


Sinemada Neoformalist Yaklaşım Doğrultusunda “Hayat” Filminin Anlatı Yapısı ve Biçim Analizi

 Serdar GEZER*

 Eda EVLİOĞLU GEZER**

* Öğr. Gör.,
Süleyman Demirel Üniversitesi,
serdar.gezer@outlook.com
ORCID: 0000-0002-8639-3831

** Dr.
eevlioglu@gmail.com
ORCID: 0000-0003-0926-964X

Gönderilme/ Received

25.12.2023

Kabul Tarihi/ Accepted

04.03.2024

Yayın Tarihi/Published

31.03.2024

Öz

Neoformalist yaklaşım David Bordwell ve eşi Kristin Thompson tarafından 1980'lerin başında geliştirilmiş; form ve anlatıya, olay örgüsü ve hikâye arasındaki ilişki ve ayrıma, filmi oluşturan sinematografik öğelere ve bunların filmin anlatısını inşa etmek üzere ne tür işlevler üstlendiğine, sinematografik araçların nasıl kullanıldığına ve ne tür motifler oluşturduğuna odaklanan bir film çözümleme yöntemidir. Filmin anlatısı ile filmin biçimi arasında birbirini destekleyen bir ilişki sistemi mevcuttur. Filmde biçim ilkeleri işlev, benzerlik ve yinleme, farklılık ve çeşitleme, gelişme ve uyum/uyumsuzluk olarak sıralanabilir. Neoformalist yaklaşıma göre filmde yaratılan anlamlar açık anlamlar ve örtük anlamlar olmak üzere iki genel kategoriye ayrılabilir. Dahası filmlerde üretilen anlamlar göndergesel anlam, açık anlam, örtük anlam ve semptomatik anlam olmak üzere daha detaylıca sıralanabilir. Diğer yandan filmlerde dört farklı tipte motivasyondan bahsedilebilir. Bunlar kompozisyon motivasyonu, realistik motivasyon, metinlerarası motivasyon ve sanatsal motivasyondur. Geleneksel film çözümleme yöntemleri anlatıyı ve iletilen anlamı öncelerken, neoformalist yaklaşım anlatı ve biçim arasındaki bütünlüklü ilişkiye odaklanır. Bu makalede öncelikli olarak neoformalist yaklaşımın ne olduğu, film anlatısı ve film biçimi ilkeleri, anlam ve motivasyon tipleri tartışılmış; daha sonra Zeki Demirkubuz'un Aralık 2023'te gösterime giren, 'Hayat' filmi neoformalist yaklaşım bağlamında analiz edilmiştir. Bu doğrultuda filmin anlatı yapısı, film biçimini oluşturan ilkelere uygunluğu, filmde farklı katmanlarda üretilen anlam türleri ve motivasyonlar ortaya koyulmuştur.

Anahtar Kelimeler: Zeki Demirkubuz Sineması, Hayat Filmi, Neoformalizm, Anlatı Yapısı, Film Biçimi

*Bu makale intihal tespit yazılımlarıyla taranmıştır. Benzerlik tespit edilmemiştir.

This article has been scanned by plagiarism detection softwares. No similarity detected.

**Bu çalışmada “Yükseköğretim Kurumları Bilimsel Araştırma ve Yayın Etiği Yönergesi” kapsamında uyulması belirtilen kurallara uyulmuştur.

In this study, the rules stated in the “Higher Education Institutions Scientific Research and Publication Ethics Directive” were followed.

***Yazarların çalışmadaki katkı oranları eşittir.

Authors' contribution rates in the study are equal.

****Çalışma kapsamında herhangi bir kurum veya kişi ile çıkar çatışması bulunmamaktadır.

There is no conflict of interest with any institution or person within the scope of the study.

Kaynak gösterme / To cite this article: Gezer, S., & Evlioğlu Gezer, E. (2024). Sinemada Neoformalist Yaklaşım Doğrultusunda “Hayat” Filminin Anlatı Yapısı ve Biçim Analizi. *İletişim ve Toplum Araştırmaları Dergisi*, 4(1), 121-136. doi: 10.59534/jcss.1409936



Narrative Structure and Form Analysis of The Movie “Life” In the Context of Neoformalist Approach in Cinema



Serdar GEZER*



Eda EVLİOĞLU GEZER**

* Lect.

Süleyman Demirel University
serdar.gezer@outlook.com
ORCID: 0000-0002-8639-3831

** Dr.

eevlioglu@gmail.com
ORCID: 0000-0003-0926-964X

Gönderilme/ Received

25.12.2023

Kabul Tarihi/ Accepted

04.03.2024

Yayın Tarihi/Published

31.03.2024

Abstract

The neoformalist approach was developed by David Bordwell and his wife Kristin Thompson in the early 1980s; the relationship and distinction between form and narrative, plot and story; the cinematographic elements that make up the film and what kind of functions they undertake to build the narrative of the film; It is a film analysis method that focuses on how cinematographic tools are used and what kind of motifs they create. There is a relationship system that supports each other between the narrative of the film and the form of the film. The principles of form in the film can be listed as function, similarity and repetition, difference and variation, development, and harmony/dissonance. According to the neoformalist approach, the meanings created in the film can be divided into two general categories: explicit meanings and implicit meanings. Moreover, the meanings produced in films can be listed in more detail as referential meaning, explicit meaning, implicit meaning, and symptomatic meaning. On the other hand, four different types of motivation can be mentioned in movies. These are compositional motivation, realistic motivation, intertextual motivation, and artistic motivation. While traditional film analysis methods prioritize narrative and conveyed meaning, the neoformalist approach focuses on the integral relationship between narrative and form. This article primarily discusses what the neoformalist approach is, film narrative and film form principles, meaning and motivation types; then, Zeki Demirkubuz's movie 'Hayat', which was released in December 2023, was analyzed in the context of neoformalist approach. In this regard, the narrative structure of the film, its compliance with the principles that form the film form, the types of meanings and motivations produced at different layers in the film are revealed.

Keywords: The Cinema of Zeki Demirkubuz, The Movie ‘Life’, Neoformalism, Narrative Structure, Film Form

Giriş

Neoformalist yaklaşım, edebiyat veya sinemaya ait herhangi bir sanat eserini, söz konusu eserin meydana getirilme sürecini, ilkelerini inceleyerek konuyla ilgili araştırmaları kapsamaktadır. Neoformalist yaklaşım, herhangi bir sanat eserinin oluşturulduğu sürede ilkelerinin neler olduğuna ve söz konusu sanat eserinin hangi şartlarda, nasıl, neden ortaya çıktığına yanıt arar (Söğüt, 2020, s. 590). Sinemada genellikle klasik anlatı yapısı benimsenirken, zaman içinde bu anlayış değişim göstererek modernist anlatı kullanılagelmiştir. Klasik anlatı yapısını ters yüz eden bu biçimde, artık yönetmen kuralları belli bir işi icra eden zanaatkar değil de kendi özgür fikirlerini açığa vuran sanatçı olarak değerlendirilir ve yönetmenin filme kişiliğini yansıttığı vurgulanır. Zaman içinde sinema anlatı yapısındaki biçimsel farklılaşmalar, filmleri analiz etmek için birçok farklı bilimsel ve metodolojik yaklaşımın geliştirilmesi ile sonuçlanmıştır. Bu bilimsel ve metodolojik yaklaşımlardan birisi de Amerikalı sinema araştırmacısı David Bordwell'in kavramsallaştırdığı neoformalizmdir. Filmlerdeki anlatı-biçim ilişkisine ağırlık veren bu yaklaşımın özü Rus biçimciliğine dayanır (Söğüt, 2020, s. 591). Anlatı, uzam ve zaman arasında gelişen sebep-sonuç ilişkisi ekseninde olay örgüsünün hikâye bilgisini sunma şekliyle; biçim, filmin parçaları arasındaki ilişkiler sistemidir. Bu bağlamda neoformalizm, filmlerin tarzını, anlatı ve biçim ilişkisini analiz ederek, anlatı açısından bitirilmiş bir eserin yaratım sürecini ve prensiplerini değerlendirir. Bir film, neoformalist yöntem ile analiz edilirken, filmdeki biçimsel unsurların sistematik olarak nasıl inşa edildiği; filmlerde egemen olan biçimsel yönelimin ne olduğu; biçimin anlatı unsuruna nasıl yön verdiği; film inşa edilirken hangi ilkelerin etkili olduğu ve söz konusu ilkelerin nasıl, neden ortaya çıktığı (İşler, 2023, s. 450) başlıca araştırma sorularıdır. Bu anlamda, neoformalist yöntem anlatı ve biçim arasında kurulmuş ilişkileri ortaya çıkartmayı amaçlar.

