

**T.C.**  
**SELÇUK ÜNİVERSİTESİ**  
**SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ**  
**RADYO, TELEVİZYON VE SİNEMA ANABİLİM DALI**  
**RADYO VE TELEVİZYON BİLİM DALI**

**YEŞİM USTAOĞLU SİNEMASINDA ANLATI-BİÇİM**  
**İLİŞKİSİ**

**ALİYE NUR YEL**

**YÜKSEK LİSANS TEZİ**

**DANIŞMAN**  
**PROF.DR MERAL SERARSLAN**

**KONYA- 2025**

## ÖNSÖZ/ TEŞEKKÜR

Tez süreci boyunca hem akademik hem de kişisel anlamda yoğun bir öğrenme süreci geçirdim. Bu sürecin her aşamasında bana desteklerini hiç esirgemeyen başta kıymetli aileme, Ali Başaran'a, Dilara Bulur Dilcioğlu'na, Eda Sağlık'a, M. Talha Ertan'a desteklerinden dolayı teşekkürü borç bilirim.

Bilgi ve deneyimiyle tez çalışmamın her aşamasında bana rehberlik eden, yönlendirmeleriyle bakış açımı geliştiren, sabrını ve desteğini hiçbir zaman eksik etmeyen saygıdeğer tez danışmanım Prof. Dr. Meral Serarslan'a en içten teşekkürlerimi sunuyorum. Akademik gelişimimde katkıları büyük olan, derslerde ve birebir görüşmelerde değerli bilgiler paylaşan tüm hocalarıma teşekkür ederim.

Sözlerime Gazi Mustafa Kemal Atatürk'ün "Vatanını en çok seven görevini en iyi yapandır" sözüyle son verirken bu tezin, ilgili alanda yapılacak çalışmalara mütevazı bir katkı sunmasını temenni ediyorum.

## ÖZET

### YEŞİM USTAOĞLU SİNEMASINDA ANLATI- BİÇİM İLİŞKİSİ

Klasik sinemada dramatik yapı giriş, gelişme ve sonuç bölümleriyle belirli kurallar çerçevesinde oluşturulmaktadır. Sinema alanında yaşanan gelişmelerden sonra klasik anlatı dışında yeni anlatılara ihtiyaç duyulmuştur. Bu doğrultuda modern anlatı anlayışı ortaya çıkmıştır. Modern anlatı seyirciye izlediği filmler hakkında farklı yorumlarda bulunabilme imkanı sunmaktadır. Ancak zamanla modern anlatının da eksikleri kuramcılar tarafından eleştirilmiş ve ortaya yeni yaklaşımlar çıkmıştır. Bu yaklaşımlardan biri neoformalizmdir. Neoformalist anlayışa bakıldığında olay örgüsünde yapısal ve biçimsel değişiklikler görülmektedir. Buna ek olarak seyirci anlatıya daha aktif yorumlayıcı pozisyonda katılmaktadır. Sinema anlatılarını yapısal ve biçimsel çözümleme noktasında kuramcılar neoformalist yaklaşımı benimsemişlerdir. Kristin Thompson, David Bordwell ve Noel Burch öncülüğünde geliştirilen neoformalizm, sinema anlatılarını yalnızca anlatı değil aynı zamanda biçimsel unsurlarla birlikte çözümleme olanağı sağlayan bir yaklaşımdır. Neoformalizm, klasik ve modern anlatıdan farklı olarak anlatı ve biçim ilişkisine odaklanmaktadır. Türk sinemasında da anlatıyı biçimsel unsurlarla birlikte ele almak mümkündür. Bu çalışmada neoformalist yaklaşımın temel kavramları ve biçimsel unsurlar çerçevesinde Yeşim Ustaoğlu sinemasında *Bulutları Beklerken*, *Pandora'nın Kutusu*, *Araf* ve *Teredddüt* filmlerinin değerlendirilmesi amaçlanmaktadır. Yeşim Ustaoğlu sineması genellikle feminist ve auteur teori kapsamında ele alınmıştır. Ayrıca anlatı ve biçim ilişkisine odaklanan çalışmalarda biçimsel unsurların eksik değerlendirildiği tespit edilmiştir, örnekleme seçilen filmlerin biçimsel yönden de değerlendirilecek olması literatürdeki boşluğa katkı sağlayacaktır.

**Anahtar Kelimeler:** Anlatı, biçim, neoformalizm, Yeşim Ustaoğlu.

## SUMMURAY

### NARRATIVE-FORM RELATIONSHIP IN YEŞİM USTAOĞLU CİNEMA

In classical cinema, the dramatic structure is formed within the framework of certain rules with introduction, development and conclusion sections. After the developments in the field of cinema, new narratives other than the classical narrative were needed. In this direction, modern narrative understanding has emerged. Modern narrative offers the audience the opportunity to make different interpretations about the films they watch. However, over time, the shortcomings of modern narrative have been criticised by theorists and new approaches have emerged. One of these approaches is neoformalism. When we look at the neoformalist approach, structural and formal changes are seen in the plot. In addition, the audience participates in the narrative in a more active interpretative position. Theorists have adopted the neoformalist approach to the structural and formal analysis of cinema narratives. Neoformalism, developed under the leadership of Kristin Thompson, David Bordwell and Noel Burch, is an approach that enables the analysis of cinema narratives not only with narrative but also with formal elements. Unlike classical and modern narrative, neoformalism focuses on the relationship between narrative and form. In Turkish cinema, it is possible to analyse narrative together with formal elements. This study aims to evaluate the films *Bulutları Beklerken*, *Pandora'nın Kutusu*, *Araf* and *Teredddüt* in Yeşim Ustaoğlu's cinema within the framework of the basic concepts of neoformalist approach and formal elements. Yeşim Ustaoğlu's cinema is generally discussed within the scope of feminist and auteur theory. In addition, it has been determined that formal elements are incompletely evaluated in studies focusing on the relationship between narrative and form, evaluating the films selected in the sample in terms of form will contribute to the gap in the literature.

**Keywords:** Narrative, form, neoformalism, Yeşim Ustaoğlu.

## İÇİNDEKİLER

|                                                                                                     |             |
|-----------------------------------------------------------------------------------------------------|-------------|
| <b>ÖNSÖZ/ TEŞEKKÜR.....</b>                                                                         | <b>iii</b>  |
| <b>ÖZET .....</b>                                                                                   | <b>iv</b>   |
| <b>SUMMURAY .....</b>                                                                               | <b>v</b>    |
| <b>GÖRSEL LİSTESİ.....</b>                                                                          | <b>viii</b> |
| <b>TABLO LİSTESİ .....</b>                                                                          | <b>ix</b>   |
| <b>GRAFİK LİSTESİ .....</b>                                                                         | <b>x</b>    |
| <b>GİRİŞ.....</b>                                                                                   | <b>1</b>    |
| <b>1. SİNEMADA NEOFORMALİZM VE ÖNCÜLERİ.....</b>                                                    | <b>5</b>    |
| <b>1.1. Formalizme Giden Yol ve Öncüleri .....</b>                                                  | <b>6</b>    |
| <b>1.2. Formalizin Temel Kavramları .....</b>                                                       | <b>11</b>   |
| 1.2.1. Ardışıklık, Olumsuzluk ve Nedensellik.....                                                   | 11          |
| 1.2.2. Gerçekgibilik.....                                                                           | 12          |
| 1.2.3. Çekirdek ve Uydular .....                                                                    | 12          |
| 1.2.4. Geciktirim ve Sürpriz.....                                                                   | 13          |
| 1.2.5. Zaman ve Olay Örgüsü .....                                                                   | 13          |
| <b>1.3. Neoformalizme Giden Yol: Bordwell, Thompson ve Burch .....</b>                              | <b>14</b>   |
| 1.3.1. Neoformalizmin Temel Kavramları.....                                                         | 17          |
| 1.3.2. Aktif İzleyici .....                                                                         | 18          |
| 1.3.3. Farklılaştırma .....                                                                         | 19          |
| 1.3.4. Araç, İşlev, Motivasyon .....                                                                | 19          |
| 1.3.5. Duygu ve Anlam .....                                                                         | 20          |
| 1.3.6. Baskın Öge.....                                                                              | 21          |
| 1.3.7. Biçime Hakim Unsurlar .....                                                                  | 22          |
| 1.3.8. Öykü/ Olay Örgüsü, Fabula/ Syuzhet .....                                                     | 23          |
| 1.3.9. Neformalizmde bilgi kategorisi: Bilgisellik/ İletişimsellik.....                             | 25          |
| <b>1.4. Neoformalist Yaklaşımda Biçimsel Ögeler.....</b>                                            | <b>26</b>   |
| 1.4.1. Mizansen .....                                                                               | 26          |
| 1.4.2. Kurgu .....                                                                                  | 30          |
| <b>1.5. TÜRK SİNEMASINDA ÇÖZÜMLEME YÖNELİMLERİ.....</b>                                             | <b>34</b>   |
| 1.5.1. Sinema Yazınında Formalizm ve Neoformalizm Yöntemleri Üzerine Bibliyometrik bir Analiz ..... | 35          |
| <b>2. YEŞİM USTAOĞLU SİNEMASINDA ANLATI-BİÇİM İLİŞKİSİ .....</b>                                    | <b>46</b>   |
| <b>2.1. Metodoloji.....</b>                                                                         | <b>46</b>   |

|                                                                       |           |
|-----------------------------------------------------------------------|-----------|
| 2.1.1. Konu.....                                                      | 46        |
| 2.1.2. Amaç .....                                                     | 47        |
| 2.1.3. Araştırma Soruları.....                                        | 47        |
| 2.1.4. Önem.....                                                      | 48        |
| 2.1.5. Sınırlılık .....                                               | 50        |
| 2.1.6. Evren ve Örneklem .....                                        | 50        |
| 2.1.7. Yöntem.....                                                    | 50        |
| <b>2.2. Yeşim Ustaoglu'nun Filmografisi.....</b>                      | <b>52</b> |
| <b>2.3. Bulgular ve Yorum .....</b>                                   | <b>56</b> |
| 2.3.1. <i>Bulutları Beklerken</i> (2004) Anlatı- biçim ilişkisi ..... | 56        |
| 2.3.2. <i>Pandora'nın Kutusu</i> (2008) Anlatı-biçim ilişkisi.....    | 62        |
| 2.3.3. <i>Araf</i> (2012) Anlatı ve Biçim ilişkisi .....              | 75        |
| 2.3.4. <i>Tereddüt</i> (2016) Anlatı ve Biçim ilişkisi .....          | 82        |
| <b>SONUÇ .....</b>                                                    | <b>93</b> |
| <b>KAYNAKÇA .....</b>                                                 | <b>96</b> |

## GÖRSEL LİSTESİ

|                                                             |    |
|-------------------------------------------------------------|----|
| Görsel 1. Filmdeki üst açı çekim örnekleri .....            | 61 |
| Görsel 2. Alt açı çekim örneği .....                        | 61 |
| Görsel 3. Nusret'in evi (Karadeniz) .....                   | 67 |
| Görsel 4. Nesrin ve Mehmet'in evi .....                     | 68 |
| Görsel 5. Geniş açılı çekim ve doğaya yönelme sahnesi ..... | 69 |
| Görsel 6. Mehmet, Nusret, Güzin, Nesrin yakın çekim .....   | 70 |
| Görsel 7. Güzin trafik sahnesi .....                        | 70 |
| Görsel 8. Nesrin ve Güzin bel plan, göz hizası açı .....    | 72 |
| Görsel 9. Murat'ın kameraya baktığı alt açı sahne .....     | 73 |
| Görsel 10. İlk sahne parçalı kurgu örneği .....             | 73 |
| Görsel 11. Beton şehir soğuk ton .....                      | 74 |
| Görsel 12. Karadeniz'in yeşilliği sıcak ton=umut .....      | 74 |
| Görsel 13. Filmin geçtiği mekanlar .....                    | 79 |
| Görsel 14. Şehnaz ve Elmas'ın dalgadan korkusu. ....        | 87 |
| Görsel 15. Elmas'ın yakın çekim görüntüleri .....           | 89 |
| Görsel 16. Şehnaz ve Umut'un konuşmasında aks kuralı .....  | 90 |
| Görsel 17. Parçalı kurgu örneği .....                       | 92 |

## TABLO LİSTESİ

|                                                                                         |    |
|-----------------------------------------------------------------------------------------|----|
| Tablo 1. Vladimir Propp <i>Masalın Biçimbilimi</i> 'nde belirttiği otuz bir işlev ..... | 9  |
| Tablo 2. <i>Bulutları Beklerken</i> filmi karakterler ve öne çıkan özellikleri .....    | 57 |
| Tablo 3. <i>Pandora'nın Kutusu</i> filmi karakterleri ve öne çıkan özellikleri .....    | 63 |
| Tablo 4. <i>Araf</i> filmi ana karakterleri ve özellikleri.....                         | 76 |
| Tablo 5. <i>Tereddüt</i> filmi karakterleri ve özellikleri.....                         | 83 |
| Tablo 6. Sonuç .....                                                                    | 94 |



**GRAFİK LİSTESİ**

|                |    |
|----------------|----|
| Grafik 1 ..... | 37 |
| Grafik 2 ..... | 44 |



## GİRİŞ

Anlatı insanlık tarihi boyunca var olan bir olgu olarak karşımıza çıkmaktadır. Anlatının tarihsel süreç içerisinde aktarılması da değişim ve dönüşümden etkilenmemesini olanaksız hale getirmiştir. Toplayıcı avcı topluluklarda topluluk üyelerinin gündelik yaşamlarını anlatmaları da bir anlatıyı oluştururken modern döneme geçilmesi ile birlikte anlatının oluşturulması ve aktarılması da değişmiştir. Önceki zamanlarda sözlü kaynaklarla aktarımı sağlanan anlatılar daha sonra yazılı kaynaklar aracılığıyla topluma aktarılmıştır. Sözlü ve yazılı kaynakların yetersiz kaldığı noktada görsel sanatlar anlatıyı aktarma noktasında karşımıza çıkar. Sinemada anlatıyı görselleştirerek anlatmanın önemli araçlarından biridir. Sinemayı görsel bir araç olarak tanımlayan Topçu, sinemanın anlatı oluştururken kamera, aydınlatma, oyunculuk, kurgu gibi kendine özgü araçlarını kullandığını belirtmektedir (2009,s.105). Sinema bu unsurlarla anlatı oluştururken gerçekleşen değişimlerden etkilenmiştir. Değişimlerin etkisiyle anlatsal ve biçimsel unsurların nasıl kullanılacağı da şekillenmiştir. Örneğin; Klasik Hollywood sineması, anlatıya yön veren uzun soluklu bir dönem olmuştur. Özdeşleşme kavramıyla birlikte seyircinin film izlediğini unutması sağlanmaktadır. Uzun yıllar boyunca bu özdeşleşme yöntemi kullanılmıştır. Ancak zaman içerisinde farklı yaklaşımlara gerek duyulmuş, ortaya farklı yaklaşımlar çıkmıştır. Modern sinema bu yenilikçi yaklaşımdan biridir. Sinemada, anlatı noktasında yeni yaklaşımlara ihtiyaç duyulmuş, bu arayış içerisinde Rus Biçimcilerin ortaya koyduğu çalışmalar başta olmak üzere daha sonra neoformalizm ortaya çıkmıştır. David Bordwell ve Kristin Thompson metodolojik bir yaklaşım olarak “neoformalizm’i” (yeni biçimcilik) geliştirmiştir. Bu yaklaşım, filmlerin anlatı-biçim ilişkisine odaklanır. Rus biçimciler biçim kavramını (form), filmin parçaları arasındaki ilişkiler sistemi olarak tanımlarken, anlatı kavramını ise zaman-mekân ikilisinden gelişen neden-sonuç ilişkisi bağlamında, olay örgüsünün öykü bilgisini dağıtma şekli olarak değerlendirmektedir (İşler,2023,s.467). Formalistlerden farklı olarak neoformalizm ise tamamlanmış eserleri incelemeyi amaçlamaktadır. Eserin ortaya koyulma sürecini inceler.

Sinemasal anlatıda neoformalizm seyirciye aktif bir rol vermektedir. İzleyici filmi izlemeye hazırlıklı gelir, film süresince gördüklerini zihinsel bir süzgeçten geçirmektedir. İşler, neoformalist yaklaşımla filmlerin nasıl analiz edileceğini ve aynı zamanda neoformalist yaklaşımın filmlerin izleyicinin dikkatini anlatı içerisinde nasıl yönlendirdiğini, neoformalizmin kavramlarını açıklayarak film çözümlemesinin önemli noktalarına değinmektedir (2023,s. 468). Neoformalizmle ilgili temel yaklaşımlar Bordwell, Thompson ve Noel Burch tarafından ortaya konmuştur. Yaptıkları çalışmalar sonrasında neoformalist yaklaşımın temel kavramları olarak değerlendirilen bazı başlıklar ortaya çıkmıştır. Bu kavramlar anlatısal ve biçimsel olarak değerlendirilebilir. Aktif izleyici, farklılaştırma, araç, motivasyon, güdüleme, duygu ve anlam, baskın öğelerin kullanımı, fabula ve shuyzet neoformalizmin anlatı kolunu, biçime hakim unsurlar yani mizansen, ve kurgu neoformalist bakış açısının biçimsel kolunu açıklamaya yardımcı kavramlardır.

Bu çalışmada nitel araştırma yöntemi kullanılmıştır. Veriler akademik makaleler, akademik tez çalışmaları, kitaplar, bildiriler, raporlar, ansiklopediler, web siteleri kullanılarak elde edilmiştir. Başta formalizm kavramı üzerinden yola çıkılarak neoformalizmin gelişim süreci açıklanmış daha sonra neoformalizm kavramı üzerinde kaynaklar taranmıştır. Çalışmada, Türk sinemasına yeni bir soluk getiren yönetmenler arasında yer alan Yeşim Ustaoglu'nun filmlerinin neoformalist yaklaşımın önemseddiği anlatı biçim ilişkisi çerçevesinde çözümlenmesi amaçlanmaktadır. Yeşim Ustaoglu sineması hakkında literatür taraması yapıldığında anlatı-biçim ilişkisine odaklanan bir çalışma olmadığı tespit edilmiştir. Ulusal tez merkezinde yüksek lisans ve doktora tezleri incelenmiş daha sonra DergiPark'taki makaleler üzerinde de teyit edilmiştir. Yapılan çalışmalarda Yeşim Ustaoglu filmlerinin genellikle feminist kuram, auteur teori, toplumun sosyolojik durumu, karakterlerin psikolojik çatışmaları üzerinden ele alındığı görülmektedir. Yıldız'ın (2008), Yeşim Ustaoglu sinemasında kimlik çalışması ve Demirbaş'ın Yeşim Ustaoglu sinemasında yolculuk, benlik ve kimlik ilişkisi çalışmasında örnekleme seçilen filmlerde bireylerin psikolojik durumları ele alınmıştır. 2010 yılında çalışmalarını tamamlayan Cıvaş, Atam ve Arslan, Yeşim Ustaoglu filmlerini auteur kuramla açıklamayı amaçlamıştır. Atam, Türk sinemasında yeni sinemanın dört kurucu yönetmeni Zeki Demirkubuz, Derviş Zaim, Nuri Bilge Ceylan ile birlikte

Yeşim Ustaoglu'nu da ele almıştır. Köseoğlu (2013) ve Yavuz (2022) Yeşim Ustaoglu sinemasına toplumsal ve mekânsal açıdan bakmayı amaçlamıştır. Şen (2019), 2000 sonrası Türk sinemasında kadın yönetmenlerin filmlerinde kadın temsillerine feminist bakış: Yeşim Ustaoglu ve Çiğdem Vitrinel sinemasından örnek incelemeler çalışmasında Yeşim Ustaoglu filmlerini feminist bakış açısıyla değerlendirmeyi amaçlamıştır. Aynı şekilde Başçetin (2021), kadının mekan içerisindeki temsilini Yeşim Ustaoglu sinemasında ele almıştır. Feminist, auteur kuram, sosyoloji ve psikoloji alanları dışında Sinem Bayraktar 2022 yılında Yeşim Ustaoglu sinemasına felsefik bir yorum getirmiştir. Filmlerde karakterleri varoluşçuluk felsefesi kapmasında ele almış, literatürde önemli bir boşluğu doldurmuştur. Toptaş (2020), İletişim bağlamında Auteur Kuramı ve Yeşim Ustaoglu çalışmasıyla auteur kuramla açıklamayı amaçlamıştır. Özbayrak (2020), Türk sinemasında sanat filmi olgusu: Yeşim Ustaoglu örneği çalışmasıyla yine auteur kuram çerçevesinde elen alan araştırmacılarından olmuştur. Doktora tezleri incelendiğinde iki teze ulaşılmış, autuer ve feminist kuramla Yeşim Ustaoglu filmlerinin değerlendirildiği tespit edilmiştir. Yeşim Ustaoglu sinemasını anlatı-biçim ilişkisi bağlamında ele alan bir çalışmanın literatürde yer almaması önemli bir boşluk oluşturmaktadır. Çalışma iki bölüm şeklinde ele alınmıştır. Birinci bölümünde formalizme giden süreç değerlendirilmiş, V. Propp'u etkileyen Rus Biçimcilere yer verilmiştir. Birinci bölümün devamında formalizmin gelişmesine ve kuramsallaşmasına katkı sağlayan Rus Biçimci Vladimir Propp'un *Masalın BiçimBilimi* eseri üzerinden formalizm ele alınmıştır. Formalizmin temel kavramları, öncüleri ve görüşleri değerlendirildikten sonra tezin ana konusunu oluşturan yeni biçimcilik anlamına gelen neoformalizm ve temellerini atan Bordwell, Thompson ve Buch'ın görüşleri hakkında bilgi verilmiştir. Thompson, Bordwell ve Buch'ın neoformalizmi ortaya koyma sürecindeki görüşleri ve anlatı ve biçim üzerine yoğunlaşan neoformalizm ve temel kavramları hakkında bilgilere yer verilmiştir. Türk sinemasında çözümleme yöntemlerine değinilerek formalizmi ve neoformalizmi konu edinen tez ve makaleler yöntemsel olarak bibliyometrik bir analize tabii tutulmuştur. Taranan makale ve tezlerin yöntemsel ve yaklaşım olarak hangi yolu takip ettikleri tespit edilmiştir. Bibliyometrik analizin yapılması neoformalizm çalışan yazarların anlatı biçim ilişkisini nasıl ele aldıklarını görme

noktasında tez çalışmasına katkı sağladığı görülmektedir. İkinci bölümde Yeşim Ustaoglu sinemasında örnekleme seçilen *Bulutları Beklerken*, *Pandora'nın Kutusu*, *Araf* ve *Tereddüt* filmleri neoformalist yaklaşımın ortaya koyduğu temel kavramlar (aktif izleyici, farklılaşma, araç, motivasyon, olay örgüsü, fabula, syuzhet) ve biçimsel unsurlar (kamera açısı, mizansen, kurgu sistemi, ritim, renk, ton vb. ) çerçevesinde değerlendirilmiş, filmlerin anlatı-biçim ilişkisi bakımından neoformalist yaklaşımın kriterlerini taşıyıp taşımadığı tespit edilmiştir.



## BİRİNCİ BÖLÜM

### 1. SİNEMADA NEOFORMALİZM VE ÖNCÜLERİ

Sinemanın ilk yıllarından itibaren içerik ve biçim tartışması yaşanmaktadır. Biçimle ilgili tanımları yapmadan biçimsel çözümleme yapmak mümkün değildir. Türk Dil Kurumu sözlüğünde biçimin tanımı; bir nesnenin dış çizgileri bakımından niteliği, dıştan görünüşü, hat şekil, model, sanat eserlerinde ise dış görünüş; form olarak verilmiştir (Türk Dil Kurumu Sözlüğü,2023). Sinema anlatılarında ise biçim; sahnelerin, sekansların birbiriyle olan ilişkileri olarak açıklanmaktadır. Anlatının ne sorusundan ziyade nasıl sorusuna yönelmesi biçim için yol göstericidir. Biçim sadece sanat denilince akla gelen bir kavram olmamalıdır. İnsanın vücut biçimi, arabanın iç yapısının biçimi gibi hayatın her alanında biçime rastlamak mümkündür. Sinema anlatıları da kendilerine has biçimsel özellikler taşımaktadır. Biçim izleyiciyi etkileyen önemli unsurlardan biri olarak karşımıza çıkmaktadır. Biçim seyirci deneyimlerini şekillendiren unsurlardan birisidir (Bordwell,Thompson,2012, s. 58). İzleyiciye biçimle birlikte birçok ipucu sunulabilir ve film hakkında bilgi sahibi olunmasını sağlar. İzleyicilerin film biçimini anlayabilmesi için yaşam ve diğer sanat yapıtlarının bilgisi aracılığıyla biçimsel ipuçlarını anlamaya hazırlanması zorunludur (Bordwell,Thompson,2012, ss.61). Seyircinin gündelik yaşamı ile anlatı arasındaki benzerlikten ziyade diğer filmlerdeki benzerlikler ile nasıl yorumladığı da önemlidir. Thompson ve Bordwell, *Film Sanatı* adlı eserinde filme duygusal tepkinin biçimle alakalı olduğunu belirtmektedir (2012, s. 61). Biçim anlam yaratmak için kullanılır. Thompson ve Bordwell gibi neoformalizmi yeni biçimcilik olarak tanımlayan bir diğer isim Noel Burch'tur. Erkılıç, Noel Burch ve yeni-biçimci kuram: Praksis olarak sinema adlı makalesinde Borch'un biçimin içeriktir ve içerik biçimi yaratabilir sözlerine yer vererek biçimi içerikten öncelikli tuttuğuna vurgu yapmaktadır. Neoformalist kuramcıların biçimci kuramdan farklılaştırması, istisnalar olsa da biçimi anlatıyla birlikte değerlendirmeleri zamanla gerçekleşmiştir. İlk zamanlar Rus formalistlerden etkilenen neoformalistler, onların kavramları üzerinden yola çıkmıştır. Neoformalizmi tanımlayabilmek için öncelikli olarak örnek aldıkları Rus Biçimcilere değinmek gerekir.

### 1.1. Formalizme Giden Yol ve Öncüleri

Neoformalizmi tanımlayabilmek için biçim (form) hakkındaki temel yaklaşımları da bilmek gerekmektedir. Neoformalizmin temeli oluşturan çalışmalar Rus Biçimciler tarafından ortaya koyulmuştur. Rus Biçimciliği ilk başlarda edebiyat alanında eleştiriler ortaya koymuş daha sonra diğer sanat dallarını da etkilemiştir. Rus Biçimcilerin edebiyat alanında ortaya çıkması eser verdikleri 1925 ve 1930'lu yılların şartlarıyla ilgilidir. Dönemin koşulları biçimcilerin kendi alanında çalışma yapmasına olanak sağlamamıştır. Bu yüzden çalışmalar kuramsal olarak değil görüş veya yaklaşım olarak ortaya koyulmuştur. Biçimciler detaylı olarak şiirsel dilin oluşumunu ve temelini detaylı olarak incelemiş, sanatın özüne inmişler ve avangart ürünlerin savunucusu olmuşlardır (Hunt,Marland,Rawle,2012, s.48).

Biçimciliğin öncü isimleri V. Schklovsky, R. Jakobson, B. Tomashevsky, J.Tynianov, V. Propp'dur. Jakobson sanat ve gerçekçilik, Propp halk masallarının yapısı; Schlovsky teknik olarak sanat, düz yazı kuramı, biçim sorunları; Tynianov yazınsal evrim; Tomashevsky ise şiir ve biçimin incelenmesi alanında çalışma ve araştırmalar yapmışlar ve literatüre katkı sağlamışlardır (Kuş,2005, s. 11-12). Jakobson, dilbilim ve edebiyat alanında çalışmalar yapmıştır. Rus Biçimci hareketin doğmasında öncü sayılan Jakobson, biçimcilik üzerine çalışmalarını edebiyat alanında sürdürmüştür. Edebiyatı bir dil olarak görmüş, şiir başta olmak üzere çeşitli edebi metni incelemiştir. Jakonson, 1920-1939 yılları arasında Prag Dilbilim okulundaki etkin olarak çalışmalarına devam etmiştir. *Yeni Rus Şiiri* ve *Çek Şiir Dili Üstüne* adlı ilk iki kitabını kaleme almıştır (Kuş,2005, s. 13). Dilbilim alanında vermiş olduğu eserler daha sonra cilt haline getirilmiş, büyük ilgi görmüştür. Rus Biçimciler kendi dönemlerindeki yaklaşımlardan farklı olarak esere odaklanarak edebiyata özgün bir çözümleme yöntemi kazandırmaya amaçlar. 1920'li yıllarda edebiyat incelemesi alanında genel olarak iki yönelime rastlanmaktadır. Bunlardan ilki sanatı duygu anlatımı olarak ele almak ve sanatçıyı merkeze koymaktır. Diğeri ise sanatın dünyayı yansıtmaya gücüne yönelerek, edebiyatı daha iyi açıklayabilmek için tarihe, sosyolojiye ve politikaya yönelmek olarak karşımıza çıkar (Korkut,2019, s. 7). Bu iki yönelimden farklı olarak formalistler eserin kendisiyle ilgilenmiştir.

Şklovski, *Teknik olarak Sanat* adlı eserinde farklılaştırma kavramı üzerinde durmuştur. Sanatın ne kadar farklı olursa o kadar değerli olduğunu vurgulayan Şklovski, sık sık tekrarlanan şeylerin önemsiz olduğunu belirtir (2016, s. 78). Anlatıbilime fabula ve syuzhet kavramlarını Şklovski kazandırmış ancak kavramsallaştırılmasında öncü olan isim Boris Tomaşevski'dir. Tomaşevski, edebiyat alanında çalışmalar yapmış ve edebiyata ilişkin incelemeler alanında dersler vermiştir. Söz dizimi ilkelerini, bütünlüğü olan sözcüklere ve bunların karşılıklı söylenişleri üzerine çalışmalar kaydetmiştir. Biçimcilik döneminde *Şiir Üstüne* ile *Yazın Kuramı* adlı eseri önemli bir yere sahiptir (Kuş,2005, s. 16).

Tomaşevski konu ve fabula ayırımına dikkat çekmektedir. Konu fabula ile aynı olaylardan oluşmaktadır. Konuda olaylar yapıt içinde ortaya çıkış sırasına göre ilerler ve onları bize belirten bilgiler dizisine uyar (Korkut,2019, s. 8). Tomaşevski'ye göre fabula neden-sonuç ilişkisine göre sıralanmaktadır. Bu iki kavram, fabula ve syuzhet, neoformalistlerin Rus Biçimcilerden aldıkları temel kavramlar arasında yer almaktadır. Neoformalist yaklaşımda bu kavramları ortaya koyan ve ayırım yapan kuramcılar ise Bordwell ve Thompson'dır.

Rus Biçimleri arasında, göstergebilim ve anlatı çözümlemesinin gelişmesinde Propp'un önemli derece katkısı olmuştur (Kuş,2005, s. 14). Yayımladığı başlıca yapıtlar arasında *Masalın Biçimbilimi*, *Olağanüstü Masalların Tarihsel Kökenleri*, *Destansı Rus Şiiri* sayılabilmektedir. Rus Biçimcilerin çalışmaları neoformalizme kaynaklık etmektedir. *Masalın Biçimbilimi* eseri film çözümlemesinde sıkça başvurulan kaynaklar arasındadır. Masalın çeşitliliğin altında yatan biçimciliğin değişmez unsurlarını açıklayan Propp, masallarda değişmeyen biçimsel işlevler ortaya koymuştur. Masallardaki biçimler hakkında saptamalarda bulunan Propp, masalın yedi karakteri üzerinde durmuştur. Bu karakterler her masalda biçimsel farklılıklar olsa bir şekilde var olmuştur. Bu karakterleri de saldırgan, bağışçı, yardımcı, Prenses ve babası, gönderen, kahraman ve düzmece kahraman olarak sınıflandırmıştır. Propp'un masallar üzerinde yaptığı bu sınıflandırma bazı kesimler tarafından eleştirilmiştir. Bu eleştirilere karşı, Propp ortaya koyduğu kuralların masallar dışında başka biçimlere uygulanabileceği gibi bir iddiada hiçbir zaman bulunmamıştır (Hunt,Marland,Rawle,2012, s.49). Rus Biçimcilerin bir diğer

temsilcisi Victor Shkolovsky, edebiyat kuramına *Düz Yazı Kuramı Üstüne, Savaş ve Barış'ta Gereçler* ve *Biçim* adlı eserleri ortaya koyarak katkı sağlamıştır (Kuş,2005, s. 15). Kurmaca metinler üzerine de çalışmalar ortaya koymuştur. Juri Tynianov, Shkolovsky gibi Tynianov edebiyat alanında eserler ortaya koymuştur. Çalışmalarında göstergelerin biçimi ve işlevi arasında yaptığı ayrım öne çıkmaktadır.

Anlatıların incelenmesinde çeşitli kuramlar geliştirilmiştir. Vladimir Propp anlatıbilim çalışmalarına öncülük eden isimler arasında yer aldığına değinmiştik. Vladimir Propp'un, 1928 yılında yayımladığı *Morfologiya Skazki* (Masalın Biçimbilimi) adlı eseri anlatı incelemelerinde önemli bir yere sahiptir (İnce,2018, s. 82). Masalın Biçimbilimi adlı eserinde olağanüstü Rus masallarını incelemiştir. Propp bir masalın olağanüstü olabilmesinin koşulunu şu şekilde açıklamaktadır. Bir olumsuzlukla ya da bir kayıpla başlayan daha sonra çeşitli gelişmelerden geçerek sonunda evlenmeyle çözüme ulaşan her anlatıyı biçim bilimsel açıdan olağanüstü masal diye adlandırabiliriz (Kavalcı,2017, s. 6). Olağanüstü masalları inceleyen Propp, masalların konu olarak farklılaşmasına rağmen temelde masalların ortak noktalarının olduğunu söylemektedir. Bu benzerlikleri ortaya koyarken sabit ve değişken unsurların olduğunu vurgulamıştır. Propp aynı zamanda bu unsurların ikili zıtlar içerdiğini belirtir. Sabit ve değişken unsurlar her masalda sırasıyla yer almasa da birkaç unsur mutlaka bulunmaktadır. Aynı şekilde benzer unsurlar her masalda yer alabilmektedir. Propp, *Masalın Biçimbilimi*'nde kişilerin işlevlerinin değişiklik gösterebileceğini, işlevlerin sayılarının sınırlı olduğunu, bu işlevlerin sırasının değişmediğini ve olağanüstü masalların tek bir tipte olduğunu vurgulamaktadır (2001, s. 40-43). Propp yapmış olduğu çalışma sonrasında masallarda otur bir işlev olduğunu saptamıştır. Bu işlevleri gerçekleştirecek olanlar da masal kahramanlarıdır. "Eylemleri gerçekleştirecek olan kahramanlar için de Propp yedi eylem alanı başlığı altında kategorize etmiştir: Kötü karakter, yardımcı, sağlayıcı (büyücü), prenses ve babası, gönderen, kahraman ve düzmece kahraman" (Hunt,Marland,Rawle,2010, s. 49). Propp karakterlerin eylem alanlarını da açıklamaktadır. *Masalın Biçimbilimi* eserinde bu eylem alanları sırasıyla saldırganın eylem alanı (kötülük, çatışma, izleme); başışının eylem alanı (büyülü nesnenin aktarılmasının hazırlanması, büyüğü nesnenin kahramana verilmesi); yardımcının eylem alanı(zor işin başarılmasında kahramana yardım edilmesi); prensesin ve babasının eylem alanı (güç

işlerin başarıma isteği, bir özel işaretin zorla benimsettirilmesi, düzmece kahramanın ortaya çıkarılması, gerçek kahramanın tanınması, saldırganın cezalandırılması, evlenme); gönderenin eylem alanı (kahramanın görevlendirilmesi); kahramanın eylem alanı (arayış amacıyla gidiş, bağışçının isteklerine tepki, evlenme); düzmece kahramanın eylem alanı (arayış amacıyla gidiş, bağışçının isteklerine tepki, asılsız iddialar) olarak verilmiştir (Propp,1985, ss. 83-84). Bu karakterlerin gerçekleştiği otuz bir işlev bulunmaktadır. Her masalda birebir aynı işlevler bulunmamaktadır. Propp *Masalın Biçimbilimi'nde* bu otuz bir işlevi tanımlamış, her bir işlevi farklı sembol ile göstermiştir. Eserdeki tablodan yola çıkılarak otuz bir işlev özetlenmiştir (Propp,1985, ss. 35-70).

