

“PANZEHİR” FİLMİNİN TZVETAN TODOROV’UN DENGE MODELİ VE PETER WOLLEN’İN HOLLYWOOD ANLATISI BAĞLAMINDA ÇÖZÜMLENMESİ

• Arş. Gör. Aydın YEŞİLYURT*

ÖZET

Klasik anlatı ve çağdaş anlatı sinemasının arasındaki farklar nelerdir? Tzvetan Todorov’un denge modeli ve Peter Wollen’in hollywood anlatı yapısı klasik anlatı sinemasına ait bir filmin çözümlenmesinde nasıl kullanılmaktadır? Ve nasıl analiz edilmektedir? Gibi sorunsallardan hareket eden bu çalışmada Hollywood’dan itibaren süre gelen klasik anlatı sinemasının örneğini temsil eden Türk yapımı Panzehir filminin analizi yapılmıştır. Türk sinemasına ait filmin Tzvetan Todorov’un beş aşamalı anlatı dizilimi modeli (denge modeli) üzerinden öykü analizi, Peter Wollen’in geleneksel anlatı şeması üzerinden ise öykünün teknik analizi yapılmıştır. Anlatının insan yaşamında nerede konumlandığı değerlendirilmiş beraberinde Hollywood’a kadar uzanışı ele alınmıştır. Bu makale klasik anlatı sinemasını temsil eden bir filmin analizinin nasıl yapılacağına örneğini oluşturma gayreti içerisinde yapılmıştır. Modern anlatı ve klasik anlatı sinemasının ne olduğu ve içerik bakımından ne tür farklılıklara sahip olduğu karşılaştırmalı bir şekilde açıklanmaya çalışılmıştır. Buna göre her iki anlatı türü; hikâye, zaman, kurgu, geçiş, müzik, ışık, mekân, karakter, kostüm vb. kullanımlarında birbirinden farklılık göstermektedir. Analizi yapılan film klasik anlatı türüne özgü unsurları bünyesinde barındırmaktadır. Analiz yönteminde kullanılan kuramlar tutarlılık göstermiştir.

Anahtar Kelimeler: Anlatı, Klasik ve modern (çağdaş) anlatı, Türk sinemasında klasik anlatı, Tzvetan Todorov, Peter Wollen.

* Akdeniz Üniversitesi İletişim Fakültesi Radyo Televizyon ve Sinema, e-posta: aydn.yeslyurt@gmail.com,
ORCID: 0000-0003-3136-2437

ANALYSIS OF “ANTIDOTE” IN THE CONTEXT OF TZVETAN TODOROV’S EQUILIBRIUM MODEL AND PETER WOLLEN’S HOLLYWOOD NARRATIVE

• Res. Asst. Aydın YEŞİLYURT*

ABSTRACT

What are differences between classical narrative and contemporary narrative cinema? How are Tzvetan Todorov’s equilibrium model and Peter Wollen’s hollywood narrative structure used in the analysis of a movie belonging to classical narrative cinema? How is it analyzed? In this study, the analysis of the Turkish-made Panzehir movie, which represents the example of classical narrative cinema that has been going on since Hollywood, has been analyzed. The story analysis of the Turkish cinema film was made through Tzvetan Todorov’s five-stage narrative sequence model (balance model), and the technical analysis of the story was made through Peter Wollen’s traditional narrative scheme. Where the narrative is located in human life has been evaluated and its extension to Hollywood has been discussed. This article has been made in an effort to create an example of how to analyze a film that represents classical narrative cinema. It has been tried to explain what modern narrative and classical narrative cinema are what kind of differences they have in terms of content. Both types of narrative; story, time, fiction, transition, music, light, place, character, costume etc. differ in their use. The analyzed film contains elements specific to the classical narrative genre. The theories used in the analysis method showed consistency.

Keywords: Narrative, Classical and modern (contemporary) narrative, Classical narrative in Turkish cinema, Tzvetan Todorov, Peter Wollen.

* Akdeniz University, Faculty of Communication, Department of Radio- Television and Cinema, e-posta: aydn.yeslyurt@gmail.com, ORCID: 0000-0003-3136-2437

1. GİRİŞ

Sinema başlangıcından bu yana birçok türe, akıma ve döneme ait olarak sınıflandırılmıştır. Klasik ve çağdaş anlatı bu sınıflandırmalar içinde kendine yer bulan tür anlatılarından ikisini oluşturmaktadır. Hollywood'a ait olan klasik anlatı, kendine dünya sineması arasında yer bulurken diğer ülke sinemalarını da etkilediği söylenebilir. Türk sinemasının da bu etkilenenlerden birini oluşturmaktadır. Bu bağlamda analiz için Türk sinemasına ait "Panzehir" filminin seçilmesinde kurgu, senaryo, oyunculuk, zaman, mekân gibi yapısal çerçevesi bakımından bünyesinde klasik Hollywood anlatısının özelliklerini taşıması, etkili olmuştur.

Çalışmanın ilk bölümünde anlatı, klasik anlatı sineması ve modern anlatı sineması üzerinde durulmuştur. Klasik anlatı kuramı; 1920'li yılların sonlarına Vladimir Propp ve Rus biçimci eleştirmenlerin çalışmalarıyla oluşturulan ve şimdiye değin birçok bilimcinin araştırmalarıyla şekillenen, çeşitli anlatıların teknik özelliklerini inceleyen anlatılara ilişkin kabul gören modeller oluşturmayı hedefleyen bir yaklaşımdır (Mutlu, 2016, s. 32-33). Buradan hareketle çalışmanın ikinci bölümünde de klasik anlatı kuramı ekseninde filmin analizi yapılmıştır. Tzvetan Todorov'un yapısalcı analiz yöntemi olan beş aşamalı anlatı dizilimi modeli üzerinden öykünün analizi, Peter Wollen'in geleneksel anlatı şeması üzerinden ise öykü tekniklerinin incelenmesi araştırmanın yöntemini oluşturmaktadır.

Anlatı ve anlatı film çözümlerinde ulaşılabilen alan yazınında Greimas'ın kanonik anlatı yapısı'ndaki "beş bileşeni" (Algül 2021), anlatının metinler arasılığı (Uğur ve Altay 2018), anlatının temel kavramları (Evliyaoğlu 2020), klasik anlatı filmlerinde kişilik analizi (Sözen 2009), neoformalist anlatı yapısı (Acar 2021), reklamda anlatı kuramı ve analizi (Yılmaz 2017) gibi anlatı sinemasını ele alan çalışmaların yapıldığı ve bu çalışmalarda analizi yapılan filmlerin ağırlıklı olarak yabancı yapım olduğu görülmüştür. Yöntem olarak her iki kuramcıya ait modeller ayrı ayrı çalışmalarda kullanılsa da aynı çalışmada birbirini destekler nitelikte hem Tzvetan Todorov'un beş aşamalı anlatı dizilimi modeli (denge modeli) üzerinden öykü analizi hem de Peter Wollen'in geleneksel anlatı şeması üzerinden ise öykünün teknik analizini yapan çalışmanın eksik kaldığı gözlemlenmiştir. Türk yapımı bir filmi ele alan söz konusu bu çalışma bu eksiklikten hareket ederek alandaki boşluğu giderme gayreti içerisinde oluşturulmuştur.