1. Neoformalist Yaklaşımında Biçim ve İçerik

Neoformalist yaklaşım David Bordwell ve eşi Kristin Thompson tarafından 1980'lerin başında geliştirilmiş; form ve anlatıya, olay örgüsü ve hikâye arasındaki ilişki ve ayrıma; filmi oluşturan sinematografik öğelere ve bunların filmin anlatısını inşa etmek üzere ne tür işlevler üstlendiğine; sinematografik araçların nasıl kullanıldığına ve ne tür motifler oluşturduğuna odaklanan bir film çözümleme yöntemidir. Yazarlar bu yöntemden ilk olarak 1979 yılında yayımladıkları "Film Sanatı" (Film Art: An Introduction) kitabında bahsetmektedirler. Bordwell ve Thompson'a göre biçim ve anlatı birbirini tamamlayan ama birbirinden ayrı olarak düşünülmesi gereken iki kavramdır. Biçim filmin tamamına yayılan sinematografik öğelerin birbiriyle ilişkili çalışarak bir sistem oluşturması iken, anlatı olay örgüsünün izleyicide birtakım deneyimler yaratmak amacıyla filmin hikayesinin ve bilgisinin iletilmesi için organize edilmiş bir tasarımdır. Olay örgüsü filmde görülen ve duyulan her şeyi kapsarken, filmde açıkça gösterilen ve aynı zamanda olay örgüsü tarafından ima edilen her şey hikâyeyi meydana getirir. Bu anlamda olay örgüsü ve hikâye kavramları arasındaki farklılık, izleyicinin zihninde oluşan bütün ile salt görüp duydukları arasındaki farklılığa işaret etmektedir. Neoformalist yaklaşım sinemada anlatı, form; estetik prensipler, biçim ve içerik arasındaki ilişkilere ve

bütün bu öğelerin bir araya gelerek filmi sistematik bir bütün olarak nasıl oluşturduğuna odaklanan bir yaklaşımdır (Bordwell & Thompson, 2008). Bir yapının nasıl kurulduğunu, kuruluş sürecini, aşamalarını ve kurallarını inceleyen neoformalist yaklaşım iki temel sorudan yola çıkar. Bu soruların birincisi, herhangi bir sanat yapının hangi ilkelere göre kurulduğu ve söz konusu ilkelerin hangi yollar kullanılarak filmin biçimine etki ettiği. Diğer soru ise söz konusu ilkelerin nasıl, neden ve hangi koşulda gündeme geldiğidir (İşler, 2023, s. 455). Dolayısıyla bir film neoformalist yaklaşım ekseninde analiz edilirken anlam ve biçim temel alınmalı ve bu çerçevede film değerlendirilmelidir.

Neoformalist yaklaşım, Rus formalizminin kavram ve yöntemlerinden faydalanmıştır. Örneğin Rus formalistlerin “yabancılaşma/yabancılaştırma” (alienation) kavramının neoformalist yaklaşım tarafından ödünç alındığı görülmektedir. Yabancılaşma kavramı, Brecht’in tiyatro yönteminin bel kemiğini oluşturmaktadır. Rus formalist Shklovsky’ye göre sanatın işlevi yabancılaşma kavramında aranmalıdır (Thompson, 1988). Sanat insanların gündelik yaşamlarında onlara normal ve sıradan geleni yabancılaştırmalıdır. Örneğin norm halini almış şiddet, sıradanlaşmış haksızlıklar sanat yoluyla sarsılmalı ve bunların normal ve sıradan olmadığı izleyiciye hatırlatılmalıdır. Bunu yapmak için ise her sanat dalı izleyicinin sanat eserinin içerisinde kendini kaybederek duygular arasında savrularak sonunda katharsis yaşadığı Aristotelyen anlatıyı kırarak, kendisini oluşturan teknikleri görünür kılmalı ve izlediği şeyin bir tiyatro, bir sinema olduğunu hatırlatmalıdır.

Rus formalizminden alınarak tartışılan diğer bir odak ise sanatın doğasının ne olduğu üzerinedir. Neoformalizm sanatın bir iletişim biçimi olduğu kabulünü reddeder. Geleneksel iletişim modelinde gönderen, mesaj ve alıcıdan oluşan modelde mesaj ya konuşmadır ya metindir ya da televizyon görüntüleridir. Geleneksel film analiz yaklaşımları sanat eserine bir iletişim modeli olarak bakmaktadır. Sanatçı anlam veya temaları barındıran bir mesaj gönderir; okuyucu, dinleyici veya izleyiciden oluşan alıcı ise mesajı alır ve anlamlandırır. Burada önemli olan sanat eserinin önemli meseleleri ve felsefi temaları iletilmediğidir. Eğlendirici eserler toplum ve insan için işe yarar faydalar iletilmediğinden değersiz kabul edilmektedir. Bu anlamda geleneksel sanat analizlerinin sanat eserini ikiye ayırdığı görülmektedir: Yüksek sanat ve bayağı sanat. Neoformalist yaklaşım Aristotelyen anlatıyla inşa edilmiş ana akım sinemanın ciddi ve zor temaları da konu edindiğini ve insan zihnini meşgul edip izleyiciyi düşündürebildiğini ileri sürerek yüksek ve bayağı sinema anlayışını reddeder (Thompson, 1988, s. 7-9).

Sontag’a (1998, s. 41) göre biçim, herhangi bir sanat eserindeki karar ilkesi ve sanatçının imzasıdır Yani sanat eseri, sanatçının duygu ve düşüncelerini yansıtan bir araç ise biçimde bu sanat eserini yaratırken sanatçının kullandığı kurallar dizisini oluşturur. Söz konusu kurallar dizisi sinema temelinde düşünüldüğünde en önemli araç kameradır. Sinemayı edebiyat, heykel, resim gibi diğer sanat dallarından ayıran kamera sayesinde obje ve nesnelere yer değiştirebilirken, farklı bir açıda da sunulabilir. Kameranın hareketiyle oluşan plan sekansların birleşimi sonucu bir bütün olarak sunulan filmde hareket durağan değildir. Sanat eserini yaratan yönetmen ise bu birleşik plan sekanslar ile istediği gibi sahneyi tasarlayabilir ve sahnenin süresini, temposunu

ayarlayabilir. Kameranın yanı sıra yönetmenin eserinde tercih ettiği aydınlatma, müzik, ses ve mekân seçimi gibi öğeler anlatımına yardımcı olduğu gibi izleyiciyi duygusal ve düşünsel olarak da etkilemesine katkı sağlar. Çünkü tüm sanatlarda olduğu gibi sinema da duygu ve düşünceleri etkilemek ister. İşler'in "Sinemada Neoformalist Yaklaşım" adlı makalesinde yer verdiği Hiroşima ve Nagasaki'ye atılan atom bombasının bir filmde aşk hikayesi, başka bir filmde karakterlerin psikolojisine odaklanan bir aile dramı üzerinden ele alınması örnek olarak verilebilir. Söz konusu iki film farklı biçimsel sistemlere göre inşa edilir ve bunun üzerinden izleyicinin filmleri anlamlandırması beklenir (2023, s. 465). Böylece aynı konuyu ele alan iki filmdeki biçimsel sistemler farklı işlevler üstlenecek ve iki farklı film yaratılmış olacaktır.

