

**T.C.  
IŞIK ÜNİVERSİTESİ  
LİSANSÜSTÜ EĞİTİM ENSTİTÜSÜ**

**YÜKSEK LİSANS TEZİ  
SİNEMA VE TELEVİZYON ANA BİLİM DALI  
SİNEMA VE TELEVİZYON PROGRAMI**

**Berkay ÜNAL**

**NEOFORMALİST FİLM ANALİZ YAKLAŞIMIYLA FRANZ  
KAFKA'NIN ÜÇ ŞATO ROMANI UYARLAMALARININ  
KARŞILAŞTIRMALI İNCELEMESİ**

**DANIŞMAN  
Dr. Öğr. Üyesi Burak YILMAZ**

**İSTANBUL, Haziran 2025**

**T.C.  
IŞIK ÜNİVERSİTESİ  
LİSANSÜSTÜ EĞİTİM ENSTİTÜSÜ**

**YÜKSEK LİSANS TEZİ  
SİNEMA VE TELEVİZYON ANA BİLİM DALI  
SİNEMA VE TELEVİZYON PROGRAMI**

**Berkay ÜNAL  
(22SINE5002)**

**NEOFORMALİST FİLM ANALİZ YAKLAŞIMIYLA FRANZ  
KAFKA'NIN ÜÇ ŞATO ROMANI UYARLAMALARININ  
KARŞILAŞTIRMALI İNCELEMESİ**

**DANIŞMAN  
Dr. Öğr. Üyesi Burak YILMAZ**

**İSTANBUL, Haziran 2025**

**T.C.  
IŞIK ÜNİVERSİTESİ  
LİSANSÜSTÜ EĞİTİM ENSTİTÜSÜ**

**YÜKSEK LİSANS TEZİ  
SİNEMA VE TELEVİZYON ANA BİLİM DALI  
SİNEMA VE TELEVİZYON PROGRAMI**

**Berkay ÜNAL  
(22SINE5002)**

**NEOFORMALİST FİLM ANALİZ YAKLAŞIMIYLA FRANZ  
KAFKA'NIN ÜÇ ŞATO ROMANI UYARLAMALARININ  
KARŞILAŞTIRMALI İNCELEMESİ**

Tezin Savunulduğu Tarih: 30.06.2025

Tez Danışmanı: Dr. Öğr. Üyesi Burak YILMAZ / Işık Üniversitesi

Diğer Jüri Üyeleri: Doç. Dr. Seher ŞEYLAN / Işık Üniversitesi

Dr. Öğr. Üyesi Ali Altan YÜCEL / İstanbul Beykent Üniversitesi

**İSTANBUL, Haziran 2025**

## ÖZET

### NEOFORMALİST FİLM ANALİZ YAKLAŞIMIYLA FRANZ KAFKA'NIN ÜÇ ŞATO ROMANI UYARLAMALARININ KARŞILAŞTIRMALI İNCELEMESİ

Temel çıkış noktasını *Rus formalizminden* alan *neoformalizm* Kristin Thompson ve David Jay Bordwell'in geliştirdiği bir film analiz metodolojisidir. Bir yaklaşım olarak neoformalizm sanat eserlerinin nasıl inşa edildiğine ve alımlayıcının bilişsel sürecini etkilemede hangi yöntemler izlediklerine ilişkin bir dizi geniş varsayım sunmaktadır. Ancak neoformalizm bu varsayımların tek tek filmlerde nasıl somutlaştırıldığını belirlemez. Anlatsal, biçimsel ve tematik düzeydeki varsayımlar her eserin sorunlarına özgü bir yöntem oluşturmak için kullanılabilir. Bu nedenlerle neoformalizm bir okumadan daha çok filmin tüm yapısına ve o filmi ilginç kılan unsurlara ışık tutmayı amaçlamaktadır.

Rus Biçimciliği gibi neoformalizm de biçim ve içerik arasındaki ayrımı kabul etmez. Bu analiz yönteminde biçim yalnızca içeriğe hizmet eden sabit bir form olarak ele alınmaz, içerik ve biçim bir bütünün inşasındaki ayrılmaz birer parçadır. Bu yaklaşım merkezine yazılı edebiyat metinlerini alan formalizmden, iletişim modelini ve alımlayıcının bilişsel sürecini odağına alması yönünden ayrılmaktadır. Bu yöntem filmleri tek tek açıklanacak birer yapıt olarak görmez.

Biçimle içeriği birbirinden ayrı başlıklar olarak değerlendiren ve içeriği ana değerlendirme noktası alan film eleştirilerinden, Bordwell'in '*SLAB Theory*' olarak eleştirel bir bakış açısıyla değerlendirdiği, filmleri bir psikanalitik ekolu veya bir felsefi düşünceyi onaylamak adına ele alan film teorilerinden farklı bir söyleme sahiptir. Bu söylemi sebebiyle tek bir yazılı eseri çıkış notası alan, Franz Kafka'nın Şato romanı sinema uyarlamaları üç uzun metraj film, Alman yönetmen Rudolf Noelte'nin yönettiği *Das Schloß* (Noelte, R., 1968), Rus yönetmen Aleksey Balabanov'un yönettiği *Zamok* (Balabanov,

A., 1994) ve Avusturyalı yönetmen Michael Haneke'nin yönettiği Das Schloß (Haneke, M. ,1997) neoformalist yaklaşımla incelenecektir. Bu karşılaştırmalı neoformalist analizle içerik ve biçimin bir bütün olarak anlam yaratma ve anlatı kurma yönündeki katkıları araştırılacaktır. Çalışmada incelenen filmler, dijital platformlarda veya internet üzerinde erişilebilir ve analiz yapılabilecek çözünürlükte olmaları nedeniyle seçilmiştir.

Bu çalışmadaki analiz, nitel araştırma yöntemlerinden “örnek olay incelemesi” yöntemi çerçevesinde yapılacaktır. Bu yöntemin seçilmesinin temel nedeni, araştırma konusu olan filmlerin, özgün bağlamı içinde ve detaylı biçimde ele alınarak, genel geçer sonuçlardan ziyade derinlikli bir anlam çözümlemesine olanak sağlamasıdır.

**Anahtar Kelimeler:** Neoformalizm, Şato, Film Analizi, Anlatı.

## **ABSTRACT**

### **From Neoformalist Film Analysis Perspective A Comparative Study of Three Adaptations for Franz Kafka's The Castle**

Neoformalism, which takes its fundamental starting point from Russian Formalism, is a film analysis methodology developed by Kristin Thompson and David Jay Bordwell. As an approach, neoformalism offers a series of broad assumptions about how artworks are constructed and the methods they employ to influence the cognitive processes of the viewer. However, neoformalism does not determine how these assumptions are concretely embodied in individual films. Assumptions at narrative, formal, and thematic levels can be used to create a method specific to the problems raised by each work. Therefore, neoformalism aims to shed light on the entire structure of a film and the elements that make it interesting, rather than providing a sole reading.

Like Russian Formalism, neoformalism does not accept the distinction between form and content. In this analytical method, form is not merely seen as a fixed structure serving the content; rather, content and form are inseparable parts of the construction of a whole. This approach diverges from formalism, which focuses on literary texts, and shifts its focus to communication models and the cognitive processes of the viewer. This discourse differs from film critiques that evaluate form and content as separate entities, prioritizing content as the main point of evaluation. It also differs from film theories that interpret films through a psychoanalytic or philosophical perspective to endorse a single-sided reading.

Due to this neoformalist discourse, Franz Kafka's novel *The Castle* will be analyzed with a neoformalist approach through three feature-length film adaptations: "*Das Schloß*" directed by Rudolf Noelte (1968), "*Zamok*" directed by Aleksei Balabanov (1994), and "*The Castle*" directed by Michael Haneke

(1997). Through this comparative neoformalist analysis, the contributions of content and form to the creation of meaning and narrative construction will be explored. The films analyzed in this study were selected because they are accessible on digital platforms or the internet and available in a resolution suitable for viewing and analysis.

The analysis in this study will use the qualitative research method called the “case study” approach. This method was chosen because it makes it possible to explore the films in detail and within their original context, focusing on a deep understanding of their meaning rather than trying to reach broad, universal conclusions.

**Keywords:** Neoformalism, The Castle, Film Analysis, Narrative.

## TEŞEKKÜR

Tezimin her aŐamasında bilgi ve tecrübesiyle bana yol gösteren, rehberliğiyle akademik geliŐimime büyük katkı sağlayan değerli hocam Dr. Öğr. Üyesi Burak Yılmaz'a en içten teşekkürlerimi sunarım. Sabrı, desteği ve yol göstericiliği için kendisine minnettarım.

Bu süreçte daima yanımda olan, sevgileri ve teşvikleriyle bana güç veren aileme, başta annem, babam ve kardeŐim olmak üzere ve kıymetli arkadaşlarıma gönülden teşekkür ederim. Onların inancı ve desteği, bu yolculuğu hem daha kolay hem de daha anlamlı kıldı.

Bu süreçte emeği geçen, bana inanan ve destek olan herkese sonsuz teşekkürlerimi sunarım.

Saygılarımla,

Berkay ÜNAL

# İÇİNDEKİLER

	<u>SAYFA NO</u>
ONAY SAYFASI .....	i
ÖZET .....	ii
ABSTRACT .....	iv
TEŞEKKÜR.....	vi
İÇİNDEKİLER .....	vii
ŞEKİLLER LİSTESİ.....	ix
TABLolar LİSTESİ .....	x
BÖLÜM 1.....	1
1. GİRİŞ .....	1
1.1 ÇALIŞMANIN AMACI VE ARAŞTIRMA YÖNTEMİ.....	3
BÖLÜM 2.....	5
2. FORMALİZM VE NEOFORMALİZM .....	5
2.1 BİR EDEBİYAT TEORİSİ OLARAK RUS FORMALİZMİ .....	5
2.1.1 Metafor Kullanımlarında Farklı Yaklaşımlar .....	9
2.2 FİLM ANALİZ YAKLAŞIMI OLARAK NEOFORMALİZM .....	14
2.2.1 Devşirilen Temel Kavramlar .....	17
BÖLÜM 3.....	24
3. NEOFORMALİST BİR ANALİZ YÖNTEMİ OLUŞTURMA.....	24
3.1 NEOFORMALİST YAKLAŞIMLA ANLATI DÜZEYİNİN İNCELENMESİ.....	24

3.1.1 Proairetik (ACT) Kod ve Hermenötik (HER) Kod .....	25
3.1.2 Anlatımda Kullanılan Üç Syuzhet Taktiği .....	26
3.2 GEZİCİ MOTİF ( <i>FLOATING MOTIF</i> ) VE BİÇİMSEL DÜZEY..	32
3.3 SÜREKSİZLİKLER ( <i>DISCONTINUITIES</i> ) VE SES AYRIŞMALARI ( <i>SOUND DISJUNCTIONS</i> ) .....	36
3.3.1 Süreksizlikler .....	37
3.3.2 Ses Ayrışmaları .....	40
<b>BÖLÜM 4.....</b>	<b>44</b>
<b>4. MICHAEL HANEKE’NİN ŞATO FİLMİ VE DİĞER İKİ UYARLAMANIN KARŞILAŞTIRMALI ANALİZİ .....</b>	<b>44</b>
4.1 1997 YAPIMI MICHAEL HANEKE’NİN YÖNETTİĞİ DAS SCHLOSS .....	45
4.2 1968 YAPIMI RUDOLF NOELTE’NİN YÖNETTİĞİ DAS SCHLOSS .....	50
4.3 1994 YAPIMI ALEKSEY BALABANOV’UN YÖNETTİĞİ ZAMOK .....	53
<b>SONUÇ VE ÖNERİLER.....</b>	<b>57</b>
<b>KAYNAKLAR .....</b>	<b>63</b>
<b>ÖZGEÇMİŞ .....</b>	<b>65</b>

## ŞEKİLLER LİSTESİ

- Şekil 4.1** (Sahne) Michael, H. (Yönetmen) (1997) Das Schloss [Film]. AUST: Wega Film ..... 45
- Şekil 4.2** (Sahne Devam) Michael, H. (Yönetmen) (1997) Das Schloss [Film]. AUST: Wega Film ..... 46
- Şekil 4.3** (Sahne Devam) Michael, H. (Yönetmen) (1997) Das Schloss [Film]. AUST: Wega Film ..... 46
- Şekil 4.4** (Sahne) Noelte, R. (Yönetmen) (1968) Das Schloss [Film]. DE: Bioskop Film ..... 52
- Şekil 4.5** (Sahne Devam) Noelte, R. (Yönetmen) (1968) Das Schloss [Film]. DE: Bioskop Film ..... 52
- Şekil 4.6** (Sahne Devam) Noelte, R. (Yönetmen) (1968) Das Schloss [Film]. DE: Bioskop Film ..... 53
- Şekil 4.7** (Sahne) Balabanov, A. (Yönetmen) (1994) Zamok [Film]. RU: Alfa Film ..... 55
- Şekil 4.8** (Sahne Devam) Balabanov, A. (Yönetmen) (1994) Zamok [Film]. RU: Alfa Film ..... 55
- Şekil 4.9** (Sahne Devam) Balabanov, A. (Yönetmen) (1994) Zamok [Film]. RU: Alfa Film ..... 55

## TABLolar LİSTESİ

<b>Tablo 5.1</b> Üç Filmin İlk Sahnesine ait Karşılaştırmalı Analiz Tablosu .....	60
---	----

# BÖLÜM 1

## 1. GİRİŞ

19. yüzyılın sonlarında üretilmeye başlanan sinema, 20. yüzyıla birlikte teknolojik ve kültürel gelişmeleri takiben gündelik hayatımızdaki yerini sağlamlaştırmıştır. Bir sanat dalı olarak sinema, modern toplumların kültürel alanlarında önemli bir yer tutmaktadır. Sinema, ideolojilerin toplumlara aktarımı, bir eğlence aracı ve kültürel aktivite oluşu, toplumların kültürel mirası ve tarihlerinin bir parçası olması bakımından birçok inceleme alanı sunar. Bu sebeplerle akademisyenler, sinema eleştirmenleri, film teorisyenleri tarafından birçok sayıda film teorileri, film analiz metotları ve yaklaşımları oluşturulmuştur. Erken dönem sinema teori ve yaklaşımları, içeriği mutlak analiz alanı kabul eden, alıcıyı pasif ve ideolojilerin aktarıldığı edilgen bir araç olarak tanımlayan görüşler içerir. Bunların aksine neoformalizm, filmin formunu ve içeriği bir bütünsellik içinde ele alan, alıcıyı bilişsel olarak aktif kabul eden ve farklı disiplinlerden aldığı düşünceleri sinema analiz yaklaşımı olarak türetir. Kristin Thompson ve David Bordwell'in oluşturduğu bu yaklaşım filmlere bir şemayı dayatarak incelemez. Araç (*Device*) adı verdikleri kavramlarla, her filme ait inşa edilecek bir analiz yöntemi kurulmasını savunmaktadırlar. "Neoformalizm, BİR YAKLAŞIM sağlar ama BİRÇOK YÖNTEM sunar." (Thompson, 1988)

Neoformalizm, formu merkezine alan formalizmi odağına almaktadır. 20. yüzyıl başlarında Rus Formalizmi olarak adlandırılan ve bir edebiyat inceleme akımı olan bu metodolojinin uygulayıcıları formalistler, estetik algıyı zor ve alışılmamış bir algı biçimi olarak görüyorlardı. Okuyucunun yerleşik algıları, alışkanlık tarafından köreltilmiş olsa da sanat eserlerinde karşılaşılan alışılmamış olanla yenilenebilirdi. Estetik nesneye ait bu görüşüyle, formalistler biçim ve içerik ayrımı gereksinimini ortadan kaldırırlar çünkü onlara göre eserin amacı okuyucuya içeriği iletmek değildir. Onlar sanat eserini bir sistem olarak

görmektedir. Form kelimesi bu yaklaşımda çalışmanın toplamına atıfta bulunmaktadır.

Kristin Thompson ise formalizmin edebi olanı tahlil etmedeki becerisine karşılık sinematik olanı tahlil etme adına yeni formalizm tanımının gerekliliğinden söz eder. Formalistlerle benzer şekilde, sinema teorisi oluşturmak adına dönemin paradigması olan iletişim modelini kabul etmez. Dil neoformalizmde araçlar (*devices*) adı verilen yöntemlerden yalnızca bir tanesidir. Sinema yalnızca yönetmenin alımlayıcıya dil aracılığıyla ilettiği mesajlar toplamı değildir. Neoformalist yaklaşımın tanımını Thompson şu şekilde ifade eder;

*Neoformalizm bir yaklaşım olarak, sanat eserlerinin nasıl inşa edildiği ve seyirci tepkilerini tetiklemede nasıl yol aldığı konusunda geniş bir dizi varsayım sunar. Ancak neoformalizm, bu varsayımların tek tek her filmde nasıl somutlaştırılacağını belirlemez. Bunun yerine, temel varsayımlar, her film tarafından ortaya çıkarılan sorunlara özgü bir yöntem oluşturmak için kullanılabilir (Thompson, 1988, s. 6).*

Bu çalışmada inceleme konusu olan filmlerin analizi neoformalist yaklaşımla ele alınacaktır. Bunun sebebi ise Thompson'ın belirttiği görüşünden hareketle, bu yaklaşımın her filmi köşeleri belirli bir şema altında incelememesidir. Marksist, psikoanalitik ya da bir iletişim aracı olarak dili merkezine alan incelemeler filmin kendisinden önce var olur ve geniş bir alan kaplar. Bu yöntemlerle incelenecek filmler bir görüş altında, onu onaylamak adına şekillendirilir. Sonuçta ise özgün olmayan ve analizcinin asıl amacı olması gereken filmin kendisine ışık tutmaktan ve onu ilginç kılan yönlerini ortaya çıkarmaktan yoksun bir eleştiri ortaya çıkar. Yine bu sebeple tezin çalışma alanı olarak bir romanın üç farklı sinema uyarlaması seçilmiştir. Neoformalist varsayımlar, farklı üç yönetmenin ürettiği bu üç farklı Şato yorumunun içerdiği fonksiyonlara ve motivasyonlara sahip araçların incelenmesine olanak sunar. Bu üç film dışında Şato romanı sinema uyarlamaları da mevcuttur. Araştırmanın yürütülebilmesi için filmlerin dijital platformlarda veya internet üzerinde bulunabiliyor olması ve izlenebilir, analiz yapılabilir çözümlükte kopyalara

sahip olmaları esas alınmıştır. Bu sayede, filmler detaylı bir incelemeye olanak sağlayacak şekilde izlenebilmiş ve çözümlemeler yapılabilmektedir.

Tez kapsamında oluşturduğum neoformalist analiz yöntemi içinde, hem Kristin Thompson hem de David Bordwell'in kullandığı kavramlara yer verilmiştir. Anlatının içerik incelemesi kısmında, Bordwell'in *Narration in the Fiction Film* (1985) kitabında yer verdiği üç syuzhet taktiği, *Bilgilendirebilirlik (knowledgeability)*, *Özfarkındalık (self-consciousness)* ve *İletişimsellik (communicativeness)* çıkış noktası olarak belirlenmiştir. Yine aynı eser içinde Bordwell'in Roland Barthes'dan ödünç aldığı, anlatı kodlarından ikisi *Proaeretik ve Hermönetik Kodlar* eserlerin anlatı içeriği tahlillerinde kullanılacaktır. Öte yandan eser incelemelerinde biçim analizi kapsamında kullanılacak başlıklar, Kristin Thompson *Eisenstein's Ivan the Terrible : A neoformalist analysis* (1981) eserinden seçilmiştir. Thompson'ın bu çalışmasında kullandığı *Gezici Motif (Floating Motif)*, *Süreksizlikler (Discontinuities)* ve *Ses Ayrışmaları (Sound Disjunctions)* çıkış noktaları olarak belirlenmiştir. Bir yaklaşım fakat birçok method düşüncesinden hareketle, bu tez çalışması neoformalist bir method geliştirirken özgün bir bakış açısı kurmayı amaçlamaktadır.

Anlatı düzeyi incelendiği bölümlerde yer yer Kafkaesk unsurlara değinilecektir. Fakat bu çalışmanın temel inceleme alanı Kafka ve Şato romanı değildir. Bu çalışmayla birlikte ortaya konmak istenen bir öyküye ait her farklı söylem için farklı neoformalist yaklaşımların üretilebileceğidir. Bununla birlikte hangi filmde hangi araçlar aktif kullanılmıştır ve Thompson ve Bordwell'in *dominant, işlev, motivasyon, üç syuzhet tekniği, süreksizlikler, ses ayrışmaları* olarak dile getirdiği kavramlar ışığında, her filmin öne çıkardığı araçlar bu araçların işlev ve motivasyonları tespit edilmeye çalışılacaktır.