2. ANLATI/ÖYKÜ

İnsanların çevrelerindeki dünyayı anlamlı kılmada ve hissetmede işe yarayan temel şey olarak görülen ve zaman-mekân üzerinde meydana gelen sebep sonuç bağlamı

içerisindeki durum zinciri olarak da düşünülen (David Bordwell ve Kristin Thompson, 2006, s. 89-90) anlatı/öykü; Türk dil kurumunun yaptığı açıklamaya göre olay ya da olay dizisini ayrıntılarıyla anlatmaya denilmektedir (TDK, 2011, s. 130). Anlatı filmi ise bir olay örgüsü etrafında çevrelenen ve belirgin bir yapıya sahip olan türdeki filmleri kapsamaktadır (Daniel Chandler ve Rod Munday, 2018, s. 27). Henüz insanlar onu isimlendirmeden önce kelimeleri yan yana dizmeyi öğrendikten hemen sonra oluşturmaya başlanan ve bünyesinde kişi, zaman ve uzam öğelerini barındıran metinlere anlatı denilmektedir (Parsa, 2011, s. 616). Çünkü hikâye anlatmak insanın fitratında olan, insanı insan yapan temel özelliklerdendir. Ayrıca anlatı; bireyin diğerleriyle olan ilişkisini, mevcut konumunu ve olmak istediği kişiliği anlamak açısından da önemli bir temel araçtır (Clarke, 2012, s. 14).

Aristoteles'in dramatik yapı anlayışı çerçevesinde ele aldığı anlatı yapısı ise; kökeninde taklit denilen mimesis ve seyircide uyandırdığı özdeşleşmeye dayalı katharsisi barındırmaktadır. Aristo'nun tragedyanın altı maddesi olarak tanıttığı "öykü, karakter, dil, düşünceler, dekorasyon ve müzik aynı zamanda klasik anlatı sinemasının da yapısını oluşturan kavramlar olduğu bilinmektedir (Bağır, 2018, s. 37-41). Ayrıca "neden sonuç ilişkisi, zaman, anlatıcının konumu, uzam, eylemler, karakter, çatışma, olaylar" her anlatının ortak paydasında bulunan öğeler arasında yer almaktadır (Yaren, 2016, s. 167). Zaman, mekân, sebep gibi unsurlar anlatı sineması için önemli unsurlardır ancak sebep ve zamanın merkezi konumda yer alan iki öge durumundadır (Dervişcemaloğlu, 2014, s. 45-46).

Anlatı filmleri taşıdıkları anlam ve sergiledikleri biçemlerine göre türlere ayrılmaktadır. Fakat hangi tür olursa olsun hepsinin ortak özelliği bir anlatı yapısına sahip olmasıdır ve bu anlatının başında da öykü bulunmasıdır (Abisel, 1999, s. 40-57). Öykünün gerçek dünya ile karışmasına engel olan bir özelliği de o öykünün bir başlangıcı ve bir de sonu olmasıdır ve bu şekilde başı, sonu bulunan öykü aslında zamansal bir sekanstır ve aynı zamanda birbirini takip eden olaylardan meydana gelmektedir (Metz, 2012, s. 31-32).

3. KLASİK VE ÇAĞDAŞ (MODERN) ANLATI SİNEMASININ MUKAYESESELİ ANALİZİ

Sinemanın tarihi ve ticarileşmesi 1895'li yıllara, öykü anlatımı ise 1902 yılında George Melies'in Aya Seyahat filmine kadar gitse de anlatı sinemasından bahsetmek 1910'lu yıllara dayanmaktadır (Demir, 2019, s. 573; Uğur ve Altay, 2018, s. 91). Ayrıca Fisher tarafından ortaya konulan anlatı kuramı bir kavram olarak literatürdeki yerini 1984 yılında almıştır (Şardağı ve Yılmaz, 2017, s. 90). İlk başlarda kısa anlatım tekniği kullanılan

sinemanın, David Wark Griffith'in¹ uzun metrajlı çalışmalarıyla bir öykü anlatabilecek düzeyde olduğu anlaşılmıştır. Griffith'in öykü anlatan bu uzun metrajlı filmleri ise Hollywood sinemasının ortaya çıkmasına neden olmuştur (Altundağ, 2006, s. 5).

Sinemada zaman zaman roman, öykü gibi edebi metinlerden ya da gerçek bir olaydan esinlenerek film üretilmekte ve seyircinin ya da dinleyicinin sanatçının aktardığını anlamlandırabilmesi için iki tarafın da benzer kültürel değerlere sahip olması beklenmektedir (Adanır, 2012, s. 55). Böylece filmdeki öykü ile hayat bir bütünlük oluşturmakta ve tutarlı bir duruşla beraber birbirlerini destekleyerek yaşam öyküye, öykü yaşam haline dönüşmektedir (Yücel, 1993, s. 50). Bu anlatıların aktarılmasında filmde her şey (ışık, ses, dekor, kostüm, oyuncular, senaryo, çerçeveleme, kurgu, kamera) bir dildir. Çünkü öykülü filmlerde kamera gelişi güzel kullanılmamakta her çekim akıl süzgecinden geçirilerek kayda alınmaktadır (Adanır, 2012, s. 57).

Sinema; dil ve sözün göstergelerle bir arada verilme edimidir. Öyküler ve olaylar çerçevesinde şekillenmektedir. 1930 ve 1950 yılları arasında altın çağını yaşayan ve kurduğu stüdyolarla film çekimlerini gerçekleştiren Klasik Hollywood Sineması; “anlatıyı ön plana çıkarıp filmin yapımındaki aşamaları geri plana iten tarz” olarak nitelendirilmektedir (Daniel Chandler ve Rod Munday, 2018, s. 244). Giriş, gelişme, sonuç üçlemesiyle bağlantısı bulunan film sekanslarının dramatik yapısı klasik anlatı olarak nitelendirilmektedir (Uğur ve Yılmaz, 2016, s. 211). Klasik olarak nitelendirilmesinin nedeni ise öykü anlatmada uzun yıllar egemenliğini korumasından kaynaklanmaktadır (Oluk Ersümer, 2013, s. 84). Böyle bir senaryoda anlatı gelişme halindeki bir eylemle başlar ve yazar bize kahramanların başlangıçtaki durumunu ancak daha sonra bildirir (Todorov, 1995, s. 233-234). Bir başka deyişle anlatının başlaması ve ilerleyişi karakterin arzusunu yerine getirmek için gerçekleştirdiği edim ile meydana gelir (Bağır, 2018, s. 38).

Modern anlatı; sinema dünyasına İtalyan Yeni Gerçekçilik akımıyla adım atarken (Göker, 2018, s. 222) gelişimini Cahiers du Cinema yani Sinema Defterleri Dergisi bünyesinde bir araya gelen Godart, Resnais, Truffaut gibi yönetmenler sayesinde sağlamıştır (Uğur ve Altay, 2018, s. 93). Konstrüktivizmin yanı sıra fütürizm gibi akımların sinemaya olan etkilerinden başka, Dziga Vertov'un Sine-Göz isimli manifestosuyla beraber var olmaya başladığı söylenmektedir. Vertov'a göre klasik anlatıda kullanılan dekor, oyunculuk, mizansen gibi yapılar gerçekliği ortadan kaldırmaktadır (İpek, 2017, s. 78-79). Oyuncululuğu ve yapısında öyküyü barındıran filmleri reddetmektedir. Bu tarz filmlerin yazıldığı senaryoları insanların hayatlarına karışan bir müdahaleci olarak görmektedir. Vertov hayatın gerçekleriyle beraber kayda geçirilmesini filmin amacı olarak

¹ Griffith aynı zamanda paralel kurgu, kaydırmalı çekim gibi klasik anlatı sinemasına ait olan kuralların ilk örneklerini temsil eden kısa ve orta uzunlukta filmler yapmıştır (Oluk Ersümer, 2013, s. 84)

görmektedir (Işıkman, 2015, s. 138-139).

