T.C.
YILDIZ TEKNİK ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
SANAT VE TASARIM ANA SANAT DALI
SANAT VE TASARIM DOKTORA PROGRAMI

DOKTORA TEZİ

EDEBİ BİR TÜR OLARAK ROMANLARIN SİNEMAYLA YENİDEN YARATIM SÜRECİNİN İNCELENMESİ

VOLKAN BİNİCİ
13721003

TEZ DANIŞMANI
PROF. DR. KADER SÜRMELİ

2023

T.C.
YILDIZ TEKNİK ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
SANAT VE TASARIM ANA SANAT DALI
SANAT VE TASARIM DOKTORA PROGRAMI

DOKTORA TEZİ

EDEBİ BİR TÜR OLARAK ROMANLARIN SİNEMAYLA YENİDEN YARATIM SÜRECİNİN İNCELENMESİ

VOLKAN BİNİCİ
13721003
ORCID NO: 0000-0001-7149-4579

TEZ DANIŞMANI
PROF. DR. KADER SÜRMELİ

TEMMUZ 2023

Volkan BİNİCİ tarafından hazırlanan “Edebi Bir Tür Olarak Romanların Sinemayla Yeniden Yaratım Sürecinin İncelenmesi” başlıklı çalışma, **06/07/2023** tarihinde yapılan savunma sınavı sonucunda oybirliği / oyçokluğu ile başarılı bulunmuş ve jürimiz tarafından Sanat Ve Tasarım Ana Sanat Dalı Sanat Ve Tasarım Doktora Programında **DOKTORA** tezi olarak kabul edilmiştir.

Danışman	**İmza**
Prof. Dr. Kader Sürmeli	……

Jüri Üyeleri	**İmza**
Prof. Dr. Lütfü Kaplanoğlu	……
Doç. Dr. Ali Kılıç	……
Doç. Dr. Dide Akdağ Satır	……
Dr. Öğr. Üye Ayşe Duygu Atasoy Aktaş	……

ÖZET

EDEBİ BİR TÜR OLARAK ROMANLARIN SİNEMAYLA YENİDEN YARATIM SÜRECİNİN İNCELENMESİ

Volkan Binici
Temmuz, 2023

Toplumlar her zaman diliminde değerlerini, bilgi ve birikimlerini anlatılarıyla kaydedip bir sonraki nesle aktarmışlardır. Bu aktarım iletişim ortamlarına uygun olarak şekillenmiştir. Zaman içinde, gelişen teknolojiye uygun olarak ise yeni iletişim ortamları ortaya çıkmıştır. Bu değişime uygun olarak da anlatılar yeni iletişim ortamlarına aktarılmıştır. Bu düşünce doğrultusunda romanlarlardan sinemaya bir çok film uyarlanmıştır. Uyarlamalardaki anlatı iletimi ortamların araçlarına uygun olarak aktarılır. Bu çalışmada Robert Bloch'un Sapık romanı (1959) ile Alfred Hitchcock'un Sapık filmi (1960) ve Gus Van Sant'ın Sapık filmi (1998), Stanislav Lem'in Solaris romanı (1961) ile Tarkovski'nin Solaris filmi (1972) ve Soderberg'in Solaris filmi (2002), Stieg Larsson'un Ejderha Dövmeli Kız romanı (2005) ile Niels Arden Oplev'in Ejderha Dövmeli Kız filmi (2009) ve David Fincher'in Ejderha Dövmeli Kız filmi (2011) karşılaştırmalı bir şekilde incelenmiştir. Böylece edebi bir eser olarak romanlar ile aynı eserin farklı yönetmenlerce yapılmış iki sinema uyarlaması karşılaştırılmıştır. Roman ve sinema ortamlarına ait araçların değişimiyle yaratılan eserlerde nelerin farklılaştığını belirlenmiştir. Ayrıca bu çalışmada aynı romanın farklı yönetmenlerce farklı zamanlarda çekilen filmlerinin karşılaştırmasıyla eserlerde yaratıcıların değişimiyle nelerin değiştiği ortaya konmaya çalışılmıştır. Karşılaştırmadan önce anlatı konusuna daha sonra farklı iletişim ortamları olarak roman ve sinemaya en son olarak da uyarlama konusuna değinilmiştir. Araştırma yönteminde hikayenin hangi ortamda anlatıldığına uygun olarak, araç farklılığı ve bu araçları kullanan anlatıcı farklılığı temel alınmıştır. Bu farklılıkların yarattığı değişiklikler romanlardaki hikayenin anlatımı ile filmlerin ekran görüntülerinin karşılaştırılmasıyla ortaya konulacaktır.

