

## ANLATI MESAFESİ-ANLATI PERSPEKTİFİ KAVRAMLARI, SİNEMATOGRAFİK ANLATI VE ÖRNEK ÇÖZÜMLEMELER

*Yrd.Doç.Dr. Mustafa SÖZEN*

Akdeniz Üniversitesi  
Güzel Sanatlar Fakültesi  
[sozen@akdeniz.edu.tr](mailto:sozen@akdeniz.edu.tr)

---

### ÖZET

*Bu çalışmanın amacı, bir anlatı formu olarak sinematografide anlatı mesafesi ve anlatı perspektifi kavramlarının yerini irdelemek ve buna ilişkin çözümler yapmak. Sinemanın kuramsal yönünü oluşturan alanlardan biri de anlatı çözümleridir. Daha çok edebiyat alanında uygulamaları görülen Anlatıbilimi (narratology) bu alanda sinemaya da oldukça ufuk açıcı bilgiler sunmaktadır. Çalışmada, sinematografinin anlatı tarzlarına (narrative modes) yer verilmiş, bu tarzları oluşturan diegetik ve mimetik yapılar tanımlanmış, buradan yola çıkarak filmsel metinlerdeki mesafe ve perspektif inşasının uygulamalarına değinilmiş ve tüm bunlar örneklem olarak ele alınan üç film üzerinde irdelenmiştir.*

**Anahtar Kelimeler:** *Anlatıbilim, Anlatı Mesafesi, Anlatı Perspektifi, Sinematografik Anlatı*

---

## CONCEPTS OF NARRATIVE DISTANCE–NARRATIVE PERSPECTIVE, CINEMATOGRAPHIC NARRATIVE AND ANALYSIS OF A SAMPLE

### ABSTRACT

*This study is aimed at examining the place of distance and perspective concepts as a narrative form in cinematography and making analysis in relation to them. One of the areas that comprising the hypothetic aspect of cinema is narrative analysis. Although implementation of narratology, more or less, can be seen in literature, it also brings forward seminal information to cinema in this area. This study gives place to narrative modes of cinematography and describes diegetic and mimetic settlements which form these modes and mentions the construction of narrative distance and perspective in cinematic texts based on them. All of these are scrutinized in three films which are taken as samples.*

**Keywords:** *Narratology, Narrative Distance, Narrative Perspective, Cinematographic Narrative.*

## 1. GİRİŞ

Öykülemeyi (narrating), anlatının (narrative) üretimi ya da anlatmak eylemi olarak tanımlarsak, o zaman bize kim ve nasıl anlatıyor sorularını bulmak zorunda kalırız. Bütün anlatı metinleri, temel olarak bir 'olay örgüsü (ploting)' ile bunu sunacak bir 'anlatıcıya (narrator)' dayanır. Bu iki unsur (olay örgüsü+anlatıcı) anlatıların olmazsa olmaz değişkenleridir.

Anlatıcı, öyküyü anlatması için yazar tarafından seçilmiş, yaratılmış, kurmaca kişidir ve tıpkı öykü kahramanları gibi soyuttur, yaşanan gerçek dünyada karşılığı yoktur. O, isterse öyküyü zaman-dizimsel ya da zamansal değişimler içinde aktarabilir; karakterlerin düşüncelerini gizler ya da açığa vurabilir. Bir başka deyişle anlatıcılar, anlatı dünyasının hem yapıcı hem de yansıtıcı unsuru olarak işlev görürler.

Bir anlatıda 'kim konuşuyor' sorusu bizi anlatıcıya götürürken, 'kim algılıyor ve görüyor' sorusu ise bizi bakış açısına götürür. Sinemada anlatıcı, öyküyü çeşitli bakış açılarına göre anlatan ses/görüntüdür. Öyküdeki olaylar, eylemler, kişiler ve bu kişilerin düşünceleri, görüntü ve sesler aracılığıyla bize belli bakış açısından sunulur (Jahn, 2003:10). Bakış açısı terimi (view of point/focalization) temel olarak iki ayrı unsura gönderme yapar. Birincisi bakışın 'şey'lere olan 'fiziksel' ikincisi ise bakış noktasının sahip olduğu 'düşünsel konum'dur (mental position). İlki anlatıcının, ikincisi de izleyicinin anlatıya karşı mesafesi ve zihinsel duruşunu ifade etmektedir (Chatman, 1990:139).

Bir anlatıda öykülemenin yapılış tarzı, anlatı kipi (narrative modes) adını alır ve 'anlatı mesafesi (narrative distance)' ile 'anlatı perspektifi (narrative perspective)' olarak iki ayrı değişkeni içerir. Anlatı mesafesi kavramı da kendi içinde ikiye ayrılır ve bunlar diegesis ve mimesis olarak adlandırılır. Kökeni Eflatun ve Aristo'ya kadar uzanan bu ayırlamanın ilkinde, anlatıcı öyküsünü doğrudan anlatır ve 'diegetik (diegetic)' tarz olarak tanımlanır. Bu tarzda, anlatıcı kendisini doğrudan gösterir ve bizi anlatanın kendisi olduğuna inandırır; anlatıda olaylar birinci plandadır, diyaloglar dolaylıdır. İkincisi ise 'mimetik (mimetic) tarz olarak tanımlanır. Burada, öyküyü doğrudan anlatan bir anlatıcı yoktur; örtük olan bir anlatıcı konuşanın kendisi olmadığı izlenimini vermeye çalışır. Bu yapılanma daha çok tiyatro, film gibi olayların doğrudan gösterilmesine dayanan dramatik anlatılarda kullanılır\*.

Diegetik anlatı genel anlamda yazınsal veya sözel aktiviteyle yapılan anlatıları içerir ki bu aslında bir anlatış/söyleyişten (telling) başka bir şey değildir. Mimetik yapılanmanın ana özelliği ise anlatının görsele yönelik kurulmasıdır ve bu da aslında

\* Anlatıbilim'e büyük katkılar getiren Gerald Genette (1982:129) buna karşı çıkar, bütün anlatıların kurgusal bir yapılanma içerdiğini ve sonuçta da bir aktarılma, bir yorumlama ürünü olduğunu söyleyerek, mimesis-diegesis ayrımını reddeder ve anlatılarda yalnızca diegesisin çeşitli düzeyleri olduğunu belirtir. Benzer yaklaşımı David Bordwell (1985:5) de paylaşır. Ona göre de, öykünün kendisi, kendi evrenini sunma eğilimi dikkate alındığında, 'diegesis' terimi 'öykü' sözcüğünün yerini alır. Öykü kendi varlığıyla gerçek dünyanın bir yeniden üretimini oluşturma yetisine sahiptir. Her şeyden önce diegesis, öğelerinin tümel bir birlik oluşturmak için bir araya geldikleri bir kurmaca, bir sözde-dünya olarak anlaşılmalıdır. Bu sonuca göre, öykü, diegesis'in bir alt bölümü iken, diegesis öykünün izleyicide uyandırdığı izlenime dayandığından diegesis kavramı öykü kavramından daha geniş bir anlama sahiptir.

bir 'gösterim' (showing) olgusundan başka bir şey değildir. Bu iki anlatı modeli ilk bakışta sanılanın aksine farklı yapılara uygulanabilir. Sözelimi bir roman mimetik, bir film de diegetik yapı içinde inşa edilebilir.

Diegetik yapıda okuyucu/izleyici, anlatıcının anlatma eylemine doğrudan tanık olur. Okuyucu/izleyici, olayları bir anlatıcının 'doğrudan anlatımı'yla ve böylece bulunduğu mekân-zaman ayırımı içinde ve belli bir zihinsel mesafeden öğrenir. Olaylar, okuyucunun zihninde geçmiş zamanda olup biter ve bu nedenle de anlatıcının olaya uzaklığı okuyucunun olayla bütünleşmesine engel olur. Buna karşın mimetik yapılanmada ise anlatıcı devreden çıkarılmakta; olay ayrıntılarıyla okuyucunun ve/veya izleyicinin gözünün önünde canlanıyormuş yanılması verecek şekilde aktarılarak, okuyucu/izleyici olaylara doğrudan 'tanık' durumuna getirilir. Burada kahramanların sözleri, monolog ve diyalog şeklinde verildiğinden 'doğrudan anlatım' söz konusudur; dolayısıyla burada doğal olarak mesafe kısalmı ve böylece okuyucunun/izleyicinin yapıyla özdeşleşmesi sağlanabilir.

Anlatı kipinin diğer değişkeni olan 'anlatı perspektifi' ise bilgiyi düzenlemenin ikinci yoludur. Burada anlatıyı sunan anlatıcının kimliği ve onun kimin bakış açısıyla anlatımını kurduğu belirleyici bir nitelik taşır. Diğer sanat dallarından farklı olarak anlatıma dayalı sanat türlerinde mutlaka bir anlatıcıya ihtiyaç vardır. Anlatıma dayalı eserlerde anlatıcının vazgeçilmezliği doğal olarak, anlatıcının konumunu irdelemeyi, anlatıma esas olan kişi ve kişilerin bakış açılarının tespitini gerektirir. Bakış açısı, bir anlatıda olayların okuyucuya/izleyiciye kimin gözünden ve ağızından aktarıldığıdır ve asal olarak anlatının söyleme biçimini, zamansal akışını ve olayların ritmini denetler. Öykü kişilerine yönelik açıklamalarını ve yargılarını açığa vuran anlatıcı, okuyucuya/izleyiciye olayların gerçekliğinden ipuçları sunar; olaylar arasında kurduğu bağıntılarla okuyucuya/izleyiciye bir yaşanmışlık ortamı yaratır. Kısaca, bir anlatıda 'anlatıcı' ile 'anlatılan' arasındaki mesafenin seçimi ve uygulanan bakış açısının niteliği, öykünün biçimlenmesinin yani anlatı perspektifinin temel belirleyicileridir.

### 1.1. Kuramsal Çerçeve

Bütün anlatıların mutlak olarak örtük bir dizge/sistem aracılığıyla oluşturulmasından dolayı; anlatı metinlerinin sistematik çözümlemesi, metnin yapısal boyutlarını tanımlayıcı (descriptive) sanatsal okuma ve/veya üretme süreçlerinde açılımlar getirmektedir.

Anlatıbilim (narratology) kuramı anlatı metinlerinin çözümlenmesinde en çok başvurulanlardan birisidir. Temel özelliği de anlatı metninin yalnızca kendisiyle sınırlı olan çözümleme yaklaşımını benimsemesidir. Daha çok yazınsal metinlere yönelik uygulamaları görülen bu kuramın sinematografik anlatılara doğrudan uyarlanması pek de kolay olmamaktadır, çünkü kurgusal bir anlatı olarak filmsel metinler (iconic fiction/screen texts) ile yazınsal metinler (verbal fiction/written texts) arasında farklılıklar vardır. Bu nedenle çözümleme değişkenlerinin filme uyarlanmasında bazı yeni düzenlemeler, uyarlamalar gerekmektedir. Fakat her ne kadar aralarında farklılıklar olsa da, olaylar (events), olayların yinelenmesi (repetition), olay örgüsü (plot), kişiler (character) ve kişileştirme (characterization) gibi unsurlar her iki kurmaca yapıda benzerlikler taşır ve bu nedenle de sinematografik anlatılara da uygulanabilir. Bu uygulamadan elde edilen veriler de,

sinematografik anlatının inşası konusunda farklı ve yeni üretme/okuma süreçlerinin olabileceğini gösterir. Bu argümandan yola çıkan bir dizi araştırmacı anlatıbilim'in metodolojisini sinemaya uyarlayan yeni kuramsal çerçeveler geliştirmişlerdir. Bu kuramsal çerçeveler özellikle 'klasik anlatı filmleri'nin çözümlenmesinde oldukça elverişli bir metot sunmaktadır.

