

**ANLATI VE BİÇİM İLİŞKİSİNE NEOFORMALİST BİR YAKLAŞIM:  
YAZI-TURA ÖRNEĞİ**

Y. Gürhan Topçu\*

**Özet**

Bu çalışmanın amacı sinemada anlatıya farklı bir yaklaşım örneği olarak neoformalizmi tanımlamak ve Türk sinemasında son yıllarda özellikle biçimsel olarak ortaya çıkan en ayırksı filmlerden olan *Yazı-Tura*'da anlatı ve biçim ilişkisini neoformalist yaklaşımla incelemektir. Bu kapsamda öncelikle neoformalist yaklaşım tanımlanmış, daha sonra *Yazı-Tura* filmi bu yaklaşımla çözümlenmiştir. Çözümleme sonucunda anlatının oluşumunda *syuzhet*'in *fabula*'yı oluştururken biçimi nasıl yönlendirdiği ortaya konmuştur.

**Anahtar Kelimeler:** Sinema, Anlatı, Neoformalizm, *Yazı-Tura*

**NEOFORMALIST APPROACH TO NARRATION AND STYLE RELATION  
A CASE STUDY: YAZI-TURA**

**Abstract**

This paper aims to define neoformalism, a narrational and formal approach to film analysis and to analyze dynamics of narration and style relations by neoformalist approach in *Yazı-Tura*, the most exceptional film of Turkish cinema in formal terms. In this context, first neoformalism is defined and then *Yazı-Tura* is analyzed by this approach. As a conclusion it is exposed that how *syuzhet* interacts with style in the construction of *fabula* in *Yazı-Tura*.

**Key Words:** Film, Narration, Neoformalism, *Yazı-Tura*

---

\* Yrd. Doç. Dr. Erciyes Üniversitesi İletişim Fakültesi

## Giriş

Anlatı, gündelik yaşamımızda sürekli karşılaştığımız bir olgudur. İnsanların yaşamında önemli bir yeri olan roman, film, haber, öykü, fıkra, masal, reklam gibi metinlerin hepsi birer anlatıdır. Her mecra anlatıyı kendine özgü araç ve yöntemlerle oluşturur. Görsel bir sanat olan sinema da bir anlatı oluştururken kamera, aydınlatma, oyunculuk, kurgu gibi kendine özgü araçları kullanır. Sinema tarihi boyunca anlatıyı oluşturma yöntemleri açısından farklı eğilimler ortaya çıkmıştır. Bunlardan en yaygın olanı geleneksel anlatıdır. Bu tarz anlatıda sinema temelleri binlerce yıl öncesine dayanan tragedya ve edebiyattan yararlanır. Hedefe ulaşmaya çalışan kahraman, yoluna çıkan engeller ve bu engellerin aşılması hedefe ulaşılması sinemadan çok önce ortaya çıkmış anlatı özellikleridir. Sinema bunu, temellerini Amerikalı yönetmen David W. Griffith'in attığı kendine özgü araçlarla anlatır. Temeli seyircinin özdeşleşmesine dayanan bu tarz anlatı devamlılık kurgusu, varlığını gizleyen kamera, doğal aydınlatma gibi araçlarla kendini gizleyerek seyircinin bir film izlediğini unutmamasını sağlar. Böylece anlatının içine giren seyirci karakterlerle ve olaylarla özdeşleşerek bir film izlediğini unuttur ve filmin doğrularını paylaşır. Türk sineması da yaklaşık 90 yıllık tarihi boyunca geleneksel yöntemlerden uzaklaşmamayı yeğlemiş, mümkün olduğunca seyirci odaklı, geleneksel biçimlerle öykülerini anlatmıştır. Bugün dahi Türk sinemasında anlatısal ve biçimsel olarak aykırı filmlerin sayısı son derece azdır.

Yönetmenliğini Uğur Yücel'in yaptığı 2005 yapımı *Yazı-Tura* bu açıdan Türk sinemasında son derece ayrıksı bir yerde durur. Biçimsel olarak Danimarkalı yönetmen Lars Von Trier'nin başlattığı Dogma 95 akımı filmlerini andıran *Yazı-Tura* elde taşınan kamera kullanımı, sıçramalı kurgusu ile sinemanın geleneksel biçimsel yapısını ihlal eder. Biçimin anlatıyı oluşturmada büyük önem taşıdığı düşünülürse *Yazı-Tura*'da biçim-anlatı

ilişkinini incelemek ve bu ilişkinin dinamiklerini, prensiplerini ortaya çıkarmak filmi daha iyi anlamlandırmamızı sağlayacaktır. Bu ilişki ve prensipleri ortaya çıkarmak için de David Bordwell ve Kristin Thompson'ın Rus Biçimcilerin anlatı çözümlemeleri çalışmalarından yola çıkarak yarattıkları neoformalizm yaklaşımı kullanılacaktır. Bu çalışmada öncelikle neoformalist yaklaşım tanımlanacak, ardından da *Yazı-Tura*'da anlatının nitelikleri ve farklı kullanılan biçimin anlatıyı nasıl yönlendirdiği neoformalist açıdan incelenecektir.

## 1. Sinema Anlatısına Neoformalist Yaklaşım

Anlatı konusunda çalışan kuramcılar, anlatı kavramını açıklayabilmek amacıyla ortak noktaları olan tanımlar geliştirmişlerdir. Richardson, anlatıyı, insanların deneyimlerini zamansal olarak anlamlı bölümler halinde organize ettikleri bir sonuç çıkarma ve temsil tarzı olarak tanımlar. Böylelikle insanlar dünyayı anlatısal olarak algılar ve anlatısal olarak aktarırlar (aktaran Berger, 1997, 10). Kıran ve Kıran (2000, 53) ise, anlatıyı kısa ve öz olarak, bir olayın yeniden sunumu olarak tanımlarlar. Ancak Mutlu (1995, 41-42), anlatının birbiriyle mantıksal bağlantısı olan iki ya da daha fazla olayın nakledilmesi olduğunu söyler. Özön (2000, 55) ise anlatı konusunda yazılı metinle görsel metni ayırır. Özön'e göre yazılı metinde anlatı, dil aracılığı ile oluşturulan sözcenin somutlaşmış biçimiyken, görsel bağlamda, belirli bir kavram, düşünce ya da duygunun görsel ve işitsel yollarla ortaya konmasıdır. Bütün bu tanımlara genel olarak bakıldığında, anlatının, zamansal, uzamsal ve mantıksal bağlantısı olan olayların yeniden aktarılması olarak tanımlanabileceğini görürüz. Anlatıların bilimsel açıdan incelenmesi, özellikle yapısalcılıkla birlikte yaygınlaşmıştır. Yapısalcılık, anlatıların nasıl yaratıldığına ve yaratılan anlatıların insanlarca nasıl kavrandığına odaklanır. Anlatı analizinin

yöntem ve teknikleri, Tomaşevski, Şklovski, Propp gibi Rus Biçimciliğinin ve Barthes gibi Fransız Yapısalcılığının önemli isimleri tarafından geliştirilmiştir. Neoformalizm de temelde Rus biçimcilerin çalışmalarının sinemaya uyarlanmasıyla oluşmuştur.

Neoformalizm, ilhamını Bordwell'in bitmiş yapıtı temel alan tarihsel yaklaşım (*historical poetics*) düşüncesinden alır. Bu yaklaşım, edebiyat, sinema gibi sanatsal ve anlatsal araçlarda bir yapısal sürecin sonucu olarak bitmiş yapıtı inceler, yapıtın oluşturulma, yaratılma prensiplerini araştırır. Bordwell, "Historical Poetics of Cinema" makalesinde, bu yaklaşımın sinemada iki soruya cevap aradığını söyler: 1) Filmlerin yapılandırıldığı ve belirli etkiler yarattığı prensipler nelerdir? 2) Bu prensipler, hangi koşullarda, neden ve nasıl ortaya çıkar? (1987, 371). Bu yaklaşım, analizciye sanat yapıtlarının sahip olduğu araçların karşılıklı ilişkisi hakkında kategoriler sağlar. Normlar ve kurallar da bu yaklaşım açısından önemli kavramlardır (Bordwell, 1987, 372-373).

Neoformalizm de bu yaklaşımdan doğmuştur. Rus Biçimciliği, Prag Dilbilim Okulu gibi oluşumlara ve Todorov, Genette gibi kuramcılara dayanan neoformalizm, Bordwell'in bitmiş yapıtı temel alan yaklaşımının, izleyiciye yönelik bilişsel kuramlarla birleşmesiyle ortaya çıkmıştır. Bordwell (1987, 379), neoformalizmin, bir dizi varsayım, bir açı, anlamaya yönelik bir yaklaşım olduğunu vurgularken, Kristin Thompson da neoformalizmi tek yaklaşım, çok yöntem olarak tanımlar. Neoformalizm sadece bir yöntem değil, sanat yapıtlarının nasıl yapılandırıldığı ve izleyici tepkisine bağlı olarak nasıl çalıştıklarına dair bir dizi varsayım öneren bir yaklaşımdır (1988, 6).

Thompson, neoformalizmin, yukarıdan aşağı (top-down) süreçlerle çalışan, sanat yapıtına önceden yapılmış büyük ana varsayımlarla yaklaşan Marksist ya da psikanalitik film kuramının tersine, aşağıdan yukarı bir süreçle çalıştığını, belirli bir grup filme ilgili bir soru sorulması ve uygun biçimde cevaplanması şeklinde işlediğini vurgular. Thompson yukarıdan aşağı yaklaşımların peşin hükümlü sonuçlara yol

açtığını ifade eder (1988, 4). "Neoformalist yaklaşım ise estetik alanı ve onun dünyayla bağlantısını açıklamaya çalışan yalın bir yaklaşımdır. Dünyayı açıklamaya çalışmaz" (Thompson, 1988, 9). Neoformalizmin film analizlerinde nasıl kullanılacağını anlamak için bazı temel kavramların açıklanması gerekir.

