

SİNEMADA NEOFORMALİST YAKLAŞIMA SAHİP BİR FİLM İNCELEMESİ: “BUĞDAY FİLMİ”

Arş. Gör. Dr. Emir TOKER

Muş Alparslan Üniversitesi - İletişim Fakültesi - Radyo Televizyon ve Sinema Bölümü

ORCID:0000-0002-8067-7243

Özet

Neoformalist yaklaşım, farklılık yaratmanın yanı sıra yapıtları ele alış itibari ile yeni boyutlar kazandırmaktadır. Diğer yaklaşımlara göre “yeni” olarak nitelendirilebilecek olan bu yaklaşım, son dönemde sinemada da karşılık bulmaktadır. Araştırma kapsamında da sinemada neoformalist yaklaşım ele alınmaktadır. Bu doğrultuda çalışmanın ilk bölümünde öncelikli olarak sinemada anlatım ele alınmış olup anlatım ve sinemada anlatım kavramlarının yanı sıra sinemada anlatım tarzlarına yer verilmiştir.

Çalışmanın ikinci bölümünde sinemada anlatım tarzları ve neoformalist yaklaşım üzerinde durularak sinemada neoformalist yaklaşımın gelişimine ve temel kavramlarına yer verilmiştir. Üçüncü bölümde ise neoformalist ve sinema hakkında daha detaylı bilgi verilmiştir.

Çalışmanın dördüncü yani son bölümünde ise “Buğday” filmi üzerinden sinemada neoformalist yaklaşım uygulamaları olarak incelenmiştir.

Anahtar Kelimeler: neoformalist yaklaşım, anlatım, sinema.

Abstract

The neoformalist approach, in addition to making a difference, brings new dimensions to the works. According to other approaches, this approach, which can be described as a new one, is also in the cinema in the recent period. Within the scope of the research, neoformalist approach in cinema is discussed. In this respect, in the first part of the study, the narration in cinema is discussed.

In the second part of the study, the development and basic concepts of the neoformalist approach in cinema are included, focusing on narrative styles and neoformalist approach in cinema. In the third chapter, more detailed information is given about neoformalist and cinema.

In the third and last part of the study, the neoformalist approach in cinema has been examined as ormal Wheat of film.

Keywords: neoformalist approach, narration, cinema.

1. GİRİŞ

Her birey gündelik yaşamında hem birçok anlatıma dahil olmakta hem de birçok anlatımda bulunmaktadır. Anlatım, hayatın değişmez bir parçasıdır ve insanlığın ortaya çıktığı ilk günden beri var olduğu kabul edilmektedir. Bireyler arası kurulan her iletişim özünde birer anlatım barındırmaktadır. Her iletişimin temelinde bir duygu ya da bilgiyi aktarma çabası yer almaktadır. Bu çabanın sonuç vermesi için anlatım esnasında bir olay örgüsü, bir şema geliştirilmektedir.

Her sanat yapıtı da aynı zamanda bir anlatım şeklidir. Yapıt sahibi ile yapıtın izleyicisi, okuyucusu ya da genel bir tabirle muhatabı arasında bir anlatım gerçekleşmektedir. Bu anlatım içerisinde yapıt sahibi doğrudan muhatabına çeşitli duygu ve bilgileri aktarmayı amaçlayabildiği gibi yorumu muhatabına da bırakabilmektedir. Bu noktada da muhatabının hayal gücünü hareket geçirmek adına bir çaba söz konusudur.

Sinema da bir anlatım şeklidir ve her film, özgün bir yapıt olduğundan farklı anlatımlar barındırmaktadır. Hemen her sanatsal yapıtın algılanışı kişiden kişiye farklılık göstermektedir. Sinemada da benzer bir durum söz konusudur. Sinemayı diğer sanat yapıtlarından ayıran ana unsur ise izleyicinin daha çok duyusuna hitap ediyor oluşu ve daha kısıtlayıcı oluşudur. Bir film, bir roman gibi izleyicisine karakterleri hayal etme fırsatı sunmamaktadır. Bununla birlikte izleyicinin bir romana ayıracak vakit ile bir filme ayıracacağı zaman arasında da büyük farklılık söz konusudur bu da sinemada daha doğrudan ve daha az detaylı bir yaklaşımı gerekli kılmaktadır. Tüm bunlara karşın izleyici içerisine alma becerisine bağlı olarak sürükleyici ve düşündürücü bir yapıya sahip olması da mümkündür.

Sinema anlatımına yönelik birçok farklı yaklaşım mevcuttur. Bu yaklaşımların her biri izleyici ile kurulan ilişkide farklı yollar çizmekte ve farklı tutumlar sergilemektedir. Araştırmaya konu olan neoformal yaklaşım ise yapıt sahibinin benimsediği değerleri ve bu değerleri benimseme nedenleri üzerinde duran bir yaklaşım şeklidir. İzleyici, neden – sonuç ilişkisinin hangi değerlere ve sebeplere dayanarak geliştirildiği üzerinde durmaktadır. Bu da izleyicinin yapıta yönelik düşünceler geliştirmesine, sorgulamasına cevaplar aramasına yol açmaktadır.

Çalışma kapsamında yönetmenliğini Semih Kaplanoğlu'nun yaptığı "Buğday" adlı film neoformal bir yaklaşımla incelenecek ve bu doğrultuda değerlendirilmede bulunulacaktır. Günümüzde önemli bir konuma sahip olan sinemada neoformalist yaklaşım ele alınarak neoformalist yaklaşımın amaçlarına ve seyirci nezdinde bıraktığı izlere dair genel bir değerlendirmede bulunmak ve yorum yapmak amaçlanmaktadır. Neoformalist yaklaşım, değerli ancak çok da yaygın olmayan bir anlatım şekli olarak sinemada kendisine yer bulmaktadır. Sinemada neoformalist yaklaşıma ilişkin bir değerlendirmede bulunarak hem izleyicilere, hem de oyuncu ve yapımcılara bilgiler sunacak olması araştırmanın önemini oluşturmaktadır. Bununla birlikte konuya ilişkin çalışmaların kısıtlı sayıda olmasına paralel olarak konuya ilişkin araştırmacılara yeni bir kaynak oluşturacak olması da araştırmanın önemini arttırmaktadır.