## **1.1 ÇALIŞMANIN AMACI VE ARAŞTIRMA YÖNTEMİ**

Bu çalışmada kullanılan bilimsel araştırma yöntemi, nitel araştırma türüne dayanmaktadır. Nitel araştırmalar, toplumsal, kültürel ya da sanatsal yapıların

derinlemesine incelenmesini ve anlamlandırılmasını amaçlamaktadır. Sayısal verilerle değil, olguların bağlamsal olarak yorumlanmasıyla ilgilenir. Filmlerin biçimsel yapılarının, anlatı stratejilerinin ve estetik tercihlerin incelendiği bu tez çalışması, nitel çözümleme gerektiren bir çalışmadır. Bu çalışma, nitel araştırma yöntemlerinden “örnek olay incelemesi” yöntemi çerçevesinde yapılacaktır. Neoformalist çözümleme, özellikle örnek olay yöntemiyle yapılan film incelemelerinde kullanılan teorik bir yaklaşımdır. Örnek olay incelemesi ise belirli bir olguyu ya da olguları, belirli bir çerçevede derinlemesine ele alarak kapsamlı bir bakış geliştirmeyi amaçlar. Bu yöntemin seçilmesinin temel nedeni, araştırma konusu olan filmlerin, özgün bağlamı içinde ve detaylı biçimde ele alınarak, genel geçer sonuçlardan ziyade derinlikli bir anlam çözümlemesine olanak sağlamasıdır.

Bu doğrultuda çalışmanın hipotezi “Farklı yönetmenlerin aynı edebi metni sinemaya uyarlarken kullandıkları araçlar, yalnızca biçimsel çeşitlilik yaratmakla kalmaz, aynı zamanda izleyici algısını, anlatının anlaşılma biçimini ve eserin yorumunu köklü biçimde dönüştürür. Neoformalist yaklaşım çerçevesinde bu araçların işlev ve motivasyonları incelendiğinde, her uyarlamanın kendi iç yapısı doğrultusunda oluşturduğu özgün sinematik yapının izleyici üzerindeki etkisi daha iyi kavranabilecektir”. Çalışmada yanıt aranacak temel sorular ise “Farklı yönetmenlerin uyarladığı aynı kaynak metne ait filmler, hangi içerik ve biçimsel araçlar aracılığıyla anlatı yapılarını oluşturmaktadır? Bu araçlar nasıl işlev ve motivasyon kazanarak alımlayıcı deneyimini yönlendirmektedir?”. Araştırmada bu problem, neoformalist film analiz yaklaşımı temelinde ele alınmaktadır.

## BÖLÜM 2

### 2. FORMALİZM VE NEOFORMALİZM

#### 2.1 BİR EDEBİYAT TEORİSİ OLARAK RUS FORMALİZMİ

Rus edebiyat ve sanat eleştirileri 20. yüzyılın başlarına kadar gelenekselci bir bakış açısıyla yapıtların içeriğine ve ne aktarmak istediğine odaklanmıştır. Bu düşünce akımı içinde içerik ve form bir dikotomidir, bir bütüne ait olmalarına rağmen hiçbir ortak noktaları ve kesişimleri yoktur. Buradan hareketle ne aktarmak istediği temel araştırma alanı olması yönünden form değersizdir ve asıl olan içeriğin kendisidir. 1900'lerin başında bir aydınlanmacı düşünce hareketi olarak görülebilecek ve daha sonraları Rus formalizmi ismini alacak bir görüş ise form ve içeriğin birbirinden ayrı değerlendirilemeyeceğini savunur. En temel tanımıyla bu iki düşünce arasındaki fark gelenekselci eleştiri Ne? sorusuna cevap ararken Rus formalizmi ise Ne? ve Nasıl? sorularına birlikte cevap aramaktadır.

Bir fomalist olan Boris Eikhenbaum geleneksel bakış açısını şu şekilde eleştirir;

*Şiirsel Dil Araştırmaları Topluluğu bugün "Formal method" yakıştırma adıyla biliniyor. Bu yanıltıcıdır. Önemli olan yöntem değil, prensiptir. Hem Rus entelijensiyası hem de Rus akademisyenleri monizm fikriyle zehirlendi. Karl Marx, iyi bir Alman gibi, tüm yaşamı "ekonomi"ye indirgedi. Ve kendi akademik görüşlerine geçmişine sahip olmayan, yalnızca ona yönelik bir eğilimi olan Ruslar, Alman bilim adamlarından öğrenmeyi seviyorlardı. Böylece ülkemizde "monist bakış açısı" kral oldu ve diğerleri de onu takip etti. Temel bir prensip oluşturuldu ve şemalar inşa edildi. Sanat bunlara sığmadığı için dışarı atıldı (Steiner, 1984, s. 24).*

Formalizmle ilişkilendirilen yazarlar, düşünürler ve akademisyenler birçok konuda fikir ayrılıkları yaşasalar da ortak noktaları tekilci bakış açısına hapsolmeden inceleme alanı olarak biçimi de ele almaları olmuştur.

Rus formalizm araştırmacısı olan Pavel Medvedev ‘Formalist sayısı kadar Formalizm vardır’ der. Yapısıcılık fikrinin gelişmesinde önemli bir rolü olan Rus fütürizmi, iletişim teorisi ve semiyotik üzerine de çalışmalar yapan Roman Jakobson’un kurucularından olduğu Moskova merkezli Moskova Dilbilim Çevresi, aynı dönem içinde St. Petersburg’da Şiirsel Dil Araştırmaları Topluluğu kurulmuştur. En genel anlamıyla Moskova Dilbilim Çevresi, şiirin estetik işlevi için bir dil olduğu varsayımından yola çıkar, bu akım düşünürleri ise şiirsel motifin her zaman dilbilimsel bir materyalin kullanımından oluşmayacağını söylemektedir.

Bu iki düşünüş altında Rus formalizmini incelemek mümkün. Ancak bu yeterince açıklayıcı olmayacaktır. Bir edebiyat eserinin nasıl incelenmesi gerektiği konusunda Moskova Dilbilim Çevresi ile ilişkilendirilen iki isim Tomasevski ve Jakobson farklı düşünürler. Tomasevski fenomenleri incelerken özlerin a priori bir tanımına ihtiyaç duyulmayacağını söylemektedir. Sadece onların tezahürlerini ayırt etmek ve bağlantılarının farkında olmak önemlidir. Formalistler edebiyatı bu şekilde incelerler. Onlar poetikayı tam olarak edebiyatın özünü değil fenomenlerini inceleyen bir disiplin olarak düşünürler.<sup>1</sup> Jakobson ise edebi öz yerine rastlantısal olguların peşine düşmenin doğru yol olmadığı konusunda ısrar etmektedir. Ona göre edebiyat biliminin amacı edebiyat değil edebiliktir (*literariness*), yani belirli bir eseri edebi eser yapan şeydir.<sup>2</sup>

Formalizm’de edebilik ölçümlemesi bir eseri kimin yazdığı ve ne yazdığından önce nasıl yazdığı sorusuyla başlar. Belirli bir edebiyat türünün doğasında olan ve yazara dayatılan estetik normlar, yazarın sanatsal ve toplumsal duruşundan önce gelmektedir. Edebilik kavramı neoformalizmden söz ederken

---

<sup>1</sup> Steiner, Peter (1984). *Russian Formalism A Metapoetics*, s. 23

<sup>2</sup> Steiner, Peter (1984). *Russian Formalism A Metapoetics*, s. 23-24

ve film örneklerini incelerken neoformalistler tarafından sinemaya devşirilmiş, sinematiklik (*cinematicness*) olarak karşılık bulmuştur. Yine Rus formalizmi içinde farklı görüşlere sahip fakat metodolojik çoğulculuğun gerekliliği konusunda fikir birliğine varan düşünürler de mevcut. Bu sebeplerle akademisyen Peter Steiner'in 'Üç Metafor' olarak tanımladığı 'Makina', 'Organizma', 'Sistem' çerçevesinde Rus formalizmini tanımlamak daha açıklayıcı olacaktır.

Bu kategoriler içinde her teorisyeni bir akımla ilişkilendirmek yerine üç farklı analogi altında farklı teorisyenlerin fikirleri incelenmektedir. Bu noktada Rus formalizmi hakkındaki teorileri Peter Steiner'in metaforları ile ele almadan önce birkaç kavramdan basetmek faydalı olacaktır. Bir eseri edebilik bakımından incelerken kullanılan en önemli kavram araç (*device*) edebiliği tespit etmedeki en ufak ölçü birimidir. Araç o edebi türün kullanılan ekipman çantasındaki her bir alet olarak düşünülebilir. Bu teknikler, yabancılaştırma (*defamiliarization*) gibi anlatı tekniklerinden, ses örüntüleri, ritim, sözdizimi özellikleri ve edebi sanatlar ile söz figürlerinin kullanımı gibi özel dilbilim yöntemlerine kadar uzanabilir.

Yabancılaştırma, yabancılaştırma aracı (*the device of making it strange*), Viktor Shklovsky tarafından dile getirilen bu kavram, tanıdık olanı yabancılaştırarak günlük nesne ve etkinliklerin algılanışını yenileme fikridir. Bu fikir, sanatın bireyler üzerindeki psikolojik etkisinin derinlerine ve geniş etik boyutlarına kök salmış durumda olduğunu söyler. Shklovsky, bu noktayı vurgulamak için Tolstoy'un günlüklerinden bir bölümü örnek olarak kullanır. Bu yazıda Tolstoy, bir odada toz alırken yaşadığı sıradan bir unutkanlık anını anlatır. Toz alma işini bitirdiğini düşündüğü anda odanın bir kısmının tozunu alıp almadığını hatırlayamaz. Bu an, alışkanlık ve bilinç dışı eylemlerin, gözlemlenmeyen ya da mekanik olarak gerçekleştirilen eylemlerin sanki hiç gerçekleşmemiş gibi bir varoluşsal silinmeye yol açtığını betimler.<sup>3</sup> Sanat,

---

<sup>3</sup> Frederic, Jameson (1972). *The Prison-House of Language a Critical Account of Structuralism and Russian Formalism*, s.51

Shklovsky'ye göre, bu silinmeye karşılık, günlük yaşamın otomatikleşmesini delerek, dünyayı ham, varoluşsal durumuyla yeniden deneyimlememizi sağlayan bir hatırlatıcı görevi görmektedir. Bu bakış açısında sanat, varlığımızı hatırlatan ve dünyanın algılanışını yenileyen bir rol üstlenmektedir.

Shklovsky, sanatçının dünyanın algılanışını çevreleyen monotonluğu ve alışkanlıkları bozma rolünü genişleterek, sanatçının dünyayı algılama biçimimizi yenilemede nasıl kritik bir rol oynadığını savunur. Sanatçılar, nesnelere alışılmış bağlamlarından çıkararak, uyumsuz fikirleri yan yana getirerek ve dilin klişelerine ve alışılmış tepkilere meydan okuyarak bunu başarmaktadır. Bu süreç, sadece çevremizdeki nesnelere olan farkındalığımızı canlandırmakla kalmaz, aynı zamanda deneyimimizin duyuusal etkisini de güçlendirir.

Sanat, anlam ve duygu yoğunluğu taşıyan bir dünyadır. Bilinçli şekilde yaratılmış nesnelere bu dünyayı kurar. Bu yapı, izleyicide yüksek bir farkındalık ve yenilenmiş bir algı yaratır. Bu yoğunluk, Shklovsky'nin sanatın dönüştürücü gücüne dair görüşünü anlamamızda kilit bir rol oynar. Sanat, dünyayı bize yeniden ve taze bir hayranlık ile derin bir içgörüyü deneyimleme imkanı sunar.<sup>4</sup>

Edebiyat kuramı bağlamında dominant kavramı, bir edebi eserin fenomen olarak algılanabilirliğini sağlayan öncelikli bir bileşen veya bileşen grubunu ifade etmektedir. Bu kavram, özellikle Eikhenbaum ve Tynjanov tarafından, Alman estetikçi Christiansen'in fikirlerinden yararlanılarak geliştirilmiştir. Dominant nitelik, bir eserin edebilik olarak nitelendirilmesinin çekirdeğinde yer almaktadır. Esas olarak bir eserin içindeki unsurlar arasında hiyerarşi kurma ile özdeşir ve diğer unsurları deforme eder veya onlara üstünlük sağlamak olarak açıklanabilir.<sup>5</sup> Bir edebi eser içinde daha önce sözünü ettiğimiz araçlardan bir veya birkaçı diğer araçlardan daha baskın olmalıdır. Dominant olmayan faktörlerin önemsiz ve görmezden gelinmesi anlamına gelmez. Aksine, tüm diğer faktörlerin asıl olan tarafından ast bir biçimde dönüştürülmesi, bize asıl

---

<sup>4</sup> Erlich, Victor (1980). *Russian Formalism. History – Doctrine*, s. 177

<sup>5</sup> Morse, Ainsley ve Redko, Philip (2019). *Literature as System: On Yuri Tynjanov*, s. 77

faktörün eylemini, yani dominantı, gösteren şeydir. Araçlar arasında bu şekilde dominant olan ve dominant olmayan dengesi kurulur. Tynjanov'un "*On Literary Evolution*" (1927) eserinde üzerinde durduğu bu kavram Rus formalizminin yazarı bu araçları yetkin bir şekilde kullanan bir zanaatkar olarak görmesiyle de doğrudan ilişkilidir.

### **2.1.1 Metafor Kullanımlarında Farklı Yaklaşımlar**

#### **Mekanik Metaforu**

Viktor Shklovsky'nin sıklıkla referans verdiği bu metafor, bir saatçinin ayrıntılara gösterdiği titiz özene benzer bir zanaatkarlığa odaklanarak edebi analizi yeniden tanımlamıştır. Shklovsky'nin edebiyatla teknolojiyi, özellikle de bir arabanın mekaniğini metaforik olarak karşılaştırması, yaklaşımının genel çerçevesini oluşturur. Bir arabanın işlevselliğini anlamak için bileşenlerini parçalara ayırmaya benzer şekilde, edebiyatın iç işleyişini anlamayı bu benzerlikle vurgulamıştır. Bu da aslında yapısalcılığın temellerini oluşturan fikirlere zemin anlamına gelir.

Shklovsky'nin edebiyatın mekaniğine olan ilgisi, İtalyan fütürizminin teknolojiye olan merakı ve teknolojiye hakimiyet sayesinde toplumsal ilerlemeye yönelik sol görüşlü entelektüel dürtü de dahil olmak üzere çeşitli etkilerden kaynaklanır. Pragmatik bir yaklaşımla teknik bilginin çoğunlukla göz ardı edildiği edebiyat eleştirisindeki boşluğu doldurmayı amaçlar (Steiner, 1984, s. 46).

Sanatsal form, kasıtlı olması gereken inşası nedeniyle zor kabul ediliyordu. Shklovsky, sanatın gündelik nesnelere olağan bağlarından çıkararak yabancılaştırmaya hizmet ettiğini, bunun, bir makinenin işlevini değiştirmek için parçalarına ayrılıp yeniden monte edilmesine benzer bir süreç olduğunu savunmuştur.

Shklovsky'ye göre araç kavramı merkezi bir kavramdır. Bir sanat yapıtında sıradan malzemeyi yüksek bir estetik deneyime dönüştüren bir mekanizmanın parçalarıdır. Rus formalist ve dilbilimci Jakobson şiirdeki dilbilimsel araçlara

odaklanırken, Shklovsky, sözlü temsilin olayları ve oluşumları nasıl yabancılaştırdığını vurgulayarak, kavramı düzyazıdaki anlatı tekniklerini kapsayacak şekilde genişletmiştir (Steiner, 1984, s. 51). Özünde, Shklovsky'nin mekanik formalist bakışı, edebi biçimin estetik tepkiler uyandırmak için kasıtlı olarak inşa edilmesini vurgulamıştır. Okuyucular için edebiyatı yalnızca mesajı için değil, yaratılışının ardındaki ustalığa ışık tutmayı amaçlamıştır.

### **Organizma Metaforu**

Moskova Devlet Sanat Araştırmaları Akademisi üyesi ve bir formalist olan Boris Jarcho, “*Bir Bilim Olarak Edebiyat Teorisinin Sınırları*” başlıklı metodolojik makalesinde, edebi eser ile biyolojik organizma arasındaki üç benzerliğe dikkat çeker: (1) her ikisi de karmaşıktır heterojen unsurlardan oluşan bütünlükler; (2) her ikisi de birleştirilmiş bütünlüklerdir; (3) her ikisinde de kurucu unsurlar hiyerarşik olarak farklılaşmıştır; bazıları bütünlüğün birliği için esastır, bazıları ise değildir (Steiner, 1984, s. 69).

Edebi eserler ile biyolojik organizmalar arasındaki karşılaştırma, bazı yönlerden benzerliklerin ötesine geçmektedir. Nasıl ki bireysel organizmalar ortak özelliklere sahipse ve aynı türe aitse, edebi eserler de biçim bakımından benzerlikler taşır ve aynı türe aittirler. Bu hem edebi eserlerin hem de organizmaların üretken varlıklar olarak düşünülebileceği anlamına gelmektedir. Sürekli olarak öncekilere benzer ve farklı yeni konfigürasyonlar üretirler, bu da yapılarının ayrı değil, devam eden bir dönüşüm sürecinin parçası olduğuna işaret eder. Bu üretkenlik fikri, daha önce bahsedilen bütünsel yaklaşımla birlikte, araştırmacılar tarafından Rus formalistliğindeki morfolojik eğilim olarak adlandırılmaktadır. Morfoloji terimi formalistler arasında çeşitli şekillerde kullanılmıştır. Bazıları bunu edebi eserlerin bütünlüğünü vurgulamak için kullanırken, diğerleri eserlerin üretken doğasını vurgulamıştır. Kullanımdaki bu farklılık, terime çerçevesi çok geniş bir anlam katmıştır.

Zirmunskij gibi bazı formalistler için morfoloji, üslup işlevlerini incelemeyi önce şiirsel araçları kategorize etmeye odaklanan sınıflandırma anlamına gelmektedir. Eikhenbaum gibi diğerleri morfolojiyi biçimsel

anatomiye benzer olarak görürken, Petrovskij'e göre bu, edebi eserlerin hem statik tanımını hem de dinamik işleyişini içeriyordu (Steiner, 1984, s. 70-73). Her ne kadar morfoloji terimi tüm formalistler için aynı değerde olmasa da eserlerin üretkenliğini vurgulayanlar için, özellikle de Vladimir Propp ve Michail Petrovskij için önemli bir metafor olmuştur.

Bu kavramları ve "organizma" kavramını anlamak için morfolojik formalistliğin altında yatan biyolojik teorileri detaylandırmak gerekir. Zirmunskij, yazarı bir birey olarak odağına almamaktadır. Bunun yerine yazarı, eserin birleşik bütünü ardındaki nihai neden olarak görmüştür. Yazarın niyetinden ziyade "sanatsal görev birliği"nden (*unity of the artistic task*) söz etmiş ve sanatçıyı eserin bütünsel formunu ortaya çıkaran varlık olarak görmüştür. Her ne kadar bir formülasyon olarak "araç olarak sanat" (*art as a device*) fikrini benimsemese de yazılarında bunun işlevsel yönünden bahsetmiştir. Hem Zirmunskij hem de Skaftymov edebi eserleri işlevsel olarak bütünlüştürmüş organizmalar olarak görse de görüşlerinde ufak farklılıklar bulunmaktadır. Zirmunskij, çalışmayı, yapısı değişmeyen ölü bir hayvan fosiline benzeyen, işlevsel parçaların uyumu olarak görmüştür. Öte yandan Skaftymov, onu bazı parçaların işlevinin baskın olanlara bağlı olduğu, hiyerarşik olarak organize edilmiş bir bütün olarak görmektedir. Bu farklılık Cuvier'in zoolojik teorilerine ilişkin yorumlarından kaynaklanır. Zirmunskij bir morfolojik metafor olarak paleontolojiye daha yakın olmuştur (Steiner, 1984, s. 74-79).

Vladimir Propp ve Michail Petrovskij, Goethe'nin morfolojisini organik formdan edebi forma aktaran iki formalisttir. Goethe organik formları statik ürünler yerine dinamik süreçler olarak görmektedir. Benzer şekilde bu iki formalist, türlerine sabit unsurlardan ziyade değişimlere odaklanarak yaklaşmışlardır.

Propp Rus masallarını inceleme motivasyonunun Skaftymov'un kahramanlık destanlarına olan ilgisine benzer şekilde, her ikisi de önceki yaklaşımlardan memnun değildi (Steiner, 1984, s. 83). Propp Rus masallarının yapısını anlamanın, onların tarihsel kökenlerini keşfetmeden önce gelmesi gerektiğini söylemiştir. Masalın yapısı doğru bir şekilde anlaşılmadan, tarihsel

analizin sağlam bir temelden yoksun olacağını savunmuştur. Masalları ancak temel bileşenlerine ayırarak onları etkili bir şekilde karşılaştırabileceğimize, din veya mitlerle ilişkilerini keşfedebileceğimizi yazmıştır (Steiner, 1984, s. 84). Propp, bu metaforu masalların ortak yapılarını anlamak için uygulamış ve masalların temel yapı taşlarını gruplamıştır. Masalların ana karakterlerini, olaylarını ve motiflerini tanımlamak ve sınıflandırmak için bir yöntem olarak kullanılmıştır. Propp'un yaklaşımı, masalların evrensel bir yapıya sahip olduğunu öne sürer ve masallar arasındaki benzerlikleri ve farkları anlamak için bir çerçeve sağlamaktadır. Epigrafilerinde Goethe'nin morfolojisine yer veren Vladimir Propp, morfolojik metaforu kullanarak masalların derinlemesine yapısal analizini gerçekleştirmiştir.

