

**FİLMSEL ZAMANIN OLUŞTURULMASINDA
KULLANILAN ZAMAN ATLAMALARININ
GELENEKSEL VE ÇAĞDAŞ ANLATI
ŐİNEMASINDA ANLATISAL YAPI
İLE İLİŞKİLERİ**

AŐlıhan DOĞAN TOPCU

(Yüksek Lisans Tezi)

Eskişehir 1999

**FİLMSEL ZAMANIN OLUŞTURULMASINDA KULLANILAN
ZAMAN ATLAMALARININ GELENEKSEL VE ÇAĞDAŞ
ANLATI SİNEMASINDA ANLATISAL YAPI İLE
İLİŞKİLERİ**

Aslıhan DOĞAN TOPCU

YÜKSEK LİSANS TEZİ

Sinema Televizyon Anabilim Dalı

Danışman: Doç. Dr. Nazlı Bayram

Eskişehir

Anadolu Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü

Temmuz 1999

YÜKSEK LİSANS TEZ ÖZÜ

FİLMSEL ZAMANIN OLUŞTURULMASINDA KULLANILAN ZAMAN ATLAMALARININ GELENEKSEL VE ÇAĞDAŞ ANLATI SİNEMASINDA ANLATISAL YAPI İLE İLİŞKİLERİ

Aslıhan DOĞAN TOPCU

Sinema Televizyon Anabilim Dalı

Anadolu Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Temmuz 1999

Danışman: Doç. Dr. Nazlı BAYRAM

Bu araştırma ile amaçlanan sinemada filmsele zamanın oluşturulmasında kullanılan zaman atlamalarının geleneksel ve çağdaş anlatı yapısı ile ilişkisini ortaya koymaktır. Bu kuramsal bilgilerden yola çıkarak Michael Curtiz'in Kazablanka, Richard Attenborough'un Gandhi, Billy Wilder'ın Çifte Tazminat, Alain Resnais'in Hiroşima Sevgilim, Jean Luc Godard'ın Serseri Aşıklar ve Luis Bunuel'in Mahvedici Melek adlı filmlerinin filmsele zamanın oluşturulmasında kullanılan zaman atlamaları, ileri gidiş ve geri dönüşlerin anlatısal yapı ile ilişkilerini incelemektir.

Birinci bölümde sinemanın gelişimi içinde geleneksel sinemanın oluşumu ve geleneksel anlatının dramatik yapısının dayandığı Aristoteles'çe tragedy ve geleneksel dramatik eğriden söz edilerek geleneksel anlatı ele alınmıştır. İkinci bölümde, sinemada geleneksel anlatı dışındaki yönelimler ve çağdaş anlatı sineması ele alınarak çağdaş anlatı yapısına değinilmiştir. Üçüncü bölümde ise genel olarak zaman kavramı ele alınıp sanat zaman ilişkileri ve sinemada zaman konularına yer verilmiştir. Sinemada filmsele zamanın nasıl oluşturulduğu açıklanarak dördüncü bölüme geçilmiş ve burada filmsele zamanın

oluşturulmasında kullanılan zaman atlamaları, geçiş yöntemleri, ileri gidiş ve geri donüşlerin geleneksel ve ağdaş anlatı yapısıyla nasıl bir ilişki içinde olduğu ortaya konmuştur. Beşinci bölümde ise geleneksel anlatı yapısına sahip üç film ve ağdaş anlatı yapısı taşıyan üç film buraya kadar ki bölümlerde verilen kuramsal bilgiler işığında özömlenmiştir.

ABSTRACT

THE RELATIONSHIP OF TIME ELLIPSES THAT USED FOR CONSTRUCTION OF FILMIC TIME WITH THE NARRATIONAL STRUCTURE OF CONVENTIONAL AND CONTEMPORARY CINEMA

Aslıhan DOĞAN TOPCU

Film and Television Major

Anadolu University Social Sciences Institute, July 1999-07-13

Adviser: Doç. Dr. Nazlı Bayram

The Purpose of this resarch is to determinate the effects and differences of time ellipses, flashbacks and forwards in narration structure in conventional and contemporary cinema. And by using this theoritical knowledge to research the relationship of time ellipses, flashbacks and flashforwards in means of establishing filmic time in narrational structure in Michael Curtiz's Casablanca, Richard Attenborough's Ghandi and Billy Wilder's Double Indemnity, Alain Resnais' Hiroshima Mon Amour, Jean Luc Godard's A Bout De Souffle and Luis Bunuel's The Exterminating Angel.

In the first part the foundation of conventional cinema, conventional dramatic curve that described by Aristoteles' Poetica and conventional dramatic structure were described. In the second part, contemporary cinema and and the structure of contemporary narration were described. In the third part, the concept of time, art and time, and time in the cinema were given. Inthe fourth part the foundation of filmic time and in the means of that, using time ellipses, time transitions, flashbacks and flashforwards and relationship of these with the conventional and contemporary cinema were given. Inthe fifth part, Michael Curtiz's Casablanca, Richard Attenborough's Ghandi, Billy Wilder's Double Indemnity as examples of conventional cinema, Alain Resnais' Hiroshima Mon Amour Jean Luc Godard's A Bout De Souffle, and Luis Bunuel's The

Exterminating Angel as examples of contemporary cinema were analyzed in terms of testing the theoretical knowledge that mentioned in the previous parts.

JÜRİ VE ENSTİTÜ ONAYI

Aslıhan Doğan Topcu'nun Filmsel Zamanın Oluşturulmasında Kullanılan Zaman Atlamalarının Geleneksel ve Çağdaş Anlatı Sinemasında Anlatısal Yapı İle İlişkileri başlıklı tezi 06. 09. 1999 tarihinde, aşağıdaki jüri tarafından Lisansüstü Eğitim Öğretim ve Sınav Yönetmeliğinin ilgili maddeleri uyarınca, Sinema televizyon Anabilim dalında Yüksek Lisans tezi olarak değerlendirerek kabul edilmiştir.

Adı Soyadı

İmza

Üye (Tez Danışmanı) : Doç. Dr. Nazlı Bayram

Üye : Prof. Yalçın Demir

Üye : .Prof.Dr. Levend Kılıç...

İÇİNDEKİLER

Sayfa

ÖZ	ii
ABSTRACT	iv
JÜRİ VE ENSTİTÜ ONAYI	vi
ÖZGEÇMİŞ	vii
TABLolar ve ŞEKİLLER LİSTESİ	xi
1. GİRİŞ	1
1. 1. Problem	1
1. 2. Amaç	10
1. 3. Önem	10
1. 4. Sınırlılıklar	10
1. 5. Yöntem	11
1. 5. 1. Araştırma Modeli	11
1. 5. 2. Evren ve Örneklem	11
1. 5. 3. Veriler ve Toplanması	11
1. 5. 4. Verilerin Çözümü ve Yorumlanması	11
2. GELENEKSEL ANLATI SİNEMASI.....	13
2. 1. Sinemanın Ortaya Çıkışı	13
2. 2. Geleneksel Sinemanın Yapısı	15
2. 3. Geleneksel Anlatının Temelleri	23
2. 4. Geleneksel Anlatının Dramatik Yapısı	25
2. 5. Geleneksel Anlatıda Öykü ve Olay Örgüsü	29
2. 5. 1. Sebep-Sonuç Zinciri	30
2. 5. 2. Aksiyon Motivasyon	31

3. ÇAĞDAŞ ANLATI SİNEMASI	34
3. 1. Geleneksel Anlatıyı Sorgulayan Filmler ve Çağdaş Sinema	34
3. 2. Çağdaş Anlatı	39
3. 2. 1. Çağdaş Anlatı Yapısı	42
4. ZAMAN ve SİNEMA	46
4. 1. Zaman Kavramı	46
4. 2. Sanat Zaman İlişkileri	49
4. 3. Sinemada Zaman	56
4. 3. 1. Gerçek Zaman	58
4. 3. 2. Filmin Süresi	59
4. 3. 3. Filmsel Zaman	59
5. ZAMAN ATLAMALARI	67
5. 1. Zamanda Atlama	68
5. 1. 1. Süresi Belirli Atlama	69
5. 1. 2. Süresi Belirsiz Atlama	69
5. 2. Zaman Atlamalarının Gerçekleştirilmesinde Kullanılan Geçiş Yöntemleri	70
5. 2. 1. Kesme	70
5. 2. 2. Zincirleme	71
5. 2. 3. Bindirme	72
5. 2. 4. Kararma Açılma	72
5. 2. 5. Silme	73
5. 3. Filmsel Zamanda İleriye Ve Geriye Hareket	73
5. 3. 1. Zamanda İleriye Hareket (Flashforward)	74
5. 3. 2. Zamanda Geriye Dönüş (Flashback)	75

6. ÖRNEK FİLMLERDE ZAMAN ATLAMALARI VE ANLATI YAPISI	84
6. 1. Kazablanka Filminde Zaman Atlamaları Ve Anlatı	
Yapısı	87
6. 1. 1. Kazablanka Filminin Sekanslara Göre	
İncelenmesi.....	89
6. 2. Gandi Filminde Zaman Atlamaları Ve Anlatı Yapısı	91
6. 2. 1. Gandi Filminin Sekanslara Göre İncelenmesi.....	95
6. 3. Çifte Tazminat Filminde Zaman Atlamaları ve Anlatı	
Yapısı.....	99
6. 3. 1. Çifte Tazminat Filminin Sekanslara Göre	
İncelenmesi.....	101
6. 4. Hiroşima Sevgilim Filminde Zaman Atlamaları Ve	
Anlatı Yapısı	106
6. 4. 1. Hiroşima Sevgilim Filminin Sekanslara Göre	
İncelenmesi.....	109
6. 5.Serseri Aşıklar Filminde Zaman Atlamaları Ve Anlatı	
Yapısı	113
6. 5. 1. Serseri Aşıklar Filminin Sekanslara Göre	
İncelenmesi.....	115
6. 6. Mahvedici Melek Filminde Zaman Atlamaları ve	
AnlatıYapısı	
6. 6. 1. Mahvedici Melek Filminin Sekanslara Göre	
İncelenmesi	122
SONUÇ	125
KAYNAKÇA	128

TABLolar VE ŞEKİLLER LİSTESİ

ŞEKİL	Sayfa
1. YÜKSELEN DRAMATİK EĞRİ	25
TABLO	
1. PETER WOLLEN' IN SİNEMADAKİ İKİ ANLATI BİÇİMİNİ KARŞILAŞTIRIMI	27
2. BRECHT'İN GELENEKSEL VE YENİ OYUN BİÇİMİNİ KARŞILAŞTIRIMI	42

1. GİRİŞ

1. 1. Problem

Sinemanın ortaya çıkması değişik alanlarda çeşitli gelişmelerin gerçekleşmesiyle mümkün oldu. İnsan gözünün ağ tabaka izleniminin bilinmesi, fotoğrafın geliştirilmesi, filmin ve gerekli kimyasalların bulunması ve elde edilen görüntülerin perdeye yansıtılması gibi bir çok araştırmacının çalışmalarıyla, sinemanın düşünceden eyleme geçişi başladı.

1824 yılında Peter Mark Roget (1779-1867), "Hareket Eden Objelerle İlgili Ağ Tabaka İzlenimi" kuramını sunduğunda Joseph Nicéphore Niepce (1765-1833) basit olarak fotoğrafı elde etti. Louis Daguerre (1789-1851)'nin de katılımıyla 1839 yılında fotoğraf geliştirildi.

1878'de Fransız Etienne Jules Marey (1830-1904) ile Amerikalı Eadwerad Muybridge (1830-1904), atın hareketinin aşamalarını birbirinden ayırmak ve kuşların uçuşunu incelemek üzere bir zootrop'tan yararlanarak 1882'de saniyede eşit aralıklarla çekilmiş on iki görüntü elde etti (Betton, tarihsiz, s.5- 6).

Muybridge'den sonraki önemli gelişme 1888'de Thomas Alva Edison'un (1847-1931) Kinetoscope'u icada etmesiyle yaşandı. Bu "ilk hareketli resim" sesliydi. "Hareketli resim" terimi filmin zamansal bir nitelik kazandığını da belirtir. Ard arda gelen resimler belli bir zaman içinde olan ya da olup biten bir hareketi yansıtırlar. Bunlar belki de, sinemanın zamansal boyutunun ilk örnekleridir.

Kinetoscope'dan sonra 1891'de Kinetograph geliştirildi ve bir çok yerde izleme salonları açıldı. Fotoğrafçılıkla uğraşan Lumière'ler Kinetoscope'un geleceğini görerek çalıştılar ve sonunda 28 Aralık 1895 yılında ilk gösterilerini yaptılar. Lumière'ler filmleri ile "Kinopravda'dan Jean Renoir'e ve Yenigerçekçiler'e dek uzanacak bir eğilimin başlangıcı olmuştur" (Abisel, 1989, s.16).

Sinemanın daha ilk yıllarında gündelik, sıradan olayları perdeye yansıtması seyircinin bu hareketli görüntülere olan ilgisini bir süre sonra kaybetmesine yol

açmıştı. Sinemayı kurtaran George Meliés'nin çektiği konulu filmlerle sinemanın bir öykü anlatabileceğini ispatlaması olmuştur. "Sonunda filmciliği kurtaran, öykü anlatımının ve kurmacanın sinemaya girmesi" oldu (Abisel, 1989, s.27).

Öykü anlatmak, bir öyküyü kurmak sinemanın zamansal boyutunun önemini çoğaltır. Çünkü, öyküleri oluşturan olaylar belli bir zaman içinde olup biterler ve bu olaylar anlatılırken seçilen biçim filmin zamansal kuruluşunu (ritm ve akışı) etkiler.

Bir anlamda ilk film hilelerini keşfeden Meliés, sinemada o güne dek geçerli olan gerçekçi yaklaşımın dışında bir anlatım biçimi olabileceğini ortaya koydu.

Film aracılığıyla gerçekleri değiştirebilme, yeniden düzenleyebilme ve fantezi niteliğinde kısa öyküler anlatabilme olanağını fark edip kullanan Meliés ... günün filmsel yaklaşımının ötesine geçerek gerçekçi olmayan bir anlatımın da, sinemanın gerçeği kaydetme özelliği denli önemli bir yönü olduğunu kanıtladı (Abisel, 1989, s. 28).

Meliés'in filmleri Amerika'ya ulaşmaya başladığında burada henüz günlük olayların filmleri yapıyordu. Filmciler birbirlerinin yaptığı herşeyi kopya ederek yeni filmler üretiyorlardı.

Amerika'da filmcilik bu durumda iken diğerlerinden farklı şeyler yapmaya çalışan Edwin S. Porter (1869-1941) oldu. Sinemayı sinema yoluna iten ve konulu filmin babası olarak bilinen Porter, sinema geleneğine önemli katkılarda bulunmuştur (Onaran, 1994, s.34).

Sinemada kurguya ait ilk denemeler Porter tarafından yapılmıştır.

Porter'ın sinemaya katkısı, filmin bir öyküyü nasıl anlatacağı konusunda temel bir yolu göstermiş olmasından kaynaklanır. Film sanatının tek bir "çekim"e değil, çekimlerin devamlılığına dayandığını kanıtlayan Porter oldu. ...Dramatik bir olay örgüsü yarattı, gerilimi ve bunun doruk noktasının inşasını temel alarak; kurmaca bir olayla belgesel nitelikteki parçaları içiçe kullanmayı, sonuçta da bir akış ve ritm, bütünlük elde etmeyi başardı (Abisel, 1989, s. 34).

Porter, sinemada birbirinden farklı zamanlarda ve yerlerde olmuş olayları kurgu yoluyla biraraya getirerek kendinden sonra gelen tüm sinemacıları etkileyecek olan bir anlatım biçimini oluşturdu.

Sinemada bir dil oluşması yolunda Porter'la süren gelişmeler David Work Griffith'in çıkışıyla daha ileriye gitti. Griffith (1875-1948), Thomas Ince (1882-1924) ve Mack Sennet (1880-1960), o güne dek oluşturulan anlatım doğrultusunda filmler ürettiler.

Bu dönemde Amerika'da filmciler Hollywood'a yerleştiler ve daha sonradan büyük stüdyoların çekirdeğini oluşturacak olan stüdyolarını kurmaya başladılar. Bundan sonra Hollywood yapımı filmler anlatımları, teknikleri ve yıldızları ile tüm ülkeleri ve sinema seyircilerini etkiledi. Avrupa'da ticari sinema büyük bir darbe yedi. "1905'ten itibaren dünya film pazarında Avrupa'nın egemenliği yıkılmaya başlandı, Birinci Dünya savaşı ile birlikte tamamen ortadan kalktı" (Abisel, 1989, s.41).

Sinema, teknik olarak gelişiminin yanı sıra bir dil olarak da gelişti. Meliés'in filmlerinden itibaren sinemada ortak bir dil oluşturuldu. Bu dil, binlerce yıllık tiyatro geleneğine, Aristoteles'e dayanan bir anlatım biçimi üzerine kurulmuştu. Tiyatrodaki geleneksel (Aristotelesçi/klasik) dramaturji sinema diline etki etti.

Geleneksel anlatıyı geleneksel (klasik) sinema kullanır. Özellikle de Amerikan Hollywood sineması. Hollywood sineması ticaridir. İzleyici tarafından kolay anlaşılabilir, kolay tüketilen anlatısıyla ve yapısıyla kurduğu egemenliğini tüm dünyada sürdürür.

Geleneksel sinema, öykü anlatan bir araç olarak geleneksel dramatik yapıyı kullanır. Geleneksel dramatik yapı, giriş gelişme ve sonuç bölümlerinden oluşur ve seyircinin karakterlerle özdeşleşmesini sağlar.

Geleneksel anlatıda öykü ve olay örgüsü vardır. Geleneksel sinema anlatısında olaylar belli bir düzen içinde, belli bir sırada gerçekleşirler. Rastgele gerçekleşen olaylar bir öykü oluşturmaz. "Bir anlatıda olaylar sebep olarak ilişkili olmalı ve zaman içinde oluşmalıdır" (Bordwell, Thompson, 1980, s.50). Geleneksel sinemada zamanın özelliklerine bakıldığında karmaşık olmayan, homojen bir yapıda olduğu görülür. Filmin dramatik yapısına uygun bir biçimde kronolojik sırada ilerleyen bir zaman akışı vardır.

Geleneksel anlatılı filmler Peter Wollen (1982, s.79)'ün sinemanın ölümcül günahları olarak nitelendirdiği özelliklere sahiptir. Bunlar: Geçişli anlatı,

özdeşleşme, saydamlık, tek anlatım, son, hoşlanma ve yapıntıdır. Aristoteles'çi tragedya bakıldığında bu özelliklerin varolduğu görülür.

Geleneksel dramatik yapı günümüzde de tecimsel sinemanın temelidir. Ancak; 2. Dünya Savaşı sonrasında bu yapıyı bozan ve özellikle filmin zamansal kuruluşundaki geleneksel biçimi altüst eden eğilimler ortaya çıkar

2. Dünya Savaşından mağlubiyet ve yıkımla çıkan İtalya'da dünya sinema tarihine Yenigerçekçilik olarak geçecek bir akım doğar. Mussolini'nin propagandaya verdiği önem nedeniyle kurulan Avrupa'nın en büyük stüdyoları savaşta yıkılmış, Faşizm karşıtı genç sinemacılar savaş sonrasında halkın yaşadığı sıkıntıları, sorunları, umutsuzlukları gerçekçi bir şekilde yansıtmak amacıyla imkansızlıklar içinde film çekmeye başlamışlardır.

Yenigerçekçilik akımının öncü filmi Visconti'nin *Ossessione*'si olmasına rağmen, akımı tüm dünyaya tanıtan film Rossellini'nin *Roma, Citta Aperta* 'sıdır. 1945'den 1950'lerin başına kadar bu yolu izleyen bir dizi film yapılmıştır. Rossellini, Visconti, De Sica ve De Santis akımın öncüleri olmuşlardır.

Fransız doğalcılığı, insanın gündelik yaşamı içindeki problemlerine yönelen edebiyat akımı verismo, İngiliz belgeselciliği ve Sovyet toplumcu sinemasından etkilenen yeni gerçekçilik akımı, insanı temel alarak çağdaş sinema anlatısına yeni boyutlar katmıştır (Erkiliç, 1993, s.44).

Yenigerçekçi akım sinema-gerçeklik ilişkisi konusundaki kuramsal tartışmalara da yeni bir boyut kazandırmış ve bu doğrultuda sinemanın amaç ve işlevlerinin yeniden belirlenmesinde önemli bir rol oynamıştır. Gerek kuramsal temeli ile, gerekse geliştirdiği anlatım biçimi ile yeni gerçekçilik, çağdaş sinema anlatısının oluşumuna da katkılarda bulunmuştur (Çelikcan, 1997, s.160).

2.Dünya Savaşı sonrası İtalyan sinemasının Yenigerçekçilikle yaptığı atağı Fransız sineması gerçekleştirememiştir. Fransızlar, savaştan İtalya gibi büyük yıkım ve acılarla çıktıkları halde yüksek bütçeli filmler çekerek Hollywood ile rekabet etmeye çalışmışlardır. Ancak bunda başarılı olamayarak iç pazarlarını Amerikan filmlerine kaptırmışlardır. Fransız sinemasının bu zor döneminde Andre Bazin'nin *Le Cahiers du Cinema* dergisini yayınlamaya başlaması ve genç sinema tutkunlarının bu dergi etrafında toplanmaları Yeni Dalga hareketinin başlangıcını oluşturur (Gökçe, 1997, s.162).

Genç sinemacılar bu dergide özgürce görüşlerini, eleştirilerini yazarlar. Bu sinemacıardan biri olan Truffaut, daha önce sinema ile ilgili yazılar yazmış olan Alexander Astruc'ın camera-stylo (alıcı-kalem) düşüncesini yeniden ele alır. Ve filme kendilerinden bir şey katmayan, söze dayalı filmler çeken yönetmenleri eleştirir ve bu tip yönetmenlerin filmlerinin senaryo bittiğinde tamamlandığını iddia eder. Yönetmen senaryo aşamasından montaja kadar filme kişiliğini katmalıdır (Gökçe, 1997, s.166).

Yeni Dalgacılar, gerçek mekanlarda küçük ekiplerle çalışarak, amatör oyuncular, kendi arkadaşlarını oynatarak, yaratıcılık açısından sadece kendilerinin söz sahibi oldukları filmler çektiler. 1959 Cannes film festivalinde yeni dalga başlığı altında üç film gösterime girdi. Camus'un Orfeu Negro, Resnais'in Hiroşima Sevgilim (Hiroshima Mon Amour) ve Truffaut'un 400 Darbe (Les 400 Coups) filmleri. Yeni dalga akımı sinemanın dilini, üslup ve görünümünü ciddi bir şekilde değiştirmiştir (Derman, tarihsiz, s.51).

Godard'ın 1959 yılında çektiği ve uzun metrajlı ilk filmi olan Serseri Aşıklar (A Bout De Souffle), senaryo kullanmadan doğaçlama yoluyla çekilmiş ve bir anlamda Yeni dalganın manifestosu haline gelmiştir.

Yeni dalga yönetmenleri, olay örgüsü, zaman ve mekan çizgisinin mantıksal bir sıra izlemesi gerekmediğini savunurlar

Bu yüzden Yeni Dalga yönetmenleri, sinemanın geleneksel anlatım araçlarına karşı kaba ve olağandışı bir tutuma sahiptirler. Sinema dilinde çoğunlukla, zamanın geçtiğini ve mekanın değiştiğini gösteren özel efektlerin (special effect) başında gelen eritme (dissolve) ve kararırma (fade) teknikleri sözkonusu yeni sinemada ortadan kalkmış gözükür. Aslında bu, eritme ve kararmanın ortadan kalkması değil, alışılmış kullanım alanları dışında uygulanmalarıdır. Bu filmlerde zamanın geçmesi doğrudan kesme (straight-cut) ile veriliyordu. Eritme ise, yumuşak görüntülerin ilişkilendirilmesi için duyarlı, bir bağlantıyı göstermek için de entelektüel bir araç durumuna getirilmişti. (Derman, tarihsiz, s.52)

Yeni Dalga, yeni bir sinema anlayışının kapılarını açmıştı. Makal (1996, s.111)'a göre bu anlayış öykü bütünlüğünün ve doğrusal zamanın göz ardı edilmesinde, yönetmenin anlatmak istediği şeyi destekleyecek belgesel, haber filmi, ara yazı gibi çeşitli stillerin kullanımında, değişik kamera hareketlerinde gözlemlenebilir. Yeni Dalga 1965'den sonra toplayıcı gücünü ve hızını yitirdi

(Makal, 1996, s.111). Ancak çağdaş sinema anlatısına getirdiği katkılar ve yenilikler genç sinemacıları etkilemeye devam etti.

Sanatın tüm dallarında olduğu gibi tiyatro ve sinemada da geleneksel anlayışa karşı çıkışlar olmuştur. Tiyatroda geleneksele karşı olan bu çıkış ve yeni bir estetik arayışında Bertolt Brecht (1898-1956) öne çıkar. Brecht, geleneksel dramatik tiyatro anlayışını özellikle özdeşleşme ve katharsis kavramlarına yer verdiği, izleyiciyi oyunun içine katarak düşünmesine ve eleştirmesine izin vermediği için suçlar.

Geleneksel sinema anlayışına karşı fikirlerin yükselmeye başladığı bu dönemde, Brecht'in tiyatro için geliştirdiği estetik kuramın sinemayı da etkilemesi kaçınılmazdı. Brecht'in sinemaya olan ilgisi ve düşünceleri özellikle 1950'lerden sonra sinemada etkilerinin göstermeye başlamıştır.

Parkan (1983, s.52), Fellini'nin *Amarcord*'unu naiv bir tutumu içermesi nedeniyle; C. Chaplin'in *M. Verdoux*'sunu bütünü içinde olumlu hiçbirşey içermemesine rağmen kahramanın sadece olumluluğun kaynağı olması bakımından; M. Antonioni'nin filmlerini (*La Notte*, *L'Avventura*, *L'Eclisse*) burjuva tiyatrosunun mirası olan geleneksel dramtizasyonu reddetmesi bakımından ve Chabrol'ün *Les Bonnes Femmes* filmini, mükemmel bir mesel'e sahip olması bakımından Brecht'çi bir estetik çizginin uzantıları olarak görür.

1950'lerde yoğunlaşan geleneksel sinemaya karşı çıkışlar, Brecht'in estetik kuramı, Auteur kuram ve Yeni dalga akımlarının da etkisiyle sinemada yeni bir anlayışın oluşmasına yol açtı. Çağdaş sinema olarak nitelenen bu anlayışla bir çok sinemacı geleneksel sinema anlatısından farklı yapıda filmler ürettiler.

Çağdaş anlatı filmleri "1950'lerde Aristoteles'in kurallarına uymayan bir film anlatısı" (Büker, 1985, s.101) olarak ortaya çıktı. "Bergman, Fellini, Resnais, Godard, Antonioni, Bunuel, Anderson, Penn gibi yönetmenlerin ortaya çıkardığı bir tür bu: Çağdaş anlatı filmleri" (Büker, 1985, s. 101). Kendine özgü özellikleri olmasına rağmen uzunluk ve ticari olması nedeniyle geleneksel anlatı türüne benzemektedir. Çağdaş anlatı filmlerinde para, cinayet veya silah olmasına, yıldız oyuncular oynamasına rağmen ikonları, motifleri ve belli bir izlekleri

yoktur. Sanatçı aracın yapısı ve kendi kişisel görüşleri üzerine film yapabildiğinden bu tür filmlere “iç düşünme (reflexion) filmleri de” denilmektedir (Büker, 1996, s. 186).

Çağdaş anlatı filmlerinde soyut sorunlar, kavramlar ve soyut bir dünya ele alınır. Kavramlar, değerler, olaylar, kahramanlar kısacası her şey tartışılıp, sorgulanabilir. İzleyiciye somut bir sorun değil, soyut bir sorun sunulur. Ele alınan soyut sorunlar görüntü ve diyaloglarla ortaya konur (Kırmızı, 1990, s.77).

Wollen, sinemanın yedi ölümcül günahı olarak nitelediği özelliklerin yanısıra yedi temel erdeminden de söz eder. Bunlar geçişsiz anlatı, yabancılaşma, öne çıkma, çoklu anlatım, açık uç, hoşlanmama (rahatsız olma) ve gerçek (Wollen, 1982, s. 79)'tir.

Geçişsiz anlatılarda bütünü birliği bozulur, anlatı kesme, ara yazı vb. ile bölünür. Böylece izleyici anlatıdan uzaklaşarak yabancılaşır. Yabancılaşma yaratan araç saydam değildir. Alıcıların gösterilmesi, ışıkların gösterilmesi vb. yöntemlerle araç öne çıkar. Çağdaş anlatı anlam yaratmak için izleyicinin katılımını bekler. Çoklu anlatım vardır çünkü olay örgüsü değil karakter önemlidir. Karakterlerin sayısı kadar olay örgüsü olabilir. Bu filmlerin Aristoteles'çi anlamda belli bir sonları da yoktur, açık uçlu anlatılardır. Bu anlatılar izleyende hoşlanma duygusu yaratmaz aksine izleyici rahatsız olur. Bu özellikleri taşıyan filmleri izlerken ona yabancılaşan, rahatsız olan ve yorumlar yapan izleyiciye gerçek karşısında olduğu sürekli hatırlatılır. Çağdaş anlatı filmlerinde “soyut sorunlar işlenirken anlatı parçalanır, zaman ve uzam bölünür, olay niteliği olmayan olaylar gösterilir” (Büker, 1985, s.102).

Sinema zamanın üzerinde tahakküm kurma sanatıdır (Aslanyürek, 1998, s.50). Filmin zaman ve uzamı gerçek yaşamdakinden farklıdır, kendine özgüdür. Filmde zaman sürekli değişir. Gerçek zamanda ve uzamda birbiriyle hiç ilgisi olmayan nesnelere ve kişiler biraraya gelirler (Büker, 1996, s. 34- 5).

Sinemada zamanı incelediğimizde üç türlü zaman karşımıza çıkar. “Gerçek zaman”, “Filmin Süresi” ve “Filmsele zaman”.

Gerçek zaman, “alıcının önünde meydana gelen olayın geçtiği sabit, sürekli ve değişmez” (Pudovkin, 1995, s.90) bir zamandır. Gerçek zaman içinde yaşanan, kişilere ve mekana göre değişmeyen bir zamanı ifade eder.

“Çabuklaştırılmaz, bu düzeni bozulamaz. Zamanın gidişi tekdüzedir (uniform) ve geriye dönüşü yoktur” (Onaran, 1986, s.26). Gerçek zaman kronolojiktir, kesinti, tekrar, atlama ve geri dönüşe izin vermez, ölçülebilir, sürekli ve değişmezdir.

Filmin süresi ile ilgili zaman ise, gösterime hazır haldeki filmin kapsadığı zamanı ifade eder. Buna göre filmler, 80, 90, 110 ya da 120 dakika gibi toplam sürelerle sahip olabilir.

Filmsel zamanın ise, gerçek zamanda kaydedilen sekansların öyküdeki olaylara göre, bir bütün oluşturmak üzere (seçilen çekimlerin) kurgu yoluyla yeni bir zamansal sırada düzenlenmesi biçimindeki zaman olduğu söylenebilir.

Ayrı ayrı film parçalarını kesip birleştirdikten sonra ortaya çıkan zaman, alıcının önünde meydana gelen olayı kapsayan gerçek zaman değildir. Bu yeni bir zaman yani filmik zamandır. ... Bu zaman, doğası gereği sabit, değişmez bir doğrusal gelişim gösterir. ... Yeni bütünü oluşturmak için çekilmiş çekimlerin değişik sürelerinden yeni bir zamansal sıra ortaya çıkar (Pudovkin, 1995, s. 90).

Filmsel zaman, farklı biçimlerde oluşturulabilir. Filmdeki olayın süresi ile gerçekte geçen olayın süresi aynı olabilir Bu durumda olay, doğal zaman içinde geçmiş demektir (Esslin, 1996, s.35). Ya da dramatik süre kısaltılabilir. Dramatik sekanstaki olaylar gerçektekinden daha hızlı gelişir. Böylece gerçek zamandaki gibi verilmeye kalkılırsa saatler sürebilecek bir olay filmsel zaman içinde on dakika sürecektir bir sekansta anlatılabilir. Filmsel zamanda bazı olaylar örnekseme yoluyla da gösterilebilir. Bunun için bir olay yavaşlatılmış hareket ile gösterilir (Esslin, 1996, s. 35). Örneğin bir cinayet sahnesinde zaman bu şekilde yavaşlatılabilir. Filmsel zaman içinde olayların kronolojik yapısı bozulabilir, olaylar sondan başa doğru gösterilebilir. Bazen de aynı olay iki kere gösterilebilir. Olayın başladığı yerden geri dönüp o olaya dek geçenler anlatılırsa aynı olay iki kere izlenmiş gibi olur (Parsa, 1989, s.92). Filmsel zaman içinde aynı zaman dilimi değişik açılardan tekrar gösterilerek de verilebilir.

Filmsel zaman gerçek zamanın yapamadıklarını yapar. Dramatik yapı içerisinde öykü olaylarının gerektirdiği biçimde zaman duygusunu altüst edebilir.

Zaman atlamaları bu altüst etmenin en çarpıcı yöntemlerindedir. Filmsel zaman oluşturulurken zamanda atlamalar gerçekleştirilir. Zamanda atlama, kesme, zincirleme, bindirme, kararma-açılma, silme gibi geçiş yöntemleri ile gerçekleştirilir.

Filmsel zaman içinde öyküyü ileriye ve geriye götüren hareketlere de yer verilir. Zamanda geriye dönme (flashback) , ileriye gitme ise (flashforward) terimleriyle ifade edilen zaman atlamalarıdır.

Geriye dönme, "Şimdiki zaman'da geçen sahneler arasına geçmişteki olayları gösteren sahneler yerleştirme işlemidir" (Büker, Onaran, 1985, s. 284).Filmlerde kullanılan geriye dönüşler değişik biçimlerde gerçekleştirilir. Geriye dönüşler filmsel zaman içinde kesme, bindirme, kararma-açılma, silme ve zincirleme gibi yöntemlerle gerçekleştirilir.

Zaman atlamaları kronolojik zaman duygusunu bozan yöntemler olduğundan geleneksel sinemanın kurallarını benimseyen yönetmenler seyircinin zamanda atlama yapıldığını anlamasına özen göstermişlerdir. Geleneksel kurallara karşı çıkan, bu kuralları bozarak, yıkarak sinemanın anlatım olanaklarını genişletmeye çalışan yönetmenlerin bu konuda daha özgür ve yaratıcı oldukları söylenebilir.

Sinema sanatı, doğası gereği, zamanla oynayan "zamanın tekdüze gelişimini, kesintisiz sürekliliğini yok sayan" (Demir, 1994, s.49) bir sanattır. Yönetmenler sinemanın anlatım araçlarından yararlanarak zamansal ilişkiler kurarken anlatısal bir yapı ortaya çıkarmış olurlar (Demir, 1994, s.49).Sinemada günümüzde geleneksel anlatı sineması ve çağdaş anlatı sineması olarak ifade edilen iki farklı yönelim vardır. Dolayısıyla bu iki farklı anlayışın anlatı yapısının da farklı olacağı açıktır.

Bu araştırmada geleneksel anlatı ve çağdaş anlatı filmlerinde filmsel zamanın kurulmasında kullanılan zaman atlamalarının anlatının yapısı ile ilişkisi araştırılmaya çalışılacaktır.

1. 2. Amaç

Bu araştırma ile geleneksel anlatı sineması ve çağdaş anlatı sinemasında filmsel zamanın kurulmasında zaman atlamalarının anlatı yapısı ile ilişkisi incelenecektir.

Bu amaçla aşağıdaki sorulara yanıt aranacaktır.

1. Geleneksel ve çağdaş anlatı filmlerinde zaman atlamaları anlatının yapısını nasıl etkiler? Anlatı yapılarında ne gibi farklılıklar yaratır?

2. Geleneksel ve çağdaş anlatı sinemasında filmsel zaman nasıl oluşturulmakta, zamanda atlama nasıl gerçekleştirilmektedir? Filmsel zaman içinde zamanın geçişini gösteren hangi yöntemler kullanılmakta ve zaman içinde ileriye gidiş (flashforward) ve geriye dönüş (flashback) teknikleri nasıl kullanılmaktadır?

1. 3. Önem

Bu araştırmanın

1. Geleneksel anlatı filmleri ve çağdaş anlatı filmlerinde zamanın kuruluşu ve anlatı yapısı arasındaki ilişkiyi göstermesi bakımından yararlı olacağı;

2. Geleneksel ve çağdaş anlatı filmlerinde zaman atlamaları, ileriye gidiş ve geriye dönüş tekniklerinin nasıl kullanıldığının ortaya konulmasını sağlayacağı;

3. Sinema alanında ilgili kişilere "Sinemada zaman ve geleneksel ve çağdaş anlatı yapısı" ile ilgili genel bir bakış açısı sunarak konuyu değerlendirme, eleştirme ve geliştirmede katkı sağlayacağı umulmaktadır.

1. 4. Sınırlılıklar

Bu araştırma:

1. Geleneksel ve çağdaş anlatı filmlerinde filmsel zamanın nasıl kurulduğu, zaman atlamalarının nasıl gerçekleştirildiği, geçiş yöntemlerinin neler olduğu, zaman içinde ileriye gidiş ve geriye dönüşün nasıl kullanıldığının ve bunların geleneksel ve çağdaş anlatı filmlerinde dramatik yapıyı nasıl etkilediğinin araştırılması;

2. Sinema kuramcılarınca geleneksel ve çağdaş anlatı özelliklerine sahip oldukları belirtilen filmlerden filmsel zaman oluşturulurken zaman atlamalarını kullanan üçer film ile sınırlıdır.

1. 5. Yöntem

1. 5. 1. Araştırma Modeli

Araştırma genel tarama modellerinden tekil tarama modelindedir. Konuyla ilgili olarak geriye dönük yazılı belge araştırması yapılmış ve gerekli olan video kayıtları incelenmiştir.

1. 5. 2. Evren ve Örneklem

Araştırmanın evreni anlatı filmleri ve zamandır.

Örnelemi ise geleneksel ve çağdaş anlatıya sahip, zaman atlamalarını kullanan üçer filminden oluşmaktadır.

1. 5. 3. Veriler ve Toplanması

Araştırmada olgusal ve yargısal nitelikteki veriler toplanmıştır. Veri kaynakları kitap, dergi ve filmler olup bunların toplanması sırasında belgesel tarama yapılmıştır.

Veriler iki aşamalı toplanmıştır. Veriler, ilk aşamada literatür (alanyazın) taraması, ikinci aşamada video kayıtlarının izlenmesi ile elde edilmiştir

1. 5. 4. Verilerin Çözümü ve Yorumlanması

Bu araştırmanın geleneksel anlatı sineması bölümünde geleneksel sinema ve geleneksel anlatının yapısının incelenmesi, çağdaş anlatı sineması bölümünde çağdaş sinema ve çağdaş anlatının yapısının incelenmesi yer almaktadır.

Sinemada zaman bölümünde sinemada zamanın kullanılışı, zaman atlamaları bölümünde ise geleneksel ve çağdaş anlatı filmlerinde filmsel zaman kurulurken zaman atlamaları, zamanda geçiş yöntemleri ve ileri gidiş ve geri dönüşlerin nasıl gerçekleştirildiği incelenmektedir.

Son olarak geleneksel ve çağdaş anlatı filmlerinde zaman atlamalarının anlatı yapısı ile ilişkisini ortaya çıkarmak üzere iki anlatı türünün özelliklerini yansıtan üçer filmin zaman atlamaları konusunda izlediği yöntemler ele alınarak çözümlenecektir.

2. GELENEKSEL ANLATI SİNEMASI

2.1. Sinemanın Ortaya Çıkışı

İlkçağlardan bu yana doğaya öykünen insanoğlu bunu resim, heykel, tiyatro, gölge oyunu ve fotoğraf gibi sanatlarla gerçekleştirmeye çalışmıştır. Yüzyıllar öncesine bakıldığında bugünkü haliyle olmasa bile bir düşünce olarak sinemanın tasarlanmış olduğunu söylenebilir. Eflatun'un kendi felsefesini açıklarken başvurduğu metafor, sinemayı çağırıştırır. Eflatun, Devlet adlı eserinde felsefesinin özünü şöyle anlatır.

...içinde yaşadığımız dünyanın gerçek olmadığını, bunun algılarımızın yarattığı bir yanılsama olduğunu savunurken, içinde doğduklarından beri zincirlenmiş vaziyette mahpusların yaşamakta olduğu bir mağarayı tasvir eder. Mahpuslar kımıldamaksızın, yüzlerini mağaranın bir duvarına, arkalarını ise mağaranın ışık alan girişine dönmüşlerdir. Arkalarında, yüksek bir yerde bir ateş yanmaktadır. Mahpuslarla ateş arasındaki bir yoldan, ellerinde insana ve hayvana benzer kuklalar taşıyan insanlar geçmekte, bu nesnelere gölgeleri, mahpusların önündeki duvara düşmektedir. Konuşmalar da, yine aynı duvarda yankılanmakta, böylece, seslerin kuklaların gölgelerinden geldiği izlenimi doğmaktadır. Mahpuslar, arkalarına dönüp bakamadıkları için gölgeleri gerçek nesnelere düşünmekte, seslerin de, gölgelerden çıktığını sanmaktadırlar (Eflatun, 1973, s. 514-517)

Eflatun'un bu sözleri, sinema düşüncesinin bugünkü haliyle olmasa bile oldukça eskiye dayandığını gösterir (Erdoğan, 1992, s.14).

