

Edebiyat ve Film – Ersel Kayaoğlu

İnceleyen: Fırat Osmanoğulları

Edebiyat ve Film

Yazar: Ersel Kayaoğlu

Hiperlink Yayınları, İstanbul: 2016, 221 s.

ISBN: 978-605-9143-18-9

Prof. Dr. Ersel Kayaoğlu'nun *Edebiyat ve Film* başlıklı kitabı 'Edebiyat Bilimi Yaklaşımıyla Film Çözümlemesine Giriş' alt başlığını taşıyor. Kitabın adından ve yazarın Alman Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı'nda öğretim üyesi olmasından da anlaşılacağı üzere, daha çok film çözümlemesinde 'edebiyat bilimciler'e yönelik bir kaynak kitap olmayı amaçlıyor. Bununla birlikte kaynakçanın büyük bir bölümünü Almanca kaynakların oluşturduğu görülüyor. Yazar her ne kadar film çözümlemelerine edebiyat kuramları üzerinden yaklaşan film çalışmalarının Almanya'da uzun süredir devam etmesinden dolayı Almanca literatüre ağırlık verdiğini belirtse de, bu durumun aynı zamanda yazarın öğrenim ve öğretim hayatının Alman Dili ve Edebiyatı bölümü dâhilinde sürmüş olmasından kaynaklanabileceğini de akıllara getiriyor.

Kayaoğlu, kitabının ilk bölümünde edebiyatın disiplinlerarası niteliği üzerinde duruyor. Burada edebiyatın sosyal bilimler ve fen bilimleri ile ilişkisine değinen yazar, ardından diğer sanatlarla olan ilişkisini ele alıyor. Edebiyatın diğer sanatlarla olan ilişkisini aynı zamanda medyalararasılık terimi bağlamında değerlendiriyor.

'Edebiyat ile film arasındaki sembiyotik ilişki' başlığını taşıyan ikinci bölümde ise yazar sinemanın doğuşundan itibaren edebiyat ile film arasındaki etkileşimi inceliyor. Ona göre;

"Film ile edebiyatın temel benzerliği, ikisinin de kurmaca öyküler anlatması ve insanın temel gereksinimlerinden biri olan öykü anlatmaya ve dinlemeye/fizlemeye karşılık vermeleridir. Fakat bu noktada bu iki medyadaki anlatma olgusunun birbirine ne kadar benzediği ve hangi ölçülerde karşılaştırılabileceği sorusu akla gelebilir. Edebiyat anlatmak için dilin göstergelerini kullanırken, film resim dilini, konuşulan dili ve beden dilini kullanarak anlatır. Farklı göstergelerden yararlınsalar da, bu iki medya arasında çok sayıda benzerlik ve çok yönlü etkileşimler bulunuyor" (24).

Yazarın bu ifadelerinden hareketle onun filmi bir dil olarak kabul ettiği ve göstergeler sistemine indirgediğini; dolayısıyla geleneksel ve kısmen de yüzeysel bir yaklaşım sunduğunu söylemek mümkün. Dahası, yazarın bölümün ileriki sayfalarında bir filmin tıpkı bir edebiyat eseri gibi metin olarak okunabilir olduğu yönündeki ön kabulünün de sorunlu olduğunu belirtmek durumundayız. Filmin bu şekilde ele alınması her şeyden önce filmde alınacak haz duygusunu, hissedilen coşkuyu en aza indirmekte ve onu salt bir veri kaynağına dönüştürmektedir. Dolayısıyla imajların etkisini - bazı klasikleşmiş şablonik anlatım biçimleri (alttan bakış, üstten bakış gibi kamera hareketleri) haricinde - göz ardı edip filmin içeriği ve

bu içeriğin nasıl bir 'sinemasal dil' ile anlatıldığı ile ilgilenmenin ötesine geçmeye izin vermez. En önemlisi de filmin başlı başına bir düşünme/düşünce tarzı olduğunu ve okunmak yerine bu düşüncenin yarattığı hakikati deneyimlemenin esas olduğunu hepten yok sayar. Yine de burada uzun uzadıya bir tartışma yürütmek yazının kapsamını çok aşacağı için, meseleyi bu kısa hatırlatmalarla sınırlı tutmak zorundayız.