Esas itibarıyla edebi eserler ile biyolojik organizmalar arasındaki karşılaştırma, edebi analiz bağlamında onların karmaşıklığını, birliğini, evrimselliğini ve üretken doğasını vurgulamaktadır.

### **Sistem Metaforu**

Sistematik formalistliğin rolü, diğer iki metaforun bıraktığı boşlukları doldurmaktır. Özüde bu metafor, sanat ile yaşam arasındaki ilişkiyi tanımlamak ve bu iki alan arasındaki dinamik etkileşimi açıklayabilecek bir edebiyat tarihi açıklaması sağlamaktadır.

Bu metaforun öncüsü olan formalist Yury Tynyanov, İsviçreli dilbilimci Ferdinand de Saussure'ün dil ve konuşma üzerine olan teorilerinden etkilenmiştir. Dil bir işaretler sistemidir. Göstergesel bir sistem, ya da onun tanımlamasıyla göstergebilimsel bir sistemdir. Saussure konuşma fenomenini tanımlarken ise her bir dili konuşanlar tarafından paylaşılan temel dil sisteminin uygulamaları olduğunu söylemektedir.

Bu kavramla Saussure, konuşma ile dili ayırarak dilin iletişimde gerçek kullanımı ile bu iletişimi mümkün kılan soyut işaret sistemi arasındaki farkı vurgulamıştır. Bu ayrım, Saussure'ün dili, sosyal bir fenomen olan konuşma eylemlerinden ayrı bir yapısal sistem olarak analiz etmesine yardımcı olmuştur.

Tynyanov bu dil tanımı ve edebiyat arasındaki bağdan yola çıkar. Her edebi eserin kimliği, türü veya o tarihteki egemen tarz gibi belirli normlar tarafından belirlenir. Önemli olan nokta, bir şeyin edebi olarak kabul edilip edilmemesinin, edebiyat dediğimiz sosyal pratiğin varlığına bağlı olmasıdır. Bu bağlamda Tynjanov şunu sorar: Bir edebi eser, edebi sistemle olan ilişkisinden bağımsız olarak çalışılabilir mi? Tynjanov'a göre cevap hayırdır. Ona göre böyle bir çalışma, eserin genel bağlamını göz ardı ederek yalnızca kısıtlı bir noktaya odaklanmak olacaktır. Bir edebi eser, edebi sistemle sıkıca bağlantılıdır. Bu bağlam dışında değerlendirildiğinde ise özünü kaybedecektir. Tynjanov, "edebi gerçek", "edebiyat" ve "edebi sistem" arasında ayrım yapar ve Koffka, Cassirer ve Saussure'un kuramlarına yakın bir görüşe sahiptir. Ancak, onlardan iki temel noktada ayrılmaktadır. Bunlar diyalektik ve tarihsel yaklaşımdır. Hegelci diyaletikten etkilenerek, edebiyatı dinamik bir hiyerarşi olarak görmektedir. Bileşenler arasında sürekli bir hakimiyet mücadelesi olduğunu söylemektedir. Bu dinamik durumun edebiyatın belirleyici özelliği olduğunu savunur (Steiner, 1984, s. 103).

Dominant kavramı, Tynjanov'un sisteminde önemli bir yerdedir. Bir edebi eserde ön plana çıkan ve diğer tüm unsurları etkileyen parçayı ifade eder. Birtakım Formalistler için, özellikle Eikhenbaum için, dominant, uyumlu bir ilişki yerine unsurlar arasındaki diyalektik gerilimi temsil eder. Diğerlerini kendi ihtiyaçlarına uyduracak şekilde deforme eden unsurdur. Tynjanov'a göre, edebiyatın algılanması, hakim ve alt unsurlar arasındaki bu gerilim farkındalığımızı dayanmaktadır (Steiner, 1984, s. 104). Sanatsal ifade, bu etkileşim ve mücadeleden ortaya çıkar. Edebi üretimin düzeni, yalnızca edebi sistemin bağlamında anlaşılabilir.

Tynjanov ayrıca, okuyucunun edebi süreçteki rolünü de ele almaktadır. Onları şiir ritmiyle ilişkilendirirken okuyucuları edebi değişimin anlaşılmasında önemli bir unsur olarak görür. Ancak, okuyucular daha çok sistemsel bir sürecin parçası olarak algılanır, öznellikten çok sistem tarafından yönlendirilirler (Steiner, 1984, s. 135). Bir eserin kabul edilip edilmemesi, o dönemdeki edebi sistemin durumunu yansıtır. Tynjanov'un sistem metaforunu kullandığı

yaklaşımı, unsurların geniş bir sistemsel bağlamda diyalektik olarak etkileştiği, okuyucunun önemli ama sistem tarafından belirlenen bir rol oynadığı edebiyatın dinamik ve evrimsel doğasını vurgulamaktadır.

Rus formalizmi yalın bir edebiyat araştırması paradigmasını değil, çeşitli teorilerin bir kümesini temsil etmektedir. Bununla birlikte neredeyse 100 yıl önce ortaya attıkları fikirler edebiyat çalışmaları ve diğer disiplinler üzerinde önemli bir etkiye sahiptir. Önceki paradigmaların çürütülmesi ve edebi sürecin doğasına dair geliştirdikleri yeni içgörü ve teoriler, 20. yüzyılın ortalarına doğru yeni düşünce biçimlerine ve yeni teorilere verimli bir zemin sağlamıştır. Bunlardan biri bir Rus Formalist olan ve Sovyetler baskısından kaçan Roman Jakobson'un öncüsü olduğu Prag'daki Yapısalcılık hareketidir. Saussure ve Levi-Strauss'u etkileyen bu teoriler ise en nihayetinde Göstergebilim ve Yapısalcılık gibi düşünce hareketlerine evrilmiştir. Rus formalizmi, edebiyat incelemeleri tarihinde önemli bir geçiş dönemidir. Öncüsü olduğu edebi paradigmalar farklı bir disiplin olan sinemaya etkilerini bırakarak günümüzün eleştirel analiz yaklaşımı neoformalizm olarak karşımıza çıkmaktadır.

## **2.2 FİLM ANALİZ YAKLAŞIMI OLARAK NEOFORMALİZM**

Rus formalistler, şairleri yalnızca fikirlerin aktarıcıları olarak değil, aynı zamanda bir alanda faaliyet gösteren usta zanaatkarlar olarak görmüştür. Bu çerçevede, şiirin malzemelerine, diline, araçlarına ve geleneklerine hakim olmak, şairlerin okuyucular için yeni ve entelektüel açıdan dönüştürücü deneyimler yaratması için gerekli olduğunu savunmuşlardır. Formalist teorisyenlerin sıklıkla kullandığı metaforlar, şiiri titizlikle hazırlanmış nesnelere veya karmaşık sistemler olarak ele alır.

Bununla birlikte Rus formalistler sanat eserlerinin dış etkilere açık olduğunu vurgulamıştır. Olayların akışına katkı sağlayan kalıpları kabul etseler de anlatıyı ileriye taşıyan temel yapı taşlarını ifade etmede zorlanmışlardır.

Roland Barthes, formalist fikirlerden etkilenerek, iç içe geçmiş iki anlatı gücü kavramını ortaya atar: *proairetik* ve *hermenötik* kodlar. Proairetik kod, eylemlerin mantıksal sırasını kapsarken, hermenötik kod izleyicinin sorgulamaları ve öngörüsünü tetikleyerek anlatıyı ileriye doğru taşır.<sup>6</sup>

Rus Biçimciliği, sanat eserlerinin dış etkilere karşı duyarlılığının altını çizmiştir. Bu gelenekteki eleştirmenler sanat eserlerini diğer eserlerle, gündelik dille ve gerçek hayatla etkileşimleri sonucu şekillenen dinamik sistemler olarak görmüşlerdir. Okuyucular, yönelimleri tanımak ve özgünlüğü takdir etmek için mevcut normlar ve gelenekler hakkında bilgi sahibi olarak bir şiiri okuduğu kabul edilir. Formalist eleştirmen okuyucuyu bir birey olarak değil, eserin arka planıyla olan ilişkisinin inşa ettiği bir yapı olarak görmektedir.

Neoformalizm, teorik çerçeveler ve eleştirel analizler arasında sürekli uyum ve etkileşimin gerekliliğini vurgulayarak bu temel ilkeleri genişletmiştir. Bu yaklaşım, analiz için katı metodolojiler sunmak yerine, sanat eserlerinin izleyici tepkilerini nasıl tetiklediğine ilişkin geniş varsayımlar üretmişlerdir. Neoformalizm, analistleri çalışmanın içine yerleştirilmiş ipuçlarını tanımlamaya ve kendi bilgileri ve kültürel arka planlarından yola çıkarak izleyicinin olası tepkileri üzerine fikir üretmeye yönlendirir. Amaç, çalışmayı kapsamlı bir şekilde açıklamak değil, izleyicinin idrakını ve değerlendirme yetisini artırmak, sanat eseri ve onun gibi diğer eserlerle daha nitelikli bir etkileşimine zemin hazırlamaktır (Thompson, 1981, s. 15).

Kristin Thompson neoformalist eleştirmenin amacını şu şekilde ifade etmiştir;

*David Bordwell'e göre, "Alımlayıcının faaliyeti sırasında bir kenara atılacak olsa bile, sanat eseri belirli şemaların uygulanmasını teşvik edecek şekilde oluşturulur." Bu nedenle eserin tepkilerimizde bize işaret verdiği söylenebilir. Analistin görevi ipuçlarına işaret etmek ve izleyicinin arka plan(background) bilgisi göz önüne alındığında, bunlara dayanarak olası hangi reaksiyonların ortaya çıkacağını tartışmaktır. Dolayısıyla*

---

<sup>6</sup> Thompson, Kristin (1981). *A Neoformalist analysis- Ivan the terrible*, s.40

*neoformalist eleştirmen, bir dizi statik biçimsel yapıyı değil, daha ziyade bu yapılar ile varsayımsal bir izleyicinin bunlara tepkisi arasındaki dinamik etkileşimi analiz eder. Analiz, mümkün olduğu kadar filmin zorluklarını ve karmaşıklıklarını vurgulamaya ve korumaya çalışmalıdır. Ancak aynı zamanda sorunlu yönlerin algısal ve biçimsel işlevlerini de ortaya koymalıdır. Neoformalizm filmi açıklamak istemez, okuyucuyu daha iyi bir izleme becerisiyle ona ve ona benzer diğer filmlere yönlendirmek ister (Thompson, 1988).*

İzleme becerisi her zaman bilinçli bir ilerleme kaydetmez. Estetik bir deneyim olan izleme, her izleme aktivitesi sırasında veya ertesinde bireyin bilinçdışıyla bir etkileşim içindedir. David Bordwell estetik deneyim ve izleme becerisi üzerine;

*Günlük zihinsel yaşamda bilinçdışı olan şeylere bilinçli olarak katılım sağlanır. Şemalarımız şekilleniyor, esniyor ve ihlal ediliyor; hipotezin onaylanmasında bir gecikme, sürecin faydalı bir sonuç vermesi için uzatılabilir. Ve tüm psikolojik aktiviteler gibi estetik aktivitenin de uzun vadeli etkileri vardır. Sanat standart algısal-bilişsel repertuarımızı güçlendirebilir, değiştirebilir ve hatta ona saldırabilir (Bordwell, 1984).*

Alımlayıcının kolaylıkla izleyebildiğini düşündüğü eserlerde, şema oluşturma ve hipotez üretme bir araç olarak yabancılaştırma fenomeninden yoksundur. Ancak Bordwell'in bahsettiği gibi ekranda görüneni kolaylıkla anlaşılır bulmadığı takdirde kişinin algısal-bilişsel repertuarı genişleyecektir. Bir sanat eseri mevcut izleme becerilerini büyük ölçüde güçlendiriyorsa, şemaların nasıl kullandığı ve hipotezlerin oluşturulduğu fark edilemez. Fakat Thompson'ın da belirttiği gibi, alımlayıcı bir filme yalnızca filmin işaretlerini fark ettiği ölçüde ve bu ipuçlarına yanıt verecek kadar gelişmiş izleme becerilerine sahip olduğu ölçüde aktif olarak tepki verebilir.<sup>7</sup>

---

<sup>7</sup> Thompson, Kristin (1988). *Breaking the Glass Armor*, s. 31

## 2.2.1 Devşirilen Temel Kavramlar

### Araç (*Device*) Kavramı

Neoformalizm, bir filmin anlamının, onu oluşturan unsurların değişebilir doğasından dolayı değişime tabi olduğunu ve anlamı da dahil olmak üzere her şeyin bir araç olduğunu söylemektedir. Bu bağlamda araç (*device*), kamera hareketlerinden iç içe geçmiş anlatılara, yinelenen motiflere, kostümlere veya tematik unsurlara kadar film içindeki her türlü bileşeni kapsamaktadır.

Neoformalistler, tüm bunların, izleyicinin olayları yeni şekillerde görmesini sağlamak (yabancılaştırma) ve bir filmin yapısını oluşturmak için eşit derecede önemli olduğunu düşünmektedir. Unsurların yazarın ifade aracı olarak görüldüğü eski fikirlerin aksine, Rus formalistler bunları sanatsal araçlar olarak görüyorlardı. Neoformalizm, tıpkı Rus formalizminde olduğu gibi bu araçların belirli bir hiyerarşide düzenlenmesini sadece anlamı iletme için değil, aynı zamanda şeylerin alışılmadık görünmesini sağlamak için de kullanıldığını savunmuştur. Formalist Tynjanov'un dominant olarak isimlendirdiği kavram yabancılaştırma açıklanırken neoformalist bakış açısıyla birlikte detaylandırılacaktır.

### Yabancılaştırma (*Defamiliarization*) ve Dominant Kavramları

Rus formalizminin oluşturduğu kavramlardan biri olan ve neoformalizm tarafından benimsenen yabancılaştırma, sanatın gündelik, ideolojik yapılar ve öncül sanatsal çabalara ilişkin yerleşik algılara meydan okuduğu süreci kapsamaktadır. Bu kavram, Rus formalistlerinin *byte* olarak isimlendirdikleri gerçek dünyaya ait materyali alıp, bunları dönüştürücü işlemlere tabi tutma olarak açıklanmaktadır. Bu dönüşüm, unsurlar yeni bağlamlara yerleştirildiğinde ve aşına olunmayan farklı şekillerde birleştirildiğinde meydana gelmektedir. Ancak birçok eserde aynı yöntemler kullanıldığı örneklerde, bu unsurlar zamanla daha az şaşırtıcı veya alışılmadık hale gelir. En nihayetinde sıradanlaşır ve yabancılaştırmayı mümkün kılan alışılmadık olan kaybolur.

Bir nesnenin sanat olarak tanınmasında yabancılaştırma unsurunun bulunması gerekli olarak görülse de bu aracın kullanılma derecesi değişkenlik gösterir. Aracın işlevini otomatize hale getirme olgusu, westernler gibi sıradan ve orijinallik barındırmayan sanat eserlerindeki yabancılaştırma potansiyeline negatif yönde etki eder. Bunun aksine, özgünlükleri ve sanatsal değerleri nedeniyle takdir edilen çalışmalar, tipik olarak gerçekliğin veya yerleşik sanatsal normların yabancılaştırılmasına veya her iki yaklaşımın bir sentezine yönelik belirgin eğilimler göstermektedir. Bununla birlikte, geleneksel bir western film anlatı yapısına sahip filmleri, örnek olarak John Ford'un 1956 yapımı filmi *The Searchers* ve Fred Zinnemann'ın 1952 yapımı *High Noon*, sıklıkla estetik kaygıya daha çok sahip olan çalışmalar için uygulanan aynı titiz analitik incelemeye tabi tutmak, özellikle geleneksel unsurlarının tanıdık niteliklerini yavaş yavaş terk etmesine ve ilgi çekici unsurların ortaya çıkmasına katkı sağlayacaktır.<sup>8</sup>

Yabancılaştırma katı bir çerçeve değil, sanat eserlerinin doğasında olan bir etkidir. Neoformalist eleştirmenler, yabancılaştırmanın tek bir eserde veya bir eser türünde tezahür ettiği spesifik tarzı araştırmak için dominant kavramını kullanmıştır. Temel düzenleme ilkesi olarak kullanılan dominant kavramı, sanat eserindeki hangi araçların ve işlevlerin yabancılaştırma açısından önemli olduğunu ve hangilerinin nispeten daha az önemli kaldığını belirlemek için kullanılmaktadır.<sup>9</sup> Dominant sanat eserinin tüm hiyerarşisini düzenler. Hem küçük hem de büyük bileşenleri birbirine bağlayarak biçem, anlatı ve tema yönlerinde uyumu sağlamaktadır. Analistler için dominant öğeyi tanımak, belirli bir film veya film grubu için en uygun analitik yaklaşımları seçmelerine yardımcı olduğu için önemlidir. Dominant kavramı, formalizmde bir şiirdeki motifler veya ses öğeleri iken neoformalizmde ise belirli bir kamera hareketi veya kadrajlama tekniği olabilir. Bu kavram, Tynjanov'un eserlerinde ve sistem

---

<sup>8</sup> Thompson, Kristin (1981). *Neoformalist analysis- Ivan the terrible*, s. 34

<sup>9</sup> Thompson, Kristin (1981). *Neoformalist analysis- Ivan the terrible*, s. 34-36

metaforunda sıkça ele alınır. Burada dominant en üst düzeyde konumlanan ve alt öğeleri buna göre düzenleyen öğeyi veya öğeleri tanımlamaktadır.

### **Bir Aracın İşlevi (*Function of a device*)**

Sinematik araçların analizinde, işlev ve motivasyon kavramlarına başvurulur. Yuri Tynjanov, işlevi edebi bir eserdeki her bir unsurun birbirleriyle ve tüm edebi sistemle olan karşılıklı ilişkisi olarak açıklar ve herhangi bir aracın dahil edilmesinin doğasında olan amaca vurgu yapmaktadır. Araçlar farklı sinema eserlerinde farklı işlevleri yerine getirebildiğinden, işlevi kavramak, her bir sanat eserinin benzersiz olan özelliklerini ayırt etmede önemli bir yer tutmaktadır. Bir aracın her bir filmde sabit bir işlevi sürdürdüğünü varsaymak hatalıdır. Örnek olarak, her alt açıdan çekilen karakter üstün ve egemen konumda değilken, her üst açıdan çekilen karakter de aciz ve çaresiz durumda olmayacaktır. Aksine, her araç, çalışmanın spesifik bağlamsal detaylarına bağlı olarak farklı işlevler üstlenir. Dolayısıyla analistin görevi bu işlevleri kendi bağlamları içinde kapsamlı bir şekilde bulup ortaya çıkarmaktır (Thompson, 1981, s. 33).

### **Bir Aracın Varlığının Motivasyonu (*The motivation of a device*)**

Araçların bir filme dahil edilmesi, belirli işlevlere hizmet etmenin yanı sıra, esere dahil edilmesinin kendi içinde bir mantıksal sebeplendirmesini gerektirir. Bu nedenle motivasyon kavramı, belirli bir aracın dahil edilmesi için çalışmanın ortaya koyduğu nedeni ifade etmektedir. Eserden gelen bir direktif görevi görür, aracın dahil edilmesinin ardındaki mantığın anlaşılmasını kolaylaştırır ve böylece eserin yapısal unsurları ile izleyicinin etkileşimi arasında bir köprü görevi görmektedir.

Motivasyon dört ana türü kapsar: kompozisyonel, gerçekçi, metinlerarası ve sanatsal (Thompson, 1984, s. 16).

Kompozisyonel motivasyon, bir hikayenin bütünlüğünü oluşturmak için gerekli olan herhangi bir anlatı, mekansal ya da zamansal aracın dahil edilmesini sebeplendirmeye hizmet eder. Tipik olarak bu, anlatının ilerleyen aşamalarında

önemli hale gelecek olan bilgilerin erken aşamada tanıtılmasını içermektedir. Kompozisyonel motivasyonlar, bireysel sanat eserlerinin inşasına rehberlik eden iç kurallar oluşturur.

Gerçekçi motivasyonun bir yönü olan inandırıcılık, bizi belirli araçların varlığını sebeblandırmek için gerçek dünya kavramlarına başvurmaya yönlendirir. Gerçeklik anlayışımız kültürel etkiler tarafından şekillendirilir ve gerçekçi motivasyonun hem günlük yaşamdaki doğrudan deneyimlerimizden hem de belirli bir sanatsal dönemde gerçekçiliğin hakim estetik standartlarından alınmasına olanak tanır (Thompson, 1984, s. 18).

Tanımlanan üçüncü tür olan metinlerarası motivasyon, diğer sanat eserlerinden referans alma geleneklerine atıfta bulunur. Bu motivasyon biçimi çeşitlidir ve tarihsel bağlamlara bağlıdır. Genellikle film türlerinde, çeşitli sanat formlarında paylaşılan geleneklerde bulunan geçmiş deneyimlerden gelen araçları tanımamıza dayanır. Dolayısıyla metinlerarası motivasyon, sanat eserinden bağımsız olarak var olur ve sanatçıların eserlerinde faydalandıkları bir kaynak görevi görür (Thompson, 1984, s. 19).