Modern anlatı; sinema dünyasına İtalyan Yeni Gerçekçilik akımıyla adım atarken (Göker, 2018, s. 222) gelişimini Cahiers du Cinema yani Sinema Defterleri Dergisi bünyesinde bir araya gelen Godart, Resnais, Truffaut gibi yönetmenler sayesinde sağlamıştır (Uğur ve Altay, 2018, s. 93). Konstrüktivizmin yanı sıra fütürizm gibi akımların sinemaya olan etkilerinden başka, Dziga Vertov'un Sine-Göz isimli manifestosuyla beraber var olmaya başladığı söylenmektedir. Vertov'a göre klasik anlatıda kullanılan dekor, oyunculuk, mizansen gibi yapılar gerçekliği ortadan kaldırmaktadır (İpek, 2017, s. 78-79). Oyuncululuğu ve yapısında öyküyü barındıran filmleri reddetmektedir. Bu tarz filmlerin yazıldığı senaryoları insanların hayatlarına karışan bir müdahaleci olarak görmektedir. Vertov hayatın gerçekleriyle beraber kayda geçirilmesini filmin amacı olarak görmektedir (Işıkman, 2015, s. 138-139).

Klasik Hollywood sinemasını karşı (çağdaş) anlatı sinemasından ayıran birtakım özellikler mevcuttur. Griffith ile başlayan geleneksel anlatı sinemasının kendine has üslubu Hollywood anlatı sinemasının karakteristik özelliği haline gelmiş bulunmaktadır (Tuğan, 2018, s. 130). Klasik anlatı senaryoları yapısı gereği, giriş (başlangıç), gelişme, sonuç kısımlarından oluşan tek bir hikâyeyi anlatmaktadır. Sahneler arası sebep sonuç ilişkisi mevcuttur ve sahnelerin sıralanış gayesi izleyicide heyecan uyandırmaktır. Bu yüzden filmin problem konusu baştan sona kadar götürülmektedir. Geleneksel anlatıda olaylar doğal süreç içerisinde kendiliğinden oluyormuşçasına gösterilmektedir (Topçu, 2004, s. 58).

Klasik anlatı öykülerinde bir başkarakter bulunmaktadır. Bu genelde filmin kahramanıdır ve kahramanlar filmdeki öykünün başlangıcını yapmaktadır. Başkarakter olarak nitelendirilen kahramanın karşısında bir eksen kişisi vardır, bu kişi öykünün var olma noktasındaki bel kemiğidir ve oyunu ileri doğru hareket ettiren kişidir. Filmde öykünün ilerleyebilmesi için çatışma gerekmekte ve bu çatışmanın oluşumu için karşıt karaktere ihtiyaç duyulmaktadır (Sözen, 2009, s. 86). Kahraman bu karakterle karşı karşıya gelmektedir. İkisnin amaçları ve istekleri birbirinden farklı ve karşıt olduğu için bu güç kahramanın amacına ulaşmasını engelleyebilecek çatışma yaratacak bir karşıtlık, bir engel de meydana getirmektedir. Kahraman kendi istek ve amacını gerçekleştirebilmek için çaba sarf etmeye başlamaktadır (Topçu, 2004, s. 59-60). Bu arzu ve istekleri doğrultusunda karakter "istem, karar, eylem" üçlemesiyle kendi yapısını oluşturmaktadır (Oluk Ersümer, 2013, s. 53).

Geleneksel anlatı filmlerinde sahneler arası soru cevap ilişkisi vardır. Her sahne bir önceki sahnenin sorusuna cevap vermekle meşgul olurken bir sonraki sahnenin de

sorusunu oluşturmaktadır (Oluk Ersümer, 2013, s. 103). Sergilenen olaylar filmin sonunda çözüme kavuştuğu için kapalıdır. Çağdaş anlatı filmlerinde ise sorunlar çözüme kavuşmadıkları için açıklık söz konusudur. Olay örgüsü ve öykü yoktur. Sahneler arası sebep-sonuç ve akış zincirleri klasik anlatıda verildiği gibi kurulmamaktadır. Klasik anlatıdaki gibi doruk noktası da bulunmamaktadır. Çağdaş anlatıda düğüm filmin kendisidir. Çağdaş anlatıda zamansal olarak kronolojik bir sıralama yoktur. Aşırı şekilde ileri ve geri atlamalar mevcuttur (Topçu, 2004, 61-64). Zamansal olarak boşluklar vardır, bu boşlukları ve filmin kendisine sunduklarını seyircinin tamamlaması beklenmektedir.

Geleneksel sinema ise izleyicinin algılayamayacağı zaman atlamalarına çok fazla yer vermemektedir. Olaylar başkarakterin etrafında şekillenmemekte, birden fazla karakter olabilmekte ve arka plandaki durumların başkarakterin içinde yaşadığı süreçle aynı öneme sahip olmaktadır. Klasik anlatıda oyuncular genel olarak tanınan kişilerden seçilebilirken karşı sinemada hiç tanınmayan birisi başkarakter olarak rol alabilmektedir. Modern sinemanın izleyiciye film izlediğini unutturma ve eleştirel yaklaşmamasını sağlama gibi bir derdi yoktur. Aksine izleyiciye film izlediğini hatırlatmakta ve eleştirel düşünceleri için çekim tekniklerinden yararlanmaktadır. Giriş, gelişme, sonuç bölümlerinden oluşmayabilir. Yönetmenin kendine özgü bir biçimi vardır ve bu özellik seyirci tarafından anlaşılabilir. Klasik anlatı; yapısı gereği seyirciyi eğlendirmek güzel bir vakit geçirmek üzere hareket etmektedir. Genellikle öykünün başı, sonu, çatışma ve doruk noktaları bellidir, neden sonuç ilişkisi ile sekanslar birbirine bağlı kılınmaktadır ve fantastik bir dünya gösterilmektedir (Uğur ve Yılmaz, 2016, s. 211-214). Çağdaş anlatıda film bir varış yeri değil başlangıç noktası olarak görülmektedir. Karakterler klasik anlatıdaki gibi somut bir olay etrafında değil çözmeye çalıştıkları soyut bir olay etrafında odaklanmaktadır. Fantastik ve eğlenceli bir dünya göstermesinin yerine dünyanın pürüzlü yönlerini göstermeyi kendine ödev edinmektedir (İpek, 2017, 79-80). Bu doğrultuda klasik anlatının öncelikli amacı öykü anlatmak ve filmin içeriğini öne taşıyan yapı oluşturmak olurken; modernist sinemada ise öncelikli olanın ne anlatıldığı değil nasıl anlatıldığı öne çıkarılmaktadır:

“Klasik sinema gerçeğe benzerlik yanılması yaratarak izleyicinin karakterlerle özdeşleşeceği ve maksimum etkiyi elde edebileceği şekilde öykü anlatmayı hedeflerken, modernist sinema “gerçekliği” sorgulama, izleyicide duygusal etkiden çok düşünsel etki bırakma ve özdeşleşmeyi kırma yolunda ilerler. İzleyiciden duygusal katılım yerine düşünsel faaliyet talep eder. Bu yüzden sıradan bir izleyici için modernist filmi izlemek, klasik yapıdaki bir filmi izlemekten daha zordur” (Oluk Ersümer, 2013, 104).

Hollywood sinemasında seyirci filmde gösterilen öyküdeki olaylar ve karakterlerle özdeşleşme yoluna gidip filmin sonunda katharsise ulaşmaktadır. Bu sayede izleyici filme eleştirel bakmaktan oldukça uzaklaşmaktadır. Dil sade ve açıktır, zaman ve mekân bağlamında devamlılık söz konusudur (Bağır, 2018, s. 39). Modern anlatıda ise sahneler

parçalardan oluşabilir ve bu sahneler birbirinden bağımsız olup bütünlük oluşturmaya-bilmektedir. Hiç beklenmedik durumlar yaşanabilmekte ve filmler sıradan hayat kesitleriyle başlayıp bitebilmektedir. Seyircinin film karşısında özdeşleşmeden ziyade izlediğinin bir oyun olduğu sürekli hatırlatılarak (Gürkan ve Ozan 2014, s. 158-160) yabancı kalması ve sürekli eleştirel bakması sağlanmaktadır (Göker, 2018, s. 221).

