



KADIR HAS ÜNİVERSİTESİ
LİSANSÜSTÜ EĞİTİM ENSTİTÜSÜ
SANAT VE TASARIM ANABİLİM DALI

***ADI VASFİYE* FİLMİNDE ODAKLAYICI DEĞİŞİMLERİ
VE FİLMİN HİKAYESİNİN DENEYİMLENMESİ**

MELİS BALCI
DANIŞMAN: PROF. DR. ÇETİN SARIKARTAL

YÜKSEK LİSANS TEZİ

İSTANBUL, HAZİRAN, 2021

Öğrencinin Adı ve Soyadı

Doktora (veya Yüksek Lisans) Tezi

YIL

***ADI VASFIYE* FİLMİNDE ODAKLAYICI DEĞİŞİMLERİ
VE FİLMİN HİKAYESİNİN DENEYİMLENMESİ**

MELİS BALCI

DANIŞMAN: PROF. DR. ÇETİN SARIKARTAL

YÜKSEK LİSANS TEZİ

SANAT VE TASARIM ANABİLİM DALI FİLM VE DRAMA PROGRAMI'NDA
YÜKSEK LİSANS DERECEİ İÇİN GEREKLİ KISMİ ŞARTLARIN YERİNE
GETİRİLMESİ AMACIYLA KADİR HAS ÜNİVERSİTESİ LİSANSÜSTÜ EĞİTİM
ENSTİTÜSÜ'NE TESLİM EDİLMİŞTİR.

İSTANBUL, HAZİRAN, 2021

Ben, Melis Balcı;

- Hazırladığım bu Yüksek Lisans Tezi tamamen kendi çalışmam olduğunu ve başka çalışmalardan yaptığım alıntıların kaynaklarını kurallara uygun biçimde belirttiğimi;
- Bu Yüksek Lisans Tezinin başka bir eğitim kurumunda bir derece veya diplomaya sunulan veya kabul edilen herhangi bir materyal içermediğini;
- "Yükseköğretim Kurulu Etik Davranış İlkeleri" uyarınca hazırlanan "Kadir Has Üniversitesi Akademik Etik İlkeleri"ni takip ettiğimi onaylıyorum.

Buna ek olarak, bu çalışma ile ilgili ortaya çıkabilecek herhangi bir usulsüzlük iddiasının, üniversite mevzuatına uygun olarak disiplin işlemi ile sonuçlanacağını kabul ediyorum.

Melis Balcı

KABUL VE ONAY

MELİS BALCI tarafından hazırlanan *ADI VASFİYE FİLMİNDE ODAKLAYICI DEĞİŞİMLERİ VE FİLMİN HİKAYESİNİN DENEYİMLENMESİ* başlıklı bu çalışma **29.06.2021** tarihinde yapılan savunma sınavı sonucunda **OYBİRLİĞİ/OYÇOKLUĞU** ile başarılı bulunarak jürimiz tarafından **YÜKSEK LİSANS TEZİ** olarak kabul edilmiştir.

JÜRİ:

İMZA

Prof. Dr. Çetin Sarıkartal (Danışman)	(Kadir Has Üniversitesi)	_____
Dr. Öğr. Üyesi Esin Paça Cengiz	(Kadir Has Üniversitesi)	_____
Dr. Öğr. Üyesi Oğuz Arıcı	(İstanbul Üniversitesi)	_____

Yukarıdaki imzaların adı geçen öğretim üyelerine ait olduğunu onaylarım.

(Unvanı, Adı ve Soyadı)

Lisansüstü Eğitim Enstitüsü Müdürü

ONAY TARİHİ: .../.../...

İÇİNDEKİLER

ÖZET.....	i
ABSTRACT.....	ii
TEŞEKKÜRLER.....	iii
TABLolar LİSTESİ.....	iv
ŞEKİLLER LİSTESİ.....	v
1. GİRİŞ.....	1
2. KAVRAMSAL ÇERÇEVE.....	5
2.1 Sinema Araştırmalarında Anlatıbilim.....	5
2.1.1 Sinemasal anlatıcı, görsel anlatıcı, işitsel anlatıcı.....	8
2.1.2 Odaklayıcı.....	10
2.2 Eril Nazar.....	13
2.2.2 Eril nazara eleştiri.....	16
2.3 Mimetik Yeti.....	17
2.3.1 Ayna nöronları ve mimetik yeti.....	21
3. ADI VASFİYE FİLMİNİN ANLATIBİLİM ARAÇLARI İLE ANALİZİ.....	25
3.1 Jenerik.....	25
3.2 Yazar'ın Emin ile Tanışması.....	25
3.3 Emin'in Hikayesi.....	27
3.4 Yazar'ın Tansiyoncu Rüstem ile Tanışması.....	33
3.5 Tansiyoncu Rüstem'in Hikayesi.....	33
3.6 Yazar'ın Hamza ile Tanışması.....	35
3.7 Hamza'nın Hikayesi.....	37
3.8 Yazar'ın Doktor Fuat ile Tanışması.....	44
3.9 Doktor Fuat'ın Hikayesi.....	45
3.10 Yazar'ın Vasfiye ile Tanışması.....	48
4. ADI VASFİYE FİLM ANALİZİNİN DEĞERLENDİRİLMESİ ...	51
5. SONUÇ.....	53
KAYNAKÇA.....	57
ÖZGEÇMİŞ.....	60

ÖZET

Atıf Yılmaz'ın *Adı Vasfiye* (1985) filmindeki değişen odaklayıcıların oluşturduğu anlatılarda Vasfiye karakterinin istek ve engelleri birbirleri ile çelişir, çakışır. Fakat buna rağmen film bittiğinde seyirci, anlatı nesnesi Vasfiye'yi anlar ve onu bir kurmaca karakter olarak kabul eder. Bu tez çalışması filmin seyirci dramaturjisini araştırmayı, filmin kullandığı anlatım stratejisinin filmin hikayesi ile olan ilişkisini çalışmayı kapsıyor. Tezin metodolojisi kendi seyirci deneyiminden yola çıkarak yönetmenin ayak izlerini takip etmek oluyor. Atıf Yılmaz'ın ayak izlerini takip etmek için anlatıbilimin araçları ile filmin odaklayıcı değişimleri analiz edilip, analizin değerlendirmesi mimetik yeti ve serbest bedenlenmiş simülasyon kavramları ile yapılıyor. Film analizinde anlatıbilimin “gören kim?” ve “konuşan kim?” soruları ile birbirinden ayırdığı eyleyicileri, yani odaklayıcı ve sinemasal anlatıcı kavramları kullanılarak, hangi olayın etkisiyle hangi karakterin zihinsel süreçlerinin gösterildiği görülüyor. Filmin analizinin değerlendirmesinde Vasfiye'yi anlamaya çalışırken adeta o olan, onunla bir olan erkek karakterler üzerinden yaşanan empati deneyimi mimetik yeti ve serbest bedenlenmiş simülasyon kavramları ile açıklanıyor. Tezin sonucunda çıkan bilgi, bakanın baktığı üzerinde kontrol ve haz sahibi olmasının ötesinde mimetik bir deneyimin de olduğu ve bu deneyimin bedensel imkanlarımız sayesinde gerçekleştiği, filmin anlatımıyla Atıf Yılmaz'ın yaptığının da kendi başına geleni seyirciye yaşatması oluyor.

Anahtar Sözcükler: anlatıbilim, sinemasal anlatıcı, odaklayıcı, Atıf Yılmaz, Adı Vasfiye, eril nazar, bedenlenmiş simülasyon teorisi, ayna nöronları, mimetik yeti

ABSTRACT

The wants and obstacles of the character Vasfiye contradict each other, in the narratives formed by changing focalizers, throughout *Adı Vasfiye* (Atıf Yılmaz, 1985). In spite of this, by the end of the film, the viewer understands the object of narration Vasfiye and accepts her as a fictional character. This dissertation covers the research of the dramaturgy of the spectator and studies the usage of the narration strategies' relationship with the story of the film. The methodology of this dissertation, deriving from my own experience as a viewer, is following the footsteps of the director. In order to follow the footsteps of Atıf Yılmaz, the film's changing focalizations are analysed by the tools of narratology, and in order to evaluate the analysis, the concepts of mimetic faculty and liberated embodied simulation are utilized. The usage of the concepts of focalizer and filmic narrator, which are the agents separated from each other by the questions "who sees?" and "who speaks?" are used in the analysis of the film, to show which events are changing which character's mental processes we are seeing. The evaluation derived from the analysis of the film explains the empathic experience through the male characters who become Vasfiye while trying to understand her, by the concepts of mimetic faculty and the liberated embodied simulation. The information derived from this dissertation is that, there exists an mimetic experience which transcends the control and pleasure of the looker over the one who is being looked at, and this experience is formed through corporeal processes. And what Atıf Yılmaz does with the narration of the film is, to let the audience experience what has happened to him.

Keywords: narratology, filmic narrator, focalizer, Atıf Yılmaz, *Adı Vasfiye*, male gaze, embodied simulation theory, mirror neurons, mimetic faculty

*ADI VASFIYE FİLMİNDE ODAKLAYICI DEĞİŞİMLERİ VE FİLMİN
HİKAYESİNİN DENEYİMLENMESİ*

TEŞEKKÜRLER

Fikirlerimi bu yüksek lisans tezine dönüştürmemde, yol gösterici buluşları ve yapıcı eleştirileriyle en büyük katkıyı sağlamış Prof. Dr. Çetin Sarıkartal'a teşekkür ediyorum. Film & Drama bölümünde derslerine katıldığım hocalarımı izleyerek öğrendiklerim, bu tezi yazmamı kolaylaştırmıştır, hepsine teker teker teşekkür ederim. Tez jürimde yer alan Oğuz Arıcı ve Esin Paça Cengiz'e eleştirilerinden ve katkılarından dolayı teşekkür ederim. Çalışmamın her aşamasında beni sabırla dinleyen ve yazdıklarımı okuyan Berke Doğanoğlu'na teşekkür ederim.

Filmle ilgili sorularımızı yanıtlamaya vakit ayıran Barış Pirhasan'a, tezin farklı aşamalarında yardımcı olan Ayşe Aydoğan, Elif Danyal, Ekin Can Göksoy, Ahmet Kıran, Fuat Mete, Zeynep Dilan Süren ve Ezgi Yanık'a teşekkür ederim. Bu süreçte beni destekleyen ailem İsmail Hakkı Balcı, Nursel Balcı ve Umut Balcı'ya teşekkür ederim.

TABLULAR LİSTESİ

Tablo 2.1.1 Anlatımın Odağı.....	5
----------------------------------	---



ŞEKİLLER LİSTESİ

Şekil 3.2.1 Odaklayıcı Yazar'ın bakışı	27
Şekil 3.2.2 Odaklanma nesnesi Vasfiye	27
Şekil 3.3.1 Dış odaklayıcı olan Vasfiye	31
Şekil 3.5.1 İç odaklayıcı Rüstem'in gözünden odaklanma nesnesi Vasfiye	34
Şekil 3.6.1 Dış odaklayıcı Yazar ve odaklanma nesnesi Vasfiye	36
Şekil 3.7.1 Doğrudan lense bakan odaklanma nesnesi Emin	41
Şekil 3.7.2 İç odaklayıcı olan Vasfiye'nin Emin'e bakışı	41
Şekil 3.8.1 Dış odaklayıcı Yazar ve odaklanma nesnesi Vasfiye yan yana	44
Şekil 3.9.1 Odaklayıcı görsel anlatıcı ve odaklanma nesnesi Vasfiye	47
Şekil 3.9.2 Odaklayıcı görsel anlatıcı ve odaklanma nesnesi Fuat	47
Şekil 3.10.1 Odaklayıcı görsel anlatıcı ve Vasfiye	50

1. GİRİŞ

Bu tez çalışmasının konusu *Adı Vasfiye* (Atıf Yılmaz, 1985) filmindeki değişen odaklayıcıların oluşturduğu anlatımın, filmin içeriği ile ilişkisini araştırmak olacak. Mozaik ve birbiriyle çelişen anlatıların birbirleri ile nasıl bağlanılarak gösterildiğini, bu bağlamanın bakış açısının öznesi/sahibi değilmiş gibi görünen Vasfiye'yi özdeşlik kurduğumuz bir karakter olarak nasıl yarattığını, onunla kurulan duygudaşlığın hangi yöntemlerle sağlandığını, kendi deneyimimden yola çıkarak araştıracağım.

Adı Vasfiye'de yazmak için konu bulmakta zorlanan ve film boyunca ismi söylenmeyen tıkanmış Yazar, kendisine bulduğu gizemli yeni konunun peşinden sürüklenir. Bu konu sokaktaki posterde karşılaştığı, isminin Vasfiye olduğunu sonradan öğreneceği bir kadındır. Karşısına beklenmedik şekillerde çıkan dört adam, Yazar'a Vasfiye ile ilişkilerini anlatırlar. Bu dört anlatıcının anlatıları kronolojik ilerler gibi görünse de çoğu yerlerde birbiriyle çakışır, anlattıklarıyla Vasfiye karakterinin özellikleri değişir, çelişir. Filmin sonunda Yazar, dinlediği hikayelerin içine düşerek Vasfiye ile karşılaşır. Konuya olan üstünlüğünü ve kontrolünü tamamen kaybetmiş gibi şaşkın ve çaresizdir, başka kişilerden hikayesini duyduğu Vasfiye'den gerçek hikayeyi, kendini anlatmasını ister. Vasfiye kaçar ve film başa döner.

Yazar yazmak için bulduğu konuyla karşılaşır onu merak ettikçe, bir gizemin peşinden sürüklenir ve bilmemenin endişesini taşır. Konunun gizemine zamanla kapılır ve cevaplar arar. Fakat dinledikleri ona bir cevap vermediği gibi, daha da fazla soru doğurur. Cevap için yaratılan kurmaca evren, kendi kurmaca evrenlerini ve yeni sorularını tekrar tekrar yaratır. Anlatılarda birbirleriyle çelişen karakter özelliklerine rağmen ben kendi deneyimimde filmin sonunda Yazar ile beraber Vasfiye'yi anladım. Vasfiye'nin istekleri ve engelleri her anlatıda değişmesine rağmen, onu bir kurmaca kahraman olarak kabul ettim ve sevdim. *Adı Vasfiye*'de anlatıların birbiriyle çelişip, zaman zaman çakışmalarına rağmen, bu çelişkili bilgileri ve geçişleri kabul edip, Vasfiye karakteri ile bağ kurdum, duygudaşlık yaşadım. Bu deneyim beni bu tezin sorusuna götürdü. Filmde birbiriyle çelişen anlatıları kabul etmeme ve hikayenin öznesi

gibi durmayan Vasfiye karakteri ile empati kurmama kapı açan yöntem nedir? Ve bu yöntemin filmin içeriğiyle, yani kadın ve erkek özne ile ilişkisi nedir?

Adı Vasfiye, Necati Cumalı'nın *Ay Büyürken Uyuyamam* (1969) kitabındaki "Vasfiye" isimli öyküsünü Atıf Yılmaz'a "Bundan iyi film olur" diyerek önermesiyle doğuyor (Adı Vasfiye Yaratıcı Ekipten Notlar, Cumalı). Atıf Yılmaz bu öyküyü okuyup okuyup işin içinden çıkamıyor ve fikri rafa kaldırıyor. Fakat "haftalar aylar geçiyor ve kitabı hala masasının üstünde" buluyor (Adı Vasfiye Yaratıcı Ekipten Notlar, Yılmaz). Kitaptaki öyküleri okudukça Atıf Yılmaz bir buluş gerçekleştiriyor. Bu buluş, kitaptaki "Göz Açmak", "Gözleri Çalar", "Dertli", "İğneci", "Çizme Delil Sayılmaz" öykülerinin ortak yanları: "Hepsi birer Vasfiye değil mi kahramanların?" Günlerce bu altı hikayeyi yazıyor, birleştiriyor. Atıf Yılmaz'ın fikri, Vasfiye'yi hayatına giren çeşitli erkeklerin anlatması. Notları Barış Pirhasan'a aktarıyor ve senaryoyu yazmasını teklif ediyor. Barış Pirhasan bu fikri yazmaya çalışırken dört farklı erkeğin anlattığı bu kadını, "Sevim Suna kılığında bir postere gizlemek ve konu kıtlığı çeken genç bir yazarın kafasını kurcalatmak" ile çözüyor. "Anlatıcılar elbette tümüyle kendi açılarını, çıkarlarını, duyarlılıklarını yansıtıyor" olsalar da senaryoda "anlatılanların toplamından üstünde tartışılacak, fikir yürütülebilecek bir kişi çıkabiliyor" (Adı Vasfiye Yaratıcı Ekipten Notlar, Pirhasan). Atıf Yılmaz ve Barış Pirhasan'ın film senaryosuyla ilgili yazdığı bu sözler, tezimin kavramsal çerçevesini kendiliğinden çiziyor. Kitaptaki öykülerde edebiyata içkin bulunan, dilin gizleyemediği "ima edilen yazar", filme uyarlanınca ete kemiğe bürünmüş bir Yazar karakteri olmuş. Anlatıbilimin "kim görüyor?" ve "kim anlatıyor?" olarak yaptığı ayırım, hangi sahnelerin sinemasal anlatıcının yorumu olduğu ile hangi sahnelerin karakterin zihinsel süreçlerinin aktarımı olduğunun ayırımını yapmamıza yarıyor. Yazar'ın konusuyla kurduğu nesnel ilişkinin "duygusal yatırımı arttıkça bir yandan gerçeğe daha çok yaklaşıyor, bir yandan da nesnellliğini yitiriyor" (Adı Vasfiye Yaratıcı Ekipten Notlar, Pirhasan) oluşunu da mimetik yeti ve serbest bedenlenmiş simülasyon kavramları açıklıyor.

Tezin metodolojisi önce kendi deneyimimden faydalanmak oluyor. Seyirci pozisyonunda edindiğim deneyimin oluşturduğu soruları filme sormak için, tez çalışmasında kendimi Atıf Yılmaz'ın yerine koyup onun ayak izlerini takip etmeye çalışıyorum. Bu çalışma bir Yönetmenlik bölümü tezi olduğu için filmi eleştirmen

olarak dışarıdan izleyip çıkardığım anlamları diğer izleyicilere anlatmak yerine, yönetmenin ayak izlerini takip ederek filmin izlediği stratejileri araştırıyorum. Tezin kavramsal çerçevesini çizen anlatıbilimin sinemasal anlatıcı (*cinematic narrator*) ve odaklayıcı (*focalizer*) kavramları, filmde odaklanmanın neyin etkisiyle, hangi olaydan sonra değiştiğini analiz etmeye, karakterlerin zihinsel süreçleri ile sinemasal anlatıcının yorumu arasındaki farkı görmeye yarıyor. Mimetik yeti ve serbest bedenlenmiş simülasyon kavramları, Vasfiye’yi anlamaya çalışırken adeta o olan, onunla bir olan erkek karakterler üzerinden yaşanan empati deneyimine ışık tutuyor. Tezin sonucunda çıkan bilgi, bakanın baktığı üzerinde kontrol ve haz sahibi olmasının ötesinde bir deneyimin de olduğu ve bunun da bedensel imkanlarımız sayesinde gerçekleşmesi oluyor.

Adı Vasfiye hem hikayesinin gizemleri hem de farklı şekillerde yorumlanmaya açık anlatımıyla sinema çalışmaları alanında birçok çalışmayı¹ tetiklemiştir. Hikayenin merkezinde yer alan anlatı nesnesi kadın karakterin varlığı nedeniyle, film üzerinde yapılan çalışmaların genel olarak feminist perspektiften hareket ettiklerini söyleyebiliriz. Bu tez halihazırda yapılan çalışmalardan, kullandığı kavramsal çerçeve, Atıf Yılmaz’ın ayak izlerini takip eden metodoloji ve vardığı sonuç ile ayrılıyor. Vasfiye’yi anlatırken ve ona bakarken adeta Vasfiye olan erkek karakterlerin öznelerini geride bırakarak yaşadıkları deneyimi açıklamak, diğer araştırmaların eğilmediği bir yere eğiliyor. Bu da bakan ve arzulayan erkeğin kontrolünü, baktığı kadının etkisiyle kaybedip, onun cazibesine kapılarak yaşadığı mimetik deneyim oluyor. Bu çalışmada filmin kadın temsilleri ile ilişkisinin ötesinde bir bilgi açığa çıkıyor, bu da bir erkeğin

¹ Cinsiyet politikaları bağlamında, *Adı Vasfiye*’nin erkek egemen kültürü yeniden üretirken aynı zamanda onu sorguladığını da söyleyen, geriye dönüş sekanslarındaki eksiklik ve fazlalıkların filmi istikrarsızlaştırdığını ileri süren araştırma için bkz. Suner, A. 2015. “Vasfiye’nin Kız Kardeşleri Yeni Türk Sinemasında Kadın Sessizlikleri”, *Hayalet Ev: Yeni Türk Sinemasında Aidiyet, Kimlik ve Bellek*. İstanbul: Metis Yayınları. ss. 291-305.

Filmi feminist perspektiften kültür politikaları ve Yeşilçam’ın kadın temsilleri ile ilgisi üzerinden araştıran, filmin kendinin farkında ve kendini yansıtan stratejilerini irdeleyen araştırma için bkz. Gökçe, Ö. 2004. “Seksenlerin Türk Sinemasına Bir Bakış: Görünmeyeni Görünür Kılmak”, D. Bayraktar (Ed.), *Türk Film Araştırmalarında Yeni Yönelimler 4*. İstanbul: Bağlam Yayınları. ss. 247–256.

Türk sinemasındaki erkek anlatıcıların anlattıkları kadınları cinsiyet politikalarıyla inceleyen araştırma için bkz. Akbal-Süalp, T. (2006). “*Adı Vasfiye* Bir Hülyaydı, Şimdi Anlatıcısı Yok”, K. Özyağcı (Ed.), *Adı: Atıf Yılmaz*. İstanbul: Dost Kitapevi Yayınları. ss. 126-134

Filmin *mise an abyme* anlatım stratejisini kullanarak kadının temsiliyi sonsuz kere çoğaltmasını araştıran yazı için bkz. Tüzün, D., 2016. “Kim bu Vasfiye?: Bir Temsiliyet Krizi olarak *Adı Vasfiye* Filmi”, D. Bayraktar (Haz.). *Türk Film Araştırmalarında Yeni Yönelimler 12*. İstanbul: Bağlam Yayıncılık. ss. 55-66.

kadının cazibesine kapıldığında yaşadığı deneyimi seyirciye de yaşatması oluyor. Yazar karakterinin etkilendiği kadına kapılması, ona bakarken adeta o olup, kendi kimliğini geride bırakması, tekrar kendine geldiğinde (film başa döndüğünde) çıkardığı anlamla dönüşmesi deneyimini, seyirci pozisyonunda biz de deneyimleyebiliyoruz. Yazar'ın gördüğü Vasfiye'yi görünce onu Yazar karakteri üzerinden anlamış, çelişkilerini kabul etmiş oluyoruz.

