

-Araştırma Makalesi-

**Popüler Türk Sinemasında Deneysel Kurgu:  
9 Kere Leyla Filmine Biçimsel Bir Bakış\*\***

Ali Aksoy\*\*

**Özet**

*Bu çalışma, Ezel Akay'ın yönettiği 9 Kere Leyla (2020) filminde kullanılan kurgu tekniklerini biçimsel bir yaklaşımla incelemeyi amaçlamaktadır. Film, sahne ve sekans düzeyinde analiz edilmiş; kullanılan kurgu stratejilerinin anlatı üzerindeki etkisi bu doğrultuda değerlendirilmiştir. Bu bağlamda, David Bordwell ve Kristin Thompson'ın önerdiği biçem (style) analizi yöntemi temel alınmış, tekniklerin biçimsel bütünlük içindeki işlevi çözümlenmiştir. Yapılan çözümlenmeler, Akay'ın popüler sinema kodlarının dışına çıkarak postmodern anlatıya özgü parçalı, ironik ve deneysel bir kurgu dili geliştirdiğini göstermektedir. Ancak bu biçimsel tercihlerin, filmin ana akım popüler sinema anlatısından belirgin biçimde ayrışmasına yol açtığı görülmektedir. Bu çerçevede film, postmodern anlatıya özgü kurgu stratejilerinin biçimsel işleyişini görünür kılan dikkat çekici bir örnek oluşturmaktadır.*

**Anahtar Sözcükler:** Popüler Sinema, Kurgu Teknikleri, Biçimsel Analiz, Postmodern Anlatı, Ezel Akay, 9 Kere Leyla

\* Bu makale, Çankırı Karatekin Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Sinema Televizyon Anabilim Dalı'nda Doç. Dr. Tunç Boran danışmanlığında hazırlanan "Ezel Akay'ın Filmlerinde Anlatı ve Stil" başlıklı Yüksek Lisans tezinden üretilmiştir

\*\*Bağımsız Araştırmacı, Türkiye

E-mail: aliaksoy@outlook.com

ORCID: 0000-0001-7965-1647

DOI: 10.31122/sinefilozofi.1732658

Aksoy, A. (2026). Popüler Türk Sinemasında Deneysel Kurgu: 9 Kere Leyla Filmine Biçimsel Bir Bakış. *SineFilozofi*, (21), 147-166. <https://doi.org/10.31122/sinefilozofi.1732658>

Geliş Tarihi: 02.07.2025

Kabul Tarihi: 01.06.2026



-Research Article-

## Experimental Editing in Turkish Popular Cinema: A Formal Perspective on *Leyla Everlasting*\*

Ali Aksoy\*\*

### Abstract

This study aims to examine the editing techniques used in Ezel Akay's *Leyla Everlasting* (9 Kere Leyla, 2020) through a formalist approach. The film was analyzed at the scene and sequence levels, and the effects of the editing strategies employed on the narrative were evaluated accordingly. In this context, the study is grounded in the style analysis method proposed by David Bordwell and Kristin Thompson, and examines the functions of these techniques within the film's formal unity. The findings indicate that Akay departs from the codes of popular cinema and develops a fragmented, ironic, and experimental editing language characteristic of postmodern narrative. However, these formal preferences appear to cause the film to diverge significantly from mainstream popular cinematic narration. In this respect, the film constitutes a remarkable example of the formal functioning of editing strategies specific to postmodern narrative.

**Keywords:** Popular Cinema, Editing Techniques, Formal Analysis, Postmodern Narrative, Ezel Akay, *Leyla Everlasting*

\* This article is derived from the Master's thesis titled "Narrative and Style in Ezel Akay's Films," prepared under the supervision of Assoc. Prof. Dr. Tunç Boran at the Department of Cinema and Television, Institute of Fine Arts, Çankırı Karatekin University.

\*\* Independent Researcher, Türkiye

E-mail: aliaksoy@outlook.com

ORCID: 0000-0001-7965-1647

DOI: 10.31122/sinefilozofi.1732658

Aksoy, A. (2026). Popüler Türk Sinemasında Deneysel Kurgu: 9 Kere Leyla Filmine Biçimsel Bir Bakış. *SineFilozofi*, (21), 147-166. <https://doi.org/10.31122/sinefilozofi.1732658>

Received: 02.07.2025

Accepted: 01.06.2026



## Extended Abstract

*This study examines the editing strategies employed in Ezel Akay's *Leyla Everlasting* (9 Kere Leyla, 2020) within the framework of classical, modern, and postmodern narrative norms. It aims not only to interpret the director's formal preferences through the film's editing patterns, but also to discuss the film's distinctive position within Turkish popular cinema. Although the film features a narrative world, character types, comic tone, and visual design that can be associated with popular storytelling, its editing strategy departs significantly from the invisible continuity principles associated with mainstream narration. In this respect, *Leyla Everlasting* offers a striking case for considering how formal experimentation can operate within a popular cinematic framework.*

*The study is grounded in the style analysis method proposed by David Bordwell and Kristin Thompson. Rather than treating editing as a purely technical operation, this approach makes it possible to evaluate how formal devices function within the overall organization of the film. Accordingly, the analysis focuses on scenes and sequences in which editing becomes especially visible and structurally significant. Particular attention is paid to transitions between scenes, montage sequences, rhythmic cutting, wipe transitions, split-screen compositions, and the use of devices such as J-cuts, L-cuts, and match cuts in ways that suspend or complicate classical continuity.*

*The findings indicate that Akay departs markedly from conventional continuity editing and constructs an editing pattern in which form becomes perceptible rather than invisible. Techniques that are typically used to maintain seamless flow are refunctioned in a way that foregrounds the artificiality of the filmic construction. As a result, editing no longer serves merely to connect actions and scenes smoothly; it becomes a primary site of meaning production. The film's fragmented transitions, episodic organization, repeated montage sequences, and visibly stylized scene changes disrupt spatial-temporal unity and draw attention to the editing process itself.*

*These formal choices do not simply create stylistic difference. They also reshape spectatorship. By interrupting the smooth viewing position usually offered by popular cinema, the film places the spectator in a more active and critically alert position. The viewer is encouraged to notice formal interventions, to establish connections between discontinuous scenes, and to reflect on the constructedness of the narrative. In this sense, Akay's dismantling of continuity editing can be read as an effort to build a more playful, self-reflexive, and critical cinematic world. At the same time, editing plays a crucial role in producing the film's absurd humor, irony, and parody. Scene transitions, rhythmic cuts, and conspicuous visual interruptions often do not merely accompany comic effect; they actively generate it.*

*At this point, the film produces a marked tension between popular cinema and formal experimentation. *Leyla Everlasting* retains many of the recognisable features of popular storytelling, yet its editing repeatedly interrupts narrative continuity and smoothness, weakens narrative smoothness, and introduces an estranging distance between film and spectator. This tension constitutes both the film's distinctive strength and one of its limitations. On the one hand, the film opens up an original aesthetic space within Turkish popular cinema by bringing modern and postmodern editing possibilities into a popular form. On the other hand, this same strategy can render the viewing experience more demanding by loosening narrative coherence and emotional continuity.*

*The film's place within Ezel Akay's cinema is also significant in this regard. A full comparative account of the director's filmography lies beyond the scope of this study. Nevertheless, the findings suggest that in *Leyla Everlasting*, tendencies such as formal playfulness, irony, and departures from classical narrative norms become especially visible at the level of editing. While such interventions in Akay's cinema are often associated with art direction, *mise-en-scène*, or tonal stylization, this film brings them more distinctly into the editing structure itself. For this reason, *Leyla Everlasting* can be regarded not only as a remarkable example of postmodern editing strategies in Turkish popular cinema, but also as a film in which editing assumes a more visibly central role within Akay's stylistic universe.*

*In conclusion, *Leyla Everlasting* does not merely offer an alternative formal design by violating the invisibility principle of classical continuity editing. It also transforms the viewer's relation to the film, the production of humor, and the logic through which the narrative operates. The film can therefore be positioned as a hybrid example that carries modern and postmodern narrative possibilities into Turkish popular cinema, gaining originality precisely through the tension it creates between accessibility and formal disruption.*

## Giriş

Film, planların sahneleri, sahnelerin ise sekansları oluşturduğu çok katmanlı bir yapısal örgütlenme içerisinde anlam kazanan görsel-işitsel bir bütündür (Dmytryk, 1993, s. 15; Nişancı, 2018, ss. 26-29; Yıldırım, 2019, s. 11). Yani bir filmin en küçük yapı taşı planlar/çekimlerdir. Basitçe açıklamak gerekirse, bu planları ve diğer görsel ve işitsel malzemeleri bir araya getirerek anlamlı bir bütün olan sahneleri, sekansları ve dolayısıyla filmi oluşturma süreci, kurgu (editing/montage) olarak tanımlanır (Asiltürk, 2008, s. 5). Nişancı'ya (2018) göre bir film, "kurgu ile birbirine bağlanmış kesintisiz bir görüntü ve ses efektleri-gürültü bütünüdür" (s. 50). Çekilen her bir plan ile ses materyallerinin bir anlam ve duygu yaratacak şekilde bir araya getirilmesi sürecinde kurgu tekniklerinin yaratıcı bir şekilde kullanılması önem kazanmaktadır. Kurgu, bir yönetmenin en önemli stilistik tercih alanlarından biridir. Sergei Eisenstein (1977), "Doğanın minimum 'çarpıtılabilir' parçası çekimdir; kombinasyonlarındaki ustalık ise montajdır" (s. 5) diyerek kurgunun film biçiminin inşasındaki potansiyelini vurgular. Andre Bazin'e (2011) göre montaj, gerçekliği doğrudan göstermek yerine ima eden bir araçtır. Bununla birlikte, duygu ve anlam yaratımında farklı görüntülerin birleştirilmesine imkân vermesiyle de sinemaya estetik ve anlatsal yetenek kazandırır (s. 34). Kurgu, bir filmin biçimsel yapısının inşasında teknik ve sanatsal bir araç olarak sinemanın gelişimi boyunca farklı biçimlerde kullanılmıştır. Bu bağlamda, sinema biçiminde kurgunun evrimini dönüm noktalarıyla özetlemek yararlı olacaktır.