Araştırma, sinemada neoformalist yaklaşımı kapsamakta olup sinemada anlatım türlerine ve neoformalist yaklaşıma ilişkin bilgiler içermektedir. Araştırmanın son bölümünde ise neoformalist yaklaşım ile gerçekleştirilen film örneği üzerinde genel bir değerlendirmede bulunulmaya çalışılmıştır. Bu doğrultuda da araştırmaya konu olan Semih Kaplanoğlu'nun yaptığı "Buğday" adlı film ile sınırlıdır.

2. SİNEMADA ANLATIM TARZLARI

Anlatım, gündelik yaşamın bir parçası olup her bireyin gün içerisinde sürekli olarak tekrarladığı bir olgudur. Birey, bilgilerini ya da deneyimlerini diğer bireylere aktarabilmek adına anlatımda bulunmaktadır. Anlatımın temelinde bir olayın, bir filmin ya da bir karakterin diğer insanlara aktarılması yer almaktadır. Film, dizi, roman vb. yazılı ve görsel unsur birer anlatım aracıdır. Anlatımın insanlığın varlığı ile birlikte ortaya çıktığı kabul görmektedir (Wright, 2006:21).

Anlatım kavramına yönelik birçok farklı tanımlamaya rastlamak mümkündür. Bu tanımlamalardan birinde Berger (2007), anlatımı bireylerin birikimlerini belirli bir zaman akışı ve düzen içerisinde çıkarımda bulunma aracı olarak ifade etmektedir. Her bireyin farklı birikimleri olduğu gibi farklı anlatımları da bulunmaktadır. Anlatım kavramına yönelik tanımlamalardan bir diğerinde Onega (2002), zamansal ve anlamsal olarak bir bütünlük taşıyan olayların temsil edilmesi şeklinde bir tanımda bulunmaktadırlar. Onega gerçek ya da kurgusal olan ve göstergelerden oluşan tüm olayların bir anlatım olduğu ifadesinde bulunmaktadırlar. Barthes (1993) ise anlatımın her bireyde ve her toplumda gerçekleştirildiğini, tarih boyunca da var olduğunu ifade etmektedir. Anlatımın yöntemi ile ilgili ise her bireyin ve her toplumun

farklı yollar izleyebildiğini belirterek sonsuz anlatım yöntemi bulunduğunu belirtmektedir. Barthes'e göre dünya üzerinde ne bugün ne de daha önce hiçbir toplumda anlatımın olmadığına rastlanmamıştır. Anlatım, yaşamın bir parçasıdır ve yaşam olan her yerde anlatım var olmaktadır. Buna karşın anlatımın çözümlenmesinde ise sorunlar yaşanmaktadır. Her birey ve her toplum farklı anlatım yöntemleri seçtiğinden ya da geliştirdiğinden, her birey ya da toplumun bu anlatımları çözümlenebilmesi ya da anlatıcının ifade etmek istediği şekilde algılaması mümkün olamamaktadır. Bu durum da zaman zaman insanlar ya da toplumlar arası iletişim sorunlarına yol açmaktadır.

Anlatım, bilgi, deneyim ve duygu aktarımındaki en temel yöntem konumundadır. İnsanlar arası iletişimin önemli bir unsurudur ve hatta olmazsa olmazdır. Bu sebeple doğru anlatım yöntemlerinin seçilmesi ya da aynı anlatım dilinin geliştirilmesi iletişimin sağlığı adına oldukça önemlidir.

Sinemada anlatımın temelinde izleyici ile bağ kurmak yer almaktadır. İzleyiciye aktarılan görsel ve hikaye ile birlikte izleyicinin ilgisini çekmek, izleyicinin kendi yaşamından ya da duygu dünyasından kesitler sunmak amaçlanmaktadır. Gerçekleştirilen anlatım ile birlikte izleyiciye duygu ve değerler aktarılmaya çalışılmaktadır. Bu aktarım da kişiler ve mekanlar üzerinden gerçekleştirilmektedir. İzleyici, karakter ile ne kadar empati kurabilir ise anlatılan hikayenin içerisine de o kadar dahil olabilmektedir (Hayward, 2006:256).

Sinema ile edebiyat arasında köklü farklılıklar bulunmasına karşın edebiyattaki anlatım ile sinemadaki anlatım arasında büyük benzerlikler bulunmaktadır. Edebiyatta yer alan karakter, olay örgüsü ve zaman – mekân bileşimi gibi öğeler sinema anlatımında da önemli yere sahiptirler. Tüm bu benzerliklere karşın anlatımın sunumu ve öğelerin yer alma şekilleri itibari ile büyük farklılıklar bulunmaktadır. Nitekim bu durum edebiyat eserlerinin sinemaya aktarımında da net bir şekilde ortaya çıkmaktadır. Sinemaya aktarılan birçok edebiyat eseri, bu geçiş esnasında çokça detay kaybına uğramaktadır. Sinemadaki anlatımın zamansal olarak daha kısıtlı bir yapıya sahip olması bu kayıpların temel sebebi olarak kabul edilmektedir. Bununla birlikte edebiyat eserlerinde gerçekleştirilen anlatım okuyucunun kendi hayal dünyasında karakterleri ve olayları şekillendirmesine, bu sayede de daha kişisel bir etkileşim kurulmasını sağlarken, sinemada gerçekleştirilen anlatım daha doğrudan ve izleyicinin hayal dünyasına daha kısıtlı olanaklar tanıyan bir yapıya sahiptir.