Sinema anlatıbilimi'ni baz alarak oluşturulan bu çalışmada, belgesel, kısa film ve deneysel film kategorileri göz ardı edilerek öncelikli olarak uzun metrajlı ve öykülemeye dayalı olan kurmaca (fictional) film anlatıları ele alınmıştır. Anlatıbilimin 'kip (mood)' başlığı altındaki anlatının temsil edilmesinin (narrative representation) biçim ve dereceleriyle ilgili olan 'anlatı mesafesi' ve 'anlatı perspektifi' kavramları sinematografik anlatılar perspektifinden irdelenmiş ve somut örnek olarak da üç filmin çözümlenmesi yapılmıştır. Çalışmanın evren ve örneklemini Nisan 2007'de gerçekleşen İstanbul Film Festivali'nin Ulusal Yarışma kategorisinde yer alan on altı filmde üçü olan Serdar Akar'ın 'Barda (2006)', Derviş Zaim'in 'Cenneti Beklerken (2006)' ve Zeki Demirkubuz'un 'Kader (2006)' adlı filmleri oluşturmuştur. Çözümleme anlatı inşasına yönelik olduğu için bu filmlerin özel bir nedene bağlı olmaksızın rastgele seçilmeleri çözümlemenin niteliğine doğal olarak herhangi bir etkime getirmemiştir.

## 2. MESAFE VE PERSPEKTİF KURULUMU

Öncelikli olarak bu iki değişkenin semantik içeriğini açmalyalım: Anlatı mesafesi kavramı, anlatının doğrudan ya da dolaylı olarak iletilip iletilmediğiyle ilgilidir. İletilme biçimlerine göre, anlatan ile anlatılan şey arasında az ya da çok bir mesafe vardır. Mesafe, anlatının 'anlatma' ile 'gösterme' arasında nasıl bir yere oturtulduğunu gösterir.

Gösterim (showing) ya da anlatım (telling) değişkeninden hangisinin kullanılacağı, bir anlatıda yaratıcının karar vermesi gereken öncelikli tercihlerden birisidir. Diegetik anlatı formu mu yoksa mimetik anlatı formu mu ya da ikisinin bileşiminden oluşan karma formunun mu seçileceği sorusu temel problematik olarak sanatçının karşısında durmaktadır.

Kuramsal çalışmalarda gösterme yerine 'mimesis', anlatma yerine de 'diegesis' terimleri daha çok kullanılmaktadır. Bir başka adlandırma ise anlatmaya dayalı tarza, 'yanıltmasız (resentational/non-illusionistic) anlatılar'; göstermeye dayalı tarza ise 'yanıltmalı (representational/illusionistic) anlatılar' denilmesidir.

Öncelikle 'anlatı mesafesi'ni oluşturan iki temel değişkene bakalım: Diegetik ve mimetik yapılanmanın, anlatıların 'gerçek'le ilişkisi bağlamında gündeme gelen bir kavram olduğuna ve bunların bir yapıtta gösterilenin (signified), gerçeğe yakınlığının dereceleriyle tanımlandığına giriş bölümünde değinilmişti. Diegetik ve mimetik kavramlarının temeli antik Yunan'daki anlatı sanatlarına uzanmasına karşın 20.yy'da yeniden biçimlendirilerek çözümleme alanına sokulmuşlardır. Sözelimi ünlü edebiyat kuramcısı Gerard Genette 'Anlatı Söylemi' adlı kitabında bu iki kavramı, yazılı ve görsel sunumların özelliklerine gönderme yaparak kullanma yoluna gider; mimetik sunumun tiyatrodan ödünç alınan bir forum olduğunu belirterek, diegesis ile yalın anlatı formunu, mimesis ile de drama formunu temellendirir (Bordwell, 1985:3).

Anlatımın mimetik türü, anlatıcının anlattığı olayları ve karakterleri dolaylı olarak 'göstermesine/taklit etmesine' dayanırken, anlatımın diegetik türü, anlatıcının kendisini 'belirtici' bir sunum içinde olayları anlatmasına dayanır. Mimetik yapılanmada olaylar 'gözün uzamında' düzenlenir ve sanki 'şimdi' oluyormuşçasına canlandırılarak ifade edilir. O halde gözün uzamı, 'tanık olma' paradigmasında temellenir: Olaylar, dinleyen/okuyan kişiye, sanki o an oradaymış ve 'şimdiki zamanında' geçiyormuş yanılması yaratacak şekilde sunulur. Gözün uzamında düzenlenen dramatik anlatılarda ise olaylar hızlı, dinamik bir şekilde ve işlevsiz ayrıntılar atlanarak anlatılır. Dramatik anlatım biçimini benimseyen sanatçı, olay gelişiminin merkezi önemdeki parçalarını belirler ve bunları karakterler ile onlar arasındaki ilişkiler biçiminde canlandırarak, alımlayıcının karşısına taşır ve bu süreç içerisinde de kendisi kaybolup, kurguya dönüşür. Artık olay gelişimi, sözün uzamından gözün uzamına geçmiş; anlatıcı, 'sözün uzamında' yer almanın verdiği ayrıcalığı bir kenara bırakmış, anlatısını doğrudan doğruya 'anlattığı kişinin perspektifine göre' düzenlemeye başlamıştır. Yani geçmişte olup biten olaylar 'söz aracılığıyla' alımlayıcıya taşınmak yerine, alımlayıcı doğrudan doğruya olayların 'orta yerine' taşınarak sunulur. Bu aşamada bütün dramatik yapı, anlatının konu aldığı olaylar ile alımlayıcı arasında herhangi bir 'aracının' olmadığı inancını oluşturmak ve pekiştirmek üzere inşa edilir. Alımlayıcının, olayları sanki bir sokağı dönüverince karşısına çıkan gündelik bir gerçekmiş gibi algılaması ve yaşaması amaçlanır. Bir anlatıcının aracılığı üzerine kurulu anlatı modeli olan diegetik tarz ise sözün uzamına tekabül eder; orada olaylar bir 'olup bitmişlik' olarak ve geçmiş zaman kipinde hikâye edilir. Alımlayıcının bu olayları görme veyahut onlar gerçekleşirken bizzat orada olma şansı bulunmaz; doğal olarak olup biteni öğrenmek için güvенеbileceği tek kaynak, anlatıcının bizzat kendisidir (Ünal, 2002:29).

Öyküyü düzenlemenin ikinci yolu boyutu olan anlatı perspektifi ise, anlatıcının öyküyü sunuş tarzının niteliğidir ve bu, öyküyü yönlendiren karakterin sahip olduğu bakış açısının 'nasıl' ve 'ne' oluşuyla belirlenir (Chatman, 1990:111-112). David Bordwell'e (1985:7) göre perspektif terimi, anlatıda çeşitli duyarlıkların merkezi bir konum içinde yer almasına refere eden tümel bir anlamı içerir. Perspektif, pek çok açıdan mimetik anlatım geleneğinin en önemli kavramıdır, çünkü mimetik gelenekte anlatım göstermeye, alımlama da algılamaya eşittir. Jacop Lothe'ye göre (2000:40) ise anlatı perspektifi anlatıcının veya karakterlerin olaylara yönelik yargı ve deneylerinin aktarılmasında kullanılan dilin uzak veya yakın oluşuna refere eden bir yapılanmadır. Mieke Bal'a (1997:143) göre ise anlatı perspektifi algının fiziksel veya psikolojik kapsamını bize gösteren bir anlatı unsurudur. Görüldüğü gibi araştırmacılar farklı tanımlamalarla aynı 'şey'i ifade etmektedirler.

Anlatılarda söylem, 'perspektif'in nasıl inşa edildiği problematiğiyle doğrudan ilintili olarak ortaya çıkar. Çünkü aktarılan çevre/eşya/insan tasarımı ilk elde bir 'malzeme'den başka bir şey değildir. Anlatıyı sanatsal bir söylem değerine yükselten 'şey' seçilecek olan 'perspektif' aracılığıyla bu doğal malzemeye nitelik yüklenmesiyle oluşturulan yüklemidir. Nitelik, bu anlamda, 'özne' ile 'nesne' arasındaki ilişkinin yani uzaklık ve yakınlığın estetik duyarlılıkla sunulması demektir. Ayrıca, perspektif bir anlatıda 'kimin konuştuğu'nun da belirlenmesidir. Anlatıdaki sesle (voice) yani anlatıcı ile anlatımın perspektifini birbirinden ayırmak gerekir; perspektif, anlatıcının benimsediği bakış açısıdır. Genette bakış açısı yerine

‘odaklanma (focalization)’ terimini kullanır (akt, Lothe, 2000:40). Bunlar bir tablo haline getirildiğinde şöyle bir yapılanma ortaya çıkar:

**Tablo 1: Anlatı Perspektifi Değişkenleri**

Anlatıcı-Bakış Açısı Kombinasyonu	Olayların içsel analizi	Olayların dışardan gözlenmesi
Anlatıcı, öyküde yer alan bir karakterdir.	Ana karakter, kendi öyküsünü anlatır.	Yardımcı karakter, ana karakterin öyküsünü anlatır.
Anlatıcı, öyküde yer alan bir karakter değildir.	Her şeyi bilen yazar, öyküyü anlatır.	Yazar, öyküyü, bir gözlemci olarak anlatır.

**Kaynak:** Bahar Dervişcemaloğlu (2007), ‘Gerard Genett’e Göre Anlatı Söylemi’ <http://www.ege-edebiyat.org/modules> (Erişim Tarihi: 6.11.2007).

Tablo dikkatle incelendiğinde dikey hattakilerin ‘perspektif/bakış açısı’nın, yatay hattakilerin ise ‘ses/anlatıcı’nın niteliğiyle ilgili bir yapılanmayı gösterdiği kolayca anlaşılabilir (Dervişcemaloğlu, 2007:4).

### 2.1. Anlatılarda Açık Biçim - Kapalı Biçim

Anlatının mesafe ve perspektifini belirleyen parametrelerden biri de anlatı mimarisinin ‘açık biçim’ ya da ‘kapalı biçim’ olarak adlandırılan iki ana akımdan hangisine yönelik olarak biçimlendirilmiştir. Kuşkusuz ki bir anlatı, bu iki yapılanmanın şablonlarına tam olarak uymak zorunda değildir ama mesafe ve perspektif kuruluşu/tanımı açısından hangi tarafa yakın durduğu oldukça belirleyici bir parametredir.