Sinemanın biçimi, doğuşundan günümüze üretildiği coğrafyadaki "toplumsal, politik, ekonomik, kültürel, psikolojik ve estetik" (Monaco, 2002, s. 221) faktörlerin etkisiyle şekillenmiş, dönüşmüş ve gelişmiştir. Kurgu da sinema biçiminin dönüşümüne ilk etki eden biçimsel gelişmelerden biridir (Asiltürk, 2008, ss. 7-8). Sinemanın ilk yıllarında, Melies'nin stüdyosunda yaptığı çekimleri birleştirerek ortaya çıkardığı *Voyages dans la Lune* (Aya Seyahat, 1902) gibi görsel efektli ve basit anlatılı fantastik filmler (Melies & Liebman, 1984, ss. 30-31; Pearson, 2008, s. 35), 1903'te Edwin S. Porter'ın süreklilik düzenlemesinin nasıl kullanılabileceğini gösterdiği *The Life of An American Fireman* (Bir Amerikan İtfaiyecinin Hayatı, 1903) ve *The Great Train Robbery* (Büyük Tren Soygunu, 1903) filmleri ile birleşerek (Musser, 1979, ss. 33-35), 1900'lerin başında hem Fransız hem de Amerikan sinemasında, doğuşundaki kurgudan yoksun, kısa hareketli görüntülerden oluşan sinema biçiminde, montajın/kurgunun izlerinin görüldüğü bir dönüşüm yaşatmış, D. W. Griffith ise 1920'lere kadar Amerikan sinemasının Klasik Hollywood olarak kurumsallaşmasında rol oynadığı, dönemine göre norm haline gelecek düzeyde istikrarlı ve uyumlu bir şekilde bir arada kullanılması açısından yenilikçi kurgu teknikleriyle (yakın çekim, kararma ve açılma, iris çözümleri, çapraz kesme, paralel kurgu gibi...) dramatik anlatının temelini atmıştır (Gunning, 1981, ss. 11-12; 1994, s. 6). 1920'lerde, Fransa'da duygusal izlenimleri görüntülerle aktarmayı amaçlayan çerçeveler ve kurgu stratejileri ile sinematografi ve kurguya yönelik avangart denemeler görülürken (Bordwell, 1974, ss. 184-216), Sovyetler Birliği'nde Biçimciler, kurguyu temel alan ve sinemayı "kurulan bir form olarak gören" bir bakış açısıyla, kuramsal çalışmalarla destekledikleri denemeler yaparak, sinema biçiminde kurgunun gelişimine önemli katkılar yapmıştır (Thompson & Bordwell, 2019, ss. 80-82,113-118). I. Dünya Savaşı'na kadar sinema biçimindeki en büyük gelişmelerden biri de senkronize sesin icadıdır (Jacobs, 1939, s. 334). Sesin görüntüyle senkronize bir şekilde kaydedilebilmesini mümkün kılan teknolojinin ortaya çıkmasıyla, sinema üretim pratikleri yeni bir dönüşüm geçirmiş, elbette kurgu da bundan nasibini almıştır. Bir filmin kurgu sürecinde yönetmenlerin kontrol etmesi ve anlamlı bir şekilde kullanabilmesi için yeni bir alan daha doğmuştur. Diyaloglardaki tonlamalar, diegetik ve diegetik olmayan müzik, doğadaki sesler veya yapay olarak oluşturulan sesler ve de sessizlik, zamanla yönetmenlerin filmlerinde yaratıcı bir şekilde kullanabilecekleri ve kurgu sürecinde düzenleyebilecekleri bir araca dönüşür. Avrupa'da II. Dünya Savaşı'ndan sonra İtalyan Yeni Gerçekçi filmler klasik anlatı geleneği ile harmanladıkları, minimalist bir kurguya dayalı gerçekçi sinema anlayışını geliştirmiş (Thompson & Bordwell, 2019, ss. 322-326), bu gelişim, 1950'lerde ortaya çıkan Yeni Dalga akımında deneysel tekniklerle devam etmiş (Neupert, 2007, ss. 39-40; Thompson & Bordwell, 2019, ss. 394-395,398), modern sinemadaki, kurgu unsurlarını da kapsayan biçimsel tarzları inşa etmişlerdir. Avrupa'daki sinema biçiminde yaşanan bu gelişmeler, 1960'ların sonuna doğru Amerikan sinemasını da etkilemiş, televizyonun ve video kaset teknolojisinin yaygınlaşması, seyirci açısından Klasik Hollywood normlarına karşı yeni beklentiler yaratmış (s. 655), sinema biçimindeki yeni gelişmelerden haberdar olan eğitilmiş genç yönetmenlerin hem içerik hem de içeriğin sunumundaki farklı ifade

arayışları ve biçimsel yaklaşımları Yeni Hollywood'u şekillendirmiş (Bordwell, Thompson & Smith, 2017, ss. 482-484), bununla birlikte bütün normlara meydan okuyan, klasik ve modern normların ve uyuşmaların iç içe geçmeye başladığı, farklı biçimsel denemelerin görüldüğü, kurgunun da öne çıktığı filmlerle 1970'lerde ve 1980'lerde sinemada postmodernist yaklaşım ortaya çıkmıştır (Degli-Esposti, 1998, s. 4; Aktulum, 2008, s. 3,14; Öztürk, 2019, s. 13; Uğur & Yücel, 2022, ss. 69,77). 1980'lerin sonundan itibaren başlayan, 2000'li yıllarda gelişimini sürdüren CGI teknolojisi ve bilgisayar destekli düzenleme ve diğer post prodüksiyon süreçlerinde kullanılmak üzere geliştirilen yazılımlarla da kurgudaki yaklaşımlar ve teknikler gelişmiş (Thompson & Bordwell, 2019, ss. 706-707) ve yaratıcılığın kullanımı açısından neredeyse tüm sınırlar ortadan kalkmıştır.

Filmler zihnimizde hem gerçek dünya deneyimlerimizden hem de izleyiciler ve yönetmenler arasında oluşmuş anlatı uyuşmaları üzerinden şekillenir. Suzanne Speidel'e (2012) göre bu kuralların tarihsel değişimi, ticari kaygılarla yapılan eğlence odaklı ana akım sinema ile estetik yenilik ve kişisel ifade üzerine yoğunlaşan bağımsız/sanatsal bu yapımları birbirinden ayıran temel unsurların belirlenmesine olanak sağlar (s. 81). Yukarıda özetlenen sinema biçiminin tarihsel gelişiminden de anlaşılacağı üzere, Melies ile başlayan "düzenleme" olgusu ile sinema, eğlence aracı olmanın ötesine geçerek bir ifade aracına dönüşmüş, günümüze kadar da sinema biçiminin farklı şekillerde kullanılabilirliğinin sorgulanması ve yaratıcılığın etkisiyle Amerika ve Avrupa eksenli farklı yapılar ortaya çıkmıştır. Bordwell (1985), bu yapıları, klasik sinema, sanat sineması, tarihsel materyalist sinema, parametrik sinema gibi "anlatı modları" olarak isimlendirmiştir. Ona göre zaman içinde ortaya çıkan anlatı modları, yönetmenlerin filmlerinde kullandıkları anlatım tekniklerinin ve stilistik tercihlerinin bir sonucudur. Bu modları oluşturan normlar, filmin içsel tutarlılığı ile dönemin, türün veya sinema ekolünün genel kabulleri gibi dışsal unsurlardan etkilenmiştir. İzleyiciler ise bu normları, salonlarda film izleyen seyircilerin klasik Hollywood'un anlatı yapılarını tanıyarak, filmleri daha önce oluşmuş uyuşmaların, zihinlerinde ortaya çıkardığı beklentilerle izlemeleri ve değerlendirmeleri gibi kültürel ve tarihsel deneyimleriyle algılamakta ve anlamlandırmaktadır (ss. 149-155).

Speidel'e (2012) göre kendi sanat ve ticari odaklı konvansiyonlarını yaratmış, Hindistan ve Japonya gibi ulusal ve kıtalararası sinemalar olsa da ticari odaklı ana akım sinema (yani klasik anlatılı filmler) Hollywood ile ilişkilendirilirken, gişe kaygısı taşımadan özgün anlatı yapıları ile karşımıza çıkan ve daha çok festivaller ile prömiyerlerini yaptığını gördüğümüz sanat sineması (yani modern anlatılı filmler) ise İtalya, Fransa ve Almanya gibi ülkelerin sinema biçimine yaptığı katkıların bir sonucu olarak, "Avrupa sineması" olarak kabul edilmektedir (s. 82). Bunların dışında Ali Karadoğan'a (2010) göre 1980'lerle birlikte bazı filmlerde hem sanat sinemasının hem de klasik Hollywood'un normları bir arada kullanılmaktadır. Karadoğan'ın "postmodern filmleri" örnek gösterdiği bu eğilim, ona göre yeni bir tarz ortaya çıkarmıştır (s. 6).

Türk sinemasındaki gelişmelere bakıldığında özellikle 1990'lardan sonra Yeşilçam sonrası dönemi tanımlamak üzere "yeni Türk sineması" ya da "Türkiye'nin yeni sineması" gibi kavramlar etrafında şekillenen tartışmaların öne çıktığı görülmektedir (Suner, 2006, ss. 15, 28-44; Arslan, 2022, ss. 46-49).

1990'lardan sonra, 1950'lerden itibaren popüler (ana akım) sinemayı temsil eden Yeşilçam ekolünden bir kopuş görülürken, *Eşkuya* (Yavuz Turgul, 1996) gibi klasik anlatıya sıkı sıkıya bağlı, daha çok korku, komedi, aksiyon gibi tür uyuşmalarına yaslanan filmlerin görülmeye başladığı söylenebilir. 2000'ler ile birlikte de sinemanın dijitalleşmesi, film yapım maliyetlerinin düşmesi ve teknik imkanların gelişmesinin yanında, televizyonun, ithal filmlerin, internetin ve diğer sosyal medya araçlarının etkisi ile 1980'lerden itibaren şekillenmekte olan kitle kültürünün bir sonucu olarak popüler sinemada da tür uyuşmalarının, klasik ve modern anlatı normlarının bir arada kullanıldığı, deneysel tekniklerin özgürce uygulanabildiği, postmodernist özellikler taşıyan filmler sinema biçimini çeşitlendirmiştir (Suner, 2006, ss. 16-38; Duruel Erkılıç, 2008, s. 137; Karadoğan, 2010, ss. 15-17; Doğan, 2023, ss. 126-134; Sancar, 2023, ss. 199-219; Kule, 2024, ss. 113-114; Yavaş, 2024, ss. 38-44).

2000 sonrası popüler Türk sinemasında, filmlerindeki biçimsel tercihleriyle öne çıkan yönetmenlerden biri Ezel Akay'dır. Ezel Akay'ın, sinemanın popüler olması gerektiğine, böylelikle büyük kitlelere ulaşarak onları etkileme potansiyelini yerine getirebileceğine inanan

(İletişim Fakültesi İlef Film Atölyesi, 2014) ve bu kaygı ile filmler yapan bir yönetmen olduğu söylenebilir. Ancak biçimsel tercihleriyle bu yaklaşımını sorgulatan filmler yapmakta, filmlerinde klasik anlatı normları var olsa da biçimsel tercihlerinde keskin sapmalar görülmektedir (Çağlar Öztürk, 2007, ss. 201-209; Eğilmez, 2016, ss. 54-57,80-82; Parlayandemir, 2016, s. 146; Dizdar, 2019, s. 25). Sanat yönetiminin öne çıkmasıyla bilinen yönetmenin filmlerinin kurgusundaki tercihleri de bu anlamda incelenmeye değer teknikler içermektedir. Yönetmenin *9 Kere Leyla* filmi ise sanat yönetiminin yanında kurgu stratejisinin baskın bir şekilde öne çıktığı filmidir. Bu bağlamda çalışmada, *9 Kere Leyla* filminde Ezel Akay'ın kurgu tekniklerini kullanırken yaptığı tercihleri analiz etmek amaçlanmıştır. Böylelikle yönetmenin kurgu açısından biçimsel tercihlerinin hangi bağlamda öne çıktığının değerlendirilmesi hedeflenmektedir. Bu amaç doğrultusunda, çalışmada David Bordwell ve Kristin Thompson tarafından önerilen biçim (style) analizi yöntemi temel alınmıştır. Bu yöntemde filmlerin sahne ve sekansları, kullanılan temel tekniklerin neler olduğu ve bu tekniklerin oluşturduğu kalıplar üzerinden incelenir (Bordwell vd., 2017, ss. 306-309,312). Bu bağlamda çalışmada, yönetmenin kurgu stratejisinde öne çıkan sahneler ve sekanslar seçilmiş, geleneksel anlatıdan kopuk tercihler analiz edilerek değerlendirilmiştir. Yönetmenin yaptığı tercihlerin filme kattığı anlatsal ve estetik değerler yorumlanmıştır. Bu yöntemin seçilme nedeni, anlatının zaman, mekan ve teknik yapı taşlarını sistemli bir şekilde ele alarak filmdeki biçimsel öğelerin (kurgu, ses, mizansen, sinematografi) işlevsel birlikteliğini değerlendirmeye olanak tanınmasıdır. Biçim analizi, biçimsel tercihler üzerinden filmin yapısal işleyişini ortaya koymak açısından açıklayıcı ve disiplinlerarası analizlere açık bir çerçeve sunmaktadır. Bununla birlikte, yöntemin sınırlılıkları da göz önünde bulundurulmuştur. Özellikle estetik yorumların öznel değerlendirmelere açık olması ve anlatının içeriksel (tematik) boyutlarının bu yöntemde ikinci planda kalması gibi sınırlılıklar, çalışmanın kapsamı içerisinde dikkate alınmıştır. Ancak bu sınırlılıklar, çalışmanın temel amacının filmdeki kurgu tekniklerinin biçimsel düzeyde çözümlenmesi olduğu dikkate alındığında, yöntemin uygunluğu açısından engelleyici nitelik taşımadığı düşünülmektedir.

