

SİNEMASAL ANLATIDA ANLATICININ KONUMU VE ÖNEMİ

PERİHAN TAŞ ÖZ*

Özet

Hareketli görüntü alanındaki gelişmelere paralel olarak her geçen gün daha da artan sinemanın anlatım olanakları, sinemasal anlatıda kullanılan yöntemleri ve sinemasal anlatı-seyirci ilişkisini giderek değiştirmektedir. Sinemasal anlatının en önemli öğelerinden biri olarak, anlatıcının konumu ve işlevi bu anlamda oldukça önemlidir. Anlatıcı, seyircinin filmin anlatı evreni hakkında bilgi edinmesini sağlamanın yanı sıra seyirciyi yönlendirmek anlamında önemli bir yerde durmaktadır. Anlatı, anlatıcının bakış açısı doğrultusunda şekillenmekle birlikte, seyirci de filmsel anlatıyı bu bakış açısı doğrultusunda izlemekte ve anlatı evrenindeki konumu buna göre belirlenmektedir.

Anahtar Kelimeler: Anlatı, Sinemasal Anlatı, Anlatıcı

* Arş. Gör. Dr., İstanbul Kültür Üniversitesi Sanat ve Tasarım Fakültesi, p.tas@iku.edu.tr

THE FUNCTION AND IMPORTANT OF THE NARRATOR IN FILM NARRATIVE

Abstract

The relationship between audience and film narrative, as well as methods used in film narrative are changing according to the increasing possibilities born in film narration, in paralel with the developments in motion picture. Hence, the function and status of the narrator as a key element in film narrative takes on importance. The narrator, not only gives information on the world of the film to the audience, but also directs them. The narrative is formed according to the point of view of the narrator and the audience views and understands the film in accordance with this point of view.

Key Words: Narrative, Filmic Narrative, Narrator.

Giriş

“Gerçek, hiçbir zaman öyküler anlatamaz”

Christian Metz

Sinemasal anlatı evreni, sunduğu öyküler, yarattığı düşler, sorduğu sorular ve en önemlisi seyircide yaşattığı duygular anlamında kendine özgü bir evrendir. Ancak bu evren içerisinde belirli kurallar ve çeşitli yöntemler vardır. Her anlatı, bu yöntemlerden birini seçer ve kendi içinde tutarlı bir akışa dönüştürür. Ve bu akış öylesine anlatıyla iç içe geçmiş ve görünmezdir ki seyircinin kendisine sunulan anlatıda, anlatı tekniği olarak nasıl bir düzenlemeye gidildiğini anlaması oldukça zordur. Bu ilk bakışta olağan bir durummuş gibi görünmektedir. Ancak, anlatı metninin kimin gözünden, nasıl yapılandırıldığını anlamak, yönlendirmelerin neler olduğunu görmek ve bu yönlendirmeler doğrultusunda oluşturulan anlamı kavramak; anlatı tekniğinin çözümlenmesi ve anlatı bileşenlerinin yorumlanması anlamında oldukça önemlidir.

Bu çalışmanın amacı sinemasal anlatıda anlatıcının konumu ve önemini sorgulamaktır. Çoğu kez kendiliğinden ve art arda sıralanmış gibi görünen olay örgüleri arasındaki temel akışı sağlaması; sinemasal anlatı ve seyirci arasında köprü kurması bakımından oldukça önemli bir yerde duran anlatıcının işlevlerinin açığa çıkarılması, anlatı analizi açısından oldukça önemli bir yerde durmaktadır.

Sinemasal Anlatı

Roland Barthes, *Anlatıların Yapısal Çözümlemesine Giriş* isimli çalışmasında anlatının, en genel tanımıyla, insanlık tarihinin başından beri, bütün zamanlarda ve bütün kültürlerde var olan, sonsuz denebilecek kadar çok sayıda biçime sahip bir yapı olduğundan söz eder. Ona göre dünyanın hiçbir yerinde anlatısı olmayan bir halk olmamıştır. Yaşam gibi anlatının kendisi de daima var olmuştur. Ancak esas sorun anlatıların çözümlenmesiyle ilgilidir. Çünkü bu konuda yapılan çalışmalar anlatının kendisi kadar çeşitlidir: Anlatıyı ya yazarın yeteneğine güvenerek olayların art arda sıralanmasından ibaret görürüz ya da başka anlatılarla ortak özelliklere sahip olduğu için, mutlaka

çözümlemesi gereken bir yapı olarak görür ve bu doğrultuda çözümleme yöntemleri geliştiririz (2005:319).

Film anlatısı alanında oldukça önemli çalışmalar yapmış olan David Bordwell ve Kristin Thompson'a göre de anlatı, "*Zaman ve mekân içinde olan, neden sonuç ilişkisi içindeki olaylar zinciri*"dir ve öykü ile eşdeğer olarak kullanılabilir bir kavramdır (2009: 75).

