

MODERN SİNEMA ANLATISINDA MİNİMALİZM VE KEŞİF (2017) FİLMİNİN ANALİZİ

Abdulkadir YENEL

Yüksek Lisans Öğrencisi
Ordu Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü
kadiryenel.office@gmail.com
ORCID ID: 0009-0007-7636-8302

Makale Bilgileri / Article Information

Makale Türü / Type : Araştırma Makalesi / Research Article
Geliş Tarihi / Received : 18 Haziran / June 2025
Kabul Tarihi / Accepted : 20 Temmuz / July 2025

İntihal / Plagiarism

Bu makale, benzerlik programı ve en az iki hakem tarafından incelenmiş olup intihal içermediği teyit edilmiştir.

This article has been reviewed by at least two referees and scanned via a plagiarism software.

Öz

Modern sinema kavramı, temelde sinemanın anlatı tekniklerinde yaşanan dönüşümü ifade eder. Klasik anlatım tarzının benimsediği giriş, gelişme ve sonuç bölümlerinden farklı olarak modern anlatı; doğrusal olmayan, bilinçaltına hitap eden ve izleyiciyi pasif bir konumdan çıkararak düşünmeye yönelten bir yapı sunar. Bu çerçevede modern sinema, duygusal yönü geri plana iterek daha çok zihinsel ve sorgulayıcı bir anlatı dili benimsemiştir. Böylece sinema, modern anlatı kavramı üzerinden kendine yeni bir ifade alanı açmıştır. Bu makalede modern anlatının ne olduğu açıklanarak, modern anlatı içinde yer alan çeşitli anlatı tarzlarına ve özellikle *minimalist sinema* kavramına odaklanılacaktır. Bu bağlamda, 2017 yapımı Charlie McDowell'in yönetmenliğini üstlendiği *Keşif (The Discovery)* filmi, minimalist sinema perspektifinden ele alınacaktır. Bu çalışmanın temel amacı Keşif filminin minimalist bir dile sahip olup olmadığı sorusuna yanıt aramaktır. Bu bağlamı ile filmin karakteristik özellikleri üzerinden minimalist bir dilin olduğu savunulmaktadır. Aynı zamanda kullanılan fenomenolojik film analizi yöntemi ile hem sahnelerin daha derinlemesine analizinin yapılması, filmin hem teknik, hem anlatısı üzerinden minimalist dile sahip olduğu açıklanmak istenmektedir. Yapılan literatür taramasında filmin üzerine bu bağlamda bir çalışma gözlemlenmemiştir. Bu bağlamlarıyla filmin minimalist bir dile sahip olduğu gözlemlenmekte, aynı zamanda filmin anlatı yapısı üzerine derinlemesine bir analiz yapılmaktadır. Filmin ana konusu olan "intihar ve bir sonraki hayat" meselesi üzerine çalışmalar yapılması da

önerilmektedir. Bu meselelerin sosyoloji, teoloji alanlarını kapsamaları yüzünden bu makalede oldukça az değinilmiştir.

Anahtar Kelimeler: Klasik sinema anlatısı, Modern sinema anlatısı, Minimalist sinema, Keşif, Fenomenolojik film analizi

MINIMALISM in MODERN CINEMA NARRATIVE and a ANALYSIS of *THE DISCOVERY* (2017)

Abstract

The concept of modern cinema essentially refers to the transformation in cinematic narrative techniques. Unlike the classical narrative style, which adopts a linear structure consisting of introduction, development, and conclusion, modern narrative offers a non-linear structure that appeals to the subconscious and encourages the viewer to engage in critical thinking, moving away from a passive reception. Within this framework, modern cinema pushes emotional aspects into the background and adopts a more intellectual and questioning mode of storytelling. In doing so, cinema has opened up a new space for expression through the modern narrative paradigm. This article aims to define what modern narrative is and focuses on various narrative styles within this framework, particularly emphasizing the concept of minimalist cinema. In this context, the 2017 film *The Discovery*, directed by Charlie McDowell, will be analyzed from the perspective of minimalist cinema. The main objective of this study is to investigate whether *The Discovery* employs a minimalist cinematic language. It is argued that the film possesses minimalist characteristics, which are examined through the film's narrative and visual style. Using the method of phenomenological film analysis, this study seeks to provide a deeper examination of specific scenes and to demonstrate that the film exhibits minimalist qualities both technically and narratively. A review of the existing literature reveals that the film has not been studied within this context. Thus, it is observed that *The Discovery* employs a minimalist cinematic language, and a comprehensive analysis of its narrative structure is provided. Additionally, it is recommended that further studies be conducted on the film's central theme—suicide and the afterlife. These issues have been only briefly addressed in this article, as they pertain to broader sociological and theological domains.

Key Words: Classical cinema narrative, Modern cinema narrative, Minimalist cinema, The Discovery, Phenomenological film analysis

GİRİŞ

Sinema, bir anlatı sanatı olarak, gelişim süreci boyunca sanatsal bir anlam kazanmanın yanı sıra, anlatı biçimleri geliştirmeye de yönelmiştir. Bu anlatı biçimleri genel olarak klasik anlatı ve modern anlatı başlıkları altında sınıflandırılabilir. Klasik anlatı yapısı, filmin belirli bir süreç içinde başlayıp sona erdiği; serim, düğüm ve çözüm bölümlerinin açık bir şekilde bulunduğu

bir kurguya dayanır (Ricceur, 2012, ss. 61-62). Bu yapıda olaylar nedensellik ilkesi çerçevesinde ilerler ve bütünlük arz eder.

Modern sinema anlatısı ise, eksilteli bir anlatı yapısıyla öne çıkar. Serim, düğüm ve çözüm aşamaları ya yer değiştirmiştir ya da tamamen ortadan kalkmıştır. Bu türde amaç bir olayı aktarmaktan ziyade, belirli bir durumu tartışmaya açmak, sorgulamak ya da izleyicide düşünsel bir etki uyandırmaktır (Ricceur, 2012, s. 165). Modern anlatı çerçevesinde pek çok sinemasal anlatım tarzı ve düşünsel yaklaşım ortaya çıkmış; bununla birlikte çeşitli stilistik özellikler de gelişmiştir.

Toplum içerisinde, bireylerin yaşamında yer eden tüm kurgusal ve kurgusal olmayan metinler, özünde birer anlatıdır (Günay, 2015, s. 4). Bu bağlamda sinema, bu anlatıları görsel olarak ifade eden bir sanat formudur. Klasik anlatının tanımına ilişkin olarak Ömer Lütfi Günay şu şekilde bir açıklama yapmaktadır.

Klasik anlatı, Aristoteles'in Poetika kitabında yaptığı tragedya tanımlamalarına dayanmaktadır. Poetika'da tragedya, tamamlanmış ve belirli bir uzunluğu olan bir eylemin taklidi olarak açıklanmıştır. Sinema filmlerinde gördüğümüz serim-düğüm-çözüm bölümlerinin çıkış noktası da bu taklitçilik anlayışıdır (Günay, 2015, s. 4).

Klasik anlatı, tarihsel hikâye anlatıcılığının günümüz modern dünyasındaki yankısı olarak değerlendirilebilir. Bu anlatı yapısı, insanlık tarihinin başlangıcından itibaren gelişen sözlü, yazınsal ve görsel tüm anlatım biçimlerinde izlenebilir. İlk insanların mağara duvarlarına yaptığı resimlerden, yazının icadıyla birlikte ortaya çıkan hikâyelere kadar klasik anlatının temel yapısına rastlamak mümkündür. Aristoteles'in tragedya kavramı üzerinden yaptığı çözümlemeler de bu anlatı geleneğinin felsefi ve kuramsal temellerini oluşturur.

Modern sinema anlatısında ise anlatının belirleyici özelliklerinden biri, izleyiciyi belli bir noktaya taşımamasıdır. Bu tür anlatılarda izleyicinin karakterlerle özdeşleşmesi sınırlanır; duygusal bağ kurma süreci bilinçli olarak engellenir (Günay, 2015, s. 5). Başka bir deyişle, modern anlatıya sahip bir filmi karakterlerle özdeşleşerek izlemek pek mümkün değildir. Bu nedenle izleyici film boyunca yoğun duygu durum değişimleri yaşamaz.

Seçil Bükür'in örneğine göre bir polisiye film tamamlandığında suçlular yani kötüler yakalanır ve cezalarını görürler. Bu sayede adalet yerini bulmuş olur. Modern anlatının aynı konuları işlediği filmlerde ise adalet kavramı tartışmaya açılır (Bükür, 1985, ss. 101-102).

Bu bağlamda gözlemlenen temel unsur, klasik anlatı ile modern anlatı arasındaki farkın olaylara bakış açısından kaynaklandığıdır. Modern anlatı, daha sorgulayıcı bir dili benimseyen bir yapı sergiler. Bu nedenle izleyiciyle duygusal bir bağ kurmak yerine, izleyiciyi düşünmeye ve sorgulamaya teşvik eder. Nesnel bir anlatım diline sahip olduğu da söylenebilir. Bu yapının temelinde herhangi bir propaganda amacı taşıyan bir anlatım biçimi bulunmamaktadır.