Bu bağlamda, çalışmanın birinci bölümünde öncelikle klasik, modern ve postmodern anlatılardaki kurgu biçimine yer verilerek analizin teorik çerçevesi oluşturulmuştur. Bu bölümde, kurgu tekniklerinin klasik, modern ve postmodern anlatı bağlamında nasıl evrildiği ele alınmış ve bu yaklaşımların, film biçimi üzerindeki etkileri değerlendirilmiştir. Böylelikle, Ezel Akay'ın filmindeki özgün kurgu tekniklerini değerlendirirken hangi anlatı normlarından sapmalar gösterdiğini anlamak amaçlanmıştır. İkinci bölümde, *9 Kere Leyla* filmi incelenerek, Ezel Akay'ın kurgusal tercihlerinin detaylı bir analizi yapılmıştır. Bu bölümde, filmin sahne ve sekans düzeyinde biçimsel çözümlenmelerine yer verilmiştir. Sonuç ve Değerlendirme bölümünde ise elde edilen bulgular ışığında filmin kurgusundaki teknik tercihlerin, filmi popüler sinema bağlamında nasıl bir yere konumlandığı tartışılmıştır.

### **Sinemada Klasik ve Diğer Anlatı Tarzlarında Kurgu**

Sinema, görsel ve işitsel malzemelerin, bir hikaye anlatmak amacıyla, kendi diline has tekniklerle sistemli bir şekilde bir araya getirilerek oluşturulan bir formdur. Sinemanın anlatı ile tanışmasından sonra ortaya çıkan bu form, yönetmenlerin neyi, nasıl anlattığını belirleyen tercihlerinin kümelenerek oluşturdukları normlar ile birleşerek günümüze kadar dünya genelinde çeşitli biçimsel tarzlar oluşturmuştur. Bunlardan ilki Griffith ve yaşadığı dönemdeki diğer yönetmenlerin birçok parametreyi ve tekniği deneyerek 1920'lere kadar Amerikan sinemasında kurumsallaştırdıkları klasik anlatı tarzıdır. Sinemada klasik, geleneksel veya Hollywood anlatısı, aynı şeyi ifade eden biçimsel bir tarzdır. Vizyondaki filmlerin, yani ana akım (popüler) filmlerin benimsediği bir tarz olması sebebiyle, seyircilerin en alışık olduğu yapıdır. Bu yapıdaki filmler, genel kitlenin algılayabileceği şekilde düzenlenir ve edilgen bir seyirciyi hedefler. Yani seyirci, filmin evrenine dahil olduktan sonra biçimsel herhangi bir unsurun farkına varmadan bir seyir deneyimi yaşar. Dolayısıyla "kurgu görünmezdir" ve "dikişsiz, mekansal ve zamansal olarak uyumlu bir anlatı sunar" (Hayward, 2012, s. 118). Bordwell'e (1985) göre biçimdeki bu görünmezliğin sebebi, görsel ve işitsel bütün araçların anlatıyı desteklemek üzere işlevsel biçimde kullanılmasıdır (s. 162). Filmlerin kurgu stratejisi de bu durumla ilişkili olarak "devamlılık kurgusu" temel alınarak düzenlenir. Devamlılık kurgusu, klasik Hollywood kurgusunun temel yapısını oluşturan "aksiyon eksenini" (yani 180 derece kuralı) ve açılar arasındaki farkın belirli sınırlar içinde/ dışındaki tutulması (yani 30 derece

kuralı) gibi tekniklerin kullanımına dayanır (Butler, 2011, ss. 29-33). Aksiyon eksenini, sahnedeki karakterlerin ve nesnelerin mekansal düzenini koruyan hayali bir çizgidir ve bu çizgiye uyulması, izleyicinin mekanı ve karakterlerin mekan içindeki pozisyonunu anlamasını kolaylaştırır (Hayward, 2012, s. 17). Bu bağlamda, sahneler arasında bakış açısı uyumu (eyeline match), karşılıklı çekimler (shot/reverse shot) gibi tekniklerle net bağlantılar sağlanır (Bordwell, 1985, s. 163). Bununla birlikte, kurguda birleştirilecek olan, kameranın aynı yöne baktığı benzer ölçekteki iki çekimde, açılar arasındaki farkın 30 dereceyi aşacak şekilde ayarlanmasıyla seyircinin hissedeceği sıçrama etkisi de önlenmiş olur. Böylelikle, izleyici herhangi bir sorgulama içine girmeden hikayeyi takip edebilir ve mekan içindeki olayları anlamlandırabilir (Asiltürk, 2008, s. 13).

Devamlılık kurgusu, klasik sinemanın mekan ve zaman algısının sürekliliğini destekleyen kurgu pratiklerini, kamera kullanımını ve sesi içeren bir dizi parametreyi barındırır. Yeni sahneleri sunmada genel plandan orta plana ve yakın plana doğru düzenli bir koreografiye dayalı ilerleme; zamanın geçişini erime, iris gibi efektlerle gösterme; plandan plana geçişlerde 30 derece kuralı, pozisyon, aks ve hareket eşleşmeleri gibi tekniklerle yumuşak geçişler sağlama, öznel ifade eden içsel monologlar, öznel planlar, göz hizası eşleştirmesi ve empatik müzik gibi araçlar, klasik sinemanın anlatı stratejisinin bir parçasıdır (Stam, 2014, ss. 153-154). Bu noktada kurgunun kendi başına bir sinema tekniği olmadığını altını çizmek gerekir. Aslında sinemada stilistik tekniklerin hiçbiri kendi başına düşünülmemeye kadar birbirlerine bağlı pratikler içeren tekniklerdir. Bu sebeple Bordwell vd. (2017), sinemada biçimi tanımlarken "parçaların sistemli bir şekilde bir araya gelmesi" durumuna vurgu yapar (s. 52). Bu anlamda klasik anlatı tarzında kurgu, mizansen ve ses ile de birbirlerini şekillendirici bir ilişki içinde olsalar da en çok sinematografik tercihler sırasında ve özellikle de çekim sürecinde gözetilen ve birlikte planlanması gereken bir tekniktir. Örneğin 180 derece, 30 derece kurallarının, yine sahne içi aksiyon devamlılığının veya bakış yönü uyumunun, kurgu sürecinde doğru uygulanabilmesi için bu kuralların ve tekniklerin gerekliliklerini karşılayan çekimlerin yapılmış olması gerekmektedir.

Klasik anlatı tarzının kurgu stratejisi üzerine zamanla oluşturulan normlar, seyircinin filmin evrenine kolaylıkla dahil olması düşüncesiyle şekillendirilmiştir. Ancak 1920'lerden itibaren Rusya, Almanya, Fransa ve İtalya başta olmak üzere diğer ülkelerdeki eleştirmenlerin ve yönetmenlerin farklı biçim arayışları, günümüze kadar klasik anlatı tarzından farklı biçimsel tarzların ortaya çıkmasını sağlamıştır. Diğer sanat disiplinlerinde olduğu gibi sinema literatüründe de klasiğin karşısına modernlik kavramı konumlandırılmış; 1950'lerin sonuna kadar uygulanan biçimsel denemeler modern anlatı tarzını ortaya çıkarmıştır. John Orr'a (1997) göre bu dönemin sinemasına "klasik" yerine "modern" denmesinin iki ana nedeni: "Batı toplumlarının modernlik anlayışının eleştirel ve yıkıcı bir yorumu olarak değerlendirilmesi" ve "1960'lara kadar egemen olan Hollywood'un stüdyo sisteminden belirgin şekilde ayrışmasıdır" (s. 12). Öyle görünüyor ki, çok daha önceden diğer ülke sinemalarında modern anlatı tarzının normlarının birçoğu halihazırda var olsa da alan yazında sinemanın modernleşmesi konusundaki çalışmalarda 1950'lerle birlikte Hollywood'da görülen klasik anlatıdan kopuşa yönelik biçimsel dönüşüm referans alınmıştır.

Modern anlatı tarzına bakıldığında, klasik anlatı olarak kurumsallaşmış olan normların sorgulandığı, kurgu tekniklerinin de buna yönelik olarak geliştiği ve özgür bir şekilde düzenlendiği görülür. Modern anlatıda kurgu teknikleri, bir araç olmanın yanında seyircinin izleme deneyimine, hikayenin dramatik yapısını sorgulatmaya yönelik bir boyut kazandırmıştır. Bu anlamda mekan ve zamanın parçalanması, doğrusal olmayan hikaye anlatımı ve öznel bakış açılarının bir arada sunulması gibi birçok teknik, seyirciyi edilgen bir konumdan çıkarıp aktif bir katılımcı olmaya zorlar. Bu bağlamda modern anlatıda özdeşleşmenin yerini yabancılaşma almıştır. Klasik anlatıda, karakterlerin amaçları ve çatışmaları üzerinden gelişen olaylar, neden-sonuç ilişkisi çerçevesinde düzenlenir. İzleyicinin kolayca takip edebileceği bu yapı, genellikle kesin ve tatmin edici bir sonla noktalanır. Buna karşın çağdaş sinema anlatısı, olayları belirli bir düzen ve sonuç ilişkisine bağlı kalmaksızın işler. Karakter çatışmalarından ziyade bireysel ya da toplumsal sorgulamaları teşvik eden, yabancılaştırıcı bir deneyim sunar. İdealize edilmiş mutlak sonlar yerine açık uçlu sonlarla gerçekçiliği vurgular. David Bordwell'in (1985) aktardığına göre, Marcel Martin'in tanımında çağdaş sinema, İtalyan Yeni Gerçekçiliğinin etkisiyle, hayatın karmaşıklığını ve değişkenliğini