### 1.1. Neoformalizmin Temel Kavramları

Neoformalizme göre izleyici sanat yapıtına aktif şekilde katılır. İzleyici sanat yapıtındaki ipuçlarından ve önceki sanatsal ve günlük yaşam deneyimlerinden yola çıkarak yapıtı algılar. İzleyicinin birlikte çalışan algı, duygu ve biliş düzeyleriyle donandığını belirten Thompson'a göre izleyicinin bu donanımı, sanat yapıtının zihinsel süreçlerimizi, Rus biçimcilerin farklılaştırma (*defamiliarization*) dediği estetik bir oyunla yapılandırmasını ve izleyicinin bu yapıtı algılayıp çözümlemesini sağlar. Sanat yapıtı tarafından farklılaştırılan her şey, yeni bağlamlarında yabancı göründükleri için gerçekte olduklarından farklı algılanır (1988, 10). Thompson, bu konuda Şklovski'nin görüşlerinden yararlanır. Şklovski, gündelik algının otomatikleşmiş olduğunu, alışkanlıkla aslında hiçbir şeye derinlemesine bakmadığımızı, sanatın, yaşamı duyumsamamız ve şeyleri hissetmemiz için var olduğunu söyler.

Sanatın amacı, nesne duygusunu, görünen şey olarak vermektir, tanınan, bilinen olarak değil; sanatın tekniği nesnelere farklılaştırma, biçimi anlaşılmasız kılma, algılamanın güçlüğünü ve süresini artırma tekniğidir. Sanatta algılama edimi, kendi başına bir erektir ve uzatılması gerekir (1995, 72).

Sanat, gündelik yaşamın, ideolojinin, diğer sanat yapıtlarının alışıldık algılarını, bu kaynaklardan materyali alıp dönüştürerek farklılaştırır. Ancak sanat yapıtı aynı yöntemi sürekli kullanırsa farklılaşma azalır, aşinalık başlar. Sanatsal yaklaşım otomatikleşir. Farklılaşma, neoformalist

terminolojide sanatın temel amacını yansıtır. (Thompson, 1988, 11). Thompson, otomatikleşmenin sanat yapıtını sıradanlaştırdığını vurgularken örnek olarak B sınıfı kovboy (*western*) filmlerini verir. Bu tür sıradan filmler, klasik Hollywood'un tür kalıplarını tekrarlar, farklılaşma yaratmaya çalışmazlar. Aslında bütün sanat yapıtları gerçekliği farklılaştırır. En geleneksel çalışmada bile olaylar, gerçekte olduklarından farklı sıralanır. Neoformalizme göre en orijinal ve değerli yapıtlar, gerçekliği ve önceki yapıtların uzlaşımlarını en güçlü şekilde farklılaştıranlardır (1988, 11).

Neoformalizm için önemli kavramlardan birisi de araçtır. Araç, sanat yapıtında kullanılan kamera hareketi, diyalog, kostüm, tema gibi unsur ve yapılarıdır. Bordwell, neoformalizm için sinemanın tüm araçlarının ve bu araçların biçimsel organizasyonunun, farklılaştırma yaratmak ve sinemasal sistemi inşa etmek için eşit öneme sahip olduğunu vurgular (1987, 374). Araçların sadece anlamı ifade etmek için değil, farklılaştırma yaratmak için de kullanıldığını belirten Thompson, bu araçların işlev ve güdüleme (*motivation*) kavramlarını kullanarak analiz edilebileceğini vurgular (1988, 15).

Neoformalizm, işlev ve güdüleme kavramları konusunda, Tinyanov'un edebi eserdeki işlevlerin tanımından yararlanır. Tinyanov, işlevi, yapıtındaki bir öğenin diğer öğelerle ve dizgenin bütünüyle karşılıklı ilişkisi olarak tanımlar. İşlev, yapıtın özelliklerini anlamak için çok önemlidir. Aynı aracı birçok yapıt kullanabilir, ama aracın işlevi her yapıtta farklı olabilir. Bir dizgedeki öğeleri ayırıp, işlevi dikkate almadan başka dizgelerdeki öğelerle karşılaştırmak hatalı sonuçlara yol açar (1995, 106-107). Thompson da sinemadaki bir aracın, her filmde sabit işlevi olduğunu düşünmenin hatalı sonuçlara yol açabildiğini vurgular. Örneğin çubuklu gölgeler her filmde karakterin hapsolmuşlüğü göstermez. Alt açıdaki kamera mutlaka karakterin gücünü vurgulamaz. Yapıtın

bağlamına göre her araç farklı işlevlere sahiptir. Analizcinin görevi, aracın bağlama göre işlevini bulmaktır. Araçlar otomatikleştiğinde, sanatçı daha farklılaştırıcı yeni araçlar bulmalıdır (1988, 15).

Araçlar yapıtındaki işlevleri çalıştırırken, yapıt da aracın varlığı için bazı nedenler sağlamalıdır. Yapıtın herhangi bir araç için sağladığı nedene güdüleme (*motivation*) denir. Güdülemenin, yapıtın araçları ve izleyici aktivitesi arasında bir etkileşim aracı olduğunu vurgulayan Thompson ve Bordwell, dört tip güdüleme tanımlarlar: Kompozisyonel, gerçekçi, metiniçi ve sanatsal güdüleme. Kompozisyonel güdüleme, anlatı nedenselliğini, zamanı ve uzamı kurmak için gerekli herhangi bir aracın varlık nedenini sağlar. Genellikle kompozisyonel güdüleme, filmdeki gerçekçiliğin önüne geçer ama izleyici öykünün ilerlemesi için buna göz yumar. Gerçekçi güdüleme, aracın varlık nedeni için izleyiciyi gerçek dünyaya yönlendirir. Metiniçi güdülemede ise benzer yapıtların uzlaşımlarına başvurulur. Yapıt kendi koşulları içinde uygun şekilde güdülenmeyen bir araç sunduğunda, izleyici geçmiş deneyimleriyle bu aracı güdüleyebilir. Sinemada metiniçi güdüleme, tür filmleri, star kimliği ve diğer sanat biçimlerinin benzer uzlaşımları hakkındaki bilgimize bağlıdır. Kovboy filmlerindeki düello sahneleri gerçekçi olmasalar da, izleyici bu tür filmlerde bunun bir ritüel olduğunu bilir. Ya da John Wayne'i görünce 'iyi' kahramanın o olduğunu anlar. Sanatsal güdüleme ise tanımlanması en zor türdür. Çünkü sanat yapıtındaki her araç sanatsal bir güdülemeye sahiptir. Çoğunlukla filmlerde kompozisyonel, gerçekçi ve metiniçi güdülemeler ön plana çıkar. Sanatsal güdüleme çok fazla göze çarpmaz. Diğer taraftan sanatsal güdüleme, diğer üç tür güdüleme geri plana çekildiğinde ön plana çıkabilir. Soyut resim, deneysel film gibi estetik tarzlarda sanatsal güdüleme ön plandadır. Bazı anlatı filmlerinde de sanatsal güdüleme, ön plana çıkarak anlatsal işlevler kadar izleyicinin dikkatini çeker.

Uygulamada bu üç güdüleme türü aynı sahnede birlikte bulunabilir. Örneğin, Marlene Dietrich bir kabarede şarkı söylediğinde izleyici, sahneyi kompozisyonal olarak (erkek burada tanışacak), gerçekçi olarak (bir kabare şarkıcısını oynuyor) ve metiniçi olarak (Marlene her filminde şarkı söyler) güdüler. Bazen bunlar arasında eşitsizlikler olabilir, örneğin gerçekçilik bir müzikalde ihmal edilebilir. Geleneksel anlatı sinemasında genellikle izleyiciden kompozisyonal ve metiniçi güdülemeyi kullanması beklenir. Gerçekçi güdüleme daha çok tamamlayıcıdır. Sanatsal güdüleme diğerlerinden uzak kalır ve diğerleri işlemediğinde başvurulur (Bordwell, 1985, 35-36; Thompson, 1988, 16-20).

Film izleme sürecine odaklanan neoformalist yaklaşım için önemli bir kavram da şemalardır. Film izleme sürecinde izleme, hatırlama ve sonuç çıkarma anahtar kavramlardır. İzleme sürecinde seyirci filmin kendisine ilettiği bilgileri düzenler, hipotezler üretir ve sonuçlar çıkarır. Bunları yaparken de şemalardan yararlanır. Öykünün anlaşılmasında şemalar önemli bir rol oynar (Bordwell, 1985, 30-31).

Şemalar algılama sürecinde önemli bir yere sahiptir. Bordwell'e (1985, 32-34) göre görmek pasif bir şekilde dürtüleri almak değildir. Görme, hızlı bir hesaplama, değişik amaç, beklenti ve varsayımları kapsayan yapısal bir faaliyettir. Çevremizdeki objeleri görür, şemalara göre değerlendirir. Benzer bir süreç, sanat yapıtlarını algılamak de yaşanır. Sanat yapıtı tamamlanmamıştır ve bakan kişinin katılımını gerektirir. İzleyici film izlerken de şemaları kullanır. İnsanlar öyküyü takip ederken çeşitli işlemler yaparlar. Bir bilgi eksikliğinde yerine sonuçlar çıkarır, tahminlerde bulunurlar. Olaylar sıralı değilse sıraya koyarlar. Olaylar arasında mantık bağlantıları ararlar. İzleyici filme öyküyü kurmak ve önceki şemalarını işletmek için hazırlıklı gelir. Bir öyküyü anlamak öncelikle öykünün tutarlılığına bağlıdır. Karakter ilişkilerinin, olay akışının bu

tutarlılığına uygun olup olmadığını test eden izleyici, filmi izlerken filmsel bütünlüğü yakalamaya çalışır. Filmin öyküsünün nerede, ne zaman ve nasıl geliştiğini takip ederken olaylar, zaman, mekan ve neden-sonuç ilişkileri hakkında şemalara başvurur. Thompson (1988, 30) da şemaları zihinsel şablonlar olarak tanımlar. Şemalar zamanla değişebilir. 1940'ların izleyicilerinin şemalarıyla günümüz izleyicisinin şemaları farklıdır. Şemalar anlatsal ve biçimsel olabilir. Uzun çekimi genellikle bir yakın çekimin izlediği, müziğin birdenbire kesilmek yerine *fade* olduğu izleyici tarafından bilinen biçimsel özelliklerdir. Ana akım sinemanın biçimsel tek düzeliği, izleyicinin biçimsel şemasının otomatik olarak çalışan bir yukarıdan-aşağıya süreç olmasını sağlar (Bordwell, 1985, 36-37).