Christian Metz'e göre, sinemada gerçekliğin kendisi bir öykü anlatamayacağı gibi, bu gerçekliğin temsili olan görüntüler anlatısallaştırılmak zorundadır (Metz'den aktaran, Uysal, 2007: 25). Metz, Bordwell ve Thompson'un görüşlerinden hareketle sinemasal anlatının; gerçekliğin belirli bir kurmaca evren içerisinde dönüştürülerek öyküselleştirilmesi olduğunu iddia edebiliriz. Bu yönüyle sinemasal anlatı, gündelik yaşamda yer alan öykülerin belirli bir düzen ve neden sonuç içerisinde yapılandırılması sonucu ortaya çıkan yapıya karşılık gelmektedir. Anlatı incelemesi ise bu düzenin içerisindeki neden sonuç ilişkisinin nasıl yapılandırıldığını görmek anlamında oldukça önemlidir.

Warren S. Buckland, 1987 yılı yapımı Wim Wenders'in yönettiği *Wings Of Desire* (Arzunun Kanatları) filminin anlatı incelemesini yaptığı *Narration and Focalisation in Wings of Desire* isimli çalışmasında anlatı incelemesinin önemine değinir ve anlatı incelemesinin, filmde aslında neler olduğunu öğrenmenin yolu olduğundan söz eder. Ve önemli bir vurgu daha yapar: "*Anlatının nasıl yapılandırıldığını incelemek, seyircinin film hakkında nasıl bilgi aldığını da öğrenmektir*" (2001: 27).

Buckland'ın da ifade ettiği gibi anlatının bileşenlerinin ne şekilde kullanılacağına karar vermek, aynı zamanda seyircinin filmi nasıl algılayacağına da yön vermek demektir. Bunun için de sorulması gereken en önemli soru, filmin öyküsünü bize kimin anlattığı ve bu anlatıcının kimliğidir.

Peki, kimin gözüyle hikâyeyi izlediğimiz neden önemlidir? Bu soruya iki cevap verilebilir: İlki, filmsel anlatının dramatik yapısı gereği, anlatıcının doğru konumlandırılması gerektirir. Çünkü seçilen anlatıcıyla, anlatının aktarmak istediği olgu arasında bir mesafe söz konusu olduğunda bu durum filme bir başarısızlık olarak yansımakta ya da filmin varsayılan etkisini azaltmaktadır.

Oğuz Adanır'a göre anlatıya en uygun bakış açısının kullanıldığı filmler en başarılı sinema yapıtlarıdır (2003:56). Bu anlamda bir filmde, bakış açısının kime ait olarak yapılandırıldığı, yani anlatıcı olarak kimin/kimlerin seçildiği oldukça önem taşımaktadır. Çünkü seyircinin anlatı evreninde gördükleri ve duydukları, seçilen anlatıcıların bakış açısından görünen ve duyulan kadar olacaktır.

Sinemasal Anlatıda Anlatıcının Kimliği

Murat Belge bir anlatının zaman ya da mekân, çoğunca da her ikisinin içinde yapılan bir yolculuk olduğunu söylemiş ve anlatıcıların, bu yolculuğu yapan kişiler olarak oldukça önemli olduklarını belirtmiştir (1998:77). Çünkü seyirci anlatı içindeki yolculuğuna onlarla birlikte çıkacaktır ve yazar ya da yönetmen de bunu gözeterek konumlandırmıştır anlatıcısını.

Bütün filmlerde bir anlatıcı var mıdır? Hem edebi, hem de sinemasal anlatı yapısı üzerine yaptığı çalışmalarla bu alanda oldukça önemli bir isim olan Seymour Chatman, filmsel anlatıcının, düzenleyicinin varlığını tartışmanın anlamsızlığını belirtmek istercesine "*Anlatma olduğu sürece bir anlatan kimse var olmak zorundadır*" demiştir (2009:137).

Poetika'ya Giriş isimli eserinde Tzvetan Todorov ise, anlatıcının varlığıyla ilgili, Chatman'dan daha da ileri giderek "*Anlatıcı olmadan anlatı yoktur*" ifadesinde bulunmuştur (2001:75). Todorov'a göre anlatıcı, karakterlerle seyirci arasında aracılık eden, onların düşüncelerini gerektiğinde gizleyip, gerektiğinde açığa vuran oldukça önemli bir noktadadır. O, anlatı sınırları içerisinde, değer yargılarının türetildiği ilkeleri kişileştirir. Seyircinin değer yargılarını da biçimlendirir böylece (2001:75). Todorov'un bu vurgusu, anlatıcının seyirci üzerindeki etkisini ortaya koymasına bakımından dikkat çekicidir. Estetik ve teknolojik özellikleri yanı sıra ideolojik ve kültürel anlamda da önemli bir tüketim alışkanlığı haline gelmiş olan sinemanın, anlatıcı yoluyla seyircilerin değer yargılarını etkileme potansiyelini taşıdığı gerçeği, önemsenmesi gereken bir olgudur. Anlatıcının varlığının görünürde olduğu anlatılarda bu durum daha açık ve anlaşılır iken, anlatıcının görünürde olmadığı ya da sezilmediği durumlarda bu etki çok daha fazla üzerinde

durulması gereken bir nitelik taşımaktadır.