**Tablo 1.** Vladimir Propp *Masalın Biçimbilimi'nde* belirttiği otuz bir işlev

|                                                                                                                                                                                                                                                                                                          |
|----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| 1. Aileden biri evden uzaklaşır (tanımı: uzaklaşma, simgesi $\beta$ ).                                                                                                                                                                                                                                   |
| 2. Kahraman bir yasakla karşılaşır (tanımı: yasaklama, simgesi $\gamma$ ).                                                                                                                                                                                                                               |
| 3. Yasak çiğnenir (tanımı: yasağı çiğneme, simgesi $\delta$ ),                                                                                                                                                                                                                                           |
| 4. Saldırgan bilgi edinmeye çalışır (tanımı: soruşturma, simgesi $\epsilon$ ),                                                                                                                                                                                                                           |
| 5. Saldırgan kurbanıyla ilgili bilgi toplar (tanımı: bilgi toplama, simgesi $\xi$ ),                                                                                                                                                                                                                     |
| 6. Saldırgan, kurbanını ya da servetini ele geçirmek için, onu aldatmayı dener (tanımı: aldatma. Simgesi $\eta$ ),                                                                                                                                                                                       |
| 7. Kurban aldanır ve böylece istemeyerek düşmanına yardım etmiş olur (tanımı: suça katılma, simgesi $\theta$ ),                                                                                                                                                                                          |
| 8. Saldırgan, aileden birine zarar verir (tanımı: kötülük, simgesi A),                                                                                                                                                                                                                                   |
| 8.a. Aileden birinin bir eksiği vardır; aileden biri bir şeyi elde etmek ister (tanımı: eksiklik, simgesi a), 9. Kötülüğün ya da eksikliğin haberi yayılır, bir dilek ya da bir buyrukla kahramana başvurulur. kahraman gönderilir ya da gitmesine izin verilir (tanımı: aracılık geçiş anı, simgesi B), |
| 10. Arayıcı kahraman eyleme geçmeyi kabul eder ya da eyleme geçmeye karar verir (tanımı: karşıt eylemin başlangıcı, simgesi C),                                                                                                                                                                          |
| 11. Kahraman evinden ayrılır (tanımı: gidiş, simgesi $\uparrow$ ),                                                                                                                                                                                                                                       |
| 12. Kahraman büyülü bir nesneyi ya da yardımcıyı edinmesini sağlayan bir sınama, sorgulama, saldırı vb. ile karşılaşır (tanımı: bağışçının ilk işlevi, simgesi D),                                                                                                                                       |

|                                                                                                                                                                                                                        |
|------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| 13. Kahraman ileride kendisine bağıştta bulunacak kişinin (bağışçının) eylemlerine tepki gösterir (tanımı: kahramanın tepkisi, simgesi E),                                                                             |
| 14. Büyülü nesne kahramana verilir (tanımı: büyülü nesnenin alınması, simgesi F),                                                                                                                                      |
| 15. Kahraman, aradığı nesnenin bulunduğu yere ulaştırılır, kendisine kılavuzluk edilir ya da yol gösterilir (tanımı: iki krallık arasında yolculuk, bir kılavuz eşliğinde yolculuk, simgesi G),                        |
| 16. Kahraman ve saldırgan, bir çatışmada karşı karşıya gelir (tanımı: çatışma, simgesi H). 17. Kahraman özel bir işaret edinir (tanımı: özel işaret, simgesi I). 18. Saldırgan yenik düşer (tanımı: zafer, simgesi J), |
| 19. Başlangıçtaki kötülük giderilir ya da eksiklik karşılanır (tanımı: giderme, simgesi K). 20. Kahraman geri döner (tanımı: geri dönüş, simgesi ↓),                                                                   |
| 21. Kahraman izlenir (tanımı: izleme, simgesi Pr),                                                                                                                                                                     |
| 22. Kahramanın yardımına koşulur (tanımı: yardım, simgesi Rs),                                                                                                                                                         |
| 23. Kahraman kimliğini gizleyerek kendi evine döner ya da bir başka ülkeye gider (tanımı: kimliğini gizleyerek gelme, simgesi O),                                                                                      |
| 24. Düzmece bir kahraman asılsız savlar ileri sürer (tanımı: asılsız savlar, simgesi L),                                                                                                                               |
| 25. Kahramana güç bir iş önerilir (tanımı: güç iş, simgesi M). 26. Güç iş yerine getirilir (tanımı: güç işi yerine getirme, simgesi N),                                                                                |
| 27. Kahraman tanınır (tanımı: tanı(n)ma, simgesi Q),                                                                                                                                                                   |
| 28. Düzmece kahramanın saldırganın ya da körünün gerçek kimliği ortaya çıkar (tanımı: ortaya çıkarma, simgesi Ex),                                                                                                     |
| 29. Kahraman yeni bir görünüm kazanır (tanımı: biçim değiştirme, simgesi T),                                                                                                                                           |
| 30. Düzmece kahraman ya da saldırgan cezalandırılır (tanımı: cezalandırma, simgesi U ),                                                                                                                                |
| 31. Kahraman evlenir ve tahta çıkar (tanımı: evlenme, simgesi W0 o).                                                                                                                                                   |

**Kaynak:** V. Propp *Masalın Biçimbilimi*, 1985, ss. 35-70.

## 1.2. Formalizin Temel Kavramları

Anlatı ve biçimle ilgili birçok kaynağa ulaşmak mümkündür. Anlatı kuramının temel kavramları, anlatıda biçimselliğin püf noktaları bu kaynaklardan elde edilmektedir. Chatman'ın *Öykü ve Söylem* adlı eseri bu konuda temel kaynaklar arasında yer almaktadır. Chatman'ın eserinde anlatı üzerine açıkladığı olay, ardışıklık, olumsallık, nedensellik, gerçekgibilik, güdülenme, çekirdekler, uydular, geciktirim, sürpriz ve zaman kavramları formalizmin temelini oluşturan kavramlar olarak da ele almamız mümkündür.

### 1.2.1. Ardışıklık, Olumsallık ve Nedensellik

Anlatıyla ilgili çalışmalar ortaya koyan Chatman, anlatılarda olayların birbirleriyle bağlantılı olarak sunulduğunu belirtmektedir. Bir olay neden- sonuç ilişkisi içerisinde gerçekleşmekte ve dönüşmektedir. Chatman, nedenselliğin belirgin, aşık ya da örtük, imalı olabileceğini söylemektedir (2008,s. 41). Rus Biçimciler metinlerinde olay kavramı yerine motifi kullanmayı tercih etmiştir. Motife bağlı olarak da fabula ve syuzhet kavramlarını değerlendirmişlerdir. Klasikleşen kral öldü, kraliçe de öldü örneği üzerinden olayların ardışıklık ve nedensellik üzerinden değerlendirilmesi yapılabilir. Kralın ölmesinin ardından kraliçenin de ölmesi, iki olay arasında ardışıklık olduğunu gösterirken kral öldü, kraliçe de üzüntüsünden öldü dersek olaylar arasındaki nedenselliğe de açıklık getirmiş oluruz. İnsan zihni olayları bir bütün olarak değerlendirmektedir. Olaylar verilen örnekteki gibi ardışık olmasa bile zihin otomatik olarak dramatik yapıyı kurar. Diğer edebiyatçılarından farklılaşan formalistler sıkça eleştirilmiştir. Modern anlatı kuramcıları nedenselliğin kavramının abartıldığını öne sürerek formalizmin kavramlarını eleştirmiştir. Modernistler nedensellik yerine olumsallık kavramını ortaya atmışlardır. “Olumsallık kavramı, belirsizlik ya da rastlantı anlamında değil, daha katı felsefi anlamında varlığı, gerçekleşmesi, karakteri henüz belli olmayan bir şeye bağlı olmak anlamında kullanılmaktadır” (Chatman,2008, s. 43).

### 1.2.2. Gerçekgibilik

İzleyici anlatıda verilen mesajları belirli uyulaşımara göre değerdendirir. Bunu yaparken filtrelemeyi doğallaştırma kavramı üzerinden gerçekleştirir. Doğallaştırma, gerçekgibilik kavramına çok benzer bir kavramdır. Gerçek olanın yerine akla yatkın olanın benimsenmesidir. Anlatıya doğallığı ve gerçekliği sağlayan şeyler kültürel kodlar yardımıyla oluşturulur (Chatman,2008, s. 45). Doğal olan şeyler her kültür tarafından farklı şekilde algılanmaktadır. Doğallık ve gerçeklik kültürel unsurlar çerçevesinde çözümlenir ve anlaşılır. Gerçekgibilik, kazara olan olaylardan ziyade ideal olana vurgu yapmaktadır. Olaylar içerisindeki eylemlerin gerçekgibiliğe uygun olarak tutumlarının farklılaşması ise güdülünmeyle açıklanır.

### 1.2.3. Çekirdek ve Uydular

Olaylar nedensellik ilkesine göre birbirine bağlanırken aynı zamanda aralarında bir önem sırası bulunmaktadır. Anlatıyı oluşturan olaylar belirli bir sıralamaya göre ya da değişik sıraya göre verilebilir. Ancak bu sıralama verilirken bazı olaylar diğer olaylardan daha önemlidir. Anlatı açısından olmazsa olmaz bu olaylar çekirdek kavramına karşılık gelmektedir. “Çekirdekler, olayların aldığı yön doğrultusunda düğüm noktalarını ortaya koyan anlatı anlarıdır” (Chatman,2008, s. 49). Vazgeçilmez unsur çekirdeğin aksine anlatılarda uydular da mevcuttur. Uydular çekirdek kadar hayati öneme sahip değildir. Ancak böyle olması tamamen önemsiz oldukları anlamına gelmemektedir. Eksiklikleri anlatıyı yoksullaştırarak, okuyucu ya da izleyicinin anlatıdan kopmasına neden olabilmektedir. Chatman (2008, s. 49) uyduların çekirdeklerde verilen kararların sonuçları olduğunu belirtmektedir. Çekirdek ve uydular birlikte var olabilecekleri gibi ayrı ayrı zamanlarda da gerçekleşebilir.

#### 1.2.4. Geciktirim ve Sürpriz

Anlatılarda geciktirim ve sürpriz oluşturulması yeni bir uygulama değildir. Eski dönem metinlerde de sıkça kullanılarak okurda heyecanı diri tutmak amaçlanmıştır. Geciktirim ve sürpriz kavramları çekirdek ve uydularla yakından alakalıdır. Bu iki kavram aynı anlama gelmemekle birlikte birbirini tamamlayan unsurlardır. Geciktirim sürprize göre daha uzun zamanda gerçekleşmektedir. Sürpriz daha anlık bir süreçte gerçekleşir. Olay bir sürprizle başlayıp daha sonra geciktirime dönüşebileceği gibi tam tersinin olması da mümkündür. Bu kavramlar merak duygusunu tetikleyerek anlatıya devamlılığın sağlanmasını amaçlamaktadır.

#### 1.2.5. Zaman ve Olay Örgüsü

Anlatılarda iki tür zaman vardır. Chatman'e göre bu zamanlar söylem zamanı ve öykü zamanıdır (2008, s. 57). *Öykü ve Söylem* adlı eserinde Chatman, Genette'nin söylem ve öykü zamanını üç kategoride değerlendirmesi üzerinde durmuştur. Genette, sıralama, süre ve sıklık kavramları üzerinden söylem ve öykü zamanını açıklamaktadır.

Sıralama, söylem anlatının anlaşılabilirliğini ve bütünlüğünü bozmadan olaylar arasındaki sıralamada değişiklik yapabilmektedir. Bu değişiklik anlatının görsel olarak sunulduğu sinemada da sıkça kullanılan bir yöntemdir. Sinema bu değişikliği kurgu sayesinde yapmaktadır. Öykü akışında ileri ve geri sıçramalarla zaman akışı kırılmaktadır. Chatman, süreyi anlatıyı okuyup bitirmek için gereken zamanla öykü olaylarının sona ermesi için gerekli zaman arasındaki ilişki olarak tanımlamaktadır (2008, s. 62). Süre içerisinde beş durum mevcuttur. Özet, eksilti, sahne, esnetme ve duraklama. Özetle söylem diğer olaylara göre kısadır. Anlatıdaki olayları özetler. Eksilti, zamansal atlamaya karşılık gelmektedir. Olaylar anlatılırken başka zamanlara geçilir ya da zamansal atlamalar gerçekleştirilir. Bu duruma zaman eksiltmesi denir. Sahne ise öykü ve söylem zamanının eşit olduğu süredir. Diyaloglar ve eylemler kısa sürelidir. Esnetme süresinde ise zaman aralığının genişlemesi söz konusudur. Bu durum genelde ağır çekimlerle anlatılır. Duraklamanın olduğu zamanlarda öykü zamanı durur, sadece söylem zamanı devam etmektedir (Chatman,2008, ss. 63-64).

### 1.3. Neoformalizme Giden Yol: Bordwell, Thompson ve Burch

Sinema anlatıları zaman içerisinde toplumsal, ekonomik ve teknolojik gelişmelerden etkilenecek değişim ve dönüşüm yaşamıştır. Neoformalist anlatıyı değerlendirirken karşısına koyacağımız anlatı şüphesiz klasik anlatı olacaktır. Bu yüzden klasik anlatının hangi özellikleri olduğunu bilmek neoformalizmin neye karşı çıktığını anlamamızda yol gösterici olacaktır. Klasik anlatı, anaakım, Hollywood anlatısı olarak birçok isimde anılmaktadır. Klasik anlatının temeli Aristoteles'in *Poetika* adlı eserine dayanmaktadır. Katharsis kavramı *Poetika*'da geçen ve klasik anlatı filmlerinde benimsenen önemli özellikler arasında yer almaktadır. Katharsis kavramını destekleyen bir diğer kavram özdeşleşmedir. Klasik anlatıda seyircinin, giriş gelişme ve sonuç bölümlerini sıkı sıkıya takip etmesi ve kendisine yakın bulduğu karakter ile özdeşleşerek film izlediğini unutması amaçlanmıştır. Klasik anlatı yapısı genellikle giriş, gelişme, çatışma, doruk noktası ve sonuç kısımlarından oluşur (Ersümer,2013, s. 43). Bu olay sırasını takip eden klasik anlatı filmleri kapalı sonla biter. Seyirci filmin sonunda özdeşleştiği karakterin mutluluğuyla mutlu olur ve rahatlama yaşar. Karakterler genelde star sistemine göre seçilir. Ticari amaç güdüldüğünden bilinen ünlüler tercih edilir. Karakter merkezli anlatıdan ziyade olay merkezli anlatı hakimdir (Chatman,2008, s. 113). Klasik anlatı filmlerinde ikili zıtlıklar vardır. İyi-kötü, güçlü-zayıf, güzel-çirkin gibi. Filmlerin sonu genellikle anaakım düzeni destekler şekilde son bulur. Amerikan Hollywood sinemasının etkin olduğu yıllarda Avrupa'da da yeni akımlar ortaya çıkmaya başlamıştır. Bu yeni yönelimlerden en yaygın olanı modern anlatıdır. Modern anlatı, klasik yapının özelliklerinin tam zıttı olarak ortaya çıkmıştır. Özdeşleşmeyi yabancılaştırma kavramı ile kırarak seyirciye farklı bir izleme deneyimi sunmaktadır. Modern bakış açısı biçimsel özellikleri seyirciye aktarmayı, film izlediğini unutmaması gerektiğini vurgular. Biçimselliğin ön plana çıkmasıyla biçim alanında yeni yönelimler de ortaya çıkmıştır. Ortaya çıkan yeni yaklaşımlardan biri de Amerikalı sinema araştırmacısı arasında yer alan Bordwell'in kavramsallaştırdığı neoformalizmdir.

Neoformalizm, yeni biçimcilik olarak adlandırılır, filmlerde anlatı ve biçim ilişkisine yoğunlaşmaktadır (Söğüt,2020, s. 598). Biçimci kuram eserler vermeye başladığı yılların sinemaya sesin girmesiyle çakışmasından dolayı biçimcilik duraklama dönemine girmiştir. Bu sessizlik dönemi yeni biçimcilik yani

neoformalizm tarafından bozulmuştur. Noel Burch, David Bordwell ve Kristin Thompson 'ın çalışmalarıyla Yeni-Biçimcilik adı altında yeniden hayat bulur (Erkılıç,2013, s. 246). Borwell ve Thompson'ın *Film Sanatı* adlı eseri ile Burch 'un oluşan *Theory of Film Practice* eseri neoformalizmin öncü kaynakları arasında yerini almıştır. Üç isim neoformalizmi bir kuram olarak değerlendirmemiş, sinema eserlerini anlatı ve biçim ilişkisiyle değerlendirmeye olanak sağlayan bir yaklaşım olarak ortaya koymuşlardır. Nannicelli, neoformalist anlatıya ait unsurların ilk olarak Einstein'ın Korkunç Ivan ve Glass Amor filmlerinde rastlanıldığını belirtmektedir (Acar,2021, s. 76).

Neoformalizmin temeli biçimcilik ile ilgili görüşler ortaya koyan Rus Biçimcilere dayanmaktadır. Topçu'ya göre (2009, s. 105) anlatı analizinin yapılması, filmin anlatı ve biçim ilişkisini ortaya çıkarmak için kullanılan neoformalizmin temelleri Tomaşevski, Şkolvski, Propp gibi Rus Biçimciler, Barthes gibi Fransız yapısalcılığının önemli isimleri, Sovyet montaj kuramcıları ve Prag Dilbilim Okulu tarafından atılmıştır.

Neoformalizm anlatı ve biçim ilişkisine yöneldiğinden anlatı kuramına değinmek gerekmektedir. Anlatı kuramının temeli Aristo'nun *Poetika* adlı eserinde atılmış, Rus Biçimciler tarafından teorik biçimde ele alınmıştır (Çaçan,2019, s.24). Anlatı kuramı yapısalcılar tarafından sıkça çalışılan bir alandır. Yapısalcılığın temeli Saussure tarafından atılmıştır. Anlatı kavramını sadece edebiyat alanında düşünmek bu noktada yanlış olacaktır. Her alan kendi araçlarıyla bir anlatı yaratma çabasıdadır. "Litvanyalı Greimas, Bulgar Todorov, Fransız eleştirmen Gerard Genette, Cloude Bremond ve Roland Barthes'in ortaya koyduğu çalışmalarla anlatıbilim ortaya çıkmıştır" (Oluk,2013, s. 11).

Neoformalizmin öncülerinden Bordwell ise anlatı kuramını sinema alanında değerlendirmiş, seyirciye aktif bir rol tanımıştır. Filmi anlamlandırma süreçlerini ele alırken seyirci etkinliğini algısal ve bilişsel kuramları temel alarak değerlendirmiştir (Yaren,2013, s. 191). Bordwell sadece biçimi ön planda tutmamış, biçimsel unsurları anlatıyla birlikte değerlendirmiştir. Chatman'a göre (2008, s. 13) anlatı kuramı Rus Biçimcilerin çalışmalarıyla kurulan, farklı yapıların oluşumunun tartışıldığı bir ekol olarak ortaya çıkmıştır. Bordwell ve Thompson , *Film Sanatı* adlı

eserlerinde anlatıyı zaman ve mekan içinde neden-sonuç ilişkisi ile oluşan olaylar zinciri olarak tanımlamaktadır (2012, s. 79). Sinemada anlatı kuramı tanımlanırken öykü, olay, karakterler gibi edebiyattaki terimlere benzer kavramlar kullanılır. Ancak ses, görüntü, müzik gibi öğelerle oluşturulan bir filmin sunum biçimi ve ortaya koyulması çok farklıdır (Lathe,2002, s.8).

Neoformalizmin temel kuralları, Bordwell'in tarihsel poetika düşüncesinden gelmektedir (Topçu,2009, s. 106). Tamamlanmış bir yapıtın oluşturulma süreciyle ilgilenen neoformalizm, sinemada da filmin neyi ortaya koyduğuyla değil nasıl ortaya koyduğuyla ilgilenmektedir. Bordwell, tarihsel poetika düşüncesi doğrultusunda iki soruya cevap aramaktadır. Film hangi prensiplerle yapılandırılır? ve ne tür etkiler yaratmaktadır? (Topçu,2009, s. 106). Thompson'da neoformalizmle ilgili görüşlerini çalışmalarında belirtmiş, neoformalizmin sadece bir yöntem değil çoklu yöntem olduğunu vurgulamaktadır. Neoformalizm diğer film kuramlarının tersine aşağıdan yukarı bir ilerleme göstermektedir. Aynı zamanda Thomspson, Sovyet montajcılarının çalışmalarını da değerlendirmiştir. Giriş, gelişme ve sonuç bölümleri bulunduran filmleri ve modernist eserleri anlatı-biçim ilişkisi çerçevesinde ele almıştır. Thompson, sanatın temel amacını alışkanlıkların kırılması olarak açıklar ve farklılaşmanın üzerinde yoğunlaşmaktadır (Erkılıç,2013, s. 247).

Thompson neoformalizmi bir yaklaşım olarak değerlendirir ve Rus biçimcilerin ortaya koyduğu kavramlar çerçevesinde yorumlar. Neoformalist bakış açısıyla değerlendirecek olan eserlerin aynı olmasından ziyade farklılaşmış olması gerekir. Bir eserin sanat olabilmesi için diğer eserlerden farklı olduğunu ortaya koyma noktasında neoformalizm yardımcı bir yaklaşımdır. Neoformalizm, klasik anlatı sinemasından farklı olarak seyirciyle aktif bir bağ kurmayı hedeflemektedir. Seyircinin izlediği şeyle bir bağ kurmasını ve anlamlar çıkarmasını amaçlamaktadır.

Yeni-biçimcilik konusunda Bordwell ile Thompson arasında da farklılıkların olduğunu belirtmek gerekir. Bordwell daha sonraki çalışmalarında seyircinin bilişsel süreçlerini filmin metinsel olmayan, estetik formlar üzerinden gerçekleşecek olan algılamasını değerlendirir (Erkılıç,2013, s. 249). Thompson'dan farklı olarak Bordwell anlatı formunu ön planda tutmuş, bu yönüyle eleştirilmiştir. Sinemada ses, montaj, kurgu ve biçime hakim unsurların anlatıdaki yerini ortaya koymayı

amaçlamaktadır. Rus biçimcilerin görüşlerini temel alan Bordwell, temel kavramlardan olan fabula ve syuzheti anlatı içinde biçimsel unsurları aktarmada araç olarak görmektedir.

Neoformalizmle ilgili temel yaklaşımlara katkı sağlayan bir diğer kuramcı ise Noel Burch'tur. Bordwell ve Thompson'dan farklı olarak kurgu aşamasına dikkat çekmiştir. Zamansal ve mekânsal değerlendirmeleri ön planda tutmuş, içeriği geri plana atmıştır. "Burch'un zamansal/ mekansal analizi, film dili çalışmalarında sıklıkla başvurulmuş ve yönetmenin mekan ve zamanı hangi şekilde kullandığının incelenmesi için bir yöntem olarak kullanılmıştır. Burch'un *Theory of Film Practice* kitabı yeni biçimcilik çalışmalarının hız kazanmasına kılavuzluk etmiştir" (Erkılıç,2013, s. 250). Yeni biçimci kuramcılar çalışmalarında yeni bir kuram ortaya koymazlar, sinemanın ses, kamera, kurgu, mizansen gibi biçimsel özellikleriyle değerlendirilmesi gerektiğini savunurlar. Burch aynı zamanda dekopaj ve parametreler kavramını, film tekniklerini tarif etmek için kullanır. Bordwell'e göre Burch'un kuramı, yeni-roman, ve müzik kompozisyonu kuramları ile Eco'nun "açık yapıt" çalışmalarından yararlanır (Erkılıç,2013, s. 261).

### 1.3.1. Neoformalizmin Temel Kavramları

Neoformalist yaklaşım, sanat eserlerinde deneyim üzerinde durmaktadır. Sinema üzerinden gidecek olursak seyirci filmi deneyimlerine göre izler ve bu deneyimler zihinsel süreçte değerlendirilir. Böylece seyirci bir sonuç elde etmiş olur. Filmler bu zihinsel süreci etkileyecek ipuçları taşımaktadır. Bu ipuçları da film içerisine belirli biçimsel kurallar çerçevesinde eklenir. Çağan (2019, s. 29) bu biçimi sanat eserindeki tüm sistematik düzen olarak tanımlamaktadır. Yeni biçimcilik anlamına gelen neoformalizm, biçimi içerik ile karıştırılmaması gereken bir unsur olarak tanımlar. Biçim ve içerik bir bütün olarak var olmaktadır. Neoformalizm biçim hakkındaki kurallarını anlamak için temel kavramlarını da bilmek gerekmektedir. Bu temel kavramlar; aktif izleyici, farklılaştırma, araç, işlev, motivasyon, baskın öge, duygu ve anlamdır.

### 1.3.2. Aktif İzleyici

Neoformalizm diğer film kuramlarından farklı olarak izleyici ve film arasındaki ilişkide izleyiciye aktif rol vermektedir. İzleyici gündelik bilgilerini ve önceden edindiği bilgilerle sanat yapıtını anlamaya çalışır ve sonuç çıkarmayı amaçlar. İzleyici belli başlı bilişsel, algısal ve duyuşsal yetilere sahiptir ve filmleri bu süzgeçlerden geçirerek yorumlar (Söğüt,2020, s. 598). İzleyici filme aktif olarak katılır ve film içindeki kodları çözümleyerek kendisine diğer deneyimleri için bilgi havuzu oluşturmayı amaçlar. Seyircinin bu deneyimleri kuramsal olarak şema olarak adlandırılmaktadır. İnsan içinde geliştiği toplumsal koşullar doğrultusunda, içselleştirilmiş beklenti ve alışkanlık kümeleri geliştirir. Anlam kümelerini diğer bir deyişle zihinsel kalıpları, Bordwell şemalar olarak tanımlar. Etrafındaki şeylere ya da olaylara bakar, şemalarını kullanarak daha sonraki olaylar hakkında varsayımlar üretir (Çağan,2019, s. 30). Şemalar izleyicinin film hakkında fikir sahibi olmasında ve olay örgüsünü takip edebilmek adın varsayımlar çıkarmasına yardımcı olmaktadır. Anlatı seyirciye yol gösterici olduğu gibi biçimsel özellikler de seyircinin film hakkında anlam çıkarmasına yol gösterir. Neoformalist yaklaşımda seyircinin filmi kurduğu şemalarla takip edebilmesi amaçlanır. Bu da seyircinin filme aktif katılması anlamına gelir. Syuzhet, fabulayı şekillendirirken boşluklar bırakır. Seyirci bu boşlukların farkına varır ve daha sonra ne olacağı üzerine tahminler yürüterek sürece dahil olur. Seyirci, bilişsel olarak kurduğu şemalar sayesinde film hakkında varsayımlarda bulunabilir. Özetlemek gerekirse seyirci film izlemeye hazırlıklı bir şekilde gelmektedir. Daha önceki deneyimleriyle filmi izler ve neden-sonuç ilişkisi kurar.

### 1.3.3. Farklılaştırma

Neoformalizmin temel kavramlarından biri farklılaştırmadır. Bazı kuramcılar tarafından insanın zihinsel faaliyetlerinin sonucunda farklılaşmanın ortaya çıktığı söylenmektedir. Neoformalizm için farklılaştırma kavramı sanat yapıtlarında olmazsa olmaz temel amaç olarak değerlendirilmektedir. Neoformalistler bu kavramı Rus Biçimcilerden almıştır. Farklılaşma kavramı sadece neoformalizmde değil formalistler açısından da önem taşımaktadır. Biçimci gelenekte diğer yapıtlardan farklılaşmayan eserler değersiz bulunmuş ve aynı olmakla eleştirilmiştir. Rus Biçimci kuramcılardan Şkolvski, gündelik algının otomatikleşmiş olduğunu, alışkanlıkların derinlemesine bakmamızı engellediğini, sanatın farklılığı görmemizi sağladığını söyler (2016, s. 78). Aynı anlatı tarzı ve biçimle çekilen filmlerin farklılık oranı azdır. Seyirci bu filmleri izler ancak daha önce deneyimlediği için farklı bir şey elde edemez. Bu duruma klasik anlatı filmleri örnek verilebilir. Melodram türünde aşk hikayesinin varlığı, zıtlıkların kullanılması farklılaşma derecesini azaltmaktadır. Klasik anlatıda tür filmlerinin aynı olması neoformalist yaklaşımın öncülerinden olan Bordwell tarafından eleştirilmiştir. Thompson'da orijinal ve değerli yapıtların, gerçekliği ve önceki yapıtların özelliklerinden en fazla şekilde farklılaşanlar olduğunu vurgulamaktadır (1988 s. 11).

### 1.3.4. Araç, İşlev, Motivasyon

Araç denince aklımıza ortaya koyduğumuz yapıyı yaparken kullandığımız unsurlar gelmektedir. Bir filmin araçları denilince de aklımıza filmin yapımında kullanılan öğelere değinmek gerekir. Bunlar kamera, kostüm, makyaj, oyuncu vb. öğelerdir. "Bordwell, neoformalizm için sinemanın bütün araçlarının ve bu araçların biçimsel organizasyonun farklılaştırma yaratmak olduğunu söylemektedir" (Topçu,2009, s. 107). Araçların farklı işlevleri ve motivasyonları vardır ve bu doğrultuda hareket ederler. İşlev ve motivasyonun tanımı edebiyatçı Tinyanov'un çalışmalarında karşımıza çıkmaktadır. Tinyanov, işlevi yapıttaki bir unsurun diğer unsurlarla karşılıklı ilişkisi olarak tanımlamaktadır (1995, s. 106). Araçların işlevleri

sayesinde seyirci filmde takip etmesi gereken yönü belirler, buna göre anlamlar çıkarır. Yapıtın araç kullanırken bir neden sunmasına güdüleme, motivasyon denir. Çağan, bir aracın işlevinin aracın motivasyonu düşünülerek kavrandığını vurgulamaktadır Thompson ise dört motivasyon türü saptamıştır: Kompozisyonel, gerçekçi, metiniçi, sanatsal (2019, s.33).

Kompozisyonel motivasyon, mekanın veya zamanın nedensel inşası için kullanılmaktadır. Gerçekçi motivasyon, filmin varlık sebebi bir nevi temasını ortaya koyar. Metiniçi motivasyon, farklı sanat yapıtlarının uyuşmalarına atıfta bulunmak için kullanılmaktadır. Metinlerarasılık olarak da bilinmektedir. Sanatsal motivasyon ise en zor anlaşılan motivasyon türüdür. Çok fazla göz batmamaktadır. Genellikle Kompozisyonel, gerçekçi ve metiniçi motivasyonlara filmlerde yer verilmektedir (Söğüt,2020, s. 599).

### **1.3.5. Duygu ve Anlam**

Neoformalist yaklaşım da anlam ve biçim bir bütün olarak değerlendirilmektedir. Sunulan anlam seyircide birtakım duygular ortaya çıkarmaktadır. Bu noktada anlatının hangi duyguları sunduğu ile izleyicinin hangi duyguları hissettiği arasındaki ayrım doğru bir şekilde yapılmalıdır. Bordwell ve Thompson'a göre film içinde sunulan duygular filmin bütün sisteminin parçaları olarak birbirini etkilemektedir (2012, s. 61). Örneğin telefonla konuşan karakterin aniden gülümsemesi seyirci tarafından güzel bir haber almış olabileceği yönünde anlaşılmaktadır. Anlam duygu yaratmak için kullanıldığı için biçimsel sistemden ayrı düşünülmesi mümkün değildir. Biçimle oluşturulan duygular seyirciyi birinci derece etkilemektedir. Günlük yaşamda dikkatimizi çekmeyecek bir duygu, filmde biçimsel olarak temsil edildiğinde ilgimizi çekebilmektedir. Seyirci tarafından içerik ve biçim sıkça karıştırılan kavramlardır. Film bir bütündür, içerik ve biçim birbirini tamamlayan öğelerdir. Thompson, seyircinin dikkatinin filmin ne anlatıldığına yöneldiğini ve filme farklı türde anlamlar atfettiğini vurgulamaktadır. Bu anlamlar; göndergesel, açık, örtük ve semptomatik anlamlardır (Bordwell, Thompson,2012, s. 62).

Göndergesel anlam, seyirciye filmin nerede geçtiği hakkında bilgi vermektedir. Filmin geçtiği dönem, dönemin toplumsal, siyasi, ekonomik şartları simgelerle ima edilerek seyirciye filmi takip etme ve anlam çıkarma noktasında yol göstermektedir. Thompson seyircinin işlevi anlayabilmesi için dört noktaya dikkat çekmektedir. İlk olarak kompozisyonel motivasyona değinmek gerekir. Bu motivasyonda anlatının nedenselliği, gerçek hayat nedenselliğinin önünde tutulmaktadır. Gerçekçi motivasyon türünde kompozisyonel motivasyonun tersine gerçekliğe dikkat çekilir. Metinlerarası motivasyon, seyircinin eseri diğer eserlerle değerlendirerek yorumlamasına olanak sağlar. Son motivasyon türü olarak sanatsal motivasyon en zor aktarılan türdür. Kurgusal olarak film ön plandadır. Eser son olarak anlamsal olarak değerlendirilmektedir. Eserin sonunda üç anlam ortaya çıkar. İlki açık anlam, filmin amacını somut olarak ortaya koymaktadır. Seyirci kendisi için özel bir anı izole eder ve bütün filmin anlamını o sahneyle bağlantılı olarak düşünmektedir. Örtülü anlam, ilk iki anlamdan daha soyut bilgiler verir. Seyirci filmi yorumladığında örtülü anlamları da çözdüğünü düşünmektedir. Örtülü anlam ile filmin teması karıştırılmamalıdır. Filmin teması daha genel bir tanıma sahiptir. Semptomatik anlam ise filmlerde anlatılan döneme ait kodların seyirci tarafından çözülmesine yardımcı olmaktadır (Bordwell, Thompson, 2012, ss. 62-65).

### 1.3.6. Baskın Öge

Baskın öge, öne çıkan, egemenlik eden, sıklıkla tekrar edilen anlamına gelmektedir. Rus Biçimciler tarafından detaylı açıklanan dominant kavramı, neoformalizm için önemli kavramlar arasında yer almaktadır (Çaçan, 2019, s. 37). İşler, baskın öge kavramını, filmdeki egemen bakış açısını ortaya çıkarmak için biçimsel dinamik sistem içinde farklı algılanan stilistik araçlar ve işlevler olarak tanımlamaktadır (2023, s. 471). Baskın öge ön plana çıkartılarak seyircinin görmesi için sürekli tekrar edilmektedir. Seyircinin filmi izleme süreci baskın ögeler ile yönlendirilmektedir. Filmde anlatıyı şekillendiren önemli unsurlar arasında baskın öge gelmektedir. Her öge filmde aynı oranda belirgin olarak aktarılmamaktadır. Yönetmenin tercihi, filmin konusu ve anlatının gidişatına göre baskın olacak öne çıkacak öge değişmektedir. Baskın öge filmde egemen ideolojiyi seyirciye

aktarmadaki araçlardan biridir. Seyirci filmi izlemeye hazırlıklı gelir. Daha önceki deneyimlerine göre baskın öğeleri algılar ve film hakkında çıkarımlarda bulunur. Neoformalist çözümleme için önemli olan bu kavram tür filmlerinde sıklıkla karşımıza çıkmaktadır. Korku filmlerinde ses efektleri, kapalı hava, ıssız bir sokak gibi unsurlar baskın öğelerdir.