Sanatsal motivasyon tanımlaması en zor motivasyon türüdür. Bir sanat eserindeki her araç, eserin genel biçimine katkıda bulunurken, birçok araç öncelikle kompozisyonel, gerçekçi veya metinlerarası motivasyonlara sahiptir. Bu da sanatsal motivasyonu daha az dikkat çeken ve işaretleri daha saklı hale getirir. Ancak diğer motivasyon türleri ortadan kalktığında sanatsal motivasyon daha belirgin hale gelir. Eserin estetik niteliğinin temelini oluşturur ve bağımsız olarak var olabilse de diğer motivasyonlar her zaman bu motivasyona bağlıdır. Birtakım filmler, diğer motivasyonları kullanmayarak sanatsal motivasyon araçlarını dominant yapar, bu da eserin algılanan motivasyonlarında bir eksiklik yaratacaktır.

Sonucunda ise izleyici araçlar arasında soyut bağlantılar aramaya sevk edilecektir (Thompson, 1984, s. 19).

Uygun bir analitik çerçeve geliştirirken analistler, kapsamlı bir analiz için gereken yorumun düzeyini ve doğasını ayırt etmelidir. Bununla birlikte, yorumlamaya yön veren kapsayıcı bir çerçeve olarak hizmet eden işlev ve

motivasyonun incelenmesi analizin merkezinde olmalıdır. Neoformalizm, önceki deneyimlerden türetilen yerleşik normları temel arka planlar olarak kavramsallaştırır ve filmleri bu daha geniş deneyimler çerçevesine yerleştirir (Thompson, 1984, s. 21). Neoformalizm, öznel yorumu ön planda tutan yaklaşımların aksine, bir filmin işlevlerini ve motivasyonlarını anlamamanın yolunu, onu *arka planlar (backgrounds)* içinde kavramadan geçtiğine vurgu yapar (Thompson, 1984, s. 21). Birtakım filmler anlaşılması için ağırlıklı olarak tarihsel ve toplumsal bağlamlara dayanırken, diğerleri diğer sanatsal çalışmalarla karşılaştırmayı teşvik eden bağımsız sistemler de kurmaktadır.

### **İzleyici ve Algı (*Perception*)**

Neoformalizm çerçevesinde, sadece edilgen bir özne olmayan izleyiciden ve izleyicinin bilişsel süreçlerine de kısaca değinmek gerekir. Tarihin izleyicileri nasıl etkilediğini analiz ederken eleştirmenler, yalnızca bireylerin tepkilerine odaklanmamalıdır. Bunun yerine neoformalizmi bir yaklaşım olarak belirleyen eleştirmenler, izleyicilerin belirli sanatsal unsurları nasıl yorumlayacağını anlamak için araç, işlev ve motivasyon kavramlarını kullanmalıdır.

İzleyiciler aktif olarak sanat eserlerinde işaretler arar, çeşitli sanat eserleriyle ve günlük deneyimlerle zenginleşmiş, gelişmiş izleme becerilerine dayanarak bu işaretlere yanıt verir. İzleyici, hepsi iç içe geçmiş çoklu katmanlar olarak algı (*perception*), duygu (*emotion*) ve biliş (*cognition*) ile etkileşime girer. Nelson Goodman'ın ifade ettiği gibi, Estetik deneyimde duygular bilişsel olarak çalışır (Thompson, 1984, s. 10). Bu da sanat eserlerinin hem duyuşsal hem de duyuşsal yetiler aracılığıyla anlaşıldığını ifade etmektedir. Bu nedenle neoformalist eleştirmen, estetik deneyimi yalnızca sanat eserlerine özgü duyguları uyandırmak olarak algılamaz, daha ziyade sanat eserleri bizi kapsamlı bir şekilde meşgul ederek algı, duygu ve muhakeme biçimlerimizi değiştirir.

Sanat eserleri, zihinsel süreçlerimiz üzerindeki dönüştürücü etkilerini, yabancılaşma olarak açıklık getirilen araç aracılığıyla elde etmektedir. Pratik olmayan algımız sayesinde, sanat eserlerinin içindeki unsurları, sanatsal bağlamlarında alışılmadık göründükleri için gerçekte onları algıladığımızdan

farklı görürüz. Kristin Tompson'ın alıntıladığı, Victor Shklovsky'nin bu konudaki yorumu muhtemelen terimin en iyi tanımlarından birini sağlamaktadır.

*Algının genel yasalarını incelemeye başlarsak algının alışkanlık haline geldikçe otomatikleştiğini görürüz. . . . Böyle bir alışkanlık, sıradan konuşmada cümleleri yarım bıraktığımız ve kelimeleri yarım bıraktığımız durumları açıklıyor. . . . Günlük sıradan konuşma tarzında algılanan nesne kaybolur ve ilk izlenimi bile kalmaz; sonuçta ne olduğunun özü bile unutulur. . . . Alışılmış olma hali işi, kıyafetleri, mobilyaları, kişinin karısını ve savaş korkusunu yok eder. . . . Ve Sanat, kişinin yaşam duygusunu yeniden kazanabilmesi için vardır; insana bir şeyleri hissettirmek, taşı taşlaştırmak için oradadır. Sanatın amacı, şeylerin bilindiği gibi değil, algılandığı gibi hissini vermektir. Sanatın tekniği nesnelere yabancı hale getirmek, formları zorlaştırmak, algılamamanın zorluğunu ve süresini arttırmaktır. Çünkü algılama süreci başlı başına bir estetik amaçtır ve uzatılması gerekir (Thompson, 1981).*

“Neoformalizm TEK YAKLAŞIM AMA BİRÇOK YÖNTEM sağlar” (Thompson, 1988). Neoformalizm çerçevesinde izleyiciler, çağdaş Marksist ve psikanalitik eleştirilerin önerdiği gibi pasif özneler olarak yorumlanmaz. Aksine eserin genel etkisi üzerinde aktif bir rol üstlenirler. İzleyici etkileşimi; psikolojik, bilinç öncesi, bilinçli ve potansiyel olarak bilinçdışı süreçleri kapsayan bir dizi aktiviteyi kapsamaktadır. Psikolojik süreçler, hareketsiz kareler dizisindeki hareketi algılamak veya renkleri tanımak gibi bilinçli farkındalığın ötesinde meydana gelen otomatik tepkileri içerir (Thompson, 1984, s. 9). Sinematik bir eserle karşılaşma açısından önemli olmalarına rağmen, bu algısal olgular film eleştirisinde sıklıkla göz ardı edilmektedir.

*Burada dayatılan yöntemle ilgili ikinci bir sorunla karşılaşılıyor. Sadece gösterme amacıyla uygulanan önyargılı yöntemler genellikle filmlerin karmaşıklığını indirgemekle sonuçlanır. Yöntem, filmin seçiminden ve analiz sürecinden önce var olduğundan, varsayımlarının her filmi kapsayacak kadar geniş olması gerekir. Bu durumda her filmin yönteme uygun hale getirilmesi için bir şekilde "aynı" olarak değerlendirilmesi gerekir ve yöntemin geniş varsayımları farklılıkları ortadan kaldırma eğiliminde olacaktır. Eğer her film bir Ödipal dramayı canlandırıyor, o zaman analizlerimiz kaçınılmaz olarak birbirine*

*benzemeye başlayacaktır. Bunun sonucunda eleştirmen filmleri sıkıcı ve ilgi çekici olmaktan uzak gösterir, ancak ben eleştirmenin görevinin kısmen filmlerin ilgi çekici yönlerini vurgulamak olduğunu düşünüyorum (Thompson, 1988).*

Neoformalizm, yalnızca sanat alanını ve onun dünyayla ilişkisini açıklamaya odaklanan yalın bir yaklaşım olmuştur. Amacı dünyanın bütününe açıklamak değildir. Sanatı yalnızca onun içindeki bir parça olarak ele almaktadır. Hedeflerdeki bu temel farklılık nedeniyle neoformalizmi diğer çağdaş analiz yaklaşımlarıyla karşılaştırmak oldukça zordur. Bu sebeplerle neoformalizm, bir romandan yola çıkan üç filmin her biri için ayrı bir neoformalist yaklaşım oluşturma ve karşılaştırmalı bir analiz yapmayı mümkün kılmaktadır.

## BÖLÜM 3

### 3. NEOFORMALİST BİR ANALİZ YÖNTEMİ OLUŞTURMA

Bu çalışmanın üçüncü bölümünde, filmin biçimsel ve içeriğe dair çözümlemesini yapabilmek amacıyla neoformalist film kuramı temelinde özgün bir analiz yöntemi oluşturulmuştur. “Neoformalist Bir Analiz Yöntemi Oluşturma” başlığının tercih edilmesinin nedeni, klasik anlatı yapısından sapmaları, anlatıdaki biçimsel tercihlerle birlikte çözümleyebilecek bir kuramsal çerçevenin inşa edilmesidir. Neoformalist yaklaşımın seçilmesinin sebebi, filmleri yalnızca tematik ya da ideolojik değil, aynı zamanda içeriksel ve biçimsel unsurlar üzerinden okuma imkanı sunmasıdır. Bu bağlamda, filmin anlatı düzeyi, gezici motif kullanımı, süreksizlikler ve ses ayrışmaları gibi öğeler, belirli bir yöntemsel yapı içinde analiz edilmekte ve kuramın sunduğu araçlarla anlamlandırılmaya çalışılmaktadır.

#### 3.1 NEOFORMALİST YAKLAŞIMLA ANLATI DÜZEYİNİN İNCELENMESİ

Bir aracın motivasyonu kısmında kısaca *arka planlar (backgrounds)* kavramına değinilmektedir. Şato film uyarlamalarını incelemek adına neoformalist bir analiz yöntemi oluşturmadan önce Kristen Thompson’ın analistin üzerinde durması gerektiğini düşündüğü bu kavramı detaylandırmak faydalı olacaktır.

Neoformalizme karşı yapılan olumsuz eleştirilerden biri bu yaklaşımın geçmişi, bir inceleme alanı olarak ele alamamasıdır. Ancak bu kanının aksine neoformalist yaklaşım filmin tarihsel bağlam içinde soyut bir eser olamayacağını söylemektedir. Her izleme belirli bir durumda gerçekleşir ve alımlayıcı, diğer sanat eserleriyle karşılaşmalarında ve günlük deneyimlerde öğrendiği izleme

becerilerini kullanmadıkça filmle etkileşime geçemez.<sup>10</sup> Bu nedenle bu yaklaşımı kullanacak bir analist, alımlayıcıyı belirli yönde tetikleyen ipuçlarını önceki tecrübelerle bağlı arka plan kavramıyla arar. Thompson bu kavramı üçe ayırır. İlki gündelik yaşamdır. Bununla birlikte referansa dayalı anlamı kavrayabilir, hikayeleri, karakter davranışlarını ve diğer temel araçları takip edebiliriz. İkinci arka plan ise diğer sanat eserleridir. Farklı sanat türlerindeki birçok eserle karşılaşırız ve algı repertuarımız zamanla bir filmdeki konuyu takip etme, planlar arasındaki devamlılığı kavrama gibi yetiler kazanır ve bunları geliştirir. Diğer filmler, diğer sanat türlerindeki eserler, ele alınan filmin işlevlerini ve motivasyonlarını belirlemede önemli rol oynamaktadır. Üçüncü ise sinemanın estetik değeridir. Filmin pratik kullanımlarını (röportaj, reklam, tanıtım) estetik kaygıyla yapılan sinemadan ayırırız.

Dolayısıyla estetik bir film izlediğimizde onun gerçeklikten, diğer sanat eserlerinden ve pratik kullanımdan bazı farklı yönlerden ayrıştığını algılarız. Sinemanın arka plandaki normlara bağlılığı ve bu normlardan uzaklaşması analistin çalışma alanıdır. Arka planın sağladığı tarihsel bağlam, analistin uygun bir yöntem oluşturması için ipuçları verir.<sup>11</sup> Neoformalist bir yaklaşım içinde üretilen kavramların özünde bu arkaplan kavramı yer almaktadır. Bununla birlikte tez kapsamında kullanılacak neoformalist unsurlar ele alınacaktır.

### **3.1.1 Proairetik (ACT) Kod ve Hermenötik (HER) Kod**

Fabula, tüm hikayeyi oluşturan olayların bütünü, kronolojik bir sırayla ifade eder. Anlatı dünyası içinde meydana gelen tüm olayları, karakterleri, eylemleri ve durumları kapsar. Temelde fabula, olayların herhangi bir manipülasyonu veya yeniden düzenlenmesi olmaksızın, kronolojik sırayla ortaya çıktığı şekliyle hikayedir. Hikayenin hammaddesini, olayları hikaye evreni içinde "gerçekte" nasıl gerçekleştiği şeklinde temsil eder. Öte yandan syuzhet, fabula'nın anlatı içindeki özel düzenlemesi veya sunumudur.

---

<sup>10</sup> Thompson, Kristin (1988). *Breaking the Glass Armor*, s. 21

<sup>11</sup> Thompson, Kristin (1988). *Breaking the Glass Armor*, s. 21-22

Hikayenin yapılandırılma, organize edilme ve izleyiciye sunulma biçimini ifade eder. Buna geri dönüşler, önceden haber verme, doğrusal olmayan hikaye anlatımı ve olayların kronolojik sırasını değiştirmek için kullanılan diğer araçlar gibi teknikler dahildir. Syuzhet, temelde seyirciye anlatılan anlatıdır ve dramatik etki, tematik aktarım veya diğer sanatsal amaçlar için fabula'nın kronolojik sırasından sapabilir.

Proairetik ve hermenötik kodlar, Fransız edebiyat teorisyeni Roland Barthes'ın ortaya attığı terimlerdir. Anlatılara ilişkin daha geniş analizinin bir parçası olan bu kodlar, okuyucuların hikayelerle nasıl etkileşim kurduğunu ve hikayeleri nasıl yorumladığını açıklamaktadır. Proairetik kod, bir anlatı içindeki sıralı veya eyleme dayalı unsurların tamamıdır. Hikayeyi ileriye taşıyan olaylar, eylemler ve nedensellik ilişkilerine odaklanır. Başka bir deyişle, proairetik kod, olayların mantıksal ilerleyişini ve bunlar arasındaki nedensel ilişkileri ele alır. "*Sonra ne olacak?*" veya "*Bu olay neden gerçekleşti?*" gibi sorularla ilgilenir. Okuyucular, olayların ardışık düzenini ve sonuçlarını zihninde sıralayıp anlayarak proairetik kodu çözerler. Bu da anlatıyı anlama ve yorumlama sürecine katkıda bulunur. Hermenötik kod ise, anlatı içindeki gizemli, belirsiz veya anlaşılmasız unsurları kapsar. Metni yorumlamaya ve anlamaya yönlendiren sorular, gerilim yaratma veya bilgiyi saklama gibi bileşenleri içerir. Hermenötik kod, anlatıya belirsizlik veya karmaşıklık katarak, okuyucuların yorum yapmasına ve anlam aramasına yol açar. "*Bu ne anlama geliyor?*" veya "*Neden bu bilgi saklanıyor?*" gibi sorularla ilgilenir. Okuyucular, metinde sunulan çözülememiş sorularla ve belirsizliklerle başa çıkarak hermenötik kodu çözerler. Bir edebiyat anlatı teorisi içinde yer alan bu iki terim David Bordwell'in film teorilerini ve Kristen Thompson'ın neoformalist yaklaşımı oluştururken referans aldığı kavramlardandır.

Her film anlatısının bir başlangıcı ve bitişi vardır. Bu noktalar genel syuzhet'in sıradan parçaları değildir. Başlangıç, bize masal hakkında en güçlü ve en kalıcı hipotezlerimizi oluşturduğumuz önemli bilgileri sağlama eğilimindedir. Ve son, esas olarak, anlatının bizden sakladığı en önemli bilginin nihayet açığa çıktığı ya da en azından önemli bilginin bize hiçbir zaman verilmeyeceğini

anladığımız andır. Dolayısıyla hermenötik kodlar bize anlatının ne zaman biteceğine dair bir fikir vermesi açısından önemlidir.

Her anlatı başlangıçları ve sonları güçlü bir şekilde vurgulamaz. Ancak başlangıç, bir proairetik veya hermenötik yapı kurup baştan sona kadar yanıt veya tamamlama sağlamadığında, tüm syuzhet bir dizi birbirine bağlı olay etrafında birleşmiş olarak algılanır. Shklovsky bunu *buckle* yapısı olarak adlandırır. Çünkü son, bir şekilde başlangıca atıfta bulunur. Hikayenin sonunun geldiğini başlangıçtaki durumla benzeştiği için algılarız. Shklovsky, *Oedipus Rex* ve *Macbeth*'i örnek olarak verir, her ikisi de ana karakterlerin kehanetleri atlatmaya çalışmaları etrafında döner. Her biri kehanet tamamen gerçekleştiğinde biter. Thompson tüm bilgileri sağlayan ve tüm nedensel eylemlerin etkilerini netleştiren öykülere *kapalı anlatı (closed narrative)* der. Shklovsky'nin *buckle* yapısını tamamlayan, tam bir daire çizerek tamamlanırlar. Birtakım anlatılar ise bu tür kapanışı sağlamaz. Nedenlerin sonuçlarını havada bırakan ve muammaya tam bir çözüm sunmayan anlatı için ise Thompson *açık anlatı (open narrative)* der.<sup>12</sup>

Bu noktada Şato film uyarlamaları için neoformalist yaklaşım geliştirirken David Bordwell'in anlatım tanımı ve anlatıma dair üç bileşen kavramları ele alınacaktır. Syuzhet'in masal bilgisini belli bir düzen içerisinde sunması ve saklaması işlemine anlatım denmektedir. Anlatım, bu nedenle filmi izleme süreci boyunca fabula olayları hakkında hipotez oluşturma sürecimizi sürekli olarak işler kılar.<sup>13</sup> David Bordwell, temelleri Anlatıbilim üzerine çalışmaları olan akademisyen Meir Sternberg'e dayanan, bir film anlatımının analizinde kullanılabilir üç syuzhet taktiğini *Narration in the Fiction Film* (1985) kitabında ele almaktadır. Bunlar *Bilgilendirebilirlik (knowledgeability)*, *öz farkındalık (self-consciousness)* ve *iletişimsellik (communicativeness)* olarak adlandırılır.<sup>14</sup>

---

<sup>12</sup> Thompson, Kristin (1988). *Breaking the Glass Armor*, s. 40

<sup>13</sup> Thompson, Kristin (1988). *Breaking the Glass Armor*, s. 41

<sup>14</sup> Bordwell. *Narration in the Fiction Film*, s. 57-61

### 3.1.2 Anlatımda Kullanılan Üç Syuzhet Taktiği

Neoformalist yaklaşım içinde izleyicinin, edilgen bir konumdan ziyade aktif bir rol alan, film içindeki işaretlerin takibi sırasında algısında inşa ettiği fabula evreniyle birlikte anlatıyı takip ettiği vurgulanır. Herhangi bir kurgusal anlatıdan bahsederken, alımlayıcısıyla fabuladaki mutlak tüm bilgileri paylaşan, eserin başından sonuna bunun bir kurmaca evren olduğunu vurgulayan eserlerden bahsetmek mümkün değildir. Film sanatının sahip olduğu teknikler kullanılarak alımlayıcının da katkısıyla bir fabula evreni inşa edilir. Bu noktadan hareketle Bordwell fabula evreni kurulurken syuzhetin anlatıda boşluklar oluşturduğunu söylemektedir. Bu boşlukları tespit etmekte Bordwell'in kullandığı üç kavram bilgi düzeyi, özfarkındalık ve iletişimsellik tez kapsamında oluşturulacak neoformalist yaklaşım için yol gösterici olacaktır.

#### **Bilgilendirebilirlik**

Bordwell'in kavramsallaştırdığı şekliyle film anlatımında Bilgilendirebilirlik, filmin anlatı sürecinin fabula evreni ve karakterleri hakkında ne bildiğini ve neyi ortaya koymayı seçtiğini ifade etmektedir. Bu kavram, anlatının sahip olduğu bilginin sınırlarını ve bu bilginin izleyiciye nasıl sunulduğunu tanımlar. Bordwell bu kavramı, bilginin kapsamı ve derinliği olarak ikiye ayırır.