Anahtar Kelimler: Anlatı, İletişim Ortamı, Roman, Sinema, Uyarlama

ABSTRACT

THE EXAMINATION OF CINEMATIC RE-CREATION PROCESS OFNOVELS AS A KIND OF LITERACY

Volkan Binici
July, 2023

Societies have always recorded their values, knowledge and experience with their narratives and transferred them to the next generation. This transfer is shaped in accordance with the communication media. In time, new communication environments have emerged in accordance with the developing technology. In accordance with this change, the narratives were transferred to new communication media. In line with this idea, many films have been adapted from novels to movies. Narrative transmission in applications is conveyed in accordance with the tools of the environments. In this study, Robert Bloch's novel Psycho (1959) and Alfred Hitchcock's film Psycho (1960) and Gus Van Sant's film Psycho (1998), Stanislav Lem's novel Solaris (1961) and Tarkovsky's film Solaris (1972)) and Soderberg's film Solaris (2002), Stieg Larsson's novel The Girl with the Dragon Tattoo (2005) and Niels Arden Oplev's film The Girl with the Dragon Tattoo (2009) and David Fincher's film The Girl with the Dragon Tattoo (2011) examined. Thus, novels as a literary work and two movie adaptations of the same work made by different directors were compared. It has been determined what differentiates the works created by the change of tools belonging to the novel and cinema environments. In addition, in this study, it has been tried to reveal what has changed with the change of creators in the works by comparing the films of the same novel shot at different times by different directors. Before the comparison, the subject of narrative is mentioned, then the subject of adaptation to novel and cinema as different communication media, and finally the subject of adaptation. In the research method, according to the medium in which the story is told, the difference of the means and the difference of the narrator who uses these tools were taken as the basis. The changes created by these differences will be revealed by comparing a part of the novels with the screenshots of the same part in the movie.

Keywords: Narrative, Media, Novel, Cinema, Adaptation

ÖN SÖZ

Bu tez çalışmasında; beni öğrencisi olarak kabul edip deneyimleriyle beni sürekli yönlendiren danışmanım Sayın Prof. Dr. Kader Sürmeli hocama teşekkürlerimi sunarım.

Ayrıca, tezimle ilgili yardımlarını esirgemeyen ve doktora serüvenimde pay sahibi olan; Doç. Dr. Ali Kılıç, Prof. Dr. Lütfü Kaplanoğlu, Doç. Dr. Dide Akdağ Satır, Dr. Öğr. Üye. Ayşe Duygu Atasoy Aktaş ve Ferhat Şen'e teşekkür ederim.

Son olarak, tez çalışmasını hazırlarken bana manevi destek sağlayan annem, babam, kardeşlerim ve tüm ailem ile dostlarım Uğur Çelik ve Emrah Çınar'a da teşekkür ederim.

Volkan Binici
Temmuz, 2023; İstanbul

İÇİNDEKİLER

ÖZET……iii
ABSTRACT……..……..iv
ÖN SÖZ……..……v
İÇİNDEKİLER……..…….. vi
TABLOLAR LİSTESİ……..….. vii
ŞEKİLLER LİSTESİ……ix

1. GİRİŞ……..1
1.1. Problem……..……..3
1.1.1. Alt Problemler……..……..……..……..5
1.2. Araştırmanın Amacı…….5
1.3. Araştırmanın Evreni Ve Örmeklemi…….6

2. KAVRAMSAL ÇERÇEVE…….. 7
2.1. İletişim…….……7
2.1.1. İletişim Süreci Ve İletişimin Temel Unsurları……..12
2.1.1.1. Kaynak…….. 13
2.1.1.2. İleti ..……..13
2.1.1.3. Kod…….……14
2.1.1.4. Kanal …….……..……. 15
2.1.1.5. Alıcı ……..……..…….. 15
2.1.1.6. Geribildirim……16
2.1.2. İletişim Kuramları ……..…….16
2.1.2.1. Harold D. Laswell'in İletişim Kuramı…..……..17
2.1.2.2. Shannon Ve Weaver'ın Matematiksel Kuramı…….. 18
2.1.2.3. Osgood Ve Schramm'ın Dairesel İetişim Kuramı…….…….20
2.1.2.4. Dance'in Sarmal İletişim Modeli ……..…….. 21
2.1.2.5. Marshall McLuhan'ın Medya Kuramı.……..22
2.2. Anlatı ……..……..……..30
2.2.1. Roman Öncesi Anlatılar Ve Roman Anlatısı…..……..31
2.2.2. Anlatı Kuramları…….. 40
2.2.2.1. Vladimir Propp……..… 40
2.2.2.2. Gerard Genette…….…….. 40
2.2.2.3 Roland Barthes……41
2.2.2.4. Umberto Eco…….. 42
2.2.2.5. Algirdas Julien Greimas……. 44
2.2.2.6. Roman Jakobson…… 45
2.2.2.7. Seymour Chatman…….. 46
2.2.3. Sinema……..……..…….. 47
2.2.3.1. Sinema Kuramları…….…..……52