### 1.3.7. Biçime Hakim Unsurlar

Film biçimi izleyiciye bir sistem ve bütün sunmaktadır. Bordwell ve Thompson’a göre, film biçimi bağımsız ögenin birleştirilmesi olarak tanımlanmış, parçalar arasındaki ilişkileri kurmaya yardım eden bazı ilkelerinin olduğu belirtilmiştir (2012, S. 67). Filmler çekildiği döneme ait izler taşıyarak farklı biçimler ortaya koyabilmektedir. Ancak bir filmin biçimsel olarak çözümlenmesinde dikkat edilmesi gereken beş ilke vardır: İşlev, benzerlik ve yineleme, farklılık ve çeşitleme, gelişme ve uyumsuzluk.

Film içerisindeki öğeler belirli işleve sahiptir. Bir ögenin işlevinin anlaşılmasının yolu diğer öğelerin neyi sunması gerektiğini sorgulamaktan geçmektedir (Thompson, Bordwell, 2012,s. 67). İşlevi ele alırken dikkat etmemiz noktalardan biri de motivasyon kavramıdır. Motivasyonlar seyirciler tarafından benimsenmiştir. Seyirci film içerisinde gördüğü motivasyonları neden- sonuç ilişkisiyle değerlendirmektedir. Ancak her zaman bu durum ile karşılaşmamaktadır. Seyircinin karakterlerle özdeşleşmesinde de motivasyonun önemi vardır. İşlevler dönemsel olarak farklılık göstereceği için dönemin şartlarına göre değerlendirilmelidir.

Benzerlik, yinelemeler filmin anlaşılması için gerekli unsurlardandır. Seyirci benzerlik ve yineleme sayesinde film ile bağ kurar. Yinelemeler seyirciye unutmaması gereken bilgileri hatırlatarak film ile ilişkisinin devam etmesini sağlamaktadır. “Bir filmde biçimsel yinelemeleri tanımlayabilmek için motif kavramını da bilmek gerekmektedir. Filmde yinelenen önemli bir öğe varsa bu öğe motiftir” (Bordwell, Thompson,2012, s. 68). Filmde benzerliklere ve yinelemelere yer verilmesi seyircinin filme daha kolay adapte olması ve varsayımlarda bulunmasına olanak sağlamaktadır. Filmde benzerlik ve yinelemelerin olumlu

sonuçları olacağı gibi olumsuz sonuçları da vardır. Bu olumsuz sonuçların önünde geçebilmek için filmin farklılaştırılması gerekmektedir. Aynı şeylerin sürekli seyircinin gözüne sokulması bir süre sonra seyircinin filminden kopmasına yol açacaktır. Bordwell ve Thompson'da film biçimi incelenirken benzerliklere ve farklılıklara dikkat edilmesi gerektiğini vurgulamaktadır (2012, s.72).

Seyirci filmdeki benzerlikler ve farklılıklar arasında bağ kurarken bunu gelişme ilkesine bağlı kalarak yapmaktadır. Sahneler arasında bağlantı kuran izleyici, gelişmeleri belirli bir sıraya koymaktadır. Filmin bütünü için gelişme kavramı önemli bir yere sahiptir. Gelişme kavramını daha iyi yorumlayabilmek için de seyirci filmi bölümlere ayırmalıdır. Film izlendikçe derinlemesine yorum yapılır. Biçimsel gelişme takip edilir ve böylece bir son elde edilebilmektedir (Bordwell, Thompson, 2012, s. 74). Film bir bütün olarak değerlendirilir. İzleyici filmdeki öğeleri ve işlevlerini belirli bir uyum çerçevesinde ele alır ve bir sonuca ulaşmak ister. Filmdeki öğeler birbiriyle uyumlu olduğunda rahatsızlık vermez. Mantıksal olarak ilerleyen ve bütünü oluşturan film seyirciyi tatmin eder. Filmin içerisindeki öğelerin uyumsuz olması da filmin bir parçası olmadığı anlamına gelmemektedir. Bu durumda tutarsız öge bir kusur olarak değerlendirilmektedir.

### 1.3.8. Öykü/ Olay Örgüsü, Fabula/ Syuzhet

Neoformalist yaklaşıma göre anlatı ve biçim bir bütündür. Film ortaya koyan öğelerin ise anlatı ve biçim olarak değerlendirilmektedir. Anlatı, neden-sonuç ilişkisi çerçevesinde oluşur. Seyirci bu neden-sonuç ilişkisine aktif olarak katılmaktadır. Film izlerken olaylar arasındaki bağlantılar çözülür, zaman ve mekanla bağlantı kurularak film anlaşılmaya çalışılır. Seyircinin filmi çözme, anlama noktasında yol gösterici bazı kavramlar vardır. Bu kavramlar öykü ve olay örgüsüdür. İki kavram esasında izleyici tarafından sıkla karıştırılmaktadır. Öykü, neyin anlatıldığı hakkında bilgi verirken, olay örgüsü ise anlatılan hikayenin nasıl ortaya konduğuyla ilgili ipuçları vermektedir. Oluk, *Klasik Anlatı Sineması* adlı kitabında öyküyü kronolojik olarak sıralanmış olaylar, olay örgüsünü ise olayların anlatımı olarak tanımlamaktadır (2013, s. 25). İki kavramın kuramsal bir temele dayandırılması Rus

Biçimciler tarafından gerçekleştirilmiştir. “Rus Biçimciler öyküyü fabula, olay örgüsünü syuzhet olarak tanımlamıştır. Neoformalist yaklaşım da bu kavramları biçimcilerden ödünç almış, öykü ile bunun sunuş biçimi arasındaki ayrıma dikkat çekmişlerdir” (İşler,2023, s. 476).

Fabula ve syuzhetin tanımı birçok kuramcı ve araştırmacı tarafından tanımlanmıştır. Rus Biçimcilerin çalışmalarından yola çıkarak fabula ve syuzheti tanımlayan Chatman, fabulanın temel anlatım malzemesi olduğunu belirtmektedir (2008, s. 18). Edebiyatçı Tomaşevski, fabulayı, yapıtta iletilmek istenen bilgileri, birbirine bağlı olaylar bütünü olarak tanımlamaktadır” (1995, s. 229). Bordwell ise fabulayı izleyicinin anlatı tarafından verilen ipuçlarından yola çıkarak yarattığı imgesel yapı olarak tanımlamaktadır (Topçu,2009,s. 109). Syuzhet ise seyircinin varsayımlar oluşturması için ipuçları sunmaktadır. Syuzhet seyircinin fabulayı oluşturması için yardımcı olur. Aktif olarak filme dahil olan izleyici syuzhetin sunduğu bilgiler sayesinde neden-sonuç ilişkileri kurabilir, varsayımlarda bulunup bir sonuca ulaşabilmektedir. “Anlatıcı, yönetmenin bakış açısından öykü bütün olayların toplamıdır. Seyircinin bakış açısından ise; her şey, yani malzemenin sunulan haliyle düzenlenişi olay örgüsüdür” (Çağan,2019, s. 40).

Fabulanın oluşumunu sağlayan syuzhet, fabula üzerinde anlatısal mantık açısından, zaman ve mekan açısından düzenlemeler yapmaktadır. Seyircinin film izlemeye hazırlıklı gelir ve şemalara göre filmi değerlendirir. Syuzhet bu noktada izleyiciye bir yol göstermektedir. Syuzhet, anlatı veya olay hakkındaki bilgileri sırayla verebileceği gibi geciktirmeler de yapabilir. Böylece seyirci merak ve şüphe duygusuyla filme sarılacaktır. Anlatısal olarak bu geciktirme ve bilgilerin kısıtlanması seyirci üzerinde etki yaratmak amacıyla yapılmaktadır. Her olayın nedeni ve sonucu daha sonra açıklanmak üzere atlanabilmektedir.

Zaman açısından syuzhetin fabula üzerinde düzenleme yapması da seyircinin izleme sürecine etki etmektedir. Öykü ve olaylar belirli bir zaman aralığında geçmektedir. Seyirci öykü zamanını olay örgüsünün sundukları üzerinden anlar ve sıralar (Çağan,2019, s. 42). Film bazen zaman akışını kısıtlı olarak bozabilmektedir. Böylece seyircinin filmi çözmeye çalışmasını devam ettirmek amaçlanır. Çağan, syuzhetin olayları öykü düzeninin dışında sunduğunda; yani ileri ya da geri

atlamalarla şimdiki zamandan çıktığında seyircinin olayları zihninde mantıksal zaman düzenine soktuğunu belirtmektedir (2019, s. 42). Zamansal yönlendirmelerin genellikle nedensellik ilkesine göre yapıldığını söyleyen İşler, zaman kavramı gibi mekanın da nedensellik ilişkisinde önemli olduğunu vurgulamaktadır (2023, s. 477). Filmde olayların gerçekleştiği yer mekandır. Karakterler eylemlerini bulundukları mekanda gerçekleştirmektedir. Filmlerde mekanlar tamamen gösterilebileceği gibi kısıtlı olarak da sunulabilir. Oluk, syuzhetin olayları anlatabilmesi için bunları mutlaka bir mekânsal zemine oturtması gerektiğini belirtir (2013, s. 30). Bordwell ise mekanın üç şekilde yapılandırıldığını belirtir; çekim, kurgu, sesin taşıdığı ipuçları. Seyirci çekim ipuçlarıyla nedensellik şemasını kullanarak mekanı bilişsel olarak tanımlar. Devamlılık kurgusuyla kesmelerin belli olmaması da mekânsal bütünlüğü sağlamaktadır. Ses ise karakteri takip ederek mekanın bulunmasına yardımcı olmaktadır (Bordwell,1985).

### **1.3.9. Neformalizmde bilgi kategorisi: Bilgisellik/ İletişimsellik**

Neoformalist yaklaşım için bilgi kategorisi önemli ayrıntılardan biridir. Syuzhet fabulayı oluştururken bazı bilgileri verir bazı bilgileri ise saklayabilmektedir. Fabula için geçirilen bu bilgiler seyircide merak ve şüphe duygularını uyandırmaktadır. Bilgiler eksik verilebileceği gibi zamansal boşluklar da oluşturulabilir. Topçu, syuzhetin fabula olaylarını seçtiğini ve farklı şekillerde birleştirdiğini belirtirken, bu seçme işleminin boşluk yarattığını ve boşlukları genelde zamansal olduğunu vurgulamaktadır (2009, s. 110). Fabula üzerinde etkisi olan bu bilgi eksikliği neformalist yaklaşımda bilgi kategorisi olarak değerlendirilmektedir. “Bordwell anlatımı, bilgi kategorileri olarak adlandırmış ve üç bölüme ayırmıştır; bilgisellik, öz bilinçlik ve iletişimsellik.” (Çağan,2019, s. 44).

Bilgisellik, bilginin derinliği ve genişliğiyle alakalı bir kavramdır. Anlatıda bilgiler büyük bir oranda seyirci ile paylaşılmaktadır. Klasik anlatılarda genelde belirli bir sıra düzeninde bilgiler izleyiciye sunulur. Modern anlatı ise klasik anlatı gibi belirli bir kural sırası takip etmez. Topçu, bilgiselliğin syuzhetin aktarmaya izin verdiği fabula bilgisinin miktarıyla belirleneceğini söylemektedir (2009, s. 110). Bilginin derinliği kavramı, daha çok psikolojik ve zihinsel temele dayanmaktadır. Bu noktada öznellik ve nesnellik kavramlarına da değinmek gerekir. Sadece karakterin

dışsal yönüyle yani kameranın gösterdiği kadar bilgi veren bakış açısı nesneldir. Karakterin iç sesinin duyulduğu, seyirci ile zihinsel faaliyetlerinin paylaşıldığı bakış açısı ise öznelidir. Bu kriterler değerlendirilerek filmin öz bilinçliliği hakkında bilgi sahibi olunabilmektedir. Topçu, her anlatının belirli bilgiye sahip olacağını ancak bilgiyi seyirciyle paylaşmayacağını belirtmektedir. Bunun anlatının ne kadar iletişimsel olduğunu vurgular (2009, s. 110). Bordwell’de her filmin bir derece iletişimselliği kısıtladığını belirtir.

#### **1.4. Neoformalist Yaklaşımda Biçimsel Öğeler**

Anlatımı oluştururken neyin anlatıldığı kadar bu anlatının nasıl oluşturulduğu da önemlidir. Bu noktada filmin biçimsel özelliklerinin değerlendirilmesi gerekir. Filmin biçimi incelenirken sinematografik unsurlar göz önünde bulundurulmalıdır. Sahne düzenlemesi, sesin kullanımı, kurgu ve yönetmenin stili biçimi ele veren öğelerdir. Sinematografik araçlar sinemada anlatı oluşturmada sujet ve fabula kadar öneme sahiptir. Ses, diyalogların ortaya çıkmasını sağlarken, kamera hareketleri mekanı, karakterleri tanıtmak için kullanılmaktadır. Biçimsel yapıyı iki başlık altında değerlendirmek gerekir; mizansen ve kurgu.

##### **1.4.1. Mizansen**

Mizansen bir tiyatro terimi olarak bilinmektedir. Zaman içerisinde sinema için de vazgeçilmez unsurlar arasında yerini almıştır. “Mizansen bir yönetmenin anlatım biçimini ifade edebileceği, ışık, renk, dekor, kostüm, aksesuar ve figürlerin hareketleri gibi çerçeve içi kodları kapsamaktadır” (Oluk,2013, s. 122). Bordwell ve Thompson *Film Sanatı* adlı eserlerinde mizansenin ortaya, sahneye koymak olarak tanımlarken aynı zamanda yönetmenlerin film içinde görünenler üzerindeki kontrolü mizansenle sağladıklarını vurgulamaktadır (2012, s. 118). Yılmaz, Görsel hikaye anlatımı ve mizansen adlı makalesinde mizansenin detaylı tanımını aktörlerin ve nesnelerin çeşitli uzamsal, resimsel ve ritmik kombinasyonlarda kameranın önüne tam olarak yerleştirilmesi olarak açıklamaktadır (2023, s. 49).

Renkler, ışıklar, şekiller, gölgeler sinematografik anlatı içerisinde bulunan kodlardır. “Çerçevenin büyüklüğü ve çerçeve içindeki görüntünün kompozisyonuyla

ilgili alınacak estetik kararlar filmin söylemini belirlemektedir” (Oluk,2013, s. 123). Yönetmen yaratmak istediği anlama göre çerçeve oranını seçmektedir. Sinemanın ilk yıllarından itibaren farklı oranlar kullanılmıştır. Teknolojinin gelişmesiyle film yönetmenlerinin tercihleri de değişmiştir. Çerçeve açık ve kapalı olarak ikiye ayrılmaktadır. Belirlenen çerçevenin alanı ihlal edilmeden aktarılıyorsa kapalı, çerçeve alanı belirlenmesine rağmen başka alanlara da yer veriliyorsa açık çerçeve söz konusudur. Oluk, *Klasik Anlatı Sineması* adlı eserinde çerçeve içindeki nesne ve figürlerin yerleşiminde dikkat edilen diğer unsurların denge ve simetri olduğunu vurgulamaktadır (2013, s. 126).

Dekor da mizansen gibi tiyatro kökenlidir. Yönetmen dekora müdahale edebileceği gibi kendisi de dekor oluşturabilir. “Bir dekorun bütün tasarımı öykü aksiyonunu nasıl anlayacağımızı şekillendirmektedir” (Bordwell, Thompson, 2012, s. 123). Dekorlar her zaman doğal olarak yaratılmak zorunda değildir. Yönetmenler yapay dekorları da pratiklik açısından sıkça tercih etmektedir. Dekorlar genellikle belirli iç ve dış mekanlarda oluşturulmaktadır. Anlatının geçtiği mekan illa gerçek bir yer olmak zorunda değildir. Düşsel mekanlar bilim kurgu, fantastik türlerde kullanılmaktadır. Yıldız, mekan kavramını fiziksel, toplumsal, cinsel ve söylemsel olarak bedenler üzerinde derin izler bırakan bir kavram olarak açıklamaktadır (2023, s. 50).

Kostüm ve makyaj, anlatıyı biçimsel olarak şekillendiren unsurlar arasında yer almaktadır. “Kostümler anlatılarda önemli bir motiftir ve nedensellik ilişkisi açısından önemli rol oynamaktadır. Fellini’nin sekiz buçuk filmdeki güneş gözlüğü kullanımı örnek verilebilir” (Bordwell, Thompson,2012, s. 128). Makyaj da kostüm gibi anlatıyı etkiler, oyuncuların performansını ortaya çıkarmaktadır. Yıldız, makyaj ve kostüme bağlı olarak aksesuarın önemine de dikkat çekmektedir. Kostüm ve makyajda olduğu gibi, aksesuarlar da karakter yaratımında etkilidir. “Aksesuarlar, oyuncularla etkileşim halinde olan nesnelerdir ve bir otomobilden bir çocuk oyuncunun ayıcığına kadar uzanabilir” (Yıldız,2023, s. 50).

“Işık, gerçekçi ya da gerçekçi olmayan yapay görüntüler oluşturmadaki en önemli etkenlerden birisidir. En çok bilinen yöntem ise üç nokta ışıklandırmasıdır” (Hunt, Marland, Rawle,2012, s. 123). Işıklandırma elde edilen görüntülere boyut

kazandırmaktadır. Ana ışık, dolgu ışık ve arka ışıkla anlatı biçimsel olarak şekillendirilmektedir. Ana ışık detayları vurgularken, dolgu ışık gölgeleri yumuşatmak için kullanılır. Son olarak arka ışık ise görüntülere ve anlama derinlik katmaktadır. Yönetmenin, biçimsel unsurları ortaya koyabilmek için kullandığı araçlardan birisi de ışıktır. Işık sayesinde çizgi ve renklerin anlatısını oluşturması da mümkündür. Aydınlatma temel ışık kaynağı güneşten yararlanılarak yapılacağı gibi yapay kaynaklar kullanılarak da yapılabilir. Tercih edilen aydınlatmayla sahnenin uyumlu olup olmaması yönetmen tarafından belirlenmektedir. Teknolojinin gelişmesiyle birlikte temel aydınlatma tekniklerinin yanı sıra özel efektler de kullanılmaya başlanmıştır. Özel efektler sayesinde yönetmen seyirci üzerinde psikolojik etkiler de yaratabilmektedir.

Bir filmin biçimsel kodları ele alınırken üzerinde durulması gereken noktalardan biri kamera hareketleridir. Biçim açısından kamera hareketi hayati öneme sahiptir. Film kamera tarafından çekildiği gibi aktardığı her şey bir anlam yaratacak detay olabilir. Kamera hareketi sinemayı normal fotoğraf karesinden de ayırt etmeye yardımcı olmaktadır. “Kamera hareketi görüntüye hız ve hareket kazandırdığı gibi bir sekansı bir araya getirmek için kurgu yerine de geçebilmektedir” (Hunt, Marland, Rawle, 2012, s. 134). Kameranın pan, tilt, kaydırma, zoom gibi birçok hareketi bulunmaktadır. Filmsel zaman ve süre kamera hareketleriyle hızlanıp ya da yavaşlayabilmektedir. “Uzun plan, görüntünün zamanını gerçek zamana yakınlaştırırken, söylem zamanıyla eş hale gelmektedir. Hızlı ve yavaş çekimlerle seyircinin zaman algısı manipüle edilebilmektedir” (Hunt, Marland, Rawle, 2012, s. 137). Zaman akışıyla ve hızıyla oynamak her ne kadar seyircinin ilgisini çekebilecek bir yöntem olsa da seyirciden anlatıdan kopmasına da sebep olabilmektedir. Bu yüzden her türlü biçimsel unsur dozunda kullanılmalıdır.

Film bir kompozisyon çerçevesinde seyirciye sunulmaktadır. Senaryoya uygun bir sahneleme seyircinin filmde kopmasını engelleyecektir. “Birlik, denge, görsel gerilim, orantı, kontrast, doku ve yönlülük kompozisyonu oluşturan unsurlardır” (Yıldız, 2023, s. 51). Birlik ilkesinde ekrandaki unsurlar bir bütün olarak aktarılmasıdır. Denge ise görsel öğelerin öneminin eşit olarak aktarılmasıdır. Denge içerisindeki unsurların etkileşim halinde olması kompozisyonda bir gerilim

yaratmaktadır. Ritim de ise tekrar söz konusudur. Görsel düzenleme içindeki unsurlar tekrarlanarak bir ritim oluşturabilir. Altın oranın ekran düzenlemesindeki yeri kompozisyondaki orantıyı açıklamaktadır. Kontrast, görüntüdeki açıklık ve koyuluk değeri, ışıklandırmaya bağlı olarak değişen renk ve dokuların yansımasıdır. Doku algılamaya dair unsurları içerisinde barındırırken, yönlülük bir şeyin görsel anlamda nasıl hareket edeceğini ve diğer unsurlarla muhtemel etkileşimini belirtmektedir.

Mizansen içerisinde değerlendirilen bir diğer unsur renktir. Siyah-beyaz filmlerin yerine renkli filmlerin gelmesiyle rengin kullanımı önem kazanmıştır. Yönetmen senaryonun gidişatına, karakterlerin psikolojik durumlarına göre renk tercihlerinde bulunabilir. Aydınlatma, mekan ve zamanı etkileyen renk, seyirci de bazı hisler de uyandırmak amacıyla kullanılmaktadır. Yıldız, sıcak renklerle çevrili bir odada, soğuk renklerle donatılmış bir odaya göre, zamanın daha yavaş geçtiği hissini verebileceğini belirtmektedir (2023, s. 52). Renk kadar sinema anlatısında etkili diğer unsur sestir. Sesin sinemaya girmesi yeni bir duygusal yapının da oluşmasını sağlamaktadır. Yönetmen verilmek istenen mesajları ses sayesinde daha etkili aktarmaktadır. Diyaloglar, ses efektleri, arka fon müzikleri gibi sesin kullanım alanlarına örnek verilebilir. Diyalogları gerçekleştirenler oyunculardır. Anlatının türüne göre seçilen oyuncular seyircinin karakterle özdeşleşmesinde kolaylık sağlamaktadır. Diyalog kullanarak seyirciye mesaj vermek isteyen oyuncular dış görünüşleri ve yansıttıkları jest, mimiklerle de bunu sağlayabilmektedir.

### 1.4.2. Kurgu

Kurgu anlamı yaratırken seçme ve birleştirme eylemidir. Oluk, sinemada kurgunun, söylemi üreten onu biçimlendiren en önemli araç olduğunu vurgulamaktadır (2013, s. 135). Kurgu stili coğrafi olarak da farklılık göstermektedir. Avrupa’da birleştirme için kullanılan kurgu, Amerika’da birleştirme için tercih edilmektedir. Kurgu çalışmaları incelenirken başlangıç noktası Sovyet Rus Montajcıları olmalıdır. Arnheim, Kuleşov, Vertov ve Pudovkin Sovyet montajın öncüleridir. Biçimci montaj kuramcılar arasında değinilmesi gereken ilk isim Arnheim’dir. Filmin ne anlattığından ziyade nasıl yapıldığı üzerinde durarak biçimin önemini vurgulamaktadır. “1932 yılında yayınlanan Almanca kitabı Sanat Olarak Sinema sayesinde ün kazanmıştır” (Andrew,2000, s. 35). Çalışmasında madde kavramına sıkla yer veren Arnheim, maddenin estetik yönüne dikkat çekmiştir. Maddenin gerçek olmayan görünüşleri üzerinden ortaya altı kural koymuştur. “Bu kuralları; iki boyutlu yüzey üstündeki katıların tasarımı, derinlik duygusun dağılımı ve mutlak imaj boyutu problemi, ışık ve rengin yokluğu, görüntünün çerçevesi, kurguya bağlı olan uzam ve zaman yokluğu, diğer duyumların verilerinin yokluğu olarak sıralanmaktadır. Arnheim’a göre bir sanat yapıtını anlamak için, izleyicinin dikkatinin biçimin niteliklerine yönlendirilmesi şarttır (2002, s.42). Seyircinin zihinsel faaliyetinin yanı sıra sanatçı da zihinsel olarak algıladığı görüntüyü alır daha sonra hayal ile harmanlayarak tekrar ortaya çıkarır. Film bu noktada hem yaratıcısından hem de dünyadan izler taşımaktadır. Arnheim kurgu ile ilgili görüşlerini ortaya koyan ilk kuramcılardandır. Biçim ve montaj hakkındaki çalışmalarıyla Rus sinemasının yanı sıra Avrupa’yı da etkileyen Sovyet biçimciler, montajın önemini dünyaya tanıtmıştır. Biçim ve anlatı konusunda değinilen Sovyet montajcılardan ele alınması gereken ilk isim Kuleşhov’dur. Diğer biçimci kuramcılarının hocası olarak da bilinen Kuleşhov, yaptığı deneyler ve çalışmalarla Sovyet montaj kuramının temellerini atmıştır. Görüntülerin hiçbir hile kullanılmadan art arda görüntülenmesini sağlayan Kuleşhov, sinemanın temelinde montajın olduğunu vurgulamaktadır. Görüntülerin art arda verilerek anlam yaratmaya çalıştığı deneyi ise Kuleşhov etkisi olarak kuramsal bilgiler arasında yerini almıştır. Montajla birlikte zamansal ve mekânsal sınırlılıklar da aşılaraq yeni bir ortam inşa edilmektedir. “Kuleşhov’la sinemaya yansıyan montaj yöntemi, bir sistemi küçük

parçalara bölmek ve bunları yeni baştan farklı bir sistem kurmak amacıyla birleştirmeyi amaçlamaktadır” (Abisel,2010, s. 218).

Ekim Devrimi sonrasında sinema yeni toplumsal yaşam biçimi içinde kendisine yer bulmaya çalışmıştır. Bu sıkıntılı ortamda sinemayla ilgili düşüncelerini açıklayan Vertov, kurmaca filmi reddetmiştir. Deneyisel çalışmalara ağırlık vermiş, Rus halkının yaşam biçimini yansıtmayı amaçlamıştır. Ortaya koyduğu bu tutum nedeniyle çoğu kez eleştiriye maruz kalmıştır. “1918’de Sinema Haftası adlı haftalık haber filmlerinin kurgusunu yapmakla görevlendirilmiştir” (Abisel,2010, s. 221). Vertov aynı zamanda derleme film çalışmalarında sine-göz kavramını ortaya koymuştur. Moskova’nın ücra köşelerinden görüntüler elde ederek yaşamın her anını göz önüne koymuştur. Vertov’un son sessiz filmi Film Kameralı Adam aynı zamanda ün kazanmasını sağlayan filmi olmuştur .Vertov’a göre montaj sadece görüntülerin birleştirilmesi anlamına gelmemektedir. Birbiriyle bağlantısı olmayan görüntülerin, konuların, kişilerin bir araya getirilmesi de montaj sayesinde gerçekleşmektedir (Abisel,2010, s. 223).

Eisenstein, Rus Biçimciler arasında ortaya koyduğu çalışmalarla, birbirine karşıt görüşleri bir arada sunmasıyla uzun yıllar adından söz ettiren kuramcı olmuştur. Ortaya koyduğu görüşlerde filmi biçimi ve amacı olarak ikiye ayırmıştır. Bu iki ayrımla birlikte film içerisinde bir bütün, sistem kurmayı amaçlar. “Bu sistemde tüm unsurlar eşit ve aynı birimle ölçülebilir bir yapıdadır” (Andrew,2000, s.55). Eisenstein, bir filmin en küçük yapı taşının çekim olduğunu söylemekte ve çekimlerin kurgu ile birleştirilerek bir devinim yaratacağını vurgulamaktadır. Çatışma kurgusunun öncüsü Sergei Eisenstein tarafından atılmıştır. Eisenstein’a göre film her türlü çatışmayı içermelidir. Alakalı olmayan görüntüler de kurgu sayesinde birleştirilerek bir anlam ortaya koymaktadır. Devamlılık kurgusu biçimsel olarak neden- sonuç ilişkisi ortaya koyduğundan anlat ve biçim noktasında önemlidir. Sinemada anlam yaratmak için yönetmenlerin sıklıkla başvurdukları yöntemlerden biri de devamlılık kurgusudur. Tek tek planların ve sahnelerin birleştirilmesiyle bir bütün oluşturulmak amaçlanmaktadır. Modernistler tarafından bir bütün oluşturma çabasından dolayı devamlılık kurgusu eleştirilere maruz kalmıştır. “Devamlılık kurgusu, hikaye yaratmak, bütünlüklü bir mekan algısı oluşturmak, zamanda

devamlılık sağlamak, ritmik ilişkiler kurmak, filmin yapısal araçlarının seyirciden gizlenmesi gibi amaçlara hizmet etmektedir” (Hunt, Marland, Rawle,2012, s. 150). Devamlılık kurgusu bir bütün oluşturma amacıyla olduğundan Klasik Hollywood anlatısı tarafından sıklıkla kullanılmıştır. Bu kurgu türünde zamansal ve mekânsal bütünlüğe de önem verilir. Bunun için uyulması gereken bazı kurallar vardır. “180 derece kuralı, harekete kesme, göz hizası, 30 derece kuralı ve açı karşı açı kurgusu, kurgulanacak olan tipik bir sahne bir örüntüyü takip etmeyi sağlamaktadır” (Hunt, Marland, Rawle,2012, s. 151).

180 derece kuralı mekânsal olarak bir bütün sağlamak amacıyla tercih edilmektedir. Yıldız’a göre 180 derece kuralı (aks çizgisi) sinematografinin uyması gereken temel ilkesi olarak değerlendirilmektedir (2018, s. 137). Kurgu planı, oyuncuların, nesnelerin konumu 180 derece kuralına göre yapılmalıdır. Sinemasal bir anlatı oluşturulup seyirciye biçim yoluyla bir mesaj aktarılacak isteniyorsa bu 180 derece kuralıyla mümkün olmaktadır. “Aks çizgisi, karşılıklı konuşmalarda bakış yönüne, hareket içeren sahnelerde hareket yönüne göre belirlenmelidir” (Yıldız,2018, s. 140).

Devamlılık amaçlanırken dikkat edilmesi gereken diğer kural harekete kesmedir. Mekansal devamlılığın yanı sıra zamansal devamlılığın sağlanmasına da yardımcı olmaktadır. Göz hizası kuralı da devamlılık sağlanması için uygulanmalıdır. “Devamlılıkta önemli olan bu kural, iki aktörün boş boş bir yere bakmadığını kanıtlamaktadır” (Hunt, Marland, Rawle,2012, s. 152). 30 derece kuralı genellikle unutulmuş bir kuraldır. Uygulanmadığı durumlarda anlatısal boşluk yaratmaktadır. “Bu kural ihlal edildiğinde kurguda gözle görülür bir sıçrama meydana gelmektedir” (Hunt, Marland, Rawle,2012, s. 152).

Seyirciyi çarpıcı bir şekilde etkilemeyi amaçlayan Eisenstein, çatışma kurgusunu sıkça kullanmıştır. Çatışma kurgusu açık bir şekilde *Potemkin Zırhlısı* filminde görülmektedir. Filmde kamera sabit değildir. Sürekli açı değiştirir. Böylece izleyicinin ilgisi canlı tutulmak amaçlanmıştır. “Filmde aynı zamanda montaj aracılığıyla zamanın akışı bozulmuş, görüntülenen eylemin süresi uzatılmıştır” (Abisel,2010, s. 238). Kurguyla birlikte filmde simgesel göstergeler de yaratılmaktadır. Art arda eklenen görüntüler ile simgesel göstereler yaratılmıştır.

*Potemkin Zirhlısı*'nda aslan figürü devrimi çağrıştırmak amacıyla gösterilmiştir. "Lenin tarafından Şerefli Sanat İşçisi ünvanıyla ödüllendirilerek aşağılanmıştır" (Abisel,2010, s. 251). Yaptığı iş nedeniyle aşağılanmasına rağmen Eisenstein sesli film çalışmalarına devam etmiş, adını senelerce silinmeyecek olan sinema kuramcılar arasına yazdırmıştır.

Kuleşhov'un öğrencisi olan Pudovkin diğer Rus Biçimciler kadar görüşlerinde iddialı olmasa da adını Sovyet Montaj kuramcılar arasına yazdırmayı başarmıştır. "Sinema hakkındaki görüşlerini Sinema Yönetmeni ve Sinema Malzemesi adlı eserleriyle 1926 yılında yayınlamıştır" (Abisel,2010, s. 229). Pudovkin'de montajın gücünü kullanarak gerçekte var olmayan bir dünya yaratmayı başarmıştır. Kullandığı montaj yönteminde izleyicinin psikolojik rehberliğini kontrol etmeyi amaçlamıştır. "Seyirci üzerinde yoğun duygusal etki bırakmayı amaçlayan Pudovkin, yönlendirme ve nedensellik kurgusunu sıkça kullanmıştır" (Abisel,2010, s. 232). Pudovkin Ana filminden sonra Sen Petersburg'un Sonu ve ilk sesli filmi olan Basit Bir Olaydır'ı kurgulamıştır. Nedensellik kurgusunu sıkça kullanan Pudovkin izleyiciyi duygusal olarak etki altına almanın da önemini vurgulamıştır. Bu nedenle montajı farklı boyutlara ayırmıştır. "Bu boyular; inşacı, yapısal ve bağlantısal boyutlardır. İnşacı montaj sahneler arasında organik bağlantıyı ortaya koymaktadır. Genel çekim ölçekleri bu boyutta sıkça kullanılmaktadır. Yapısal montaj da ise ayrıntı ve genel çekimler birlikte kullanılır. Böylece bütün içerisindeki farklılıklara dikkat çekmek amaçlanır. Bağlantısal montaj ise çekimlere, seyircide yaratılmak istenilen duyguya göre sıra verilmektedir" (Abisel,2010, s. 232). Nedensellik kurgusu ile yönlendirme sağlanmaktadır. Bordwell ve Thompson, Pudovkin'in çekimleri bir sekansı oluşturmak için birleştirilmesi gereken tuğlalara benzediğine inandığını belirtmektedir (2012, s.468).

### 1.5. TÜRK SINEMASINDA ÇÖZÜMLEME YÖNELİMLERİ

Sinema ortaya çıktığı ilk yıllardan itibaren üzerine çalışılan bir sanat dalıdır. Sesli film dönemi ve sinemaya rengin girmesiyle birlikte bu çalışmaların sayısında artış görülmüştür. Sinema filmleri aynı zamanda izleyicinin bakış açısıyla bütünleşerek sinema alanındaki akademik çalışmaların temelini oluşturmaktadır. Hem film sayısındaki artış hem de sektörün ilerlemesi akademik anlamda da çalışmaların önem kazanmasına ve çalışmaların çoğalmasına neden olmuştur. İnceoğlu, akademik yazının 1960'lı yıllarda kuramsallaşmaya başladığını belirtmektedir (2014, s. 183). Yapılan bu akademik araştırmalar belirli yöntemler çerçevesinde gerçekleştirilmektedir. Türk sinema yazınındaki makale ve tez yazarları ele aldıkları konuları nicel ,nitel ve karma yöntem olmak üzere üçe ayrılan yöntem seçeneğiyle çözümlemektedir. Radyo, televizyon ve sinema, iletişim bilimleri anabilim dalında sıkça başvurulmuş nicel ve nitel yöntem araştırmacılara neye odaklanmaları gerektiği noktasında yol gösterici unsurlar arasında yer alır. İncelenen konu veya filmin etkilerini, seyirci deneyimlerini ve sektörün içerisinde bulunduğu durumu anlamlandırabilmek için bu yöntemler kullanılmaktadır. İletişim bilimlerinde yapılan çalışmalarda nicel verilere daha çok ihtiyaç duyulurken nitel araştırmalar yorumlayıcı derinlemesine bir çözümlemeye ihtiyaç duyar. Film çözümlemelerinde seyircilerin tutumlarıyla ilgili sayısal veriler nicel araştırma yöntemleriyle elde edilir. Film hakkında yoruma dayalı, seyirci üzerinde filmin bıraktığı etki gibi noktalarda araştırmacılar nitel analiz yöntemlerine başvurmaktadır. Sinemada nicel ve nitel araştırma yöntemleri oldukça çeşitlidir. Bazıları araştırmacılar tarafından daha sık tercih edilmektedir. Anket, veri analizi, istatistiksel analizler nicel araştırmanın alt dallarından bazılarıdır. Derinlemesine görüşme, odak grup görüşmeleri, içerik analizi nitel araştırma yöntemin alt dallarıdır. Sinema alanındaki çalışmalar içerik analiziyle filmleri çözümlerken bazı film çözümleme yönelimlerinden faydalanmaktadır. Film eleştirisine katkı sağlayan bu yönelimler farklı bakış açısıyla filmlerin yorumlanmasını sağlamaktadır. Tarihsel çözümleme, psikanalitik çözümleme, göstergebilimsel çözümleme, feminist çözümleme, Queer çözümleme bu film yorumlama yönelimleridir.