4. YÖNTEM

Panzehir filmi; Hollywood tarzı film olması, dolayısıyla klasik anlatı unsurlarını bünyesinde taşıması nedenlerinden ötürü örneklem olarak tercih edilmiştir. Bulgular kısmının ilk bölümünde “filmin öyküsü, giriş (serim), gelişme (çatışma ve düğüm), doruk noktası ve final” ilgili alan yazın temelinde özetlenmiştir. İkinci bölümünde Tzvetan Todorov’un yapısalci analiz yöntemi olan beş aşamalı anlatı dizilimi modeli (denge modeli) üzerinden öykünün analizi, Peter Wollen’ın geleneksel anlatı şeması üzerinden ise öykü teknikleri analiz edilmiştir. Ardından tartışma bölümüne geçilmiştir.

5. ÖRNEK ÇÖZÜMLEME, BULGULAR VE YORUMLAR

Tablo 1. *Filmin Künyesi.*

Filmin Adı	Panzehir
Yönetmen- Senaryo	Alper Çağlar
Yapım yılı	2014
Yapımcı	ÇağlarArts, Insignia Productions
Müzik:	Clint Bajakian, Jeremy Garren
Görüntü yönetmeni	Mehmet Başbaran
Tür	Aksiyon
Oyuncular	Emin Boztepe, Cüneyt Arkın, Atıf Emir Benderlioğlu, Tolga Akdoğan, Murat Arkın...

5.1. Filmin Öyküsü

Öykü Elsa Lund’a âşık olduktan sonra İstanbul’da yeraltı dünyasından çıkmak isteyen Kadir Korkut’un bu süreçte karşılaştığı zorlukları anlatmaktadır. Kadir Korkut bu isteğini

kendisini büyüten yeraltı dünyasının liderlerinden biri olan manevi babası Cemal'e söyler. Cemal kendi sağ kolu, oğlundan çok sevdiği ve ölüm meleğinin bu ayrılma isteğini onaylar ve ayrılacağı gece Kadir için bir yemek organize eder. Aynı yemeğe Cemal'in rakibi olan İstanbul'un diğer iki mafyasını da çağırır.

Örgütleri çökertmek için Cemal'in örgütüne sızan polis memuru Osman da o akşam yemektedir. Herkes gittikten sonra sadece Cemal, oğlu Ferit, Kadir Korkut, Osman ve aile üyeleri kalır. Kadir ve Osman'ın içeceklerine altı saat içerisinde öldürme etkisine sahip zehir koyan Cemal, panzehri Kadir'e vereceğini söyler fakat şarta bağlar. İstanbul'un yeraltı dünyasının tek lideri olmak isteyen Cemal, Kadir'den diğer iki mafya liderini öldürmesini bunu yaptığı taktirde panzehri kendisine vereceğini ve yeraltı dünyasından çıkabileceğini söyler. Yaşamak ve sevdiklerini yaşatmak isteyen Kadir'in gecesi başlar.

Klasik anlatı filmlerinde öykünün yapısı "giriş (serim), gelişme (düğüm, çatışma), doruk nokta ve çözüm aşamalarından oluşmaktadır (Oluk Ersümer, 2013, 43).

5.2. Giriş (Serim)

"Serim; oyunun öykü bilgisinin seyirciye sunulduğu ve seyircinin de bu bilgiler ışığında filmdeki olay örgüsünü anlayarak öykü bilgisine ulaştığı kısımdır (Nutku, 1983, s. 43). Bu bölümde aynı zamanda karakterlerin, zamanın ve uzamın da tanıtımı yapılmaktadır (Parsa 2011, s. 671).

Filmin giriş kısmı hayatının 30 yılını yeraltı dünyasında Kara Cemal'in ölüm fedaisi olarak geçiren Kadir'in yeraltı dünyasından çıkmak istediği sahneyle başlamaktadır. Çıkmak istemesinin sebebi Elsa Lunda adında bir Alman kıza âşık olmasıdır. Manevi babası Cemal, Kadir'e emekli olduğu için veda niteliğinde bir akşam yemeği düzenler. Yemeğe İstanbul'un yeraltı dünyasının diğer iki mafya liderlerini de çağırır. Bu arada tüm bu örgütleri çökertmek için emniyet plan yapar ve Cemal'in örgütünün içine kimliği değiştirilip Adanalı izlenimi verilen sahte adı Osman emniyetteki adı Cem olan polis memurunu sokmayı başarır. İçeri sızan polis memuru Osman'a, sızmadan önce çökertecekleri kişilerin isimleriyle, hayatlarıyla ve kim olduklarıyla ilgili bilgiler verilmektedir. Aslında burada yapılan şey karakterlerin seyirciye tanıtılmasıdır. Seyirci bu sayede filmin ilerleyen dakikalarında karşılaşacağı kişiler ile ilgili bilgi sahibi olmaktadır. Yani serim kısmının bu noktada aktif olduğu gözlemlenmektedir. Yemek sahnesi Kadir'in katılımıyla başlamaktadır. Burada diğer karakterlerin de tanıtımının yapıldığı görülmektedir. Kara Cemal ve oğlu Ferit'in, Nazik Hayri'nin, Civan'ın film içerisindeki öyküleri anlatılmaktadır. Dolayısıyla serim kısmı kişilerin ve film öyküsünün tanıtımını gerçekleştirerek görevini yerine getirmektedir.

5.3. Gelişme – (Çatışma / Düğüm)

Gelişme; içerisinde düğüm ve çatışma kısmını barındırmaktadır. Filmin ana fikri çatışma üzerinden sergilenmektedir (Oluk Ersümer, 2013, s. 45). “Bir şekilde kışkırtılan kahramanın reaksiyonu meydana bir sorun çıkartır ve bu soruna razı olmayan kahraman çözümsüzlüklerle baş başa kalmaktadır, çözümsüzlük dış engelden kaynaklanabileceği gibi iç engelden de kaynaklanabilir” bu aşamaya düğüm denilmektedir (Şener, 1997, s. 18).

5.3.1. Çatışma

Dört çeşit çatışma vardır (Nutku, 1983, s. 67-70):

Dural: Karakterlerin ya da bir durumun seyrini değiştirmeyen çatışmaya denmektedir. Bir kıza âşık olduğu için hayatını yeraltı dünyasından çıkma kararıyla değiştirmeyi düşünen Kadir’in Kara Cemal tarafından zehirlendikten sonra kendini tutuklanarak bulması filmde olay ya da durumların değiştiğini göstermektedir. Bu pencereden bakıldığında filmin dural bir yapıya sahip olmadığı görülmektedir.

Atlamalı: Atlamalı çatışmada sorunların çözümüne sırasıyla gidilmekten ziyade atlayarak gidilir. Analizi yapılan film genel hatlarıyla atlamalı bir yapıya sahip değildir. Her ne kadar bir sahnede atlama görülse de her çatışma oluşturacak sahneye sırayla gidildiği görülmektedir.

Basamaklı Çatışma: En başarılı olanıdır. Basamaklı çatışma şekliyle oluşturulmuş çatışmalarda karakterler arzularında ısrarlı olmaktadır ve bir fikir ya da his üzerinde direnç göstermektedir. Panzehir basamaklı çatışma türünden bir filmidir. Çünkü yeraltı dünyasından çıkmak isteyen Kadir’in önüne ne tür engeller çıkarsa çıksın sırasıyla hepsinin üstesinden gelmeye çalıştığı görülmektedir.