2.2.3.2. Sinemanın Türleri……71
2.2.3.3. Sinemanın Anlatım Öğeleri…..……72
2.2.4. Uyarlama…….. 74
2.2.4.1. Uyarlamanın Tanımı……75
2.2.4.2. Uyarlamanın Türleri……75

3. ARAŞTIRMANIN YÖNTEMİ……80
3.1. Anlatının İçeriği……..81
3.2. Anlatın Biçimi ……..……..82
3.2.1. Romanın Anlatım Biçimi……..……83
3.2.2. Sinemanın Anlatım Biçimi……83

4. KARŞILAŞTIRMA……. 86
4.1. Sapık Romanı Ve Sapık Film Uyarlamarının Karşılaştırması……86
4.2. Solaris Romanı Ve Solaris Film Uyarlamalarının Karşılaştırması……..154
4.3. Ejderha Dövmeli Kız Romanı Ve Film Uyarlamalarının Karşılaştırması203

5. SONUÇ……260

KAYNAKÇA…….……..265

TABLOLAR LİSTESİ

Tablo 2.1. İletişim Tarihinin Kronolojisi……..……8

ŞEKİLLER LİSTESİ

Şekil 2.1. İletişim Süreci ve İletişimin Temel Öğeleri…… 12
Şekil 2.2. Lasswell'in İletişim Modeli…….……..……..…….17
Şekil 2.3. Lasswell'in İletişim Modeli..……..……..18
Şekil 2.4. Shannon Ve Weaver'ın İletişim Modeli…….……..…….18
Şekil 2.5. Shannon Ve Weaver'ın İletişim Modeli…..…….…..……..19
Şekil 2.6. Osgood Ve Schramm'ın İletişim Modeli.…….20
Şekil 2.7. Dance'in İletişim Modeli…..……21
Şekil 4.1. Genel Görüntü…….. 88
Şekil 4.2. Genel Görüntü…….. 88
Şekil 4.3. Phoenix……..……89
Şekil 4.4. Cuma, 11 Aralık……89
Şekil 4.5. 2:43 P.M……..…….. 89
Şekil 4.**6.** Phoenix……...…….. 89
Şekil 4.7**.** Cuma, 11 Aralık…….……. 89
Şekil 4.8. 2:43 P.M. …..……. 89
Şekil 4.9. Pencere…….89
Şekil 4.10. Pencere…… 89
Şekil 4.11. Pencereye.……90
Şekil 4.12. Pencereye…….……90
Şekil 4.13. Odanın İçi…….……..……..90
Şekil 4.14**.** Odanın İçi……90
Şekil 4.15. Marion……..……91
Şekil 4.16. Marion……..……91
Şekil 4.17. Marion Masasında…….. 92
Şekil 4.18. Marion Masasında…….…… 92
Şekil 4.19. Patron Ve Müşteri……93
Şekil 4.20**.** Patron Ve Müşteri……...……93
Şekil 4.21. Müşteri……...…….. 93
Şekil 4.22. Müşteri……..……. 93
Şekil 4.23. 40 Bin Dolar……..…….. 93
Şekil 4.24. 400 Bin Dolar……. 93
Şekil 4.25. Zarftaki Para……94
Şekil 4.26. Zarftaki Para……94
Şekil 4.27. Bavul…….. 94
Şekil 4.28. Bavul…….. 94
Şekil 4.29. Para…… 94
Şekil 4.30. Para……..…….. 94
Şekil 4.31. Evraklar…….…….. 95
Şekil 4.32. Marion'un Çantası…….. 95
Şekil 4.33. Evraklar…….. 95

Şekil 4.34. Marion'un Çantası……. 95
Şekil 4.35. Marion…… 96
Şekil 4.36. Marion…… 96
Şekil 4.37. Gazete……..……97
Şekil 4.38. Gazete…….…… 97
Şekil 4.39. Araba…….. 97
Şekil 4.40. Araba……97
Şekil 4.41. Marion'un Dudağı……98
Şekil 4.42. Marion'un Gözü…… 98
Şekil 4.43. Marion'un Bakışı…… 98
Şekil 4.44. Marion'un Bakışı…….……98
Şekil 4.45. Yağmur……..…….. 99
Şekil 4.46. Yağmurun……..…….. 99
Şekil 4.47. Bates Motel……..99
Şekil 4.48. Bates Motel……..99
Şekil 4.49. Araba Ve Motel……..100
Şekil 4.50. Araba Ve Motel……..100
Şekil 4.51. Ev…….. 100
Şekil 4.52. Ev…….. 100
Şekil 4.53. Marion Ve Norman……101
Şekil 4.54. Marion Ve Norman…… 101
Şekil 4.55. Marion'un İmzası……..…… 102
Şekil 4.56. Marion'un İmzası…….. 102
Şekil 4.57. Gazete……..……..102
Şekil 4.58. Gazete……..……..102
Şekil 4.59. Ev…….. 102
Şekil 4.60. Marion'un Bakışı…….. 102
Şekil 4.61. Ev…….. 103
Şekil 4.62. Marion'un Bakışı…….. 103
Şekil 4.63. Yemek…….. 104
Şekil 4.64. Yemek……..…… 104
Şekil 4.65. Marion ve Norman…….……105
Şekil 4.66. Marion ve Norman…….……105
Şekil 4.67. Marion'un Şaşkınlığı……106
Şekil 4.68. Surat İfadesi…….. 106
Şekil 4.69. Marion'un Şaşkınlığı……106
Şekil 4.70. Surat İfadesi…….. 106
Şekil 4.71. Norman…… 107
Şekil 4.72. Marion Soyunur……107
Şekil 4.73. Norman……..107
Şekil 4.74. Marion Soyunur…… 107
Şekil 4.75. Marion Masada…… 108
Şekil 4.76. Marion Masada……..108
Şekil 4.77. Hesap…….. …….. 108
Şekil 4.78. Hesap…… 108
Şekil 4.79. Kağıt…….. 109
Şekil 4.80. Kağıt…….. 109
Şekil 4.81. Klozet……..…….. 109