Kayaoğlu, sinemanın başlangıçta edebiyatı örnek aldığını belirtir. Sinemanın ilk zamanlarında yaşadığı anlatım zorluklarından, henüz keşfedilmeyen birçok anlatım teknikleri bir tarafa hali hazırda oturmuş olan edebi anlatım tekniklerinin bulunmasından, geniş kitlelerin haberdar olduğu edebiyat eserlerinin uyarlanmasıyla seyircinin olay akışını daha rahat kavraması amacı güdüldüğünden ve hazır senaryolardan yararlanmak istenilmesinden dolayı böyle bir yola başvurulmuştur. Bununla birlikte, montaj tekniklerinde de yönetmenler edebiyattan yararlanmıştır. Yazara göre Griffith paralel montaj için Charles Dickens'ı, Einsteinstein ise çapraz montaj ve dönüşümlü montaj için Flaubert'in Madame Bovary'sini örnek alırken, flashback tekniği de sinemaya edebiyattan geçmiştir. Ancak sesli film ile birlikte sinema artık tiyatro ve edebiyatın olanaklarını aşabilmiştir. Bu andan sonra edebiyatın etkisi ancak uyarlamalarla sınırlı olmuştur. Edebiyatın filmi etkilemesi gibi, film de edebiyatı etkilemiştir. Birçok yazar filmin görselliğinden yararlanarak tasvirlerinde sinematografik bir bakış ortaya koyuyormuşçasına anlatım biçimleri oluşturmuşlardır.

Film ile edebiyat arasındaki ilişki artık büyük ölçüde uyarlamalarla sınırlı olmakla birlikte, uyarlamaların da farklı biçimlerde yapıldığını söylemek mümkündür. Balazs'ın da belirttiği gibi, edebiyat eserinin sinemaya uyarlanması söz konusu olduğunda sahip olduğu bütün sanatsal ve şiirsel öz, düşünsel derinlik yok olur ve geriye sadece bir iskelet kalır: içerik. İçeriğin sinemasal düzlemde hayat bulabilmesi için yeni ve edebi estetikten farklı bambaşka bir ete bürünmesi gereklidir (Balazs, 2013: 42). Dolayısıyla bir uyarlama orijinal metinle birebir örtüşmeyebilir; bir edebi metnin farklı uyarlamalarda farklı filmlere dönüşmesi kaçınılmazdır; aynı edebi metnin farklı zamanlarda uyarlanması tarihsel ve toplumsal değişimlerden ötürü farklı olacaktır. Bu sebeple yazar genel olarak üç farklı uyarlama sınıflandırması üretir: 'aslına uygun olmaya çalışan', 'yorumlayıcı' ve 'serbest' uyarlama. Burada uyarlama filmlerinin çözümlenmesi için bir dizi soru seti öneriyor. Ona göre,

"İçerik incelemesi bakımından yaygın uygulama, uyarlamaların içeriğinin çıkış metninin içeriğiyle hangi ilişkileri kurduğunun karşılaştırılmalı bir inceleme çerçevesinde ortaya konulmasıdır. Bunun için çıkış metninin ve filmin içeriğinin (...) incelenmesi gerekir. Ardından bu içerikler arasındaki benzerlikler ve farklılıklar belirlenerek yönetmenin filmini nasıl bir yaklaşımla çektiği (...) "metne dair filme yöneltilecek"¹ sorularla ortaya konulabilir" (52).

Bu açıklamaların ardından gelen bölümde ise yazar 'sistemik film çözümlemesi' adı altında bir film çözümlemesi biçimi ortaya koyuyor. Bu çözümlemeyi ise sırasıyla 'çalışmanın amacını belirlemek', 'çalışmanın kapsamını ve adımlarını belirlemek', 'araştırma nesnesini sınırlandırmak', 'kaynak taraması yapmak', 'araştırma hedefinin yeniden gözden geçirilmesi', 'soruların hazırlanması', 'film tutanağının hazırlanması', 'çözümleme' ve 'yorumlama'

¹ Tırnaklar bana aittir.