Sinema anlatımı, neden – sonuç ilişkisine dayanmaktadır. Sinemada her anlatım belirli bir zaman dilimi içerisinde, belirli zamanlarda ve belirli karakterler arasında gerçekleşmektedir. Bununla birlikte her olayın bir nedeni ve beraberinde getirdiği bir sonucu bulunmaktadır.

Anlatımın başında olayın nedeni verilmekte, bu olayın süreci izlenmekte ve anlatımın sonunda da olayın sonuçlarına yer verilmektedir. Anlatımda bir bütünlük ve mantık bulunmaktadır. Rastgele gerçekleşen ve birbiri ile ilişkisi bulunmayan olaylar bir anlatım hikâye oluşturmamaktadır ki bu da anlatım ile ilgili sorunlar doğurmaktadır (Gürkan ve Ozan, 2014:164).

Bordwell ve Thopmson (2005)'a göre sinema anlatımının temelinde neden – sonuç ilişkisi bulunmasına karşın olaylar eşit süre zarfında ele alınmamaktadır. Yani bir olay için daha geniş bir zaman ayrılıp, daha geniş detaylara yer verilirken, diğer bir olay için daha az bir zaman ayrılıp, daha az detaya yer verilebilmektedir. Bu durumun asıl sebebi şüphesiz anlatıcının bakış açısıdır. Anlatıcı, sürecin temel belirleyicisi olurken kimi zaman doğrudan izleyiciye anlatmak istediklerini anlatmakta, kimi zaman ise izleyicinin bakış açısına ve çıkarımlarına bırakmaktadır.

Bordwell ve Thompson (2005)'e göre sinema anlatımında kronolojik sıra yerine olay örgüsü takip edilmektedir. Olay örgüsü ise tamamen anlatıcının tercihleri doğrultusunda şekillenmektedir. Bununla birlikte güdüleme, paralellik ve gelişme şablonunun da sinema anlatımında önemli bir yere sahip oldukları ifade edilmektedir. Sinema anlatımında yer alan her unsur, anlatımın bir parçasını oluşturmaktadır ve anlatımın izleyiciye ulaşmasında önem teşkil etmektedir. Her unsur, oluşturulan mantığın bir parçasıdır ve güdülemede rol oynamaktadır. Yaşanan her olay arasında ilişki bulunması, hem mantıksal bütünlüğün bir parçası hem de paralelliğin bir yansımasıdır. Bu nedenle güdülemenin yanında paralellik de yer almaktadır. Son olarak gelişme şablonu ise olayların başlangıcı ile son bulması arasındaki süreci temsil etmekte olup doğrudan nedenselliğin ve mantığın yansıtılmasını sağlamaktadır (Gürkan ve Ozan, 2014:158).

Sinema anlatımında birçok farklı tarzın varlığından söz etmek mümkündür. Buna karşın yaygın ve ele alınacak olan anlatım tarzları şunlardır:

- Klasik anlatım
- Çağdaş anlatım
- Postmodern anlatım
- Karşı sinema anlatımı

2.1. Klasik Anlatım

Sinemada anlatı tekniği kendini var ettikçe ve geliştirdikçe buna bağlı olarak çeşitli anlatım teknikleri de ortaya çıkmıştır. Klasik anlatı türü, anlatı türlerinin içerisinde en popüler anlatı türü olmakla birlikte 1920 tarihinde Holldywood'da stüdyo ortamında ortaya çıkan ve böylece dünyaya yayılan anlatı türlerinden biri olmuştur. Bu anlatı türünün belirli bir yapıya, düzene ve standartlara sahip olması, anlaşılması ve uygulanması noktasında işleri kolaylaştırmıştır. Anlatının temel olarak bir olay döngüsüne ihtiyacı vardır. Giriş ile başlayan bir durum bir değişiklik ve bu değişimi vurgulayan bir sonuç gereklidir (Culler, 2007:123).

Aristoteles anlatının başlıca unsurlarını şu şekilde sıralamaktadır: bütün başlangıcı, ortası ve sonu olandır. Klasik anlatı yapısı Tzvetan Todorov'un Propp'dan esinlendiği ve Aristoteles'in yapı anlayışına dayandırdığı üç unsur üzerinden durur. Bunları basitçe bir şema ile şöyle sıralanabilir;

- Denge (başlangıç)
- Dengenin Bozulması (orta)
- Dengenin Yeniden Sağlanması.

Anlaşılabileceği üzere klasik anlatı olarak ifade edilen bu türden anlatıda üç perde anlatısı söz konusudur (Edgar-Hunt vd., 2015: 53).

2.2. Çağdaş Anlatım

Sinemadan önce edebiyat anlatımında ortaya çıkan çağdaş anlatım, anlatımda kendi gerçekliğini oluşturmayı tercih etmektedir. Sinema anlatımında çağdaş anlatım uygulamalarına ilk olarak 20. Yüzyılın ikinci yarısında rastlanmaktadır. Bu anlatımın öncüleri Bresson, Antonioni ve Fellini gibi isimlerdir. Bu yönetmenler, filmlerinde uzlaşım olmayan algılama yollarına başvurmuşlardır (Bilgiç, 2002:86).

Çağdaş anlatım sinemasında, olay örgüsünün yerine parçalar bulunmaktadır. Bahsedilen bu parçaların hepsi birbirinden ayrı ve bağımsız olarak görünür. Bu durumda bir anda her şey olabilir, tahmin edilemeyen olaylar da ortaya çıkabilir ya da zaman ve mekân olgularında sıçramalar meydana gelebilir. Godard'ın Pierrot le Fou (Çılgın Pierrot, 1965) isimli filmi de, buna duruma güzel bir örnek olarak gösterilebilir.