Sinema günümüzdeki varlığını öncelikle bir iletişim aracı olarak gelişimine borçludur kuşkusuz. Fotoğrafın gerçekliğin izlenimini sabit bir şekilde yaratması sinemaya giden yolu açar. Yüzyıllar boyunca gözümüzün bilinen bir kusurundan (ağ tabaka izlenimi) esinlenilerek gerçekleştirilen aygıtlar yapılır. Bu aygıtlar elle çizilmiş resimleri kullanan ve sonunda hareketli resimler elde etmeye yarar. Bunlardan en bilineni 11.yüzyılda bir Arap bilgini tarafından yapılan "Camera Obscura" dır (Erdoğan, 1992, s.23). "Camera Obscura" dan sonra insanlar gerçeği saptama yolundaki arayışlarını değişik araçlar üreterek geliştirdiler. Niepce (1824, ilk fotoğrafı çekti), Daguerre (Daguerreotype'ı gerçekleştirdi),

Goodwin (kağıt yerine selüloid tabanlı filmler yaptı) ve Eastman (1884), makaraya sarılı üzeri duyarkatlı kağıtlar üzerine kayıt yapmayı başardı. Burada sözüedilen çalışmaların yanısıra başka pek çok çalışma sinemaya giden yolda büyüklü küçüklü engellerin aşılmasında pay sahibi olmuştur.

Merceklerin ve fotoğraf görüntülerinin sabitlenmesini sağlayan kimyasalların geliştirilmesi, 19. Yüzyılda mühendisliğin gelişmesi ile birleşince önemli adımlar atılmıştır. Edison, 1891'de "Kinetograph" adlı alıcı ve "Kinetoscope" adlı göstericiyi yaptı. Ama bu aletle ancak tek kişi film izleyebiliyordu. 5 Şubat 1895'te ABD'de Le Roy ve Lauste, 13 Şubat 1895'te de Fransa'da Lumière kardeşler aletlerinin patentini aldılar. Lumière'lerin "Cinematograph" adını verdikleri bu cihaz daha çok tutulmuş ve yaygınlaşmıştır (Betton, tarihsiz, s.6).

Lumière'lerin 1895 yılında Paris'teki Grand Cafe'de gösterilen Lumière Fabrikalarından Çıkış (Erdoğan, 1992, s.24- 5), filminin ilk gösterimi de yüzyılımıza "Görüntü Çağı" olarak damgasını vurmuş olan sinemanın başlangıcı olarak kabul edilmiştir.

Sinema sanatı, Bazin(1995, s.38)' in de belirttiği gibi "fotoğraf nesnellüğünün zaman içinde gerçekleştirilmesiyle" varolur.

Gerçekliğin tekniksel ve mekaniksel yeniden üretimi ondokuzuncu yüzyıldan itibaren sinema ile gerçekleştirilmeye başlamıştır. Fotoğraf ve fonografin birleştirilmesi tam bir gerçekliğin sağlanmasını beraberinde getirmiş ve zamanın geriye çevrilmezliği aşılmaya çalışılmıştır (Bazin, 1995, s.27).

"Lebel'in de belirttiği gibi sinema kendine özgü zaman akışı ile, fotoğraf gerçekliğini, fotoğrafın nesnelere mekanik bir biçimde yeniden üretme özelliğini, zaman içinde gerçekleştirir. Böylelikle gerçeği yansıtır izlenimini verir. Sonuç olarak da gerçeği ve dünyayı yeniden gösterir" (Parkan, 1983, s.19).

Gerçekliğin aktarılmasında sinema, kendinden önceki sanatlara göre bir yetkinliğin ifadesi olarak daha üst bir konumdadır. 1895'e dek insanoğlunun gerçekliğin benzerini üretme çabaları, özellikle resim sanatı ve fotoğraftan sonra sinema ile sürdürülür.

Lumière'ler, 1895'teki ilk gösterimden sonra dünyanın birçok yerine insanlar göndererek haber, röportaj ve gezi filmleri çektiler. Böylece Lumière'lerle

“belgesel” ya da “belge-film” başlamış olur. Bu başlangıcın bir anlamda sinemada gerçekçi eğilimin de başlangıcı olduğu söylenebilir.

Sinemada Lumière ile başlayan belgesel film eğilimi, bir tiyatrocunun ve illüzyonist olan Méliés’in 1897’de sinemaya girmesiyle farklı bir görüşle karşı karşıya kalır. Bu ikinci görüş ya da eğilim sinematografin başka amaçlarla ve başka bir biçimde kullanılmasını beraberinde getirmiştir. Méliés “çevreyi tanıtan film karelerinin yerine sahnelenmiş yanılsamayı, kurmaca olayları koyarak sinemayı farklı noktalara taşıyacak bir adım attı” (Kracauer, 1985, s.84). Böylece bir anlamda sinemada öykülü film eğilimi başlamış olur.

Lumière’nin filmlerinin çoğu, çevremizdeki dünyayı bize sunmaktan başka amaç gözetmeksizin, yalnızca kaydetmekle yetinmekteydi... ama Méliés’in sinemaya asıl katkısı dolaysız gerçekliğin yerine sahnelenmiş yanılsamayı, gündelik olayların yerine de uydurma olay dizilerini koymasında yatmaktadır (Büker, Onaran, 1985, s.83- 4).

Lumière’in temsil ettiği belgesel (gerçekçi) film ile Méliés’in öncülük ettiği anlatı (yapıntı) filmi arasındaki farklılığı Büker (1996, s.178), birincisinin “nesnel gerçeklikle”, ikincisinin ise “yapıntısal gerçeklikle ilgili” olduğunu belirterek ortaya koyar.

2. 2. Geleneksel Sinemanın Yapısı

Sinema, 1895’ten itibaren teknik ve anlatım olarak sürekli gelişmiş ve bir endüstri haline gelmiştir. Sinemada geleneksel anlatı kalıpları ile yapılmış olan filmler özellikle 1950’lere dek film üretiminde egemen olmuştur.

Geleneksel sinema anlayışını benimseyen ve o anlayışa uygun filmler üreten Hollywood, kısa zamanda tüm dünyada halen sürdürdüğü egemenliğini kurmuştur. “ Zamanla destansı boyutlara erişecek, sinemanın evrensel başkenti olarak kabul edilecek olan Hollywood, bir *tarzın*, bir *yapım anlayışı* ve *siyasetinin* simgesi olacaktır” (Scognomillo, 1994, s.2). Bunda en büyük pay bu anlatı yapısının Hollywood’a, Hollywood’un da dünyaya olan egemenliğidir. Bu egemenlik artık öyle bir hal almıştır ki Bordwell ve Thompson (1980, s.50)’ın da belirttiği gibi “Sinemaya gidiyorum “ dediğimizde bundan, geleneksel anlatı filmi

izlemeye gidiyoruz anlamı çıkar. Özellikle, 1950'lere dek yapılan filmlerin hemen hepsi geleneksel anlatı yapısı taşıyan filmlerdir. Bu döneme dek yapılan filmler klasik Hollywood sineması olarak da bilinir. "Klasik çünkü geniş ve uzun bir tarihi vardır, "Hollywood" çünkü Amerikan stüdyo filmlerinin kesin bir biçimini verir" (Bordwell, Thompson, 1980, s.58).

1930'dan 1940'a kadar sinema dilinin ortak biçimi geniş olarak Amerika Birleşik Devletleri'nde gelişme göstermiştir. Bu Hollywood'un zaferidir... İlk olarak içerik bakımından büyük yapımlar, belli bir elit tabakaya olduğu kadar tüm dünya halkına hitap eder nitelik kazanarak sinemaya olan ilginin artmasına neden olmuştur. İkinci olarak biçim gelmektedir. İyi düzenlenmiş görüntü ve kurgulama stilleri, konusunun mükemmel bir şekilde adapte edilmesi, görüntü ve sesin uyumluluğu William Wyler'ın Jezebel, John Ford'un Stagecoach (Posta Arabası) veya Marcel Carné'nin Le Jour se lève (Gün Doğuyor) filmleri çok sonraki yıllarda seyredildiklerinde bile üzerlerinde taşıdıkları mükemmellik göze çarpmaktadır. Bunlar kısaca klasik sanatın tüm olgunluğunu içlerinde barındırırlar (Bazin, 1995, s.38).

20. Yüzyılın sanatı olarak nitelendirilen sinema ticari bir meta olarak bu derece yaygın bir şekilde tüketilmesini Hollywood'un oluşturduğu üretim ve pazarlama sistemine borçludur. Sinemanın ilk yıllarından itibaren ticari bir geleceği olduğunu keşfeden Amerikalılar, sinemayı özellikle de geleneksel anlatı sinemasını anlatı kodları, üretim sistemi, türleri ve kalıplarıyla kendilerine mal etmeyi başarmışlar ve Hollywood'un "rüya fabrikası" etiketiyle dünya egemenliğini ilan etmişlerdir.

Geleneksel sinemada üretim ve filmlerin içerdiği kültürel temsiller temelde ticari kaygılarla belirlenir. Ancak diğer taraftan sinemanın ideolojik bir propaganda aracı olarak kullanılabileceği gerçeği Hollywood egemenliğinden duyulan kaygıları açıklar.

Biçimsel görenekler- anlatının kapanma tarzı, görüntünün sürekliliği, dönüşsüz (nonreflexive) kamera işleyişi, karakter özdeşleşmesi, dikizcilik yoluyla nesnelleştirme, ardışık düzenleme, nedensellik mantığı, dramatik güdüleme, kare ortalama, çerçeve uyumu, gerçekçi anlaşılabilirlik vb. – perdede olup bitenin belli bir görüş açısının ürünü bir kurmaca yapı değil de nesnel olayların tarafsızca kameraya çekilmiş görüntüler olduğu yanılması yaratılarak ideolojinin yerleşmesine katkıda bulunurlar (Ryan ve Kellner, 1997, s.17- 8).

Hollywood kurmaca görüntülerin, nesnel olayların tarafsızca yansıtıldığı yanılması yaratmak için biçimsel anlatı kodlarına başvurur. Kamera konumu, aydınlatma, görsel düzenleme, montaj gibi kodlar seyirciyi izlediği olayın yapaylığından koparır, özdeşleşme yoluyla onu kendine çeker ve seyircinin bunu kabullenmesini sağlar. Schatz (1983, s.2)'a göre, bir film izlemek hem kişisel, hem de oldukça kolektif bir faaliyettir. Film öyküleri mümkün olduğunca seyirciyi cezbetmek için hazırlanır, kolektif bilince dokunur ve kolektif temsilleri sömürür. Bunu da film anlatısının grameri, anlatının seyirciyi özdeşleşebileceği bir kahramanın etrafına kurar ve seyircini izlediğinin bir film olduğunu fark ettirecek kamera hareketi, montaj gibi unsurları rafine edip, yumuşatarak özdeşleşmeyi pekiştirir.

Klasik Hollywood Gerçekçiliğinin temeli merkezdeki karakterlerin algıları yoluyla anlatı bilgisini süzerek tekniği görünmez kılmaya dayanır. Böylelikle izleyicinin psikolojisini istekli, uysal duruma getirir. Bir filmde ortalama 500 kesme olduğunu pek fark etmeyiz (Schatz, 1983: 3).

Sistemik bir şekilde üretilen ticari sinema giderek standartlaşmıştır. Anlatıyı belirleyen kurallar seyirci tarafından bilinçdışı olarak fark edilir. Konuşan bir kişinin kullandığı dilin kurallarının farkında olmaması gibi seyirci de seyrettiği filmin dilinin kurallarının farkına varmaz. Eğer film ekibi filmi başarıyla kotarmışsa, özellikle de yönetmen işini iyi yapmışsa, seyirci çaba sarfetmeden anlatıya kendini kaptırır, karakterlerle özdeşleşir ve kuşkularını, soru işaretlerini bir tarafa bırakarak inanmaya hazır olarak filmi izler. Seyirci filmdeki kesme, bindirme, çerçeveleme, kamera hareketi gibi unsurları, mekan değişimlerini, zaman atlamalarını fark etmez. Kendi görüşlerine zıt görüşleri, bakış açılarını benimseyebilir (Schatz, 1983, s.45).

Film anlatısının karmaşıklığı, anlatı sürecinde olduğu gibi izleyicinin yaşamın gerçeklerinden, sıkıntılarından kaçışını sağlar. Bir roman okurken kelimelerin zamanının, yazı sitilinin, cümle yapısının farkındayızdır. Ancak iyi bir sinema anlatısında gerçek anlatıcı görünmez. İzleyici türdeki uzlaşmaları, olayın gelişimini, karakterleri ve hatta filmin sonunu bilir. Anlatı ona düşünme payı bırakmadan akar ve izleyicinin rahat bir şekilde çaba göstermeden sadece olaya tanıklık etmesini sağlar. Anlatı filmlerinin, geleneksel sinemanın seyirciye sağladığı bu rahatlık film izlemenin pasif bir eylem olduğu düşüncesine temel oluşturur.

Schatz (1983, s.46), seyircinin zihninin filmi izlerken aktif bir şekilde çalıştığını söyler. Zaman, uzam ve dramatik yapıda sıçramalar yapabilmek için bu gereklidir. Ancak seyircinin zihinsel faaliyeti entelektüel bir çaba değil, sadece anlatının yüzeysel bir şekilde izlenmesini sağlamaya yöneliktir.

Klasik Hollywood sistemi, sürekli para akışına dayalı büyük bir endüstri olduğu için seyirciye yaşamın gerçeklerinden kaçabileceği düşler, fanteziler, özdeşleşebileceği, karakterler sunar. Bu da seyircinin rahat bir şekilde zihinsel çaba gerektirmeden, pasif bir konumda filmleri izlediği, bir anlatı yöntemi yaratmıştır. Geleneksel sinemanın temelini oluşturan bu anlatı yapısı, kodlarıyla, öyküleriyle, türleriyle Klasik Hollywood döneminde oluşturulmuş zaman içerisinde farklılıklar göstererek bugüne kadar süregelmiştir. Bunu doğuran da Klasik Hollywood döneminin koşullarını belirleyen stüdyo sistemidir.

Stüdyo sistemi temelde, sinema sanayiinin üç ana kolunun bütünleşmesini sağlayan bir üretim sistemidir. Filmin senaryo aşamasından, montajın tamamlanmasına kadar olan süreci kapsayan yapım, hazırlanan kopyaları sinema salonlarına kiralayan dağıtım ve sinema salonlarında filmleri seyirciye sunan işletmeden oluşan bu üç kolun verimli bir şekilde birlikte çalışması stüdyo sisteminin esasını oluşturur (Vincenti, 1993, s.52). Stüdyo sistemini oluşturan sürecin başlangıcını Edison'un başını çektiği film makinası patentine sahip, film üreten 9 firmanın biraraya gelerek "Motion Picture Patents Company" (M.P.P.C.)'yi kurması oluşturur. Bu tekel yapım, gösterim ve dağıtımını tam anlamıyla ele geçirir ve bağımsız, küçük şirketleri California'da yeni keşfedilen ve 12 ay güneş aldığı için doğal bir plato olan Hollywood'a kaçırmaya zorlar. Bu

tekelleşme yapımlara belli bir standart da getirir, "Standartın hedefi ise daha ucuz, daha iyi planlanmış ve artı karlar getirebilecek ürünler (filmler) idi. Filmlerin uzunluğu 200- 300 metreyi aşmamalıydı, oyuncu ücretleri ve telif hakları (senaryo-uyarlama) çok düşük tutulmalıydı" (Scognomillo, 1997, s.25- 6). Öyle ki yönetmen ve oyuncuların adları ün kazanıp zam istememeleri için gösterilmezdi.

Bu tekele karşı mücadele eden bağımsızlar, daha uzun süreli, daha nitelikli filmler çekip, starları ön plana çıkarırlar ve başarı kazanırlar. M.P.P.C. 1917 anti-tröst yasasına dayanılarak kapatılır ve bağımsızlar star sistemiyle büyümeye başlayarak piyasayı ele geçirirler.

Gerçek anlamda stüdyo sisteminin temelini oturtan kişi Thomas Ince'dir. Griffith ve Sennet'la kurduğu Triangle stüdyolarında bir yılda çekilecek filmlerin üretimi, çekilecek filmlerin başına denetimi sağlayacak executive producer'lar getirmesi, sanat ve yönetim işlerinin ayrılması inandırıcı bir anlatı akışı, aksiyonu hızlı ve açık, net olarak gösteren bir kurgu ile stüdyo sisteminin temellerinin attı. Ayrıntılı çekim senaryoları ve üretim planlarıyla zaman ve paradan tasarruf etti. Ince, öyküden gösterim kopyasına kadar her aşamaya hakimdi (Parkinson, 1995, s.30) (Abisel, 1989, s.43- 5).

Rotha (1996, s.91- 2), stüdyo sisteminin en az zaman ve emek maliyeti ile en fazla kar etme amacına sahip bir endüstri olarak çok iyi organize olduğunu ve stüdyoların herhangi bir fabrika gibi profesyonelce yönetildiğini söyler. Parkinson (1995, s.40)' da kalitesi ne olursa olsun, filmin korunması gereken bir yatırımı temsil ettiğini belirtir. Stüdyolar giderek film fabrikalarına dönüştükten sonra filmlerin sanat yönü giderek endüstriyel ve ticari yönlere boyun eğmiştir.

Hollywood stüdyo sistemi üretimin her aşamasına büyük bir standardizasyon getirmiştir. Ayrıca seyirci sayısı da pazarda neyin nasıl satılacağını belirler (Schatz, 1983, s. 12). 1925'e gelindiğinde Hollywood stüdyo sisteminin temel çerçevesi oluşmuştur. 1. Dünya Savaşı'ndan yıkımla çıkan Avrupa sinemasının boşluğunu Hollywood başarıyla doldurarak dünya pazarını ele geçirir.

Stüdyo sisteminin altın çağı Hollywood'un klasik dönemine rastlar. Universal, Columbia, Paramount gibi M.P.P.C. 'nin baskıcı tekelinden kaçan

küçük bağımsızlar, stüdyo sisteminin major'ları haline gelirler. Stüdyo sistemi, standart teknikleri, akıcı anlatımı ve öykünün, olay örgüsünün, sinematografinin, seyircinin sıkılmadan kolayca anlamasına dayalı tekniği ile seyirciyi yakalamayı başarmıştır.

Stüdyoların standart tekniklere ve öykü formüllerine güveni yalnızca üretim materyallerini ekonomikleştirme çabasına değil, seyircinin ortak değer ve inançlarına cevap verme çabasına dayanır. Tür filmleri stüdyoların ekonomik materyalleri için bir biçimi temsil etmenin yanında, seyirci için de ekonomik bir anlatım biçimini temsil eder (Schatz, 1983, s.12).

Hollywood seyircisinin temel beklentileri kuşaklar da geçse pek değişmez. Klasik dönem seyircisi, tutucu, örf ve adetlere bağlı, ulusal ve ırksal değerlere sadıktır. Klasik sinemadan beklentisi, kendisini eğlendirip, dertlerini unuttururken, bir anlamda uyuturken, aile, yuva, vatanseverlik, iyi bir yurttaş olmak gibi toplum içerisinde ideal bir birey olabilmek için gerekli olan özellikleri öykülerinde vurgulamasıdır (Scognomillo, 1994, s.66).

Wall Street'e bağımlı olan Hollywood "rüya fabrikası", muhafazakarlığı ve izolasyonu benimseyerek, taraftarlarına, çağdaş sahneleri dikkatlice tasarlayarak, bunların sosyal kontrol amacıyla kullanılabileceğini göstermeyi umuyordu. Bununla birlikte stüdyoların geleneksel Amerikan değerlerini yumuşak, iyimser bir şekilde izlemeleri, film yapımcılarının güncel, tartışmalı temaları olgun, dikkatli bir şekilde işlemelerini önledi (Parkinson, 1995, s. 92).

Klasik dönemde stüdyo sisteminin başarısı Hollywood'un dünya egemenliğini sağladı. Sıradan Amerikalı seyircinin beklentilerini, arzularını, isteklerini, başarıyla karşılayan Hollywood, çok farklı kültürlerden gelen, farklı ihtiyaçları ve zevkleri olan diğer ülke seyircileri üzerinde nasıl egemenlik kurabildi? Scognomillo (1997, s.50) bunu "sermayenin, piyasa anlayışının pazarlama ve tanıtım yöntemlerinin, uygun tekniğin, mitos kurabilme becerisinin, geniş açılı evrensel bir anlayışın" başarısı olarak yorumlar. Hollywood stüdyo sistemi kuralları içerisinde sunduğu filmleri kusursuz bir şekilde ambalajlamayı bildi. Kendi değerlerini, inançlarını, söylemlerini, geleceklerini evrenselleştirebildi. Bunu da özdeşleşmeyi çok hesaplı, bilinçli kullanarak yaptı (Scognomillo, 1997, s.51).

Hollywood stüdyo sisteminin başarısı garantili formülleri tekrarlamaya dayalıdır. Ücretin koşulları sanatsal kaygılardan çok ticari kaygıları olan kişiler tarafından belirlenir. Yönetmen, kameraman, oyuncu gibi sanatçılar varolan dışına çıkılmasını önleyen ciddi kısıtlamalar altındadırlar. "Film yapım sanatı, varolan öykü formülleri ve anlatı tekniklerinin uzlaşımının yeniden keşfedilmesinden ibarettir" (Schatz, 1983, s.41).

Klasik dönemde stüdyoyu elinde tutan 8 majörün her birinin ayrıncı karakteristik özellikleri olmakla birlikte, birçok stilistik özelliği de paylaşırlar. Star'lar özel olarak aydınlatılır, setler atmosfere uygun olarak kurulur ve aydınlatılır. Montaj fonksiyonel bir şekilde aç- karşı aç, hızlı zaman geçişleri ve Hollywood montajı da denen kesmeler ve bindirmelerin kombinasyonu ile yapılır. Starlar sessiz dönemdeki astronomik ücretlerin yerine kontratlarla bağlanır, her rolü kabul etmek zorunda kalır, hatta diğer stüdyolara kiraya verilirler. Yönetmenler bireysellikten uzak, dar bir ufukla çalışırlar (Parkinson, 1995, s.97).

Hollywood, önünü görerek, halkı hoşnut ederek, kanıtlanmış formüllere, halkın desteğine ve reklama dayanan prestij filmleri ve sadece para için çekilen filmler yaptı. Bütün bu pazarlama kampanyalarının başarısı da star sistemine dayalıydı (Parkinson, 1995, s. 40).

Derman (tarihsiz, s.16), star geleneğinin tiyatro ve operaya dayandığını belirtir. Ancak star sistemi bir pazarlama stratejisi olarak en başarılı biçimde Hollywood tarafından kullanılmıştır. Amerikan sinemasının ilk yıllarında başını Edison'un şirketinin çektiği M.P.P.C. tröstü, oyuncuların halk tarafından fazla tanınıp sevilmesini, böylelikle de oyuncuların ücretlerinin artmasını önlemek amacıyla onları ön plana çıkarmıyor, hatta afişlerde isimlerini bile yazmıyordu. Daha sonra Hollywood'a yerleşecek olan küçük bağımsızlar tröstle rekabet edebilmek için film sürelerini uzun tutup, oyuncuları ön plana çıkarmaya başladılar.

Star sistemini temelinde seyircinin özdeşleşme arzusu yatar. "Paramount Şirketi'nin kurucusu Adolph Zukor'un yorumu ile "yıldızlar dünyası"nın (Stardom'u) denetleyen yapımcı değil, seyircidir" (Scognomillo, 1994, s.72). Mary Pickford, sessiz sinema döneminin ilk büyük starıdır. "Amerika'nın

Sevgilisi" olarak tanımlanan Pickford, yaklaşık yirmi yıl boyunca zirvede kalmayı başarmıştır. Star sistemi oyuncuların ücretini aşırı miktarlara yükseltmesine rağmen sağladığı gişe garantisi nedeniyle stüdyo sisteminin temellerinden birisini oluşturmuştur.

"Star sistemi titizlikle yürütülüyordu. Starların özel hayatları perdede canlandırdıkları kişilerle koştur sunuluyordu. 1915'te yaratılan "gerçek"lerle film yıldızları çok güçlü kültürel ikonlara dönüştüler" (Parkinson, 1995, s.42). Seyircinin oyuncularla, "star"larla özdeşleşmesi Griffith'in kullandığı yakın çekimden sonra başlar. Seyirci böylelikle oyuncularla duygusal bir bağ kurar, onunla özdeşleşerek gerçek dünyadan uzaklaşıp filmin dünyasına girer (Earley, 1979, s.25).

Balio (1993, s.144)'e göre star sistemi sinema endüstrisinin üç branşını etkilemiştir. Bir starın popülaritesi filmler için hazır bir pazar yaratır, böylece filmin pazar riski azalır. Üretim alanında senaryo, setler, kostümler, makyaj, aydınlatma star için, onun hazırlanan perdedeki imgesini desteklemek üzere hazırlanır. Dağıtım alanında starın ismi, yaratılan imgesi, reklam ve pazarlama çalışmaları filmin fiyatını belirler.

Ekonomik yönden stüdyo sisteminin dayanağı olan star sistemi, Derman (tarihsiz, s.15)'a göre bu konu hakkında ön bilgi verir. Bir anlamda seyirciyi sinemaya davet eder. Diğer taraftan starların yazılı basında yer almaları sinema görüntüsü ile bütünlüğe ulaştırılır. " Bunu dışında star paradoksal bir özelliğe sahiptir, çünkü aynı anda hem olağan, hem de olağan dışıdır. Bunun nedeni starın arzuya uygun olarak ulaşılabilir, ancak kazanılmaz olmasıdır" (Derman, tarihsiz, s.15).

Stüdyo sisteminde starın prestiji ve gücü, onun teknik ekip ve hatta yönetmen üzerinde hakimiyet kurması sonucunu doğuruyordu. Greta Garbo gibi starlar çalışacağı kameramanını ve yönetmenini seçme ve değiştirme hakkına sahipti (Balio, 1993, s.155).

Star, anlatı açısından izleyiciye kolay bir özdeşleşme sağlar. Bu da klasik Hollywood anlatısı açısından önemli bir noktadır. Seyircinin filmin kendisine sunduğu bir dünyayı, mesajı sorgulamadan alabilmesi için zorlanmadan özdeşleşmeli, böylelikle filmin kendisine sunacağı her şeyi kabul etmelidir. İşte

star, seyircinin sevdiği, beğendiği, tanıdığı bir kişilik olarak hangi rolde olursa olsun bu özdeşleşmeyi sağlayarak anlatı açısından önemli bir işlevi yerine getirmiş olur.

2.3. Geleneksel Anlatının Temelleri

Dramatize edilişi açısından anlatı iki türe ayrılır. İlki antik tiyatrodan devralınan ve Aristoteles'ten bu yana süregelen bir anlatı türü olan "Geleneksel Anlatı", diğeri ise, 1950'lerden sonra ortaya çıktığı kabul edilen Aristotelesçi ve geleneksel olmayan "Çağdaş Anlatı" biçimidir.

Sinemadaki geleneksel anlatı türünün dram sanatındaki geleneği sürdüren estetiği tiyatrodan devraldığı düşünüldüğünde, sinemada geleneksel anlatıyı irdelerken tragedyanın özelliklerini göz önüne almak gerekliliği ortaya çıkacaktır.

Aristoteles(1998, s.23), tragedyanın altı ögeye (öykü (mythos), karakterler, dil, düşünce, decoration ve müzik) sahip olduğunu ve tüm tragedyaların bu altı ögenin birliğine dayandığını belirtir. Bunlardan ikisi (dil ve müzik) taklit araçlarını, birisi (decoration) taklit tarzını ve geri kalan üçü de (öykü, karakter ve düşünceler) taklit nesnelerini oluşturur".

Aristoteles, tragedyayı oluşturan öğelerden en önemlisinin "öykü" ögesi olduğunu ve öykü deyince de olayların örgüsünün anlaşıldığını söyler (1998, s. 23). Poetika (Aristoteles,1993, VI, s.23)'da öykünün bütün ve birlikli olması üzerinde önemle durulur. Hareket (eylem) birliği, öyküdeki olayların belli bir konu çevresinde toplanması ve birbirini olasılık ya da zorunluluk yasalarına göre izleyerek başlaması, gelişmesi ve tamamlanması demektir. Hareket birliğini oluşturan olaylar birbirine neden sonuç zinciri ile bağlıdır. "Öykü, birlikli ve tamamlanmış bir hareketin taklidi olmalıdır" (Aristoteles, 1993, VII, s.30).

Aristoteles'e göre her tragedyaya bir düğüm ve çözümden oluşur. Düğüm denince, yapıtın başından mutluluk veya felakete doğru bahtın dönmesi için sınır oluşturan bölüm, çözüm deyince de, bu dönüşten yapıtın sonuna dek uzanan bölüm anlaşılır. Burada zorunlu olan düğüm ve çözümün bir uygunluk içinde bulunmasıdır (1993, XXVIII, s.51- 2).

Öyküdeki olayların beklenmedik bir şekilde gelişmeleri ve birbirini

kovalamalarıyla olağanüstü ve sürpriz meydana gelir. Bununla "korku ve acıma duyguları uyandıran olaylar" yaratılır (Aristoteles,1993, IX , s.32). Olağanüstü ve sürpriz, tragedyada trajik etkiyi pekiştirmek için kullanılır.

Aristoteles (1993, IX, s.30- 1), "tek olan" ile bir kişinin yaptıklarını ya da başına gelen şeyleri, "genel olan" ile de, "olasılık ya da zorunluluk yasalarına göre, belli özellikteki bir kişinin gerektiği gibi konuşmasını ve eylemde bulunmasını anladığını söyler. Her olay kendinden sonra gelen olayın zorunlu nedeni, kendinden önce gelen olayın zorunlu sonucudur

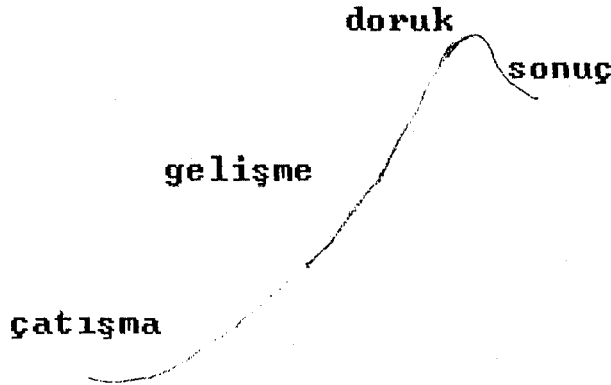
Aristoteles, tragedyada zaman üzerinde oldukça az, birkaç cümle ile durmuştur. Bir yerde tragedyaların "yalnızca bir günde oynanmak için belirlenmiş" (Aristoteles, 1993, XXIV, s.71) olduğunu söylerken bir başka yerde de "tragedya, öyküyü güneşin doğuşu ve batışı arasında geçen zaman içinde tamamlanmaya çalışır, yahut ta pek az bunun dışına çıkar" (1993, V, s.21) der "Hareket Birliği ve Zaman Birliği kuralları ... özellikle klasik akım içinde kesinlikle benimsenmiş, bunlara bir de yer birliği kuralı eklenerek ... tiyatro tarihinde "Üç Birlik Kuralı" adını almıştır" (Şener, 1991, s.24). Bu uygulama geleneksel anlatıl filmlerinde de sürdürülmüş, zaman ve mekan sürekliliğinin bozulmamasına dikkat edilmiştir.

Aristoteles(1993, VI, s.22), katharsis'i "tragedyanın ödevi" olarak niteler ve "tragedyanın ödevi, uyandırdığı korku ve acıma duygularıyla ruhu tutkulardan temizlemektir" diye açıklar.

Aristoteles'in dram kuramının özü, izleyicilerin acıma ve korku duyguları yoluyla arındırılmasına (katharsis) dayanmaktadır. Bunun için de özdeşleşme gerekmektedir. Olay örgüsü, zorunluluk ve olasılık yasalarına neden-sonuç ilişkisi içinde, gerilim yaratılarak baş (serim), orta (düğüm) ve son (çözüm) anlayışı içinde kapalı bir oyun biçimine sahiptir (Aristoteles, 1993, VI, 23).

2. 4. Geleneksel Anlatının Dramatik Yapısı

Aristotelesçi anlamda geleneksel anlatının dramatik eğrisi giriş, gelişme ve sonuç bölümlerini içerir.



Şekil 1. Yükselen Dramatik Eğri

Miller, 1993, s.38.

Geleneksel anlatı yapısı taşıyan filmler, 1950'lere dek Hollywood 'da film üretimine egemen olmuştur. Bu egemenlik öyle bir hal almıştır ki artık Bordwell ve Thompson (1980, s.50)'ın da belirttiği gibi "sinemaya gidiyorum" dediğimizde, bundan geleneksel anlatı filmi izlemeye gidiyorum anlamı çıkar. Arnes (1994, s. 64), Hollywood sinemasını "Aristoteles estetiğinin mükemmel bir uygulaması" olarak tanımlar.

Geleneksel anlatı filmi, giriş (başlangıç), gelişme ve sonuç bölümlerinin olduğu tek bir olayı anlatır. Geleneksel anlatı yapısındaki filmlerde olaylar zorunluluk, olasılık yasaları gereğince sıralanırlar. Olaylar, sebep- sonuç zinciri içinde gelişir. Bu gelişim içinde birbirini gerektiren sahneler seyircide merak uyandıracak şekilde sıralanır. Filmin başında ortaya konan sorun, olayların gelişimiyle korunarak sona kadar sürdürülür (Miller, 1993, s.38, 40, 41).

Bu tür anlatılar çoğunlukla izleyicinin önemli bir bilgiden yoksun kalmasını sağlayacak bir eksilti üzerine kurulur. Ve anlatı hareket, kovalamalar, diyalog, değişim, simgeseler, özdeşleşme, beklenmedik olaylar gibi geleneksel öğelerle dramatize edilir. (Chion, 1987, s. 220).

Geleneksel anlatının en önemli unsurları başlangıç (başlangıçtaki bir çatışma) olayların gelişmesi ve çatışmanın çözüldüğü doruk noktası ile biten sonudur.

Giriş bölümünde sorun ortaya konur, tartışılır. Serim, giriş bölümünde ağırlıklı olarak yer alır. Serim, baştan sona kadar bulunur ve filmdeki her şeyi kapsayabilir. Sergileme olarak da adlandırılan serim, geçmişteki olaylar hakkında bilgi vererek, öyküyü anlamamıza ve değerlendirmemize yardımcı olur. Öykünün giriş bölümünde yer alan bir diğer önemli unsur da "çatışma" dır. Olaylar dizisi çatışmanın yürütülmesi üzerine kurulur. "Çatışma bir film öyküsünde iki anlamda bulunur. En genel anlamı zıtlıklar ağıdır. ... ikinci anlamı ise, çatışmanın bir öykü çizgisini başlatmasıdır" (Miller, 1993,s.41- 3).

Gelişme bölümü ise geleneksel bir yapıda "orta" bölüm olarak varolur. Başlangıç ve sonuç bölümleri arasında en uzun süreye sahiptir. Gelişme bölümündeki olaylar da düz bir çizgi üstünde gelişir. Filmin gerçek çatışmasını anlamak için doruk noktaya bakılmalıdır. Doruk noktaya taşınan çatışma ve çözümü filmin gerçek çatışmasını verir. "Çatışma giderek daha karmaşık bir hal alır. ...çatışmayı belirsiz bir yolda çözüme doğru sürükleyen krizler, engeller, tehditler" (Miller,1993, s.50) içerir. Gelişme, düğüm olarak da ifade edilir.

Çatışma ve ardından gelen düğüm ile yükselen dramatik eğri elde edilirken, gerilim de giderek artar ve geleneksel yapının doruk noktasına varılır. Chion (1987, s.186) doruk noktasını "heyecanın ve şiddetin, dramatik gerilimin ulaştığı en son nokta" olarak tanımlar. Doruk nokta geleneksel sinema anlatısının en önemli öğelerindendir " Geleneksel anlatı çatışmaları açıkça sergiler ve çözer. Olaylar çatışmaların çözülmesi ile tamamlanır, sona erer" (1997, s.164).

Geleneksel anlatıdaki sürekli ilerleme yasası gereğince filmin en önemli ve çarpıcı olayları bu noktadan sonraya bırakılır. "Her sahnenin önceki sahnelerde sorulan soruları yanıtlayarak ve yeni sorular sorarak ilerlemesi gerekir" (Chion, 1987, s.184).

Filmin üçüncü bölümü, son ya da çözüm olarak adlandırılan bölümdür. Bu bölüm giriş bölümünde ortaya konan sorunun çözülüp bir sonuca bağlandığı,

çatışmayı yaratan çelişkilerin ortadan kalktığı bölümdür. En hızlı ilerleyen bölümdür. Kahramanın en çok gözüktüğü, güçlükleri yendiği bir bölüm olan "sonuç" ta gerilim de sona erdirilerek izleyicinin katharsis'e ulaşması sağlanır.

Filmde üç tür son vardır. Açık, kapalı ve yarı açık sonlu filmler. Geleneksel anlatı filmlerinin belirli bir sonu vardır. Bazı filmlerde öykü boyunca seyirciye sunulan ip uçları birbirine bağlanır. Böylece kesin ve kapalı uçlu bir son elde edilir ya da bazen filmler öyküdeki sır açıklanmadan, girişilen bir tasarı tamamlanmadan, kahramanı zorlayan güçlük aşılmadan, hatta filmin sonunda kişilerin buluşması gösterilmeden son bulur (Chion, 1987, s. 199).

Sinemada geleneksel anlatı ile çağdaş anlatı karşılaştırmasını Wollen'ın bir yazısından yola çıkarak yapan Büker (1985, s.99), bu iki anlatı türünü "sinemanın yedi büyük günahı" ve "yedi temel erdemi" başlıkları altında inceler.

"Sinemanın yedi ölümcül günahı" (Wollen, 1982, 79) yani geleneksel anlatılarda bulunan yedi ayırt edici özellik "Geçişli anlatı, özdeşleşme, saydamlık, tekli anlatım, son (kapanma), hoşlanma, ve kurmaca" dır (Wollen,1982, s.79).

TABLO 1

PETER WOLLEN'İN SİNEMADAKİ İKİ ANLATI BİÇİMİNİ KARŞILAŞTIRIMI

Sinemanın Yedi Ölümcül Günahı	Sinemanın Yedi Temel Erdemi
Geçişli Anlatı	Geçişsiz Anlatı
Özdeşleşme	Yabancılaşma
Saydamlık	Öne Çıkma
Tekli Anlatım	Çoklu Anlatım
Son(Kapanma)	Açık Uç
Hoşlanma	Hoşlanmama
Kurmaca	Gerçek

Peter Wollen (1982, s.79) ve (Büker, 1985, s.99).

Sinemanın ölümcül günahları olarak adlandırılan bu ayırt edici özellikleri geleneksel anlatının dayandığı tragedyada buluruz.

Geçişli anlatı, tragedyaya bakıldığında öykü ögesi içindeki özelliklerle örtüşür. Tragedya ise "bir eylemin taklidi" yani "mimesis" ve bu eylem de "öykü"dür. Öykü tragedyanın beş ögesiyle birlik içinde değerlendirilir. Bunun yanı sıra, öyküyü oluşturan (öykülenen) eylemin belli bir uzunluk ve büyüklük içinde baş, orta ve son şeklinde tamamlanmış olması gerektiği; dolayısıyla bunu oluşturan olayların olasılık ya da zorunluluk yasaları gereğince birbirlerini neden- sonuç ilişkisi ile bağlanmayı gerektiren "olaylar dizisi"nin öyküyü oluşturduğu ve öykü denilince Aristoteles'in olaylar dizisinin anlaşıldığı, bu bağlamda da öykülenenin karakter değil eylem olduğu üzerinde durulmuştu.

Geleneksel anlatı dramatik yapısının kuruluşu nedeniyle seyirciyi filmin içine çeker. İzleyici olayların içine girer ve kahramanlarla duygu birliğine girer. Özdeşleşir. Sinema salonunda olduğu sürece yaşamın gerçeklerinden kopar, filmin sonuç bölümünde olayların çözülmesi ile katharsis yaşar.

Geleneksel anlatı izleyiciyi filme yabancılaştırır. Perde saydamdır Bunun için izleyicinin izlediği filmi gerçekmiş gibi algılamasını engelleyecek şeylerden kaçınılır.

Anlatının saydamlığı özdeşleşmeyi sağlar ve katharsise ulaşmada bir araç haline gelir.

Geleneksel anlatı filmi tek anlatımlıdır. "Belli bir öykünün çözüme ulaşan birbirine bağlı anlatımı " (Büker, 1996, s.213) tektir.

Geleneksel anlatı filmi, sonuç bölümünde olayların çözüldüğü kapalı bir son içerir. İzleyici izlediği filmin nasıl sona erdiğini görür, yoruma açık değildir.

Geleneksel anlatı filminde hoşlanma önemli bir özelliktir. Vertov bu durumu şöyle açıklar:

Geleneksel dramatik sanatta haz, özdeşleşmeye dayalı bir estetik uygulamanın egemenliği altında, seyircinin katharsis'e ulaşmasından doğmaktadır. Seyirci olayın akışına kendini kaptırarak olaylar ve karakterlerle özdeşleşir. Zihinsel faaliyeti bir kenara bırakarak karakterlerle duygusal bir temel üzerinde kurulan bir yaşantı birliğine girer. Seyirci doruğa doğru yükselen bir gerilimle, başka bir hayatın içinde yer alarak (fiction) doruk noktası ile başlayan son bölümde, olayların çözülmesiyle yapay olarak içine sokulduğu gerilimden kurtarılarak rahatlatılır. İşte, haz buradan doğar. Yani geleneksel sinemanın bütün türlerinde ortak olarak bulunan eğlendiricilik

ögesi, böyle bir işleyiş mekanizmasının içinde ortaya çıkar. Eğlence seyircinin yaşadığı yaşamdan uzaklaşarak kısa bir süre de olsa başka bir yaşantının içine girmesi ve burada kendini ve sorunlarını unutmasından doğmaktadır” (Parkan, 1983, s.16).

Geleneksel anlatı filmi gerçek olay ve gerçek kişileri konu edinmez. Anlatının özelliğinden dolayı kurmacadır. Kendine özgü gerçek dünyayla ilgisi olmayan bir yapıttır.