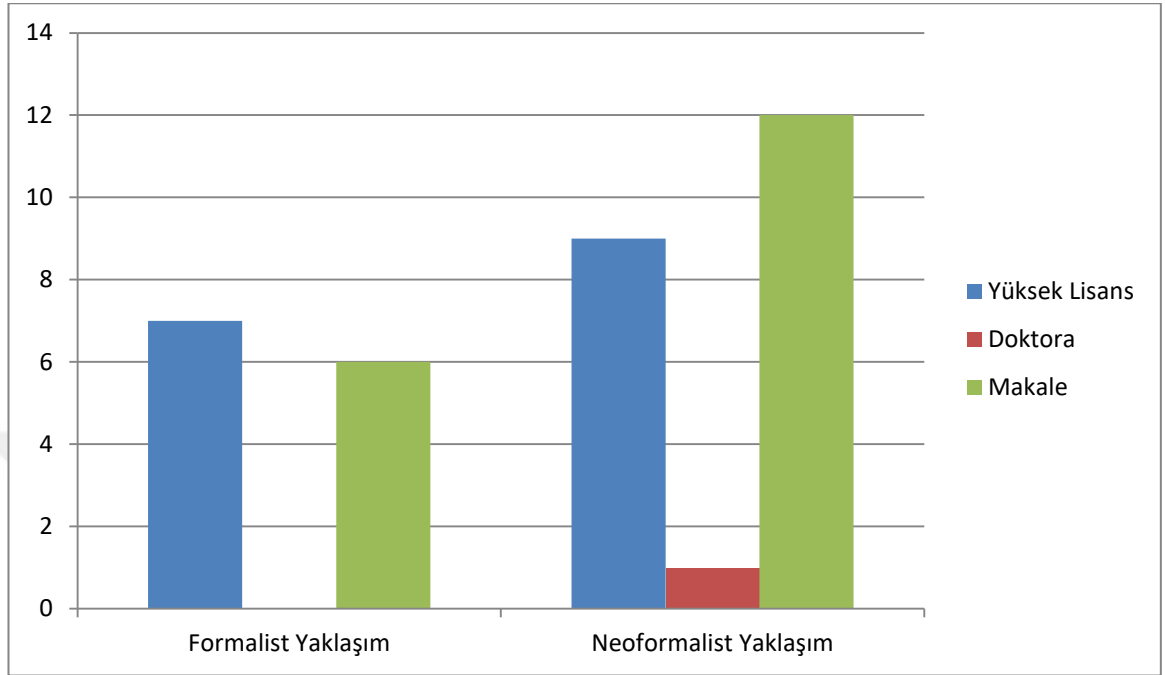
### **1.5.1. Sinema Yazınında Formalizm ve Neoformalizm Yöntemleri Üzerine Bibliyometrik bir Analiz**

Çalışmanın ana konusu olan neoformalizm hakkında da akademik yazında birçok tez ve makale bulunmaktadır. Ulusal tez merkezi ve DergiPark üzerinden literatür taraması yapılmıştır. İkinci bölümde elde edilen tezler ve makalelerin yöntemleri üzerine bibliyometrik bir analiz yapmak amaçlanmaktadır. Bibliyometrik analiz sayesinde çalışmalar hakkında derinlemesine bilgiler edinilebileceği gibi spesifik noktalara odaklanılarak, akademik yazındaki eksiklikler de saptanabilmektedir. İnceoğlu, bibliyometrik analizi çok sayıda farklı değişkeni ele alan, zengin çeşitlilikte, eserleri farklı perspektiflerden değerlendiren çözümlemeler yapmak için kullanılan yöntem olarak tanımlar (2014, s. 186). Bu bölümde neoformalizm ve temelini oluşturan formalizmle ilgili çalışmalar bibliyometrik analize tabi tutularak makale ve tezlerde kullanılan yöntemler hakkında veriler ortaya koyulacaktır. Bibliyometrik yöntemlerin kökenlerin her ne kadar geç ortaya çıkarsa çıksın, bibliyometriyi ilk olarak öneren araştırmacı Pritchard'dır (İnceoğlu,2014, s. 183). Bibliyometri, çalışmalarda kullanılan anahtar kelimeler, alıntılanma sayıları, en çok alıntılanan yazılar ve yazarlar, yayınların bağlantı güçleri ve bağlantıları analiz etme yöntemidir (Wallin,2005).

Türk akademisi yazınında sinema alanında yapılan çalışmaları bibliyometrik analizle inceleyen araştırmacılar olmuştur. 2002-2011 yılları arasında yedi hakemli akademik dergide yayınlanmış 178 sinema makalesinin bibliyometrik yöntemle incelendiği çalışmalardan biri, yönetsel eğilimler açısından çoğunlukla biçim ve biçim analizleri ile sosyolojik yöntemlerin kullanıldığından bahsetmiş ve sinema tarihi araştırmalarında gözlemlediği sınırlılığı ihmal edilmiş bir alan olarak işaretlemiştir (İnceoğlu, 2014, s. 194-197). Yaklaşık üç yıl önce yazına kazandırılan bir başka çalışma ise Radyo Televizyon ve Sinema Anabilim Dalı'nda 2010-2020 yılları arasında üretilen 260 doktora tezini içerik analizine tabi tutmuş ve sonuç değişmemiştir (Koç, 2021, ss. 693-696). Söz konusu iki araştırmanın ulaştığı bulgular itibariyle üzerinde uzlaştığı temel bir nokta vardır: Akademik sinema çalışmalarına ilgi 2000'li yıllarda yoğunlaştı ve bu, aynı yıllarda sinema sektöründe yaşanan canlanmayla ilişkili olabilir. Sinema çalışmalarının 2000'li yıllarda yoğunlaşmasının sebebini de Basın Meslek Yüksek Okulları'nın 1992 yılında

iletişim fakóltesine dönuştürölmesinden kaynaklı olduğu düşünölmektedir. Bu noktada iletişim fakólterinin tarihsel gelişimine değinmek gerekmektedir.

“İlk olarak 1931 yılında basın alanında özel okul açılmış daha sonra sansür nedeniyle kapanmıştır. 1948 yılında Fehmi Yayla, Türkiye’de ilk gazetecilik okulu olan İstanbul Özel Gazetecilik Okulu’nu açmıştır. 1949 yılında aldığı bir kararla İstanbul Üniversitesi İktisat Fakóltesi Gazetecilik Enstitüsü kurulmuştur. Ankara Üniversitesi Siyasal Bilgiler Fakóltesi’ne bağı Basın Yayın Yüksek Okulu 1965-1966 öğretim yılında eğitime başlamıştır. İlk özel gazetecilik okulu 1966 yılında kurulan İstanbul Özel Gazetecilik Yüksek Okulu’dur. 82 anayasasıyla birlikte bu kurum Marmara Üniversitesi’ne bağlanmıştır. İkinci özel okul 1967’de Ankara’da açılan, “Bařkent Özel Gazetecilik Yüksek Okulu”dur. Bu okul da 1981 yılında devletleştirilerek, Basın Yayın Yüksek Okulu adıyla Gazi Üniversitesi bünyesine alınmıştır. 1972 yılında Eskişehir Anadolu Üniversitesi İletişim Fakóltesi kurulmuştur. 1992 yılında basın yayın meslek yüksekokulları iletişim fakóltesi olarak hizmet vermeye başlamıştır” (Arık ve Bayram,2011, s. 82). İletişim Fakólterileri’nin 1996 yılında mezun olup daha sonra yüksek lisans ve doktora eğitimlerini tamamlayan öğrencileri sinema akademik yazınının temelini atmışlardır. Hakemli sinema dergilerinin başlamasıyla birlikte sinema çalışmaları hızla artış göstermiştir. İnceoğlu 2002-2011 yılları arasında hakemli dergilerde yayınlanan sinem makalelerini tespit etmiştir. Sinema alanında en çok makale İstanbul Üniversitesi İletişim Fakóltesi Dergisi ve Selçuk İletişim Dergisi’nde yayınlanmıştır. İnceoğlu aynı zamanda Akdeniz İletişim’de 12, İletişim’de (Galatasaray Üni.) 24, İletişim: Kuram ve Araştırma Dergisi’nde (Gazi Üni.) 17, İstanbul Üniversitesi İletişim Fakóltesi Dergisi’nde 49, Kİ’de (Ankara Üni.) 12, Selçuk İletişim’de 39, Marmara İletişim’de 25 makalenin yayınlanmış olduğu görölmektedir (2014, s. 188).

**Grafik 1**

Neoformalizmle ilgili 9 yüksek lisans, 1 doktora tezine, formalizm kavramı üzerinden yapılan taramada ulusal tez merkezinde 7 yüksek lisans tezine, DergiPark'ta ise formalizmle ilgili 6 makaleye, neoformalizmle ilgili ise 12 makaleye ulaşılmıştır. 2014 yılında yazılan yüksek lisans tezlerinin yanı sıra 2019 yılında neoformalizm ve formalizm konusunu ele alan tez ve makale çalışmalarında artış görülmüştür.

Neoformalizmi anlamlandırabilmek için öncelikle Rus Biçimcilerin ortaya koyduğu formalist yaklaşımdan yola çıkmak gerekmektedir. Tombul, *Star Wars Anlatı Yapısında Kadın Kahraman İnşasının Proppyen Analizi* adlı makalesinde *Star Wars'un* son üçlemde yer alan ve ilk kez bir kadın karakter öne çıktığından kadın karakterin analizini şemasını Propp'un karakter analiziyle açıklamayı amaçlamaktadır. Film serilerinin temel hikâyesi Vladimir Propp'un Rus masallarına uyguladığı şemaya uymaktadır. Yazar inşaya bakarken anlatı yapısı Propp'un yapısal

çözümleme yöntemiyle incelemiş ve kadın kahramanın eril dil içinde nasıl inşa edildiğine odaklanmıştır (2020, s.691-693). Daha eski yıllarda Propp'un *Masalın Biçimbilimi'nde* yapmış olduğu analizi kullanarak *Interstellar* filmini çözümleyen Çağlar, makalede yöntem olarak Rus biçimci ve halk bilimci Vladimir Propp'un 'masal anlatısı' konusunda geliştirdiği yöntemi temel alarak filmi çözümlemeyi amaçlamaktadır. *Interstellar*'ın çağdaş bir bilim-kurgu masalı olduğu tezinden yola çıkan yazar, yapısalcılık perspektifinden filmi çözümlemiş, V. Propp'un masal anlatısındaki 31 maddelik 'işlevselci' sıralaması tek tek filme uyarlamıştır (2015, s.59-3-54). Sinema filmlerinin senaryosu Propp'un ortaya koyduğu yöntemle incelenirken aynı zamanda filme uyarlanan romanlar üzerinde de çözümleme yapma olanağı sağlamaktadır. Patan, sinemaya uyarlanan bir romanın biçimbilimsel bir çözümlemesi yapılabilir mi sorusundan yola çıkarak *Being There* filmini çözümlemeyi amaçlamıştır. Yazar çalışma kapsamında yöntem olarak Vladimir Propp'un biçimbilimsel çözümleme için geliştirdiği 31 işlev ve 7 eylem alanından oluşan yöntemi kullanmış olup yöntemin sinema alanında kullanımına yönelik bir inceleme yapmıştır (2021, s. 73-76).

Özdemir ve Yetkinler, çalışmalarında masalın sinemadaki izleri anlatılmakta ve ayrıca Rus masal biçimci Vladimir Propp'un olağanüstü masalları inceleyerek oluşturmuş olduğu "biçimbilimsel anlatı" yöntemi kullanarak yönetmen Yavuz Turgul'un 1996 yapımı *Eşkîya* filmi çözümlemeyi amaçlamaktadır. Makalede Vladimir Propp'un masal anlatısındaki işlevler *Eşkîya* filmine uyarlanmaya çalışılmakta, filmin olay örgüsüyle Propp'un ortaya koyduğu yapısal işlev arasındaki benzerlikler tespit edilmiştir (2019, s. 1135-1136).

Masalların yapısıyla uğraşan ve "*Masalın Biçimbilimi*" adlı eseri yazan Vladimir Propp'un Masal Çözümlemesi yöntemi kullanarak Charles Perrault'nun yazdığı "*Cendrillion*" öyküsünün, 1990 yapımı Garry Marshall'ın yönettiği "*Pretty Woman*" filmine uyarlanırken geçirdiği dönüşümü inceleyen Şimşek, Propp'un çözümleme yönteminin tüm masalara ve kaynağını masallardan alan tüm filmlere uygulanabilir nitelikte olduğu bir kez daha ortaya koymuştur (2012, s. 322-324). Bollywood sineması filmi olan *Lagaan* (2001) filmini inceleyen Büyükbahçeci, tarihi olay ile beyaz perdeye taşınan yeni anlatım arasındaki benzerlikler ve farklılıkları açıklamayı

amaçlamaktadır. Çalışmada uyarlama bir film *Lagaan*, özellikle folklor alanına yaptığı değerli katkılarıyla bilinen Rus halkbilimci Vladimir Yakovlevich Propp'un, anlatıların yapısını ortaya koyduğu otuz bir işlevsellik maddesini içeren biçimbilimsel analiz yöntemiyle değerlendirilmeye çalışılmıştır (2022, s. 48-49).

DergiPark ve Google Akademik üzerinden erişilen formalist yaklaşımı benimseyen makalelerin yanı sıra YÖK Ulusal Tez Merkezi'nde yapılan tarama sonucunda da yedi yüksek lisans tezine ulaşılmıştır. 2014 yılında Disney ve Pixar'ın engellilik temasını içeren *Dumbo* ve *Kayıp Balık Memo* filmlerinin benzerliklerini ve farklılıklarını inceleyen Kınay, bu incelemeyi gerçekleştirirken *Kayıp Balık Memo* filmini ayrıca V. Propp'un 31 işlev ve 7 eylem planını içeren yöntemine göre ele almıştır (2014, s. 143-148). 2014 yılında yapılan bir diğer çalışma ise *Bağımsız Sinema ve Semih Kaplanoğlu Yusuf Üçlemesi'nin V. Propp Açısından Çözümlemesi* olarak karşımıza çıkmaktadır. Bağımsız Sinema yönetmenlerinden Semih Kaplanoğlu'nun *Yumurta*, *Süt* ve *Bal* filmlerini inceleyen yazar, filmleri Vladimir Propp'un masal çözümlemesi perspektifi üzerinden incelemiştir (Polat, 2014, s. 109-115).

Tuncer, üç yıl aradan sonra formalist yaklaşımı benimseyen başka bir tez çalışmasını gerçekleştirmiştir. *V. Propp'un Yaklaşımına Göre Son Dönem Amerikan Animasyon Filmlerinde Anlatı Yapısı* adlı çalışmanın kuramsal temeli göstergebilim, yapısalılık ve V. Propp'un biçimbilim yaklaşımına dayanmaktadır. Animasyon filmleri incelenirken Propp'un masal çözümleme yöntemi esas alınmıştır (2017, s. 351-359). 2018 yılında Farruk Hasanov tarafından yazılan *V. Propp'un Şemasına Göre Hollywood Tür Sinemasının İncelenmesi* adlı çalışmada Hollywood sinemasından üç türde film seçilmiş, üç filmin anlatı yapısının eski fantastik masalların anlatısı ile örtüşme derecesini belirlemek amacıyla Vladimir Propp'un biçimbilimsel analiz yöntemi kullanılmıştır (2018, s. 131-138).

*Yakınsama Kültürü ve Transmedya Hikâye Anlatımı Uygulamaları Üzerine Bir Çözümleme Örneği: Propp'un İşlevler Kuramı ve Taht Oyunları (Game of Thrones) Dizisi* adlı tez çalışmasında *Game Of Thrones* dizisi ilk olarak yakınsama kültürü ve transmedya hikâye anlatımı uygulamaları bağlamında değerlendirilmiş, daha sonra

Propp'un kuramı temelinde dizimsel çözümleme yöntemi ile çözümlenmiştir (Akbaba,2014, s. 134-141).

Hollywood sineması örneklerini Propp'un çözümleme yöntemine göre ele alan bir diğer çalışma ise Mustafa Gülsün tarafından yazılan *Mel Gibson Filmlerinde Savaş Konusunun Propp'un İşlevsel Yaklaşımı Çerçevesinde Kullanımı: Cesur Yürek, Vatansever Ve Kıyamet Filmlerine Yönelik Bir İnceleme* adlı çalışmada üç film Vladimir Propp'un biçimbilimsel analiz yöntemi kullanılarak analiz edilmiştir. Çalışmada Propp'un, masalların yapısını incelerken oluşturduğu 7 karakter ve 31 işlevden oluşan şekil çerçevesinde değerlendirilme yapılmıştır (2019, s. 93-95). Son yıllarda yapılan tez çalışması ise 2021 yılında gerçekleştirilmiştir. Güman, *Olağanüstü Masal Örneği Olarak Terry Gilliam Sineması: Masalsı Bir Anlatım Sunan Filmlerin Propp Yöntemine Göre Analizi* adlı çalışmada olağanüstü masallar bağlamında Terry Gilliam filmlerini Propp yöntemine göre incelemiştir. Yazar incelediği filmlerin, Propp'un olağanüstü masallar üzerine yapmış olduğu 31 işleve uygun olup olmadığını tespit etmek amacı taşıyan bu çalışmaya senaryo aşamaları da dahil edilerek çözümlemeye ve yorumlamaya çalışmıştır (2021, s. 132-138).

Neoformalist yaklaşımı anlamlandırabilmek için önce Propp'un ortaya koyduğu yapısacı biçimci gelenekle çözümlenen çalışmalar incelenip daha sonra çalışmanın asıl konusu neoformalist yaklaşım yöntemiyle çalışılan makale ve tezler incelenmiştir. Bu çalışmaların yöntem odaklı incelenmesi neoformalist yaklaşımı hangi açıdan ele aldıklarını görmemize de olanak sağlayacaktır.

DergiPark ve Google Akademik taranmış olup neoformalist yaklaşımı benimseyen çalışmalar tespit edilmiştir. Propp'un biçimsel analiziyle yapılan makalelerin sayısının neoformalist yaklaşımı benimseyen makalenin sayısından fazla olması da neoformalizm üzerinde çalışılabilir bir konu olduğunu göstermektedir. Temel çalışmalar arasında yer alan *Anlatı Ve Biçim İlişkisine Neoformalist Bir Yaklaşım: Yazı-Tura Örneği*, Gürhan Topçu tarafından 2009 yılında kaleme alınmıştır. Sinema anlatılarına farklı bir bakış açısı olan neoformalizmle bakmak ve neoformalizmi tanımlamayı amaçlayan Topçu, Yazı- Tura filmini neoformalist yaklaşımla incelemiştir. Çalışmanın sonucunda yazar anlatının oluşumunda

syuzhet'in fabula'yı oluştururken biçimi nasıl yönlendirdiği ortaya koymuştur (2009, s. 118-119). Bu çalışmada *Yazı- Tura* filmi neoformalizmin hem anlatısal hem de biçimsel tarafıyla çözümlenmiştir. Proop'un biçimsel analiziyle bağımsız sinemanın incelendiğini önceki analizde görmüştük. Neoformalist yaklaşımla çözümlenen bir diğer bağımsız sinema yönetmeni de Nuri Bilgi Ceylan'dır. Ceylan'ın *Uzak* filmini neoformalist yaklaşımla çözümleyen Söğüt, çalışmanın ilk bölümünde anlatı ve biçim kavramlarını açıklamış daha sonra neoformalizmin gelişimine yer vermiştir. Sonuç olarak filmde olay örgüsü merkezli bir anlatım olduğu, biçimsel olarak minimalist bir eğilimle birlikte gerçek zamanla eş zamanlılık tespit edilmiştir (2020, s. 603-604). Neoformalizmin biçimci anlatımı destekleyen yeni bir yaklaşım olduğunu ortaya koyan Acar, literatürde çok yer almayan neoformalist anlatının kuramsal çerçevesini açıklamayı amaçlamaktadır. Biçimsel özelliklerinin belirgin olduğu gerekçesiyle yazar, *Labirent* filmini neoformalist yaklaşımla incelemiş, anlatıda syhuyzetin fabulayı oluşturduğunu ve biçimsel unsurlarında bu durumu desteklediğini tespit etmiştir (2021, s. 82).

Çalışmasında bir filmin neoformalist yaklaşımla çözümlemesine yer vermeyip neoformalist yaklaşımla film çözümlemesinin kriterlerinin neler olduğu, bir anlatı neoformalist yaklaşımla nasıl çözümlenir sorularına cevap arayan İşler, sonuç olarak, neoformalist film analizinin açıklayıcı önermeler oluşturmak için filmin oluşturulma sürecini ve prensiplerini incelediğini tespit etmiştir (2023, s. 478-480). 2024 yılında yayınlanan *Sinemada Neoformalist Yaklaşım Doğrultusunda "Hayat" Filminin Anlatı Yapısı ve Biçim Analizi* adlı çalışmada yazarlar öncelikli olarak neoformalist yaklaşımın ne olduğunu, film anlatısı ve film biçimi ilkeleri, anlam ve motivasyon tipleri tartışmış; daha sonra Zeki Demirkubuz'un Aralık 2023'te gösterime giren, 'Hayat' filmi neoformalist yaklaşım bağlamında analiz etmiştir. Neoformalist yaklaşımın parametreleriyle filmin ne kadar uyumlu olduğu, anlatı ve biçim ilişkisinin başarılı şekilde aktarılıp aktarılmadığı ortaya koyulması amaçlanmış, çalışmanın sonucunda filmin modern anlatı yapısında olduğu, biçimsel unsurların anlatıyı desteklediği tespit edilmiştir (Gezer& Evlioğlu Gezer, 2024, s. 134-135).

Neoformalizmin odaklandığı anlatı ve biçim noktasına daha derinlemesine değinen tez çalışmaları mevcuttur. Yök Ulusal Tez Merkezi'nde neoformalizm, anlatı-biçim kavramları üzerinden bir tarama yapılarak bu alandaki yüksek lisans ve doktora tezin ulaşılmıştır.

Çaçan, *Neoformalist Yaklaşımla Metin Erksan Sinemasında “Beş Hikâye”* adlı yüksek lisans tezinde *Beş Hikaye* film serisini neoformalist yaklaşımla çözümlemenin yanında bu filmlerin gösterildiği dönemde yarattıkları etki ve tepkilerin biçimsel yapılarıyla ilişkisini sorgulamak, ayrıca bu filmler ekseninde yönetmenin stili ile ilgili saptamalarda bulunmayı amaçlamaktadır. Çalışmanın sonucunda seçilen filmlerin biçimsel tarzının seyirci ve eleştirmenler tarafından anlaşılmadığı ve yönetmenin biçimsel araçları Türk sinemasının alışıldık tarzının dışında kullandığına ulaşılmıştır (2019, s. 126-138). Sinema türleri arasında korku sinemasını ele alan ve Alper Mestçi sinemasını anlatı ve biçim perspektifinden değerlendiren Korkut, çalışmada Türk sinemasında korku türünü David Bordwell, Kristin Thompson ve Noel Burch'un çalışmalarıyla kurulan ve sinema anlatısını biçimsel olarak inceleme imkânı sunan neoformalist yaklaşım çerçevesinde, anlatısal ve biçimsel açıdan çözümlemeyi amaçlamaktadır. Yöntemsel olarak neoformalist yaklaşımı benimseyen yazar çalışmanın sonucunda Alper Mestçi'nin örnekleme seçilen filmlerinde syuzhetin fabulayı kurarken seyirciyi anlatısal ve biçimsel açıdan karakter bilgisiyle sınırlandırdığı ve bunu temel bir korkutma yöntemine dönüştürdüğü tespit etmiştir (2019, s. 102-106).

Korku sinemasında anlatı ve biçime odaklanan bir diğer çalışma “*Buluntu Görüntü*” *Korku Filmlerinde Anlatı, Biçim ve Gerçeklik İlişkisi* adlı yüksek lisans tezidir. Buluntu görüntü korku filmlerinde gerçeklik algısının nasıl oluşturulduğunu, anlatı-biçim ilişkisi bağlamında David Bordwell ve Kristin Thompson'un ortaya koyduğu Neoformalist yaklaşıma uygun yöntemlerle analiz etmeyi, seçilen filmlerin kendine has dilleriyle yeni bir anlatı çeşidi ortaya koyup koymadığının tespitini amaçlayan yazar, örnekleme seçtiği üç buluntu korku filmini neoformalist yaklaşımla çözümlemiştir. Çalışmanın sonucunda birbirinden farklı konulara sahip üç filmin ortak noktalarının geleneksel anlatı yapısına sahip olmaları, biçimsel araçların korku

filmine uygun kullanılması, yüksek iletişimselliğe sahip olmaları olarak tespit edilmiştir (Kılıç,2023, s. 138-144).

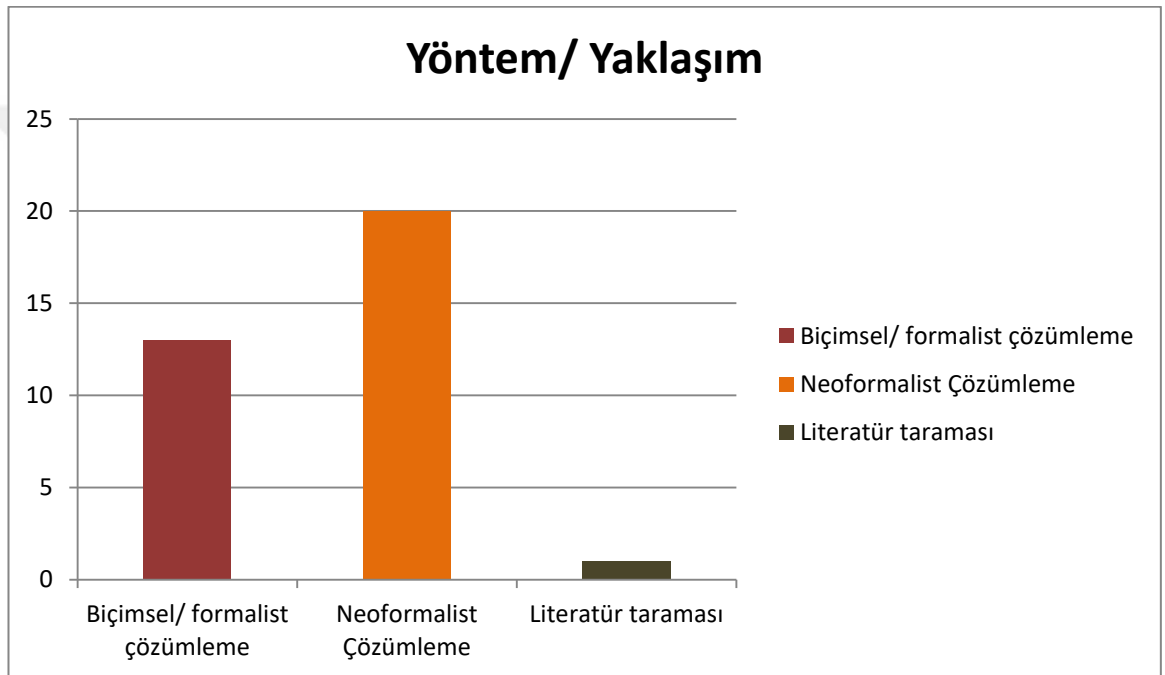
Anlatı-biçim ilişkisi yerli sinema dışında yabancı yönetmenlerin filmlerinde de incelenmiştir. *Sinemada Anlatı ve Biçim İlişkisi Andrey Zvyagintsev Film Örnekleri: Dönüş (2003), Leviathan (2014), Sevgisiz (2017)* adlı yüksek lisans tezinde sinemayı biçim yönünden inceleyen David Bordwell, Kristin Thompson ve Noel Burch'un çalışmalarıyla kurulan neoformalist yaklaşım çerçevesinde sinemada anlatı ve biçim ilişkisine odaklanmak amaçlanmıştır. Yazar, *Dönüş (2003), Leviathan (2014)* ve *Sevgisiz (2017)* filmlerinin çözümlemeleri sonucunda, syuzhetin fabulayı kurarken iletişimselliği sınırlandırarak seyircinin filmlerde olanları zihinsel süzgecinden geçirip aktif katıldığını ve aynı zamanda klasik Hollywood sinemasının normlarını kırarak modern anlatı yapının kurulmasını sağladığını tespit etmiştir (Eryiğit,2022, s. 96-101).

Neoformalist yaklaşımla çözümlenmese de biçimsel araçlarla dijital oyunların sinema filmlerine etkileri üzerine yazılan *Anlatım Ve Biçim Bağlamında Dijital Oyunların Sinemaya Etkisi* adlı yüksek lisans tezinde yazar, arama yöntemi ile sinema ve dijital oyun üzerine teorik, tarihsel ve kuramsal yaklaşımlar irdelendikten sonra incelenecek olan filmlerin anlatım olanakları (olay örgüsü, kurgu, aydınlatma, karakterizasyon, eylem, mizansen, çerçeve, kompozisyon) dijital oyun biçimleriyle karşılaştırılmalı olarak betimsel analiz yöntemi ile çözümlemeyi amaçlamaktadır (Çakay,2019, s. 83-86). Sinema filmlerinin yanı sıra kısa metraj filmin biçimsel yönlerinin çözümlendiği tez çalışması *İstikrar Kısa Filminin Biçimci Düzeneği ve Güzelin Metafizigi* adlı çalışmada yazar kısa film üzerinden biçimsel araçların (kamera, ses, kurgu) nasıl kullanıldığını filme nasıl bir anlam kattığını açıklamayı amaçlamaktadır. Neoformalist yaklaşımla çözümlenmeyen çalışma, kamera hareketleri, ses, renk kullanımı gibi biçimsel unsurların kullanımı üzerinden film çözümlemeye katkı sağlamaktadır (Berberoğlu,2014, s. 50).

Neoformalizmin odaklandığı anlatı biçim ilişkisine yüksek lisans tezlerinin yanı sıra doktora tezinde de çalışıldığı görülmektedir. 2022 yılında *Filmde Anlatı-Biçim İlişkisine İşlevsel Yaklaşım* adlı doktora tezi, Emre Gencelli tarafından yazılmıştır. Yazar çalışmada film biçimi kavramı üzerinden sinemanın özgün konumunu

göstermeyi amaçlamaktadır. Örnekleme seçilen filmler Rus Biçimciler'in edebiyat kuramları ve yeni biçimcilerin görüşleri üzerinden incelenmiştir. Yöntem ve yaklaşım farkına değinen yazar, biçimcilerin yöntemden çok yaklaşım üzerinde durduklarına değinmiştir (2022, s. 221-229).

**Grafik 2**



Yapılan taramalar sonucunda neoformalist yaklaşım benimsenen çalışma sayısı 20'dir. Anlatı- biçim ilişkisine odaklanan ancak yöntem olarak verileri literatür taramasıyla toplanan bir çalışma bulunmaktadır. Biçimsel analiz yöntemi benimseyen çalışma sayısı 13'tür. Propp'un *Masalın Biçimbilimi* adlı eseri esas alınarak biçimbilimsel analizle bulgular ortaya koyulmuştur. Propp'un 31 işlevi, eylem planı örnekleme seçilen filmlerde gözlemlenmiştir. Çalışmaların çoğunda tüm işlevler bulunmasa da Propp'un ortaya koyduğu işleyişin var olduğu saptanmıştır. Sadece bağımsız sinemacılardan Semih Kaplanoğlu Yusuf üçlemesini inceleyen

yazar, Propp'un 31 işlevi biçimsel yapısıyla bağımsız sinemanın uymadığını tespit etmiştir.

Neoformalist yaklaşım benimsenen tez ve makalelerde anlatı ve biçim başlıkları ayrı ayrı değerlendirilmiştir. Yazılan makalelerde filmler anlatısal açıdan neoformalist kavramları ortaya koyarken kamera, kurgu, aydınlatma gibi biçimsel araçlara çok az değinmişlerdir. Tez çalışmalarında bu durum daha farklıdır. Örnekleme seçilen filmler hem anlatı hem biçimsel olarak çözümlenmiş, neoformalizmin önemseydiği anlatı ve biçim ilişkisine rastlanılmamıştır. 2019 yılında tezlerin sayısında artış görülmüş, neoformalizm üzerine çalışan tezler en çok Mersin Üniversitesinden çıkmıştır. Mersin Üniversitesi Sosyal bilimler enstitüsünden çıkan bu tezlerin danışmanlarına bakıldığında Prof. Dr. Y. Gürhan Topçu olduğu görülmüştür.

## İKİNCİ BÖLÜM

### 2. YEŞİM USTAOĞLU SİNEMASINDA ANLATI-BİÇİM İLİŞKİSİ

Bu bölümde çalışmanın, konusu, amacı, yöntemi, sınırlılıkları, varsayımları, örnekleme hakkında bilgilere yer verilmiştir. Metodoloji kısmından sonra yönetmen Yeşim Ustaoğlu'nun hayatı, sinemayla ilişkisi ve filmografisi hakkında açıklama yapılmıştır. Yönetmen hakkında bilgilere yer vermek filmlerini çözümlerken nasıl değerlendirme yapmamız gerektiği noktasında yardımcı olacaktır. Ustaoğlu hakkında bilgiler verildikten sonra örnekleme seçilen filmler neoformalist yaklaşım çerçevesinde anlatı ve biçimsel unsurlara göre değerlendirilecektir.

#### 2.1. Metodoloji

##### 2.1.1. Konu

Tez çalışmasında üzerinde durulacak konu yeni biçimcilik anlamına gelen neoformalizmdir. Literatür değerlendirildikten sonra sinema alanında neoformalizmi konu alan çalışmalar incelenmiştir. Ulusal tez merkezinde yapılan tarama sonucunda neoformalist yaklaşımı benimseyerek film çözümleyen çalışmalar tespit edilmiştir. 2019 Yılında Çağan, Metin Erksan Sinemasında Beş Hikaye serisini biçimsel olarak ele almayı amaçlarken, Korkut, Türk Korku Sinemasında Alper Mestçi Örneği üzerinden biçimsel özellikleri ortaya koymayı amaçlamaktadır. DergiPark ve Google Akademik incelendiğinde Söğüt, Nuri Bilge Ceylan'ın *Uzak* filmine neoformalist bakış açısıyla yaklaşırken, Acar *Labirent* filmini neoformalist yaklaşımla çözümlemiştir. Neoformalizmle ilgili çalışmaların kaynakçaları incelendiğinde neredeyse her çalışmada bulunan Topçu'nun Anlatı ve Biçim İlişkisine Neoformalist Yaklaşım: *Yazı- Tura* Örneği adlı makalesi neoformalizmle ilgili temel kaynaklar arasında yer almaktadır. İşler, sinemada neoformalist yaklaşımın anahtar noktalarına değinmeyi amaçlamaktadır. Bu tez çalışmasında neoformalizmin tarihçesini ve temel kavramlarını açıklayabilmek için önce formalizmle ilgili literatür taraması yapılmış, daha sonra neoformalizmin gelişim süreci ortaya konmuştur. Neoformalizmle ilgili bilgiler elde edildikten sonra Yeşim

Ustaoğlu sineması hem anlatısal hem de biçimsel unsurlar çerçevesinde değerlendirilmiştir. Arslan, (2010) yüksek lisans tez çalışmasında Yeşim Ustaoğlu filmlerini auteur kuram çerçevesinde ele alırken aynı yıllarda Atam'da (2010) Ustaoğlu sinemasını auteur kuramla incelemiştir. Auteur kuram dışında birçok alana çalışma konusu olan Ustaoğlu sineması son yıllarda feminist kuram kapsamında da değerlendirilmiştir. Başçetin (2022), Şen (2019), Yeşim Ustaoğlu filmlerini örnekleme olarak feminist kuram çerçevesinde çözümlemiştir. Ustaoğlu filmlerinin birçok kuram ve yaklaşımla çözümlendiği tespit edilmiş, bu tez çalışmasında Ustaoğlu sinemasına anlatı- biçim ilişkisi üzerinden yaklaşılarak örneklem alınan filmler neoformalist yapı-çözümle değerlendirilecektir.