Film anlatımında bilgi kapsamı, kısıtlı ile kısıtlanmamış arasında bir spektrumda var olur. Edebi anlamda *sınırlı bakış açısı* (restricted point of view) kavramıyla ilişkilendirilen kısıtlı anlatım, anlatı bilgisini bir veya seçilmiş birkaç karakterin bildiği veya algıladığı şeyle sınırlar. Edward Branigan, bu tür bir kısıtlamanın izleyicinin karakterlerle uyumunu teşvik edebileceğini ve potansiyel olarak özdeşleyimi artırabileceğini savunur.<sup>15</sup> Buna karşılık, edebi her şeyi bilme durumuna benzer olan kısıtlanmamış anlatım, herhangi bir

---

<sup>15</sup> Tomasulo F. *Edward R. Branigan, Point of View in The Cinema: A Theory of Narration and Subjectivity in Classical Film*, s. 310

karakterin bilgisini aşan bilgiler sunar. Bu yaklaşım dramatik ironi ve karmaşık olay örgüsü yapılarını kolaylaştırabilir. Tek bir film içinde kısıtlı ve kısıtlanmamış anlatım arasındaki geçişler, çeşitli anlatı amaçlarına hizmet edebilmektedir. Bordwell, bu tür değişimlerin genellikle hipotez oluşturma için ipuçları sağladığını, bunun da izleyicinin filmle bilişsel etkileşiminin kilit bir yönü olduğunu belirtmektedir.<sup>16</sup>

Bilgi derinliği, karakter psikolojisinin anlatıdaki sunumunun öznellik veya nesnellik derecesiyle ilgilidir. Bu kavram, saf dışsal, davranışçı betimlemelerden derin psikolojik incelemeye kadar uzanmaktadır. Bu yaklaşım, karakterlerin motivasyonları ve iç durumları hakkında belirsizlik yaratabilir ve potansiyel olarak daha aktif izleyici katılımını teşvik edebilir. Karakterlerinin iç dünyasına dair sadece varsayımlarda bulunulabilen derin olmayan anlatısal bilgi bir estetik tercih olabilir. Buna karşılık, derin anlatısal bilgi, karakterlerin düşüncelerine, rüyalarına veya bilinçaltı durumlarına erişime izin vermektedir. Edebi eserlerdeki içsel odaklanmayı anımsatan bu yaklaşım, karmaşık karakter gelişimini ve karakterin psikolojisini anlamayı kolaylaştırabilir. Dış bir anlatıcı, öznel kamera açıları ve hareketleri veya zihinsel durumların görselleştirilmesi (örnek olarak rüya sekansları) gibi teknikler genellikle bu motivasyonla kullanılmaktadır.

Film anlatımında bilgi kapsamı ve derinliği arasındaki etkileşim, Bordwell ve Thompson'ın filmin *anlatısal mod* (narrational mode) olarak adlandırdığı terime önemli ölçüde katkıda bulunur ve hikayenin nasıl sunulduğunu ve algılandığını şekillendirir.

## **Özfarkındalık**

Film anlatımında özfarkındalık, anlatının kendi hikaye anlatma eylemini kabul etme derecesini ifade etmektedir. Temeli edebi teorinin *üstkurmaca* (metafiction) kavramına dayanan bu kavram, sinemada çeşitli stilistik ve anlatı teknikleri aracılığıyla anlatıdaki boşluklara katkı sağlar. Bordwell,

---

<sup>16</sup> Bordwell. *Narration in the Fiction Film*, s. 60

özfarkındalığı ikili bir durumdan ziyade bir derece meselesi olduğunu öne sürmektedir. Tüm filmsel anlatım, medyanın inşa etme doğası göz önüne alındığında, bir dereceye kadar özünde özfarkındalığa sahiptir. Bununla birlikte bazı filmler bu yönü diğerlerinden daha fazla ön plana çıkarır.

Anlatısal özfarkındalık araçlarına şu örnekler verilebilir;

a. Karakterlerin izleyiciyi kabul ederek dördüncü duvarı kırması, Brecht'in yabancılaştırma etkisi olarak teorileştirdiği bir teknik.

b. Hikaye anlatma sürecinin kendisi hakkında yorum yapan dış ses anlatıcısı.

c. Film yapım sürecine dikkat çeken kamera hareketleri, kurgu kalıpları veya diğer biçimsel öğeler.

d. Müziğin ve sesin sahne ve sekans geçişlerinde kullanım paternleri ya da filmin bir yapı olarak farkındalığını artıran yazıyla bölünmüş evre geçişleri.

Film anlatımında özfarkındalığın işlevi çok yönlü olabilir. Estetik mesafe yaratmak, potansiyel olarak filmin temaları veya yapısı ile eleştirel katılımı teşvik etmek bir motivasyonu olabilir. İzleyicinin film medyası kuralları hakkındaki farkındalığını artırarak eleştirel bir bakış açısı sunabilir. Anlatı ile izleyici arasında, aşırı özdeşleşim kurmak ya da tam tersi durumda yabancılaştırmayı üst noktaya taşımak başka bir motivasyonu olabilir. Thompson özfarkındalık hakkında, eğer tüm açıklamalar belirli karakterlerin diğer karakterlere diyalog yoluyla bilgi vermesiyle motive ediliyorsa, anlatıyı fark etmemizin olasılığı azalır. Bu durumda film anlatısı daha az özfarkındadır.<sup>17</sup>

## **İletişimsellik**

Bordwell'in tanımladığı şekliyle iletişimsellik, anlatının bilgi kapsamı ve derinliğinin izin verdiği ölçüde bilgileri paylaşma eğilimiyle ifade edilmektedir.<sup>18</sup> Bu kavram, filmlerin anlatı bilgisinin alımlayıcıya akışını nasıl yönettiğini anlamada önemlidir. Bu sadece anlatının bilgililiğiyle ilgili değil, aynı

---

<sup>17</sup> Thompson. *Breaking the Glass Armor* s. 42

<sup>18</sup> Bordwell. *Narration in Fiction Film* s. 60

zamanda bilgiyi ne zaman ve nasıl açıkladığıyla da ilgilidir. Bordwell iletişimsellik derecesini yine bir spektrum olarak kavramsallaştırır. Yüksek iletişimsellik, anlatının sahip olduğu tüm ilgili bilgileri kolayca paylaşmasıyla açıklanır. Düşük iletişimsellikte, anlatı stratejik olarak bilgiyi saklar, izleyicinin bilgisinde boşluklar yaratır. Benzer bir temaya sahip *Dead Man*<sup>19</sup> (1996) filminde ana karakter William Blake ilk sahnede aynı vagona birlikte yolculuk ettiği kişiye nereye, ne için gittiğini anlatır. Uzak bir kasabada iş teklifi almış bir muhasebecidir. Das Schloß'da ise ana karakter K girdiği bir handa kalacak yer ister. Kalması mümkün olmadığı söylendiği çatışma durumunda bir görevli olarak o kasabaya atandığını açıklar. Yine bu sahne içinde anlatıcı dış ses karakterin durumuna dair açıklamalar yapar. İletişimsellik *Dead Man* sahnesine kıyasla düşüktür fakat öz farkındalık yüksektir. Bu strateji, hikayeyi keşfetme sürecinde olan alımlayıcı için farklı bir anlatısal mod oluşturacaktır.

İletişimsellikte değişiklikler birden fazla anlatsal işleve hizmet edebilir. Hitchcock sinemasında sıklıkla kullandığı, gerilim yaratmak için kilit bilgileri saklama bunun bir örneğidir. İzleyici hipotezlerini ve izleyicinin bir dedektif gibi katılımına teşvik etmek için iletişimsellik sınırlanabilir.

Bordwell'in burada verdiği örnek *Rear Window*<sup>20</sup> (1956) filmidir. İzleyicinin bilgilendirilmesi yalnızca Jack'in tekerlekli sandalyesinden dürbünüyle görebildiği kadardır. Alımlayıcıyla karakterlerden daha fazla iletişim kurarak, hikaye bilgisi ile olay örgüsü sunumu arasında bir kopukluk yaratmak diğer bir neden olabilir. İletişimsellik derecesi, Bilgilendirebilirlik ile karmaşık bir şekilde etkileşime girer. Bir anlatı yüksek derecede bilgili olabilir (kapsamda kısıtlanmamış ve psikolojik erişimde derin) ancak anlatı etkisi için bu bilgiyi saklayarak iletişimsiz olmayı seçebilir. Bordwell, iletişimsellik normlarının genellikle türe özgü olduğunu söylemektedir. Örneğin, dedektif filmleri genellikle gizemi korumak için örtük ve düşük iletişimsellikte bir anlatı

---

<sup>19</sup> Jarmusch J. *Dead Man*, 1996

<sup>20</sup> Hitchcock A. *Rear Window*, 1956

kurarken, melodramlar duygusal katılımı artırmak için yüksek iletişimsel bir yaklaşıma eğilimlidir.

Bu kavramlarla neoformalist bir yaklaşım, onların filmin genel biçimsel sistemi içinde nasıl işlev gördüğüne odaklanır. Bilgilendirebilirlik, özfarkındalık ve iletişimselliğin diğer biçimsel unsurlarla nasıl etkileşime girerek izleyicinin deneyimini şekillendirdiği analiz eder. Şato romanı uyarlaması olan üç film için oluşturulacak neoformalist method, filmlerin bilgilendirebilirlik, özfarkındalık ve iletişimsellik düzeyinin alımlayıcının deneyimini hangi araçlarla şekillendirdiği ve bu araçların fonksiyonları tartışılacaktır. İletişimdeki değişkenliklerin filmin genel biçimsel yapısına, temposuna ve izleyicinin hikayeye bilişsel ve duygusal etkileşimine nasıl katkıda bulunduğu ele alınacaktır. Dış bir anlatıcı ile yüksek Özfarkındalığı olan ve kameraya sırtı dönük karakterlerle kompozisyonlar oluşturan Das Schloss (1997) filmlerinin motivasyonları incelenecektir.

### **3.2 Gezici Motif (*The Floating Motif*) ve Biçimsel Düzey**

Motif bir filmin içinde o filmin antatısal motivasyonuna katkıda bulunan ve bu sanatçının seçtiği anlatı stiline göre hem proaeratik hem de hermenötik koda destek olabilecek araçlar olarak tanımlanabilir. Bir aracın birden fazla kez kullanılması o aracın motif olarak adlandırılması için yeterli değildir.<sup>21</sup> Aracın tekrarlanan kullanımlarından birinin anlatsal motivasyona destek olması o aracı bir motif olarak isimlendirilmesini sağlamaktadır. Aksi takdirde bir araç film içinde tekrarlansa bile yalnızca arka planda mizansenin bir parçası olarak kalacaktır. Klasik hollywood anlatısı içinde motifler proaeratik kodun bir parçasıdır. Bu anlamda Alfred Hitchcock'un filmlerinde kullandığı birçok motif bu amaca hizmet etmektedir. Hitchcock 1946 yapımı *Notorious*<sup>22</sup> filminde anahtar, kilit, şarap şişesi, çay fincanı, ayna, merdiven gibi birçok motif kullanır.

---

<sup>21</sup> Thompson, Kristin (1981). *A Neoformalist analysis- Ivan the terrible*, s. 158

<sup>22</sup> Hitchcock A. *Notorious* 1946

Anahtar ve kilitlerin tekrarlayan gösterimleri filmdeki güç kaynağının ve sırrın izdüşümleridir. Nazilerin planının gizlendiği yerin ve ayrıca ilişkilerdeki birbirine güvenin temsilidir. Devlin, şarap mahzeninin anatarını Alicia'ya emanet eder, ancak kocası Alex'in onun buna sahip olduğunu keşfetmesi gerilimi tırmandırır. Bu temel motif, Alicia'nın bununla risk almaya istekli olması Devlin'e olan bağlılığını gösterdiği için gerilim ve romantik gerilimi iç içe geçirir. Tekrarlanan fincan motifi Alicia'nın zehirlendiği sahnenin ana parçasıdır. Bir stil tercihi olarak Hitchcock bunu mizansenin ortasına ve ön plana yerleştirir. Bu motif de şarap şişeleri gibi güven ve ihanetin bir iletişim aracıdır. Ancak bu motifler birer Gezici Motif örneği değildir. Hikayenin anlatı iskeletinin ana parçalarıdır. Bu motiflerin filmde çıkarılması filmin proaeretik kodunu bozacaktır.

Thompson *Korkunç Ivan* filmindeki motifleri analiz ederken, öncelikle sahneler ve eylemler arasında paralellik kurmak için kullanılan klasik motifleri ele alır. Burada az önce Hitchcock filmi örneğinde verilen hikayenin ilerlemesinde kullanılan temel motiflere yer verir. Buradan hareketle ise daha özgür ve çeşitli çağrışımlar edinen, doğrudan paralellikler yaratmanın ötesine geçen Gezici Motifleri ele alır. Bu motiflerin anlatıyı nasıl desteklediğini kavrayabilmek için onların belirgin yapılarının daha geniş bir bağlamda incelenmesi gerektiğini savunur.

Thompson Eisenstein'in motif kullanımı, Hollywood'dan üç temel şekilde ayırır. İlk olarak, geniş bir motif çeşitliliğine sahip olduğunu söylemektedir. Gözler, mumlar, kuşlar, çanlar, paralar, ikonlar ve tekrarlanan müzikal motifler görsel ve işitsel unsurları karmaşık bir dokuda birleştirir. İkinci olarak, bu motifleri nadiren tek bir karakter veya olayla ilişkilendirir. Bu sayede, *Korkunç Ivan*'ın ilerleyen bölümlerinde bir motifin tekrarı, önceki sahnelerdeki çeşitli anları anımsatır. Üçüncü olarak, Hollywood'un daha doğrudan motif kullanımının aksine, Eisenstein'in motifleri genellikle eylemde belirgin bir nedensel rol oynamaz. Bunun yerine, olay örgüsünün nedensel unsurlarına paralel olarak mizansen içinde yer alır. Örneğin, filmdeki tüm kuşların çıkarılması, proaeratik kodu bozmayacaktır. Ancak, bu eksiklik, filmin algısal

ipuçlarını önemli ölçüde değiştirecek ve alımlayıcının filmi deneyimleme biçimini etkileyecektir.<sup>23</sup>

Thompson'ın Neoformalist bir yaklaşımla incelediği *Korkunç Ivan* filminde, tekrar eden motifler; kupalar, gözler ve kuşlar film boyunca farklı derecelerde anlatı açısından önem taşıyan unsurlar olarak karşımıza çıkar. Bu motiflerin her biri, en az bir kez merkezi bir anlatı işlevi üstlenerek anlatsal yapıya katkı sağlar. Böylece tekrar, motiflerin dinamik bir etkileşimini sunarken, anlatı bu unsurları vurgular ve öne çıkarır. Eisenstein, renklerin bireysel karakterlerle değil, dramının belirli bir anı ile ilişkilendirilmesi gerektiğini ifade eder. Örnek olarak, Ivan'ın bir sahnede kırmızıdan siyaha geçişini sahne modundaki bir değişimi yansıtmak amacıyla kullanır. Bu renk değişimi, Ivan'ın Vladimir'i taçlandırmak için yaklaştığı sırada kırmızı kaftanı üzerine siyah pelerinini giymesıyla somutlaşır ve sahne içinde anlamlı bir geçişi simgeler. Daha sonra, Oprichniki'nin siyah bir elbise giymesıyla ton daha karanlık ve kasvetli bir hal alır. Son olarak, siyah beyaza dönüş, katedralin gölgeli ve dışavurumcu atmosferini yoğunlaştırır. Bu durum, rengin varlığı veya yokluğu aracılığıyla sahne ilerleyişine işaret ederken, ona sıradan bir anlam yüklemeyi. Eisenstein için motifler, belirli karakterlere bağımlı olmaktan ziyade, daha geniş bir bağlamda yer alır ve daha geniş bir ilişki yelpazesine izin verir. Bununla birlikte, bu Gezici Motif olarak adlandırılan motiflerin kullanımı rastgele değildir. Bu motifler, tekrarlandıkça çeşitli anlamlar kazanır ve sahnelere algısal zenginlik katar. Birden fazla motifin aynı anda sunulması, izleyicinin bunları algılaması için bir süre gerektirir.<sup>24</sup>

Fikirleri sinema dahil farklı disiplinlere kaynak olmuş Henri Bergson'un *Süre* kavramı bu noktada hatırlanabilir.

*Fakat şu itirazdan kaçamam: Ne kadar basit olursa olsun, her zihinsel durum her an değişir, çünkü hafıza olmadan bilinç olmaz ve bir durumun devamı, şimdiki duyguya geçmiş anların hafızasının eklenmesi olmadan gerçekleşmez. İşte bu, süreyi oluşturur. İçsel*

---

<sup>23</sup> Thompson, Kristin (1981). *A Neoformalist analysis- Ivan the terrible*, s. 158

<sup>24</sup> Thompson, Kristin (1981). *A Neoformalist analysis- Ivan the terrible*, s. 159-160

*süre, geçmişi şimdiye uzatan bir hafızanın sürekli yaşamıdır...*  
(Bergson, 1903).

Bergson bireyin hafızası üzerinden bir içsel süre kavramından söz eder. Sinemanın bilişsel bir süreç içinde alımlayıcıyla kurduğu etkileşim burada belirtilen hafıza üzerinden okunabilir. Bu içsel süreye bağlı sezgi ve görüntü içinde imgeden bahseden Bergson, şu an için, Süre'nin doğrudan bir sezgiyle bize sunulabileceğini, dolaylı olarak imgelerle bize önerilebileceğini, ancak kelimeyi kendi doğru anlamına indirgersek kavramsal bir temsil içinde asla kapsanamayacağını göstermiş olmamız yeterlidir<sup>25</sup> der. Sürenin niceliksel olarak ölçülebilir bir sıralama yerine, niteliksel bir deneyim olarak yaşandığı anlayışını vurgular. Bir görüntü içinde bir imgenin de alımlayıcının Süre kavramında, yine sezgi yoluyla oluşturacağı deneyiminde süreklilik ve çokluk yaratan bir bireysel zamansallık olarak düşünülebilir. Korkunç Ivan'da ele aldığımız Gezici Motiflerin etkisi, benzer bir şekilde, anlatı zamanının doğrusal, nedensel ilerleyişini bozar. Alımyacıya, ana neden-sonuç yapısının dışında, dikkatini birden fazla unsur üzerinde yoğunlaştırmasını gerektiren motifler sunar ve onları bu motifler üzerinde durmaya yöneltir. Aynı sahneler içinde motiflerin tekrarlı ve çeşitli kullanımı, izleyicinin hafızasında bu motiflerin önceki hallerini çağrıştırarak, bir tür sinematik içsel süre hissi yaratır. Bergson'un Süre anlayışına benzer şekilde, bu motifler olay örgüsünü nedensel olarak ilerletmez, bunun yerine doğrudan anlatı ilerleyişinin ötesinde, izleyicinin deneyimini çağrışımlarla pekiştirir.

---

<sup>25</sup> Bergson, H. *An Introduction to Metaphysics*. Translated by T. E. Hulme. New York and London: G. P. Putnam's Sons, 1912, s. 22

### 3.3 SÜREKSİZLİKLER (*DISCONTINUITIES*) VE SES AYRIŞMALARI (*SOUND DISJUNCTIONS*)

Kopukluklar ve Süreksizlikler başlıkları altında Thompson, neoformalist inceleme yapacak kişinin izleyeceği yol ve yabancılaştırma konularına tekrar değinmektedir. Bu noktada yaptığı tespitler bir tekrar niteliğinde olduğu düşünülebilir fakat bu iki kavramın çıkış noktalarını açıklamada faydalıdır. Yapısalcı gelenekten gelen ve bir edebiyat kuramcısı olan Jonathan Culler yazılarında kullandığı Doğallaştırma (*naturalization*), okurların alışılmadık veya geleneksel olmayan anlatı unsurlarını, bilinen kültürel, sosyal veya edebi normlarla ilişkilendirerek anlamlandırma çabasını ifade eder.

Buna bir örnek olarak gerçeküstü veya anakronik bir anlatıyla karşılaşan bir okur, bunu sembolik veya psikolojik durumların bir yansıması olarak yorumlayabilir. Bu süreç, yabancı olanı, okurun mevcut yorum alışkanlıkları çerçevesinde anlaşılır kılma çabası olarak adlandırılır. Culler, okurların bir metni doğallaştırmak için nasıl yöntemler kullandığını ve böylece onu tutarlı bir anlam sistemi içine yerleştirdiğini açıklar. Bu çaba aynı zamanda sinema eleştirmeni ve yazarları için de geçerli bir kavramdır. Bir eleştiri veya incelemede paradigma, eseri yabancılaştıran ve onu anlamayı zorlaştıracak kısımların üzerine gitmemek ya da onları yalınlaştırarak anlamlı kılıp açıklamaya çalışma üzerinde yoğunlaşır. Bir eser incelemesinde araçları, motifleri, fonksiyonları ve bunların motivasyonlarını okuyucuyu belli bir düşünceye sabitlemeden yapmak, bir araştırmacı için temel amaç olmalıdır. Bununla birlikte tüm eseri yalınlaştırmak için indirgemeci bir yaklaşımdan da kaçınmak gerekir. Thompson neoformalist bir inceleme yapacak kişinin doğallaştırmayı kullanabileceğini fakat bunun tek başına bir yöntem olamayacağını savunur.<sup>26</sup> Kopukluklar ve Süreksizlikler kavramlarıyla Thompson, bir sanat eserini bütünlüklü bir şekilde açıklamaya uymayan zorluklara ve klasik anlatıya ters düşen tekniklere odaklanmaktadır.