Şekil 4.82. Klozet…..……. 109
Şekil 4.83. Bakış……..……109
Şekil 4.84. Bakış…..……109
Şekil 4.85. Soyunma…….……..…….. 110
Şekil 4.86. Marion……110
Şekil 4.87. Soyunma……..……110
Şekil 4.88. Marion……110
Şekil 4.89. Marion'un Silüeti…….. 111
Şekil 4.90. Marion'un Silüeti…….. 111
Şekil 4.91. Surat İfadesi…….……. 112
Şekil 4.92. Surat İfadesi……..…… 112
Şekil 4.93. Marion'un Suyu Açışı……112
Şekil 4.94. Marion'un Suyu Açışı……112
Şekil 4.95. Duş……..…….. 113
Şekil 4.96. Duş……..…….. 113
Şekil 4.97. Marion……113
Şekil 4.98. Marion……113
Şekil 4.99. Marion……114
Şekil 4.100. Marion……. 114
Şekil 4.101. Marion……. 114
Şekil 4.102. Marion……..……114
Şekil 4.103. Saldırganın Silüeti……115
Şekil 4.104. Saldırganın Silüeti……115
Şekil 4.105. Saldırgan…….……..116
Şekil 4.106. Marion…….……116
Şekil 4.107. Saldırgan……..……117
Şekil 4.108. Marion……..117
Şekil 4.109. Saldırı Anı……118
Şekil 4.110. Saldırı Anı……118
Şekil 4.111. Marion'un Çığlığı…… 118
Şekil 4.112. Marion'un Çığlığı…….……118
Şekil 4.113. Bıçaklanma……..…….119
Şekil 4.114. Bıçaklanma…….. 119
Şekil 4.115. Kanın Akması…….. 119
Şekil 4.116. Kanın Akması…….. 119
Şekil 4.117. Gökyüzü…….. 120
Şekil 4.118. Gözbebeği…….…….. 120
Şekil 4.119. Saldırganın Kaçışı……..……. 121
Şekil 4.120. Saldırganın Kaçışı……121
Şekil 4.121. Marion……. 121
Şekil 4.122. Marion……..121
Şekil 4.123. Marion'un Eli……..…….122
Şekil 4.124. Marion'un Eli…….. 122
Şekil 4.125. Tutuş…….. ……. 122
Şekil 4.126. Tutuş……122
Şekil 4.127. Gözbebeği…….. 123
Şekil 4.128. Büyüme……123
Şekil 4.129. Duş Perdesi……..……123

Şekil 4.130. Duş Perdesi…… 123
Şekil 4.131. Marion…… 124
Şekil 4.132. Marion…… 124
Şekil 4.133. Suyun Akışı…… 125
Şekil 4.134. Suyun Akışı…… 125
Şekil 4.135. Ayaklar……125
Şekil 4.136. Ayaklar…… 125
Şekil 4.137. Küvetin Deliği…… 125
Şekil 4.138. Göz…… 125
Şekil 4.139. Küvetin Deliği…… 125
Şekil 4.140. Göz……125
Şekil 4.141. Marion……127
Şekil 4.142. Marion…… 127
Şekil 4.143. Gazete……128
Şekil 4.144. Gazete……128
Şekil 4.145. Norman……129
Şekil 4.146. Norman……129
Şekil 4.147. Norman…… 129
Şekil 4.148. Norman……129
Şekil 4.149. Perdeyi Seriş……130
Şekil 4.150. Perdeyi Seriş……130
Şekil 4.151. Ceset……130
Şekil 4.152. Ceset……130
Şekil 4.153. Gazete……130
Şekil 4.154. Gazete……130
Şekil 4.155. Arabanın Batışı……131
Şekil 4.156. Arabanın Batışı……131
Şekil 4.157. Bekleyiş……131
Şekil 4.158. Bekleyiş……131
Şekil 4.159. Rahatlama…… 131
Şekil 4.160. Batış……131
Şekil 4.161. Rahatlama……131
Şekil 4.162. Batış……131
Şekil 4.163. Kararma……132
Şekil 4.164. Kararma…… 132
Şekil 4.165. Mektup……132
Şekil 4.166. Mektup……132
Şekil 4.167. Sam Ve Lila…… 133
Şekil 4.168. Sam Ve Lila……133
Şekil 4.169. Milton, Sam Ve Lila……133
Şekil 4.170. Milton, Sam Ve Lila……133
Şekil 4.171. Resim…… 134
Şekil 4.172. Resim…… 134
Şekil 4.173. Dedektifin Bakışı……134
Şekil 4.174. Bakış…… 134
Şekil 4.175. Dedektifin Bakışı…… 134
Şekil 4.176. Bakış……134
Şekil 4.177. Merdivenler…… 136