### 2.1.2. Amaç

Tez çalışmasında anlatı ve biçim ilişkisine odaklanarak Yeşim Ustaoğlu sinemasında örnekleme seçilen filmlerin neoformalist bakış açısıyla çözümlenmesi amaçlanmaktadır. Çalışmanın birinci bölümünde neoformalist yaklaşımın temel kavramları ve biçimsel öğeleri tespit edilmiştir. Elde edilen bu verilerle ikinci bölümde Yeşim Ustaoğlu filmografisinden seçilen *Bulutları Beklerken*, *Pandora'nın Kutusu*, *Araf* ve *Tereddüt* filmlerinin anlatı-biçim ilişkisinin değerlendirilmesi amaçlanmaktadır.

### 2.1.3. Araştırma Soruları

Filmin yapı-çözümü yapılırken aşağıdaki araştırma sorularına cevap aranmıştır.

1) Yeşim Ustaoğlu filmlerinde (*Bulutları Beklerken*, *Pandora'nın Kutusu*, *Araf*, *Tereddüt*) anlatı ve biçim ilişkisi inşa edilirken fabula ve syzuhet anlatıyı şekillendirmiş midir?

2) *Bulutları Beklerken*, *Pandora'nın Kutusu*, *Araf* ve *Tereddüt* filmleri neoformalist yaklaşımın temel kavramlarıyla çözümlenebiliyor mu? (aktif izleyici, farklılaştırma, araç, işlev, motivasyon, baskın öge, duygu ve anlam)

2) Örnekleme seçilen filmlerde hangi kurgu sistemi kullanılmıştır?

3) Yeşim Ustaoglu sinemasında biçimsel unsurlar (kamera açısı, kurgu, renk, ses,) neoformalist yaklaşımı destekliyor mu?

#### 2.1.4. Önem

Literatür taraması DergiPark, Ulusal Tez Merkezi, Google Akademik üzerinden gerçekleştirilmiştir. Yeşim Ustaoglu filmleriyle ilgili 9 makale, 13 yüksek lisans tezi ve 2 doktora tezine ulaşılmıştır. Çalışmalar şu şekildedir;

Baran Barış “*Deleuze’ün “Kadın-Oluş”, “Organsız Beden” ve “Arzulayan Makine” Kavramlarına Feminist Bir Yaklaşım: Yeşim Ustaoglu’nun Tereddüt Filmi Üzerinden Bir Çözümleme*” adlı makalesinde Deleuzyen feminist bakış açısıyla *Tereddüt* filmindeki kadın temsillerini incelemiş, Özlem Uçar “*Yeşim Ustaoglu Sinemasında Kadın Temsilinin Feminizm Açısından İncelenmesi: Pandora’nın Kutusu ve Tereddüt Filmleri Örneği*” çalışmasında yönetmenin filmlerdeki kadın profilini nasıl ortaya koyduğuna odaklanmış, İmançer, Gürses ve Güreş “*Türk Sinemasında Kadın Yönetmenler Açısından Kadın Temsili: Yeşim Ustaoglu Ve “Pandora’nın Kutusu”*” adlı makalede kadın yönetmen filmlerinde kadın temsilinin nasıl şekillendiği üzerine çalışmış, Emine Uçar İlbuğa “*Yeşim Ustaoglu Sinemasında Kadın Karakterlerin Özgürlük Arayışları*” adlı çalışmasında feminist kuram çerçevesinde *Pandora’nın Kutusu*, *Araf* ve *Tereddüt* filmlerini çözümlemeyi amaçlamış, Semih Salman “*Yeşim Ustaoglu Sinemasında Aile: Araf Ve Tereddüt Filmlerinin Analizi*” isimli makalesinde Yeşim Ustaoglu sinemasındaki aile yapılarını ve bu yapıların karakterlerin eylemlerine olan etkilerini incelemiştir. Feminist teorisinin yanı sıra auteuer kuram çerçevesinde Ustaoglu filmleri çözümlenmiştir. Ceylan ve Sancar “*Bir Yeşim Ustaoglu Tereddüt’süzlüğü*” adlı çalışmada *Tereddüt* filmini auteuer kuram çerçevesinde irdlemiştir.

Uluç ve Soydan “*Güneşe Yolculuk ve Berlin Berlin Filmlerinde İki Eksen, İki Dil Oyunu, Tek Olgu: Göç*” adlı makalede sosyolojik açıdan göç kavramını açıklayarak, göç nasıl bir dil oyunu ile kurgulanmaktadır sorusuna cevap aramışlardır. Gönül Cengiz “*Yeşim Ustaoglu Sinemasının Kamusal Alan Bağlamında İçerik Analiz Yöntemiyle İncelenmesi: “Güneşe Yolculuk” ve “Bulutları Beklerken” Film*

*Örnekleri*” adlı çalışmasında Habermas’ın kamusal alan kavramlarından yola çıkarak örnekleme seçilen filmlerin Türkiye’de yaşanan kimlik ve aidiyet tartışmalarına neler kattığını, yeni düşünme biçimlerini nasıl ortaya koyduğunu ve bu sorunların kamusal alan kavramını nasıl ilişkilendirdiğini ortaya koymuştur. Melis Öneren Özbek’in İngilizce kaleme aldığı *The Face Of The Other In Yeşim Ustaoglu's Films (1999-2016): An Alternative Reading Through Levinas's Concept Of Responsibility* adlı makalede diğer çalışmalardan farklı olarak öteki kavramı açıklayarak Ustaoglu filmlerinde ötekinin temsiline odaklanmıştır.

Makaleler dışında 13 yüksek lisans tezi ve 2 doktora tezinde Yeşim Ustaoglu filmleri konu olarak çalışılmıştır. Yasemin Özen “*Yeşim Ustaoglu Sinemasında Toplumsal Cinsiyet ve Kadın*” adlı doktora tezinde Ustaoglu’nun örnekleme seçilen filmlerini kadın temsili üzerinden incelemiştir. 2022 yılında “*Türk Sinemasında Auteur ve İdeoloji: Yeşim Ustaoglu Ve Derviş Zaim Örnekleri*” adlı doktora tezini yazan Paftalı, Ustaoglu ve Zaim sinemasındaki filmleri ideolojik kavramlar ve auteur kuram çerçevesinde ele almıştır.

Yüksek lisans tezlerini auteur, feminizm, temsil, kimlik kavramlarıyla gruplandırmak mümkündür. “*“Yeni Sinemanın” Dört Kurucu Yönetmeni: Yeşim Ustaoglu, Zeki Demirkubuz, Derviş Zaim, Nuri Bilge Ceylan*”, “*Yeşim Ustaoglu Filmlerinin Auteur Kuramı Açısından İncelenmesi*”, “*İletişim Bağlamında Auteur Kuramı Ve Yeşim Ustaoglu Sineması*”, “*Türk Sinemasında Sanat Filmi Olgusu: Yeşim Ustaoglu Örneği*”, “*Auteur Yönetmen Yeşim Ustaoglu Sinemasında Ölüm İmgesi Olarak Dans*” adlı yüksek lisans tezleri auteur kuram çerçevesinde çalışılmıştır. “*Yeni Politik Sinema: Yeşim Ustaoglu Sineması Üzerine Bir İnceleme*”, “*Yeşim Ustaoglu Sinemasında Kimlik*”, “*Yeşim Ustaoglu Sinemasında Yolculuk, Benlik Ve Kimlik İlişkisi*”, “*An Existentialist Analysis Of Yeşim Ustaoglu's Cinema*”, “*Yeşim Ustaoglu Filmlerinde Şeffaflık Toplumu Eleştirisi*” adlı tez çalışmalarında ise toplumsal yapı Ustaoglu filmlerinde gözlemlenmiş ve toplumsal kimlik üzerinden çözümlenmeler yapılmıştır.

“*Yeşim Ustaoglu Sinemasında Toplumsal Cinsiyet Ve Kadın*”, “*2000 Sonrası Türk Sinemasında Kadın Yönetmenlerin Filmlerinde Kadın Temsillerine Feminist Bakış: Yeşim Ustaoglu Ve Çiğdem Vitrinel Sinemasından Örnek İncelemeler*”, “*Yeşim*

*Ustaoğlu Sinemasında Kadının Mekânda Temsili*” adlı yüksek lisans tezlerinde de feminist kuram doğrultusunda Yeşim Ustaoğlu filmlerinde kadın temsili incelenmiştir. İncelenen tezler ve makaleler doğrultusunda Yeşim Ustaoğlu sinemasında anlatı-biçim ilişkisini konu edinen çalışmaya rastlanılmamıştır. Bu tez çalışmasıyla birlikte Ustaoğlu filmleri neoformalist yaklaşımla çözümlenecek, literatürdeki boşluğa da katkı sağlanacaktır.

### **2.1.5. Sınırlılık**

Bir tez çalışmasında sınırlılıkların belirlenmesi hangi alanlar içerisinde çalışma yapılacağına olanak sağlamaktadır. Sinema alanında birçok çalışma yapılmaktadır. Evren içerisinden bir örneklem seçilerek çalışma sınırlandırılmalıdır. Bu tez çalışmasında anlatı biçim ilişkisi üzerinden yapılacak çözümlene Yeşim Ustaoğlu sinemasıyla sınırlandırılmıştır.

### **2.1.6. Evren ve Örneklem**

Bu çalışmanın evreninin Yeşim Ustaoğlu oluşturmaktadır. Bağımsız sinemacılar arasında değerlendirilen Ustaoğlu’nun filmlerini anlatı-biçim ilişkisi üzerinden çözümleyerek *Bulutları Beklerken*, *Pandora’nın Kutusu*, *Araf* ve *Tereddüt* filmlerinin anlatı-biçim ilişkisi bağlamında ortaya koyduğu bulgular tespit edilecektir.

### **2.1.7. Yöntem**

Radyo, televizyon ve sinema dalında yapılan çalışmalarda üç yöntemin kullanıldığı bilinmektedir. Nicel, nitel ve karma yöntem. İletişim bilimlerinde ağırlıklı olarak nicel yöntemler tercih edilirken, sinema alanında nitel yöntemler tercih edilmektedir. Özdemir (2018), nitel araştırmanın Aristo geleneğine dayandığını belirtmektedir. Nitel araştırma yöntemlerinin özelliklerinden bahseden Kantarı (2017), nitel araştırmada çalışmanın araştırmacının bakış açısı, deneyimleri çerçevesinde anlam kazanacağını vurgular. Türk alan yazında nitel yöntemlerle ilgili

alışmalar yapan araştırmacıların yanı sıra yabancı literatürde nitel araştırma yöntemleri hakkında bilgi edinmemizi sağlayan araştırmacılar da vardır. *Nitel Araştırma Yöntemleri: Beş Yaklaşımına Göre Nitel Araştırma ve Araştırma Tasarımı* adlı kitabıyla John W. Creswell bu araştırmacılar arasındadır. Kitabında nitel araştırmanın tanımı, özellikleri, uygulama aşamalarından bahsetmektedir. Creswell (2020), aynı zamanda araştırmacılara nitel analizi nasıl kullanmaları gerektiği hakkında bilgi sunar. Kitabında da beş temel nitel araştırma yönteminden bahseder. Bunlar; anlatı araştırması, fenomenoloji, etnografi, durum çalışması ve temellendirilmiş kuramdır. Türk araştırmacılarından Tutar ise nitel araştırmanın amacının sayısal veri elde etmek yerine konuyla ilgili hipotezler ortaya koyarak farklı bakış açılarının da ortaya koyulmasını sağlamak olduğunu vurgular (2023, s. 340). Bu bağlamda nitel araştırma yöntemleri film çözümlemelerinde daha derin yorumlamalara olanak sağlamaktadır. Belirlenen konuda nasıl bir yol izleneceğini belirlemek çalışmanın gidişatını etkileyecek unsurlar arasında yer almaktadır. Bu alışması sosyal bilimler alanında yürütülecek bir konu üzerinedir. Seçilen konunun sinema anabilim dalında çalışılan bir konu olması sebebiyle nitel araştırma yönteminin kullanılmasının doğru olacağı tespit edilmiştir.

“Nitel araştırmayı, “gözlem, görüşme ve doküman analizi gibi nitel veri toplama tekniklerinin kullanıldığı, algıların ve olayların doğal ortamda gerçekçi ve bütüncül bir biçimde ortaya konmasına yönelik nitel bir sürecin izlendiği araştırma” olarak tanımlamak mümkündür” (Yıldırım ve şimşek, 2003, s. 39).

Yorumlama gücüne dayalı olan nitel yöntemde çalışmanın örnekleme seçilen filmler neoformalist yapı- çözümle niteliksel bir betimleme yöntemiyle ele alınacaktır. Karataş, nitel araştırma yöntemlerinde sayısal veriler ve istatistikler yerine nitel analizlere daha çok vurgu yapıldığını belirtmektedir (2015, s. 64). Tez çalışmasında da nitel analiz yöntemiyle bulgular elde edilmesi amaçlanmaktadır.

Bu tez çalışmasında Yeşim Ustaoglu sinemasından örnekleme seçilen filmler neoformalist yaklaşımla çözümlenecek olup filmler anlatı-biçim ilişkisine dair betimsel analize tabii tutulacaktır.

## 2.2. Yeşim Ustaoglu'nun Filmografisi

Bir yönetmenin sinemasını anlamlandırabilmek ve filmlerini çözümleyebilmek için kişisel hayatını ve tecrübelerine göz atmak gerekmektedir. Yönetmenin sahneye yansıttığı fikirler kendi hayatından izler taşımaktadır. Bu nedenle Yeşim Ustaoglu'nun hayatı ve sinemaya girişini değerlendirmek filmlerini çözümlerken ı ışık tutacak nitelikte olacaktır.

Yeşim Ustaoglu, 1980 yılında Kars Sarıkamış'ta dünyaya gelmiştir. Babası doktor annesi ise ev hanımıdır. Ustaoglu'nun iki kardeşi vardır. Kars'ta doğmuştur ancak çocukluk ve gençlik yılları Trabzon'da geçmiştir. Babası her ne kadar tıp alanında uzmanlaşmış olsa da Ustaoglu ailesi sanata, üretmeye düşkün bir aile olarak karşımıza çıkmaktadır. Yüksek lisans eğitimine kadar Trabzon'da kalan Yeşim Ustaoglu, lisans eğitimini Karadeniz Teknik Üniversitesinde tamamlamıştır. Babası kendisinin tıp okumasını istemiş ancak annesinin yönlendirmesiyle vazgeçmiştir. "Mimarlık eğitimi alan Ustaoglu bu alanda çok kısa süre bulunmuş ancak daha sonra tamamıyla kendini sinemaya adanma yolunu seçmiştir. Üniversitede aldığı mimarlık eğitiminin ardından hep hayalini kurduğu şeyi hayata geçiren, taşırayı terk eden yönetmen İstanbul'a gelmiş, Yıldız Teknik Üniversitesi'nde, Restorasyon alanında yüksek lisans eğitimini tamamlamıştır" (Başçetin,2022, s.40).

Atam (2011)'a göre yönetmenin almış olduğu mimarlık eğitimi, onu sinemada bir tasarımcıya dönüştürmektedir ve yönetmen sinemada ürettikçe yeni şeyler keşfetmekte, ilhamını ise yaşamdan almaktadır. Bu üretken kişiliğinin altından sanatçı bir ruh ortaya çıkmıştır. Ailesinin de sanata önem vermesi sinemaya yönelmesinde yardımcı olmuştur. Yeşim Ustaoglu'nun sanat hayatında Trabzon'un etnik yapısının, farklı kültürlerin ve içinde bulunduğu 1970'lerin siyaset ortamının izleri görülmektedir. Zahit Atam, Yeşim Ustaoglu'nun hayatındaki dönüm noktasının Avusturya'da yaşadığı deneyim olduğunu belirtmiştir. Avusturya'daki deneyiminin dönüşünde ise Türkiye'de 80 darbesi gerçekleşmiştir. Karmaşık siyasi ortamda kendi yolunu çizen Ustaoglu, yaşamak istediği şehre, İstanbul'a yerleşmiştir. İstanbul'a geldikten sonra sinema hayatı şekillenmeye başlamıştır. İFSAK'ın (İstanbul Sinema ve Fotoğraf Amatörleri Derneği) varlığından haberdar olmuş, ve sinema alanında ilerlemek için derneğe başvurmuştur. Öztürk (2004), Ustaoglu için bu dernek

sayesinde fikirde olan sinema hayallerini pratiğe dökmesinde büyük öneme sahip olduğunu belirtmektedir. Dernek sayesinde sinema hayatına daha aktif katılım sağlayan yönetmen, ilerleyen dönemlerde dergide yazılar yayınlamış, bu yazılar senaryo yazımında ilerlemesini sağlamıştır. Sanatla yakından ilgilenmesine rağmen senaryo yazıp film çekme süreci sıkıntılıdır. Ustaoglu'nun mimarlıkla başlayan eğitim hayatı İstanbul'da yüksek lisansla devam ettiğinden aynı zamanda çalışmak zorunda kalmıştır. Arslan'a (2010) göre Ustaoglu yaptığı işlerden kazandığı parayı filmde kullanacağı malzemeler için harcamıştır.

Yeşim Ustaoglu'nun ilk bağımsız eseri, kısa filmi “*Bir An'ı Yakalamak*” tır. On senelik bir süre boyunca kısa filmler çekmiş, 1994 yılında ilk uzun metraj filmi “*İz*” i çekmiştir. İlk filmleriyle festivallere katılarak başarılar elde eden yönetmen kariyerini emin adımlarla devam ettirmiştir. Atam (2011), içerisinde Yeşim Ustaoglu'nun da bulunduğu yeni dönem sinemacıları; idealist amaçları olan, sinemayı tutkuyla seven, sinemaya dair bitmeyen bir öğrenme çabasına sahip, her türlü olumsuzluklara rağmen sinema üretmekten ve yeni ürünler ortaya koymaktan vazgeçmeyen ve son olarak da ne pahasına olursa olsun bağımsız kalan ve bundan asla ödün vermeyen yönetmenler olarak tanımlamaktadır.

Yeşim Ustaoglu'nun filmografisinde dört adet kısa filmi bulunmaktadır. Bunlar 1984'te çektiği *Bir An'ı Yakalamak*, 1987'de çektiği *Magnafantagna*, 1990'da çektiği *Düet* ve 1992'de çektiği *Otel* adlı filmleridir. *Bir Anı Yakalamak* adlı kısa filmi Yeşim Ustaoglu'nun ilk kısa filmi olarak kayıtlarda yer almaktadır. Filmlerinde genellikle ana karakterin kadın olduğunu görmekteyiz. İlk kısa filminde de bir kadın karakterin içsel çatışmasını, 1980'lerin baskıcı ortamıyla harmanlayıp zihinsel bir süreci ortaya koymuştur. Filmin yaparken teknik olarak yardım almıştır. Ustaoglu'nun ikinci kısa filmi “*Magnafantagna*”dır. Başçetin, kısa filmin Wendy Lichtman'ın ‘*Magnafantagna'nın Ölümü*’ adlı öyküsünden yola çıkılarak yazılan senaryo, yönetmen ile 1986 yılının sonunda evlendikleri ve bir süre evli kaldıkları Tayfun Pirselimoglu ile birlikte yazıldığını aktarmıştır (2022, s. 44).

Ölüm ve varoluş arasındaki bağlantıyı görebildiğimiz filmde yönetmen yaşanmışlıklarından etkilenerek bunu filme yansıtmıştır. Kısa filmin çekilmesi ve tamamlanmasının ardından Ustaoglu'nun babası vefat etmiştir. Yönetmen ölümle

hayat arasında anlam aramak adına seyirciyi düşünmeye teşvik etmiş, ilerleyen dönemlerdeki filmlerinde de varoluşsal temaları kullanmıştır. Filmlerinde görüntü yönetmeni Uğur İçbak, ses ve müzik alanında ise Cengiz Onural ismi karşımıza çıkmaktadır. Son kısa filmi “*Otel*” ise senaryosunu eski eşi Pirselimoglu’yla yazdığı filmidir. Anlatılmak istenilen hikayeye daha soyut bakış açısıyla yaklaşan Pirselimoglu, filme farklı anlamlar yüklemiştir.

Yeşim Ustaoglu filmografisinde kısa filmlerinin yanında yedi tane uzun metraj filmi bulunmaktadır. Bunlar 1994’te çektiği *İz*, 1999’da çektiği *Güneşe Yolculuk*, 2004’te çektiği *Bulutları Beklerken*, 2008’de çektiği *Pandora’nın Kutusu*, 2012’de çektiği *Araf*, 2016’da çektiği *Tereddüt* filmleridir. Bu filmlerin yanında 2004 yılında çektiği *Sırtlarındaki Hayat* adlı belgesel filmi vardır.

*İz* filmi senaryosunu Tayfun Pirselimoglu’nun yazdığı Yeşim Ustaoglu’nun yönetmenliğini yaptığı, yönetmenin ilk uzun metraj filmidir. Her ne kadar ilk filmi olsa da Ustaoglu filmle kendisinin bir bağ kuramadığını sıklıkla yinelemiştir. Senaryo, karakterler, verilmek istenilen mesaj noktasında film Pirselimoglu’nun bakış açısını yansıtmaktadır. Öztürk, film hakkında Ustaoglu’nun alt ve üst açıları sıkça kullandığını, olay örgüsünün karmaşık, karakterlerin ise iç-dış dünyasında çatışma yaşadığını aktarmaktadır (2004, s. 337). Filmde izleyici, komiserin gözünden intihar eden bir klarnetçinin hikayesinin peşine düşer, İstanbul’un farklı semtleri ve mekanları arasında farklı kimlikten insanları tanır. Film içerisinde zihinsel bir yolculuğa çıkarak soyut bir dünya izlemektedir.

*Güneşe Yolculuk* filmi yeni dönem Türk sinemasında önemli bir yere sahiptir. Doğu-batı, Türk-kürt çatışmasını işleyen film eleştirel bakış açısından ziyade iki farklı kültürden insanın İstanbul’da verdikleri mücadelelere yer vermektedir. Doğudaki kürt sorunuyla birlikte doğudan batıya göçle birlikte işsizlik sorununa da değinmesinden dolayı politik bir film olarak değerlendirilmektedir. Film, Batı’da büyümüş ve İstanbul’da yaşayan bir Türk genci olan Mehmet ile Kürt kökenli Berzan’ın dostluğunu merkezine alır. Aynı zamanda kimlik ve aidiyet, sosyal eşitsizlik temaları filmde verilmek istenilen mesajlardır. Film yurt içinde ve yurt dışında inanılmaz övgüler alır, çok sayıda ödül kazanır ve büyük bir ses getirir. Belin Film Festivali’nde En İyi Avrupa Film, Mavi Melek ve Heinrich Böll barış

ödülleri kazanan film, İstanbul ve Ankara film festivallerinde de çeşitli ödüllerle başarılarla imza atmıştır (Demirbaş, 2018, s. 85).

*Bulutları Beklerken* (2004) filminde ise yönetmen göç, kimlik ve yurt kavramları üzerinde durmaktadır. Sosyo-kültürel bir tema sunan film, 1970'lerde yaşayan Rum bir kadının kimlik edinme mücadelesini anlatmaktadır. Dram türünde olan filmde yönetmen melankolik bir sinematografi tercih etmiştir. Ustaoglu, karakterlerin içsel yolculuğunu seyirciye sinematografiyi konuyla uyumlu kullanarak aktarmayı başarmıştır.

Yönetmenin 2008'de çektiği *Pandora'nın Kutusu* yaşlı kadının nörolojik rahatsızlığından dolayı çocukları tarafından yaşadığı Karadeniz'den koparılarak İstanbul'a getirilmesini konu alan psikolojik alt mesajlar barındıran filmidir. Anne ve çocuklar arasındaki ilişkiyi olaylar üzerinden işleyen Ustaoglu aynı zamanda filmde ailenin geçmiş ve geleceği arasında bir yüzleşmeyi de sağlamıştır.

*Araf* (2012) filmi son filminden önceki filmidir. Filmlerinin çoğunda vermek istediği mesajları kadın ana karakterler üzerinden gerçekleştiren Ustaoglu, bu filmde de iki kadın karakter üzerinden geleneksel yaşamın içerisinde kadın karakterin sıkışmışlığını anlatmaktadır.

Yönetmenin son filmi *Tereddüt* (2016) ise sosyo-ekonomik mesajlar içeren bir filmidir. Önceki filmine benzer şekilde iki kadının sosyal yaşamdaki mücadelesini anlatmaktadır. Şehnaz ve Elmas'ın hasta doktor ilişkisi üzerinden eleştirel bakış açısı seyirciye aktarılmıştır.

Filmolojisine baktığımızda yönetmenin bir de belgesel filmi olduğunu görmekteyiz. Ustaoglu, *Sırtlarındaki Hayatlar* (2004) belgesel filminde çocukluğunun ve gençliğinin geçtiği coğrafya olan Karadeniz'de kadınların yaylada yaşadığı zorlukları konu edinmiştir. Yuvayı dışı kuş yapar misali yayla hayatında evi çekip çevirenin kadınlar olduğuna, bunu hangi zor şartlarda yaptıklarına ve kadın olarak nelerden vazgeçmek zorunda kaldıklarına belgesel filminde yer veren yönetmen yine burada da diğer filmlerinde olduğu gibi kadını ön planda tutmuştur.

### 2.3. Bulgular ve Yorum

Çalışmanın evren ve örnekleminde belirtildiği üzere Yeşim Ustaoglu sinemasından *Bulutları Beklerken* (2004), *Pandora'nın Kutusu* (2008), *Tereddüt* (2016) ve *Araf* (2012) filmleri anlatı-biçim ilişkisi bakımından değerlendirilecektir.

#### 2.3.1. *Bulutları Beklerken* (2004) Anlatı- biçim İlişkisi

*Bulutları Beklerken* filmi Yeşim Ustaoglu'nun uzun metraj filmleri arasında yer almaktadır. Film Karadeniz'e göç etmek zorunda kalan Ayşe'nin (Eleni) yolculuğunu anlatmaktadır. Ayşe, Osmanlı İmparatorluğu döneminde yaşanan zorluklar sırasında ailesinden kopararak Müslüman bir ailenin yanında büyütülen Pontus Rumlarından biridir. Küçük yaşta din değiştirmeye zorlanmış, geçmişini ve kimliğini bastırarak hayatta kalmak zorunda kalmıştır. Kardeşinden ayrılmış, kim olduğunu unutmamaya çalışarak sessiz bir direniş içinde yaşamıştır. Film boyunca, Ayşe'nin geçmişiyle yüzleşme sürecini izleriz. Yaşadığı pişmanlıklar, bastırdığı anılar ve yıllarca taşıdığı kimlik yükü, onun iç dünyasında büyük bir hesaplaşma yaratır. Yanında yaşayan küçük Mehmet ile olan ilişkisi, onun geçmişle bağ kurmasında bir araç olur. Nihayetinde Ayşe (Eleni), yıllarca bastırdığı geçmişiyle yüzleşmeye karar verir ve kardeşini bulma ümidiyle Yunanistan'a doğru yola çıkar.

**Tablo 2.** *Bulutları Beklerken* filmi karakterler ve öne çıkan özellikleri

| Karakterler | Ayşe<br>(Eleni)            | Nikos     | Mehmet                   | Köy Halkı              | Mustafa                |
|-------------|----------------------------|-----------|--------------------------|------------------------|------------------------|
| Özellikleri | Pişman,<br>içe<br>kapanık. | Umursamaz | Yardımsever,<br>meraklı. | Meraklı,<br>düşmancıl. | Hayalperest,<br>cesur. |

*Bulutları Beklerken* filmi anlatı ve biçim ilişkisi bağlamında incelendiğinde anlatıdaki boşluklar ve geciktirimler dikkat çekmektedir. Film, jeneriğinde Rumların sürgün görüntüleriyle başlar. Daha sonra filmin geçtiği mekan Trebolu 1975 yeri ve tarihi verilir. Seyirci Rumlarla ilgili bir hikayenin anlatılacağını jenerikte verilen belgesel görüntülerden anlayabilmektedir. Ayşe ve ablası birlikte Trebolu’da yaşamaktadır. Seyirci, karakterlerle ilgili detaylı bilgi verilmediği için Karadeniz’de yaşayan bir aile olarak yorumlar. Karakterlerin nereden, ne için geldiği bilgisi verilmeyerek syuzhet fabulada boşluk oluşturmuştur. Mehmet koşarak Battal Gazi başladı mı? der. Ayşe televizyonu açar ve haberlerde Cumhuriyet döneminden sonra ilk defa detaylı nüfus sayımı yapılacağı söylenir. Tam o sırada içeri nüfus memurları girer. Seyirci, Ayşe’nin ve ablasının kimlik bilgilerini öğrenir ancak memur tam ne için buraya geldiniz sorusunu sorduğunda ablası fenalaşır. Mersin’den ne için geldikleri bilinmemektedir. Ablası fenalaştıktan sonra hastaneye giderler ancak sonuç olumsuzdur. Ayşe’nin ablası bir süre sonra ölmüştür. Ayşe’nin psikolojik durumu ölümle beraber değişmiştir. Kimseyle konuşmaz, içine kapanık bir hal almıştır. Seyirci, ablasının ölümü yüzünden bu duruma geldiğini düşünür. Uzun bir süre bu bunalım halinde devam eder. Ablasının ölümünden sonra evin bodrumunda sakladığı eşyaları açar. O sırada fotoğrafları bulur. Ailesiyle olan fotoğraflar sanılsa da birini mendile saklar ve yanında götürür. Köy halkı yaylaya çıkarken Ayşe’de onlarla gider ancak hayalet gibidir. Yaylada yürüyüş yaparken duraksar ve uzun uzun dağlara bakar. Seyirci, yeşillığe bakarak içini rahatlatmak istediğini sanır ancak syuzhet Ayşe hakkında bilgi boşluğu yaratmaya devam eder. Ayşe yayladaki evinde hastalandığında Mehmet’e Niko diye sayıklamaya başlar. Niko isminin Rumca

olduğunu anlar. Mehmet, Ayşe'nin bir şeyler gizlediğini anlar ve arkadaşı Mustafa'ya söyler. Mustafa, babası öldürüldüğüne inanılan komünist damgası yemiş bir çocuktur. Mustafa ve Mehmet birlikte Niko kim öğrenmeye çalışır ancak ellerinde bir bilgi yoktur. Seyirci bu noktada bilişsel süzgeçten geçirerek oluşturduğu şemalar sayesinde ilerleyen sahnelerde Niko karakterinin görüleceğini düşünebilir. Syuzhet, fabula üzerinde düzenleme yaparken Ayşe karakterinin yanı sıra Niko, Tanasis ve Mustafa'nın yaşamları hakkında da kısa bilgiler vermiştir. Tanasis'in Trebolu'ya gelişini gören Mustafa ve Mehmet bu kişinin Nikos olduğunu düşünür. Aynı şekilde seyirci de Nikos'un kim olduğu hakkında bilgi sahibi değildir. Tanasis'in Rumca konuştuğunu duyan iki çocuk onu Ayşe'nin yanına götürür. Ancak ikili tanışmasından sonra bu gelen kişinin Nikos olmadığı ortaya çıkar. Syuzhetin oluşturduğu boşluk dolar ancak Nikos kim ve nerede halen bilinmemektedir.

Syuzhet zamansal olarak da fabulayı şekillendirmektedir. Bunu mizansen yardımıyla yapmaktadır. Ablasının ölümünden sonra çocuklar yaz dönemi karnelerini alır. Seyirci zaman geçtiğini anlar. Daha sonra yaylalara kar yağdığı görülmektedir. Filmde bahsedilen olaylar 6-7 aylık bir zamansal dilim içerisinde gerçekleşmektedir. Köy halkından iki adamın kahvehanede sohbet ederken Mustafa ve babası hakkında düşmanca konuşmaları ilerleyen sahnelerde Mustafa'yla ilgili gelişmeler olacağının sinyalini vermektedir. Mustafa'nın babasından sık sık düşmancıl tavırla bahsedilmesine rağmen başına tam olarak ne geldiği bilgisi verilmemiştir. Kahvehane çıkışı iki adam, Mustafa ve Mehmet'e rastlamıştır. Mustafa'yla aralarında kavga çıkmış, Mustafa adamın birini bıçaklamıştır. Tam kaçarken polise yakalanarak ıslah evine gönderilir. Yaşıtı birçok çocuk ıslah evinde kalmaktadır. Mehmet daha sonra arkadaşını ziyaret etmiştir. İzleyici masum bir ziyaret olacağını düşünürken Mehmet tuvalet yapma bahanesiyle gardiyanı oyalar. Bu sırada Mustafa kaçır. Kayığa biner ve uzaklaşır. Nereye gittiği bilinmemektedir. Filmde en son denize açılırken görülmüştür. Seyirci film izlerken kullandığı şemalarla çeşitli varsayımlarda bulunabilmektedir. Babasını bulmak için ya da özgürlüğünü başka bir şehir ya da ülkede aramak için kaçmış olabilir varsayımlarında bulunmak mümkündür. Filmin sonlarına doğru Ayşe'nin mekânsal değişikliğine sebep olacak bir mektup gelir. Bu mektuptan sonra karamsar, içine kapanık ruh halinin aksine umutlu bir şekilde yolculuğa çıkar. Mektubun kimden

geldiği, Ayşe'nin nereye gideceği bilgisi o an verilmemiştir. Ayşe Selanik'e vardığında ekranda belirtilince boşluk doldurulmuştur. Selanik'te bir adres arar ancak adresin neresi olduğu adreste kim oturduğu bilinmez. Seyirci, filmin sonuna yaklaşıldığının farkındadır ve Niko ile ilgili olacağını düşünür. Yıllar önce ayrıldığı kardeşi Niko'yla kavuşur ancak Niko beklenen tepkiyi vermez. Ayşe'ye soğuk ve mesafeli şekilde hayatı boyunca çekilen fotoğraflı göstererek hiçbirinde Ayşe yani Eleni olmadığı için sitem eder. Ayşe, beyaz mendile sakladığı kimsenin görmediği fotoğrafı filmin sonunda gösterir. Bir aile fotoğrafı vardır. Eleni ve Niko'nun birlikte olduğu aile fotoğrafı. Film bu fotoğrafla birlikte, kucağında bir çocuk olan genç bir kızla son bulur. Seyirci filmin sonu hakkında çeşitli çıkarımlarda bulunabilir.

Filmde karakter merkezli anlatım benimsenmiştir. Ayşe'nin, Mehmet'in, Mustafa'nın, Tanasis'in, Niko'nun hayatlarına değinilmiştir. Seyirci filmin başlangıcından itibaren verilen ipuçlarını takip etmiş, boşluklar hakkında varsayımda bulunabilmiş, filmi yorumlama sürecine aktif olarak katılım sağlayabilmiştir. Filmde Niko ile ilgili boşlukların çoğu doldurulmuş olsa da karakterler ve yaşadıklarıyla ilgili bilgiler verilmemiştir. Bordwell, filmin sonunca boşlukların tamamının doldurulması bilgi eksiği kalmaması gerektiğini söyler. Boşlukları büyük ölçüde dolan filmlerin iletişimselliğinin de yüksek olduğunu vurgular. Film bu açıdan düşük iletişimselliğe sahiptir.