Açık biçim anlatılarda, bölümlenmeler, toparlanmamış, parçalanmış ve kendi ötesini de gösterir bir özellik olarak kurgulanır. Açık biçim’de eylem ne tek, ne de düz biçimde kapatılmıştır. Olaylar kendi içinde az ya da çok süreklilikten yoksun olarak yan yana bulunacak şekilde inşa edilir. Eylem sürekli bitişe doğru gitmez, kimi kez kesilerek belli bir gelişmeyi izlemeden, aynı değerdekileri sıralayarak yürür; yani olaylar episodik bir yan yana oluşla ilerler. Burada baş kişi (protagonist) ile karşıt kişi (antagonist) kutuplaşması yoktur; karşıt kişi yerine kahramanın karşısında tek tek oluşumların bütünü içindeki dünya vardır. Evren ve kahraman her sahnede yeni özellikler gösterebilir, ana etkiyi çeşitlendirir ama onu değiştirmez, tekrarlarla bir çember çizer. Kısaca, açık biçim’de eylem sınırsızdır, ne başı ne de sonu bellidir; zaman ve yer çerçevelenmemiş olarak özgürce kurulur. Kapalı biçimde ise mimari kuruluş, bölümlerin birbirine bağlarla ilintilendirilmesi ve eylemin bütünü’nün varlığıyla inşa edilir. Öykünün anlam tasarımı bütün ile parçalar arasındaki bu ilişkiler ağı üzerine oturtulur. Anlatının bölümlere ayrılması simetri ve oranlılık ilkelerine göre yapılır; belirli başlangıç, yükseliş ve bitiş noktaları vardır. Öykü kişileri arasında çatışma-çözüm-çatışma yoluyla karşıtlıklar yaratılır. Öykülemenin zaman akışı ortak, tek çizgili, dar ve kesiksizdir. Özetlersek, kapalı biçim anlatı, kendi içinde sınırlanmış ve her yerde her bölümde bütünü anlamlandırır. Bölümleri, karşıtlaşmış kişileri, mekân ve zamanın olayın çerçevesi olarak birbirine bağlı sahneler hep ‘bütün’le ilgili değerlere sahiptir, bağımsızlıkları yoktur (And, 2002:108).

## 2.2. Anlatı Düzeyleri

Bir anlatıda mesafe ve perspektif kurulumunu belirlemek için onun nasıl inşa edildiğine de bakmak gerekir. ‘Anlatı düzeyi (narrative level)’ olarak adlandırılan bu yapılanma, olay örgüsünü var eden işlevsel anlatı birimlerini ve onların aralarındaki ilişkilerin ‘nasıl’lığını içerir. Bazen bir anlatıda bir ana öykünün içinde ikincil ve üçüncül dereceden öyküler yerleştirilmiş biçimde kurgulanabilir ve bu da doğaldır ki farklı anlatı düzeyleri yaratır. Bir anlatı metninde en üstte bulunan anlatıyı, anlatıcının da parçası olduğu üst ya da ‘temel metin (primary text)’ olarak değerlendirebilmek mümkündür. Bu üst metnin içerisinde öykü karakterlerinden birinin anlattığı ikincil bir metin daha yer alabilir ve bu ‘alt metin/eklenmiş metin (embedded text)’ olarak adlandırılır. Burada iç içe geçen bir anlatı konumu söz konusudur. Bu durumda temel metin ve eklenmiş metin olarak ikili bir ayrım ortaya çıkmakta ve ana özelliği itibarıyla, temel metindeki karakterlerden birinin ‘anlatıcı’ konumuna geçerek üst metinle bağlantılı ama ondan farklı olan yeni bir öykü sunması söz konusu olmaktadır (Demir, 1995:36).

Ana öykünün tema veya konusu ile doğrudan ilgili olmayıp ikincil planda olan ya da konuyla işlevsel bir bağı bulunmayan bir olay ya da bilginin yansıtılması halinde bile öykü içinde öykü anlamına gelen anlatılara rastlanılabilmektedir. Örneğin bir aşk öyküsünde kahramanın elinde bir yara izi vardır ve bu yaranın oluşma nedeninin aktarılması bu anlamda bir ara-öykünün anlatılması demektir. Bu tür ara-öykülerin ilk amacı izleyicinin ilgisini canlı tutmaya yöneliktir. Bazen bu ara-öykülerin önem kazandığı da olur. Sözgelimi bu çalışmada analizi yapılan ‘Cenneti Beklerken’ filminde yer alan ara-öykü (imge yaratımında perspektifin olup olmaması), filmin düşünsel boyutunu belirleyecek kadar anlam yüklemelerine sahiptir.

Anlatı düzeylerindeki farklılığın ilk örneği, aynı tema etrafında birleşen farklı öykülerin birbirini izlemesiyle yapılan öykülemedir. Zincirleme anlatım bağı denilen bu yapılanmada, her öykünün anlatıcısı sırası gelince kendi öyküsünü anlatmaya başlar. Öyküler arasındaki birlik, tema ortak paydasında sağlanmış olduğu için bu öyküler zaman zaman, aynı anda cereyan eder, zaman zaman kesişir, zaman zaman birbirleriyle kesişmeden yan yana gider ve zaman zaman da birbirlerinden ayrılıp uzaklaşırlar. Bu tekniğe iyi örneklerden biri, Fatih Akın’ın ‘Yaşamın Kıyısında (2007)’ adlı filmidir. Film, altı insanın ve bunların yaşamlarına dair altı öykünün bazen kesişmesiyle, bazen de ayrılıp uzaklaşmasıyla örgülenen bir öykülemeye sahiptir. Tema benzerliği ile birbirlerine bağlanan bu altı öykü arasında, üslup, zaman, psikoloji ve yapı gibi çeşitli seviyelerde farklılıklar vardır. Bazen aynı anda oluşan iki öyküden birinin bittiği yerde diğeri başlar ve ikinci bittiği anda tekrar birincisine döner.

Anlatı düzeylerindeki farklılıkta daha somut ya da daha fark edilebilir olan bir diğer uygulama ise, ‘yerleştirme yöntemi’dir. Bir öykünün diğersinin içine sokularak anlatılması olan bu tekniğin en klasik örneği ‘Binbir Gece Masalları’dır. Burada ilk öykü, ikinci öykünün ortaya çıkmasının zorunlu nedeni değildir; her ikisi birbirini destekleyecek anlamlarla yüklüdürler ve bu ilinti içinde her ikisi de kendi değerlerini diğersine yaslanarak kazanırlar. Zaman-dizimsel kopukluklar, olayların oluşum ve gelişimindeki benzemezlikler bu anlatış tekniğine ‘açık biçim’ özelliği kazandırır.



Anlatı düzeyi kurgusunda bazen sınırlar ihlal edilebilir ve bu ihlal ‘metalepsis’\* olarak adlandırılır. Bir illüzyon etkisi yaratmak için anlatı düzeyindeki değişimlerle oynamadır; örneğin bir düzeyde yer alan karakter ya da anlatıcı, daha üst bir düzeyde izleyici karşısına çıkabilir (Dervişcemaloğlu, 2007:8). Metalapsise yönelik uygulamalar daha çok modern anlatılarda yer alır. Sinemada, Godard ve Passoloni sineması filmlerini bu uygulamalara örnek olarak verebilir.

### 3. SİNEMATOGRAFİDE MESAFE VE PERSPEKTİF YAPILANMASI

Sinemada mimesis ve diegesis kavramlarının açınımlı yapılırsa; diegetik öykülemenin, gerçeği ‘yeniden yaratma’ çabası; yani yaşanan gerçekliğin tıpatıp aynısını yaratmak yerine ona anlatıcının yorumunu katarak; aynı oluşumlara farklı bir gözle bakabilmeye yönelik olan anlatı tasarımı olduğu söylenebilir. Diegesis, yalnızca anlatının kendisini (filmin düz anlamını) içermekle kalmaz, aynı zamanda öykülemenin zımnı, kurmacasal zaman ve mekan boyutlarının yapılanmasını da içerir\*. Mimetik anlatılar ise yaşanan gerçekliğin kusursuz taklidinin yapılmaya çalışıldığı yani, gerçek ile gerçek olmayanın ayırt edilememesini öncelikli olarak kendisine temel edinen öykülemelerdir.

Anlatı metinleri arasında mimetik yapıya en yakın olanlar tiyatro ve özellikle de sinemadır; çünkü bir olay ya da mekânın hareket ve süresini yeniden üretebildiği için sinema diğer sanatlar içinde ve yeniden canlandırma biçimleri arasında en gerçekçi olandır. Teknikten estetiğe sinematografik yeniden canlandırma, sadece kamerayla ilgilenmez; kullanılan filme, ışık kaynağının türüne, objektif seçimine, seslerin tasarımına, mizansene, sekansların dizilişine ve kurgu seçeneklerine kadar bütün bu unsurlarla ‘gerçekliğin algılanışını’ daha güçlü bir şekilde yeniden üretmeye çalışır. Bir başka deyişle sinemada mimetik anlatım, kameranın önündeki nesnenin ya da olayın gerecin izin verdiği ölçüde yeniden canlandırılması olarak tanımlanabilir. Kamera, önündeki dünyaya yönelip onu aktarırken, izleyici kameranın veya yönetmenin farkında olmaz, çünkü her imge, kamerada vücut bulan görünmez bir anlatıcıyla yüklenmiş olarak yansıtılmaktadır. Öykü, kurgu yoluyla oluşturulan bütüncül bir uzam-konum-olay yanılmasıyla görünmez bir anlatıcıya refere edilir ve onun bakış açısından bize sunulur. Bu anlatıcı çoğu kez kamerayla özdeşleştirilir ama bu çok da doğru değildir zira sinematografik anlatıcı görüntü ve ses gibi iki ana kanal ve bu kanalların alt dallarının organizasyonu ile oluşan bileşik bir yapılanmayla üretilmekte; anlatıcı da bu çoklu bileşenin içinde oluşmaktadır (Chatman, 1990:135).

Mimetik yapının sinemada bu denli baskın oluşuna karşın belirtmek gerekir ki, diegetik-mimetik karşıtlığı sinemada çok ilginç olarak birbiri içine girmiş, sarmalanmış bir şekilde varlığını sürdürür. Çünkü filmsel metinler ontolojik olarak hem kamerayı hem de öykülemeyi barındırmaktadır. Bu ontolojik yapılanma, hem

\* Metalapsis teriminin Türkçe’de tam bir karşılığı olmadığı için doğrudan kullanılma yoluna gidilmiştir. Edward Branigan (1992: 250), Genette’e değinerek metalapsis kavramını açıklar: Bkz: ‘Narrative Comprehension and Film’.

\* Kavram, Metz’in (1974) de katkısıyla geniş bir kullanım alanına yerleşmiştir. Bkz: Christian Metz, Film

Language: A Semiotics of the Cinema.



gerçekliğin benzer bir taklidini yaratmakta hem de öyküdeki insanların iç dünyalarını, duygularını, hatta rüyalarını bile görebilme imkânını getirebilmektedir. Bir başka deyişle filmler, konuşmanın ve eylemin doğrudan taklidini sunar ama bunu dolayimli bir yolla (diegetik) yapmaktadırlar. Gerçekçi olsun ya da olmasın bütün filmsel metinler hem öyküleme hem de temsil sistematüğini yüklenen anlatılar oldukları için aynı anda diegetik ve mimetik olma özelliğini de içerirler.

Filmler mimetik ve diegetik öğeleri çok çeşitli tarzda bir araya getirebileceği gibi, aynı zamanda onları zıtlıklar ve boşluklar yoluyla karşı karşıya da getirebilirler. Bundan dolayıdır ki kuramcılar, sinemada belirli filmleri ya da belirli film pasajlarını mimetik, bazılarının ise diegetik olduğunu kabul ederler (Henderson, 1986:15). Örneğin Jean Pierre Jeunet'in 'Amelie (2001)' adlı filminde anlatıcı kamera değil de üst ses olarak verilen bir anlatıcıdır, kamera bu sesin yorumlamalarını bize gösterir. Yani kamera anlatıcı yerine üst ses anlatıcı vardır ve bu ses, seyircinin özdeşleşme duygusunu azaltır ve filmle arasında bir mesafe oluşturur. Bu film -tam olmasa bile- diegetik yapılanmaya örnek olarak verilebilir. Anlatıcının bizzat yer aldığı diegetik yapıdaki filmler de vardır ama sayıları çok azdır. Örneğin Carlos Saura'nın bir Flâmenko dansının sahneye koyuluşunu anlatan 'Salome (2002)' filminde anlatıcı zaman zaman görüntüye gelerek oyuncuların neler yaptıklarını biraz sonra neler yapacaklarını anlatırken, filmde yer alan oyuncular ve dansçılar da rollerinden çıkarak öyküde üstlendikleri role nasıl hazırlandıklarını izleyiciyle paylaşır.