Bordwell'e (1996, s. 4) göre kurallara sıkıca bağlı olan klasik biçim, değişmesi zor olan temel araç ve tekniklerle hikâyeyi anlatan bir tarzdır. Günümüzde sinema endüstrisinin geneline hâkim olan klasik biçimde, öykü ve karakterler çok önemliken; görsel, işitsel öğeler öykü ile karakterleri destekleyen işlevsel bir amaca sahiptir ve ikinci plandadır (Güçhan, 1999, s. 17). Diğer yandan Thompson bir sanat eserinde en önemli ögenin anlam olmadığını, anlamın sanat eserinin bileşenlerinden yalnız biri olduğunu ileri sürer. Diğer bir bileşen ise biçimdir, formdur (Thompson, 1988, s. 24). Form ya da biçim bir sanat eserinin farklı parçalarını birbiriyle ilişkilendiren içsel bir sistemdir. Öyle ki birbirinden bağımsız zaman parçalarını, görüntü ve ses elemanlarını birleştirerek bir bütün oluşturur. Bu birbirine bağlama süreci belli ilkeleri de gerektirmektedir. Fakat bu bütün sanat disiplinlerinde her sanatçının bağlı kalmak zorunda olduğu ilkeler değildir. Sanatçı eserini icra etmekte kendi disiplininin gerektirdiği ilkelere uyabildiği gibi bu ilkeleri esnetmekte veya reddetmekte de özgürdür. Sanat eserleri kültürden beslendiği için sanatsal ifade biçimleri ve anlamlandırma sistemleri uyulaşmalarla ilişkilidir. Toplumsal uyulaşmalar söz konusu olduğu için her sanat eseri kendi biçimsel ilkelerini de oluşturabilir ve bunu yapmakta özgürdür. Bununla birlikte bir filmi biçimsel açıdan analiz etmek istediğimizde temel anlamda beş ayrı ilkedden söz etmek mümkündür. Bunlar: İşlev, benzerlik ve yineleme, farklılık ve çeşitleme, gelişme ve uyum/uyumsuzluktur (Bordwell ve Thompson, 2008, s. 65).

- **İşlev:** Sinemada biçim birbirinden farklı öğelerin bir araya geldiği bir sistem ise bir filmi oluşturan her bir ögenin bir işleve sahip olduğu varsayılmaktadır. Yani her ögenin filmin içerisindeki bütün sistemde yerine getirdiği bir görev vardır denilebilir. Bir filmin içerisindeki bir karakterin, bir aydınlatma tekniğinin, bir kamera hareketinin veya bir diyalogun filmin tamamı düşünüldüğünde işlevi nedir sorusu sorulabilir.

- **Benzerlik ve Yineleme:** Yineleme bir filmin anlaşılması için temel bir gerekliliktir. Benzerlik ve yineleme müzikte tempo gibidir, şarkıda nakarat gibidir. Örneğin filmde gördüğümüz karakterleri tekrar görmek, gördüğümüz mekanları tekrar görmek yinelemedir. Filmin başında kullanılan bir kamera açısının veya kamera hareketinin filmin ilerleyen bölümlerinde tekrar etmesi benzerlik ve yinelemedir. Tekrar eden sinematografik öğelere ayrıca 'motif' de denmektedir. Bir filmde yinelenen herhangi bir öğeye, sinematografik tercihe verilen isim motiftir.

- **Farklılık ve Çeşitleme:** Bir filmin tamamını oluşturan sistem içerisinde sadece benzerlik ve yinelemeler olsaydı film monoton ve sıkıcı olurdu. Bu sıkıcılığı engelleyen öğeler ise farklılıklar ve çeşitlemelerdir. Karakterler, mekanlar, kamera açıları, kamera hareketleri gibi öğelerdeki farklılıklar ve çeşitlemeler film sistemi içerisindeki biçimle ilişkili diğer bir ilkedir. Film içerisindeki farklılıkları, değişimleri, zıtlıkları, kontrastları izleyici hemen fark edecektir. Karakterlerdeki farklılık, zamandaki farklılık, mekanlardaki farklılıklar film sistemini oluşturmaktadır.

- **Gelişme:** Filmin biçimsel olarak gelişmesi aslında en temel anlamda filmin başlaması, filmin ilerlemesi ve filmin sonlanması olarak düşünülebilir. Film sistemi içerisinde benzer ve farklı öğelerin bir araya gelerek filmi ileri taşıması ve sona ulaşması gelişmedir. Filmin gelişme modelini ortaya çıkartmak için genellikle film sistemi içerisindeki öğeleri bölümlere ayırmak en kullanışlı tekniktir.

- **Uyum/Uyumsuzluk:** Bir filmi oluşturan bütün öğeler bütünlüklü bir yapı oluşturacak şekilde hareket ediyor ise filmin bütün öğeleri arasında uyum var demektir. Diğer yandan filmde işlev bakımından filmin geneline tezat hareket eden bir ögenin varlığı filmdeki uyumu bozabilmektedir. Örneğin filmin tamamının statik kamera hareketi ile çekilmiş ise bir sahnede kullanılan herhangi bir dolly kamera hareketi eğer özellikle bir işlevi yok ise uyumsuzluk yaratır. Bu durumda o kamera hareketinin uyumsuz öğe olduğu söylenebilir (Bordwell & Thompson, 2008, s. 65-71).

2. Filmde Farklı Anlam Tipleri

Neoformalist yaklaşıma göre filmde yaratılan anlamlar, açıkça gösterilen ve atıfta bulunan anlamlar açık anlamlar; ima edilen ve işaret edilen anlamlar ise örtülü anlamlar olmak üzere iki genel kategoriye ayrılmaktadır.

- **Göndergesel Anlam:** Filmde gösterilen olaylar gerçek dünyanın bir boyutunu referans alır ve izleyici gerçek dünyanın bir yeri, bir zaman dilimi, bir çağ, bir olay hakkında izlediği filmde çıkarım yapar. Örneğin, İstanbul'un Fethi konulu filmler tarihin belli bir döneminde yaşanan gerçek bir olaya atıfta bulunur.

- **Açık Anlam:** Filmdeki sorunsal yaklaşımı veya açıkça iddia edilen anlamdır. Örneğin, uzun yolculuklar ve zorlu maceralar sonucunda evine dönen bir karakterin hikâyesi anlatılıyorsa, burada 'ev gibisi yok', 'insanın kendisini en güvende hissettiği yer yuvasıdır' gibi anlamlar çıkarılabilir. Bunlar filmin açıkça söyledikleridir.

- **Örtük Anlam:** Örtük anlam göndergesel ve açık anlamdan daha soyut anlamlar olarak düşünülebilir. Filmde açıkça ifade edilen anlamın ötesine geçerek, doğrudan ifade edilmeyen anlamları aramak gerekir. Bu arayış genellikle filmin yorumlanması olarak da düşünülebilir. Örtük anlam çözümleme yapan analizciyi filmin temalarına götürebilir.

- **Semptomatik Anlam:** Örtük anlamda olduğu gibi semptomatik anlam da soyuttur. Bir filmdeki açıktan ifade edilen ve örtük olarak ima ettiği anlamlar esasında bir toplumun normlarının ve değer yargılarının izlerini taşımaktadır. Bu bağlamda, semptomatik anlamın filmdeki toplumsal bir ideolojiye işaret ettiği

söylenbilir. Filmlerin anlamlarının filmlerin yapıldığı toplumun ve kültürün normativitesini ve ideolojisini barındırdığını söylemek mümkündür (Bordwell ve Thompson, 2008, s. 60-63). Sembolik anlam bu bakımdan filmin hangi ideolojiyi olumladığı, neleri dışarıda bıraktığıyla ilişkilidir. Bunu anlamak için de filmin sonunda hangi karakter ve düşüncenin olumlandığına bakmak yerinde olacaktır.

3. Filmde Araçlar, Fonksiyonlar ve Motivasyonlar

Araçlar, sinematografik öğelerin kullanımı, yönetmenin spesifik bir film için kullandığı üslup, sinematografik öğelerin belli bir biçimde kullanılması, belli bir kamera açısı, belli bir kamera hareketi veya tekrarlanan öğeler anlamına gelmektedir. Neoformalist yaklaşıma göre tüm araçlar, üslup bileşenleri, üretilen anlam ve biçim öğeleri eşit derecede önem taşımaktadır. Hiçbirinin diğerine göre üstünlüğü yoktur. Bir filmde kullanılan sinematografik öğelerin ve anlam üretmek için işe koşulan her bir öğenin bir işlevi vardır. Diğer taraftan aynı öğenin işlevi film boyunca gösterildiği her yerde aynı olmak zorunda değildir. Örneğin demir parmaklıklar arkasında gösterilen bir karakter görselinde, her zaman karakterin birileri tarafından tutsak edilmiş olduğu anlamını çıkarmak gerekmemektedir. Bazen aynı görüntü, karakterin mekânın dışında olduğu anlamına da işaret edebilir (Thompson, 1998, s. 29).