Seyirci dramaturjisini açıklamak için yararlandığım kavramsal çerçeve tezin ikinci bölümünü oluşturuyor. İkinci bölümün ilk kısmında anlatıbilimden faydalanma ihtiyacının gerekçeleri açıklanıp, filmin analizi için kullanacağım anlatıbilim kavramları tanımlanıyor. İkinci aşamada feminist kuramın çalışmalarına dahil edilen eril nazar kavramı yer alıyor. Bu kavram tezimin sorusu olan deneyimi açıklamakta yarım kaldığı için kavramsal çerçeveye mimetik yeti ve serbest bedenlenmiş simülasyon kavramları da ekleniyor. Üçüncü bölümde anlatıbilimin araçları ile yaptığım film analizi yer alırken, dördüncü bölümde bu analiz kavramsal çerçevede açıkladığım mimetik yeti ve serbest bedenlenmiş simülasyon kavramları aracılığı ile değerlendiriliyor.

2. KAVRAMSAL ÇERÇEVE

2.1 Sinema Araştırmalarında Anlatıbilim

Anlatı temsillerinin mantık, prensip ve işleyişlerini çalışan bir sosyal bilimler disiplini olan anlatıbilim, 1960'lı yılların başlarında yapısal yaklaşımlarca anlatıların okuyucu üzerindeki etkilerini araştırarak buluşsal biçimde kullanıldı (Meister 2011). 1980'lerden itibaren yapısalcılık sonrası yaklaşım yaygınlık kazandı. Monika Fludernik'in çalışmaları (1996) metin odaklı yaklaşımdan, sözsel ve edebi olmayan anlatıların bilişsel yönlerine kayıldığıın işaretini verdi (Meister 2011). Bu dönemden itibaren film araştırmalarına anlatıbilimin kavramlarıyla bakmak Gérard Genette'nin 1980 tarihli *Anlatının Söylemi: Yöntem Hakkında Bir Deneme* çalışmasından etkilenen David Bordwell, François Jost, Seymour Chatman, Celestino Deleyto, Edward Branigan, Mieke Bal gibi teorisyenler tarafından yapılan çalışmalarla gelişti (Meister 2011).

Genette anlatı söylemi analizini Tzvetan Todorov'un zaman (*tense*), bakış açısı (*aspect*) ve kip (*mood*) olarak üçe ayırdığı anlatı problemlerini modifiye ederek benimser (1980: 17). Zaman, anlatı ile hikaye arasındaki zamansal ilişkileri kapsar; düzen, süre ve sıklık olarak üç katmana ayrılır (17-19). Genette, Todorov'un bakış açısı (*aspect*) ve kip (*mood*) kavramlarını birleştirir ve bunların yanına da ses ve bakış ayrımı getirir. “Bakış açısı anlatı perspektifini yönlendiren karakter kim?” ve “Anlatıcı kim?” sorularıyla, gören ve anlatan eyleyicilerin ayrımını yapar. Ses “kim konuşuyor?”, kip “kim görüyor?” sorusunun yanıtını verir (183). Ses bölümünde Genette, anlatıcının hikaye evreniyle ilişkisini, anlatı zamanını ve anlatı düzeylerini tartışır. Burada eylemlerin taşıyıcısı olan karakterin sesi ile bu eylemleri aktaran anlatıcının sesi arasındaki ayrımı, *homodiegetic* ve *heterodiegetic* olarak ayırır. Bu ayrım anlatı zamanı ve anlatı düzeyleri kavramlarını da beraberinde getirir.

Kip (*mood*) bölümünde Genette “kip” kelimesinin sözlük tanımına paralel giderek bu terimi kullanır. Kip eylemin farklı bakış açıları ve onaylanma dereceleri etkisiyle şekillenmesi, farklı fiil biçimlerine verilen isimdir (158). Genette'in tartışmasında anlatı temsilinin, yani anlatının iletildiği bilgilerin dereceleri vardır. Anlatı okuyucuya az ya da

çok bilgi verebilir, bilgiyi açık ya da kapalı iletebilir. Aynı zamanda bu bilgiyi iletirken kimin bakış açısı üzerinden aktaracağı da bir kip meselesidir.

Genette, Cleanth Brooks ve Robert Penn Warren'ın 1943'te "anlatımın odağı" olarak ilk defa terimleştirdiği tipolojiyi çizelgede özetler (183). Çizelgede dikey tanımlamada yer alan sınıflandırma "bakış açısı" ile, yatay düzlemde yer alan sınıflandırma "ses" ile ilgilidir. 1 ve 4'te iç odaklanma durumu varken, 2 ve 3 numarada dış odaklanma durumu olduğunu söyleyebiliriz (**Çizelge 2.1.1**).

	<i>Olayların içsel analizi</i>	<i>Olayların dışarıdan gözlemlenmesi</i>
Hikayedeki bir karakter olarak anlatıcı	1. Ana karakter hikayesini anlatır	2. Tali karakter ana karakterin hikayesini anlatır
Anlatıcı hikayede bir karakter değildir	4. Analitik ya da her şeyi bilen yazar hikayeyi anlatır	3. Yazar hikayeyi gözlemci olarak anlatır

Çizelge 2.1.1 Anlatımın Odağı

Genette'in anlatı teorisine getirdiği "gören kim?" ve "konuşan kim?" ayrımı anlatıbilimin sinema araştırmalarına uygulanmasındaki en karmaşık tartışmaları başlatmıştır. Çünkü bu ayrım, metinde gizlenmiş bir anlatıcının varlığı ile, hikaye düzeyinde eylemlerin taşıyıcısı olan karakterlerin ayrımının sinemaya uyarlanmasını gerektirir. Yani tartışma "sinemasal anlatıcı" kavramı üzerinde olmuştur. Sinema araştırmalarında anlatıbilimin kavramlarını kullanan ilk teorisyenler David Bordwell, Seymour Chatman, Edward Branigan kip (odaklanma) ve ses (anlatma) ayrımının sinemadaki yansımalarını tartışırlar.

Bordwell, *Narration in the Fiction Film*'de sözsöz aktivitenin en temel yanlarının filmde eksik olduğu için sözceleme (*enunciation*) modelini bırakmayı ve "görünmez anlatıcı" yaklaşımını benimsemeyi önerir (1985: 26). Anlatıcı onun çalışmasında izleyicinin

kafasında kurduğu bilişsel bir süreçtir. Bu etkileşim, izleyicinin *fabula*'yı (hikayede anlatılan olayların kronolojik düzeni) kurma esnasında filmin olay örgüsü (*syuzhet*) ve stili arasında olur. Bu model anlatıcı, anlatımı yaratmaz. “Anlatım, izlemenin tarihsel normlarını kullanarak” anlatıcıyı kendiliğinden yaratır (62). Anlatım film bitse de devam edebilir.

Seymour Chatman, Bordwell'in bilişsel süreç yaklaşımının problemlerini tartışır ve “sinemasal anlatıcı” eyleyicisini (*agent*) savunur (1990). Chatman, film araştırmalarına anlatıbilimin kavramlarıyla yaklaşma konusunda Bordwell'le görüşlerinin örtüşüklerini düşünse de aralarındaki ayrım kısaca bir “anlat-ma” “anlatı-cı” farkından kaynaklanır.

Normal olarak “süreç” ya doğal olarak gelişen bir olaya, ya da bir şeyin bir kişi ya da bir şey tarafından etkin hale getirilmesine işaret eder. Ama bir şey bilebiliyor, sunabiliyor, tanıyabiliyor, iletebiliyor, kabul edebiliyor, güvenilir olabiliyor, bir şeylerin farkında olabiliyor ise, o halde tabii ki bu şey sadece olay ya da süreç olmak için fazlasıyla etkin olan bir kavramdır. Bilmek, sunmak, tanımak ve benzerleri eylemdirler, ve eylemler mantıken faili icap ederler. Eğer “anlatma” gerçekten bu şeyleri “yapıyor” ise, tanım gereği bir eyleyicidir ve nesneleştirme eki olan “-ma” yerine “-cı” *nomina agentis* ekini gerektirir. (128)

Chatman'e göre Bordwell alımlayan eyleyiciye önem verip, anlatan eyleyici üstünde durmamıştır. Bu da Bordwell'in tezinde bir tutarsızlık yaratır: Anlatı, bildireni olmayan bir bildirişim modeli olur. Ya da yaratıcısı olmayan yaratım (127). Chatman filmi, izleyicinin inşa ettiğini değil, *yeniden* inşa ettiğini savunur (127). Film çerçevelemiş dikdörtgenin “tercih ettiği” görüntüden oluşur (156). Sinemasal anlatıcının varlığını reddetmek, sinema anlatılarının özünde farklı bir anlatı olduğunu söylemek olur. Bu da Bordwell'in kendiyile çeliştiği bir noktadır (133).

Genette'in formülize ettiği “kim konuşuyor?” sorusunun öznesi olan “anlatıcı” ile “kim görüyor?” sorusunun öznesi olan “odaklayıcı” ayrımı, *Adı Vasfiye* gibi farklı anlatı düzeylerinde yer alan farklı anlatıcıların bulunduğu ve kimin bakış açısının merkezde olduğunun sürekli değiştiği bir filmin analizi için gerekli olacak. Bunun için de Bordwell veya Branigan gibi teorisyenlerin çalışmaları yerine, bu ayrımın her türlü anlatı modeline uyarlanabileceğini savunan Mieke Bal, Seymour Chatman ve onların izinden giden Peter Verstraten'in çalışmalarını kullanmak mantıklı olacak. Özellikle de *Adı Vasfiye*'nin, beş farklı öykünün birleşiminden filme uyarlandığını düşününce

anlatibilimin getirdiği ses ve kip ayrımının önemi anlaşılıyor. *Adı Vasfiye*'nin uyarlandığı yazımsal öykülerde dilin saklayamadığı “ima edilen yazar”ın, filmde ete kemiğe bürünmüş bir karakter olarak, hem de kendisine konu arayan bir yazar olarak adapte edilmesi, filmin analizinde ses ve kip ayrımını benimsememizi gerektirmekte.

2.1.1 Sinemasal anlatıcı, görsel anlatıcı, işitsel anlatıcı

Sinemasal anlatıcı teriminin üstünde tartışılması, kendisini edebiyat çalışmalarından sıyırmaya çalışan sinema çalışmaları için doğal görünüyor. Edebiyat anlatılarında, dilin saklaması mümkün olmayan bir “anlatıcı” mevcutken, sinema anlatılarında da durması mümkün olmayan bir “gösterme” olduğunu söyleyebiliriz. Sinema doğası gereği, elinde olmadan tanımlamak, göstermek zorundadır (Chatman, 1990: 40). Edebiyat anlatıları okuyucuya sabit bir mental imge dayatamazken, sinema fazlasıyla tanımlayıcıdır, çünkü hareketli imge ve durmayan seslerden meydana gelir. Sinemanın sürekli tanımlama yapmasının bir sonucu da izleyiciye nedensellik kurdurtmayı durduramamasıdır. Peter Verstraten, Gérard Genette ve Mieke Bal'ın çalışmalarından faydalanarak yazdığı *Film Narratology*'de (2009) sinemanın bu özelliğini “anlatıcı” kavramına bir örnek üzerinden bağlar (8-9). Örnekte turta taşıyan bir adamın, muz kabuğuna basıp düştüğü ve yüzünün turtaya gömüldüğü bir sahne tasvir eder. Burada muza basmak nedeni, kayıp düşmek sonucu olan bir nedensellik zincirinin olduğunu söyleriz. Arka arkaya gelen görüntüler seyirciye ilişki kurdurur. Verstraten hareketli imge gösteriyor olmanın, birinci dereceden anlatı olduğunu söyler. Sinema anlatımı, kendiliğinden görsel anlatıcının yorumudur ve doğası gereği nötr olamaz.

Mieke Bal *Narratology* (1978) kitabının düşüncesini metin, hikaye, fabula olarak üçe ayırdığı ana kavramlarda temellendirir: A, C'nin ne yaptığını B'nin gördüğünü söylüyor (149). Kitap bu düşünceyle üç bölüme ayrılmıştır, Metin: Sözcükler, Hikaye: Veçheler ve Fabula: Unsurlar. “Anlatı metni, bir eyleyici ya da öznenin, hitap edilene (okuyucuya), dil, imge, ses, yapılar, ya da kombinasyonları gibi belli vasıtalar aracılığıyla iletildiği metindir” (5). Yani metinde bir eyleyici vardır, ima edilen dinleyiciye dil, imge ve yapılar vasıtasıyla iletim yapar. Bu eyleyici, eylemlerin ve konuşmaların taşıyıcıları olan karakterlerin anlatı düzeyinin dışında yer alır. Karakterlerin bu vekil anlatıcıdan haberi olmadığı gibi, anlatıcının da kendisini “yazan” yazardan haberi yoktur.

Chatman bu metni ileten vekilin varlığının, “anlatı” olan her yapıda olduğunu savunur. “Anlatı filmleri anlatı oldukları için, birinin de anlatması gerekiyor. Ya da en azından bir şeyin” (Kozloff 1989: 44, aktaran Chatman 1990: 133). Filmdeki seçimler set tasarımcısı, kostümcü, gibi kişiler tarafından yapılsa da izleyici olarak bunların bir kişisel prensiple bağdaştığını ve düzenlendiğini biliriz. Chatman bu prensibin “ima edilen yazar” (*implied author*), ima edilen yazardan bilgileri alıp izleyiciye sunan eyleyicinin de “sinemasal anlatıcı” (*cinematic narrator*) olduğunu savunur. Bu eyleyici (*agent*), bazı filmlerde olabilen anlatıcı dış sesle karıştırılmamalıdır. Dış ses görsel değil, sözsöz özellikleri bulunan ve anlatı evreni içinde yer alan bir karakterdir. Fakat sinemasal anlatıcı, dış sesin anlattığını gösterip göstermemek, duyurup duyurmamaktan da sorumludur.

Verstraten, Chatman’ın kullandığı “ima edilen yazar” kavramı hiyerarşi yarattığı ve anlamların koruyucusu olmak gibi bir görev üstleneceği için kullanmaktan kaçındığını açıklar (2009: 129). İma edilen yazar, izleyici için filmin ya da romanın hangi bağlamda okunacağına karar verme fonksiyonuna sahip gibidir. Fakat bağlamlar, sonsuzdur. Bir filmin ya da romanın anlamı, hangi perspektiften bakıldığına göre değişecektir. Bu yüzden Verstraten ima edilen yazar yerine kulakları duymayan bir “görsel anlatıcı” (*visual narrator*) ve gözleri görmeyen bir “işitsel anlatıcı” (*auditive narrator*) arasındaki iletişimi düzenleyen “sinemasal anlatıcı” aracını kullanır (2009: 7). Burada Chatman’ın görsel ve işitsel olarak iki kanala ayırdığı modeli benimser. Fakat “sinemasal anlatıcı” iki yönüyle “ima edilen yazar”dan ayrılır. Öncelikle bu anlatısal eyleyici metnin niyetleriyle ilgili değildir ve bundan bağımsızdır. İkinci olarak da sinemasal anlatıcı, görsellik ve işitsellik arasında hiyerarşi yaratmaz. Sadece ikisi arasındaki uyumu ve ilişkiyi düzenler. Görsel anlatıcı, filmdeki görüntülerden sorumludur, buna yazılı ayraçlar ve jenerik de dahildir. İşitsel anlatıcı ise, ses kanalındaki tüm seslerden sorumludur, buna iç ve dış anlatıcı sesi, diyaloglar, müzik ve her türlü ses dahildir (130).

Verstraten Joseph Mankiewicz’in *All About Eve* (1950) filminin açılış sahnesindeki *freeze-frame* ile bu terimleri örneklendirir (130-131). Filmin açılış sahnesinde dış ses, bir müzik eşliğinde Sarah Siddons Tiyatroda Üstün Başarı Ödülünü anlatır. Salondaki yazar, yönetmen ve hikayede yeri olacak figürleri kendi çıkarsamaları ve yargılarıyla

tanıtır. Görüntüde dış sesin anlattıklarına uyacak şekilde tanıtılan kişileri görürüz. Dış sesin sahibini gördüğümüzde isminin Addison De Witt olduğunu, bir tiyatro eleştirmeni ve yorumcusu olduğunu söyler. Addison'ın dikkatinin üstünde olduğu ödülün takdim anında, salondaki organik sesler duyulur hale gelir. Yaşlı oyuncu, övgüler dizdiği genç oyuncu Eva Harrington'a ödülü takdim eder. Eva masasından kalkar ve ödülü alır. Tam ödülü aldığı esnada görüntü donar, böylece dış sesteki Addison'ın ödülü alan Eva'dan hayranlıkla bahsetmesi için yeteri kadar zaman kalır. Verstraten bu sahnedeki ses ve görüntü ilişkisini sinemasal anlatıcı kavramıyla açıklar. Sinemasal anlatıcı, görsel kanalda dış sesin anlattıklarına uygun görüntülerin akmasını sağlarken, işitsel kanalda dış sesi ve müziği bırakır. Görsel anlatıcı, sinemasal anlatıcının müdahalesi ile, Addison'ın yorumuna yer kalması için görüntüyü dondurur. Açılış sahnesinde görsel anlatıcının gösterdiği görüntülerin, Addison'ın bakış açısına ve zihinsel süreçlerine paralel olduğunu söyleyebiliriz. Bu da bizi “odaklanma” (*focalization*) terimine götürür.

2.1.2 Odaklayıcı

Genette “Kim görüyor?” sorusuyla formülize ettiği odaklayıcı kavramını, anlatının seçtiği ya da sınırlandırdığı bilgiler ile anlatıcının ya da anlatıdaki karakterlerin ilişkisi olarak açıklar. Burada Todorov'un anlatı bilgi durumunu Anlatıcı>Karakter, Anlatıcı=Karakter, Anlatıcı<Karakter olarak sınıflandırmasını, Poullion, Lubbock, Blin'in “geriden vizyon” (*vision from behind*), “bakış açısı”, “davranışçı anlatı”, “nesnel anlatı”, “sınırlandırılmış alan” gibi isimler verdiğini açıklar. Genette görüş, alan, bakış açısı terimlerinin görsel çağrışımları olduğu için Brooks ve Warren'ın “anlatı odağı” (*focus of narration*) teriminden yola çıkarak “odaklama (*focalization*)” terimini kullanmasını gerekçelendirir (2020: 185-186).

Mieke Bal (2009) odaklayıcı terimini anlatıda “sunulan unsurlar ile bu unsurların hangi bakıştan sunuldukları arasındaki ilişki” olarak tanımlar. Yani odaklanmada “bakan” ve “bakılan”ın ayrımı söz konusudur (145-146). Bal, “bakış açısı”, “anlatı perspektifi”, “anlatı tavrı” gibi terimlerini kullanmama nedenlerini açıklar. Bu terimler anlatıdaki unsurların sunulduğu ile bu unsurların sunulmasını dile getirenin ayrımına işaret edemezler, yani “konuşan kim?” ve “gören kim?” ayrımını yapmakta eksik kalırlar (146). Bu terimler fiziksel ve psikolojik algılama noktalarını açıklasalar da anlatıcının bakış açısı konusunda kafa karışıklığı yaratırlar. Bal bunu Henry James'in *What Maisie*

Knew (1897) romanıyla örneklendirir (150). Romanda okuyucu, küçük kız çocuğunun gözünden olayları takip eder. Çocuk başına gelen karmaşık olayları anlamaz. Fakat okuyucu küçük kızın algısıyla sınırlandırılmış anlatıyı okusa da git gide olayların esas yüzünü anlar. Maisie, garip bir hareket görürken, okuyucu bu hareketin erotik bir yanı olduğunu yorumlar.

Bal'ın odaklayıcı terimini seçmesinin diğer nedenleri tekniktir. "Odak" fotoğraf ve filmde gelen ve teknik yönü ağır basan bir kelime olarak, "bakış"ın aksine duygusal yönünden ayrıştırması zor değildir (147). Ayrıca bu terimin kelime kökünün özne ve yüklem olarak çekimlenmesi onu işlevsel yapar. "Perspektif" kelimesinden nesne ya da fiil çekimlenemezken "odak" kelimesi, "odaklayıcı" "odaklanan" ve "odaklanma" kelimelerini türetebilir. Metindeki bakış açısının analizi için nesne ve özne ayrımı önemlidir, çünkü odaklanılan nesne her zaman odaklayıcısı hakkında bize bilgi verir (153). Bal'ın "A C'nin ne yaptığını B'nin gördüğünü söylüyor" formülünde odaklanma bir ilişki meselesi olarak ele alınır, bu yüzden ilişkinin iki ucunu da çalışmak gerekir. Bal odaklanma fabula düzeyinde eylemlerle yüklü bir karakter üzerindeyse "iç odaklanma", fabula düzeyinin dışında anonim bir eyleyici üzerindeyse "dış odaklanma" olarak bu terimi sınıflandırır (152).

Sinemadaki odaklanmayı Peter Verstraten (2009) Guy de Maupassant'ın kısa öyküsü *Une Partie de Campagne* (1881) ile bu öykünün sinemaya uyarlandığı Jean Renoir (*Partie de campagne*, 1936) filmindeki odaklayıcıları karşılaştırarak açıklar (53-54). Öyküde dış anlatıcı, Mademoiselle Dufour'u çok çekici ve cinsel cazibesinin farkında olmadığı için bir çeşit masumiyet taşıyan genç bir kadın olarak tanımlar. Bunun film karşılığı kadını tanımlayan bir anlatıcı dış ses eşliğinde, sese uygun görüntüler göstermek olsa da Renoir bunu tercih etmez. Kamera Mademoiselle Defour'u baştan aşağı süzüp, onun "masumiyet"ini bozmaz. Renoir, kadının güzelliğini ve masumiyetini anlatmak için tepki çekimlerini kullanır. Genç kadını gören insanları görmek, onu nasıl görmesi gerektiği konusunda izleyiciyi yönlendirir. Dufour yürürken onu peşinden izleyen, duvarın arkasına saklanıp onu gözetleyen erkekleri görürüz. Dufour sonraki sahnede etrafının hiç farkında olmadan salıncakta sallanır. Edebiyat metninde bu durum "Bu şekillerde davranan bir genç kadındı" iken, sinemada karşılığı "Onu izleyen adamlar, bu şekillerde davranan bir genç kadını gördüler" olur (53). İlkinde

odaklanmanın üstünden gerçekleştiği anlatıcı kadını tasvir ederken, ikincisinde odaklanma kadını izleyen erkekler üzerinden sağlanıp, sinemasal anlatıcı görsel anlatıcıya bu görüntüleri sundurur. Bu da odaklayıcıları farklı olan öykü ve filmde aynı anlamı çıkarmamıza neden olur.