Resim 1. Pierron le Fou (1965)

Filmde olaylar değil, anlatıma odaklanılmaktadır ve parçalardan bir bütün oluşturulmaktadır. Bir olay örgüsüne sahip olmayan bu parçalar, tıpkı bir olay örgüsü gibi güçlü duygu ve düşünceler aktarmayı filmin sonunda başarmaktadır. Nitekim çağdaş anlatımın farklılık yaratan özelliği de bu yönüdür. Her ne kadar parçalar, bir bütünsellik uzak gibi görünse de neden – sonuç ilişkisi kurulmakta, duygu ve düşüncelerin aktarımı parçalar halinde gerçekleştirilebilmektedir.

Çağdaş anlatımın olduğu filmlerde, kesin olarak bir başlangıç ve son yoktur. Çoğunlukla filmlere bakıldığında günlük hayatın içerisinde yer alan bir olayla başlarlar ve yaşamın yine belirli bir kısmı anlatılarak bitirilirler. Olayların başlangıcı ve sonu hakkında bir kesinlik söz konusu değildir. Burada bir anlamda izleyicinin olayların ötesine geçerek düşünmesi beklenir. Bunun sonucunda film hakkında düşünmeye sevk edilen izleyici filmin başlangıcı, sonu ya da aşamaları konusunda net bir bilgi sahibi olamaz ve böylece aslında film konusunda elde ettiği bilgilerle emin olması gerekirken aslında bir şüpheyle tamamlanmamışlık duygusu içerisinde kararsızlık içerisinde ayrılmak durumunda kalmaktadır (Gürkan ve Ozan, 2014:164).

2.3. Post-Modern Anlatım

Post-modern anlatımda doğrusal bir yapıya sahip olmayan anlatım şekli benimsenmektedir. Berg (2006)'in yapmış olduğu sınıflandırmada post-modern anlatım

kapsamında 12 alt anlatım türüne yer verilmektedir. Yapılan bu sınıflandırma, literatürde geniş kitlelerce de kabul görmektedir. Bu anlatım türleri şunlardır:

- Çok sesli ya da dengeli olaylarla örgülü anlatım
- Paralel olaylarla örgülü anlatım
- Çoklu kişilikli olaylarla anlatım
- Geriye doğru ilerleyen anlatım
- Papatya zincir anlatımı
- Yinelenen aksiyonlu anlatım
- Yinelenen olaylı anlatım
- Merkez etrafında anlatım
- Düzensiz anlatım
- Öznel anlatım
- Varoluşçu anlatım
- Üst anlatım

Berg (2006)'in yapmış olduğu bu sınıflandırmada her bir anlatım türü, diğerinden farklıdır. Buna karşın tüm anlatım türleri, post-modern anlatım yaklaşımı kapsamında yer almaktadır ve post-modern anlatım özellikleri taşımaktadırlar.

2.4. Karşı Sinema Anlatım

Karşı sinema anlatımının öncüsü konumunda Godard yer almaktadır. Godard 1969 yapımı Vent D'est (Doğu Rüzgarı) isimli filmde karşı sinema kavramına yer vermiş ve bu yaklaşımın Hollywood sinemasına karşı bir yaklaşım olduğunu ifade etmiştir.



Resim 2. Vent D'est (1969)

Karşı sinema (counter cinema); ana akım ya da geleneksel olarak nitelenen sinemanın ideolojik yapısı, kurallarına ve kodlarına karşı mücadele içerisinde olan ve bunları değiştirip yıkmaya çalışan filmler için kullanılan bir terimdir. Karşı sinema için ortaya konan filmler deneysel ya da kurmaca yapısına sahip olan filmler olabilir. Bu tür filmler ise çoğunlukla bilinen ticari kanallardan ayrı bir şekilde dağıtım ve gösterim olanağı bulurlar. Karşı sinema filmleri, Godard'ın ifadesiyle, gerçekliğin illüzyonundan farklı olarak illüzyonun gerçekliğiyle ilgilenmektedir (Gürkan ve Ozan, 2014:155).

3. NEOFORMALİST YAKLAŞIM VE SİNEMA

3.1. Neoformalist Yaklaşım

Neoformalizmin temelini Bordwell'in "historical poetics" yani tarihsel yaklaşım düşüncesi oluşturmaktadır. Bordwell'in bu düşüncesinde ele alınan yapıt bitmiş bir halde olup bu yapıtın nasıl oluşturulduğuna ve oluşturulurken hangi prensiplerin benimsendiğine dair incelemeler yapılmaktadır. Bordwell, yayımladığı makalesinde bu yaklaşımın sinemada iki soruya yanıt aradığını ifade etmektedir. Bu sorular (Bordwell, 1987:371);

1. Filmin oluşturulmasında benimsenen prensipler nelerdir?
2. Bu prensipler neye göre belirlenmiştir? Bu belirlemede etkili olan unsurlar nelerdir?

Neoformalist yaklaşım ile birlikte ele alınan yapıtın sahip olduğu araçlar arasındaki ilişki incelenebilmektedir. Bu yaklaşım genelinde normlar ve kurallar önemli yere sahiptirler (Bordwell, 1987:373).

Bahsedildiği üzere neoformalizmin temelini Bordwell'in yaklaşımı oluştursa da öncesinde Rus Biçimciliğinin yanı sıra Todorov ve Genette gibi kuramcılarının da önemli katkıları bulunmaktadır. Nitekim neoformalizm yaklaşımına yönelik farklı tanımlara rastlamak da mümkündür. Bordwell, neoformalizmi anlamaya yönelik bir yaklaşım şeklinde nitelendirirken, Thompson, çok yönlü tek yaklaşım olarak nitelendirmektedir. Neoformalizmin diğer yaklaşımlara göre temel farklılığı yalnızca bir yöntem olmayıp aynı zamanda yapıta ilişkin bulgular ortaya koyan ve fikirler geliştiren bir yapıya sahip olmasıdır. Yalnızca bir değerlendirme aracı değil aynı zamanda tespit ve geliştirme aracı olarak işlev görebilmektedir.