Şekil 4.178. Merdivenler……..136
Şekil 4.179. Yukarı Çıkış……..136
Şekil 4.180. Yukarın Çıkış……136
Şekil 4.181. Kapı……..136
Şekil 4.182. Kapı……..136
Şekil 4.183. Saldırı…….. 137
Şekil 4.184. Saldırı…….. 137
Şekil 4.185. Düşüş……137
Şekil 4.186. Düşüş……137
Şekil 4.187. Kadın…….…… 138
Şekil 4.188. Hayvan……..……..138
Şekil 4.189. Kararma…….. 138
Şekil 4.190. Kararma…….. 138
Şekil 4.191. Lila Ve Sam……..138
Şekil 4.192. Lila Ve Sam……..138
Şekil 4.193. Sam……..139
Şekil 4.194. Sam……..139
Şekil 4.195. Norman……139
Şekil 4.196. Norman……139
Şekil 4.197. Şerifin Evi……139
Şekil 4.198. Şerifin Evi……139
Şekil 4.199. Norman……140
Şekil 4.200. Norman…….. 140
Şekil 4.201. Norman……141
Şekil 4.202. Lila…..……141
Şekil 4.203. Norman……141
Şekil 4.204. Lila…….. 141
Şekil 4.205. Norman……142
Şekil 4.206. Sam Ve Lila……..142
Şekil 4.207. Norman……142
Şekil 4.208. Sam Ve Lila…… 142
Şekil 4.209. Sam…… 142
Şekil 4.210. Sam…… 142
Şekil 4.211. Kağıt Parçası……142
Şekil 4.212. Kağıt Parçası……142
Şekil 4.213. Sam Ve Norman…….……..143
Şekil 4.214. Sam Ve Norman…….. 143
Şekil 4.215. Lila……..…… 143
Şekil 4.216. Lila…….. 143
Şekil 4.217. Kıyafetler……144
Şekil 4.218. Kıyafetler…… 144
Şekil 4.219. Yatak……...……..144
Şekil 4.220. Yatak……144
Şekil 4.221. Norman……144
Şekil 4.222. Norman…….. 144
Şekil 4.223. Norman Ve Sam…….. 144
Şekil 4.224. Norman Ve Sam…….. 144
Şekil 4.225. Lila…….. 145

Şekil 4.226. Norman……145
Şekil 4.227. Lila…….. 145
Şekil 4.228. Norman…….. 145
Şekil 4.229. Lila……..…… 145
Şekil 4.230. Kilerin Kapısı…….. 145
Şekil 4.231. Lila…….. 146
Şekil 4.232. Kilerin Kapısı…….. 146
Şekil 4.233. Lila Kilerde……. 146
Şekil 4.234. Norman'ın Annesi……146
Şekil 4.235. Lila Kilerde……..146
Şekil 4.236. Norman'ın Annesi……146
Şekil 4.237. Lila…….. 147
Şekil 4.238. İskelet…….. 147
Şekil 4.239. Lila…….. 147
Şekil 4.240. İskelet…….. 147
Şekil 4.241. Çığlık……147
Şekil 4.242. Çığlık……147
Şekil 4.243. Saldırgan……..148
Şekil 4.244. Lila'nın Bakışı……148
Şekil 4.245. Saldırgan……. 148
Şekil 4.246. Lila'nın Bakışı……148
Şekil 4.247. Sam……..148
Şekil 4.248. Sam……..148
Şekil 4.249. Peruk……148
Şekil 4.250. Peruk……148
Şekil 4.251. Bölge Mahkemesi……149
Şekil 4.252. Bölge Mahkemesi……149
Şekil 4.253. Lila, Sam Ve Şerif……150
Şekil 4.254. Doktor……..150
Şekil 4.255. Lila, Sam Ve Şerif……150
Şekil 4.256. Doktor……..150
Şekil 4.257. Norman……..……..152
Şekil 4.258. Norman……152
Şekil 4.259. Norman……152
Şekil 4.260. Norman……152
Şekil 4.261. Sinek……152
Şekil 4.262. Sinek……152
Şekil 4.263. Norman……153
Şekil 4.264. Norman……153
Şekil 4.265. Norman……153
Şekil 4.266. Norman……153
Şekil 4.267. İskelet…….. 153
Şekil 4.268. İskelet…….. 153
Şekil 4.269. İskelet Ve Araba…….. 153
Şekil 4.270. İskelet Ve Araba…….. 153
Şekil 4.271. Araba……154
Şekil 4.272. Araba……154
Şekil 4.273. Suda Yüzen Yaprak……. 155