Özetlemek gerekirse neoformalizm izleyicinin filmi izlemeye donanımlı bir şekilde geldiğini, filmi izlerken anlatı olaylarını tanımlayan, onları zaman, uzam ve nedensellik kurallarıyla birleştiren bir anlatı şemasını kullandığını belirtir. Uygulamada bütün süreç, anlatının kendisi, izleyicinin algısal-bilişsel donanımı, algı koşulları ve önceki deneyimlerine bağlı olarak işler. İzleyici, filmi anlama çabasında başarısız da olabilir. Bordwell (1985, 39) yanlış şema uygulamasının bu durumu yaratan etkenlerden biri olduğunu vurgular. Şema seçiminin hatalı olması, anlatı normlarına uygun bilginin olmamasından kaynaklanabilir. Örneğin 60'ların sanat filmleri için şeması olamayan birisi Fellini'nin 8,5 filmini anlayamaz. Neoformalist anlatının içyapısının işleyişinde üç kavram ön plana çıkar. Bunlar *fabula*, *syuzhet* ve biçimdir ve bunların birbirleriyle etkileşimi anlatının oluşum sürecinde hayati öneme sahiptir.

## 1.2. *Syuzhet*, *Fabula*, ve Biçim İlişkileri

Genel olarak yapısalcı yaklaşımlar, anlatının iki bölümden oluştuğunu vurgularlar; öykü ve söylem. Chatman (1983, 19), öykünün olaylar zinciri, karakterler ve olayın geçtiği çevreden,

söylemin ise içeriğin iletiildiği araçlardan oluştuğunu ifade eder. Basitçe ifade etmek gerekirse öykü, anlatıda neyin anlatıldığı, söylemse nasıl anlatıldığıdır. Aristoteles'den bu yana yapılan bu ayrımı Rus Biçimcileri de devam ettirmişlerdir. Rus Biçimciler, öykü ve söylemi *fabula* ve *syuzhet* olarak adlandıırırlar. Neoformalist yaklaşımda da bu terimler kullanılır. <sup>1</sup> Tomaşevski (1995, 229), *fabula*'yı, yapıtta bize iletilen, birbirine bağılı olaylar bütünü olarak tanımlar. Olaylar *fabula*'da yapıt içindeki sıralamadan farklı olarak neden-sonuç zinciri içinde kronolojik doğa sıralarında yer alırlar. Bordwell (1985, 49), *fabula*'yı izleyicinin anlatı tarafından verilen ipuçlarından yola çıkarak yarattığı imgesel yapı olarak tanımlar. Seyircinin *fabula*'yı bir araya getirmesi için öykünün süregelen aksiyonunu takip edip, geçmiş olaylar hakkında varsayımlar oluşturup test etmesi gerekir. *Fabula*, seyircinin tahmin ve sonuçlar aracılığı ile yarattığı bir kalıptır. Anlatının diğere parçası *syuzhet* ise filmdeki *fabula*'nın belirli kurallar ve yapılar çerçevesinde düzenlenip sunulmasıdır. Bu yapı ve kurallar içinde *syuzhet*, sinemasal araçların sistematik kullanımı olan biçimle ilişkiye girerek *fabula*'yı oluşturur. Kısacası *syuzhet*, *fabula*'yı oluşturan temel anlatısal tekniklerin bütünüdür. Bordwell (1985, 50) bir filmde *syuzhet* ve biçimin birlikte var olduklarını çünkü sürecin farklı yönlerinde işlediklerini vurgular. *Syuzhet* filme dramatik bir süreç olarak bakar, biçim ise teknik olarak.

Seyirci şema ve varsayımlar oluştururken nedensellik, uzam ve zaman konusunda *syuzhet*'in ipuçlarından yararlanır. *Syuzhet*'in verdiği nedensellik bilgisi seyirciyi yönlendirir. Genellikle her *syuzhet*

<sup>1</sup> Genel olarak öykü ve olay örgüsü terimleri kullanılmasına rağmen Thompson bu terimlerin biçimci olmayan eleştirilenlerin de kullanımının yükünü taşıdığı *fabula* ve *syuzhet*'in ise sadece Rus Biçimciliğine referans verdiğini, o nedenle neoformalist yaklaşımda da *fabula* ve *syuzhet* terimlerinin kullanıldığını söyler (1988, 38). Bu nedenle bu çalışmada da *fabula* ve *syuzhet* terimleri kullanılacaktır.

*fabula*'nın oluşumunu geciktirmeye çalışır. *Syuzhet*, bir *fabula*'yı kolaylıkla üretmemizi sağlamak yerine, belirli noktalarda beklenti, merak ve kuşku uyandırarak *fabula*'yı belirli bir yolla üretmemizi sağlar (Bordwell, 1985, 52). Ancak bazı anlatılarda *syuzhet*, *fabula*'yı kurmamızı engelleyen unsurlar da barındırabilir. Bu noktada Şklovski'nin farklılaştırma yoluyla estetik algının geciktirilmesi gerektiği düşüncesinin sinemadaki yansıması görülür; biçimin zorlaştırılması. Sanat yapıtının farklılaşmasına yönelik çabalar, biçimin zorlaştırılmasını gerektirir. Özellikle çağdaş anlatılı filmler biçimi zorlaştırarak izleyiciyi daha fazla bilişsel faaliyete teşvik ederler. Angelopoulos'un *To Vlemma Tou Odyssea* (*Ulis'in Bakışı*, 1995) filminde Manakis kardeşlerin çektiği ilk filmi arayan sinemacının annesini, sevgilisini ve arayışında kendisine yardım eden kadını aynı aktristin oynaması biçimin zorlaştırılmasına bir örnektir. Burada *syuzhet*, biçimle işbirliği yaparak izleyicinin *fabula*'yı oluşturmasını zorlaştırmıştır. Geleneksel anlatı sinemasında da, zorlaştırılmış biçim, genellikle merak unsurunu arttırmak için geciktirme yaratmayı amaçlar.

Böylece *syuzhet*'in filmin dramaturjisini, öykü bilgisini anlayıp birleştirmemizi sağlayan düzenlenmiş ipuçları dizisi olduğu sonucu çıkabilir. Film biçimi ise *syuzhet*'in bu amacına hizmet eden görevleri yerine getirir. Bordwell (1985, 52), bir filmde *syuzhet*'in amacına göre farklı biçimsel teknikler kullandığını vurgular. Örneğin aynı anda gelişen iki olay için paralel kurgu ya da bölünmüş ekran gibi farklı biçimsel özellikler kullanılabilir. İzleyici biçimsel araçları da kompozisyonsal, gerçekçi ya da metinici bir şekilde güdülemeye çalışır.

*Fabula*, *syuzhet* ve biçim ilişkisinden yola çıkan Bordwell, bir filmde anlatıyı, filmin *syuzhet* ve biçiminin izleyiciyi *fabula*'yı kurması için sevk etmek ve ipucu vermek için karşılıklı etkileşmesi olarak tanımlar. Anlatının gerçekleşmesi için *syuzhet*'in *fabula* bilgisini düzenlemesi

yetmez, anlatıda biçimsel süreçlerin de devreye girmesi gerekir. Bordwell, anlatıya sadece *fabula-syuzhet* olarak bakmanın, filmsele metnin izleyiciyi nasıl yönlendirdiğini gözden kaçırmamıza neden olduğunu belirtir. İzleyici biçimsel şemaya da sahiptir ve bu anlatının sunum sürecini etkiler. Anlatı, biçimsel faaliyetlerle *syuzhet*'in anlatı bilgisini aktarması arasındaki dinamik bir etkileşimdir (1985, 53). Anlatı oluşumunda *syuzhet*'in *fabula*'yı oluştururken yararlandığı yöntemler de önemli bir yere sahiptir. Özellikle seyirciye iletilen bilgiyle ilgili kategoriler bu yöntemlerin alanına girer. Bunlar bilgisellik ve iletişimsellik.

### 1.3. Bilgisellik, İletişimsellik

İdeal *syuzhet*, *fabula* oluşumu için yeterli miktarda bilgi sağlar. Bilgi ne yetersiz ne de gereğinden fazla olmalıdır. Ancak *syuzhet*, filmin türünün özelliğine göre bilgiyi artırıp azaltabilir. Bazı *syuzhet*'ler *fabula*'yı kurmak için uygun bilgi içermezler. Çağdaş anlatılı bazı filmler sık sık konudan saptığı gibi, bazen bir *fabula* bile oluşturmazlar. Geleneksel anlatılı filmler ise bilgi aktarımı konusunda bir denge tutturmaya çalışırlar. *Syuzhet*, *fabula* olaylarını seçer ve farklı şekillerde birleştirir. Bu seçme işlemi boşluk yaratır. Boşluklar daha çok zamansaldır. Çocuk doğar, sonra onu 18 yaşında görürüz. Boşluklar, izleyicinin şema ve varsayımları çalıştırmasını sağlar. *Syuzhet* genellikle anlatının sonunda *fabula*'daki boşlukları kapatır. Boşluklar, belli *fabula* bilgisini sunup diğerlerini tutmak suretiyle yaratılır. *Syuzhet* anlatı bilgisini geciktirebilir ya da anlatı açısından önemli bilgileri tekrarlayabilir. *Syuzhet*, geciktirme yoluyla merak, kuşku ve sürpriz yaratabilir. Sonuç olarak *syuzhet*, herhangi bir anlatı metninde aldığımız bilginin miktarını kontrol eder. *Syuzhet* izleyicinin anlatı faaliyetini yönlendirmek için *fabula* kuruluşunda değişik boşluklar yaratır, geciktirme ve tekrar prensiplerine göre bilgileri birleştirir (Bordwell, 1985, 54-57). *Fabula* oluşumundaki boşluk ve birleşmeler, anlatıya neoformalist yaklaşımdaki bilgi

kategorilerini oluşturur. Bilgi kategorileri, *syuzhet*'in neyi kapsayacağı, neyi üstü kapalı bırakacağı, nasıl gecikme yaratacağı gibi anlatsal stratejilerin belirlenmesini sağlar. Neoformalist bilgi kategorilerinden özellikle ikisi bu çalışma için önemlidir: Bilgisellik ve iletişimsellik.