Sinemada mimetik tarzın ağırlığını sağlayan asal unsurlardan biri de sinemanın 'şimdiki zaman' üzerine kurulmuş olmasıdır. Bu şimdiki zaman içindeki öyküleme, izleyici olaylara ve konuşmalara o anda oluyormuşçasına tanık olur. Bu nedenle sinemanın başlangıcından 1960'lara kadar olan dönem içindeki film teorisi mimetik gelenekten alınmış bir anlatım teorisi olarak varlığını sürdürmüş; sinemaya, modern (karşıt) anlatı teknikleri girmeye başlamasıyla mimetik tarz da sorgulanmaya başlanmıştır.

Sinemada mesafe değişkeninin farklı/yeni/bilinçli kullanımları daha çok modern anlatı kapsamına giren filmlerde görülebilir. Bunlar klasik anlatı filmlerinden farklı olarak izleyicinin öyküye katılımını zayıflatmak için öykünün zaman duygusuyla oynamakta; kronolojik akışı bozarak bulanık zaman boyutları yaratmakta ve neden sonuç ilişkisini zedeleyen bir kurulum içinde mimetik yapıyı kırmaya çalışmaktadırlar.

### 3.1. Klasik ve Modern Anlatı Formları

Sinematografik anlatılarda mesafe ve perspektif yapılanmasının belirlenebilmesi için başvurulacak parametrelerden biri de öykülemenin, klasik anlatı özelliklerini mi yoksa modern anlatı özelliklerini mi taşıdığına saptanmasıdır. Hemen belirtmek gerekir ki, günümüz filmlerinin birçoğunda bu iki anlatı formunun özelliklerinden bazıları aynı anda bulunabilmektedir.

#### 3.1.1. Klasik Anlatı Sineması

Klasik sinema anlatısı, izleyicisini alabildiğine duygulandırma, oyundaki kahramanla özdeşleştirme, sahnelenen eyleme katma şeklinde tanımlanabilir.

İzleyicisini, sinemanın 'büyü'süne inandırma temelinde gelişen bu sinemada, tüm parçalar 'anlatımı görünmez kılma' amacı doğrultusunda birleştirilmiştir. Klasik anlatı formu, mimetik biçime sahip bir sanat dalı olarak, diegetik biçimin tersine anlatıdaki 'anlatıcı'nın varlığını görünmez kılar. Görünmez anlatıcıyı sağlayabilmek için, 'görünmez gözlemci' konumundaki kamera kullanımıyla nesnel anlatım yanılması yaratmaya çalışır. Amaç, izleyicinin kurmaca evrende olup bitenlere, bir aracı (anlatıcı) olmadan tanık olduğu izlenimini uyandırmaktır. Anlatıcının yokluğu, anlatımın çeşitli kurgu taktikleriyle görünmez kılınışı dolayısıyla izleyici ile kurmaca evren arasındaki mesafe sıfırlanır veya en aza indirilir. Bir başka deyişle izleyici, doğrudan kurmaca evrene girip, kurmaca karakterlerle özdeşleşerek, kendi gerçekliğini ve bilincini geride bırakarak, kurmaca evrende yaşar. İzleyicinin duygusal olarak yönlendirildiği bu anlatı formunda, film boyunca doruğa çıkan duygusal gerilim, çözüm aşamasıyla birlikte son bulur ve izleyici duygusal açıdan rahatlatılarak arınması (catharsis) sağlanır.

Klasik sinemada çoğunlukla yaratılan izlenim 'öykü'nün kendini anlatması ve anlatı ile anlatımın hem nötr hem de saydam olmasıdır. Yani klasik anlatıya sahip bir film, bir öykü olarak maskelenen bir söylemdir ki bu da mimetik biçimin asal özelliğidir. Mimetik evren, kendini herhangi bir aracı olmaksızın sunduğu ve izleyicinin görülen ve işitilen şeyi anlamak için varlığını ortaya koyma gereği hissetmediğini varsayar. Klasik anlatı sineması kendisini mimetik olarak sunmakla belirli avantajlar kazanır. Öncelikle bize kendisini anlattığı izlenimini veren bir öykü sunarak, gerçeğin kendisi kadar öngörülmez ve şaşırtıcı olma değeriyle yüklenmiş olur. Yani klasik sinemada, yeniden canlandırma mimetik söylem için gerekli bir ön koşul gibidir.

### 3.1.2. Modern Anlatı Sineması

Önceleri romanda ortaya çıkan, daha sonra da sinemada uygulanmaya başlanan modern anlatı formunun asal özelliği, özdeşleşmeyi (mimesis'i) kırıp, kendi gerçekliğini, bilinçli olarak yorum veya oyun olarak açığa vurması yani estetik öz-bilinçliliğe ya da öz-düşünümselliğe yol açan bir yapılanmayı içermesidir. 1960'lı yılların ikinci yarısından itibaren bazı yönetmenler, sinematografik dilin temel parçalarını farklı bir biçimde düzenlemeye başladılar. Fransa'da Bresson, İtalya'da Antonioni ve Fellini gibi yönetmenler, görüntülerin formal organizasyonunu yeniden gözden geçirip, izleyicilerine 'algılamada uzlaşım olmayan' maceralar sunma çabalarına giriştiler (Bilgiç, 2002:86).

Klasik anlatı formuna sahip olan birçok film, sadece tek bir karakterin sınırlı bakış açısıyla kurulurken, modern anlatılarda farklı karakterlerin bakış açıları iç içe geçmiş şekilde inşa edilir. Yine bu anlatılarda birincil ve ikincil olay örgüleri iç içe geçmiş şekilde kurgulanır ve bunlar çizgisel bir okuma sunmak için değil de tersine merkezi filmin hedefini oluşturmak için sürekli değiştirilerek, izleyicinin dikkati ayakta tutulmaya çalışılır. David Lynch'in ve David Fincher'ın filmleri buna örnek olarak verilebilir. Bir başka boyut da klasik anlatı sinemasındaki art-zamanlılık yerine geçmişi, şimdiki ve geleceği bitişiren eş-zamanlılığın yeğlenmesidir. Eş-zamanlılığa sinemadan verilebilecek iyi örneklerden biri Alain Resnais'nin 'Hiroşima Sevgilim/Hiroşima Mon Amour (1959)' filmindeki paralel kurgu uygulamasıdır. Filmde bir Fransız kadın oyuncu ile bir Japon erkeğin sevişme

eylemleri, Hiroşima'da yaşanan acılarla bitştirilir. Geçmiş ve şimdi kurgu aracılığıyla zaman zaman çakıştırılarak, zaman zaman örtüştürülerek izleyicide eş-zamanlılık duygusu yaratılır.

Modern anlatı sinemasının dikkati anlatıdan, 'anlatım'a ya da iletiden imgelere kaydırıldığı söylenebilir. Filmler hala kurmacadrlar ancak örgülenme kesinliksiz ve müphemliklere yaslanır ve izleyiciler buradan bir farkındalığa çağrılır. Bir başka deyişle anlam tasarımı, görüntülerin görselliği vurgulanarak, sesleri ve imgeleri karşı karşıya getirerek, ileti ve içeriği zıtlştırma temelinde elde edilmeye çalışılır.

### 3.2. Sinemada Anlatı Tarzları

Sinemasal anlatılarda 'nesnel anlatı' ve 'öznel anlatı' olmak üzere başlıca iki tür vardır. Nesnel anlatıda kamera dışardan bir gözlemci gibi olayları yansıtır. Nesnel tarz, olayın kendi kendisini, kendi ölçüsü içinde ve temposunda noktalamasına izin vererek, izleyicilerin aracın sınırlılıkları içinde kendi yorumlarını yapmalarına olanak tanır. Öznel anlatıda ise kamera, öykü kişilerinin birinin yerine geçer ve onun gözünden olayları sunar. Öznel tarz, kendiliğın ifadesini (self expression) sergiler. Rüya ve düşüncelerde olduğu gibi, filmin dışsal gerçekliğinin belirli bir anlatıcıya özgü olduğu izlenimini verir. İzleyiciler, bakış açısını sunmak için var olan somut bir figürü duyumsar. Öznel kamera, sonuçta bir öznellik yanılmasıdır. İzleyici, filmdeki bir karakterin gözüyle uzam ve olaya baktığı yanılması yaşar ve bu onun öyküye katılımını daha bir güçlendirir. Sözelimi çarpıtılmış öznel kamera uygulamasıyla izleyici, gözlerinden bakmakta olduğu oyuncunun sarhoş, hiddetli ya da aklını yitirmiş tutumlarının gerçek deneyimini yaşayabilir. Yani, izleyicinin psikolojik tepkisi, büyük ölçüde kurgusal uygulamalarla yönlendirilebilir. Uygun kamera açıları izleyicilerin katılımı ile kayıtsızlığı arasındaki farkı belirleyebilir. Görüntünün boyu ve açısı izleyicinin konunun ne kadarını göreceğini ve hangi bakış açısından göreceğini belirler. Kameranın her yer değıştiriminde izleyiciler yeni bir bakış açısına taşınır. Örneğın, eğer istenen etki ilginin dağıtılması ise ya da sahne yakın çekime alınamayacak kadar fazla şiddet içeriyorsa, genel ve boy çekimleri izleyicisini olayların uzağına yerleştirir; daha yakın çekimler izleyicinin yansıtılanlara duygusal katılımını getirir.

Yönetmenin malzemesi ile olası ilişkileri çoğunlukla karmaşıktır, çoğu film, bazen nesnel ya da yorumlayıcı, öznel ya da dönüşümlü gibi çeşitli tarzlar sergiler. Bu tarzlar bir kutupta nesnel, öteki kutupta öznel ve bunların arasında denge sağlayan yorumlayıcı olmak üzere bir süreklilik olarak görülmelidir (Bilgiç, 2002:152).

### 3.3. Sinemada Ses Unsuru ve Diegetik - Mimetik Yapı

Sinemasal anlatıcının işitsel ve görsel olmak üzere iki temel yapısı vardır ve sinemasal anlatıcı bu başlıkların altında yer alan ses, müzik, efekt, ışık, renk, dekor, oyuncular, kurgu, kamera açıları gibi birçok parçanın bütünleşmesinden oluşur. Sinemada ses, müzik, görüntü, oyuncular, kamera açıları gibi birçok farklı öge devreye girdiği için bakış açısında/odaklanmada da daha karmaşık bir yapıyla karşılaşılır.

Sinematografik anlatıyı diğer anlatılardan ayıran bir diğer faktör de filmde dış-ses (voice-over) kullanımının anlatıya getirdiği boyuttur. Dış-ses sinemada, diğer hiçbir anlatı türünde olmayan şekilde anlatıcı işlevi yüklenebilmektedir. Özellikle bazı romanların filme uyarlanmasında anlatıcı olarak bu kullanıma çokça yer verilmekte; dış-ses anlatıcı, ya zamansal geçişleri ya da olayları birbirine bağlamakta kullanılmaktadır. Bu arada belgesel ya da yarı belgesel filmlerin dışında dış-ses kullanımı bir filmin tümüne egemen olamadığını belirtmekte yarar var.