Klasik ve modern anlatı arasında bu gibi temel farklar bulunurken, modern anlatı yapısının içerisinde de farklı anlatı türleri gelişmiştir. Bu anlatı türleri arasında minimalist anlatı önemli bir yer tutar. Minimalist anlatının bu denli önemli hale gelmesinin nedenlerinden biri, İtalyan Yeni Gerçekçi Sineması ile Fransız Yeni Dalga Sineması'nın temel anlatı biçimlerinde minimalist yapıyı benimsemiş olmalarıdır (Çalışma, 2024, s. 86). Modern sinema anlatısının gelişiminde belirleyici olan bu iki sinema ekolü, gerek dönemin koşullarının bir sonucu olarak, gerekse anlatı estetiğine uygunluğu bakımından minimalist dili tercih etmişlerdir.

Minimalist sinema, oyunculuk ve teknik müdahalelerin en aza indirildiği bir film türüdür. Bu türde kamera hareketleri oldukça sınırlıdır ve genellikle sabit ya da çok az hareketle anlatım sağlanır (Özcan, 2018, s. 32). Bu anlatı biçimi, meselenin özüne inerek sade ve doğrudan bir ifade biçimi sunar. Aynı zamanda sınırlı maddi kaynaklarla film üretimini mümkün kıldığı için de tercih edilmektedir. Nitekim, İtalyan Yeni Gerçekçi Sineması, II. Dünya Savaşı sonrasında İtalya'nın toplumsal ve ekonomik gerçekliğiyle yüzleşen filmler üretirken, bu sınırlı olanaklar doğrultusunda minimalist anlatıyı benimsemiştir.

Bu makalede, öncelikle klasik ve modern anlatı kavramları açıklanacak; ardından modern anlatı yapısı içerisinde yer alan minimalist sinema ele alınarak, *Keşif* filmi üzerinden minimalist dilin sinemadaki yansımaları, son on yıl içinde çekilen bir örnek üzerinden analiz edilecektir. Sonuç bölümünde ise elde edilen bulgular ışığında değerlendirmelere yer verilecektir.

1. KLASİK ANLATI SİNEMASI

Klasik anlatı kavramı, ilk kez Aristoteles'in *Poetika* adlı eserinde sistematik bir biçimde tanımlanmış ve belirli kurallara bağlanmıştır.¹ Klasik anlatı, serim, düğüm, çözüm ve doruk noktası kavramları etrafında şekillenen bir yapıdır. Aristoteles, doruk noktayı "katarsis" olarak adlandırır. Bu terimle anlatılmak istenen, acıma ve korku gibi ruhsal olarak yıpratıcı duyguların seyirci üzerinde boşaltılması ve arındırılmasıdır (Oluk, 2004, s. 30).

Klasik anlatıdaki "serim" bölümü, bir kitabın giriş kısmına benzetilebilir. Bu bölümde temel karakterler tanıtılır ve olay örgüsünün temel çatışması izleyiciye sunulur. "Düğüm" bölümü, edebi eserlerdeki gelişme kısmına karşılık gelir. Bu aşamada karakterin karşılaştığı sorunlar çoğalır, olaylar karmaşıklaşır ve duygusal yoğunluk artar. Karakterin, yaşananları çözemeyeceğine dair inancı güçlenir (Aristoteles, 1987, s. 51).

"Çözüm" bölümüne geçerken anlatı doruk noktasına ulaşır; yani bir katarsis yaşanır. Bu noktadan itibaren karakterin karşılaştığı düğümler çözülmeye başlar. Böylece anlatı, karakterin sorunlarından arındığı ve olayların nihayete erdiği son bölüme ulaşır (Aristoteles, 1987, s. 51)

¹ *Poetika* eserinde geleneksel anlatının özelliklerine temel bağlamıyla değinilmektedir. Özellikle serim ve düğüm olarak tanımlamaların yapılması, geleneksel anlatı yapısının milattan önceye dayanan özellikler barındırdığını göstermektedir. Bkz. Aristoteles, 1987.

Kahraman, gelişen olaylar içinde karşı karakterin amacına ulaşamaması için durumu değiştirmeye çabalar. Kısaca, geleneksel anlatı filmlerinde dramatik yapıda sebep-sonuç zincirinin iyi kurulması, öyküdeki zamansal ilişkilerin izleyiciler tarafından anlaşılacak biçimde düzenlenmesi, olay örgüsünde bir boşluk olmamasını sağlar (Günay, 2015, s. 4).

Klasik anlatı yapısında, birbirine bağlı sahneler arasında nedensellik ilişkisi kurularak olay örgüsünün sürekliliği sağlanır. Bu anlatı biçiminde olaylar, sebep-sonuç ilişkisi çerçevesinde ve kronolojik bir sırayla sunulur (Demir, 2019, s. 575). Bu nedenle, birbirinden bağımsız sahnelerin art arda verilmesi klasik anlatının yapısal bütünlüğünü bozacağından tercih edilmez. Olayların belirli bir düzen ve sistem içerisinde ilerlemesi esastır.

Sinemasal zamanın film temposuyla ilişkilendirilmesi sürecinde, anlatının dramatik etkileri de dikkate alınmalıdır (Özcan, 2018, s. 31). Başka bir ifadeyle, filmde katarsise ulaşan anlatı yolculuğu, zamanlama açısından tutarlı ve etkili bir biçimde inşa edilmelidir. Klasik anlatı sinemasında izleyici, duygusal olarak hazırlıksızken katarsis noktasına ulaştırılırsa, izleyici ile film arasındaki duygusal bağ zayıflar ve izleyici gerekli etkiyi alamaz. Bu durum, klasik anlatının temelini oluşturan yapı taşlarından sapmaya neden olur. Dolayısıyla film ile izleyici arasındaki bağ, serim, düğüm ve çözüm aşamalarının kronolojik bir sırayla sunulmasıyla kurulmalıdır.

Klasik anlatının en belirleyici unsurlarından biri de filmin temposunun giderek yükselmesidir. Bu yükselen tempo, izleyiciyi duygusal bir doruğa, yani katarsis anına taşıyacak şekilde yapılandırılır. Bu bağlamıyla ortaya çıkışında bilimsel gelişmenin katkısı bulunsa da Melies tarafından ticari bir kaygı ile de üretilmiştir (Betton, 1990, s. 7). Bir yanıyları ticari kaygı güden bu sinema anlayışı klasik anlatının yapı taşlarından biri olan tiyatrodan da etkilenmiştir. Hatta Melies'in filmlerine Zahir Güvemli "filme çekilmiş tiyatro" demektedir (Güvemli, 1960, s. 30). Bu bağlamıyla ilk dönem filmlerinde tarihi bir aşinalığın olduğu klasik anlatı kullanılmıştır. Seyircilerin ilgisi de bu yeni icadın etrafında şekillenmektedir. Bu durum elbette sinemanın toplumsal bir boyutta ele alınmasının önünü açmaktadır. Özellikle 1. Dünya Savaşı sonrası göç alan Amerika'da, çok katmanlı kültürel yapı² içerisinde sinema bir eğlence aracı olarak gelişmektedir (Teksoy, 2009, s. 70). Campbell'in *Kahramanın Sonsuz Yolculuğu* adlı eserinde de bahsedildiği gibi klasik anlatının temel kodları ortak kültürel özellikler taşıır (Campbell, 2010). Bu bağlamıyla Amerikan sinemasının bu ortak kodlar üzerinden hikayeler anlatması göç eden insanların sinemayı tercih etmesini sağlamaktadır.

Klasik anlatı sinemasında dramatik olay örgüsünün ilerleyişi, karakterler aracılığıyla sağlanır (Özcan, 2018, s. 32). Bu yapı, karakterin doğrusal bir yolculuk içinde gelişmesini temel alır. Dolayısıyla karakter ile izleyici arasında kurulan bağ, anlatının ilerleyişinde kilit rol oynar. Karakterlerin hayata bakışı, dış görünüşü ve davranış biçimleri, izleyicinin empati kurmasını sağlamak amacıyla özenle kurgulanır. Bu bağlamda, klasik sinema anlatısı duygulardan

² Avrupa'nın pek çok yerinden yaklaşık 17 milyon insan savaş sonucunda Amerika'ya göç etmiştir. O dönem için dil engelinin olmadığı, bir sosyalleşme mekânı olarak sinema salonları ile Amerikan sineması büyük bir güç kazanmıştır (Teksoy, 2009, ss. 69-70).

bağımsız düşünülemez. İzleyicinin duygularına hitap eden anlatım, dramatik yapı içerisinde gereken duyguların doğru biçimde aktarılmasıyla sağlanır (Tuğan, 2018, s. 129). Bu durum, izleyiciyi katarsis duygusu ile doruk noktasına taşıyan önemli bir etkidir.

