimde anlatır. James Agee'nin *soundtrack* üzerindeki yorumu, izleyiciye Donald'ın niçin öyle davrandığının bazı nedenlerini, ailesi, yaşlıları ve öğretmenleri hakkında ne hissettiğini anlatır (Gianetti, 1982: 327-328).

Bu üç bakış açısında, uyarlamada romanın atmosferini ve karakterlerin düşüncelerini yansıtmak zordur. Zira birinci ve üçüncü kişinin bakış açısında bu karakterlerin, herşeyi bilen anlatıcı bakış açısında ise sözkonusu anlatıcının öznel yorumları devreye girer. Bu öznel değerlendirme, filmin mizansenini ve teknikleriyle elde edilebilir. Yazarın üslubundan kaynaklanan bazı dilsel özellikler ise, kameraya dolaysız olarak daha az elverişli görünür. Bu anlamda kamera, mizansenin, örneğin oyuncuların görünüşü, hareketi, giyim tarzları, bir sahnedeki yerleştirilme biçimleri ya da nasıl fotoğraf verdikleri gibi yönlerine odaklanarak bir anlatıcıya dönüşür: söz konusu durumlarda kamera, karakterlerin söyledikleri şeyi sınırlandıran ve yorumlayan bir "gerçekliği" yakalayabilir. Bununla birlikte, mizansen ya da sinemasal kodları (özellikle montajı) kullanmanın, öznel anlatıcının rolüne kolayca

uyabileceğini ileri sürmek oldukça basit olacaktır. Çünkü öznel anlatıcı, romanın ayrılmaz bir şekilde bir parçasını oluştururken, kamera filmin toplam söyleminin dışındadır.

Öznel anlatıcı üst ses aracılığıyla da filme dahil edilebilir. Ancak filmlerdeki anlatıcıların, filmlerin büyük bir kısmında sessiz oldukları da başka bir gerçektir. Bazı filmlerin başlangıcında sahneyi kurmak ve ana karakterleri tanıtmak için oldukça fazla anlatma vardır. Bu gerçekleşince, film olağan sergileyici tarzda sürer. Dış ses; anlatı özetleri vermek ve filmce kapsanan uzun zaman dilimlerindeki eksiltiler arasında köprü kurmak için zaman zaman geri gelir. Sinemanın "karmaşık sistem"indeki öğelerden yalnızca biri olan dış ses, karmaşık "romansal" tasarıları gerçekleştirmeye olanak sağlar (Henderson, 1985: 19-20). Bununla birlikte anlatı filminde dış ses başat değildir, görüntüyü destekleyen ve tamamlayan önemli bir öğedir.

Filmin nesnel karakterine en uygun bakış açısı **dramatik bakış açısıdır**. Yazar aksiyon üzerine yorum yapmadığı, fakat ne olacağını ve karakterlerin ne söyleyeceğini anlatarak yalnızca sahneyi betimlediği için bir anlatıcının farkında olunmaz. Böylece okur, sanki bir oyunda imiş gibi gözlemleyerek orada bulunma hissini yaşar (Boggs, 1978: 191-192). Bu nesnel bakış açısı filmleştirilmeye çok uygundur. Çünkü dramatik tarzda okura verilen bilgi, karakterlerin eylemleri ve sözleriyle sınırlıdır, bunlar da kameranın merceğinden rahatlıkla yansıtılabilir.

Bu tarzda öykünün sunuluşu tümüyle sahneleme yöntemine dayandığı için görüş açısı, hep öndendir, mesafe de her zaman yakın olmalıdır (Friedman, 1982: 59). Kamera, dolayısıyla izleyici, olayları yansız bir tanık

gibi izler; kamera üçüncü tekil kişinin durumundadır. Bu, filmlerde en çok başvuru olan anlatım biçimi olmakla birlikte, yine de filmin tümünde uygulanan bir anlatım biçimi değildir. Sinemasal nesnel bakış açısı, genellikle kameralarını uzak çekimler ile açılar, mercekler ve filtreler gibi "yorumlayıcı" olmaktan uzak tutmayı sürdüren gerçekçi yönetmenler tarafından kullanılır. Ancak bu bakış açısı, okuyucunun önemli ölçüde konsantrasyonunu ve satır aralarındaki anlamı okumasını gerektirdiğinden, genellikle kısa öyküler ile sınırlıdır. Dolayısıyla romanın sinemaya uyarlanması açısından bakıldığında, buradaki sorun, tam dramatik bakış açısı ile yazılan romanların sayısının çok az olmasıdır.

Filmde **bilinç akımını** göstermek için kullanılan teknikler, temelde romanda kullanılanlar ile aynıdır: dolaysız iç monolog, dolaylı iç monolog ve herşeyi bilen tanımlama. Dolaysız iç monolog, genellikle (örneğin, *Bir Kır Papazının Günlüğü*'nde olduğu gibi) düşündüğü ve hissettiğini anlatan ana karaktere ait üst-ses biçiminde görülür. Üçüncü teknikte, genellikle belirli bir karakterin duygu ve düşüncelerini anlatan üst-sesi sağlamak için herşeyi bilen bir anlatıcı kullanılır. Dolaylı iç monologda ise, bir karakterin düşünce ve hisleri herşeyi bilen anlatıcı tarafından, o karakterin bilincinden direk olarak geliyormuşçasına, ancak anlatıcının gerekli gördüğü yorum ve gözlemlerle anlatılır. filmde ayırt edilmesi en zor tekniktir. Zira bilinç akımının yanısıra gözlemler de işin içine girmekte ve yönetmen bu gözlemler ile karakterin bilincini iç içe perdeye yansıtmaktadır.\*