---

<sup>26</sup> Thompson, K. (1981). *A Neoformalist analysis- Ivan the terrible*, s. 262

### 3.3.1 Süreksizlikler

Klasik anlatı içinde Hollywood'un sinemaya kazandırdığı Süreklilik ya da Devamlılık Kurgusu'nun (*Continuity Editing*) temel amacı, plandan plana lineer bir akış yaratmaktır. Plan içinde gerçekleşen bir hareketin bir sonraki planda devam etmesi, figürlerin dengeli ve simetrik bir şekilde plana yerleştirilmesi, sahnenin aydınlatması, aksiyonun ekranın merkez bölgesini kaplaması süreklilik kurgusunun temelini oluşturur.<sup>27</sup> Süreksizliği sağlayan ise bu normların bir şekilde kırıldığı planlar ve sahneler kullanmaktır. Tüm tanımlamaları içinde kurgunun iki taktığı olan zamansal ve mekansal işaretler sürekliliğin ya da süreksizliğin ana ayrıştırıcılarıdır. Süreklilik kurgusu içinde bir mekanda çizilen hayali 180 derecenin aksi tarafına geçmeme, bir figüre ait arka arkaya gelen ikinci planda 30 dereceden fazla bir açı ekleme veya mekansal bütünlük için bir geniş plan içinde bulunan figürlerin ikinci bir orta planda birbirlerine olan mesafelerini koruma, planlar arasındaki zaman atlamalarının süreklilik yaratması, zamansal ve mekansal süreklilik kurgusunun örnekleridir.

*Bir yönetmen, Hollywood'un süreklilik kurgusunu kullanmayan bir film yapmaya karar verdiğinde, mekânsal ve zamansal ilişkiler yaratmak için herhangi bir alternatif yaklaşım formüle edebilir. Bu yaklaşımların tümü, klasik Hollywood sineması bağlamında değerlendirildiğinde süreksiz görünecektir. (Thompson, 1981).*

Süreklilik kurgusu belirli bir dizi kurallar ve patternler kullanılarak, hikayenin yapıtaş ve ilerleyeceği aksı iken süreksizlik bir düzensizlik ve anlatının ilerlemediği bir yöntem mi sunmaktadır? Bunu doğru olarak kabul etmek zordur. Sergei Eisenstein'in öncüsü olduğu, Yasujiro Ozu ve Jean-Luc Godard gibi yönetmenlerin de sıklıkla başvurduğu süreksizliklerle de anlatı

---

<sup>27</sup> Thompson, K. And Bordwell D. (2001). *Film Art: An Introduction*, s. 262

kurulabilir. Thompson'ın belirttiği gibi Hollywood klasik anlatısı dışında alternatif bir yapı formüle edip kullanmak bir hikaye anlatım tercihi olabilir. Her film karesi doğal olarak bazı unsurların diğerlerinden daha fazla dikkat çekmesini sağlar. Konuşan bir karakterin genellikle konuşmayan karakterden önce fark edilen kişi olması bunun yaygın bir örneğidir. Bu doğru olmakla birlikte, konuşan figürün yalnızca bir parçası olduğu genel kompozisyonun da farkında oluruz. Ayrıca, arka plan tamamen siyah, beyaz veya gri bir alan olsa bile, dikdörtgen çerçevenin kendisinin farkındayızdır. Bu farkındalık, bakmanın bilişsel bir sürece, görmenin ise gözün fizyolojik işlevine bağlı olmasından kaynaklanır. Bakmanın bilinçli seçiciliği, görmenin doğasında bulunan seçicilikten tamamen bağımsızdır.<sup>28</sup>

Bir film karesine bakmak bir fotoğrafa veya tabloya bakmaktan farksız bir eylemdir fakat hareketli karelerde görmek, bilişsel olarak farklı bir sürecin işlemesi anlamına gelir. Bir tablonun, bir nesnenin çoklu görünümü olarak indirgenmesi büyük bir basitleştirme olur. Ancak Eisenstein tarafından geliştirilen montaj teknikleri, aynı nesnenin farklı açılardan çekilmiş sahnelerin bir araya getirilmesi stratejisinin öncü bir estetik tasviri olarak görülebilir. Hem Burch'un hem de Thompson bu noktada adlandırdığı bir süreksizlik kavramı mevcuttur. Kübist bir ressam olan Juan Gris'in tablosunda sağladığı hazzın bir kısmının, bir nesneyi birden fazla bakış açısından aynı anda görmekten değil, gözün her bir görünümü diğerleriyle karşılaştırması sürecinden kaynaklandığı öne sürülebilir. Bu süreçte göz, yeni algısal biçimlerinde nesnel olarak ortak özellikleri tanımlar, farklılıkları benzerliklere karşılaştırır, kısacası süreksizlikte sürekliliği ve süreklilikte süreksizliği keşfeder. Gözün şekilleri hatırlama biçimi nedeniyle, aynı konunun iki farklı açıdan çekilmiş iki görüntüsü, bir araya getirildiklerinde benzer bir estetik tatmin sağlayabilir.<sup>29</sup>

Thompson Korkunç Ivan incelemesinde sıkça rastladığı bir kurgu tekniğine *kübist kurgu* ismini verir. Bu teknik aynı mekanın ardışık bir dizi

---

<sup>28</sup> Burch, N. *The Theory of Film Practice*. s.34-35

<sup>29</sup> Burch, N. *The Theory of Film Practice*. s.37

planda gösterilmesi ve bu planlar arasında mizansen öğelerinin yeniden düzenlenmesi ve figürlerin mesafesinin planlar arasında değişmesini öngürür. Bu durum, genellikle Hollywood'da süreklilik açısından bir hata olarak değerlendirilecek bir durumken, Eisenstein filminde bunu merkezi bir mekansal ilke haline getirir.<sup>30</sup>

*Teorik olarak, bir planda mizansen öğelerinin kesme sırasında değişmesi, bir zaman geçişini ima eder... Hollywood, bu tür hileleri genellikle kesme sırasında öykü içi sesi devam ettirerek veya hareketi eşleştirerek, bazen de her iki yöntemi birden kullanarak fark edilmez hale getirir. Eisenstein ise, değişen mekânsal ilişkileri olay örgüsündeki zaman boşluklarını göstermek için kullanmaz. Bunun yerine, hilelerini açıkça ortaya koyar; hareket eşleşmesini sağlamaz veya öykü içi bir ses çizgisini kesme boyunca devam ettirmez. Ayrıca, Hollywood filmlerine kıyasla çok daha fazla sayıda hileli kesme kullanır. Bu şekilde, değişen mekan ile sürekli zaman arasındaki çelişki daha belirgin hale gelir. (Thompson, 1981).*

Kübist kurgu tekniği, özünde zamanın geçmediğini bildiğimiz gerçeğine dayanır. Bu nedenle, ardışık planlar arasındaki mekansal ilişkiler mümkün gözükmez. Bu durum, zamansal unsurların kübist kurgunun etkisinin önemli bir parçası haline gelmesini sağlar. Korkunç Ivan filminde, bakış yönlerinin eşleşmemesi, 180 ve 30 derece kuralları gibi diğer klasik kurgu kurallarını bozan teknikler de kullanılmaktadır. Bu örnekler Eisenstein'ın sürekliliği korumayı umursamadığı veya bunu gözden kaçırdığı anlamına gelmemektedir. Film içinde birçok sahnede bakış yönlerinin eşleştiği planlar bulunmaktadır. Eisenstein, bu süreksizlik tekniklerini kullanarak alımlayıcıyı, filmdeki mekansal ve zamansal tutarsızlıkları bilinçli bir şekilde fark etmeye yönlendirir.

### **3.3.2 Ses Ayrışmaları**

Sinemanın ilk dönemlerinde filmler görselliğe dayalı bir anlatıma sahipti. Bu dönemde alımlayıcı henüz bir filmin işlevlerini ve motivasyonlarını

---

<sup>30</sup> Thompson, K. (1981). *A Neoformalist analysis- Ivan the terrible*, s. 268

algılamayı sağlayacak (önceki bölümde Thompson'ın arka planlar olarak tanımladığı) kılavuza sahip değildi. Hikaye anlatımı, oyuncuların jest ve mimikleri, kamera hareketleri ve ara yazılar gibi araçlara, proaeretik kod içinde neden-sonuç ilişkilerini temel almıştır. Sesin yokluğunu telafi etmek için gösterimler sırasında piyano, orkestra ya da ses efektlerini üreten makineler kullanılıyordu. İşitme duyusunun devreye girmesi Eisenstein'in "duyuların senkronizasyonu" olarak adlandırdığı görüntü ve sesi bir bütün olarak tecrübe etmeyi mümkün kılmıştır.

*...Ancak ses, belki de çalışılması en zor tekniktir. Çevremizdeki birçok sesi filtreler ve duymayız. Çevremizin yerleşimi hakkındaki temel bilgiler görme duyumuzdan gelir ve bu yüzden günlük hayatta ses genellikle görsel dikkatimizi tamamlayan bir arka plan işlevi görür. Benzer şekilde, bir filmde bahsederken izlemek fiilini kullanır ve kendimizi izleyiciler ya da seyirciler olarak tanımlarız. Tüm bu terimler, sesin ikinci planda bir faktör olduğunu ima eder. Sinemanın gerçek temeli olan hareketli görüntülerin yanında sesi yalnızca bir eşlik unsuru olarak düşünmeye meyilliyiz. (Thompson ve Bordwell, 2001).*

Thompson ve Bordwell sinemada sesin konumunu, insanın gerçek hayatta çevresiyle olan etkisiyle açıklar. Ancak bu sesin daha az önemli bir faktör olduğu anlamına gelmemektedir. Süreklilik veya süreksizlik kurgularında olduğu gibi zamansal/mekansal işaretleri yönetmede birincil etken olabilir. Eğer bir kapının açılma sesini duyarsak, birinin odaya girdiğini ve bir sonraki sahnede bu kişiyi göreceğimizi tahmin ederiz ya da plan içinde olmayan bir kişinin sesini duyduğumuzda yine aynı şekilde bir beklenti içinde oluruz. Bu gibi işaretler alımlayıcının beklentilerini yaratıcı bir şekilde yanıltabileceği veya yönlendirebileceği yöntemler olarak kullanılır. Ses birçok araç ve fonksiyonlarıyla Robert Bresson için birincil unsurdur ve bu konuda “Bir ses her zaman bir görüntüyü çağırıştırır; bir görüntü asla bir sesi çağırıştırmaz.” der. Bresson *Un condamné à mort s'est échappé*<sup>31</sup> (1956) bir hapisten kaçış hikayesi

---

<sup>31</sup> Bresson R. *Un condamné à mort s'est échappé*, 1956

olan filmde tahta kazıma sesi ve mahkumlar arasındaki öksürükleri birer işaret haline getirir. Filmde başka birçok ses motifleri (çanlar, silah sesleri, düdükler, çocuk sesleri) vardır. Bu araçlar ana karakter Fontaine'in kaçışını dinamik hale getirmek, detaylara dikkat çekmek ve alımlayıcının neyi fark ettiğimizi yönlendirmek adına aktif olarak kullanılır.

Yönetmen, ses, kurgu ve görüntü ritimleri arasında bir uyumsuzluk yaratmayı da tercih edebilir. Thompson'ın ses ayrışmaları olarak adlandırdığı kavram, ses ve görüntü arasındaki uyumsuzlukların algımda zorluğa ve dolayısıyla yabancılaştırmanın daha etkili olmasına karşılık gelir. Eisenstein'ın Korkunç Ivan'da kullandığı ses ayrışmaları dominant bir araçtır. Bu ses araçları, filmin karşı-anlatı yapısının önemli bir parçasıdır. Kurgu, ses ile görsel unsurlar arasında önemli bir uyum sağlasa da, filmin ses miksajında rahatsız edici pek çok unsur vardır. Diğer üslup öğelerinde olduğu gibi, bu karşıt güçlerin yarattığı gerilim, algıyı hem yoğunlaştırır hem de zor hale getirir.<sup>32</sup> Kullanımlarına çağdaş sinemada da fazlaca rastlanan ses ayrışma araçlarına örnekler Thompson'ın Korkunç Ivan'daki bulguları üzerinden incelenecektir.

### **Mekansal Bir İpucu Olarak Ses Seviyesi**

Eisenstein'ın klasik anlatı geleneklerinden ayrıldığı önemli noktalardan biri, kesmelerde ses seviyesini sabit tutmasıdır. Hollywood devamlılık kurgusunda, mekansal ilişkiler genellikle sahneye giriş veya çıkış planlarıyla gösterilir ve ses seviyesi mesafeye veya çevreye bağlı olarak değişir. Ancak Eisenstein, mekansal ipuçlarını minimize ederek veya tamamen ortadan kaldırarak, dış mekandan iç mekana olan kesmelerde bile ses seviyesini sabit tutar. İç mekandan dış mekana geçişlerde ses seviyesinin değişmemesi, izleyicinin mesafe veya çevresel değişikliklere göre ses yoğunluğunu hissetmesini engeller. Bu yaklaşım, izleyiciyi mekansal işaretler için diğer unsurlara yönlendirmeye zorlar ve belirsizlik hissini artırır.<sup>33</sup>

---

<sup>32</sup> Thompson, K. (1981). *A Neoformalist analysis- Ivan the terrible*, s. 281

<sup>33</sup> Thompson, K. (1981). *A Neoformalist analysis- Ivan the terrible*, s. 277

## **Dudak Senkronizasyonu ve Öykü İçi (*Diegetic*) Seslerde Belirsizlik**

Eisenstein, mekansal sürekliliği bozmak için dudak senkronizasyonunu kullanır. Thompson, karakterlerin konuşmalarının, görsel eylemleriyle uyumlu olmadığı örnekleri sıralamaktadır. Birinci bölümde Boyarlar'ın plan yaptığı sahnede, Kolychev'in diyalogu dudakları hareket etmeden başlar ve sonraki planda dudak hareketleri konuşma ile eşleşir. Benzer şekilde, ikinci bölümde Boyarların yas sahnesinde Efrosinia'nın sesi, dudakları hareket etmese bile duyulmaya devam eder. Bu tür bozulmalar, doğal diyalog alışkanlıklarını kırarak izleyicinin filmdeki ses miksajının yapaylığını fark etmesini sağlar.

Eisenstein, öykü içi dünyayı daha da belirsizleştirmek için kaynak göstermeyen veya kimliği belirsiz sesler kullanır. Bir sahnede, Malyuta'nın bir avluda durup uzakta Kurbsky ve Efrosinia'ya baktığı sırada bir erkek sesi, "Çarın gözü..." der ve ardından bir kesmede aynı ses, "Malyuta" diyerek devam eder. Ancak sesin kaynağı asla ortaya çıkmaz. Bu belirsizlik, alımlayıcıyı anlatının belirsiz anlamlarıyla mücadele etmeye zorlar.<sup>34</sup>

## **Müzik ve Koroların Öykü İçi Sesleri**

Filmde müziğin öykü içi konumu, mekansal ve anlatsal kafa karışıklığının bir başka kaynağıdır. Koroların film evreni içinde söylediği duyulan müziklerin sıklıkla görünür bir kaynağı yoktur. Düğün ziyafetinde kadın korosu şarkı söylerken sahnede yalnızca erkek misafirler ve bir kadın karakter Efrosinia'nın bulunması, sesin kaynağına dair beklentiye cevap vermemektedir. Benzer şekilde, Ivan'ın ölmüş olan Boyarlar'a baktığı sahnede başlayan koro, başlangıçta öykü dışı bir ses gibi görünürken, yas sahnesine geçişte öykü içi bir boyut kazanır. Bu tür geçişler, öykü içi ve öykü dışı ses arasındaki sınırları bulanıklaştırarak izleyicinin işitsel anlatıya olan güvenini etkiler. Şarkı söylenen bir sahnede Efrosinia'nın öykü içi sesine görüntüye gelen bir koro eşlik eder.<sup>35</sup>

---

<sup>34</sup> Thompson, K. (1981). *A Neoformalist analysis- Ivan the terrible*, s. 278

<sup>35</sup> Thompson, K. (1981). *A Neoformalist analysis- Ivan the terrible*, s. 279

## Zamansal İşaretlerin Sesle Bozulması

Eisenstein, ses ile görsel arasındaki zaman ilişkilerini bozar. Sesler bazen görüntüden önce başlar veya ilgisiz sahnelere taşarak devamlılık beklentisini boşa çıkarır. Düğünde söylenen şarkıdan alarm çanlarına ani geçiş, anlatının sürekliliğini etkilemektedir. Benzer şekilde, Efrosinia'nın salona giriş yaptığı bir sahnede müzik ani bir şekilde değişerek izleyicinin mekan ve zaman algısını kırmaktadır.<sup>36</sup> Korkunç Ivan, izleyici algısını manipüle etmek ve geleneksel anlatı kalıplarını kırmak için mekansal ve zamansal geçişleri kasıtlı olarak belirsizleştirir. Farklı araçları beklenmedik şekilde bir araya getirerek izleyicinin dikkatini yoğunlaştırır ve aktif bir algısal süreç başlatır. Bu yöntem, izleyiciyi, sahneler arasındaki geçişleri ve mekansal ipuçlarını anlamlandırmak için çaba göstermeye zorlar.

Dördüncü bölümde ortaya konan neoformalist analiz yaklaşımı anlatı düzeyinin çözümlenmesi, gezici motiflerin ve biçimsel düzeyin incelenmesi, ayrıca süreksizlikler ve ses ayrışmaları gibi temel başlıklar altında yapılandırılmıştır. Bir sonraki bölümde, bu yöntem doğrultusunda Şato uyarlamaları söz konusu başlıklar temelinde analiz edilecektir.

---

<sup>36</sup> Thompson, K. (1981). *A Neoformalist analysis- Ivan the terrible*, s. 280

## BÖLÜM 4

### 4. MICHAEL HANEKE’NİN ŞATO FİLMİ VE DİĞER İKİ UYARLAMANIN KARŞILAŞTIRMALI NEOFORMALİST ANALİZİ

Bu bölümde, Franz Kafka’nın Şato romanından yola çıkarak çekilen üç uzun metraj film, üçüncü bölümde kurulan neoformalist analiz yöntemi doğrultusunda incelenecektir. Neoformalizmin sunduğu yaklaşıma istinaden, analiz yalnızca bir içerik okuması sunmakla sınırlı değildir. Her filmin biçimsel yapısını, anlatı stratejilerini ve izleyici üzerindeki bilişsel etkilerini merkeze alarak, onu ilginç kılan yapısal unsurlara ışık tutmayı amaçlamaktadır. Bu doğrultuda her film, anlatı düzeyi, gezici motif kullanımı, süreksizlikler ve ses ayrışmaları gibi araçların işlev ve motivasyonları açısından incelenecektir. Karşılaştırmalı analizlerin ilk kısmını oluşturan Michael Haneke’nin 1997 yapımı Das Schloss filmi, bu yöntemin uygulamasına zemin hazırlayan temel eser olarak belirlenmiştir. Haneke’nin biçimsel tercihlerinin ve anlatı kurgusunun oluşturduğu dominant yapı, diğer uyarlamalar için karşılaştırma temelini oluşturacaktır. Neoformalizm kapsamında analiz, bu üç uyarlamayı incelerken yalnızca temanın ya da karakterlerin aktarımına odaklanmayacaktır. Analiz, aktarımların nasıl gerçekleştirildiğine, kullanılan araçların nasıl işlediğine ve motivasyonlandığına, biçimsel seçimlerin anlatı yapısına nasıl katkı sağladığına ve izleyiciye nasıl sunulduğuna ışık tutmayı amaçlamaktadır.

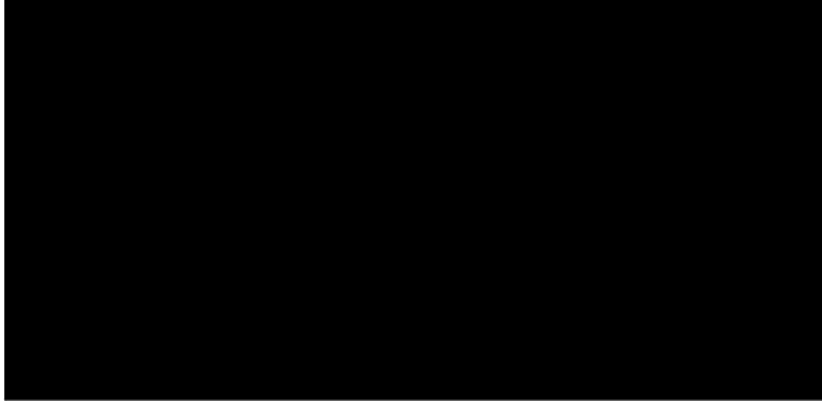
Bu bağlamda dördüncü bölümde yapılacak olan analizler, her bir filmin form ve içeriği arasında kurduğu ilişkilerin, anlatının bütünselliği içerisinde yerini araştıracaktır. Böylece, neoformalist söylemin de vurguladığı gibi, bu analizlerin amacı yalnızca bir anlam üretmek, bir açıklama getirmek değil, her bir filmin kendi içsel yapısı içinde nasıl çalıştığını, nasıl işlediğini ve o filmi ilginç kılan unsurlara ışık tutmaktır. Buradan yola çıkarak ilk başlıkta Michael Haneke'nin Das Schloss uyarlaması incelenecektir.