Sinematografide ses tasarımı 'diegetik ses (diegetic sound)' ve 'nondiegetik ses (nondiegetic sound)' olmak üzere ikili bir ayırlamayla tanımlanır. Diegetik ses, bir yere ait olan, kaynağı bilinebilir/görülebilir olan ses demektir. Gürültü, konuşmalar ve müzik ekranda görünen bir kaynaktan gelir; örneğin izleyici hava tahmin raporunu perdede onu bir kişinin araba radyosunu açtığını görerek tanık olur. Diegetik olmayan ses ise, sahne dışından sunulan ve kaynağı bilinebilir/görülebilir olmayan ses anlamına gelir. Gürültü, konuşmalar ve müzik ekranda görünen herhangi bir kaynaktan gelmez; örneğin dalgaların sahile vuruşu ve orada kırılışı gösterilirken aynı anda bir senfoni orkestrasının sesini duyulur. Diegetik olmayan ses kullanımı daha çok, sahenin atmosferini güçlendirmek ve bazen de yorumlayıcı bir işlev yaratımı için kullanılır (Jahn, 2003:3).

Nondiegetik ses kullanımına sinema sanatından birçok örnek verilebilir: İlki Kieslowski'nin 'Mavi (1993)' adlı filmidir. Ünlü bir besteci olan kocasını ve çocuğunu bir trafik kazasında kaybeden kadın kahraman etrafında örülen filmde, öykü gereği ses önemli bir rol oynar. Zira ünlü bestecinin yarım bıraktığı bir senfoni vardır ve filmin sonunda aslında senfoninin gerçek bestecisinin kadın kahramanımızdan başkası olmadığı anlaşılır. Ancak bu gerçeği öğrenene kadar, film boyunca bu yarım kalmış senfoni sık sık işitilir. Müziğin ilk kez duyulduğu sekans çıt çıkmayan bir planla başlar. Kahramanımız sessiz bir evde uyurken görülür. Birden yüksek volümde müzik başlar ve kahramanımız uyanır. Müzik gerçekten çalmaya başladı da kahramanımızı uyandırdı mı? Yoksa müzik kahramanımızın kafasının içinde mi çalmaktadır? Bu sorunun cevabı özellikle muğlak bırakılarak sahne, karamayla sonlandırılır. Film boyunca müziğin kaynağı konusundaki bu muğlaklık süregider. Filmin tam da müziğin kaynağının yani, bestecisinin kim olduğu konusundaki şüpheyi konu edindiğini göz önüne alındığında, sesle oynayan bu anlatımın şüpheyi kışkırtmaktaki anahtar rolü de belirgin biçimde açığa çıkar. İkinci örnek Ingmar Bergman'ın 'Yaban Çilekleri/Wild Strawberries (1957)' filmidir. Profesör Borg yine rüyalarından birini görmektedir. İzleyicinin pencerenin dışından onunla beraber izlediği sahne şöyle gelişir: Sara, piyanoya oturmuş Bach'ın füglerinden birinin girişini çalmaktadır; arkadan biraz önce beraber yemek yediği delikanlı yaklaşır ve onu öper; öptüğü anda Sara'nın eli piyanodan çekilir ve hiç beklenmedik bir biçimde dış-ses olarak bir çello, kaldığı yerden müziği devralır.

Daha önce belirtildiği gibi sinematografinin ayırıcı özelliklerinden biri de anlatılarında dış-ses kullanabilme yetisidir. Dış-ses ve bunun anlatıcı işleviyle kullanılmasına bir başka iyi örnek Pedro Almadovar'ın 'Kötü Eğitim/Bad Education (2004)' adlı filmidir. Filmde çok fazla dış-ses kullanımının nedeni hem görülmeyeni açıklaması hem de anlatım ritmini hızlandırma işlevi yüklenmesidir. Sanki filmdeki rolün sahibi oyuncunun, izleyicinin karşısına geçip oturması ve rolü hakkında ona bilgi vermesi gibi bir izlenim yaratılmaktadır. Yine bir başka örnek François

Truffaut'un 'Jules ve Jim/Jules et Jim (1962)' adlı filminde bir haber bülteni gibi olay anlatan dış-ses'in serbest anlatımı ile digetik-mimetik karşıtlığını aynı anda yaratmaktadır. Jean Pierre Jeunet'in 'Amelie (2001)' filminde de benzer bir anlatım tarzı kullanılmıştır. Burada hikâyeyi anlatan dış-ses, filmin başında karakterlerin kesik kesik görüntüler eşliğinde tanıtılmasıyla anlatıcı rolünü üstlenmektedir.

Hemen belirtelim ki dış-ses tasarımı sinemanın karmaşık sisteminde çoğunlukla değişen bileşimler içinde, diğer öğelerden yalnızca biridir; bu gibi geçiş sağlayıcı ya da sahne kurucu konuşmalar anlatıcının belirlenmesine yetmez, filmin anlatıcısını bulmak için dış-ses'in ötesine geçip, ayrıntılara bakmak gereklidir (Henderson, 1986:19).

#### 4. ÖRNEK ÇÖZÜMLEMELER

Sinemasal anlatılarda mesafe ve perspektifin saptanmasına yönelik çözümlenmelerde şu ölçütler ses ve görüntü birlikteliği içinde ele alınıp irdelenir: Filmsel metnin yapısal konumu, klasik, modern, post-modern anlatılardan hangisine daha yakın durmaktadır? Metnin biçimsel konumu, açık biçim mi, yoksa kapalı biçim anlatıya mı yönelik olarak inşa edilmiştir? Metnin anlatı düzeyi nasıl kurulmuştur, birden fazla anlatı düzeyi kullanılmış mı, eğer birden fazla anlatı düzeyi var ise bunun metne olan katkısı nedir? Metnin anlatıcı tipolojisi nasıl inşa edilmiş ve filmin başından sonuna dek aynı 'ses'in sahibi midir? Metinde bakış açısı nasıl kurgulanmış, bu bakış açısına sahip anlatıcı olayları nasıl ve neye göre yorumlamıştır? Bu bağlamda örneklem olarak ele alınan filmler; Anlatı Konumu, Anlatının Biçimlendirilişi, Anlatıcı Tipolojisi, Bakış Açısı ve Anlatı Düzeyi olmak üzere beş değişken içinde ele alınıp irdelenerek, mesafe ve perspektifin nasıl inşa edildiği belirlenmeye çalışılmıştır.

##### 4.1. Barda

Yönetmen /Senaryo: Serdar Akar

Müzik: Selim Demirdelen

Oynayanlar: Nejat İşler, Doğu Alpan, Melis Birkan, Burak Altay, Meltem Parlak

Yapım Yılı ve Yeri: 2006, Türkiye

##### 4.1.1. Filmin Konusu

Yaşları 18 ile 25 arasında değişen genç arkadaş grubu, hayatın akışı içinde huzurlu ve neşeli bir hayatı paylaşmaktadırlar. Her birinin kendilerine ait sıkıntıları ve çözmek zorunda olduğu problemler olsa da gençliğin getirdiği umutları vardır. Kimi evlilik, kimi mezuniyet, kimi düzenli bir hayata adım atma hayalleri içindedir. Gençler, akşamları buluşup içki içerek keyifli vakit geçirdikleri barda yine buluşurlar. Bar, o gece eli silahlı beş kişi tarafından basılır ve gençler esir olarak alınır. Elleri, ayakları, ağızları bağlanan gençler sabaha kadar dayak ve tecavüze uğrayıp, işkence görererek şiddetin her türlüsüne maruz kalırlar. Onlar için hayatlarına birdenbire giren bu şiddetin hiçbir anlamı ve nedeni yoktur ve nedensiz bu şiddetin getirdikleriyle büyük bir yıkım yaşarlar. Şiddeti uygulayanların da görünürde nedenleri yok gibidir ama daha derinlerde, hayatlarında sahip olamadıkları her şeyin acısını bu gençlerden çıkartma duygusu vardır. Esir alınan gençler için yaşanan bu

şiddetin tamir edilmesi oldukça zorlayıcıdır; gerek şiddeti uygulayan, gerekse maruz kalanlar için artık hiçbir şey eskisi gibi olmayacaktır.

#### 4.1.2. Anlatı Konumu

Suç, ceza ve adalet kavramlarını tartışmaya açan filmin anlatı konumuna bakıldığında klasik anlatı formu ile modern anlatı formu arasında bir yerde durduğu, her ikisinden de belirli özellikler taşıdığı görülür. Bu saptama, öykülemenin zaman-dizimsel yapısından çıkartılabilir. Bilindiği gibi modern anlatı filmleri, geleneksel anlatı filmlerinden farklı olarak izleyicinin öyküye katılımını zayıflatmak için zaman duygusu ile oynar; zamanın çizgisel akışını bozarak yeni bir zaman boyutu kurar. Bu yeni zaman boyutunda olaylar neden sonuç ilişkisi içinde ve çizgisel akış içinde gerçekleşmez. 'Barda' filmine bakıldığında, olay örgüsünün 'a'dan 'z' ye giden bir yapılanma içinde değil de, geriye dönüş ve ileri atlayış gibi zaman kırılmalarıyla anlatıldığı görülmektedir. Filmde serim bölümünden sonra boş bir mahkeme salonu gösterilir. Bunu takip eden sahne, olay örgüsünün kaldığı yerden devamı olarak öyküyü sürdürür. Daha sonra mahkeme salonunda her bir saldırgan failin olaya ait konuşmaları verilir ve o konuşmayı takiben yaşananlara dönülerek eylemler dizisi anlatılır. Fakat yine de bu zamansal kırılmalar filmi, modern anlatı formu olarak nitelenmesine yetmez; çünkü modern anlatıların temel özelliği olan estetik öz-bilinçlilik ya da öz-düşünümsellik; bitişiklik ya da montaj; paradoks, çift anlamlılık ve belirsizlik; insansızlaştırma ve bütünleşmiş tekil özne ya da kişilik gibi yapılanmalara rastlanılmaz. Yine modern anlatıların bir başka özelliği olan karakterlerin, kişiliklerin dağılması, çözülmesi, yalnızlaşması, kendine dönmesi yani asal belirleyici olan 'yabancılaşma'sı da yoktur. Yani film başlangıçta, klasik anlatı tarzıyla açılmakta fakat bir süre sonra kronolojik sıra izlemeyen, çeşitli durumlar ve zamanların bazen eş-zamanlı bazen art-zamanlı sunulduğu, her kişinin, olup biteni kendi açısından -biri 'ben anlatıcı' olarak sunduğu ve kesin sona ulaşmayan karma bir yapı içinde noktalanmaktadır.

#### 4.1.3. Anlatının Biçimlendirilişi

Anlatının mesafe ve perspektifini belirleyen parametrelerden biri de anlatı biçimlendirilişinin açık veya kapalı biçimlerden hangisine ait olarak kurulduğudur. Kuşkusuz ki bir anlatı, bu iki anlatı biçiminin şablonlarına tam olarak oturmak zorunda değildir, ama mesafe ve perspektif açısından hangi tarafa yakın durduğu oldukça belirleyici bir nitelik taşımaktadır. Film bu perspektiften incelendiğinde tam anlamıyla 'kapalı metin' özelliklerine sahip olduğu görülebilir. Filmde bölümler bağlarla birbirine bağlanmış şekilde eylemin bütünü topluca verilmekte ve bu verilişte filmin söylemi, bütün ile bu parçalar arasındaki ilişki üzerinden örgülenmektedir. Anlatıda, orantılı olarak belirli bir başlangıç, yükseliş ve son noktaları vardır; yani, karşıtlaşmış kişiler ile mekân-zaman-olay çerçevesi, birbirine bağlı sahneler içinde yerlerini alırken 'bütün'le ilgili olarak değer kazanmaktadırlar, bağımsızlıkları yoktur.