Bordwell'e göre her sinemasal anlatı, anlatıcısını belli etmeyebilir. Yani anlatıcı görünürde olmayabilir, ama bu onun olmadığı anlamına gelmez. Örneğin 1959 yılında çekilen *Pickpocket* (Yankesici) filminin prolog kısmında yönetmen Robert Bresson, hikâyenin anlatılması için bazı görüntü ve seslere başvurur. Burada anlatıcı işlevini bu görüntüler ve sesler gerçekleştirir. Duyulan bir anlatıcı yoktur ama görüntüleri ve sesleri düzenleyen bir anlatıcı vardır. Anlatıcının bu şekilde yapılandırılması yönetmenin biçimsel tercihidir (1985:12). Sonuçta ortaya çıkan şey, Chatman'ın deyimiyle, seyircinin sanki perdede izlediği olaylar karşısında oluyormuş gibi bir hisse kapılması, başka bir deyişle yanılsamaya düşmesidir (2009:138). Kimliği belli ve belirli bir karakterle temsil edilen anlatıcı yerine, görünmeyen ve duyulmayan bir anlatıcının gözünden sunulan anlatının seyircinin üzerinde yarattığı en önemli etki, anlatı evreninin içerisindeymiş gibi bir hisse kapılmasıdır.

İzleyicinin anlatıcı yoluyla, kendisine sunulanlar olaylarla ilgili “sanki karşısında yaşanıyor” gibi bir hisse kapılmasını Chatman “yanılsama” olarak tanımlıyor olsa da bunun aslında seyircinin gönüllü tasarrufu olduğu kanısındayız. Çünkü özdeşleşme yaşamak isteyen seyirci anlatı evrenine girmek için yeterli motivasyon içindedir zaten. Burada gerekli olan, onu ikna edecek düzeyde bir anlatı tutarlılığı sağlamak, anlatı evreninden çıkmasına engel olacak öğeleri doğru kullanmaktır. Bunların başında da anlatıcının doğru kullanılması gelmektedir.

Gerard Genette, anlatıcı ile ilgili görüşlerini sunduğu *Figures III* yapıtında anlatıdaki konumuna göre iki tip anlatıcıdan söz etmiştir. Bunlardan ilki anlatıda karakter olarak bulunan anlatıcı tipi iken, diğeryse anlattığı öyküde karakter olarak bulunmayan ve varlığı belli olmayan anlatıcıdır. Genette ilkini “birinci kişi anlatı”, ikincisini ise “üçüncü kişi anlatı” olarak tanımlamıştır (Genette'den aktaran Sayın, 2004:20). Genette'nin yazınsal anlatı için yaptığı bu sınıflandırma, sinemasal anlatı için de temel ayırım olarak kullanılabilir.

Genette'nin fikrinden yola çıkıldığında, sinemasal anlatıdaki ilk anlatıcı tipinin filmin öyküsünde yer alan anlatıcı tipi olduğu görülür: Bu anlatıcı filmin karakterlerinden biridir ve anlatıda onun öznelliği oldukça önemlidir.

İzleyici filmi bu karakterin öznelliğinden süzülen bir bakış açısı doğrultusunda izleyecek ve filmle ilgili algısı bu doğrultuda şekillenecektir. Örneğin 2004 yılı yapımı Yavuz Turgul'un yönetmiş olduğu *Gönül Yarası* filminde, film anlatıcısının öykünün başkarakterlerinden *Nazım Öğretmen* olduğunu görürüz. Filmin girişinde ana karakter olan *Nazım Öğretmen*'in köyden ayrılış görüntüleri eşliğinde onun sesinden aşağıdaki monoloğa yer verir:

“Uzun çok uzun geçen öğretmenlik hayatımın bana her şeyi sunduğuna dair derin bir inancım vardı, çok şey görmüştüm: Acıları, ölümleri, işkenceleri, kötülükleri, arkadan vurmaları, vefasızlığı, terk edilmişliği görmüştüm. Sevgiyi, karşılıksız sevgiyi, aşkı ve hüsranı yaşamıştım. Bir gecede köyler yakılmış; anneler, babalar, çocuklar yok edilmişti. Ve ben her şeye seyirci kalmıştım. Gözlerimin önünde töre cinayetleri işlenmiş, salgın hastalıklar öğrencilerimi elimden almış, ben çaresiz, ancak gözyaşı dökebilmişim. Tanrı bile bizden elini ayağını çekmiş, yalnızlığa terk etmişti hepimizi. Sonunda ya deli olacaktım ya da Veli. Ben ne olduğumu bilmiyorum ama Alaca Köyü'nü terk ederken artık hayata dair öğrenilecek bir şeyimin kalmadığına inanıyordum. Bütün defterleri kapadığımı, alacak verecek meselesini bitirdiğimi düşünüyordum. Ne kadarda yanılmışım... Evet, biraz eski moda bir deyiş olduğunun farkındayım ama söylemeden edemeyeceğim: Hayat son ana sürprizlerle doluymuş, son ana kadar...”