Bilgisellik, *syuzhet*'in aktarmaya izin verdiği *fabula* bilgisinin miktarıyla belirlenir. Anlatı, izleyiciyi bir ya da birkaç karakterin bilgisiyle sınırlayarak geri kalan bilgiyi tutar. Bordwell (1985, 58), anlatı bilgisinin derinliğinin, özelliğinin ve nesnellüğün derecelerine bağlı olduğunu söyler. Bir anlatı karakterin bütün zihinsel dünyasını sunabilir, ya da izleyicinin gördüğü ve duyduğu ile yetinebilir. Örneğin karakterin rüyalarını veren filmler bilgisel olarak daha derindir.

Her anlatı bilgiye sahiptir ancak sahip olduğu bu bilgiyi izleyiciyle fazla paylaşmayabilir. Bu, anlatının ne kadar iletişimsel olduğunu gösterir. Bordwell (1985, 59), *The Birth of a Nation*'ın iletişimsel olduğunu ama bir dedektif filminin bu kadar iletişimsel olmayabileceğini vurgular. Her film bir derece iletişimselliği kısıtlar. Filmin bilgisi ve bunu gizleme derecesi değişebilir. Örneğin, izleyicinin kimliğini merak ettiği maskeli adam tam maskesinin çıkarırken görüntü kararır, anlatı bize bilgi iletmeyi reddettiğini gösterir (Bordwell, 1985, 59).

Bir filmin anlatsının, bilgisellik ve iletişimsellik kategorilerini türsel uzlaşımlara göre belirlediğini vurgulayan Bordwell (1985, 61), bilgi aktarımının kategorileri olarak bilgisellik ve iletişimselliğinin, film biçimi ve *syuzhet*'in, izleyicinin belirli bir *fabula* oluşturması için zaman, uzam ve anlatı mantığını yönlendirmesine dayandığını belirtir.

## 2. Yazı-Tura'nın Analizi

Her türden film neoformalist açıdan incelenebilir. Ancak özellikle biçimi ön plana çıkaran *Yazı-Tura* gibi filmlerin incelenmesi bu açıdan daha verimli olacaktır. Sinemanın geleneksel biçimsel

yapısından uzak olan *Yazı-Tura* daha önce vurgulandığı gibi biçim-anlatı ilişkisini incelemek ve bu ilişkinin dinamiklerini, prensiplerini ortaya çıkarmak için iyi bir örnektir.

### 2.1. *Yazı-Tura*'nın Öyküsü

*Yazı-Tura* Güneydoğu'da gazi olan Rıdvan ve Cevher'in askerlik sonrasındaki yaşamlarına odaklanan bir filmidir. Göremeli Şeytan Rıdvan, askerlik öncesi yaşadığı ilçede sevilen, iyi futbol oynayan, hatta askerlik dönüşü yaşamını futbol üzerine kurmayı hayal eden bir gençtir. Rıdvan'ın futbol, yaşlı annesi ve sözlüsü Şefika'dan ibaret olan basit yaşamı askerlik sonrası tamamen değişecektir. Güneydoğu'da askerliğini yapan Rıdvan PKK ile çıkan çatışma sonrasında kaçmakta olan yaralı bir kadın militanı öldürür. Cesetlerin kontrol edilmesi sırasında, öldürülen kadın militanın cebinden Rıdvan'la birlikte çekilmiş bir fotoğraf bulunur ve fotoğrafı gören Rıdvan yıkılır. Çünkü öldürmüş olduğu kadın militan, eski sınıf arkadaşı ve ilk aşkı Elif'dir. Kendini kaybeden Rıdvan, havaya ateş açarak bilinçsizce koşarken bir mayına basar. Mayın Rıdvan'ın ayağını parçalarken onu durdurmaya çalışan Cevher'in de bir kulağı duymaz hale gelir. Rıdvan bir gazi olarak döndüğü memleketinde yavaş yavaş yeni yaşamına alışmaya çalışır. Ayağını kaybeden, futbolculuk hayalleri sönen Rıdvan sürekli içmeye başlar. Kendisine sadece annesi ve arkadaşı Sercan destek olur. İçkinin ve yaşadığı travmanın etkisiyle Rıdvan, kimsenin kendisine destek olmadığını düşünerek sürekli olay çıkarır. Sözlüsü Şefika ise Rıdvan'a mesafeli davranmakta evlenme taleplerine kaçamak cevaplar vermektedir. Ayrıca Şefika'nın ailesi de onun artık sakat olan Rıdvan'la evlenmesini istememektedir. Şefika'yı kaçırma planları yapan Rıdvan, alkollü bir şekilde genç kızın evine gittiğinde onun Sercan'la kaçtığına tanık olur. Arkalarından koşarken protez bacağına da düşüren Rıdvan kaçışlarını çaresizce seyretmekten

başka bir şey yapamaz ve hep yanında taşıdığı silahıyla intihar eder.

İstanbul'da yaşayan Cevher ise askerlik sonrasında çek senet mafyası için çalışmaya başlamıştır. Diğer taraftan da asıl amacı olan tren istasyonundaki büfeyi açmak üzeredir. Gözü kara ve çabuk sinirlenen Cevher de Rıdvan gibi askerlik sonrası ciddi travmalar yaşamaktadır. Olay 1999 Ağustos'unda geçmektedir. Bu arada büyük Marmara Depremi meydana gelir ve Cevher depreme amcası Maksut'u kaybeder, babası ise şans eseri enkazdan sağ çıkmayı başarır. Diğer yandan Cevher'in yaşamında deprem yaratacak bir başka olay gelişir. Babasının, Cevher henüz doğmamışken birlikte yaşadığı Rum kadın Tasula ile ondan olma abisi Teoman depremi haber alınca Yunanistan'dan gelirler. Ne Tasula'yı ne de Teoman'ı tanımayan Cevher büyük bir şok yaşar. Teoman'ın eşcinsel olması Cevher'in yaşadığı şoku daha da arttırır. Teoman kendisini kabullenmek istemeyen Cevher'le hesaplaşır. Cevher onu dinlemez ve çıkıp gider. Teoman ise bir barda sarhoş olduktan sonra bir travestiyi döven kişilerle kavga etmeye başlar. Cevher, hızla olaya müdahale ederek adamlardan birini öldürür ve kaçarken polis tarafından yakalanır.

### 2.2. *Yazı-Tura*'da Anlatı ve Biçim İlişkisi

*Yazı-Tura* neoformalist açıdan incelendiğinde anlatı mantığı ve biçim ilişkisine damgasını vuran unsur, *syuzhet*'in iletişimselliğidir. *Syuzhet* iletişimselliği seyircinin filmi izlemesini kolaylaştırmak amacıyla değil, temasını desteklemek için yapar. *Yazı-Tura* güneydoğu'da savaştan askerler ve onların dönüşte yaşadıkları sorunlar üzerine en gerçekçi anlatıyı oluşturmuştur. Öyküdeki iki karakter de Güneydoğu'da askerlik yapmış ve yaralanmışlardır. Bunun sonrasında yaşadıkları travma askerlik dönüşü onların yaşamını derinden etkileyecektir. Film, temelde bu travma, ve sonuçlarına odaklanır. Bu nedenle *syuzhet* karakterlere 'ilişir'. Son



derece iletişimsel bir şekilde onların iç dünyalarını yansıtmaya çalışır.

Film, karla kaplı bir ovada askeri bir kamyonun ilerlemesi ile açılır. Sonra kamyonun içindeki askerlerin yakın çekimleri birbirini takip eder. Askerlerin yorgun yüzleri çerçeveyi doldurur. Ancak geleneksel anlatının tersine, biçim, hiçbir askeri ön plana çıkarmaz. Ardından askerleri araçtan inmiş olarak görürüz. Etrafta ölü teröristler yatmaktadır. *Syuzhet* zamansal bir atlama gerçekleştirmiştir. Kamera önce geniş açıda daha sonra orta ölçeklerde etrafı tarayarak bize olaylara şahit olma fırsatı verir. Burada dijital video kameranın (DV) hızlı çevrinmelerde neden olduğu bozulma, biçimin bir parçası haline dönüşür. Bu, seyircinin gerçekçi güdülemeyle anlamlandırıldığı bir şeydir. Seyirci gerçek dünyada karşılaştığı video görüntülerinden aşına olduğu bir biçimle karşı karşıyadır. Kamera uzamı sert çevrinmelerle tarar, ani “zoom-out” ya da “zoom-in”ler yapar. Ancak kameranın bu tarz kullanımı seyircinin karakterleri tanımasını imkânsız kılar. Biçim hiçbir askeri ön plana çıkarmaz. Bu şekilde anlatı, olaylara hamasi bir kahramanlık maskesiyle değil, gerçekçi bir şekilde yaklaşacağını vurgular. Anlatının iletişimselliği kısıtladığı ilk yer filmin ilk sekansı olan Rıdvan’ın mayına basma sekansıdır. Askerler öldürülen teröristlerin üzerini ararlar. Bir asker teröristin cebinden bir şey çıkarır. Sonraki planda zamansal eksiltme ile sonradan Rıdvan olduğunu öğreneceğimiz asker diğer askerin elindeki şeye endişeli bir şekilde bakmaktadır. Burada *syuzhet* daha sonra da kullanacağı bir içsel norm<sup>2</sup> yaratır. Ses kuşağı sadece müziği vererek, diyalogları duymamızı önler ve bilgiyi kısıtlar. Rıdvan bağırarak ve havaya ateş ederek koşmaya başlar. Diğer asker ise “Rıdvan orda mayınlar var, Rıdvan” diye bağırarak ona doğru koşar. Rıdvan havaya ateş edip koşmaya devam eder ve mayın patlar. Havada dönerek düşen bir tüfek görüntüsünü bir otobüsün ilerleyen

görüntüsü keser. Bu sekans anlatının *fabula* bilgisini en çok kısıtladığı sekanstır. Seyirci Rıdvan’ın neye baktığını, neden ateş ederek koştuğunu, dolayısıyla neden mayına bastığını anlamaz. Ancak bu sekanstan sonra anlatı iletişimselliği arttırır. Bordwell, neoformalist açıdan geleneksel anlatının her şeyi bildiğini (*omniscience*) ve oldukça iletişimsel olduğunu vurgular. Geleneksel anlatının iletişimselliği, *syuzhet*’te boşluk kalmamasıyla ispatlanır. Geleneksel anlatıda boşluklar sürekli olmaz. Anlatıda *syuzhet* tarafından ortaya konan gizemler, çatışmalar ve boşluklar sıkı nedensellik ilkesi gereği, anlatının sonunda ortaya çıkar (1985, 160). Biçimsel olarak aykırı olsa da *Yazı-Tura* çalışmanın ilerleyen bölümlerinde nedenleri ortaya konacağı gibi anlatısal açıdan geleneksel sayılabilir. *Yazı-Tura*’nın başındaki olay anlatıdaki en önemli boşluktur. Bu boşluk filmin ortalarında kapanacaktır.