Farklılaşma kavramı üzerinden değerlendirildiğinde filmde farklılaşan noktalar; karakter merkezli anlatımın benimsenmesi, boşluk ve geciktirimlerin sıkça kullanılması, syuzhetin fabulayı zamansal ve mekânsal olarak şekillendirmesi, seyircinin aktif olarak katılım sağlayabilmesi, giriş-gelişme-çatışma-sonuç bölümleri yerine daha serbest bir olay örgüsü benimsenmesi, ikili zıtlıklar yerine karakterlerin psikolojik durumlarına yönelik vurguların yapılması, filmin açık uçlu sonla bitmesi olarak görülmektedir.

*Bulutları Beklerken* filminde dikkat çeken unsurlardan biri de mekan kullanımıdır. Film Karadeniz'in Trebolu'sunda çekilmiştir. Jenerikten sonra mekan tanıtımı yapmak amacıyla genel çekimle Karadeniz'in yeşillikleri gösterilmektedir. Karakterlerin psikolojik durumlarıyla doğrusal orantılı puslu dağ manzaraları sık sık geçiş sahnelerinde kullanılmıştır. Ayşe, ablası Halime'yi kaybettikten sonra

yalnızlaşmış ve içine kapanmıştır. Bu bunalımlı ruh hali havanın gri olmasıyla desteklenmiştir. Köy halkıyla yaylaya çıkarken duraksayıp sık sık dağların arasına bakmış, birinin geleceğini ya da birini beklediği seyirciye aktarılmak istenmiştir. Dağ başında bir taşın üzerine oturup sisli dağ manzarasına dalarken, geçmişiyile yüzleşmektedir. Karadeniz'in sisli yayla manzaraları karakterlerin ruh halini yansıtmaya da yardımcı unsur olarak karşımıza çıkmaktadır. Filmde Ayşe, Niko, Tanasis, Mustafa karakterlerinin hikayeleri paralel kurgu tekniğiyle aktarılmıştır. Filmin başında Ayşe, Hamile ve komşunun oğlu Mehmet ile ilgili bilgiler verilir. Ayşe'nin, ablası Hamile'nin ölümünden sonra geçmişteki pişmanlığı olan Niko'yla yüzleşmesiyle, Mustafa'nın babasına kavuşma isteğiyle yaptıkları, Mehmet ve Mustafa'nın Niko'ya benzettikleri Tanasis'in Trebolu'ya gelmesi paralel kurguyla kurgulanmıştır. Seyirci her karakter için farklı yorumlarda bulunma olanağına sahip olmuştur. Paralel kurgu kullanılması karakter merkezli anlatımı da desteklemektedir.

Filmdeki anlatı ve biçim ilişkisini değerlendirmek için film sahne sahne incelenmiştir. Sahneleri tek tek görmek hem ritmi ortaya koymaya hem de çekim açıları, kurgu tekniği, aks kuralı gibi birçok biçimsel unsuru açıklamaya olanak sağlar. Filmde 138 sahne tespit edilmiştir. En uzun sahne 4 dakika 2 saniye olan eve nüfus memurlarının geldiği Ayşe, Mehmet ve Halime'yi bir arada gördüğümüz, karakterler hakkında detaylı olmayan bilgiler edinildiği sahnedir. Bu sahneyi takip eden en uzun sahneler ise 3 dakika 12 saniyeyle Ayşe ve Tananıs'ın yayla evinde dertleştikleri sahnedir. Bu sahnede iki Rum karakterin üzüntüsü ve pişmanlıkları aktarılmıştır. Diğer en uzun sahne filmin kapanış sahnesidir. Ayşe yani Eleni'nin kardeşi Niko'yla fotoğraflara baktığı sahnedir. Filmdeki kısa sahneler 2 ve 5 saniyeyle geçişlerde kullanılan manzara sahneleridir. Ortalama sahne uzunlukları bir iki dakika aralığındadır. Bu da filmin ritminin yavaş olduğunu ortaya koymaktadır.



**Görsel 1.** Filmdeki üst açı çekim örnekleri



**Görsel 2.** Alt açı çekim örneği

Filmdeki sinematografik unsurlar incelendiğinde üst ve alt açı çekimlerin sıkça kullanıldığı görülmektedir. Köy halkının kadınlarının oturmaları evin yukarısından üst açıyla çekilmiştir. Mehmet ve Mustafa'nın karşılıklı konuşma sahnesinde de Mehmet alt açıda gösterilmiş, Mustafa'nın ondan yaşça büyük olduğu vurgulanmak istenmiştir. Ayşe'nin Niko'dan gelen mektup üzerine Selanik'e gider. Mektuptaki adresi ararken şehrin sokaklarından geçer. Mimariler ve Ayşe çerçevelemesinde Ayşe alt açı çekimle verilmiş, hem Ayşe'nin arayışı hem de mimarinin ihtişamı seyirciye duygusal ve görsel olarak aktarılmıştır. Filmin açılış sahnesinde Osmanlı döneminde Rumların zorunlu göçleri belgesel olarak verilmiştir. Eski görüntülerin kullanılması seyircinin bu konu hakkında bir şeyler izleyeceği varsayımına ulaşmasına yardımcı olmuştur. Yine filmin başında verilen kucağında çocuk olan kız

çocuğu filmin sonunda da verilmiştir. Seyirci filmin başında verilen görüntüler sayesinde edindiği bilgilerde çıkarımda bulunabilir o kız çocuğunun Ayşe olabileceğini düşünebilir. Televizyonda nüfus sayımıyla ilgili haberde de arşiv belgesel görüntüler kullanılarak filmdeki anlatım desteklenmiştir. Filmde sahneler arasındaki geçişler incelendiğinde açılma ve kararma geçişler tespit edilmiştir. Köydeki kadınların tarlarda çalıştıkları sahne sonunda yavaş yavaş kararmış, yeni bir sahne geçerken açılma efekti kullanılmıştır. Filmde sabit kamera hareketi kullanılmıştır. Ayşe'nin yaylada sobada yemek yaparken kadrja girip çıktığı sahnede kamera sabittir. Kameranın sabit olarak kullanılması izleyicinin film izlediğinin farkında olmasını, yorumda bulunabilmesini ve gerçeklik algısını arttıran unsurlardan biridir. Gerçeklik algısını desteleyen unsurlardan biri de doğal ses kullanımıdır. Köy halkının yaylaya çıkarken arka fonda inek sesleri, kuş sesleri yani doğadan gelen seslerin kullanımı seyircinin filmle gerçeklik arasındaki bağı daha kuvvetli kurmasını sağlamıştır.

### **2.3.2. *Pandora'nın Kutusu* (2008) Anlatı-biçim ilişkisi**

Yeşim Ustaoglu'nun 2008 yapımı *Pandora'nın Kutusu* bir yandan aile içi çatışmaları konu edinirken diğer yandan karakterlerin kendi iç çatışmalarına da yer veren psikolojik bir filmidir. Film, Karadeniz'de yaşıyan anneanne Nusret'in alzeimera yakalanması sonucu evi terk etmesiyle başlar. Annelerinin kaybolduğunu duyan çocukları apar topar Karadeniz'deki evlerine gelir, büyük çabalar sonucunda annelerini bulurlar. Büyük kız Nesrin, ortanca Güzin ve küçük erkek çocuk Mehmet annelerini alarak İstanbul'a döner. Uzun yıllar kopuk aile ilişkisi içinde olan kardeşler annelerine bakma noktasında bocalamışlardır. Aile düzenine sahip Nesrin annesini evine yerleştirir. Bir süre bakmaya çalışır lakin akıl sağlığı yerinde olmayan bir yaşlıya bakmak beklediklerinden zordur. Anneleri bir yana kendi hayatlarında da sorunlarla boğuşan Nesrin, Güzin ve Mehmet'i bir araya getiren Nusret ve hastalığı olmuştur. Nesrin'in eşi ve oğluyla zaman zaman sorunları olmaktadır. Torunu Murat'la zaman geçiren Nusret ona köyüne dönmek istediğini sık sık söyler. Nusret köyüne dönmek ister, şehir hayatına alışmakta güçlük çekmektedir. Nesrin evli, kocasıyla cinsel problemler yaşayan, oğluyla iletişim kuramayan bir kadındır; ailede

kontrolü ve düzeni elinde tutmaya çalışandır. Düzensiz bir hayatı vardır; çalışmaz, kira ödemez, sürekli alkollüdür, keyfine düşkündür. Güzin yalnız yaşamakta ve ikili ilişkilerde problemlerle karşı karşıya kalmaktadır. Nusret anneanne yaşadığı sıkıntılı süreçte torunuyla yakından ilişki kurar ve köye dönmek için onu bir çıkış kapısı olarak görür. Torunu Murat anneannesinin şehir hayatına ait olmadığını destekler, onunla birlikte Karadeniz'deki eve geri döner.

**Tablo 3.** *Pandora'nın Kutusu* filmi karakterleri ve öne çıkan özellikleri

| Karakterler | Nusret                               | Nesrin                                               | Güzin                                 | Mehmet                                      | Murat                                |
|-------------|--------------------------------------|------------------------------------------------------|---------------------------------------|---------------------------------------------|--------------------------------------|
| Özellikleri | Yaşlı, evine düşkün, geçmişe kızgın. | Otoriter, sorumluluk üstlenebilen, duygusal, korkak. | Bireyselci, aşka inanan, hayalperest. | İçine kapanık, dağınık, umursamaz, alkolik. | İçine kapanık, yalancı, sorgulayıcı. |

Filmin başlangıç sahnesinde Nusret'i Karadeniz'deki evinde görürüz. Ev işleriyle oyalanırken bir anda kaybolur. Anlatı bu sahneyle birlikte fabulayı kısıtlar, Nusret hakkında boşluk oluşturur. Diğer sahnede çocukların Nesrin, Güzin ve Mehmet'in annelerinin kaybolduğunu öğrendiklerini görürüz. Bu sahneye kadar boşluk oluşturulmuş, seyircide merak unsuru uyandırılarak hikayeye dahil olması istenmiştir. Neoformalist film çözümlemesinde bu kuramın öncüleri Bordwell, Thomson ve Burch seyircilerin aktif katılımcı olduğunu vurgulamaktadır. Filmde de bu yaklaşıma uyan bir durum söz konusudur. Nusret'in kaybolması haberini alıp yola çıkan üç kardeş aslında hayatlarına dokunacak bir yolculuğa çıkmıştır. Birbirlerinden haz etmeyen ve farklı karakterlere sahip kardeşleri anneleri bir araya getirmiştir. Annelerini bulup İstanbul'a getiren üç kardeş annelerinin alzheimer olduğunu öğrenmiş, zorlu bir sürecin içine girmiştir. Karadeniz'den İstanbul'a uzanan süreçte syuzhet zamansal bir geçiş sağlamıştır. Seyirci kardeşlerin İstanbul'dan çıkıp Karadeniz'e ulaşma ve annelerini bulma sürecine dahil olmuştur. Nusret, İstanbul'a

gelmesiyle birlikte bir süre tedavi görür. Kızı Nesrin'in evinde kalır ancak bakıma muhtaçtır. Günlük işlerini kendi yapamayacak durumdadır. Nesrin bir yandan kendi aile sorunları bir yandan annesinin durumuyla baş edemez. Annesinin bir süre Güzin'de kalmasını ister. Güzin ise yalnız yaşamaya alışkındır. Sevgilisiyle problem yaşarken annesine bakmak ona zor gelecektir. Nesrin annesini birkaç hafta idare etmesi için Güzin'e bırakır. O sırada kendi ailesini toparlamaya çalışır. Oğlu Murat eve gelmiyor nerede kaldığını haber etmediğinden eşiyle oğlunun peşine düşer. Güzin, Nesrinlerin oğlunu aradığı gece sevgilisiyle plan yapar Nusret'i izbe bir yerde yaşayan ev denemeyecek yere Mehmet'in yanına bırakır. O sırada yeğeni Murat'ı Mehmet'in yanında görür. Bu durumu umursamayarak sevgilisiyle buluşur. Hem aile ilişkileri kötü hem de sevgilisi tarafından yüz üstü bırakılan Güzin, tamamen içine kapanır. Mehmet'in yanında kalan oğullarını bulan Nesrin ve kocası aynı zamanda Nusret'i de orada bulur. Bu noktada Güzin'in annesini Mehmet'e emanet ettiğini seyirci bilir ancak Nesrin tarafı bilmemektedir. Olaylar belirli bir sıraya göre neden-sonuç ilişkisine bağlı olarak ilerler. Tomaşevski, fabula kavramını seyircinin tahmin ve sonuçlar aracılığıyla yarattığı bir yapı olarak tanımlar. Filmde seyirci Nusret'in Karadeniz'den İstanbul'a yolculuğunu, tedavi sürecini, nerede kalacağını, şehir hayatına ayak uydurup uyduramayacağını, köyüne geri dönüp dönmeyeceğini verilen ipuçlarından tahmin eder ve kendisine göre bir çıkarım sağlar. Seyirci bu ipuçlarını alarak syuzhet'in sağladığı neden-sonuç ilişkisi çerçevesinde sahneler, olaylar arasında bağlantılar kurar.

Nusret'in bakımını çocukları sağlayamadığından, çocukları onu huzurevine yatırır. Şehir hayatına alışamadığı gibi şimdi huzurevinde kendini daha da hapsolmuş hisseder. Karakterlerin ne hissettiği yüz ifadeleri, konuşma ve mimiklerinden seyirci tarafından anlaşılmaktadır. Seyirci olayları filmin içerisinde takip edebilmektedir. Herhangi bir kopukluk söz konusu değildir. Nusret oğlu Mehmet'in evinde kaldığı sürede torunu Murat ile yakın bir ilişki kurmuş, onu anlayan tek kişinin Murat olduğunu düşünmüştür. Köye evine dönmeye yardım edebileceğini düşünürken huzurevine gitmek zorunda kalmıştır Nusret. Murat, anneannesinin durumuna üzülür, kimseye haber vermeden Karadeniz'deki evine götürür. Torun ve anneanne bir yolculuğa çıkar. Film başladığı yere köydeki evde son bulur. Üç kardeş, torun ve Nusret dışında filmde yer verilmeyen bir baba karakteri vardır. Diyaloglarda her ne

kadar ismi baba olarak geçse de hakkında bilgi verilmemiştir. Uzun yıllar önce esrarengiz bir şekilde kaybolduğu dışında bilgi yoktur. Bu noktada babayla ilgili bilgi kısıtlanmış, yorum seyirciye bırakılmıştır. Film, Nusret'in kaybolması, İstanbul'daki yaşantısı, çocuklarının hayatları ve içsel sorunları ve tekrar köyüne dönmesiyle sıralamasıyla son bulmuştur. Klasik anlatı sinemasında giriş, gelişme ve sonuç bölümleri filmde görülmektedir. Her ne kadar filmin sonunda Nusret yürüyerek dağların arasında kaybolur gözükerseniz açık uçlu bir son olduğu sanılsa da filmin başından sonuna izlendiğinde evine dönmek isteyen yaşlı kadın istediğine ulaşmıştır. Film açık sonla bitmiştir. Filmdeki olaylar bazı noktalarda boşluk yaratılarak devam etse de filmin sonunda baba konusu dışında soru işaretleri cevaplandırılmıştır. Bu da neoformalist yaklaşımda filmin iletişimselliğinin yüksek olduğunu ortaya çıkarır. İletişimselliği açıklayan Bordwell, syuzhette boşluk kalmaması gerektiğini vurgular.

Bir film neoformalist yaklaşımla çözümleneceğinde klasik anlatı filmlerinden ne kadar farklılaştığına da bakılır. Yaklaşımın öncüleri bir filmin diğer ana akım yapıtlardan farklılaşmasını ister çünkü sanatsallık değeriyle farklılaşma arasında doğru orantı olduğunu savunurlar. Yeşim Ustaoglu'nu 2000 sonrası auteur yönetmenler arasında yer almaktadır. Filmlerini de bu yeni dönem sinemanın yapısı çerçevesinde değerlendirmek yanlış olmayacaktır. *Pandora'nın Kutusu* filmi giriş, gelişme ve sonuç parametrelerine uysa da filmde verilen boşluklar, olay örgüsünün akışı, filmin açık sonla bitmesi açısından klasik anlatı sineması filmlerinden farklılaşmaktadır. Filmde kadının ön planda olması olayların kadınların etrafında gelişmesi ve sonuçlanması klasik anlatı sinemasında görülen bir durum değildir. Filmde Nusret, Nesrin ve Güzin ön planda tutulmuş, başlangıç ve bitiş hikayede Nusret'in yolculuklarıyla gerçekleşmiştir. Erkek karakterler daha çok yardımcı karakter rolündedir. Kadın karakterlerin Güzin ve Nesrin'in özel hayatlarındaki sıkıntıları konuştukları sahnede cinselliğe vurgu yapılmış, klasik anlatıdaki geri planda olan kadın ve davranışları filmde diyaloglara taşınmıştır. Bu da diğer filmin diğer filmlerden farklılaşan noktalarından biridir. Erkek karakterler klasik anlatıda daima güçlü ve başrolde olmasına karşın filmde erkek karakterler aciz, iş beceremez, sorunlardan kaçan kişilerdir. Erkek ve kadın karakterlerin temsil ettikleri konum ve davranışlar farklılaşmaktadır.

Neoformalizmin önemli kavramlarından bir diğeri ise motivasyondur. İşler, motivasyonu filmde var olan bir ipucu ve izleyicinin ipucunu düşünerek, bir aracın filme neden dâhil edildiğini, işlevini anlamasını sağlayan unsur olarak açıklar. Dört tip motivasyondan bahsetmek mümkün: kompozisyonel, gerçekçi, metiniçi, ve sanatsal (2023, s. 473). Önceki bölümlerde detaylı açıklaması yapıldığından filmde hangi motivasyonun var olduğunu saptamak daha doğru olacaktır. Kompozisyonel motivasyon zaman, mekan ve nedensellik bağının kurulmasındaki araçların yerleştirilmesini sağlar. Filmde de olaylar neden-sonuç ilişkisine bağlı olarak devam etmiştir. Karadeniz'den İstanbul'a gelen Nusret'in yolculuğu, başka şehirde yaşama çabası, üç kardeşin ve torunun içsel çatışmaları kompozisyonel motivasyonla aktarılmıştır. Filmde olay örgüsü içerisindeki karakterler ve nesneler belli bir işleve hizmet etmektedir.

Neoformalist yaklaşımla film çözümünün amacı filmi anlatı ve biçim ilişkisi çerçevesinde değerlendirmektir. Sadece anlatıyı değerlendiren çalışmalar biçim noktasında eksik kalmışlardır. İncelenen çalışmalardan bazıları anlatı üzerinden neoformalist çözümleme gerçekleştirirken kimisi de detaylı olarak biçim konusuna değinmemiştir. Yeşim Ustaoglu sinemasında biçimsel öğeler de yapıyı oluşturan temel unsurlardandır. Mizansen, kamera kullanımı, kamera açısı kullanımı, 180 derece kuralı, kurgusal sistemi, filmin ritmi, kostüm, makyaj gibi unsurlar biçimsel unsurun içeriğini oluşturur. *Pandora'nın Kutusu* filminde mekan kullanımı dikkat çekmektedir.



**Görsel 3.** Nusret'in evi (Karadeniz)

Film, Karadeniz'in yaylasında bir köy evi ve İstanbul'da çekilmiştir. Açılış sahnesinde Nusret tek başına köydeki evindedir. Geniş açılı kamera açısı kullanımıyla mekanın tanıtımı yapılmıştır. Nusret'in kaybolduğu haberini alan çocukları İstanbul'dan Karadeniz'e yola çıkarlar. Bu yolculuk araba içerisinde karakterlerin duygu durumunu seyirciye yansıtmak için yakın çekimle çekilmiştir. Nesrin, Güzin ve Mehmet'in yakın çekimde verilmesi anneleri hakkında ne hissettiklerini seyircinin de anlamasını sağlamıştır. Syuzhet bu noktada biçimin şekillenmesine yardımcı olmuştur.



**Görsel 4.** Nesrin ve Mehmet'in evi

Nesrin, Güzin ve Mehmet'in annelerini alıp İstanbul'a gelmesiyle seyirciye İstanbul'daki mekanların tanıtımı yapılır. Nesrin'in evinde kalacak olan Nusret şehir hayatını benimseyemez ve sürekli gitmek istediğini vurgular. Nusret karakterinin memnun olmadığını ve hastalığının etkisinde olduğu kamera hareketleriyle seyirciye hissettirilir. Nesrin'in evi oldukça yüksek katlı binaların bulunduğu bir İstanbul semtindedir. Karadeniz'in yeşil ormanları ve şehrin yüksek katlı beton görüntüsü geniş açılı perspektiften verilerek psikolojik bir etki yaratılmak istenmiştir. Yeşillik sakinliği, yalnızlığı temsil ederken, şehrin kalabalığı, trafik, insan çokluğu, beton yığını evler karmaşayı, huzursuzluğu temsil eder. Filmdeki mekanlardan diğeri ise Beyoğlu'nda yaşayan Mehmet'in evidir. İçerisinde bir yatak bulunan bu evde Mehmet yalnız yaşamaktadır. Sigara, alkol vb. içecekler kullanan Mehmet psikolojik açıdan sorunlu bir karakterdir. Aile bağı zayıf olduğundan kendisini hayattan soyutlamıştır.



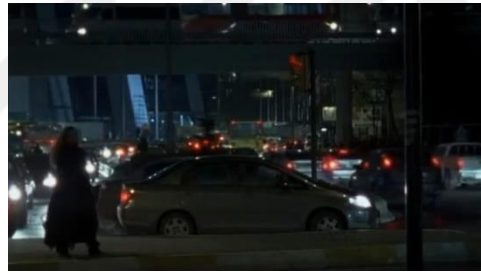
**Görsel 5.** Geniş açılı çekim ve doğaya yönelme sahnesi

Filmin ilk sahnelerinden biri olan yolculuk sahnesinde kardeşlerine sinirlenir ve arabadan iner, ormanın içine doğru yürür. Kamera bu noktada Mehmet'i bir süre izler daha sonra geniş açılı planda orman manzarasına yönelir. Söğüt, kameranın çoğu zaman karakterden uzaklaşarak çevreye ve doğa yöneldiğini belirtirken, syuzhetin kamerayı karakterden uzaklaştırmasının biçimsel bir işlev olarak iki şeyi amaçladığını söyler. İlkini izleyiciyi anlatının kurmaca dünyasından uzaklaştırarak gerçekçi motivasyonu sağlamaya çalışması. İkinci olarak ise karakterlerin insani doğası ile ıssızlık ve yalnızlık duygularının bütünleştirmeyi amaçladığını vurgular (2020, s. 602).



**Görsel 6.** Mehmet, Nusret, Güzin, Nesrin yakın çekim

Nusret, Nesrin, Güzin ve Mehmet'in iç dünyalarındaki çatışma yakın çekimle seyirciye hissettirilmiştir. Nesrin'in kendi çekirdek ailesinde yaşadığı sorunlar, Güzin'in sevgilisi ile yaşadığı sorunlar, Mehmet'in içsel çatışması seyirciye sık sık hatırlatılmıştır.



**Görsel 7.** Güzin trafik sahnesi

Başka bir sahnede ise mizansen ve biçim ilişkisi göze çarpmaktadır. Güzin'in, sevgilisinin arabasına daha az önce binmişken, ilişkinin yapaylığını ve önemsizliğini birdenbire fark edip sinirlenerek trafiğin orta yerinde arabadan indiği sahne de filmde metaforik bir anlam vardır. Güzin, arabadan son derece kalabalık bir trafiğin orta yerinde iner. Her yan ıslıl ıslıl araba farlarıyla, akan demir yığınlarıyla, korna ve motor sesleriyle doludur. Diegetik (uğultu, gürültü) ses kullanımıyla karmaşık bir durum yaratılmıştır.

Filmdeki mekan kullanımlarında genellikle karmaşık mekanlar göze çarpmaktadır. Bu da filmdeki kahramanların psikolojik durumlarıyla doğru orantılı bir seçimdir. Aynı şekilde filmdeki tonlamalar genellikle soğuk tonlardır. Sisler, kapalı hava vb. Karakterlerin makyaj ve kostümleri de biçimsel unsurlar arasında

değerlendirilmektedir. Filmdeki yaşlı karakter Nusret'in giyimi kendi kuşağına uygundur. Yelek giymesi, içlik kullanması Karadeniz koşullarına uygun giyimi dikkat çekmektedir. Nesrin ve Güzin orta halli gelire sahip İstanbulluları temsil etmektedir. Kıyafetleri rüküş olmayan, ceket, pantolon, gömlek tercih edilmiştir. Mehmet ise psikolojik durumundan dolayı daha dağınık bir tip olarak sunulmuştur. Saçları dağınık, giyimi salaştır.

Filmin kurgu sistemine baktığımızda paralel kurgusunun ilkelerinin geçerli olduğu görülmektedir. Filmde aks kuralına genellikle uyulmuştur. Bu kurala örnek olarak Güzin ve Nesrin'in mutfakta karşılıklı konuşmalarında 180 derece kuralına uyulduğu görülmektedir. Sahnelerin tekrarlanması söz konusu olmamıştır. Seyirciye vermek istenen mesaj ya bir sonraki sahnelerde açıklanmış ya da seyircinin yorumuna bırakılmıştır. Filmde baba karakterinin görülmemesi ama seyircinin karakterlerin kendi arasında geçen diyaloglardan fikir sahibi olması sağlanmıştır.

Filmin biçimsel sistemine dair daha detaylı yorum yapabilmek için film sahnelerine göre parçalanmıştır. Sahnelere ayırmanın sonucunda 135 sahne tespit edilmiştir. Bir filmi sahnelerine ayırarak analiz etmek biçimsel sistemi yorumlama açısından birçok veri sağlayacaktır. Uğurlu (2003, s. 164), filmin sinematografik unsurları açıkladığı makalesinde çekim sahnelerinin uzunluklarının filmin ritmiyle doğrudan ilişkili olacağını söyler. *Pandora'nın Kutusu* filminde tespit edilen sahneler uzunluklarına göre ayrılmış ve filmin ritmi ve biçimsel sistemi hakkında veri ortaya koymamızı sağlamıştır. 135 sahne içerisinde en uzun sahne iki dakika otuz altı saniyedir. En kısa sahne ise 5 saniyedir. Filmin ortalamasına bakıldığında sahneler bir dakika uzunluğundadır. Film sahnelerinin uzunlukları filmin ritmini belirleyen unsurlardan olduğundan *Pandora'nın Kutusu* filminin ritminin yavaş ilerlediğini söylenebilir. Filmin sahnelere bölünerek incelenmesi ritmin yanında sahnelerdeki kamera açıları, kamera yükseklik açıları, kullanılan kurgu teknikleri, ses, renk gibi sinematografik unsurları değerlendirmeye de olanak sağlamaktadır. Bu parametrelere bakılarak filmin ne ortaya koyduğunun yanında sahnelerin nasıl çekildiğinin de değerlendirilmesi neoformalist yaklaşımın da benimsediği çözümleme stilidir.

Çekim ölçekleri bu parametrelerden birisidir. Özön, çekim ölçeklerini uzak çekim, genel çekim, boy çekim, diz çekim, bel çekim, göğüs çekim, omuz çekim, baş çekim ve ayrıntı çekim şeklinde sıralanmaktadır (1972, s. 47). Sıralanan bu çekim ölçekleri seyirciye bazı mesajlar vermek amacıyla seçilir ve kullanılır. *Pandora'nın Kutusu* filminde de psikolojik etkiler yaratmak, çevreyi ve mekanları tanıtmak, mekanların karakterlerle ilişkilerini aktarmak amacıyla bu ölçeklerden bazıları kullanılmıştır. Karadeniz ve İstanbul arasındaki paralelliği kurmak amacıyla genel çekim ölçeği kullanılmış, ormanlık alanlarla şehir karmaşası seyirciye gösterilmek istenmiştir. Karakterlerin psikolojik durumlarını aktarmak ve seyircinin şemalar kurarak filmi anlamlandırabilmesi için sıkça yakın çekim ölçekleri kullanılmıştır. Güzin, Nesrin ve Mehmet'in yolculukta yüzlerinin omuz çekimle gösterilmesi, Nusret'in içerisinden bulunduğu durumdan rahatsız olduğu yakın planla aktarılmıştır. Film sahnelere ayırarak kamera hareketleri hakkında da yorum yapabilme olanağı ortaya çıkmaktadır. Filmde Zaman ve mekan bütünlüğünün korunduğu görülmektedir. Sahnelerde kameranın çevrinme hareketiyle olayları ve karakterleri takip ettiği görülmektedir. Nusret ve kızı Nesrin konuşurken kamera sola çevrinme hareketiyle oda da Mehmet'in de olduğunu gösterir. Bu tip kamera hareketlerinde mekanla karakterler arasındaki ilişki seyirciye aktarılmaktadır. Mekanların psikolojik etkisini seyircinin hissetmesi için yolculuk sahnelerinde kamera yükselme hareketiyle manzarayı göstermeye başlar. Böylece karakterlerin gelmiş oldukları yer hakkında seyirci bilgi sahibi olur. Kamera bu hareketleri yaparken herhangi bir karakterin gözünden anlatımda bulunmamıştır. Filmde nesnel kamera açısı kullanıldığı tespit edilmiştir.



**Görsel 8.** Nesrin ve Güzin bel plan, göz hizası açı



**Görsel 9.** Murat'ın kameraya baktığı alt açı sahne

Filmde göz hizası bakış açısı hemen hemen tüm sahnelerde hakimdir. Nesrin ve Güzin'in mutfaktaki dertleşme sahnesinde kamera göz hizasındadır. Nusret'in Nesrin'in evine ilk geldiğinde salondaki sahnede kamera tüm karakterlere göz hizasıyla bakmaktadır. Alt ve üst açıların kullanımına rastlanamamıştır. Filmin sonlarına doğru Murat ve Mehmet'in balkonda Nusret'in huzurevine yatırılması hakkında konuştuğu sahnenin başlangıcında Murat kameraya bakarak konuşmaktadır. Kameraya bakarak konuşması özdeşlemenin kırılmasına yol açan unsur olarak değerlendirilse de hemen sonrası kamera çevrinme hareketiyle Mehmet'i göstererek ikilinin konuşmasına dikkat çeker. Murat'ın bu sahnedeki çekim açısı da alt açı çekim olarak değerlendirilmektedir.



**Görsel 10.** İlk sahne parçalı kurgu örneği

Filmin kurgusal sisteminde genellikle paralel kesmelerle sahneler arasında geçiş sağlandığı görülmektedir. İlk sahnede Nusret'in kaybolmasından önce elleri, ayakları parçalı kurgu ile gösterilmiş, ekranın kararmasıyla İstanbul'daki sahneye geçiş

yapılmıştır. Filmde hakim kurgu biçimi paralel kurgudur. İstanbul’da yaşayn Nesrin, Güzin ve Mehmet’in hayatları, yaşadıkları zorluklar paralel kurguyla seyirciye aktarılmıştır. Aynı şekilde Nusret’in Karadeniz’den İstanbul’a gelişi, yaşadığı hastalık ve evlatlarıyla ilişkisi de paralel kurguyla aktarılmıştır. Paralel kurgu sayesinde Nusret’in Karadeniz’den İstanbul’a gelişi, çocuklarıyla ilişkisini, üç kardeşin kendi içlerinde yaşadıkları çatışmaları, anneanne-torun ilişkisini bir hikaye kurarak seyirciye aktarmıştır. Böylece seyirci her karakteri ayrı ayrı değerlendirme imkanına sahip olmuştur.



**Görsel 11.** Beton şehir soğuk ton



**Görsel 12.** Karadeniz’in yeşilliği sıcak ton=umut

Filmin sahneleri incelendiğinde genellikle karakterlerin yakın çekimle psikolojik durumlarının seyirciye aktarılmak istendiğini belirtmiştik. Bu durumu filmin renk tonu da desteklemektedir. Onaran, filmde dört rengin kullanıldığını söyler. Bu renkler; resimsel renk, tarihsel renk, sembolik renk ve psikolojik renktir. Psikolojik rengin tanımını ise şöyle yapar: Soğuk renkler ile sıcak renklerin insan psikolojisindeki etkileri farklıdır. Soğuk renkler dingin, donuk bir etki yaratırken, sıcak renklerin neşe, coşkunluk gibi etkileri bulunmaktadır (1999, s. 40-41). Filmde

de şehir hayatının kasveti soğuk tonlarda aktarılırken, ormanlık alana gelindiğinde yeşilliğin canlılığı sıcak tonlardadır. Filmin genelinde soğuk tonlar hakimdir.

### 2.3.3. *Araf* (2012) Anlatı ve Biçim İlişkisi

*Araf*, Yeşim Ustaoglu'nun 2012 yılında vizyona giren filmidir. Filmde Zehra ve Olgun karakterlerinin arafta kalmışlığı anlatılmaktadır. Zehra ve Olgun Karabük'te yaşayan düşük gelirli ailelerin çocuklarıdır. Karakterler bir benzin istasyonunda servisçi ve çaycı olarak çalışmaktadır. Zehra çalışıp para biriktirerek yaşadığı yerden kaçmak isterken, Olgun'da her şartta Zehra ile olmak ister. Filmin bir diğer karakteri Mahur ise kamyonet şoförüdür. Sebze-meyve taşıırken yolu Zehra'nın çalıştığı benzin istasyonuna düşer. Zehra ve Mahur'un tanışmasına Derya vesile olur. İkili tanıştıktan sonra Zehra, Mahur'dan hoşlanmaya başlar. Mahur göçebe bir yaşam sürmektedir. Zehra ile farklı hayatlar yaşamalarına rağmen cinsel bir birliktelik gerçekleşir. Zehra hamile kalır ancak Mahur bir daha Zehra'nın yanına gelmemiş, onu terk etmiştir. Olgun, Zehra'nın hamile kaldığını öğrenince deliye döner ve her yeri yakıp yıkıp ateş edip çevreye zarar verir. Daha sonra hapse girer. Zehra uzun süre hamilelik mücadelesi verir ancak hastanede bebeğini ölü olarak doğurur. Bebeğini kaybettikten sonra psikolojik bunalıma giren Zehra araftan çıkmanın kurtuluşunun Olgun'da olduğuna karar verir. Olgun, Zehra'ya ne kadar aşık olursa olsun mektuplarına bir süre cevap vermez. Zehra inatla mektup yazmaya devam eder. Olgun kayıtsız kalamaz ve bir televizyon sunucusuna ulaşarak Zehra'yla nikah kıymayı planlar. Zehra ve Olgun cezaevinde evlenir ve film son bulur.