2. 5. Geleneksel Anlatıda Öykü ve Olay Örgüsü

Geleneksel anlatı, giriş, gelişme, sonuç bölümlerinden oluşan yapısıyla bir öykü anlatır. İşte önce tragedya ve sonra da tragedyanın kalıplarını devralan geleneksel sinema, gerçek hayattaki başı, ortası ve sonu olan olayları yani belli bir zaman dilimi içinde geçen bir öyküyü anlatır. “Öykü deyince olay örgüsünü anlarız. Olayların birbirine bağlanması demek olan olay örgüsü, bu öğelerin en önemlisidir. Çünkü tragedya kişilerin değil, onların eylemlerinin öykünülmesidir. Böylece Aristoteles’e göre karakterlere dayanmayan bir tragedya olabilir ama olay örgüsü olmayan bir tragedya olamaz” (Büker, 1985, s.99).

“Anlatı genellikle öykü ile karıştırılır”(Büker, 1996, s.176). Oysa anlatı iki kısımdan oluşur: Öykü (story) ve söylem (discourse). Öyküyü, olaylar zinciri, karakterler ve olayların geçtiği yerler oluşturur. Söylem ise anlatıdır ve öykünün iletilme biçimidir. Yani bir anlatıda (narrative), öykü ne’yi (what), söylem ise nasıl’ı (how) verir.

Anlatıda öykü dramatize edilerek anlatılır. Dramatize etmeyi Chion (1987, s. 210), “herhangi bir olayın, durumun, kurmaca ya da gerçek bir öykünün seyircide heyecan uyandırmasını sağlayarak dramatik biçimde işlenmesi için başvurulan yöntemlerin tümü” olarak ifade eder.

Anlatı filmde , işlenmemiş ham bir öykünün olay örgüsü aracılığıyla yeni bir biçim almasıdır. John Cromwell, “ Sahnede bir hikayeyi anlatmanın en etkin yolu kameranın hikayeyi anlatan olarak kullanılmasıdır” der (aktaran Bordwell, Staiger, Thompson, 1985, s.24). Geleneksel anlatıda olaylar kendiliğinden oluyormuş gibidir, herhangi bir müdahale sözkonusu değildir. Bu nedenle Andre Bazin (aktaran Bordwell, Staiger, Thompson, 1985, s.24), geleneksel

anlatıyı fotoğraflanmış bir oyun olarak tanımlar "Kamera öyküdeki doğru şeyleri vurgulamak ve en iyi görüntüyü vermekten başka şey yapamaz görünürken, öyküdeki olaylar objektif olarak var gibi görünür" .

Anlatıyı genellikle ' öykü ' terimiyle ifade ederiz... Bir anlatı bir durumla başlar; sebep sonuç örnekleri boyunca değişiklikler dizisi oluşur; sonuç olarak anlatının sonunu getiren yeni durumlar doğar... Bir anlatıda olaylar sebep olarak ilişkili olmalı ve zaman içinde oluşmalıdır. Rastgele oluşan olaylar bir öykü oluşturmaz. Olayların birbirini takip eden sırasını düşünelim: "Bir adam başını çevirir, döner, uyuyamaz. Bir ayna kırılır. Bir telefon çalar". Bu olaylar arasındaki sebepsel ve zamansal ilişkileri bilmediğimiz için bunun bir anlatı olduğunu düşünemeyiz (Bordwell, Thompson , 1980, s.50).

Aristoteles'çi anlamda olay örgüsü olan filmlerin ortak özelliklere bakıldığında şunlar ortaya çıkar.

- a)Doğrusal
- b)Kolayca anlatılabilecek anlamda (geleneksel film anlatısında)olay örgüleri var
- c)Bilinen anlamda sonları var
- d)Kahramanın eyleminin nedeni somut bir sorunu çözmek (Büker, 1991, s.108).

2. 5. 1. Sebep-Sonuç Zinciri

Anlatıda yer alan olaylar ve bu olaylar arasındaki sebep ve sonuç ilişkilerini bilmek, seyircinin filmi doğru okumasını sağlar. Yukarıdaki örnekte olaylar arasında bir sebep sonuç zinciri olmadan yani olayların mantıklı bir biçimde ardarda dizilişi sağlanmadan filmin bütününe ilişkin bir anlam çıkarılamaz. Şimdi yukarıdaki örneğin sözü edilen sebep sonuç zinciri kurulmuş haline bakalım.

"Bir adam patronuyla kavga eder, gece yatakta döner, huzursuzdur, uyuyamaz. Sabah hala sinirlidir, traş olurken aynayı kırar. Ardından telefon çalar, patronu özür dilemek için aramaktadır." Biz artık sebep - sonuç ilişkileri kurulmuş, mantıklı bir sıraya göre dizilmiş olay örgüsü olan bir anlatıya sahibiz. Burada varolan üç olay, bir gün ve onu takip eden sabah içinde gerçekleşir. Eğer patronla çalışanı arasındaki ilk baştaki çatışma olmasaydı anlatı gelişmezdi (Bordwell, 1980, s.51).

" Bir anlatı zaman içinde meydana gelen sebep-sonuç ilişkisinin bir zinciridir"

(Bordwell, Thompson, 1980, s.50). Olay örgüsü , öykünün kronolojik düzenini güçlü biçimde sebep-sonuç zinciriyle sunar. Böylece izleyici anlatının mantık yapısı içerisinde olayları, nedenleri ve sonuçlarını anlamlandırarak olayın içine girip karakterlerle özdeşleşebilir. " Klasik Hollywood filmlerinde izleyici karşısında yalnızca bir olaylar dizisi görür, bunların nasıl düzenlendiğinin nelerin seçilip nelerin dışlandığını fark etmez bile" (Onaran, 1994, s.31).

"Geleneksel sinema anlatısında, başlayan, gelişen ve sonuçlanan (serim-düğüm-çözüm) bir olaylar dizisi vardır. Olaylar belirli nedenlere bağlanabilen sonuçların ortaya çıkmasıyla gelişir" (Mast'tan aktaran Bayram, 1997, s.157). "Gerald Mast, nedensellik zinciriyle birbirine bağlanmış olay örgüsü mantığının "insan ediminin taklidi" olduğunu savunur. Olayların ard arda getirilişinde neden-sonuç ilişkisine bağlı bir sıra izlenmesi, anlatının temel sorusunu sordurur seyirciye: "sonra ne olacak ? " "(Bayram, 1997, s.157).Bu soruların yanıtları geleneksel filmlerde çeşitli şekillerde verilir.

Anlatıda bireysel karakterler, doğal sebepler (seller,depremler) veya sosyal sebepler (gelenekler, savaşlar, ekonomik buhranlar öyküdeki aksiyonu başlatır ya da önceden hazırlar, fakat anlatı hemen her zaman kişisel psikolojik sebeplere merkezlenir; kararlar, seçimler ve karakterlerin özellikleri (Bordwell, Thompson, 1980, s.58).

"Bir çok geleneksel anlatı filmi, sonunda güçlü kapanış dereceleri gösterirler. Bu filmler çözülmemiş, dağınık bir son bırakmadan nedensellik zincirlerini son bir final efektiyle örtmeye çabalarlar. Anlatıdaki her karakterin kaderini, her türlü gizemini ve her çatışmanın sonucunu öğreniriz. Bu anlatı yapısındaki sebep-sonuç zinciri sayesinde olur " (Bordwell, Thompson, 1980, s.59).

2. 5. 2. Aksiyon - Motivasyon

Geleneksel anlatı filminde her şeyin bir sebebi (motivasyonu) vardır. Örneğin bir oyuncunun kostümü; oyuncu dilenci kılığındaysa ya birisi ona maskeli balo olduğunu ve dilenci kıyafetiyle gelmesini söylemiştir ya da o arkadaşlarına bir sürpriz hazırlamıştır. Sonuç olarak o kıyafetin giyilmesinin bir sebebi vardır. Ve olay örgüsünün gelişmesiyle izleyici bu sebebi çözer. (Bordwell, Thompson, 1980, s.54). Anlatıdaki bu sebep sonuç ilişkileri bir

sahne içine o sahnede olması gereken bilgi sağlayıcı unsurları yerleştirmeyi gerektirir. Bu filmlerde yer alan çok az şeyin anlatıda bir rolü, sebebi yoktur. Bu nedenle klasik anlatı filmleri kapalı değildir. Anlatıda belirsizlikler yoktur ve anlatı berraktır.

Geleneksel anlatı filmi berrak ve olabildiğince tamamlanmış olma çabasıdadır. Hatta gerçeklerden uzak ve hayalci bir tür olarak görülen müzikallerde bile şarkı ve danslar karakterlerin duygularını ve davranışlarının sebeplerini açıklamaya aracılık eden sahne showları ile sunulur (Bordwell, Thompson, 1980, s.56).

Öyküyü harekete geçirmek için sıkça kullanılan bir özellik isteğin kullanımıdır. Karakterin isteği bir amaç belirler ve anlatının gelişim çizgisi bu amaca ulaşma yönünde ilerler. Bordwell (1980, s.58) bu duruma örnek olarak Oz Büyücüsü (Wizad Of Oz, 1939) filmini gösteriyor. Filmde Dorothy bir dizi amaca sahiptir. İlki, Toto'yu Miss Gulch'tan korumak ve sonra Oz'dan eve dönmek. Bu son amaç kendi içinde daha küçük amaçları kapsar; eve dönmeden önce Oz'a dönmek Cadı'yı öldürmek.

Geleneksel anlatıda olay örgüsü içerisinde bir de karşı güç vardır. Bu kahramanın sözünü ettiğimiz amacına ulaşmasını engelleyebilecek çatışma yaratacak bir karşıtlıktır. Kahraman bir karakterle karşılaşır, ikisinin amaçları ve istekleri birbirinden farklıdır ve karşıttır. Kahraman gelişen olaylar içinde o karakterin amacına ulaşamaması için durumu değiştirmeye çabalar. " Klasik Hollywood filmleri, psikolojik olarak tanımlanmış bireyleri, onların güç problemlerini ve bunları çözme çabalarını,karakterlerin birileri ve dış olaylarla içine girdikleri çatışmaları sunar " (Bordwell, 1985, s.157).

Oz Büyücüsü'nde de bu açıkça görülür. Dorothy'nin isteği Kansas'a dönmek ve Cadı'nın kırmızı terlikleri ele geçirmesine engel olmaktır. Dorothy sonunda kırmızı terlikleri giyip eve dönmeden önce Cadı'yı bertaraf eder (Bordwell, Thompson, 1980, s.58).

Olay örgüsünün ve aksiyon çizgisinin bu yöndeki gelişimini Posta Arabası'nda (Stagecoach, 1939) da görürüz. Filmde ana karakter ve alt karakterlerin

hepsinin kendi özgün amaçları vardır. Ana karakter bir intikam alma amacındayken alt karakterlerden biri kocasının yanına gitmek, diğeri yeni bir iş ve yaşama kavuşmak gibi özgün amaçlara sahiptir.

Posta Arabası 'nda süvariler filmin sonunda aniden ortaya çıkıp arabadakileri kurtarsalardı sebep sonuç ilişkisi açısından bu zayıf bir son olurdu. Biz olay örgüsü içinde olaylar gelişirken daha önceki sahnelerde süvarilerin kızılgerililerin saldıracağını bildiklerini görmüştük. Yani sebep sonuç zincirinin iyi kurulması olay örgüsünde bir boşluk olmamasını sağlar (Bordwell, Thompson, 1980, s.55).

3. ÇAĞDAŞ ANLATI SİNEMASI

3. 1. Geleneksel Anlatıyı Sorgulayan Filmler ve Çağdaş Sinema

Geleneksel sinema binlerce yıl önce Aristoteles tarafından ortaya konulmuş olan özdeşleşme ve katharsis kavramlarına dayanan anlatısıyla izleyiciyi her yönden kuşatan ticari bir yapıdadır. Bu yapı Griffith ile yerleşmiş ve bir endüstri haline gelmiştir.

Geleneksel sinema, binlerce yıl önce Aristoteles tarafından tanımı yapılmış olan katharsis kavramına hizmet eden üç estetik ögeyi bünyesinde barındırır: Atmosfer, özdeşleşme ve gerilim... Yaşamın taklidine dayalı olarak oluşturulan bu estetik öğeler sinema tarihi boyunca sadece bir kez reddedilmiştir. "Sinema dram halk için afyondur" (1) diyen Vertov geleneksel sinemanın yapısal öğeleri olan, senaryoyu, oyunculuğu, dekor, kostüm ve makyajı dışarıda bırakarak, seyirciyi zihinsel atalete sürükleyen sinematografik yapıyı bertaraf etmiştir (Parkan, 1993 , s.7- 8).

Ancak Vertov'un "sinema – göz" olarak adlandırdığı bu sinema anlayışı, "uzun ömürlü olamamış ve geleneksel sinemaya alternatif olabilecek bir estetik çizginin oluşumunu sağlayamamıştır" (Parkan, 1993, s.8).

Sinema-dram'ın halk için afyon olduğunu söyleyen Vertov'un geleneksel anlatıya karşı başlattığı yeni estetik arayışları, 1930'larda Brecht'te yetkinleşerek 1940 ve 1960'lı yıllarda İtalyan Yeni gerçekçiliği ve Yeni Dalga' dan geçip çağdaş sinema anlatısına temel oluşturur.

Bertolt Brecht (1898-1956), estetik kuramını 1920'lerden başlayarak yaptığı çalışmalarla oluşturmuştur. Brecht'in estetik kuramı günümüzde "Epik Tiyatro" ve "Diyalektik Tiyatro" olarak anılır. "Denilebilir ki Brecht'in estetik kuramının ruhunu diyalektik ve tarihi materyalist felsefe, bedenini ise epik tiyatro oluşturmaktadır" (Parkan, 1983, s.27).

Brecht'e göre Aristoteles'in tragedyanın ödevi olarak ortaya koyduğu katharsis kavramı izleyici için tehlikelidir. Geleneksel anlatılarda giriş, gelişme ve sonuca uygun olarak gelişen dramatik yapı ile izleyici olay örgüsünün gelişmesiyle katharsise ulaşır. Brecht (Parkan, 1983, s.28)'e göre "Yaşamın sahne üzerinde taklide (mimesis) dayalı ve doğalcı bir betimlemesiyle ortaya

çıkan bu illüzyon durumu yaşama aktif olarak katılan ... günümüz seyircisi için sakıncalıdır.

Brecht, kendi estetik kuramı içinde, geleneksel tiyatronun getirdiği bütün estetik değer ve kavramları yok saymadan, farklı bir yere oturarak kullanmıştır. Brecht'in geleneksel dramatik tiyatro anlayışına karşı olarak ortaya koyduğu epik tiyatro anlayışıdır. Epik tiyatro anlayışında eğlendirerek öğretmek ve öğretmek eğlendirmek vardır (Brecht, 1994, s.23).

Brecht, estetik kuramının temelinde Aristoteles'çi tiyatro anlayışındaki öğelerin tersine uzaklaştırma, yabancılaştırma ve tarihselleştirmeyi koyar. Aristoteles'çi dramatik anlatımda özdeşleşme mimesis aracılığıyla katharsis'e ulaşarak olur. Epik anlayışta ise izleyicinin izlediğinin farkında olarak, özdeşleşme ve sonunda katharsis yaşamaması esastır.

Yabancılaştırma Brecht'in estetik kuramının eksenini oluşturur. Brecht, insancıl anlamları bulmak için yabancılaştırma kavramına yönelir (Nutku, 1976, s.52).

Brecht'in tiyatro sanatı için ortaya koyduğu estetik kuramı sinemayı etkilememesi düşünülemezdi. Özellikle 1960'larda hız kazanan geleneksel sinema anlayışının dışında yeni bir estetik arama çabaları Brecht'in estetik kuramına uğramadan sürdürülemezdi ve öyle de oldu.

Geleneksel anlatı sineması, egemen sinema anlayışı olarak nitelenmiş ve bu anlayış dünyanın bir çok yerindeki sinemacılar tarafından benimsenmiştir. Bu anlayışı özellikle Amerikan sineması Hollywood'un benimsediği ve kullandığı açıktır. Geleneksel anlatı kalıplarıyla üretilen filmler varolan öyküleri ve olay örgüleriyle bir anlamda gerçekliğin izlenimi yaratmaya çalışmaktadırlar (Parkan, 1983, 21- 23).

Oysa geleneksel film anlatısının karşısında duracak bir sinema anlayışı, gerçeklik izlenimini yok etmeye çalışmak yerine – "çünkü gerçeklik izlenimi sinemayı bir sanat olarak var eden en temel estetik öğelerden birisidir" (Parkan, 1983, s.22) – çağdaş sinema anlatısında olduğu üzere özdeşleşmeyi kırmak için katharsis ögesini denetim altına almalıdır.

Geleneksel sinemanın aksine özdeşleşmeyi denetim altına almak, izleyiciyi izlediğine yabancılaştırmak Brecht'in estetik kuramının özünü oluşturur.

Sinemada geleneksel anlatıya karşı arayışlar Brecht'in estetik kuramından da etkilenecek yeni ve çağdaş bir sinema anlatısının örnekleri verilmeye başlamıştır.

"Bernard Dort, C. Chaplin'in M. Verdoux'sunu (bütünü içinde olumlu hiçbirşey içermemesine rağmen, kahramanın sadece olumluluğun kaynağı olması bakımından), M. Antonioni'nin filmlerini (La Notte, L'Avventura, L'Eclisse) (burjuva tiyatrosunun mirası olan geleneksel drammatizasyonu reddetmesi bakımından) ve Chabrol'un Les Bonnes Femmes filmini, (mükemmel bir mesel'e sahip olması bakımından) Brecht'çi bir estetik çizginin uzantıları olarak görmektedir" (Parkan, 1983, s. 52).

2.Dünya Savaşından mağlubiyet ve yıkımla çıkan İtalya'da dünya sinema tarihine Yenigerçekçilik olarak geçecek bir akım doğmuştur. Mussolini'nin propagandaya verdiği önem nedeniyle kurulan Avrupa'nın en büyük stüdyoları savaşta yıkılmıştı. Faşizm karşıtı genç sinemacılar savaş sonrasında halkın yaşadığı sıkıntıları, sorunları, umutsuzlukları gerçekçi bir şekilde yansıtmak amacıyla imkansızlıklar içinde film çekmeye başlamışlardı.

Yenigerçekçilik akımının öncü filmi Visconti'nin Ossessione'si olmasına rağmen, akımı tüm dünyaya tanıtan film Rossellini'nin Roma, Citta Aperta 'sıdır. Mussolini'nin devrilmesinden sonra, ülke Nazi işgali altındayken filmi büyük zorluklarla çeken Rossellini, İtalyan gerçeğini ve direnişini dolaylı bir anlatıma başvurmadan, sorunları can alıcı noktasından yakalayarak yalın bir şekilde aktarır (Vincenti, 1993, s.80).

Rossellini'nin filmi çekerken karşılaştığı zorluklar, içinde bulunduğu olanaksızlıklar, amatör oyuncular ve gerçek mekanlar kullanması bir anlatım biçimi olarak görsel anlatımın temeli olmuştur (Çelikcan, 1997, s.151).

1945'den 1950'lerin başına kadar bu yolu izleyen bir dizi film yapılmıştır. Rossellini, Visconti, De Sica ve De Santis akımın öncüleri olmuşlardır.

De Santis yeni gerçekçilik hakkında şunları yazmaktadır: "...hergün içinde yaşadığı, her gün iletişim kurduğu şeylerden insanı yalıtıp alırsak, onu nasıl anlarız ve değerlendirebiliriz, bunlar kimi zaman onun evinin duvarlarıdır... kimi zaman ise içinde korkuyla ilerlediği , bütünleştiği kendini çevreleyen doğadır" (aktaran Vincenti, 1993, s.82).

Erkılıç (1993, s.44), yeni gerçekçiliği dört kaynağa dayandırır: Fransız doğalcılığı, insanın gündelik yaşamı içindeki problemlerine yönelen edebiyat akımı verismo, İngiliz belgeselciliği ve Sovyet toplumcu sineması. Bu kaynaklardan doğan yeni gerçekçilik akımı, insanı temel alarak çağdaş sinema anlatısına yeni boyutlar katmıştır.

Yenigerçekçi akım sinema-gerçeklik ilişkisi konusundaki kuramsal tartışmalara da yeni bir boyut kazandırmış ve bu doğrultuda sinemanın amaç ve işlevlerinin yeniden belirlenmesinde önemli bir rol oynamıştır. Gerek kuramsal temeli ile, gerekse geliştirdiği anlatım biçimi ile yeni gerçekçilik, çağdaş sinema anlatısının oluşumuna da katkılarda bulunmuştur (Çelickan, 1997, s.160).

2.Dünya Savaşı sonrası İtalyan sinemasının Yenigerçekçilikle yaptığı atağı Fransız sineması gerçekleştirememiştir. Fransızlar, savaştan İtalya gibi büyük yıkım ve acılarla çıktıkları halde yüksek bütçeli filmler çekerek Hollywood ile rekabet etmeye çalışmışlardır. Ancak bunda başarılı olamayarak iç pazarlarını Amerikan filmlerine kaptırmışlardır. Fransız sinemasının bu zor döneminde Andre Bazin'nin Le Cahiers du Cinema dergisini yayınlamaya başlaması ve genç sinema tutkunlarının bu dergi etrafında toplanmaları Yeni Dalga hareketinin başlangıcını oluşturur (Gökçe, 1997, s.162).

Genç sinemacılar Le Cahiers du Cinema dergisinde özgürce sinema hakkındaki görüşlerini yazarlar, film eleştirileri yaparlar. İçlerinden, akımın önde gelen yönetmenlerinden birisi olacak Truffaut, bazı yönetmenlerin filmlerinde kişiselliklerini koruma gayreti içinde olduklarını keşfeder ve daha önceden bu konuda yazmış olan Alexandre Astruc'un camera-stylo (kamera-kalem) düşüncesini tekrar ele alır. Astruc, yönetmenin düşüncelerini daha özgür bir şekilde bir roman yazarının kalemini kullanması gibi kamerayı kullanarak anlatabileceği bir sinemadan bahseder. "...Astruc'a göre sinema geleneksel öykü anlatımının sınırlılıklarından kurtulmalı, edebiyat gibi bağımsız bir sanat olmalıdır "(Gökçe, 1997, s.165). Bu düşünceden yola çıkan Truffaut, filme kendilerinden bir şey katmayan, söze dayalı filmler çeken yönetmenleri eleştirir ve bu tip yönetmenlerin filmlerinin senaryo bittiğinde tamamlandığını iddia eder. Yönetmen senaryo aşamasından montaja kadar filme kişiliğini katmalıdır. Sinema, resim ve edebiyat gibi bir anlatım aracıdır ve bu sanat dalları gibi soyut

duygu ve düşünceleri aktarabilir. Böylece yeni dalga'nın özelliklerinden olacak Auteur kuramı oluşur.

Bu arada teknik gelişmelerle kameraların hafiflemesi ve ucuzlaması, film maliyetlerinin düşmesi, yeni gerçekçilerden öğrendikleri sınırlı imkanlarla film çekimi teknikleriyle yeni dalgacı genç sinemacılar, sinema hakkındaki görüşlerini yaşama geçirme imkanı buldular. Gerçek mekanlarda küçük ekiplerle çalışarak, amatör oyuncular, kendi arkadaşlarını oynatarak, yaratıcılık açısından sadece kendilerinin söz sahibi oldukları filmler çektiler. 1959 Cannes film festivalinde yeni dalga başlığı altında üç film gösterime girdi. Camus'un Orfeu Negro, Resnais'in Hiroşima Sevgilim (Hiroshima Mon Amour) ve Truffaut'un 400 Darbe (Les 400 Coups) filmleri. Yeni dalga akımı sinemanın dilini, üslup ve görünümünü ciddi bir şekilde değiştirdi (Derman, tarihsiz, s.51).

1959'da Jean Luc Godard, ilk uzun metrajlı filmi olan ve Yeni dalga akımının simgelerinden biri haline gelen Serseri Aşıklar (A Bout de Souffle, 1959) filmini senaryo kullanmadan çeker.

Doğaçlama olarak çekilen film hızlı atlamalarla doludur ve sert geçişlerle tamamlanan, birbirinden kopuk bölümlerden oluşmuş izlenimi verir. Filmde çekimlerin süresi o çekimlerin filmdeki önemine göre belirlenmemiştir. Klasik anlatı kurallarının tam tersine önemli bir çekim birkaç saniyede geçirilmiş, filmin konusuna çok büyük katkısı olmayan önemsiz sahneler ise uzun plan-sekanslar olarak çekilmişlerdir (...) Zaman ve mekan aşımını göstermek için seyircilerin alışık oldukları eritme (dissolve) tekniğini dahi kullanmaz. Ayrıca kesimlerin içinde atlamalar ve hareket içinde gereksiz parçaları atıp, ani zamansal mekansal eksiltmeler gerçekleştirerek klasik anlatının kurallarını sorgular. (Gökçe, 1997, s.170-1)

Film, adeta yeni dalganın bir manifestosudur. Geleneksel sinemaya karşı çıkışın bayrağı haline gelmiştir. Yeni dalga yönetmenleri, olay örgüsü, zaman ve mekan çizgisinin mantıksal bir sıra izlemesi gerekmediğini savunurlar.

"İlk bakışta bölünmüş bir mantıksızlığa sahip gibi görünen "Yeni Dalga" filmlerinin zaman ve mekan ilişkileri, beynin sıçramalı, bölük pürçük, süreksiz ve alışılmamış bağlantıları kavrandığında, anlaşılır hale gelir." (Derman, tarihsiz, s.52). Geleneksel sinemanın aksine seyirci filme zihinsel düzeyde katılır. Anlatıdaki değişim bunu zorunlu kılar.

Bu yüzden Yeni Dalga yönetmenleri, sinemanın geleneksel anlatım araçlarına karşı kaba ve olağandışı bir tutuma sahiptirler. Sinema dilinde çoğunlukla, zamanın geçtiğini ve mekanın değiştiğini gösteren özel efektlerin (special effect) başında gelen eritme (dissolve) ve kararma (fade) teknikleri sözkonusu yeni sinemada ortadan kalkmış gözüktür. Aslında bu, eritme ve kararmanın ortadan kalkması değil, alışılmış kullanım alanları dışında uygulanmalarıdır. Bu filmlerde zamanın geçmesi doğrudan kesme (straight-cut) ile veriliyordu. Eritme ise, yumuşak görüntülerin ilişkilendirilmesi için duyarlı, bir bağlantıyı göstermek için de entelektüel bir araç durumuna getirilmişti. (Derman, tarihsiz, s.52)

Yeni Dalga, yeni bir sinema anlayışının kapılarını açmıştı. Makal (1996, s.111)'a göre bu anlayış öykü bütünlüğünün ve doğrusal zamanın göz ardı edilmesinde, yönetmenin anlatmak istediği şeyi destekleyecek belgesel, haber filmi, arayazı gibi çeşitli stillerin kullanımında, değişik kamera hareketlerinde gözlemlenebilir. Yeni Dalga 1965'den sonra toplayıcı gücünü ve hızını yitirdi (Makal, 1996, s.111). Ancak çağdaş sinema anlatısına getirdiği katkılar ve yenilikler genç sinemacıları etkilemeye devam etti.

3. 2. Çağdaş Anlatı

Çağdaş anlatıyı kullanan filmler geleneksel anlatıyı kullanan filmlerden önemli farklılıklar gösterirler. Çağdaş anlatı filmi ile geleneksel anlatı filmleri arasındaki ayırımı Kırmızı (Bayram) (1990, s.77) şöyle yapar "Geleneksel anlatı ile çağdaş anlatı arasındaki en önemli ayırım sorunu ele alış biçimidir".

Çağdaş anlatı filmleri, soyut sorunlar ve kavramları ele alır. Çağdaş anlatıda geleneksel anlatıda olduğu gibi öne çıkan bir olay örgüsü, öykü yoktur. Çağdaş anlatıda "daha çok görüntü ve konuşmaların sunduğu soyut bir sorun" (Kırmızı, 1990, s.77) ele alınır, tartışılır.

Çağdaş anlatı filminde kahramanın kendisi ve içinde bulunduğu durum bir sorun olarak ortaya konur. Kahramanın eyleminin nedeni soyut bir sorunu ortaya çıkarmaktır, somut bir sorunu çözmek değil. Geleneksel anlatı filmi adaletin gerçekleşip gerçekleşmediği gibi somut bir sorunu tartışır. Örneğin bir polisiye filmde suçlu yakalanır ve cezasını bulur. Böylece adalet gerçekleşmiş olur. Oysa çağdaş anlatı filmi "adalet" kavramını tartışır (Büker, 1985, s.101- 2).

Çağdaş anlatı filmlerinde geleneksel anlatı filmlerine göre kahraman olaylarda sürüklenmekten kurtulur. Bir anlamda olay örgüsündeki yerini kendisi çizmeye başlar. Düşüncelerini eylemleriyle, sözleriyle ortaya koyar. Kahraman, bazen de izleyiciye açmadığı gizli bir dünyaya sahiptir. Kişi olarak varolur. Geleneksel anlatıdaki gibi toplumsal değerlerin savunucusu ve uygulayıcısı olmak zorunda değildir. Bunları eleştirebilir. Bu yüzden kahramanın kendisi de bir sorun olabilir. Dolayısıyla içinde bulunduğu dünya veya durum da bir sorundur. Çağdaş anlatı filminde "somut bir sorun verilse bile bu, soyut bir sorunun tartışılması için" (Kırmızı, 1990, s.77) kullanılır.

Çağdaş anlatı filmleri "geleneksel Hollywood filmlerine göre daha dolaylı ve belirsizdirler. Bunlar gelişimleri daha az doğrusal, daha az mantıksal ve amaca yönelik anlatımlardır" (Miller, 1993, s.147).

Geleneksel Hollywood sinemasına ilişkin olarak Miller (1993, s.35), "anlatının yapısı sadece film öyküsünün gelişim modelini değil, aynı zamanda o öykü ile ilgili deneyimlerimizin yapısını da oluşturur" der. Dolayısıyla "öyküyü çevreleyen bütünlük ve içindeki uyum beğenimize neden olur. Bu bize bütünlük içeren bir deneyim sağlar" (Miller, 1993, s.35).

Çağdaş anlatıda eylem iç eylem olarak ele alınır. Bu iç eylem yapının anlam birliğini sağlar. Kurgu ise bu anlam bağıını kurar. Çağdaş anlatıda kurgu, geleneksel anlatıdaki gibi sahnelerin bir öykünün gerektirdiği biçimde sıralanması olarak kullanılmaz (Büker, 1985, s.101).

Çağdaş anlatı filmleri geleneksel yapıdaki filmler kadar kolay anlaşılmaz. Amaçları konusunda kesin bir şey söylenemez, belirsizdir. Örneğin Antonioni'nin Yolcu (The Passenger) filminde, kendisinden ve geçmişinden kaçma isteği dışında Locke'un amacından emin olamayız. Burada gelişen öykü, amaca yönelik ve dış olay örgüsünün ağır bastığı öykülerden çok farklıdır " (Miller, 1993, s.147). Bunuel'in Mahvedici Melek (El Angel Exterminador) filminde bir ziyafet için bir araya gelen zenginler, ziyafet bittikten sonra bir neden olmamasına rağmen ziyafetin verildiği evden ayrılamazlar. Günlerce aynı evde, çıkmalarını engelleyen fiziksel bir güç olmamasına rağmen birlikte kalırlar.

Bordwell'e göre (1985, s.210), çağdaş anlatı filmleri, klasik anlatı filmleri gibi filmin süregelen yapısına eldeki materyali uydurmak için seyirciyi yönlendirecek

sorular ortaya atar. Fakat bu sorular basit bir şekilde öyküdeki olaylar arasındaki mantıksal bağlantıları kapsamaz. Çağdaş anlatı filmlerinde anlatı yapısının kurulması seyircinin hipotezinin hedefi olur. Seyirci öykünün nasıl anlatıldığına ve neden o şekilde anlatıldığına odaklanır.

Çağdaş anlatı filmleri geleneksel anlatıdaki gibi belli bir sonu ve çözümü içermez. Bu nedenle açık yapıt özelliğine sahiptir. " Bu filmleri ilk geleneksel anlatı filmleri gibi algılasak da derin bir okuma onların açık yapıtlar olduklarını gösterir" (Büker, 1985, s.102).

Bu filmlerde izleyici, kapalı olay örgüsüne göre tüketici değil üretici konumdadır. Her izleyici filmi defalarca izleyip farklı farklı anlamlar çıkarabilir. Eco (1992, s. 31)'ya göre devingen açık yapıtlar yorumcu tarafından yorumlanmayı beklerler. Yapıtta bu kişisel müdahaleler yönlendirilmiş bir çağrıdır, yazarca istenilen bir dünyaya görece özgür girişe bir çağrıdır.

Çağdaş anlatı filmlerinde "olay örgüsü –bu filmler çoğu kez serüven filmlerini anımsatsalar da- izleğe hizmet eder (Büker, 1996, s.187). Geleneksel anlatıya sahip filmler olay örgülerinden ve öykülerinden dolayı izleyiciyi filmin içine çeker. Bu filmlerde olaylar, olay örgüsünün gerektirdiğinin dışında değişik sebeplerle de ortaya çıkarlar. Bu sebepleri Miller (1993, s.148) şöyle ifade eder:

"Bir atmosfer yaratmak, bir karakteri incelemek, bir temayı anlatmak için olabilir.

Öykü en azından geçici olarak bu öğelerin anlatımı için bölünebilir. Filmde sekansların, olay örgüsünden bağımsız olduğu düşünülür. Her sekansın kendi gelişimi ve sekanslar arasındaki ilişki, sekansın öykünün bütünü ile olan ilişkisi kadar önemlidir ".

Bordwell (1985, s.207)'e göre klasik anlatı filmleri, seyircinin olay örgüsünün dramatik sürekliliğini devam ettiren neden-sonuç ilişkisi üzerindeki beklentilerine odaklanır. Oysa çağdaş anlatı filmleri bu tür araçları kullanmaz.

Blow-Up filminde antika dükkanındaki iki sahne, ressam ile karısının görüldüğü sahneyle gitarının parçalandığı sahne, eğer çıkartılsaydı olay örgüsü asla bozulmazdı. Yine de Thomas ve dünyası ile ilgili verdikleri bilgiler nedeniyle film için önemlidirler (Miller, 1993, s.152).

Çağdaş anlatı filmlerindeki olaylar doğrudan olay örgüsüne katkıda bulunmayabilirler. Olaylar arasında bir bağlantı kurulmaksızın olaylar sadece gösterilmekle kalabilir

3. 2. 1. Çağdaş Anlatının Yapısı

Çağdaş anlatıların dramatik yapısına bakıldığında geleneksel dramatik yapıdan farklı, Aristoteles'çi olmayan bir dramatik bir yapıya sahip oldukları görülür. Geleneksel sinema anlatısının dramatik yapısı Aristotelesçi tragedyaya dayanırken onun karşısında ve ona karşı duran çağdaş anlatı, Brecht'in epik dramatik anlatı özellikleriyle ötüşür.

TABLO 2

BRECHT'İN GELENEKSEL VE YENİ OYUN BİÇİMİNİ KARŞILAŞTIRMASI

Geleneksel Oyun Biçim	Yeni Oyun Biçimi
Eylemlerle çalışır.	Anlatıya başvurur
Seyircinin ilgisi oyunun üzerinde toplanır	Seyircinin ilgisi oyunun yürüyüşü üzerine çekilir
Organik büyüme	her sahne kendisi için vardır
Olaylar düz bir çizgi üzerinde gelişir	Montaj tekniği
Olayların akışı evrimsel bir zorunluluğu içerir	Olaylar eğriler çizer
	Olaylar sıçramalıdır

Brecht'ten aktaran Grimm, 1987, s.218- 19.

Brecht'in karşılaştırmasında yeni oyun biçiminde anlatıya başvurulur. Oyunda açıklamalar yapılabilir, duraklamalar olabilir ve olaylar özetlenebilir Her olay başlı başına birşeyi anlatabilir. Bu olaylar geleneksel anlatıdaki gibi birbirine bağlı ya da bir olay diğerini gerektiren bir yapıda değildir. Olaylar sonunda topluca bir şey anlatacaktır. Bu nedenle olayların akışı evrimsel bir zorunluluğu içermez. Olaylar istenilen anlatımı ortaya çıkaracak şekilde birbirine

montaj tekniği ile bağlanır. Ancak olayların yeri değiştirilse veya çıkarma ve eklemeler yapılırsa bile yapı bozulmaz. Yabancılaştırma efektleri kullanılarak izleyici tarafından öykünün yorumlanması sağlanır. Olaylar düz bir çizgi üzerinde gelişmez, eğriler çizer. Bu nedenle de izleyicinin ilgisi geleneksel anlatıda olduğu üzere oyunun sonuna değil, olayların ilerleyişi üzerine toplanır (Brecht, 1987, s. 39, 40).

Çağdaş anlatı filmleri, geleneksel anlatı filmlerinden oldukça farklıdır. Wollen, Godard'ın Doğu Rüzgarı (Vent d'Est, 1970) filmi üzerine yaptığı incelemesinde (1982, s.79) sinemadaki iki anlatı türünü karşılaştırmıştır. Geleneksel anlatı sinemasına karşılık gelen ve sinemanın yedi ölümcül günahı (Wollen, 1982, s.79) olarak adlandırılan özelliklere daha önce Geleneksel Anlatı Sineması bölümünde değinilmiştir. Burada çağdaş anlatıya karşılık gelen ve sinemanın yedi temel erdemi (Wollen,1982, s.79), olarak nitelendirilen şu özellikler ele alınacaktır. "Geçişsiz anlatı, yabancılaşma, öne çıkma, çoklu anlatım, açık uç, hoşlanmama ve gerçek".

Çağdaş anlatının özelliklerinden ilki geçişsiz anlatıdır. Büker (1989, s.86), geçişsiz anlatıyı şöyle tanımlar: "geçişsiz anlatılarda Aristoteles'in anladığı anlamda olay örgüsü yoktur. Anlatı, kesme, arayazı vb. gibi öğelerle bölünür bütünün birliği bozulur".

İzleyici çağdaş anlatıda, anlatının birliğini bozan öğelerle anlatıdan uzaklaşarak yabancılaşır. Anlatının geçişli olmaması, izleyicinin olaya katılmaması ve yabancılaştırma etkenlerinin kullanılması izleyiciyi filme yabancılaştırır.

Bireyi izlediğine yabancılaştıran araç da saydam değildir. Geleneksel anlatıdaki tersine izleyici sinemada olduğunu unutmaz. Bu bağlamda araç öne çıkmış bir konumdadır. İzlediğinin film olduğunun farkındadır (Büker, 1996, s. 185). Böylece katharsis de yaşayamaz. İzleyici çağdaş anlatılı filmde doyumunu ancak filme bir anlam yaratmak üzere katıldığında yaşar.

Geleneksel anlatı filmlerinin tersine çağdaş anlatı filmlerinde olay örgüsü değil karakter önemlidir. Karakterin sayısı kadar çok sayıda olay örgüsü olabilir. Bu nedenle çok anlatımlıdır (Büker, 1985, s.100)

Yeni film formları atlamalı bir yapıya sahiptir. Bu tür bir yapıda çok az şeyin açıklanmasına, bazı olayların atlanarak dışarıda bırakılmasına karşın, anlamayı

aksatmayan bir gelişim dizisi sergilenir. Öykü öğeleri arasındaki bağlantılar çıkartılarak filme episodik bir nitelik kazandırılır. Diğer yandan olayların arasındaki süre öykünün gerektirdiğinden çok daha fazla öneme sahiptir (Miller, 1993, s. 148).

Çağdaş anlatı filmlerinin Aristoteles'in anladığı anlamda olay örgüleri olmadığı için belirli bir sonları da yoktur. Bu nedenle çağdaş anlatıların açık uçlu, son verilmemiş anlatılar olduğu söylenebilir.

Çağdaş anlatılar gibi anlatılar söz edilen özelliklerinden dolayı izleyenlerde hoşlanma duygusu değil, aksine rahatsızlık duygusu yaratırlar

Wollen'a göre son erdem "gerçek" tir. Bükler (1996, s.185), bu özelliği şöyle tanımlar.

Belli bir tutarlılık ilkesine göre düzenlenmiş olay örgüsü olmayan filmi izlerken, ona yabancılaşan, ondan rahatsız olan, ondan değişik anlamlar çıkaran izleyici gerçek dünyadadır, çünkü ona bir yabancı karşısında olmadığı, gerçek karşısında olduğu sürekli hatırlatılmaktadır.

Geleneksel anlatıda izleyicinin ilgisi yapıtın sonu üzerine çekilirken çağdaş (epik) anlatı, atlamalı, sıçramalı yapısıyla izleyicinin ilgisini gelişimin kendisi üstüne çekilir. Çağdaş anlatıda, doruk noktası da yoktur. Geleneksel anlatıdaki düğüm de çağdaş anlatının dramatik yapısı içindeki bölümlerden değildir. Çağdaş anlatıda düğüm yapıtın kendisidir.

Çağdaş anlatıda öncelik öyküde değil, anlatma işlemindedir ve nedensellik zinciriyle bağlı olay örgüsü yerine serbest çağrışımlarla oluşan bir anlatı yeğlenir (Schatz'tan aktaran Bayram, 1997, s.157).

Miller(1993, s.197)'a göre, Antonioni'nin Kızıl Çöl (Red Desert) filmi izleyiciye kirli çevreyi göstermekle yetinir. Kirlilik konusunda eleştiriler yapmaz .

Çağdaş anlatı yapısının tekniklerini sergileyen unsurlar şunlardır:

Öykü çizgileri arasında daha gevşek bir ilişki, bütünleştirici alternatif unsurlar, güçlü olay örgüsü yerine karakter incelemesi, zamanın doğrusal gelişimine daha az bağlılık, atlamalı bir gelişim, geleneksel yapımların tekniklerinin daha az kullanımı, gerçeküstü ve göstermecî bir yaklaşım gibi özelliklerdir (Miller, 1993, s.148).