Verstraten iç ve dış odaklayıcı kavramlarının sinemadaki işlevini *suture* teorisinin eksik kalan yanıyla açıklar. Lacancı bir kavram olan ve “dikiş” anlamına gelen *suture* teorisinde, hikaye dünyası ile bütünleşen, kendini karakterin yerine koyan seyirci, gösterilen nesneye kimin baktığını görme arzusu taşır. Her çekim, kendi karşı aç çekimini gerektirerek hem boşluğun kapanması tatmini yaşatır hem de daimî bir arzu-tatmin zinciri yaratır (87-90). Sinema gramerine bu o kadar yerleşmiştir ki bir karakterin bakışı ardından bir nesneyi görmek, kamera karakterin gözüyle tam olarak hizalanmasa bile seyircinin kimin kime baktığını anlamasına yeterli olur (102). Görsel kanaldaki iç ve dış odaklanma ayrımının önemi, *E.T. the Extra Terrestrial* (Steven Spielberg, 1982) filminin odaklayıcı analizinde görülür (Vojkovic 2001, aktaran Verstraten 2009: 102-103). E.T. ve Elliot’ın ilk karşılaşmalarını gösteren sahnede, aç-karşı aç kurgusu vardır. Bu sahnede E.T., Elliot’ı öznel çekim ile odaklarken, tam tersi için aynı durum söz konusu değildir. Elliot’ın odaklamasında omuz üstü çekimi vardır. Yani Elliot’ın bakışı, bir üst anlatı düzeyindeki anlatıcı vekilin bakışına gömülüdür. Filmin sonunda Elliot bireyselliğini kazandığında öznel çekimden, yani onun gözünden, algısının anlatıcıyla uyduğu bir iç odaklanma sahnesi görürüz. Verstraten, *suture* teorisi yerine odaklayıcı terimini kullanarak iç ve dış odaklanma ayrımının sağlandığını söyler.

Verstraten odaklanmanın, filmdeki bir yağlı boya tabloya gömülü bakış, ya da siyah beyaz görüntü içinde kendini belli eden kırmızıya boyanmış bir palto ya da öznel çekim ile odaklayıcının halüsilasyonu olabileceği çeşitli durumları açıklar. Buradaki ortak nokta odaklanmanın görüntünün inandırıcılığı veya üstünlüğünde değil, odaklayıcı karakterin zihinsel süreçleriyle ilgili olmasıdır. Ses kanalında odaklayıcı karakter varken, görüntü kanalında odaklayıcı başka karakter olabilir. Bu tür şaşırtıcı durumlarda sahnenin bütününe bakmak ve sinemasal anlatıcının kimin zihinsel sürecini iletmediğini analiz etmek gerekir. Verstraten bu çelişkili duruma örnek olarak Akira Kurosawa’nın *Rashomon* filmindeki (1950) geriye dönüş sahnelerini verir. Mahkemede yargılanan

tanıklardan biri olan haydut Tajomaru, ormanda başına gelenleri anlatır ve geriye dönüş sahnesi başlar. Geriye dönüş sahnelerinde öznel çekimler yerine dış odaklanmaların olması normaldir çünkü şu an burada anlatan karakter ile, geçmişte olayları yaşamış karakter birbirinden farklıdır (2009: 135). Verstraten'in üstünde durduğu odaklanma örneği, Tajomaru'nun cinayet itirafındaki bir sahnedir. Geriye dönüş sahnesinde Tajomaru Masago'yu öper, bu esnada Masago'nun bakışları gökyüzüne doğru kayar. Sonra onun gözünden ağaç yaprakları arasındaki ışıkları görürüz, yani Masago haydutun anlatısında iç odaklayıcı olur. Çelişkili şekilde, anlatıcı haydut kendi anlatısının nesnesi olmuştur bu sahnede. Haydutun tavırlarından ve anlatımından çıkan sonuç Masago'yu sertçe öperken onun yerine hayal etmesidir. Yani haydut Masago'yu öpmesini anlatırken, Masago'nun kendisini bırakma deneyimini bu şekilde yaşadığını hayal eder (139). Bu sahne "bakış açısı çekimi" ve *suture* kavramının eksikliğini örneklendiriyor. Çekim Masago'nun "bakış açısı" olarak yorumlandığında onun gördükleri ve deneyimi ile sınırlanmış olur. Fakat odaklayıcının Masago, anlatıcının Tajomaru ayrımını yapmamıza olanak sağlayacak anlatıbilim araçları ile bu sahnenin Tajomaru'nun zihinsel süreci olduğunu analiz edebiliyoruz.

Anlatıcı ve odaklayıcı ile ilgili bilgiler *Adı Vasfiye*'nin analizinde ve bu tezin sorduğu soruların araştırılmasında işe yarayacak olsalar da filmin anlamını düşünebilmek için biçimiyle içeriği arasındaki ilişkiye de çalışmak gerekecek. Filmdeki sinemasal anlatıcının tercihleri ve odaklanmanın hangi unsurlar üzerinden sağlandığını araştırmak, filmin açıkça meselesi olan gizemli, bakılan kadın ve onu arayan, bakan erkek olduğu için feminist film teorisinin "eril nazar" kavramını ve bakılan kadın özne ile ilgili çalışmalarını kavramsal çerçeveye dahil etmek gerekecek.

2.2 Eril Nazar

Anneke Smelik, *Feminist Sinema ve Film Teorisi* kitabında 1970'lerdeki Kadın Hareketi'nin feminist film teorisini nasıl etkilediğini anlatır (2006). Bu tarihlerde feminist film teorisi, unutulmuş kadın sinemacıları, yazarları, yapımcıları ve oyuncularını yeniden keşfettikleri, kadınların endüstriye katkılarını göz önüne aldıkları çalışmalar yapmışlardır. Smelik'e göre filmler sosyolojik ve siyasal perspektiflerden incelenip, kadınların filmlerdeki tarihsel konumları incelenmiş, Hollywood'un yanlış bilinç

üretmesi ve “gerçek” kadınları değil, ideolojik ve olması gereken “kadın” imgelerini göstermesi eleştirilmiştir (2).

1970’lerin ortasında feminist film çalışmalarının odak noktası bu sosyolojik perspektiften filmlerin anlam üretme mekanizma ve araçlarına kaymış, böylece filmler göstergebilimin araçlarıyla incelenmeye başlanmıştır. Laura Mulvey’in psikanaliz perspektifinden yazdığı “Görsel Haz ve Anlatı Sineması” feminist film teorilerinde çığır açar ve “eril nazar” terimini literatüre kazandırır (1975). Toplumsal cinsiyet rollerinin eril nazar aracılığıyla nasıl pekiştiğini gösteren bu çalışma, gelecek yıllarda dişil seyirci ve dişil yaratıcı yönetmeni kapsamayışı nedeniyle eleştirilse de feminist sinema kuramının yapıtaşı olmuştur. Günümüze kadar olan süreçte feminist kuram, bakışın bu erotik özelliğini kabul ederek izleyicilik (*spectatorship*) ve kadın temsilleri üzerine, sinema sektöründeki kadın yaratıcıların da filmler üzerindeki etkilerini incelemeye ve çalışmaya devam ediyor.

“Eril nazar” (*male gaze*) terimi ilk defa Laura Mulvey’in makalesinde kullanılır (1997). Mulvey, sinemanın cazibesini keşfetmek ve ataerkil toplumun bilinçdışının film biçimindeki etkilerini araştırmak üzere psikanalitik kuramı kullandığını söyler (1997: 16). Psikanalitik kuramdan faydalanarak sinemaya içkin bulunan hazları açıklar. Bunlardan ilki bakmaktan alınan haz yani skopofilidir. Skopofili, bakış yoluyla ötekini cinsel uyarım nesnesi olarak kullanmaktır. Diğer haz, bakma isteğinin gelişip, benzerlik ve tanımanın çekiciliğiyle birleşmesi sonucu oluşan narsistik hazdır. Bu haz, görülen imgeyle özdeşlemeden alınır. Mulvey özdeşleşmenin hazzını Lacan’ın ayna evresiyle açıklar. “Ayna evresi, çocukların fiziki ihtiraslarının kendi motor kapasitelerine üstün geldiği bir zamanda ve ayna imgelerini kendi bedenlerinde deneyimlediklerinden daha bütünsel ve mükemmel sanmalarının sonuçta yarattığı kendini tanıma keyfiyle birlikte gerçekleşir” (19). Kendini aynada mükemmel olarak tanıyan çocuk, gördüğü bedeni ideal bir ego olarak dışa yansıtır. Mulvey’e göre bu yaşantı ona başkalarıyla da özdeşleşmenin yöntemini verir. Fakat bu açıklama çocuğun anne babasına özenerek, onları taklit ederek de büyümeye çalışmasını göz ardı etmiş olur. Çocuğun ego oluşumunda etkili olan, aynadaki bütün imgesini görmekten aldığı narsistik hazzın yanında, narsistik bir yanı olmayan, sosyal primatlara özgü taklit yetisinin işlevini, ayna evresi açıklamaz. Yani seyircinin perdede kendinin ideal imgesini görmekten aldığı

hazın yanında, herkeste bulunan taklit etme yetisinin izleme sırasındaki işlevi dışarıda kalmış olur.

Mulvey'e göre Hollywood filmleri, seyirci, kamera ve karakter üzerinden sağlanan üç katmanlı bakışla inşa edilmiştir. Bakmaktan alınan haz, aktif ve pasif iki role bölünür ve ataerkil toplumun alışkanlıkları, arzuları ve bilinçdışları yönlendirilir (1997:20-23). Erkek izleyici için yapılan bu filmlerde erkekler, erkek karakterlerin güçlerine, ihtişamlarına özenir, erkek karakterle özdeşleşip filmin sonunda kadına sahip olurlar. Mulvey makalesinde, fetişize edilip güçsüzleştirildiğini düşündüğü kadına psikanalitik açıdan yaklaşır. Ona göre kadının bu şekilde güçsüzleştirilmesinin nedeni, kadın bedeninin erkek izleyiciye penis yoksunluğunu hatırlatması ve hadım edilmenin derin korkularını tetiklemesidir. Bu yüzden kadın ya değersizleştirilir yani cezalandırılır veya kurtarılır, ya da fetişize edilerek tehlikeli alandan rahatlatıcı alana taşınır.

Mulvey'den sonra feminist kuram "nazarını kadın bedenine yönelten bir adam; bunun ona haz vermesi, ve nazarını kadının kendi iktidarı içinde nesneleştirilmesi, hatta dondurması" (2006: 128) düşüncesinde filmlere yaklaşarak bakışı, aktif/erkek ve pasif/kadın olarak ikiye ayırır.

John Berger görsel sanatlardaki eril nazarı, *Görme Biçimleri*'nin (2016) üçüncü bölümünde tartışır. Bu bölümde kadının ve erkeğin toplumdaki yerlerinin farklı olduğunu, erkeğin varlığının onun taşıdığı yetkililik umuduna, kadının varlığının, onun kendine karşı tutumuna bağlı olduğunu açıklar. "Erkekler kadınları seyrederek. Kadınlarsa seyredilişlerini seyrederek" (2016: 40). Berger'ın analizinde kadın konusu Avrupa yağlıboya resim geleneğinde hep var olmuş, çıplak resimlerde seyirlik nesnelere olarak yenilenip durmuştur. Berger çıplak olmak ve nü olmanın farkını, "bakılmak" durumuyla açıklar. Çıplak vücut, nesne olarak görüldüğünde, yani seyredildiğinde nü olur (48). Avrupa yağlıboya tarihinde resimler, erkek sahiplere yapılmış, bakışın sahibi erkeğe erkekliklerini hatırlatma işlevi taşımışlardır. Berger'a göre nü resimler, bakışın sahibi erkekleri birer cinsel kahraman yapar.

2.2.2 Eril nazara eleştiri

Marian E. Keane, Mulvey'in 1978'den beri kabul edilmiş düşüncesini, *Vertigo* (1958) ve *Rear Window* (1954) filmlerini yanlış anlayarak hataya düştüğünü söyleyip eleştirmiştir. Keane'e göre feminist sinema teorisinin problemi, insanlara bakmanın erotik doğasını yanlış anlamalarından kaynaklanır (2009: 236). Dolayısıyla Mulvey hem örneklendirdiği filmleri hem de Sigmund Freud'dan aldığı kavramları yanlış veya önyargılı kullanmıştır. *Vertigo* filmini analiz eden Mulvey, Scottie'nin acı çekişini tamamen göz ardı etmiştir (236). Filmde Scottie, önce Judy ile Elster, sonra sadece Judy tarafından kandırılıp salak yerine konulur. Ayrıca Mulvey'in anlayışı Judy'nin Scottie'nin yanında kalma tercihindeki aktif durumu da göz ardı eder. Judy'nin Scottie'yi kandırması ve ondan önemli bilgileri saklaması, Mulvey'in analizinde yer almaz (239).

Keane'e göre Mulvey bu hataya bakmak ile bakılmak ayrımını yapmak ve bunları aktiflik ve pasiflikle ilişkilendirmek nedeniyle düşer. Freud'dan ilham alarak yaptığı bu ilişkilendirme ve ayırım Freud'u da yanlış anlamasından kaynaklanır. Keane'e göre Freud'un hiçbir çalışmasında skopofili kontrol eden ve meraklı bir bakışla ilişkilendirilmemiştir. "Eğer bakış meraklı ise -diyelim ki bir çocuk annesine bakıyor- ne bulacağından habersizdir. Böyle bir bakış nasıl kontrol edici olabilir ki? Neyi kontrol edebilir?" (240). Freud skopofiliyi kontrol etmekle ilişkilendirmediği gibi, Mulvey'in üstünde düşüncelerini temellendirdiği şekilde, aktiflikle de ilişkilendirmemiştir. Keane, Freud'un "Cinsellik Üzerine" ve "Instinct and Their Vicissitudes" makalelerinden yola çıkarak, skopofili-teşhircilik ve sadizm-mazoşizm ikililerini öne çıkardığını, çünkü bunların insanın en bilindik en ikircikli (*ambivalent*) haldeki cinsel içdüğüleri olduğunu hatırlatır. Freud'un keşfettiği, bu içgüdülerin her zaman ikili halde var olduklarıdır. "Sadist aynı zamanda bir mazoşisttir" ve "teşhirci... diğerinin cinsel organlarını görmek amacıyla teşhir eder" (240). Keane'nin okumasına göre, Mulvey'in aktif ve pasif olarak ikiye ayırdığı anlayış, Freud'un açıkça reddettiği bir ayırımdır. Freud maskülenliğin sadece erkeğe, feminenliğin sadece kadına ait olmadığını da söyler. Keane'nin hatırlattığı gibi, Freud içgüdülerin her zaman "içlerinde pasif amaç olsa da" aktif olduğunu belirtmiştir (240). Keane'e göre Mulvey'in ikili ayrımı, onun kameraya aktif

rolü atfetmesi hatasına da neden olmuştur. Onun iddia ettiği gibi Vertigo’da kamera yalnızca aktif değildir; bazen durur ve “dünyanın olmasına göz yumar” (242).

Adı Vasfiye’yi anlamakta feminist kuramın üzerinde temellendiği hazlar ve eril nazar kavramı Yazar’ın deneyimini çalışmaya yetmiyor. Eril nazar, bakan ve bundan haz alan erkeğin, baktığı şeyin etkisine kapılma aşamasını açıklamakta yetersiz kalıyor. Vasfiye’ye bakan anlatıcı erkekler ve onu arayan Yazar açıkça Vasfiye’nin cazibesine kapılıp bütün hakimiyet ve kontrolü kaybetmiş gibi duruyorlar. Bu pozisyona, “eril nazar”ın hazzıyla gelmiş olmalarını kabul etsek bile, Vasfiye’nin etkisinin onları bu haz pozisyonundan çıkarıp kontrolü kaybettikleri bir karmaşaya sürüklediklerini gözlemleyebiliriz. Vasfiye’ye bakan erkeklerin baktıkları şeye mağlup oluşlarını mimetik yeti ve serbest bedenlenmiş simülasyon kavramıyla çalışmak, feminist kuramın bakışla ilgili çalışmalarında kapsamadığı süreci anlamakta yardımcı olacak.

2.3 Mimetik Yeti

Çetin Sarıkartal dört mekansal sanat işiyle karşılaşmasında yaşadığı deneyimleri “Encounter, Mimesis, Play: Theatricality in Spatial Arts” başlıklı doktora tezinde irdeler (1999). İşlerle karşılaşmasının tiyatral oluşunu, ön-rasyonel türden mimesis ve oyunun karışımı yaşantısıyla açıklar. Bu çalışma, yerleşik modernist sanat eleştirisinin “estetik deneyim” diyerek kabul ettiği, sanat işinin bakılıp üstünde fikir yürütülecek sergi objesi olmasının ötesinde bir yaşantıyı araştırır. Sarıkartal, izleyici-sanat işi dikotomisinin işlemediği, fakat bedendeki mimetik yeti ve oynama kapasitesinin onu da işlerin parçası yaptığı süreci, teorik bir çalışmayla açıklar.

Aristoteles *Poetika*’nın IV. bölümünde “mimesis”i daha önceki bölümlerde kullandığı “doğanın (*phusis*) yöntemine öykünme”, temsil etme ve “oyuncunun yaptığı iş” anlamlarından başka, yeni bir anlamda kullanır (Arıcı, 2020: 23-29). Burada Aristoteles şiir sanatının ortaya çıkışını iki doğal nedene bağlar: “Taklit etme insanlarda çocukluktan itibaren doğal olarak ortaya çıkar, insanları diğer hayvanlardan ayıran şey taklit etmeye en yatkın hayvan olmaları ve ilk öğrendiklerini taklit yoluyla öğrenmeleridir, ayrıca bütün insanlar taklitlerden hoşlanır” (1987: 16; aktaran Arıcı 2020: 29). Sarıkartal’ın okumasına göre Aristoteles’in buradaki mimesis tanımı, başka

kimlikle özdeşleşerek taklit etmeye indirgenmemiştir (135). Yani, mimesisin rasyonel temsil sistemi içinde kabul edilen, taklit ve özdeşleşme kavramlarıyla ele alınan tarafının yanında, Sarıkartal'ın ön-rasyonel mimesis olarak ifade ettiği, Aristoteles'in *Poetika*'nın IV. Bölümündeki tanımıyla örtüşen, “eş zamanlı olarak bedensel-duyusal etkilenime dayanan” bir türü de vardır (Sarıkartal, 2001: 256). Sarıkartal bedensel “duygulanım”a (*affect*) vurgu için “ön-rasyonel mimesis” terimini kullanır (1999: 107 n.11).

Sarıkartal, Walter Benjamin'den alıntıyla ön-rasyonel mimesis tartışmasına başlar: “Bir sanat yapıtının önünde dikkatini toplayan bir kişi o yapıt tarafından özümser; efsaneye göre, Çinli bir ressamın ona bakarken tamamlanmış tablosunun içine girmesi gibi, o da yapıtın içine girer” (1935: 54, aktaran: Sarıkartal 1999: 95). Dikkatini toplayan izleyicinin yaşantısı, bir işle karşılaşmanın mantığını aşan ve iş tarafından sarılmasına (*engulfment*) neden olan bedensel yanına işaret eder. Sarılma (*engulfment*) eyleminde bir bütünlük ve çabukluk etkisi vardır (106 n.10). Sarıkartal “sarılma” (*engulfment*) terimini Aimee Rankin okumasıyla, çocuğun ana rahminde ve bebeklikte annesiyle kurduğu ilişkide yaşadığı bütünlük deneyimiyle örtüştürür (108-109). Benjamin'in argümanına karşılık olarak, Susan Buck-Morrs'un estetik (*aesthetics*) kelimesinin kökenini hatırlatmasını getirir. “*Aisthitikos*” antik Yunanca'da “hissederek algılamak” anlamındadır. “*Aisthisis*”, algılamının duyusal deneyimidir ona bedensel duyularla, tat, dokunuş, duyma, görme, koklama ile ulaşılır (96). “Estetik” kelimesinin kökeni sanatla değil, bedensel gerçeklikle ilişkilidir. Bu gözlemden yola çıkan Buck-Morss dış dünya ile ayrılmayan bedensel duyum, motor tepki ve fiziksel anlamı “sinestetik sistem” olarak adlandırır (1993: 128-129; aktaran Sarıkartal 1999: 97). Klasik felsefenin zihni egemen kabul ettiği, özne-nesne ayrımının ötesinde, sinir sisteminin dış dünya ile başlayıp dış dünya ile biten döngüsünü sinestetik sistemle açıklar. Sinestetik sistem mantığın dilinin dışarıda kaldığı, “bedenin yüzeyinde yazılı” bir mimetik dildir (97). Sarıkartal'a göre bu türden bir estetik deneyim, beden etkilenilebilirliğini ön-rasyonel mimetik ilişkiler açısından anlamamıza yardım eder.

Sarıkartal'ın okumasına göre, Walter Benjamin'in “başka bir şey ya da biri olma takıntısı” olarak açıkladığı mimetik yeti kavramının yanında, sanat işiyle karşılaşan kişinin yaşadığı büyülenme de tartışmada önemlidir. Benjamin, *Fotografinin Küçük*

Tarihi'nde *aura*'yı (hale) Atget'nin fotoğraflarının etkisiyle açıklar. *Aura*'yı “zaman ve mekanın garip bir biçimde iç içe geçmesi sonucu oluşan şey: uzaktaki bir şeyin görüntüsü, ne kadar yakın olursa olsun,” olarak anlatır (2014: 35). Benjamin'in “Baudelaire'de Bazı Motifler Üzerine” makalesinde yer alan *aura* bu kez de “baktığımız bir nesnenin *aura*'sını duyumsamak, onu bakışlarımıza yanıt verme yetisiyle donatmak anlamına gelir” şeklinde açıklanır (2021: 238; aktaran Sarıkartal 1999: 7-8). Burada bakanın aldığı hazdan, ya da özdeşleşerek yaşadığı narsistik deneyimden başka bir gözlem söz konusudur. Bakma eylemi bakılmayı da kapsar. Benjamin'in *aura* olarak tanımladığı nitelik, bir objeye bakanın, bakılmaya kendini açmasıyla açığa çıkar ve mekanla da ilişkilidir.