Sonraki sahnede otobüsü ve içini görürüz. Rıdvan koridorun bir yanında oturur. Koridorun diğer tarafında yaşlı bir kadın oturmakta ve Rıdvan’a bakmaktadır. Daha sonra yaşlı kadını yakın planda görürüz. Yaşlı kadının baktığı yöne doğru kamera hızlı bir çevrinme ile Rıdvan’ı görüntüler. Kamera bu çevrinme ile iki karakteri bağdaştırır ve kompozisyonal güdüleme ile seyircinin onun Rıdvan’ın annesi olduğunu düşünmesini sağlar. Kamera Rıdvan’a çevrindikten sonra Rıdvan’ın öznel açısından yol kenarındaki ağaçları gösterir. Ardından Rıdvan eğilerek ayağındaki protezi düzeltir. Biçim bu birkaç planda anlatının iletişimselliğine katkıda bulunarak seyircinin onun ilk sahnedeki mayına basan Rıdvan olduğundan emin olmasını sağlar. Daha sonra otobüs terminale girer ve Rıdvan ile yaşlı kadın birlikte inerler. Böylece önceki varsayım da doğrulanır. Rıdvan ve annesi yürüyerek evlerine giderler. Sonraki sahnede annesi Rıdvan’ı yıkamaktadır. Su doldurmak üzere içeri gider. Burada *syuzhet*’in geleneksel anlatının önemli özelliklerinden biri olan ve anlatının filmin ilerleyen bölümlerinde genelde yapacağı gibi her şeyi bilmeyi (*omniscience*) her yerde olma (*omnipresent*)

<sup>2</sup> İçsel norm, bir filmin kendine özgü şekilde yarattığı ve birden fazla sayıda tekrarladığı anlatısal ve biçimsel özelliklerdir.

ile sağladığını görürüz. Kamera önemli anlarda seyirci için en uygun yerde konumlanır. *Syuzhet* Rıdvan'ı içeride bırakarak anneye ilişir ve annenin su doldururken ağladığını gösterir. Anlatı seyirciye vermek istediği *fabula* bilgisini kameranın oradaki varlığı ile sağlar.

Rıdvan'ın bu sekansından sonra bir banliyö treni görüntüsü ile İstanbul'a döneriz. Yakın planda iki rakı kadehi tokuşturulur. Bir adam istasyonda bir büfeye GAZİ BÜFE yazan bir tabela asar. Başka birisi de ileride durmuş tabelanın düzgün olup olmadığını kontrol etmektedir. Tabeladaki GAZİ ifadesi bu kişinin Rıdvan'la bağlantılı birisi olduğu varsayımına sebep olur. Sonraki planda büfenin içine geçen bu kişinin duvara çaktığı bir fotoğrafta Rıdvan'la büfeciyi asker kıyafetleri içinde görünce varsayım doğrulanır. Anlatının iletişimselliği artar. Adının sonradan Cevher olduğunu öğreneceğimiz büfeci Rıdvan mayına basmadan önce peşinden koşan kişidir. Burada *syuzhet* araya giren *flashback*'le bu önemli *fabula* bilgisini verir ve boşluğu doldurur. Bir *flashback* Rıdvan'ı mayına bastıktan sonra acı içinde çığlık atarken gösterir. Cevher de ona yardım etmeye çalışmakta ama bir taraftan da kulağını tutmaktadır. *Yazı-Tura*'da ses kuşağı da biçimin önemli bir parçası olarak *syuzhet*'e yardımcı olur. Bu *flashback*'e anlatı silah sesini andıran Cevher'in vurduğu çekiç sesiyle girer ve yine çekiç sesiyle çıkar. Filmin iletişimsel anlatısı devam eder. Büfenin önünde içki içen iki kişinin Cevher'in babası ve amcası olduklarını, Cevher'in annesinin olmadığını, babasıyla yaşadığını ve ertesi gün büfenin açılışı olduğunu diyaloglardan anlarız. Filmin bütününde diyaloglar son derece gerçekçidir. Hem doğallığı sağlama, hem anlatıyı ilerletme, hem de karakterler hakkında bilgi verme işlevi üstlenirler.

Sonraki sekans Cevher'in karakteri hakkında anlatının sonraki gelişimi açısından çok önemli bilgiler verir. Ancak bu sahnenin bilgiselliği ve iletişimselliği

devamlılık kurgusuyla desteklenmez. Tam tersine sıçramalı bir kurgu, aynı karakterin benzer ölçeğine kesme gibi devamlılık kurgusuna ters bir biçim hakimdir. Cevher'in açılış için beklediği para eksik gelir. Cevher telefonla sınırlı bir şekilde konuşarak adamı tehdit eder. Sıçramalı kurgu sadece Cevher'in adama söylediklerini duymamızı sağlar. Adamın cevabını duymayız, ya da adamı dış ara çekimle görmeyiz, sadece Cevher'in diyaloglarından tahmin ederiz. Burada anlatı film boyunca kullanacağı bir içsel normu ortaya koyar. Karaktere ilişme. *Yazı-Tura* tamamen karakterlere odaklanmıştır. Karakterlerin yakın çekimleri de bu savı destekler. Cevher tehdit ettiği adamdan parasını almak üzere iki arkadaşıyla banliyö trenine biner. Cevher'in yakın çekimi onun kalabalık trende huzursuz bir şekilde etrafa baktığını gösterir. Kurgu giderek hızlanır, planlar kısalır, kamera çevriner, zoom yapar, yakın çekimlerin birçoğu Cevher'in öznel çekimleridir. Cevher'in tedirginliği korkuya dönüşür ve Cevher ilk istasyonda trenden iner. Bu biçimin aşırılaştığı sahne, biçimsel olarak zorlaştırılmış olmasına rağmen anlatı açısından son derece iletişimseldir. Bordwell en iletişimsel anlatıların karakterlerin iç dünyasını verenler olduğunu söyler. Trendeki grenli, aşırı pozlanmış, yakın çekimler, öznel açılar Cevher'in o anki duygularını yansıtır. Cevher diyalogla da durumunu açıklar: "Kalabalık stres yapıyor ya". Daha sonra borçlu adamın işyerine gider. Adam bahane üretmeye devam ettiği için bıçağını çıkarır ve kafa derisinden bir parça keser. Cevher bıçağını çıkardığında *syuzhet* mayın sekansındaki içsel normu yineler. Ses kuşağı sadece müziğe izin verir. Derisi yüzülen adamın acıyla açılan ağzından çıkan çığlığını duymayız. Biçim böylece Cevher'in yaptığı acımasız hareketle onun Güneydoğu'da tek kulağının duyma yeteneğini kaybetmesinin yarattığı travmayı bağdaştırır.

Sonraki sekansta anlatı yine Rıdvan'a döner. Anlatı sanki Rıdvan ve Cevher'in öykülerini paralel anlatacak gibi yapar. Ancak burada Rıdvan'ın öyküsüne geçtikten

sonra bu öykü bitene kadar tekrar Cevher'e dönmez. Bu da anlatı yapısı açısından bir farklılaştırıcıdır. Rıdvan ayna karşısında kendini seyrederek. Kamera yakın çekimdedir. Milli takım forması giyer, ay yıldızlı kolye takar. Silahını beline takar. Evden çıkar. Tedirgin bir şekilde durur. Etrafı dinler. Kamera öznel açıda etrafa çevrilir. Öznellik iletişimselliğin en uç derecesidir. Bu sahne, Rıdvan'ın öznel çekimleri ile döndüğü memleketinin onun için yabancı, tedirgin edici, tekensiz bir yer olduğunu vurgular. Ses kuşağı da tedirgin edici müzik/efekt karışımı ile bunu destekler. Rıdvan'ın memleketi Göreme'dir. Göreme'nin dünyaca ünlü doğal güzellikleri, mağara evleri anlatıda tam tersine kasvetli, tekensiz, yabancı bir yer duygusu uyandırır. *Syuzhet* uzamı da bu şekilde farklılaştırır.

Kamera film boyunca elde taşınır. Kameranın temel işlevi karakterin ruhsal durumunu, iç dünyasını yansıtmaktır. Kamera genelde huzursuz bir şekilde uzamı tararken, örneğin Rıdvan sözlüsü ile bulunduğu sabitleşir. Ani çevrilmeler yerine geleneksel açı/karşı açığı kullanır. Rıdvan kahveye geldiğinde kamera yine huzursuz biçimini takınır. Ses kuşağı soba çıtırtılarını çatışma sesine dönüştürürken kamera Rıdvan'ı yakın çekime hapseder. Rıdvan tedirgin bir şekilde etrafı süzer. Böylece anlatı iletişimselliğini sürdürerek Rıdvan'ın iç dünyasını yansıtır. Rıdvan bu durumdan masaya gelen gençleri fark ederek çıkar. Gençler askerlik hakkında sorular sorarken, kendisi hakkında üretilen dedikoduları da söylerler. Rıdvan sinirle masadaki her şeyi devirerek kalker ve küfrederek. "Bu bacağı sizin için kaybettim ulan".