Filmlerin çoğunda ana öykü çizgisi film başladıktan bir süre sonra kurulabilirken, bazı filmlerde bu başarılmaz. Örneğin 2001 ve Cinayeti

Gördüm (Blow-Up) filmlerinde öykü çizgisi olaylar ilerledikten oldukça sonra ortaya çıkar. Öykü çizgisinin güçlü olmadığı filmlerde başka bütünleştirici teknikler kullanılır. Çağdaş anlatılı filmlerde öykü çizgisi yerine ilginç bir karakter ya da karakterin ilişkileri öne çıkarılabilir. "8^{1/2}, Belle de Jour ve Persona gibi filmler, karakterin motivasyonlarını ve ruhsal durumunu dış öyküye göre ön plana çıkartarak inceler. ..." (Miller, 1993, s.150).

Bazı filmlerde açıkça anlamları belirtilmemiş bile olsa tematik, sembolik ya da metaforik öğeler betimlenir.

Blow-Up filminin sonunda, Thomas, pandomimcilerin oynadığı hayali tenis oyununun topunu bulup getirmek için kamerasını yere bırakır. Tarafsız konumdaki fotoğrafçı, onların yaşamı ve coşkuyu kutladıkları bu oyunlarına katılır. İllüzyon, gerçeğe birleşir. Ses kanalında ise, raketlerinin ve topun çıkardıkları sesler duyulur.

... Bazen güçlü bir tema, filmin yapısının kurulmasında öyküye göre daha etkindir. Godard bunu Brecht etkisi taşıyan didaktik, politik filmlerinde (*La Chinoise* ve *Tout Bien* gibi) uygulamıştır (Miller, 1993, s.151)

Çağdaş anlatı filmlerinde "gevşek dokulu yapım teknikleri" görülür. "eski film geleneklerinin çoğunluğu ya yıkılmış ya da yeni bir şekle bürünmüştür. ... Bir zamanlar hatalı bulunan kesmede görülen sıçramalar artık olağandır. Mizansenin ve alan derinliğinin kullanıldığı tek çekimden oluşan sahneler de böyledir. Sahneler bazen beklediğimizden daha önce başlar, beklediğimizden daha geç biter (Miller, 1993, s.152).

Çağdaş anlatı filmlerinin çoğunda gerçeküstü öğeler kullanılır. Bunuel'in ve Fellini'nin filmlerinin çoğunda bu öğelere rastlanabilir. Örneğin Bunuel'in *Bir Endülüs Köpeği* (Un Chien Andalou) filminde piyanoların içinde ölü eşeklerin bulunması gibi.

Gevşek dokulu bir anlatımın yanı sıra çağdaş anlatı filmlerinde göstermeci bir yaklaşım da vardır. Bu filmlerde oyuncu doğrudan seyirciye dönerek, sanki karşı karşıyaymış gibi bir tavır sergiler. Annie Hall filminde Alvy (Woody Allen), kameraya bakarak kırk yaşına gelmenin sıkıntıları ve filmin ne anlatacağından sözeder. Böylece seyircin beklentileri sıraya koyulur (Miller, 1993, s.152, 154).

4. ZAMAN VE SİNEMA

4. 1. Zaman Kavramı

Zaman nedir? Bu soruya tek bir cümle ile cevap vermek zordur. Herbert Zettle (1973, s. 259), bu sorunun yanıtını bilemeyeceğimizi, zamanın süre, tekrarlanan olaylar ritm ve hareket boyutlarıyla olan tecrübelerimiz olduğunu belirtir.

Türkçe sözlük (1988, s.1662) ise zamanı "Bir iş veya oluşun içinde geçtiği, geçeceği veya geçmekte olduğu süre, vakit" ya da "belirlenmiş an" olarak açıklar. Felsefe sözlüğünde ise (1997, s.547), zaman mekanla birlikte ele alınmakta ve zaman ve mekanın maddenin varoluşunun temel formları olduğu belirtilmektedir. Zaman ve mekanın gerçek mi yoksa insan bilincinde varolan saf bir soyutlamadan mı ibaret olduğu sorununun, filozofların uğraştığı başlıca konulardan olduğu belirtilerek mekanın üç boyutlu oluşuna karşın zamanın tek boyutlu olduğu ifade edilmektedir (Felsefe Sözlüğü, 1997, s.547). Zaman, biri diğerinin yerine geçen fenomenlerin varlığının birbiri ardından, kesilmeden sürmesini ifade eder. "Zaman geriye dönmez (irreversible)'dir, yani her maddi süreç tek doğrultuda –geçmişten geleceğe doğru gelişme gösterir (1997, s.547). Zaman sözcüğü belirtilen tanımlamalardan da anlaşılacağı üzere herkesin ve her şeyin içinde bulunduğu, hissedilebilen, durağan değil, sürekli akıp giden soyut bir kavramdır.

Zaman kavramı mekan olmaksızın tam olarak ifade edilemez. Çünkü zaman ve mekan birlikte bir evren yaratırlar ve her şey bu evren içinde anlamını bulur. Zamanın geçtiği her yerde mekan, mekanın geçtiği her yerde de zaman değişen oranlarda yer alır.

Zaman kavramı, bu denli zor tarif edilebilir olmasına karşın, her şey zaman içinde gerçekleşir ve anlamını bulur. Bu nedenle de değişik alanlardan pek çok kişi zaman ile değişik açılardan ilgilenmişlerdir. Aristoteles(I. Ö. 384-322), zamanla ilgili düşüncelerini şöyle ifade eder.

Zamanın bir parçası varolmuştur, /artık/ yoktur; öteki parçası ise olacaktır henüz yoktur. Hem sınırsız zaman hem de ele alınan her zaman bu parçalardan bileşiktir.
... Öte yandan 'zaman içinde zamandaş olmak' ile 'ne önce ne de sonra' , ' aynı

ve tek "an" içinde olmak' anlamına gelse, yine önce ve sonra olup bitenler şu belli 'şimdikian' içinde olsa, onbinyıl önce olanlar ile bugün olanlar zamanda olacak hiçbir nesne ötekinden daha önce, daha sonra olmayacaktır (Aristoteles Augustinus Heidegger, 1997, s.11- 3).

Aristoteles , zamanın devinim olduğunu söyler. Aslında her yerde ve her nesnede aynı biçimde olduğunu, hızlı ve yavaş olanın yine zamanla belirlendiğini kısa zaman içinde çok devinen nesnenin hızlı, az devinenin de yavaş kabul edildiğini belirtir. Zamanın değişme ile ilgili olduğunu devinim ve değişmeden bağımsız olmadığını, dolayısıyla zamanın devinime ait bir şey olduğunu, zamanı ve devinimi aynı anda algıladığımızı ve bir devinim, dolayısıyla bir değişiklik olduğunda zaman geçti diye düşündüğümüzü ifade eder. Zamanın an ile belirlenen bir şey olduğunu belirten Aristoteles, zamanın an'a göre sürekli olduğunu ve yine an'a göre geçtiğini vurgular (Aristoteles Augustinus Heidegger, 1997, s.13- 5).

"Dediğimiz gibi 'şimdikian' zamanını sürekliliği, bağlantısı, çünkü geçmiş ile gelecek zamanı bağlıyor; ve zamanın sınırı, bir zamanın başı, ötekinin sonu" (1997, s.29).

Aristoteles içinde bulunduğumuz zamanın geçmiş, şimdi ve geleceğin birarada bulunmasıyla oluştuğunu söyler. Aristoteles'e göre şimdiki an, geçmiş ve gelecekle bağlantılı olarak var. Ve böyle anlam kazanıyor.

Bir başka düşünür, Augustinus (İ. Ö. 354-430)' da zamanın ancak geçmiş, şimdi ve gelecek zaman açılarından ele alarak söz edildiğinde anlaşılacağını fakat soyut bir kavram olduğu için düşünceyle kavranmasının zor olduğunu belirtiyor.

Öyleyse zaman ne? Eğer hiçkimse benden bunu sormasa biliyorum; ama soran kişiye açıklamak istesem bilmiyorum. Gene de kesinlikle şunu söyleyebilirim: Hiçbir şey olmamış olsaydı, geçmiş zaman olmazdı; hiçbir şey olacak olmasaydı gelecek zaman olmazdı; hiçbir şey olmasa şimdiki zaman olmazdı (Aristoteles Augustinus Heidegger, 1997, s.47).

Augustinus, zaman konusunda Aristoteles'den bir adım daha ileri gidip O'nun geçmiş, şimdi ve gelecek zamanla ilgili söylediklerini geliştirerek belleği ve algılarımızı geçmiş şimdi ve gelecek zamanı anlama sürecine katar.

Augustinus, geçmişte varolan şeyleri anımsadığımız veya anlattığımızda anlattıklarımızın imgesini şimdiki zaman içinde gördüğümüzü çünkü onların hala belleğimizin içinde yer aldığını söyler.

Gelecekteki şeylerin anlaşılmasının nasıl olanaklı olduğu gizemi ise ancak varolmayan o şey varolduğunda görülebilir. Ama varolan şey artık gelecek değil, şimdiki zamandır. Öyleyse gelecekteki şeylerin görüldüğü söylendiğinde, henüz varolmayan gelecekteki şeylerin kendileri değil, onların varolan nedenleri ya da imleri görünürler. Bu yüzden gelecek değil şimdi olanlar gözümüze görünürler; onlar sayesinde gelecekteki şeyler zihinle anlaşılabilir olarak önceden söylenebilirler. Yine bunlar algılar olarak vardılar ve gelecekteki şeyler konusunda öndeyide bulunanlar kendilerinde onları şimdiki zamanda görmektedirler (Aristoteles Augustinus Heidegger, 1997, s.53).

Augustinus, gelecekteki şeyler için öndeyide bulunmanın şimdiki zamandakilerden yola çıkarak mümkün olacağını bunun da ancak o şeyin zihnimizdeki imgelerini kullanmakla mümkün olabileceğini söyler. Ve zamanı şimdiki zamandan yola çıkarak üçe ayırır.

Üç zaman vardır: Geçmiştekilere ilişkin şimdiki zaman anı, şimdikilere ilişkin şimdiki zaman bir anlık görü, gelecektekilere ilişkin şimdiki zaman da beklenti olarak vardır. Kastedilen bunlar ise üç zaman görüyorum ve üç zaman olduğunu söyleyebilirim. Ama gene de varsın densin, geleneksel biçimiyle kullanıldığı gibi "üç zaman vardır, geçmiş, şimdiki ve gelecek zaman" densin... (Aristoteles Augustinus Heidegger, 1997, s.55).

Heidegger (1889-1976), bu yüzyılda zaman kavramı ile ayrıntılı biçimde ilgilenmiştir. Heidegger 'e göre zaman, anlamını bengilikte bulur (1997, s.59). Bengilik (Bengi: ebediyet, ölümsüzlük, bitimsizlik, sonsuzluk), "başlangıcı ve sonu olmayan bir varlıktır, zaman varolmayla ilgilidir. Yani sonsuz ve ölçülmezdir" (Türkçe Sözlük, 1988, s.169). Zaman, "Yalnızca içinde geçen olaylar sonucu vardır. Mutlak zaman yoktur" (Aristoteles Augustinus Heidegger, 1997, s.63). Zamanda her önce ile sonra bir 'şimdi' tarafından belirlenebilir. "Varolma zamanının içinde değildir. Bizzat zamanın kendisidir. ... Gelecekte olmaklık zamanı verir, şimdiki zamana biçim kazandırır ve geçmiş zamanı, yaşanmış olanın 'nasıl'ında yinelettirir" (Aristoteles Augustinus Heidegger, 1997, s.85).

Heidegger de Aristoteles ve Augustinus gibi geçmiş, şimdi ve geleceği şimdiki an'da aramaktadır. O'na göre "Geçmiş zaman, 'artık -olmayan-şimdiki zaman' olarak, gelecek zaman belirsiz 'henüz-olmayan- şimdiki zaman' olarak yorumlanmış olur. Geçmiş zaman geri getirilemez, gelecek zaman belirsizdir.

Zamanla ilgilenen bir diğer düşünür de Hobbes (1588-1679)'tur. Hobbes'a göre zaman, "dışımızdaki şeylerden çok, anın düşüncelerinde vardır ve devinimdeki öncenin ve sonranın imgesidir" (aktaran Copleston, 1991, s.42). Hobbes, zamanın sınırlarını tartışarak bu sınırları da imgelere dayandırır. "Zamanı bir başlangıç ve sonla eş deyişle sonsuza dek genişliyor olarak imgeleyebiliriz" (1991, s.43).

İnsanın zamanda yaşamadığını aksine zamanın insanın içinde yaşadığını söyleyen Bergson (1859-1941) (Cogito, 1997, s.9), geçmiş zamanın kaybolup gitmediğini ve insan anlığında devam ettiğini belirterek zaman ve değişimin insanda içsel bir olay olduğunu ve geçmişten bugüne insan düşüncesinde taşındığını söyler. Evrende her şeyin kesintisiz, sürekli bir değişim içinde olduğunu öne süren Bergson için "şimdiki anın kendisi de bir değişimdir. Bu değişim içinde geçmiş hiçbir zaman yitip gitmez. Belleğin geçmişten bir şeyleri şimdiki ana taşıyıp getirmesi nedeniyle her zaman bellek içinde varoluşunu sürdürür " (Cogito, 1997, s.9).

4. 2. Sanat– Zaman İlişkileri

Aristoteles'ten Bergson'a dek zaman konusuyla ilgilenen felsefeciler ve düşünürlerin söylediklerine baktığımızda üzerinde birleştikleri ortak bir nokta olduğunu görürüz: Zamanın geçmiş, şimdi ve gelecek boyutlarının birbirinden ayrılmazlığı. Bu da bir zaman boyutu içinde mümkün olur. Zaman boyutu "deneyimlerimizle yönlendirdiğimiz zaman" dır (Zettle, 1973, s. 386) Yaşadığımız an, şu an, hemen şimdi geçip gider. Biraz önce olur ve artık geri dönemeyiz. Tek bir gerçek zaman vardır, o da yaşanan an ile belirlenir. Zaman sürekli bir değişim içindedir, durağan değildir. Geçmişten geleceğe uzanır, süreklidir ve biz şimdiki an içinde bu değişimi mantığımızla algılarız. Geçmiş hatırlar, geleceği hayal eder, şimdiki an'ı ise yaşarız.

Bergson türü zaman kavramı, yeni bir yorumlanmayla, yoğunlaşmayla ve yansımayla karşı karşıya kalmaktadır. Artık burada vurgu bilinçlilik içeriğindeki eş

zamanlılığında, geçmişin günümüzdeki varlığında, farklı zaman dönemlerinin devamlı olarak birlikte akıp gitmesinde, iç deneyimlerin pek şekillenememiş akıcılığında, ruhun tek başına olduğu zamanki bağımsızlığında, uzayla zamanın göreceliğinde; yani kısacası aklın içinde hareket ettiği ortamın belirlenip ayrılmasındaki olanaksızlıkta yer almaktadır. Bu yeni zaman kavramında modern sanatın temelini oluşturan tüm doku şeritleri birleşmektedir (Hauser,1995, s.412).

Bergson'un öne sürdüğü zaman kavramının yeni bir şekli olarak karşımıza çıkan yeni zaman kavramının temel ögesi eş zamanlılık, doğal ilkesi ise, dünyasal ögenin uzaysallaştırılmasıdır (Hauser,1995, s.412).

"Bergson usulü zaman kavramına, filmlerde ve modern romanlarda olduğu gibi çağdaş sanatın tüm dallarında ve akımlarında rastlayabiliriz" (Hauser,1995, s.417). Ancak tiyatro, edebiyat ve müzik dışında, zamanı kullanma açısından sinema ile diğer sanatlar arasında temel bir farklılık vardır. "Bir İtalyan yazar Canudo, sinemanın üç uzam sanatı ile – resim, mimari ve dans – üç zaman sanatının – müzik, tiyatro ve edebiyat – birleşimi olduğunu söyler" (Stephenson ve Phelps, 1989, s.98).

"Resim, heykel ve mimaride sanatçılar zamanı kendi sanatlarının ağırlıklılığı içinde bir tür devinimsizlik biçiminde kullanır. Bu yapıtlar bir zaman anıtı gibidir. Sanatçı zamanı yakalar ve dondurur: Bir tabloda bir trenin puslu bir havada ağır ağır ilerleyişini görebiliriz, ya da bir kuşun uçuşunu. Bu, zamana karşı bir tuvalin kale gibi karşımıza dikilip, her şeyi silip süpüren bu kavram içinde bizi ve sanatçısını durdurabilmesidir. Piramitlerden Van Gogh'un güneşine kadar, bu sayısız yapıtlar insanoğlunun her şeyini yok eden, yutan bir güce karşı savaşıdır, zamana karşı.." (Carriere, tarihsiz, s.121)

Sinemada uzay ve zaman sınırları akıcı iken zaman sanatı olarak nitelenmeyen plastik sanatlarda durum farklıdır. "Plastik sanatlar mekan sanatıdır. ... Plastik sanatlarda mekan statiktir, değişmez. Tüm bölümlerinin homojen olması nedeniyle bölümlerinin hiçbiri zamansal olarak bir diğerini gerektirmez" (Demir, 1994, s.12).

"Plastik sanatlarda sahnede de olduğu gibi uzay durgundur, hareketsizdir, değişmez, herhangi bir yöne ya da amaca yönelik değildir. Her bölümde homojen nitelik taşıdığından ve bölümlerin hiçbiri dünyasal olarak birbirinin üzerine binmediğinden, onun içinde serbestçe hareket edebiliriz. Hareketin gelişimleri sahne değildir, herhangi bir yavaş ya da süreli bir gelişmenin evreleri de değildir; bunların sırası bir sınırlamaya uğrar" (Hauser, 1995, s.412- 3).

Edebiyat ve tiyatro ile birlikte zaman sanatı olarak nitelenen müzik sanatı, bu özelliği nedeniyle Bergson tarafından çözümlenmiştir. Bu çözümlenmede Bergson, "ruhsal olayların kontrpuanlarını ve aralarındaki ilişkinin müziksel yapısını keşfetmiştir" (Hauser, 1995, s.417).

Bela Balazs, Bergson'un bu çözümlenmesinden yararlanarak film sanatını başka bir yönü ile anlamak üzere şu şekilde açıklar.

Bergson, "melodi, notaların zaman içinde bir düzen yaratacak biçimde birbirini izlemesiyle oluşur" der. Ancak, melodinin zaman içinde bir boyutu yoktur. Çünkü ilk nota, melodinin ilk ögesini yaratır, izleyen notayı çağırır ve tüm notalarla ilişkisini sürdürür. Bu nedenle son nota hiçbir zaman çalınmadığı halde melodiyi yaratan öge sayılan ilk notanın içinde sunulmuştur. Son nota sadece melodiyi tanımlar, çünkü ilk notayı onunla beraber duyarız. Melodi zamanın akışı içinde aşamalı olarak yaratılmaz. Melodi ilk nota çalınır çalınmaz tamamlanmış bir varlık olarak zaten vardır. Tek tek her nota zaman içinde kendine özgü bir süreye sahiptir. Ancak, onların seslere anlam veren ilişkileri zaman ötesindedir.. Mantıksal sonuç çıkarma işlemi de bir sıra izler. Önerme ve sonuç çıkarma, zaman içerisinde birbirini takip etmez. Psikolojik bir işlem olan düşünme, bir süre içerir, ancak mantıksal formlar melodiler gibi zaman boyutuna bağlı değildir" (Edmonds, 1994, s.76)

Andrey Tarkovski (1932-1986), sinemanın müzik ya da bale gibi zamanla sınırlı sanat türleriyle karşılaştırıldığında farklı olduğunu daha belirginleştirdiğini, diğer iki sanat türünde zaman görünür biçimde sabitlenirken bir film şeridi üzerinde sabitleştirilmiş bir fenomenin öznel bir zamanı ele almış bile olsa bölünmez bir bütünlük içinde algılanacağını belirtir (1992, s.138).

Bergson'cu yeni zaman kavramı, en iyi biçimde "Bergson'un zaman felsefesiyle aynı tarihlerde ortaya çıkan... film sanatında" (Hauser, 1995, s.412) yansımalarını bulur.

Bu anda gerçekten görülmeyeni izleriz. Bu ölçülemez zaman birimi içinde gözden kaçan, aslında gözümüzün önünde var olan ama göremediğimiz bir şeylerin anlaşılmasında dünyasındayızdır. ... Sinemanın zaman ile oynadığı oyun ve hileler o kadar çok ve o kadar değişiktir... Resim, heykel ve mimaride sanatçı zamanı , yakalar ve dondurur. " Edebiyatta da zaman farklı işlenir. Dostoyevski'nin romanlarındaki bir çok diyalog yazarın ayırdığı süreye sığacak gibi görünmez (Cariere, tarihsiz, s.19).

Bir zaman sanatı olan edebiyat, zamanı özgürce kullanır. "Hem sinema hem edebiyat anlatıda zamanla özgürce oynayabilir. ...Edebiyat zamanı daha kesin tanımlayabilir, "adam odaya girmeden önce", "daha sonra polise gitti" (Stephenson ve Phelps, 1989, s.109). Filmde ise böyle bir şey söylenemez. Film zaman kalıpları kullanamaz (Stephenson ve Phelps, 1989, s.110).

Filmi izlediğimizde olan şey şimdi olmaktadır. Lusitiana gemisinin 1915'de battığını biliriz ama filmde her şey gözümüzün önünde olur. İnsanlar boğulur, gemi batar. Sinemanın her şeyi doğrudan verebilmesi diğer bütün sanatları geçmesini sağlar. Fakat bir iletişim problemi vardır. Genel olarak sinema bir öykü anlatmayı başarır çünkü perdeye yansıyan çekimlerin sırasının olayların sırası olduğunu kabul eder seyirci. Aynı uzlaşım edebiyatta da vardır ve ünlü "geldim, gördüm, yendim" buna örnek olarak verilebilir" (Stephenson ve Phelps, 1989, s.110).

Edebiyatta (romanda ve öyküde), zaman kalıpları vardır (1989, s.110). Geçmiş şimdi ve gelecek, anlatıda içiçedir. Edebiyatta öykünün anlatım zamanı ile ne zaman olduğu arasındaki fark çok önemlidir (Lawson,1994, s.21). Yalçın Demir (1994, s.16), romanda aksiyonun işlenişinin zamansal bir nitelik içerdiğini, romanın anılarla ya da geçmiş olayların tasarlanmasıyla ilgili olduğunu söyler. Bluestone(aktaran Demir, 1994, s.21), romandaki zamanı şöyle tanımlar "Kronolojik zaman romanda başlıca üç düzeyde varolur. Okumanın kronolojik süresi, anlatım zamanının kronolojik süresi ve öyküdeki olayların kronolojik süresi". Romanda sözü edilen bu üç düzeyde kronolojik zaman, içiçe geçer. Okuyucu zaman içinde ileri ve geri hareket edip durur.

Hauser (1995, s.417), modern romanlarda Bergson usulü zaman kavramına rastlanabileceğini belirtir. Yeni zaman kavramında yer alan "eşzamanlılık" ilkesinin keşfiyle, insanlar, aynı anda birbirinden çok farklı, bir çok şeyin karşısında kalırken bir yandan da başka insanlar başka yerlerde benzer deneyimleri yaşarlar. Çünkü benzer şeyler aynı zamanlarda, birbirinden farklı yerlerde oluşup gider ve bu evrensel bir olay olarak karşımıza çıkar (Hauser, 1995, s.416).

Modern romanı eski romandan ayıran bu özellik, sinematografik etkilerin hemen tümünden de sorumludur. Konunun ve sahnedeki gelişimin kesilmesi, düşünce ve

davranışların birdenbire ortaya çıkması, zaman standartlarının göreceliği ve dayanıksızlığı bize Proust ve Joyce'un çalışmalarını anımsatır (Hauser, 1995, s.416).

Proust, romanlarında kronolojik bir sırayı reddeder. Otuz yıl arayla olup bitmiş olayları sanki aralarında birkaç saat varmış gibi anlatır. " Deneyimler ve olan-bitenler zaman içindeki yakınlıklarıyla birbirine bağlı değildirler....Her insan dönenceli olarak yinelenen kendi kişisel deneyimlerine sahiptir" (Hauser,1995, s.416).

Proust'un romanları Bergson' un eşzamanlılık kavramı ile değerlendirildiğinde bu eşzamanlılık kavramının gerçekte zamanın yadsınması ve bu yadsınmanın, fiziksel mekan ve zamanın, insanları içtenlikten ve kendi deneyimlerini yaşamalarından yoksun kılmasına karşı verilen bir karşı duruş olduğu açığa çıkar (Hauser, 1995, s.416).

Joyce, çalışmalarında fiziksel zamanın kronolojik sırasına karşı çıkan, bilinç içindeki değişiklikleri gösterir. "Onun için zaman, üzerinde insanın ileri geri hareket ettiği, yönü olmayan bir yoldur. Joyce'un romanlarında olayların dikkat edilen yanları "eşzamanlı" oluşlarıdır. Zamanın uzaysallaştırılması Joyce'da Proust'a göre daha ilerlemiştir. Okuyucu O'nun romanını okumaya istediği yerden başlayabilir. Kendisi de zaten "romanını yazarken bölümleri birbiri ardına dizmemiş, aynı anda birkaç bölüm üzerinde birden çalışmıştır. Bu bakımdan sinemanın uyguladığı tekniğe benzer bir yöntem kullandığı söylenebilir" (Hauser, 1995, s.417).

Canudo tarafından bir zaman sanatı olarak nitelenen tiyatro, bir çok açıdan diğer sanatların tersine sinemaya en çok benzeyen sanattır (Stephenson ve Phelps, 1989, s.98).

Özellikle uzaysal ve dünyasal biçimlerin birarada bulunması gözönüne alındığında tiyatro, filmin gerçek anlamda bir eşidir. Ancak sahnede olup biten biraz uzaysal biraz da dünyasaldır; filmde olduğu gibi hiçbir zaman her ikisinin bir karışımı değildir, ilke olarak hem uzaysal hem de dünyasaldır (Hauser,1995, s.12).

Tiyatro, öykü anlatımında "Malraux'un da belirttiği gibi devamlı parçalara bölünmüştür (Stephenson ve Phelps, 1989, s.109). Bu devamlı parçalar diğer bir deyişle perdelerde zaman sürekliliği esastır.

Tiyatro oyunundaki zaman ilişkileri doğal yaşantının kronolojik düzeni ile daha çok ilişki içindedir. Tiyatro oyunu içinde ya da tiyatro oyununun en azından tek bir perdesinde deneysel gerçeğin zaman sürekliliği bozulmamış durumdadır. Gerçek yaşamda olduğu gibi, burada da olaylar ne kesinti ve atlamaya ne de tekrarlama ve geri dönmeye izin veren ve kesinlikle düzenli gelişen kronolojik zamana boyun eğen bir gelişme yasasına göre birbirini izler (Demir, 1994, s.13).

Tiyatro oyununda gerçek süreçlerle çalışılır. Sahne üzerinde oyuncu gerçek zamanın kurallarına uyarak oynamak zorundadır.

“Bir sahne oyuncusu kendisini sahnenin bir ucunda bulduğu vakit, gerekli sayıdaki adımları atmadan sahnenin öbür ucuna gidemez. Bu çeşit yol alışlar ve aralar, gerçek uzay ve gerçek zaman kanunlarına bağlı kaçınılmaz şeylerdir. Tiyatro yönetmeni bu kanunlara daima boyun eğer ve hiçbir vakit bunları çiğneyebilecek durumda değildir” (Pudovkin, 1995, s.86).

Tiyatro oyununda zamanda hızlanma, gecikme ya da durma diğer sanatlardaki gibi gerçekleştirilemez. Ya da sondan başa baştan sona dönülemez. Tiyatroda zaman gerçek yaşamdaki zaman gibi kronolojik bir sıra içinde gelişir.

Bir dramadaki dünyasal ilişkiler, bir filmdeki zaman sıralanmasına oranla kronolojik zamanla daha sıkı bir ilinti içindedir. Böylece dramada ya da dramanın en azından bir ve aynı perdesinde ampirik gerçeğin dünyasal sürekliliği korunmuş durumdadır. Gerçek yaşamda olduğu gibi olaylar burada da olaylar, herhangi bir kesintiye ya da atlamaya izin vermeyen yasalar uyarınca birbirini izler. Hiçbir yineleme ya da iç-içe girme oluşmaz, mutlak anlamda değişmez olan bir zaman ölçüsüne bağlı olarak herhangi bir hızlanma, yavaşlama ya da duraksama gibi durumlara çeşitli bölümler (sahne ya da perde) sırasında hiç rastlanmaz (Hauser, 1995, s.414).

Büker (1993, s.34), anlatının “... öykü (mythos) ve biçimden oluşan bir bütün... ; bir bileşim...” olduğunu belirtir ve şöyle bir ayırmadan sözeder: “Yapısalcılara göre de anlatı iki bölümden oluşur: Öykü (historie) ve söylem (discurs’). Öykü içeriktir, söylemse içeriğin iletirme biçimi” (Büker, 1993, s.34) . Abisel (1994, s.47) ’in belirttiği gibi, öykü, karakterleri ve onların yaşadığı olayları kronolojik bir akış içinde, mekanların özellikleriyle birlikte gösterir.

“Öykü, popüler anlatının temelde kapalı- belirli bir noktada kesin çözüme ulaşarak

sonuçlanan -bir yapısı olmasından ötürü nedensellik üzerine kuruludur. Dolayısıyla her eylem bir başkasını yaratır; her olay bir ötekinin nedenidir. Söylem ise anlatının dinamiğini, kurmaca dünyanın mantığını oluşturan olay örgüsünü, zaman ve mekan kullanımını, eksilteleri, anlatan ağızları kapsamanın ötesinde tüm sinematografik tekniklerin kullanış tarzını da -aydınlatmadan çekim ölçeklerine, oyunculuktan müziğe- içermektedir” (Abisel, 1994, s.21).

Sinema, öykü anlatır ve film bir öyküdür (Demir, 1994, s.47). Sinema, öykü anlatma niteliğinden dolayı edebiyat ve tiyatro ile bir çok ortak özelliği paylaşır. En basit, en yalın bir öyküde bile olaylar, kişiler zaman ve mekan içinde hareket ederler. “Öykü ister filmde ister sözü edilen diğer yazın dallarında içiçe bulunduğu diğer öğelerden soyutlanacak olursa bir zaman şeridinin varlığı ile karşılaşır. ... Öykünün de diğer anlatı formlarının da yapısı bir anlamda zamansal ilişkilerce kurulur.” (Demir,1994, s.48). Öykü içinde kişiler geçmiş, şimdi ve gelecek zaman içinde dolaşıp dururlar. Öyküye zaman ve mekan boyutlarıyla baktığımızda, “öykü olaylarının genişliği zamandır. Öykü varlığı da mekandır” (Chatman’dan aktaran Yaktıl, 1995, s.128). Öykü anlatma zamanla ilgilidir. Bu nedenle edebiyat, tiyatro ve sinema sanatlarına zaman sanatı denilmesinin nedeni araştırıldığında bunu, öykü anlatmanın zamanla ilişkisinde bulabiliriz.

İşte günlük yaşam hemen hemen bu iki tür yaşamdan oluşur. Zaman içinde sürdürülen yaşam ve değerleri içeren yaşam. İster basit bir anlatım, ister karmaşık bir öykü, bir roman ya da bir film olsun bu iki tür yaşamı içerir. Bir yandan zaman içinde özgürce dolaşılırken, diğer yandan da zamanın kronolojik yapısına da uyulur. ...basit bir anlatım formu bile geniş ölçüde içerdiği zamansal ilişkilerce belirlenir (Demir, 1994, s.49).

Sinemada zaman, edebiyatta ve tiyatrodaki zamanla benzerlikler taşısa da aynı biçimde işlenmez. Ancak yine de “ Klasik Hollywood filmlerinin anlatımının 9. Yüzyıl gerçekçi romanlarına dayandığı unutulmamalı ” (Onaran, 1994: 33).

Film ne roman gibi bir anımsama sanatıdır, ne de tiyatro gibi bir merak sanatıdır. Roman ne olduğu ile ilgilenir. Tiyatro ne olacak diye sorar. Perde ise ne oluyorsa onu bize anlatması ve soyutlanmamış olması nedeniyle çok önemlidir. Geçmiş ve gelecek onun parçasıdır (Demir, 1994, s.22).

Sinema ile diğer sanatlar arasındaki en temel farklılık, "filmde uzay ve zaman sınırlarının akıcı oluşudur, uzay bir bakıma dünyasal, zamansa bir bakıma uzaysal niteliktedir (Hauser, 1995, s.412). Sinema sanatından önce varolan sanatlar da zamanla ilişki içinde olmuşlardır. Ancak tiyatro, müzik, edebiyat ve sinema dışında kalan sanatlar özellikle de plastik sanatlar öncelikle birer mekan sanatıdır. Oysa sinema hem zamanı hem mekanı kullanır. Ve bir anlamda tiyatro, müzik ve edebiyatı, resim heykel gibi sanatlarla birleştirir.

4. 3. Sinemada Zaman

Sinemada zaman konusunu ele alırken mekanı ayrı tutmak diğer sanatlarda da olduğu gibi imkansızdır. Sinemanın doğası gereği de bu mümkün değildir zaten. "Bir anlatım biçimi olarak sinematografik öykünün varolabilmesi için zaman, mekan ve kişiler zorunlu olarak gerekmektedir" (Adanır, 1994, s.140). "Anlatılarda en önemli yapısal öğelerden biri zamandır. Zaman, karakterlerin gelişimi ve öykünün ulaşacağı sonuç açısından belirleyici olduğu gibi, mekanla ilişkisi içinde ayrı bir önem kazanır. ..." (Abisel, 1994, s.24).

Plastik sanatlarda ve sahne sanatlarında mekan hareketsiz ve değişmezdir (Demir, 1994, s.11). Buna karşın filmde mekan, zaman gibi dinamik ve değişkendir. "Mekan parçaları zamansal bir sıra içinde düzenlenerek zamansal yapının bir parçası olur. Zaman da bu yapı içinde mekansallaşır" (Demir, 1994, s.11).

Sinemada zaman ve mekan daha doğrusu "dramatik zaman ve mekan kavramları ilk kez, bu noktaya parmak basan Aristoteles'in Poetika'sıyla su yüzüne çıkmıştır" (Esslin, 1996, s.35). Esslin'e göre "dramatik zaman ve mekan, drama sanatının çok yönlü sistemlerini seyirciye açacak olan anahtarlardır" (1996, s.35). Başka bir deyişle bir anlamda filmde zaman ve mekan birbirini bütünler. Anlatıma katkıda bulunur. Filmde bir mekandan diğerine geçiş mümkündür. Ve bu oldukça kısa bir sürede gerçekleşir. "Filmin yapısının kurulmasına mekan da etki eder. ... Zaman ve mekan sürekliliği çekimler arasında kolayca anlaşılabilir ilişkiler çerçevesinde öncelikle yaratılması gereken bir ön koşuldur" (Büker, 1985, s.80- 128). Filmde sürekli bir hareket vardır. Bu nedenle izleyici bir süre sonra sadece hareketin kendisi ile

ilgilenir. " Sadece hareketin dikkatimizi çektiği, mekansal ilişkileri unutulduğu bu anlarda film ansızın zaman akışlı bir niteliğe bürünür. Artık sınırlar algılanmaz. ... Geçmiş ve şimdiki zamanın kaynaştığı ve zaman akışının mekansal nitelik kazandığı görülür" (Demir, 1994, s.15).

Filmde zaman, mekan ile sıkı sıkıya bağlıdır. "Film geniş ölçüde bir yerden bir başka bir yere bir değişim içerir. Bu mekansal hareket, az ya da çok kronolojik bir zaman yapısı içinde kurulur " (Lawson, 1994, s.23). Böylece zaman ilişkileri mekansal, mekan da zamansal özellikler taşır. Film böylece Read'in de belirttiği gibi "...zaman ve mekanda süreklilik içeren bir zaman ve mekan sanatı olur"(Demir, 1994, s.6). Ancak "sinema, zamanı dışsal, duygusal ulaşılabilir özellikleriyle sabitleştirmeye çalışır, böylece sinema için bütün temellerin temelini oluşturur (Tarkovski, 1992, s.138- 9).

Semir Aslanyürek (1998, s.50) "sinema, zamanın üzerinde tahakküm kurma sanatıdır " der. Bu açıdan bakıldığında Jacobs (1994, s.35) filmi bir zaman sanatı olarak görür". " Bergson'un zaman felsefesi onunla aynı tarihlerde ortaya çıkan film sanatı üzerinde önemli bir etkiye sahiptir. Sonuçta da filmin formunda önemli yapısal değişikliklere neden olur" (Demir,1994, s.7).

Sinemada zamanın ve mekanın kullanılışı diğer sanatlara benzemez. "Filmin zaman ve uzamı kendine özgü. Sinemada izleyici bir uzamdan öbürüne atlar. Zaman sürekli olarak değişir. Böylece gerçek zaman ve uzamda birbiri ile hiç ilişkisi olmayan nesnelere ve kişiler kurgu yoluyla bir araya gelirler. Zamansal ve uzamsal ardışıklık yok olur "(Büker, 1996, s.4). Sinemada zaman "dramanın hayali dünyasında her biçime girer" (Esslin, 1996, s.34-5).

Sinemada zaman, gerçek yaşamdaki zamandan farklıdır. "Sinema, görüntülerin zamansal (temporal) olarak birbirini izlemesidir" (Onaran, 1986, s.26). Bu zaman kendine özgü bir zamandır. "... Zaman, insanın öznel iç yaşantılarında olduğu gibi dinamik ve özgür bir iç akış içinde yeni baştan biçimlenir. Önce ve sonra, tümüyle birbirinin içine karıştırılarak dokunur. Geçmiş, şu an içinde hemen olacak gibidir. ... " (Jacobs, 1994, s.39).

Bir yandan kesintisiz sürekliliğini, öbür yandan geri dönülmez yönünü yitirmiş durumdadır; yakın çekimlerle hareketsizleştirilebilir ve geleceğe ait görüntülerle ileriye alınabilir. Aynı anda, birlikte oluşan görüntüler *double-exposure* [103] yoluyla birbiri ardından gösterilebilir; önce olan biri sonra, sonra olan biriye

olmadan önce gösterilebilir. Sinemadaki bu zaman kavramı tamamen öznelidir (Hauser, 1995, s.414- 5).

Sinemada zaman, diğer sanat dallarında kullandığı biçimden ve gerçek yaşamdakinden oldukça farklıdır. “ Gerçek şu ki sinema, zamanı diğer sanat dallarından hiçbirinin ele almadığı bir biçimde ele alır ve onu öyle tüketir. Bunun içindir ki, daha önce dediğimiz gibi sinema gerçekten kendine özgü bir zaman biçimidir. Sinemada zaman ve mekanın birlikteliği, “zaman içinde zaman “ olgusundan dolayı gerçek yaşamdakinden farklıdır ve onu meydana getiren sinema sanatçısının yarattığı dünya ve yaratım süreciyle doğrudan ilgilidir” (Aslanyürek, 1998, s.170).

Sinema zamanı diğer sanatlardan ve gerçek yaşamdan farklı kullanır. Bu nedenle sinemada zamanın hangi boyutlarıyla yer aldığını incelemek gerekir.

Sinemada zaman konusu ele alındığında karşımıza “gerçek zaman”, “filmik zaman” ve “filmin süresi” ne ilişkin zaman olarak adlandırılabilen zaman türleri çıkar.

4. 3. 1. Gerçek Zaman

Gerçek zaman, “ alıcının önünde meydana gelen olayın geçtiği sabit, sürekli ve değişmez (kısaltılamaz ya da uzatılamaz)” (Pudovkin, 1995, s.90) bir zaman türüdür. “İnsan yaşamında meydana gelen her şeyi anlatmada bir süreklilik bir fon ortaya koyan zaman içinde” (Lawson, 1994, s.20), bir dakika her zaman 60 saniyedir, bir saatte 60 dakikadır (Jacobs, 1994, s.35). “ Film, kamera ve gösterici içinden saniyenin yarısı bir zamanda ya da bir dakikada 90 feet geçecek biçimde akar. Gerçek zaman yalnızca film yapım süreci ile ilgili değildir. Film yapımı sırasında geçen zaman, sadece gerçek zaman içindeki belli bir süreyi kapsar. Fiziksel zamanın bir tek boyutu, bir tek doğrultusu ve bir tek yürüyüşü vardır.

Kısacası gerçek zaman kronolojiktir, kesinti, tekrar, atlama ve geri dönüşe izin vermez, ölçülebilir, sürekli ve değişmezdir; kısaltılamaz ya da uzatılamaz, mekana veya kişiye göre farklı değildir. “Çabuklaştırılmaz ve bu düzeni bozulamaz. Zamanın gidişi tek düzedir (uniform) ve geriye dönüşü yoktur” (Onaran, 1986, s.26).

Tüm bunlardan yola çıkılarak gerçek zamanın gerçek dünyada yaşanmakta olan gerçek zamanı ifade ettiği söylenebilir. Zaman boyutu içinde bazen beş dakika sonsuza dek sürmüş gibi gelirken bazen de bir saat saniyeler içinde sürmüş gibi gelir. Saatle ölçtüğümüz zaman saat zamanı ya da objektif zaman, yaşadığımız, hissettiğimiz zamana da psikolojik zaman ya da subjektif zaman denir (Zettle, 1973, s. 247).

Gerek film yapım sürecinin, gerek filmin toplam süresini ve gerekse filmin izlenmesi sırasındaki zamana da zemin olan bu zaman türüne "gerçek zaman" "fiziksel zaman", "asıl zaman veya "reel zaman" da denmektedir.

4. 3. 2. Filmin Süresi (İle ilgili zaman) :

Filmin süresi ile ilgili zaman denince filmin bitmiş, gösterime hazır halinin kapsadığı süre anlaşılır. Filmin süresi ile ilgili çeşitli gelenekler vardır. Bunlara göre film 80, 90, 110, 120 dakika gibi değişik toplam sürelerle sahip olabilir.