Sarıkartal *aura* kavramına karşılık Micheal Taussig'in *mimetic vertigo* kavramından bahseder. İnsanın başkasının gözünde aynalandığını hissettiğinde *mimetic vertigo* 'dan söz edebiliriz (8). Bu aynalanmanın yol açtığı kimlik kaybına “Batılı adam bilinmeyi “açıklayarak” defans geliştirir” (1992: 237; aktaran Sarıkartal s.8). Sarıkartal'a göre normalde özne, Jacques Lacan'ın terimleriyle, imgesel ve sembolğin birlikte çalışmaları nedeniyle kendini çevresinden ayrılmış hisseder. Gerçekte olmayan bir boşluk fikri ile bu ayrılık mümkün olur. Modernist estetik anlayış da sanat işi ile karşılaşma deneyimini, öznenin imgesel ve sembolğin iş birliğiyle olan ilişkisiyle açıklar (107). Bu açıklamada mimesis sadece temsil etme yanıyla vardır. Özne işin karşısında, ondan ayrı, onu izleyen konumundadır. Fakat Sarıkartal'ın okumasında bu özne-iş ikiliğini aşan bir şekilde öznenin ilksel sarılmayı (*engulfment*) hissettiği ön-rasyonel mimesis de işin içindedir. Gerçek, öznenin kimliğinin parçalandığı, geride kaldığı “anlılık bir *mimetic vertigo* biçiminde, askıda hissedilebilir” (107). Sarıkartal bunu Sigmund Freud'un ölüm dürtüsü² kavramının özel bir okuması ile açıklar.

Sarıkartal ölüm dürtüsünü yaşamsal işlevin durduğu inorganik hale geçme arzusu olarak değil, dış dünya ve beden arasındaki ayrımın kalktığı “ilksel sarılma (*engulfment*) halini yeniden deneyimleme takıntısı” olarak tanımlar (105). Bunu “Sahne: Yaşamın Ölümüne Bulaştığı Mekan” makalesinde, bir inşaatın ikinci katından kuma atlayan çocuğun,

² Sigmund Freud ölüm dürtüsü kavramını yaşam dürtüsünün karşısında olan, inorganik hale geçme ve benliği yok etme dürtüsü olarak tanımlar. Sarıkartal'ın bu kavramı farklı okuması yukarıda açıklanmıştır. (bkz. Freud, S. 1920. *Haz İlkesinin Ötesinde Ben ve İd*, 1. Bası. Ali Nahit Babaoğlu (Çev.). İstanbul: Metis Yayınları.)

çoğumuza tanıdık gelen yaşantısıyla örneklendirir (2001). Çocuğu yükseklikten yere atlamaya iten belirleyici faktör, özendiği süper kahramanları taklit etmesi değildir. Çocuğu iten şey hesap yapan ve korkan kimliği geride bırakarak adımının peşinden gitmesinin, “bedeninin yere inerkenki tekinsiz duygulanımı” yaşamasının heyecanıdır (256). “Bu süreçte beden, çocuğun sahip olduğu değil, bizzat olduğu şeydir” (256). Çocuk atlarken kimliğini geride bıraktığı anda hareketleri “bulur” (257). Kuma indikten sonra hemen dönüp arkasına bakan çocuk, aslında kimliğini terk ettiği yere bakmaktadır. Sarıkartal’a göre yere inmiş çocuğun dönüşmesinin nedeni “başına bir şey gelmesi”dir. Bu deneyimi, geride bıraktığı ve “mahkum olduğu” özneye ait bir deneyim olarak belleğine işlediğinde dönüşmüştür. Çocuk aynı hareketi tekrar yapmaya yönelir ve bu “dönüşmeye devam etme girişimidir” (257). Sarıkartal çocuğun dönüşmesine neden olan bu yaşantısının hayat boyu devam edişinin, özne ile “bizzat beden olma” arasındaki gel-git’ten kaynaklandığını söyler. Sarıkartal için “sorun, oluş içinde süreçte yaşanan bulaşmanın, yaşamla ölüm arasındaki sürekliliğin ve tekin olan ile tekinsiz olan arasındaki 'gel-git'in önünü açmak, ona sürekli yeni sahneler oluşturmaktır” (258).

Bu gel-git, sanat işi ile karşılaşan öznenin dönüşme deneyimine benzer. Bedenin doğal olarak sahip olduğu ön-rasyonel mimesis, insanın “içinde gömülü olduğu gerçek” ile “daima” temas halinde olduğunu” hatırlamasına neden olur (258). Normalde imgesel ve sembolüğün işbirliği nedeniyle egonun egemenliğinde çevresinden ayrılmış özne, bu sarılma anında geride kalır. Bu okumada gerçek ve kurmaca, hayat ve sanat olarak yapılan ikili ayrımlardan daha önemli bir gerçek açığa çıkıyor. *Adı Vasfiye*’de araştırdığım, hikayenin öznesi olmayan bir karakteri Yazar karakteri üzerinden anlama deneyimime ışık tutuyor. Filmde Yazar baktığı şeyin etkisine kapılarak, kimliğini, öğrendiklerini, inandıklarını geride bırakıyor. Aynı, yüksekte atlayan çocuğun yaşantısında olduğu gibi, gömülü olduğu gerçeğe temas edebiliyor. Kuma düştükten sonra geri baktığında, yani film başa döndüğünde Yazar başına geleni anlıyor ve dönüşüyor. Bilmemenin endişesinden ve şikayet ettiği “Türkiye’de yazar olma” derdinden kurtuluyor. Benim de tezimin sorusu olarak ortaya attığım deneyim, ön-rasyonel mimesis ile Yazar’ı takip edebilmemden kaynaklanıyor. Bu bölümde teorik olarak açıklanan süreç, çağdaş bilimin ayna nöronları çalışmalarıyla destekleniyor. Ayna nöronları Yazar’ın Vasfiye ile, seyircinin de Yazar ile kurduğu empati ilişkisinin bedende karşılık geldiği süreçleri anlamaya yardımcı.

2.3.1 Ayna nöronları ve mimetik yeti

Sinirbilimin bedeninin dış dünyayı algılama süreciyle ilgili yaptığı çalışmalar, Sarıkartal'ın teorize ettiği ön-rasyonel mimesisin insan beynindeki karşılığını anlamamıza yardımcı oluyor. 1990 yılında, insanlar gibi sosyal doğalarıyla diğer hayvanlardan ayrılacak primatlar üzerinde yapılan deneyler sırasında, bu sosyal doğayı açıklayan sinirsel süreç tesadüf eseri keşfedildi. Maymun beynindeki motor-komutları çalışan Giacomo Rizzolatti, Giuseppe Di Pellegrino, Luciano Fadiga ve Vittoria Gallese, inceledikleri nöronlardan bazılarının, maymun sadece belirli bir hareketi gerçekleştirirken değil, bu hareketin başka bir maymun tarafından yapılmasını izlerken de etkinleştiğini fark ettiler (Ramachandran 2011: 170). Premotor korteksin içindeki bu nöronlara "ayna nöronları" adı verildi. İnsan beyni üzerinde yapılan deneylerin sonuçları da maymun beyniyle paralellik gösteriyor. Beyindeki ayna mekanizma eylemlerin, duygu ve duyuların işleyişinde ve öteki eylemlerin, duygu ve duyuların kendisinde deneyimlenmesinde yetkilidir. Birinde oluşan acı, tikslenme gibi duyguları gören deneklerin beynindeki *viscero motor* ve *sensori motor* alanlarındaki aynı yerlerin ateşlendiği gözlemlenmiştir (Gallese 2020: 140). Sadece ötekinin duygularını işlemek için ayrılmış bulunan bazı kortikal alanlar keşfedilmiştir (140). Motor sistemimizde bulunan ayna nöronları, maymunlarda olduğundan çok daha karmaşık çalışarak "kültürel kalıtımımıza ortam hazırlar", hatta özgür irademizin oluşumunda bile etkili oldukları sonucu çıkarılabilir (Ramachandran 2011: 171- 174).

Ayna nöronları sadece eylemler üzerinde değil, algı üzerinde de etkilidir. Stephen Shepherd ekibinin makaklar üzerindeki çalışması, maymunların göz hareketlerinin de ayna nöronlarında aynı ateşlenmeyi başlattığını göstermiştir (Guerra & Gallese 2020: 31). Bu sayede başkalarının ilgisini, odağını paylaşabildiğimiz sonucu çıkar. Aynı zamanda makaklarda gözlemlenen diğer bulgu, ayna nöronlarının hayal etme süreci ile olan ilişkisidir. Ayna nöronları sayesinde, kapalı bir kapının ardından gelen sesleri kullanarak, orada olabilecek ihtimalleri ve hayali bedenleri canlandırabiliyoruz (32). Ayna nöronları ile ilgili, başkasının duygularını ve hislerini de kendimizde deneyimleyerek anlamamızı açıklayan deneyler de yapılmıştır (34). Özellikle yüz mimikleri ile ilgili yapılan deneylerde, tiksinen bir yüzü izleyen beyin sol anterior insulada tikslenme deneyimiyle aynı nöronları ateşlediği gözlemlenmiştir. Yani bizim

ötekini anlama deneyimimiz, ötekinde olanı kendimizde kopyalayıp, kendi bedenimizde deneyimlememizden geçiyor.

Sinirbilimin araştırmalarını film izleme deneyiminde kullanan *The Empathic Screen, Cinema and Neuroscience*'da (2020) Vittorio Gallese ve Michele Guerra, ayna nöronlarıyla birebir ilişkili olan bedenlenmiş simülasyon (*embodied simulation*) teorisini geliştirirler. İnsanlar arası bu fenomeni açıklamak için Gallese'nin bulduğu bu terimi kullanırlar. Bedenlenmiş simülasyon, eylem, duyum (*perception*) ve algılamının (*cognition*) sıkıca bağlanmış olduğu mekanizmadır (Gallese 2020: 140-141). Etrafımızla ilişki kurmak, ilişkilerimizi şekillendirmek ve anlamak için kullandığımız sinirsel kaynakların, algılama ve hayal etme için tekrar kullanılması sürecidir (Gallese & Guerra 2020: 2-3). Gallese ve Guerra'nın hipotezi, bedenlenmiş simülasyon kavramının anlatı dünyası ile ilişki kurmamıza yarayan çerçeveleme ve dizinleme mekanizmalarının, aynı zamanda izlediğimiz hikayeye kapılmamıza ve girmemize de neden olmalarıdır (4).

Bedenlenmiş simülasyon görme, dokunma ve eylemlerin beyindeki bağına da vurgu yapar. *Persona* (1966) filminde “Alma elini Elisabet'in oğlunun resmini gizleyen ellerinin üstüne koyduğunda, onların dokunsal deneyiminin görsel algısı bizim somatosensoriyel ve motor sistemlerimizi tetikler. Başka deyişle ötekinin dokunsal deneyimlerini sadece görsel sistemimizle değil, aynı zamanda motor ve dokunsal sistemimizle de ‘görürüz’” (Gallese & Guerra 2020: 151).

Gallese ve Guerra yaptıkları deneylerde kamera hareketlerinin daha fazla ayna simülasyon oluşmasına neden olduğunu gözlemlemişlerdir (111). Bunun yanında yakın plan çekimlerinin de izleyicide daha fazla etkileşime neden olduğunu da eklerler. Yakın plan sahnelerinin özel etkisi, izleyicinin daha fazla materyal detay görmesinin ve odaklanmasının sonucudur. Daha fazla materyal somatosensoriyel sistemine daha fazla uyaran verir (151). Gallese ve Guerra kurgu üzerine de çalışmalar yaparlar. Filmdeki kesilmiş sahneleri süreklilik içinde anlamamıza neden olan, gündelik hayatta da gözlerimizin imgeleri kesintili şekilde alımlamalarıdır. İnsan dakikada ortalama 15 kez göz kırpar, yani göz her dakika 1.5 ila 2.2 milisaniye uzunluğunda görüntüyü yakalayamaz. Beyin, her göz kırpışında oluşan bu siyah kareleri, süreklilikle akan görüntü olarak birleştirme yetisine sahiptir. Aynı hayattaki deneyimimizin kesintili

oluşu gibi, film izlerken de kurgu ile kesintili alımladığımız görüntüleri beyin birleştirir (133).

Gallese ve Guerra *The Emphatic Screen*'de insanın çevresi ile ilişki kurması ve anlamlandırmasına yarayan bedenlenmiş simülasyon kavramının, hayali dünyalar kurmaya ve bu dünyaların içinde yaşamamızı sağlayan karakterin yerine geçmemize de yarayan bir süreci olduğunu açıklarlar. Estetik deneyime kendimizi açarak bir film izlediğimizde daha önce ulaşmadığımız enerjilere ulaşabiliriz. Gördüğümüz şeyin gerçekliğini yargılamayı bırakınca bedenlenmiş simülasyonun “serbest” (*liberated*) hale gelmesi, “ayna ve simülasyon mekanizmalarının güçlenmesi ile” sonuçlanır (42). Gallese bu süreci “serbest bedenlenmiş simülasyon” olarak adlandırır. Bir filmi izlerken, ya da bir sanat işi ile karşılaştığımızda sinirsel kaynaklarımız, gündelik hayattaki psikofiziksel modellemeye ara verir (43). Gündelik hayatın bağlamından serbest hale gelen bedenlenmiş simülasyon ile korunaklı bir uzaklıkta kalarak sevip nefret edebilir, korkup endişelenebiliriz. Bu korunaklı mesafe sayesinde “dünyaya mimetik açıklığımız” mümkün olur (42). “Gardımızı indirdiğimiz” bu açıklık anlarında günlük hayatın dikkatli ve tepkisel hali sona erer. Sinema koltuğunda otururken kaçmak ya da savaşmak zorunda olmadığımız, hareketsiz bir halde kalırız ve ekran karşısındaki halimiz neotenik bir doğadadır (43). Bu neotenik doğadaki bakış insanın merkezi sinir sisteminin doğumdan seneler sonra olgunlaşmaya devam etmesinin sonucunda, gelişimin erken döneminde motor becerisi kısıtlı bebeğin çevresiyle ilişkisini simüle edilmiş algı ile kurmasına benzer (Gallese 2020: 145). Fakat film izlerken olan neotenik bakış duyuşal motor (*sensory-motor*) kabiliyetlerimizin gelişmemiş olmasından değil, kastidir. Kasti “mimetik açıklık” sinirsel kaynaklarımızı tekrar tahsis etmemize, dilsel olmayan temsili yoğunlaştırmamıza ve simüle ettiğimize daha yoğun bağlılık oluşturmamıza neden olur (Gallese & Gearra 2020: 43). Ekranda olup bitenleri simüle ederken, duygusal transfer sayesinde karakterler ile “içine çeken” bir ilişki kurarız ve deneyimleriz (43). Yani serbest hale gelen bedensel simülasyon, bizim karakterin “içine çekilip”, gardımızı indirdiğimiz açıklık ve fazladan enerji sayesinde gündelik hayattaki etkilenmeden daha yoğun bir etkilenme yaşamamıza neden olur.

Sinirbilimin bulguları “gerçek dünya” ve “hayali dünyalar” dediğimiz iki unsurun arasındaki sınır çizgisinin sandığımız kadar keskin olmadığını gösteriyor (39). İnsan

beyni gerçeği de kurmaca bir yolla algılıyor gibi görünüyor ve filmi anlama deneyiminde kullanacağımız özne-nesne ayrımının da yetersiz olduğunu gösteriyor. Film izlerken serbest hale gelen bedenlenmiş simülasyon ile hayali dünyadaki karakterin “içine çekildiğimiz” yoğunluğa ve enerjiye erişebiliyoruz. Antonio Damasio'nun Spinoza'nın çalışmalarından aldığı buluş durumu çok güzel özetliyor: “Zihin bir dış bedeni, kendi bedenindeki değişiklikler olmadan algılayamaz” (2018: 217).



3. ADI VASFİYE FİLMİNİN ANLATIBİLİM ARAÇLARI İLE ANALİZİ

3.1 Jenerik

Adı Vasfiye bir kadın heykelinin görüntüsüne eşlik eden film müziğinin olduğu açılış jeneriği ile başlar. Atilla Özdemiroğlu'nun bestesi olan bu melodinin çeşitli varyasyonları film boyunca tekrar edecektir. Filmin açılışında görülen dar alan derinliğinde, detay çekimde gördüğümüz bu heykel eski bir pencerenin önünde bir tezgahın üstünde duruyor gibidir. Bu sabit fotoğrafın üstüne, heykelin kadrajda bıraktığı boşlukta jenerik yazıları belirir. Bu çekimin benzeri, filmde bir kez daha sonlara doğru tekrarlanır. Yazar Sevin Suna'nın sahneye çıkmasını beklediği masada otururken, duvarın üst kısmında bulunan bir kadın heykeli bakışı Yazar'a yönetilmiş olarak çekilmiştir. Kadın heykeli kameranın üst açısı nedeniyle kadrajda büyük yer kaplar ve bakışları masada oturan ufalmış, kendisinden habersiz Yazar'a yönelmiştir. Filmin genelinden ayıksı duran bu iki yakın plan çekimi dikkat çekicidir. Filmin ilk sahnesinde bir kadın heykeli varken, sona yakın bu sahnenin benzeri görüntüde kadın heykeli, sahneyi izleyen Yazar karakterine yukarıdan, dikizler gibi bakmaktadır. Filmin başında ve sonunda tekrar eden farklı odaklanmalar, Yazar'ın Vasfiye ile karşılaştığı son sekansta dinlediği hikayenin içine odaklanma nesnesi olarak düşmesinin habercisi gibidir.

3.2 Yazar'ın Emin ile Tanışması

Jenerik yazıları bittikten sonra filmin ilk sahnesi genel çekimde arabaların geçtiği bir caddede çözümlenerek açılır. Odaklanmanın sinemasal anlatıcı üzerinden sağlandığı bu açılış sahnesinde bir caddenin karşı yakasında posterlerle dolu bir duvar görünür. Dar kaldırımın bitişiğindeki duvarın üstünde en çok tekrar eden poster, ağzı yarı açık, gözleri baygın doğrudan izleyene bakan bir kadının (Müjde Ar) siyah-beyaz portresi üstüne "Sevim Suna" yazılmış posteridir. Birkaç araba geçtikten sonra müziğinin son notası uzayarak biter ve kadrajın solundan Yazar ve arkadaşı girip yürürler. Kadraja

girmelerinden itibaren işitsel anlatıcı iki karakterin diyaloguna, görsel anlatıcı da karakterlere odaklanır, yürüyen ikiliyi takip eder. Yazar kendisinden yaşça büyük arkadaşına Türkiye’de yazar olmanın imkansızlığından “Daktilonun başında oturuyorum bütün gün, o bana bakıyor ben ona. Konu yok” diyerek yakınır. Konuyu “bakmak” ile ilişkilendirir. Sonra orta çekimde Yazar ve arkadaşı arkalarında Sevim Suna posterleri kalacak şekilde konuşmaya devam ederler. Yazar’ın arkadaşı “Uyuşmuşsunuz siz be oğlum” diyerek Yazar’a kızar ve konu bulamamasını Yazar’ın “kabızlığı” olarak aşağılar. Caddeyi işaret ederek Yazar’a olası konular gösterir. Arkasını döndüğünde Sevim Suna’nın posteriyile karşılaşır. Yeni orta çekimde sinemasal anlatıcı Yazar ve arkadaşını caddede buldukları yakadan gösterir. Yazar’ın arkadaşı kadrajın dışına, postere doğru işaret eder ve “Al işte konu” der. Yeni yakın çekimde Sevim Suna’nın üç adet posterinin olduğu duvar gösterilir. Böylece filmin ilk yakın çekimi Sevim Suna’nın (Vasfiye) yüzü olur. Bu plan devam ederken Yazar’ın arkadaşı Yazar’ı tetikleyecek sorular sorar “Kim bilir asıl adı ne garibin? Hatice, Ayşe Zeynep, Nilüfer? Sık karanfili araştır merak et biraz.” Adamın Yazar’ı telkin edip işine gideceğini söyler ve “Sana renkli rüyalar” diyerek uzaklaşmasını izleriz. Bu çekimde onu izleyen Yazar dış odaklayıcıdır.

Sonraki çekimde Yazar ilk defa yakında görünür. Küçümseyici bir bakışla posterin olduğu yere doğru bakıp yoluna devam eder. Posterle o kadar ilgisizdir ki bakışının ardından, odaklanma nesnesi gösterilmez. Yeni sahnede Yazar yolun sonuna kadar yürümüştür ve Sevim Suna posteriyile yeniden karşılaşır ve duraklayıp bakar. İşitsel anlatıcı, organik cadde seslerinin yerine düşsel bir his uyandıran melodiye verir. Bu melodi filmin açılış jeneriğinde çalan film müziğine benzer. Yazar’ın bakışından (**Şekil 3.2.1**) sonra odaklanma nesnesi olan posterdeki Vasfiye’nin doğrudan ona bakışı gösterilir (**Şekil 3.2.2**). Detay çekimler git gide yüzlerine yakınlaşırken tekrar eden çekimler ile Yazar’ın kadrajın dışına doğru bakan gözleri ardından odaklanma nesnesini, Vasfiye’nin gözlerini görürüz. İç odaklayıcı Yazar’la beraber bakarız. Sonraki omuz çekimde Yazar’ı görürüz, melodi biter ve bir el Yazar’ın omzuna dokunur. Görsel anlatıcı elin sahibini bu noktada tarama (*pan*) ile kadraja dahil eder. Emin, Sevim Suna posterine işaret eder ve “Vasfiye” diyerek tanıtır. Yeni omuz çekimde sinemasal anlatıcının odaklanması ile Vasfiye posterinin önündeki Yazar ve Emin görünür. Emin “Anlatmamı ister misin?” teklifiyle yürür ve posterin yanına geçer.

Böylece kadrajdaki denge değişir, Vasfiye posterini ve Emin yan yana gelip karşılarına Yazar'ı almış olurlar. Hikayesini anlatmaya başlayan Emin şaşkın Yazar'ın koluna girer ve yürüyerek kadrajdan çıktıklarında sinemasal anlatıcı Vasfiye'nin posterinde kalır.



Şekil 3.2.1 Odaklayıcı Yazar'ın bakışı



Şekil 3.2.2 Odaklanma nesnesi Vasfiye

Yeni sahne arabanın içinde yakın çekimde başlar. Odaklayıcı Yazar, ilgiyle odaklanma nesnesi Emin'e bakar. Emin hikayesine girerken, ilk melodinin varyasyonu gibi duyulan yeni bir melodi duyulur. Odaklayıcı Yazar ile birlikte Emin'i izleriz. Ardından kesme ile ilk geriye dönüş (*flash-back*) sekansı başlar.

3.3 Emin'in Hikayesi

Görsel anlatıcı Emin'in anlattıklarına uygun olacak şekilde genel çekimde dağlık bir alanda koşan köpeği takip eder, ardından elinde tüfekle koşan baba ve oğulları da görünür. İşitsel anlatıcı kahvedeki Emin'in sesine yer verir. Yeni boy çekimde baba ve

abi ayakta tüfikle aynı yere ateş ederlerken çocuk Emin kadrajın ortasında eğilerek kulaklarını kapatır. Baba ve abinin odaklanması ile vurulup düşen bildircin gösterilir. İşitsel anlatıcı, anlatıcı Emin'in sesini keser ve sahnede görünen karakterlerin konuşmaları duyulur. Görsel anlatıcı Emin'i abi-baba ikilisinden uzakta, kadrajda küçülmüş kalacak şekilde gösterir. Babanın odaklayıcı olduğu yeni çekimde çocuk Emin'in sapanla avlanmasını izleriz. Kahvedeki Emin'in, çocuk Emin'in kendisini babasının gözünden görüşünü anlattığını söyleyebiliriz.