Filmin fikriyle ilgili de oldukça önemli bir ipucu sayılabilecek bu giriş cümlesinden sonra, filmin olay örgüsü başlar. Film anlatıcısında da *Nazım Öğretmen*'in monoloğunda olduğu gibi hayatın son ana dek sürprizlerle dolu olduğunu gösteren olaylar dizisine, *Nazım Öğretmen*'in dünyası aracılığıyla tanık oluruz. Filmin daha giriş kısmında seyirciye kendisini tanıtan bu anlatıcı, aynı zamanda filmin ana karakteri ve öyküsüne misafir olacağımız kişidir. Filmin dramatik etkisinin artırılması anlamında yönetmenin bu anlatıcıyı tercih etmesini başarılı bir seçim olarak değerlendirebiliriz.

Yine bir başka örnek de 2009 yılı yapımı *Ketche*'nin yönetmiş olduğu

Romantik Komedi filminde görülebilir. Bu kez filmin final bölümünde filmin ana karakterlerinden *Esra*, “*Bundan sonra neler olduğunu merak mı ediyorsunuz?*” diye cümlesine başlar ve -kendisi de dâhil- öykü kahramanlarının ileride yaşayacaklarına dair bilgi verir. Burada birinci kişi anlatısının tercih edilmesi ve bu anlatıcının devreye girmesinin en önemli nedeni filmde zaman atlamasının yaratacağı karışıklığı önlemek ve bu zaman atlamasını öyküleştirmektir. Bu anlatıcı sayesinde seyircinin birazdan izleyeceği görüntüler konusunda merak duyması ve ilgiyle izlemesi sağlanmış olur.

Genette’nin görüşleri doğrultusunda filmsel anlatı için tanımlanabilecek diğer anlatıcı tipinin, film öyküsünün içinde yer almayan anlatıcı tipi olduğu görülür. Bu tür anlatıcılar olay örgülerinin içinde görünür biçimde yer almadıkları gibi, genelde “ses” yoluyla olay akışı ve karakterler hakkında bilgi verirler. Bu anlatıcı türüne örnek olarak 2001 yılı yapımı, Jean-Pierre Jeunet’nin yönettiği *Amelie* isimli film örnek gösterilebilir. Bu filmin girişinde de tıpkı *Gönül Yarası* filminde olduğu gibi görüntülere eşlik eden bir ses duyulur. Ancak bu kez, filmde duyulan ses karakterlerden birine ait değildir. Film boyunca da bu sesin kime ait olduğu öğrenilmez. Bu anlatıcının film için taşıdığı önem, seyircinin filmin anlatı evreni hakkında bilgi edinmesini kolaylaştırmak ve merakını arttırmaktadır. Filmin ana karakterleri olan *Amelie*, babası ve annesi hakkında verdiği “ilginç” bilgilerle (örneğin *Amelie*’nin babası hakkında “*Raphaël Poulain birinin yanında işemekten, ayağına giydiği sandaletlere birilerinin bakıp gülmesinden ve sudan çıkınca mayonun bedenine yapışmasından hoşlanmaz*” ifadelerinde bulunur) hem film anlatısının kendine has mizahi yönü hakkında ipucu vermiş, hem de seyircilerin filmin ana karakterleri hakkında bilgi edinmesini kolaylaştırmış olur.

Genette’nin yazınsal anlatı için yaptığı ayırım, anlatıcı konusunda temel bir sınıflandırma yapmak için yardımcı olurken, sinemasal anlatının kendi has özelliği doğrultusunda incelenmesi gereken bir başka anlatıcı türü daha söz konusudur. Bu da sinemasal anlatıcıdır. Chatman, *Coming to Terms: The Rhetoric of Narrative in Fiction and Film* isimli yapıtında Genette’den öykünerek sinemaya uyarlanan anlatıcı ayırımlarının temel sorunundan söz

eder: Şimdiye kadar yapılan ayrımlar daha çok görünüp konuşan, ya da hiç görünmeyip sadece konuşan karakterler üzerinden (dış ses) yapılmıştır. Oysa sinema hem işitsel hem görsel bir yapıya sahiptir ve sadece karakterler değil, sinemaya ait her türlü görsel-işitsel öge (ışık, renk, kurgu, kamera hareketleri, ses) sinemasal anlatıcı durumundadır aynı zamanda (1990:134).