Klasik anlatı yapısı, genel hatlarıyla dramatik olay örgüsünün karakter merkezli olarak kurgulandığı ve kronolojik bir sıralama ile ilerlediği bir yapıya sahiptir (Yeşilyurt, 2024, s. 260). İzleyici, katarsis duygusunu yaşadığında, yani duygusal bir doygunluk noktasına ulaştığında, anlatılan hikâyenin izleyici nezdinde başarıya ulaştığı kabul edilir.

Klasik anlatı sineması, temelde bir olay örgüsü ve bu olaya bağlı ortak kültürel kodlar üzerinden şekillenir. Klasik anlatının en belirgin özelliklerinden biri, uylaşımlara (konvansiyonlara) dayanmasıdır. Gerek içerik gerekse biçim açısından klasik anlatı sineması, mevcut anlatı ve estetik uylaşımların sıkı bir uygulayıcısı ve dolayısıyla bu uylaşımların yeniden üreticisi konumundadır (Kocagür, 2018, s. 3).

Bu anlatı formu özellikle endüstriyel Amerikan sineması içerisinde belirginleşmektedir. Büyük prodüksiyon gerektiren ve geniş ekiplerle üretilen bu tür yapımlar, izleyiciyle ortak bir algı düzleminde buluşmayı amaçlar. Bu yapılar, izleyicinin anlatı içerisinde kolaylıkla yön bulabileceği sabit kodlar üzerinden inşa edilir (Kocagür, 2018, s. 2; Yıldız, 2010, s. 47). Bu bağlamıyla sinemanın gelişim sürecinde bu basit kodlar üzerinden inşa edilen sosyolojik bir alt yapısı olduğu da görülmektedir.

Öte yandan, Avrupa sinemasında bu yapıdan bir sapma görülür. Avrupa'da klasik anlatı yapısının dışında kalan anlatı biçimleri, özellikle II. Dünya Savaşı sonrasında, Batı toplumlarının yaşadığı modernlik deneyiminin eleştirel ve yıkıcı bir yorumu olarak ortaya çıkar (Orr, 1997, s. 12). Bu bağlamıyla Avrupa Sineması sadece bir eğlence aracı olarak değil aynı zamanda bir sorgulama aracı olarak gelişim göstermektedir. Bu yıkıcılıkla yüzleşen Avrupa sineması, modern anlatının temelini oluşturacak yeni anlatı biçimlerine yönelmiştir.

2. MODERN ANLATI SİNEMASI

"Modern" teriminin kökeni din tarihine dayanmaktadır. Bu terim ilk kez M.S. 5. yüzyıl civarında ortaya çıkmış ve Hristiyan çağını Antik Çağ'dan ayırmak amacıyla kullanılmıştır (Kovacs, 2010, s. 8). Modern kavramının tarihsel gelişimi incelendiğinde, eleştirel bir dili benimseyen ve bu dili yapıbozuma uğraticı biçimde kullanan bir anlayışla şekillendiği görülmektedir. Bu eleştirel yaklaşım, modern anlatı biçimlerinin sinemaya yansımada da belirleyici bir rol oynamıştır. Antik-modern karşıtlığı bağlamında, başından itibaren bu ayrım entelektüel, teknik ve kültürel gelişime ilişkin düşünceler temelinde inşa edilmiştir (Kovacs, 2010, s. 9). Bu karşıtlık, değerler farklılığı üzerinden kavramsallaştırılmıştır. Dolayısıyla, modern anlatı dilinin eleştirel yönü, tarihsel kökeninden itibaren belirgin bir nitelik taşımaktadır.

Tarihsel süreç içinde modernizm ideolojisinin gelişimiyle birlikte birey, toplumsal yaşam içinde yeniden şekillenmeye başlamıştır. Modern birey, yaşadığı çağın hızla değişen yapısı karşısında bir tür "seyirci" konumuna gerilemiş bireydir (Gürbüz, 2014, s. 164). Bu bağlamda, sinemada

modern anlatı yapısı da, modern bireyin deneyimlediği değişim ve yabancılaşma süreciyle doğrudan ilişkilidir. Modern anlatının karakteristik özelliklerinden biri, anlatının temel bileşenlerini ve içerdiği kavramları sorgulamaya açmasıdır. Yani, modern anlatı yapısı salt bir hikâye aktarmaktan ziyade, içerdiği fikirleri ve temaları eleştirel bir zeminde tartışmaya yönelir.

Kovács (2010), modern anlatı ile klasik anlatı arasındaki farkı üç temel ikilik üzerinden açıklamaktadır. Bu ikilikler, modern anlatının düşünsel temellerini ve biçimsel tercihlerindeki farklılıkları ortaya koymak açısından önemlidir.

Bir tanesi (kendi orijinal tarihsel anlamlarına göre) eski ile yeni arasındaki farktır; ikincisi geçerli olan ile geçersiz olan arasındaki zıtlığa gönderme yapar (les Anciens' ve les Modern es³ çekişmesindeki ve romantizm içinde olduğu gibi hangisi birine ve hangisi diğer değere ait ise); üçüncüsü ve sonuncusu, bu ikilik iki farklı estetik modeli ya da ideali adlandırmak için kullanılabilir (Kovacs, 2010, s. 10).

Bu üçlü ayrım, klasik anlatı ile modern anlatı arasındaki temel farkları açıklamak bakımından önemli bir çerçeve sunmaktadır. Modern anlatı, doğası gereği yenilik arayışını ve yeni düşünce biçimlerinin geliştirilmesini esas alır. İlk fark, bu yönüyle klasik anlatının yapısal ve anlatısal normlarını sorgulayan ve dönüştüren bir anlayışın ürünü olarak karşımıza çıkar.

İkinci temel ayrım ise hâkim dünya görüşleri ile geçerliliğini yitirmiş düşünce sistemleri arasındaki karşıtlığa odaklanmaktadır. Bu bağlamda, Katolik Kilisesi'nin Galileo Galilei'nin savunduğu dünyanın döndüğü görüşünü ancak üç yüzyıl sonra kabul etmesi, modern düşüncenin eleştirel doğasına güçlü bir örnek teşkil eder. Modernizmin bu eleştirel yönü, yerleşik doğruların ve otoriter bilgi kaynaklarının sorgulanmasını temel alır.

Üçüncü ikilik ise estetik düzlemde bir ayrışmayı işaret eder. Bu fark özellikle sinema sanatında belirgin hâle gelir. Modern anlatı, klasik anlatının estetik kalıplarını terk ederek, anlatının biçimsel yapısını ve tematik içeriğini yeniden şekillendirme eğilimindedir. Konuların tartışmaya açılması, estetik yapının klasik anlatıdaki gibi belirli bir şablonla ilerlememesi, modern anlatının sinemasal uygulamalarında sıkça karşılaşılan bir özelliktir.

“Modern” terimi çoğu zaman yalnızca “şimdiki zaman” ya da “şimdiye ait olan” anlamında kullanılsa da, modernizmin tarihsel kökeni, bilim insanları ve düşünürlerin kilisenin otoritesinden kurtulma sürecine dayanmaktadır (Uğur & Yılmaz, 2016, s. 212). Bu çerçevede, modern kavramı, yalnızca bir dönemi değil, aynı zamanda eleştirel bir düşünme biçimini de ifade etmektedir. Yukarıda verilen örneklerle de örtüşecek şekilde, modernlik esasen bir sorgulama ve eleştiri pratiği olarak ortaya çıkmıştır.

Dramatik Yapı	Epik Yapı
----------------------	------------------

³ Antikite ve modern karşıtlığından bahsedilirken kullanılan Fransızca kelime. Bu karşıtlığı detaylı incelemek için Zygmunt Bauman'ın Akişkan Modernite eserlerine bkz. Bauman, 2017.

Seyircinin ilgisi oyunun sonu üzerine toplanır.	Seyircinin ilgisi oyunun yürüyüşü üzerine çekilir.
Her sahne bir öteki için vardır.	Her sahne kendisi için vardır.
Organik bir büyüme.	Montaj tekniği.
Olaylar düz bir çizgide gelişir.	Olaylar eğriler çizer.
Olayların akışı evrimseldir.	Olaylar sıçramalıdır.

Tablo 1. Dramatik Yapı ve Epik Yapı Arasındaki Farklar (Parkan, 1983, s. 33)

Görüldüğü üzere, dramatik yapı (klasik anlatı) ile epik yapı (modern anlatı) arasında temel farklılıklar bulunmaktadır. Klasik anlatı yapısında seyircinin ilgisi, karakterin gelişimi ve olayların sonucu üzerine yoğunlaşırken, modern anlatı yapısında izleyicinin dikkatinin olayın akışı, fikri arka planı ve anlatının düşünsel içeriği üzerine çekilmesi amaçlanmaktadır. Modern anlatının yapı özelliklerinden biri, sahnelerin birbirini doğrudan takip etmemesi ve bu nedenle anlatı içinde belirgin boşluklar bırakmasıdır (İpek, 2017, s. 79). Bu durum, izleyiciyi anlatının tamamını kendi zihinsel süzgecinden geçirerek anlamlandırmaya zorlar.