Thompson, neoformalizm dışındaki yaklaşımların yukarıdan aşağıya bir süreç takip ettiklerini ve bu yöntemin oldukça ön yargılı sonuçlar ortaya çıkarttığını belirtirken, neoformalist yaklaşımda aşağıdan yukarıya bir süreç takip edildiğini ve bu sayede de ön yargılı sonuçların önüne geçildiğini ifade etmektedir. Aşağıdan yukarıya bir süreç takip edilerek yapıtın dış dünya ile kurduğu ilişkilerin tespit edilebildiğini savunmaktadır (Thompson, 1988:4).

3.2. Neoformalist Yaklaşımın Temel Kavramları

Neoformalist yaklaşıma göre izleyicinin sanat yapıtına aktif katılımı sağlanmaktadır. Her birey farklı birikimlere ve deneyimlere sahiptir. Bu durum her bir izleyicinin sanat yapısına yönelik algısının da farklılık göstermesine yol açmaktadır. Her yapıt, belirli bir düşüncenin ürünüdür, buna karşın neoformalist yaklaşıma göre her izleyici kendi düşünce yapısından izlerle yapıtı değerlendirmekte ve daha da önemlisi algılamaktadır. Sklovski, bireylerin günlük rutinleri bulunduğundan algılarının da bir rutine girdiğini, otomatik algılar geliştirildiğini ifade etmektedir. Bu durumun da bireylerin olaylara ve yapıtlara yönelik algılarında derinsel düşünceler ve algılar yerine otomatikleşen düşünceler ve algılarla yaklaşımda bulunulduğunu savunmaktadır. Thompson da Sklovski'nin görüşlerine katılarak benzer bir değerlendirmede bulunmaktadır (Topçu, 2009:106).

Sanat, farklı ideolojilerin, günlük yaşantının ve çeşitli sanat ürünlerinin bilindik yapılarını ya da anlayışlarını yine bunlardan alarak değiştirerek, dönüştürerek farklı bir hale getirip yeniden ortaya koyar. Fakat bir sanat yapıtı benzer yöntemi sıklıkla kullanmaya

başladığında ise bu çeşitlilik azalır ve sıradanlaşma başlar. Bu da sanatsal bakış açısını daraltarak sığ bir hale getirir. Farklılaşma durumu neoformalist yaklaşım tarzında sanatın asıl amacının ne olduğunu anlatmaya çalışır. Thompson işte bu noktada otomatikleşmenin sanat yapıtını nasıl sıradanlaştırdığını önemle anlatırken örnek olarak B sınıfı kovboy (western) filmlerinin açıklamasını yapar. Western olarak nitelendirilen bu tür sıradan filmler, klasik Hollywood'un tür kalıplarını tekrar tekrar yayınlayarak farklılaşma durumunu engellerler ve yeni bir tür çıkmasının önünü kapamış olurlar. Aslında bütün sanat yapıtları yeniden bir üretim meydana getirdiği için gerçekliği farklılaştırır. En geleneksel en bilindik yapıtlarda bile olaylar, gerçekte olduklarından farklı sıralanır. Neoformalizme göre en orijinal ve değerli yapıtlar, gerçekliği ve önceki yapıtların uzlaşımalarını en güçlü şekilde farklılaştıranlardır (Topçu, 2009:107).

Neoformalist yaklaşım içerisinde bir diğer önemli kavram araçtır. Araç, sinema filminde yer alan ve anlatıma katkı sağlayan unsurların bütünüdür. Filmde yer alan bir mekâna ait unsurlar, karakterlerin kostümleri, kurulan diyaloglar ve filmin çekim gereçleri birer araçtır. Her bir aracın yapıtın oluşumunda farklı anlamları ve katkıları bulunmaktadır. Bu araçlar aynı zamanda farklılık oluşturmak adına da önem taşımaktadır. Thompson, söz konusu araçların analizinde güdülemenin ve işlevin kullanılabileceğini ifade etmektedir (Thompson, 1988:15).

Neoformalizm, işlev ve güdüleme kavramlarını anlatırken, Tinyanov'un edebi eserdeki işlevlerin tanımını üzerinden açıklama yapmaya çalışır. Tinyanov, işlevin tanımını yapıt içerisindeki öğelerin birbiriyle ve diğer unsurlarla olan karşılıklı ilişkisi şeklinde izah eder. İşlev kavramı yapıt ve yapıtın özelliklerinin anlaşılması açısından oldukça önemlidir. Yapıt içerisinde aynı araç birden fazla kez kullanılsa da aracın her yapıttaki işlevi farklılık gösterebilir. Dizge içerisinde yer alan öğeleri ayırırken işlevi unsurunu göz ardı ederek başka dizgelerdeki öğelerle karşılaştırmak yanlış ya da hatalı bir sonuca götürebilir. İşte bu noktada Thompson da sinemada kullanılan bir aracın bütün filmlerde aynı işleve sahip olacağını düşünmenin yanlış neticeler doğuracağına dikkat çeker. Buna bir örnek vermek gerekirse çubuklu gölgeler unsuru her filmde bir mahkûmiyeti temsil etmez. Kameranın alt açıda bulunması da yine oyuncunun daima gücünün vurgulandığı anlamına gelmez. Bu da yapıtta yer alan her aracın farklı işlevsel özelliklere sahip olacağını vurgulamaktadır. Filmleri ya da yapıtları analiz eden birinin amacı aracın hangi bağlamda olduğunu bilmek ve buna göre nasıl bir işleve sahip olduğunu göstermektir. Yapıtlarda kullanılan araçlar tek düzine ya da sıradan bir duruma geldiğinde, sanatçı burada dikkat çeken çeşitli ve farklılaştırıcı yeni araçları bulmalıdır (Topçu, 2009:107).