Av sahnesinden sonra, görsel anlatıcı rakı masasını gösterir. Çiftlikte çalışan kadının yiyecek getirdiği masada üçlü, yemek yerler. Baba kadını arabaya çağırıp fotoğraflar verir. İşitsel anlatıcı ikilinin ne konuştuğuna yer vermez. Yeni çekimde görsel anlatıcı kadını takip eder. Sonraki çekimde abinin tepkisi gösterilir. Sonraki orta çekimde boynunu eğmiş abinin yanına baba gelir. Görsel anlatıcı ikilinin bakışlarını gösterir. Ardından gelen çekimde iç odaklayıcı baba-oğul ikilisidir. Eve giren kadını onlarla beraber izleriz. Filmde iç odaklanma, kadınlara bakan erkekler gösterildiğinde birçok kez tekrar edecektir.

Yeni sahne rakı masasının yanında gördüğümüz arabanın içinde sıkılmış çocuk Emin'in görüntüsüyle başlar. Arabadan dışarı bakar ve görsel anlatıcı tarama hareketi ile baktığı uyuklayan babayı görüntüye dahil eder. Bir süre sonra görüntüye koşan Emin girer ve görsel anlatıcı onun evin penceresine doğru gidişini takip eder. Çocuk Emin evin penceresinde durur ve içeri dinlerken, odadan gelen "Senin gözünü açayım da bir daha unutma beni" diyen kadını onunla beraber duyarız. Bu sahnede anlatıcı Emin'in odaklanması iç anlatıdaki çocuk Emin'in odaklanmasına gömülmüştür. Duvarın ardından bir kız çocuğu çıkar ve Emin'in sapanını çalıp kaçar. Çocuk kağan kızı kovalar. Çocuklar oturduklarında konuşur ve tanışırlar. Odaklanma öznesi Çocuk Emin iken, aç-karşı aç çekimleri ile odaklanma değişir ve Vasfiye'ye geçer. Geriye dönüş sekansının sonunda kamyonetin çiftlikten uzaklaşmasını da Vasfiye'nin yanında kalan görsel anlatıcı ile beraber izleriz. Filmde çok kez tekrar edecek olan odaklayıcı özne değişimi bu sahnede başlamış olur. Çocuk Vasfiye'nin elindeki sapanı almaya çalışan Emin'in hareketi orta çekimde gösterildiğinde iki çocuk ilk defa kadrajda yan yana görünür. Bu çekimde bir ilişkinin başladığını anlarız. Aç-karşı aç dengesi Vasfiye'nin "Sen benim kocamışsın" demesinin yakın çekimde gösterilmesiyle bozulur.

Vasfiye'nin yüzünü ve onun tepkilerini izlemek, görsel anlatıcının onda kalmasıyla mümkün olur. Bu da Emin'in zihninden ve odaklanmasından uzaklaşmamıza, Vasfiye'ninkine yakınlaşmamıza neden olur. Vasfiye'nin sevgilisine sarılmasıyla bitecek olan iç anlatılar film boyunca tekrar edecektir. Emin'in abisi ve kahyanın eşi olan kadın evden çıkarlar. Kamyonete binen abisi ve çocuk Emin kadına ve Vasfiye'ye veda ederlerken müzik biter ve işitsel anlatıcı Emin'in iç çekmesini getirir.

Geriye dönüş sekansı Emin'in hikaye anlatmaya başladığı arabada biter. Sonraki genel çekimde kahvenin önünde duran arabayı izleriz. Sonraki sahne kahvenin içinde, masaya çayı koyan garsonun elinin ortalandığı detay çekim ile başlar. Yazar'ın odaklayıcı olduğu bu sahnede onunla birlikte Emin'in tespihli elini izler, hikayesinin devamını dinleriz. Sonraki bel çekimde Emin, Yazar ve masanın hemen bitişiğindeki aynadaki yansıma görünür. Filmde ilk defa görünen ayna yansımasından yapılan çekim, film boyunca tekrar edecek, çeşitli ayna yüzeylerinde kullanılacaktır. Yansımadaki Yazar Emin'e, Emin de sırtını gördüğümüz Yazar'a bakıyor gibidir. Odaklayıcı Yazar uzaklara baktığında yeni geriye dönüş sekansı başlar.

İşitsel anlatıcı Emin'in sesine ve Vasfiye ile Emin'in romantik sahnelerinde çalacak melodiye yer verirken, görsel anlatıcı genç Emin ve pencereden ona mektup atan genç Vasfiye'yi gösterir. Açı-karşı aç kurgusu ile pencereden ona not atan Vasfiye ile sözsüz diyaloglarını izleriz. Odaklayıcı özne Genç Emin'dir. Sonraki sahnede ikilinin tartışmalarını sinemasal anlatıcının odaklanmasıyla, nesnel çekimlerle izleriz.

Geriye dönüş sekansını kahvede gülen Yazar'ın yakın plan çekimi takip eder. Melodinin yerini yine kahvenin mekan sesleri alır. Sonraki omuz çekimde Yazar kadrajın dışında bulunan Emin'e bakarken, masanın bitişiğindeki aynanın yüzeyinde Emin'in yüzü görülür. Odaklayıcı Yazar cebinden çıkardığı sigarasını yakar ve Emin'in bulunduğu yere doğru dikkatle bakar. Emin "O günlerde bir ağırlık çökmüş üzerime" diyerek hikayesine devam eder. Yazar'ın sigara içen yakın çekimdeki yüzünün görüntüsünden sonra yeni geriye dönüş sekansı başlar.

Üçüncü geriye dönüş sekansında genel çekimde Emin'in babası ve annesi yatakta gösterilir. İşitsel anlatıcı, odaklanmayı anlatıcı Emin'den iç hikayedeki karakterlere alır. Anne, Emin hakkında endişelidir "Yemiyor içmiyor uyumuyor kara sevdalı" der. Bu

sözü, anlatıcı Emin'in son cümlesinin devamı gibidir. Annenin iç hikayede tasvire devam etmesi, anlatıcı Emin'in kendini annesinin yerine koyarak o günlerdeki halini annesinin gözünden aktarması izlenimini oluşturur. Emin'in bulunmadığı ve bilmesine imkan olmayan bu sahnelerde, olayların nasıl olabileceğini anlattığı sırada Yazar'ın da hayal ettiğini söyleyebiliriz. Sonraki sahnelerde aynı düşsel melodiyi çağrıştıran ama gerginlik yaratan bir melodi çalmaya başlar ve genç Emin evin avlusundan çıkarken abisi Tahsin tarafından durdurulur. Bu sahnelerde odaklayıcı Tahsin, odaklanma nesnesi Emin'dir. Köyde yürüyen, su içen, çay içen Emin onu takip eden abisi tarafından rahatsız edilir. Bu sekansta odaklanma nesnesi Emin, odaklanma öznesi aile üyeleridir. Anlatıcı Emin'in anlattıklarına uygun görüntüler gösteren görsel anlatıcı, genç Emin'i etrafındaki insanların gözünden gösterdiğinde onun sıkışmışlığını hissederiz.

Müziğin bittiği takip eden geniş çekimde baba Kadir Kahyaların kızı Vasfiye'yi istemelerini emreder. Sonraki sahnede Emin Vasfiye'yi askerden sonra istemeleri gerektiğini söylerken, dış odaklayıcı anne ısrarcıdır. Tepki çekiminde odaklanma nesnesi Emin'in çaresizce karşı koyuşunu izleriz. Takip eden geniş çekimdeki yemek sahnesinde tüm aile yer sofrasındadır. Görsel anlatıcı aile üyelerinin yanındaki Emin'in yüzünü göstermez, görüntüde köşeye sıkıştırır. Sonraki bel çekimde elindeki tesbihle oturup konuşan Kadir Kahya'nın sahnesi başlar. Sonraki sahnede kesme ile Emin'in yakın planda "Babası haklı" deyişini izleriz. Zaman ve mekanda atlama olsa da anlatıda süreklilik diyalogla sağlanmıştır. Bu da Emin'in hatırasında olayların hızla olup bittiği, birbirine karıştığı izlenimi verir.

Sonraki sahnede Vasfiye'nin ilk yakın çekimi görünür, odaklanma nesnesi Vasfiye'nin tehdidini izleriz. Emin'in kendi istekleri ile sevdiklerinin talepleri arasında sıkışmasını bu odaklanma değişimleri ile hissederiz. Sonraki çekimde Emin Vasfiye'yi kaçıtır. Sinemasal anlatıcı nesnel çekimlerle Emin'in Vasfiye'yi kaçırtmasını ya da Vasfiye'nin kendini kaçırtmasını gösterir. Sonraki sahnede terk edilmiş bir taş binada ateş etrafındaki ikiliyi izleriz. İkili ateş başında kadrajda yan yana bulunur. Tekli çekimleri Emin'in soyunmasıyla başlar. Açık-karşı açık kurgusunda ateşin başındaki Emin ve soyunan Vasfiye'nin diyalogunu görsel anlatıcı ikilinin arasında kalarak gösterir. Vasfiye soyunurken dış odaklayıcı Emin olur. Bu sırada ikiliye has melodi duyulur.

Sonraki yakın çekimde Emin'in bakışı ve bu bakışı takip eden odaklanma nesnesi Vasfiye'nin çıplak sırtı gösterilir. Soyunan Vasfiye'yi Emin'in iç odaklanması ile izleriz. Bu çekimler, buldukları binanın kapısını gösteren görsel anlatıcı müdahalesi ile kesilir. Sonraki orta çekimde ikiliyi ateş başında aynı kadrajda görürüz. Sevişmeye başladıklarında görsel anlatıcı tarama ile yanlarındaki ateşi gösterir çifti göstermez, ateş yanarken işitsel anlatıcı melodinin yerini Emin ve Vasfiye'nin seslerine bırakır. Yeni sahne sabah ışığında taş binaya doğru yürüyen askerleri yakalayan bir tarama ile başlar. Görsel anlatıcı uyuyan çiftin haberinin olmadığı tehlikeyi gösterir. Güneş ışığıyla aydınlanan çıplak Vasfiye ve Emin uyanırlarken, ahşap kapıyı askerler kırıp içeri girerler. Bir sonraki sahne bel planda Vasfiye ve Emin'i karakolda görürüz. Üçüncü geriye dönüş sekansı kesme ile, kahvede gülümseyen Yazar'ın yakın çekimiyle biter. Yazar'ın dış odaklanması ile Yazar ve Emin görülür.

Dördüncü geriye dönüş sekansı film müziği olmadan başlar ve dış ses bu sahneye taşmaz. Emin en son askere gidişini anlatmış olsa da iç hikaye, o askerdeyken köydeki ailenin sıradan bir günüyle başlar. Evin avlusundan baba, anne, abi ve abinin eşi sırayla çıkarlar. En arkada Vasfiye vardır ve abi Tahsin Vasfiye'yi durdurup evde kalmasını emreder. Yeni sahnede odaklanma öznesi Vasfiye evin avlusunu süpürgeyle temizler. Tarama ile görsel anlatıcı kapıdan giren Tahsin'i gösterir. Sonraki bel çekimde evin içinde sigara içen Tahsin ve kahvesini koyan Vasfiye'yi tekli çekimlerle izleriz. Tahsin Vasfiye'ye saldırırken dış odaklayıcı Vasfiye'dir (**Şekil 3.3.1**) ve üçüncü geriye dönüşteki gergin melodiyi sunan işitsel anlatıcı vardır. Vasfiye'nin Tahsin'den kurtuluşunu ve kovuşunu görsel anlatıcı ona daha yakın durarak gösterir.



Şekil 3.3.1 Dış odaklayıcı olan Vasfiye

Gerginlik yaratan melodinin devam ettiği yeni sahnede boy çekimde Vasfiye odasının kapısının önüne dikmiş masasını taşır. Sonraki çekimde dört geriye dönüş sahnesinden sonra Vasfiye ilk defa öznel bir çekimle iç odaklayıcı olur. Vasfiye'nin odasına girmeye çalışanın Tahsin detay çekimde gösterilir. Sonraki çekimde dış odaklayıcı Tahsin olacak şekilde hareketli kamera onun kapıdan odanın penceresine yürüyüşünü takip eder. İç odaklanma ile yapılan çekimde pencerenin arkasından soyunan Vasfiye'yi Tahsin ile beraber izleriz. Vasfiye kameraya doğrudan bakar ve pencereye gelip Tahsin'i kovarken odaklayıcı yine o olur. Böylece bu geriye dönüşte, Vasfiye ve Tahsin'e gömülen anlatıcı Emin'in bakışları ile onun Vasfiye'nin yalnız kaldığında neler yaşadığını anlattığı sonucunu çıkarırız.

Melodinin bittiği yeni sahnede odaklanma öznesi Vasfiye çamaşır yıkar. Açılan kapıdan giren oduncuyu, Vasfiye'nin odaklayıcı olduğu bir çekimle izleriz. Geniş çekimde arka planda kapı boşluğundan görünen oduncu odunları kırarken, ön planda Vasfiye çamaşır yıkamaya devam eder. Sinemasal anlatıcı ikiliyi aynı kadrajda gösterse de buldukları mekanları ayıran net bir çizgiyi çekmiştir. Vasfiye'nin masumiyetini koruyan bu görsel anlatıcı tercihi, anlatıcı Emin'in yorumu olmaya müsaittir. İşitsel anlatıcı Vasfiye'ye odaklanır ve kapı sesini onunla beraber duyarız. Vasfiye kapıya yöneldiğinde kapıyı Tahsin ve babası açar, tam bu sırada oduncu ona saldırır. Gerginlik yaratan melodi yeniden başlar. Görsel anlatıcı abi ve babanın Vasfiye ile oduncuyu dövmelelerini gösterir. Abi Tahsin'in odaklayıcı olduğu yeni çekimde oduncunun bahçe duvarından kaçmasına izin verişini izleriz. Vasfiye abi ve babayı karşısına aldığı anda görsel anlatıcı onun yüzünü, ikilinin sırtından gösterir. Vasfiye'nin ikiliye kızarak avludan çıkışını ikilinin odaklanması ile izleriz. Bu geriye dönüşte görsel anlatıcı Vasfiye'nin Emin'e sadık kaldığına hiç şüphe bırakmayacak şekilde seçimler yapmıştır.

Yeni sahne Yazar'ın heyecanlı "Öldürmeye kalkmadın inşallah Vasfiye'yi" sorusuyla başlar. Yazar'ın bakışları kadrajın dışındaki Emin'e yönelmiştir. Görsel anlatıcı Yazar'dan Emin'e doğru tarama hareketi ile odaklanma nesnesini kadraja alır. Emin cevap verir ve olanları mektupla öğrendiğini anlatır. Hikayesinde ilerlerken kamera hareketlenir ve dönerek tamamen odaklanmış Yazar yakın çekimde olacak şekilde durur. Yazar Emin'in anlattıklarıyla çok ilgili ve dalmış görünür.

Yeni geriye dönüş sahnesi melodi olmadan, odaklanmanın sinemasal anlatıcı üzerinden yapıldığı nesnel çekimle başlar. İşitsel anlatıcı, kahvedeki anlatıcı Emin'e odaklanarak onun hikayeyi anlatışını getirir. Sonraki sahnede dış odaklayıcı asker Emin ve Vasfiye sokakta oduncuyu bulurlar. İşitsel anlatıcı komik bir melodiye yer verir ve görsel anlatıcı Emin'in oduncuyu elindeki odunla köy meydanına kadar döverek getirmesini gösterir. Buradaki geniş ölçekli çekimlerle bütün köy halkının kadraja dahil edilmesi ve utanan abi ile babanın yakın çekimde gösterilmesi, onların Emin tarafından rezil edilmelerini pekiştirir. Anlatıcı Emin Vasfiye'yi tamamen aklamıştır.

3.4 Yazar'ın Tansiyoncu Rüstem ile Tanışması

Emin'in son geriye dönüş sekansı kahvedeki Yazar'ın kahkahasıyla kesilir. Melodi yerine yine anlatıcı Emin'e odaklanır işitsel anlatıcı. Emin "İyi de o günden sonra peder bizi sildi defterinden" derken kamera hareketlenir ve Emin'in sırtından yüzünün yansımalarının görüldüğü aynaya kayar. Ayna yüzeyinde anlatıcı Emin'in yüzü görünür, kamera duraksayıp hareketine devam edince dikkatli Yazar'ın yansıması tek başına ayna yüzeyinde görünür. Anlatıcı Emin "Pavyon karılarına dadanmamız o günlere rastlıyor" dedikten sonra dikkatle onu dinleyen Yazar "Bu sefer çaylar benden" der. Sonraki çekim aynanın diğer tarafından başını uzatan Yazar'ı gösterir. Odaklayıcı Yazar kahveciye bakar ve ardından onun dış odaklanması ile odaklanma nesnesi gösterilir. Bu Yazar'ın mental durumundan uzaklaştığımız anlamına gelebilir. Yazar başını Emin'in sandalyesine çevirdiğinde Tansiyoncu Rüstem'le karşılaşır. Karşı aç çekimde ayakta duran Tansiyoncu yine Yazar'ın bakış açısından uzakta olacak şekilde gösterilir. Sonraki çekimde ikiliyi aynı kadrajda görürüz ve Tansiyoncu'nun Emin ile ilgili esrarengiz yorumlarını dinleriz. Yazar'ın tansiyonuna bakarken "Hem kim bilir ölmüş müdür kalmış mıdır şimdiye" der. Yazar'ın tansiyonuna baktıktan sonra Vasfiye ile ilgili anısını anlatmaya başlar. Yazar'ın karşısına oturur ve odaklayıcı Yazar kaşları çatık onu dinler.

3.5 Tansiyoncu Rüstem'in Hikayesi

Tansiyoncu'nun anlattığı geriye dönüş sahnesi geniş çekimde evinin balkonundaki çiçekleri sulayan kırmızı kıyafetler giymiş Vasfiye'yi göstererek başlar. Odaklayıcı

görsel anlatıcı, kahvedeki Rüstem'in anlattıklarına uygun görüntüler gösteriyor gibidir. İşitsel anlatıcı bu sahnede yine önceki melodilere benzeyen romantik bir melodi getirir. Görsel anlatıcı Vasfiye'ye git gide yakınlaştığı nesnel çekimlerin ardından Vasfiye'nin bakışını gösterir. Bu bakışın ardından yapılan dış odaklanma Vasfiye'nin omzu üzerinden ve ona yakın yapılmıştır. Karşı açıda İğneci Rüstem iç odaklayıcıdır ve Vasfiye'yi onunla beraber izleriz (Şekil 3.5.1).



Şekil 3.5.1 İç odaklayıcı Rüstem'in gözünden odaklanma nesnesi Vasfiye

Yeni sahne sokağın tarandığı genel çekimle başlar. İşitsel anlatıcı, Tansiyoncu'nun sesine yer verir. Anlatılanlara uygun şekilde sokağı tanıtan sahne tarama ile açılır, kahvenin masasında arkadaşıyla nargile içen İğneci Rüstem ortalandığında hareket sonlanır. Arkadaşı İğneci Rüstem'e sokağın karşısındaki Emin'i gösterir. Sonraki çekimde iç odaklayıcı Rüstem ile beraber, sokağın karşısındaki masada bir kadınla oturan Emin'i ve Vasfiye'nin gelip çay teysisini devirşini izleriz. Sekansın yeni sahnesi dispanserde başlar, dış odaklayıcı Rüstem bekleme salonunda Vasfiye'yi görür ve muayene odasına çağırır. Karşı açı çekimde Vasfiye'nin bakış açısına yakın bulunan görsel anlatıcı ikiliyi denk şekilde gösterir. Yeni boy çekimde muayene odasındaki ikiliyi aynı kadrada görürüz. İğneci Rüstem'in bakışını gösteren çekim ardından soyunan Vasfiye'yi onunla beraber izleriz. Yine soyunan Vasfiye'yi iç odaklanma ile karakterin yerinden izleriz. Yeni çekimde görsel anlatıcı Rüstem'i takip eder ve ikiliyi aynı kadrada görürüz. Ardından gelen yakın çekimde Rüstem'in iç odaklanması ile Vasfiye'nin teklifini izleriz.

Sonraki sahne komik bir melodi ile başlar, göğüs çekimdeki İğneci'nin hazırlanmasını aynadaki yansımasından izleriz. Sinemasal anlatıcı görselde Rüstem'in anlattıklarına uygun görüntüler bıraksa da, bu melodi ile onun özeniyle alay eder gibidir. Yeni sahnede dış odaklayıcı Rüstem penceredeki Vasfiye'ye bakar. Odaklanma nesnesi Vasfiye görünür. Sonraki çekimde dış odaklayıcı Vasfiye yürüyen Rüstem'e bakar. Odaklanma değişimi yine, erkek ve kadın birbirlerine bakarlarken sağlanmış olur. Görsel anlatıcı Vasfiye'yi takip eder, onu ayna yansımadan görürüz. Vasfiye Rüstem'e kapıyı açtığında kadrajda ikili birlikte görünür. Odaya girdiklerinde aç-karşı aç ile diyaloglarını izleriz. İğneye yapılan yakın çekim ile Vasfiye'nin bakış açısına daha yakın olan bir sinemasal anlatıcı seçimi vardır. Yeni geniş çekimde Rüstem iğneyi yaparken ikili aynı kadrajda bulunur. Vasfiye'nin iğne olurkenki tepkisini görsel anlatıcı yakın planda gösterdikten sonra tarama hareketi başlar. Vasfiye'nin elini takip eden görsel anlatıcı Rüstem'in elini tutuşunu gösterir. Daha önceki geriye dönüş sekanslarında Vasfiye'nin masumluğunu anlatmak için detaylar gösteren sinemasal anlatıcı, bu geriye dönüş sekansında getirdiği yakın çekimlerle Vasfiye'nin Rüstem'den fazlasıyla etkilenen taraf olduğuna vurgu yapar. Rüstem iğneyi yere atar ve görsel anlatıcı iğnenin zemine saplanışını takip eder. Görsel anlatıcı sonraki çekimde kanepede öpüşen İğneci ve Vasfiye'yi gösterir. İşitsel anlatıcı sahne biterken Tansiyoncu Rüstem'in yorumunu getirir. Bu geriye dönüş sekansında görsel anlatıcı Rüstem'in anlattıklarına uygun görüntüleri onun odaklanması ile gösterirken, işitsel anlatıcının getirdiği daha önce duyulmayan komik melodinin varlığı, sinemasal anlatıcının Rüstem'in anlatısını gösterdiği ama bir yandan da gösterdikleriyle alay ettiği anlamını çıkarmamıza neden olur.