Rıdvan yakın arkadaşı Sencer'i ziyarete gider. Sencer'in bir çömlek atölyesi vardır. Bu sahne anlatı açısından son derece önemlidir. Bu nedenle bilgiselliğin derecesi yüksektir ama merak unsuru için *syuzhet* iletişimselliği kısıtlanır. Rıdvan Sencer'in dükkânında Firuz ile tanışır. Firuz eskiden Bingöllü Devran adlı biriyle ortaklık yapmıştır. Devran'ın kızı Elif ise Rıdvan'ın eski sınıf arkadaşıdır. Babası Bingöl'e

dönerken Elif'i de götürmüştür. Daha sonra Rıdvan Sencer'in işyerindeki tuvalette esrar içerken bir kızın hayalini görür dışarıda. Korkuyla saklanır. *Syuzhet* bir süreliğine bilgiyi kısıtlanır. Dışarıdaki hayal kimindir? En güçlü varsayım onun Elif olduğudur. Ancak Rıdvan'ın arkadaşının hayalinden neden korktuğu bir *fabula* boşluğu oluşturur. Ancak *syuzhet* çok geçmeden Rıdvan'ın neden Elif'in hayalinden korktuğunu açıklayacaktır. Rıdvan içeri döndükten sonra Firuz gitmeye davranır. Rıdvan ısrarla onu yanına çağırır ve Elif'in eskiden sevgilisi olduğunu açıklar. Rıdvan Elif'in fotoğrafını gösterdiğinde hayaldeki kızın o olduğunu anlarız. *Syuzhet* iletişimselliği çok kısa süreliğine kısıtmıştır. Ancak Rıdvan "Bingöllü Devran köyüne gitmeseydi benim bacağım da kopmayacaktı" der ve Devran'a küfrederek. *Syuzhet* geçici bir süreliğine yeni bir boşluk yaratmış, bilgiyi kısıtlamıştır. Ancak bu seyirci tarafından normal karşılanır. Çünkü geleneksel anlatıda ancak bilmemiz gereken kadarını biliriz. Gerçek hayatta da her şeyi tamamen bilemeyiz. Bu nedenle belirli bir derece belirsizlik anlatıyı gerçekçi kılar (Thompson, 1988, 228). *Yazı-Tura*'da *syuzhet fabula* bilgisinin bir kısmını tutarak anlatıyı ilerletecek, merak unsuru oluşturacak kadar boşluk bırakır. Ancak bu boşluk sürekli olmaz.

Rıdvan sarhoş olduğu için Sencer'den kendisini sözlüsü Şefika'nın evinin önüne götürmesini ister. Evin önünde yere düşer. Şefika pencereye çıkarken Sencer onu yerden kaldırır ve eliyle Şefika'ya bir işaret yapar. Anlatı bunu hem bizim hem de Rıdvan'ın görmesini sağlar. Rıdvan kuşkulandır ve neden öyle yaptığını sorar. Sencer geçiştirir. Burada seyircinin bilgisi Rıdvan'la eşittir. Seyirci de emin olmamakla beraber Sencer ve Şefika arasında bir ilişki olabileceğinden kuşkulandır. Rıdvan ve Sencer kavga ederler. Rıdvan silahına davranınca Sencer üstüne atlar. Burada gece karanlığında ışısız çekilen bu sahne seyircinin sahneyi izlemesini zorlaştırır. Ancak bu zorluk anlatıyı etkilemez ve seyirci gerçekçi güdüleme ile sahneyi anlamlandırır. "Karanlıkta görüş kısıtlanır."

Babası Şefika'ya Rıdvan'la evlenmek isteyip istemediğini sorar. Annesi “Sakata verecek kızım yok” diye atılır ama baba onu azarlayarak Şefika'ya tekrar sorar. Şefika cevap vermez. Sonraki sahnede Şefika'nın annesi pazarda Rıdvan'ın annesi ile karşılaşır ve babasının Şefika'yı vermediğini söyler. Böylece Şefika'nın da Rıdvan'la evlenmek istemediğini anlarız. Bu tür kısa süreli boşluklar çoğunlukla çok geçmeden *syuzhet* tarafından çözümlenir.

Sonraki sahnede Rıdvan Sencer'den özür diler. Bu sahne de çok iletişimsel ve bilgiseldir. Rıdvan tüm iç dünyasını açığa vurur. “Eriyorum ben Sencer, beynim eriyor benim, sesler duyuyorum. Korkuyorum ben Sencer, hayaletler var bu evlerde”. Ardından Şefika'yı kaçırmak için Sencer'den borç ister ancak Sencer parası olmadığını söyler. Bu sahneden sonra Rıdvan'ın psikolojisi iyice bozulur. Gece yine sesler duyar. Silahıyla kalkar, kimseyi göremez. Bu sahnede biçim yine iletişimselliğe katkıda bulunur. Rıdvan elinde silah korkuyla dışarı doğru bakarken kamera çevrinerek Rıdvan'ın aynadaki yansımasını gösterir. Yansıması Rıdvan'ın baktığı yönden kendisine doğru bakmaktadır. Korktuğu aslında kendisidir. Daha sonra pencerede Elif görünür. Rıdvan korkuyla büzüşür ve annesini yardıma çağırır. Eski sevgilisinden neden korktuğu hala belirsizdir.

Rıdvan Şefika'yı arar ve onu kaçırmak istediğini söyler ancak Şefika onunla evlenmek istemediğini söyler. Sonraki sahnede Sencer telefonda birisiyle görüşmektedir. Sencer karşıdaki kişiden 2000 dolar borç ister. Telefondaki kişiyle meyhanede buluşmak üzere sözleşirler. *Syuzhet* burada bilgiyi bir süreliğine kısıtlar. Sencer kiminle konuşmuştur? Sonraki sahnede önce Rıdvan, ardından da Firuz meyhaneye gelir. Rıdvan onunla beraber içmek ister. Firuz “Sencer gelecekti” deyince Sencer'in telefonda Firuz'la konuştuğunu anlarız. Sonraki planda Sencer arabayla gelirken bir kızla telefonda konuşur. Birlikte kaçma planı yaptıkları diyalogdan anlaşılır. *Syuzhet* bilgiyi yine

keser. Seyirci telefondaki kızın kim olduğunu bilmez ama en yakın varsayım Şefika'dır. Kavradan önceki sahnede *syuzhet* bunun ipuçlarını ekmiştir. Sencer de meyhaneye gelir, masaya oturur. Rıdvan'a soğuk davranır. Rıdvan “Bu akşam da içeceğim sonra tövbe, yoksa bu kızı vermeyecekler bana” der. Kamera yine hareketlidir. Karakterlere yaklaşır. Seyircinin “Oradalık” duygusunu artırır.

Meyhanede Rıdvan Firuz'a “Sana bir şey anlatacağım. O zaman daha iyi anlayacaksın neden kendimi bu hale soktuğumu” der. *Syuzhet* tuttuğu bütün *fabula* bilgisini serbest bırakmak üzeredir. Meyhanede Rıdvan girdiği bir çatışmayı anlatmaya başlar. Rıdvan çatışmayı anlatmaya başladığında kamera Rıdvan'ın karşısında oturup ilgiyle dinleyen Sencer ve Firuz ile Rıdvan arasında hızlı bir şekilde çevrinir. Biçim burada kesmeye başvurmaz. Olay ilgi çekici bir askerlik anısı gibidir. Daha sonra Rıdvan yaralı kadın teröristi fark ettiğini anlattığında kamera Rıdvan'ın yakın çekiminde kalır. Rıdvan yaralı terörist kendisine ateş ettiğinde onu öldürdüğünü anlatır. Olay buraya kadar diyalogla anlatılır. Bunun temel nedeni yine *syuzhet*'in karakterin duygularını yansıtmaya isteğidir. Rıdvan olayı anlatırken sesi titrer, çok etkilendiği bellidir. Rıdvan çatışmayı anlattıktan sonra “Sonra sabah oldu” dediğinde *flashback*'le filmin ilk başındaki sahneye döneriz. Teröristlerin cesetlerini arayan askerlerden biri Rıdvan'ı çağırır ve elindeki şeye bakmasını ister. Bu Rıdvan ve Elif'in fotoğrafıdır. Rıdvan nereden bulunduğunu sorunca “Senin vurduğun kadının üstünden” cevabını alır. Rıdvan cesedin yanına gider. Yerde yatan Elif'tir. Bunun üzerine Rıdvan ateş ederek koşmaya başlar ve mayın patlar.

*Syuzhet* geciktirdiği *fabula* bilgisini serbest bırakmıştır. Rıdvan'ın mayına neden bastığı oraya çıkar. Sencer ve Firuz'u meyhaneden çıkarken görürüz. *Syuzhet* en büyük soru işaretini burada yaratır. Sencer “Elif'i vurdum diyor ama benim bildiğim Elif yaşıyor” der. Bu Rıdvan'ın verdiği

bilgiyle çelişir. Firuz devam eder “Yalnız doğruluk payı da var. Devran gerçekten teröre karışmış orada. Hatta beni de sorguladılar eski ortağız diye” der. Rıdvan doğru mu söylüyor, yalan mı söylüyor, yoksa yaşadığı travma nedeniyle hayal mi görüyor belirsizdir. *Syuzhet fabula*’yı oluştururken ilk kez gelenekselden uzaklaşır. Bu uzaklaşma Rıdvan’ın geçirdiği travmaya bağlıdır. Yaşadığı travma nedeniyle Rıdvan’ın sözüne güvenilmez. Yalan söylüyor, doğru söylüyor ya da hayal kuruyor olabilir. *Syuzhet*’in bu çok önemli *fabula* bilgisini boşlukta bırakması bu nedenle *syuzhet*’i gerçekçi güdülemenin yönlendirdiğini vurgular. Çünkü geleneksel anlatıda tam tersine kompozisyonel güdüleme gerçekçi güdülemenin önüne geçer. *Yazı-Tura*’da *syuzhet* kompozisyonel güdülemeyi ön plana koymak isteseydi Elif’in sonu konusunu muğlak bırakmazdı. Ancak filmin asıl derdi Elif’in sonundan çok Rıdvan’ın yaşadığı travmadır. Bu nedenle kompozisyonel değil gerçekçi güdüleme ön plandadır.

Şefika’ların evinde telefon çalar. Şefika telaşla “Alo Sencer” diye açar. Ancak karşıda şok olmuş bir şekilde Rıdvan vardır. Seyirci de Rıdvan’la birlikte Şefika’nın Sencer’le kaçacağını öğrenir. Sonraki plan birleşen iki sokağın genel çekimidir. Birinden uzaktan Rıdvan gelir, diğer sokaktan ise Sencer’in arabası görünür. Şefika’nın evi aynı sokaktadır. Bu plan aynı çekim içinde paralellik yaratır. Şefika arabaya biner. Rıdvan onlara doğru koşarken düşer ve protez bacağı yerinden çıkar. Şefika ve Sencer uzaklaşırlar. Rıdvan şok olmuş bir şekilde protez bacağını bırakarak oradan uzaklaşır. Bir yerde oturur. Yine Elif’in hayalini görür ama artık korkmamaktadır, gülümser. Rıdvan silahı ağzına doğrultur. Onu arayan annesi silah sesini duyarak endişeyle doğrulur. Kararma ile bölüm biter.