4. 3. 3. Filmsel Zaman

Filmsel zaman kavramı, sinemada zaman konusuyla ilgilenen hemen herkesin üzerinde durduğu, fakat üzerinde tam bir görüş birliğine varılamamış bir zaman türüdür. Filmsel zaman, filmik zaman, dramatik zaman gibi değişik başlıklar altında hemen hemen aynı şeylerin söylendiği görülmektedir. Filmsel zaman kavramı bazı kaynaklarda gerçek zamanla olan ilişkisiyle tanımlanır. Çünkü film, başından sonuna kadar gerçek zaman içinde gerçekleşir ve filmin zamanı şimdiki zamandır. Bu nedenle önce Zettle' ın zaman boyutu tanımına bakmak gerekmektedir. Zettle (1973, s.386), zaman boyutunun bizim tecrübelerimizle yönlendiğini belirterek filmdeki geçmiş, şimdi ve gelecek zamanın filmik şimdiki zamanı nereye kurmak istediğimize bağlı olduğunu yani filmin kalanının geçmiş ve gelecek olarak bölündüğünü ifade eder.

Filmde olaylar önce neyin geleceği, onu neyin takip edeceği ve hareketin nasıl ilerleyeceğinin belirli olduğu bir zaman boyutu içinde gerçekleşir. Bu nedenle sözü edilenler biliniyorsa filmde zaman boyutunun tersine çevrilmesi tuhaf olacaktır. Ancak neden sonuç ilişkisinin kolayca tanımlanamadığı

simetrik bir olayda (tenis oyunu gibi) zaman boyutu seyirci farkına varmadan tersine çevrilebilir (Zettle, 1973, s. 259).

Filmsel zaman, gerçek zamanda kaydedilen sekansların öyküdeki olaylara göre, bir bütün oluşturmak üzere (seçilen çekimlerin) kurgu yoluyla yeni bir zamansal sırada düzenlenmiş biçimindeki zaman olduğu söylenebilir. Filmde, "Kurgu olay, zaman ve mekan birliğini sağlar" (Çelikcan, 1997, s.200). Sinemada "uzamsal ve zamansal süreklilik kesiktir" (Büker, Onaran, 1985, s.80).

"Film yönetmeni zamanla özgürce oynar. ... Gerçek zamanın yasalarını bozarak ölçülebilir gerçek zamandan farklı, sezgi ile hissedilebilen bir zaman yaratır" (Demir, 1994, s.48). Ancak film içinde haftalar boyu süren olaylar iki saatten fazla sürmez. Şüphesiz gerçek zamanın burada bir hakimiyeti yoktur. Gerçek zaman sadece ima edilir" (Demir, 1994, s.35).

Carrire (tarihsiz, s.125), "Asıl zaman ile filmdeki zamanın anlatımı arasındaki ayrımı çok basit bir örnekle açıklamak mümkündür" der ve bir filmde bir karakterin dışarı çıktığını anlatmanın oldukça kolay olduğunu, üstelik karakterin kendi evinden çıktığını ve ertesi sabah olduğunu da ufak ayrıntıları göstererek anlatabileceğimizi söyler.

Dramatik zamanın ne olduğunu Abisel (1994, s.24) şöyle açıklar: "Filmin dramatik zamanı öykünün kaç gününü ya da kaç yılı kapsadığını gösterir".

Hauser (1994, s.415), dramatik zamanın ampirik zamanla eş olmayacağını, ampirik gerçeğe ait zamanın tekdüze bir biçimde ilerleyici ve kesintisiz bir biçimde sürekli olduğunu ifade eder

"...ve bundaki sıra asla tersine çevrilemez; bunda olaylar tıpkı bir fabrikanın 'üretim şeridinde' olduğu gibi birbirini izler. Dramatik zamanın ampirik zamanla eş olmayacağı gerçektir – sahnede doğru zamanı gösteren bir saatin yol açtığı sıkıntı, bu uyumsuzluktan kaynaklanır – zamanın önceden yazılan birliği sıradan zamanın uzaklaştırılması olarak kabul edilebilir" (Hauser, 1994, s.415).

Pudovkin ise bunu şöyle ifade eder. "Ayrı ayrı film parçalarını kesip birleştirdikten sonra ortaya çıkan zaman, alıcının önünde meydana gelen olayı kapsayan gerçek zaman değildir. Bu yeni bir zaman yani filmik zamandır. Filmsel zaman, aksiyonun filmik sunuşu için seçilmiş farklı öğelerin (çekimlerin)

sayısı ve süresiyle denetlenir ve sadece algılamanın hızıyla koşullanır (Pudovkin, 1995, s.90). "Bu zaman, doğası gereği sabit, değişmez bir doğrusal gelişim gösterir. ...Yeni bütünü oluşturmak için çekilmiş çekimlerin değişik sürelerinden yeni bir zamansal sıra ortaya çıkar (Pudovkin, 1995, s.90).

Gerçek zaman kronolojik olarak ileri doğru akar. Filmik zaman dört kategoriye ayrılır: Şimdiki, geçmiş, gelecek ve şarta bağlı zaman. ... Şimdiki zaman devamlılığı aksiyonun şu an oluyormuş gibi anlatılmasıdır. ...Olaylar, doğrusal, mantıklı bir sırada ... anlatılır. ...Seyirci daima şu anda olan olayları izliyormuş gibi hisseder....birazdan ne olacağını ne kendi ne öyküdeki kahranman bilir bu da öykünün çözümüne seyircinin ilgisini canlı tutar (Mascelli, 1965, s. 68- 9).

"Perdeye yansıyan görüntüler, yürüyen adam gibi fiziksel dünyadaki ile eşit sürede gibi görünse de sinema durağan karelerin birbiri ardına perdeye yansıtılmasından oluşur (Stephenson ve Phelps, 1989, s.100). " Aslında "Saniyede 24 kez geçen karelerin arası boştur, siyahtır. Ama gözümüz bunu kesintisiz bir hareket gibi algılar. Perdedeki hareket yapaydır ve dondurulabilir, tersine çevrilebilir, yavaşlatılıp, hızlandırılabilir" (Stephenson ve Phelps, 1989, s.99).

Jacobs (1994, s.29), Eisenstein'in kurgudaki en büyük buluşunun gerçek zaman ile perdedeki zaman arasındaki ayrılık olduğunu söyler ve ekler " Eğer gerçek zaman ile, perdedeki zaman arasında hiç bir fark yoksa, aksiyon izleme süresine eşit bir sürede gerçekleşir ve eleştirmen elinde bir kronometre ile sonucun doğruluğunu araştırabilir". Edmonds (1994, s.78) da buna filmin çekildiği zaman" der. Çekimlerin yapıldığı zaman kronolojik zaman içinde gerçek bir süreyi kapsar. Bu özel zaman, sadece haberlerde ya da diğer olgusal film türü olan belgesellerde anlam taşır. Temsil edilmiş zaman, sinematik zamandır. Bu ima edilen zamandır. Filmin çekildiği zaman ile ya da gösterilen aksiyonun bütününe gerektirdiği zaman ile ilişkisi düşünüldüğünde gerçek değildir. Dokuz özgün çekimden kurguladığımız sekanslarda yarım saat sürebilecek bir olgu anlatılmıştır, ancak gösterilmesi hiçbir zaman yarım saat sürmez" (Edmonds, 1994, s.78) .

Sinemada zaman konusunu Aslanyürek (1998, s.168), artık gelenek haline gelmiş olduğunu söylediği ama kelimenin dar anlamıyla ele alındığında doğru

olacağını vurguladığı şu ayırımdan, " reel (astronomik), kurgusal (irreel) ve hayali (mevhum)zaman" dan farklı biçimde ele alır".

Aslanyürek (1998, s.169), süjesel zamandan bahseder. Süjesel zaman, filmsel olayın süjede ele alınış biçimiyle tüketilen zamandır. Filmin olayları bir günde, bir ayda veya on yılda geçiyorsa o filmin süjesel zamanı bir gün, bir ay veya on yıldır (Aslanyürek, 1998, s.169). Aslanyürek (1998, s.124), süje teriminin senaryoda yer alan olaylar ve onların sıralanışını bir anlamda senaryoyu ifade ettiğini belirtir. Bu açıklamalara bakıldığında süje ile anlatılmak istenenin öykü olduğu anlaşılmaktadır. Bu anlamda da süjesel zaman ile anlatılmak istenenin filmik zaman içindeki öykünün süresi olduğu anlaşılmaktadır.

Aslanyürek(1998, s.125)'e göre ikinci zaman türü, kameranın film üzerinde kaydettiği zamandır. Film üzerinde kaydedilen zaman, filmin kurgulanıp bittikten sonra salonda sergilendiği zamana eşit olmayabilir. Örneğin kamerayla saniyede 48 kare hızla kaydedilen zaman salonda saniyede 24 kare hızla sergilenecek ve hareket ekranda iki kat yavaşlayacaktır. Veya bunun tam tersine, saniyede 8 kare hızla kaydedilen zaman bu kez 24 kare hızla sergilendiğinde hareket üç kat hızlanacaktır.

Aslanyürek (1998, s.169)'in zaman kategorisindeki üçüncü zaman türü izleyici tarafından algılanan zaman olarak ifade edilir. Aslanyürek (1998, s.169) bunu bir örnekle somutlaştırır. "Diyelim ki İstanbul'da trene bindiniz, tren hareket etti. Sizi tren istasyonuna kadar uğurlayan arkadaşınızın üzgün bakışı ve tren tekerleklerinin raylar üzerinde ilerleyişinin ardından trenin Ankara'da durup sizin trenden inmeniz ekranda bir, en fazla iki dakika sürecektir. Buna karşılık izleyici tarafından algılanan zaman 6 veya 8 saattir.

Aslanyürek (1998, s.169)'in algısal zaman olarak nitelediği bu zaman türü genel olarak bakıldığında psikolojik zaman türüne girmektedir. Psikolojik zaman zihinsel bir olaydır. Algılarımızla hissettiğimiz bir zaman türüdür. "Sinema fiziksel dünyayı taklit etmenin yanında radikal bir biçimde değiştirebilir de. Değiştirerek... fiziksel değil, zihinsel bir zaman yaratır. ... Psikolojik zaman geçmiş, şimdi ve geleceğin karışımıdır... Bazı olayları bir anda geçip, diğerlerinin üzerinde duran fiziksel dünyadaki kadar devamlı olmayan, önceden

tahmin edilemeyen, daha esnek bir zaman" (Stephenson ve Phelps, 1989, s.116). Algılanan zaman yani psikolojik zaman, zihinsel bir olaydır ve öznel süreklilik duygumuz ile ilgilidir. " Evreni duygularımızla anlarız, fakat süreklilik (duration) duygusu doğuştandır. Karanlıkta yalnızken bile zamanın geçtiğini algılayabiliriz (Stephenson ve Phelps, 1989, s.116). Abisel (1994, s.21) 'de psikolojik zamanla ilgili olarak şunları söyler: "Ayrıca bir de seyircinin filmi seyrederken algıladığı psikolojik zaman vardır. Psikolojik zaman üzerinde filmin temposun etkilidir ve seyircinin doksan dakikayı yarım saat ya da beş saat gibi hissetmesine neden olur.

Psikolojik zaman gerçek zaman olgusu içinde yer alır, gerçek zamanla karşılıklı bir ilişki içerisindedir. "Çoğu kez sınıfta geçen bir saatlik zaman, bize iki saat eğlencede geçen zamandan daha uzun gelir... bu durumda saatle saptanan gerçek zamandan farklı olarak her birimizin ayrı ayrı yaşadığımız bir psikolojik zaman vardır denilebilir. Sinema da bu psikolojik zamanı ifade etmek ister" (Onaran, 1986, s.28).

Film izleme etkinliği gerçek zaman içinde vuku bulur ve "Zihindeki dolaşma... psikolojik bir olay olduğu halde sinema bunu perdeye fiziksel olarak yansıtabilir" (Stephenson ve Phelps, 1989, s.116) .

Aslanyürek'in "izleyicinin salonunda tükettiği reel zaman olgusu" olarak belirttiği dördüncü zaman çeşidi "gerçek zaman" başlığı altında ayrıca değerlendirilmiştir.

Demir(1994, s.49)'in belirttiği gibi gerçek yaşamda biz iki tür zaman içinde dolaşır dururuz. İlki gerçek yaşamdaki kronolojik sırada ilerleyen geri dönülmez zamandır. İkincisi ise belleğimiz yoluyla geçmiş, şimdi ve gelecek içinde gidip geldiğimiz, kronolojik olmayan, heterojen bir sırada gerçekleşen zamandır. Bu nedenle öykü zamanı içindeki gidiş gelişleri, kronolojik olmayan yapıyı kolayca anlarız. Algılarımız ve belleğimiz bu zamanı gerçek zamandan ayırır.

Gerçekten, filmin bütünü herhangi bir anına bakılarak asla anlaşılabilir. Göz bir bütünün gelişimini izlerken çağrıştıracı bellek, onun sekans içindeki anlamını, zaman içinde diğer görüntülerle ilişkilendirerek kavrar. Film izlenirken, zaman içinde herhangi bir anda sadece izlenim duygusunun bir kısmı vardır. Diğer kısımlar depolanır ve yakında tutulur, görüntülerin ardarda gelmesine bağlı

olarak bütün gelişimi tamamlanana dek bu asla kesin değildir (Jacobs, 1994, s.5).

Biz bir anlatı ile karşı karşıya olduğumuzu, anlatıdaki öykünün zamanının kendi içinde bir sırada gerçekleştiğini biliriz. Bu edebiyatta da, tiyatrodada da sinemada da böyledir.

Martin Esslin (1996, s.35), filmsel zamanın “ Tekrarlanabilir zaman sekansları içinde, farklı yollarla” gösterilebileceğini belirtmektedir”.

Esslin'e göre “Gerçekte olan ile sahnede geçen olayın süresi aynı olabilir, böylece olay ‘doğal’ zaman içinde geçmiş demektir“ (Esslin, 1996, s.35).

“Ya da dramatik süre kısaltılabilir- dramatik sekanstaki olaylar gerçektekinden daha hızlı gelişir- o zaman, örneğin, gerçekte iki saatte geçmesi gereken olay on dakika süren bir sekansta tamamlanabilir” (Esslin, 1996, s.35). Böylece izleyici, gerçek sürede verilmeye kalkılsa oldukça uzun sürecek bir sekansı daha kısa sürede görecektir. Filmsel zamanın bu şekilde kullanımına olanak veren kuşkusuz filmde dramatik sürenin gerçek zamandaki değişmez sınırlarının aksine istenildiği gibi kullanılabilme özelliğinin yol açtığı açıktır. “ Bir sahnede adam arabası ile havaalanına gider. Uçağı yakalamak için hızla koşar. Yabancı bir ülkeye uçar. Oraya vardığında yere iner ve bir taksi ile otele gider” (Jacobs, 1994, s.37). Bu olay gerçek sürede verilse üç dört saat gibi uzun bir zaman dilimini kapsayacakken adamın uçağına gidişini, son anda yakalayıp binişini ve başka bir ülkenin havaalanında inişini göstermek suretiyle üç dört dakikada anlatılabilir.

Filmsel zaman oluşturulurken bazen de olaylar örneksime yoluyla gösterilir. Bunun için bir olay, sahnede yavaşlatılmış hareket ile gösterilir (Esslin, 1996, s.35). “Örneğin şiddete dayanan bir sahne –diyelim ki bir dövüş, bir öldürme- sinemada, ‘yavaşlatılmış hareket’ ile verilebilir; sahnede de bu böyledir, özellikle bir düş sekansındaki zaman yavaşlatılır” (Esslin, 1996, s.35).

Kameranın normal hızının üstünde çalıştırılmasıyla yapılan bir çekimde yavaşlatılmış hareket elde edilir. “ Bu uygulayımın en yetkin örneklerinden ... Akira Kurosawa'nın *Seven Samurai*' de ... iki samurainin dövüşme sahnesi yavaşlatılmış hareketlerle verilerek bu iki kılıç ustasının savaş taktikleri ve hareketleri bir bale zarafetinde ve tüm açıklığıyla gösterilir“ (Demir, 1994, s.53).

Yavaşlatılmış hareketle belki normal hızda gerçekleşen bir samurai dövüşünde dikkati çekmeyecek ayrıntılar görülür ve sahnenin etkisi artar "... yüksek hızda yapılan çekim, bir merminin uçuşunu yavaşlatarak bir cam tabakası içine yavaşça girerek parçalanmasını gösterir. Yavaşlatılmış harekette zaman bitmeyecekmiş gibi görünür ve hareketlere uyur-gezer bir nitelik kazandırır. Hızlandırılmış hareket, saniyenin yarısı bir süre içinde, oyuncuların hareketli araçların çevresinde, arkasında zikzak yaparak koşmasına ... neden olur" (Jacobs, 1994, s.39).

Filmsel zaman oluşturulurken zamanın aralıksız, geriye döndürülemeyen gerçek zamanın hareketi bozulabilir "Olaylar gerçek ve hayali dünyadaki kronolojik sekansları ile gösterilmeyebilir" (Esslin, 1996, s.35).

Filmsel zaman içerisinde olaylar yeni bir zamansal sıraya göre biraraya getirilir. Jacobs(1994, s.21)'ın da belirttiği gibi " Film olayları bir zaman sırasına göre yerleştirir" Bir filmde ardarda verilen sahneler film öyküsü içinde mutlaka birbirini izleyen günlerde olmayabilir. " Bir akşam yemeği sahnesinin ardından gelen sabah sahnesi ertesi ay ya da yılda geçiyor olabilir. Hatta hayal bile olabilir. ... filmin içinde anlatılan ikinci bir tema (ikinci bir film olabilir). İzleyici bu karışık görünen duruma rağmen film izleme alışkanlıklarının etkisiyle... filmde verilmek istenilen kronolojik sırayı rahatça anlar" (Carriere, tarihsiz, s.127). Filmde anlatı zamanı ile öykü zamanı farklı olabilir. Filmin öykü zamanı kronolojik sırada gerçekleşirken, anlatı zamanı kronolojik bir düzen içinde olmayabilir. Kronolojik düzende öyküdeki olaylar (A B C) düzeninde, doğrusal bir biçimde gelişirken anlatı zamanı içinde öyküdeki olayların sırası (B C A) veya (C B A) şeklinde olabilir.

Öykü düzeni içinde olaylar sondan başa doğru gösterilebilir. Örneğin "Harold Pinter'ın *Betrayal* [*Aldatma*] adlı sahne oyunu ve sinema senaryosunda olduğu gibi ... sevgililerin ilişkileri sonundan başlayarak gösterilir ve olay, ilişkilerin başlangıcına doğru gelişir" (Esslin, 1996, s.35) .

Bazen de bir film içindeki olay iki kere olaylar dizisi içinde yer alabilir. Filmin başlarında bir olayı gösterip buradan geriye dönüp anlatım başlarsa ve o olaya gelene kadar olaylar sırayla dizilirse bu olay iki kere izlenmiş gibi olur (Parsa, 1989, s.92).

Filmsel zaman içinde gerçek zamanın hareketinin bozulması, aynı zaman diliminin değişik açılardan tekrar gösterilmesi ile de gerçekleştirilebilir. Buna örnek olarak " Alan Aykbourn'un *The Norman Conquests* (*Norman İstilaları*) ile büyük Japon filmi *Rashamon*' da olduğu gibi aynı zaman dilimi değişik açılardan tekrar tekrar verilmesi" gösterilebilir " (Esslin, 1996, s.34- 5).

Bütün bu anlatımlardan yola çıkarak filmsel zamanın belli başlı özellikleri şu şekilde özetlenebilir.

1. Filmsel zaman, gerçek zamandan farklı, insanın sezgileri ile hissedilebilir bir zamandır.
2. Filmsel zamanın zaman kalıpları yoktur, dün veya yarın, herşey şimdiki zamanda seyircinin göz önünde olur.
3. Filmde, öyküdeki olaylar bir zaman sırasına göre yerleştirilir, bu kendi içinde kronolojik bir sıradır. Öyküdeki olayların sırası ile anlatının sırası aynı değildir. Önce olan bir olay sonra, daha sonra olan bir olay önce gösterilebilir.
4. Gerçek zaman homojendir, oysa filmsel zaman heterojendir diğer bir deyişle gerçek zaman hep aynı zaman türü içinde, şimdiki zamanda yaşanırken filmsel zaman içinde geçmiş, bugün ve gelecek zaman içinde dolaşıp dururuz..
5. Filmsel zaman içindeki bu dolaşım, film yönetmeninin bilinçli bir tercihidir. Filmde hiçbir şey tesadüfen oluşmaz.

5. ZAMAN ATLAMALARI

Filmsel zaman Mascelli (1965, s.68)'ye göre dört kategoriye ayrılır: şimdiki, geçmiş, gelecek ve şarta bağlı zaman. Bir filmde bu kategorilerden bir ya da bir kaçı bulunabilir. Bir film olayları günümüzde geçiyormuş gibi anlatabilir, ileri ya da geri gidebilir, zamanı sıkıştırabilir, yayabilir, dondurabilir. Bunların hepsini zaman boyutu içindeki atlamalarla gerçekleştirebilir.

Filmsel zaman, gerçek zamanın yapamadıklarını yapar.

insan, sanat ve kültür tarihinde ilk kez, *zamanı* ilk elden dondurma ve zamanı istediği sıklıkta yeniden yansıtma yani... istediği sıklıkta ... zaman geri dönme olanağına kavuşmuştur. Böylece insana, gerçek *zamanın* bir kalıbı verilmiş oldu. Artık görülmüş ve kaydedilmiş zaman, (uzun bir süre hatta teorik olarak sonsuza dek) metal kutularda muhafaza edilebilecekti (Tarkovski, 1992, s.71).

Dramatik yapı içerisinde, öyküdeki olayların gerektirdiği biçimde zaman duygusunu altüst eder. Gerçek yaşamdaki kronolojik sırayı bozar ve geçmişte olan ile gelecekte olacağı ardarda verebilir. İzleyiciyi filmin süresi boyunca geçmiş, bugün ve geleceğin içiçe geçtiği heterojen bir zaman içinde dolaştırıp durur. " ... Sinema fiziksel dünyayı taklit edebildiği gibi radikal bir şekilde değiştirebilir de. ... Zihinsel bir zaman yaratır. Geçmiş, şimdi ve geleceğin bir karışımı. Bazı olayları bir anda geçip, diğerlerinin üzerinde duran. Fiziksel dünyadaki kadar devamlı olmayan, önceden tahmin edilemeyen, daha esnek bir zaman" (Stephenson ve Phelps, 1989, s.116).

Geleneksel sinema, işleyişi ve anlatı özelliklerinden dolayı filmsel zamanı oluştururken izleyicinin algılayamayacağı zaman değişimlerine çok fazla yer vermez.

Çağdaş anlatı filmlerinde "Gerçek zaman gelişimi, ... çok az önem verilen bir konudur. Bu filmlerde çok yoğun bir şekilde ileri ve geri atlamalar yapılır" (Miller, 1993, s.151).

Filmin fiziksel ya da gerçek zamanı doksan ila yüz yirmi dakika olduğundan, anlatıdaki kurmaca dünyanın kendi gerçekliğinde yer alan zaman dilimi, genellikle eksiltilemlerle yeni bir zaman düzeni içine sokulur. Yani bazı yıllar, aylar vb. ile bu süreler içinde yaşayan olaylar aktarılmaz. Bazen de saniyeler, dakikalar uzatılabilir. Bunlar kurgu aracılığıyla gerçekleştirilir. Popüler anlatıların

çoğunda "şimdi" ya da yakın bir geçmiş esas alınır ve olayların kronolojik olarak sıralanması söz konusudur. Ancak filmin başında büyük ve tek bir geriye dönüş uyuşumsuz ipuçları da -görüntünün bulunması gibi- verilerek gerçekleştirilebilir. ... Ancak 60'ların sonlarına doğru, genel bir "şimdiki zaman" hissini ötesinde filmsel zamanla ilgili fazla bilgi almak olanaksız hale gelmiştir. Zaman kullanımı, söylemin bir gereci olmanın yanısıra, bazı durumlarda öykünün kuruluşu ve temanın istenen etkisi açısından da çok hayattır (Abisel, 1994, s.24- 5).

Geleneksel anlatıya sahip ve çağdaş anlatıya sahip filmlerde filmsel zamanın kuruluşunda kullanılan zaman atlamaları, ileri gidiş ve geri dönüşler her bir anlatı yapısına uygun olarak, birbirinden farklı biçimde kullanılır.

5. 1. Zamanda Atlama

Esslin'e göre filmsel zaman, zamanın "atlamalı" gösterilmesiyle: olayların gün, ay hatta yıl atlamalarıyla da gerçekleştirilir . Burada zaman doğal ya da kısaltılmış olabilir, fark etmez (Esslin,1996, s.35). " Zamanda bir atlama aksiyonu abartabilir ya da güçlendirebilir. Duygusal bir bağlantının sağlanmasıyla da aradaki boşluk yeterince güçlü bir şekilde kapatılır" (Lawson, 1994, s.28). İzleyici, olay başından sonuna dek gösterilmese bile olayın gerçek hayatta geçireceği gelişimi bildiğinden aradaki boşluğu kendi yaşam deneyimleri ve mantık yürütmesiyle dolduracaktır. Çekimlerin uygun biçimde düzenlenmesiyle, "... izleyiciyi değişik dönem ve yerdeki olaylara, neredeyse aynı zamanda tanık kılmak için geniş zaman ve uzam (mekan) atlamaları yapabilir" (Büker, Onaran, 1985, s.88). Zamanda atlama yapılarak yapılan çekimle " ... örneğin bir gökdelenin temelden kırkinci katına kadar olan gelişimi" (Jacobs, 1994, s.39) gösterilebilir.

" Citizen Kane (1941), filmin ana karakterinin yaşam süresi anlatıldığı için, bu tür zaman kısaltmasına verilebilecek bir örnek olarak göze çarpar Şu anda ve geçmişte yaşanan inanılmaz sayıdaki olaylar arasında kolayca bağlantı kurulabilir. Şu andakiler kronolojik sekansta gelişen sıralara bölünürken, geçmişteki olaylar geriye dönüşlerle (flash-back) açıklanır. Atlanılanlar (aylar, bir yıl ya da daha fazla) bir çekimden diğerine ani bir kesme, bir geçme ya da

istenilen herhangi bir zaman dilimini bağlamada bir geçiş rolü oynayacak görüntü ya da ses ile ilgili efektlerle yapılacak ustaca bir değişimle yalın bir şekilde ifade edilirler ” (Jacobs, 1994, s.37).

Zamanın atlamalı gösterilmesi çekimler arasında bir zaman boşluğu yaratır. “ Bu boşluk, zamanda atlama (temporal ellipsis) ya da zamanda kısaltma (time abridgement) diye adlandırılır. ...geleneksel filmlerin çoğunda bu uygulama, gereksiz eylemlerin atılması, aksiyonun kısaltılması amacıyla çok sık yapılır (Burch, 1994, s.119). Zamanda atlama için zaman boşluğunun kullanımını çok sık rastlanan bir örnekle açıklayabiliriz. Birinci çekimde A oyuncusu merdivenleri çıkmaya başlar, ardından gelen ikinci çekimde oyuncuyu gitmek istediği katta örneğin üçüncü ya da beşinci katta görürüz. Bu örnekte olduğu gibi mekan sürekliliğinin korunması izleyiciye eylem içinden bazı bölümlerin çıkartılmış olduğunu anlama imkanı sağlar. İzleyici merdivenden çıkma eylemini gerçek hayatta ne kadar süreceğini bilir ve filmi izlerken bu eylemin tümünün gösterilmemesini yadırgamaz. Çünkü mekanın devamlılığı zaman geçişinin doğru olarak algılanmasını sağlar. “ Atlanılan bu zaman dilimi algılanabileceği gibi ölçülebilir de” (Burch, 1994, s.120). Bu tip basit aksiyonlarda zamanda atlama ya da zamanı kısaltma işlemi sayısız biçimde gerçekleştirilebilir.

Zamanın atlamalı gösterilmesinin Burch'e göre iki yolu vardır: Süresi belirli atlama ve süresi belirsiz atlama.

5. 1. 1. Süresi Belirli Atlama

Süresi belirli atlama diye de adlandırılan ve “ Birkaç saniye ya da birkaç yıl süreli bir zaman atlamasıdır. İzleyici zaman geçişini gösteren herhangi bir zaman belirteci (Bir diyalog, bir takvim ya da saat) yardımıyla ne kadar zaman geçtiğini anlayabilir. Bu atlama zamanda geriye dönme biçiminde de olabilir.

” Süresi belirli atlamada “., beş ya da altı saniye süren bir gerçek aksiyonda zamanda atlama işlemi saniyenin yirmi dörtte birinden birkaç saniyeye kadar her şeyi aksiyon dışında tutabilir ve aksiyon içinde herhangi bir noktadan başlayabilir (Burch, 1994, s.120).

5. 1. 2. Süresi Belirsiz Atlama

Zamanda atlama bir de süresi belirsiz atlama (Indefinite ellipsis) şeklinde gerçekleşmektedir. Film içinde zamanda atlama gerçekleştiriliyorsa ve izleyici bunu herhangi somut bir şeyin yardımıyla ölçebiliyorsa, aradaki zaman geçişini kabul eder. Ama iki çekim arasındaki zaman ilişkisi örneğin birkaç yıl ya da birkaç günü kapsıyorsa o zaman bu, izleyici için süresi kesin olarak belli olmayan bir atlama olur. Ardarda gelen iki çekim farklı mekanlarda gerçekleşirse aradan ne kadar zamanın geçtiğini izleyici kavrayamaz. Bu durumda “zaman sürekliliği” belirsiz olacaktır.

Süresi belirli atlama ve süresi belirsiz atlamada, “Öykü süresi filmin süresi ile aynı olmadığı halde, iki zaman aralığı tamamen mantıksal bir yöntemle birleştirilebilir. Okuyucu süresi belirli atlama ve süresi belirsiz atlama arasındaki sınırın açık olmamasına itiraz edebilir” (Burch, 1994, s.121). İzleyicinin zamanda yapılan kısaltmayı kavrayabilmesi için ölçülebilirliğe ve mekan sürekliliğine dikkat etmek gerekmektedir.

5. 2. Zaman Atlamalarının Gerçekleştirilmesinde Kullanılan Geçiş Yöntemleri

Filmsel zaman içinde zamanı ileriye götüren olağandan hızlı akmasını sağlayan zamanda atlama, çekim sonrası kurgu işlemi ile olur. Filmsel zaman oluşturulurken aksiyonun gelişimini sağlamak ve filmsel zaman içinde gerekli olmayan zaman dilimlerini çıkarmak amacıyla kurgu işlemine başvurulur. Ve “... gereksiz zaman dilimlerini atma işleminde çekimler arası geçiş yöntemleri önemli rol oynar” (Demir, 1994, s.56). Bu yöntemlerin neler olduğuna bakmak gerekir. Bunlar, Demir’in (1994, s.58) belirttiği gibi, kesme, zincirleme, silme, kararma açılma yöntemleridir.

“David Bordwell, bir çekimin perdedeki zamanın, uzamın, grafik düzenlemelerin süregelen bir parçası olduğunu belirtir. Kararmalar, zincirlemeler ve silmeler bir çekimi başka bir çekimle yumuşak bir şekilde değiştirirken, kesme anlık bir değişim yaratarak zaman ve uzamı böler (Büker, 1991, s.152).

5 .2. 1. Kesme

"Farklı zaman dilimlerini birbiriyle birleştirmede en basit yöntem kesmedir". Kesme çekimler arasında zamanda süreklilik sağlar, gerçek zamandaki sürekliliği korur (Demir, 1994, s.57). Kesme ayrıca zamanda atlama ve kısaltma yapmak için de kullanılır.

"Başlangıçta yönetmenler bir olayı kısaca göstermek için, gerçek zamanı kısaltmak için kesmeye başvuruyorlardı. Ayzentştayn ise gerçek zamanı uzatmak için kesmeye başvurur. Potemkin'in Odessa merdivenleri ayırımında gerçek zamanı uzatmak için kesmeye başvurur (Büker, 1991, s.143).

Kesme ile gerçekleştirilen zamanda atlama türünün ilki bir zaman diliminin dışarıda bırakılmasıdır. Atlanılan bu zaman dilimi algılanıp ölçülebilmelidir. Zamanda atlamanın sezilebilmesi mekan sürekliliğinin korunmasına bağlıdır (Demir, 1994, s.57).

" Örneğin, Alain Resnais'in **Hiroshima Mon Amour** filminde, Fransız kadını ile Japon sevgilisi arasında geçen otel odası sahnesinde olduğu gibi, mekan sürekliliğinin korunması seyirciye kesintisiz aksiyon içinden bazı bölümlerin çıkartılmış olduğunu belirleme, hatta çıkartılan bölümün gerçek uzunluğunu ölçebilme olanağı sağlar " (Demir, 1994, s.57).

Atlanılan zaman dilimi her zaman Hiroshima Mon Amour örneğinde olduğu gibi ölçülebilir olmayabilir. Bazen de Kubrick'in 2001 filminde olduğu gibi zamanda yapılan atlamanın süresi belli olmayabilir. Filmin "... başlangıç sekansında maymun adamın vuruşlarıyla havaya fırlayan kemik parçalarının birinden, dünya çevresinde dönen uzay gemisine yapılan kesmede olduğu gibi yüzyılları kapsayacak şekilde belirsiz olabilir" (Demir, 1994, s.57).

5. 2. 2. Zincirleme

Zincirleme ile iki görüntü birleştirilir. İlk çekim yavaş yavaş kaybolurken ikinci çekim yavaş yavaş belirlediği için bir noktada iki çekim üstüste biner. Geçiş ani ve keskin değildir. İzleyici içerikleri aynı olan ya da olmayan iki çekimin birleştiğini açık bir biçimde görür (Büker, 1991, s.155).

"Zincirleme çok yumuşak ve yavaş bir geçiş sağladığı için, yalnızca iki görüntü arasında somut bir ilişki kurmakla kalmıyor, ... olayın sürekli olduğunu ... ve zamanın geçtiğini de gösteriyor " (Büker, 1991, s.157).

Büker, yönetmenlerin zamanın geçtiğini vurgulamak için zincirlemeye çok sık başvurduklarını vurgulayarak Karel Reisz'in zincirlemenin uzun bir süre zamanın geçtiğini göstermek için kullanıldığını, bundan dolayı zamanın geçtiğini gösteren bir yöntemle dönüştüğü düşüncesine yer verir (Büker, 1991, s.160).

Büker, zincirlemenin zaman geçişini ve sürekliliği ne kadar iyi sağladığını göstermek için Balazs'dan bir örnek verir:

“ **Heimkehr**'de (1928) Joe May iki kaçağın Sibirya'yı boydan boya geçişlerini zincirlemeden yararlanarak anlatır. Uzun bir yolculuktur bu, yıllarca sürer. Ama May yüzlerce köy göstermeden bu yolculuğun uzun olduğunu anlatır. İki savaş tutuklusunun ayaklarını yakın çekimle gösterir, zincirlemeyle asker çizmelerinin parçalandığı çekime geçer, zincirlemeyle köylü çarıklarının parçalandığı çekime geçer, zincirlemeyle ayakların bez parçaları ile sarılı olduğu çekime, yine zincirlemeyle çıplak kanayan ayakları gösteren çekime geçer” (Büker, 1991, s.158).

Yönetmen kaçakların geçtiği yerleri göstermez. Bu yolla izleyici kaçakların yüzlerce değişik yerden geçtiğini düşünür. Nesnel gerçekliği görmemesine rağmen yolculuk boyunca zamanın geçtiğini ayların yılların aktığını anlar. Bunda ayakların yakın çekimle gösterilmesinin etkisi de büyüktür. Büker, Balazs'ın yakın çekimler zincirlemeyle birbirine bağlandıklarında daha inandırıcı olduğunu söylediğini belirtir. “Yakın çekim gösterdiği nesneyi gerçek zaman ve uzamdan soyutlar. Bundan dolayı zincirlemeyle bağlanmış yakın çekimler zamanın akıp gittiğini çok iyi vurgularlar” (Büker, 1991, s.158).

5. 2. 3. Bindirme

Bindirme de zamanın geçtiğini gösterir. “Pudovkin **Kaçak**'da (1933) yapılmakta olan bir geminin bir parçası üzerine bitmiş bir gemi görüntüsünü bindirir” (Büker, 1991, s.165). Böylece izleyici, o geminin yapılması için gereken sürenin geçtiğini algılar ve kabullenir.

5. 2. 4. Kararma Açılma

Kararma açılma bir durak işlevi görür. Filmsel zaman içinde sürekliliği, anlatının akışını keser, bir bölümü kapatır. Bunların yanı sıra kararma açılma ile değişik anlamlar da yaratılır (Büker, 1991, s.166). Kararma açılma ile bir

sahnenin bitip başka bir sahnenin başladığı izleyiciye açıkça gösterilirken bu sırada öykü içindeki gerekli zaman atlamaları da kolaylıkla başarılır.

“Kararma açılma zamanın geçtiğini de gösterebilir. **Notorious**’ da (Aşktan da Üstün, 1946) Alicia bir parti verir. Partiye yabancı bir erkek gelir. Alicia çağrılı olanların da yabancının da evinden gitmelerini ister. Yabancı kalır. Alıcı onu arkadan gösterirken görüntü kararır, yüzünden gösterirken açılır. Kararma açılma oldukça “yumuşak” bir geçiş sağlar” (Büker, 1991, s.167).

5. 2. 5. Silme

Filmsel zaman içinde izleyiciye zamanda atlama yapıldığı, zamanın geçtiği hissi silme ile de verilebilir. Örneğin Akira Kurosawa’nın İkuru adlı filminde olduğu gibi.

“Sahne bir grup kadının belediyede bir memura şikayetlerini anlatmaya çalışmasıyla başlar. Memur onları bir başka bölüme gönderir. Bundan sonra bir dizi hızlı silme kullanılarak kurumun değişik bölümlerinde çalışan sırayla bu işle ilgili olmadıklarını ve kadınları bir başka bölüme gönderdikleri çekimlere geçilir. Sonunda kadınlar ilk karşılaştıkları kadınla yeniden karşılaşılır ... Kurosawa’nın toplumsal eleştirisi silme ile yapılan zaman atlamaları ile çok ekonomik bir yöntemle gerçekleştirilir” (Demir, 1994, s.59).

Filmsel zaman oluşturulurken çekimler arası geçiş yöntemlerinden de oldukça fazla bir biçimde yararlanıldığı örneklerde de görülmektedir. Bu yöntemler, izleyicinin izlediğinin bir film olduğunu ve filmsel zaman içinde gerçek zamanda yapılamayacak zaman değişimlerinin olduğunu gösterir.

5. 3. Filmsel Zamanda İleriye Ve Geriye Hareket

Geleneksel anlatı kalıplarıyla filmler üreten “Hollywood sineması radikal oyun kronolojisini reddeder... klasik film olayları 1 2 3 düzeninde gösterir” (Bordwell, 1984, s.42). Filmsel zaman içinde anlatıdaki olayların her zaman kronolojik bir sırada bulunmayabilir. Filmsel zaman içinde zaman atlamaları sıklıkla başvurulan bir zaman oluşturma yöntemidir. Bu da çoğunlukla zaman içinde ileriye gidişler (flashforward) ve geriye dönüşler (flashback) ile gerçekleşir. Esslin’in de belirttiği gibi zamanda “geriye dönüşlerle ileriye gidişler

vardır” (Esslin: 1996, s.34-5). Ancak “ ... klasik filmde geleceği belli edecek ilerlemeler kesinlikle yasaklanmıştır. Flashforward anlatımın herşeyi bildiğini açığa çıkarır. Öykünün düzeninde izin verilen tek yönlendirme flashback’tir” (Bordwell, 1984, s.42)

Çağdaş anlatı filmlerinde zaman içinde ileriye ve geriye gidilip gelinir. Hatta bazen Geçen Yıl Marienbad (Last Year At Marienbad)’da olduğu gibi zaman çoğunlukla belirsizdir. Ya da bazen. The Conformist’ teki gibi, geriye dönüşlerin içinde geriye dönüşler yapılabilir. Filmde en az üç zaman dilimi içiçe dokunur (Miller, 1993, s.151).

5. 3. 1. Zamanda İleriye Hareket (Flashforward) :

Gelecek zaman devamlılığı iki kategoride ele alınabilir: Olayların gelecekte geçmesi ve günümüzden geleceğe gidiş yani ileri gidiş (flashforward). Bir ileri gidiş ile bir öykünün gelecekte geçmesi arasındaki fark, ileriye gidişin bir parça ileri sıçrayıp geri dönmesi, diğerinin ise kendi başına gelecekte geçen bir öykü olmasıdır (Mascelli, 1965, s. 72).

İleriye gidiş, film yapımcıları arasında 1960’larda popülerlik kazanan bir yöntemdir. İleriye gidiş bir olayı olmadan önce gösteren bir yöntemdir (Dick, 1978, s.73- 4).

Mascelli (1965, s. 71), ileriye gidişin geriye dönüşün tam tersi olduğunu, gelecekte olan ya da olabilecek olan olayları tanımlamak için geleceğe gidip, günümüze döndüğünü belirtir.

İleriye gidiş, “ Flashback modelinde olduğu gibi filmin gelecek zamanındaki sahne veya çekimlerdir. (Monaco. 1977, s.408).

The Complete Film Dictionary (1987, s.129- 30)’de flashforward,

Filmde kurulan şimdiki zamandan sonra geçen, gelecekte yer alan çekim ya da aksiyon. Bu teknik, Irvin Kershner’in yönettiği “Eyes Of Laura Mars” da Faye Dunaway ‘in gelecekte yansımalar görmesi gibi öznel yansımalar, Sydney Pollack’ın “They Shoot Horses Don’t They” filminde gelecekteki mahkeme sahnesinde görmesi gibi ironik ya da belirsiz bir durumda gelecekte olan bir sahneyi şimdiki zamana taşıyarak nesnel bir yansıma olarak kullanılabilir.