#### 4.1.4. Anlatıcı Tipolojisi

Bütün anlatı metinleri, temel olarak bir 'olay örgüsü' ile bunu sunacak bir 'anlatıcıya' dayanır. Anlatıcı olmadan öyküleme yer alan oluşumları ve

gelişmeleri anlatmak, olayları nakletmek ve olayların akışında rol alan figürleri tanıtmak mümkün olmaz. O, isterse öyküyü zaman-dizimsel ya da zamansal değişimler içinde (anachrony) aktarabilir; karakterlerin düşüncelerini gizler ya da açığa vurabilir. Bir başka görevi de, konu ile izleyici arasındaki bağlantıyı kurarken, yapının biçimini geliştiren unsur olarak işlev görmesidir.

Barda filminin anlatıcı tipolojisi belirlenmek istendiğinde ‘kim anlatıyor, ne anlatıyor, kime anlatıyor ve nasıl anlatıyor’ soruları sorularak anlatı yapılanışı irdelendiğinde, tıpkı anlatı konumunda olduğu gibi ikili bir yapılanmayla karşılaşılmaktadır. Filmde ağırlıklı olarak perde-dışı anlatıcı (off-screen narrator) veya dış-öyküsel anlatıcı (extradiegetic narrator) denilen anlatıcı tipolojisi egemendir. Bilindiği gibi bu anlatıcı, anlattığı öyküde yer almaz, öykünün dışında bir figür olarak anlatıyı sunar. Bu da, anlatıcı ile izleyici arasındaki mesafenin yok olmasını veya olabildiğince azalmasını getirir. Filmin mahkeme salonunda kendi savunmalarını yapan sanık faillerin yaptığı konuşma sahnelerinde, anlatıcı tipolojisi birden bire perde-içi anlatıcı (on-screen narrator) veya iç-öyküsel anlatıcı (intradiegetic narrator) tipolojisine dönüşür. Artık anlatıcı, ‘sanıklar’dır ve doğrudan perdede görünerek eylemlerini anlatmaktadırlar. Bunun yarattığı etkiyle, izleyici öyküyle arasında belirgin bir mesafe açıklığını duyumsamakta ve böylece de uzaklık duygusunu yoğun olarak yaşamaktadır.

#### 4.1.5. Bakış Açısı

Anlatıcı, metin aracılığıyla sunduğu olay-kişi-mekân ile ilgili unsurları kendine özgü bir bakış açısıyla aktarır; yani anlatıcı, sahip olduğu bakış açısına göre öykü dünyasından seçimler yaparak anlatımını sunmaktadır ve bu seçme işi de, anlatılan olay ve ifade edilmek istenen anlatı mesafesiyle yakından ilgilidir. Barda filmindeki anlatıcı(lar)ın sahip olduğu bakış açısını saptadığında, ‘dışsal bakış açısı (external focalization)’ ve ‘içsel bakış açısının (internal focalization)’ ikili kullanımı görülmektedir. İçsel bakış açısının filmde ağırlıklı bir yer kapsamasına karşın söylem dışsal bakış açısında verilmektedir.

Filmin ağırlıklı bakış açısını taşıyan içsel bakış açısında olay ve eylemler öykü içindeki karakter(ler)in algısından verilmekte; yaşananlar öncelikli olarak mağdurların ara ara da sanıkların değerlendirmeleriyle anlatılmaktadır. Bu tasarım, aynı olayın sanıklar ve mağdurlar arasında gidip gelen bakış açısı içinde kurulduğu için ‘çok katmanlıdır (multiple focalization)’. Filmin bakış açısında ana aksı oluşturan mağdur gençlerin bakış açısı, ‘şiddet-anlamsızlık-nedensizlik’ üzerine kurulmuş gibidir. Burada, metropollerde birbirine değmeden yaşamaya koşullanan insanların, birbirlerine yakınlaştıkça aslında gitgide daralan ve kalın sınırlarla çepeçevre kuşatılan bir ‘ötekileştirme’ yaratıldığının farkında olunamayışına dair bir bakış açısı vardır. Sanıkların bakış açısı da, bunu destekleyen bir ‘ötekileştirme’ üzerinden kurulmuştur.

Filmin söylemini belirleyen dışsal bakış açısına ‘gözlemci figürün bakış açısı’ da denilmektedir. Bu anlatıcı, karakter kadrosunun dışında olarak gözlemleyen bir tanık konumunda sadece dıştan gördüklerini yansıtır. Filmin dış-öyküsel anlatıcısı, günümüzde yaşamakta olan ağır şiddetin aslında insanın doğasında zaten var olduğunu ve eğer sistem bunu engellemek için gerekli ve yeterli önlemi almazsa bu acı gerçeğin yaşanmaya devam edeceğini söyleyen bir bakış açısına sahiptir. O,



gittikçe artan bir şekilde ve bazı sahnelerde neredeyse dayanılmaz boyutlarda olan kan, küfür, dayak, hakaret görüntüleriyle bu tür şiddet olaylarının bir gün kendisinin de başına gelebileceğini izleyicinin kulağına fısıldar gibidir.

#### 4.1.6. Anlatı Düzeyi

Bir filmde anlatı düzeyinin saptanması, hem anlatıcı tipolojisinin, hem de bakış açısının nasıl kurulmuş oluşuyla zincirlemeye dayanan bir kendilik içinde bulunabilir. Barda filmine bu perspektiften bakıldığında, göndergelerle yüklü olan bir söyleme sahip olmasına, birden çok anlatıcı kullanmasına hele hele çok katmanlı bir bakış açısı ile inşa edilmesine karşın tek katmanlı bir yapılanmayla (yani temel anlatı düzeyiyle) karşılaşılır. Bunun nedeni öykünün yüklendiği temada aranabilir: Tema genel anlamda suç, ceza ve adalet kavramlarını tartışmaya açmakta, özelde de, şiddetin bize ne kadar yakın ve uzak olduğunu, nedeni veya nedensizliğini sorgula(t)mak üzerine kurulmuştur. Bunun için, hem dışsal hem de içsel bakış açılarını kullanmış; böylece de izleyicinin anlatılanlardan etkilenmesi amaçlanmıştır. İkincil bir metin bu etkilenmede kırılmalara yol açabilir, izleyiciyi öyküden kopartıp, anlatılışa yönlendirebilirdi. Filmin söylemi açısından, tek katmanlı bu yapılanmanın anlatı düzeyi olarak doğru bir tercih olduğu söylenebilir.

#### 4.1.7. Filmin Mesafe Ve Perspektif Kurulumunun Değerlendirilmesi

Zaman-dizimsel kırılmalar içindeki bir öyküleme tekniğiyle izleyiciyi içine almayan, olay ve eylemlerle özdeşleşmesine izin vermeyen ve dolayısıyla seyircini uzakta tutan bir yapılanma vardır. Filmin anlatıcı ve bakış açısı tasarımında farklı anlatıcılar ve çoklu bakış açısı kullanımıyla; film, söylemini seyircisine dikte etmek yerine, onu uzakta tutarak suç, ceza ve adalet kavramlarını sorgula(t)ma boyutuna getirmeye çalışmaktadır. Bütün bunların sonucunda anlatı mesafesi ve perspektifi değerlendirildiğinde; filmin psikolojik amacının, seyirciyi istenilen ruh halinde tepki verecek biçimde yönlendirmek olduğunu ve bunun için görsel unsurla (kamera açısı, ölçeklendirme, renk, ışık vb.) ile sese yönelik (diyalog, efekt ve müzikler) unsurların seyirci üzerinde yaratılmak istenen etki çerçevesinde bilinçli bir şekilde düzenlendiği görülmektedir. Sözelimi kamera her hareket edişinde izleyici yeni bir bakış açısına taşınmakta, izleyicinin yalnızca perdede neler olduğu ile etkilenmesi değil, aynı zamanda kısmen ya da tamamen gizlenmiş ani ya da ürkütücü bir tarzda ortaya çıkarılan ya da hiç ama hiç gösterilmeyen anlam kümecikleriyle etkilenmesi amaçlanmaktadır. Bu mesafe tasarımına ses boyutunda da rastlanılmaktadır: Diyaloglarda yoğun olarak küfür sözcükleri kullanılması ve bunların her işitildiğinde izleyicinin irkilip, öyküyle arasına bir mesafe koyması bilinçli bir tasarımıdır. Benzer yapılanma filmin müziğinde de görülmektedir: Burada da, izleyici üzerinde irkiltici bir etkileme sağlanabilsin diye rock ve elektronik tarzda hazırlanmış sert, agresif bir sound tasarımıyla mesafe açılımı yaratılmaya çalışılmıştır.

#### 4.2. Cenneti Beklerken

Yönetmen/Senaryo: Derviş Zaim

Müzik: Rahman Altın

Oynayanlar: Serhat Tutumluer, Melisa Sözen, Mesut Akusta, Nihat İleri, Mehmet Ali Nuroğlu, Numan Acar, Rıza Sönmez, Bülent İnal

Yapım Yılı ve Yeri: 2006, Türkiye-Macaristan ortak yapımı

#### 4.2.1. Filmin Konusu

Eflatun, 17.yy'da İstanbul'da yaşayan bir minyatür sanatçısıdır. Eşinin ve oğlunun ölümü sonrasında onları unutmamak adına, ustalarının kendisine öğrettiklerine karşı gelerek, onların Batılı tarzda (perspektife dayalı) portrelerini çizer. Bu tarzın İslam dinine aykırı olduğunu bildiği için de çelişkili duygular yaşar. Bir gün, bir Osmanlı vezirinin konağına zorla götürülür. Orada, kendisine Osmanlı devletine karşı ayaklanan Danyal adlı bir şehzadenin uzak bir eyalette yakalandığını ve idam edileceği söylenir. İdam edilecek şehzadenin kimliğinden emin olabilmek için de, isyancının Batılı tarzda bir portresini yapması istenir. Eflatun, emir sonrası, devletin bir grup adamıyla birlikte başkentten Anadolu'ya doğru zorlu bir yolculuğa çıkar. Yolda, Leyla adlı bir kadınla karşılaşır. Eflatun, yanlarına aldıkları bu kadın ile birlikte yolculuğuna devam ederken, kendini karmaşık duygular yaşayacağı büyük bir aşkın içinde bulur.

#### 4.2.2. Anlatı Konumu

Cenneti Beklerken, klasik anlatı formu içinde inşa edilmiş bir film olmasına karşın, bu formun tüm özelliklerini barındırmayan bir yapıya sahiptir. Bilindiği gibi, klasik sinemada çoğunlukla yaratılan izlenim 'öykü'nün kendini anlatması ve anlatı ile anlatışın hem nötr hem de saydam olmasına dayanır. Bir başka deyişle klasik anlatıya sahip film, öykü olarak maskelenen bir söylemdir ve bu yapıda tüm parçalar 'anlatımı görünmez kılma' amacı doğrultusunda birleştirilmişlerdir. Bunu sağlayabilmek için de 'görünmez gözlemci' konumundaki kamera kullanımıyla nesnel anlatım yanılması yoluna gidilmektedir.