Duygu yoğunluğu açısından da dramatik ve epik yapı arasında belirgin ayrımlar bulunmaktadır. Klasik anlatıda karakterin duygusal gelişimi daha organik ve bütüncül bir yapı içerisinde ilerlerken, modern anlatıda bu gelişim kırılmalı ve sıçramalıdır. Dramatik anlatı, doğrusal bir yapı içinde seyirciyi doruk noktaya (katarsis) ulaştırmayı hedeflerken, epik anlatı inişli çıkışlı bir tempo içinde farklı fikirleri ve mesajları öne çıkarmayı hedefler (Savaş, 2006, s. 214). Bu nedenle klasik anlatıda karakterin dönüşümü daha açık ve nedensel bir biçimde gösterilirken, modern anlatıda bu dönüşüm çoğunlukla sezgisel olarak kavranır; karakterin hangi süreçlerden geçtiği değil, ulaştığı düşünsel veya varoluşsal nokta önemlidir.

Modern anlatı, bu yönüyle klasik yapının sunduğu doğrusal ilerlemeyi ve duygusal yönlendirmeyi reddeder. Bu yapı, karaktere duygu bağı üzerinden değil, olayların ardındaki mesajlar aracılığıyla anlam yüklemeye çalışır. Modern anlatı, klasik anlatının katarsise dayalı doyum arayışının yerine, izleyiciyi sürekli bir sorgulama halinde tutan zihinsel bir etkileşim kurmayı hedefler.

Modern anlatı biçimi içerisinde yer alan en önemli anlatı türlerinden biri minimalist anlatıdır. Bu türün önem kazanmasının temelinde, modern sinema anlatısının öncü akımları olan İtalyan Yeni Gerçekçi Sineması ile Fransız Yeni Dalga Sineması'nın etkisi bulunmaktadır. Her iki akım da sokaktaki gerçekliği yansıtmayı, gündelik yaşamı ve sıradan insanları anlatmayı hedeflemiş; aynı zamanda dönemin kısıtlı ekonomik olanakları nedeniyle sinemada teknik sadeliğe ve içerik yoğunluğuna dayalı bir dil geliştirmiştir (Odabaş, 1994, s. 285). Minimalist anlatının bu sadeliği, aynı zamanda kapitalist toplum eleştirisinin güçlü bir aracı hâline gelmiş ve modern anlatının temel ifade biçimlerinden biri olmuştur.

2.1. Modern Sinemada Minimalizm

Minimalizm, temel anlamıyla azla yetinme ve gereksiz unsurlardan arınma felsefesidir. Minimalist anlatılar genellikle geleneksel yapısal öğeler olan giriş, gelişme, doruk noktası ve sonuç bölümlerinden uzaklaşır (Özbek, 2022, s. 5). Bu durum, minimalizmin modern düşünce etiğini yansıtmasıyla doğrudan bağlantılıdır. Minimalist söylem, tüketiciyi mevcut tüketim alışkanlıkları üzerine sorgulamaya iten bir dil kullanır (Berchtel, 2008, s. 47 akt. Özbek, 2015 s. 5). Bu yaklaşım, tüketimin aşırılışmasına karşı daha azla yetinmenin mümkün olduğunu ve anlamlı bir hayat sürdürmenin bu sayede sağlanabileceğini varsayar. Dolayısıyla, minimalist anlatılar edebiyatta ve sinemada daha sade, günlük hayata yakın ve yalın bir dil benimser.

Minimalizmin bu perspektifi, Egemen Umut Şen'in makalesinde şu ifadelerle güçlü bir şekilde ortaya konmaktadır (Şen, 2020, s. 51):

Kavram perspektifinde bakıldığında hayat ve yaşam biçimi ile ilişkilendirilerek farklı şekillerde karşılık bulduğu görülebilir. Minimal tarzda dekoratif olarak tasarlanmış bir ev; kalabalık nesnelerle tıksık tıksık olmayan, ruhu ve gözü dinlendiren, temizliği kolay, işlevsel olmayan hiç bir detay içermeyen, sade ve yalın dekorasyon anlayışını, endüstriyel tasarım olarak; sadeliği tasarım temeli haline gelmiş basit, kullanımı ve beğenilmesi kolay, üründe ve ürünün sunulduğu kutularda marka logosu haricinde dekoratif hiç bir unsur barındırmayan, yalın tasarım anlayışını, yaşam tarzı olarak; ihtiyaç duyulmayacak hiç bir kıyafet ya da metaya hayatında yer vermeden, az ile yetinip, dolabın karşısında bugün ne giysem diye harcanan vakit ya da televizyon karşısında zihnin uyuşukluğunda akıp giden vakit yerine kaliteli ve etkili vakit geçirmeye odaklanan, hatta az tüketip, az karbon izi bırakarak doğayla olan ilişkide minimum zararla yaşamaya çalışma anlayışını temsil etmektedir. Minimalizm etimolojik ve felsefi olarak; gerekli en az, asgari ve sade olanı ifade ettiği gibi sanat yaklaşımı olarak da bu bağlamda anlam kazanmıştır.

Minimalizm, temel bağlamıyla asgari değerlerle yaşamının önemini vurgulayan ve toplumun tüketim alışkanlıklarının dünyaya verdiği zararlar üzerine bir söylem geliştiren anlayıştır. Bu nedenle minimalist filmlerde diyaloglar genellikle kısıtlıdır; söylem sade ve anlaşılırdır. Mesaj, karmaşık anlatımlardan uzak, basit ve doğrudan bir şekilde izleyiciye aktarılır.

Minimal, materyalist ve biçimci yaklaşımlar içeren ve genellikle “yapısal film” olarak adlandırılan bu tür, kendi doğasını sorgulayan ve film ortamının olasılıklarını araştıran filmler için en geniş kapsamlı tanımlamadır (Islakoğlu, 2006, s. 29). Yapısal film düşüncesi ışığında gelişen ve minimalizm kavramı üzerinden şekillenen bu anlatı biçimi, minimalist sinema olarak sınıflandırılır. Minimalist filmler, deneysel sinema içinde ilk örneklerini bulmuş; kamera hareketlerinden, sonradan yapılan müdahalelerden ve yapımcı etkisinden kaçınma ya da bunları minimuma indirme eğilimindedir (Islakoğlu, 2006, s. 29). Bu özellikleriyle minimalist film anlatısı belirginleşir. Günümüzde ise bağımsız sinema olarak anılan sinemanın anlatı dili üzerinde hakim söylem minimalist anlatıdır.

Minimalist sinemada da genellikle basit geometrik formlar, temel renkler ve sınırlı objeler kullanılmaktadır, bu öğeler hem kısıtlı hem de anlamlıdır (Güney, 2025, s. 61). Minimalizm, aynı

türden duygusal etkileri tekrar ederek motiflerin gücünü artırmak yerine, motiflerin sistematik çeşitlendirilmesi yoluyla anlamsal zenginlik elde eder. Bu yaklaşım, gelişigüzel çeşitliliğin önüne geçerken fazlalığı da azaltmayı amaçlar (Kovacs, 2010, s. 149).

Film dili açısından minimalist söylem, konuyu zenginleştirmek yerine yalın ve sade bir dil kullanarak izleyiciye ulaştırır. Kovacs'ın *Modernizm Seyretmek* eserinde minimalist filmler iki farklı stile ayrılır: Bresson Stili ve Antonioni Stili (Kovacs, 2010, ss. 149-179). Bresson Stili minimalist film, temel bağlamda üç ana unsur etrafında şekillenir: Birincisi, ekran dışı alanın yaygın kullanımı; ikincisi, üst düzeyde eksiltili (minimalist) anlatı stili; üçüncüsü ise üst düzeyde sakin oyunculuk stili (Kovacs, 2010, s. 150). Bu tarzda üretilen filmler “Bresson Stili minimalist filmler” olarak adlandırılır. Bu anlatı türünde, ekranda yalnızca bir obje görünürken arkadan duyulan seslerin eşlik ettiği sahneler yer alır; pek çok mesele açıklığa kavuşmadan geçiştirilir ve oyunculuklar temel olarak sakin, jest ve mimiklerden uzak biçimdedir.

Antonioni Stili minimalist filmlerde ise uzun çekimler, sert düzenlemeler ve kimi durumlarda karmaşık, uzun kamera hareketleri önemli bir rol oynar (Kovacs, 2010, s. 166). Bu stile “analitik minimalizm” de denmektedir. Kovacs, bu terimi kullanmasının gerekçelerini şöyle açıklar: Birincisi, geometrik düzenlemelere yönelik eğilim; ikincisi ise Antonioni'nin biçimin iki boyutunu ayırmasıdır: Bir yanda arka plan ve karakterler, diğer yanda ise olay örgüsü ve izleyicinin zamanı denetlemesi (Kovacs, 2010, s. 164). Bu söylem, filmlerde manzara kullanımının yoğun olmasına ve bu manzaralar içinde küçük unsurlar olarak karakterlerin olay ve zaman karşısında yaşadığı çaresizliğin vurgulanmasına dayanır. Filmlerde sıkça gösterilen manzara sahneleriyle, zaman karşısında insanın çaresizliği ve bununla uyum sağlama zorunluluğu anlatılmaya çalışılmaktadır.