Bordwell de Chatman'la aynı fikirdedir bu konuda. *Narration In The Fiction Film* yapıtında temel bir sorundan söz eder: Ona göre klasik anlatıcı ayrımında temel kriterler vardır, örneğin Edward Dmytryk'in 1944 yılında yönetmiş olduğu *Murder My Sweet* filminde görülen ve olaylar geliştikçe olayları anlatan bir anlatıcı vardır, ya da François Truffaut'un yönettiği, 1962 yılı yapımı, *Jules ve Jim* filminde seslendirme yoluyla filmdeki olaylar bize aktarılır. Peki ya anlatıcıyı ne görüyor ne de duyuyorsak ona anlatıcı diyebilir miyiz, onu nasıl kimliklendirmeliyiz? (1985:61). Chatman, bu soruyu Wayne Booth'un referansıyla "ima edilen yazar-yönetmen" olarak yanıtlar. Bordwell'in bu anlatıcının nasıl kimliklendirilebileceği sorusuyla ilgili ise aşağıdaki cevabı verir (2009:139):

"O, anlatıcı değil, anlatıdaki her şeyle birlikte anlatıcıyı da bulan, kartları kendine göre dizen, sözcükler ya da imgeler içinde karakterlerin başına bir şey gelmesini sağlayan ilkedir... Bütünün tasarımı yoluyla, tüm seslerle, kendi seçtiği, öğrenmemizi sağlayacak tüm yollarla bizi sessizce bilgilendirir."

Chatman'ın da tanımladığı "sessizce bilgilendirme" özelliği Bordwell'in tartışmaya açtığı sorunun kendisidir. Bordwell'in de üzerinde durduğu nokta anlatıcının klasik sınıflandırmaların tersine, hem sessizliği hem görünmezliği durumudur. Bordwell, film kuramcısı Albert Laffay'dan alıntılarla "hayalet usta" diye tanımladığı bu anlatıcının kullanılıp kullanılmamasının film için oldukça önemli bir tercih olduğunu özellikle vurgular. Çünkü dış ses kullanımı yoluyla, ya da hikâyenin içinden birinin aktarmasıyla, "hayalet usta"nın anlatıcı olması arasında önemli farklar vardır ve bu biraz da anlatının kendi yapısıyla ilgilidir (1985:62).

Buckland ise Chatman ve Bordwell'in sözünü ettiği bu anlatıcı türünü "Orkestra Şefi" olarak tanımlamaktadır. Ona göre bu anlatıcılar görünmez

ya da duyulmazlar, ama bir orkestra şefi gibi filmin tüm anlatı düzenlemesini yaparlar. Bu tür anlatıcılar anlatıda olmayıp, anlatımda var olan anlatıcılardır. Buckland, önemli bir ek daha yapar: Bazı anlatıların doğal olarak aktığı düşünülür. Yani sanki herhangi bir düzenleme yokmuş gibidir. Ancak bu tarz anlatılarda bile bir anlatıcı vardır ve bu anlatıcının müdahalesi biraz dikkatle kolaylıkla anlaşılabilir: Örneğin bazı kamera hareketlerinin karakterle ya da nesneyle ilgili bir motivasyonu olmayabilir. Yani karakterlerin davranış biçimleri ve yönleriyle ilgili olmaksızın, kamera bazı özel vurgular yapar. Birdenbire sağa döner, herhangi bir nesneye çekim teknikleri aracılığıyla özel bir dikkat gösterir. Oysa o dikkat etme eylemi karaktere ait değildir, sadece seyircinin dikkatini yöneltmesi için özellikle yapılmış bir kamera hareketidir. Buradan sanki karakterle ilgiliymiş gibi görünen o kamera hareketlerinin, aslında anlatıcının özel bir müdahalesi olduğu sonucu çıkarılabilir (2001:29).

Chatman, Booth, Bordwell ve Buckland'ın görüşlerinden yola çıkarak, “ima edilen yazar-yönetmen”, “sessiz bilgilendirici”, “hayalet usta” ya da “orkestra şefi” kavramlarının sinemasal anlatıda yönetmene karşılık geldiği sonucuna varmak mümkündür. Çünkü sözü edilen kuramcılar farklı kavramlarla tanımlamış olsalar bile, bu kavramların karşılığı olarak sinemasal anlatıda düzenleme, seçme ve yönlendirme işi yönetmenin tasarrufunda gerçekleşmektedir. Örneğin filmlerde sık rastlanılan türden bir sahneyi ele alalım: İki karakter vardır. İki karakter de aynı çantaya sahiptir. Yan yana otururlar. Bir anda karakterlerden biri yanlışlıkla diğersinin çantasını alır ve gider. Diğer karakter de aynı yanlışlığı sürdürerek kalan çantayı alıp gider. Çoğu kez, bu tarz sahnelerde yönetmen sonradan yaşanacakları belirtmek için yakın plân kullanarak bir vurgu yapar ve bu çantayı özellikle gösterir. Bu özel bir yönlendiricinin seyirciye birazdan gelişecek olaylarla ilgili vurgu yapması anlamına gelir. Karakterler bunu henüz fark etmemişken, karakterlerden önce, bu durum seyirciye bildirilir. Bu bilgiyi sağlayan ne dış ses, ne de film anlatısının içinden bir karakterdir. Adı ister “sessiz bilgilendirici”, ister “hayalet usta”, isterse de “orkestra şefi” olsun burada sözü edilen yönetmenin kendisidir.