yansıtmaya çalışır. Anlatıyı dramsızlaştırmak amacıyla, hayatın olağanüstü anlarını sunmanın yanında önemsiz anları da perdeye taşır. Bu anlamda, aniden kesme veya uzun planlar gibi teknikler çağdaş sinemanın ifade araçları olarak kullanılır (s. 206). Beklenmedik kesmeler, hikayenin akışını ani bir şekilde durdurarak izleyicinin dikkatini yeni bir öğeye yönlendirir. Buna karşılık, uzun çekimler ise bir sahnenin atmosferini, karakterlerin duygusal hallerini ya da bir mekanın detaylarını daha sakin ve ayrıntılı bir şekilde yansıtmak amacıyla kullanılır. Bu tekniklerin yaratıcı bir biçimde bir arada kullanılması, sinemacılara, izleyiciyle farklı ve çok katmanlı bir bağ kurma imkanı tanır. Bunun yanında çağdaş sinemanın epizodik yapısı da onun ayırt edici özelliklerinden biridir. Modern sinema bu özelliğini Brecht estetiğinden almıştır. Brecht, klasik tiyatroyun empati ve duygusal özdeşleşmeyi destekleyen anlatı kalıplarını reddetmiş, bunun yerine, izleyiciyi düşünmeye yönlendiren ve eleştirel bir perspektif geliştirmelerini hedefleyen "yabancılaşma efekti" (verfremdungseffekt/alienation effect) yaratmayı amaçlamış (Parkan, 1983, ss. 38-42), bu sebeple içinde epizodik yapının da olduğu bir dizi özelliği kullanarak tiyatroya modern anlatı tarzını oluşturmuştur. Epizodik yapının sinemadaki kullanım amacı da seyircide katarsis yerine yabancılaşma duygusu oluşturmaktır. Klasik anlatıda neden-sonuç ilişkisiyle sağlanan bütünlükten doğan katarsis, çağdaş anlatıda yerini, zaman, mekan ve nedensellikten bağımsız bir özgürlüğe bırakır (Bordwell, 1985, s. 212). Sinemada modern anlatı, epizodik yapının dışında Brecht estetiğinin yabancılaştırma efektlerinden çokça beslenmiştir. Modern anlatının yukarıda sıralanan özelliklerinin kurgudaki karşılığı, jump cutlar, çok sayıda kullanılan montaj sekanslar, planlar arasında kullanılan, kimisi deneysel olan farklı geçiş yöntemleri şeklinde sıralanabilir. Bu teknikler ve yöntemler, diğer stilistik tercihlerle birlikte genellikle, zamanın lineer kullanımının, seyircinin zihninde oluşan mekan algısının, aks ve aksiyon uyumunun bilinçli bir şekilde sekteye uğratıldığı, parçalı, kopuk veya kendi içinde bir bütün denilebilecek sahne ve sekansların olduğu bir kurgu stratejisi ortaya çıkarmaktadır.

Klasik ve modern anlatı tarzları "popüler filmler" ile "sanatsal filmler" arasındaki ayırıcı belirleyici olmuşlardır ve bu yönüyle biçimsel analizlerde referans noktası olması açısından önemlidirler. Ancak daha önce de vurgulandığı üzere, anlatı tarzları sadece bu ikisi ile sınırlı değildir. Sinemanın biçimsel evrimi, 20. yüzyılın sonlarından itibaren yeni bir aşamaya geçmiştir. 1960'larda özellikle edebiyat alanındaki çalışmalarda kavramsallaşmaya başlayan postmodern anlatı, özellikleri yönüyle 1980'lere doğru sinema filmlerine de etki etmeye başlamıştır. Postmodern anlatıda, kurgunun geleneksel ve modern anlayışlardan koparak kendi normlarını yaratması, hikaye anlatımının sınırlarını (nerdeyse) ortadan kaldırmış ve izleyiciyi çok farklı bir seyir deneyimine maruz bırakmıştır.

Sinemada postmodern anlatı, klasik Hollywood anlatısının doğrusal ve neden-sonuç odaklı yapısından köklü bir kopuşu temsil eder. Klasik anlatı, zamanı ve mekanı tutarlı biçimde birleştiren, başlangıç-gelişme-sonuç örgüsüne sahip bütüncül bir hikaye akışı sunarken (Balci, 2020, s. 99), postmodern anlatı bu lineer sürekliliği ve tekil bakış açısını bilinçli olarak kırar. Sonuçta ortaya, çoklu bakış açıları ve paralel öyküleri barındıran, parçalılık ve kopukluk içeren bir kurgu çıkar (Favaro, 2019, s. 15). Postmodern sinema estetik sınırları altüst eden, bölük pörçük ve eklektik bir yapı sergiler (Balci, 2020, s. 100). Postmodern anlatı, farklı dönem ve tarzlara ait üslup ve anlatım biçimlerini bir arada kullanarak tek bir hâkim gerçeklik duygusu yerine, görel ve çoğulcu gerçeklik katmanları yaratır (Karadoğan, 2005, s. 142; Aktulum, 2008, ss. 3-4; Şahin, 2023, s. 668). Bu anlatım stratejisi, izleyiciye farklı düzlemlerde anlam üretme olanağı tanırken, gerçekliğin sabit değil, çatışmalı ve tamamlayıcı katmanlardan oluştuğunu ima eder (Flannery-Dailey, 2003, ss. 9-10). Nitekim postmodern olarak tanımlanan filmlerde sıklıkla kendi saplantıları içinde kaybolmuş karakterler, sonu açık bırakılan veya tamamlanmamış hikayeler, parçalı bir öykü akışı, eklektik ve geçmişe göndermelerle yüklü öğeler göze çarpar. Bunlarla birlikte şiddet, cinsellik ve haz temalarının vurgulanması da bu filmlerde modern sinema kalıplarının yıkıldığının göstergeleridir (Kaya, 2011, ss. 3,91-92). Bu yönleriyle postmodern anlatı, klasik (ve hatta modern) anlatının bütünlük, tekil anlam ve belirlenimlilik iddiasına karşı geliştirilmiş bir anlatım biçimi olarak ortaya çıkmıştır (Aktulum, 2008, s. 2).

Postmodern filmlerin kurgusal teknikleri, söz konusu farklılaşmayı somutlaştıran araçlardır. Bu anlatı tarzında özellikle zamansal ve mekansal kırılmalar belirgindir; öykü zamanında atlamalar, geriye dönüş veya ileri sıçramalar, döngüsel ve parçalı kronolojiler

kullanılarak geleneksel süreklilik bozulur. Mekan da aynı şekilde tutarlılığını yitirirken karakterler birbiriyle bağdaşmayan farklı dünya ve gerçeklik düzlemleri arasında geçiş yapabilir ki böylece öykünün tek bir fiziksel mekana bağlılığı ortadan kalkar (Favaro, 2019, s. 17). İç içe geçmiş anlatılar ve çok katmanlı kurgu yapıları da postmodern filmlerin önemli özelliklerindedir. Bir hikaye içerisinde başka bir hikayenin anlatılması, kurmaca ile gerçeklik arasındaki sınırların bulanıklaştırılması gibi teknikler sayesinde film, meta-anlatı düzeyinde kendi kurgusalılığına işaret eder. Aslı Favaro'nun (2019) Lynch'in sinemasından örneklediği üzere, gerçekliğin ve yanlısamanın ayırımını ortadan kaldıran, ironi veya parodiye dayalı özdüşünümsel anlatılar postmodern mantığa uygun biçimde sıkça kullanılmaktadır (ss. 28-30). Buna paralel olarak, geleneksel nedensellik ilkesi de gevşetilir. Rastlantısallık, yani olay örgüsünde tesadüflerin ve beklenmedik karşılaşmaların önemli rol oynaması, postmodern anlatının temel yapısal unsurlarından biridir. Balcı'ya (2020) göre klasik sinemada tesadüfler genellikle hikayenin düzenini yeniden kurmaya hizmet eden ikincil unsurlar iken, postmodern anlatıda tesadüfler çok daha merkezi ve radikal bir konuma taşınmıştır. Olayların akışı, belirli bir sebep-sonuç zorunluluğuna dayanmak yerine, kaotik ve öngörülemez bir düzen izleyebilir (s. 99). Bu durum, modern dünyanın belirsiz ve çoklu gerçekliklerden oluştuğu yönündeki postmodern dünya görüşünü yansıtır.

Kurguda postmodern anlatım biçiminin bir diğer ayırt edici yönü ise yoğun ironi ve pastiş kullanımına dayanan biçimsel stratejileridir. Farklı dönemlerin üslupları ve popüler kültür kodları, parodi, pastiş ve oyunlu göndermeler şeklinde bir arada kullanılarak tekil ve özgün tarz yanılması ortadan kaldırılır, bunun yerine yüzeysel, parçalanmış ve sürekli yeniden üretilen bir estetik sunulur (Karadoğan, 2005, ss. 142-143; Adanır, 2008, s. 16; Bayraktaroğlu & Uğur, 2011, ss. 6-7; Jameson, 2018, s. 40; Balcı, 2020, s. 105). Jameson'ın (2018) belirttiği üzere, yeni bir sanatsal biçim yaratmanın imkansız olduğu bir çağda tek yöntem geçmiş üslupların taklit edilmesi, yani pastiştir (s. 39). Pastiş, özgün ya da eşsiz, kendine has bir biçimin taklit edilmesi, dilbilimsel bir maskenin giyilmesi veya ölü bir dilde konuşma olarak tanımlanır (s. 40). Bireysel özne ve üslubun önemini yitirmesiyle eski veya var olan biçimlere öykünme, taklit etme veya kopyalama pratiği kaçınılmaz hale gelir. Bu eklektik anlatım, sık sık nostaljik referanslar veya başka filmlere göndermeler (metinlerarasılık/filmlerarasılık) içererek, hem önceki anlatı kalıplarını alıntılarla yeniden üretir hem de onlara göndergesel bir mesafe koyarak izleyicide ironik bir farkındalık oluşturur (Aktulum, 2008, s. 4; Bayraktaroğlu & Uğur, 2011, ss. 8-9; Jameson, 2018, s. 125; Balcı, 2020, ss. 93,105,113). Postmodern anlatılarda kurgu teknikleri genel anlamda çok katmanlı, kesintili ve heterojen bir öykü dünyası yaratmaya hizmet eder. Bu dünyada klasik anlatının düzenleyici kuralları askıya alınmış, yerine oyunbaz ve belirsiz bir yapı ikame edilmiştir.

Böylesi bir anlatım biçimi, izleyici üzerindeki etkileri bakımından da klasik anlatıdan farklıdır. Postmodern filmler, izleyiciyi tek bir doğrusal öykünün pasif alıcısı olmaktan çıkararak onu aktif bir çözücü konumuna getirir. Parçalı yapı ve çokanlamlılık, izleyicinin algısal ve zihinsel katılımını maksimum düzeye çıkarır (Aktulum, 2008, s. 4; Bayraktaroğlu & Uğur, 2011, ss. 7,18). Film, açıkça yönlendirilmiş bir anlatı sunmadığı için izleyici, sunulan ipuçlarını birleştirerek anlam üretmek zorunda kalır. Bu süreç, bir tür etkileşimli izlemi teşvik eder. Özellikle zaman ve mekan süreksizliğinin yol açtığı anlatım, izleyiciyi "şizofrenik" bir zaman deneyiminin içine çekerek geleneksel algılama biçimlerini sarsar (Balcı, 2020, s. 102). Anlatının sonu da çoğu kez kesinlik içerir ancak bu kesin son, çoğunlukla tek bir gerçekliğe değil, birden fazla olasılığa ya da gerçeklik katmanına işaret eder (s. 99). Bu belirsizlikler izleyicide tek bir "doğru" yorum yerine birden fazla olası anlam üzerine düşünme gereğini doğurur ki postmodern filmlerin amacı da izleyiciyi bu tür bir aktif düşünme sürecine dahil etmektir. Nitekim postmodern anlatılar, klasik sinemanın güçlü özdeşleşme (identifikasyon) mekanizmasını da kırmaya yönelir ve izleyici ile karakter arasındaki geleneksel duygudaşlık bağına zayıflatarak izleyicinin anlatıya dışarıdan bakabilmesini sağlar (s. 107). Bu sayede de film, izleyiciyi kendi anlatı yapısı üzerinde düşünen, eleştirel bir gözlemciye dönüştürür. Tüm bunların sonucunda postmodern kurgu, izleyiciye algısal bir meydan okuma sunar. Anlatının getirdiği bilmeceler ve çelişkiler, ilk bakışta kavranmayı zorlaştırarak izleme sürecini yoğun bir zihinsel etkinliğe dönüştürür (Kiss, 2024, ss. 74-75). İzleyici, anlatının kurgusal oyunlarını çözmeye çalıştıkça filme dair farkındalığı artar ve filmle kurduğu etkileşim katmanlar halinde gelişir.