Filme bu bağlamda değerlendirildiğinde, öykülemenin maskelenen bir yapı içinde, anlatımı görünmez kılma özelliğinden bilinçli bir şekilde uzak tutulduğu görülür. Gerçi, öykülemde zaman-dizimsel kırılmalara rastlanılmaz ama görsel tasarım düzleminde anlatıyı nötr ve saydam olmaktan uzaklaştıran bir dizi minyatür-fotografik imge birlikteliğine yer verilerek klasik anlatı formunun temel özelliklerine karşı çıkılır. Filmde; minyatür sanatının temel meselelerine uygun bir sinema dili yaratılmaya çalışılmış; minyatür sanatının gerçeklikle onun suretleri arasındaki ilişkiyi sorgulayan, mekânın ve zamanın esnekliğine dayanan yapısı doğrudan yansıtılmıştır. Filmin kurgusunun ve kadrajlarının minyatür sanatçılarının zaman ve mekânla kurdukları ilişkiye benzer şekilde katı olmayan, kaygan ve değişkenliklerle örüldüğü görülmektedir.

#### 4.2.3. Anlatının Biçimlendirilişi

Filmin anlatı biçimlenişi tam anlamıyla kapalı bir metin özelliği gösterir. Öykü, zaman ve mekân bakımından oldukça belirgin bir çerçeve içinde kurulmuştur. O kadar ki filmin jeneriğinde zaman ve yer 'yazı' ile özellikle vurgulanmıştır. Filmin ilerleyen sahnelerinde diyaloglar aracılığıyla da zaman ve yer bilgisi izleyiciye durmaksızın verilir. Biçimlenişi belirleyen bir diğer unsur da, öyküde yer alan olay ve eylemlerin her birinin diğerinin nedeni olarak örgülenmesidir. Eflatun'un Batı tipi resim yapması, bundan dolayı Anadolu'ya gönderilmesi, bu yolculukta Leyla ile karşılaşması ve ona âşık olması bu zincirleme oluşum içindeki yapıyı oluşturur.

Filme kapalı metin özelliği veren diğer bir unsur da öykülemenin, giriş, gelişme, doruk nokta ve son bütünlüğü içinde çatışma-çözüm-çatışma üzerinden kurgulanmış olmasıdır.

#### 4.2.4. Anlatıcı Tipolojisi

Bir anlatıcının statüsü, anlatı düzeylerine ve anlattığı öyküyle olan ilişkisine göre belirlenir. Bu bağlamda Cenneti Beklerken filminin anlatıcı tipolojisini belirlediğimizde, perde-dışı ya da dış-öyküsel anlatıcı modelinin kullanıldığı görülür. Klasik anlatı sinemasının temel anlatıcı modeli olan bu tipoloji, öykü ile izleyici arasındaki mesafenin yok olmasını veya olabildiğince azalmasını getirerek izleyicinin öyküyle özdeşleşmesini sağlar. Bu filmi ilginç kılan unsurlardan birisi de, anlatıcının bu özelliğine rağmen, sunumunu bu özdeşleşmeyi sağlayacak biçimde yapmayıdır.

Sinemada anlatıcı, romanda olduğu gibi, kişilik içinde belirlenmiş bir figür olmayıp, görüntüsel (çerçeveleme, kamera hareketleri, renk tasarımı vb.) ve işitsel kanalların (konuşmalar, efektler, müzik) birlikteliğiyle oluşan karmaşık bir yapı içinde var olmaktadır. İşte bu filmde anlatıcı, kendisini oluşturan sinematografik tüm bileşenler aracılığıyla, mesafenin açılması ve özdeşleşmenin gerçekleşmesi için özel bir çaba göstermektedir.

#### 4.2.5. Bakış Açısı

Filmin dış-öyküsel anlatıcısı, öyküsünü ağırlıklı olarak 'içsel bakış açısı' içinde sunmaktadır. Zaman zaman bazı sahnelerde 'dışsal bakış açısı'na yer verildiği olmaktadır ama ağırlıklı kullanım içsel bakış açısıdır. Bu içsel bakış açısı, Eflatun üzerinden yansıtılmaktadır. Eflatun, bu yolculuk sırasında ruhsal, fiziksel ve duygusal bakımdan birçok zorluklarla karşılaşmakta, bunların üstesinden gelmeyi başarmaktadır. O, heyecanlı serüveninin sona erme sürecinde tüm yaşadıklarını yeni ve zenginleştirici bilgilerle donanmış olarak, minyatür sanatı ve onun Batı tarzı resim sanatı ile ilişkisinde bize aktarmaktadır. İzleyici, Eflatun'un bir bilinç düzeyinden başka bilinç düzeyine geçişini onun gözünden görüp değerlendirmektedir.

#### 4.2.6. Anlatı Düzeyi

Bu filmi ilginç kılan bir diğer özelliği de çift katmanlı anlatı düzeyine sahip olmasıdır. Filmin üst katmanında hem sürükleyici tarihi bir serüven hem de gizemli ve romantik bir aşk öyküsü iç içe girmiş bir şekilde sunulmaktadır. İlk katmanı oluşturan tarihi serüven 17. yy'da Osmanlı Devleti'nin genel bir panoraması içinde, iç savaş ve kardeş kavgaları tüyler ürpertici bir şekilde yansıtılır. 'Devlet-i ebed müddet' için bu şiddet gereklidir. İlk katmanın diğer ögesi olan büyüleyici aşk masalı ise, öykünün kahramanı olan Eflatun'un yolculuk esnasında tanıştığı Leyla ile yaşadığı aşktır.

Filmin ikincil katmanı ise hem biçim hem de içerikte kendini gösterir: Türkler, Batılı tarzda bir resim geleneği ile kültürel ve dinsel nedenler dolayısıyla ancak 18. yy'da adım adım ilerleyen bir süreç içinde tanışabilmişlerdir. İkincil katman, bu tanışma sürecinin kendisini konu edinmekte ve biçim-içerik ilişkisi bağlamında yeniden üretmektedir. Doğu ile Batı medeniyetleri ve sanata bakışları ve bunun

yansıması olarak imge yaratımları arasındaki farklılık ikincil katmanın içeriğini oluştururken, minyatürlerden gerçek sahnelerle geçişlerle, minyatürlerin de hayattan alınma olduğu veya minyatürlerin gerçek hayatı anlatabildiği gibi görsel düzenlemeler bu katmanın biçimsel yönünü oluşturmaktadır.

#### 4.2.7. Filmin Mesafe ve Perspektif Kurulumunun Değerlendirilmesi

Filmin, anlatı boyutu kendine özgü yönler taşımasına rağmen onu asıl özgün kılan, görsel düzenleme boyutunda sahip olduğu farklılıktır. Bu düzenleme, ‘geleneksel görsel sanatlarımızdan Türk sinemasına nasıl bir köprü kurulabilir’ arayışının getirdikleriyle oluşturulmuştur. Bir başka deyişle Osmanlı minyatür sanatıyla sinema sanatının anlatımını bağdaştırma arayışıdır. Minyatür sanatının ‘gerçek olan’ ile ‘onun suretleri’ arasındaki ilişkiyi sorgulayan, mekânın ve zamanın esnekliğine dayanan görsel yapısı içinde, filmin kurgu ve çerçevelemesi minyatürün zaman ve mekânla kurduğu ilişki gibi, katı olmayan, kaygan ve değişken nitelik içinde yeniden üretilmiştir. Öyküleme, zaman-çizgisel akış üzerinden yürümekte; klasik anlatıların en çok kullandığı dışöyküsel anlatıcı, tekli bakış açısıyla dramatik yapıyı oluşturmaya karşın, filmde dramatik anlatı şablonuna uymayan bir dizi özellik vardır. Sıkça yer verilen, minyatürlerden gerçek sahnelerle geçiş gibi bazı sahnelerde geniş açı objektif kullanımıyla yaratılan görüntü derinliği vb. görsel düzenleme arayışlarıyla izleyici öyküye katılmamakta, onu hayli uzak bir mesafeden izlemektedir.

#### 4.3. Kader

Yönetmen /Senaryo: Zeki Demirkubuz

Müzik: Edward Artemiyev

Oynayanlar: Ufuk Bayraktar, Vildan Atasever, Ozan Bilen, Müge Ulusoy,  
Engin Akyürek, Settar Tanrıöğen,

Yapım Yılı ve Yeri: 2006, Türkiye

##### 4.3.1. Filmin Konusu

Bekir, orta halli bir ailenin çocuğu olarak babasının halı-mobilya mağazasını işletmektedir. Bir gün mağazaya Uğur adında bir genç kız gelir ve Bekir'in pek de farkında olmadan gönlünü çalar. Fakat genç kız, Zagor lakaplı hapiste olan bir serseriye âşıktır. Karşılığını bulamayan kalplere tutkun bu üç insanın yolu, tutkunun beslediği bir kaderle birbirine bağlanır. Zagor hapisten çıkar ve Uğur'un annesinin yasak aşk yaşadığı Cevat'ı öldürüp kaçar. Aynı gece Uğur da kaybolur. Bekir ise Uğur'a olan delicesine aşkı ile boğuşurken ailesinin bulduğu bir kızla evlenip, yeni bir yaşama başlar; ama aylar sonra, bir gece TV izlerken Zagor'un İzmir'de iki polisi öldürüp yakalanması görüntüleri içinde Uğur'u görür. Artık bütün çabası ona ulaşmak içindir. Bekir, bu aşkın peşinde yıllar yılı sürecek amansız bir takibe başlar; taşra pavyonlarında, üçüncü sınıf otel odalarında, esrar âlemlerinde Uğur'un peşinden sürüklenir. Aşkın peşinde, kendini hiçe sayarak sürecek bu kovalamaca ile gururunu, benliğini, bütün kişiliğini yitirse de, bir tek şeyi, aşkın masumiyetini yitirmez.

#### 4.3.2. Anlatı Konumu

Filmin anlatı konumuna bakıldığında, öykü kuruluşunun klasik anlatı kalıbına yaslandığını fakat söyleminin bu kalıba uymayan bir mesafe ve perspektif içinde inşa edildiği görülür. Öykülemesinde geri dönüş-ileri atlayış gibi zamansal kırılma tekniğinin hiç kullanılmadığı bu filmde, olayların gelişimi zaman-dizimsel bir düzen içinde ilerlemektedir. Bu kullanımın ikili bir amacı vardır: İlki, izleyicinin öyküleme tekniğinin farkına varmasını ve onu öncelemesini engelleyerek söylemin öne çıkartılarak vurgulanması içindir. Diğeri ise, geri dönüş-ileri atlayış kırılmalarının olmamasıyla öyküde hayal ve duygu unsurlarının geri plana düşürülerek öykünün hayalden tamamıyla yoksun olarak örgülenmek istenmesidir. Anlatı konumunun üstünde durulması gereken diğeri bir yönü ise, öykünün asal çatışmasının baştan verilerek; yan çatışmaların, çözüm-çatışma-çözüm çizgisinde ilerlemesi ve finalin 'açık son' biçiminde noktalanmasıdır.

#### 4.3.3. Anlatının Biçimlendirilişi

Film, ağırlıklı olarak kapalı biçim kurulumu göstermesine karşın onun özelliklerini tam da taşımamaktadır. Örneğin en azından beş altı yıllık bir süreci anlatan öykünün zamanla ilgili göstergeleri yok gibidir. Filmin başladığı nokta ile bittiği nokta arasındaki zaman ayrımını belirleyici detaylar bulmak mümkün değildir. Bu zamansızlık tasarımı, anlatılan öykünün her yerde ve her zaman yaşanabilir olduğuna dair gönderge olarak okunabilmesi içindir. Yine benzer bir unsur finalin ucu açık olarak bırakılmasıdır. Bunun amacı, kader olgusunun (film söyleminin) spekülatif yönüne, mistik yönüne, bilinmezlik yönüne belirli göndermelerde bulunmaya yöneliktir.