3.6 Yazar'ın Hamza ile Tanışması

Geriye dönüş sahnesi kaşları çatık Yazar'ın yakın çekimiyle kahvede biter. Sonraki çekimde Yazar'ın dış odaklanması ile Rüstem'i izleriz. Karşı açıda denklik Rüstem'e daha uzak olan görsel anlatıcı tercihi ile bozulmuştur. Tansiyoncu Rüstem "az işim var bekle" diyerek anlatacaklarına devam edeceğini söyler ve kahveyi terk eder. Topallayarak uzaklaşan Rüstem'i Yazar'ın iç odaklanması ile izleriz. Kurgu ritmindeki değişim ile Yazar'ın yaşadığı kafa karışıklığına empati duyulması sağlanır.

Siyaha düşen sahnenin ardından detay çekim ile tavanda yanan ampülü görürüz. Sinemasal anlatıcının bu seçimi, filmin içinde olanların filme şekil verişini ima eder. Yanan ampül siyaha düşen sahneyi hem aydınlatır hem de başlatır. Masada oturan Yazar'ı gösteren görsel anlatıcı, orta çekimde masanın karşısındaki yüzeyinde yansıma bulunmayan aynayı göstermeyi de tercih eder. Yazar saatine bakıp kalkar ve kahvecinin tezgahına gidişini görsel anlatıcı takip eder. Yazar kahveciye Rüstem'i sorar. Karşı açıda Yazar'ın omzu üzerinden kahvecinin şaşkın cevabını izleriz. Dış odaklayıcı Yazar cevap bulamaz. Yazar'ın tezgaha para bırakışı tarama hareketi ile gösterilir. Tezgahtaki parada kalan görsel anlatıcı, uzaklaşan Yazar'ı takip etmez.

Yeni sahne yakın çekimde takip edilen Yazar'ın ayakları ile başlar. Yerde buruşuk bir Sevim Suna posterini belirince ayaklar posterin önünde duraksar. Filmin açılış sahnesinde duyulan esrarengiz müzik daha düşük bir tempoda çalmaya başlar. Gözlerini Yazar'a dikmiş gibi görünen postere Yazar'ın bakış açısından daha da uzaklaşmış görsel anlatıcı konumundan bakarız (**Şekil 3.6.1**). Yazar başını kaldırıp etrafına şaşkınca bakar. Sonraki genel çekimde Sevim Suna posterleriyle çevrelendiğini görürüz. Kadrajın ortasında karanlık bir figür olarak duran Yazar geniş ölçekli çekim ile onlarca posterin arasında gösterilir. Yazar birkaç adım atıp aydınlığa geldikten sonra etrafını saran posterlere bakar. Yakın çekimde onun tepkisini izleriz ve dalgınca yürüyüşünü lens takip eder. Tam bu esnada işitsel anlatıcı Yazar'ın duyduğu sesi getirir.



Şekil 3.6.1 Dış odaklayıcı Yazar ve odaklanma nesnesi Vasfiye

İç odaklayıcı Yazar'la beraber meyhanenin buğulu camına vurup onu çağıran Hamza'yı görürüz. Sonraki çekimde Yazar Hamza'ya doğru yürürken görsel anlatıcı sokaktaki

posterlerde kalır ve Yazar'ı takip etmez. Yeni çekimde meyhanenin duvarındaki aynadan yansıma ile Hamza'nın bulunduğu masa ve içeri giren Yazar'ı izleriz. Hamza Yazar'a "Seni bekliyordum ben de" der. Sonraki yakın çekim Hamza'nın bakış açısına yakındır. Şaşırın Yazar'ı izleriz. Takip eden bel çekimde ikili aynı kadrada görünür. Ayna yansımasından sonra mekanın içinden yapılan çekim ile mekandaki ikilinin konumlarını belirlemek zorlaşır. Hamza Yazar'ı oturmaya ikna ettikten sonra "Vasfiye'yi tanırsın elbet" diyerek söze girer ve İğneci'nin anlatısını yalanlamaya başlar. Yazar masaya oturduktan sonra yapılan çekim ile Hamza'yı onunla beraber dış odaklanma ile izleriz. Açık-karşı açık diyalogunda görsel anlatıcı ikiliye eşit uzaklıkta bulunarak aralarında denklik kurar. Kurgu Yazar'a yapılan yakın çekim ile biter. Görsel anlatıcı bu çekim ile Yazar'ın Hamza'dan alıp başka yere bıraktığı bakışlarını göstererek yine bir hayal etme sürecinin başladığına vurgu yapar. Hamza "O gece..." deyişinden sonra işitsel ve görsel anlatıcı kesme ile Hamza'nın geriye dönüş sekansını başlatır.

3.7 Hamza'nın Hikayesi

Geriye dönüş gergin ve uzayan bir notaya eşlik eden sinirli Emin'in yakın çekimiyle başlar. Karşı açıda yerde tekmelenen Vasfiye'nin göz hizasında onu izleriz. Görsel anlatıcı Vasfiye'ye daha yakındır. Bu sahne Vasfiye'nin kalkıp eline bıçak almasıyla biter. Sahne boyunca görsel anlatıcı tekmelenen ve dayak yiyen Vasfiye'ye daha yakındır. Sonraki sahnede görsel anlatıcı işitsel anlatıcının getirdiği Hamza'nın yorumlarına uygun görüntüleri gösterir. Vasfiye'nin sırtındaki yaralara merhem süren bir kadın elini görsel anlatıcı üzerinden yapılan odaklanma ile izleriz. Bu çekimin ardından kapıyı açıp içeri giren İğneci Rüstem'i izleriz. Anlatıcı Hamza'nın İğneci'yi aşağıladığı yorumları duyulmaya devam eder. Rüstem'in içeri bakışı ardından Doktor'un onu kovmasını iç odaklayıcı Rüstem ile izleriz. Görsel anlatıcı ağlayan Vasfiye ve Doktor'u gösterir.

Sonraki sahne İğneci Rüstem'in sokakta yürüyen Vasfiye'yi izlemesi ile başlar. İç odaklayıcı Rüstem saçını düzelterip onu fark etmeyen Vasfiye'yi izler. Vasfiye ile aynı kadrada bulunduğu orta çekimde görsel anlatıcı üzerinden sağlanan odaklanma ile Vasfiye'nin Rüstem'i tanımadığı diyalogu izleriz. Vasfiye kadrardan çıktığında onun

peşinden yürüyen Rüstem dış odaklayıcıdır. Bir süre sonra arkadaşlarını görüp sapor ve bakkala yönelir. Görsel anlatıcı Rüstem'i takip eder. Yakın çekimde Rüstem'in tepkisini izleriz. Sonraki sahnede görsel anlatıcı Vasfiye'ye yakındır, onu çevresi ile birlikte gösterir. Etrafındaki pikap, dergiler, dinlediği Orhan Gencebay ve sigara içişi ile karakterin değişmiş ilgilerine vurgu yapar. Film boyunca kişiselleşmiş yaşama alanıyla birlikte en sık ve detaylı gösterilen karakter Vasfiye'dir. Vasfiye'ye yakın lens onun kapıyı Rüstem'e açışını gösterir. Açık- karşı açıkta denk gösterilen karakterlerin dengesi Vasfiye kapıyı çarpınca bozulur. Görsel anlatıcı Rüstem'e yakın kalır. Rüstem evin avlusunda bekler. Avlunun kapısından geçen arkadaşlarını dış odaklayıcı Rüstem ile izleriz.

Sonraki sahnede görsel anlatıcı duvarın arkasından gözetleyen Bakkal Ahmet'i gösterir. Baktığı yeri görsel anlatıcı nesnel bir çekimle gösterir. Rüstem arkadaşlarına izlediğimiz görüntülerden farklı bir hikayeyi anlatır. Orta çekimde yapılmış bu sahnede İğneci'nin yansıması arkadaşlarının arkasındaki ayna yüzeyinde görünür. Yakın çekimde İğneci Vasfiye'nin gecelikte onu karşıladığını söylediği hikayesini anlatırken kesme ile yeni sahne başlar ve hikayesinin devamına sinemasal anlatıcı yer vermez. Yeni sahnede arabasına binen Emin'i izleriz. Görsel anlatıcı bu sefer ona yakındır. Odaklayıcı Emin bakkaldan sigara almaya geldiğinde bakkal Ahmet onun kulağına bir şeyler söyler. Baktıkları yer yeni çekimde Bakkal Ahmet'in odaklanması gösterilir. Bu iç odaklanmada masada çay içen Rüstem ve arkadaşlarını izleriz. Karşı açıkta bu sefer masanın bulunduğu yere yakın lens, Emin ve Bakkal Ahmet'i gösterir. Arabanın kadrajdan çıktığını izleyen Rüstem ayağa kalkar. Artık görsel anlatıcı ona yakındır. Rüstem yürüyerek uzaklaştığında, köşeden beliren Emin'e yakın görsel anlatıcı ve gergin bir müzik getiren işitsel anlatıcı tercihi vardır. Sokakta yürüyen Rüstem Emin'in iç odaklanması ile gösterilir.

Yeni sahne evin içinden dışarıdaki Rüstem'i gösteren bir çekim ile başlar. Sonraki çekim ile bahçe kapısını hızla açan Emin görünür ve kadrajdan dışarı doğru bakar. Baktığı bahçede Rüstem'in saklanmaya çalışmasını onunla beraber izleriz. İkili yeni çekimde kadrajda birlikte yer alır ve uzlaşmaya çalışırlar. Emin'in Rüstem'i bıçaklaması daha yakından gösterilirken Vasfiye de kadraja girer. Emin'in dış

odaklanması ile bıçaklanan Vasfiye'yi izleriz. Sonraki yakın çekimde Vasfiye'nin yüzü gösterilir ve onun duygularına yakınlık sağlanır.

Bu sekans, Yazar'ın yakın çekimdeki meraklı tepkisiyle biter. İkili sonraki bel çekimde yan yana görünür. Yeni çekim masaya ve Yazar'a biraz daha yakındır ve Hamza'nın yüzü görünürken, Yazar'ın şaşkın profili karanlıkta kalır. Hamza Vasfiye'den "karıcığım" diye bahsedince Yazar şaşırır ve rakısından bir yudum içer. Bu yakın çekimde kadrajın dışından giren Hamza'nın eli ilk sahnedeki Emin'in elini hatırlatarak omzuna vurur. Yazar Hamza'ya bakıp dinler. Hamza Vasfiye ile hastanede tanışmasını anlatırken sesi kesilmeden yeni geriye dönüş sahnesi görsel anlatıcının sedyedeki Vasfiye'yi takip edişiyile başlar. Vasfiye kadrajdan çıkınca onu izleyen Hamza'yı bir süre izleriz.

Yeni sahnede hastane bahçesinde Vasfiye ile bankta oturur. Onun omzundan Hamza'yı izleriz. Bu esnada Rüstem'in hikayesinde Vasfiye'yi gördüğü anda çalan romantik melodi duyulur. Meyhanedeki Hamza'nın yorumlarıyla beraber görsel anlatıcı ikilinin hastaneden çıkışını anlatılanlara uygun olacak görüntülerle gösterir. Görsel anlatıcı Vasfiye'ye daha yakındır. İkili kadrajda yan yana yürürken geniş açıda çevreleri ile beraber gösterilir. "Kasabanın tek kadın berberi Sema Hanım uzaktan akrabamız olur" derken kuaförde çalışan Vasfiye ve Selma'yı görürüz. İç odaklayıcı Vasfiye ile beraber kuafördeki kadınları izleriz. Hamza Vasfiye'nin boşanmasını ve Selma ile beraber yaşamasını anlatırken buna uygun görüntüleri Vasfiye'ye yakın olacak şekilde izleriz.

Melodinin ve meyhanedeki Hamza'nın sesinin kesilmesiyle ev ziyareti sahnesi başlar. Dış odaklayıcı Selma, Hamza'yı evlenmesi konusunda sıkıştırır. Vasfiye salona geldiğinde diyalogun dengesi bozulur, Vasfiye'nin tepkisini görsel anlatıcı yakın çekimde gösterir. Yeni sahnede sinemasal anlatıcının odaklanması ile gazinodaki eğlencelerini izleriz. Geniş ölçekli çekim nedeniyle etraflarıyla ilişkilerini gözlemleriz, gazinodaki insanlar gibi giyinmiş etrafa uyum sağlamıştır Vasfiye. Dış sestten Hamza'nın muradına erme yorumu duyulurken yatak odasındaki Vasfiye'nin sıkıldığını izlediğimiz sevişme sahnesi ile başlar. Sinemasal anlatıcı ilişkileri, Vasfiye'nin tepkilerine odaklanan tercihlerle gösterir.

Yeni sahnede sinemasal anlatıcının odaklanması ile orta çekimde evin kapısından çıkan Hamza ve Vasfiye'yi gösterir. Görsel anlatıcı Vasfiye'yi takip eder. Hamza Vasfiye'yi evden çıkmaması konusunda sıkıştırır. Bu sahneyi Hamza'ya yakın olduğumuz yeni sahne takip eder. Hamza bakkalda komşuları tarafından sorgulanır. Erkek komşunun bu sahnede lafını yeni sahnede kadın komşunun "Hoşgeldin bacım" deyişi takip eder. Mekanda atlama olsa da süreklilik bu diyalogla sağlanır. Vasfiye kadın komşu kalabalığı karşısında çerçevenin köşesinde sıkışmış tek başına oturur. Vasfiye'nin dış odaklanması ile karşısındaki kadın kalabalığını izleriz. Vasfiye ile empati bu yakınlıkla artar. Yeni sahnede uyuyan Hamza ve uykusu kaçmış Vasfiye'yi Vasfiye merkezde olacak şekilde izleriz.

Sonraki sahne çiçekler açmış ağaçların içinden kasaba meydanına gelen kırmızı bir minibüsün görüntüsü ile başlar. Minibüs kahvenin önünde durunca görsel anlatıcı tarama yaparak kapıdan inen çizmelere odaklanır. Hareketin devamında yürüyenin Emin olduğunu görürüz. Bu çekimde gergin bir melodi de duyulur. Sonraki çekimde kahvedeki masaya oturmaya gelen Emin'i ve arkadaşını izleriz. Görsel anlatıcı Emin'e yakındır. Emin'in omzundan karşısındaki karakterleri izleriz. Emin'in tepkilerini yakın çekimde izleriz. Sonraki sahne Hamza'ya yemek taşıyan Vasfiye'yi takip ederek başlar. Görsel anlatıcı Vasfiye'ye yakındır ve tepkilerini gösterir. Yeni sahne minibüsün içinden çekilmiştir, Görsel anlatıcı içeri girenleri takip ederken arka plandaki Emin kadrajda ortalandığında hareket durur. Sigara içen Emin yeni çekimde daha yakından gösterilir. Kamera hareketlendiğinde sokaktan yürüyerek Emin'in önünden geçen Hamza Vasfiye çifti görünür. Kesme ile daha yakından yürüyen Vasfiye'yi takip eden kamera, Emin'in önünden geçerken durur ve Emin'in tepkisini izleriz. Dış odaklayıcı Emin minibüse binen Vasfiye ve Hamza'yı izler. Görsel anlatıcı Emin'e yakındır. Vasfiye'nin Emin'i fark etmesi yakın çekimde gösterilir ve odaklayıcı Vasfiye olur. Görsel anlatıcı onun tarafına geçmiştir. Vasfiye ile beraber Emin'i izleriz. Yazar'ın posterle karşılaştığı anda çalan melodi duyulurken, aynı açı-karşı açı kurgusunda Emin ve Vasfiye'nin birbirine bakışlarını izleriz. Hamza'nın Vasfiye'yi "Önüne bak" diyerek uyarması ile melodi biter ve tekrar bozulur. Vasfiye başını eğerken pencereden dışarı bakar. Sonraki çekimde yürüyen Emin'in botlarından yüzüne doğru tarayarak takip eden görsel anlatıcıdan bunun Vasfiye'nin iç odaklanması olduğunu söyleyebiliriz. Bu çekimde işitsel anlatıcı da Vasfiye üzerinden odaklanmayı yapar, çizmelerinin gıcirtısı

mekan seslerini bastırarak duyulur. Emin şoför koltuğuna oturup dikiz aynasını düzeltirken yansımadaki bakışlarını Vasfiye'nin iç odaklanması ile izleriz (Şekil 3.7.1). Takip eden çekimde iç odaklayıcı Vasfiye'nin Emin'e bakışı görünür (Şekil 3.7.2). Emin doğrudan kameraya bakarken, Vasfiye kameranın hafifçe dışına baktığı için, iç odaklayıcı Vasfiye'dir. Açık-karşı açı olarak devam eden ve git gide karakterlere yaklaşan çekimler yine Hamza'nın Vasfiye'yi uyarmasıyla ve kadraja girmesiyle kesilir.



Şekil 3.7.1 Doğrudan lense bakan odaklanma nesnesi Emin



Şekil 3.7.2 İç odaklayıcı olan Vasfiye'nin Emin'e bakışı

Yeni sahne Hamza'dan şikayet eden Vasfiye'ye yakın görsel anlatıcı ile başlar. Sonraki çekimde mutfakta beraber yemek yaptığı Selma ile onu aynı kadrajda görürüz. Bu sohbet kapıdan içeri giren Hamza'nın çekimiyle kesilir. Ne konuştuklarını soran Hamza'ya Selma'nın cevabı, Hamza'nın dış odaklayıcı olduğu çekimle gösterilir. Vasfiye'nin talebini yakın çekimde izleriz. Bu sahne çeşmeden suyun aktığı bir çekimle biter. Görsel anlatıcı akan sudan, su başındaki kadınları tarama ile gösterir. Kadınlar bel çekimde kocaları ile ilgili konuşurlar. Sonraki çekimde Vasfiye grubun içinde, ortada

çekilmiştir. Vasfiye'nin yüzünü ve tepkilerini gösteren görsel anlatıcı ona daha yakındır. Vasfiye kadrajın dışına doğru bakar ve sonraki çekimde yanlarından geçen Emin'i izleriz. Çizmenin gıcırtilı sesi yine baskın olarak duyulur. Görsel anlatıcı Emin'in kadın grubunun önünden geçmesini takip eder, Emin önlerinden geçerken tarama durduğunda Vasfiye'nin tepkisi de arka planda görünür. Sinemasal anlatıcı ikilinin ilişkisini bu kurguyla aktarır. Sonraki çekimde, kadınların tepkileri ve gülüşmeleri gösterilir. Emin'in arkasına bakıp duraklamasını görsel anlatıcı dış odaklayıcı Vasfiye aracılığıyla gösterir.

Yeni sahnede görsel anlatıcı sokağı Vasfiye'nin penceresinin konumundan gösterir ve kırmızı minibüsü takip eder. Seyirci olarak Vasfiye'nin penceresinden sokağı izler gibi onun odaklanmasına yakın kalırız. Yeni yakın çekimde Emin ve Hamza'yı arabanın içinde görürüz. Emin kornaya basar ve yukarı doğru bakar. Baktığı yerde perdeyi açan Vasfiye'yi Emin'in odaklaması ile izleriz. Açık-karşı açı çekimlerde görsel anlatıcı Emin'in konumuna daha yakındır. Sonraki omuz çekimde Emin'i takip ederiz, çizme gıcırtiları yine baskın şekilde duyulur. Bunu takip eden çekimde görsel anlatıcı Vasfiye'ye yeniden yakınlaşır. İçeri giren Hamza ve Emin'in Vasfiye'nin omzundan ona yakın olarak izleriz ve takip ederiz. Odada birbirine bakan ikili yakın çekilmiş açık-karşı açı kurgusunda göz göze gelirler. Bu dengeyi Hamza'nın yorumu ile değişen odaklayıcı bozar.

Sonraki sahnede Vasfiye sazlıklar içinde şarkı söyleyerek yürür, görsel anlatıcı onu takip eder. Vasfiye'nin yol kesildiğinde bu sefer görsel anlatıcı Emin'e yakındır. Göz göze gelen ikili açık-karşı açı kurgusunda denktir. Sonraki çekimde Vasfiye Emin'den uzaklaşırken görsel anlatıcı ona daha yakındır. Vasfiye'nin aşk ilanı çekimini Emin'in yakın çekimdeki mutlu yüzü takip eder. Görsel anlatıcı Emin'e yakınlaşmıştır. Genel çekimde sazların arasından el ele koşan ikili, evden kaçtıktan sonra ateş başında çalan melodi eşliğinde gösterilir. Limon ağaçlarının altına yığılıları geniş açıdan yaprakların arkasından görünür, fakat yapraklar sevişen çifti saklar. Görsel anlatıcı onlara daha fazla yakınlaşmaz ve bize ne olduğunu göstermez.

Yeni sahnede görsel anlatıcı Orhan Gencebay çalan plağı göstererek başlar, müziğe eşlik eden Vasfiye'nin bulunduğu odayı tarar. Dış odaklayıcı Vasfiye çalan kapıyı açar. Emin içeri girdiğinde Vasfiye'yi öpmesini onun odaklanması ile izleriz. Odaya

girdiklerinde sahne sokağa giren arabanın geniş çekimi ile kesilir. Görsel anlatıcı Hamza'ya yakındır ve onun eve girişini takip eder. Çiftin bulunduğu odanın içinden yapılan çekimde Hamza'nın kapıyı açışı çiftin odaklanması ile görünür. Görüntüde beliren karartı ile bunun Vasfiye'nin bakış açısına yakın olduğunu düşünürken, Vasfiye arka planda belirir. Görsel anlatıcı Hamza'nın şaşkın yüzüne yakındır ve bu karmaşada onun duygularını izleriz. Sonraki bel çekimde saklanan Emin ve onu göremeyen Hamza, görsel anlatıcının odağındadır. Hamza yeni çekimde kapıdan çıkarken hızla belirip kaybolan karartı ile yine Hamza'nın duygularına yakın hissederiz. Bir şeyler olduğunu hisseder ama yakalayamaz. Sonraki çekimde kamera Vasfiye'ye yakındır ve Hamza'nın tepkisini onun dış odaklanması izleriz. Hamza içerdeki çizmelere bakıp işaret eder. Vasfiye de Hamza'nın baktığı yere bakar. Sonraki sahnede yakın planda çizmeler görünür. Bu çekimde ışıktaki apaçık görünen çizmelerin bir karakterin odaklanması olmasındansa görsel anlatıcının tercihi olduğunu söyleyebiliriz. Vasfiye çizmeleri alıp avluya atarken görsel anlatıcı Emin ve Vasfiye ikilisine yakındır, Emin'in Vasfiye'nin yardımıyla kaçışına odaklanır. Yeni çekimde dış odaklayıcı Vasfiye ile birlikte şaşkın ve öfkeli Hamza'yı izleriz.