Güdüleme kavramı araç ögesi içerisinde yapıtın aracın nedeni olarak nitelendirilmektedir. Neoformalist yaklaşımın temelini oluşturan yapıt – izleyici etkileşiminde güdülemenin aracı olduğu ifade edilmektedir ve bu aracılığı dört farklı şekilde gerçekleştirdiği belirtilmektedir. Bu türler şunlardır:

- Kompozisyonel güdüleme
- Gerçekçi güdüleme
- Metiniçi güdüleme
- Sanatsal güdüleme.

Kompozisyonel güdülemenin amacını anlatı tekniğinin neden var olduğunu ve aynı zamanda zamanın ve uzamın birbiri ile olan ilişkisini anlatmak için ihtiyaç duyulan herhangi bir aracın var olma sebebini ortaya koyar. Kompozisyonel güdüleme, filmde anlatılmaya çalışılan gerçekçiliği sıklıkla engellemesine karşın izleyici hikâyenin akışının bozulmasını istemediği için bu duruma karşı çıkmaz.

Gerçekçi güdüleme, izleyiciyi gerçek dünyaya yönlendirmektedir. Bu yönüyle de kompozisyonel güdüleme ile taban tabana bir farklılık göstermektedir. İzleyici hayal ettirmek yerine düşündürmeye yönlendirmektedir.

Metiniçi güdülemede durumunda ise birbirine benzeyen yapıtların uyumlu olmaları söz konusudur. Yapıt normal şartlar altında kendi içerisinde düzenli bir biçimde güdülenmeyen bir araç ortaya koyduğunda bu durumda izleyici kendi geçmiş tecrübelerine dayanarak bu aracı güdümlü hale getirebilir. Metiniçi güdüleme sinemada, tür filmleri, yıldız oyuncunun kimliği ve diğer sanat türlerinin birbirine benzeyen uyumlarıyla ilgili izleyicinin bilgisine bağlıdır. Örneğin kovboy filmlerinde yer alan düello sahneleri aslında gerçeği yansıtmaları da, izleyici kovboy filmlerinde bu sahnelerin bir ritüel olarak sunulduğunu bilir. Yine izleyiciler yıldız oyuncu John Wayne’i gördüklerinde ‘iyi’ kahramanın o olduğunu anlar (Thompson, 1988:16-20).

Sanatsal güdüleme ise bahsi geçen diğer üç güdüleme türünden farklı olarak çok daha tanımlaması zor bir olgudur. Bir sanatsal yapı içerisinde yer alan her araç doğrudan sanatsal güdüleme aracı haline dönüşmektedir. Bu da sanatsal güdülemenin diğer güdüleme türlerinin aksine daha nadir fark edilmesine yol açmaktadır. Sanatsal güdülemenin fark edilebilmesi için genellikle diğer üç güdüleme türünün arka planda kalması gerekmektedir. Sanatsal güdülemenin ön plana çıktığı türler ağırlıklı olarak deneysel filmler ve soyut resimlerdir.

Bu üç güdüleme türünün de uygulamada aslında aynı sahnede bir arada bulunması mümkündür. Örnek vermek gerekirse, Marlene Dietrich bir kabarede şarkı söylediğinde izleyici, sahnede kompozisyonal olarak burada bir erkekle tanışacağını düşünür, gerçekçi olarak bir kabare şarkıcısını ya da ünlüsünü canlandırıldığını düşünür ve metiniçi olarak değerlendirildiğinde de Marlene her filminde şarkı söylüyor olarak güdüleme yapar. Bazı durumlarda da bu güdülemeler arasında dengesizlikler meydana gelebilir, mesela gerçekçi güdülemenin bir müzikal sahnesinde ihmali olabilir. İzleyicinin çoğunlukla geleneksel anlatı sinemasında kompozisyonal ve metiniçi güdülemeyi kullanması düşünülür. Gerçekçi güdüleme daha çok tamamlayıcı bir güdüleme içerir. Sanatsal güdüleme ise diğer güdülemelerden uzaktır ve diğer güdülemeler olmadığı zaman bu yöntem dahil edilir (Bordwell, 1985:35-36).

Neoformalist yaklaşım içerisinde bir diğer önemli kavram şemalardır. İzleyici, filmi algılama, çıkarımda bulunma, sorular sorma ve cevaplar bulma sürecinde şemalardan yararlanmaktadır. İzleyici, bu şemalar sayesinde anlatılanı anlayabilmektedir (Bordwell, 1985:31).

Algılama sürecinde şemaların önemi oldukça büyüktür. Bordwell'e (1985) göre görme eylemi aslında pasif olarak dürtüleri almak anlamına gelmez. Görme eylemi, çeşitli amaçları ve hesaplamaları içeren, beklenti ve olasılıkları da kendi içerisinde bulunduran yapısal özelliğe sahip bir durumdur. Etrafımıza baktığımızda nesnelere ya da eşyaları görürüz ve bunların şemalara göre değerlendirmesini yaparız. Buna benzer bir durum sanat eserlerini ya da yapıtlarını algılamakta da gerçekleşir. Sanat yapıtı izleyici ile bir bütündür ve yapıtın tamamlanması izleyicinin katılması ile gerçekleşir. Tamamlanma sürecinde şemalar da izleyici tarafından kullanılmaya devam eder. Bu esnada izleyiciler öyküyü takip ederlerken zihinlerinde farklı işlemleri işletmeye devam ederler. Herhangi bir bilginin yoksunluğu durumunda yeni sonuçlar oluştururlar ve olabilecek tahminlerde bulunurlar. Olayların dizilişinde bir hata varsa bunları mantıklı bir düzende yerleştirirler. Yani olayların birbiri ile olan ilişkilerinde mantıklı bağlantıları kurmaya çalışırlar. Filmi izlemeden önce izleyici filmin içerisinde hikâyeyi oluşturmak ve daha önceki deneyimlerine göre şemaları kurmak için hazır bir biçimde gelir (Bordwell, 1985:36).