#### 4.3.4. Anlatıcı Tipolojisi

Kader filminin anlatıcı tipolojisi saptamak için; kim anlatıyor, ne anlatıyor, kime anlatıyor ve nasıl anlatıyor sorularını sorarak anlatı yapısını irdelendiğinde, anlatıcı tipolojisinin perde-dışı anlatıcı (off-screen narrator) veya başka bir adlandırma ile dış-öyküsel anlatıcı (extradiegetic narrator) olduğu görülür. Bu anlatıcı anlattığı öyküde yer almamakta öykünün dışında kalarak anlatısını olaylar, durumlar, eylemler aracılığıyla aktarmaktadır. Yadöyküsel anlatı (heterodiegetic narrative) modeli denilen bu yapılanmada, anlatıcı ile izleyici arasındaki mesafe yok olmakta veya olabildiğince azalarak öyküyle özdeşleşme daha üst düzeylere çıkmaktadır. Bu filmde de kamera, kader temasının içeriğine uygunlukta görsel imgelemlerle anlatımını sunmakta, yorumlar yapmaktadır. Örneğin rüzgâr önünde uçuşup giden bir poşetin ya da rüzgâr önünde dalgalanan göndere çekili iki bayrağın gölgesi arasında duran Bekir'in üşümüşlüğü, kendi içinde sürüklenip gittiği durumla ne denli örtüştüğünün ifade edilişi olarak izleyiciye sunulmakta, izleyici de bu üşümüşlüğü yani kader yolculuğunu metaforik anlamda yeniden üretmektedir.

#### 4.3.5. Bakış Açısı

Kader filmindeki anlatıcının sahip olduğu bakış açısı saptanmak istediğinde, ağırlıklı olarak dışsal (external focalization) daha az olmak üzere de 'içsel (internal focalization)' bakış açısı tasarımına rastlanılır. Dışsal bakış açısına sahip olan anlatıcı yaşananlara bir tanık olarak katılır. Öykünün anlatımında bir anlatıcı unsur

olarak nesnelere ve varlıkları nicel ve nitel bakımından gözlemleyen, duyumsayan, psikolojik yapılarını az çok analiz eden şekilde değil de gözlemsel bakış- dış odaklılık içinde verir. İzleyiciye ‘kader’ diye bir şey var mı, bir insan sevdiği için bu kadar fedakârlık yapmalı mı’ diye soru sormasını isteyen bu dışöyküsel anlatıcı; bir tükenişin öyküsünü anlatırken; her zaman mutluluk, sevgi ve huzurla özdeşleştirilen aşkın, vahşi, tüketen ve yaralayıcı yanını da görülmesini ister gibidir. Bekir’in her türlü imkânsızlığına karşın Uğur’un peşinde gidişini ve bu gidişte; gururunu, onurunu, ailesini, çocuğunu ve hatta tüm toplumsal kuralları hiçe sayarak bu denli mantıksızca, göz göre göre yanlış olanın peşinden gitmesini sorgular. Kısaca tanık konumundaki bu anlatıcı, izleyicisine her şeyin önünde olan kader olgusunu ve bu olgunun ‘ne’liğini düşündürmeye yönelik bir bakış açısıyla öyküsünü anlatmaktadır.

#### 4.3.6. Anlatı Düzeyi

Kader filminin anlatı düzeyine genel hatları itibarıyla bakıldığında, sadece ‘tek düzeyli’ bir metin inşasıyla karşılaşılır. Film salt ana metinden oluşmakta; dış-öyküsel anlatıcı, ‘üçüncü tekil kişi’ bakış açısıyla izleyicisine ‘ses’lenmektedir. Bu seslenişin getirdiği anlatıcı perspektifinin sonucu olarak da filmin öyküsü/söylemi ile izleyicisi arasında ‘açıklığı daha fazla’ olan bir mesafe duyumsaması yaşanmaktadır.

#### 4.3.7. Filmin Mesafe ve Perspektif Kurulumunun Değerlendirilmesi

Filmde, söylemin algılanmasına yönelik olarak görüntü ve tasarımında atraksiyoner kullanıma yer verilmemiştir. Öyküde anlatılanlar çok çarpıcı da olsa, her şey izleyicinin olaylardan ve karakterlerden gerçek anlamda etkilenmemesi adına, karakterlerle duygusal bağlar kurmasını güçleştirecek şekilde inşa edilmiştir.

Kameranın bir anlatıcı unsur olarak öykü kişilerine bakarken, izleyicinin bilincine sızma olanağı veren; mimik, gestus, kültürel ikonografi, renk ve giysi temsiliyetleri, semboller vb. gibi anlam uyaranlarının taşıdıkları anlamlandırma unsurlarını çok bilinçli bir şekilde birleştirdiğini ve bu birleştirme içinde izleyicisini olayların dışında tutmaya çalıştığı görülmektedir. Böylece izleyicinin, kahramanın duygu dünyasına girerek onunla kurabileceği empati imkanı zorlaştırılmakta, ona sadece seyir hakkı verilmekte ve kahraman ile arasında sadece seyre dönük bir mesafe duygusunun yaratılması amaçlanmaktadır. Bir başka deyişle kamera açıları, ışık, ortam sesleri doğal sesler, gürültüsüzlük, sessizlik izleyicinin ilgisini dağıtmama ona baskı yapmama adına yani ona öykünün içinde olmadığını sadece izleyici olduğunu hatırlayacak ve böylece de mesafe duygusunu güçlendirecek şekilde inşa edilme yoluna gidilmiştir. Bunun getirdikleriyle izleyici anlatımın dışında kalmakta, öyküye dışardan bakabilmektedir. Anlatım, bu haliyle geleneksel öykünme-arınmaya dayalı dramatik özellikten uzaklaşarak kendine özgü farklı bir yapıya dönüşmektedir.

Anlatıcının benzer yaklaşımı ses tasarımında da görülür: Diyaloglar özenle kurulmuş; efekt kullanımı son derece dikkatli bir yaklaşımla minimal olarak kullanılmış; müziğe ise yok denecek kadar az yer verilmiştir. Non-diegetik müzik tasarımı sadece iki sahnede ambiyans yaratmak için kullanılmıştır. Daha çok rastlanılan, hapishanede çalınan bağlama sesi ve pavyonda şarkı söyleyen kadın sesi

vb. olarak filmin birkaç sahnesinde kullanılan diegetik müzik tasarımıdır. Bu haliyle de filmin, izleyici ile öykü kahramanı arasındaki mesafeyi korumaya hayli gayretli olan bir anlatı olarak kurulmuş olduğu söylenebilir.

## 5. SONUÇ

Anlatı mesafesi ve anlatı perspektifi kavramları anlatı kipini niteliğini belirleyen iki temel değişkendir. Anlatı mesafesi kavramı kendi içinde ikiye ayrılarak diegesis ve mimesis olarak adlandırılır. Diegesis'te anlatıcı kendisini gösterir ve bizi anlatanın kendisi olduğuna inandırır; burada yorumlama doğrudan, olay ve eylemler dolaylı olarak sunulmaktadır. Mimesis'te ise öyküyü doğrudan anlatıcı yerine örtük olan bir anlatıcı vardır ve o konuşanın kendisi olmadığı yansımaları vermeye çalışır. Burada olay ve eylemler doğrudan, yorumlama dolaylı sunulur.

Romanda belirgin biçimde gösterme (mimetik) ve anlatma (diegetik) ayrımı görülebilir. Sözelimi, diyaloglar, gösterme anlatım tarzına yakındır. Sinemada ise görüntüler öyküyü doğrudan taklit ettiği için mimetik tarza daha yakındır ve bundan dolayı da filmde anlatanla anlatılanlar arasındaki mesafe romana göre daha azdır. Sinematografik anlatı ontolojik olarak daha çok mimetik tarza yakındır; çünkü kamera, olay ve eylemleri hem gösterir hem de onları 'şimdiki zaman' üzerine kurarak yansıtmakta; izleyici de olaylar ve konuşmaları sanki o anda oluyormuşçasına izlemektedir. Fakat sinemaya, modern (karşıt) anlatı formlarının girmeye başlamasıyla, filmlerde estetik öz-bilinçlilik ya da öz-düşünümsellik daha yoğun biçimde yaşanır olmuştur. Modern anlatılarda, anlatı konumu, biçimlenişi, anlatıcı tipolojileri, bakış açıları, anlatı düzeyleri yepyeni çehrelere bürünmekte, bu da anlatı kipini oluşturan mesafe ve perspektif kavramlarına yeni yüklemeler getirmektedir.

Örneklem olarak ele alınan filmlerdeki mesafe ve perspektif yapılanmasının farklı düzeyler olduğu görülmüştür. Her üç filmin de klasik anlatı (mimetik yapılanma) tipolojisi içinde inşa edilmelerine karşın, uyguladıkları perspektif tasarımlarıyla mimetik yapının gerektirdiği mesafe duygusunun dışına çıkarak, izleyicilerini belirli bir 'uzaklık'ta tutmak istedikleri saptanmıştır. Bunun nedenini her üç filmin söyleminde bulmak mümkün: 'Barda' filmi şiddet olgusuna daha dıştan bir bakışı istemekte; 'Cenneti Beklerken' filmi, imge yaratımında kültürel kodlar üzerinden görsel bir anlatının denemesini yapmaya çalışmakta; 'Kader' filmi ise izleyicisinden insan yaşamındaki savrulmaları, irrasyonel yönelimleri sorgulamaya çağırmaktadır. Söylemin öykünün önüne çıktığı bu filmlerde, 'uzaklığın' bilinçli bir şekilde oluşturulması, yönetmenlerce doğru bir inşa biçimi olarak değerlendirilmiştir.



**KAYNAKÇA**

- And, Metin (2002), *Ritüleden Dram`a*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.
- Bal, Mieke (1997), *Narratology-Introduction to the Theory of Narrative*, University of Toronto Press, Canada.
- Bilgiç, Filiz (2002), *Türk Sinemasında 1980 Sonrası Üslup Arayışları*, Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara.
- Bordwell, David (1985), *Narration in the Fiction Film*, The University of Wisconsin Press, USA.
- Chatman, Seymour (1990), *Coming to Terms-The Rhetoric of Narrative in Fiction and Films*, Cornell University Press, USA.
- Demir, Yavuz (1995), *İlk Dönem Hikâyelerinde Anlatıcılar Tipolojisi*, Akçağ Yayınları, Ankara.
- Dervişcemaloğlu, Bahar (2007), “Gerard Genette`e Göre Anlatı Söylemi”, <http://www.ege-edebiyat.org/Modules>, (Erişim Tarihi 16.11.2007).
- Genette, Gerard (1982), *Figures of Literary Discourse*, Columbia University Press, USA.
- Henderson, Brian (1986), “Filmde Zaman, Kip ve Çatı”, (Çev: N. Abisel), *Ankara Üniversitesi Basın Yayın Yüksekokulu Yıllığı*, Sayı: VIII, ss.1-22.
- Jahn, Manfred (2003), “A Guide to Narratological Film Analysis”, <http://www.uni-koeln.de/~ame02/pppf.htm>, (Erişim Tarihi 10.10.2007),
- Lothe, Jakob (2000), *Narrative in Fiction and Film*, Oxford University Press, USA.
- Metz, Christian (1974), *Film Language:A Semiotics of the Cinema*, Oxford Press.
- Ünal, Yörükhan (2002), “Anlatımın Yanılsamacı Niteliği ve ‘High Noon’ Filminin İncelenmesi” *Sinemasal*, Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Dergisi, Sayı: 6, ss.28-36.