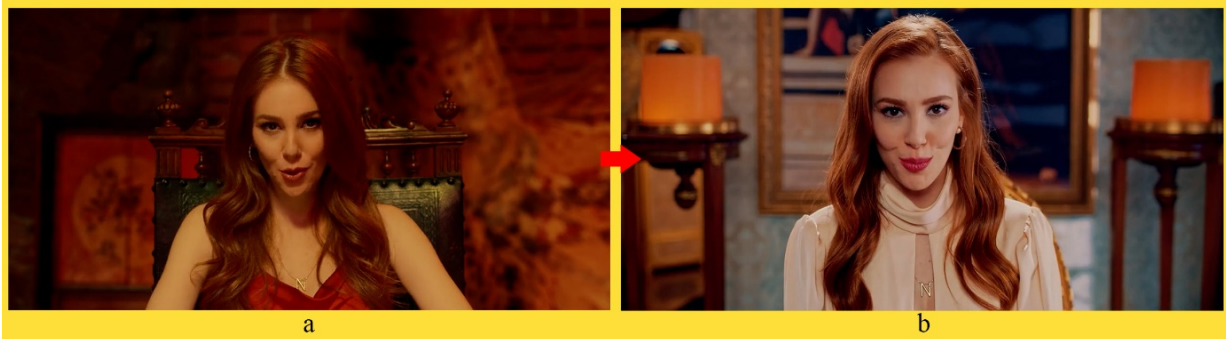
Klasik, modern ve postmodern anlatı tarzlarının her biri, sinemada kurgunun biçimlenişine farklı ilkeler ve işlevler yüklemiş, bu tarzlar üzerinden şekillenen kurgu stratejileri, anlatının zaman, mekan ve izleyici ile kurduğu ilişkiyi köklü biçimde dönüştürmüştür. Bu bağlamda, *9 Kere Leyla* (2020) filmi, geleneksel kurgu anlayışından bilinçli bir kopuş sergileyen yapısıyla, incelenmeye değer bir filmidir.

### 9 Kere Leyla Filminde Kurgu

*9 Kere Leyla*, Ezel Akay'ın yönettiği ve 2020 yılında bir dijital platformda yayımlanan bir yapımdır. Film, oyuncu kadrosu, komediyle ilişkili türsel yapılanışı, olay örgüsünü merkezî bir çatışma etrafında kurması ve ana akım anlatı geleneğiyle temas eden yapısı bakımından popüler Türk sineması içerisinde tartışılabilir bir örnek oluşturmaktadır. Ne var ki film, özellikle kurgu düzlemindeki tercihleriyle bu popüler anlatı zemininden belirgin biçimde uzaklaşmaktadır. Film her ne kadar dijital platformda yayınlanmış olsa da projenin başından itibaren sinema perdesinde gösterilmek üzere çekildiği, ancak 2020'de ortaya çıkan COVID-19 pandemisi nedeniyle sinema salonlarında gösterilemediği bilinmektedir (Neysene, 2020).

Film, zengin bir arkeolog olan Adem'in evliliğinden sıkılması üzerine aldığı kararlar ile gelişen olayları konu alır. Adem, yeni bir heyecan arayışında, evlilik terapisti Nergis ile birlikte olmak için eşi Leyla'dan boşanmak ister. Leyla boşanmaya yanaşmayınca ondan kurtulmak için çeşitli yollar denemeye başlar. Ancak bu denemeler başarısızlıkla sonuçlandıkça işler karmaşık bir hal alır. Evlilik, ihanet ve ölüm temalarını mizahi ve absürt bir dille işleyen film, seyirciyeye "sürprizlerle dolu" bir hikaye aktarır. Adem'in dokuz farklı şekilde Leyla'yı öldürme girişimini merkezine alan film, evlilik, ihanet, ölüm ve absürt mizah gibi popüler anlatıda karşılık bulan temaları ironik bir dille işler; ancak bunları klasik süreklilik ilkelerine yaslanan görünmez bir kurgu düzeni içinde değil, görünürlüğü yüksek biçimsel müdahaleler aracılığıyla sunar.

*9 Kere Leyla* filminde, klasik anlatının görünmezlik esasına dayanan devamlılık kurgusu ile modern anlatının yabancılaşma esasına dayanan ve biçimin bilinçli biçimde açığa çıkarıldığı anlatım stratejileri, bununla birlikte postmodern anlatının çoğulluk ve parodi esasına dayanan, kurmaca ile gerçeklik arasındaki sınırları belirsizleştiren yaklaşımları bir arada kullanılmıştır. Bu çalışmada ise sadece kurgudaki görünmezliğin ortadan kalktığı teknikler analiz edilmiş, tekniklerin kullanımı modern ve postmodern anlatı çerçevesinde değerlendirilmiştir. Filmdeki birçok stilistik unsurun seyircide yabancılaşma duygusu yaratacak şekilde düzenlendiği görülürken, kurgu tekniklerinde de bu yaklaşım baskın bir şekilde kendini göstermektedir. Filmde planlar ve sahneler arasındaki geçişler bu anlamda ilk odaklanılması gereken noktalar. Filmin açılış sekansının sonuna bakıldığında, Nergis karakteri (Elçin Sangu), anlatıcı dış ses olarak monoloğunu bitirdikten sonra diegetik olarak konuşmaya başlar ve diyalogunu diğer sahnede tamamlar (Görsel 1). Değişen sadece mekan, aydınlatma ve Nergis'in kostümüdür.



**Görsel 1.** Filmin açılış sekansının sonuna, (a) Nergis karakteri diegetik olarak konuşmaya başlar ve "İçinizde, en derinlerde yatan arz..." derken sekans biter. (b) Diyalogun devamı "...uyu bulmalısınız" diğer sahnenin ilk planında yine benzer açı ve ölçekte Nergis'in diegetik olarak konuşması ile tamamlanır. (Akay, 2020, 00:03:18-00:03:22).

Yönetmen burada j/l-cut ve match cut tekniklerini kullanarak, Nergis karakterinin görüntüsü ve sesi ile bir devamlılık sağlamıştır. J-cut, sonraki planda gelecek sesin bir önceki plandan başlaması olarak açıklanabilir (Frierson, 2018, s. 319). Filmdeki kullanıma bakıldığında,

Nergis karakterinin açılış sekansının sonunda diegetik olarak seslendirdiği diyalog, aslında gelecek olan sahnedeki diyalogudur. Yani sonraki plana ait ses bir önceki plandan başlatılmıştır. Dolayısıyla buradaki tekniğin bir j-cut örneği olduğu söylenebilir. L-cut ise bir çekimdeki sesin bir sonraki plana aktarılması şeklinde açıklanabilir (s. 319). Filmdeki örnek bu açıdan ele alındığında, Nergis karakteri, sekansın sonunda başladığı diyalogu yeni gelen sahnenin ilk planına taşıyarak tamamlamıştır. Bu yönü ile de örneğin bir l-cut olduğu söylenebilir. Bu teknikler aynı zamanda bir ses köprüsü tekniğidir. Ses köprüsü (sound bridge), planlar arasındaki geçişleri daha akıcı ve doğal hale getirme işlemidir ve ses merkeze alınarak kurguda bir görünmezlik amaçlanır (Sikov, 2011, ss. 79,196). J-cut ve L-cut teknikleri genellikle ayrı ayrı ele alınsa da burada ses köprüsü yaratma amacıyla her iki stratejinin birleştiği bir kullanım söz konusudur. Ses, önceki plandan itibaren yeni sahneye akarken, aynı zamanda önceki sahneye de bağlantısını sürdürmektedir. Bu nedenle, bu geçişi kesin çizgilerle sadece J-cut ya da L-cut olarak değil, ikisini birden içeren bir ses köprüsü stratejisi olarak ele almak mümkündür. Örnekte kullanılan bir diğer teknik olan match cut, mevcut plan (A) ile gelen plan (B) arasında eşleşen görsel veya işitsel bir unsur aracılığıyla sürekliliğin sağlandığı kurgu tekniğidir (Frierson, 2018, ss. 319-320). Örnekteki planlarda Nergis karakteri (özellikle de karakterin yüzü) mizansenin merkezinde yer alan, dolayısıyla ilgi odağını üzerinde toplayan nesnedir. İki plan arasındaki geçişte birbirinin aynısı sayılabilecek görüntü ile bir devamlılık sağlanmıştır. Dolayısıyla buradaki tekniğin grafiksel match cut olduğu söylenebilir.

Bu teknikler, popüler sinemanın görünmezliğe dayalı kurgu stratejisinde de sıkça kullanılan tekniklerdir. Ancak tekniklerin bu filmde kullanılma şekli kurgunun görünmezliğini ortadan kaldırmaktadır. Bu tekniklerin genellikle buradaki gibi tek bir karakterin görüntüsünü ve sesini kullanmak yerine farklı karakterlerin, nesnelere veya mekânların görüntüsünü ve sesini kullandığı görülür. Ancak Akay, burada sadece Nergis karakterinin ön planda olduğu iki plan arasında kullanmış, birden çok tekniğin bir arada var olmasının da etkisiyle genellikle biçimin hissedilmemesi amacıyla uygulanan bu teknikler farklı bir işleve bürünmüş, hatta deneysel hale gelmiştir. Dolayısıyla bu teknikler, kullanım şekilleriyle seyirciyi bilinçsizce gerçekleştirdiği bir sorgulamaya itmekte olup, bu yönüyle de yönetmenin yabancılaşma efekti görevi gören bir tercih benimsediği söylenebilir. Yönetmen buradaki geçişi kullanılmakta olan sahnelerin son planında başlamış ve Nergis ve Adem karakterlerinin sevimliliklerinin gösterildiği diğer sahneye geçişte (Görsel 2-a,b) ve Leyla'nın pencereden düştüğü sahnenin son planında Adem'in bir anda polise ifade vermeye başladığı ve ifadeyi sonraki sahnede tamamladığı geçişte (Görsel 2-c,d) aynı amaçlarla yine buradaki teknikleri tekrarlamıştır (Görsel 2).



**Görsel 2.** 9 Kere Leyla filminde tekrarlanan match cut. (a) Nergis, gelecek olan sahnedeki oyununa mevcut sahnenin son planında başlamış, (b) kesme geçişle gelen yeni sahnenin ilk planında performansını sürdürmüştür (Akay, 2020, 00:06:32-00:06:38). (c) Adem, gelecek olan sahnedeki oyununa mevcut sahnenin son planında başlamış, (d) kesme geçişiyle gelen yeni sahnenin ilk planında performansını sürdürmüştür. (Akay, 2020, 01:15:28-01:15:37).