Önceden belirtilen çatışma: Bu tarz çatışmalar bir bombanın patlamasına benzemektedir; eğer ortaya sağlam bir çatışma ortaya çıkarırsa, bir sonraki patlama daha sonraki çatışmaları da hazırlamaktadır. Bu çatışmaya örnek bir sahne verilebilir: Ferit Kadir’i arayarak sevgilisini kaçırdığını söyler. İki mafya liderini ve adamlarını öldürdükten sonra Kadir Ferit’in yanına gelir. Panzehirleri ister. Ferit, Kadir ve polis memuruna iki panzehri verir. Kadir ve polis memuru tam panzehirleri içecekken Ferit Elsa’yı da zehirlediğini fakat iki tane panzehir olduğunu Kadir’e söyler. Zehirlenenlerin sayısı ise üç çıkmıştır. Ferit karakterinin tüm bu arka arkaya yaptığı kötülükler neticesinde Kadir hiç aklında olmayan ama seyircinin yapmasını beklediği bir şey yaparak oradaki herkesi ve sonra çok sevdiği manevi kardeşini öldürür.

Toparlamak gerekirse değerlendirmesi yapılan filmde bu çatışma yapısı karşılığını

Cemal'in Kadir'i kışkırtmasıyla vücut bulur. Kadir'in yeraltı dünyasından çıkmasını kabul edemeyen Cemal bunu fırsat bilerek oğlu Ferit ile beraber plan hazırlarlar. Herkesin gittiği vakitte sofrada aile üyeleri kalır. Yemeklerini yedikleri sırada Kadir ve polis memuru hariç geri kalan herkes panzehri çıkarıp içerler. Ne olduğunu anlamaya çalışan Kadir ve polis memuru Osman çok geçmeden durumun ne olduğunu fark ederler. Çökertmek için aile içine sızan polis memurunu da deşifre eden Kara Cemal onu da zehirlemiştir. Zehirlenmelerinin nedenini soran Kadir'e Kara Cemal yapmasını istediği şeyleri anlatır. Yeraltı dünyasının diğer iki mafyasını öldürmesini ister ve bunun karşılığında iki tane olan panzehri Kadir ve polis memuru Osman'a vereceğini söyler. Yeraltı dünyasında kalmaya razı olmayan Kadir ise diğer iki mafya babasını öldürmek üzere polis memuruyla yola koyulur. Bu arada polis memuru da zehirlendiği için Kadir'le yol arkadaşı olmak zorunda kalır. Böylece filmin çatışma noktası başlamıştır. Klasik anlatı filmlerinde karakterin amacına ulaşması için ve filmde sürükleyicilik elde etmek adına karakter zamanla yarışırılır (Oluk Ersümer 2013, s. 100). Filmde zehir altı saat içerisinde öldürücü etkiye sahiptir. Panzehri alabilmeleri için altı saat içerisinde şehrin diğer iki mafyasını öldürüp geri gelmek üzere Kadir ve Polis binadan ayrılıp arabaya binerler ve gece onlar için başlamıştır. Ama bir sürpriz vardır.

Film içerisinde meydana gelen çatışmalar bir taneden oluşmaz elbette, genelde kökeninde bir çatışma unsuruna dayalı başkahramanı engelleyici birden fazla çatışma mevcuttur (Ünal, 2015, s. 81). Analizi yapılan filmde ana karakter Kadir'in temel çatışması dış engel bağlamında Kara Cemal ve oğlu Ferit olurken, amacına giderken karşılaştığı engeller dâhilinde öldüreceği söz konusu iki mafya lideri, adamları ve bunların sayılarının fazla olması, güvenlik duvarları, güvenlik kameraları, silah ve güç bakımından sağlam olmaları da diğer çatışma unsurları olarak tanımlanabilir. Kendini Kadir'e rakip gören İtalyan Francesso sasso da keza dış engellerden biridir. İç engel ise Kadir Korkut'un Elsa'ya âşık olması ve öz babasına verdiği söz olarak sunulmaktadır.

Çatışma unsurlarından ve mafya liderlerinden biri olan Nazik Hayri'yi öldürdükten sonra Kadir ile memur bir yolda seyir halinde arabayla diğer mafyayı öldürmek için ilerlerken çevirmeye takılmaları bu engellerin gösterildiği sahnelerden bir tanesini oluşturduğu görülmektedir. Bunlar da dış engeller kategorisinde yer alır.

Çatışma düğümde de devam eder. Sırada diğer mafya lideri Civan vardır. Ve civanı öldürmek için Kadir ve Polis yola koyulur. Civan karakteriyle çatışma yaşandıktan ve Civan engeli aşıldıktan sonra panzehri almak için bu kez geri dönmek üzere yola koyulurlar. Bir engelle daha karşılaşırlar. Bu engel emniyettir. İçeri sızdırdıkları adamdan haber alamayan emniyet aramaya koyulmuştur ve yolda Kadir'i ve polis memurunu kısıp alır. Fakat polis memuru Osman amirine; kendisinin de zehirlendiğini, sabah altıya

kadar vakitleri olduğunu söyleyerek o saate kadar izin ister. Amir; arananlar listesinde olan Kadir'i tutuklu bir şekilde geri getireceğinin sözünü polis memuru Osman'dan alarak, Kadir'den de kaçmayıp geri geleceğine dair söz aldıktan sonra Kadir ve polis memuru Osman'ı serbest bırakarak yollarına devam etmelerine izin verir ve bir engel daha aşılmış olur.

5.3.2. Dügüm

Dügümler menfaatlerin, duyguların karşı karşıya geldiği ve çarpıştığı durumdur ve mevcut duruma karşı da bir reaksiyon gösterme şeklidir (Şener, 1997, s. 81). Diğer mafya lideri Civan'ı öldürmek üzere yollarına tekrar devam ederlerken Kadir'i manevi kardeşi Ferit arar. Burada Kadir'e bir bilgi verilmektedir. Karakterin bu bilgili konuma geçişi yine karakter üzerinde çeşitli dramatik durumlar meydana getirmekte ve bu bilgiler karakteri mutluluğa ya da felakete sürükleyebilmektedir (Oluk Ersümer, 2013, s. 44). Ferit Kadir'e onun sevgilisi Elsa'yı kaçırdığını verilen görevleri verilen saate kadar kesinlikle yerine getirmesi gerektiğini aksi takdirde sevgilisini öldüreceğini söyler. Bu engel düğümünün ne olduğunu Özdemir Nutku şöyle ifade etmektedir: çözüme engelsiz gidilmediği için bu bölümde çeşitli düğümler atılır ve burası ana karakterin en fazla direnç gösterdiği ya da karşı karşıya kaldığı duruma en fazla güç harcadığı yerdir (Nutku, 1983, s. 71). Her filmde olduğu gibi burada da bu engel film içerisindeki kriz noktalarından bir tanesidir, gereklidir çünkü seyircinin merakını ilgisini yüksek tutmak için işe yaramaktadır.