**Tablo 4.** *Araf* filmi ana karakterleri ve özellikleri

| Karakteler  | Zehra                              | Olgun                              | Mahur                                | Derya                                        | Derya'nın<br>erkek<br>arkadaşı<br>Nuri |
|-------------|------------------------------------|------------------------------------|--------------------------------------|----------------------------------------------|----------------------------------------|
| Özellikleri | Hayalperest,<br>flörtöz,<br>cesur. | Takıntılı,<br>cesur, gözü<br>kara. | Umursamaz,<br>göçebe<br>yaşam süren. | Tramvalara<br>sahip,<br>duygusal,<br>pişman. | Şiddete<br>meyilli,                    |

*Araf* filmi anlatı ve biçim ilişkisi açısından değerlendirildiğinde film izleyiciyi nasıl yönlendirmiş, farklılaşan unsurlar nelerdir, filmin motivasyonu nedir gibi sorulara cevap bulunmaktadır. Neoformalizmin temel kavramlarından biri olan aktif izleyici, filmi şemalar kurarak anlamlandırmaya çalışır. Filmde farklılaşan unsurları fark eder. Film izlediğinin farkında olur. Seyirci filmi izlemeye başladığında film hakkında fikir sahibi olur. İlerleyen sahneler hakkında varsayımlarda bulunur. *Araf* filmini neoformalist yaklaşımla incelediğimizde açılış sahnesinde Olgun ve arkadaşını doğaya atılan atıkları izlerken görürüz. Film belirli bir zaman algısı yaratarak başlamaz. Syhuzet bu noktada mekan hakkında fabulayı oluşturmaktadır. Sanayi kenti olduğunu seyirci anlar. Olgun ve arkadaşı hakkında bilgi verilmeden karlı havada yolculuk yapan bir araba görülür ancak kimin sürdüğü, nereye gittiği bilgisi verilmez. Bu sahneden hemen sonra yemekhanede yemek servisi yapan Zehra'ya geçer öykü. Karakterler hakkında boşluk oluşturulmaya başlanmıştır. Seyirci filmin açılışında gördüğü Olgun karakterini Zehra'nın çalıştığı yerde çay servisi yaparken görür. Olgun hakkında oluşturulan ilk bilgi boşluğu doldurulmuştur. Zehra ve Olgun'un dinleme tesisindeki çalışma sahnelerinin arasında yolculuğuna devam eden kamyonetler görülür. Seyirci kurduğu şemalar sayesinde kamyonetin dinlenme tesisine varacağını düşünebilir ancak filmde açıkça bu bilgi verilmemiştir. Mahur karakteri filmde 6. dakikada ilk defa görülür ancak karakter hakkında halen bilgi verilmemiştir. Sabaha kadar çalışan Zehra yorgun düşmüş ve uyku il uyanıklık

arasında arafta kalmış bir hisle servisin gelmesini beklemektedir. O sırada Mahur'da dinlenme tesisine ulaşır. Zehra ve Mahur ilk defa filminin 8. dakikasında karşılaşır ancak aralarında bir diyalog geçmemiştir. Seyirci iki karakterin tekrar karşılaşp karşılaşamayacağını, neler yaşanacağını merak ederek filmi izlemeye devam eder. Filmin ilk çeyreğinde Zehra, Olgun ve Mahur'un hayatları hakkında yüzeysel bilgiler verilmiştir. Mahur sebze- meyve taşıyan göçebe hayat süren birisidir. Zehra anne babasıyla yaşamaktadır. Her ne kadar ailesi Zehra'nın çalışmasını istemese de eve para getirdiği için ses etmezler. Olgun ise babasına karşı tavırlıdır. Annesi de evde mutlu değildir. Ancak evdeki sorunun ne olduğu filmin ilerleyen sahnelerinde belli olacaktır. Olgun'un Zehra'ya karşı duygularının olduğu iş başvurusu sahnesinde sorulan başınıza gelen en güzel şey ne sorusuna Zehra diye cevap vermesinden anlaşılmaktadır. Ancak Olgun'un Zehra'ya olan ilgisi karşılıksızdır. Zehra, Olgun'u arkadaşı olarak görmektedir. Zehra ve Mahur'un ikinci karşılaşması Derya'nın arkadaşının düğünüdür. Derya'nın eşi Mahur'u, Derya ise Zehra'yı düğüne getirir. İkili arasındaki yaklaşma düğünde başlar. Olgun bu yakınlıktan rahatsız olmuştur ancak müdahale edecek bir konumda değildir. Düğünden sonra gece eve dönmeyen Zehra, Mahur ile birlikte Deryalarda kalır. Seyirci Mahur ve Zehra arasında bir ilişki yaşanacağını tahmin eder ancak Mahur başka bir sevkıyat için Karabük'ten gider. Mahur'un gitmesiyle birlikte Olgun ve Zehra birlikte bir gece kulübünde eğlenir. Seyirci Zehra'nın Mahur ile mi yoksa Olgun ile birlikte mi olacağını merak eder. Film izlediğinin farkındadır. Filme kendini kaptırmadan aktif izleyici ögesine uygun olarak film hakkında kafasında fikirler üretmeye devam eder. Olgun'un babasına karşı tavırlı olmasının nedeni açıkça bilinmemektedir. Ancak babası köpekleri zehirleyerek öldürmüştür, seyirci de babasının kötü bir karakter olduğuna karar vermiştir. Zehra ile Mahur'un hikayesinin yarım kaldığını düşünen seyirci, Mahur'un Zehra'nın küpesini getirmek amacıyla geri dönmesiyle yanılmıştır. Mahur her iş dönüşü Zehra'nın servisini takip etmiş onunla birlikte olmak istemiştir. Filmde Mahur ve Zehra arasında sözlü diyalog geçmemiştir. Seyirci karakterlerin birbiriyle birlikte olmak istemesini davranışlarını yorumlayarak anlamıştır. Film, iki kısım olarak düşünülebilir. Zehra'nın Mahurla birlikte olduğu kısma kadar yavaş bir ritimde ilerler daha sonra olayların çözülmesi hızlanır. Fabula tarafından oluşturulan boşluklar filmin yarısından sonra da doldurulmamış, seyircinin yorumuna

bırakılmıştır. Mahurla Zehra ikinci kez birlikte olmuş ancak Mahur dönememek üzere geri gitmiştir. Gittiği ise seyirci tarafından daha sonra anlaşılacaktır. Zehra hamile kaldığını düşünür, test yapar ve hamileliği kesinleşir. Bu durumu ilk arkadaşı Derya ile paylaşır. Seyirci Derya hakkında Zehra'nın iş arkadaşı olduğu bilgisine sahiptir. Derya hakkında oluşturulan bilgi boşluğu Zehra'nın hamileliğini öğrenen Olgun'un Derya'ya saldırması sonrası doldurulacaktır. Derya'nın eşi Olgun'un evi basmasından sonra Derya'yı suçlamış ve şiddet uygulamıştır. Derya evini terk etme kararı alır ve Zehra ile vedalaşırken pişmanlıklarını ve yaşadıklarını anlatır. Seyirci Derya hakkındaki travmatik durumdan filmin sonunda doğru haberdar olmuştur. Anlattığına göre Zehra gibi evlilik olmadan hamile kalmış bebeğini doğurup başka birine vermiştir. Seyirci Zehra'nın da çocuğunu doğurup başka birine vereceğini düşünmüştür ancak sancılanıp hastaneye gitmesiyle bebeğini ölü olarak doğurmuştur. Filmde syuzhet ve fabula arasında istikrarlı bir ilişki bulunmamaktadır. Akyıldız, anlatımdaki bu istikrarsızlığın seyircinin öngöründe bulunmasını zorlaştırdığını ve öngörülerin geçersiz kalacağını söyler (2022, s.59). Filmde de seyirci olaylar hakkında yorumda bulunur ancak öngörülerinde sıklıkla yanılmıştır. Örneğin, seyirci Zehra ve Olgun'un birlikte olacağını düşünür ancak bu öngörü hemen gerçekleşmez. Zehra'nın bebeğini doğurup başka birime vereceğini düşünür ancak bebek ölür.

Filmin sonlarına doğru Olgun'un hayatında değişiklikler meydana gelir. Hem annesi evi terk eder hem de Zehra'nın hamile olduğunu öğrenir. Olgun'un annesi dedesinin rahatsızlandığını söyleyerek evden gitse de Olgun bir süre sonra kendisini de terk ettiğini anlar. Hem annesini hem de Zehra'yı aynı anda kaybeder. Zehra, Mahur'un döneceğini zanneder, yolunu gözler. Dönmeyeceğini ve terk edildiğini anlar. Bunun şokuyla birlikte sancısı başlar. Hastaneye giderler ancak her şey için geçtir. Seyirci Zehra'nın doğuracağını tahmin etmemiştir. Tuvalette bebeğin ölü doğduğunu görene kadar. Zehra bebeğin ölü doğumundan sonra psikolojik bunalıma girmiştir. Olgun, Zehra'nın hamile olduğunu öğrendikten sonra çevreye zarar vermiş ve hapse girmiştir. Zehra Olgun'a sürekli mektup yazar, cevap alamaz. Mektuplara cevap vermek yerine televizyon sunucu aracılığıyla Zehra'yı cezaevine getirtir ve cezaevinde evlenirler. Film nikah sahnesiyle son bulur. Evlenmeye karar verme süreci seyirci tarafından görülmemiştir. Filmin sonu açık uçludur. Seyirci filmi izlemiş ve nikahtan sonra neler olabileceği hakkında da fikir yürütebilmektedir.

Film seyirciyi aktif olarak yönlendirme gücüne sahiptir. Farklı izleyiciler oluşturdukları şemaları takip ederek film hakkında farklı yorumlarda bulunabilir. Bu da filmin klasik anlatı filmlerin farklılaştığının bir göstergesidir. Klasik anlatı filmlerinde verilmek istenen mesaj nettir ve egemen ataerkil yapıyı destekler. Toker, filmin geçtiği mekânlara ait unsurları, kostümleri, kurulan diyalogları ve filmin çekim gereçlerinin birer araç olduğunu söyler (2024, s. 42). *Araf* filmi neoformalist yöntemle incelendiğinde karakterler arasında diyalogların filmin ilk yarısı yok denecek kadar az olması farklılaşan noktalardan biridir. Kadın karakterler Zehra ve Derya yaşadıkları yerin kurallarını delen ve kamusal alanda var olan kişilerdir. Para bulunca başka şehre kaçma düşüncelerine sahiptirler. Zehra evinde kalmayı reddedip evlilik dışı bir gebelik yaşar. Bu da özgürce bir şeyler yaşamaktan korkmadığının göstergesidir. Erkek karakterlerden Mahur'un filmde diyalogu hiç denecek kadar azdır. Zehra ile bakışarak anlaşır ve onunla cinsel beraberlik yaşadıktan sonra ortadan kaybolur. Seyirci karakter hakkında derinlemesine bilgiye sahip değildir. Bu da yoruma açık bir modern sinema filmi olduğunun göstergesidir.



**Görsel 13.** Filmin geçtiği mekanlar

Film mizansen unsurları açısından değerlendirildiğinde dikkat çeken ilk nokta filmin geçtiği mekanlardır. Film *Karabük*'te geçmektedir. Açılış sahnesinde Olgun ve arkadaşı şehrin sanayileşmesine tanıklık ederler. Filmdeki olaylar genellikle ıssız bir dinlenme tesisi (benzin istasyonu), Derya'nın, Olgun'un, Zehra'nın evi ve hastanede geçmektedir. Kar yağışının yoğun olduğu bir kış ayında Zehra, Olgun ve Derya'nın çalıştığı iş yeri olan tesis bir hiçliğin ortasında arafta kalmışlığı temsil etmektedir. Mahur ise sebze-meyve taşımacılığı yaparken bu tesise uğramaktadır. Zehra ile bu mekanda karşılaşırlar. Karşılaşmaları da arafta kalma hissiyatını

desteklemektedir. Derya karakteri evli olmadığı bir adamla eşiymiş gibi beraber yaşamaktadır. Gecekondlu mahallesinde yer alan bu evde isteyerek kalmamaktadır. Ailesinin yaşadığı yerden kaçmanın tek çaresinin evlenmek olduğunu söyler. Zehra ise annesi babasıyla gecekondu mahallesine yaşar. Müstakil tek katlı bir evde yaşamaktadır. Çalışıp kazandığı parayla eve küçük ev eşyası almaktadır. Ancak yaşadığı yerde mutlu değildir. Para biriktirip evden ve yaşadığı arafta kaldığı şehirden kaçmak istemektedir. Filmin yarısına kadar Olgun'un ev yaşamı hakkında mekânsal bilgi verilmez. Evde var mısın yok musun adlı yarışmayı izlerken görürüz. O da tıpkı Zehra ve Derya gibi müstakil, gecekondu tarzı bir yerde yaşamaktadır. Karakterlerin gelir durumlarıyla yaşadıkları mekanlar arasında uyum söz konusudur. Bu da filmin gerçekçi anlamı yansıttığını gösterir. Mahur karakteri ise kamyonuyla göçebe bir yaşam sürer. Kamyonda uyur. Temizlik ihtiyacını seyyar banyoda giderir. Zehra ile uyumlu ve devamlı bir birliktelik yaşamayacakları bulundukları ve yaşadıkları ortamlardan da anlaşılmaktadır. Filmdeki olayların çözüme ulaşacağı sahnelerin geçtiği mekanlardan biri Zehra'nın Derya'yı uğurladığı tren garı diğeri ise Zehra'nın bebeğini ölü doğurduğu hastane tuvaletidir. Derya yolculuğa çıkmadan önce içinde tuttuğu sırrı Zehra ile paylaşp öyle gitmektedir. Zehra, Mahur'un bir daha gelmeyeceğini anlayınca üzüntüden bebeğini hastane tuvaletinde ölü doğurur.

Karakterlerin psikolojik durumlarıyla filmdeki renk ve kontrastlık uyumludur. Karabük'ün sanayileşmesiyle kenti dumanla kaplı gri bir ton ele geçirmiştir. Zehra, Olgun ve Derya'nın çalıştığı dinlenme tesisi arafta kalınan yerdir ve genellikle gri tonlardadır. Filmde umutsuz ve arafta kalmışlık hissi büyük oranda gri ve soğuk tonlarla yansıtılmıştır. Zehra ve Mahur'un buluştukları anlarda Zehra bulunduğu yeri terk etme umuduna tutunmuş ve sahne sıcak tonlarda aktarılmıştır. Soğuk, karlı bir mevsimde olayların geçmesi ve gri tonların hakim olması, karakterlerin iç dünyasında da karmaşıklık ve sorunlar olduğunu düşündürmektedir.

Filmin kurgusal sistemi ve ritmi hakkında bilgi edinebilmek için film sahne sahne incelenmiştir. Sinema filmlerinde sahnelerin, planların uzunlukları arttırılıp azaltılabilmektedir. Ritim, sahnelerin süresinin uzaması ya da kısalmasıyla ortaya çıkar. Ritim hakkında yorumda bulunabilmek için sahneleri parçalamanın yanı sıra kurgusal sistemle ilgili bilgi sahibi de olmak gerekir. Zaman hattını kurmak

kurgunun birincil işlevleri arasında yer alır (Akikol,2023, s. 36). Filmin süresi 2 saat 4 saniyedir ve 163 sahneden oluşmaktadır. En uzun sahne 6 dakika 33 saniye, en kısa sahne 5 saniyedir. Filmin ortalama sahne süresi bir buçuk iki saniye arasındadır. Bu da sahnelerin plan sekansa yakın olabilecek uzunlukta olduğunu göstergesidir. Uzun sahnelerin çoğunlukta olması filmin ritminin yavaş olduğunu ortaya koymaktadır. Ayrıca uzun sahneler kurgunun etkisini kırarak gerçek zamana yakınlaştıran bir unsur olarak değerlendirilmektedir (Yıldırım, Sim, 2019, s. 1924).

Filmin giriş sahnesinde kentin bir sanayi kenti olduğunu gösterir manzara genel plan çekim açısıyla verilmiştir. Genel planla çevre tanıtımının yapılması izleyicinin, karakterlerin yaşadığı ortam, gelir durumları ve gerçekleşebilecek olaylar hakkında fikir sahibi olmasına olanak sağlamaktadır (Özçınar, Sakınmaz,2020, s. 349). Filmin başlamasıyla Zehra, Mahur ve Olgun karakterlerinin hikayeleri paralel kurgu yöntemiyle kurgulanmıştır. Mahur'un, Zehra ve Olgun'un yaşadığı yere varışı ve yolculuğu Zehra'nın dinlenme tesisinde çalışma sahnelerinin arasına paralel şekilde yerleştirilmiştir. Filmin yarısına kadar karakterler derinleştirilmeye çalışılmıştır. Mahur karakteri filmde ilk olarak altıncı dakika elli yedinci saniyede görülmüştür. Ana karakter Zehra ile karşılaşması ise yedinci dakika otuzunca saniyede gerçekleşmiştir. Mahur'un dinlenme tesisine geldiği sahnede kamera öznel bakış açısına geçmiş, Zehra'nın gözünden Mahur'un gelişini aktarmıştır. Filmde Zehra'nın Mahur'u izlemesi de öznel bakış açısıyla çekilmiştir. Filmde paralel kurgunun hakim olduğu söylenebilir. Olgun'un Zehra'ya olan ilgisi, Zehra'nın ona yüz vermemesinin ardından Mahur ile Zehra'nın birlikteliği paralel şekilde verilmiştir. Seyirci paralel kurgu sayesinde bir sonraki sahnelerde neler gerçekleşeceğini merak eder. Neoformalist yaklaşıma katkıda bulunan Noel Burch, filmde altı adet kadraj dışı mekandan bahseder: Kadrajın solu, kadrajın sağ, kadrajın yukarısı, kadrajın aşağısı, ve kadrajın arkasıdır (Hunt, Marland, Rawle, 2012, s.123). Karakterler kadrajın sağından çıktığında seyirci mekânın ve olayların orada devam ettiğini düşünebilir. *Araf* filminde Zehra'nın Mahur'un kamyonunu karlı havada beklemesi daha sonra kadrajın dışına çıkması seyircinin mekânın devam ettiğini anlamasını sağlamıştır. Düğün sahnesinde de Mahur ve Zehra kadrajın önünde dans ederlerken arka planda Olgun'un bu danstan rahatsız olduğu görülmektedir. Karakterlerin duydukları rahatsızlık, mutluluk, pişmanlık ve öfke duyguları yakın çekimle aktarılmıştır.

Filmde hareketli kamera kullanımı vardır. Kamera karakterleri hareketli bir şekilde takip eder. Kameranın hareketli çekim gerçekleştirdiği sahneler; düğün sahnesinde oynayanların arasında kameranın gezinerek karakterlerin yüz ifadelerini aktarması, Olgun ve arkadaşının tren istasyonunda tren kaçırmaları, Zehra'nın erken doğum sancısıyla hastaneye gelişi ve tuvalette ölü doğum gerçekleştirmesi hareketli kamerayla çekilmiştir. Aks kuralının (180 derece) filmde uyulduğu ve kırıldığı sahneler mevcuttur. Zehra'nın aşık olduğunu fark etmesi ve bunu Derya ile kafede paylaştığı sahnede 180 derece kuralına uyulmuştur. Zehra ve Olgun'un iş çıkışı eğlenmeye gittiği mekanda karşılıklı diyalogları aks kuralına uygun verilmiştir. Kurala uyulmasının yanı sıra Zehra'nın hamile olduğunu öğrendikten sonra Zehra ve Derya'nın minibüs sahnesinde kamera tam karşılarında sabit açıyla çekim yapmış, aks çizgisi kuralı kırılmıştır. Zehra'nın bebeğini ölü doğurmasından sonra psikolojik destek aldığı sahnede doktorla olan diyalogda 180 derece kuralı kırılmıştır. Kamera Zehra'ya odaklanırken doktor arka planda konuşmaya devam etmiştir. Kamera çekim açısı incelendiğinde filmde genellikle omuz ve göğüs plan kullanıldığı görülmektedir. Zehra'nın üzüntüsü, Mahur'un geleceğine dair umudu, Mahur'un gelmeyeceğini anlaması ve kabullenişindeki duyguları yakın plan çekimle aktarılırken, ikili diyaloglar göğüs çekim, mekan ve ortamların tanıtımı genel plan çekimle seyirciye aktarılmıştır.

#### **2.3.4. *Tereddüt* (2016) Anlatı ve Biçim İlişkisi**

Yeşim Ustaoglu'nun yazıp yönettiği ve 2016 yılında vizyona giren *Tereddüt* filmi iki kadının hikayesini farklı bir bakış açısıyla ele almaktadır. Filmin başkarakterleri Şehnaz ve Elmas'ın evliliklerindeki sorunların psikolojik yönleri filme konu olmuştur. İzmit'in bir köyünde geçen filmde Şehnaz ve Elmas'ın hikayesi ayrı ayrı ilerlemektedir. Elmas, genç yaşta evlendirilen, ev hanımı, eşine ve kayınvalidesine bakmakla yükümlü bir kadındır. Şehnaz ise psikiyatri hekimidir. Yaşadığı ilçede sıkılmakta ve eşinin yanına İstanbul'a dönmek ister. Şehnaz'ın eşi Cem, İstanbul'da bir ajansta çalışmaktadır. Cinselliğe düşkün ve cinsellikle ilgili sorunlar yaşayan bir karakterdir. Elmas'ın eşi de cinsel ilişkisinde baskıcı bir karakterdir. İki kadının evliliğinde yatan değer görmeme, cinsel şiddete uğrama

durumu filmde seyirciye yansıtılmıştır. Filmde bunalım geçiren Elmas'ın eşi ve kayınvalidesini öldürmesi üzerine hastaneye getirilmesiyle Şehnaz ve Elmas tanışır. Şehnaz, Elmas'ın yaşadığı travmanın temel nedenini bulmak ister. Elmas'ı tedavi ederken kendi hayatındaki gerçeklerle yüzleşmek zorunda kalır. Bu yüzleşme sırasında kendisine eşinden daha iyi yaklaşım gösteren hastaneden doktor arkadaşı Umut ile birliktelik yaşar. Umut ile yaşananlardan sonra Cem ile bağlarını koparmak ister. Cem buna izin vermez ve Şehnaz'a şiddet uygular. Şehnaz evden kaçarak tüm problemlerden kurtulmak ister ve film sonlanır.

**Tablo 5.** *Tereddüt* filmi karakterleri ve özellikleri

| Karakterler | Şehnaz                                                                       | Elmas                                                                | Şehnaz'ın eşi Cem                                                           | Elmas'ın eşi                                                | Elmas'ın kayınvalidesi                                                                     | Şehnaz'ın iş arkadaşı Umut             |
|-------------|------------------------------------------------------------------------------|----------------------------------------------------------------------|-----------------------------------------------------------------------------|-------------------------------------------------------------|--------------------------------------------------------------------------------------------|----------------------------------------|
| Özellikleri | Empati yapabilen, yardımsever, kendi içinde bunalım yaşayan bir karakterdir. | Korkak, geçmişte yaşayan, babasına ve annesine öfkeli, bunalımdadır. | Şiddete eğilimli, cinselliğe düşkün. Cinsellik ile ilgili sorunları vardır. | Annesine düşkün, çevre baskısında kalan, cinselliğe düşkün. | Oğluna düşkün, Elmas'ı hizmetçi gibi gören biridir. Erkek torun sahibi olmak istemektedir. | Şehnaz'ın bunalımdan kaçış noktasıdır. |

Filmin anlatısı neoformalist yaklaşımın kavramları çerçevesinde değerlendirildiğinde film açılış sahnesinde ana karakter Şehnaz'ın evinde dalgaları izlerken görülmektedir. Seyirci Şehnaz ile tanışır ancak kendisiyle ilgili bilgileri ilerleyen sahnelerde edinecektir. Şehnaz evden çıkar. Kamera bu noktada geniş

açından çevre tanıtımı yapmaktadır. Şehnaz'ın bir kasabada yaşadığını ve doktor olduğunu öğrenir. Hastaneye geldiğinde Şehnaz'ın hangi branşta doktor olduğu bilgisi boşluk oluşturularak verilmiş, bir sonraki sahnede hastanın şikayetlerini dinlerken psikiyatri hekimi olduğu görülmüştür. Şehnaz ilerleyen sahnede bilgisayarda bir erkekle samimi bir sohbet eder. Kiminle konuştuğu noktasında boşluk oluşturulmuştur. Aktif izleyici kavramı neoformalizmin temel kavramları arasında yer alır ve filmde boşluk oluşturulması seyircinin hikayeyi merak ederek film hakkında şemalar kurarak izlemesini sağlar. Böylece seyirci filme aktif katılım sağlayarak yorumlarda bulunabilir. Filmin başında Şehnaz karakterinin kısaca tanıtılmasından sonra seyirci Elmas ile tanışır. Elmas evin balkonunda gizlice sigara içerken etrafı izlemektedir. Arabaya binen bir adam, okula giden kızlar Elmas'ın gözünden görülür. Seyirci giden adamın Elmas'ın eşi olduğunu daha sonra öğrenecektir. Filmde oluşturulan boşluklardan biri de budur. Daha sonra bu boşluklar doldurulmuştur. Elmas'ın eşi ve kayınvalidesiyle yaşadığı, mutsuz bir evliliği olduğu anlaşılır. Elmas'ın kimliğiyle ilgili bir bilgi verilmemiştir. Film Şehnaz ve Elmas'ın hayatını birbirine paralel olarak yansıtmaktadır. Elmas, kayınvalidesi ve eşiyle istemediği bir akşam yemeği yerken Şehnaz eşiyle yemek hazırlarken mutlu bir profil çizmektedir. Seyirci her ne kadar Şehnaz'ı mutlu görse de filmde Şehnaz'ın mutsuzluğu gizlenmiş boşluk oluşturulmuştur. Filmde Şehnaz ve Elmas'ın karşılaşacağı bilgisi seyirciye verilmemiştir. Elmas kocasıyla zorla ilişkiye girdiği gece kendisini kaybeder. Sabah olduğunda balkonda öylece beklemektedir. Karşı komşunun kızı Elmas'ı görür bir terslik olduğunu anlar ve bağırmaya başlar. Polisinde gelmesiyle birlikte seyirci bir sıkıntı olduğunu anlar. Elmas'ın Şehnaz'ın doktor olduğu hastaneye adli vaka olarak gelmesiyle iki ana karakterin yolları kesişir. Elmas dağınık bir şekilde, aklını yitirmiş bir haldedir. Nasıl bu hale geldiği bilinmemektedir. Elmas hakkında bir boşluk daha oluşturulmuştur. Seyirci şemalar kurarak Elmas'ın nasıl bu hale geldiğini, ne yapmış olabileceğini düşünür ve filme aktif katılıma devam eder. Şehnaz belirli aralıklarla Elmas ile iletişime geçmeye çalışır. İlk iletişim kurma çabasında başarılı olamaz. Elmas çok korkmuş, dış çevresiyle iletişimi kesmiş bir haldedir. İkinci kez iletişim kurmaya çalıştığında tam anlamıyla olmasa da Elmas hakkında bilgi edinir. Seyirci de Şehnaz ile aynı anda Elmas hakkında bilgi sahibi olur. İki yıllık evli olduğunu öğrenir bu noktadaki boşluk

verilen bilgi ile dolarken, Şehnaz Elmas'a anne ve babasıyla ilgili sorular sorar. Elmas anne ve babasıyla görüşmek istemez ama neden görüşmek istemediği bilgisi seyirciye verilmez. Elmas'ın yaşamış olduğu durumlar üzerine düşünen Şehnaz kendi hayatını da sorgulamaya başlar. Eşi Cem'in cinsel isteklerine karşı görevini yapmak ister ancak bunu mecbur olduğu için yaptığı yüz ifadesinden bellidir. İlerleyen günlerde savcı Elmas'ın ifadesini almaya hastaneye gelir. Eşini ve kayınvalidesini öldürdüğünü söyler. Elmas'ın balkonda kendini kitlemiş halde bulunmasının çok sonra bu bilginin savcı tarafından verilmesi eksik taşların yerine oturmasını sağlar. Savcının ölümüne Elmas'a sorduğu sorulardan sonra Elmas kriz geçirir ve etrafa saldırır. Şehnaz gelir ve onu sakinleştirir. Doktor hasta ilişkisinden daha ötesinde Şehnaz Elmas'a gerçekten yardım etmek ister. Hastaneden doktor arkadaşı Umut ile de bu durumu paylaşır. Onunla Elmas hakkında konuşur dertleşir. Umut, uçurumun kenarında bir evde oturur. Evinde Şehnaz'ı ağırlar. İkisi arasındaki ilişki arkadaş olarak görülür. Seyirciye ilerleyen sahnelerde yaşanacak cinsel ilişkinin sinyalleri verilmiştir. Şehnaz Umut'un yanında kendini bulmaktadır. Filmin doruk noktası sayılabilecek sahne Şehnaz ve Elmas'ın hastanedeki sahnesidir. Elmas'ın geçmişinde yaşadıkları üzerine onu anlamaya çalışan Şehnaz, Elmas'a rüyasındaki karakterleri nesnelendirmesini ister. Annesi ve kız kardeşinden bahseder Elmas. Babası hakkında detaylı bilgi vermez ondan korkmaktadır. Seyirci Elmas'ın yaşadığı duruma yakından şahitlik eder. Babası zorla evlendirmiştir Elmas'ı. Annesi de bu duruma karşı çıkmamıştır. Elmas kız kardeşinin de aynı kadere mahkum olmaması için sesini çıkaramaz. Terapi sırasında annesiyle karşılıklı konuşuyormuş gibi yaparlar. Elmas annesi çok öfkeli ve kırgındır. Kendisini evladı gibi görmemesi ve kolayca gözden çıkarmasına öfkeli. Seyirci filmin başında nasıl evlendiğini, ailesinin nerede olduğunu ne yaptığını bilmez. Şehnaz'ın uyguladığı bu yöntemle seyirci Elmas'ın yaşadığı üzücü durumu öğrenir. Elmas hakkındaki boşluklar dolar. Elmas'ın konuşarak bir nebze rahatladığını gören Şehnaz, Umut ile bu durumu paylaşır ve mutlu bir görüntü çizer. Şehnaz ve Umut dalgalarla dans eder. Sanki özgürlüğe kavuşmuşçasına Şehnaz kendinden geçmiştir. Bu mutluluğun sonunda cinsel bir birliktelik yaşanmıştır. Eşi Cemle yaşadığı birliktelikten farklı olduğunu düşünür. Kendi benliğini bulur ve evliliğinin bitmesi gerektiğine karar verir. Seyirci Şehnaz'ın yüz ifadelerinden bu mesajları almış olabilir. Filmde bu düşünce sahnede

açıkça verilmez. Şehnaz ve Elmas'ın son görüşmesinde Elmas artık Şehnaz'a güvenmektedir. Onunla açıkça iletişim kurabilmektedir. Elmas'ın evliliği ve anne babasıyla ilgili bilgiler bir önceki görüşmede öğrenilmişti. Yaşıyla ilgili bilgi boşluğu bu son görüşmede ortaya çıkar. Mahkeme kararıyla babası yaşını büyötmüştür Elmas'ın. İlk görüşmelerde cinsel hayatının konuşulmasının haram olduğunu vurgulayan Elmas, son görüşmede o gece yaşadığı tramvayı Şehnaz'a anlatır. Şehnaz, Elmas'ın anlattıklarını kendi hayatında bir yerlere koymaya çalışır. Evliliğinde mutsuz olduğunu kabullenir ve bunu Cemle konuşmak için yola çıkar. Seyirci Şehnaz'ın düşüncelere boğulduğunu anlar ama bir sonraki adımı bilinmemektedir. Şehnaz, Cem'in yanına gelir. İlişkilerinin bittiğini söyler ancak Cem kabullenmez ve Şehnaz'a şiddet uygular. Kavganın ardından Şehnaz Cem'den kaçmayı başarır. Son sahnede arabada bir ağlar bir gülerken görürüz Şehnaz'ı. Şehnaz'ın ne hissettiği nereye gittiği açık uçlu bırakılmıştır. Seyirci kurduğu şemalara göre yorumlayabilir. Filmin açık uçla bitmesi seyircinin aktif katılımının devam etmesini sağlamaktadır. Film üzerine düşünme fırsatı sunar ve birçok sonuca varılabilir.

Film neoformalist yaklaşımla çözümleneceğinde farklılaştırma kavramı üzerinde durulur. Neoformalist yaklaşıma göre bir filmin sanat değeri taşıması için Klasik Hollywood, ana akım filmlerinden farklılaşması gerekir. Bu farklılaşma ise, anlatıda kadının konumu, boşlukların kullanılması, giriş-gelişme-sonuç örgüsünün değışmesi, özdeşleşmenin kırılmasıyla mümkündür. *Tereddüt* filmi giriş, gelişme ve sonuç bölümlerine sahiptir ancak iki kadının hayatının paralel olarak işlenmesi farklılaşan noktalardan birisidir. Aynı zamanda seyirci iki karakterin hayatını farklı giriş-gelişme ve sonuç kısımlarına göre değerlendirir. Filmin kadın karakterlerin evliliklerinde yaşadıklarının anlatılması, erkek karaktere başkaldırması da klasik anlatıdan farklılaşır. Son sahnede Şehnaz'ın yola çıkmasıyla film biter. Seyirci bu son hakkında birçok yorumda bulunabilir. Açık uçlu sonla biten film farklılaşmış bir eser olarak değerlendirilir. Filmdeki erkek karakterler daha çok yardımcı karakter rolündedir. Erkek karakterler klasik anlatıda daima güçlü ve başrolde olmasına karşın filmde erkek karakterler aciz, sadece cinsellik düşünen, bencil karakterler olarak yansıtılmıştır. Erkek ve kadın karakterlerin temsil ettikleri konum ve davranışlar farklılaşmaktadır. Şehnaz ve Elmas karakterinin benzer özellikleri vardır. İkisi de

evliliğinde mutlu değildir. Şehnaz'ın eşiyle mutlu sahnelerinin olması bu evlilikte mutlu olduğu anlamına gelmemektedir. Kendi mutluluğunu, isteklerini bastırarak evliliğine her açıdan devam etmeye kendisini zorlar ancak en sonunda eşini başka biriyle aldatır ve evliliğini sonlandırır. Kadın, klasik anlatıda evde olandır. Kamusal alana çıkmaz. Eşiyle, erkek arkadaşıyla ne sıkıntı yaşarsa yaşasın evine döner ve erkeğini affeder. *Tereddüt* filminde bunun tam tersiyle karşılaşmaktadır. Şehnaz, hem kamusal alanda var olan başarılı bir doktor hem de kendi hayatıyla ilgili karar verip uygulayabilen bir kadın profilini çizmektedir. Elmas karakterine baktığımızda erken yaşta evlendirilmiş bir kız çocuğu görürüz. Ev yaşamına uyum sağlamakta güçlük çekmektedir. Eşine ve kayınvalidesine isteyerek hizmet etmez. Her fırsatta pencereden yaşlılarının faaliyetlerini izler. Komşu kızlarının okula gitmesine, kulaklıkla müzik dinlemesine imrenir ve onlar gibi olmak ister. Kocasıyla zorla birlikte olmak zorunda kalır. Bu zorla gerçekleşen durumdan sonra eşi ve kayınvalidesi evde ölü bulunur. Kadın karakter klasik anlatıda güçsüz olandır. Kimseye zarar veremez. Elmas bu kriterin dışında bir karakterdir. Eşini ve kayınvalidesini öldürmekle suçlanır ve şoka girer. Kadın karakterlerin tercihleri ve yaşantısı bakımından farklılaştığını söylemek mümkün.



**Görsel 14.** Şehnaz ve Elmas'ın dalgadan korkusu.

Filmde farklılaşan bir diğer unsur da suyun kullanımındır. Klasik anlatı filmlerinde karakterin göle girmesi, aniden yağmurun altında kalması, duşa girip saatlerce suyun altında kalması gibi suya temas ettiği durumlardan sonra başına gelen sıkıntılardan kurtulduğu ve olayların normale döndüğü görülmektedir. *Tereddüt* filminde ise Şehnaz ve Elmas'ın ayrı zamanlarda sahilde gelen dalgalardan

korktuğunu görmekteyiz. Sudan korkmaları henüz kendi hayatlarındaki değişime hazır olmadıklarını göstermektedir. Elmas, dalgalardan korktuktan suya temas etmek istememe durumundan sonra evine döner. Aynı şekilde Şehnaz'da iş arkadaşıyla sahilde yürüyüş yaparken dalgalardan korkar ancak sonra evinde döner. Elmas ve Şehnaz karakterlerinin hastanede tanışmasından sonra Şehnaz hayatını sorgulamaya başlar. İstemediği bir evliliğin içinde olduğunu düşünür. Yavaş yavaş kendisi için yaşamadığının farkına varır. Filmin sonlarına doğru Şehnaz, Elmas'ın hayatıyla ilgili daha fazla bilgiye sahip olur ve kendi hayatını da değiştirmek istediğine emin olur. İş arkadaşı Umut'un evi sahilde kayalıkların olduğu bir yerdedir. Şehnaz Umut ile birlikte suya olan çekincesini aşar. Saatlerce gelen dalgaların altında birlikte ıslanırlar. Karakterin suyla temas etmesinden sonra hayatında hiçbir şey düzelmez aksine eşiyle kavga eder ve evi terk ederek özgürlüğüne kavuşur. Klasik anlatıdaki suyun kullanımıyla *Tereddüt* filmindeki suyun kullanımı farklılaşmaktadır. Suyun kullanımı bakımından da *Tereddüt* diğer ana akım filmlerden farklılaşan bir filmidir. Film açık uçlu sonla bitmiştir. Filmdeki olaylar neden- sonuç ilişkisine bağlı olarak sırayla verilmiş, bilgi boşlukları oluşturulmuştur. Çok geçmeden bu boşluklar doldurulmuştur. Elmas'ın yaşadıklarının başta bilinmemesi, Şehnaz ile gerçekleşen terapide ortaya çıktığı gibi. Neoformalist yaklaşımın kriterlerine göre incelenen filmin iletişimselliğinin düşük olduğunu görülmektedir. İletişimselliği açıklayan Bordwell, syuzhette boşluk kalmaması gerektiğini vurgular. Filmin sonunda Şehnaz'ın nereye gittiği, bundan sonra ne olacağı bilinmemektedir. Aynı şekilde Elmas'ın yaşadıklarının etkisinden kurtulup kurtulamadığı, eşi ve kayınvalidesinin ölümü gibi konular net bir cevaba ulaşmamıştır.