\* Bu teknikler hakkında detaylı bilgi ve örnekler için bkz: Winston (1973: 116-131)

Bilinç akımı tekniğinin uyarlanmasıdaki zorlukları Bluestone (1971: 48)'un ağzından vererek romandaki bakış açısının sinemaya uyarlanması konusundaki bu bölümü tamamlayalım: "*Film, dışsal göstergeleri görsel algılamamız için düzenleyerek veya bize diyaloglar sunarak düşünceyi çıkarsamaya yönlendirir. Ancak doğrudan doğruya bize düşünceyi gösteremez. Karakterleri düşünürken, hissederken ve konuşurken gösterebilir, fakat onların düşünce ve duygularını gösteremez. Bir film düşünülmez; algılanır*".

### 5. Sonuç

Roman ve sinemadaki bakış açılarının sınır ve potansiyelleri, romanın sinemaya uyarlanmasında zorluklardan birini oluşturur. Romandaki anlatıcının yerini almaya çalışan kamera bunu yaparken çoğu kez yetersiz kahr. Romanda bakış açısı ve ses, sinemanın yapabildiğinden çok daha esnek bir şekilde kullanılabilir. Bir film, (kameranın bulunduğu yerde) yalnızca tek bir bakış açısına sahip olabilir. 'Perde dışında' ne olduğunu anlatamaz. Kendi anlatısı içinde 'anlatıcı'yı (kamerayı) gösteremez.

Özellikle yukarıda tartışılan beş bakış açısının dördünde (birinci kişi, herşeyi bilen, üçüncü kişinin sınırlı bakış açısı ve bilinç akımı), değişik ölçülerde bulunan öznelliği perdeye yansıtmak, doğasında nesnellik taşıyan kamera için zorluklar oluşturur. Film bu zorlukları aşmak için öznel kamera, üst ses, dış ses, çeşitli çekimler ile açılar, mercekler ve filtreler gibi "yorumlayıcı" anlatım olanaklarını kullanır. Bunların kullanımındaki ustalık (bazen ise hiç kullanılmaması) uyarılmanın başarısını belirler.

Sinema genç ve sürekli devinim içinde olan bir sanattır. Özellikle avangard sinema, yeni anlatım biçimleri arayışındadır. Bakış açısının uyarlanması yönetmenlere meydan oku-



yan bir sorun olarak durdukça yeni ve yaratıcı yöntemler de bulunacaktır.

#### Kaynakça

- AYTÜR, Ünal (1977). **Henry James ve Roman Sanatı**, A.Ü. Dil ve Tarih Coğrafya Fakültesi Yayını, Ankara.
- BLUESTONE, George, (1971). **Novels into Film: The Metamorphosis of Fiction Fiction into Cinema**, University of California Press, Berkeley.
- BOGGS, Joseph M., (1978). **The Art of Watching Films**, The Benjamin/Cummings Company Inc., Menio Park, California.
- BOWLING, Lawrence E., (1965a). "Bilinç Akımı Tekniği Nedir", Çev. Murat Belge, **Yeni Dergi**, Sayı: 8: 10-22.
- , (1965b). "Ses ve Öfke'nin Tekniği", Çev. Rasih Güran, **Yeni Dergi**, Sayı: 8: 71-81.
- CHATMAN, Seymour, (1992). "What Novel Can do that Films Can't (And Vice Versa), der. Gerald Mast, Marshall Cohen, Leo Braudy **Film Theory and Criticism**, Oxford, Oxford Univ. of Press, New York.
- CHION, Michel, (1992). **Bir Senaryo Yazmak**, Çev. Nedret Tanyolaç, Afa Yayınları, İstanbul.
- FRIEDMAN, Norman (1982). "Romanda Görüş Açısı", **Çağdaş Eleştiri**, Sayı: 7: 50-64.
- GIANETTI, Louis (1982). **Understanding Movies**, Prentice-Hall, Inc, New Jersey.
- HENDERSON, Brian, (1986). "Filmde Zaman, Kip ve Çatı", Çev. Nilgün Abisel, A.Ü. **B.Y.Y.O. Yıllığı**, Sayı: VIII: 1-22.
- HUMPREY, Robert (1965). "Bilinç Akımında Kullanılan Araçlar", Çev. Ayşe İlcalı, **Yeni Dergi**, Sayı: 8: 23-37.
- İDİL, Mümtaz A. (1983). **Gerçeklik ve Roman**, Dayanışma Yayınları, Ankara.
- McFARLANE, Brian (1996). **Novel to Film: An Introduction to the Theory of Adaptation**, Clarendon Press, Oxford.
- McKENZIE, Barbara (Der.) (1974). **The Process of Fiction: Contemporaray Stories and Criticism**, Harcourt Brace Jovaovizm, Inc. New York.
- MILLIGAN, Ian, (1983). **The Novel in English: An Introduction**, The Macmillan Press, London.
- ROSS, Harris (1987). **Film as Literature, Literature as Film**, Greenwood Press, New York.
- WINSTON, Douglas Garrett (1973). **The Screenplay as Literature**, The Tantivy Press, London.