5.4. Doruk Noktası

Miller'e göre klasik anlatı sinemasının kendine has yapısını belirleyen durum filmde doruk noktasının oluşudur (Tuğan, 2018, s. 132). Olaylar çözüme ulaşmadan önce gerilim doruk noktasına ulaşır, olayların tersine dönmesi yaklaştıkça da artmaktadır. Doruk noktası ya çatışmaların olduğu orta bölümün sonlarına doğru ya da son bölümde yaşanmaktadır (Todorov, 1995, s. 233-234). Ele alınan filmde de doruk noktasının filmin sonlarına doğru düğümlerin çözüleceği sonuç kısmından hemen önce gerçekleştiği görülmektedir. Çatışmalar yaşayıp engelleri aştıktan sonra diğer iki yeraltı mafyasını öldürerek verilen görevleri yerine getirip panzehri almak üzere manevi kardeşi Ferit'in yanına gelen Kadir sürprizle karşılaşır. İşte bu süre baht dönüşü olarak adlandırılmaktadır. "Baht dönüşü; eylemlerin düşünülenin tam tersine dönmesidir" (Oluk Ersümer, 2013, s. 44). Kaçırılan sevgilisi Elsa da oradadır. Sürpriz olan bu değildir. Panzehirleri alır birini polis memuru Osman'a verir memur içer. Tam Kadir de içecekken manevi kardeşi Ferit Elsa'yı zehirlediğini ve sadece toplamda iki tane panzehir olduğunu Kadir'e söyler. Birini polis memuru içti geriye bir tane kalır. Ya Kadir ya da Elsa... ikisinden biri yaşayacaktır. İşte tam her şey çözüldü derken film birden doruk noktasına varır.

Doruk nokta çoğu zaman akışın son bölümlerinde yaşanmaktadır. Bu bölümde filmin kahramanında yıkım meydana getirecek düğüm ve çatışma seyircinin merakını fazlasıyla yükseltmektedir (Şener, 1997, s. 19). Bu noktadan sonra Kadir'in eğiliminde bir değişiklik gözükür. Panzehirleri içip sevgilisini alıp kimseye özellikle de kardeşine hiçbir şey yapmadan oradan çıkıp gitmeyi düşünürken sevgilisinin manevi kardeşi tarafından zehirlendiğini öğrendiği an orada herkesi en sonunda da kardeşini öldürmüştür. Ayşen Oluk Ersümer ise bu durumu şöyle izah etmektedir: “karakter merkezli oyunlarda başkarakterin eğiliminde oluşan değişim, bu noktada ortaya çıkar” (2013, s. 48).

5.5. Final

Sonuç bütün düğümlerin çözümü demektir ve Aristoteles çözümü baht dönüşünden yapıtın sonuna dek olan bölüm olarak tanımlar (Şener, 1997, s. 48). Filmin doruk noktasına çıktığı anda manevi kardeşini öldüren Kadir bulunduğu binanın çatısına çıkarak Manevi babasıyla yüzleşir. Gün ağarmak üzeredir. Manevi babasını öldürmek niyetiyle çatıya giden Kadir öz babasına verdiği sözü hatırlayarak (ki o söz; -iyi insan olacaksın bana söz ver Kadir) Kara Cemal'i yani manevi babasını öldürmekten vazgeçer silahı bırakarak oradan uzaklaşır. Silahı alan manevi babası kendisini öldürür. Tekrar binanın içine gelen kadir ölmek üzere elinde ailesinin fotoğrafıyla yere yığılır. Ekran kararır...

Tam her şey bitti Kadir öldü derken film yeniden başlar polis memuru Osman, Kadir'in yanına gelir panzehrin yarısını Kadir'e içirir ve hastaneye kaldırır. Doktorlar geri kalan yarısından aynısını üretebilmeyi başaramamış ve Kadir'i hayatta tutabilmişlerdir.

Hastaneden taburcu olan Kadir sevgilisi Elsa ile vedalaştıktan sonra tutuklanarak mahkûm arabasına konulur ve arabanın kapanan kapılarıyla beraber film sona erer.

5.6. Tzvetan Todorov'un Beş Aşamalı Anlatı Dizilimi Modeli

Todorov'a göre anlatıların hepsinde en başta bir denge vardır. Bu denge durumu bazen iyi bazen kötü veya bazen de nötr olabilmektedir. Dengenin bozulmasıyla beraber karakterler filmin gidişatına etki edebilecek birtakım dönüşümler yaşamaya başlamaktadır. Bu dönüşüm filmi harekete geçiren ileriye taşıyan bir edimdir. Film başlatan bu hareket aynı zamanda filmin çözüme kavuşması için yapılan eylemlerdir. Neticede kurulan yeni bir dengedir. Todorov'a göre bir hikâyenin içerisinden geçmesi gereken beş aşama vardır;

1. Denge Durumu (bu durum iyi, kötü ya da nötr olabilir)
2. Bir olay dengeyi bozar (karakter ya da eylem)
3. Kahraman dengenin bozulduğunu fark eder

4. Kahraman bozulan dengeyi yerine getirmeye çalışır

5. Denge yeniden kurulur (iyi kötü ya da nötr olabilir) aslında kurulan yeni bir dengedir (Yaren 2016, s. 184-185).

5.6.1. Denge durumu (bu durum iyi, kötü ya da nötr olabilir):

Filmin buraya kadar bahsedilen giriş kısmını Todorov'un denge modeliyle izah etmek gerekirse; Elsa Lunda adında bir Alman kıza âşık olan ve normal bir hayat yaşamak isteyen İstanbul'un yeraltı dünyasının üç mafyasından biri olan Kara Cemal'in manevi oğlu Kadir Korkut camiadan çıkmak istediğini manevi babası Kara Cemal'e söyler.

5.6.2. Bir olay dengeyi bozar (karakter ya da eylem):

Bu noktaya kadar gelinen evrede; Kara Cemal Kadir'in ayrılmasına izin verir ve onun camiadan emekli oluşunun şerefine bir yemek organize eder. Yemeğin sonunda Kara Cemal Kadir'i zehirler ve panzehri vermesi için şehrin diğer iki mafya babasını öldürmesini ister. Bu istekle beraber denge bozulur.

5.6.3. Kahraman dengenin bozulduğunun farkındadır:

Dengenin bozulduğunu ilk olarak yemekten ayrıldığında anlayan Kadir, sevgilisinin kaçırılmasının ardından dengenin iyice bozulduğunu fark eder, ayrıca yaşamak ve sevdiklerini yaşatmak için söylenenleri yapmak zorunda olduğunu da anlamıştır. Yani bozulan dengeyi kurmak istemektedir.

5.6.4. Kahraman bozulan dengeyi yerine getirmeye uğraşır:

Bu aşama kahramanın bozulan dengeyi yerine getirmeye çalıştığı kısım olduğu için film süresinin en uzun bölümünü oluşturmaktadır (Yaren, 2016, s. 185). Kadir hayatta kalmak ve sevdiklerinin yaşamasını sağlamak için söylenenleri yapmaya başlar ve diğer iki mafyayı ve adamlarını öldürür. Esas amacı panzehri içip kurtulduktan sonra sevgilisi Elsa ile birlikte mutlu bir hayat yaşamaktır.

5.6.5. Denge yeniden kurulur ancak neden sonuç ilişkisine dayalı değişimler (yine iyi, kötü ya da nötr olabilir) sonucunda, aslında kurulan yeni dengedir:

Amacına ulaşmak isteyen Kadir iki mafya lideriyle beraber kardeşini de öldürür. Zehirlenenlerin sayısı üç iken elde edilen panzehir sayısı ikidir. Birini polis memuru Osman içmiştir zaten. Diğerinin yarısını Osman Kadir'e içirir ve hastanede tedavi edilir. İyileştikten sonra taburcu edilen Kadir sevgilisiyle vedalaştıktan sonra tutuklanarak mahkûm arabasına konulur. Mahkûm arabasının kapanan kapılarıyla beraber film sona erer. Denge yeniden kurulmuştur.

5.7. Peter Wollen'in Hollywood Sınıflandırması

Her sinema kuramı her film üretim işlemi Hollywood'u hesaba katmalıdır (Wollen 2014, 154). Filmi bu bağlamda incelemek gerekirse:

Tablo 2. Peter Wollen'in Hollywood Sınıflandırması.