Şekil 4.274. Chris Kelvin……155
Şekil 4.275. Pencere……156
Şekil 4.276. Chris Kelvin ……. 156
Şekil 4.277. Ev……157
Şekil 4.278. Baba Ve Anri…….. 157
Şekil 4.279. Terapi…….. 157
Şekil 4.280. Telefon……..…….. 157
Şekil 4.281. Video Kaydı……158
Şekil 4.282. Kelvin……..158
Şekil 4.283. Anri……..158
Şekil 4.284. Bilim Adamları……158
Şekil 4.285. Solaris Gezegeni……..158
Şekil 4.286. Solaris Gezegeni…… 158
Şekil 4.287. Kelvin Ve Annesi……159
Şekil 4.288. Bilim Heyeti…… 159
Şekil 4.289. Kelvin…….. 159
Şekil 4.290. Daireye Gelenler……..159
Şekil 4.291. Kelvin…….. 159
Şekil 4.292. Gibarian……..……..159
Şekil 4.293. Kelvin'in Bakışı…….. 160
Şekil 4.294. Ekran……..……..160
Şekil 4.295. Kelvin Ve Babası…… 160
Şekil 4.296. Kelvin Ve Anri……160
Şekil 4.297. Kelvin…….. 161
Şekil 4.298. Kelvin'in Annesi……..161
Şekil 4.299. Uzay İstasyonu……161
Şekil 4.300. Sartorious……161
Şekil 4.301. Snaut……161
Şekil 4.302. Guibarine…… 161
Şekil 4.303. Evin Önü……..162
Şekil 4.304. Kelvin…….. 162
Şekil 4.305. Kelvin…….. 162
Şekil 4.306. Fotoğraf……162
Şekil 4.307. Yanan Fotoğraflar……162
Şekil 4.308. Kelvin'in Annesi……..162
Şekil 4.309. Uzay Ve Yıldızlar……..163
Şekil 4.310. Uzay Gemisi……..…….. 163
Şekil 4.311. Kelvin'in Gözleri……163
Şekil 4.312. Uzay İstasyonu……163
Şekil 4.313. Kelvin…….. 164
Şekil 4.314. İstasyon……164
Şekil 4.315. Uzay……164
Şekil 4.316. Uzay Gemisi…… 164
Şekil 4.317. Kelvin…….. 164
Şekil 4.318. Uzay Gemisi…… 164
Şekil 4.319. İstasyon……165
Şekil 4.320. İstasyonun İçi…….. 165
Şekil 4.321. İstasyonun İçi…….. 166

Şekil 4.322. Kelvin'in Kablolara Bakışı……..166
Şekil 4.323. İstasyonun Koridoru…….166
Şekil 4.324. Kelvin'in Bakışı…….. 166
Şekil 4.325. Kelvin'in Bakışı…….. 167
Şekil 4.326. Kan Lekesi…….. 167
Şekil 4.327. Snaout Odasında……. 167
Şekil 4.328. Snaut……167
Şekil 4.329. Kelvin…….. 167
Şekil 4.330. Kelvin…….. 168
Şekil 4.331. Kan Lekesi…….. 168
Şekil 4.332. Ceset……168
Şekil 4.333. Yazı…….. 168
Şekil 4.334. Ceset…….168
Şekil 4.335. Alan Derinliği…….. 169
Şekil 4.336. Snow……169
Şekil 4.337. Dr. Kelvin…….169
Şekil 4.338. Kelvin Ve Snaut…….. 169
Şekil 4.339. Snaut'un Eli…….169
Şekil 4.340. Snaut'un Bakışı……170
Şekil 4.341. Kelvin'in Bakışı…….. 170
Şekil 4.342. Kulak……..……. 170
Şekil 4.343. Kapalı Kapı……. 170
Şekil 4.344. Çocuk……..…… 171
Şekil 4.345. Arayış…….. 171
Şekil 4.346. Kelvin' Not……..171
Şekil 4.347. Video Kaydı…….171
Şekil 4.348. Sartorious……172
Şekil 4.349. Kelvin……..173
Şekil 4.350. Gordon…….173
Şekil 4.351. Kelvin……..173
Şekil 4.352. Solaris……. 174
Şekil 4.353. Kadın……174
Şekil 4.354. Kelvin…….. 174
Şekil 4.355. Snaut……174
Şekil 4.356. Snaut Ve Kelvin……..……174
Şekil 4.357. Engel……175
Şekil 4.358. Kelvin Uyur……175
Şekil 4.359. Kelvin……..……175
Şekil 4.360. Bir Kadın Suratı ……..……175
Şekil 4.361. Khari……..…….. 175
Şekil 4.362. Kelvin……..175
Şekil 4.363. Khari……176
Şekil 4.364. Khari Ayakta……176
Şekil 4.365. Khari Kelvin'i Öper……176
Şekil 4.366. Kelvin Uyur……177
Şekil 4.367. Kelvin……..177
Şekil 4.368. Rheya…….. 177
Şekil 4.369. Kelvin Ve Rheya……..177