Bu sahne meyhanede yakın çekimdeki Yazar'ın yorumuyla kesilir. Takip eden çekimde ikili masa başında görünür, Yazar'ın yüzü karanlıktadır ve Hamza'yı onun dış odaklanması ile izleriz. Hamza yürüyerek kadrardan çıkarken görsel anlatıcı Yazar'ın tepkisini gösterir. Yazar'ın bakışı ardından Hamza'nın tuvalet kapısından içeri girişini izleriz. Yazar'ın iç odaklayıcı olduğu bu sahnede, ilk defa posterle karşılaştığında çalan melodinin devamı ve film müziğinin bozuk bir varyasyonuna benzeyen müzik parçalı şekilde çalmaya başlar. Yazar masadaki adisyon kağıdına cebinden çıkardığı kalemle iki defa Vasfiye yazar, kalemi bitmek üzere olduğu için bazı harfler siliktir. Kağıdı onun dış odaklanması ile, bakışına çok yakın bir çekimde görürüz. Sonraki bel çekimde meyhanedeki kırık aynadan yansımalarını izleriz. Yansımada Yazar dalgınca ayağa kalkar ve tuvalete yönelir. Yeni bel çekimde tuvalet kapısında arkasını dönmüş yüzünün yarısı görünmeyen Yazar'ı ve bitişiğindeki duvardaki silüeti görürüz. Görsel anlatıcı görüntüdeki yeri nedeniyle Yazar'ın gölgesine vurgu yapar. Yazar kapıyı açıp içeri girer. Takip eden bakış açısı çekiminde tuvaletin içini Yazar'ın bakışına yakın bir yerden izleriz. Müziğin de etkisiyle bu çekimde Yazar'ın kafa karışıklığını yaşarız.

3.8 Yazar'ın Doktor Fuat ile Tanışması

Kesme ile başlayan yeni sahnede Yazar yere bakarak yürürken arkasındaki duvarda sıralı Vasfiye posterleri ona yukarıdan bakar gibi görünür. Bu esnada yavaş ve bozuk melodi biraz daha düzelir ve filmin müziğini hatırlatmaya başlar. Yazar'ın pavyon kapısındaki Vasfiye'nin posterine bakışını onun dış odaklanması ile izleriz. Fakat bu dış odaklanmada kamera, önceki çekimlere göre Yazar'dan daha uzaktadır (**Şekil 3.8.1**). Görsel anlatıcı Yazar'ın Vasfiye'ye bakışını, her karşılaşmada kademeli şekilde uzaklaşarak gösterir. Yazar'ın Sevim Suna ile ilk karşılaştığı sahnede arka arkaya tekli çekimlerle ikili gösterilirken, bu sahnede dış odaklayıcı Vasfiye ile yan yana görünür. Bu çekim ile sinemasal anlatıcı Yazar'ın odaklayıcı bakan konumundan, bakılan konumuna geçişinin sinyalini verir.



Şekil 3.8.1 Dış odaklayıcı Yazar ve odaklanma nesnesi Vasfiye yan yana

Yeni geniş çekim yeşil ışıkların ve kırmızı dekorun hakim olduğu boş pavyonda başlar. Merdivende Yazar'ı bekleyen garson onu boş masaya yönlendirirken görsel anlatıcı ikiliyi takip eder. Yazar'ın etrafına bakışını duvarda bulunan bir çıplak kadın heykelinin omzundan izleriz. Yazar kadrajda ufalmışken, kadın bakışlarını ona yönlendirmiş kendisinden habersiz Yazar'ı üstten izler. Film müziği daha da düzelir ve ilk sahnedeki halini hatırlatır.

Takip eden göğüs çekimde kırmızı ışıkla yüzünün sadece bir yarısı aydınlanmış Yazar, yanındaki boş sandalye ile beraber gösterilir. Yazar saatine bakar ve onun odaklanmasıyla masaya şarap koyan eli görürüz. Sonraki yakın çekimde Yazar'ın yukarı bakışını ve yüzü karanlıkta kalan Doktor Fuat'ı gösterir görsel anlatıcı. Film müziğinin yerini mekanın sesleri alır. Doktor Fuat sandalyeye oturunca yüzü aydınlanır. Onu

Yazar'ın dış odaklanması ile izleriz. Fuat Yazar'dan yardım ister ve ona sadece kendisinin yardım edebileceğini söyler. Uzaklara bakarak ne kadar süre önce gittiğini hatırlamadığı kasabayı düşler. Yazar'ın elini hızla tuttuğunda görsel anlatıcı da Fuat'ın elini takip eder. Karşı açıda Yazar'ın elini çekişini görürüz. Görsel anlatıcı tarama hareketini tekrar ederek Yazar'ın yarısı karanlık yüzüne odaklanır. Fuat kendini tanıtırken Yazar'ın tepkisini yakından izleriz.

3.9 Doktor Fuat'ın Hikayesi

Kesme ile başlayan geriye dönüş sekansında görsel anlatıcı sokakta yürüyen Fuat'ı takip eder. İşitsel anlatıcı pavyondaki Fuat'ın anlatısına yer verirken, Doktor Fuat'ın bakışını ve ardından baktığı kuaför camındaki Vasfiye yazısını onun iç odaklanması ile görürüz. Kesme ile kalabalık sokakta açılan sahnede, görsel anlatıcı tarama hareketi ile Fuat'ın çevresini gösterir. Arka plandaki pencerede bulunan Fuat sokaktaki kalabalıktan izole edilmiş ve çerçevelenmiştir. Daha önceki geriye dönüşlerde gösterilen penceredeki Vasfiye yerine, bu sefer pencerede olan Fuat'tır. Sonraki çekimde Fuat ve arkadaşına yaklaşan görsel anlatıcı, onun iç odaklanması ile kalabalık içindeki Vasfiye'yi gösterir. Önceki karşılaşma sahnelerinden farklı olarak film melodisi burada duyulmaz, bandonun tekrar eden sesleri duyulur. Görsel anlatıcı Doktor Fuat'a yakındır.

Yeni sahnede penceredeki Vasfiye ve sokaktaki Doktor Fuat aynı kadrajda geniş açıda görünürler. Bunu eşit yakınlıkta denk gösterildikleri açı-karşı açı takip eder. Üçüncü çekimin ardından görsel anlatıcı Vasfiye'nin konumuna yaklaşır. Sokağı izleyen Vasfiye'yi göğüs çekimde izleriz. Yeni sahne Fuat'ın evindeki Hatice Teyze'yi takip eden görsel anlatıcı ile açılır. Fuat'ın dış odaklayıcı olduğu çekimler yer alır. Karşı açıya geçildiğinde arka plandaki aynada Fuat'ın profilinin yansıması görünür. Fuat'ın tepkisine yapılan yakın çekim, görsel anlatıcının ona daha yakın olduğunun işaretidir.

Düğün sahnesi görsel anlatıcının düğün salonunu taramasıyla başlar, Vasfiye ve Hatice Teyze bulunduğu tarama sona erer. İşitsel anlatıcı ikilinin konuşmasını duyurmaz. Fakat Vasfiye'nin bakışı ve ardından Fuat'ın bulunduğu masanın gösterilmesi ile Fuat hakkında konuştuklarını anlarız. Takip eden yakın çekimde Vasfiye'nin bakışını Fuat'ın

odaklanması ile izleriz. İkilinin kesişen bakışma çekimleri Fuat'ın bakışını çevirmesi ile kesilir.

Yeni sahnede görsel anlatıcı Doktor Fuat'ı takip eder. Fuat Vasfiye'nin evine yürür. Sonraki çekimde iç odaklayıcı Doktor Fuat ile beraber Emin'in çizmelerini görürüz. Görsel anlatıcı ikilinin girdiği odayı genel çekimde gösterir. Vasfiye'yi yeniden yaşam alanının içinde görürüz. Orhan Gencebay fotoğraflarının yerini Hollywood yıldızlarının fotoğrafları almıştır. Kadrajda yan yana bulunan ikili konuşur. Doktor Fuat Vasfiye'nin hastalığı ile ilgilenmeye başladığında dış odaklanması ile Vasfiye'nin sıkıntılı cevabını izleriz. Vasfiye soyunurken Hamza'nın Vasfiye ile tanışma hikayelerinde çalan müzik duyulur ve Doktor arkasını döner. Diğer karakterlerden farklı olarak soyunma sahnesinde Fuat Vasfiye'yi izlemez. Takip eden yakın çekimde Vasfiye'nin sırtını görsel anlatıcının odaklanması ile izleriz. Görsel anlatıcı bu çekimden sonra Vasfiye'nin yanına geçer ve onun odaklanması ile Doktor Fuat'ı izleriz. Doktor Vasfiye'nin sırtını dinlerken yan yana bulunurlar. Açı-karşı açı Doktor'un Vasfiye'den soyunmasını istediği bel çekim ile kesilir. İşitsel anlatıcı Vasfiye'nin kalbini dinleyen Doktor Fuat'a odaklanır ve Vasfiye'nin kalp sesini Doktor'la beraber dinleriz. Sonraki açı-karşı açı çekimleri kalp atışı gibi ritmiktir. Birbirlerine bakan yüzler git gide daha kısa uzunluklarla birbirini takip eder. Vasfiye ve hikaye anlatıcı erkeklerin arka arkaya gösterildiği ve geriye dönüş sekanslarında tekrar eden bu çekimlerde, iç odaklanmaların yerini dış odaklanmalar alır. Vasfiye ve erkeğin bakışmaları tekli çekimler yerine omuz çekimde gösterilir. Yazar'ın posterle karşılaştığında iç odaklanma durumundan dış odaklanma durumuna geçmesini aynalar. Film boyunca seyirci pozisyonunda, erkeklerin odaklanmaları ile Vasfiye'ye bakarken, bu geriye dönüşte ve son sekanslarda erkek karakterler kademeli olarak odaklanma nesnesine dönüşür.



Şekil 3.9.1 Odaklayıcı görsel anlatıcı ve odaklanma nesnesi Vasfiye



Şekil 3.9.2 Odaklayıcı görsel anlatıcı ve odaklanma nesnesi Fuat

Bu geriye dönüş sekansı Yazar'ın yakın plan çekimiyle sonlanır. Yazar endişeli görünür ve şarabından bir yudum alır. Sonraki çekimde Yazar'ın omzuna yakın bir konumda bulunan görsel anlatıcı Fuat'ın yüzünü gösterir. Karşı açıda Yazar'ın öfkeli tepkisini izleriz. Fuat tamamen karanlıkta, Yazar'ın ayna görüntüsü gibi görünür. Fuat Vasfiye'yi anlatmaya devam eder ve yakın çekimde Yazar'ın uzaklara bakan bakışları ile yeni geriye dönüş sekansı başlar.

İşitsel anlatıcı Fuat'ın yorumlarını duyururken, görsel anlatıcı Vasfiye'nin odasındaki televizyon ekranını gösterir. Anlatıcı Fuat'ın sesi kesilir. İkilinin öpüşmesini görsel anlatıcı bir süre gösterdikten sonra kesme ile televizyon ekranına odaklanır. Yeni sahne reçete yazan Fuat odaklayıcıdır. Onu muayenehanesinde çevresi ile beraber görürüz. Odaya giren kişinin sırtından Fuat'ın ona bakışını izleriz. Görsel anlatıcı Fuat'ın sırtından baktığı odaklanma nesnesi Emin'i gösterir. Muayene alanına geçtiklerinde görsel anlatıcı Emin'e yakınlaşır. Onun omzundan Fuat'ı görürüz ve Emin'in yüzünü yakında izleriz. Yeni sahnede Hatice Teyze'nin Fuat'a mektubu verişini izleriz. Odada

bulunan aynanın yüzeyinde ikilinin yansıması vardır. Bu yansıma ile önlerindeki ikilinin kadrajda aynı anda bulunması yine bakışları şaşmış karakterler görmemizle sonuçlanır. Hatice Teyze'ye evlenmeme gerekçesini açıklayan Fuat'ı yakın çekimde izleriz. Fuat kalkıp mektubu okurken görsel anlatıcı ona yakındır. İşitsel anlatıcı da Fuat üzerinden odaklanmayı sağlar ve Fuat'ın duyduklarını duyarız. Aynı zamanda film müziği yavaş ritimde duyulur. Fuat'ın Hatice Teyze'ye sorusu başka bir ayna yansımasından çekilmiştir.

Anlatıcı Fuat'ın sesi duyulurken, onun iç odaklanması ile Vasfiye'nin evinden çıkan Emin'i izleriz. Görsel anlatıcı sonraki detay çekimde Emin'in sarı çizmelerini gösterir. Yeni tepki çekiminde Fuat'ın üzgün yüzünü görürüz. Fuat eve yürür ve kapıyı Vasfiye açtığı anda açı-karşı aç kurgusu ile iki karakter eşit uzaklıklarda tekli çekimlerle gösterilir. Fuat içeri girdiğinde odaklayıcı Vasfiye olur. Yüzleştikleri sahnede film melodisi yine yavaş ritimde duyulur. Diyalogları ikisinin de denkleştiği tekli çekimlerle gösterilir. Görsel anlatıcı Fuat'ın hayal kırıklığına da Vasfiye'nin utancına da eşit uzaklıktadır.

3.10 Yazar'ın Vasfiye ile Tanışması

Geriye dönüş sekansı Yazar'ın yarısı karanlıkta kalmış yüzünün yakın çekimi ile biter. Yazar'ın dış odaklanması ile Fuat'ın yüzünü görürüz. Başlarını sahneye çevirdiklerinde görsel anlatıcı bakışlarını takip eder ve sahneye çıkacak Sevim Suna'yı bekleriz. Alkışlar duyulurken Yazar'ın yakın çekimdeki yüzü görünür. Sahne genel çekimde sinemasal anlatıcının odaklanması ile gösterilir. Vasfiye ekibiyle şarkıyı söyler. Takip eden göğüs çekimde tamamen karanlıkta kalmış Fuat ve yüzünün yarısı kırmızı ışık ile aydınlanan Yazar'ı izleriz. Fuat Yazar'ın gölgesi gibi görünür. Bir süre sonra Yazar'ın kolunu tutar. Takip eden omuz çekimde Fuat'ın Yazar'dan talebini dinleriz. Ona elindeki pusulayı verdikten sonra ikili sahneye bakar. Kamera yavaşça hareket eder ve Yazar'ın karanlık profilinin önüne geçtiğinde Yazar'ın yüzünün aydınlanan tarafını da görmüş oluruz. Sevim Suna şarkısını bitirdiğinde Yazar'ın dış odaklanması ile sahneye yürüyüşünü izleriz. Vasfiye Yazar'ın elindeki pusulayı alır ve bakar. Odaklanma Vasfiye'ye geçer ve boş kağıdı onunla beraber görürüz. Yazar masayı eliyle işaret ettiğinde Vasfiye'nin dış odaklanması ile boş masayı izleriz. Bu esnada film müziği

yavaş ritimde duyulur. Vasfiye “Boşver” diyerek sahneye dönünce Yazar onu tutmaya çalışır fakat garsonun müdahalesi ile kadrajdan çıkar. Garson her gece bunu yaptığını söylediği Yazar’dan şikayet eder. Görsel anlatıcı Vasfiye’nin yanında kalır ve endişeli yüzünü izleriz.

Yeni sahne tuvalete yürüyen Yazar ile açılır. Sinemasal anlatıcının odaklanması ile Yazar tuvalet aynasına bakar. Aynadaki yansıma yakın çekimde gösterilirken, posterle karşılaştığında duyulan melodi duyulur. Yazar musluğu açık bırakır ve görsel anlatıcı akan suyu bir süre gösterir. Yeni çekimde kapı aralığından Yazar’ı izleriz. Sonraki çekimde kapıdan içeri giren Yazar Sevim Suna posterleriyle tamamen çevrelenmiş odanın içinde ortada yer alır. Bu esnada melodi film müziğini çağrıştıracak şekilde evrilir. Yazar Sevim Suna posterine dokunurken, önceki poster ile karşılaşma sahnelerinin aksine burada sinemasal anlatıcının odaklanma nesnesidir artık. Kırmızı perdenin arkasına saklanır ve içeri Vasfiye girer. Perdeyi aralayan Yazar’ın gözlerine yapılan detay çekimi, soyunan Vasfiye’nin aynadaki yansımasının görüntüsü takip eder. Bu iç odaklanmada lensin önündeki perde de görününce Yazar’ın konumundan bakma hissi yoğunlaşır. Yazar’ın gözleri aşağı doğru kayar ve takip eden iç odaklanmada Vasfiye’nin karnındaki bıçak izinin detay çekimini izleriz. Aynadaki yansımada sigara içen Vasfiye perdenin arkasından aniden çıkan Yazar ile irkilir. İkilinin tartışmasını aynadaki yansımadan Yazar’ın yüzü görülecek şekilde izleriz.

İkilinin tartışması odaya giren Emin ile kesilir. Emin’in saçları beyazlamış kıyafetleri değişmiş olması dikkat çekicidir. Emin Vasfiye’yi Yazar’dan uzaklaştırıp konuşurken görsel anlatıcı ikiliye yakındır. Yazar ikilinin yanına gelir ve Emin’e yumruk atar. Emin’in savrulmasına vurgu yapan görsel anlatıcı onu posterlerin arasında köşeye sıkışmış şekilde gösterir. Emin’in Yazar’ı bıçaklamasını onun odaklanması ile izleriz. Vasfiye arkasını dönüp oturduğunda, odadaki karakterleri aynadaki yansımadan görürüz. Vasfiye’nin omzundan yapılan çekimde Vasfiye’nin yüzü, onu çağıran Emin ve arka plandaki posterlerin önüne yığılmış Yazar görülür. Arka plandaki ayna yüzeyinde Yazar’ın ona bakan yüzünü izleriz. Ayna yansımadan yapılan çekimde dış odaklayıcı Vasfiye’dir. Kamera gerçek mekanda Yazar’a daha yakın bulunsa da, aynadaki yansımada görünen Vasfiye’nin omuz çekimidir. Vasfiye kadrajın dışına bir gül uzatır, yansımada gülü alan Yazar’ı izleriz. Film müziği eksiksiz ve doğru ritimde

çalmaya başlar. Vasfiye kameranın önünden geçerken görsel anlatıcı kesme ile aynadaki yansımaya yakınlaşır. Vasfiye'nin arkasından bakan Yazar'ın yüzünü izleriz. Bir sonraki kesme kulisin duvarında bulunan Sevim Suna posterine yapılmış izlenimi verir. Benzer ışıktaki devam eden bu detay çekimde ekranı kaplamış Sevim Suna'nın yüzünü izleriz. Kesme ile gelen yakın çekimde sokak duvarında sıralanan posterleri tarayan görsel anlatıcı kadrajda Yazar ortalandığında durur. Sonraki genel çekim, ilk sahnedeki kameranın konumundan caddeyi ve duvarı gösterecek şekilde çekilmiştir. İlk sahnenin tekrarını çağrıştıran çekimi izleriz. Bu sefer kadraja yürüyerek giren Yazar'ın arkadaşıdır. Onları bel çekimde daha yakından gördüğümüzde karşımızda doğrudan lense bakan Vasfiye'nin posterini kadrajda büyük yer kaplar. Yazar'ın arkadaşı ne olup bittiğini sorunca Yazar elini karnından çeker. Bu detay çekim ile sinemasal anlatıcı Yazar'ın şaşkınlığını gösterir. İkili konuştuktan sonra birlikte postere bakarlar. Ekrandaki bakışlar postere yöneldiği ve poster ortada büyük yer kapladığı için kadrajdaki bütün odağımız doğrudan lense bakan Sevim Suna'nın gözlerinde olur. Başka karakterlerin bakışına gömülü olmayacak şekilde, sinemasal anlatıcının odaklanması ile bize bakan Vasfiye'yi izleriz (Şekil 3.10.1). Yazar'ın arkadaşına verdiği cevabı yakın çekimde izleriz. Arkasını döndüğünde görsel anlatıcı Yazar'ın önünden onu takip eder. Yazar ceketinden Vasfiye'nin ona verdiği gülü çıkardığında film müziği başa döner. Eksiksiz ve doğru ritimde çalmaya başlar. Bu esnada görsel anlatıcı görüntüyü dondurur. Bu donmuş fotoğrafı bir süre izleriz. Sonra ekran ayna gibi kırılır, fotoğraf parçalara ayrılır ve film biter.



Şekil 3.10.1 Odaklayıcı görsel anlatıcı ve Vasfiye

4. ADI VASFİYE FİLM ANALİZİNİN DEĞERLENDİRİLMESİ

Bu bölümde anlatıbilimin araçları ile yapmış olduğum film analizini değerlendirip seyirci dramaturjisini açıklayacağım. *Adı Vasfiye*'deki odaklayıcı değişimlerinin analizi içine girdiğimiz dünyayı hangi karakterin gözünden, hangi karakter ile beraber gördüğümüzü, hangi karakterin zihinsel sürecine ne kadar yakın olduğumuzu değerlendirmemize yarıyor. Tekrar eden aç-karşı aç çekimleri odaklayıcı değişimini beraberinde getiriyor. Çerçeve anlatıdaki odaklanma analizinden sonra görsel anlatıcının konumu Yazar'ın bakış açısına uzaklaşıp yaklaşarak onunla kurduğumuz mimetik ilişkiyi belirliyor. Yazar'ın anlatıcılarla ve Vasfiye ile karşılaşmalarında değişen odaklanmalar seyircinin pozisyonunu da değiştiriyor.

Filmin analizinden sonra tekrar eden unsurlardan ilkinin Yazar ile anlatıcı karakterlerin birlikte olduğu sekanslar olduğunu söyleyebiliriz. Bu sekanslarda Yazar odaklanma öznesidir. Anlatıcılarla karşılaşmalarında, çelişen anlatıları duydukça kafası karışan Yazar'ın odaklanma dereceleri değişir. Duyduğu bilgilerin etkisiyle dengesi şaşırtıkça görsel anlatıcı uzaklaşır, o hikayeye kapıldıkça görsel anlatıcı ona yaklaşır. Filmde tekrar eden ikinci unsur Yazar'ın Vasfiye ile karşılaşma sahneleridir. Vasfiye'nin posterdeki fotoğrafıyla göz göze geldiği bu çekimler film boyunca geriye dönüş sekanslarından önce gösterilir. Yazar'ın Vasfiye ile ilk karşılaşmasından son karşılaşmasına kadar odaklanma derecesi değişir. Böylece seyirci olarak önce Yazar'ın zihnine yakın olarak olayları yaşarken, lensin Yazar'a dönmesi ile onu odaklanmanın sinemasal anlatıcı üzerinden sağlandığı, sinemasal anlatıcının yorumu olan haliyle izleriz. Yani başta iç odaklayıcı özne olan Yazar, filmin sonunda görsel anlatıcının ona dönmesi ile odaklanma nesnesi olur. Filmde tekrar eden üçüncü unsur, anlatıcı karakterlerin iç anlatılarda Vasfiye ile karşılaşma sahneleridir. Karakterlerin Vasfiye ile karşılaştıkları sahnelerde kullanılan aç-karşı aç çekimleri dikkat çekicidir. Bu aç-karşı aç çekimleri Yazar'ın Vasfiye ile ilk karşılaştığı sahneye benzerlik gösterir. Soyunan Vasfiye her zaman erkek karakterin iç odaklanması ile gösterilir. Vasfiye ve erkek karakterlerin bakışmalarında, erkek karakterin odaklanması ile başlayan çekimleri Vasfiye'nin odaklayıcı özne olduğu çekimler takip eder. Bu da ona bakan erkek

karakterlerin ona kapılma ve sarılma deneyimlerini seyirciye yaşantılatan bir anlatım stratejisi haline gelir.