HOLLYWOOD ANLATISI	KARŞI SİNEMA ANLATISI
Anlatı Geçişkenliği	Anlatı Geçişsizliği
Özdeşleşme	Yabancılaşma
Şeffaflık	Ön plana Çıkarma
Tekli Diegesis	Çoklu Diegesis
Kapalılık	Açıklık
Haz	Rahatsız Olma
Kurgu	Gerçeklik

5.7.1. Anlatı geçişkenliği:

Anlatı geçişkenliği film sekanslarının ve filmdeki kovalamacaların birbirlerini peşi sıra takip etmesi ve sahnelerin birbiriyle bağlantısı olmasına dayanmaktadır. Panzehir filmine bakıldığında her sahnenin bir sonraki sahneye atıfta bulunduğu, sahneler arası neden-sonuç ilişkisinin kurulduğu görülmektedir. Yani sahneler arası boşluk yoktur.

5.7.2. Özdeşleşme:

Klasik anlatı filmlerinde izleyici filmin karakterleriyle kendini özdeşleştirebilmekte ve bu iyi olanla ya da kötü olanla da özdeşim yapılabilmektedir. Filmin ana karakteri Kadir Korkut onlarca kişiyi öldürmesine rağmen izleyici onunla özdeşim kurabilmektedir. Seyirciyi bu özdeşleşmeye iten şey ise karakterin içten içe duygusal ve bir çıkmazda oluşu ve bu hislerin de seyirciye geçmesi ile olabilmektedir.

5.7.3. Şeffaflık:

Şeffaflık maddesine göre film doğal bir şekilde yaşanıyor gibi gösterilmekte ve kurguyu içinde barındıran öğeler görülmez yapılarak film sahnelerinde gerçekçi olma gayreti güdülmektedir. Panzehir filminde yönetmenin, teknik ekibin, ışığın, müziğin varlığı

doğal ortamına yedirilmiş, yapaylıktan arındırılmış, kendiliğinden varmış gibi lanse ederek seyirciye aktarılmaktadır. Mesela karanlıkta çatışma yaşanırken gökyüzünden gelen yıldırım ışığının etrafı aydınlatması gibi. Ya da nazik Hayri'yi öldürürken çalan müziğin dış ses olarak değil de gramofondan geldiğini göstererek de şeffaflığın sağlandığı görülmektedir.

5.3.4. Tekli diegesis:

Diegesis hikâyede anlatılanın kendisine denilmektedir. Bir öyküde anlatı dilinin, kurgu biçiminin izleyicide doğalmış gibi yani gösterilenin gerçekten o dünyaya ait olduğu ve mekanların gerçekte mevcut olduğu hissi oluşturulmaya çalışılmaktadır. Filmde tek bir olaydan bahsedilmektedir, sahneler arası nedensellikler vardır ve olay tek bir konu üzerinde yoğunlaşmaktadır o da Kadir'in yeraltı dünyasından çıkıp sıradan bir hayat yaşamak istemesidir.

5.3.5. Kapalılık:

“Wollen'e göre klasik anlatı filmlerinde bütün çatışmalar çözülmektedir (Günay, 2016, s. 10). Yani film bittiğinde arkada ucu açık soru işareti bırakmamaktadır. Panzehir filminde de en son ki sahne de dahil hiçbir şeyin ucunun açık bırakılmadığı görülmektedir. Örnek vermek gerekirse; şehrin diğer iki mafyasını ve Ferit'i öldüren Kadir'i, sabah saatlerinde gün ağarmaya yakın aynı binanın çatısında Kara Cemal ile yüzleştiğini görülmektedir. Bu sahnede Kara Cemal Kadir'e babasına verdiği söz neydi diye sorar, bu sözün ne olduğunu Kara Cemal'e söylemese bile seyirciye bu bilgi geri dönüşle verilmektedir. Dolayısıyla sözü edilen filmin kapalılık sergilediği söylenebilir.

5.3.6. Haz Alma:

Haz seyircinin bir filmde gerçek dünyadan kaçmalarını sağlamakta ve görmek istedikleri olayların bütünü olarak ifade edilmektedir. Ayrıca bu hazzı bazen film içerisindeki çıkmazlar, ayrılıklar, işkenceler verirken bazen de kavuşmalar ve iyileşmeler verebilmektedir. Filmde genel itibarıyla sürekli bir çıkmaz, zorluk, engel, özlem (aile, zaman, aşk) gibi duygular bulunmakta ve bunlar seyirciye heyecan hazzını vermektedir. Filmin sonunda zehirli durumdan iyileşmeye dönüşüm vardır bu da mutluluk hazzı vermektedir. Fakat sevgiliye kavuşamama edimini de içinde barındırmaktadır.

5.3.7. Kurgusalılık:

Sinema öncelikle imgelerin artarda sıralanması üstüne oturan bir sanat olup bu imgeler düzenlenerek bir söyleve dönüştürülmektedir (Metz, 2012, s. 85). Film içerisinde bir olay seyirciye zor olarak gösterilirse seyirci o filmde alması gereken duyguyu alamamakta ve bu hususta monotonluk hareketli bir kurgu ile aşılabilmektedir. Analizi yapılan

filmde olayların ve yaşananların büyüklüğü (Elsa, Polis, hizmetçi tarafından yaşananların, cemil emminin yanındaki hizmetçiye Kadir'in milyarlar vermesi her hizmetçinin yaşayacağı bir durum değildir) gerçek hayatta olan veya olacakların üzerinde seyretmektedir. Ses, ışık, kullanılan kostümler, silahlar seyircideki haz ve filme bağlılığı sürekli yüksek tutmaktadır.

SONUÇ

Klasik anlatı sinemasını modern anlatı sinemasından ayıran birtakım özellikler vardır. Söz konusu bu farklılık, bu iki anlatıdan herhangi birisi içinde kategorize edilen sinema filmlerinin analizinin hangi kuram modelleriyle yapılacağını da belirleyicisi olmaktadır. Analizi yapılacak bir filmin hangi kategoride yer aldığı saptandıktan sonra bu defa hangi modelle irdelenmesi gerektiği kararı verilmelidir. Bu doğrultudan bakıldığında bu çalışmada klasik anlatı yapısına sahip olduğu belirlenen Panzehir filminin Tzvetan Todorov'un yapısal analiz yöntemi olan beş aşamalı anlatı dizilimi modeli üzerinden öykünün analizi, Peter Wollen'ın geleneksel anlatı şeması üzerinden ise öykü teknikleri analizi yapılmıştır.

Klasik anlatı filmlerini çağdaş anlatı filmlerinden ayıran birtakım özellikler bulunmaktadır. Bu özellikleri analiz etmek için birden fazla metot da bulunmaktadır. Analizi yapılan Panzehir filminde de bu özellikler uygulanan metot yoluyla deşifre edilmiştir. Öyle ki filmin öyküsü incelendiğinde başlarda bir denge olduğu, bu dengeyin ilerleyen süreçte bozulduğu, bozulan bu dengeyi kahramanın fark etmesi ve dengeyi yeniden kurmak için engelleri aşmaya çalışması ve nihayetinde bir denge kurması Todorov'un klasik anlatı kuramının filmde işlerliğini göstermekle birlikte filmin klasik anlatı özelliklerine sahip olduğunu da göstermektedir. Sahneler arası neden sonuç ilişkisi bulunması nedeniyle film anlatı geçişkenliğine sahiptir. İzleyici ana karakterle özdeşleşme kurmaktadır. Filmde kullanılan müzik ve ışık doğal öğelermiş gibi kurgulanmıştır. Seyirciye doğal bir ortamdaymış gibi sunulan sahneler tekli diegesis varlığından söz ettirmektedir. Sahnelerin sonunda bir yere varılmaktadır ve açık uç bırakılmamaktadır. Yani kapalılık söz konusudur. Haz alma ve kurgusalılık da kendini belli eden öğeler arasında yer almaktadır. Tüm bunlar klasik anlatı sinemasının yapı taşlarını oluştururken aynı zamanda filmde de kendine yer bulmaktadır. Buna göre analizi yapılan Panzehir filminin, hem Todorov'un beş aşamalı denge modeliyle hem de Wollen'ın geleneksel anlatı şeması modeliyle incelendiğinde klasik anlatı yapısını bünyesinde barındırdığı görülmektedir.