Bir anlatının izleyici tarafından anlaşılabilmesi için söz konusu anlatının kendi içerisinde tutarlı olması gerekmektedir. Tutarsız olan bir anlatı, izleyicide kafa karışıklığına yol açmakta ve anlam karmaşasına neden olmaktadır. Bu sebeple bir izleyicinin anlatıda dikkat ettiği başlıca hususlar arasında tutarlılık yer almaktadır. Anlatının gelişiminde, kişiler, mekân ve zaman ilişkisi incelemekte olup bu inceleme için şemalara başvurulmaktadır.

Thompson (1988) da şemaları zihinsel şablonlar olarak tanımlar. Şemalar zamanla değişebilir. 1940'ların izleyicilerinin şemalarıyla günümüz izleyicisinin şemaları farklıdır. Şemalar anlatsal ve biçimsel olabilir. Uzun çekimi genellikle bir yakın çekimin izlediği, müziğin birdenbire kesilmek yerine ifade olduğu izleyici tarafından bilinen biçimsel özelliklerdir. Ana akım sinemanın biçimsel tek düzeliği, izleyicinin biçimsel şemasının otomatik olarak çalışan bir yukarıdan-aşağıya süreç olmasını sağlar (Bordwell, 1985:36-37).

Sonuç olarak neoformalist yaklaşımda izleyici filmi izlerken belirli bir donanıma sahiptir ve filmin öyküsünü anlayabilmekte, değerlendirebilmekte ve çıkarımlarda bulunabilmekte adına anlatım şemasından yararlanmaktadır. Her bireyin farklı birikimleri, duygu dünyası ve fikirleri olduğundan sürecin işleyişi ve değerlendirmesi de buna paralel olarak farklı gerçekleşmektedir.

4. NEOFORMALİST YAKLAŞIMA SAHİP FİLM İNCELEMESİ: “BUĞDAY FİLMİ”

4.1. “Buğday” Filmi

- Filmin yapım yılı 2017'dir.
- Filmin yapımcılığını Nadir Öperli ve Semih Kaplanoğlu yapmıştır.
- Filmin yönetmeni de yine Semih Kaplanoğlu'dur.
- Filmin senaristliğinde de yine Semih Kaplanoğlu yer almakta olup Leyla İpekçi eşlik etmektedir.
- Film dram ve bilim kurgu türündedir.
- Filmin başrollerinde Jean-Marc Barr, Ermin Bravo ve Grigoriy Dobrygin yer almaktadır.
- Filmin dili İngilizce olup 123 dakika uzunluğundadır.



Resim 3. Buğday (2017)

Yakın bir gelecekte dünyada beklenmedik bir iklim değişikliği yaşanınca büyük bir kıtlık baş göstermiştir. Manyetik kalkanlarla korunan şehirlerde ayrıcalıklı zenginler yaşarken, zor durumdaki göçmen halk, buralara kabul edilmek için Ölü Topraklar adı verilen kurak bölgelerde, kamplarda açlık ve salgın hastalıklarla mücadele etmeye başlamıştır. Böyle bir ortamda şehirdeki rahat hayatını terk eden Cemil'le, tohum genetiği uzmanı Profesör Erol Erin, Ölü Topraklar'da karşılaşırlar. Filmin kısaca özeti bu şekildedir. Hayali bir senaryo gibi görünse hikâyenin farklı yönleriyle birçok gerçekliği bünyesinde barındırdığı görülmektedir. Ne acıdır ki dünyanın birçok bölgesinde insanlar açlıkla, hastalıkla mücadele ederken, birçok bölgesinde ise bolluk içerisinde yaşayan insanlara rastlanmaktadır. Dünya genelinde ekonomik adalet sağlanamadığından yaşam standartlarına yönelik bir adalet de mümkün olmamaktadır. Bu da filmde yaşanan beklenmedik iklim değişikliği sonucu ortaya çıkan durumun özünde çok da hayal ürünü olmadığını ortaya koymaktadır.

Filmde dikkat çeken bir diğer unsur olay örgüsünün dini hikâyelerle olan benzerliğidir. Kutsal kitapta yer verilen Hz. Hızır ile Hz. Musa'nın gerçekleştirdiği yolculuğun Cemil ile Erol'un gerçekleştirmiş olduğu yolculukla birçok benzerliği bulunmaktadır. Bu da yine hayali ve kurgusal olan bu hikâyenin çeşitli dayanaklardan esinlendiğini düşündürmektedir. Öyle ki Kehf suresinde Hz. Musa'nın genç bir arkadaşıyla yaptığı yolculuk anlatılır. Yolculuk sırasında Hz. Musa, Hz. Hızır'la karşılaşır ve yola O'nunla birlikte devam etmek ister. Ancak, Hz. Hızır bu yolculuğa dayanamayacağını söyleyerek onu vazgeçirmek ister. Musa'nın ısrarları karşısında "O halde bana tabi olacaksın; ben sana sırrımı anlatmadıkça, hiçbir şey hakkında bana

soru sorma!” der ve birlikte yola çıkarlar. Yolculuklarının ilk aşamalarında Hızır bindikleri bir gemiyi batırır, Musa buna itiraz eder. Bir süre sonra Hızır bir çocuğu öldürdüğünde, karşı çıkar ve fena bir şey yaptığını söyler. Hızır’ın cevabı “Doğrusu sen benimle asla sabredemezsin demedim mi sana?” şeklinde olur. Finalde ise yıkılmış bir duvarı onaran Hızır’a “isteseydin bir ücret alırdın” diye seslenir. Kıssanın sonunda Hızır, Musa’ya yaptıklarının amacını tek tek anlatır ve hepsinin Allah’ın istekleri olduğunu söyler. Filmde ise Cemil, yolculukta kendisine eşlik etmek isteyen Erol’a ‘bu zorlu sürece katlanamayacağını’ söyleyerek karşı çıkıyor. Erol’un ısrarı üzerine hiçbir soru sormamasını ve ne derse yapmasını istiyor. Akabinde de hikâyede yaşanan olaylar filmde kurgulanmış bir şekilde yaşanmaktadır (www.gazeteduvar.com.tr).