Fonksiyon her bir öğenin birbiriyle ve filmin bütünüyle olan ilişkisidir. Motivasyon ise sinematografik araçların varlığını açıklamaktadır. Motivasyon filmde belli bir sinematografik öğenin veya anlatım ögesinin işlevine işaret etmektedir. Belli bir öğenin filmin spesifik bölümünde neden var olduğunun ortaya çıkarılmasıdır. Thompson'a göre filmlerde dört farklı tipte motivasyondan bahsedilebilir.

- **Kompozisyon Motivasyonu:** Filmde anlatısal nedenselliğin, mekân ve zamanın, kısaca anlatının kurulması için gerekli olan her tür sinematografik öğenin kompozisyon içerisine dahil edilmesi anlamına gelmektedir. Bazı durumlarda kompozisyon motivasyonu filmin ilerleyen sahnelerinde izleyiciye iletilecek bilginin erkenden iletmesini, eklenmesini de gerektirir.
- **Realistik Motivasyon:** İzleyiciyi ikna etmeye yarar. Filmde izleyicinin aklını bulandırmaktan kaçınmak için belli olayların gösterilmesi gerekmektedir. Örneğin Jules Verne'in "Seksen Günde Devriâlem" inde Phileas Fogg karakterinin dünya turunu 80 günde tamamlaması için gereken her şeye sahip olduğu bilgisi onun zengin bir aristokrat olduğu bilgisinin iletmesiyle izleyicide anlam kazanır. Eğer Fogg beş parasız bir karakter olarak gösterilirse bu geziyi tamamlayamayacağı aşıkardır.
- **Metinlerarası Motivasyon:** Metinlerarasılık bir sanat eserinin diğer eserlere atıfta bulunması anlamında düşünülebilir. Bu anlamda filmde metinlerarası motivasyon kavramı çoğunlukla belli türlere gönderme yapma, o türün uyuşmalarını kullanma, belli karakterlere gönderme yapma anlamlarına işaret etmektedir. Örneğin Ceylan filmlerinde bazı kamera açıları ve hareketlerinin Tarkovski filmlerine gönderme yapması; korku gerilim türü filmlerin genellikle metruk ve terk edilmiş binalarda çekilmesi gibi.

• **Sanatsal Motivasyon:** Her sanat eserinde kullanılan sanatsal ögenin spesifik ve kasıtlı bir sanatsal işlevi, motivasyonu vardır. Aynı şekilde her filmde de kullanılan spesifik sinematografik ögenin sanatsal bir motivasyonu, işlevi, sanatsal bir açıklaması vardır. Örneğin ‘Bisiklet Hırsızları” filminin toplumsal oyuncuları kullanması, sıradan insanın hayatındaki sorunları anlatması, bu anlamdaki sanatsal motivasyonu gerçekçi sinema akımlarından olan İtalyan Yeni Gerçekçiliği akımının gerçekçi estetiğiyle açıklanabilir (Thompson, 1998, s. 14-20).

4. Sinemada Anlatı

Geçmiş çok eskiye dayanan ve insanların ortaklaşa ürünü olan anlatılar zaman içinde yaşanan kültürel, sosyal ve tarihsel olaylarla farklılaşıp, insanlar tarafından tekrar yapılandırılabilir. Nitekim içinde yaşadığımız gündelik hayat kurmaca anlatılarla kuşatılmıştır (Punday, 2003, s. 20). Örneğin, gün içinde yaşadığımız bir olayı veya durumu başkasına anlatırken bir anlatı pratiği gündeme gelir. Dolayısıyla bir anlatma eylemi varsa mutlaka bir anlatı türü de söz konusudur. Kendini ifade etmenin bir aracı olan tüm anlatı yapıları ve özellikle sinema belirli bir hikâye ve biçime has özellikleri bünyesinde taşır. Belli bir mekân ve zaman içinde eylemde bulunan karakterler aracılığıyla hikâye anlatma sanatı olarak tanımlanan anlatı, Branigan’a göre, belirli bir olayı anlatmak ve söz konusu olay hakkında izleyicide oluşacak yargıyı şekillendirmek için mekânsal ve zamansal bilgilerin neden-sonuç ilişkisi içerisinde serim, düğüm, çözüm biçiminde düzenlenmesidir (1992, s. 3). Yaren’e göre “anlatı, öykünün nasıl anlatıldığı ve öyküdeki anlamın, izleyicinin anlamlandırmasına sunulmak üzere nasıl oluşturulduğudur” (2013, s. 167). Bu bağlamda ortaya çıkan önemli nokta, olaylar arasındaki neden-sonuç ilişkisi ve bu ilişkiden doğan mantıksal bağ ile olayların oluş sırasındaki düzendir. Sinemadaki anlatı ise edebiyattaki anlatıdan farklıdır. Filmlerde yer alan karakter, olay, olay örgüsü gibi terimler edebiyattaki ile benzerlik gösterirken, film yaratım sürecinde kullanılan görüntü, müzik, diyalog, ses, dramatik aydınlatma gibi unsurlar filmin sunum biçiminde ve anlatımında farklılık yaratır. Dolayısıyla sinemada anlatı, izleyicinin beyaz perdede gördüklerini uzam-zaman ile ilişkilendirip anlamlandırması ve gördükleri arasında nedensellik ilişkisi kurarak hikâyedeki boşlukları tahmin etme sürecinin bir neticedir. Sinema anlatısı izleyiciyi sürekli uyararak bir sonraki aşamada ne olacağı ne zaman ve nasıl biteceğine yönelik sorular sormasını sağlar.

Farklı anlatı türlerinin karşımıza çıktığı sinemada en sık tercih edilen ve bilinen yöntem geleneksel anlatıdır. Bu anlatı türü, literatürde klasik anlatı veya Hollywood anlatısı olarak da adlandırılır. Bu anlatı yapısında bir denge durumu söz konusuysen, dengeyi bozan bir güç, bir olay ortaya çıkar. Bu bozucu güç, filmde doğal afet gibi doğal bir güç olabileceği gibi filmdeki karakterlerden biri yani karşıt karakter (antagonist) de olabilir. Ana karakterin önüne sürekli engeller çıkaran, dengeyi bozan bu güç ile verilen mücadele sonucu farklı zamanda ve mekânda yeni bir denge kurulur. Dolayısıyla geleneksel anlatıda esas nokta, bozucu güç ile çatışma halinde olan ana karakterin mücadeleyi kazanarak baştaki denge durumuna benzer bir dengeyi yeniden kurmasıdır (Gezer, 2018, s. 16). Sinemada tercih edilen yaygın anlatı türünden bir diğeryse modern anlatıdır. Bu anlatı türüne sanat sineması veya yönetmen sineması da

denir. İdeolojik olarak kapitalist düzene karşı olan ve eleştirel düşünce yapısına sahip olan modern anlatı, Sarup tarafından auteur kuram ile ilişkilendirilir. Auteur kuramda esas olan yönetmenin benzersiz kişiliği ve onun bireysel dünyasıdır (Sarup, 1993, s. 1754). Klasik anlatının tam tersi olarak ifade edilen modern anlatı, neden-sonuç ilişkisini dışlamaktadır. Modern anlatı konu bütünlüğü içermek zorunda değildir (Ecevit, 2014, s. 29). Olaylar sebep-sonuç ilişkisine göre ilerlemek zorunda da değildir. Klasik anlatıdaki serim, düğüm, çözüm yapısı modern anlatıda bozulup, anlatı yapısı yönetmenin istediği şekilde sıraya koyulabilir. Bu sebeple modern ya da sanat sinemasının en temel niteliği belirsiz olmasıdır. Hikâye ve biçime özgü kodlar modern anlatıda kesin ve değişmez değilken; karakterlerin, zamanın ve mekânın her türlü yapısal özelliği de değişime açıktır.