Buna ilişkin bir başka örnek de son dönem Türk sinemasına ait *Başka Dilde Aşk* filminde görülebilir. 2009 yapımı, İlksen Başarır'ın yönettiği bu film,

sağır bir genç erkek (*Onur*) ile genç bir kadının (*Zeynep*) aşk ilişkisini ve bu aşkın çıkmazlarını anlatmaktadır. Anlatının konusu olan bu aşk öyküsünde, özdeşleşmeyi güçlendirmek ve seyirciyi bu aşk ilişkisinin içine daha çok çekebilmek için sinemasal anlatıcı sık sık devreye girmiştir. Buna ilişkin verilebilecek önemli bir örnek emniyette geçen sahnedir. *Zeynep* ve *Onur* bir grupta birlikte yaptıkları basın açıklamasının ardından gözaltına alınmış ve emniyete sorguya götürülmüşlerdir. Olayı öğrenen *Zeynep*'in ailesi emniyete gelir ve sorgusu tamamlanan kızları *Zeynep*'i alıp götürmek isterler. Ancak *Zeynep* itiraz eder, çünkü sevgilisi *Onur*'un hâlâ gözaltında olduğunu ve o serbest bırakılmadan gitmeyeceğini söyler. Annesi *Zeynep*'e *Onur*'un serbest bırakıldığını ve gittiğini söyler. Kendisini beklemeden gitmiş olduğu için *Onur*'la ilgili hayal kırıklığı yaşayan *Zeynep* ailesine itiraz etmekten vazgeçer ve onlarla çıkar. *Zeynep* ve ailesi kapıdan çıkarken, emniyet koridorunda *Onur*'u sorgu odasına sokulurken görürüz. *Zeynep*'in sırtı dönük olduğu için *Onur*'u göremez, *Onur* dilsiz olduğundan *Zeynep*'e seslenemez, sadece çaresizce arkasından bakar. Bu izleyici için oluşturulmuş bir açıdır. Başka bir deyişle sinemasal anlatıcının bakış açısıdır. (bk. Şekil 1).



Şekil 1: *Başka Dilde Aşk* filminde sinemasal anlatıcının bakış açısından gösterilen bir sahne.

Yukarıdaki şekilde de görülen sinemasal anlatıcının bakış açısı aracılığıyla seyirci *Zeynep*'ten daha fazla ve oldukça önemli bir bilgiye sahip olur.

Zeynep sevgilisinin kendisini önemsemeden çıkıp gittiğini sanmaktadır, oysa izleyici asıl gerçeği bilir: Annesi *Zeynep'e* yalan söylemiştir ve *Onur* hâlâ emniyette sorgudadır. Sinemasal anlatıcının burada devreye girmesi, izleyiciyi yönlendirmek anlamında oldukça önem taşır. Durumun trajikliğinden dolayı üzülen seyirci, *Zeynep* ve *Onur* arasındaki aşk ilişkisinin bir parçası haline gelir. Anlatıda kullanılan bu tercih, dramatik etki ve izleyicinin yaşadığı özdeşleşmenin dozunu attırmak anlamında oldukça etkili olur.