#### 4.1 1997 YAPIMI MICHAEL HANEKE’NİN YÖNETTİĞİ DAS SCHLOSS

Filmde kullanılan motifler, bunların işlev ve motivasyonlarından bahsederek giriş yapmak faydalı olacaktır. Sıklıkla öne çıkan gezici motif planlar veya sahneler arası birkaç saniyeliğine ekranda kalan siyah ekrandır. Birden fazla sahnede birkaç saniyelik siyah ekran aradan belirli bir süre geçtiği hissi vermektedir. Ana karakter K kasabaya ilk geldiği akşam hancının ona verdiği şilte üzerinde gözünü kapar. Bu plan sonrası birkaç saniyelik siyah ekran görüntüde kalır. Bir sonraki planda K’yı aynı yerde uyurken görürüz. Biri onu sarsarak uyandırmaya çalışır. Yine benzer bir şekilde K Şato’ya karlı bir yoldan yürürken paralel bir şaryo hareketiyle takip edilir. Araya giren siyah ekran sonrası yine aynı açıdan takip edilen K’yı daha karlı ve zorlu bir yolda yürümeye devam ederken görürüz.



Şekil 4.1 (Sahne) Michael, H. (Yönetmen) (1997) Das Schloss [Film].



**Şekil 4.2** (Sahne Devam) Michael, H. (Yönetmen) (1997) Das Schloss [Film].



**Şekil 4.3** (Sahne Devam) Michael, H. (Yönetmen) (1997) Das Schloss [Film].

İki örnekte olduğu gibi siyah ekran, yapılan eylemin bir süredir devam ettiği hissi yaratmaktadır. Bununla birlikte siyah ekranın gezici bir motif olmasının sebebi tek bir işleve sahip olmamasıdır. Kasabadaki bir ayakkabıcı olan Lasseman'ın evinden K dışarı atılır. Bu sahnenin akabine birkaç saniyelik siyah ekran gelir. Ardından gelen sahnede K'nın yardımcıları olduğunu iddia eden iki genç kendilerini K'ya tanıtır. Buna benzer bir kullanımda K Şato'da çalışan beylerin kaldığı hanın görevlisiyle konuşur. Görevli ona handa o gece kalacak tek kişinin K'ya mektup yazıp ona direktif veren Klamm olduğunu söyler. Kar ve tipi sıklıkla kullanılan bir araçtır ve burada değinmek yararlı olacaktır. K ve hancı arasında geçen bu konuşma han kapısı önünde yoğun bir

tipi altında geçer. Bu konuşma sonrası siyah ekran ve akabine bara yaslanmış K'yı Frieda ile konuşurken görürüz. Bu iki örnekte de bir zaman geçmiş olma hissi elbette vardır fakat sürdürülen bir eylemin devam ettiği şeklinde değildir. Burada aracın işlevi, alımlayıcıya nefes alacak bir süre tanımaktır. Siyah ekran kullanımında Proaeretik Kod olma motivasyonu mevcuttur. Her kullanımı hikayeyi ileriye taşıyan bir işleve sahiptir. Yine ileride örneklerinden bahsedilecek üç syuzhet tekniğinden biri olan Özfarkındalığa katkı sağlamaktadır.

Siyah ekran kullanımları film içinde yazısız evre geçişleri olarak nitelendirebilir ve anlatının kendi hikaye anlatma eylemini kabul etme derecesini artırır.

Dış ses bir anlatıcı görevindedir. Bu motif yine tek bir işleve sahip değildir. Zaman zaman proaeretik olarak hikayenin anlatısal olarak ileriye taşınmasını sağlar. Diğer kullanımlarında ise Hermenötik Kod özelliği taşıyarak Bilgilendirebilirlik içindeki bilgi derinliğine ya da İletişimsellik derecesine katkı yapmaktadır. Dış ses hancının sesi üzerine konuşurken onun hissettiğini geç gelen müşteriye şaşırmıştı olarak sözlü anlatır. Başka bir sahnede dış ses birbirleriyle az önce tanışan K ve Frieda'nın birbirine aşık olduğunu anlatır. Dış ses K'nın hissettiklerini filmi içinde betimlemeye devam eder. Kalması yasak olan barda bira içerken ayak sesleri duyunca K güvende hissetmek için saklandığını anlatır. Bunun gibi örneklerde Bilgilendirebilirliğin Bilgi Derinliği yönü ön plandadır. Karakterlerin iç dünyaları ve ne hissettikleri alımlayıcıyla doğrudan paylaşılır.

Bilginin Kapsamı kısıtlanmamıştır. Şato çalışanlarının kullanımında olan bara Frieda yerine Pepi isimli biri alınmıştır. Bu kişi de izleyicinin henüz bilmediği konulara hakimdir. K ona Frieda benim nişanlım der ve Pepi buna karşılık evet biliyorum der. Pepi'nin verdiği haberle K dışarıda at arabasının yakınında bir kapı önünde bekler. Arabanın şoförü uzun sürebileceğini söyler. K anlamamış gibi 'Uzun sürebilecek olan nedir?' diye sorar. K Şato'daki bir sekreterle telefonda konuşur. Telefondaki kişi K'nın yardımcılarının isimlerini K hatırlamasa da bilir ve K'yı düzeltir. Filmdeki karakterler her zaman bilgi

sahibidir ve bilgi hiçbir zaman bir karakterle sınırlı kalmaz. Fakat bununla birlikte İletişimsellik genellikle düşüktür. Bir durum hakkındaki bilgiler alımlayıcıyla kolayca paylaşılmaz. İzin diyalogu sırasında Schwarzer K'ya orada konaklayamayacağını, Şato'nun izni olmadan kimsenin kasabada konaklamasının mümkün olmadığını açıklar. K bu diyalog ve bunun öncesinde hancıyla yaptığı konuşmada o köye gönderilen kadastrucu olduğunu söylemez. Başka şansı kalmadığı takdirde kendini tanıtır ve ekibinin yarın aletleriyle birlikte bir sonraki sabah geleceğini söyler. Bir ilgi çekici nokta da dış ses anlatıcının K'nın görevlendirilen Kadastrucu olduğunu bu konuşma sonrası onaylamasıdır. Bu bilgiyi anlatıcı da Hermenötik Kod'a katkı sağlaması adına alımlayıcıyla paylaşmaz.

Dış sesin varlığı başlı başına filmin Özfarkındalığı'nı yükseltir. Filmin en başında ilk duyulan ses anlatıcıya aittir. Anlatıcı K'nın geç vakitte geldiğini söyler ve bunun akabine kapı açılma sesiyle bara K girer. K hancıya odası olup olmadığını sorar fakat hancı konuşmaya başladığı sırada dış ses onu bastırarak oda olmadığını açıklar. Burada Ses Ayrışması olarak bir biçim tercihinden bahsetmek gerekir. Hancının durumu K'ya açıkladığı sesi arkplanda az duyulan bir seviyede devam eder. Ancak anlatıcı oda olmama durumunu onun sesini bastırır bir şekilde anlatır. Burada izleyicinin algılamasını zorlaştırıcı ve yabancılaştırmaya katkı sağlayan bir unsurdur. Konuşmayı sürdüren hancıyı dinlemeye devam etmek doğal bir refleks olabilir. Fakat duyulamayacak bir seviyede olan hancının sesi yerine izleyici anlatıcıyı dinlemek zorundadır. Düşük İletişimsellik seviyesine bir diğer örnek Frieda'nın K'nın yardımcılarına kötü davranmamasını ve güvenilir olduklarını söylediği sahnedir. Bu da bizim Frieda'nın bunu nereden bildiğini tahmin edemediğimiz bir durumdur. İlerleyen bir sahnede Frieda yardımcıların onun çocukluk arkadaşı olduğunu açıklar.

Ses ayrışmaları klasik anlatı içinde tercih edilmeme eğilimindedir. Nihayetinde izleyicinin takip etmesini zorlaştıran, filmin ilerleyen anlatısına katkı sağlamak yerine yabancılaştırmayı amaçlayan Hermenötik Kod'lara katkı sağlar. Filmin Özfarkındalığı'na örnek verilen sahne gibi Şato'yla iletişimde olduğunu öğrendiğimiz Schwarzer'ın telefonla ulaştığı kişiyle konuşurken dış

ses olayı betimler. Schwarzer'ın sesi duyulamayacak kadar alçaktır. Bir diğer örnek Muhtar ve eşi Mizzi'yle K'nın yaptığı konuşmada bulunabilir. Muhtar sıklıkla eşine soru sorar. Ondan onay bekler veya elindeki mektubu okumasını ister. Sorduğu sorulara bir cevap gelir fakat biz yan yana olmalarına rağmen kadını bir plan dışında ne duyar ne de görürüz. Bir cevap geldiğini Muhtar'ın konuşmasından anlarız. Mizzi de bana katılıyor şeklinde Muhtar bunu ifade eder. Bu estetik tercihle zamansal/mekansal işaretleri yönetir, alımlayıcının beklentilerini yaratıcı bir şekilde yanıltır veya yönlendirir.

Filmdeki Süreksizlik işaretlerinin en belirginini yine siyah ekran kullanımındır. Barnabas Klamm'dan gelen mektubu K'ya iletmiştir. Fakat handan çıkma eylemi bir planla izleyiciye gösterilmemiştir. Birkaç saniyelik siyah ekran sırasında K'nın dışarda yürürken Barnabas'a doğru seslendiğini ve aralarında geçen konuşmayı yoğun tipi sırasında dışardayken dinleriz. Bir süreklilik işareti olarak Barnabas'ın handan çıkışı paylaşılmaz. Anlatıcı bunu izleyiciye K dışarda yürümekteyken paylaşır. Bu sırada da Barnabas'a seslenir. Gündüz ve gece yaşanan olayların sırasının birbirini takip etmediği sahneler vardır. K'nın Frieda ile beylerin hanında geçirdiği ilk gece sonrası sabah olduğu camdan içeri giren gün ışığı ile açıkca anlaşılır. Bu sahnede K Frieda ve asistanları hep birlikte bu Şato çalışanlarına ait handan birlikte çıkar. Ancak bir sonraki sahnede K yine gündüz olduğu anlaşılan bir planda uyumaktadır ve uyandığında başında hanın sahibinin eşini bulur. Bu gibi ardışık bir sıraya konamayan hikaye parçalarından fabula evrenindeki toplam süreyi tahmin edebilmek güçtür. Tüm hikayenin bir hafta gibi bir sürede gerçekleşebileceği gibi bir yılda yaşanmış olması da muhtemeldir. Süreksizliği sağlayan ise anlatı normların bir şekilde kırıldığı planlar ve sahnelerin kullanılmasıdır.

Tüm bu gözlemlenen araçların Dominant ile bir hiyerarşiye konulduğu varsıyabilir. Dominant kavramı tanımlanırken eserdeki hangi araçların ve işlevlerin yabancılaştırma açısından önemli olduğunu ve hangilerinin nispeten daha az önemli kaldığını belirlemek adına kullanıldığı paylaşılmaktadır. K Muhtar'ın anlattıklarından sonra 'O halde her şey muğlak ve çözümsüz' der. Kafkaesk temalarla örtüşen, muğlaklığa katkı sağlayacak bir Dominant filmdeki

tüm araçlara ve kavramlara hakimdir. Baştan sona kötü bir rüyanın içinde olduğu söylenebilecek K'ya tanıştığı herkes bir alternatif sunar. Şato'daki görevine ulaşmak adına tüm kasaba boyunca birilerinin peşinde savrulmaktadır. Tüm bu bahsedilen araçlar ve motivasyonlar muğlaklık ve bürokrasi içindeki çözümsüzlük Dominant aracı altında şekillenmektedir.

#### **4.2 1968 YAPIMI RUDOLF NOELTE'NİN YÖNETTİĞİ DAS SCHLOSS**

Klasik anlatı normlarını kırmaya çalışmayan bir filmde yabancılaştırma etkisi yaratmaya çalışan araçları bulmak mümkün olmayabilir. Nitekim aynı metinden yola çıkmasına rağmen Haneke yapımı ya da Balabanov yapımı Şato uyarlamalarında karşılaşılabilecek neoformalist kavramlara ait işaretler Noelte yapımı Şato filminde mevcut olmayabilir. Karşılaştırmalı olarak bir analize başlamak adına dış ses anlatıcı etkisinden bahsedilebilir. Noelte'nin yönettiği filmde bir anlatıcı yoktur. Eğer bir noktada anlatının ilerlemesine herhangi bir aracın yön vermesi istendiğinde bu bir karakterin ağzından paylaşılır. Lasseman'nın evindeyken, Lasseman'ın eşi eve girenin yeni kadastrocu olduğunu söyler. K nereden bildiğini sorduğunda Şato'da duyduğunu söyler. Burada bir açıklama getirilmesi yönetmenin anlatıyı kurduğu düzen içindeki seçimidir. Buna Dominant'ın diğer tüm araçların hiyerarşisini düzenlediği tanımlaması yapılabilir. Eğer Dominant öge muğlak bir yapı kurma üzerine inşa edilseydi, bu gibi bir açıklamaya ihtiyaç duymadan izleyicinin bunu bilişsel adımlarla kendi kendine sorarak bulmaya çalışması mümkün olabilirdi. Bunun benzeri bir örnekte dışarda üşüyüp içeri giren K'nın yardımcılara Muhtar, Mizzi'ye yardım etmelerini söyler. Şato çalışanları dışında evraklara dokunulmasının yasak olduğu söylenen K durumun nedenini sorgular. Böyle bir sorgulamaya hem kitapta hem de Haneke'nin Şato filminde yer verilmemiştir. Muhtar bu filmde yardımcılardan Şato için çalıştığını söyler. Muhtar'ın eşi Mizzi onun istediği evrağı bulamadığını söyler ama bu şekilde bir konuşma kitapta geçmez. Gizem ve muğlaklık bu filmin Dominant ögesi değildir. Hikaye Hermenötik Kod'lara yer vermez. Sadece hikayeyi ileriye taşıyacak Proaeratik

Kod'lar kullanılır.

Yine bununla bağlantılı olarak filmde İletişimsellik düzeyi yüksektir. Herhangi bir bilginin açıklanması ertelenmez. Barnabas K'nın Klamm'a ileteceği mesajı tekrarlamak ister ve bunun sebebi olarak bu işte yeni olduğunu belirtir. Hemen akabine mesajı iletip yürümeye başlayan Barnabas'a K Şato'ya gidip gitmediğini sorar ve yarın gideceği bilgisi hemen izleyiciyle paylaşılır. Haneke'nin yönettiği Şato filminde ise Barnabas ilk ağızdan bu işte yeni olduğunu K'ya ilk tanışmalarında belirtmez. Romanda olduğu gibi ilerleyen bir aşamada bu bilgi Barnabas'ın kızkardeşi tarafından ailenin kötü durumunu açıklama kısmında izleyiciye verilir. Yüksek İletişimsellik ve Bilgi Kapsamının kısıtlanmamış olması noktasında Klamm'ın sekreterinin K'ya sorular sorduğu sahne verilebilir. Bu sahneden önce K hanın dışındaki at arabasının başında Klamm'ın çıkmasını beklemektedir. Klamm'ın sekreteri tarafından hana çağırılan ve sorguya çekilen K'ya bu sırada at arabasının hareket edip Klamm'ın yola çıktığını Pepi söyler. Burada yine görsel işaretler yerine bir karakterin konuşması anlatıyı ileri taşır. Film romanda olmayan bir sona sahiptir. Bir tabut üzerine Muhtar ve eşi Mizzi'nin elleriyle toprak attığı görülür ve K'nın yardımcılarından biri tabutun üzerine Klamm'ın mektubunu bırakır. Tüm film K'nın Şato'ya ulaşip ulaşamaması ve kastrocu olarak görevini yapabilmesi üzerine kurulur. Romanda olduğu gibi Haneke'nin versiyonunda bu sonu açık, İletişimselliği düşük ve izleyici yorumuna bırakılmaktadır. Bu versiyonda ise izleyiciyle yoruma kapalı bir son paylaşılır.

Thompson'ın Eisenstein'in Korkunç Ivan incelemesinde 30 derece kuralına filmin genelinde uyulmadığı ve bunun izleyici üzerindeki bilişsel süreci temellendirilir. Bu filmde ise süreklilik esastır. Lasseman'nın evinden atıldığına hareketin devamını kapı önünde yere düşen K olarak görürüz. Benzer bir şekilde Hancı Frieda'ya K'nın nerede olduğunu sorduğunda K henüz saklanmamıştır. Frieda K'yı bar altında saklanması için yönlendirir. Süreksizlik bir anlatı tekniği olarak film içinde estetik kaygıyla kullanılabilir. Bununla birlikte süreklilik esas olan Noelte uyarlamasında göze çarpan süreksizlikler bir hikaye anlatım tercihindendir çok bir hata hissi yaratır. 30 derece kuralı bir norm

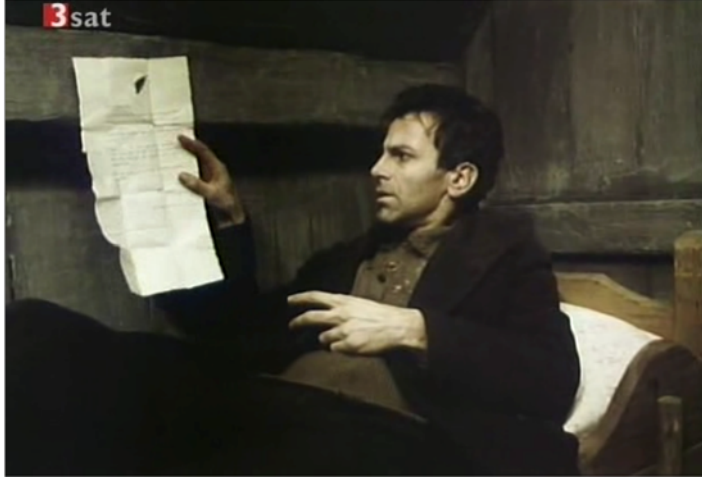
olmasına rağmen uygulanmadığı sahneler mevcuttur. Örnek olabilecek sahnelerden birinde K Klamm'dan gelen metubu Mizzi'ye uzatır ve plan içinde Mizzi ve mektup varken akabine gelen planda K'yı Mizzi'ye yaklaşırken görürüz. Süreksizlik hissi veren bir araç K'nın yanında taşıdığı Klamm'ın mektubudur. Muhtarın evinde okunurken mektupta ortadan ikiye ayrılacak kadar fazla delik olduğu görülmektedir. Bir sonraki sahnede hana dönüp yatağa uzanan K'nın elinde mektubu görürüz. Fakat mektupta sadece ufak bir delik vardır ve K mektubu kolayca bir tahta çıkıntıya asabilir.



Şekil 4.4 (Sahne) Noelte, R. (Yönetmen) (1968) Das Schloss [Film].



Şekil 4.5 (Sahne Devam) Noelte, R. (Yönetmen) (1968) Das Schloss [Film].



**Şekil 4.6** (Sahne Devam) Noelte, R. (Yönetmen) (1968) Das Schloss [Film].

Noelte'nin 1968 yapımı Şato uyarlamasında anlatı, izleyiciyi klasik dramatik yapıya ve karakter odaklı ilerlemeye yakın bir biçimde yönlendirir. Bu versiyonda anlatıcı dış sesin yokluğu, seyirciyi yalnızca karakterlerin söylemleri ve davranışları aracılığıyla bilgiye ulaşılmaya iter. Anlatımın şeffaf yapısı, karakterler arası diyaloglara ve olayların doğrusal akışına ağırlık verir. Böylece izleyici, Haneke'nin filmindeki gibi anlatının kendisinin farkında olmaya davet edilmez. Aksine, anlatı akışı içerisinde olayları sırasıyla takip etmesi beklenir. Görsel ve işitsel düzeyde yabancılaştırıcı bir estetik yerine lineer anlatı hakimdir. Bu lineer anlatım, Kafka'nın metnindeki bürokratik çıkmazı yorumlamaktan ziyade, onu sahneye taşır. Bu yönüyle Noelte'nin Şato uyarlaması, Haneke'nin yorumuna açık, Öz farkındalıklı yapısının aksine, daha kapalı ve temsile dayalı bir anlatı örneği sunar.

#### **4.3 1994 YAPIMI ALEKSEY BALABANOV'UN YÖNETTİĞİ ZAMOK**

Rus yönetmen Balabanov'un Şato uyarlaması bu üç film içinde metne en az sadık kalan yapıdır. Romanın genelindeki diyaloglara ve aksiyonlara yapılan eklemeler dışında filmin son 15 dakikası yönetmenin yazdığı senaryo üzerinden çekilmiştir. Metinle film arasındaki en dikkat çekici farklardan biri

anlatıyı ileriye taşıyacak Proaeretik Kod'ların keskinleştirilmesidir. Şato'ya doğru yürüyen K Öğretmen'le karşılaşır. Öğretmen ona dikkatli olmasını yoksa başaramayacağını söyler. Hancı'nın eşi Frieda'nın onun üvey kızı olduğu için üzerine titrediğini söyler, metinde olmayan fakat Hancı'nın eşinin aksiyonlarını sebeplendirme çabası vardır. Benzer bir şekilde Barnabas'ın kardeşi Olga'yla birlikte olduğunu dair roman içinde bir işaret yoktur fakat Frieda'nın kıskançlığını ve ayrılmasını gerekçelendirmek için K ve Olga'yı aynı yatakta çıplak bir şekilde yatarken görürüz.