başlıkları altında aşamalandırıyor. Bu aşamalara bakıldığında aslında yazarın sunduğu çözümlenmenin büyük ölçüde herhangi bir akademik çalışmanın/araştırmanın aşamalarından çok da farklı olmadığını söylemek mümkün. Bir filmi çözümlmek kuşkusuz aynı zamanda bir araştırma/çalışma yapmak olsa da, yazarın önerdiği oldukça analitik ve pek de orijinal olmayan bir yol haritası olmaktan öteye geçemiyor. Kayaoğlu, 'çözümlme' aşamasında iki yöntem olduğunu belirtiyor: ampirik çözümlme ve hermenötik çözümlme. 'Yorumlama' kısmında çözümlme sonuçlarının psikanalitik, toplumsal, feminist, yapısalcı, biyografik, tarihsel vb. kuramsal verilerle ilişkilendirilmesinin gerekliliğini savunuyor². Yazarın 'film tutanağı'ndan kastettiği ise filmi parçalarına/bileşenlerine ayırarak 'sekans' tutanağının ve 'sahne' tutanağının hazırlanmasından başka bir şey değil. Burada bir filmin önce baştan sona sekans sekans (sekansın başlangıcının ve bitişinin zaman kodları, sekansın süresi, sekansta anlatılan zaman ve sekansın konusu) bölünerek bir tablo oluşturulduğu görülüyor. Ardından bir sahnenin mekânı, filmin hangi zaman aralığını işgal ettiği ve sahnenin süresi bilgilerinin not edilip, zaman, konuşan, konuşma metni, olay ve görüntü/ses verilerinin belirtildiği ikinci bir tablo geliyor. Her ne kadar tabloda film biçimine dair çekim ölçekleri, kamera hareketleri gibi bilgiler yer alsada ne yazık ki bir filmi parçalara ayırarak çözümlmek deneyimlemeyi imkânsız kılması, bir sanat eserini analitikleştirilmesi, filmsel bütünlüğü ve imajlar arası ilişkiselliği büyük ölçüde göz ardı etmesi gibi durumlardan ötürü artık büyük ölçüde terk edilmiş, sorunlu bir çözümlme biçimidir. Yine de bu tabloların, çalışmayı yapanın 'kendisi' için tuttuğu notlar olması kaydıyla, bir hatırlatıcı görevi üstlenmesi açısından faydalı olduğu da söylenebilir.

Kitapta yazarın önerdiği film çözümlmesi biçiminden sonra, görece uzun bir 'film türleri' başlığı yer alıyor ve alfabetik bir sırayla çoğu film türü inceleniyor. Film türünün, türün temel niteliklerinin bir filmin ele alınması için önemli olduğundan hareketle yer verilen bu bölümün, herhangi bir 'genel' ya da 'temel düzeydeki' sinema kitabında yer alan tür bölümünden fazlası ya da eksikliği bulunmuyor. Film türlerinden sonra ise 'film anlatım araçları' başlığı altında mizansen, plan, çekim ölçekleri, kamera hareketleri, ışık ve renk kullanımı, ses ve müzik kullanımı, mekân kullanımı gibi görece teknik bilgiler ve bu araçların bir filmde ürettiği/üretmeyi amaçladığı anlamsal unsurlar yer alıyor. Ardından ise montaj ile ilgili temel bilgilere değiniliyor. Bu bölümler büyük olasılıkla film çalışmalarına pek aşina olmayan, yazarın 'edebiyat bilimciler' olarak adlandırdığı kesim için temel bilgiler niteliğinde yazılmış.

Kayaoğlu'nun özgün bir bakış açısına yerleştiği anlar ise buradan sonra başlıyor; 'anlatım' bölümüyle. Bu bölümde yer verilen, edebi bir metne yaklaşırken başvurulan kavramların, film çözümlmesi açısından oldukça kullanışlı olduğu söylenebilir. Yazar kavramların filmsel uygulamalarını da örnekendirerek okuyucunun işini de kolaylaştırıyor. Gerard Genette'den ödünç aldığı kavramlar ile bir anlatıcı perspektifi ya da *odaklanma* belirleniyor: 'sıfır odaklanma', 'iç odaklanma' ve 'dış odaklanma'. Sıfır odaklanmada söz konusu olan anlatının tamamına hâkim olan, üstten bakışa sahip anlatıcıdır. İç odaklanmada figürlerin birinin gözünden, iç dünyasından olaylara bakan bir anlatıcı mevcuttur. Dış

² Ancak hem çözümlme hem de yorumlama kısmında yazarın kısıtlı bir alanda hareket ettiğini söylemek zorundayız. Bu durumun - önceden de değinildiği üzere - bir filmin tıpkı bir edebi eser gibi metin olarak görülebileceği/okunabileceği algısından kaynaklandığı iddia edilebilir.

odaklanmada ise figürlere yalnızca dışarıdan bakan bir anlatıcı vardır. Bu anlatıcı sıfır odaklanmadaki gibi anlatının tamamına hâkim değil, aksine karakterlerden daha az bilgi sahibidir. Odaklanma türleri bir filmi çözümlerken anlatıcının rolünün ne olduğuna ihtiyaç duyulursa faydalanılabilecek edebi kavramlar olarak düşünülebilir.