Şekil 4.370. Kelvin Ve Rheya……. 177
Şekil 4.371. Silüet…….. 177
Şekil 4.372. Kelvin…….. 177
Şekil 4.373. El……..178
Şekil 4.374. Rheya……..…….178
Şekil 4.375. Öpüşme……178
Şekil 4.376. Kelvin…….. 178
Şekil 4.377. Khari……178
Şekil 4.378. Kelvin'in Hareketleri……..…….179
Şekil 4.379. Rheya…….. 179
Şekil 4.380. Kelvin Ve Rheya……. 179
Şekil 4.381. Kelvin……..…… 179
Şekil 4.382. Kelvin Ve Rheya……..180
Şekil 4.383. Mekiğin İçi…….. 180
Şekil 4.384. Snaut……180
Şekil 4.385. Kelvin…….. 180
Şekil 4.386. Snow……181
Şekil 4.387. Kelvin…….. 181
Şekil 4.388. Khari'nin Şalı…….. 181
Şekil 4.389. Kelvin…….. 181
Şekil 4.390. Khari……182
Şekil 4.391. Kelvin…….. 182
Şekil 4.392. İki Şal Görüntüsü…….182
Şekil 4.393. Kelvin……..182
Şekil 4.394. Bavullar……..……..183
Şekil 4.395. Kelvin……..…… 183
Şekil 4.396. Kelvin Ve Rheya…..…….183
Şekil 4.397. Kelvin Ve Rheya ……183
Şekil 4.398. Kelvin…….. 183
Şekil 4.399. Kelvin Ve Rheya…….…….183
Şekil 4.400. Rheya…….…… 183
Şekil 4.401. Yüz İfadesi ……..183
Şekil 4.402. Kelvin…….. 184
Şekil 4.403. Rheya……..…….184
Şekil 4.404. Rheya…….. 184
Şekil 4.405. Rheya Hap İçer……184
Şekil 4.406. Kelvin…….. 185
Şekil 4.407. Khari.…….. 185
Şekil 4.408. Khari'nin Kolu……..…….. 185
Şekil 4.409. Khari'nin Yaraları…….…….. 185
Şekil 4.410. Kelvin Ve Khari…….. 186
Şekil 4.411. Khari, Snaut, Sartorius..……..…… 186
Şekil 4.412. Toplantı……187
Şekil 4.413. Kelvin Ve Rheya……..187
Şekil 4.414. Gordon…….187
Şekil 4.415. Kelvin Ve Khari…….. 187
Şekil 4.416. Kelvin Ve Babası…….187
Şekil 4.417. Kelvin'in Annesi……. 188