Minimalist filmin temel özelliklerinden bahsedecek olursak şu şekilde sınıflandırılabilir.

- *Amatör oyuncu kullanımı öncelenir, profesyonelliğin sebep olduğu aşırı mimikle oyunculuktan kaçınılır.*
- *Oyunculukta sadelik ve doğaçlama tercih edilir.*
- *Bir oyuncu bir karakteri karşılar, birkaç oyuncu aynı karakteri oynamaz.*
- *Dekor ve objeler olabildiğince sade ve işlevseldir.*
- *Mümkün olduğunca doğal ışık kullanılır.*
- *Sabit kamera açıları ve uzun planlar tercih edilir.*
- *Yapay efektlere başvurulmaz*
- *Dublaj yerine sesli çekimler yapılır.*
- *Dış müzik gibi destek öğelere yer verilmez (Sözen, 2009, s. 83).*

Bu temel özellikler ışığında, minimalist sinemanın kullandığı dil de net bir şekilde ortaya çıkmaktadır. Minimalist dil ile üretilen filmlerde temel unsur, hikâyede anlatılmak istenen düşüncenin ön planda tutulmasıdır. Oyunculuklar veya yan unsurlar, filmin ana mesajının önüne geçmez; böylece film, doğasından ve vermek istediği mesajdan ayrılmaz. Filmin önüne

geçen karakterler ya da gereksiz detaylar bulunmaz. Minimalist sinema, esasen bir mesajı sade ve basit bir yolla izleyiciye ulaştırma biçimidir.

Toplumsal, siyasal ve teknolojik gelişmelere paralel olarak, bu anlatım biçimi yeni bir form ve özde değişiklikler yaparak geçmişin kurallarını kırmıştır (Kaya, 2020). Bu bağlamda, minimalist sinema denildiğinde, eleştirel dili benimseyen ve özgün yapımları ifade etmek doğru olacaktır.

3. KEŞİF FİLMİNİN MİNİMALİST ÇÖZÜMLEMESİ

3.1. Çalışmanın Amacı ve Yöntemi

Bu makale çalışmasının temel amacı, modern anlatı yapısı ile geleneksel anlatı yapısı arasındaki farklılıkları ortaya koymak ve aynı zamanda *Keşif* filmindeki modern anlatı yapısı içerisindeki minimalist öğeleri göstermektir. Bu bağlamda, filmin minimalist söyleminin hangi teknik unsurlara sahip olduğunun açıklanması hedeflenmektedir. Özellikle karakterler, mekân kullanımları ve kamera hareketleri üzerinden minimalist unsurların analizi yapılacaktır. Ayrıca, sinemanın söylem gücünü göstermesi açısından da bu inceleme önem arz etmektedir.

Keşif filminin seçilme nedeni, genel hatlarıyla insanı sorgulamaya iten yapısıdır. Bu nedenle, modern anlatı yapısı içinde değerlendirilmesi ve toplumsal yönleri bakımından önemli bir konuma sahiptir. Çalışmada, filmin anlatı yapısı üzerinden sorgulamaya açılan temalarla bağlantı kurulması amaçlanmaktadır.

Filmin analizinde fenomenolojik⁴ film analizi yöntemi kullanılacaktır. “Olgubilim” ya da “görüngubilim” olarak da adlandırılan bu modelde, algılar ve duygular gibi olgulara odaklanılarak özün görülmesi ve sezilmesi hedeflenir (Şimşek, 2018, s. 97). Bu yaklaşım, filmin minimalist söyleminin temel bağlamda görülmesini kolaylaştıracaktır. Ayrıca, filmin yapısındaki atlamalar ve sahneler arası boşluklar, izleyiciyi bir düşünce geliştirmeye yönlendirmesi bakımından fenomenolojik yöntemin tercih edilmesinde etkili olmuştur. Böylelikle, filmin anlaşılmasını da kolaylaştırdığı için bu yöntem seçilmiştir.

3.2. Keşif Filminin Kısa Künyesi ve Konusu

Orijinal Adı: The Discovery

Senaryo: Charlie McDowell

Yapım Yılı: 2018

Dil: İngilizce

⁴ Fenomoloji terimi Husserl tarafından ortaya atılmıştır. Tartışma konusu edilmesiyle bilgi ne yadsınmış ne de her anlamda kuşkulu bir şeymiş gibi gösterilmiş olur (Husserl, 2003, s. 32). Bu bağlamıyla fenomenolojik çözümleme temel bağlamıyla görünenin arkasında ne olduğu ile ilgilenen bir çözümleme yoludur.

Yapımcı: Endgame Entertainment, Netflix, Protagonist Pictures

Görüntü Yönetmeni: Sturla Brandth Grøvlen

Kurgu: Charlie McDowell

Oyuncular: Robert Redford, Mary Steenburgen, Brian McCarthy, Jason Segel, Rooney Mara, Hesse Plemons, Ron Canada, Riley Keough, Connor Ratliff, M.J. Karmi, Kimleigh Smith, Willie C. Carpenter, Wendy Makkena, Adam Khaykin

Konu: Film temel bağlamıyla ölümden sonra hayatın olduğunu kanıtlayan bir bilim insanının, keşfini dünyaya duyurması ve sonucunda insanların intihar etmesini konu almaktadır. Bu konuyu Will ve Isla'nın ilişkisi üzerinden anlatan film ile temel bağlamıyla Will'in kendini bu olayların sorumlusu hissetmesi ve Isla'yı kurtarması ve babasına çalışmaları sonlandırması için baskı yaptığı görünmektedir. Isla'nın ölümü ardından Will'in de intiharı ile filmin ana hikayesi ortaya çıkmaktadır.

3.3. Keşif Filminin Minimalist Analizi

Keşif filmi, 2017 yılında Charlie McDowell tarafından yönetilmiş bağımsız bir sinema yapıtıdır. Konusu itibarıyla, ölümden sonra yaşamın varlığını kanıtlayan bir cihazın keşfi etrafında şekillenmektedir. Film, Will (Jason Segel) ile Isla'nın (Rooney Mara) ilişkisi üzerinden ilerlerken, bu cihazın keşfinin ardından insanların intihar etmeye başlaması ve diğer hayatın cazibesi temalarını işlemektedir.

Dünyanın çekilmezliğini distopik bir dille ele alan yapımda oyuncu seçimleri genel olarak profesyonel isimlerden oluşmaktadır. Bütçe bilgilerine ulaşamamakla birlikte, filmin Sundance Film Festivalinde prömiyer yapmış olması, yapım amacının festivallerde gösterilmek olduğuna işaret etmektedir. Netflix tarafından satın alınan filmin yapım bütçesi ise yönetmen tarafından karşılanmıştır. Bu nedenle, *Keşif* filmi tam anlamıyla auteur sinemasının özelliklerini taşımakta olup, modern anlatı yapısının düşük bütçeli bağımsız filmlerle özdeşleştiği görüşünü desteklemektedir.



Görsel 1. Isla ve Will'in Tanışması

Filmin açılış sahnesinde, karakterlerin jest ve mimiklerinin sınırlı kullanıldığı açıkça görülmektedir. Ayrıca, film boyunca hâkim olan doğal ışık kullanımı bu sahnede de belirgin

şekilde yer almaktadır. Dekor ve objeler ise yalnızca işlevsel nitelikleri doğrultusunda kullanılmaktadır. Sahnede, Will karakteri Isla'ya baş ağrısı için bir hap verir ve Isla hapı alarak su termosundan bir yudum içer. Kadrajdaki tüm nesneler işlevlerine uygun şekilde konumlandırılmıştır. Arkada görülen dijital tablo ise filmde konu edilen, intihar eden insanların sayısını göstermektedir. Bu unsurlar ışığında, açılış sekansı minimalist bir anlatı diline sahip olduğunu net biçimde ortaya koymaktadır.

Filmin sonunda anlaşılaçağı üzere, bu hap hayatın döngüsellığı kavramı üzerinden sembolik bir anlam taşımaktadır. Will'in, diğer yaşamlarından anımsadığı küçük anılar sayesinde hapı cebinde taşıdığını öğrenmemiz, filmin sonunda gerçekleşir. Ancak açılıştaki "Pek yanımda taşımam ama" diyerek hapı Isla'ya uzatması, seyircide merak uyandıran bir soru işareti yaratmaktadır.

Sahnede Will ve Isla dışında başka hiç kimsenin bulunmaması, figürasyonun kullanılmaması minimalist anlatımı desteklerken, filmin sonunda ortaya çıkacak anlamı da pekiştirmektedir. Aynı zamanda bu tercih, seyircinin film dünyasına daha kolay dahil olmasını sağlamaktadır.