Filmde, yönetmen sahneler arası geçişlerde deneysel olarak değerlendirilebilecek birden çok teknik kullanmıştır. Bunlardan bir diğeri ise Adem (Haluk Bilginer) ve Mahdum (Fırat Tanış) karakterlerinin merkezinde geçen sahnelerde görülür. Bu geçişte, mevcut sahnenin son planı ile gelecek sahnenin ilk planı arasında ritmik bir kesme tekniği uygulanmıştır (Görsel 3).



**Görsel 3.** Örnekteki sahne geçişinde: (a) Mevcut sahne, Adem karakterinin yüzünün görüldüğü bir planla sona erer. (b) Yeni sahne, Mahdum karakterinin bulunduğu mekanda, onun yüzünün görüldüğü bir planla açılır. (c) Önceki sahnenin son karesi olan Adem'in görüntüsüne geri dönülür. (d) Yeniden Mahdum'un görüntüsüne geçilir. (e) Ardından Mahdum'un karşısında oturan Adem'in görüntüsüne kesilir. (f,g) Aynı ritmik kesmeler bir kez daha tekrarlanır. (h) Mahdum'un olduğu mekanın tanıtıcı çekimiyle geçiş tamamlanır ve Adem'in artık Mahdum'un mekanında olduğu netleşir. (Akay, 2020, 00:55:00-00:55:10).

Yönetmen, Adem'in bilinç kaybı sonrası mekan değişikliğini doğrudan bir kesmeyle değil, sahneler arasında ritmik bir akış oluşturarak vermeyi tercih etmiştir. Bu geçişin etkisini artıran temel unsur, görüntülerin ritmine eşlik eden müziktir. Akay, böyle bir geçişle bir komedi unsuru yaratmayı amaçlamıştır. Çünkü sahnelerde, karakterlerin oyunculugundan diyaloglara, müziğin ritminden plan uzunluklarına, bütün parametreler bir araya geldiğinde seyircide bir komedi unsuru olarak karşılık bulduğu söylenebilir. Bu süreçte müziğin ritmine uygun yapılan kesmeler, sahne geçişini hem akıcı hem de görsel olarak dikkat çekici hale getirirken, aynı zamanda bir komedi unsuru yaratır. Farklı mekanlarda aynı karakterin merkezde olduğu sahneler arasında klasik bir kesme veya match cut yerine önceki sahnenin son planı ile yeni sahnenin ilk planı arasında birden fazla kez gidip gelinerek sahneler arasında ritmik bir geçiş yapılmıştır. Akay, aynı tekniği yine komedi unsurunun etkisini artırmak için Adem ve Haris (Alican Yücesoy) karakterlerinin sahneleri arasında yine kesme geçişle (Görsel 4-a) ve Adem, Mahdum ve Haris karakterlerinin sahneleri arasında da dikey silme (wipe) geçiş ile tekrarlar (Görsel 4-b). İlgili sahnelerde, karakterlerin arasındaki komik gerilim, kurgu teknikleriyle vurgulanır. Böylelikle yeni sahneye dinamik bir bağlantı kurulurken, izleyiciye "bir film izlediğini" hissettirir. Bu yaklaşımın, geleneksel anlatıyı kırarak seyirciyle film arasına mesafe koyan bilinçli bir tercih olarak öne çıktığı söylenebilir.



**Görsel 4. (a)** Adem ve Haris karakterlerinin sahneleri arasındaki geçişte plan akışı. (Akay, 2020, 01:06:25-01:06:34). **(b)** Adem, Haris ve Mahdum karakterlerinin sahneleri arasındaki geçişte plan akışı. (Akay, 2020, 00:45:47-00:46:03).

Akay, gerek komedi unsuru yaratmak gerekse geleneksel kalıplardan uzaklaşmak için sahneler arası geçişte silme tekniğini de efektif bir şekilde kullanmıştır. Bunun filmdeki en iyi örneklerinden biri müzayede sekansında Mahdum, Harun ve Faruk (Emre Kivılcım) karakterlerinin sahneleri arasındaki geçişte görülür (Görsel 5).



**Görsel 5.** 9 Kere Leyla filminde müzayede sekansında Mahdum ve Harun'un bulunduğu sahneden Faruk'un bulunduğu sahneye uygulanan silme (wipe) geçiş. (Akay, 2020, 00:21:46-00:22:00).

Yönetmen burada geleneksel bir paralel kurgu yapmak yerine paralel kurguyu silme geçişle daha işlevsel kılmıştır. Ancak farkı yaratan şey sadece silme geçiş değil, silme geçişi kısa bir an yarıda keserek bölünmüş ekran (split screen) oluşturmalarıdır. Bu kısa anda ekranda hem Mahdum ve Harun hem de Faruk görünür. Mahdum, Faruk'tan bahsederken o an beklenmedik bir şekilde Faruk'un nasıl bir durumun içinde olduğunu gösterilmesi, Mahdum'un söylediği ile gördüğümüz şey arasında bir ironi yaratır. Bu yönüyle geçişin, zamanlama üzerinden yaratılan bir komedi örneği olduğu söylenebilir. Bununla birlikte, geçişin yabancılaştırıcı etkisini vurgulamak da önemlidir. Burada silme geçiş, sahne değişimini belirginleştirerek izleyicinin biçimsel müdahaleye yönelik farkındalığını artırmaktadır. Sonrasında oluşan bölünmüş ekran, iki olayın birbiriyle çarpışmasını sağlayarak zamansal-mekansal bir kopukluk hissi yaratır.

Akay, geçmişe dönüş (flashback) sahnesine geçişte de yine geleneksel kullanımların dışında tercihler yapmıştır. Silme geçiş efektini hem geleneksel kullanımdan uzaklaşmak hem de var olan komedi unsurunun etkisini artırmak için kullanmıştır (Görsel 6). İlgili sahnede Adem, Harun ve Faruk tarafından kaçırılarak bir müzede bekleyen Mahdum'un karşısına getirilir. Ardından, Adem'in nasıl kaçırıldığını hatırladığı anlar flashback planlarıyla gösterilir ve bu geçiş silme efektiyle sağlanır. Flashback planlarının ardından, yine silme geçiş kullanılarak müzedeki Mahdum ve Adem'in bulunduğu ana zaman düzlemine geri dönülür.



**Görsel 6.** 9 Kere Leyla filminde silme (wipe) geçiş kullanılarak Adem'in müzedeki anından flashback sekansına, ardından yeniden ana zaman düzlemine dönen sahne geçişi. (Akay, 2020, 00:35:18-00:35:24).

Yönetmen burada flashback anlarını silme geçiş ile farklılaştırmıştır. Mahdum'un, yaptığı "daveti" kabul ettiği için teşekkür etmesi ardından Adem'in bunu aslında bir kaçırılma olarak hatırlaması ve bu hatırlamanın silme geçişle gösterilmesi beklenmedik bir mizah yaratır. Seyirci, Mahdum'un ciddi konuşması ile Adem'in hatırladığı olay arasındaki çelişkiyi silme geçiş sayesinde anında algılar. Silme geçiş, aynı zamanda sahneye yapay bir müdahale hissi kazandırmış, dolayısıyla izleyicinin sahneden kopmasına neden olan bir durum ortaya çıkarmıştır. Geleneksel anlatıda kesintisiz bir kurgu tercih edilirken, burada geçişin belirginliği, yönetmenin biçimsel müdahalesini izleyici açısından görünür kılmaktadır. Bu da yine Brechtçi yabancılaştırma efektiyle örtüşen bir anlatım tercihinin varlığını sorgulatmaktadır.

Akay'ın farklılık yaratan teknik tercihlerinden biri de sahneler arası geçişte ara görüntüler eklemesidir. Ara geçişlerde yine silme efektleriyle oluşturduğu bölünmüş ekranlarla, kurgudaki geleneksel doğal akışa da müdahale eder. Bu tekniklerin kullanıldığı sahnelerden biri, çift terapisti olan Nergis'in, ofisinde danışanlarıyla görüştüğü sahne ile Mahdum'un Adem'i kaçırarak müzede karşısına aldığı sahne arasındaki geçiştir (Görsel 7). Yönetmen bu geçişte sahneleri doğrudan birbirine bağlamak yerine, ara görüntüler ekleyerek anlatıyı parçalı bir yapıya büründürmeyi tercih etmiştir.



**Görsel 7.** 9 Kere Leyla filminde sahneler arası geçişte kullanılan ara görüntü örneği: (a) İlk olarak, Nergis'in ofis sahnesi gösterilir. (b) Ardından, dikey silme efekti ile giren görüntü çerçevesinin yarısını kaplar ve bir bölünmüş ekran oluşturulur. (c) Kısa bir süre sonra, ikinci bir dikey silme geçiş efektiyle giren görüntü ekranın diğer yarısını kaplar ve yeni bir bölünmüş ekran oluşturulur. (d,e,f) Bu aşamada, kesme geçişlerle ara görüntüler dönüşümlü olarak tüm çerçeveyi kaplar. (g) Yatay bir silme efekti ile müzedeki sahne görüntüsünün yarısı çerçeveyi böler. (h) Son olarak da görüntünün diğer yarısı silme efekti ile çerçeveyi doldurur ve Mahdum ile Adem'in müzedeki sahnesine geçilmiş olur. (Akay, 2020, 00:34:48-00:35:03).

Ara görüntülerde yer alan nesne, Nergis'in ofisindeki bir mumluk olmasına rağmen, mekanın içindeki bu nesne, mekanla bağlantısı kurulacak düzeyde bütünlüklü bir şekilde gösterilmemektedir. Bunun yerine, sadece ara görüntü olarak mumluğun detaylı yakın planlarla izleyiciye sunulması anlatıdan kopuk, soyut bir görsel unsur haline getirilmiştir. Geleneksel anlatıda sahne geçişlerinde kullanılan nesnelere, genellikle anlam üretmek veya mekansal bir devamlılık hissi yaratmak için tercih edilir. Ancak burada, mumluk anlatıya anlamlı bir katkı sağlamaktan çok, geçişin "gösteriş etkisi yaratan" bir öğesi haline gelmiştir. Bu tür geçişlerin film boyunca tekrarlanması durumu da göz ardı edilmemelidir. Bu durum, anlatıyı dramatik bir bütünlük içinde ilerletmekten uzaklaştırarak, sahnelere daha çok epizodik ve skeçvari bir yapı kazandırmaktadır. Yönetmen, sahneleri akıcı bir anlatı örgüsü içinde birleştirmek yerine, görsel müdahalelerle izleyiciyi anlatının yapaylığına dikkat kesilmeye zorlamaktadır. Bu da seyirciyi klasik anlatı sinemasının neden-sonuç ilişkisine dayalı mantığından çıkararak sahnelerin kendi içinde kopuk ve bağımsız hissedilmesine yol açmaktadır. Bu tercihler, bir yandan geleneksel izleyici için anlatıyı parçalayarak kesintili bir deneyim yaratırken, diğer yandan da filmin genel tonuna absürt bir komedi ve yabancılaştırıcı bir etki kazandırmaktadır. Bu noktada yine Bertolt Brecht'in "yabancılaştırma efekti" ile bağlantı kurmak mümkündür. Çünkü Akay, sahneler arası geçişleri doğal ve akıcı kılmak yerine, seyircinin geçişleri fark etmesini sağlayarak anlatıyı sürekli olarak kesintiye uğratmaktadır. Akay'ın bu biçimsel tercihi, izleyicinin sahneler arasında sezgisel bir bağ kurmasını engelleyerek, klasik anlatı yapısını bilinçli bir şekilde bozan bir anlatım stratejisine işaret etmektedir.