KAYNAKLAR

- Abisel, Nilgün. Popüler Sinema ve Türler. İstanbul: Alan Yayıncılık, 1999.
- Acar, Nihal. «Sinemada anlatı Türleri ve Neoformalist Taklaşımın betimlenmesi: Labirent Filmi Analizi.» Elektronik Cumhuriyet Dergisi, 2021: 66-86.
- Adanır, Oğuz. Sinemada Anlam ve Anlatı. Ankara: Say Yayınları, 2012.
- Algül, Mustafa. «Anlatı içinde anlatı: “Into the Woods (Sihirli Orman)” filminin permasalı anlatıları içindeki gezis.» Etkileşim, 05 04 2021: 128-149.
- Altundağ, C.Sinan. «Türk Sinemasında Anlatı-Kurgu İlişkisi: 9 ve Yazı-Tura Filmlerinin Anlatı-Kurgu İlişkisi Açısından İncelenmesi.» 2006.
- Bağır, Mehmet. «Aristoteles’in Mimesis Ve Katharsis Kavramları Üzerinden Bir Film İncelemesi: Dogville.» Ege Üniversitesi İletişim Fakültesi Medya Ve İletişim Araştırmaları Hakemli E-Dergisi , 2018: 36-55.
- Clarke, James. Sinema Akımları Sinema Dünyasını Değiştiren Filmler. Çeviren Çağdaş Eylem Babaoğlu. İstanbul: Kalkedon Yayınları, 2012.
- Daniel Chandler, ve Rod Munday. Medya ve İletişim Sözlüğü. Çeviren Babacan Taşdemir. İstanbul: İletişim Yayınları, 2018.
- David Bordwell, ve Kristin Thompson. Film Art An Introduction. USA: The McGraw-Hill Companies, Inc.,, 2006.
- Demir, Ö. «Christopher Nolan Sinemasında Klasik Anlatı Tekniklerinin Kullanımı: Inception Filmi Örneği.» Akdeniz Üniversitesi İletişim Fakültesi Dergisi, 2019: 568-588.
- Dervişcemaloğlu, Bahar. Anlatıbilime Giriş. İstanbul: Dergah Yayınları, 2014.
- Evliyaoğlu, Saliha. «Anlatının Temel Kavramları ve Sinema.» Sinop Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi, 29 03 2020: 345-384.
- Göker, Neslihan. «Klasik Sinemanın Mimetik Estetiğine Karşı Godartyen Anlatım.» II. Uluslararası Sanat, Estetik Sempozyumu ve Sergisi. Elazığ: Asos Yayınevi, 2018. 221-236.
- Günay, Ömer Lütfi. «Geleneksel Anlatı ve Modern Sinema Anlatısı: ‘the mummy’ (mumya) ve ‘amour’ (aşk) Filmlerinin Dramatik Çözümlemeleri.» Kocaeli Üniversitesi Sosyal Bilimler Kongresi. Kocaeli, 2016.

- Gürkan, Hasan, ve Rengin Ozan. «Butterfly Effect Filmi Örneğinde Karşı Sinemanın Hollywood'da Dönüşümü.» Global Media Journal: TR Edition, 2014: 154-184.
- İpek, Özgür. «Peter Wollen'in Karşı Sinema Kavramı.» Maltepe Üniversitesi İletişim Fakültesi Dergisi, 2017: 72-87.
- Işıkman, Nihan Gider. «Dziga Vertov.» Sinema Kuramları I içinde, yazar Zeynep Özarslan, 133-150. İstanbul: Su Yayınevi, 2015.
- Metz, Christian. Sinemada Anlam Üstüne Denemeler. İstanbul: Hayalperest Yayın Evi, 2012.
- Mutlu, Erol. İletişim Sözlüğü. İstanbul: Ütopya Yayınları, 2016.
- Nutku, Özdemir. Dram Sanatı. İzmir: Dizgi Ticaret Matbaacılık, 1983.
- Oluk Ersümer, Ayşen. Klasik Anlatı Sineması. İstanbul: Hayalperest Yayınevi, 2013.
- Parsa, Alev Fatoş. «Sinema Göstergebiliminde Yapısal Çözümleme Sinemasal Anlatı Sunumu Ve Kodlar.» Nwsa-New World Sciences Academy 6 (2011): 614-630.
- Sözen, Mustafa. «Klasik Anlatı Sinemasında Öykü Kişisi, Yapısal Tasarım Ve Örnek Çözümlenmeler.» Erciyes İletişim Dergisi, 2009: 82-99.
- Şardağı, Emine, ve Ayhan Yılmaz. «Anlatı Kuramı ve Reklamda Kullanımı: Anlatı Analizi Çerçevesinde Bir İnceleme.» Malepe Üniversitesi İletişim Fakültesi Dergisi, 2017: 88-133.
- Şener, Sevda. Yaşamın Kırılma Noktasında Drama Sanatı. İstanbul: Yapı Kredi Kültür Sanat Yayıncılığı, 1997.
- TDK. Türkçe Sözlüğü. Ankara, 2011.
- Todorov, Tzevetan. Yazın Kuramı. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 1995.
- Topçu, Aslıhan Doğan. «Sinema ve Zaman: Geleneksel(Klasik) Anlatı ve Çağdaş Anlatı Filmlerinin Zamanın Kullanımı ve Anlatısal Yapı ile İlişkileri.» Sinemada Anlatı ve Türler içinde, yazar Fatma Dalay Küçük Kurt ve Ahmet Gürata, 49-93. Ankara: Vadi Yayınları, 2004.
- Tuğan, Nuray Hilal. «Günümüz Sinemasında Geleneksel Anlatı: Marsh (2015-Ridley Scott) Filminin Dramatik Yapısı.» Afyon Kocatepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi, 2018: 125-147.

- Uğur, İlkay, ve Mehmet Yılmaz. «Karşı Sinema Perspektifinden Godard Sineması Ve ‘Serseri Aşıklar’ Film Örneği,» Odü Sosyal Bilimler Araştırmaları Dergisi (Odüsobiad) 6, no. 14 (2016): 206-219.
- Uğur, Ufuk, ve Sezen Altay. «Metinlerarasılık Bağlamında Fantastik Türk ve Amerikan Sineması: Drakula.» Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitü Dergisi, 2018: 89-116.
- Ünal, Yörükhan. Dram Sanatı ve Sinema: Klasik Anlatı Yapısının Kökenleri. İstanbul: Hayal Perest Yayınevi, 2015.
- Wollen, Peter. Sinemada Göstergeler ve Anlam. İstanbul: Metis Yayınları, 2014.
- Yaren, Özgür. «Sinemada Anlatı Kuramı.» Sinema Kuramları II içinde, yazar Zeynep Özarslan, 167-192. İstanbul: Su Yayınları, 2016.
- Yılmaz, R.Ayhan. «Anlatı Kuramı ve Reklamda Kullanımı: Anlatı Analizi Çerçevesinde Bir İnceleme.» Maltepe Üniversitesi İletişim Fakültesi Dergisi, 2017: 88-133.
- Yücel, Tahsin. Anlatı Yerlemleri. İstanbul : Yapı Kredi Yayınları, 1993.