İkinci olarak, 'anlatının zamanı' üzerine Günther Müller'in edebi metinler ürettiği kullanışlı kavramları açıklıyor ve film çözümlerinde nasıl kullanılabileceğini belirtiyor yazar. Burada üçlü bir kavram seti karşımıza çıkıyor: 'anlatma süresi', 'anlatılan süre' ve 'anlatma hızı'. Anlatma süresi bir olayı anlatmak için geçen süre (filmin süresi) iken, anlatılan süre filmin öyküsünün başından sonuna kadar geçen süredir. Anlatma hızı ise bu iki sürenin birbirine oranıdır. Burada ana akım Hollywood filmlerindeki anlatma hızının yüksek olduğunu, bağımsız filmlerin (ya da kimilerinin 'sanat filmi' de dediği filmlerin) anlatma hızının ise düşük olduğunu söyleyebiliriz. Ayrıca söz gelimi Hitchcock'un *Rope*'u gibi tek planmış gibi çekilen ya da Sokurov'un *Russian Ark*'ı gibi tek plan filmlerinde anlatma süresi ile anlatılan sürenin eşit olduğunu görebiliriz. Bunlar da bir film çözümlenmesi yaparken yeri geldiğinde işe yarayabilecek kavramlardır.

Üçüncü olarak, hem edebiyatta hem de sinemada anlatının yapısal bir özelliği denebilecek dramaturji üzerinde duruyor ve iki tip dramaturjiden söz ediyor: 'kapalı dramaturji' ve 'açık dramaturji'. Kapalı dramaturjide öykünün sonunda tüm çatışmalar çözülür ve kafalarda soru işareti kalmaz. Ana akım sinemada sıkça başvurulan kapalı dramaturjidir buna göre. Açık dramaturjide ise öykünün sonunda hala çözüme ulaşmamış çatışmalar mevcuttur ve izleyicinin kafasında film bittikten sonra hala soru işaretleri vardır. Bağımsız filmlerde (ya da kimilerinin 'sanat filmi' de dediği filmlerde) çokça bu dramaturji tarzını görebilmek mümkün.

Anlatım bölümünden sonra figürleri ele aldığı bölümde de özgünlüğünü ve katkısını sürdürüyor yazar. Edward M. Forster'in roman karakterlerini tanımlamak için ortaya attığı kavramların film karakterlerine uyarlanabileceğini söylüyor. Burada iki ayrım söz konusu: 'yuvarlak karakter' ve 'düz karakter' ayrımı. Düz karakter tek boyutlu, "bir fikre ya da sığara indirgenebilen", genelde yan karakterlere karşılık gelebilecek yalın bir figür iken, yuvarlak karakter çok boyutlu, "basit bir tanımlamaya indirgenemeyecek", başrol karakterlere karşılık gelen figürdür. Pfister ise aynı karakter konumlarına denk düşecek, ancak biraz daha kapsamlı iki karakter ayrımına gidiyor: 'statik' ve 'dinamik' karakter. "Statik olarak tasarlanmış bir figür izleyicinin kafasında adım adım oluşup ancak öykünün sonunda tamamlansa da ilke olarak öykünün tamamı boyunca aynı kalır. Buna karşın dinamik biçimde tasarlanmış figürlerin ayırt edici özellikleri sabit kalmamaları, öykünün içinde sürekli ya da atlamalarla oluşmaları ya da değişime uğramalarıdır" (172).

Bazı sorunlu yaklaşımları ve kısıtları içinde barındırsa da genel olarak, Ersel Kayaoğlu'nun kitabının iki açıdan önemli olduğu söylenebilir. İlk olarak okuyucunun pek aşına olmadığı Almanca kaynaklara çokça yer vermesiyle Türkçe film çalışmalarına bir katkı sunuyor. İkinci ve daha da önemli olarak ise film çalışmaları için kullanışlı olabilecek, edebiyat çalışmaları dâhilinde yaratılmış kavramları oradan çekip çıkarıyor ve film çalışmalarının hizmetine sunuyor.

Kaynakça

Balazs, B. (2013). *Görünen İnsan*. Çev. Oya Kasap. İstanbul: Say.

Kayaoğlu,E. (2016). *Edebiyat ve Film*. İstanbul: Hiperlink.