Filmlerde bazen birden fazla anlatıcıya rastlamak da mümkündür. Hatta bazen sinemasal anlatıcı ya da yönetmen, görünen ve duyulan anlatıcının güvenilirliğini anlatmak amacıyla devreye girebilir. Chatman, bunu “ima edilen yazarın” müdahalesi olarak tanımlar ve bununla ilgili olarak 1950 yılı yapımı, Alfred Hitchcock tarafından yönetilen, *Stage Fright* (Sahne Korkusu) filminden bir örnek verir: Filmin ilk yarısında film karakterlerinden *Johnny'nin* anlatıcı olduğu görülür. *Johnny*, *Eve* isimli karakterle birlikte *Eve'in* babasının evine doğru giderken şunları söyler: “*Ona yardım etmeliydim, herhangi biri de olsa yardım ederdi. Saat beşte kapı çaldı*”. Bu cümlenin ardından flashback aracılığıyla *Johnny'nin* anlattığı sahneye geçilir. Bu sahnede *Charlotte'un*, *Johnny'nin* evine gidip, onu çağırıp yardım istediği, bunun ardından *Johnny'nin* *Charlotte'un* evine gittiği görülür. *Charlotte'un* evine giden *Johnny*, *Charlotte'un* kocasının yerde ölü olarak yattığını görür. *Johnny'nin* anlatımı aracılığıyla aktarılan bu olayda seyirci olayların gerçekten böyle geliştiğini düşünür. Fakat filmin ilerleyen sahnelerinde *Johnny*, *Eve'e* cinayet işlemeye eğilimli biri olduğundan söz eder ve bir kez de cinayet işlediğini itiraf eder. Yani *Johnny'nin* anlatıcılığı aracılığıyla ilk sahnede anlatılan olay, aslında gerçekleşmemiştir ve *Johnny* “sahte anlatıcı”dır. Chatman'a göre seyirci o anda, kameranın sahte anlatıcıyla işbirliği kurup kendisini kandırdığını anlar. Burada bu yalanı ortaya çıkaran kişi ise “ima edilen yazar-yönetmen”dir (1990:131).

Casetti, *Filmic Experience* isimli makalesinde sinema-seyir deneyimini inceler ve “*Seyirci kendisine sunulan filmsel dünyada özdeşleşmek için birini arar ve kendini buna adar. Bir başkasının hikâyesini seyretmekten hoşlanmaz, onu kendi hikâyesi haline getirmek için nedenselleştirir*” yorumunda bulunur (2007:21). Bu görüş, anlatıcının önemini bir kez daha vurgulaması bakımından

önem taşımaktadır. Bir filmi izleyen ve o filmin anlatı evreninin misafiri olan seyircinin özdeşleşmek için seçeceği karakter, anlatıcının bakış açısından sunulan ve bu anlamda yönlendirme sonucu seçilmiş karakter olacaktır. Chatman'ın yukarıda sunduğumuz örneği bu anlamda önem taşımaktadır. Bu örnekte de görüldüğü gibi bir filmde birden fazla anlatıcı olması; seyircinin film anlatısına ilişkin bilgi ve algısının tek bir karakterle sınırlandırılmaması ve özdeşleşmenin yaratacağı etkinin azaltılması anlamında önemli bir yerde durmaktadır. Seyircinin tek bir karakterle özdeşleşip, anlatıyı bu karakterin gözünden “kişiselleştirerek” görme arzusu törpülenecek ve böylece seyir süreci başka bir biçimde şekillenecektir.

Sonuç

Her sinemasal anlatı, kendi yapısına bağlı olarak belirli anlatıcılar seçer ve seyirci, bu anlatıcılar aracılığıyla anlatı evreninin içerisinde yolculuk yapar. Bu yönüyle anlatıcı, bir film anlatısının seyirci tarafından nasıl algılanacağına yön veren en önemli öğelerden biridir. Çoğu kez anlatının senaristler tarafından belirlendiği düşünülse de, sinemanın kendine özgü anlatım özelliğinin olağan bir sonucu olarak, yönetmenler de en az senaristler kadar anlatıya yön verirler. Film anlatısını oluşturan görüntülerin nasıl bir sinematografik üslupla çekileceği ve anlatı akışı içerisinde nasıl yer alacağının kararının yönetmenin tasarrufunda olması, yönetmenin anlatıya yön verme gücünün kavranması adına yeterince açık bir örnektir. Bununla birlikte, bu yönlendirme sonucu nasıl bir anlam çıkacağını yönetmenin belirliyor olması da bu görüşü destekleyen bir diğer durumdur. Sinema dilinin olanakları doğrultusunda gelişen anlatım olanakları, yönetmene seyirciyle iletişim kurmak anlamında sonsuz olanaklar sunmaktadır. Hangi anlatıcının ya da anlatıcıların kullanılacağına karar vermek bu olanaklar arasında olup, anlatının etkisini güçlendirmek ve anlatıyı kimliklendirmek anlamında oldukça önemli bir yerde durmaktadır.

Bu çalışma özelinde sinemasal anlatı ve anlatıcı öğeleri üzerinden kuramsal bir çerçeve çizilmek istendiğinde, anlatı odaklı çalışmaların çoğunun edebi anlatı üzerine yoğunlaşmış olduğu görülür. Gerard Genette, Roland Barthes, Tzvetan Todorov gibi kuramcılarının çalışmalarıyla şekillenmiş olan bu

alan, daha çok edebi anlatıyı merkezine almış ve anlatıcı kavramını bu edebi anlatı geleneği içerisinde analiz etmişlerdir. Oysa sinemasal anlatı ve bu anlatı yapısındaki anlatıcı kavramı, edebi anlatıya göre farklılıklar içerdiğinden, farklı bir çerçeve çizilmesi zorunludur.