Filmin ilk bölümünde hikâyeden çok görselliğe yer verilirken, ikinci bölümde tersi bir süreç izlenmektedir. Bu da filmin ilk bölümünün daha çok izleyici yorumuna bırakılmaya yönelik bir girişimmiş gibi gelirken, ikinci bölümde izleyici, yapıt sahibi önderliğinde bir süreç takip etmektedir. Filmin sonunda ise yapıt sahibi doğrudan yaklaşımını ve fikirlerini izleyiciye aktararak nokta koymaktadır.

SONUÇ

Çalışma kapsamında ele alınan “Buğday” filminin yer verildiği üzere ilk bölümünde görsel ağırlıklı bir anlatım mevcuttur. Bu tutum, neoformal yaklaşım adına güçlü bir özellik oluşturmaktadır. Sunduğu görsellik ile birlikte izleyici hem düşünme hem de karakterleri doğrudan gözlemleyebilme olanağı sunulmaktadır. İkinci bölümde ise Kur’an’da yer alan hikâyeden esinlendiği görülmektedir. Özellikle Müslüman seyirciler adına bu durum bir avantaj oluşturmaktadır. Hikâye hakkında bilgi sahibi olan izleyici, hikâye ile film arasındaki bağlantıyı keşfedebilmekte ve bu yönde çıkarımlarda bulunabilme fırsatı yakalamaktadır. Hikâye hakkında bilgi sahibi olmayan izleyici için ise durum biraz daha karmaşıktır ve karakterlerin tutumlarını sorgulanmaktadır.

Çalışma içerisinde bahsedildiği üzere neoformalist yaklaşımda kişisel değerlendirmeler ön plandadır. Bu da sorulacak soruların ve bulunacak yanıtların kişiden kişiye farklılık göstermesine yol açmaktadır. Yapılan inceleme sonucunda yapıt sahibinin hangi düşüncelerle ve hangi ilham kaynaklarına dayanarak olay öyküsüne geliştirdiği sorgulanmış ve buna göre yanıtlar bulunmuştur. Bir başka izleyici yapıt için farklı sorular geliştirebileceği gibi, aynı soruları yönelten bir başka izleyici de farklı yanıtlar verebilecektir. Neoformalist yaklaşımı

farklı ve güçlü kılan bu unsur, bireyi hem düşünmeye, hem sorgulamaya, hem de fikir üretmeye yönlendirirken, tüm bu süreçten bireyi eş zamanlı olarak özgür bırakmaktadır.

Sonuç olarak Buğday filmi, birçok eleştirmen tarafından inanç ütopyası olarak nitelendirilmektedir. Hem dini bir hikâyeden esinlendiği hem de dünyevi gerçeklerin yansıtıldığı görülmektedir. Dünyanın bir felakete sürüklenişi ile başlayan film, ölümün getirdiği kurtuluş ile son bulmaktadır. Bu tutum da yapıt sahibinin hem insanlığa yönelik eleştirisini hem de dine bakış açısına dair mesajları içermektedir. Yapıt sahibi film içerisinde esnek bir tavır sergileyerek hem kendi fikirlerini aktarmakta, hem de bıraktığı boşlukları izleyiciye doldurma fırsatı tanımaktadır.

KAYNAKÇA

Aydemir, Ş. (2017). *Buğday: Bir İnanç Ütopyası!*, Gazete Duvar, 24.11.2017, <https://www.gazeteduvar.com.tr/yazarlar/2017/11/24/bugday-bir-inanc-utopyasi/> Erişim Tarihi: 22.02.2024

Barthes, R. (1993). *Göstergebilimsel Serüven* (Çev. M. Rıfat & S. Rıfat) Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.

Berg, C. R. (2006). *A Taxonomy of Alternative Plots in Recent Films: Classifying the "Tarantino Effect"* Film Criticism, 31 (2).

Berger, A.A. (2007). *Narratives in Popular Culture, Media and Everyday Life*. Sage Publications, London.

Bilgiç, E. (2002). *Türk Sinemasında 1980 Sonrası Üslup Arayışları*. Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara.

Bordwell, D. (1987). *Historical Poetics of Cinema*. AMS Press, New York.

Bordwell, D., Staiger, J. & Thompson, K. (2005). *The Classical Hollywood Cinema Film Style & Mode of Production to 1960*.

Culler, J. (2007). *Yazın Kuramı*. (Çev. H. Gür). Ankara: Dost Kitapevi Yayınları.

Edgar-Hunt, R., Marland, j., Rawle, S. (2015) . *Film yapımı temelleri: film dili*. (Çev. S. Aytaç). İstanbul: Literatür Yayınları.

Gürkan, H. ve Ozan, R. (2014). *Butterfly Effect Filmi Örneğinde Karşı Sinemanın Hollywood'da Dönüşümü*. Global Media Journal, Spring, 4(8).

Hayward, S. (2006). *Cinema Studies: the Key Concepts*. Butterfly Effect, Routledge, New York.

Onega, S. (2002). *Anlatı Bilimine Giriş* (Çev. Y. Salman ve D. Hakyemez). Adam Yayınları, İstanbul.

Thompson, K. (1988). *Breaking the Glass Armor, Neoformalist Film Analysis*. Princeton University Press, Princeton.

Topçu, Y. G. (2009). *Anlatı ve Biçim İlişkisine Neoformalist Bir Yaklaşım: Yazı – Tura Örneği*, Erciyes İletişim Dergisi, Kayseri.

Wright, M. (2006). *Religion and Film: an Introduction*. I. B. Tauris And Company Limited, London.