Filmdeki gizem motivasyonuna katkı sağlayacak araçlar da mevcuttur. Bir çan çalar ve herkes ayağa kalkıp saygı duruşunda durur. Ufak domuzlar han içerisinde koşar ve K dışında herkes ne yapacağını bilir. K ise dengesini kaybedip yere düşer. Hancı'nın eşi bunun bir köy geleneği olduğunu söyler. Daha sonra iki sahnede daha bu ritüel gösterilir. İkincisinde bu aracın işlevi K'nin uyum sağladığı yönündedir. Diğer herkes gibi ayağa kalkar. Üçüncü seferde ise K öfkeli ve domuzlara doğru tekme savurup onları kovalar. Aracın motivasyonu daha çok kompozisyoneldir. K'nin karakter gelişimiyle doğrudan ilişkilidir.

Film kitapta olmayan bir sona sahiptir. K köyün yazıcısı tarafından sorguya çekilir. Rorschach testine benzer bir test ile filmin kimi yerlerinde gözükten tavşan, yüzük ve düdük figürleri K'ya gösterilir ve cevaplaması istenir. Ayakabıcı Brunswick Kont'u ikna eder ve K ile Brunswick hayatlarını değiştirmiş olur. K artık bir ayakkabıcı olurken, Brunswick Klamm'ın ayrıcalıklar tanıdığı kadastrocu olur. Film genelinde muğlaklık ve çözümsüzlükten çok ifade etme ve alımlayıcıyı yönlendirme mevcuttur ancak bu örneklerdeki gibi Hermötik Kod'lara da zaman zaman yer verilmektedir.

K handa ilk gün uyuduğu sırada rüyasında Şato'yu görür. Daha sonra sık sık K'nin rüyasında Şato'ya yer verilmektedir. Rüya sekanslarında Şato'ya doğru akan nehirlerde köpüklü su akmaya başlar ve bir kuzgunun bu su içinde çırpındığı görülür. Bilgilendirebilirliğin Bilgi Derinliği noktasında K'nin rüyaları izleyiciyle paylaşılır.



Şekil 4.7 (Sahne) Balabanov, A. (Yönetmen) (1994) Zamok [Film].



Şekil 4.8 (Sahne Devam) Balabanov, A. (Yönetmen) (1994) Zamok [Film].



Şekil 4.9 (Sahne Devam) Balabanov, A. (Yönetmen) (1994) Zamok [Film].

Yine Bilgi Kapsamında ise kısıtlanmamışlık vardır. Bu incelenen her üç filmde bu şekildedir. Kafka romanında herkesin K üzerinde gizemli bir otorite kurabilmesinin önemli sebeplerinden biridir. Bir anlatıcı yoktur fakat rüya sekansları filmin Özfarkındalık seviyesini yükseltir. Bunun dışında yine bunu yükselten unsurlardan biri film evrenine ait olmayan film müzikleridir. Dış sahnelerde bu müziğe sıklıkla yer verilir. Haneke'nin yönettiği versiyon ile karşılaştırıldığında bu uyarılma için Özfarkındalığı düşüktür denilebilir. Ses Ayrışmaları'nın bulunabilen tek örneği Muhtar'ın evinde eşi Mizzi'nin şarkı söylediği sahnede bulunur. Kadının şarkı söylerken dudak hareketlerini ilk başta görürüz fakat şarkı devam etmesine rağmen Mizzi bir süre sonra dudaklarını oynatmayı bırakır.

Filmin Dominant ögesi tiyatral bir anlatıya sahip olmasıdır. Gösterişli oyunculuklar, diyaloglar buna göre şekillenir. K kendini özgüvenli ve sert bir tavırla Schwarzer'a tanıtır. Schwarzer'ın bunun karşısında sesi inceler ve korkarak telefon etmesi gerektiğini söyler. İlk telefon konuşmasından sonra Schwarzer'ın K'yı yalancı olmakla itham ettiği sahnede K korku ve panikle hareket eder. Muğlaklığa sebep olabilecek durumlar sebeplendirilir ve bir açıklaması olur. Böylelikle izleyici minimum düzeyde çaba harcar. Sebep-sonuç ilişkileri üzerinden anlatıyı takip etmek kolaylaşır. Gezici Motiflere ve Süreksizliklere sık yer verilmez. İlişkilere anlam yüklemek için gayret gösterilir. K Frieda'yı geldiği konumdan dolayı övüp ona içini açmasının kolay olmadığını bildiğini söyler. K Pepi'den Frieda'ın rahiplerle hamamda para karşılığı eğlendiği duyar. K Frieda'ya yardımcılarıyla şakalaştığı sırada bağırır ve yanına çağırır. Bu iddiayı Frieda'ya sorar. Bu tip açıklayıcı diyaloglara orjinal metinde yer verilmemektedir.

## SONUÇ VE ÖNERİLER

Bu tez çalışmasının ilk bölümünde bir literatür incelemesi yapılarak Formalizm'in tanımı ve Peter Steiner'in kategorize ettiği, Formalistlerin kullandığı üç farklı metafor türü açıklanmıştır. Yine ilk bölümde temelini Formalizm'den alan Neoformalizm'in tanımı ve bu film analiz yaklaşımı için Formalizm'den devşirdiği kavramlar ele alınmıştır. Bu kavramlar filmin en ufak bileşeni kabul edilebilecek araçlardan, bu araçlar sayesinde alımlayıcının alışkanlıklarını ve yerleşik algılarını bozan/dönüştüren yabancılaştırma unsuruna kadar uzanır. Sinematik araçların analizinde, işlev ve motivasyon kavramlarının tanımı yapılır. Yuri Tynjanov, işlevi edebi bir eserdeki her bir unsurun birbirleriyle ve tüm edebi sistemle olan karşılıklı ilişkisi olarak açıklar ve herhangi bir aracın dahil edilmesinin doğasında olan amaca vurgu yapar. Araçlar farklı sinema eserlerinde farklı işlevleri yerine getirebildiğinden, işlevi kavramak, her bir sanat eserinin benzersiz olan özelliklerini ayırt etmede önemli bir yer tutmaktadır. Araçların bir filme dahil edilmesi, belirli işlevlere hizmet etmenin yanı sıra, esere dahil edilmesinin kendi içinde bir mantıksal sebeplendirmesini gerektirir. Bu sebeple motivasyon kavramından söz edilmektedir. Bu belirli bir aracın dahil edilmesi için çalışmanın ortaya koyduğu nedeni ifade etmektedir.

İkinci bölümde Kristen Thompson ve David Bordwell'in çeşitli çalışmalarında tanımlamalarını yaptığı ve kullandığı seçilmiş kavramlar aracılığıyla neoformalist bir film analiz methodu geliştirilmiştir. Thompson'nun ilk bölümde paylaşılan neoformalizm tanımı, bu method oluşturulurken alınan en temel çıkış noktasıdır. Bu tanım, neoformalist ana varsayımlar, her film tarafından ortaya çıkarılan sorunlara özgü bir yöntem oluşturmak için kullanılabilir. Bu tez kapsamında seçilen kavramlar tanımları yine bu bölüm içinde yapılmıştır. Dördüncü bölümde ise seçilen üç Şato sinema uyarlamasından Haneke'nin yönettiği versiyon temel karşılaştırma noktası alınarak üçüncü bölümdeki yaklaşım esasında üç eser incelenmiştir.

Çalışmada yanıt aranan temel sorular “Farklı yönetmenlerin uyarladığı aynı kaynak metne ait filmler, hangi içerik ve biçimsel araçlar aracılığıyla anlatı yapılarını oluşturmaktadır? Bu araçlar nasıl işlev ve motivasyon kazanarak alımlayıcı deneyimini yönlendirmektedir?”. Araştırmada bu problem, neoformalist film analiz yaklaşımı temelinde ele alınmaktadır.

Bir romandan yola çıkarak uyarlanan filmleri, Fabula<sup>37</sup> evreni tek olsa da, her bir yönetmenin Syuzhet’i<sup>38</sup> oluştururken yaptığı tercihler ve kullandığı tatikler ile benzersiz bir esere dönüştürmesi mümkün olur. Alımlayıcının işaretlere verdiği tepkiyi yöneterek birbirinden farklı deneyimler yaratılabilir. Bu tezle birlikte bu işaretlerin kaynağını bulmak için seçilen araçlar Proaeretik ve Hermenötik Kodlar’da, Gezici Motiflerde, Bordwell’in tanımladığı Bilgilendirebilirlik, Özfarkındalık ve İletişimsellik kavramlarında, Süreksizlik ve Ses Ayrışmaları gibi biçim tekniklerinde ve bunları özünde birleştirip şekillendiren Dominant kavramında aranmıştır. Franz Kafka gibi öznel yorumlara sonuna kadar açık bir yazarın metninden yola çıkmak zorlu bir görev olsa da aynı zamanda geniş bir özgürlük alanı da sunacaktır. Şato romanının bir sona sahip olmadığı, Kafka’nın diğer birkaç eserinde olduğu gibi tamamlanmamış bir hikaye olduğu kabul edilir. Üç eserden yalnızca Michael Haneke’ye ait olan versiyonda romanda olduğu gibi bir tamamlanma yoktur. Diğer iki versiyonda ise izleyici İletişimselliği yüksek sonlara sahiptir.

Her üç filmde de romanda olduğu gibi ilk sahnede K hana varmaktadır. Noelte versiyonunda ilk plan Şato’nun panoramik bir görüntüsüyle açılır. Ardından K’yı karlarla kaplı tepeleri aşarken görürüz. Hana girdikten sonra hem hancı hem de handaki diğer insanlar K’yı süzer. K kimseyle konuşmadan oda oda gezer ve bulduğu bir şilteyi taşıdığı sırada Schwarzer ona orada Şato izni olmadan konaklayamayacağını anlatır. Orada bir Şato olup olmadığını soran K

---

<sup>37</sup> Rus Formalizmi’nin ifade ettiği şekliyle kronolojik hikaye evreninin tümü (Chatman, 1978, aktaran Yaren, 2004, s. 18).

<sup>38</sup> Olayların izleyiciye sunulduğu şekildeki düzeni (Chatman, 1978, aktaran Yaren, 2004, s. 18).

hanı terketmek üzereyken Şato'nun onu davet ettiğini ve görevlendirilen yeni kadastrucu olduğunu söyler.

Balabanov uyarlamasında açılış sahnesi yine K'yı karlı tepeleri aşip yürürken görürüz. Diğer iki filmin aksine öykü dışı bir müzik duyulur. K bu yolculuk sırasında kayarak düşer. Bir dere başında durup eğilerek akan sudan içer. Hana girip kimse var mı diye seslenir. Kimseyi bulamayınca şömine başında uyuyakalır. Rüyasında uzak bir mesafeden Şato'nun silüetini görür. Onu Schwarzer uyandırır ve Şato'nun izni olmadan orada konaklayamayacağını söyler. K izin almak için Kont'u aramak istediğini söylediğinde Schwarzer ve handaki diğerleri gülmeye başlar. İzni olmadığı için hanı terketmesi söylenir. Bunun üzerine K ayağa kalkıp sert bir dille Kont'un beklediği kadastrucu olduğunu açıklar.

Haneke uyarlamasında filmin açılış planında Franz Kafka'nın yarım kalan romanından uyarlanmış yazısı ekranda yazar. Öykü içi bir müzik duyulur. Dış ses 'K geldiğinde vakit epey geçti' diyerek söze başlar. K hanın kapısını açar ve içeri girer. Herhangi bir kar planı olmasa da içeri giren K'nın giyiminden ve ağzından çıkan buhardan dışarda soğuk bir hava olduğu, yine K'nın suratından terlemiş olup bir yol katettiği işaretlerini takip ederiz. Bir elin uzanıp radyoda çalan müziği durdurduğu görülür. Daha sonra hancı K'ya doğru yaklaşır. K ona odası olup olmadığını sorar. Hancı kafasını olumsuz bir ifadeyle sallayarak konuşmaya başladığı sırada dış ses onun sesini bastırarak söze girer. Hancının geç gelen misafire şaşırdığını ve ona verecek odası olmadığı için uyuması için şilte verebileceğinden söz eder. K'nın hancının teklifini kabul ettiğini de ekler. Arka planda bastırılmış olan hancının ve K'nın sesleri de bir yandan duyulmaya devam eder. K şilte üzerine uzanır ve müziğin tekrar başlatıldığı duyulur. Birkaç saniyelik siyah ekran ve sessizlik sonrası K'nın gözleri kapalı olduğu bir plan gelir. Biri onu sarsarak uyandırır. Kendini tanıtan Schwarzer onun Şato izni olmadan handa oturamayacağı veya konaklayamayacağını söyler. K yanlış bir yerde olabileceğinden söz ederken bu kasabada bir Şato olup olmadığını sorar. Bu sırada bir el uzanıp radyodaki müziği tekrar kapatır. Handaki müşterilerin ve hancının konuşmakta olan K ve Schwarzer'a baktığı görülür. İzin almak

istediğini söyleyen K'ya Schwarzer bunun geç saatte mümkün olmadığını söyler. Şato'nun arazisinden çıkması gerektiğini de söyler. Bu noktada K Şato'nun beklediği kadastrocu olduğunu açıklar.

Üç eserdeki ilk sahne, bu çalışma için oluşturulan altı neoformalist analiz method altbaşlığı ile aşağıdaki karşılaştırmalı tabloda sunulmuştur. Filmin bütünü için anlam ifade eden Gezici Motif ve Dominat kavramlarına ve yine bu sebeple Proaeretik ve Hermönetik Kodlar'a bu tabloda yer verilmemiştir.

**Tablo 5.1** Üç Filmin İlk Sahnesine ait Karşılaştırmalı Analiz Tablosu

	<b>Haneke Uyarlaması</b>	<b>Noelte Uyarlaması</b>	<b>Balabanov Uyarlaması</b>
Bilgilendirebilirlik	Bilgi Derinliği vardır (Hancının şaşkınlığını anlatıcının açıklaması, yüze yapılan yakın planlar)	Bilgi Kapsamı kısıtlanmış, Bilgi Derinliği yoktur	Bilgi Derinliği vardır (K'nın rüyasında Şato'yu görmesi, tiyatal oyunculuklarla karakterlerin duyurumu)
Özfarkındalık	Yüksek (Siyah ekran, Anlatıcı, Kafka'nın yarım kalan romanından uyarlama olduğu yazısı)	Düşük (Anlatının kendi hikaye anlatma eylemini kabul ettiğini vurgulayan bir araç yoktur)	Yüksek (Öykü dışı müziği kullanımı)
İletişimsellik	Düşük (Bilgilerin paylaşılması ertelenir)	Düşük (Bilgilerin paylaşılması ertelenir)	Düşük (Bilgilerin paylaşılması ertelenir)
Süreksizlik	Gözlemlenmedi	Gözlemlenmedi	Gözlemlenmedi
Ses Ayrışmaları	Gözlemlendi (Anlatıcının karakterlerin sesi üzerine konuşması)	Gözlemlenmedi	Gözlemlendi (Schwarzer telefon etmeden önce K hanın içinde kapıyı açmamıştır. Telefon edildiği sırada K'ya kesilen planda K hanın dışındadır. Kapı açılma veya yürüme K'nın dışarı çıktığına dair bir işaret yoktur.)

Bu tez çalışması, aynı edebi metnin farklı sinemacılar tarafından yapılan üç uyarlamasını, neoformist film analiz yaklaşımı çerçevesinde karşılaştırarak araçların işlev ve motivasyonlarının anlatı yapısı üzerindeki etkisini ortaya koymayı amaçlamıştır. Yapılan analizlerde, özellikle Bilgilendirebilirlik ve Özfarkındalık başlıklarında filmlerin belirgin farklılıklar sergilediği gözlemlenmiştir. Michael Haneke uyarlaması, anlatıcı sesi ve siyah ekran kullanımı gibi araçlarla hem yüksek Özfarkındalık taşımakta hem de izleyiciye karakterlerin iç dünyasına dair yüksek Bilgi Derinliği sunmaktadır. Aleksey Balabanov uyarlamasında ise öykü dışı müzik kullanımı, anlatının kendi yapısal farkındalığını ortaya koyarken, Noelte uyarlaması bu açıdan klasik bir anlatı yapısını tercih etmiştir. Her üç filmde de İletişimsellik düşük seviyededir. Bu durum, Kafka'nın metninin doğasına uygun olarak bilgilerin izleyiciye gecikmeli ve sınırlı bir şekilde verilmesiyle açıklanabilir. Süreksizlik üç filmde de sınırlıdır. Ancak Ses Ayrışmaları, özellikle Haneke ve Balabanov uyarlamalarında anlatının dramatik etkisini artıran önemli biçimsel tercihler olarak öne çıkmaktadır. Proaeretik ve Hermenötik kodlar bakımından da dikkat çekici farklılıklar gözlemlenmiştir. Haneke'nin filminde Hermenötik Kodlar dominant konumdadır. İzleyiciye sürekli eksik bırakılan bilgi, geç verilen açıklamalar ve anlatıcının müdahalesiyle bir bilinmezlik ortamı yaratılır. Proaeretik kodlar ise çoğu zaman geri plandadır. Olayların ilerlemesinden çok duraksamalar, belirsizlikler ve ertelenmiş eylemler ön plana çıkar. Noelte uyarlamasında ise Proaeretik Kodlar daha belirgin bir yapıdadır. Mekan geçişleri ve olay örgüsünün ilerlemesi klasik anlatı yapısına yakınsamaktadır. Hermenötik kodlar ise daha sınırlı kullanılmış, bilgi çoğunlukla doğrudan aktarılmıştır. Balabanov versiyonunda ise bu iki kod dengeli bir biçimde kullanılmaktadır. Rüya sekansları, çan sesiyle beliren domuz sürüleri, yer yer gösterilen düdüğü, yüzük ve tavşan motiflerinin kullanımı gibi sembolik anlatım biçimleriyle Hermenötik Kod, muğlaklığa sebep olabilecek durumların sebeplendirildiği sahnelerle ise Proaeretik Kodlar'a yer verilmektedir. Bu farklılıklar, film sanatında syuzhet tercihlerinin fabula üzerindeki belirleyici etkisini göstermekte ve neoformalist analiz yöntemiyle, bir edebi metinden yola

ıkan  farklı yapının nasıl özgün sinemasal deneyimlere dönüştüğünü ortaya koymaya çalışmıştır.

Bu alışma, Türkçe literatürde az sayıda rneği bulunan neoformalist film analiz yönteminin uygulamalı bir örneğini sunarak, bu yaklaşımın kavramsal çerçevesini genişletmeyi hedeflemiştir. Analiz edilen filmler aracılığıyla, anlatı yapılarının nasıl biçimsel tercihlerle kurulduğu ve alımlayıcının yönlendirilmesinde hangi araçların nasıl işlev ve motivasyon kazandığı gösterilmiştir. Gelecekte yapılacak çalışmalar, bu yöntemi farklı türlerdeki edebiyat uyarlamalarına, kesintili ve açık uçlu anlatılara sahip eserlere uygulayarak hem yöntemin sınırlarını test edebilir hem de izleyici deneyiminin yeniden üretimi üzerindeki araçların etkisini daha derinlemesine analiz edebilecektir.

## KAYNAKLAR

- Balabanov, A. (Yönetmen) (1994) *Zamok* [Film]. RU: Alfa Film.
- Bergson, H. (1912). *An Introduction to Metaphysic*. New York and London: G. P. Putnam's Sons.
- Bordwell, D. (1985). *Narration in the fiction film*. University of Wisconsin Press.
- Bordwell, D., & Thompson, K. (2004). *Film art: An introduction (7th ed.)*. McGraw-Hill.
- Bresson, R. (Yönetmen) (1956) *Un condamné à mort s'est échappé ou Le vent souffle où il veut* [Film]. FR: Gaumont.
- Burch, N. (1973). *The Theory of Film Practice*. Princeton University Press.
- Chatman, S. (2004). *Öykü ve söylem: Filmde ve kurmacada anlatı yapısı* (Ö. Yaren, Çev.). DeKi Yayınları. (Orijinal eser 1978 yılında yayımlanmıştır).
- Erich, V. (1980). *Russian formalism: History - Doctrine*. De Gruyter Mouton.
- Frederic, J. (1972). *The prison-house of language: A critical account of structuralism and Russian formalism*. Princeton University Press.
- Hitchcock, A. (Yönetmen) (1946) *Notorious* [Film]. USA: RKO Radio Pictures.
- Hitchcock, A. (Yönetmen) (1954) *Rear Window* [Film]. USA: Alfred J. Hitchcock Productions.
- Jarmusch, J. (Yönetmen) (1995) *Dead Man* [Film]. USA: Pandora Filmproduktion.
- Michael, H. (Yönetmen) (1997) *Das Schloss* [Film]. AUST: Wega Film.

- Morse, A., & Redko, P. (2019). *Literature as System: On Yuri Tynjanov*. Academic Studies Press.
- Noelte, R. (Yönetmen) (1968) *Das Schloss* [Film]. DE: Bioskop Film.
- Shklovsky, V. (1990). *Theory of prose*. Dalkey Archive Press.
- Steiner, P. (1984). *Russian formalism: A metapoetics*. Cornell University Press.
- Thompson, K. (1988). *Breaking the glass armor: Neoformalist film analysis*. Princeton University Press.
- Tomasulo, F. (1987). Edward R. Branigan, Point of View in The Cinema: A Theory of Narration and Subjectivity in Classical Film. *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 45 (3), 309–312.

## ÖZGEÇMİŞ