Galata kulesinin görüntüsü ile Cevher’in öyküsü devam eder. Cevher’i bir kadın kuaföründe görürüz. Bu sahnenin işlevi Cevher’in işi hakkında bilgi vermektir. Önce seyirci Cevher’i mekanla ilişkilendiremez ancak diyaloglar orada bulunan bir kadının

birisine para kaptırdığını ve onun geri alınmasını kuaför Zeyyat’dan istediğini anlatır. Zeyyat da Cevher’i işaret ederek “Paramızı geri alır siz de payını verirsiniz” der. Böylece Cevher’in tahsilât işlerine bulaştığını anlarız.

*Yazı-Tura* daha önce vurgulandığı gibi karaktere ilişir. *Syuzhet* bu kuralı genellikle *fabula* bilgisi iletmek için kırar. Kuaför sahnesinden sonra babası Cemil ve amcasını evde içerken görürüz. Cevher’den konuşurlar. Cemil Cevher için endişe ettiğini söyleyince amcası uyuşturucu işine bulaşmadığını, sadece bir tefeci için tahsilât yaptığını, büfe para getirince bırakacağını söyler. Babası “Ben adam değilim ki oğlum. Babalık yapamadım ikisine de” der. *Syuzhet* Cevher’in bilmediği bir bilgiyi seyirciye vererek bilgiselliği sürdürür ancak ikinci kardeşin kim olduğunu geçici bir süre gizleyerek iletişimselliği kısıtlar. Bu sahneden sonra Cevher’i kız arkadaşıyla sevişirken görürüz. Bu sahnenin temel işlevi Cevher’in karakterini daha iyi yansıtmaktır. Cevher kokain kullanır ve sevgilisi Nazan’dan da çekmesini ister. Nazan gönülsüzce “lütfen der misin?” dediğinde Cevher “Çek ulan” karşılığını verir. Ardından deprem olur. Filmin başında 1999 yazdığı için seyirci gerçekçi güdüleme ile depremin 17 Ağustos 1999 Marmara depremi olduğu sonucunu çıkarır. Deprem sekansının önemli bir işlevi daha vardır. Biçemin dayandığı arka planı ortaya koyar. Deprem sahnesinden sonra kamera yıkıntılar arasında dolaşır. Acı içinde ağlayan, şok geçirmiş insanlar, yıkıntılar ve kurtarma ekiplerinin çalışmalarının arasında çevrinerek, zoom yaparak gezer ve seyirciye karanlık, grenli, titrek görüntüler sunar. Bu, seyircinin gerçek deprem sonrası televizyonlarda izlediği görüntülerden aşına olduğu bir tarzıdır. *Syuzhet* aynı şekilde enkaz altından babasını kurtarmaya çalışan Cevher’i gösterir. Film biçimsel yapısını borçlu olduğu tarzı gözler önüne serer. Daha sonra dünya televizyonlarından çeşitli haber görüntüleri gösterilir. Seyirci bunu gerçekçi şekilde güdüler. Çünkü bu tür büyük felaketleri sergileyen filmler inandırıcılığı arttırmak için haber görüntüleri kullanır.

Ayrıca gerçekten de 17 Ağustos depremi gibi büyük bir deprem tüm dünya televizyonlarında yer bulmuştur. Ancak *syuzhet*'in bu televizyon haber bültenlerini göstermesinin, özellikle de Yunanistan televizyonunun üzerinde durmasının kompozisyonel bir güdülemesi vardır. Haber görüntülerinin hemen ardından gelen sahne bunu ispatlar. Sahnede Cevher babasını hastaneden çıkarırken merdivenlerde yaşlıca bir kadın ve genç bir erkekle karşılaşır. Cemil kadınla göz göze geldiğine şok olur. Cevher'den kendisini oturtmasını ister ve kadına "Tasula" diye seslenir. Ardından da genç erkeğe işaret ederek "Teoman mı?" diye sorar. Tasula'nın onay vermesiyle Cevher'e dönerek "Ağabeyin" der. Bu sahnede *syuzhet* yine sakin bir kamera tercihiyle geleneksel aç/karşı açığı kullanır. Cevher şaşkınlıkla Teoman'a bakar. Biçim Cevher'in öznel bakışı ile Teoman'ın uzun saçlarını, kulağındaki küpeyi, kolyesini ve başparmağına taktığı yüzüğü tarar. Kamera Cevher'e döndüğünde Cevher kızgınlıkla biraz uzaklaşıp dönerek inanmaz gözlerle tekrar bakar. Delikanlılığı tavırları ve giyimiyle ön planda tutan Cevher için eşcinsel bir ağabey en az Güneydoğu'da yaşadığı travma kadar büyüktür. Sonraki sahnede ortaya konacağı gibi Yunanistan'da yaşayan Tasula Cemil'in eski karısıdır ve Teoman ilk oğludur. *Syuzhet* TV haber görüntüleri arasına Yunan TV'sini koyarak hem gerçekçi güdüleme oluşturmuş hem de daha sonra seyircinin Tasula ve Teoman'ın bu görüntüleri seyrettikten sonra Türkiye'ye gelmeye karar verdikleri sonucunu çıkarmasını sağlayarak aynı zamanda kompozisyonel güdüleme işlevi yüklemiştir.

Sonraki sahne evde geçer. İnsanlar başsağlığına gelirler. Babası deprem sırasında amcası Maksut'la birlikte olduğu için Maksut'un ölmüş olabileceğini düşünür seyirci. Evde Tasula ve Teoman bir odada yalnızdır. Teoman eşyalara dokunur. Duvardaki Meryem Ana ikonasının ışığını yakar. Ev onlardan kalan izlerle doludur. Tasula mutfağa indiğinde yemek getiren bir kadın onu tanıyarak sarılır. Geleneksel anlatı kimi sahnelerde anlatıyı doğrudan

ilerletmeyen, geciktiren unsurlara yer verir. Thompson buna basamaklı anlatı der (1988, 55). Teoman'ın evdeki eşyaları incelemesi ve mutfaktaki kadın geciktirici unsurlar gibi görünürse de aslında önemli kompozisyonel güdülemeye sahiptirler. Daha sonra Cevher'e açıklayacağı gibi Teoman o evde doğmuştur. Ancak daha sonra açıklanacağı gibi annesi ile birlikte Yunanistan'a gitmek zorunda kalmışlardır. Dolayısıyla Teoman'ın eşyaları dokunarak hatırladığı sahne sadece Cevher için değil Türk toplumu için de geçmişin gölgesini temsil eder. Tasula'ya sevgi ile sarılan komşu da hem *fabula* bilgisi verilmesine aracı olur, hem de geçmişte Rumlarla sorunsuz bir şekilde birlikte yaşayan hoşgörülü Türk toplumunu temsil eder.

Cevher ve arkadaşları Gazi büfenin yıkıntularına bakarak otururlar. Cevher'in arkadaşı Hamit Teoman'ı gözlerinden tanıdığını söyler. Diğer arkadaşı Teoman ve Cevher'in çok benzediklerini söyleyince Cevher onu tokatlar. Ağabeyini kabullenemez. Evde Cemil Teoman'a özlemlerle sarılırken Cevher gelir ve odasına gider. Cevher odasında yaşadığı travma her depreştiğinde yaptığı gibi kulağını tutarak sallanırken dışarıdan babasının sesi gelmektedir. "Burada kalın. Ne iyi ettiniz de geldiniz. Ailecek kalalım". Bu sözlerin Cevher'de yarattığı acıyı *syuzhet* Cevher'e ilişerek sergiler. *Syuzhet* Cevher'in iç dünyasını sergilerken yine son derece iletişimsel olmuştur.

Maksut'un cenaze sahnesi *syuzhet*'in farklı bir biçimsel yapı kullandığı bir sahnedir. Cenazede Cevher'in arkadaşı Hamit Teoman'a kendisini hatırlayıp hatırlamadığını sorar. Teoman çok iyi hatırlamaktadır. Hamit, Teoman'a Cevher'in kusuruna bakma diyerek savaşta kulağının sağır olduğunu anlatır. Teoman Cevher'e doğru yürürken Hamit'in sesi Cevher'in başına gelenleri anlatmaya devam eder. *Syuzhet* zaman-çekim ilişkisini farklılaştırır. Teoman Cevher'in yanına gelerek amcasını kendisinin de çok sevdiğini, küçükken kendisini oynattığını anlatır. Ancak

Cevher'in duymayan kulağına konuşmaktadır. Cevher onu duymaz. Cevher'in Teoman ile ilişkisi diyaloga kapalıdır. Sonraki gece sahnesi *syuzhet*'in tutuğu tüm *fabula* bilgisini serbest bıraktığı sahnedir. Cemil, Cevher'in annesinin doğumda öldüğünü anlatır. Ardından günah çıkarır gibi olayları Teoman'a aktarır. Kıbrıs olayları sırasında arkadaşları ile Rum kadını Tasula ile yaşadığı için kavga eden Cemil, eve gelip Tasula ile de tartışır ve onu çocuğuyla evden kovar. Bu olayı mantıken Tasula'nın da Teoman'a anlattığı düşünülebilir. Çünkü hastanede Teoman Cemil'e arkasını dönmüştür. Ancak *syuzhet* babanın bir anlamda günah çıkarması üzerinden olayı seyirciye aktarırken yüksek derecede iletişimseldir. Ardından Teoman Cevher'in odasına girer. Onunla konuşmaya başlar. "Ben bu evde doğdum. Bu ev benim, bu sokak benim. O adam benim de babam. Sen kimsin. Ben doğdum bu evde, sen yoktun. Ben annemle kovuldum buradan. Ben de bilmiyorum seni. Niye istemiyorsun beni." Cevher cevap verir "Sen başkasın ben başka. Benim gibi olsan böyle olmazdı". Daha sonra Teoman'ın saçından tutarak aynaya yaklaştırır "Bak bakalım neremiz benziyor?" diye sorar. Aynada her ikisinin görüntüsü vardır. Burada *syuzhet* bir ekme yapar. Ayna ve benzeme tartışması daha sonra tekrar gündeme gelecektir. Bu sahnede Teoman ve Cevher birlikte olmasına rağmen anlatı ağırlığı Teoman'dadır. *Syuzhet* Teoman'ın duygularını sergiler. Cevher ise yine uzlaşmazdır.