Neoformalizmin önemli kavramlarından bir diğeri ise motivasyondur. İşler, motivasyonu filmde var olan bir ipucu ve izleyicinin ipucunu düşünerek, bir aracın filme neden dâhil edildiğini, işlevini anlamasını sağlayan unsur olarak açıklar (2023, s. 473). Filmde kompozisyonel motivasyonun ağırlıklı olarak kullanıldığı görülmektedir. Kompozisyonel motivasyon zaman, mekan ve nedensellik bağının kurulmasındaki araçların yerleştirilmesini sağlar. Aktif izleyici ilkesine göre neoformalist yaklaşımda seyirci şemalar kurarak filmi izler. Kompozisyonel motivasyon, nedenselliğin kurulmasında ön plana çıkar. Seyircinin filmi anlamlandırabilmesine olanak sağlar. Seyirci, Şehnaz ve Elmas'ın filmin ilerleyen

sahnelerinde karşılaşacağını ipuçlarını bularak ve düşünerek tahmin eder. Filmin motivasyonu da seyircinin Şehnaz ve Elmas'ın hikayesini anlamaya yardımcı olmaktadır.

*Tereddiit* filmini neoformalist yaklaşımın temel kavramları çerçevesinde değerlendirdikten sonra biçim kısmına değinmek anlatı-biçim ilişkisinde biçimin eksik kalmaması adına önem taşımaktadır. Biçimsel unsurları değerlendirirken Mizansen, kamera açısı kullanımı, 180 derece kuralı, kurgusal sistemi, filmin ritmi, kostüm, makyaj gibi unsurlara bakılmaktadır. Filmin mizansenlerine baktığımızda açılış sahnesinde yüksek dalgalar görülür. Daha sonra Şehnaz'ın evinin manzarası olduğu anlaşılır. Şehnaz evden çıkar, arabasına biner ve hastaneye gider. Filminde kullanılan mekanlar Şehnaz'ın Kocaeli'ndeki evi, hastaneye, sahil, Umut'un evi, Cem'in evi ve ofisi, Elmas'ın evidir. Filmin başlarında izleyici, Şehnaz ve Elmas'ı ayrı ayrı hayatlar yaşıyor gibi görür. Şehnaz işe gider gelir. Elmas ise eşinin annesine bakmakla sorumludur. Elmas'ın kriz geçirip eşi ve kayınvalidesini öldürmesiyle Şehnaz ve Elmas hastanede birlikte görülür. Karakterlerin tanışma noktası hastanedir. Filmde Şehnaz'ın sahil kasabasındaki evi sakın ve ıssızdır. Düşünmek ve farkına varmak için elverişli mekanlardır. Cem'in evi İstanbul'dadır. Bir ajansta çalışmaktadır. Kalabalık ve İstanbul'un dinamik yaşantısı mekanlarda görülmektedir. Filmde olayların çözülmeye başladığı yer hastane ve Şehnaz'ın iş arkadaşı Umut'un evidir. Umut'un evi de kayalı manzaralıdır. Dalgaları izleme fırsatı sunan bir evdir. Şehnaz, kendi benliğini bu mekanda bulmuştur.



**Görsel 15.**Elmas'ın yakın çekim görüntüleri

Filmdeki çekim açılarına baktığımızda karakterlerin psikolojik halini anlamamız için genellikle yakın çekim açısı kullanılmıştır. Şehnaz ve Elmas'ın eşleriyle istemeyerek cinsel ilişkisi de bulundukları sahneler yakın çekimle aktarılmıştır. Karakterlerin mutsuz olduğu ve istemedikleri bir hayatın içinde anlaşılmaktadır. Elmas'ın eşi ve kayınvalidesini öldürdükten sonra şoka girdiği sahnede yakın çekimle gösterilmesi, şokun etkisi ve Elmas'ın dış dünyadan kopuşu gerçekçi biçimde görülür. Filmde iki karakterin buluşma yerinin hastane olduğunu belirtmiştik. Şehnaz'ın evden çıkıp hastaneye gelişi genel çekim açısıyla çekilmiştir. Çevre tanıtılmış, olayların nerede geçeceği hakkında bilgi verilmiştir. Karakterlerin vakit geçirdiği dalgalı deniz ve sahil kenarının çekimi de geniş açıdır. Dalgaların geniş açıyla verilmesi mekan tanıtımının yanı sıra karakterlerin dalgalanan ruh halini de seyirciye yansıtmaktadır. Şehnaz ve Elmas'ın karşılıklı konuşmasını, Umut ve Şehnaz'ın karşılıklı konuşmalarını göğüs plan çekimle görmekteyiz. Karakterlerin yakın çekimle gösterilmesi özdeşleşmenin kırılmasına yol açmaktadır. Seyirci, karakterleri ve olayları yakından anlamaya çalışırken bu karmaşanın ortasında herhangi bir karakterle özdeşleşmemektedir.



**Görsel 16.** Şehnaz ve Umut'un konuşmasında aks kuralı

Filmde karakterlerin karşılıklı konuşmalarında aks çizgisi genellikle bozulmamıştır. Hastane sahnelerinde Şehnaz, hastalarını tedavi ederken karşılıklı konuşmalarında, Şehnaz ve Elmas'ın terapi sürecinde en uzun görüşmelerinin olduğu sahne hariç, Umut ve Şehnaz'ın konuşmalarında, Cem ve Şehnaz'ın cinsel hayatının görüntülerinde 180 derece kuralına uyulmuştur. Elmas, kriz geçirerek adli vaka

olarak hastaneye sevk edilmiş, daha sonra psikiyatri doktoru Şehnazla tanışmıştır. Şehnaz, Elmasla iletişim kurmak için çaba harcar, terapilere başlar. Karşılıklı konuşmalara dayanan terapi sahnesinde kesme yapılmadığından 180 derece kuralı kırılmıştır. Kamera kaydırma hareketleriyle sırayla karakterleri göstermektedir.

Karakterler genelde göz hizası açınsındadır ancak Elmas'ın kriz geçirip balkonda beklediği ve hastanede Elmas ile terapi anında yere yattığı sahnede üst açı çekim kullanılmıştır. Karakterin yaşadığı duruma böylece psikolojik bir boyut kazandırılmıştır. Seyirci, filmdeki karakterlerin her birinin kendi bakış açısından filmi anlamlandırmaya çalışmaktadır. Belli bir karakterin bakış açısı söz konusu değildir. Nesnel anlatımın kuralları hakimdir. Filmde kullanılan açılar seyircinin filme aktif olarak katılmasını sağlar. Yakın çekimlerle derinleştirilmek istenen psikolojik durumlar, seyircinin filme kapılıp gitmesinden ziyade anlamaya ve yorumlamaya çalışmasına ortam hazırlamaktadır. Filmin renk tonu da karakterlerin psikolojik durumlarıyla doğru orantılı olarak soğuk tonlardadır.

*Tereddüt* filminin kurgusal sistemine baktığımızda filmin yarısına kadar Şehnaz ve Elmas karakterinin hayatlarının kesme kat geçişlerle paralel olarak ilerlediği görülmektedir. Zaman ve mekan bütünlüğü devamlılık kurgunun kuralları çerçevesinde oluşturulsa da filmde hakim olan kurgu sistemi değildir. Devamlılık kurgusu genellikle Klasik Hollywood sinemasında kullanılan bir kurgu sistemidir. *Tereddüt* filminde ise seyirci kendini filme kaptırmaz. Kurgusal sistem seyircinin film izlediğinin farkında olmasını sağlar. Filmde mizansene dayalı ve alan derinlikli bir kurgu yapısının hakim olduğu görülmektedir. Sahneler arası geçişler kesmelerle sağlanmıştır. Açılma ve kararma geçiş efektinin kullanımına rastlanmamıştır. Elmas'ın hastanede terapi sırasında, eşiyle zorla cinsel ilişkiye girdiği sahneyi hatırlaması ve yine Elmas'ın gördüğü rüya flashback ile verilmiştir.



**Görsel 17.** Parçalı kurgu örneği

Filmde Elmas'ın terapide rüyasını anlattığı ve elinde göz tuttuğunu sandığı sahnelerde parçalı kurgu kullanılmıştır. Elmas'ın yüzü, gözü, vücudu parçalı olarak görülse de seyirci o elin, vücudun sahibinin Elmas olduğunu bilmektedir.

Filmin ritmiyle ilgili bilgi sahibi olmak için film sahnelerine bölünmüştür. *Tereddüt* 1 saat 39 dakikadır. En kısa sahne 2 saniye, en uzun sahne, plan sekans olarak verilmiş, 15 dakikadır. Genellikle sahnelerin uzunluğu 2 ile 4 dakika aralığındadır. Bu da filmin yavaş bir ritimde ilerlediğini göstermektedir. Klasik anlatı filmlerinin hızlı aksiyon aldığı görülürken *Tereddüt* filminde olaylar yavaş ritimli ve montaj sekans kurgusuyla biçimlendirilmiştir. Filmde sahnelerin tonlamasına bakıldığında ise karakterlerin iç dünyasındaki karmaşa ve sorgulayıcılık yansıtılmış, gri ve soluk tonlar kullanılmıştır. Deniz'in mavisi bile gridir. Karakterler kendi iç dünyasında mutlu değildir. Mutsuzluk, umutsuzluk, hayatı sorgulamanın boğuculuğu gri tonlarla seyirciye aktarılmıştır.

## SONUÇ

Neoformalist yaklaşım, anlatı yapıları ile sinemasal biçimin karşılıklı etkileşimini benimseyen, izleyicinin yorumlama aşamasını da hesaba katan bir çözümleme yöntemi olarak bu tez çalışmasının ana konusu ve çözümleme yöntemidir. Bu bağlamda, tezin ilk bölümünde neoformalizmin temelini oluşturan formalist kuramın tarihsel gelişimi ve kuramsal temelleri açıklanmış; ardından neoformalizmin temel kavramları, yöntemsel yaklaşımı ve analiz araçları ayrıntılı biçimde değerlendirilmiştir. Formalizmi benimseyen edebiyatçılar genelde şiir, roman ve masal üzerine biçimsel çalışmalarda bulunmuştur. Formalizmin önemli isimleri arasında bulunan ve yapısal çözümlemenin öncülerinden Vladimir Propp, *Masalın Biçimbilimi* adlı eserinde halk masallarında tekrar eden yapısal öğeleri belirlemiştir. Bu çalışması sayesinde sadece masalların değil sinema anlatılarının da yapısal çözümlemesi yapılabilmektedir. Formalist kuramcıların ortaya koyduğu kavramlar neoformalist yaklaşımda da benimsenmiştir. Bu kavramlardan biri olan farklılaştırma kavramı, formalist Şkolovski tarafından ortaya atılmış neoformalist yaklaşımın öncüleri Bordwell ve Thompson tarafından geliştirilmiştir.

Tezin ilk bölümünde ulaşılan önemli bir sonuç, neoformalist yaklaşımın, sinema eserlerini yalnızca içerik merkezli okumak yerine, anlatı ile biçim arasındaki ilişkiyi dinamik bir yapı içerisinde ele almayı önerdiğidir. David Bordwell'in öncülüğünde geliştirilen bu yaklaşım, filmleri sadece anlatılarına göre sınıflandırmakla yetinmeyip, izleyici algısını da dikkate alarak, film dilinin nasıl işlediğine dair sistematik bir çözümleme imkânı sunmaktadır.

Tez çalışmasının ikinci bölümde ise, Ustaoglu'nun filmografisinden seçilen dört uzun metrajlı film – *Bulutları Beklerken* (2004), *Pandora'nın Kutusu* (2008), *Araf* (2012) ve *Tereddüt* (2016) – biçimsel ve anlatısal yapıları açısından analiz edilmiştir. Çalışmada kullanılan nitel araştırma yöntemi, özellikle sinema metnlerinin anlam üretim süreçlerine dair daha derinlikli ve bağlamsal çıkarımlar yapılmasını mümkün kılmıştır. Yeşim Ustaoglu sinemasından örnekleme seçilen filmler neoformalist yaklaşımın temel kavramları ve biçimsel unsurlar göz önünde bulundurularak incelenmiştir.

Ustaoglu'nun sinemasal anlatısında biçimsel tercihleri dikkat çekmektedir. Örnekleme seçilen filmler sahne sahne incelenmiştir. Böylece kullanılan biçimsel unsurların anlatıyla birlikte nasıl yorumlandığı ortaya koyulmuştur. Ustaoglu sinemasında incelenen filmlerin sahne uzunluklarının bir dakika üzerinde olduğu, en uzun sahnelerin iki-üç dakika aralığında ve plan sekans şeklinde sunulduğu görülmüştür. İncelenen filmlerin tamamında sahneler uzun ve ritim yavaştır. Neoformalist yaklaşımın temel kavramlarından aktif izleyici, ritmin yavaş olmasıyla filmi izlerken bilişsel sürece dahil olmuş, çeşitli varsayımlarda bulabilmiştir. Filmlerde uzun planlar, statik kamera kullanımı, doğa seslerinin baskınlığı gibi izleyiciyle kurulan anlam üretim sürecini doğrudan etkilediği tespit edilmiştir.

**Tablo 6.** Sonuç

| Filmler                    | İzleyici | Farklılaşma  | Kurgu   | Son       | Kamera Hareketi  | Anlatı Merkezi    | Ritim |
|----------------------------|----------|--------------|---------|-----------|------------------|-------------------|-------|
| <i>Bulutları Beklerken</i> | Aktif    | Farklılaşmış | Paralel | Açık Uçlu | Sabit+ Hareketli | Karakter merkezli | Yavaş |
| <i>Pandora'nın Kutusu</i>  | Aktif    | Farklılaşmış | Paralel | Açık Uçlu | Sabit+ Hareketli | Karakter Merkezli | Yavaş |
| <i>Araf</i>                | Aktif    | Farklılaşmış | Paralel | Açık Uçlu | Hareketli        | Karakter Merkezli | Yavaş |
| <i>Tereddüt</i>            | Aktif    | Farklılaşmış | Paralel | Açık Uçlu | Sabit+ Hareketli | Karakter Merkezli | Yavaş |

Yeşim Ustaoglu sinemasında örnekleme seçilen filmler neoformalist yaklaşımla incelendiğinde, neoformazlimin temel kavramlarına uyup uymadığı ortaya çıkmıştır. Filmlerde oluşturulan boşluklar, bilgi eksiklikleri, atlamalar gibi unsurlar seyirci de merak duygusu uyandırmıştır. Seyirci böylece film izlediğinin farkında olarak sürece aktif olarak dahil olmuştur. Örneklemedeki filmler, Bordwell ve Thompson'un farklılaşma kavramının açıklandığı bölümde söylediği gibi klasik sinema anlatılarından farklılaşmaktadır. Filmlerde anlatının karakter merkezli olması, boşlukların verilmemesi ya da sonradan doldurulması, derinlikli karakterler, açık uçlu son gibi unsurlar Yeşim Ustaoglu filmlerinin farklılaştığını ortaya koymaktadır. Filmlerin sahne sahne incelenmesi de birçok bulguyu tespit etmede olanak sağlamıştır. Sahne sahne inceleme sonucunda filmlerin en uzun, en kısa sahneleri tespit edilmiş, ortalama sahne uzunluğuna ulaşarak filmlerin ritmi bulunmuştur. Örnekleme seçilen filmlerin ortalama sahne uzunlukları bir iki dakika aralığında olup ritimleri yavaştır. Kurgu sistemleri incelendiğinde karakterlerin hayatları paralel şekilde kurgulanmış, böylece karakter merkezli anlatım da desteklenmiştir.

Yeşim Ustaoglu sineması, biçimsel unsurların salt estetik tercihler olmaktan çıkarak anlatının taşıyıcısı olduğu bir sinema anlayışı sunmaktadır. Karakterlerin duygusal dönüşümleri, travmaları ve içsel çatışmaları, görsel yapılarla desteklenerek çok katmanlı bir anlatı kurulmaktadır. Bu yönüyle biçim ve anlatı arasındaki ilişki, yalnızca teknik bir mesele değil, aynı zamanda anlam üretiminin merkezinde yer alan yapısal bir bileşendir. Bu çalışma göstermektedir ki, Yeşim Ustaoglu sinemasında biçim ve anlatı ilişkisi, birbirini bütünleyen ve anlam üretim sürecini derinleştiren iki temel yapı taşıdır. Neoformalist çözümleme yöntemi, bu ilişkinin detaylı biçimde analiz edilmesine olanak tanımış; salt içerik temelli okumanın ötesine geçerek, film dilinin ve sinemasal yapının izleyici üzerindeki etkilerini açıklamaya imkân vermiştir.

Sonuç olarak, bu tez çalışması, Türkiye sinemasında anlatı-biçim ilişkisini odağına alan çözümlemelere örnek teşkil etmekte; Yeşim Ustaoglu'nun özgün sinema dilini akademik bağlamda değerlendirmeye olanak sunmaktadır.

## KAYNAKÇA

- Abisel, N. (2010). *Sessiz Sinema*. İstanbul: De ki Yayınevi.
- Akbaba, F. (2014). Yakınsama Kültürü Ve Transmedya Hikâye Anlatımı Uygulamaları Üzerine Bir Çözümleme Örneği: Propp'un İşlevler Kuramı ve *Taht Oyunları (Game Of Thrones)* Dizisi. Yüksek Lisans Tezi. Kocaeli Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Kocaeli.
- Akikol, R. (2023). Methods Used In Editing Analysis Of Films And Video Essay/Articles. *Text & Audiovisual Journal*, 1(1),32-43.
- Akyıldız, Y. (2022). Sinemada Modüler Anlatı: Kaynak Kod1 Örneği. *Niğde Ömer Halisdemir Üniversitesi İletişim Fakültesi Akademik Dergisi*, 1(2), 49-79.
- Arık, M. B., & Bayram, F. (2011). İletişim Eğitimi ve İletişim Akademisyenleri: Veriler Işığında Genel Bir Değerlendirme. *Akdeniz Üniversitesi İletişim Fakültesi Dergisi*(15), 81-98.
- Aristoteles. (1995). *Poetika*. (Çev. M. Gökberk). İstanbul: Remzi Yayınları.
- Arslan, M. (2010). Yeşim Ustaoglu Filmlerinin Auteur Kuramı Açısından İncelenmesi. Yüksek Lisans Tezi. Marmara Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü. İstanbul.
- Arslan, M. M. (2010). *Yeşim Ustaoglu, Su, Ölüm ve Yolculuk*. Agora Kitaplığı, İstanbul.
- Atam, Z. (2010). "Yeni sinemanın" dört kurucu yönetmeni: Yeşim Ustaoglu, Zeki Demirkubuz, Derviş Zaim, Nuri Bilge Ceylan / The four founders of "new cinema": Yeşim Ustaoglu, Zeki Demirkubuz, Derviş Zaim, Nuri Bilge Ceylan. Yüksek Lisans Tezi. Marmara Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Atam, Z. (2011). *Yakın Plan Yeni Türkiye Sineması*. İstanbul: Cadde yayınları.
- Barış, B. (2019). Deleuze'ün "Kadın-Oluş", "Organsız Beden" Ve "Arzulayan Makine" Kavramlarına Feminist Bir Yaklaşım: Yeşim Ustaoglu'nun *Tereddüt* Filmi Üzerinden Bir Çözümleme. *Sinefilozofi*. 536-552.
- Başçetin, S. (2022). Yeşim Ustaoglu Sinemasında Kadının Mekânda Temsili. Yüksek Lisans Tezi. Akdeniz Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü. Antalya.
- Berberoglu, S. (2014). İstikrar Kısa Filminin Biçimci Düzenegi Ve Güzelin Metafizigi. Yüksek Lisans Tezi. Kadir Has Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.

- Bordwell, D. ve Thompson, K. (2012). *Film Sanatı*. (Çev. Ertan Yılmaz, Emrah Suat Onat). Ankara: De Ki Yayınları.
- Büyükbahçeci, E. (2022). V. Propp'un Yapısal Çözümleme Yöntemi Çerçevesinde Bir Hint Sineması Örneği: “*Lagaan* (2001)”. *Uluslararası Toplumsal Bilimler Dergisi*, 6(2), 36-52.
- Cengiz, G. (2015). Yeşim Ustaoğlu Sinemasının Kamusal Alan Bağlamında İçerik Analiz Yöntemiyle İncelenmesi : □*Güneşe Yolculuk*□ Ve □*Bulutları Beklerken*□ Film Örnekleri. *Akademik Bakış Uluslararası Hakemli Sosyal Bilimler Dergisi*(50), 20-32.
- Ceyhan, M., & Sancar, M. K. (2019). Bir Yeşim Ustaoğlu Tereddüt’süzlüğü. *Batman Üniversitesi Yaşam Bilimleri Dergisi*, 9(1), 31-38.
- Chatman, S. (2008). Öykü ve Söylem: Filmde ve Kurmacada Anlatı Yapısı. (Çev. Özgür Yaren). Ankara: De ki Yayınları.
- Creswell, J. W. (2020). *Nitel araştırma yöntemleri: Beş yaklaşıma göre nitel araştırma ve araştırma tasarımı* (Çev. Mesut Bütün, Selçuk Beşir Demir). Ankara: Siyasal Kitabevi.
- Çaçan, Ö. (2019). Neoformalist Yaklaşımla Metin Erksan Sinemasında “Beş Hikâye”. Yüksek Lisans Tezi. Batman Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Batman.
- Çağlar, B. (2015). Vladimir Propp’un Masal Anlatısı Perspektifinden “*Interstellar*” Filminin İncelenmesi. *Akdeniz Üniversitesi İletişim Fakültesi Dergisi*(24), 31-55.
- Çakay, B. (2019). Anlatım Ve Biçim Bağlamında Dijital Oyunların Sinemaya Etkisi. Yüksek Lisans Tezi. Mersin Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Mersin.
- Demirbaş, Melike, (2018). Yeşim Ustaoğlu Sinemasında Yolculuk, Benlik ve Kimlik İlişkisi. (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Uşak Üniversitesi, Uşak.
- Ersümer, A. O. (2013). *Klasik Anlatı Sineması*. İstanbul: Hayalperest Yayınevi.
- Eryiğit, E. (2022). Sinemada Anlatı Ve Biçim İlişkisi Andrey Zvyagintsev Film Örnekleri: *Dönüş* (2003), *Leviathan* (2014), *Sevgisiz* (2017). Yüksek Lisans Tezi. Mersin Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Mersin.
- Gencelli, E. (2022). Filmde Anlatı-Biçim İlişkisine İşlevsel Yaklaşım. Doktora Tezi. Anadolu Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Eskişehir.
- Gezer, S., & Evlioğlu Gezer, E. (2024). Sinemada Neoformalist Yaklaşım Doğrultusunda “Hayat” Filminin Anlatı Yapısı ve Biçim Analizi. *İletişim ve Toplum Araştırmaları Dergisi*, 4(1), 121-136.

- Güman, S. (2021). Olağanüstü Masal Örneği Olarak Terry Gilliam Sineması: Masalsı Bir Anlatım Sunan Filmlerin Propp Yöntemine Göre Analizi. Yüksek Lisans Tezi. Çankırı Karatekin Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, Çankırı.
- Günsün, M. (2019). Mel Gibson Filmlerinde Savaş Konusunun Propp'un İşlevsel Yaklaşımı Çerçevesinde Kullanımı: *Cesur Yürek*, *Vatansever* ve *Kıyamet* Filmlerine Yönelik Bir İnceleme. Yüksek Lisans Tezi. İnönü Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Malatya.
- Hasanov, F. (2018). V. Proppun Şemasına Göre Hollywood Tür Sinemasının İncelenmesi. Yüksek Lisans Tezi. İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Hunt, R. E., Marland, J., Rawle, S. (2012). *Film Dili*. (Çev. Senem Aytaç). İstanbul: Literatür.
- İlbuğa, E. U. (2018). Yeşim Ustaoğlu Sinemasında Kadın Karakterlerin Özgürlük Arayışları. *Selçuk İletişim*, 11(2), 292-320.
- İmançer, D., Gürses, İ., & Güreş, E. (2010). Türk Sinemasında Kadın Yönetmenler Açısından Kadın Temsili: Yeşim Ustaoğlu Ve “*Pandora'nın Kutusu*”. *Akdeniz Üniversitesi İletişim Fakültesi Dergisi*(13), 181-210.
- İnce, M. (2018). Vladimir Propp'un Yapısal Anlatı Çözümleme Yöntemi Işığında Hüsnü Aşk Mesnevisi'nin Yapısal Yönden İncelenmesi. *Journal of Social Sciences and Humanities* , 2 (1), 81-95
- İnceoğlu, Ç. (2014). Türkiye’de Akademik Sinema Yazınının On Yılı (2002 – 2011): Bibliyometrik Bir Analiz. *Selçuk İletişim*, 8(3), 182-200.
- İşler, B. (2023). Sinemada Neoformalist Yaklaşım. *Erciyes İletişim Dergisi*, 10(1), 467-483.
- Kalaycı, T. (2017). Vladimir Propp'un Yapısalcı Yöntemi Üzerine Bir İnceleme ve Uygulama Çalışması.
- Karataş, Z. (2015). Sosyal Bilimlerde Nitel Araştırma Yöntemleri. *Manevi Temelli Sosyal Hizmet Araştırmaları Dergisi*, Cilt:1, S.1.
- Kartarı, A. (2017). Nitel Düşünce ve Etnografi: Etnografik Yönteme Düşünsel Bir Yaklaşım. *Moment Dergi*, 4(1), 207-220.
- Kılıç, E. K. (2023). “Buluntu Görüntü” Korku Filmlerinde Anlatı, Biçim Ve Gerçeklik İlişkisi. Yüksek Lisans Tezi. Mersin Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Mersin.
- Kınay, Ö. (2014). Canlandırma Filmlerinde Engelli Karakter Kullanımı: V. Propp'a Göre ‘Kayıp Balık Nemo’ Filminin Çözümlemesi. Yüksek Lisans Tezi. İstanbul Kültür Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.

- Korkut, E. (2019). Türk Korku Sinemasında Anlatı- Biçim İlişkisi: Alper Mestçi Örneği. Yüksek Lisans Tezi. Mersin Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Mersin.
- Kuş, P. (2005). Rus Biçimciliği Üzerine Bir Araştırma. Yüksek Lisans Tezi. Ege Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İzmir.
- Onaran, A. Ş. (1999). *Sinemaya Giriş*, İstanbul: Maltepe Üniversitesi Yayınları.
- Öneren Özbek, M. (2021). The Face Of The Other In Yeşim Ustaoglu's Films (1999-2016): An Alternative Reading Through Levinas's Concept Of Responsibility. *Sinecine: Sinema Araştırmaları Dergisi*, 12(2), 207-230.
- Özçınar, M. & Sakınmaz R. (2020). Nuri Bilge Ceylan Sinemasında Karakterlerin Sinematografik Sunumlarının Savcı Nusret Ve Sinan Karakterleri Üzerinden İncelenmesi. *Akademik Sosyal Araştırmalar Dergisi*, 8,(107),340-360.
- Özdemir, N. ve Yetkiner, B. (2019). Vladimir Propp'un Masal Biçimbilimi Çerçevesinde "Eşkiya" Filmi Üzerine Bir Değerlendirme. Ahmet Yatkın, Ayçe Çekiç Akyol, Mevlüt Akyol, Özgür Kılınç(Editörler), İçinde, *I. Uluslararası İletişim Ve Yönetim Bilimleri Kongresi Bildiri Tam Metin Kitabı*, (ss.1126-1138), Malatya.
- Özen, A, Ö. (2012). Türk Sinemasında "Bireysellik" Okumaları: "Kaybedenler Kulübü" ve "Pandora'nın Kutusu" Örnekleri. Yüksek Lisans Tezi. Maltepe Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Özen, Y. (2017). Yeşim Ustaoglu Sinemasında Toplumsal Cinsiyet ve kadın. Doktora Tezi. Maltepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Özön, N. (1972). *Sinema Sanatı*. İstanbul: GerçekYayınevi.
- Öztürk, S. R. (2004). *Sinemanın "Dişil" Yüzü*. Om Yayınları, İstanbul.
- Patan, İ. (2021). Vladimir Propp ve biçimbilimsel çözümleme yöntemi: Being There filmi üzerine bir analiz. *İletişim ve Diplomasi*, 6, 51-77.
- Polat, G. F. (2014). Bağımsız Sinema ve Semih Kaplanoğlu Yusuf Üçlemesi'nin V. Propp Açısından İncelenmesi. İstanbul Kültür Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Propp, V. (1985). *Masalın Biçimbilimi*. (Çev. Sema Rifat ve Mehmet Rifat). İstanbul: Bilim Felsefe Sanat Yayınları.
- Saf, H. H. (2023). Siyasal İletişim ve Sosyal Medya Konularını İçeren Çalışmaların Bibliyometrik Analiz ile İncelenmesi. *Selçuk İletişim*, 16(1), 90-118.
- Salman, S. (2019). Yeşim Ustaoglu Sinemasında Aile: *Araf Ve Tereddüt* Filmlerinin Analizi. *Selçuk İletişim*, 12(1), 351-367.

- Söğüt, F. (2020). Nuri Bilge Ceylan'ın Uzak Filmine Neoformalist Bir Bakış. *Turkish Studies (Elektronik)*, 15(1), 593 - 605.
- Şen Baydar, E. (2019). 2000 Sonrası Türk Sinemasında Kadın Yönetmenlerin Filmlerinde Kadın Temsillerine Feminist Bakış: Yeşim Ustaoglu Ve Çiğdem Vitrinel Sinemasından Örnek İncelemeler. Yüksek Lisans Tezi. Anadolu Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü. Eskişehir.
- Şimşek, G. (2014). Los Angeles'da Bir Külkedisi: Propp'a Göre Bir Film Çözümlemesi. *Erzincan Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 5(2), 311-324.
- Şklovski, V. (2016). Teknik olarak sanat. T. Todorov (Editör). İçinde (ss. 71-90). *Yazın Kuramı: Rus Biçimcilerinin Metinleri*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- TDK. (2023). Güncel Türkçe Sözlük. Türk Dil Kurumu Sözlükleri. <https://sozluk.gov.tr/> Erişim Tarihi: 28.10.2023
- Tinyanov, Y. (1995) *Yazınsal Evrim Üstüne*. (Çev. Mehmet Rifat, Sema Rifat). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Todorov, T. (1995). *Yazın Kuramı*. (Çev. Mehmet Rifat, Sema Rifat). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Toker, E. (2024). Sinemada Neoformalist Yaklaşım Sahip Bir Film İncelemesi: "Buğday Filmi". *Dijital Communication Journal International Indexed & Refereed*, 7(13), 32-49.
- Tomaşevski, B. (1995). *Tema Örgüsü*. T.Todorov (Der). *Yazın Kuramı Rus Biçimcilerin Metinleri*. (Çev. M.Rifat-S.Rifa), (225-259). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Tombul, I. (2020). Star Wars Anlatı Yapısında Kadın Kahraman İnşasının Propyen Analizi. *Gümüşhane Üniversitesi İletişim Fakültesi Elektronik Dergisi*, 8(1), 669-696.
- Topçu, G. (2009). Anlatı Ve Biçim İlişkisine Neoformalist Bir Yaklaşım: Yazı-Tura Örneği. *Erciyes İletişim Dergisi*, 1(2), 104-120.
- Tuğan, N. H. (2017). Sinematografinin Sinemasal Anlamın Oluşturulmasında Etkisi: Prometheus 2012 Ridley Scott Filminde Görüntü Düzenlenmesi. *Avrasya Sosyal Ve Ekonomi Araştırmaları Dergisi*, 4(11), 215-233.
- Tuncer, P. A. (2017). V. Propp'un Yaklaşımına Göre Son Dönem Amerikan Animasyon Filmlerinde Anlatı Yapısı. Yüksek Lisans Tezi. Ege Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İzmir.
- Tutar, H. (2023), Nitel Araştırma Deseni Belirleme Ölçütleri ve Gerekçelendirilmesi, *Kastamonu Üniversitesi İktisadi ve İdari Bilimler Fakültesi Dergisi*, 25(1), 334-355.

- Uçar, Ö. (2023). Yeşim Ustaoglu Sinemasında Kadın Temsilinin Feminizm Açısından İncelenmesi: *Pandora'nın Kutusu ve Tereddüt*. *Marmara Üniversitesi Kadın Ve Toplumsal Cinsiyet Araştırmaları Dergisi*, 7(1), 54-67.
- Uğurlu, H. (2003). Görüntüde Zaman Boyutu. *Kurgu Dergisi*, 20(1), 148-165.
- Uluç, G., & Soydan, M. (2009). Güneşe Yolculuk Ve Berlin İn Berlin Filmlerinde İki Eksen, İki Dil Oyunu, Tek Olgu: Göç. *Erciyes Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 1(26), 181-199.
- Wallin, J. (2005). Bibliometric methods: Pitfalls and possibilities. *Basic and Clinical Pharmacology and Toxicology*, 97(5), 261-275.
- Yaren, Ö. (2013). Sinemada anlatı kuramı. Z. Özaslan (Ed.), *İçinde, Sinema kuramları-2 beyazperdeyi aydınlatan kuramlar*, (ss.167 – 190), İstanbul: Su Yayınevi.
- Yıldırım, A. ve Şimşek, H. (2003). *Sosyal Bilimlerde Nitel Araştırma Yöntemleri*. Ankara: Seçkin Yayıncılık.
- Yıldırım, C. ve Sim, Ş. (2019). “Türk Sinemasında Kurgu Biçimleriyle Öne Çıkan İki Film: *Nokta* ve *Sen Aydınlatırsın Geceyi*”. *Manas Sosyal Araştırmalar Dergisi*, 8(2), 1916-1937.
- Yıldırım, Ö. (2021). *Pandora'nın Kutusu* Filminin Mikhail Bakhtin'in Kronotop Kavramı Bağlamında İncelenmesi. *Türkiye Araştırmaları Literatür Dergisi*, 19(37), 357-394.
- Yıldız, S. (2018). *Sinematografik Anlatım*. İstanbul: Su Yayınevi.
- Yılmaz, S. S. ve Yolal, U. (2023). Görsel hikâye anlatımı ve mizansen: “Gölgeler İçinde” filmi örneği. *İNİF E- Dergi*, 8(1), 47-68.

## Filmler

- Ustaoglu film Production (Yapımcı), Ustaoglu, Y. ve Markasis, P. (Senarist), Ustaoglu Ustaoglu, Y. (Yönetmen), (2004). *Bulutları Beklerken* (Film). Türkiye.
- Ustaoglu film Production (Yapımcı), Ustaoglu, Y. ve Kaygusuz, S. (Senarist), Ustaoglu, Y. (Yönetmen). (2008). *Pandora'nın Kutusu* (Film). Türkiye.

Ustaoğlu, Y. & Çakarer, S. & Dussart, C. & Weber, M. (Yapımcı), Ustaoğlu, Y. (Senarist), Ustaoğlu, Y. (Yönetmen). (2012). Araf (Film). Türkiye.

Kreyenberg, T. & Ustaoğlu, Y. & Slot, M. (Yapımcı), Ustaoğlu, Y. (Senarist), Ustaoğlu, Y. (Yönetmen). (2016). Tereddüt (Film). Türkiye.