“Film zaman içinde ileriye ve geriye hareket edebilir. Ancak o tarihin bilinen ve gizli kalmış yönlerini keşfeden büyülü bir makine değildir” (Lawson, 1994, s.25). “Flashforward” ileriye gidiş, şimdiki zamandan ilerideki zamana gidip olayları göstermektir. İleriye gidişte olaylar dizisinin düzeni değişir . Örneğin öyküdeki olayların sırası A B C D şeklinde iken anlatı sırasında zamansal düzenleme ve dizim A B D C şeklinde olur.

Flashforward edebiyatta kullanılan “dramatik önceden ima”nın direkt akrabasıdır. ... İlerisi düşünülerek yapıldığı için, önceden ima etme aygıtları dramatik olarak etkilidir. Filmin başındaki jenerik yazıları da ilerisi için ipucu veren karakterler gibidir. Hitchcock’un *Saboteur* (1942)’ünde yazılar geçerken sabotajcının gölgesisağdan çerçevenin merkezine geçer. Billy Wilder aynı tekniği *Double Indemnity* (1942)’de kullanır. Gölgeyi bir figür koltuk değnekleriyle yürür, cinayeti biraz daha esrarengiz hale getirecek Bay Diedrichson’un kazasının bir ön figürü gibidir.

Klasik dönemde Hollywood’da, Bordwell (1984, s.42)’in belirttiği gibi “ ... klasik film öyküdeki olayları 1 2 3 düzeninde gösterir. ... Olaylar birbiri ardına gözönüne serilirken geleceği belli edecek ilerlemeler kesinlikle yasaklanmıştır. Flashforward, anlatımın herşeyi bildiğini açığa çıkarır”.

İleri gidiş bazı dezavantajlar içerir. Örneğin uygun bir şekilde sunulmazsa seyirciyi şaşkırtabilir ya da belgesel bir filme bir gelecek boyutu ekleyebilir (Mascelli, 1965, s. 72).

5. 3. 2. Zamanda Geriye Dönme (Flashback)

Geriye dönüş , antik epik şiirlerde, başka yollarla anlatıya dahil edilemeyen unsurları anlatının içine katmak için kullanılan bir yoldu. Şimdi ise bir geriye dönüş, aksiyonun ortasında başlayan ya da günümüzü anlayabilmenin tek yolunun geçmişe uzanmak olduğu durumlarda yazarlar için çok uygun bir araçtır (Dick, 1978, 72- 3).

Mascelli (1965, s.68)’ye göre geçmiş zaman devamlılığı ikiye ayrılabilir: geçmişte geçen olaylar; bir geriye dönüşle günümüzden geçmişe dönerek.

Geçmişte geçen olaylar-tamamen geçmişte olup biten, ya da şimdiki zamanda geçen bir öyküye bir önsöz, başlangıç olarak verilen- şimdiki zaman devamlılığına uygun olarak verilir; ancak seyirci filmdeki zaman unsurunun farkında olmalıdır.

...Seyirci "bu ne olduğunun gösterilmesidir" yerine "bu olan şeylerin olduğu gibi gösterilmesidir" diye düşünmelidir (Mascelli, 1965, s. 68).

Bir geriye dönüş, günümüzdeki öykünün başlangıcından önce olan bir olayı gösterir. Ya da önceden gösterilmemiş bir olayı göstermek için zamanda geriye gider. Ya da daha önceki bir olayı tekrarlar (Mascelli, 1965, s. 68).

Öyküdeki olaylar belli bir kronolojik düzen içinde giderken herhangi bir sebeple anlatı zamanı içinde bir geriye, geçmişe dönüş gerçekleşir. Geriye dönüş (flashback), "Şimdiki zaman"da geçen sahneler arasına geçmişteki olayları gösteren sahneler yerleştirme" (Büker, Onaran, 1985, s.284) işlemidir.

James Monaco (1977, s.408), geriye dönüşü şöyle tanımlar: " Bir sahne ya da sekansın (bazen film boyunca) geçmişle ilişkili olarak "şimdiki" zamandaki bir sahnenin arasına konulması".

Türk Dili Sinema Özel Sayısı (1968, s.554)'nda ise geriye dönüş, "Bir filmin konusunun düzgün ilerleyişinin, zaman sırasını bozarak geçmiş bir olaya dönme; filmin belirli bir yerine geçmişle ilgili bir sahne katma" olarak tanımlanır.

The Complete Film Dictionary (1987, s.129)'e göre geriye dönüş, Filmde kurulan şimdiki zamandan önce, geçmişte yer alan çekim, sahne ya da sekans. Flashback'ler şimdiki durumu açıklamak için anlatının bir parçası olarak, ya da bireyin geçmişini görsel olarak yaratarak karakter gelişiminin bir parçası olarak kullanılırlar. Filmin hem objektif bir parçası, hem de karakterin subjektif anıları olabilirler. Bu teknik özellikle 30'lar ve 40'larda daha yaygın kullanılırdı. ... 30'lar ve 40'larda flashback'e geçiş, bindirme ve fade'lerle yapılırken bugün hızlı kesmelerle geçilmektedir.

Onaran (1986, s.28), geriye dönüş'ün "Olgu'nun ikinci bölümde ya da doruk noktasında ya da vakanın ortasında başlatılabilmesi ve daha önceki dönemlerde geçtiğinin hatırlatılması yöntemi..." olduğunu belirtir ve şu örneği verir.

David Lean'ın filmi "Doktor Zhivago", bir fabrikada yeğenini arayan kahramanın, genel planda verildiğinin gösterilmesiyle başlar. Sonra da Zhivago ile Lara'nın tüm yaşamlarını anlatır. Jan Kadar ve Elmar Klos'un "İtham Edilen" adlı filmlerinde yargıcın soruşturma konuşması arasına, şimdi yargılanmakta olan müdürün faaliyetlerine ve büyük termik santrale ait sahneler sokulur. Geriye dönüş William Wellmann'ın "Gönüllü Kahraman" filminde "Beau Geste" (Gary Cooper)'in

Zinderneuf Kalesi'ndeki anlaşılmasız davranışının öncesinde neler olduğunu kavramak hususunda ilgimizi çekmeğe yardımcı olabilir... (Onaran, 1986, s.28).

Filmde kendi çocukluk günlerini düşünen bir kadını düşünelim, ikinci çekim onu küçük bir kız olarak gösterdiğinde ikinci çekimin ilkinden daha önceki bir öykü olayını göstermekte olduğunu anlarız. Bu bizi yanıltmaz, çünkü olayları, mantıksal açıdan sırasına göre yani çocukluğun yetişkinlikten önce olduğunu düşünerek yeniden düzene koyarız. Olaylar dizisinin düzeninden, öykünün düzeni hakkında sonuç çıkarırız. Öykünün olaylar dizisini A B C diye düşünürsek geriye dönüşte , bu düzen B A C şeklinde olur.

Bordwell, 1940'ların filmlerinde flashback'in kullanımının öykü aksiyonunun süresini sınırlayabileceğini belirtir ve bir örnek verir. " Örneğin "No Leave No Love'da " Çocuğun doğmasını bekleyen bir adamın burada bekleyen başka birisine karısıyla tanışmalarını anlatmasını aktarır. Stresli bir bekleme anında geçmiş bir olaya dönmemiz, olayları bir deadline'in baskısı altında izlememizi sağlar" (Bordwell, Staiger, Thompson, 1984, s.45).

Flashback'in üç amacı vardır: (1) Başka yolla verilemeyecek bilgileri vermek (2) Kelimelerin uygun olmadığı durumlarda anlatıldığı anda bile olsa, geçmişteki bir olayı dramatize etmek (Barry London oğlunun ölümünü duyduğunda, Kubrick oğlanın attan düştüğü anı gösterir) (3) Karakterlerin hiçbirinin anlatıcı olabilecek kadar bilgili olmadığı durumlarda geçmiş ve geleceği birleştirmek (Dick, 1978, s.72).

Noel Burch (1994, s.122), zamanda geriye dönmenin farklı şekillerde gerçekleştirildiğini belirtir ve filmsel zaman içinde geriye dönüşü ölçülebilir olması ve süresi açısından ikiye ayırır. Bunlar kısa geriye dönüş ve geriye dönüş (flashback)'tir.

Burch'e göre "kısa geriye dönüş" , zamanda bağlantı kurmanın bir başka yoludur. Kısa geriye dönüşte aksiyonun birkaç karesi filme alınan aksiyonun daha düzgün bir biçimde akıp gitmesi için atılabilir ya da tekrarlanabilir. Böylece film içinde çok kısa bir geriye dönüş gerçekleştirilir (Burch, 1994, s.122).

" ... genellikle çok küçük bir ölçekte yani görünürdeki sürekliliğin kullanılması amacıyla atlama ya da tekrar işlemi için sadece birkaç kare kullanılır. ... Örneğin kapıdan içeri giren bir kişiyi ele alan örnekte, çekim A kapıdan geçip içeri girilme

anına kadar tüm aksiyonu gösterdikten sonra, çekim B, kapının açılma anına geri dönerek aksiyonu o noktadan sürdürebilir. Aksiyonun tekrarlanan bu parçası kesinlikle yapay bir uygulamadır. Bu işlem zamanda kısa geriye dönüş olarak tanımlanabilir” (Burch, 1994, s.122).

Bütün bu durumlarda önemli olan seyircinin geçmişe dönüldüğünü farketmesidir-tabii bazı filmlerde bu geçmişe dönüşle ilgili olarak bir kuşku yaratılmak istenebilir.

Eisenstein’in Ekim (October), Truffaut’un La PeauDouce ve Bunuel’in Mahvedici Melek (The Exterminating Angel) filmlerinde olduğu gibi atlama ya da tekrar amacıyla sadece birkaç karenin kullanımıyla gerçekleştirilir (Burch, 1994, s.122). Kısaca ifade edilecek olursa kısa geriye dönüş, süresi belirli ve seyirci tarafından ölçülebilir geriye dönüştür.

Burch’e göre geriye dönüşün ikinci türü olan “geriye dönüş (flashback)” ise zamanda geriye doğru atlamanın dönmenin bilinen bir yöntemidir.

“ Birkaç saniye ya da birkaç yıl süreli bir zaman atlama zamanı zamanda geriye dönme biçiminde de olabilir ... geriye dönüş de romandan ödünç alınmış bir öykü anlatma aracı olarak anımsanır...” (Burch, 1994, s.122- 3) .

Bu geriye dönüşte çok uzun zaman dilimleri atlanılabilir. Ölçülemeyebilir ve süresi belirsiz olabilir

Geriye dönüş (flashback), sinemada filmsel zamanın yaratılmasında çok eskiden beri kullanılmakta olan bir yöntemdir (Burch, 1994, s.122). Geriye dönüşlerle sinemada “... Zaman tümüyle yadsınmıştır. Bir zaman halkası sanki yıllar hiç geçmemiş gibi öylece korunmuştur” (Carriere, tarihsiz, s.137).

1940’larda çok moda olan geriye dönüş (Carriere, tarihsiz, s.137), olaydaki hareketin hızını kesmesi, gerilimini dağıtması ve anlatının anlık niteliğini bozması gibi sebeplerle (Chion, 1987, s.205) günümüzde modası geçmiş, eski bir teknik gibi görülse de biçimsel işlevi ve diğer zaman bağlantıları ile olan ilişkileri nedeniyle anlatıda önemli bir zaman atlama yöntemi olarak karşımıza çıkar (Burch, 1994, s.122).

Geriye dönüş, öyküdeki olayların sebeplerinin ortaya çıkarılması, daha iyi anlaşılması, olaya yeni dahil olan bir karakterin geçmişle bağlantısının kurulması veya Carriere’nin (tarihsiz, s.137) söylediği gibi “ ... sinema için bir

endişeymişcesine, zaman kavramından kurtulmak ve izleyicini yaşlanmasını durduracak kadar güçlü bir illüzyon yaratarak ... sinemanın sürekli canlı kaldığı duygusunu verebilmek " gibi sebeplerle kullanılır".

Bordwell(1984, s.43)'e göre klasik anlatı geriye dönüşleri genellikle karakterlerin hatıralarının açıklanması ile harekete geçirilir (motive edilirler). Çünkü seyirci bunun film içinde zamanda bir atlama olduğunu anlamalı, zaman düzeninde karmaşaya yol açılmamalıdır.

"Klasik geriye dönüşler karakterlerin hatırlamalarıyla motive edilirler fakat amaçları karakterlerin özelliklerini açıklamak değildir. Hollywood pratisyenleri geriye dönüşleri özellikle bakış noktasını sınırlamak için kullanmışlardır. Bir Senaryo Yazarı El Kitabı der ki 'Zamandaki motive edilmeyen atlamalar, izleyicilerin filmdeki karakterlerin yaşamına katıldıkları yanılısamasının kırılmasına yol açar' " (Bordwell, 1984, s.43).

Anlatı zamanı içinde geriye dönüşler, izleyici bunun filmin anlatısı içinde bir hareket olduğunu anlasın diye bazı farklı şekillerde verilirler

"... Geriye dönüş bir anlatım aracı olarak çok sık görülür. Ancak bilinen yöntemlere göre başarılı. Bir karakter değişik zamanlardan sözeder, düşünür ya da düşler; görüntülerin bulanıklaştığı ya da önümüzde hızla döndüğü bir an vardır. Daha önceki bir döneme (herhangi bir şok ya da heyecan, seyahate eşlik etmeksizin) güvenli bir biçimde taşınırız. Zaman içinde olağan gelişim bilinen formülleri de kapsar. Saat tıkırtısının yakın çekimi, tarihleri değişen takvim, yapraksız ağacın çiçekler içinde bir ağaca dönüşmesi" (Demir, 1994, s.34) ,

ya da kısa kısa görüntülerin birbirini izlemesi, görüntünün dalgalanması, kararması, bulanıklaşması, renk değiştirmesi gibi (Chion, 1987, s.205) değişik yöntemler kullanılır.

Bu yöntemler değişik ve çeşitlidir, filmin yönetmenine, dönemine göre değişebilir Andrew (1995, s.236)'un belirttiği gibi "Filmsel belirleyen zamanı vermenin içsel olarak doğru bir yolu yoktur. Bazı film yapımcıları şimdiki zaman sahneleri için renkli, geçmiş zaman veya durumsal (rüya) sahneleri için siyah-beyaz gösterim yoluna gitmektedirler" . Örneğin "izlenimci yönetmenler yeni bir öznel dil getirmiş, senaryodaki zaman akışını geri dönüşlerle bozmuş ve hatta

bazen bütün bir filmi tamamen geri dönüşler üzerine kurabilmişlerdir” (Günaydın, 1997, s.100).

Filmsel zaman içinde geriye dönüş ile geriye dönüş gerçekleştirilirken, kesme, bindirme, kararma açılma, silme gibi geçiş tekniklerinden yararlanılır fakat zincirleme diğerlerinden daha çok kullanılır.

“Yönetmenler geriye dönmek için de zincirlemeden yararlanırlar. Ophüls A Letter From Unknown Woman’da (Meçhul Bir Kadının Mektupları, 1948) geriye zincirleme ile döner.

İzleyiciyi masasında mektup okuyan Stefan’dan zincirlemeyle Lisa’ya geçirir” (Büker, 1991, s.159).

Zincirleme ile geriye dönüşe bir örnek de Yurttaş Kane (Citizen Kane, 1941) filminden verilebilir. Kane ve karısının evliliklerinden bahseden Leland, Thompson’a Kane ve karısının birbirlerini sadece kahvaltıda gördüklerini söyler. Yavaş yapılan bir zincirlemeyle Kane’in evine geçilir ve Kane ile karısı mutlu bir şekilde kahvaltı ederken görülür, tekrar zincirleme yapıldığında ise Kane ve karısının tartışmaları görülür.

Geriye dönüşün zincirleme ile gerçekleştirilmesine Onaran (1986, s.29), şöyle bir örnek verir.

“Bunu Carlos Velo’nun “Torero” adlı filminde görürüz: Luis Procuna arabada giderken Meksika’daki başarılarını anımsamaktadır. Alıcı aygıt Procuna’nın yüzüne yaklaşır, hareketsiz kalır, en sonra, sanki düşüncesine nüfuz etmek ister gibi... ve o sırada anılarla zincirlenir. Gerçeğe (yaşanılan an’a) dönüş, bunun aksidir. Torero (boğa güreşçisi)’nin yüzünde zincirlenmiş olan alıcı aygıt yavaş yavaş buradan uzaklaştırılır ve gelişecek olan gerçek olguya geçilir (yani bugünkü duruma)...”.

Geriye dönüşlerde ve zamanda atlamalarda “Çok sık kullanılan bir diğer teknik, bir kişinin uzak çekimini bir yakın çekimin izlemesi ile ilgilidir. Bu ikinci çekimle kişi bir başka zamana hatta bir başka mekana taşınabilir. Bu işlem ... çok karmaşık biçimsel yapıların yaratılmasına izin veren gizli olanaklara sahiptir (Une Simple Historie’de olduğu gibi) “ (Demir, 1994, s.127).

David Bordwell (1984, s.42), klasik Hollywood filmlerinde geriye dönüşlerin normalde olduğundan daha az kullanıldığını, bunun Hollywood’un geçmişte yaşanılan olayları sömürmedeki isteksizliğinden kaynaklandığını ifade eder. Bu dönemde “...yüz UnS filminden sadece yirmisinde geriye dönüş kullanılır,

onların da onbeşi sessiz filmlerdedir. Bunların çoğu kısadır, açıklayan geriye dönüşler karakterlerin geçmişleriyle doludur; bu araç sesli sinemada açıklayıcı diyalogların yerine geçmektedir” (1984, s.42). Bu tip flashbackler özellikle duruşma sahnelerine geçiş için bir yol açar. Örnek olarak The Bellamy Trial, Through Different Eyes, The Trial Of Mary Dugan, Madame X (hepsi 1929) filmleri verilebilir (Bordwell, 1984, s.42).

“Geriye dönüşte diğer bir moda 1930’ların sonundan, 1950’lere kadar uzanır” (Bordwell, 1984:42). 1939 ve 1953 arasında çekilen ve UnS filmlerinin %10’undan azını temsil eden dört UnS filmi çerçeve öykü ile başlar ve sonra asıl olayı geliştirmek için geriye dönüş kullanır ve tekrar çerçeveye döner (Bordwell, 1984, s.42).

“Muhtemelen, o dönemde geriye dönüşün fazlaca kullanıldığına düşünülmesinin nedeni bu yöntemin sayısal olarak sıklığına değil kullanılan karmaşık yöntemlere bağlıdır; *Crossfire* (1947)’daki aykırı geriye dönüşler, *Letter To Three Wives* (1948)’da paralel geriye dönüşler, *How Green Was My Valley* (1941) ve *I Walked With a Zombie* (1943)’de açık uçlu geriye dönüşler, *Passage To Marseille* (1944) ve *The Locket*’da geriye dönüşler içindeki flashbackler içindeki geriye dönüşler ve *Sunset Boulevard* (1950) ’daki gibi ölü biri tarafından anlatılan geriye dönüşler” (Bordwell, 1984, s.42).

Geriye dönüşleri Dick (1978, 72- 3), hatırlama, itiraf ve soruşturma geriye dönüşleri olarak üçe ayırır. Hatırlama geriye dönüşleri bir karakterin herhangi bir travma sonrasında yavaş yavaş geçmişini hatırlaması ile olur. İtiraf flashback’leri ise bir karakterin kendi ya da başkalarının hayatlarında geçmişte olmuş önemli olan birtakım gerçekleri o zamana dönerek itiraf etmesine dayalıdır. Soruşturma geriye dönüşleri ise öykü içinde önemli bir sırrın ya da gizlin araştırılması ile geçmişe dönülerek gerçekleştirilir.

Chion(1987, 206- 7) ise, sinemada kullanılan geriye dönüşlerin, kullanım türüne, anlatı türüne ya da taşıdığı anlama göre çeşitli sınıflandırmalar yapılabileceğini belirterek geriye dönüş çeşitlerini sınıflandırır. Bunlar: Bilmece geriye dönü ; Paralel geriye dönüşler; Ana aksiyonu hikaye eden geriye dönüş ; Nostaljik geriye dönüş ; Travma geriye dönüş gibidir.

Bilmece geriye dönüş olarak adlandırılan geriye dönüşlerde genellikle ölen bir kişinin bıraktığı bir sır araştırılır ve olayla ilgisi olanlar ve tanıklıklar bu sır üzerinde yoğunlaştırılır.

"Bu sırla ilgisi olan tanıkların konuşmalarında geçmiş bazı sahneler yeniden canlandırılır. Tabii sinema gereği bunların doğruluk derecesi tartışma götürür. Bu örneğe uyan birçok film arasında Orson Wells'in *Yurttaş Kane*'i, Joseph Mankiewicz'in *Çıplak Ayaklı Kontes*'i, Andrey Vajda'nın *Mermer Adam*'ı, François Truffaut'un *Kadınları Seven Adam*'ı, Bob Fosse'nin *Lenny ve Star 80*'i, James Ivory'nin *Sıcak ve Toz*'u, Max Ophuls'un *Lola Montes*'i gibi filmleri sayabiliriz (Chion, 1987, s.206).

Bir cinayet, kaybolma ya da tecavüz gibi olayların iç yüzünü öğrenmek gerektiğinde Chion'un paralel geriye dönüş olarak adlandırdığı yöntem kullanılır.

"Bu türün en önemli yöntemi Kurosawa'nın *Raşomon* filmidir. Bu filmde aynı olayla ilgili (ırza geçme ve öldürme) üç değişik bakış açısını yansıtan üç anlatı birbirini izler ve film boyunca süregelen kuşku son sahnede de bir aydınlığa kavuşmaz. Yine bu ilkeye dayanan bir başka filmde George Kukor'un *Üç Dünya Güzeli*'dir. Bu filmdeyse üçüncü anlatı ilk iki anlatıyı keser ve ikisini birbirine karıştırarak doğruya ulaşır (oysa *Raşomon*'da gerçeğe üç anlatıdan hiçbirinde yer verilmiyordu). Yine bu türle ilgili olarak John Ford'un *Kahramanın Sonu* adlı filminde, ikinci flash-back filmin temelini oluşturan olayı aydınlatır (bir haydut çetesinin dağılması): İlk flash-back'te James Stewart'ın canlandığı avukatın Liberty Valance'ı öldürdüğü sanılır; oysa tam o sırada karanlıkta gizlenen bir adam tetiği çekmiştir" (Chion, 1987, s.206- 7).

Bu tip geriye dönüşte, birkaç karakter olayları kendi açılarından yorumlayabilir (Mascelli, 1965, s.69).

Bazı filmler öykünün sonucuna çok yakın bir yerden ya da doğrudan sonuçtan başlarlar. Bu ana aksiyonu hikaye eden geriye dönüş olarak ifade edilir.

"Flash-back kullanan filmlerin bazıları da öykünün sonuç bölümüyle ya da sonuca çok az zaman kala başlarlar. Ölüme mahkum edilen bir adam idama götürülürken ya da köşeye sıkıştırılan adam öldürülmek üzereyken...onu bu sona getiren olayları hatırlar ve bir üçüncü kişiye anlatır. Böylece seyirci yavaş yavaş filmin başladığı noktaya yaklaştıkça olayların nasıl sarpasardığını ve geriye çok az bir zaman kaldığını daha iyi hisseder (geriye sayma). Örneğin

Tay Garnett'in, *Postacı Kapıyı İki Kere Çalar*, Billy Wilder'in *Çifte Tazminat*, Marcel Carné'nin *Gün Doğuyor*, Claude Chabrol'un *Violette Nozière* gibi filmlerini sayabiliriz" Chion, 1987: 207).

Nostaljik flashback kavramı ile kahramanın geçmişe dönüp hatıralarını anımsadığı flashback'lerden sözedilmektedir.

"Bergman'ın *Yaban Çilekleri* adlı filmi buna bir örnektir. Yaşlı ve bencil bir öğretmen olan kahraman, gençlik günlerinde bir gezinti yapar. Joseph Losey'in *Arabulucu*'su Michael Curtiz'in *Casablanca*'sı gibi birçok filmde kısa kısa flash-back'ler eski bir dramı seyirciye hatırlatır" (Chion, 1987, s.207- 8).

Travma flashback'ler ise kahramanın bir kaza ya da hastalık sonucunda geçirdiği beyin travması ile bilincini kaybetmesinden sonra geçmişin bulanık bir biçimde hatırlanmaya başlanması ile gerçekleştirilir. Bu flashback türüne hatırlama flashback'leri de denir (Dick, 1978, s.73).

En iyi hatırlama flashback'lerinde bir obje hatırlamayı sağlar. Jules Dassin'in *Brute Force* (1947)'unda takvimdeki bir kadın resmi dört mahkuma kendi kadınlarını hatırlatır ve G. Stevens'in *Penny Serenade* (1941)'inde eski fonograf kayıtları Julie'nin evlilik anılarını canlandırır.

"Bu yöntem daha çok "ruh çözümleyici" diye nitelendirilen filmlerde kullanılır. Örnek olarak Hitchcock'un *Öldüren Hatıralar*, *Hırsız Kız* adlı filmleriyle bir flash-back uzmanı sayılan Mankiewicz'in *Bir Yaz Macerası*, *All About Eve*, *Üç Kadına Bir Mektup* gibi filmlerini Sayabiliriz" (Chion, 1987, s.208) .

Bu geriye dönüşlerden başka bir de bir hatırlamanın, soruşturmanın ya da itirafın sonucu olmayan geriye dönüşler kullanılmaktadır. Dick (1978, s.73)'in kişisel olmayan geriye dönüşler diye nitelediği bu geriye dönüşler geçmişin kullanılan ve

anlatılan parçaları karakter tarafından değil, kamera tarafından verilir. Geçmiş ve geleceğin böyle bir bütünleşmesi Coppola'nın *Goffather -2* (1974)'sinde vardır. Kamera dışında kimse Vito Carleone'nin geçmişini hatırlamaz (Dick, 1978, s.73).

6. ÖRNEK FİLMLERDE ZAMAN ATLAMALARI VE ANLATI YAPISI

6. 1 . Kazablanka (Casablanca, 1942) Filminde Zaman Atlamaları Ve Anlatı Yapısı

Michael Curtiz'in yönettiği Kazablanka, sinemada kullanılan geleneksel anlatıya tipik bir örnektir. Kazablanka, Armes (1994, s.64)'ın "Aristoteles estetiğinin mükemmel bir uygulaması" olarak tanımladığı Hollywood sinemasının bir ürünüdür. Film, geleneksel anlatıdaki çatışma, gelişme, doruk ve sonuç'tan oluşan dramatik eğriye bağlı kalır.

Geleneksel anlatı filmi, giriş, gelişme ve sonuç bölümlerinin olduğu tek bir olayı anlatır. Olaylar, zorunluluk, olasılık yasaları, neden sonuç mantığı içinde birbirine bağlı sahneler izleyicinin merakını uyandıracak şekilde sıralanır. Anlatı, izleyiciyi önemli bir bilgiden yoksun kılacak şekilde kurulur ve anlatı, kovalama, aksiyon, diyalog, özdeşleşme, korku, acıma, özdeşleşme, yazgının değişmesi ve beklenmedik olaylar gibi geleneksel olaylarla dramatize edilir (Chion, 1987, s.160). Kazablanka, tüm bu özellikleri başarıyla uygulayarak seyirciden büyük ilgi görmüş ve bir kült film olmuştur.

Kazablanka'nın giriş kısmında filmin geçtiği çevre ve karakterler tanıtılır. Yan karakterler ve diyaloglarla 2. Dünya Savaşında, Kazablanka'nın tarafsız bir yer olarak Amerika'ya kaçış için bir atlama noktası olduğu seyirciye verilir. Bu arada geçiş için imzalı izin belgelerini taşıyan Alman kuryelerin öldürüldüğünü ve belgelerin çalındığını öğreniriz. Yine giriş bölümünde Rick adlı bir Amerikalı'nın Kazablanka'nın en popüler barını işlettiğini öğreniriz. Bar, Amerika'ya kaçmak isteyenlerin ve onlara bu belgeleri sağlayanların toplanma yeridir. Bu arada Rick'i de tanırız. Rick filmin kahramanıdır.

Geleneksel anlatı filmlerinde giriş bölümünde çatışmaya neden olacak kişiler, sorunlar ortaya konur. Filmin başında eylem ve filmin kahramanını bir ilişki içinde birbirine bağlayan bir sahne olmalıdır. Bu, kahramanın hayatında önemli bir değişikliğe yol açacak bir olaydır (Armes, 1994, s.65).

kuryeleri öldürüp belgeleri çalan kişi, bara gelerek belgeleri Rick'e saklaması için verir daha sonra da yakalanır. Böylece Rick, çok değerli çıkış belgelerini ele geçirir. Bu arada bara Avrupa'daki direnişçilerin lideri Victor ve karısı Ilsa gelir. Ilsa, Rick'le Paris'te büyük bir aşk yaşamış, ancak Almanlar şehire girdiğinde birlikte kaçacaklarken onu nedensizce terk etmiştir. Rick'in bu yaşama küsmüş tavırlarının nedeni Ilsa'dır. Victor ve Ilsa, Almanların eline düşmeden bir an önce Amerika'ya ulaşmak istemektedirler. Ancak Alman işbirlikçisi polis şefinden çıkış belgesi alamayacakları için Rick'deki belgelere ihtiyaçları vardır. Rick'in yaşamı belgeleri ele geçirmesi ve eski sevgilisinin de o belgelere ihtiyaç duymasıyla değişir. Filmdeki çatışma, bir anlamda Rick'in kendi iç çatışmasıdır. Belgeleri Ilsa ve Victor'a vererek oradan kaçmalarını, Alman'lardan kurtulmalarını sağlayıp sağlamama ya da Ilsa ile kaçıp kaçmamak konusunda kararsızdır.

Geleneksel anlatı, Chion (1987, s.160)'un belirttiği gibi seyirciyi önemli bir bilgiden yoksun kılacak şekilde kurulur. Burada da seyirci Rick ve Ilsa'nın birbirlerini önceden tanıdıklarını öğrenir ancak nerede, ne zaman, ne şekilde tanıştıklarını, aralarında nasıl bir ilişki olduğunu, Rick'in bencil, yalnızca kendini düşünen yalnız adam tavırları ile Ilsa'nın bir ilişkisi olup olmadığını bilmez. Böylece anlatı açısından seyirci bu önemli bilgilerden yoksun bırakılır. Böylece seyircininin filme ilgisini sağlayacak olan merak ögesi oluşmuş olur.

Seyircinin Rick ve Ilsa hakkındaki merakı oldukça uzun bir geriye dönüş sahnesiyle (8 dakika, 35 saniye) giderilir. Rick ve Ilsa Paris'te tanışıp aşık olmuşlardır. Almanlar Paris'e girdiklerinde kaçmaya karar verirler. Ancak Ilsa istasyona gelmez ve otele Rick ile gidemeyeceğini anlatan bir not bırakır. Paris'ten Kazablanka'ya gelen Rick adeta yaşama ve insanlara küsmüştür.

Filmde geleneksel anlatıya uygun olarak seyircide merak uyanmasını sağlayan ve saklanan bilgi bir geriye dönüş ile verilmiştir. Anlatının kurulmasında flashback oldukça önemlidir.

Miller (1993, s.50), gelişme bölümünde çatışmanın giderek daha karmaşık bir hal aldığını söyler. Gelişme yani düğüm bölümünde Rick'in Victor ve Ilsa'ya geçiş belgelerini vermeme nedenini anlarız. O gece Ilsa, Rick'in odasına gelir ve Rick'e herşeyi anlatır. Victor, Ilsa'nın gerçek kocasıdır ve Rick ile birlikteken onu öldü zannetmektedir. Ancak Ilsa'nın Rick ile kaçacağı gün Victor'un

yaşadığını öğrenir ve onun yanına gider. Bunları anlattıktan sonra Ilsa Rick'i hala sevdiğini söyler ve aşkları yeniden başlar. Bu arada Victor polis tarafından tutuklanır. Olaylar artık doruk noktasına doğru gitmektedir. Rick ve Ilsa, Victor'u Kazablanka'dan kaçırap yeniden birlikte olmaya karar verirler. Rick barını satar ve polis şefine Victor'u daha ciddi bir suçtan tutuklayabileceğini söyler ve serbest bırakır. Rick ve Ilsa'nın planına göre Victor çıkış belgesiyle ülkeden çıkarken polis onu tutuklayacak ve Rick'le Ilsa birlikte olacaklardır. Oysa Rick'in planı başkadır. Polis şefi yalnız olarak Victor'u tutuklamaya geldiğinde Rick onu rehin alır ve hep beraber havaalanına giderler. Rick, Victor ve Ilsa'yı Lizbon uçağına bindirir.

Chion (1987, s.186), doruk noktasını "heyecan ve şiddetin, dramatik gerilimin ulaştığı en son nokta" olarak tanımlar. Doruk noktası geleneksel anlatı sinemasının en önemli öğelerindendir (Bayram, 1997, s.164). Gerilim iyice artar, çatışma kahraman tarafından çözüme doğru götürülür. Filmde doruk nokta, planın tersine Ilsa ve Victor'un uçağına binmesi ve Rick'in kalmasıdır.

Sonuç bölümünde ortaya konan sorun çözülür, kahraman güçlükleri yener, gerilim sona erer ve seyirci katharsis'e ulaşır. Rick, Ilsa ve Victor'u uçağına bindirir. Kendisini engellemek üzere havaalanına gelen Alman binbaşısı vurur. Böylece Ilsa ve Victor'u kurtarır. Geleneksel sinemada açık son yoktur. Seyircinin aklında soru işaretleri kalmayacak şekilde kapalı bir son kullanılır. Burada da Rick, kendisini feda ederek Ilsa ve Victor'u kurtarır. Seyirci açısından filmin, özdeşleştiği baş kahraman Rick'in polis şefini rehin alarak Victor ve Ilsa'nın kaçmasını sağlaması ve bir Alman binbaşısı öldürmesiyle sonlanması ve sonrasında başının derde girecek olması kapalı bir son olmazdı. Bu yüzden, sık sık Rick'den rüşvet alan polis şefi Alman binbaşısı başkasının öldürdüğünü söyleyerek Rick'i kurtarır ve Kazablanka'nın dışında Alman karşıtı hür Fransız'ların bir garnizonu olduğunu ve oraya sığınabileceğini söyler. Rick de "yeni bir dostluk başlıyor" diyerek seyirci açısından finali bir kapalı son haline getirir.

Kazablank, izleyiciyi filme yabancılaştırmaz. Seyircinin izlediği filmi gerçekmiş gibi algılamasını engelleyecek şeylerden kaçınır. Baş, ortası ve sonu olan bir öyküyü seyirciyi kahramanlarıyla özdeşleştirerek ve sonunda

katharsis sağlayarak anlatır. Sonunda bütün olaylar çözülür. Seyirci filmin nasıl sona erdiğini görür, yorumu açık değildir. Bütün bu özellikleriyle *Casablanca*, geleneksel anlatıya tipik bir örnektir.

Kazablanka'daki zaman geçişleri de geleneksel anlatıya uygun olarak, yapıyı bozmayacak şekilde kullanılırlar. Geleneksel anlatıda film izleyiciye bir gerçeklik duygusu sunar ve izlediğinin bir film olduğunu unutturur. Seyirci filmin içerisine girer, karakterlerle özdeşleşir. Herhangi bir teknik hata ya da yetersizlik, anlatıdaki bir aksaklık, neden-sonuç ilişkisine uymayan bir olay, filmik zaman ya da filmik mekandaki bir sıçrama izleyiciyi filminden koparır, özdeşleşmeyi kırar ve filme yabancılaşmasına neden olur. Bu geleneksel sinemada asla istenmeyen bir durumdur. Zaman geçişleri de benzer şekilde izleyiciyi şaşırtmayacak, onu filminden ve anlatıdan uzaklaştırmayacak şekilde kullanılır. Kazablanka bunu başarıyla uygular.

Filmde sekanslar arasındaki geçişler zincirleme ile verilir. Böylece seyircinin zaman ve mekânın değiştiğini fark etmesi sağlanır. Aynı sahne içindeki planlar arasındaki geçişleri vurgulamak içinde zincirleme kullanılır. Örneğin Alman binbaşının uçağının gelişi sırasında uçağı havada uçarken görürüz. Daha sonra uçağı yere inmiş olarak gösteren plana zincirleme ile geçilir. Böylece seyirci aradaki zaman boşluğunu zihninde tamamlar. Polis şefi, Binbaşığı karşılar. Yürürlerken Rick'in barından bahsederler, daha sonra bindirme ile gece Rick'in barındaki sahneye geçilir. Böylece seyirci zaman ve mekândaki değişikliği zorlanmadan anlar ve dikkatini öyküden başka noktalara kaydırmaz.

Sahne ve sekanslar arasındaki zaman geçişlerinde en yaygın kullanılan geçiş zincirlemedir. Ancak silme ve kararma da sık kullanılan yöntemlerdir. Örneğin, Ilsa ve Victor, Rick'in barından otele gitmek üzere çıkarlar. Daha sonra aynı mekânda zaman değişikliğini vermek için silme ile barın kapanış sahnesine geçilir. Silme sıçramayı ve böylece seyircinin kafasının karışmasını önlemek için kullanılır. Rick ve Ilsa, Kazablanka sokaklarında konuşurlar. Victor da Ilsa'yı Ferrari ile konuşmak üzere Mavi Papağan barında beklemektedir. Rick ve Ilsa'nın planından Victor ve Ilsa'nın planına ani bir geçiş izleyicinin kafasını karıştırıp, anlatıyı aksatabileceği için bu geçiş silme ile verilir.

Uzun zaman geçişleri ise kararma ile verilir. Gece Rick'in barında polis şefi, Victor'u ertesi gün konuşmak üzere karakola davet eder. Kararma-açılma ile ertesi gün gündüz karakol sahnesine geçilir. Böylece seyirci ertesi güne geçildiğini anlar.

Zincirleme zaman ve mekan geçişlerinde en sık kullanılan yöntemdir. Mavi Papağan barından Rick'in barına, bardan Ilsa ve Victor'un otele, otelden çıkan Ilsa'nın tekrar bara dönmesi gibi geçişlerde hep zincirleme kullanılır. Hatta aynı mekandaki, aynı gece içindeki geçişte de zincirleme kullanılır. Ilsa, Rick'e onu hala sevdiğini anlatır. Öpüşmeye başlarlar, zincirleme ile sonraki sahneye geçilir. Aradaki buzlar çözülmüştür ve Ilsa neden Paris'te onu terk etmek zorunda kaldığını anlatır.

Seyirci gerçek yaşamdaki kronolojik zamana alışkındır. Geleneksel anlatı filmleri insandaki kronolojik zaman duygusunu devam ettirmeye çalışır. Zaman atlamalarında da bunu uygular. Bunun istisnaları flashback ve flashforward'dır. Geleneksel anlatı filmlerinde en sık kullanılan kronolojik zaman bozulmaları flashback'lerdir. Kronolojik zamanın bozularak geçmişe dönülmesi seyircinin filmsel zamanı karıştırması ve bu yüzden anlatıdan kopması gibi bir risk içerir. Ancak geleneksel anlatı filmleri, geriye dönüş geçişlerde zaman değişimlerini vurgulayarak, seyirciyi hazırlayarak bu riski ortadan kaldırırlar.

Örneğin, Kazablanka'da geriye dönüş sekansından önceki sahnede Rick içki içmekte ve Ilsa'yı düşünmektedir. Kamera Rick'e yaklaşır, böylece seyirci geriye dönüş hazırlanır. Rick'in görüntüsünden uzun bir zincirleme ile Paris görüntüsüne geçilir. Geriye dönüşteki ilk görüntü Paris'in simgelerinden zafer anıtıdır. Böylece seyirci, Rick'in daha önce Ilsa ile birlikte olduğu Paris'i anımsıyacağını zorlanmadan anlamış olur. Rick ve Ilsa'yı Paris'in değişik yerlerinde mutlu bir şekilde gezinirken görürüz. Bu kısa planlar arasında da, geriye dönüşteki diğer zaman ve mekan değişimleri arasındaki geçişler de zincirleme ile verilir. Geriye dönüşün bitiminde yine uzun bir zincirleme ile Rick'in yakın çekimine döneriz. Böylece seyirci, geriye dönüşün bittiğini ve yeniden filmin kronolojik zamanına döndüğünü anlar.

Michael Curtiz'in Kazablanka adlı 1942 yapımı filminde kullanılan zaman atlamalarının geleneksel anlatının dramatik yapısını bozmayan, seyircinin

zihninde karışıklığa yol açmayan ve geleneksel anlatıyı destekleyen bir biçimde kullanıldığı görülmektedir.