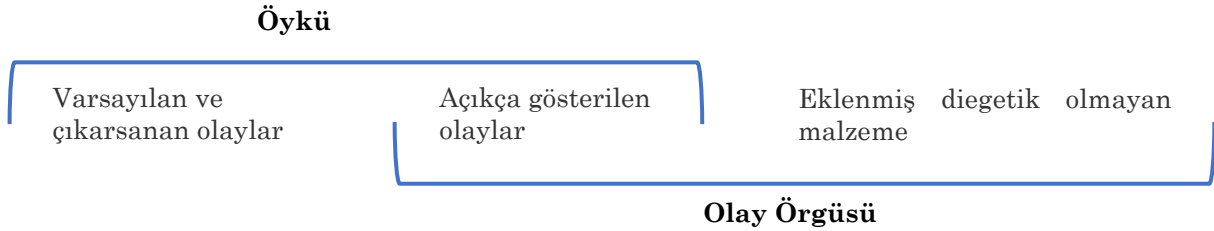
5. Hikâye, Olay Örgüsü, Fabula, Syuzhet Kavramları

Belli bir zaman ve uzam içinde olan neden-sonuç ilişkisi içerisindeki olaylar zinciri olarak düşünebileceğimiz anlatı, bir durum ile başlar. Daha sonra neden-sonuç ilişkisine uygun olarak bir dizi değişim gerçekleşir. Son olarak ise, anlatıyı sonlandıran yeni ve farklı bir durum meydana çıkar. Bu süreçte zaman ve nedensellik merkezi bir önem taşır. Çünkü gelişigüzel dizilen olaylar zincirini izleyicinin anlamlandırması zordur. Örneğin, “bir adam yatakta döner durur, uyuyamaz. Bir ayna kırılır. Telefon çalar.” Bu durumu bir anlatı olarak anlamakta zorlanırız. Çünkü olaylar arasındaki nedensellik ve zaman ilişkisini tespit edemeyiz. Şimdi aynı olayların yeni bir tanımlamasını düşünelim: “Bir adam patronuyla kavga etmiştir. Gece boyu yatakta döner durur. Sabah öyle kızgındır ki tıraş olurken aynayı kırar. Daha sonra telefonu çalar. Patronu özür dilemek için aramıştır”. Bu haliyle olaylar dizisi bir anlatıya dönüşmüştür. Yani olaylar mekânsal, zamansal olarak birbirine bağlanır ve olayların arasında neden-sonuç ilişkisi izleyici tarafından kurulabilir. İkinci anlatıda kişinin patronu ile tartışması uykusuzluğa ve aynanın kırılmasına sebep olur. Patrondan gelen telefon ile anlaşmazlık çözülür, anlatı sonlanır. Dolayısıyla bu anlatı örneğinde zaman da önemlidir. Çünkü uykusuzluk, aynanın kırılması ve telefon görüşmesinden önce olur. Eylemin tamamı bir günden ertesi sabaha doğru akar. Çalışan ile patron arasındaki çatışmadan ortaya çıkan anlatı çatışmanın çözümlenmesi ile biter (Bordwell & Thompson, 2008, s. 75). Bu da anlatı biçimi için nedensellik, mekân ve zamanın ne kadar önemli olduğunu gösterir.

Bir anlatıda öykü ve olay örgüsü birbirinden farklı iki kavramdır. Olay örgüsü klasik anlatı yapısında olayların neden-sonuç ilkesine bağlı kalarak ilerlemesidir. Olay örgüsü film anlatısında açıkça gösterilen olayları ve eklenmiş diegetik² öğeleri kapsamaktadır. Herhangi bir anlatı içerisinde yer alan bütün olaylar dizisi, açıkça gösterilenler ve izleyicinin anladıkları, anlatının öyküsünü meydana getirir. Olay örgüsü “doğrudan tanımlanan bütün öykü olaylarını” kapsar. Örneğin, North by Northwest filminde, olay örgüsü açısından açıkça sunulan iki durum söz konusudur. Biri yoğun trafik, diğeri ana karakterin sekreterine verdiği direktiflerdir. Fakat filmde dikkat edilmesi gereken nokta olay örgüsünün öyküsünün filmin öyküsüne yabancı olan malzemeleri bünyesine dâhil etmesidir.

² Hikâye dünyasına ait öğeler diegetik öğelerdir. Bunlar hikâyenin içinde olan, karakterlerin duyup görebildikleri öğelerdir.

Nitekim şehirdeki yoğun trafik tanımlanırken, izleyici olarak bizler film müziğini duyar ve jeneriği görürüz. Bu unsurların hepsi diegetik olmayan (non-diegetik) malzemelerdir. Kısaca, öykü ve olay örgüsü bir yandan ayrılırken diğer yandan da örtüşür. Anlatı içerisindeki belirli öykü olaylarını açıkça gösteren olay örgüsü, eylemi anlamamızı etkileyebilecek non-diegetik görüntü ve sesleri de izleyiciye sunup öykü dünyasının ilerisine uzanır (Bordwell ve Thompson, 2008, s. 76-77). Bu durumun diyagramı aşağıda gösterilmiştir.



Öykü-olay örgüsü arasındaki farkı gösteren diyagram (Bordwell ve Thompson, 2008, s. 77).

Hikâye/öykü ve olay örgüsü olmak üzere anlatıyı iki açıdan ele alan yapısalcılara karşın Rus Biçimciler ‘fabula’ ve ‘syuzhet’ terimlerini kullanır. Bordwell’in belirttiği üzere fabula kavramı, herhangi bir sanat eserinde anlatı tarafından verilen ipuçlarından hareketle izleyicinin yarattığı imgesel bir yapıdır. İzleyicinin bu imgesel yapıyı yaratmasında, anlatıdaki eylemleri takip etmesi ve geçmiş olaylarla ilgili varsayımlar oluşturarak onları test etmesi şarttır (1985, s. 50). Diğer bir kavram olan syuzhet ise izleyicinin anlatılan hikâyeyi anlamasını sağlayan biçimsel araçların tamamıdır. Syuzhet olay örgüsüne benzer fakat ondan daha kapsamlı bir olgudur. Larsen’e göre bu kavram, hikâyedeki olayların ne zaman, neden, nasıl, nerede ve kimler arasında oluştuğunu, söz konusu olayların anlatılma sırasının nasıl olması gerektiğini ve hikâye içindeki bilgilerin ne kadarının ne zaman verileceğini belirlerken; aynı zamanda anlatıcının bakış açısı ve onun bakış açısından bilgileri iletme biçimi gibi öğeleri de içermektedir (2002, s. 126). Bu kapsamda izleyici anlatı ile ilgili zihninde bir şema oluştururken uzam, zaman ve mantıksal bütünlük algısı için syuzhetten gelen bilgilerden faydalanır. Bu aşamada biçim, syuzhetin amacına hizmet eder. Nitekim izleyicinin filmde fark edebileceği bazı biçimsel ilkeler³ söz konusu olabilir. Dolayısıyla anlatı ve biçim birbirinden ayrı düşünülmemeyen iki olgudur. Çünkü yönetmen eserini anlatı ve biçim unsurlarını kullanarak yaratır ve bir eseri biricik, özgün, orijinal yapan sanatçının ele aldığı konuyu hangi açıdan değerlendirdiği, nasıl kavrayıp yorumladığıdır. Eserin biricikliği de bu kavrayış ve yorumun özgünlüğü ile doğrudan ilgilidir. Nitekim anlatı ve biçim önceden var olan bir form, kalıp değildir. Sadece söz konusu eser ile varlık kazanarak onu yaratana özgü olan anlamı taşır (Söğüt, 2020, s. 599).

³ Bu biçimsel ilkeler yukarıda detaylıca açıklanmış olan işlev, benzerlik ve yineleme, farklılık ve çeşitleme, gelişme, uyum/uyumsuzluk ilkeleridir.

6. ‘Hayat’ Filmi Çözümlemesi

Zeki Demirkubuz’un 2016 yılında gösterime giren ‘Kor’ filminden 7 yıl sonra yaptığı ‘Hayat’ filminin, yönetmenin filmografisinde yer alan 1997 yılında yaptığı ‘Masumiyet’ ve 2006 yılında yaptığı ‘Kader’ filmlerinin temaları olan ‘kaderine mahkûm insanlar’, ‘takıntılı sevgiler’, ‘saplantılı aşklar’, ‘kötü yola düşme’ gibi temaları takip ettiği görülmektedir. Hayat filmi, iki bölümden oluşmaktadır. İlk bölümde Rıza karakterinin hikâyesi; ikinci bölümde ise Hicran karakterinin hikâyesi anlatılır. Bu anlamda filmin iki ana karakteri (protagonisti) vardır.