Akay sinemasına ilişkin mevcut literatürde Brecht estetiğiyle ilişkilendirilebilecek eğilimlerin öne çıktığı görülmektedir. Yönetmenin biçiminde Brecht estetiğinin en belirgin özelliği filmlerindeki epizodik yapıdır. Bu filmde de anlatının epizodlara bölündüğü izlenimini veren en açık gösterge yönetmenin anlatıya yaptığı eklemelerdir. Bu eklemelerin kurgu açısından önemi ise eklemelerin montaj sekans ile seyirciye sunulmasıdır. Bu bağlamda yönetmenin kurgu stratejisinde en çok öne çıkan tekniklerden birinin montaj sekanslar olduğu söylenebilir. Örneğin Adem'in her bayıldığında, onun hayal dünyasında, diğer kişilikleri ile sohbet eder gibi şarkı söyleyerek dans ettikleri planlar anlatıyı bölen bir montaj sekans oluşturmaktadır (Görsel 8).



**Görsel 8.** 9 Kere Leyla filminde Adem karakterinin rüya sahnelerindeki montaj sekanslardan planlar. (Akay, 2020, 00:23:17-00:25:57)

Bu montaj sekansı yönetmen film boyunca belirli aralıklarla (Adem'in ölü görünce bayıldığı anlarda) aynı grafiksel özelliklerle ama farklı içeriklerle tekrarlamaktadır. Bunun yanında yönetmen montaj sekans tekniğini Adem'in rüya sahnelerinin dışında da neredeyse her fırsatta kullanmaktadır. Örneğin, Adem-Nergis ve Adem-Leyla karakterleri arasındaki sevişme sahneleri, Leyla'nın ev işleri yaptığı ve kamusal alanda kadın dayanışmasını temsil etmekle ilgili faaliyetlerinin olduğu sahneler, müzedeki travers soygunu, Haris'in Mahdum'un adamları tarafından kaçırılması, Adem'in Leyla'yı üzerine saat düşürerek öldürme girişimi, Nergis ve Haris'in nişan sekansı, Adem'in Leyla'yı öldürmek için yaptığı son planlar (uçurtma, banyo, trafik kazası) ve sahneler arası geçişlerdeki (çoğu zaman müziğe eşlik eden, aksiyon devamlılığı açısından kopuk...) planlarda, filmdeki montaj sekans örneklerini görmek mümkündür.

Filmde Ezel Akay'ın tercih ettiği kurgu stratejileri, klasik ve modern anlatı biçimlerinin yanında postmodern sinemanın belirgin biçimsel niteliklerini de yansıtan özgün bir yapı sergiler. Film, anlatsal olarak parçalanmış, stilistik olarak heterojen ve birçok düzlemde özdüşünümsel özellikler barındıran bir yapıya sahiptir. Bu durum, onu postmodern anlatı bağlamında değerlendirmeye açık hale getirir. Filmin kurgu düzeni, geleneksel anlatının süreklilik ve tutarlılık ilkelerini bilinçli bir biçimde sekteye uğratar. Özellikle zaman ve mekan ilişkileri, klasik sinemadaki bütüncül ve lineer yapıdan sapmalar göstererek parçalı ve yer yer döngüsel bir anlatıya evrilir. Örneğin, Adem karakterinin bilinç kaybı sonrası mekanlar arasında geçişi, ritmik kesmelerle verilmekte ve bu geçişlerin yapaylığı, izleyiciye görsel olarak hissettirilmektedir. Flashback sahnelerinde kullanılan silme geçiş efektleri, klasik anlatının görünmezliği yerine, geçişin yapaylığına vurgu yapar; bu tercih, anlatının gerçekliğini bozan ve izleyicinin anlatının kurgusal doğasına dair farkındalığını artıran postmodern bir stratejiye işaret eder.

Buna paralel biçimde, filmde kullanılan kurgu teknikleri, biçimin görünürlüğünü artıracak şekilde yapılandırılmıştır. J-cut, L-cut ve match cut gibi geleneksel olarak görünmezliği sağlamak üzere kullanılan teknikler, filmde belirgin ve dikkat çekici bir şekilde yer almakta, böylece seyircide filmin biçimsel yapısına yönelik farkındalığı artırmaktadır. Bu özdüşünümsel yapı, postmodern anlatının kurmaca ile gerçeklik arasındaki sınırları bulanıklaştırma amacına hizmet eder. Aynı şekilde, epizodik yapı da filmin anlatsal bütünlüğünü zayıflatarak, klasik dramatik yapıdan sapsar ve parçalı bir anlatı deneyimi oluşturur. Adem'in baygınlık geçirdiği sahnelerle birlikte neredeyse filmin her yerinde karşılaşılan müzikli montaj sekanslar, bazen anlatıdan kopuk bazen de içerik bakımından tekrar eden bir biçimde sunulmakta, bu da filmin klasik yapısına dair süreklilik algısını bozmaktadır.

Filmde mizahi ve ironik öğeler kurgu yoluyla güçlendirilmiş, geçiş teknikleri yalnızca sahneler arası bağ kurmakla kalmayıp, sahnenin dramatik ya da komik etkisini artırma amacıyla da kullanılmıştır. Örneğin, flashback sahnelerinde uygulanan silme geçişlerin belirginliği ve zamanlama esprisi, klasik anlatının ciddiyetini parodileştirerek, seyircide hem gülme hem de yabancılaşma etkisi yaratır. Bu tür geçişlerin absürt mizahla iç içe kullanımı, filmin postmodern mizah anlayışını açıkça ortaya koyar. Diğer yandan, filmde rastlantısallığın

ve nedensellikten kopuk olay zincirinin baskın olması, postmodern anlatının neden-sonuç ilişkisini bilinçli olarak gevşetme eğilimiyle örtüşür. Adem'in Leyla'yı öldürme çabalarının sürekli başarısızlığa uğraması, olayların öngörülemez bir rastlantısallıkla şekillenmesi ve anlatının belirli bir amaca yönelmeksizin dağılması, anlatının kaotik yapısını beslemektedir.

Filmde gerçeklik katmanları arasında geçişkenlik de dikkat çekici bir başka özelliktir. Adem'in bilinçdışı sekanslarında görüldüğü üzere, karakterin zihinsel dünyası ile dış gerçeklik arasında kesin bir sınır çizilmemekte; gerçek, kurmaca ve hayal düzlemleri iç içe geçmektedir. Bu yapı, izleyicinin klasik anlatıda olduğu gibi lineer bir mantıkla anlam üretmesini zorlaştırmakta, onu aktif bir anlatı çözümleyicisine dönüştürmektedir. İzleyici, anlamı filmin sunduğu parçalar arasında kendisi kurmak zorunda bırakılmakta olup, bu da postmodern anlatının izleme pratiğini daha interaktif bir düzeye taşıyan yönlerinden biridir.

## Sonuç

Bu çalışma, Ezel Akay'ın *9 Kere Leyla* filminde uyguladığı kurgu stratejilerini klasik, modern ve postmodern anlatı normları çerçevesinde inceleyerek yönetmenin biçimsel tercihlerini anlamlandırmayı ve filmin Türk popüler sineması içindeki özgül konumunu tartışmayı hedeflemiştir. Film çözümlemesinden elde edilen bulgular, Akay'ın kurgu teknikleri bakımından geleneksel süreklilik anlayışından belirgin biçimde saptığını ve biçimin görünür hale geldiği bir kurgu düzeni oluşturduğunu göstermektedir. J-cut, L-cut, match cut, silme geçişler, ritmik kesmeler ve montaj sekanslar gibi tekniklerin görünmezliği sağlamak yerine, tam tersine, izleyicide farkındalık ve yabancılaşma etkisi yaratacak şekilde kullanılması, filmin kurgu anlayışında bilinçli bir estetik yönelime işaret etmektedir. Böylece kurgu, anlatıyı taşıyan teknik bir araç olmanın ötesine geçerek filmin anlam üretiminde doğrudan belirleyici bir işleve kavuşmaktadır.

Ancak *9 Kere Leyla*'yı yalnızca kullanılan tekniklerin çeşitliliği üzerinden değerlendirmek yeterli değildir. Bulgular, Akay'ın devamlılık kurgusunu bozarken biçimsel bir farklılık üretmekle yetinmediğini, aynı zamanda seyir deneyimini dönüştüren bir anlatım kurduğunu göstermektedir. Film, izleyiciyi klasik popüler sinemanın sunduğu akıcı ve kesintisiz izleme konumunda tutmak yerine, onu biçimsel müdahalelerin farkında olan, sahneler arasındaki bağı daha etkin biçimde kuran ve anlatının yapaylığı üzerine düşünmeye yönelen bir konuma yerleştirmektedir. Bu yönüyle söz konusu kurgu tercihleri, izleyicinin anlatıya bütünüyle kapılmasını engelleyen, ona mesafe kazandıran ve filmin absürt mizahını, ironisini ve parodik tonunu güçlendiren bir işleve sahiptir. Akay'ın devamlılık kurgusunu yapıbozumuna uğratması da bu nedenle, filmin dünyasını daha oyunbaz, özdüşünümsel ve eleştirel bir zeminde kurma çabası olarak okunabilir.

Film, bu noktada popüler sinema ile biçimsel deney arasında belirgin bir gerilim üretmektedir. *9 Kere Leyla*, anlatısı, karakter tipleri, mizahi tonu ve görsel estetiği bakımından popüler sinema ile ilişkilendirilebilecek unsurlar barındırmaktadır. Buna karşın, kurgu stratejisi bu unsurları görünmez bir süreklilik içinde bütünleştirmek yerine, anlatsal akışı kesintiye uğratan ve biçimi görünür kılan müdahalelerle işlemektedir. Bu durum, Akay'ın bir yandan popüler anlatının tanıdık unsurlarından yararlanırken, diğer yandan bu unsurları modern anlatının yabancılaştırıcı ve postmodern anlatının oyunbaz, parçalı yapısıyla dönüştürmeye çalıştığını göstermektedir. Bu çaba kimi anlarda anlatsal bütünlüğü zayıflatmakta, kimi anlarda ise klasik kurgu kalıplarını absürt mizah ve parodi aracılığıyla yeniden işleyen özgün bir anlatı estetiği üretmektedir.

Filmin Ezel Akay sineması içindeki yeri de bu bağlamda ayrıca önem taşımaktadır. Yönetmenin sinemasında biçimsel oyunbazlık ve klasik anlatı normlarını esneten müdahaleler önceki filmlerinde de izlenebilir. Yönetmenin bütün filmografisini karşılaştırmalı olarak incelemek bu çalışmanın kapsamı dışında olmakla birlikte, giriş bölümünde değinilen literatür ile bu çalışmanın bulguları birlikte düşünüldüğünde, *9 Kere Leyla*'da biçimsel müdahalenin özellikle kurgu stratejisi üzerinden belirginleştiği söylenebilir. Akay sinemasında çoğu zaman sanat yönetimi, mizansen ya da anlatı tonuyla hissedilen biçimsel müdahale, bu filmde daha belirgin biçimde kurgu düzleminde yoğunlaşmaktadır. Bu yönüyle *9 Kere Leyla*, yönetmenin sinemasal üslubunda kurgunun ayırt edici biçimde öne çıktığı bir örnek olarak değerlendirilebilir.