Cevher kuaför Zeyyat'ın yanına gider. Teoman Hamit'e Cevher'i sorar. Tarlabası'nda olduğunu öğrenince onu aramaya gider. Daha sonra Cevher'e telefon eder ve bir barda olduğunu söyleyerek yanına çağırır. Cevher gitmek istemez ama Teoman "Erkeksen gelirsin" deyince gitmek zorunda kalır. Sonraki bar sahnesinde dekorun da kompozisyonel güdülemeye sahip olabileceğinin iyi bir örneği vardır. Barın girişindeki duvar büyük bir resimle kaplıdır. Resimde aynı yüzün yarısı erkek yarısı kadın olarak çizilmiştir. Burada Teoman Cevher'e neden eşcinsel olduğunu anlatır. Atina'ya taşınınca babası yerine

koyduğu yaşlı komşu ona tecavüz etmiştir. Ardından bardaki bir kadından ruj alıp sürer ve Cevher'i dudağından öper ve daha önceki sahneyi hatırlatacak şekilde aynaya bakmasını sağlayarak "Birbirimize benzedik değil mi?" diye sorar. Cevher viski şişesini alır, Teoman'a vurmaya uzanırken, şişeyi kafasına diker ve püskürtür. Öznellik Teoman'dan Cevher'e geçer. Cevher sokaklarda ağlayarak yürümektedir, kuaföre döner. Teoman taksi beklerken dayak yiyen bir travestinin yardımına koşar. Adamlar onu da dövmeye başlarlar. Anlatı nedenselliği güçlendirmek için daha önce aynı noktadan Cevher'in travestiye görebildiğini göstermiştir. Cevher Teoman'ın dayak yediğini görünce yardıma koşar. Sahnede ağırlıklı olarak Cevher'in öznel açıları vardır. Anlatı daha önceki kafa derisi yüzme sahnesindeki normu tekrarlar ve ses kuşağı yalnızca müziğe geçiş verir. Kavga seslerini duymayız. Teoman'ı döven adamın önce boğazını keser sonra da kulağını. Teoman'ı kucaklayarak Zeyyat'a getirir. "Abim o benim, öz abim. İyileştir onu. Ben kayboluyorum, cinayet işledim" der. Cevher nihayet abisini kabul etmiştir. Ancak çıkışta polisler yakalanır. Cevher "kelepçe yok kelepçe yok, gaziyim ben" diye seslenir. Kamera yine hızla çevriniyor, öznel açıları ağırlıktadır.

Filmin son sahnesinde, ilk sahnedeki askeri kamyon uzaklaşırken Rıdvan ve Cevher'in hayallerini anlattıkları sesleri duyulur.

### Sonuç

Yazı-Tura'nın anlatısının neoformalist yaklaşımla incelenmesi *syuzhet*'in ve biçimin *fabula*'yı oluştururken temelde iki karakterin yaşadığı travmaya odaklandığını ortaya koyar. Filmin anlatısal ve biçimsel araçları bunun için çalışırlar. *Syuzhet* bunu iki şekilde gerçekleştirir. Birincisi *Yazı-Tura*'nın *syuzhet*'i *fabula* bilgisini genellikle iletişimsel olarak sunar. *Syuzhet fabula*'da bazı boşluklar oluşturur. Bu boşluklar, Rıdvan'ın neden mayına bastığı, Şefika ile evlenip evlenmeyeceği, Cevher'in babasının bahsettiği ikinci kardeşin kim olduğu,

Cevher'in abisi Teoman'ı kabullenip kabullenmeyeceği gibi bir süre sonra *syuzhet* tarafından doldurulan boşluklardır. Anlatı yüksek dereceli bir bilgiselliğe ve iletişimselliğe sahip olduğu için bu boşluklar uzun sürmez. Ancak filmdeki en temel boşluk Rıdvan'ın sevgilisi Elif'i çatışmada gerçekten öldürüp öldürmediğidir. Bu da anlatının odak noktasını bulmamızı sağlar. Filmin odaklandığı nokta Rıdvan'ın neden mayına bastığı değil, Güneydoğu gerçeğinin güreceliğidir. Aynı zamanda *syuzhet* Rıdvan gibi sadece fiziksel değil, ruhsal yaralarla Güneydoğu'dan dönen gençlerin dramına odaklanır. Bunu destekleyen diğer nokta *syuzhet*'in Cevher ve Rıdvan'a ilişmesidir. Bu ilişme hem iletişimselliği artırır, hem de özneliği artırarak iki karakterin yaşadığı travmayı dışa vurur.

İkinci nokta filmin biçiminin *syuzhet*'i desteklemesidir. Filmde kullanılan DV kamera 35 mm film kamerasına göre bir dezavantaja sahiptir. Özellikle grenli görüntü, kontrast yetersizliği, renk skalasının darlığı, hızlı çevrimlerdeki görüntüdeki deformasyon gibi dezavantaj olabilecek unsurları biçim kendi yararına kullanır.<sup>3</sup> Deprem sahnesinde olduğu gibi gerçek dünyada şahit olduğu haber görüntüleri, reality showlar ve belgesel programlardan aşına olduğu bu estetiği seyirci gerçeklikle özdeşleştirir. Bu tarz aynı zamanda karakterlerin yaralı iç dünyasını dışa vuran biçimsel bir araca dönüşür. Özellikle Rıdvan ve Cevher'in sahnelerinde kamera çoğunlukla yakın çekimdedir. Bu yakın çekimler seyircinin karakterlerin iç dünyası ile ilişki kurmasını kolaylaştırır. Bu çekimleri takip eden öznel çekimler de bunu destekler. Anlatıdaki öznel arttıkça *syuzhet* biçimi daha fazla farklılaştırır. Seyirci karakterlerin gördüğü hayallere, kabuslara ya da hatırladıkları

şeylere şahit olur. Bordwell anlatı bilgisinin derinliğinin öznel ve nesnel derecesine bağlı olduğunu vurgular. Anlatı karakterin bütün zihinsel dünyasını sergilediğinde verdiği bilgi daha derin olur (1985, 58). Seyircinin alışık olduğu devamlılık kurgusu yerini sıçramalı, eksiltmeli, parçalı bir kurgu anlayışına bırakır. Bu da yine karakterlerin huzursuz, parçalı, tedirgin iç dünyalarını dışa vuran bir araç olur. Neoformalist terimle ifade edecek olursak *Yazı-Tura* anlatısal açıdan geleneksel anlatıya uygun bir yapıya sahipken *syuzhet* biçimi farklılaştırır. Seyircinin alışık olduğu geleneksel devamlılık kurgusu yerine sıçramalı, planların birbiri ile eşleşmediği bir kurgu kullanır. DV kullanımı ve kameranın sürekli hareket etmesi, çevrimmesi, ani zoom hareketleri yapması da bu farklılaştırmaya örnektir. Geleneksel devamlılık kurgusunda seyirci daha önceden sahip olduğu biçimsel şemaları kullanır. Örneğin iki karakter konuşurken açı/karşı açı konuşan kişiyi seyirciye gösterir. Ya da sahnenin başındaki genel çekim ölçeği uzamı ve uzamdaki karakterleri, birbirlerine göre konumlarını seyirciye tanıtır. Oysa *Yazı-Tura*'da seyirci yeni bir biçimsel şema oluşturmak zorundadır. Bu şemada da gerçek yaşamdaki video ve TV görüntüleri hakkındaki bilgisinden yararlanır. Tekrar vurgulamak gerekirse *Yazı-Tura* sadece biçimi farklılaştırır. *Syuzhet*'in *fabula* bilgisini iletmesini zorlaştırmaz. Biçimdeki farklılaştırma, biçimin rahatsız ediciliği tema ile de uyuşur.

Sonuç olarak *Yazı-Tura* güneydoğudan dönen karakterlerini yaşadığı travmaya odaklanan bunu da *syuzhet*'in *fabula*'yı oluşturmasında temel etken olarak alan ve biçimle de bunu destekleyen bir filmidir.

<sup>3</sup> Yönetmen Uğur Yücel Altyazı dergisindeki söyleşide DV kullanımının ekonomik bir gereklilik olarak mı tercih edildiği sorusuna "Tamamen estetik bir tercih. Yoksa dijital ortam daha ucuz değil" cevabını verir (2004, 45).



## Kaynakça

- Berger, A.A. (1997). *Narratives in Popular Culture, Media and Everyday Life*, London: Sage Publications.
- Bordwell, D. (1985). *Narration in the Fiction Film*. Wisconsin: University of Wisconsin Press
- Bordwell, D. (1987). Historical Poetics of Cinema. R.B.Palmer (Ed.), *The Cinematic Text: Methods and Approaches*. (s. 369-398).New York: AMS Press
- Chatman, S. (1983). *Story and Discourse, Narrative Structure in Fiction and Film*. London: Cornell University Press, 2.Baskı.
- Kıran Z. ve Kıran A.E. (2000). *Yazınsal Okuma Süreçleri*. Ankara: Seçkin Yayınevi.
- Köstepen, E. (Eylül 2004). Uğur Yücel: Üzerim Kirli İçim Temiz. *Altyazı*.32, 44-46.
- Mutlu, E. (1995). *İletişim Sözlüğü*. Ankara: Ark Yayınevi, 2. Baskı.
- Özön, N. (2000). *Sinema Televizyon Video, Bilgisayarlı Sinema Sözlüğü*. İstanbul: Kabalıcı Yayınevi.
- Şklovski, V.(1995). Teknik Olarak Sanat. T.Todorov (Der) *Yazın Kuramı Rus Biçimcilerin Metinleri*. (s.66-83) ( M.Rifat-S.Rifat, Çev.) İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Thompson, K. (1988). *Breaking the Glass Armor, Neoformalist Film Analysis*. Princeton: Princeton University Press.
- Tinyanov, Y. (1995) Yazınsal Evrim Üstüne. T.Todorov (Der) *Yazın Kuramı Rus Biçimcilerin Metinleri*. (s.104-118) ( M.Rifat-S.Rifat, Çev.) İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Tomaşevski, B. (1995). Tema Örgüsü. T.Todorov (Der) *Yazın Kuramı Rus Biçimcilerin Metinleri*. (s.225-259) ( M.Rifat-S.Rifat, Çev.) İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.