6. 1. Filmdeki Biçimsel İlkeler

Filmin biçimine bakıldığında, bütün karakterlerin ve bütün planların spesifik işleve sahip olduğunu söylemek hatalı olacaktır. Örneğin filmde Hicran’ın kız kardeşinin, Rıza’nın arkadaşları ile birlikte hayat kadınına gittiği sahnenin, aynı sahnelerde gösterilen karakterlerin, Rıza’nın amcası olan karakterin, amcanın konuşmalarının, fırında ekmek yapma sahnelerinin, Rıza’nın İstanbul’da kaldığı öğrenci evindeki arkadaşı olan karakterin ve onunla arasında geçen diyalogların filmin hikâyesi, Rıza ve Hicran’ın temel motivasyonları düşünüldüğünde işlevsiz oldukları görülmektedir. Diğer yandan, filmde benzerlik ve yineleme ilkesine kimi bölümlerde uyulduğu kimi bölümlerde ilkenin unutulduğu tespit edilmiştir. Filmde, Hicran’ın annesinin bayram vesilesi ile babasının elini öptüğü sahnenin aynısı filmin sonunda Hicran ve Rıza arasında yinelenir. Filmin başındaki ekmek yapma sahneleri birkaç kez tekrar edilir. Yılmaz karakteri ile Rıza’nın ilk karşılaşması vapurda gerçekleşir ve o sahnede Yılmaz burnuna yumruk yer. Yılmaz karakteri ile Rıza’nın ikinci karşılaşması karakolda gerçekleşir. Dolayısıyla yumruk yeme ve karşılaşma sahneleri defaten yinelenmiştir. Öte taraftan, Rıza’nın amcasını filmin başlarında birkaç sahnede gördükten sonra Rıza İstanbul’a gitmesiyle birlikte amca karakterini bir daha hiç görmeyiz. Aynı şekilde Rıza’nın Kastamonu’daki arkadaşlarını, İstanbul’da öğrenci evinde kaldığı karakterleri de filmin ilerleyen bölümlerinde yeniden görmeyiz. Dolayısıyla filmde bu karakterler ekseninde benzerlik ve yineleme ilkesine uyulmadığı gözlenmiştir. Diğer yandan filmde farklılık ve çeşitlik ilkesine uyulmuştur. Filmin hikâyesi ilerlerken farklı karakterlere, çeşitli konulara ve yan hikâyeciklere yer verilmiştir. Emekli öğretmen Orhan’ın hikâyesi, Rıza’nın İstanbul’daki arkadaşının hikâyesi farklılık ve çeşitleme yaratan yan hikâyeciklerdir. Filmin hikâyesi, film başlamadan önce gerçekleşmiş bir olayın etkileri üzerine kurulmuştur. Film başlamadan önce Rıza ve Hicran arasında bir nişan gerçekleşmiş ve Hicran bu nişanı atarak İstanbul’a kaçmıştır. Filmin hikâyesinin izleyiciye aktarılmasında gelişme çizgisi önemli bir ilke olarak karşımıza çıkmaktadır. Film hem Rıza’nın hem Hicran’ın hikâyelerini farklı iki bölümde anlattığı için Rıza’nın hikâyesi Kastamonu’da başlamış, İstanbul’daki cinayete duraklamıştır. Hicran’ın hikâyesi İstanbul’da Rıza’nın cinayetiyle başlamış Kastamonu’daki baba evine geri dönüşü ve Rıza’yla evlenmesi ile neticelenmiştir. Film Hicran’ın eskortluk yaptığı zamanda Hicran’ın hikâyesini anlatmak yerine Rıza’nın hikâyesini anlatırken; Rıza cinayet işleyip hapse düştüğünde ise Rıza’nın hikâyesini bitirip Hicran’ın hikâyesini anlatır. Yani iki ana karakterin tutsaklık ve kapana kısılmışlık anlarında hikâyelerini durdurarak diğerinin hikâyesini anlatmaya başlar. Filmin karakterleri ve sinematografisi düşünüldüğünde genel anlamda filmde uyum söz konusu iken,

bazı karakter ve sahnelerde uyumsuzluklar olduğu tespit edilmiştir. Örneğin filmde Hicran'ın evden kaçıp İstanbul'a gitmesi ve daha sonra eve geri dönmesi karakter çizgisine uymayan bir eylem gibi görülmektedir. Çünkü filmin ilk bölümünde Hicran baskıya direnebilen özgür bir karakter olarak gösterilmektedir. Ayrıca Kastamonu'da ölen büyük anne-babasının evinde yaşamak istemesi, küçük bir kasaba için kültürel uylaşımlarla çelişkili görünmektedir. Aile tutucu ve baskıcı bir aile gibi görünmemesine rağmen Hicran'ın ailesinden kaçması da yine uyumsuzluğa örnek olarak gösterilebilir. Diğer yandan, Hicran'ın babasının tarlada toprakla uğraşırken ve Hicran'ın doğada ağlarken yakın plan çekimleri sinematografik dilin kullanılması anlamında uyuma örnektir.

6. 2. Filmdeki Anlam Tipleri

Filmde ortaya çıkan anlam tiplerine bakıldığında yukarıda sayılan dört farklı anlam tipinin filmde kullanıldığı tespit edilmiştir. Gerçek hayatta insanların yaşadığı ilk görüşte aşk, karşılıksız aşk, saplantılı aşk, metropolde tutunabilmek için her yolun mubah olduğu gibi temalara ve konulara filmde yer verilmiştir. Bu konu ve temalar filmde göndergesel anlamlardır. Film semptomatik anlamda toplumsal normları ters yüz eder. Anadolu'da uzun yıllardır var olan kötü yola düşmüş ya da evden kaçmış kadının, namusun temizlenmesi adına öldürüldüğü, filmde babanın da olumladığı toplumsal normativite ters yüz edilir. Rıza kötü yola düşen Hicran'ı değil onu kötü yola düşüren adamı öldürür. Hicran'a olan aşkı zedelenmemiştir ve filmin sonunda Hicran ile evlenir. Diğer yandan film bazı açılardan da toplumsal inanışları olumlar. Örneğin bu inanışlar, hayatta verilen bir karar ya da yapılan bir hata kişinin bütün hayatını etkiler; kişi kaderini değiştiremez; kaderinden kaçmak kişinin elinde değildir; tercihler kişinin kaderini belirlerken yanlış yolu tercih etmek bazı durumlarda kaçınılmazdır ve insan ona biçilen kaderi yaşar gibidir. Bunun gibi toplumda yer etmiş inanışların filmde yeniden inşa edildiği görülmektedir. Filmde bu yeniden inşaların yapıldığı olaylar şunlardır: (1) Rıza'nın nişan bozulduktan sonra bir müddet kendi hayatını yaşamasına rağmen âşık olduğunu anladığında Hicran'ı bulmak için İstanbul'a gitmesi olayı. (2) Rıza'nın İstanbul'da Hicran'a eskortluk yaptıran adamı vurarak hapse girmesi ve hapisten çıktıktan sonra Hicran ile evlenmesi olayı. (3) Hicran'ın nişanı atıp evden kaçarak İstanbul'da kötü yola düşmesi ve bir anlık yaptığı hatanın onun kaçamadığı kaderi olması olayı. Bunlarla birlikte filmde, şehir ve metropol insan ruhunun kirlenmesi ile; doğa ise pişmanlık ve arınma ile ilişkilendirilmiştir. Hicran'ın bütün yaşadığı badirelerden sonra Kastamonu'ya dönmesi ve pişmanlık duyup ağladığı sahnenin doğada gerçekleşmesi, babanın her bunaldığında doğaya ve toprağa sığınması; diğer taraftan metropolün ve İstanbul'un kötülük ve suçla ilişkilendirilmesine örnek olarak gösterilebilir. Bütün bu sayılanlar ise filmin örtük anlamlarını oluşturmaktadır.