Adı Vasfiye'de odaklayıcı değişimi bakışın etkisiyle, bakıştan sonra gerçekleşir. Açık karşı açı çekimlerinde odaklayıcı özne erkekler kadına baktıktan sonra, odaklanma Vasfiye'ye geçer. Filmin bu stratejisi, erkeğin baktığı kadına kapılma deneyimini seyirciye yaşatır. Aynı zamanda Yazar'ın Vasfiye'nin peşinden sürüklendiği yolculuğunda da bu odaklanma derecelerinin değişimi tekrarlanır. Seyirci filmin başında iç odaklayıcı özne Yazar ile beraber olayları yaşantıırken, film ilerledikçe, Vasfiye ile karşılaştıkça, kademeli olarak odaklanma derecesi değişir ve Yazar'ı sinemasal anlatıcının yorumu ile izler hale gelir. Yazar filmin sonunda odaklanma nesnesi olur, dinlediği hikayenin içine düşer. Filmin başında Yazar'la beraber Vasfiye'ye kapılıp, "sarılma" deneyimini yaşarken, filmin sonunda bu deneyimi yaşayan Yazar'ı izlemek gel-git deneyimini tamamlar.

Yazar, yazmak için konu aradığı yolculukta başladığı noktaya dönüşmüş olarak, elindeki gülle döner. Vasfiye'ye arkasını dönüp yoluna devam edebilir. Başlangıçta konuyu merak eder. Konuyu hayal ettikçe, ona gerçekten baktıkça, mimetik kapılma ile kimliğini geride bıraktığı "sarılma" deneyimini yaşar. Burada Vasfiye yerine hayal ettiği pozisyona anlatıcıların yardımıyla gelir. Anlatıcılar anılarını anlatırlarken Vasfiye'nin hayal gücünü paylaşırlar, Yazar da anlatıcıların, Yazar'ın peşine takılan izleyici de Yazar'ın. Bu süreç serbest hale gelen bedenlenmiş simülasyon ve mimetik yeti sayesinde seyircinin de yaşadığı bir deneyim haline gelir. Böylece izleyici Yazar'la beraber bu gizemin peşinden sürüklenir ve gizemin ortasına düşmüş bulur kendini. Seyirci Yazar'ın yaşadığı sarılma deneyimini yaşar. Bakan, anlatan, hayal eden erkekler, nesne konumundaki kadının etkisiyle sarılma deneyimi yaşayarak adeta o olduklarında öznelerini geride bıraktıkları konuma, meyhanelerde, pavyonlarda, hapisanelere düşerler. Yazar karakteri ise diğer erkeklerden farklı olarak gel-git deneyimini yaşar. Film başa döndüğünde gel-git tamamlanır. Yazar kendini Vasfiye'de kaybetmiş ama sonunda dönüşmüştür. Elindeki gül, dönüşümünün kanıtıdır. Konu bulamadığı Türkiye'de konu onu bulmuş, hayal ettiği konuyu onun zihnine girerek, anlamış hikayesini yazmıştır. Onu yazabilmek için öznesini geride bıraktığı, adeta o olduğu deneyimi yaşamıştır. Hikayesi izlediğimiz filmidir.

5. SONUÇ

Bu tezin sorusunu ortaya attığımda planım anlatıbilimin araçlarını kullanarak birbirleri ile çelişen anlatıların hangi karakterin zihinsel süreçlerini aktardığını takip etmek, sonra da bu anlatım tercihlerinin filmin içeriği ile ilişkisini çalışmaktı. Anlatıbilimin “gören kim?” ve “anlatan kim?” sorularından yola çıkarak yaptığı ayırım ile sinemasal anlatıcı ve odaklanma kavramlarını kullanarak filme baktım. Sinemasal anlatıcının hangi bilgileri görsel anlatıcı odaklanması ile, hangi bilgileri karakterlerin odaklanmaları ile gösterdiğini analiz etmek filmin seyirci dramaturjisini çalışmama, filmdeki bilgilerin kimin zihinsel süreçlerinden aktarıldığı ile hangilerinin sinemasal anlatıcının yorumu olduğunu ayırtmama yaradı. Sinemasal anlatıcının odaklayıcı değişimlerinin analizinin değerlendirmesinde Vasfiye’ye bakan erkeklerin ona kapılma deneyiminin odaklanma değişimi ile sağlandığını gördüm. Yazar’ın Vasfiye ile karşılaşmasında da odaklanma dereceleri değişti. İç odaklayıcı Yazar ile beraber Vasfiye’nin gözlerine daldıktan sonra, filmin sonunda lensin ona dönmesi ile Yazar odaklanma nesnesi haline geldi. Böylece film başa döndüğünde Yazar ile beraber Vasfiye’nin etkisinden uzaklaştık ve onu anladık.

Tezin kavramsal çerçevesinin ilk başlığında anlatıbilimin araçlarını açıkladıktan sonra, filmi değerlendirmeme yarayacak, filmin analizi ile içeriği arasındaki ilişkiyi anlamlandıracak araçları eklemem gerekti. Filmin konusu kadına bakan erkekler olduğu için feminist sinema kuramını kullanmak ve eril nazar kavramına çalışmak gerekti. Fakat “eril nazar” kavramı bir izleyici olarak Yazar karakteri üzerinden Vasfiye’yi anlama deneyimini açıklamakta yetersiz kaldı. Eril nazarın üstünde temellendiği iki haz olan skopofoli ve narsistik haz, bakmaktan alınan haz ve insanın yansımada gördüğü bütünlüğünden aldığı haz olarak özetlenebilir. Fakat bu iki haz ile sinema izleme deneyimini açıklamak, insanda bulunan taklit etme yetisini dışarıda bırakıp görsel sanat tarihine ön yargılı şekilde yaklaşıyor diyebiliriz. Feminist sinema kuramının bakışla ilgili çalışmaları, görsel sanatların etkileme gücünün, bakanın resme kapılması, resmedilene hayranlık duyması deneyimlerini de kapsadığını görmezden gelerek izleyici deneyiminin tamamını açıklayamıyor. Mulvey’in Freud’u ön yargılı okuduğunu ileri süren Keane’e göre feminist sinema kuramının hatası insanlara bakmanın erotik

doğasını yanlış anlamalarından kaynaklanıyor (Keane, 2009). Merak eden bakış, kontrol edici olamaz, çünkü ne bulacağından habersizdir (240). Cinsel içgüdüler her zaman ikirciklidir ve pasif amaç taşısalar da her zaman aktiftirler (240).

Feminist teorinin bakışla ilgili çalışmaları, Yazar'ın Vasfiye'nin cazibesine kapılıp kimliğini geride bırakmasını çalışmaya tam olarak yetmediği için kavramsal çerçeveye mimetik yeti ve serbest bedenlenmiş simülasyon kavramlarını eklemem gerekti. Film analizinde ortaya çıktığı gibi, Yazar ve erkek karakterler haz pozisyonuna eril nazar aracılığı ile gelmiş olsalar da Vasfiye'ye baktıkça odaklanma öznesi konumlarını kaybettiler ve bir birleşme, sarılma deneyimi yaşadılar. Çetin Sarıkartal'ın çalışmasından yola çıkarak mimetik yeti ile ilgili yaptığım okumalar, filmdeki bakan-bakılan ayrımının ortadan kalktığı, "gerçek ile temas" halini açıklamama yaradı (2001: 260). Bu kavram Yazar'ın Vasfiye'ye bakarken ona kapılması, adeta Vasfiye olduğunda kimliğini geride bırakması deneyimini açıklıyor. Sinemasal anlatıcı aracılığı ile Yazar'ın zihinsel süreçlerine kapılıp onun yaşadıklarını anlayabilmek, herkeste bulunan mimetik yeti sayesinde mümkün oluyor. Özne karşısında sanat nesnesi ikiliğinin aşıldığı sarılma (*engulfment*) ile gerçeklik "anlık bir *mimetic vertigo* biçiminde, askıda" hissedilebiliyor (Sarıkartal, 1999: 107). Yazar'ın baktığı şeyin etkisine kapılarak adeta o oluşu, onun tarafından sarılması ile sonuçlanıyor. Bu, izleyici olarak benim de yaşadığım deneyime ışık tutuyor. Yazar'ın hayallerine kapılarak ben de kimliğimi geride bırakıyorum ve sinemasal anlatıcının mesafelenmeleri ile, aynı Sarıkartal'ın kuma atlayan çocuk örneğinde (2001) olduğu gibi, bir gel-git deneyimi yaşayabiliyorum. Gördüklerimin bedensel etkisi ile hikayeye kapılıp karakterlerin yaşadıklarını yaşıyor, sinemasal anlatıcının nesnel çekimleri ile yeniden kendime gelip başıma gelenleri anlamlandırabiliyorum. Böylece kapılma ardından mantık yürütme dizgesini bir döngü halinde yaşıyorum. Film başa döndüğünde Yazar'ın konusuna olan üstünlüğünü kaybedişini onunla beraber yaşamış, Vasfiye'nin etkisinden onunla beraber uzaklaşmış ve Vasfiye'yi tanımış olabiliyorum. Yazar Vasfiye'ye bakmanın hazzını ve üstünlüğünü en başta yaşasa da Vasfiye ile karşılaşan diğer erkek karakterler gibi kısa sürede kendini unuttuğu bir hale bu etkilenme ile düşüyor. Vasfiye'nin cazibesine kapıldığında onun yerine geçiyor. Yazar ve karakterlerle beraber ben de Vasfiye'ye bakarken, geçmişi onun zihninin içinden tekrar kurarken adeta Vasfiye olup onu anlayabiliyorum. Böylece onun köy hayatından sıkılıp kasabaya kaçmak isteyen, belalı

sevgilisine olan aşkıdan bir türlü kurtulamayan bir kadın oluşunu, filmin ana konusu olmasa da yaşayabiliyorum. Kendinden emin ve özgüvenli Yazar'ın filmin sonunda düştüğü çaresiz hali de yaşayıp onun etkilendiği çekici kadının peşinden sürüklenirken nasıl kontrolü kaybettiğini de anlayabiliyorum.

Bakanın bakmaktan aldığı haz ya da özdeşleşerek yaşadığı narsistik deneyimin ötesini anlamaya yarıyor mimetik yeti: Bir nesneye bakan, kendini bakılmaya da açar ve onun tarafından sarılır, bakan bakılan ayrımı anlamsız kalır. Taussig'in *mimetic vertigo* (1993: 237), Benjamin'in *aura* (2021:238) olarak tanımladığı kavram, başkasının gözünde aynalanmanın baş döndürücü, bedensel etkisidir. Sarıkartal'ın kavramsallaştırdığı ön-rasyonel mimesis, bu bedensel etki nedeniyle, insanın gerçek ile bütün olması deneyimidir. Dramatik sanatların dönüştürücü gücü de bu deneyimden geçiyor. Dramatik sanatlar, insanın kimliğini, egosunu geride bırakıp, kendinden büyük ve tam bir gerçeğin içinde kaybolabilme, “gerçekle temas edebilme” yetisini hatırlatıp, başına gelenlere anlam vererek dönüşebilmesini sağlayabiliyor. Egonun egemenliğinde yaşadıkça insan, öteki ile paylaştıklarının ne kadar ortak ve büyük olduğunu kolayca unutabiliyor. Halbuki biz, bu tez çalışmasında açıklanmaya çalışıldığı gibi, birbirimizi bedensel süreçlerle, kimlik özelliklerimizin öneminin kalmadığı yetilerimiz sayesinde anlayabiliyoruz.

Teorik kavramlarla açıklanan bu sürecin bedendeki karşılığının sinirbilim çalışmalarında son yıllarda keşfedildiğini görmek kavramsal çerçeveye bedenlenmiş simülasyon teorisini de eklememe sebep oldu. Ayna nöronlarının keşfi ile insanın ötekini anlama deneyiminin kendi bedeninden geçtiği ortaya çıktı. Beyindeki ayna mekanizma ötekinin duyu, duygu ve eylemlerinin kendisinde deneyimlenmesinde yetkilidir. Etrafımızla ilişki kurmamıza yarayan kaynaklar ile, algılama ve hayal etmek için kullandığımız kaynaklar aynıdır.

Sinirbilimin çalışmalarında Gallese'nin bulduğu “serbest bedenlenmiş simülasyon” teorisi, film izlerken yaşadıklarımızın gücünü açıklıyor (2020). Gündelik hayatta etrafımızla ilişki kurmak için oluşturulan bedenlenmiş simülasyon, film izlerken serbest hale gelip günlük hayatın bağlamından uzaklaşmamıza ve modellemeyi duraksatmamıza yarıyor. Korunaklı bir mesafeden kasti olarak yaptığımız “dünyaya mimetik açıklığımız” sayesinde sinirsel kaynaklarımız tekrar tahsis ediliyor ve dilsel olmayan

temsilin yoğunlaşmasını, simüle ettiğimize bağlılığımızın artmasını sağlıyor (Gallese & Guerra 2020: 42). Duygusal transfer “karakterlerin içine çekilip” kurmaca dünyalara kapılmamızı, orada yaşamamızı mümkün kılıyor (43). Serbest bedenlenmiş simülasyon kavramı, dramatik sanatların mümkün kılabildiği, gerçek hayatta yapamayacağımız, başka birinin yerine geçip onun başından geçenleri eş zamanlı olarak deneyimleme sürecini açıklıyor. İzlediğimiz karakterin “içine çekilip” onun yaşadıklarını yaşayabiliyor, onu yargılamadan anlayabiliyoruz. Dramatik sanatlar bu özelliği ile kendimizi tanımaya ve kabul etmeye fırsat veriyor. Çeşitli ideolojilerin perspektifi ile filmlere bakıp, insanlık için doğru ya da yanlış olduklarına dair anlamlar çıkarmak son zamanlarda popülerleşen bir yaklaşım olsa da, bu yaklaşım sinirbilimin bulguları ile çelişiyor. Seyircinin politik perspektiflerden filmlere bakıp karakterlerin içine çekilmektense, filmi yargılamaları sürecinin hangi mekanizmalarla sağlandığını ve bir filme kapılmaya nasıl ket vurduğunu çalışmak, bu tezde kapsanmasa da ayrıca çalışılmayı hak eden bir soru olarak beliriyor.

KAYNAKÇA

- Akbal-Süalp, T. 2006. “*Adı Vasfiye* Bir Hülyaydı, Şimdi Anlatıcısı Yok”.
K. Özyağcı (Ed.) *Adı: Atıf Yılmaz*. İstanbul: Dost Kitapevi Yayınları. ss. 126-134.
- Arıcı, O., 2020. *Kurmacanın İnşası Oyun Yazarlığına Giriş*. İstanbul: Habitus
Yayıncılık.
- Aristoteles. 1987. *Poetika*. İsmail Tunalı (Çev.) İstanbul: Remzi Kitapevi.
- Adı Vasfiye*. 1985. [Film] Yöneten: Atıf Yılmaz Batıbeki. Türkiye: Odak Film.
- Adı Vasfiye Yaratıcı Ekipten Notlar*. Broşür. İstanbul: Mimeray & Sineray.
- All About Eve*. 1950. [Film] Yöneten: Joseph Leo Mankiewicz. USA: 20th Century Fox.
- Bal, M. 2009. *Narratology: Introduction to the Theory of Narrative*. 3rd edn. Toronto:
University of Toronto Press Incorporated.
- Berger, J. 2016 (1986). *Görme Biçimleri*. Yurdanur Salman (Çev.) İstanbul: Metis
Yayıncılık.
- Benjamin, W., 2015 (1935). *Teknik Olarak Yeniden-Üretilebilirlik Çağında Sanat
Yapıtı*. Gökhan Sarı (Çev.) İstanbul: Zeplin Kitap.
- Benjamin, W., 2014 (1931). *Fotografinin Küçük Tarihi*. Barış Tanyeri (Çev.)
İstanbul: Altıkırkbeş Yayın.
- Benjamin, W. 2021 (1982). *Pasajlar*. Ahmet Cemal (Çev.) İstanbul: Yapı Kredi
Yayıncılık.
- Bordwell, D. 1985. *Narration in the Fiction Film*. Madison: The University of
Wisconsin Press.
- Buck-Morss, S., 1993. Aesthetics and Anaesthetics: Walter Benjamin’s Artwork Essay
Reconsidered. *New Formations*, Summer, 20 (Summer), pp. 123-143.
- Chatman, S. 1990. *Coming to Terms The Rhetoric of Narrative in Fiction and Film*.
New York: Cornell University Press.
- Cumalı, N. 2017 (1969). *Ay Büyürken Uyuyamam*. İstanbul: Cumhuriyet Kitapları.
- Damasio, A. R. 2018 (2003). *Spinoza’yı Ararken: Haz, Acı ve Hisseden Beyin*. Prof. Dr
Emre Kumral, Dr. İlay Çetiner (Çev.) Ankara: Odtü Yayıncılık.
- E.T. the Extra-Terrestrial*. 1982. [Film] Yöneten: Steven Spielberg. USA: Amblin
Productions.

- Fludernik, M. 1996. *Towards a 'Natural' Narratology*. London: Routledge.
- Freud, S. 1920. *Haz İlkesinin Ötesinde Ben ve İd*. Ali Nahit Babaoğlu (Çev.) İstanbul: Metis Yayınları.
- Gallese V. 2020. "A Bodily Take on Aesthetics: Performativity and Embodied Simulation". In: Pennisi A., Falzone A. (Eds) *The Extended Theory of Cognitive Creativity. Perspectives in Pragmatics, Philosophy & Psychology*. vol 23. Springer, Cham.
- Gallese, V. & Guerra, M., 2020 (2015). *The Empathic Screen: Cinema and Neuroscience*. Frances Anderson. (Çev.) New York: Oxford University Press.
- Genette, G., 2020 (1972). *Anlatının Söylemi Yöntem Hakkında Bir Deneme*. Ferit Burak Aydar (Çev.) İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Gökçe, Ö. (2004). "Seksenlerin Türk Sinemasına Bir Bakış: Görünmeyeni Görünür Kılmak", D. Bayrakdar (Ed.), *Türk Film Araştırmalarında Yeni Yönelimler 4*. İstanbul: Bağlam Yayınları, ss. 247–256
- Keane, M. E., 2009. "A Closer Look at Scopophilia: Mulvey, Hitchcock, and Vertigo". In: M. Deutelbaum & L. Poague, eds. *A Hitchcock Reader*. 2nd ed. Oxford: Blackwell Publishing, pp. 234-249.
- Kozloff, S. 1989. *Invisible Storytellers: Voice-Over Narration in American Fiction Film*. Berkeley: University of California Press.
- Meister, Jan Christoph: "Narratology", Paragraph 1 & 43. In: Hühn, Peter et al. (Eds.): *the living handbook of narratology*. Hamburg: Hamburg University. URL = <http://www.lhn.uni-hamburg.de/article/narratology> [erişim tarihi: 26 Ocak 2021]
- Mulvey, L. 1997 (1975). Görsel Haz ve Anlatı Sineması. Nilgün Abisel (Çev.) 25. Kare. 21 (Ekim): ss. 38-46.
- Partie de campagne*. 1936. [Film] Yöneten: Jean Renoir. Fransa: Pantheon Productions.
- Persona*. 1966. [Film] Yöneten: Ingmar Bergman. İsveç: AB Svensk Filmindustri.
- Ramachandran, V. S. (2011) *Öykücü Beyin: Bir Nöroloğun Bizi İnsan Kılanın Ne Olduğuna Dair Arayıştı*. Ayşe Cankız Çevik. (Çev.) İstanbul: Alfa Bilim
- Rashomon*. 1950. [Film] Yöneten: Akira Kurosawa. Japan: Daiei Film.
- Rear Window*. 1954. [Film] Yöneten: Alfred Hitchcock. United States: Patron Inc.

- Sarıkartal, Ç., 1999. *Encounter, Mimesis, Play: Theatricality in Spatial Arts*.
Yayınlanmamış Doktora Tezi. Institute of Economics and Social Sciences. Bilkent Üniversitesi. Ankara. Türkiye.
- Sarıkartal, Ç., 2001. "Sahne: Yaşamın Ölüme Bulaştığı Mekan". E. Onat & S. Özgenciğil Yıldırım, (Ed.) *Göstergebilim Tartışmaları*. İstanbul: Multilingual, ss. 252-260.
- Smelik, A., 2006. *Feminist Sinema ve Film Teorisi: Ve Ayna Çatladı*. Deniz Koç (Çev.) İstanbul: Agora Kitaplığı.
- Suner, A. 2015. "Vasfiye'nin Kız Kardeşleri Yeni Türk Sinemasında Kadın Sessizlikleri" in *Hayalet Ev: Yeni Türk Sinemasında Aidiyet, Kimlik ve Bellek*. İstanbul: Metis Yayınları. ss. 291-305.
- Taussig, M., 1993. *Mimesis and Alterity: A Particular History of the Senses*. New York: Routledge.
- The Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud*. Trans. and. Gen. Ed. James Strachey. London: Hogarth Press. 1957. "Instinct and Their Vicissitudes." vol. 14, pp. 130-2.
- Tüzün, D., 2016. "Kim bu Vasfiye?: Bir Temsiliyet Krizi olarak *Adı Vasfiye* Filmi". D. Bayraktar (Haz.). *Türk Film Araştırmalarında Yeni Yönelimler 12*. İstanbul: Bağlam Yayıncılık. ss. 55-66.
- Verstraten, P. 2009. *Film Narratology*. Stefan van der Lecq (Çev.) University of Toronto Press Incorporated.
- Vertigo*. 1958. [Film] Yöneten: Alfred Hitchcock. United States: Alfred J. Hitchcock Productions.
- Vojkovic, S. 2001. *Subjectivity in the New Hollywood Cinema: Fathers, Sons and other Ghosts*. PhD diss. Amsterdam: ASCA Press.

ÖZGEÇMİŞ

Kişisel Bilgiler

Adı Soyadı : Melis Balcı

Eğitim Durumu

Lisans Öğrenimi : Sabancı Üniversitesi Sanat ve Sosyal Bilimler Fakültesi
Görsel Sanatlar ve Görsel İletişim Tasarımı Bölümü

Yüksek Lisans Öğrenimi : Kadir Has Üniversitesi Film ve Drama Yüksek Lisans
Programı

Bildiği Yabancı Diller : İngilizce