Görsel 2. Will'in Baş Ağrısı

Antonioni stilindeki manzara unsuru ön plana çıkarılmaktadır. Karakterin baş ağrısı gibi kişisel bir durumu yaşamasına rağmen, odak noktası doğa, yani manzaradır; olaydan ziyade manzaranın kendisi vurgulanmaktadır. Filmde hayat ağacı metaforu, yaşam ve ölüm arasında kalmış insanların sığınağı olan malikanenin bahçesinde sembolik bir anlatımla şekillenmektedir. Bu malikane, Will'in babası Thomas Harbor (Robert Redford) tarafından ölümden sonraki yaşamı keşfetme deneylerinin sürdüğü bir mekandır. Malikânede yaşayanlar ise en az bir intihar girişimi yaşamış, ardından bu mekâna kabul edilip, malikanedeki işlere yardım eden ve neredeyse bir tarikat gibi birbirine bağlanmış bireylerden oluşmaktadır. Bu insanlar, malikanede var olmanın ve bir amaç edinmenin peşindedir.

Will'in, bu yapıyı "tarikat" olarak nitelendirip eleştirmesine karşın, kardeşi Toby (Jesse Plemons) "Biz onları buraya bir amaç vermek için kabul ettik" diyerek durumu savunmaktadır. Bu bağlamda, dünyada bir amaç edinmenin, yani insanın kendini dünyayla ilişkilendirmesinin anlamlı bir varoluş için zorunlu olduğu fikri seyircinin sorgulamasına açılmaktadır. Modern anlatı yapısının önemli unsurlarından biri olan bu atlamalar, seyirciyi düşünmeye yönlendiren

söylemler ve diyaloglarla desteklenmektedir. Bu nedenle filmin ilerleyen bölümlerinde çözülecek birçok durum, daha baştan farklı açılardan tartışmaya müsait bir hale gelmektedir.

Temel bağlamıyla, film yaşam ve ölüm arasındaki ilişkiyi sorgulamaktadır. Film, ele aldığı konuyu minimalist ve eleştirel bir dil ile seyirciye aktarmaktadır. Çünkü yaşam ile ölüm arasındaki temel kopukluk, amaç yitiminin göstergesidir. Amacını yitirmiş bireyler için yaşamakta bir anlam ve sebep kalmamaktadır. Örneğin, filmde öldükten sonra başka bir yaşam olduğunu bilen bir topluluk, bu amaçsızlık içinde intiharı bir çıkış yolu olarak görmektedir.

Filmin açılış planında, Thomas Harbor bir televizyon röportajı için malikanesinin kapılarını televizyon ekibine açar. Harbor keşfini anlatırken, ekipten biri “Sayın Harbor, çok teşekkürler, bana bir amaç verdiniz.” (McDowell, 2017) dedikten sonra intihar eder. Bu sahne, ana hikâyenin ne olduğunu sade ve yalın bir dille izleyiciye aktarmaktadır. Aynı zamanda, film birçok açıdan soru işaretleri ve sorgulamalara yol açmakta, toplumsal bir mesaj vermektedir.

Amaçsızlaşmış bir toplumda, Durkheim’ın “anomik bağ”⁵ kavramına paralel olarak, birey ile dünya arasındaki bağ kopmakta; böyle bir ortamda hayatta kalmanın anlamı sorgulanmaktadır. Film, bu bağlamda bireyi ve toplumu derin düşüncelere sevk etmektedir.



Görsel 3. Başrollerin Ceset Taşıdığı Sahne

Bu sahne birçok açıdan önem taşımaktadır. Sahneye kadar pek çok unsur açıklığa kavuşmuş, aynı zamanda Isla ile Will’in ilişkisi belirgin biçimde ilerlemiştir. Taşınan ceset aracılığıyla Will, ölümden sonraki hayatın varlığını keşfetmiş ancak bunu çevresindekilerden gizlemiştir. Ölen kişinin makineye bağlanmasıyla ölüm sonrası hayatın görseli yalnızca Will tarafından görülmekte, diğer kişilerin buna erişimi engellenmektedir. Bu gerçeği ise başlangıçta sadece Isla ile paylaşacaktır. Modern anlatı yapısında vurgulanan “her sahnenin kendi bağımsızlığı” ve “lineer olmayan hikâye anlatımı” bu sahnede kendini göstermektedir. Olaylar doğrusal değil, eğrisel bir şekilde ilerlerken, filmin ortalarına gelindiğinde sonla ilgili birçok bilgi bu sahne aracılığıyla izleyiciye sunulmaktadır.

Ayrıca, filmin asıl meselelerinden biri olan ölümden sonraki hayatın varlığı konusu, Will ve Isla arasında geçen diyaloglar aracılığıyla izleyiciye ipuçlarıyla verilmektedir. Will’in “ya da

⁵ Durkheim İntihar eserinde toplumsal bir bağın kopuşundan ve intiharın pek çok nedeni olsa da, temelde bu bağın kaybetmiş ötekinin intihara daha yatkın olduğunu söylemektedir. Bkz. Durkheim, 2013, ss. 308-309.

pişmanlıklarının” ifadesiyle kastettiği, ölüm sonrası varılan yerin, bu hayatta yapamadıkları ve yapmak istedikleri şeylerin görüntülerinden oluşan başka bir gerçeklik olduğudur. Hikâyenin sonunda görüleceği üzere, Will de tam olarak o gerçeklikler arasında yolculuk yapmaktadır.

Filmde oldukça fazla uzun planlar bulunmaktadır. Bu bağlamda, bir ceset üzerinde deney yapıp hastaneye geri getiren Will ve Isla karakterlerinin bulunduğu sahne, aracın arkasından adamın çıkarılmasıyla başlayıp kapının önüne götürülmesine kadar kesintisiz olarak sunulmaktadır. Kamera hareketi içermeyen bu uzun plan, minimalist sinema dilinin önemli bir örneği olarak değerlendirilebilir. Sahnedeki oyunculuk unsurları ise sınırlıdır; diyaloglar doğrudan yaptıkları eylemlerle ilişkilidir ve gerçek zamanlı bir süreç, izleyiciye sade ve net bir şekilde aktarılır. Bu durum, filmin modern anlatı yapısına uyumunu gösterirken, aynı zamanda filmin iniş çıkışlı yapısının da bir işaretidir.

Filmin başlarında, Isla intihar girişiminde bulunurken Will’in onu koşarak kurtarması, aralarındaki ilişkinin gelişimini ortaya koymaktadır. Hayatta amacı olmayan bir kadının, bir mücadeleye başlamasını temsil eder. Öncesinde, Isla’nın “insan tatile giderken bile broşürlere bakıyor” sözü ise temel bir sorgulama kapısını aralamaktadır. Ölümünden sonraki hayatın gözlemlenebileceği yönündeki araştırmaları öğrendikten sonra, Isla’nın bu mücadeleye katılması, artık ölmek istemediğine dair güçlü bir işaretidir.



Görsel 4. Hayat Ağacı

Filmdeki bir diğer uzun plan ve sabit kamera açısına sahip sahne de hayat ağacı metaforuna odaklanmaktadır. Sahnedeki ağaç oldukça sade bir biçimde sunulurken, ilerleyen bölümde Will’in kardeşi Toby ağaca doğru yürür ve ağaçta asılı olan salıncakta sallanmaya başlar. Babalarının kendisini deneyin bir parçası haline getirip makineye bağlayarak öldükten sonra gittiği yeri gördüğümüz sahneden hemen sonra bu ağacın görüntülenmesi, filmin minimalist dilinin çarpıcı bir yansımasıdır.

Thomas karakteri öldükten sonra, eşinin onu bir yıl dönümü yemeğine davet ettiği ve merdivenlerden inerken peşinden gidip “Biraz sonra yiyelim” dediği sahnede, Thomas’ın gerçek hayatta eşinin peşinden gitmediği, işine devam ettiği; eşinin ise çıktıktan kısa süre sonra intihar ettiği görülür. Film bu sahneyle ana mesajını açıkça verir: Ölümünden sonra gidilen yer, gerçek hayattaki pişmanlıklarımızdan başka bir şey değildir. Yani, hayatı pişmanlık yaşamadan geçirmek gerektiği vurgulanmaktadır.

Hayat ağacının bu sahneden sonra kullanılması ise hayatın kendini sürekli yenilemesine ve devamlılığına bir göndermedir. Minimalist anlatı yapısı, bu mesajı oldukça yalın ve sade bir dille izleyiciye aktarmaktadır.

Bu durum, elbette başrol karakterler için de geçerlidir. Özellikle Isla'nın, bir kurşunla vurularak öldüğü yer tam da bu ağacın altındadır. Ölürken artık ölmek istemediğini dile getirmesi, Will ile ilişkisinin ilerlemesiyle birlikte Isla'nın yeniden hayatta bir amaç bulduğunu göstermektedir. Bu bağlamda, filmde işlenen intihar meselesi minimalist bir yaklaşımla, Durkheim'ın toplumsal bağların kopmasıyla ilişkilendirdiği anomi kavramı çerçevesinde ele alınmakta; kopan bağlar yeniden kurulduğunda intiharın önlenebileceği mesajı verilmektedir (Durkheim, 2013). Filmin son sahnelerine gelindiğinde ise ortaya çıkan sonuç, yaşamın sürekliliği ve devamlılığı üzerine kuruludur.