6. 3. Filmdeki Araçlar, Fonksiyonlar ve Motivasyonlar

Filmde dikkat çeken sinematografik araçlardan bir tanesi filminin doruk noktasını (climax) oluşturan Hicran'ın ağlama sahnesidir. Burada Hicran'ın yüzüne yakın plan çekim yapılmıştır. Hicran'ın bütün hikâyeye boyunca duygularını içine atması, tutması ve ağlama sahnesinde duygusal katharsis yaşaması yakın plan çekim kullanılarak başarılı bir şekilde izleyiciye aktarılmıştır. Diğer bir araç ise İstanbul'da öğrenci evi mutfağında Rıza ve

dedesinin konuşma sahnesidir. Bu sahnede dede, Rıza'nın annesi-babası ve onların aşkı hakkında konuşurken geniş plan kullanılmıştır. Yönetmen bu sahnede özellikle izleyicinin duygusal yoğunluk yaşamasını ve karakterlerle özdeşleşmesini kırmak için geniş plan tercih etmiştir. Diğer dikkat çekici araçlar ise Hicran'ın babasının arazide toprakla uğraştığı sahne ve Rıza'nın İstanbul'da Beşiktaş'ta kayıp ilanı astığı sahnelerdir. Bu iki sahnede de düşük diyafram kullanılarak karakterler arka plandan (background) yatılmıştır. Babanın sahnesinde arka planın bulanık bırakılması bu yükü omuzlarında taşıyan babanın dünyada yalnızlığına işaret ederek, baba karakterinin duygu durumu ve psikolojisini doğru bir şekilde yansıtmıştır. Rıza'nın arka plandan yalıtılması ise büyük bir metropolde bu yükü taşıyanın o olduğuna ve tek başına kalabalıklar içinde yalnız olduğuna işaret ederek, Rıza'nın duygu ve psikolojik durumunu yansıtmıştır.

Filmde kompozisyon motivasyonu ilkesine riayet edilmiştir. Bazen kompozisyonun içine o sahnede yer alan karakterler dâhil edilmiş, bazen de karakterler kompozisyonun dışında, dekadrajda bırakılmıştır. Örneğin, dede ile Rıza'nın İstanbul'da mutfakta konuşma sahnesinde iki karakterde kadrajın içindedir. Bu aralarındaki ilişkiyi perçinleyen bir kamera kullanımıdır. Aynı kullanım filmin sonlarına doğru Hicran ve Rıza'nın çay bahçesinde konuştukları sahnede de mevcuttur. Filmin sonlarına denk gelen bu sahnede ilk kez Rıza ve Hicran aynı kadraj içinde yer almıştır. Bu kullanım iki karakterin duygusal olarak eşit düzlemde oldukları ve yakınlaştıkları ilk andır. Diğer yandan, Rıza'nın Ferit'i öldürdüğü sahnede yönetmen Rıza'yı kadrajın içine dâhil etmez. Bu kullanım hem kısa süreli bir merak unsurunu filme dâhil eder hem de Rıza, Ferit ve Hicran'ı aynı kadrajda göstermeyerek aralarındaki uzaklığın da altını çizer. Ayrıca filmde realistik motivasyon ilkesine de uyulduğu görülür. Örneğin, Rıza'nın aylarca İstanbul'da kalması dedesinin yeterli maddi imkanının olması anlamına gelir ve bu da filmde gösterilmiştir. Diğer yandan, Hicran'ın eskortluk yapması, onun İstanbul'da tutunmak için bu işi yaptığı ile gerekçelendirilir. Filmde metinlerarasılık motivasyonu da görülmektedir. Yönetmen Kader ve Masumiyet filmlerine gönderme yapmıştır. Hayat filminin hikâyesi de zaten Kader ve Masumiyet filmlerinin hikayesiyle benzeşmektedir. Filmin doğada çekilmiş sahneleri, karakterlerin nefes alma, sorunlardan kurtulma yeri olarak doğayı seçmesi, Tarkovski filmlerinde doğanın kullanımını akla getirmektedir. Bu kullanım da filmdeki sanatsal motivasyon olarak karşımıza çıkmaktadır.

6. 4. Filmin Anlatı Yapısı

Filmin anlatısı lineer değildir. Filmin ilk bölümünde Rıza'nın hikâyesi anlatılmış, ikinci bölümünde Hicran'ın hikâyesi anlatılmış, filmin sonuç bölümünde ise Hicran ve Rıza'nın ikisinin hikâyesi birleşmiştir. Diğer yandan, bütün hikâye aslında film başlamadan önce gerçekleşen bir olayın neticesidir. Filmin anlatısında ana hikâyenin durakladığı ve yan hikâyeciklerin anlatıldığı bölümler mevcuttur. Örneğin, bunlardan bir tanesi emekli öğretmen Orhan'ın hayatının anlatıldığı bölüm, diğeri İstanbul'daki öğrenci evindeki karakterlerin hayatının anlatıldığı bölüm ve sonuncusu ise Yılmaz karakterinin hikâyesinin anlatıldığı bölümdür. Bu üç bölüm filmin ana hikâyesinin içine yerleştirilmiş, ama uzunluğu bakımından ana hikâyeden kopuk gibi hissettiren bölümlerdir. Bu anlamda filmin anlatısı modern bir anlatıdır. Modern anlatılarda konu bütünlüğü

zorunlu değildir (Ecevit, 2014, s. 29). Film sebep-sonuç ilişkisine dayalı ve olasılık zorunluluk ilkelerine bağlı kalarak ilerler. Bir olay diğerine sebep olmaktadır. Örneğin, Hicran'ın İstanbul'a kaçması, Rıza'nın onun peşinden gitmesine sebep olmuştur. Rıza'nın İstanbul'a gitmesi, dedenin onun peşinden İstanbul'a gelmesine; yine filmde Rıza'nın Ferit'i öldürmesi sonucu Hicran'ın baba evine dönmesine sebep olmuştur.

Sinema filminde açıkça gösterilen olaylara diegetik olmayan malzemenin eklenmesi olay örgüsünü yani syhuzeti oluştururken; varsayılan ve çıkarılan olaylarla açıkça gösterilen olaylar öyküyü yani fabulayı oluşturur (Bordwell & Thompson, 2008, s. 77). Bu bağlamda, Hicran'ın evden kaçması açıkça gösterilmemiş ve diyaloglardan çıkarılmıştır. Aynı şekilde Rıza'nın cinayet işlemesi de açıkça gösterilmemiş ama izleyici tarafından çıkarılmıştır. Diğer taraftan Rıza ve Hicran'ın İstanbul'da yaşadıkları ise açıkça gösterilmiştir. Bu ikisi izleyicinin zihninde öyküyü tamamlaması ve anlamlandırması için yeterli olmuştur. Öte taraftan Hicran'ın evden kaçarak İstanbul'a gitmesi olay örgüsünde yer almaz. Ayrıca Hicran'ın İstanbul'da Yılmaz ve Ferit ile nasıl tanıştığı ve nasıl eskortluk yapmaya başladığı da olay örgüsünde yer almaz. Bunlar açıkça gösterilmemiş, fakat izleyici tarafından çıkarılmıştır. Filmde diegetik olmayan malzeme kullanılmamıştır, yani filmde bütün görsel ve işitsel malzeme diegetik (filmin hikâye dünyasından malzemeler) malzemedir. Bu anlamda, yönetmen filmin gerçekçiliğini önemsemiş ve diegetik olmayan malzeme kullanımından kaçınmıştır. Bütün bunlar düşünüldüğünde film, biçim ve içerik, anlatı ve form bakımından birbirini destekleyen bir yapıda tasarlanmıştır.