2. 5. 1. Kazablanka Filminin Sekanslarına Göre İncelenmesi

Haritalar	Casablanca						
İkinci Dünya Savaşı'nın başlamasıyla Amerika'ya kaçmak için kullanılan yolların ve Casablanca'nın haritalar yardımıyla gösterilmesi 1	İki Alman kuryenin öldürülmesi ve belgelerin çalınması 2	Şüphelilerin yakalanması	Alman binbaşının gelişi	Belgeleri çalan Ogartie'nin Rick ile konuşması	Yzb. René ile Rick'in konuşması	Ogartie'nin tutuklanması	Rick ile Alman Binbaşının konuşması

Rick'in Klübü				Geriye Dönüş				
Victor Laslo ve İlsa'nın gelişi 3	Victor, İlsa, Yzb. René ve Bnb. Stradtel'in konuşması	Rick ve İlsa'nın karşılaşması	Rick'in tek başına klüpte içmesi	Rick ve İlsa'nın Paris'i dolaşmaları	Rick ve İlsa'nın konuşmaları	Paris'in işgali	Rick ve İlsa'nın evlenmesi ve Paris' Ten kaçma kararı	Garda İlsa'yı bekleyişi ve İlsa'dan gelen not 0: 48: 00
				0: 38: 09				

Karakol				
İlsa Rick'in kulübüne gitmesi	Victor ve İlsa'nın sorgulanması 4	Rick ve Ferrari'nin belgelerle ilgili konuşması	Pazar yerinde Rick ve İlsa'nın konuşması	Victor'un geçiş belgesi arayışı ve Ferrari ile konuşması

Rick'in Kulübü						
Rick ve Yzb. René'nin belgelerle ilgili konuşması 5	Klüpte kavga, Yüzbaşı ve Binbaşının konuşması	Bir kadının Rick ile konuşması	Victor ve İlsa'nın kulübe gelişi	Victor ve Rick'in konuşması	Alman Bnb. ve İlsa'nın konuşması	İlsa, Rick ve Victor'un konuşması

Rick'in kulübü							
İlsa'nın Rick'e gidişi	İlsa ve Rick'in konuşması	Victor'un kulübe gelişi	Victor ve Rick'in konuşması	Victor'un tutuklanması	Yzb. René ve Rick'in kaçış ile ilgili konuşması	Rick ve Ferrari'nin konuşması	Yzb. René ve Rick'in klupte buluşması
6							

Rick ve İlsa'nın konuşması	Rick'in Yzb. René'yi tutsak alması	Rick'in İlsa ve Victor'u uçağa bindirmesi	Alman Bnb. nın havaalanına gidişi	Rick'in Alman Bnb. yı vurması	Yzb. René'nin Rick'i kurtarması	Yzb. René ve Rick'in konuşması
----------------------------	------------------------------------	---	-----------------------------------	-------------------------------	---------------------------------	--------------------------------

6. 2. Gandhi (Gandhi, 1982) Filminde Zaman Atlamaları Ve Anlatı Yapısı

Richard Attenborough'un 1982 yılında yönettiği Gandhi (Gandhi), Hindistanı bağımsızlığına kavuşturan lider Mahatma Gandhi'nin yaşam öyküsünü ve Hindistan'ın bağımsızlık mücadelesini anlatan bir filmidir.

Gandhi, giriş, gelişme, sonuç bölümleriyle verilen ana olay ve yan olaylardan oluşan, neden sonuç zinciri içinde birbirine bağlı sahnelerin izleyicinin merakını uyandıracak şekilde sıralandığı geleneksel anlatı yapısına bağlı kalan bir filmidir. Film, gerçek bir yaşam öyküsünden uyarlanmış ve bu bağlamda belgesel bir yanı olmasına rağmen, Chion (1987, s.160)'un geleneksel anlatı sinemasının özellikleri olarak belirttiği aksiyon, özdeşleşme, korku, acıma, yazgının değişmesi ve beklenmedik olaylar gibi geleneksel olayların dramatize edilmesini kullanarak geleneksel anlatı yapısının özelliklerini gösterir.

Filmin başkahramanı Mahatma Gandhi gerçekten yaşamış bir kişidir. Filmde anlatılan olaylar da gerçekten yaşanmıştır. Buna rağmen filmde bu gerçek olaylar geleneksel anlatıya uygun olarak dramatize edilir ve anlatı seyircinin başroldeki Gandhi ile özdeşleşmesini sağlayacak şekilde kurulur.

Filmin açılış sekansı Gandhi'nin ölümü ile başlar. "1948 Yeni Delhi " yazısını görürüz. Gandhi halkın arasından yürürken bir suikastçi tabancasını çekerek ateş eder ve Gandhi'yi vurur. Daha sonra Yurttaş Kane'de olduğu gibi Gandhi'nin cenaze törenini ve onun neleri başardığını anlatan bir haber filmi görürüz.

Kesme ile sonraki sahneye geçilir. Bir tren gitmektedir. "1893- Güney Afrika" yazısı belirir. Böylece bir geriye dönüş ile geçmişe dönüldüğü anlaşılır. Geriye dönüşte geçişte klasik filmlerdeki gibi zincirleme ile geçilmez. Ancak kesme kullanılmasına rağmen izleyicinin kafasını karıştırmamak için tarih ve yer yazı ile belirtilerek izleyicinin geriye dönüşü kavraması sağlanır.

Geleneksel anlatı filmlerinin giriş bölümünde filmin kahramanı, çatışmaya neden olacak kişiler ve sorunlar ortaya konur. Filmin başında eylem ve filmin kahramanını bir ilişki içinde birbirine bağlayan, kahramanın hayatında önemli bir değişikliğe yol açacak bir olay olmalıdır (Armes, 1994, s.65). Bu sekansda Gandhi'yi genç bir avukat olarak Güney Afrika'da tren yolculuğu yaparken görürüz. Gandhi, 1. Mevkiden bilet aldığı halde Güney Afrika yasalarına göre 1.

mevkide yalnızca beyazlar yolculuk yapabileceği için 2. mevkiye geçmesi istenir. Direnince de trenden atılır. Bir araştırma yapan Gandhi, Güney Afrika'da Hintlilerin zenciler gibi ikinci sınıf insan muamelesi gördüğünü öğrenir ve bununla mücadele etmeye karar verir. Tren sahnesiyle başlayan bu sekans, anlatıyı yönlendirecek olayların başlangıcı olduğu gibi, Gandhi'nin yaşamını değiştirecek, onun Hindistan'ın bağımsızlığı ile sonuçlanacak filmin çatışmasını da oluşturan mücadelesinin de başlangıcıdır. Giriş bölümünde seyircinin özdeşleşeceği Gandhi'nin barışçıl ama amacına ulaşmak için hiçbir engel tanımayan inatçı kişiliği de tanıtılır.

Giriş bölümü Gandhi'nin pasif direnişle Hindistan gibi bir İngiliz sömürgesi olan Güney Afrika'daki Hintlilere karşı ayrımcılık yapan yasaları değiştirmesiyle sona erer. Gelişme bölümünde çatışma giderek karmaşık bir hale gelir (Miller, 1993, s.50). Gelişme bölümünde Gandhi Hindistan'a döner. Ülkesindeki sömürgeci İngiliz'lerin varlığından rahatsızdır ancak ülkesini tanımamaktadır. Uzun bir tren yolculuğu yaparak ülkesini gezer. İngiliz'lerin baskıcı sömürgeciliği altında yaşayan halkının sefaletini görür ve mücadeleye karar verir.

Gelişme bölümünde Gandhi, diğer liderler tarafından Hindistan'ın bağımsızlık mücadelesinin başına getirilir. İngiltere'de hukuk eğitimi gören Gandhi gelişme bölümünün başındaki sekansta Hint kimliğini benimsemiş olarak görülür. Gandhi, Hindistan bağımsızlık hareketinin lideri olarak sık sık tutuklanır. Tarla kiralalarının belirlenmesi ve çiftçilerin ne ekeceğine karar verilmesi İngiliz'lerin elindedir. Gandhi buna karşı çıkar ve halkı genel greve çağırarak başarıya ulaşır. İngiliz'ler Gandhi'yi tehlikeli olarak görürler ve uyguladıkları şiddeti artırırlar. Bir meydana toplanıp bağımsızlık konuşmaları yapanları dinleyen halka ateş açıp yüzlerce kişiyi öldürürler. Buna karşılık da halk bir polis karakolunu basıp polisleri öldürür. Gandhi, bu karşılıklı şiddeti protesto için ölüm orucu tutmaya başlar. Bunun üzerine Hintliler, şiddete son vererek pasif direnişe devam ederler. Gandhi, İngiliz kumaşlarını giymemelerini, elbiselerini kendilerinin dokumalarını ister. İngiliz tuz tekeli için tuzlarını denizden kendileri imal ederler.

Geleneksel anlatıda gelişme bölümünde birbirine neden,sonuç ilişkisiyle bağlı sahneler birbiri ardına eklenirken olaylar gelişir, gerilim sürekli olarak

yükselir, dramatik çizgi doruk noktasına doğru yükselir. Gelişme bölümünde pasif direnişler, İngiliz'lerin baskısı artar. Gerilim yükselir. Gandhi, artık halkın taptığı bir liderdir. Birbiri ardına yapılan direnişlerle İngilizler köşeye sıkışır.

Geleneksel anlatı filmlerinde dramatik gerilimin, heyecan ve şiddetin ulaştığı en son nokta doruk noktasıdır (Chion, 1987, s.186). Gandhi filminde doruk noktası bağımsızlığın kazanılmasıdır.

Sonuç, filmin üçüncü ve son bölümüdür. Bu bölümde çatışmayı yaratan olaylar ve sorunlar bir çözüme bağlanır. Gandhi filminde birden fazla sorun ya da çatışma vardır. Bağımsızlık mücadelesi, Hindular ile müslümanlar arasındaki sorunlar, ülkenin bölünme tehlikesi başlıca çatışmalardır. Sonuç bölümünde bunların hepsi çözülür. Hindistan bağımsızlığına kavuşur, Hindular ile müslümanlar arasındaki çatışmalar Gandhi'nin ölüm orucuna girmesi ile sona erer ve müslümanlar ayrı bir devlet olarak Pakistan'ı kurarlar. Ancak bunu hazmedemeyen bazı Hindular Gandhi'ye suikast yaparlar ve onu öldürürler. Filmin başında gösterilen suikast sahnesi yinelenir. Böylelikle çatışmaların çözümlenmesi ve kahramanın ölümü ile film seyirci açısından yoruma açık bir uç bırakmadan sona erer.

Gandhi'deki zaman geçişleri Kazablanka'da olduğu gibi geleneksel anlatıya uygun olarak anlatı yapısını bozmayacak şekilde kullanılır. Geleneksel anlatı yapısında seyirciyi filme yabancılaştıracak, onu filminden koparacak ya da özdeşleşmeyi kırarak herhangi bir geçiş ya da sıçramadan kaçınılır.

Gandhi'nin ilk sahnesinde yer ve tarih yazı ile verilir: "Yeni Delhi-1948". Kesme ile geçilen daha sonraki sekansın başında "Güney Afrika-1893" yazar. Bu geriye dönüşte büyük bir zaman atlaması olduğu halde geleneksel anlatıya sahip klasik filmlerde çok sık kullanılan zincirleme yöntemi kullanılmamıştır. Buna rağmen daha direkt bir anlatım şekli olarak bu zaman atlaması yazı ile verilmiş, böylece seyirci zorlanmadan geriye dönüş ile geçmişe dönüldüğünü anlamıştır.

Filmde kısa süreli zaman geçişleri kesme ile verilir. Örneğin gece evde geçen bir sahneden gündüz sokakta geçen bir sahneye kesme ile geçilmiştir. Ancak kurgu kronolojik zamana uygun bir biçimde yapıldığı için anlatı kesintiye

uğramaz,seyirci zihninde bu zaman geçişine adapte olur ve olayları izlemeye devam eder.

Ancak, Gandhi trenle bütün ülkeyi gezerken bu oldukça uzun bir zaman dilimini kapsayan yolculukdaki zaman ve mekan değişiklikleri zincirlemelerle verilir. Böylece filmik zaman ve mekan içerisinde Hindistan gibi büyük bir ülkenin gezilmesi anlatılırken, diğer taraftan sefalet içindeki ülkenin görüntülerinden Gandhi'nin bu sefaleti izleyen yakın çekimlerine zincirleme ile geçilerek onun İngiliz sömürgeciliğinden bağımsızlığa geçişteki kararlılığının artması vurgulanır. Bu sekansın sonundaki farklı bir geçiş, sinematografik açıdan zaman geçişine güzel bir örnektir. Yolculuğun sonuna doğru tren bir tünele girer, görüntü kararır. Sesler değişir, görüntü açıldığında farklı bir sahneye geçmiş oluruz. Böylelikle yönetmen yumuşak bir geçiş olan kararma sahnenin içine katarak başarılı bir şekilde kullanmış olur.

Filmde uzun zaman atlamaları izleyiciyi şaşdırtmayacak, onu anlatıdan koparmayacak şekilde verilir. Örneğin, bir önceki sahnenin sonundan askeri valinin malikhanesinde yapılan bir toplantı sahnesine kesme ile geçilir. Sahnenin başında kurucu çekimle başlanır. Malikaneyi dışarıdan görürüz ve alt yazı olarak "Askeri Valinin malikhanesi-Birkaç ay sonra" yazısını görürüz. Zincirleme kullanılmamasına rağmen bu büyük zaman sıçraması alt yazı ile verilir. Böylece seyirci zorlanmadan ve kopmadan anlatıyı izlemeye devam eder. Benzer şekilde bir mahkeme sahnesinin ardından kesme ile bir genel çekime geçilir. Alt yazı ile "Porpandar eyaleti-Birkaç yıl sonra" yazısını görürüz. Böylece bu geçiş seyircinin katılımını gerektirebilecek, anlatıyı zorlaştırabilecek diyaloglarla ya da başka anlatım yollarıyla verilmek yerine yazıyla verilir.

Trenle yolculuk sahnesindeki geçişlerin bir benzerini Gandhi'nin halkı denizden tuz elde etmek için teşvik etmek üzere denize doğru yaptığı uzun yürüyüş sahnesinde kullanılır. Gandhi ve beraberindekiler uzun yolculukları boyunca birçok köyden geçerler. Bütün köylerde halk kendisine sevgi gösterilerinde bulunur. Bu uzun yürüyüş, Gandhi'yi çeşitli köylerden geçerken gösteren zincirlemelerle verilir. Böylelikle filmik zaman ve filmik mekandaki değişimler seyircinin anlayabileceği şekilde verilir.

Zincirlemenin bir başka kullanımı Gandhi'nin karısının hastalık sahnesindedir. Karısı yatağında yatmaktadır ve çok hastadır. Her an ölümü beklenmektedir. Gandhi konuşmadan başında bekler. Bu beklemede zaman geçişi zincirleme ile verilir. Böylece zamanda geçiş yapılırken, sahnenin dramatik yoğunluğu artırılır.

Gandhi filminde zaman geçişleri geleneksel anlatıya uygun olarak izleyiciye izlediğinin bir film olduğunu unutturarak, özdeşleşmeyi kırmadan, anlatı yapısında boşluk oluşturmayacak şekilde yapılır.

Tarihi bir kişilik olan Mahatma Gandhi'nin bir çok kişi tarafından bilinen ve bir suikastle biten hayatı yönetmen tarafından baştan itibaren verilmiş olsaydı seyirciyi bu denli etkilemeyebilirdi. Ancak filmde görüldüğü üzere Gandhi'nin hayatı ve politik serüveni, sonu baştan verilerek seyircinin bu sona gelene dek geçen süreçte neler olduğunu merak etmesini ve verilen bu bilgiden yararlanarak neden öldürüldüğü üzerine düşünmesini sağlıyor. Filmde anlatının yapısı geriye dönüşten yararlanılarak Gandhi'nin politik serüvenine yönlendirilmektedir.

6. 2. 1. Gandhi Filminin Sekanslara Göre İncelenmesi

1. Geriyedönüş

Yeni Delhi		Güney Afrika		
Gandhi'ye Suikast	Gandhi'nin cenaze töreni	Tren yolculuğu	İngiliz pasaportlarının yakılması	Haklar için toplantı
1		2		

00:5:15

Yürüyüş		Güney Afrika'daki yasaların değişmesi		Bombay	Hindistan
	Gandhi'nin tutuklanması			Gandhi'nin Hindistan'a dönüşü	Trenle Hindistan'ı tanınması
				3	4

1. Geriyedönüş

Yeni Delhi						
Hindistan Kongresi	Ulusal	Tarla kiralari ve ürünleri belirlemek için mücadele	Gandi'nin tutuklanması	Askeri valinin Gandi'nin isteklerini kabulü	Gandi, Cinnah, Nehru vb. toplantısı	Genel grev
5		6			7	

1. Geriye dönüş

Gandi'nin tutuklanması	Halka açılması	ateş	İngilizlerle bağımsızlık toplantısı	İngiliz kumaşlarına karşı hareket	İngiliz kadının katılımı	Bengal ile ilgili konuşma
				8		

1. Geriye dönüş

Yeni delhi				
Ayaklanma, halkla askerin çatışması	Gandi'nin ölüm orucu	Nehru'nun konuşması, Ayaklanmanın bitişi	Gandi'nin tutuklanması	Altı yıl hapis cezası verilmesi
			10	

Porpandar

Gazetecilerin Gandi'yi bulması	(Dharasana) Tuz tekeline karşı mücadele	İngilizlerle toplantı	Gandi ve halkın tuz tekeline karşı yürüyüşü	Tutuklamalar
--------------------------------	---	-----------------------	---	--------------

1.Geriye dönüş

İngilizlerin toplantısı	Gandi'nin tutuklanması	tuz sahasında çatışma	Askeri Vali'nin ikameti İngiltere Konferansa davet	Seyahat	(Lancashire) İngiltere'nin kuzeyine gidiş
			12		

Hindistan

Hindistan'a dönüş, Cinnah ve Nehru ile toplantı	Ahamadnoper'da zorunlu ikamet	Life dergisinden bir gazetecinin gelişi	Gazeteci ile karısının konuşması	Karısının hastalanması	Karısının ölümü
13					

1.Geriye dönüş

Hindistan

Son İngiliz Valisinin atanması Hindistan'n bağımsızlığı	Pakistan'n ayrılık isteği, Cinnah, Nehru vb. toplantı	Pakistan karşıtı gösteriler	Pakistan'n bağımsızlık ilanı
14			

Hindistan-Pakistan sınırı

Göç eden insanlar	Hindularla Müslümanlar arasında çatışma	Gandi'nin Kalküta'ya gidişi	Gandi'nin ölümü	Hinduların Müslümanları katti	Gandi'ye tepkiler

6. 3. “Çifte Tazminat” (Double Indemnity,1944) Filminde Zaman Atlamaları ve Anlatı Yapısı

Billy Wilder'ın yönettiği 1944 yapımı Çifte Tazminat (Double Indemnity), klasik sinemanın ve geleneksel anlatının bütün karakteristik özelliklerini toplayan bir filmidir. Film, klasik sinemada kullanılan geleneksel anlatıdaki çatışma, gelişme, doruk ve sonuçtan oluşan dramatik eğriye bağlı kalır.

Filmin başında bir adamın gece vakti ofisine geldiğini görürüz. Bürodaki bir teybe konuşmaya başlar. Konuştukça adamı tanımaya başlarız. Adamın adı Walter'dır ve sigortacılık yapmaktadır. Walter teybe itiraflarını kaydederken bizde hayat sigortası yaptıran Diedrichson adlı bir adamın öldüğünü ve onu aslında Walter'ın öldürdüğünü öğreniriz. Walter adamı para ve kadın için öldürmüştü ancak her ikisini de elde edememiştir.

Geleneksel anlatı filmlerinde çatışmaya neden olacak kişiler ve sorunlar tanıtılır. Aynı zamanda filmin başında olayla filmin kahramanını bir ilişki içinde birbirine bağlayacak bir olay olmalıdır (Armes, 1994, s.65). Filmin başında önce Walter Neft' i tanırız. Daha sonra Walter'ın anlatımı ile olayı kavramaya başlarız. Walter, Diedrichson'un süresi biten araba poliçesini yenilemek üzere evine gittiğinde etkileyici bir kadın olan karısı ile tanışır. Bu, olayın başlangıcı ve olay ile kahramanı birbirine bağlayan noktadır.

Walter ve Diedrichson'un karısı Phillis birbirlerine aşık olurlar. Kadın, kocasına ondan habersiz kaza sigortası yaptırmak ister. Walter onun kocasını öldürmek istediğini anlar ve kabul etmez. Ancak daha sonra adamın ölümü ile hem paraya hem de Phillis'e sahip olabileceğini düşünerek kabul eder. Diedrichson'a araba sigortası yerine kaza sigortasını imzalattırır. Diedrichson bir trende öldüğü takdirde çifte tazminat ödenecektir. Phillis, Walter'a kocasının bir iş gezisi için trenle yolculuk edeceğini haber verir. Ancak Diedrichson ayağını kırar. Walter ve Phillis planlarının suya düştüğünü düşünürken Diedrichson alçılı bacağı ile yola çıkmaya karar verir. Walter bir plan yapar ve Diedrichson ile aynı kıyafetleri giyerek arabalarına saklanır. Arabaya bindiğinde de Diedrichson'u öldürür. Daha sonra istasyonda da onun yerine trene biner. Tren hareket ettiğinde arka tarafa yürür. Orada bulunan yolcuyla bir bahane ile

gönderir ve trenden atlar. Atladığı yerde Phillis onu beklemektedir. Diedrichson'un cesedini trenden düşmüş gibi raylara yerleştirirler. Planın iyi işlediğini düşünürlerken Walter'ın şefi Pitt durumdan kuşulanır ve araştırmaya başlar. Trendeki adam da Diedrichson'un fotoğrafını görünce trende gördüğü adamın o olmadığını anlatır. Sigorta şirketi kadından kuşulanmaktadır ve artık bir sevgilisi olduğundan eminlerdir. Daha sonra Walter, Phillis'in Diedrichson'un ilk karısından olan kızının erkek arkadaşıyla sevgili olduğunu öğrenir. Kullanıldığını anlar. Phillis ile konuşmaya gittiğinde Phillis ona ateş ederek yaralar. Walter da silahı alarak onu öldürür. Daha sonra şirkete gelerek itiraflarını kaydetmeye başlar.

Geleneksel anlatı seyirciyi önemli bir bilgiden yoksun kılacak şekilde kurulur (Chion, 1987, s. 160). Çifte Tazminat'ın başında da seyirci Walter'ın gece yarısı büroya neden geldiğini ve neden zorlukla yürüdüğünü bilmez. Phillis ile tanıştıklarında da aralarında nasıl bir ilişki gelişeceği, kocasının ne olacağı, kocası öldükten sonra da çiftin yakalanıp yakalanmayacağı merak ögesini sürekli canlı tutar.

Geleneksel anlatının gelişme bölümünde çatışma giderek daha karmaşık bir hal alır (Miller, 1993, s. 50). Gelişme bölümde Walter, Diedrichson'u öldürür ancak kuşular Phillis ve kendi üzerinde yoğunlaşır. Diğer taraftan Phillis' in başka bir adamla ilişkisini öğrenir ve kullanıldığını anlar.

Geleneksel anlatıda doruk noktası dramatik gerilimin ulaştığı en uç noktadır (Chion, 1987, s. 186). Çifte Tazminat'ın doruk noktası Walter' ın Phillis'i öldürmeye gittiği ve Phillis'in de bir silahla onu beklediği sahnedir. Bu sahnede gerilim dorukta, izleyicinin merakı en üst düzeydedir.

Sonuç bölümünde geleneksel anlatıya uygun olarak sorun çözülür, gerilim sona erer. Herşeyden sorumlu olan Phillis ölür, Walter herşeyi itiraf eder. Böylece seyircinin aklında bir soru işareti kalmaz. Filmde geleneksel anlatıya uygun kapalı bir son vardır.

Filmin anlatısında geriye dönüş önemli bir yer tutar. Filmin başında Walter itiraflarına başlarken "herşey geçen mayısta başladı" der. Zincirleme ile geriye dönüş sahnesine geçilir, Walter'ın olayı anlatan sesi yankılanmaya başlar. Kamera Walter'a yaklaşmışken geriye dönüşün zincirleme ile verilmesi ve sesin

yankılanmaya başlaması seyircinin geriye dönüş sahnesine geçişi algılamasını kolaylaştırır. Böylece seyirci şaşırmasın, anlatıdan kopmaz ve geleneksel anlatı için önemli olan özdeşleşme kırılmamış olur. Filmin bütününde de buna dikkat edilir. Sık sık geriye dönüşten anlatı zamanına dönülür, Walter büroda itiraflarını kayda devam ederken tekrar geriye dönüşlerle geçmişe dönülür. Geriye dönüş giriş ve anlatı zamanına dönüşlerde hep zincirleme kullanılmasına dikkat edilmiştir.

Geriye dönüşlerde olduğu gibi filmdeki zaman geçişlerinde de zincirlemeler kullanılır. Örneğin Walter, Diedrichson'ların evine ilk geldiğinde bahçe kapısında arabasından iner, yürümeye başlar. Zincirleme ile Walter'ı evin kapısında görürüz. Aradaki zaman geçişi zincirleme ile verilmiştir. Bazen zincirleme ile verilen zaman geçişi daha uzun bir süreyi kapsar. Phillis, Walter ile tanıştıktan sonra büroya not bırakarak ertesi gün eve gelmesini ister. Notu alan Walter, Phillis'in ayak bileğindeki altın zinciri düşünür. Daha sonra zincirleme ile Phillis'in altın zincir taktığı ayağını görürüz. Böylece bir gün geçtiğini anlarız. Yönetmen birkaç saniyelik ya da bir günlük zaman geçişini vermek için zincirlemeden yararlanır. Böylece seyirci filmde kopmaz, dikkati dağılmaz.

Çifte Tazminat'ta seyirci filme yabancılaşmaz. Geleneksel anlatıya uygun olarak başı, ortası, sonu olan bir öykü, özdeşleşme ve katharsis sağlanarak anlatılır. Zaman geçişleri açısından da seyirciyi anlatımdan koparmayacak, özdeşleşmeyi kırmayacak şekilde zaman geçişleri kullanılır. Zaman atlama seyircinin zorlanmadan anlayabileceği şekilde verilir. Böylece dramatik yapı bozulmaz, seyirci şaşırmasın, bütün zaman geçişleri geleneksel anlatıyı destekleyecek şekilde kullanılır.

6. 3. 1. Çifte Tazminat Filminin Sekanslara Göre İncelenmesi

				----1.Geriye dönüş----
Sokak				
Walter Neft şirkete gelir	Bürosuna çıkar	Odasına girer	Anlattıklarını kaydetmeye başlar	Sigorta yapmak için Diedrichson 'lara gidişi
1				2
				06:16

1.Geriye dönüş

Phillis ile tanışır	Konuşurlar	Evden ayrılır	Şirkete geri döner Pitt ile konuşur	Şirkette Pitt ile çalışırlar
---------------------	------------	---------------	-------------------------------------	------------------------------

1.Geriye dönüş

Pitt ile konuşur	Bayan Diedrichson 'a tekrar uğrar	Konuşurlar	Bayan Diedrichson planlarından sözeder	Oradan ayrılır
------------------	-----------------------------------	------------	--	----------------

1.Geriye dönüş

Sigorta Şirketi

Bowling oynamaya gider	Evine döner Phillis Diedrichson gelir	Konuşurlar	Walter onu uyarır	Walter anlatmaya devam eder
------------------------	---------------------------------------	------------	-------------------	-----------------------------

0:27:10

2.Geriye dönüş

Sigorta Şirketi

Phillis'e yardım edeceğini söyler	Karar verirler	Phillis gider	Walter pencereden bakar	Walter anlatır
-----------------------------------	----------------	---------------	-------------------------	----------------

0:28:20

0:30:17

3

3.Geriye dönüş

Walter Diedrichson 'lara gider	Konuşurlar	Diedrichson 'ın kızı ayrılır	Diedrichson imzalar	Walter oradan ayrılır
--------------------------------	------------	------------------------------	---------------------	-----------------------

0:30:57

3.Geriye dönüş

Kapıda Phillis ile konuşurlar	Walter arabasına biner	Diedrichson 'un kızı onunla gider	Konuşurlar	Sevgilisini tanıştırr
-------------------------------	------------------------	-----------------------------------	------------	-----------------------

3.Geriye dönüş

Walter gider	Phillis ile buluşurlar	Şirkete döner	Pitt Walter'n bürosuna gelir	Konuşurlar
--------------	------------------------	---------------	------------------------------	------------

3.Geriye dönüş

Phillis telefon eder	Planı konuşurlar	Pitt bürodan ayrılır	Walter eve gider	Hazırlık yapar
----------------------	------------------	----------------------	------------------	----------------

3.Geriye dönüş

Diedrichson 'lara gider	Garaja girer, saklanır	Phillis ve kocası arabaya biner	Yola çıkarlar	Walter adamı öldürür
-------------------------	------------------------	---------------------------------	---------------	----------------------

3.geriye dönüş

Onun yerine geçer	Arabadan inerler	Tren hareket eder	Trende sahanlığa gider	Birisi ile konuşur
-------------------	------------------	-------------------	------------------------	--------------------

3.Geriye dönüş

Trenden atlar	Phillis gelir	Cesedi taşırtar	Dönerler	Evine gider
---------------	---------------	-----------------	----------	-------------

4. Geriye dönüş

		Sigorta Şirketi		
Dışarı çıkar	Walter anlatmaya devam eder	Pitt araştırmaya başlar	Pitt ve Walter patronla konuşur	Phillis sorgulanır
		4		

0:57:37

4.Geriye dönüş

Patronun yanından ayrılırlar	Walter evine gelir	Phillis arar	Pitt Walter'a gelir	Pitt ile konuşurlar
------------------------------	--------------------	--------------	---------------------	---------------------

4.Geriye dönüş

Phillis gelir	Konuşurlar	Diedrichson 'un kızı gelir	Şüphelerini anlatır	Yemeğe giderler
---------------	------------	----------------------------	---------------------	-----------------

4.Geriye dönüş

Dışarıda gezerler	Pitt olayı çözdüğünü anlatır	Trendeki tanık çağrılır	Walter ve Pitt konuşur	Walter Phillis'i arar
-------------------	------------------------------	-------------------------	------------------------	-----------------------

4. Geriye d.

5.Geriye dönüş

Buluşurlar	Konuşurlar	Walter anlatır	Diedrichson 'un kızı ile buluşurlar	Sevgilisi ve Phillis'i anlatır
	1:23:10		1:23:31	

5.Geriye dönüş

Pitt, Phillis'in ortağını bildiğini söyler	Walter şirkete döner	Pitt'in kayıtlarını dinler	Phillis'i arar	Buluşmaya gider
--	----------------------	----------------------------	----------------	-----------------

5. Geriye dönüş

Konuşurlar	Tartışırılar	Phillis' vurur	Yaralanır	Phillis'in sevgilisi eve gelir
------------	--------------	----------------	-----------	--------------------------------

Walter onu gönderir	Walter anlatır	Kan kaybeder	Pitt gelir	Konuşurlar
---------------------	----------------	--------------	------------	------------

1:38:07

Bürodan çıkar	Kapıda yere düşer	Pitt yanına gelir
---------------	-------------------	-------------------

6. 4. Hiroşima Sevgilim (Hiroshima Mon Amour, 1959) Filminde Zaman Atlamaları Ve Anlatı Yapısı

Alain Resnais'in 1959'da Hiroşima Sevgilim (Hiroshima Mon Amour), çağdaş anlatı özellikleri taşıyan bir filmidir. Çağdaş anlatı filmleri geleneksel anlatı yapısını kullanan Hollywood filmlerinden oldukça farklıdırlar. Hollywood filmleri kadar doğrusal ve mantıksal anlatı kullanmazlar. Dolaylı anlatım kullanan belirsiz filmlerdir (Miller, 1993, s.147).

Geleneksel anlatı filmleriyle çağdaş anlatı filmleri arasındaki en büyük ayırım sorunu ele alış biçimindedir. Çağdaş anlatı filmleri, soyut sorunlar ve kavramları ele alır. Çağdaş anlatıda geleneksel anlatıda olduğu gibi öne çıkan bir olay örgüsü, öykü yoktur. Çağdaş anlatıda "daha çok görüntü ve konuşmaların sunduğu soyut bir sorun" (Kırmızı, 1990, s.77) ele alınır, tartışılır.

Hiroşima Sevgilim'de de geleneksel sinemadaki gibi bir olay örgüsü yoktur. Film, Hiroşima hakkında konuşan bir kadın ve bir erkeğin diyaloglarıyla açılır. Ancak kadın ve erkeği görmeyiz. Bunun yerine Hiroşima'dan belgesel görüntüler görürüz: Atom bombasıyla yıkılan şehir, insanların acıları, ölümler, sakat doğumlar belgesel görüntülerle verilirken kadın ve erkeğin sesleri görüntülerin üzerine düşer. Film, başroldeki kadın ve erkeği bize tanıtmaz. Kim olduklarını, nasıl tanıştıklarını, neden birlikte olduklarını bilmeyiz. Kadın ve erkeğin yüzünü bile görmeyiz. Sadece karanlık bir çekimde, yakın plan hareket eden vücut parçaları seçeriz. Yönetmen kadın ve erkeğin yüzünü dakikalar sonra gösterir izleyiciye. Yine filmin ortalarına doğru kadının bir Fransız oyuncu, erkeğin de Japon bir mimar olduğunu ve bir barda tanıştıklarını anlarız.

Hiroşima Sevgilim'deki bu başlangıç, geleneksel anlatı filmlerinin başlangıcına tamamen zıttır. Karakterler tanıtılmaz, olaya giriş yapılmaz, doruk noktasına doğru olayların ilerlemesini sağlayacak çatışmalar kurulmaz.

Çağdaş anlatı filmlerinde, kahraman geleneksel anlatıdaki gibi olaylarla sürüklenmez. Aksine olay örgüsündeki yerini kendisi çizer. Geleneksel sinemadaki gibi bir çatışma yoktur. Çağdaş anlatı filminde somut bir sorun verilse bile bu soyut bir sorunun tartışılması için kullanılır (Kırmızı, 1990, s.77). Çağdaş anlatı filmleri geleneksel yapıdaki filmler kadar kolay anlaşılmaz, amaçları belirsizdir (Miller, 1993, s.147). Hiroşima Sevgilim' de kolay

anlaşılmaz. Seyirciden katılım bekler. Kadın ve erkeğin amacından emin olamayız. Birbirlerini sevip sevmediklerini anlayamayız. İzleyicinin karakterlerle özdeşleşmesini engellemeye çalışır. Yönetmen, anlatıyı seyircinin onlarla özdeşleşeceği şekilde kurmaz, karakterleri tanıtmaz. Kadın, geleneksel anlatıda en duygusal olabilecek bir sahnede Alman askerini nasıl sevdiğini anlatırken yüzü karanlıktır. Böylece yönetmen olası bir özdeşleşmeyi kırmış olur.

Çağdaş anlatı filmleri geleneksel anlatıdaki gibi belli bir sonu ya da çözümü içermez. Bu nedenle açık yapıt özelliğine sahiptir. Hiroşima Sevgilim'de de belli bir son yoktur. Kadın istemediği halde adam onu ısrarla yeniden görmek istemektedir. Kadın birkaç saat sonra Fransa'ya dönecektir. Adam O'nun Hiroşima 'da kalmasını istemektedir. Filmin sonunda adam kadının otel odasına gelir. Kadın O'na "seni unutacağım " diye bağırır ve film biter. Filmde belli bir son yoktur. Kadının Fransa'ya dönüp dönmeyeceği, adama aşık olup olmadığı belirsizdir. Bu yönüyle film açık bir yapıttır.

Çağdaş anlatıda seyirci film izlediğini unutmaz. İzlediğinin film olduğunun farkındadır. Bu bağlamda araç öne çıkar (Büker, 1996, s.185). Olayın içine girmediği ve karakterlerle özdeşleşme olanağı sağlanmadığı için katharsis de yaşamaz ve doyumunu ancak filme bir anlam katmak üzere katıldığında yaşar. Hiroşima Sevgilim'de de seyirci kadın ve erkeğin aşkıyla, yeniden birlikte olup olmayacağı ile ilgilenmez. Seyirci filmi anlamlandırmaya, örneğin Hiroşima ve Nevers imgelerini çözmeye çalışır.

Çağdaş anlatıda zamanın kuruluşu da geleneksel anlatıdan çok farklıdır. Seyircinin filmin, anlatının içine girmesi, özdeşleşmesi beklenmediği için zaman kuruluşu ve zaman atlamalarında da geleneksel anlatı kurallarına uyulmaz.

Resnais, bazı zaman geçişlerini göstermek için zincirleme, kararma gibi araçları kullanır. Örneğin kadın ve erkek yatakta konuşmaktadırlar. Daha sonra kararma ile görüntü kararır. Açıldığında kadını giyinik olarak balkonda görürüz. Başka bir sahnede kadın ve adam kadının rol almadığı sahnelerin çekimini izlerler. Kararma ile adamın evine geçilir. daha sonra zincirleme ile kadın ve adamı yatakta görürüz. Bu geçişler geleneksel sinemanın yöntemleri gibi görünse de burada amaç seyircide kronolojik bir zaman duygusu

uyandırmaktan çok yönetmenin arzusu bazı anları atarak bir tempo sağlamaktır.

Filmin anlatısında geriye dönüş önemli bir yer tutar. Kadın, 2.Dünya savaşında şehirlerini işgal eden Alman askerlerinden birisine aşık olmuştur. Onunla sık sık buluşmuştur. Bir buluşmaya geldiğinde sevgilisini vurulmuş olarak bulur. Asker kollarında can verir. Kurtuluştan sonra kasaba halkı bir işgalciye aşık olduğu için onu cezalandırır. Babası da utandığı için onu evlerinin bodrumuna kapatır. Kadın sevgilisini unutamamıştır. Filmdeki geriye dönüşler bu olayları bize anlatır.

Örneğin, adam yatakta uyurken kadın adamın koluna bakar ve kesme ile Alman askerinin kanlı koluna geçeriz. Yönetmen izleyiciyi geriye dönüş hazırlayacak bir şey yapmaz. Seyirci olayı önceden bilmediği için de bir yabancılaşma yaşar.

Filmdeki bütün geriye dönüşlere kesme ile geçilir. Kadının Alman sevgilisi ile nasıl buluştuklarını anlattığı sahnede kadın ve erkek yatakta yatmaktadırlar. Sürekli kesme ile kadının anlattığı olayları görürüz. Daha sonra zincirleme ile kadın ve adama döneriz. Kadın olayı anlattığı sürece bu kesme ile geriye dönüş geçiş ve zincirleme ile dönüş kısa planlar halinde devam eder. Ancak kadının daha sonra bodruma kapatıldığını anlattığı sahnede kadının ses tonu yükselir. Geriye dönüş kesme ile geçilir ve kesme ile dönülür. Artık zincirleme kullanılmaz.

Hiroşima Sevgilim, bir olay örgüsü olmaması, özdeşleşmeye olanak tanımaması, kapalı bir son olmaması, seyircinin yorumuna açık olması gibi özellikleriyle çağdaş anlatıya tipik bir örnektir. Bu özelliği zaman atlamalarında da görülür. Geleneksel anlatı filmlerinde özellikle geriye dönüş gibi zamanda atlamalarda zincirleme ya da tarihin ve yerin alt yazıyla yazılması gibi teknikler kullanılırken, Hiroşima Sevgilim'de seyirciyi hazırlamadan, herhangi bir ipucu vermeden, onun katılımını bekleyerek doğrudan zaman geçişleri yapılır. Bu tür bir geçiş çağdaş anlatının özelliklerindedir.

Hiroşima Sevgilim 'de yönetmen, kronolojik zamanı bozarak anlatı yapısını belli bir başı ve sonu olan ,giriş, gelişme ve sonuçtan oluşan, olayların birbirine

neden sonuç ilişkisiyle bağlı bulunduğu yapıdan tamamen uzaklaştırarak çağdaş bir anlatı haline getirmektedir.

6. 4. 1. Hiroşima Sevgilim Filminin Sekanslara Göre İncelenmesi

----1.Geriye Dönüş---

Hiroşima Hiroşima'dan belgesel görüntüler	Otel Odası	Otel Odası
Bir kadın ve bir erkeğin konuşması	Kadın ve erkek yatakta konuşurlar	Yataktaki erkeğin kolundan yatan bir askerin koluna
1	2	3
		0:17:49 0:17:54

	Film Seti	Erkeğin evi
Kadın ve erkek koridorda Never'den konuşurlar	Kadının gitmesi ile ilgili konuşma	Erkek ve kadın yürürler erkek kalmasını ister
	4	5

----- 3.geriye dönüş-----

Kadın Never'de Alman askeri ile olan ilişkisini anlatır	Kadın anlatır	Alman askerle genç kızın buluşmaları	Genç kızın bisikletle gidişi	Genç kadın anlatır
37:07 37:14		37:20	38:10	

--4.Geriye Dönüş---

--5.Geriye Dönüş---

---6.Geriye Dönüş---

Buluşukları Yerler: Harabeler, ahırlar, oda	Kadın anlatır	Askerin vurulduğu yerdeki bir bina	Kadın askerin ölümünü anlatır	Evde piyanodan kalkar ve sevgilisi ile buluşmaya gider
38:28 38:46		38:50 38:56		39:02 39:33

---7.Geriye Dönüş---

	Japonya'nın değişik yerlerinden görüntüler			
Kadın ve erkek yatakta Nevers'ten ve kendilerinden konuşurlar	Kadın ve erkek uçağın kalkma saatine dek konuşurlar	Nevers'ten konuşurlar	Kadın Nevers görüntüleri eşliğinde anlatır	Kadın anlatır
			42:51	43:05

---8.Geriye dönüş---

---9.Geriye dönüş---

---10.Geriye dönüş---

Bodrum görüntüsü Genç kızın Asker öldüğündeki acı	Kadın anlatır	Bodrumun içi	Kadın bodrumu anlatır	Kadın bodrumda
44:23	44:24	44:30	44:32	44:39
				44:43

---11.Geriye dönüş---

---12.Geriye dönüş---

Kadın adamın elini tutar, anlatır	Kadının bodrumda ölümün acısını yaşayışı	Kadın anlatır	Mahzende insanların geçişini izlemesi	Mahzeni anlatması
	44:51	45:13	45:43	45:50

---13.geriye dönüş---

---14.Geriye dönüş---

---15.Geriye dönüş---

Babasının onun ölümünü istediğini anlatır	Kadın ve erkek konuşurlar	Odasında çığlıklar atması üzerine bodruma kapatılması	Bodrumu anlatması	Bodrumdan çıkışı
46:00	46:06	46:10	46:28	46:34
				47:04

---16.Geriye dönüş---

---17.Geriye dönüş---

Kadın ve erkek Nevers'ten konuşurlar	Nevers'teki bodrum katları	Kadın anlatmaya devam eder	Bodrumda geçen zamanın ne kadar uzun geldiğini anlatır	Kadın konuşur
	48:02	48:09	48:26	48:46

---18.Geriye dönüş---

---19.Geriye dönüş---

---20.Geriye dönüş---

Kadın bodrumun penceresini anlatır (bahçede)	Kadın anlatır	Genç kız odasında yataktadır	Kadın anlakır	Saçlarının kesilmesini anlatır
50:05	50:10	50:49	50:54	51:04
				51:23

---21.Geriye dönüş---

---22.geriye dönüş---

Kadın hissettiği acıyı anlatır	Gece gidiş eve	Kadın ve erkek konuşur	Genç kızın gerçeğe dönüşü	Aşkını unutmayı kabul edemeyişi
	51:24	51:39	52:59	54:15

---23.Geriye dönüş---

---24.Geriye dönüş---

---25.Geriye dönüş---

Alman askerle buluşmaya gidişi	Sevgilisinin öldüğünü görmesi ve yanınıda kalması	Tekrar bodruma kapatılması	Acısını içine atması	Dışarı çıkıp nehire gider
55:14	55:24	57:22	57:48	58:06
				58:08

---26.Geriye dönüş---

	Japonya'dan değişik yerlerden görüntüler			
Kadın aradan ne kadar çok zaman geçtiğini anlatır	Kadın ve erkek kendilerinden konuşurlar	Değişik yerlerde konuşurlar	Kadın aşkını anlatır (Nevers'te buluştukları yerler)	Kadın anlatmaya devam eder
	6		1:17:15	1:17:54

---27.Geriye dönüş---

Kadın aşkını unutacağını söyler (Nevers görüntüleri)	Kadın ve erkek bir barda konuşurlar	Otel odasında konuşurlar
1:18:13	1:18:22	

6. 5. Serseri Aşıklar (A Bout De Souffle, 1959) Filminde Zaman Atlamaları Ve Anlatı Yapısı

Jean-Luc Godard'ın yönettiği Fransız yeni dalga akımının öncü filmlerinden olan Serseri Aşıklar (1959), geleneksel sinemaya karşı çıkan, geleneksel anlatı yapısını parçalayan, yeni bir sinema anlayışını savunan yeni dalga akımının simgesi haline gelmiş, çağdaş sinemaya çok şey katmış bir filmidir.