Görsel 5. Final Sahnesi

Bu sahne ile Will karakterinin öldüğü ve Isla'yı kurtarmak için sürekli geri döndüğü net bir şekilde görülmektedir. Film boyunca, Isla'yı ilk kez kurtarmayı başaran Will, bu sefer farklı bir yerde yeniden doğacağını ve gerçeği Isla'nın zihnindeki varlığı aracılığıyla öğrendiğini fark eder. Sahneden önce Will ile Isla, yeniden gemide karşılaşır; Will her şeyin farkındadır ve Isla'yı kurtarmak için onunla iletişim kurmaya çalışır. Ancak Isla, Will'in zihninin bir yansıması olduğunu ve ilk intiharında Will'in gemide bile olmadığını ifade eder. Bu durum, Will'in zihninde sürekli bir soru işareti olarak kalan Isla'yı kurtarmak için defalarca hayata döndüğünü göstermektedir.

Temel bağlamıyla film ölümden sonra hayatın keşfedilmesi ve Will'in kendini bu keşfin araştırılmasının nedenlerinden biri olarak sorumlu hissetmesi ele almaktadır. Isla'yı ve diğer insanları kurtarmak için verdiği mücadele intiharları sonlandırma isteği de bundan kaynaklıdır. Ancak Isla ile arasında duygusal yakınlık hissetmesi sürekli onun hayatını kurtarmak için uğraşırken kendini bulmasına yol açmaktadır.

İkilinin arasında geçen diyalogda, Will bu kez gerçekten başka bir yerde yeniden hayata döner ve Isla'nın denizdeki akıntıya kapılarak hayatını kaybeden çocuğunu kurtarır. Isla'nın intihar arzusunun temel nedeni, çocuğunu kaybetmesidir. Will, Isla'yı kurtardıktan sonra, Isla'nın intiharına yol açan çocuğunu da ölümden kurtarır. Isla, çocuğuna kavuşup evine doğru ilerlerken, Will onu arkasından sessizce izler ve film bu sahneyle sonlanır.

Will, jest ve mimik kullanmadan İsla'ya bakmaktadır; bu bakış, filmin sonunda Will'in "Seni hatırlayacağım, seni hatırlayacağım" sözleriyle doğrudan bağlantılıdır. Film, minimalist anlatı dilini finale kadar sürdürmüş, önemli bir minimalist sinema örneği olarak öne çıkmaktadır. İçinde Antonioni ve Bresson'un sinema stillerinden esintiler taşıyan film, üst düzeyde sakin oyunculuklar ve eksilteli anlatımlar barındırmaktadır. Ana hikâyeden sapmaya izin vermeyen ve sorulara kesin yanıtlar vermeyen bu sahneler aracılığıyla film, vermek istediği mesajı minimalist bir anlatı tarzıyla izleyiciye sunmaktadır.

SONUÇ

Klasik anlatı yapısı denildiğinde, genellikle olayların lineer bir çizgide ilerlediği ve katarsise ulaşana kadar giderek yükselen bir tempoya sahip olan film yapısından söz edildiği anlaşılmaktadır. Bu tür yapıda serim, düğüm ve çözüm bölümleri açık ve belirgindir; seyirciye soru işareti bırakmadan, sorgulanacak unsur kalmadan film tamamlanır. Bu bağlamda, klasik anlatının benimsenen noktalarının çoğu doğrudan kapitalist sermaye ile ilişkili olup, ideolojik bir çerçevede şekillendiği görülmektedir. Dahası, özdeşleşilebilir hikayeler aracılığıyla bu ideoloji bireye aktarılmaktadır.

Buna karşılık, modern anlatı yapısı temel olarak serim, düğüm ve çözüm bölümlerinin ya eksik ya da yer değiştirmiş olmasıyla farklı bir anlatı tarzı sunar. Modern anlatıya sahip filmler genellikle seyirciyi sorgulamaya, düşünmeye yönlendirir. Bu iki anlatı yapısı arasındaki farklar temel bağlamda gözlemlenmiş ve üzerinde özellikle durulmuştur. Modern anlatı içinde toplumsal yönler daha ön planda iken, karakterlerin hayata karşı temel ahlaki sorgulamaları vurgulanır. Klasik anlatıda ise bu tür sorgulamalar sona ermiş, sonuçlar kesinleşmiştir; sorgulanacak veya tartışılacak bir unsur kalmamıştır.

Modern anlatı içindeki minimalist sinema ise bu sorgulama halini daha belirgin kılar. Minimalist söylem, doğayla kurulan ilişki ve metaforik anlatılar aracılığıyla izleyiciye sistem eleştirileri sunar. Minimalist filmler genellikle düşük bütçeli, amatör ya da gönüllü oyuncuların yer aldığı yapımlardır. Uzun planlar, objelerin işlevsel kullanımı gibi teknik özelliklerle her sahne kendi içinde belirli mesajları barındırır. Bu tür yapılar, toplumsal unsurları öne çıkarır ve insanı derinlemesine sorgulamaya iter.

Keşif filmi, temelde öldükten sonra yaşamın var olduğunu kanıtlayan bir makinenin icadına ilişkin yapılan röportajla açılır. Bu sahne, filmin başından itibaren izleyicinin zihnine en çok sorgulanmayı hak eden temayı yerleştirir. Filmin düşük bütçeli yapısı, uzun planları, sahnelerdeki her objenin işlevselliği ve doğanın metaforik kullanımı, *Keşif*i başarılı bir minimalist film örneği kılar. Ayrıca, sahneler arasında bilinçli olarak bırakılan boşluklar izleyiciyi sürekli düşünmeye teşvik eder.

Temel olarak, filmde geleneksel ve modern anlatı arasındaki farklar belirgin şekilde gözlemlenir. Minimalist sinema kavramı ile *Keşif* filminin doğrudan ilişkili olduğu söylenebilir. Filmdeki unsurlar aracılığıyla bu sorgulama yapıya entegre edilir; toplumsal düşüncenin ve

yapının bilgi ile nasıl şekillendirilebileceği ortaya konur. Film, ölümden sonra yaşam olduğunun kanıtlanmasını ve bu bilginin ardından insanların yaşamlarına son vermelerini konu alarak distopik bir toplum eleştirisi sunar. Bu bağlamda, filmde tasvir edilen dünya kabul edilebilir bir gerçeklik değildir; insanlar bu dünyaya tercih olarak farklı bir yaşam arayışındadır.

Bu bağlamıyla Sözen'in de bahsettiği minimalist filmin pek çok özelliğinin *Keşif* filminde görüldüğü söylenebilir. Dış müzik kullanımının oldukça az olması profesyonel oyuncular kullanılmış olsa dahi oldukça az jest ve mimiklere yer verilmesi, yapay efekt kullanımının olmaması, uzun planların olması ve sabit kamera açıların kullanımı gibi unsurlar ve ayrıca minimalist film stillerinden Antonioni ve Bresson stillerinden öğeler barındırması, doğa ile anlam yaratma, doğal mekanlarda filmlerin çekilmesi gibi unsurları ile film minimalist yapıya sahiptir.

İnsanlığın temel sorularından biri olan “İnsan neden intihar eder?” sorusu, Emile Durkheim’ın *İntihar* adlı eserinde ele alındığı gibi, bireyin anomik bağın kopması sonucunda intiharı seçtiği fikriyle filmin ana temasıyla örtüşür (Durkheim, 2013). Böylece, *Keşif* filmi günümüzde bu bağların giderek zayıfladığını ve bu kopuşun bireylerin hayatlarında önemli sonuçlara yol açtığını izleyiciye göstermektedir. Temel bağlamıyla, daha açılış sekansı ile film hem modern anlatı yapısına hem de minimalist sinema diline sahip olduğunu göstermektedir.

EXTENDED ABSTRACT

The concept of modern cinema fundamentally refers to the transformation in the narrative techniques of filmmaking that emerged as a response to the rigid structures of classical narration. Unlike classical narrative, which relies on a chronological progression with clear sections of exposition, climax, and resolution, modern cinema explores fragmented structures, non-linear timelines, and open-ended interpretations. This transformation is not limited to stylistic preferences; rather, it reflects deeper philosophical shifts in understanding human existence, time, and reality. Within this framework, the concept of minimalist cinema has emerged as a significant expression of modern narrative approaches. Minimalist cinema adopts a “less is more” philosophy by emphasizing simplicity in storytelling, limited dialogue, subdued performances, and sparse mise-en-scène.

This study examines the narrative transformation from classical to modern cinema, with a specific focus on the characteristics of minimalist film language. Using the 2017 independent science-fiction drama *The Discovery* directed by Charlie McDowell as a case study, the paper seeks to identify how minimalist techniques serve the thematic structure and philosophical inquiry of the film. *The Discovery* explores a near-future scenario in which a scientist claims to have proven the existence of an afterlife, prompting a global wave of suicides. The film invites viewers to critically reflect on themes such as purpose, guilt, existential continuity, and societal disconnection.