Sonuç olarak 9 *Kere Leyla*, klasik devamlılık kurgusunun görünmezlik ilkesini bozarak sadece farklı bir biçim denemesi ortaya koymamış, izleyicinin filmle kurduğu ilişkiyi, mizahın üretim biçimini ve anlatının işleyiş mantığını da dönüştüren bir estetik alan açmıştır. Bu nedenle film, Türk popüler sineması içinde modern ve postmodern anlatı olanaklarını popüler formun içine taşıyan, bu yolla hem özgünlük kazanan hem de seyirciyle kurduğu ilişkiyi bilinçli olarak zorlaştıran hibrit bir anlatı örneği olarak konumlandırılabilir.

#### Çıkar Çatışması Beyanı:

Makale yazarı herhangi bir çıkar çatışması olmadığını beyan etmiştir.

#### Kaynakça

- Adanır, O. (2008). *Simülasyon kuramı üzerine notlar ve söyleşiler*. Hayal Et Kitap.
- Akay, E. (Yönetmen). (2020). *9 Kere Leyla* [Film]. BKM.
- Aktulum, K. (2008). Parçalılık/süreksizlik/kopukluk. *Art-E Sanat Dergisi*, 1(1), 1-14. <https://dergipark.org.tr/tr/pub/sduarte/issue/20720/221483>
- Arslan, S. (2022). *Türkiye’de sinemanın tarihi: Başlangıcından günümüze* (R. Özçöllü, Çev.). Kronik Kitap.
- Asiltürk, C. T. (2008). *Sinemada diyalektik kurgu*. Beykent Üniversitesi Yayınları.
- Balcı, Ş. (2020). Derinlikten yüzeyselliğe: Postmodern film. *Kastamonu İletişim Araştırmaları Dergisi*, (4), 90-117. <https://dergipark.org.tr/tr/pub/kiad/issue/61063/906594>
- Bazin, A. (2011). *Sinema nedir?* (İ. Şener, Çev.). Doruk Yayınları.
- Bayraktaroğlu, A., & Uğur, U. (2011). Postmodern sinemada filmlerarasılık bağlamında pastiş ve parodi. *Art-E Sanat Dergisi*, 4(7), 1-20. <https://doi.org/10.21602/sgfsd.16422>
- Bordwell, D. (1974). *French impressionist cinema: Film culture, film theory, and film style* [Doktora tezi, University of Iowa]. Web Archive. <https://archive.org/details/dissertation-david-bordwell-dec-1974>
- Bordwell, D. (1985). *Narration in the fiction film*. The University of Wisconsin Press.
- Bordwell, D., Thompson, K., & Smith, J. (2017). *Film art: An introduction* (11. bs.). McGraw-Hill Education.
- Butler, A. M. (2011). *Film çalışmaları* (A. Toprak, Çev.). Kalkedon Yayınları. (Orijinal eser 2005 yılında yayımlanmıştır).
- Çağlar Öztürk, A. (2007). *Brecht estetiği ve Türk sinemasındaki örnekleri* (Tez No. 208896) [Doktora tezi, Marmara Üniversitesi]. YÖK Ulusal Tez Merkezi.
- Degli-Esposti, C. (1998). Introduction. C. Degli-Esposti (Ed.), *Postmodernism in the cinema* içinde (s. 3-18). Berghahn Books.
- Dizdar, F. (2019). *"Yedi Kocalı Hürmüz" tiyatro eseri ile sinema filmlerinin zaman ve göstergeler açısından karşılaştırılması* (Tez No. 552835) [Yüksek lisans tezi, İstanbul Kültür Üniversitesi]. YÖK Ulusal Tez Merkezi.
- Dmytryk, E. (1993). *Sinemada kurgu* (Z. Özden, Çev.). AFA Yayınları. (Orijinal eser 1984 yılında yayımlanmıştır).
- Doğan, Z. N. (2023). *Türkiye’de 2000’ler sinemasında taşraya dönüşün sosyopolitik ve kültürel söylem eksenleri* (Tez No. 830895) [Doktora tezi, Galatasaray Üniversitesi]. YÖK Ulusal Tez

Merkezi.

Duruel Erkiç, S. (2008). Toplumsal beğenideki değişimlerin temsili olarak sinema ve müzik: Ah Güzel İstanbul, Muhsin Bey ve Neredesin Firuze. *Galatasaray Üniversitesi İletişim Dergisi*, 8, 123-144. <http://iletisimdergisi.gsu.edu.tr/tr/pub/article/96505>

Eğilmez, D. B. (2016). Metinlerarasılık bağlamında temaşa, sinema, tarih: Hacivat Karagöz neden öldürüldü? *Monograf Edebiyat Eleştirisi Dergisi*, (6), 52-86. <https://www.academia.edu/27806580>

Eisenstein, S. (1977). Through theater to cinema (J. Leyda, Çev.). J. Leyda (Ed.), *Film form: Essays in film theory* içinde (s. 3-17). HBJ Book.

Favaro, A. (2019). Kayıp Otoban'ın izinde: David Lynch'in postmodern dünyası. *Akdeniz Üniversitesi İletişim Fakültesi Dergisi (AKİL)*, (31), 13-31. <https://doi.org/10.31123/akil.591312>

Flannery-Dailey, F. (2003). Robot heavens and robot dreams: Ultimate reality in A.I. and other recent films. *Journal of Religion & Film*, 7(2), Makale 7. <https://doi.org/10.32873/uno.dc.jrf.07.02.07>

Frierson, M. (2018). *Film and video editing theory: How editing creates meaning*. Routledge.

Gunning, T. (1981). Weaving a narrative: Style and economic background in Griffith's Biograph films. *Quarterly Review of Film Studies*, 6(1), 11-25. <https://doi.org/10.1080/10509208109361076>

Gunning, T. (1994). *D. W. Griffith and the origins of American narrative film: The early years at Biograph*. University of Illinois Press.

Hayward, S. (2012). *Sinemanın temel kavramları* (U. Kutay & M. Çavuş, Çev.). Es Yayınları.

İletişim Fakültesi İlef Film Atölyesi. (2014, 9 Kasım). *İlef - sinema ve yaratıcılık: Ezel Akay söyleşi* [Video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=0p3Uy0Z-PPo>

Jacobs, L. (1939). *The rise of the American film: A critical history*. Harcourt Brace and Company.

Jameson, F. (2018). *Postmodernizm ya da geç kapitalizmin kültürel mantığı* (C. Gönenç, Çev.). ALFA Basım Yayım. (Orijinal eser 1990 yılında yayımlanmıştır).

Karadoğan, A. (2005). Postmodern sinema mı film mi? *İletişim: Araştırmaları Dergisi*, 3(1), 133-160. <https://www.academia.edu/10942482>

Karadoğan, A. (2010). Sanat sineması: Tartışmalar ve eğilimler. A. Karadoğan (Ed.), *Sanat sineması üzerine: Yaklaşımlar ve tartışmalar* içinde (s. 1-20). De Ki Basım Yayım.

Kaya, Z. (2011). *Sinemada postmodern arayışlar: Ucuz Roman (Pulp Fiction) ve Kayıp Otoban (Lost Highway) örnekleriyle* (Tez No. 304171) [Yüksek lisans tezi, Atatürk Üniversitesi]. YÖK Ulusal Tez Merkezi.

Kiss, M. (2024). Complex film narratives: Diegetic fictionalization in Christopher Nolan's fantastical puzzle film cycle. P. Taberham & C. Iricinschi (Ed.), *Introduction to screen narratives: Perspectives on story production and comprehension* içinde (s. 71-91). Routledge. <https://doi.org/10.4324/9781003197911-7>

Kule, S. (2024). *Hollywood ve Türk sinemasında oryantalist söylem bağlamında İstanbul imgesi* (Tez No. 848416) [Doktora tezi, Yıldız Teknik Üniversitesi]. YÖK Ulusal Tez Merkezi.

Melies, G., & Liebman, S. (1984). Cinematographic views. *October*, 29, 23-34. <https://doi.org/10.2307/778305>

Monaco, J. (2002). *Bir film nasıl okunur?: Sinema dili, tarihi ve kuramı* (E. Yılmaz, Çev.). Oğlak

Yayıncılık. (Orijinal eser 1977 yılında yayımlanmıştır).

Musser, C. (1979). The early cinema of Edwin Porter. *Cinema Journal*, 19(1), 1–38. <https://doi.org/10.2307/1225418>

Neupert, R. (2007). *A history of the French New Wave cinema* (2. bs.). The University of Wisconsin Press.

NeyselNe. (2020, 1 Aralık). *Loş sohbet - Ezel Akay* [Video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=qfrh4ayx48w&t=363s>

Nişancı, İ. (2018). *Teoride ve pratikte sinemada kurgu*. Doruk Yayıncılık.

Orr, J. (1997). *Sinema ve modernlik* (A. Bahçıvan, Çev.). Ark Yayınları. (Orijinal eser 1993 yılında yayımlanmıştır).

Öztürk, A. (2019). Sinema filmlerinde postmodern anlatı: “Ucuz Roman” (Pulp Fiction). M. Günay & Ö. Aydoğmuş Ördem (Ed.), *Sosyal bilimler araştırmaları II* içinde (s. 9-33). Akademisyen Kitabevi.

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

Parlayandemir, G. (2016). Popüler filmlerle karşıt kültür üretmek: Türk sinemasında müzikal filmler ve muhalif bir anlatıcı olarak ‘Ezop’. G. Parlayandemir & Y. D. Birincioğlu (Ed.), *Tür(k) sinemasında auteurs: 2000 sonrası Türk sinemasında türler ve yönetmenler* içinde (s. 127-177). Kriter Yayınevi.

Pearson, R. (2008). Sinemanın ilk dönemi. (A. Fethi, Çev.). G. Nowell-Smith (Ed.), *Dünya sinema tarihi* içinde (s. 30-41). Kabalıcı Yayınevi. (Orijinal eser 1996 yılında yayımlanmıştır).

Sancar, M. K. (2023). *Popüler Türk sinemasının ideolojik dönüşümü*. Nobel.

Sikov, E. (2011). *Film studies: An introduction*. Columbia University Press.

Speidel, S. (2012). Film form and narrative. J. Nelmes (Ed.), *Introduction to film studies* (5. bs.) içinde (s. 79-112). Taylor & Francis Ltd.

Stam, R. (2014). *Sinema teorisine giriş* (S. Salman & Ç. Asatekin, Çev.). Ayrıntı Yayınları. (Orijinal eser 2000 yılında yayımlanmıştır).

Suner, A. (2006). *Hayalet ev: Yeni Türk sinemasında aidiyet, kimlik ve bellek*. Metis Yayınları.

Şahin, A. (2023). Sinemada son dönem yenileşme söylemi "postmodern sinema". *Ordu Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Sosyal Bilimler Araştırmaları Dergisi*, 13(1), 663-676. <https://doi.org/10.48146/odusobiad.1141476>

Thompson, K., & Bordwell, D. (2019). *Film history: An introduction* (4. bs.). McGraw-Hill Education.

Uğur, U., & Yücel, A. (2022). Postmodernizm ve sinema. Y. Küçükalkan (Ed.), *Dijital çağda sinema ve televizyon* içinde (s. 69-88). Paradigma Akademi Yayınları.

Yavaş, T. (2024). *Postmodern çağın sinemasında Türkiye’de auteur kavramını yeniden değerlendirmek: Cem Yılmaz sineması* (Tez No. 848978) [Yüksek lisans tezi, İstanbul Aydın Üniversitesi]. YÖK Ulusal Tez Merkezi.

Yıldırım, C. (2019). *Film kurgusu: Tarihi, kuramı ve tekniği*. Urzeni Yayınevi.