Filmde geleneksel anlatı yapısının kuralları alt üst edilir. Yepyeni bir anlatım tarzı denir. Baş kahraman Michel bir suçludur. Filmin başında bir araba çalar ve Paris'e doğru yola çıkar. Michel'i araba kullanırken gösteren sahnede Godard Michel'in aynı açıdan çekilmiş farklı çekimlerini ardı ardına ekleyerek sıçrama yaptırır. Daha sonra Michel kameraya dönerek seyirciye konuşur. Böylece seyirciye izlediğinin bir film olduğunu hatırlatarak özdeşleşmeyi kırar.

Michel çaldığı arabada bir tabanca bulur. Bu sırada motosizetli bir polis peşine düşer ve Michel'i durdurur. Michel polisi vurur. Godard, bu önemli sahneyi o kadar kısa planlarla kurgular ki seyirci neler olup bittiğini güçlkle anlar. Anlatı açısından çok önemli, sonraki olayların ve çatışmaların nedenini oluşturacak bu sahnenin bu şekilde verilmesi geleneksel anlatı kurallarına terstir. Godard, Michel ve Amerikalı sevgilisinin Paris sokaklarında önemsiz şeylerden söz ederek konuşmalarını ise dakikalarca ve kaydırma ile takip ederek verir.

Paris'e gelen Michel, eski sevgilisinin evine gider. Burada da klasik kurguya aykırı bir şekilde Michel ve sevgilisi konuşurken konuşma değişmez ama konuşanların yerleri ve konumları değişir. Daha sonra Michel sokakta yürür ve Amerikalı sevgilisi Patricia'yı bulur. Michel bir sinemanın önünden geçerken Bogart'ın bir afişini görür. Bogart klasik sinemanın simgesidir. Michel sigarasının dumanını afişe doğru üfler. Bu sahne Godard'ın klasik sinemaya ve geleneksel anlatıya bakışını özetler.

Michel ve Patricia arabada giderken konuşmaktadırlar. Geleneksel anlayışa tamamen zıt bir şekilde Godard, sadece Patricia'yı gösterir. Konuştuğu halde sahne boyunca Michel'i hiç görmeyiz. Sıçramalar filmde sık sık kullanılır. Örneğin banyoda Michel ve Patricia'yı konuşurken görürüz, konuşma devam ettiği halde kesme ile Michel'i tek başına görürüz. Patricia kaybolmuştur. Benzer

şekilde otel odasında Patricia yatağın kenarında otururken, Michel yatmaktadır. Sonraki çekime kesme ile geçildiğinde diyalog aynı şekilde devam eder ama Patricia yatakta yatmaktadır. Bu tür sıçramalarla seyirci filme yabancılaştırılır, izlediğinin bir film olduğu hatırlatılır.

Michel çaldığı arabayı satmaya götürür. Arabayı sattığı adam parasını vermez. Michel üzerine saldırır. Bu gerilimli sahneyi Godard birkaç çok kısa sıçramalı planla verir.

Polis Michel'in izini bulur ve Patricia'ya ulaşır. Patricia'yı sınır dışı etmekle tehdit eder. Michel parasını almak üzere bir adamla buluşacağında Patricia onu ihbar eder. Polis Michel'i vurur. Michel ölmeden önce Patricia "Seni ihbar ettim çünkü sana aşık olmaktan korkuyordum" der. Michel yüzündeki alaycı gülümseme ile ölür.

Olay örgüsü farklı işlendiği için doruk noktası amacına ulaşmaz. Seyirci filme yabancılaştığı için Patricia ve Michel'in aşkıyla, Patricia'nın onu neden ihbar ettiği ile, Michel'in polisten kaçıp kaçamayacağı üzerine yoğunlaşmaz. Filmde geleneksel anlatı yapısı içinde işlendiğinde seyirciyi içine çekebilecek olan olay örgüsü yönetmenin bilinçli yaptığı sıçramalarla, gereksiz yere çok uzun tutulmuş diyaloglarla, önemli planların çok kısa tutulmasıyla izleyiciyi dışarıda tutar ve izlemeyi zorlaştırır. Seyircinin sürekli olarak izlediğinin bir film olduğunu hatırlaması istenir.

Zaman geçişlerinde olay örgüsünde de olduğu gibi yönetmen önce geleneksel anlatıya uygun olarak kurduğunu daha sonra bilinçli olarak bozar. Örneğin, Michel, bir araba çalar, daha sonra zincirleme ile onun yolda araba ile gitmekte olduğunu görürüz. Bu zaman geçişi geleneksel anlatıya uygun olarak verilir. Ancak daha sonra Michel'in araba kullanırken aynı açıdan ama farklı zaman ve yerlerde çekilmiş görüntüleri birbiri ardına kesme ile verilir. Böylelikle zamanda ve mekanda sıçrama yaratılır. Benzer bir şekilde Michel polisi vurduktan sonra koşmaya başlar. Görüntü kararır. Açıldığında Michel'i eski sevgilisinin evinde görürüz. Bu geleneksel anlatıya uygun bir zaman ve mekan değişikliğidir. Ancak hemen ardından Godard, Michel ve sevgilisi konuşurken konuşma sürdüğü halde onu farklı yerlerde çekerek ve kesme ile bunları birleştirerek bir sıçrama yaratır.

Godard film boyunca filmsel zamanla oynamaya devam eder. Michel ve Patricia taksiyle gitmektedirler. Bir konuşma üzerine Michel taksiyi durdurur. Koşarak iner ve yolda yürüyen bir kadının eteğini kaldırır. Taksiye doğru koşar ancak henüz taksiye binmeden sonraki kesme ile geçilen planda taksiden inerken görürüz. Bu, geleneksel anlatıda kabul edilemeyecek bir sıçramadır.

Anlatıyı kurmada zamanda atlama ve sıçramalar oldukça önemlidir. Çünkü çağdaş anlatı yapısında olaylar kronolojik bir sırada verilmeyebilir. Anlatı içinde farklı yerlerde farklı zamanlarda geçen olaylar gösterilebilmektedir. Bu nedenle zamanda atlama ve sıçramalarda bu anlatı yapısını destekler hatta bazen zaman duygusu olayları daha da karmaşıklaştırır. Önce olan olay sonra sonra olan olay gösterilirken arada geçen zaman da belirtilmeyebilir. Böylece anlatının özelliklerine uygun bir biçimde izleyicinin filmden uzaklaşması sağlanır.

Serseri Aşıklar, geleneksel anlatı kurallarının alt üst edildiği bir filmidir. Godard, geleneksel anlatıda sık kullanılan karma ve zincirleme gibi zaman geçişlerini önce seyircinin alışık olduğu şekilde kullanır. Ancak hemen ardından zamanla istediği gibi oynar. Çok büyük, seyircinin alışık olmadığı sıçramalar kullanır. Böylelikle geleneksel anlatıya hakim olduğunu ancak bu anlatı türünün kurallarını yıkabileceğini ve yeni bir anlatı türü oluşturabileceğini gösterir.

6. 5. 1. Serseri Aşıklar Filminin Sekanslara Göre İncelenmesi

Fransa				
Michel araba çalarak Paris'e gider	Arabası bozulur	Polis gelir	Polisi vurur	Kaçar
1				

Sevgilisini arar	Kahvaltıya gider ve gazete alır	Sevgilisine gider	Konuşurlar	Kadının parasını çalar
------------------	---------------------------------	-------------------	------------	------------------------

Paris

Patricia'yı arar	Bulur ,konuşurlar	Ayrırlılar, michel gazete okur	Arandığını öğrenir	Otelde birini arar
2				

Ondan Para alır	Antonio'ya telefon eder ve ayrılır	Ajanlar Michel'i sorar	Araştırırlar Peşine düşerler	Michel dışarıda dolaşır
-----------------	------------------------------------	------------------------	------------------------------	-------------------------

Paris

Patricia ile buluşur	Tuvallette bir adamın parasını çalar	Patricia ile gezerler	Araba çalar ve kız ile giderler	Bir yerde otururlar
3				

Paris'te gezerler	Patricia basın toplantısına gitmek için ayrılır	Birisiyle buluşur	Michel onları izler	Patricia ve diğer erkek dolaşrlar
-------------------	---	-------------------	---------------------	-----------------------------------

Otel odası

Michel ve Patricia gelirler	Konuşurlar	Michel onları gördüğünü anlatır	Michel'in cüzdanını çaldığı adamın pasaportunu bulur	Konuşurlar
-----------------------------	------------	---------------------------------	--	------------

Banyoda konuşurlar	Michel Antonio'yu arar	Tolmatchoff ile konuşur	Massart'ı arar	Konuşurlar
--------------------	------------------------	-------------------------	----------------	------------

Antonio'ya telefon eder	Hazırlanırken konuşurlar	Dışarı çıkarlar	Michel araba çalar	Patricia bir mağazaya gider
-------------------------	--------------------------	-----------------	--------------------	-----------------------------

Michel gazetede fotoğrafı olduğunu görür, biri onu tanır	Patricia ile giderler	Tanıyan kişi pdlisi arar	Patricia basın toplantısında konuşur 4	Basın toplantısı Michel arabayı çaldığı satmaya götürür
--	-----------------------	--------------------------	---	--

Alıcı adamla tartışırlar	Antonio'yu arar	Alıcıdan para ister	Saldırır, para alır, gider	Patricia ile Antonio'yu bulmaya gider
--------------------------	-----------------	---------------------	----------------------------	---------------------------------------

Antonio'yu bulamaz	Taksiden inerler	Champ Elysee'de yürürler	Kız gazeteye gider	Polisler gelir
--------------------	------------------	--------------------------	--------------------	----------------

Patricia ile konuşurlar, gazeteyi gösterirler	Konuşurlar	Patricia gazeteden çıkar	Polis Patricia'yı takip eder, Michel'de onları	Patricia polisi atlatır
---	------------	--------------------------	--	-------------------------

Patricia ile michel buluşur	Sinemaya giderler	Cadillac çalarlar	Gazete okuyan bir kadın Michel'i tanır	Antonio'yu ararlar
-----------------------------	-------------------	-------------------	--	--------------------

			Ev	
Antonio ile buluşurlar	Saklanacakları yere giderler	Konuşurlar	Patricia dışarı çıkar ve Michel'i ihbar eder	Eve döner
			5	

Konuşurlar	Patricia O'nu ihbar ettiğini söyler	Patricia ihbarın sebebini açıklar	Konuşurlar	Beruti gelir
------------	-------------------------------------	-----------------------------------	------------	--------------

Beruti'yi gönderir	Polis gelir	Michel kaçır	Polis Michel'i kovalar	Michel yaralanır
--------------------	-------------	--------------	------------------------	------------------

Yaralı halde koşar	Michel düşer	Herkes yanına gelir	Patricia'ya birşeyler söyler	Michel ölür
--------------------	--------------	---------------------	------------------------------	-------------

6. 6. “Mahvedici Melek” Filminde Zaman Atlamaları ve Anlatı Yapısı

Luis Bunuel'in 1962'de çektiği “Mahvedici Melek” (The Exterminating Angel) filmi bir malikhanede geçer. Ev sahibi, zengin dostlarına büyük bir davet vermektedir. Ancak evdeki uşaklar, aşçılar nedensizce evi terk etmeye başlarlar. Kimse duruma bir anlam veremez ama kalan tek uşağın yaptığı servisle ziyafet başlar. O da yemek tepsisini düşürür. Konuklar eğlencelerine devam ederler. Saatler geçer, bir kadın piyano çalar. Davetliler çok geç olduğunu öne sürerek ayrılmak isterler ancak kimse davetten ayrılamaz. Hepsi bir bahaneyle ayrılmaktan vazgeçer. Kahvaltıdan sonra ayrılacaklarını söyleyerek orada, salonda hep birlikte yatarlar.

Kahvaltıdan sonra da kimse ayrılamayınca insanlar nedensiz bir şekilde orada kaldıklarını fark ederek paniğe kapılırlar. Saatler geçmeye başlar, önce yiyecekleri sonra suları biter. Salondan çıkıp mutfığa gidemezler. Yaşlı bir adam komaya girer ve daha sonra ölür. Günler geçer, sınırlar iyice gerilir. Herkes içyüzünü, hırslarını, zaafalarını göstermeye başlar. Dışarıda yakınları bekler, onlar da herhangi bir fiziki engel olmamasına rağmen içeri giremezler. İçeridekiler su bulabilmek için su borusunu delerler, içeride ateş yakarlar. En sonunda bir kadın davetin en başında yaptıklarını en baştan tekrar ettirir ve piyano dinletisi bittikten sonra “Haydi evlerimize gidelim” der ve bu kez herkes çıkmayı başarır. Filmin sonunda bu kez bir kilisede toplanırlar ve yine dışarı çıkamadıklarını fark ederler.

Mahvedici Melek, çağdaş anlatı özellikleri taşıyan bir filmidir. Miller (1993, s.147), çağdaş anlatı filmlerinin geleneksel anlatı yapısını kullanan Hollywood filmlerinden oldukça farklı olduğunu, doğrusal ve mantıksal anlatı kullanmadıklarını söyler. Mahvedici Melek'te de doğrusal ve mantıksal bir anlatı yoktur. İnsanların orada neden kaldıkları, neden dışarı çıkamadıkları belirsizdir. Ayrıca başı sonu belli olan bir olay örgüsü görülmez. İzleyici ilk başta neden çıkamadıklarını merak eder ancak olay örgüsünün gelişimi, bu merakın tatmininden çok salonda mahsur kalan burjuvaların kendi içlerinde çekişmeleri, iç yüzlerini sergilemelerini ortaya koyar. Seyircinin tanıyıp özdeşleşeceği bir

karakter yoktur. Karakterler ön plana çıkmaz. Onun yerine yönetmen onları aynı özelliklere sahip bir sürü gibi sunar.

Çağdaş anlatı filmleri geleneksel yapıdaki filmler kadar kolay anlaşılmaz, izleyiciden bir katılım, entelektüel bir çaba bekler (Miller, 1993, s.147). Mahvedici Melek 'deki olayın nedeni açık değildir. Aynı şekilde insanların salondan nasıl çıktıkları da çok açık değildir. Çağdaş anlatı filmleri geleneksel anlatıdaki gibi belli bir son ya da çözüm içermez. Mahvedici Melek'in sonunda insanların salondan nasıl çıkabildikleri, daha sonra bu insanların neden bu kez kilisede mahsur kaldıkları, oradan çıkıp çıkamayacakları belirsizdir. Bu yapısıyla film açık bir yapıt özelliği taşır.

Çağdaş anlatı filmlerinde, seyirci olayın içine girmediği ve karakterlerle özdeşleşme olanağı sağlanmadığı için katharsis yaşayamaz ve filme bir anlam katarak, onu okuyarak bir doyum yaşar. Seyirci filmi anlamlandırmaya, filmde burjuvaziye yönelik göndermeleri okumaya, simgesel görüntüleri, örneğin ortada gezen koyun sürüsünü çözümlenmeye çalışır.

Filmde yönetmen zaman atlamalarını geleneksel anlatıdakine benzer şekilde kullanır. Örneğin gece insanlar yatarlar. Kararma ile güneşin doğuşu gösterilir. Böylece zaman geçişi izleyiciyi şaşırtmayacak şekilde verilir.

Ancak kararma sadece günlerin geçişini anlatmak için kullanılır. Diğer kısa zaman geçişleri kesme ile verilir. Diğer taraftan yönetmen filmin başında seyirciyi tuhafliğe hazırlamak için bazı tekrarlar yaptırır. Örneğin ev sahibi konuklarıyla gelir, uşağa seslenir ve yemek salonuna çıkarlar. Biraz sonra bu aynı şekilde tekrarlanır. Daha sonra yemekte yine ev sahibi şerefe kadeh kaldırır. Biraz sonra aynı şey tekrarlandığında durumun tuhaflığının kendisi de farkına varır. Burch (1994, s. 122)'e göre bu, geçmişe dönüşle ilgili bir kuşku yaratılmak istendiğinde, atlama ya da tekrar amacıyla kullanılır.

6. 6. 1. Mahvedici Melek Filminin Sekanslara Göre İncelenmesi

Ev

Ev sahibi uşaklar ile konuşur 1	Uşaklar birbirleriyle konuşurlar	Evden ayrılırlar	Davetliler gelir	Aşçı yemek hazırlar
------------------------------------	----------------------------------	------------------	------------------	---------------------

Masadakiler konuşurlar	Uşak yemeği döker	Ev sahibesi uşakla konuşur	Kuzuları dışarı çıkarırlar	Diğer iki uşak da ayrılır
------------------------	-------------------	----------------------------	----------------------------	---------------------------

Kadın camı kırar	Davetliler konuşur	Dans ederler	Biri rahatsızlanır	Doktorla konuşurlar
------------------	--------------------	--------------	--------------------	---------------------

İki erkek konuşur	Salona geçerler	Bir kadın piyano çalar	Müzik dinlerler	Orkestra şefi ile konuşurlar
-------------------	-----------------	------------------------	-----------------	------------------------------

Diğerleri konuşur	Bir davetli sarhoş olur	Ev sahibi ile bir davetli konuşur	Bir kadın fenalaşır	Evden ayrılmamaları hakkında konuşurlar
-------------------	-------------------------	-----------------------------------	---------------------	---

Davetlilerden biri herkesin içinde soyunur	Diğerleri konuşur	Uyurlar	Kadınlar konuşur	Bir çift konuşur
--	-------------------	---------	------------------	------------------

Bir erkek rahatsızlanır	Konuşurlar	Kadınlar makyaj tazeler	Kahvaltı ile ilgili konuşurlar	Kahvaltı gelir
-------------------------	------------	-------------------------	--------------------------------	----------------

Bir kadın kötü hisseder	Dışarıda yağmur yağar	Konuşurlar	Su ararlar	Yirmi dört saattir orada olduklarını konuşurlar
-------------------------	-----------------------	------------	------------	---

Panığe kapılırlar	Konuşurlar	Ev sahibi konuşur	Konuşurlar	Ev sahibi dışarı çıkmaya çalışmalarını söyler
-------------------	------------	-------------------	------------	---

Ev sahibini suçlarlar	Birbirlerini suçlarlar	Biri bu duruma itiraz eder	Konuşur	Bir erkek kötü olur
-----------------------	------------------------	----------------------------	---------	---------------------

İki erkek konuşur	Herkes uyur	Sevgililer biraraya gelir	Dışarıda insanlar toplanmıştır	Üç gün olduğunu konuşurlar
-------------------	-------------	---------------------------	--------------------------------	----------------------------

Bazıları içeri girmek ister	Su bulmak için duvarı delerler	Suya saldırırlar	İçerler	Rahatsızlanan erkeğe su verirler
-----------------------------	--------------------------------	------------------	---------	----------------------------------

Acıkıp birşeyler yerler	Kadın saçlarını tarar	Biri rahatsızlanır	Bir kadın ilaç kutusunu arar	Durumlarını konuşurlar
-------------------------	-----------------------	--------------------	------------------------------	------------------------

Ev sahibi konuşur	Kokudan rahatsız olurlar	Kokuyu önlemeye çalışırlar	Konuşurlar	Hastalanan kadın kötüleşir
-------------------	--------------------------	----------------------------	------------	----------------------------

Ev sahibi morfini bulur	Bir kadın acırır	Biri kötü koktuklarını söyler	Hastalanan kadın	Cesedi görür
-------------------------	------------------	-------------------------------	------------------	--------------

Uyurlar	Erkekler tartışır	Konuşurlar	Kadınlardan	Özür dilerler
---------	-------------------	------------	-------------	---------------

Koyunlar yukarı çıkar	Onlara bakarlar	Dışarıda çocuklar evin önüne gelirler	Koyun pişirler	Konuşurlar
-----------------------	-----------------	---------------------------------------	----------------	------------

Yemek yerler	Konuşurlar	Bir ayı dolaşır	İzlerler	Sinirleri iyice bozulur
--------------	------------	-----------------	----------	-------------------------

Ayı dolaşır	Biri bayılır	Uyurlar	Konuşurlar	Dışarıda uşaklar konuşurlar
-------------	--------------	---------	------------	-----------------------------

Evdekiler konuşurlar	Tartışılır	Ev sahibi konuşur	Kendilerindeki değişikliklerden söz ederler	Yaptıkları herşeyi tekrarlamaya karar verirler
----------------------	------------	-------------------	---	--

Bir kadın yeniden piyano çalar	Hepsi önceki durumlarına dönerler	Dışarı çıkmaya karar verirler	Dışarıda insanlar beklerler	Evin kapısı açılır
--------------------------------	-----------------------------------	-------------------------------	-----------------------------	--------------------

Dışarı çıkarlar	Kilise	Tören biter	Rahipler ayrılır, insanlar ayrılmaz	İnsanların niye çıkmadıklarını konuşurlar
	İnsanlar töreni izlerler			
	2			

Çıkamazlar	Çan sesleri	Meydanda insanlara ateş açılır	Koyunlar kiliseye gider	
------------	-------------	--------------------------------	-------------------------	--

7. SONUÇ

Bu araştırma ile amaçlanan, geleneksel ve çağdaş anlatı filmlerinde filmsele zamanın kuruluşunda kullanılan zaman atlamalarının anlatı yapısı ile ilişkisini ortaya koymaktır.

Bu amaçtan yola çıkarak filmsele zamanın kurulmasında kullanılan zaman atlamaları ileri gidiş ve geri dönüşün geleneksel ve çağdaş anlatı yapısında yarattığı etkileri ve farklılıkları Michael Curtiz'in Kazablanka, Richard Attenborough'un Gandhi, Billy Wilder'in Çifte Tazminat, Alain Resnais'in Hiroşima Sevgilim, Jean Luc Godard'n Serseri Aşıklar ve Luis Bunuel'in Mahvedici Melek adlı filmleri inceleyerek ortaya koymaktır.

Sinema 1895'teki Lumière'lerin ilk gösteriminden bu yana sürekli bir değişim ve gelişim içindedir. Lumière'lerin sonradan gerçekçi bir anlayışla belgesel bir tarzda çektikleri belirtilen filmleri Meliés'in konulu filmleri izlemiştir. Sinema 1895'ten bu yana tekniğin yanısıra bir dil olarak da gelişmiştir.

Geleneksel sinema, klasik sinema ya da Hollywood sineması gibi değişik adlarla anılan bu anlayış tüm dünyaya yayılmıştır. Geleneksel sinema, anlatı yapısı, işleyişi ve özellikleri ile bir çok sinemacı tarafından kullanılır. Geleneksel sinemanın kullandığı geleneksel anlatı yapısı seyirci tarafından kolay anlaşılır ve tüketilebilir.

Tiyatrodaki Aristoteles'çi geleneksel anlatı geleneksel sinemanın temelini oluşturmuştur. Geleneksel anlatı giriş gelişme ve sonuç bölümünden oluşan geleneksel dramatik yapısı, neden-sonuç ilişkisine dayalı, birbirini olasılık ya da zorunluluk yasalarına göre takip ederek biri diğerini doğuran olaylardan oluşan olay örgüsü ile geleneksel sinema tarafından kullanılır. Geleneksel anlatı, seyircinin izlediği filme katılmasını, yıldızlarla özdeşleşmesini ve olayların çözümü ile katharsise ulaşmasını sağlayan bir yapıdadır. Geleneksel anlatıda seyircinin anlayamayacağı ya da özdeşleşmesini engelleyecek unsurlara yer verilmez. Anlatı içinde öykünün ve olay örgüsünün gelişimi yükselen dramatik yapıya uygun bir biçimde gerçekleştirilir. Olayların içinde geçtiği filmsele zaman da bu yapıya uygun bir biçimde oluşturulur. Filmsele zaman, geleneksel

sinemanın yapısına uygun bir biçimde seyircinin zihnini karıştırmayacak bir biçimde kurulur. Bu yapı içinde zaman atlamaları ve ileri gidiş ile geri dönüşler, yeri geldikçe bunların bir karakterin hatırlaması vb. sebeplerle olduğunu belli edecek geçiş yöntemleri kullanılarak gerçekleştirilir. Zaman atlamaları kronolojik zaman duygusunu bozan yöntemler olduğundan geleneksel anlatı kurallarına göre yapılmış filmlerde seyircinin zamanda atlama yapıldığını anlamasına özen gösterilmiştir.

Sinemada da diğer tüm sanatlarda özellikle de tiyatrodaki olduğu gibi geleneksel anlayışa karşı çıkışlar ve yönelimler olmuştur. Bu arayışta Yenigerçekçiler'in savaş sonrası İtalya'da ekonomik sıkıntılar içinde film çekme uğraşları geleneksel anlatıya karşı tam bir hareket gibi olmasa da genç sinemacılara mutlaka yüksek bütçeli filmler yapmaları gerekmediğini göstermek ve bir yol açmak açısından etkili olmuştur. Bu arada Bertolt Brecht'in tiyatrodaki oluşturduğu epik diyalektik anlayış sinemada da etkisini göstermeye başlamıştır. Fransa'da Yenidalga adıyla tüm bu yeniliklerden de etkilenecek ortaya çıkan ve bir dergi etrafında birleşen genç sinemacılar geleneksel anlatıya karşı bir hareketin öncüleri olmuşlardır. 1950'lerden sonra sinemada çağdaş anlatıdan söz etmek mümkün hale gelmiştir.

Çağdaş sinema anlatısı geleneksel anlatıdan farklıdır. Geleneksel anlatıdaki gibi kapalı bir son yoktur. Seyircinin ilgisi oyunun üzerine çekilir. Olaylar eğriler çizer. Sahneler birbirini gerektirmez. Olaylar sıçramalıdır. Soyut sorunlar ele alınır. Geleneksel anlatıdaki özdeşleşme ve katharsis kavramlarının aksine yabancılaşma ve uzaklaşma vardır. Seyirci filmin içine girmez, filme katılır ve yorumlar yaparak filmi yeniden üretir. Geleneksel anlatının tersine olaylar giriş gelişme ve sonuç bölümlerinden oluşan bütünlüklü bir yapıda değildir. Filmsel zaman da bunu destekler. Zaman atlamaları, ileri gidiş ve geri dönüşler karakterin hatırlaması vb. sebepler gerektirmeksizin kullanılabilir. Çağdaş anlatı özellikleri taşıyan filmler seyircinin kronolojik zaman duygusunu bozan yöntemler olan zaman atlamalarının gerçekleştirilmesinde daha özgür ve yaratıcı davranmışlardır. Bu filmlerde zaman atlamaları anlatı yapısını daha da karmaşıktırılacak biçimde kullanılmıştır.

Geleneksel anlatı yapısı taşıyan Kazablanka, Gandhi ve Çifte Tazminat filmlerinin konuyla ilgili kuramsal bilgilerden yola çıkılarak yapılan çözümlerinde filmsel zamanın kurulmasında kullanılan zaman atlamaları, ileri gidiş ve geri dönüşlerin geleneksel anlatı yapısına uygun, onu pekiştiren bir biçimde gerçekleştirildiği görülmüştür. Anlatı yapısı içinde olayların gerektirdiği zaman atlamaları seyircinin kronolojik zaman duygusu bozulmadan, anlatının yapısına destekleyecek bir biçimde kullanılmıştır.

Çağdaş anlatı yapısına sahip Hiroşima Sevgilim, Serseri Aşıklar ve Mahvedici Melek filmlerinin konuyla ilgili kuramsal bilgilerden yola çıkılarak yapılan çözümlerinde, kullanılan zaman atlamaları ileri gidiş ve geri dönüşlerin çağdaş anlatının sıçramalı, birbiriyle neden sonuç ilişkisi gözetmeyen yapısına uygun hatta daha da karmaşıklataştırarak biçimde kullanıldığı görülmüştür. Zaman atlamaları kronolojik bir biçimde gerçekleştirilmeyerek anlatı yapısında değişiklik yaratılmaktadır.

KAYNAKÇA

Kitaplar

Abisel, Nilgün. **Sessiz Sinema**. Ankara: A. Ü. Basın – Yayın Yüksekokulu, 1989.

Adanır, Oğuz. **Sinemada Anlam ve Anlatım**. İkinci Basım. Ankara: Kitle Yayınları, 1994.

Andrew, J. Dudley. **Büyük Film Kuramları**. İngilizceden çeviren: İbrahim Şener, 1995.

Aristoteles. **Poetika**. Çeviren: İsmail Tunalı. Beşinci Basım. İstanbul: Remzi Kitabevi, Mart 1993.

_____. **Poetika**. Çeviren: İsmail Tunalı. Yedinci Basım. İstanbul: Remzi Kitabevi, Haziran 1998.

Aristoteles, Augustinus, Heidegger, **Zaman Kavramı**. Çeviren: Saffet Babür. Ankara: İmge Kitabevi Yayınları, Mayıs 1996.

Armes, Roy. **Action and Image: Dramatic Structure In Cinema**. Manchester: Manchester University Press, 1994.

Aslanyürek, Semir. **Senaryo Kuramı**. İstanbul: Pan Yayıncılık, 1998.

Balio, Tino. **History Of The American Cinema**. 5 Grand Design. New York: C. Scribner's Sons. 1993.

Bazin, Andre. **Sinema Nedir?** Çeviren: İbrahim Şener. İkinci Basım. İstanbul: Sistem Yayıncılık, Nisan 1995.

Bayram (Kırmızı), Nazlı. **Geleneksel Anlatılar ve Söylen: Türk Güldürü Filmleri Üzerine Yapısalcı bir Çözümleme**. Doktora Tezi. Eskişehir: Anadolu Üniversitesi Yayınları, 1990.

_____. "Yalancı Carmen". **Avrupalı Yönetmenler**. Ankara: Kitle Yayınları, 1997.

Betton, Gerard. **Sinema Tarihi. Başlangıcından 1986'ya Kadar.** Çeviren: Şirin Tekeli. İstanbul: Cep Üniversitesi, İletişim Yayınları, Yeni Yüzyıl Kitaplığı, tarihsiz.

Bordwell, David. **Narration in the Fiction Film.** Wisconsin: University of Wisconsin Press, 1985.

Bordwell, David ve Kristin Thompson. **Film Art : And Introduction.** 2nd Printing. California: Addison-Wesley Publishing Company. 1980.

Bordwell D. , J. Staiger, K. Thompson, **The Classical Hollywood Cinema. Film Style and Mode of Production to 1960.** London: Routledge, 1985.

Brecht, Bertolt. **Oyun Sanatı ve Dekor.** Çeviren: Kamuran Şipal. İstanbul: Cem Yayınevi, 1994.

Burch, Noel. "Zaman ve Mekan İle İlgili Bağlantılar" . Çeviren: Yalçın Demir. (Demir, 1994).

Büker, Seçil. **Sinema Dili Üzerine Yazılar.** Ankara: Dost Kitabevi Yayınları: 1985.

_____. **Sinemada Anlam Yaratma.** Ankara: İmge Kitabevi Yayınları, 1991.

_____. **Film Dili: Kuramsal ve Eleştirel Eğilimler.** İstanbul: Kavram Yayınları, 1996.

Büker, Seçil ve Oğuz Onaran. **Sinema Kuramları.** Ankara: Dost Kitabevi Yayınları, 1985.

Carriere, Jean Claude. **Sinemanın Gizli Dili,** Çeviren: Simten Gündeş Öngören. İstanbul:Der Yayınları, tarihsiz.

Çelikkcan, Peyami. **Yeni Gerçekçilik.** Sinema Akımları. Der.: Deniz Derman, Serhat Günaydın, Ahmet İnam, Oğuz Onaran Ankara: Med Campus Proje Yayınları, 1997.

_____. **Hollywood Rönesansı.** Sinema Akımları. Der.: Deniz Derman, Serhat

Günaydın, Ahmet İnam, Oğuz Onaran Ankara: Med Campus # A 126 Proje Yayınları, 1997.

Chion, Michel. **Bir Senaryo Yazmak**. Çeviren: Nedret Tanyolaç. İstanbul: Afa Yayınları, 1987.

Copleston. **Felsefe Tarihi**. Çeviren: Aziz Yıldırım. İstanbul: İdea Yayınları, 1991. Cilt: 5.

Demir, Yalçın. **Filmde Zaman ve Mekan Üzerine**. Eskişehir: Turkuaz Yayınları, 1994, ss. 169.

Derman, Deniz. **Jean-Luc Godard'ın Sinemasında Kadının Yeniden Sunumu**. Ankara: Değişim Yayınları, tarihsiz.

Dick, F. Bernard. **Anatomy Of Film**. New York: St. Martin's Press, 1978.

Earley, C. Steven. **An Introduction to American Movies**. New York: A Mentor Book, 1979.

Eco, Umberto. **Açık Yapıt**. Çeviren: Yakup Şahan. İstanbul: 1992.

Edmonds, Robert. "Filmin Temel Yapı Taşları ve Bir Film Formu" . Çeviren: Yalçın Demir, (Demir, 1994).

Eflatun. **Devlet**. Çeviren: Hüseyin Demirhan. İstanbul: Hürriyet, 1973.

Erdoğan, Nezih. **Sinema Kitabı**. İstanbul: Ağaç Yayıncılık, 1992.

Erkılıç, Gökhan. **Cinema Paradiso Italiano**. Ankara: Spot Yayınları, 1993.

Esslin, Martin. **Dram Sanatının Alanı: Dram Sanatının Göstergeleri Sahne, Perde Ve Ekrandaki Anlamları Nasıl Yaratılır?** Çeviren: Özdemir Nutku. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 1996.

Gökçe, Fethi. **Yeni Dalga**. Sinema Akımları. Der: Deniz Derman, Serhat Günaydın, Ahmet İnam, Oğuz Onaran. Ankara: Med Campus Yayınları 1997.

Günaydın, Serhat. **İzlenimcilik**. Sinema Akımları. Der: Deniz Derman, Serhat Günaydın, Ahmet İnam, Oğuz Onaran. Ankara: Med Campus Proje Yayınları 1997.

Hauser, Arnold. **Sanatın Toplumsal Tarihi: Rokoko, Klasisizm, Naturalizm, Empresyonizm ve Film Çağı**. Çeviren: Yıldız Gölönü. İkinci Basım. İstanbul: Remzi Kitabevi Yayınları, 1995.

Jacobs, Lewis. "Zaman ve Mekanın Anlatımı". Çeviren: Yalçın Demir. ss. 35-46. (Demir, 1994).

Karasar, Niyazi. **Araştırmalarda Rapor Hazırlama**. Sekizinci Basım. Ankara: 3A Araştırma Eğitim Danışmanlık, 1995.

_____. **Bilimsel Araştırma Yöntemi: Kavramlar, İlkeler, Teknikler**. Yedinci Basım. Ankara: 3A Araştırma Eğitim Danışmanlık, 1995.

Konigsberg, Ira. **The Complete Film Dictionary**. New York: Penguin Books, 1987.

Kraucer, Siegfried. **From Caligari To Hitler. A Psychological History Of The German Film**. New Jersey: Princeton University Press, 1985.

Lawson, John, Howard. "Zaman ve Mekan" Çeviren: Yalçın Demir. ss. 19-34. (Demir, 1994).

Mascelli Joseph V. **The Five C's of Cinematography**. Hollywood:Cine Graphic Publications, 1965.

Makal, Oğuz. **Fransız Sineması**. Ankara: Kitle Yayınları, 1996.

Miller, William. **Anlatı Filmleri ve Televizyon İçin Senaryo Yazımı**. Çevirenler: Prof. Dr.Yılmaz Büyükerşen, Doç. Yalçın Demir, Nesrin Esen. Eskişehir: Anadolu Üniversitesi, İletişim Bilimleri Fakültesi Yayınları, No: 15, 1993.

Monaco, James. **How To Read A Film. The Art, Technology, Language, History and Theory Of Film and Media**. Revised Edition. New York: Oxford University Press, 1977.

Nutku, Özdemir. **Yaşayan Tiyatro (Tiyatro Yazıları)**. İstanbul: Çağdaş

Yayınları, 1976.

Onaran, Alim Şerif. **Sinemaya Giriş**. İstanbul: Filiz Kitabevi, 1986.

Özön, Nijat. **Sinema Uygulayımı Sanatı Tarihi**. İstanbul: Hil Yayın, 1985.

Parkan, Mutlu. **Brecht Estetiği ve Sinema**. Ankara: Dost Kitabevi Yayınları, 1983.

_____. **Sinema Estetiği ve Godard**. İzmir: İleri Kitabevi, 1993.

Parkinson, David. **History of Film**. London, New York: Thames and Hudson, 1995.

Parsa, Seyide. **Estetik Açısından Filmin Temel Öğeleri**. İzmir: Neşa Yayıncılık, 1989.

Pudovkin, V.I. **Sinemanın Temel İlkeleri**. Çeviren: Nijat Özön. İkinci Basım. Ankara: Bilgi Yayınevi, 1995.

Rosenthal, M. ve P. Yudin. **Felsefe Sözlüğü**. Beşinci Basım. İstanbul: Sosyal Yayınlar, 1997.

Rotha, Paul. **Sinema Tarihi: Ülke Sinemaları**. Çeviren: İbrahim Şener. İstanbul: Sistem Yayıncılık, 1996.

Ryan Michael ve Douglas Kellner. **Politik Kamera Çağdaş Hollywood Sinemasının İdeolojisi ve Politikası**. Çeviren: Elif Özsayar. İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 1997.

Schatz, Thomas. **Old Hollywood New Hollywood. Ritual, Art & Industry**. Michigan: Umi Research Press, 1983.

Scognomillo, Giovanni. **Amerikan Sineması**. İstanbul: Alternatif Üniversite, Ağaç Yayıncılık.

_____. **Dünya Sinema Sanayii**. İstanbul: Timaş Yayınları, 1997.

Stephenson, Ralph ve Guy Phelps. **The Cinema As Art**, Revised Edition.

London: Penguin Books, 1989.

Şener, Sevda. **Dünden Bugüne Tiyatro Düşüncesi**. Eskişehir: Anadolu Üniversitesi Yayınları, No: 3, 1991.

Tarkovski, Andrey. **Mühürlenmiş Zaman**. Çeviren: Füsün Ant. İkinci Baskı. İstanbul: Afa Yayıncılık, Aralık, 1992.

Türk Dil Kurumu. **Türkçe Sözlük**, Yeni Baskı. Ankara: 1988.

Vincenti, Giorgio. **Sinemanın Yüzyılı**. Çeviren: Engin Ayça. İstanbul: Evrensel Kültür Kitaplığı, 1993.

Wollen, Peter. "Godard and Counter Cinema Vent d'est P. Wollen. **Readings and Writings: Semiotic Counter –Strategies**. London: Verso, 1982".

Zettle, Herbert. **Sight Sound Motion: Applied Media Aesthetics**. California: Wadsworth Publishing Company, 1973.

Dergiler

Abisel, Nilgün. "Bir Dünya Nasıl Kurulur? Popüler Türk Filmlerinde Anlatı Yapısı Üzerine" **25. Kare**. Sayı: 9, Ekim-Aralık, 1994.

Bergson, Henri. "Zaman ve Özgür İstenç". Çeviren: Alp Tümertekin. **Cogito**. Sayı: 11. 1997. ss. 7- 15.

Büker, Seçil. "Bayram ile Charlie Parker" **25.Kare**. S. 43. ss. 34- 5. Mayıs-Temmuz 1993.

Grimm, Reinhold. "Novum Organum'dan Küçük Organon'a" **Sanat Üzerine Yazılar**. Çeviren: Kamuran Şipal. İstanbul: Cem Yayınevi, 1987. ss. 240

Onaran, Oğuz. "Türk Sinemasında Anlatı Üstüne Bir Deneme", **25. Kare**. Sayı: 8, ss. 30- 3, Temmuz-Eylül 1994.

Yaktıl, Gürsel. "Anlatı Kuramı Açısından Hayallerim, Aşkım ve Sen" **Kurgu Dergisi**. 13: 125-38, Eskişehir: Anadolu Üniversitesi İletişim Bilimleri Fakültesi Yayınları, Haziran, 1995.