The methodological framework employed in this paper is based on phenomenological film analysis. This approach centers on exploring the viewer's perceptual and emotional experiences during the viewing process, emphasizing how cinematic elements shape understanding. Rather than offering definitive interpretations, phenomenological analysis allows for multiple layers of meaning to emerge through the film's ambiguity and symbolic density. The application of this method to *The Discovery* focuses on its use of spatial voids, silent gestures, and unresolved narrative threads as vehicles for meaning construction.

Throughout the analysis, the paper underscores how *The Discovery* exemplifies key aspects of minimalist cinema. The mise-en-scène is deliberately sparse: scenes often feature empty rooms, desaturated color palettes, and limited character interaction. Dialogue is economical and understated, often hinting at deeper emotional or philosophical undercurrents rather than explicitly addressing them. Camera movements are minimal, often relying on long takes and fixed angles that emphasize the stillness of the moment rather than the dynamism of the plot. These stylistic choices echo the Bressonian and Antonionian traditions of minimalist filmmaking, where silence, absence, and ambiguity serve as powerful narrative tools.

In addition to its stylistic elements, *The Discovery* is analyzed through a sociological lens, particularly with reference to Émile Durkheim's concept of "anomie." In Durkheim's theory, anomie refers to a state of normlessness or a breakdown in the social bonds that give individuals a sense of purpose. The film portrays a society in which individuals, upon learning of a provable afterlife, abandon their earthly responsibilities and identities. The resulting suicides are not portrayed as acts of despair, but rather as decisions driven by existential disorientation. This narrative development serves as a critique of modern society's spiritual emptiness and the failure of institutional structures to provide meaningful guidance.

Furthermore, the minimalist structure of the film supports its philosophical and social messages. The reduction of dramatic excess allows for a deeper engagement with the psychological and metaphysical questions posed by the narrative. Rather than distracting the viewer with plot complexity or visual spectacle, the film channels attention toward introspection and reflection.

The final scenes of the film, which suggest cyclical time and the possibility of redemption through memory and emotional reconciliation, are presented with the same minimalist restraint seen throughout the film. Even in its emotional climax, the film avoids melodrama, opting instead for quiet moments of realization and unresolved departure. This stylistic consistency highlights the thematic unity of the film and reinforces its position within the minimalist tradition.

In conclusion, this study demonstrates that *The Discovery* represents a compelling example of minimalist cinema within the broader landscape of modern narrative structures. Through its careful use of visual austerity, narrative fragmentation, and philosophical depth, the film challenges conventional cinematic expectations and engages with complex questions of

meaning, identity, and societal values. As modern cinema continues to evolve, minimalist films like *The Discovery* provide critical insight into the ways narrative and aesthetics can converge to produce thought-provoking and emotionally resonant experiences. This paper contributes to the ongoing discourse on narrative evolution in cinema and suggests that minimalist storytelling offers a potent lens through which to explore the human condition in an increasingly complex world.

KAYNAKÇA

- Aristoteles. (1987). *Poetika* (İ. Tunalı, Çev.; 3. bs). Remzi Kitabevi.
- Bauman, Z. (2017). *Akışkan modernite* (S. O. Çavuş, Çev.; 1. bs). Can Sanat Yayınları.
- Betton, G. (1990). *Sinema Tarihi: Başlangıcından 1986'ya kadar* (Ş. Tekeli, Çev.; 1. bs). İletişim Yayınları.
- Büker, S. (1985). *Sinema dili üzerine yazılar* (1. bs). Dost Kitabevi.
- Campbell, J. (2010). *Kahramanın sonsuz yolculuğu* (S. Gürses, Çev.; 2. bs). Kabalıcı Yayınevi.
- Çalışma, K. (2024). *Fransız sineması ve Fransa'da yeni dalga dönemi* (1. bs). Çizgi Kitabevi.
- Demir, Ö. (2019). Cristopher Nolan sinemasında klasik anlatı tekniklerinin kullanımı: *Inception* filmi örneği. *Akdeniz Üniversitesi İletişim Fakültesi Dergisi*, 32, 568-588.
- Durkheim, E. (2013). *İntihar* (Z. Z. İlkelen, Çev.; 1. bs). Pozitif Yayınları.
- Günay, Ö. L. (2015). *Geleneksel anlatı ve modern sinema anlatısı: "The Mummy" (Mumya) ve "Amour" (Aşk) filmlerinin dramaturjik çözümlemeleri*. Kocaeli Üniversitesi Sosyal Bilimler Kongresi, Kocaeli.
- Güney, Ö. (2025). Abbas Kiarostami'nin *Kiraz*'ın *Tadı*'nda minimalist anlatı: Bir yoldaşlık, bir intihar. *TİRAD Tirebolu İletişim Fakültesi Akademik Dergisi*, 2(1), 57-80.
- Gürbüz, Ö. N. E. (2014). Modern sinemanın erken tarihi ve modern sinema örneği olarak Jean Luc Godard sineması. *Gümüşhane Üniversitesi İletişim Fakültesi Elektronik Dergisi*, 2(4), 160-180.

Güvemli, Z. (1960). *Sinema tarihi: Başlangıcından bugüne Türk ve Dünya sineması* (1. bs).

Varlık Yayınları.

Husserl, E. (2003). *Fenomenoloji Üzerine Beş Ders* (H. Tepe, Çev.; 2. bs). Bilim ve Sanat

Yayınları.

Islakoğlu, P. M. (2006). *Minimalizm kavramı ve mimarlıkta minimalist yaklaşımlar* [Yüksek Lisans Tezi]. Dokuz Eylül Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü.

İpek, Ö. (2017). Peter Wollen'in karşı sinema kavramı. *Maltepe Üniversitesi İletişim Fakültesi Dergisi*, 4(2), 72-87.

Keşif Filmi. (2025). [IMDB]. Keşif Filmi. <https://www.imdb.com/title/tt5155780/>

Kocagür, S. C. (2018). *Klasik dramatik anlatı sineması bakımından Martin Scorsese sineması* [Lisans Tezi]. Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi.

Kovacs, A. B. (2010). *Modernizmi seyretmek: Avrupa sanat sineması 1950-1980* (E. Yılmaz, Çev.). De Ki Basım Yayım.

McDowell, C. (Direktör). (2017). *Keşif* [Video recording].

Odabaş, B. (1994). Fransız sinemasında yeni dalga. *Marmara İletişim Dergisi*, 5(5), 281-288.

Oluk, A. (2004). *Klasik anlatı sineması: Hollywood sineması bağlamında* [Yüksek Lisans Tezi]. Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü.

Orr, J. (1997). *Sinema ve modernlik* (A. Bahçıvan, Çev.). Bilim ve Sanat Yayınları.

Özbek, Y. (2022). Edebiyatta minimalizm ve alımlama estetiği. *Korpusgermanistik*, 1(1), 1-9.

Özcan, O. (2018). Minimalizm ve "Sil gözyaşlarını artık hiçbir şey eskisi gibi olmayacak" adlı oyunda minimalizmin izdüşümleri. *Kocaeli Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Dergisi*, 3(4), 28-34.

Parkan, M. (1983). *Brecht estetiği ve sinema* (1. bs). Dost Kitabevi.

- Ricceur, P. (2012). *Zaman ve Anlatı: 3. Kurmaca anlatıda zamanın biçimlenişi* (M. Rifat, Çev.; 1. bs, C. 3). Yapı Kredi Yayınları.
- Savaş, H. (2006). Doğunun paradoksu: Batının özdeşliği ve çağdaş anlatı sineması. *Selçuk İletişim Dergisi*, 4(2), 212-220.
- Sözen, M. F. (2009). Minimal sinema anlatısı ve bunun türk sinemasındaki izdüşümleri. *Akdeniz Sanat Dergisi*, 2(3), 79-92.
- Şen, E. U. (2020). Fotoğrafta bir sanat akımı olarak minimalizm. *Sanat ve İnsan Dergisi*, 4(1), 50-57.
- Şimşek, A. (2018). Sosyal Bilimlerde Araştırma Yöntemleri. İçinde *Araştırma Modelleri* (1. bs, ss. 80--106). Anadolu Üniversitesi.
- Teksoy, R. (2009). *Rekin Teksoy'un sinema tarihi* (3. bs, C. 1). Oğlak Yayıncılık.
- Tuğan, N. H. (2018). Günümüz sinemasında geleneksel anlatı: Marslı)2015-Ridley Scott) filminin dramatik yapısı. *Afyon Kocatepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 20(1), 125-147.
- Uğur, İ., & Yılmaz, M. (2016). Karşı sinema perspektifinden Godard sineması ve “Serseri Aşıklar” film örneği. *Ordu Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Sosyal Bilimler Araştırmaları Dergisi*, 6(14), 206-219.
- Yeşilyurt, A. (2024). “Panzehir” Filminin Tzvetan Todorov’un dengel modeli ve Peter Wollen’in hollywood anlatısı bağlamında çözümlemesi. *Sanat-Tasarım Dergisi*, 14(1), 254-273.
- Yıldız, S. (2010). Sinema dilinin evrimi: Bireysel sinema. *Sanat-Tasarım Dergisi*, 1(1), 45-48.