Sonuç

Neoformalist yaklaşım geleneksel film çözümleme yöntemlerinden⁴ farklı olarak David Bordwell ve Kristin Thompson tarafından geliştirilmiş; form ve anlatıya, olay örgüsü ve hikâye arasındaki ilişki ve ayrım; filmi oluşturan sinematografik öğelere ve bunların filmin anlatısını inşa etmek üzere ne tür işlevler üstlendiğine odaklanan bir film çözümleme yöntemidir. Bu yöntem filmin anlatısı, formu, estetik prensipleri, biçimi ve içeriği arasındaki ilişkilere ve bütün bu öğelerin bir araya gelerek filmi sistematik bir bütün olarak nasıl oluşturduğuna odaklanır (Bordwell & Thompson, 2008). Yöntem filmin biçim analizini yapmak amacıyla beş farklı biçim ilkesine odaklanır. Bu ilkeler işlev, benzerlik ve yineleme, farklılık ve çeşitleme, gelişme ve uyum/uyumsuzluktur (Bordwell & Thompson, 2008, s. 65). Neoformalist yaklaşım filmin anlam yapılarını da ortaya koyar. Buna göre filmdeki anlam yapıları, açık anlamlar ve örtülü anlamlar olmak üzere iki genel kategoride incelenir. Filmdeki anlam yapıları daha derinde göndergesel anlam, açık anlam, örtük anlam, semptomatik anlam kategorilerinde analiz edilir. Neoformalist yöntem filmde kullanılan araçları analiz ederken filmde kullanılan dikkat çekici spesifik planlar veya kamera açıları/hareketlerini tespit ederek bunların filmin anlamını oluşturmada üstlendiği işlevleri ortaya çıkartır. Bu yaklaşıma göre tüm araçlar, üslup bileşenleri, üretilen anlam ve biçim öğeleri eşit derecede önem taşımaktadır.

⁴ Geleneksel film çözümleme yöntemlerinde sosyolojik, psikanalitik, tarihsel, felsefi, sinematografik çözümler yapmak amacıyla içerik analizi ve metin analizi yöntemleri sıklıkla kullanılmaktadır.

Filmde kullanılan araçların motivasyonlarını ortaya koymak üzere dört farklı tipte motivasyondan bahsedilebilir. Bunlar kompozisyon motivasyonu, realistik motivasyon, metinlerarası motivasyon, sanatsal motivasyondur. Ayrıca neoformalist yaklaşım filmin anlatı yapısını ortaya koymak için de anlatıyı oluşturan olay örgüsü ve hikâye ayırımı çözümler.

Bu film yönetmenin filmografisinde yer alan ‘Masumiyet’ ve ‘Kader’ filmlerinin temaları ile benzerlik göstermektedir. Hayat filminin ele aldığı temalar kaderine mahkûm insanlar, takıntılı sevgiler, saplantılı aşklar, kötü yola düşme gibi sorunsallardır. Filmin anlatısı geleneksel anlatı yapısında sıklıkla kullanılan bir ana karakter ve onun başından geçen olayların anlatıldığı yapıdan farklılaşarak, hikayesini anlatırken bunu iki ana karakter ekseninde kurmaktadır. Ayrıca anlatıda ana hikayeye ilişkisinin çok zayıf olduğu, farklı yan hikayecikler yer almaktadır. Bu haliyle film modern anlatı yapısındadır. Ayrıca filmde karakter diyalogları sorunludur. Karakterlerin kendilerine has konuşma ve mantık yürütme biçimleri, dünya görüşleri ve tavırları olması bir filmde olması gerekenlerdendir. Hayat filminde ise diyaloglar karakterlerin kendi dünya görüşlerinden çok yönetmenin bakış açısını taşımaktadır. Sanki konuşanlar karakterler değil de yönetmenin-senaristin kendisidir. Görünür olan karakterlerden ziyade yönetmendir. Bu kullanım filmde uyumsuzluk yaratmakta ve inandırıcılığı zedelemektedir. Filmde biçimsel ilkelerin yerli yerinde kullanıldığı görülmektedir. Bütün bunlar düşünüldüğünde filmde uyumsuzluk yaratan öğelere rastlansa da filmin biçim ve içerik, anlatı ve form bakımından birbirini destekleyen bir yapıda tasarlandığı tespit edilmiştir.

Kaynakça

- Bordwell, D. (1985). *Narration in the Fiction Film*. Wisconsin: University of Wisconsin Press.
- Bordwell, D. (1996). “The Classical Hollywood Style 1917-1960”. *The Classical Hollywood Cinema: Film Style and Mode of Production To 1960*. (Der.) J. Staiger ve K. Thompson. London: Routledge. 1-84.
- Bordwell, D.&Thompson, K. (2008). *Film Sanatı*. (Çev.) Ertan Yılmaz&Emrah Suat Onat. DeKi Basım Yayın. ISBN: 978-9944-492-29-4
- Branigan, E. (1992). *Narrative Comprehension and Film*. London&New York: Routledge.
- Ecevit, Y. (2014). *Türk Romanında Postmodernist Açılımlar*. İstanbul: İletişim Yayıncılık.
- Gezer, S. (2018). “Sinema Filminde Anlatı Kuramı ve ‘Diriliş’te Anlatı”. *İçinde Perdeyi Aralamak*. Semire Ruken Öztürk&Hasan Akbulut (Der.). Ayrıntı Yayınları. (s. 15-38). ISBN:978-605-314-300-0.
- Güçhan, G. (1999). *Tür Sineması, Görüntü ve İdeoloji*. Eskisehir: Anadolu Üniversitesi Yayınları.
- İşler, B. (2023). “Sinemada Neoformalist Yaklaşım”. *Erciyes İletişim Dergisi*, 10(1), s. 467-483.

- Larsen, P. (2002). “Mediated fiction”. A Handbook of Media and Communication Research qualitative and quantitative methodologies. (Der.) K. B. Jensen. (s.117-138). New York: Routledge
- Mutlu, E. (1994). İletişim Sözlüğü. Ankara: Bilim ve Sanat Yayınevi.
- Punday, D. (2003). Narrative Bodies: Toward a Corporeal Narratology. Basingstoke: Palgrave Macmillan.
- Sarup, M. (1993). An Introductory Guide to Post-Structuralism and Postmodernism. New York& Londra& Toronto: Harvester Wheatsheaf.
- Sontag, S. (1998). Sanatçı: Örnek Bir Çilekeş. (Çev: Y. Salman ve M. G. Sökmen). İstanbul: Metis Yayınları.
- Söğüt, F. (2020). “Nuri Bilge Ceylan’ın Uzak Filmine Neoformalist Bir Bakış”. Turkish Studies, 15(1), s. 593-605.
- Thompson, K. (1988). Breaking the Glass Armor. Princeton University Press. ISBN: 9780691067247 / 0691067244
- Verne, J. (2023). 80 Günde Devr-i Alem. İthaki Yayınları. ISBN: 9786052651698
- Yaren, Ö. (2013). “Sinemada Anlatı Kuramı”. Z. Özarslan (Der.), Sinema Kuramları-2 Beyaz Perdeyi Aydınlatan Kuramlar (s. 1–27). Su Yayınevi.

Filmler

- Bisiklet Hırsızları (1948). Yönetmen: Vittorio De Sica. Senaryo: Cesare Zavattini. Oyn: Lamberto Maggiorani, Enzo Staiola, Lianella Carell. Yapımcı: Ente Nazionale Industrie Cinematografiche (İtalya).
- Hayat (2023). Yönetmen: Zeki Demirkubuz. Senaryo: Zeki Demirkubuz. Oyn: Miray Daner, Burak Dakak, Melis Birkan, Umut Kurt. Yapımcı: Mavi Film.
- Kader (2006). Yönetmen: Zeki Demirkubuz. Senaryo: Zeki Demirkubuz. Oyn: Vildan Atasever, Ufuk Bayraktar, Engin Akyürek, Müge Ulusoy ve Ozan Bilen Yapımcı: Mavi Film.
- Kor (2016). Yönetmen: Zeki Demirkubuz. Senaryo: Zeki Demirkubuz. Oyn: Aslıhan Gürbüz, Caner Cindoruk, Taner Birsnel, İştah Gökseven. Yapımcı: Mavi Film.
- Masumiyet (1997). Yönetmen: Zeki Demirkubuz. Senaryo: Zeki Demirkubuz. Oyn: Derya Alabora, Haluk Bilginer, Güven Kıraç, Melis Tuna. Yapımcı: Mavi Film.
- North by Northwest (1959). Yönetmen: Alfred Hitchcock, Senarist: Ernest Lehman. Oyn: Cary Grant, Eva Marie Saint, James Mason, Jessie Royce Landis. Yapımcı: Alfred Hitchcock.