Edebi anlatı çalışmalarının sinemasal anlatıya uyarlanması sırasında yaşanan zorluklardan en dikkat çekici olanı sinemanın kendine özgü görsel-işitsel yapısıdır. Bir sinema filminde anlatı hem sinematografik, hem de işitsel öğeler üzerine kurulduğundan; dolaylı olarak anlatı da bu öğelere göre farklı katmanlara bürünmektedir. Sinemasal anlatıcılar kimi kez bu katmanların sadece birinde konumlanırken, kimi kez de her iki katmanda birden bulunmaktadır. Bu özelliği nedeniyle sinemasal anlatı özelinde, anlatıcının tanımını ve sınıflandırmasını yapmak çok da kolay olmamıştır.

Edebi anlatıdan farklı olarak sinemasal anlatıda genelde iki türlü anlatıcıdan söz edilir. Bunlardan ilki anlatı evreninin içinde yer alan, görülen ve duyulan anlatıcı türüdür. Bu anlatıcı türü hem görsel hem de işitsel düzeyde anlatıyla ilişkilendirilir; her iki katman üzerinden anlatı ve seyirci arasında aracılık ederler. Bir diğeri ise anlatı evreninin içinde karakter olarak yer almayan, ancak dış ses yoluyla bilgi veren anlatıcı türüdür. Bu da görsel katmanda yer almayıp, salt işitsel yollarla anlatı ile ilişkilendirilen anlatıcı türüdür. Ancak buna rağmen genelde anlatının “görünen” yönünü yorumlayarak görsel katmanın anlatsallaştırılmasında da etkili olurlar.

Çalışmanın merkezine aldığı “sinemasal anlatıcı” kavramının varlığı ve anlatı üzerindeki etkisi ise Wayne Booth, Seymour Chatman, David Bordwell gibi kuramcılarının çalışmaları sonucunda tartışılabilir hale gelmiştir. Ne görsel ne de işitsel katmanda varlıkları “karakter” olarak betimlenemeyen, ancak anlatının her iki katmanında yer alan, hatta kimi kez mevcut diğer anlatıcıları da yönlendiren bu anlatıcı türü, sinemasal anlatının en dikkat çekici öğelerinden biridir. Bu anlatıcı türünü tanımlamak için edebi anlatı çalışmaları yetersiz kaldığından, farklı kuramcılar tarafından farklı kavramlar geliştirilmiştir. “Hayalet Usta”, “Orkestra Şefi” gibi kavramlarla da tanımlanmış olan sinemasal anlatıcılar, seyircinin anlatı evrenine ilişkin edindiği bilgiyi ve kendisini nasıl konumlandıracağını belirleyen önemli anlatı öğeleridirler. Varlıkları ve etkileri

anlatıdan çok anlatımda gözlemlenebilen bu anlatıcı türü seyirciyi etkileme anlamında oldukça önemli bir potansiyele sahip olup, sinemanın anlatım olanaklarının sınırsızlığını ortaya koyması bakımından dikkat çekicidirler.

Kaynakça

Adanır, Oğuz. (2003). Sinemada Anlam ve Anlatım. İstanbul: Alfa Basım Yayın.

Barthes, Roland. (2005). "Anlatıların Yapısal Çözümlemesine Giriş." XX. Yüzyılda Dilbilim ve Göstergibilim Kuramları. Mehmet Rifat (der.) içinde. Çev., Mehmet Rifat ve Sema Rifat. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları. 311-333.

Belge, Murat. (1998). Edebiyat Üzerine Yazılar. İstanbul: İletişim Yayınları.

Bordwell, David. (1985). Narration in The Fiction Film. Wisconsin: University of Wisconsin Press.

Bordwell, David ve Kristin Thompson. (2009). Film Sanatı. Çev., Ertan Yılmaz ve Emrah Suat Onat. Ankara: De Ki Basım Yayın.

Buckland, Warren S. (2001). "Narration and Focalisation in Wings of Desire.". Cineaction. No 56: 26-33.

Casetti, Francesco. (2007). "The Filmic Experience: An Introduction." <http://www.francescocasetti.net/saggi/FilmicExperience.pdf>. 19.01.2011.

Chatman, Seymour. (1990). Coming to Terms: The Rhetoric of Narrative in Fiction and Film. New York: Cornell University Press.

Chatman, Seymour. (2009). Öykü ve Söylem: Filmde ve Kurmacada Anlatı Yapısı. Çev., Özgür Yaren. Ankara: De Ki Basım Yay.

Sayın, Mehmet. (2004). "Stüdyo"da Anlatıcı-Kahraman ve İşlevleri." Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi. Sayı: 33. 19-26.

Uysal, Ömer S.. (2007). "Epistemoloji ve Estetik: Sinema Kuramına Bir Bakış." Kültür Araştırmaları Derneği Bülteni. Sayı 27: 22-27.