Şekil 4.418. Kelvin Ve Babası……..188
Şekil 4.419. Khari……188
Şekil 4.420. Khari……188
Şekil 4.421. Khari……188
Şekil 4.422. Khari Ve Kelvin…….. 188
Şekil 4.423. Sıvı Oksijen Kabı…… 189
Şekil 4.424. Khari……189
Şekil 4.425. Kelvin Ve Khari……. 189
Şekil 4.426. Khari Canlanır…… 189
Şekil 4.427. Kelvin…….. 190
Şekil 4.428. Rheya…….. 190
Şekil 4.429. Rheya……..…….190
Şekil 4.430. Rheya Canlanır…… 190
Şekil 4.431. Rheya…….. 190
Şekil 4.432. Rheya Bakışı……191
Şekil 4.433. Rheya…….. 191
Şekil 4.434. Silüet……191
Şekil 4.435. Gibarian……..…… 192
Şekil 4.436. Kelvin…….. 192
Şekil 4.437. Snaut Notu İletir…….. 193
Şekil 4.438. Kelvin'in Bakışı…….. 193
Şekil 4.439. Khari'nin Şalı…….. 193
Şekil 4.440. Kelvin Ve Snaut…….. 194
Şekil 4.441. Kelvin…….. 194
Şekil 4.442. Kutudaki Bitki……..……194
Şekil 4.443. Bitki……. 194
Şekil 4.444. Kelvin Göle Bakar…….. 195
Şekil 4.445. Kelvin…….. 195
Şekil 4.446. Ev…… 195
Şekil 4.447. Kelvin'in Babası……..…… 195
Şekil 4.448. Kelvin……..…… 195
Şekil 4.449. Kelvin Ve Babası……. 196
Şekil 4.450. Sarılma……196
Şekil 4.451. Kamera Yükselir……..196
Şekil 4.452. Ev Ve Göl……196
Şekil 4.453. Ada…….. 196
Şekil 4.454. Kelvin……..… 197
Şekil 4.455. Rheya…….. 197
Şekil 4.456. Video Kaydı…… 197
Şekil 4.457. Kelvin…….. 197
Şekil 4.458. Kelvin…….. 197
Şekil 4.459. Uzay Mekiği……197
Şekil 4.460. Kelvin…….. 198
Şekil 4.461. Pencere……198
Şekil 4.462. Kelvin…….. 198
Şekil 4.463. Kelvin……..…… 198
Şekil 4.464. Kelvin……..……198
Şekil 4.465. Merdivenler……..198

Şekil 4.466. Kelvin…….. 199
Şekil 4.467. Parmak…….199
Şekil 4.468. Kelvin'in Bakışı…….. 199
Şekil 4.469. İyileşen Parmak……199
Şekil 4.470. Kelvin'in Yüz İfadesi…….. 199
Şekil 4.471. Rheya…….. 200
Şekil 4.472. Kelvin'in Bakışı…….. 200
Şekil 4.473. Kelvin Ve Mekik…….200
Şekil 4.474. Mekik Ve Solaris…… 200
Şekil 4.475. Kelvin…….. 200
Şekil 4.476. Kelvin…….. 200
Şekil 4.477. Uzay Aracı……..201
Şekil 4.478. Solaris Gezegeni……..201
Şekil 4.479. Kelvin……..…… 201
Şekil 4.480. Çocuk Kelvin'e Bakar…… 201
Şekil 4.481. Kelvin Ve Çocuk……..201
Şekil 4.482. Çocuk Elini Uzatır……..…….201
Şekil 4.483. Çocuğun Elini Tutuş……202
Şekil 4.484. Rheya'nın Fotoğrafı…….202
Şekil 4.485. Kelvin…….. 202
Şekil 4.486. Kelvin…….. 202
Şekil 4.487. Rheya…….. 202
Şekil 4.488. Sarılma…… 203
Şekil 4.489. Solaris…….203
Şekil 4.490. Solaris……..203
Şekil 4.491. Paketin Açılması……..205
Şekil 4.492. Henrik……..205
Şekil 4.493. Çerçevelenmiş Çiçek…….. 205
Şekil 4.494. Hong Kong Yazısı……205
Şekil 4.495. Ormanın İçindeki Ev……205
Şekil 4.496. Ev…….205
Şekil 4.497. Dedektif Morell……206
Şekil 4.498. Çerçeve……..……..206
Şekil 4.499. Henrik……..206
Şekil 4.500. Çiçek……207
Şekil 4.501. Henrik……..207
Şekil 4.502. Salander……207
Şekil 4.503. Salander……207
Şekil 4.504. Mikael…….207
Şekil 4.505. Yakın Çekim…… 207
Şekil 4.506. Wennerström……208
Şekil 4.507. Mikael…….208
Şekil 4.508. Tv Muhabiri…….208
Şekil 4.509. Mikael Yürür……208
Şekil 4.510. Mikael……..208
Şekil 4.511. Wennerström…….. 209
Şekil 4.512. Mikael……..209
Şekil 4.513. Derginin Ofisi……..210

Şekil 4.514. Mikael'in Yüz İfadesi……..210
Şekil 4.515. Derginin Ofisi……. 210
Şekil 4.516. Mikael Ve Erika…….. 210
Şekil 4.517. Takip…….. 210
Şekil 4.518. Fotoğrafı Çeken Kişi……211
Şekil 4.519. Lisbeth……. 211
Şekil 4.520. Bilgisayar Ekranı……. 211
Şekil 4.521. Fotoğraflar……211
Şekil 4.522. Lisbeth……..211
Şekil 4.523. Bilgisayar Ekranı……212
Şekil 4.524. Ekran……212
Şekil 4.225. İç İçe Görüntüler……. 212
Şekil 4.526. Toplantı……212
Şekil 4.527. Milton Security……212
Şekil 4.528. Lisbeth…….213
Şekil 4.529. Bakış……213
Şekil 4.530. Bakış…….. 213
Şekil 4.531. Mikael……. 214
Şekil 4.532. Mikael Telefonda…… 215
Şekil 4.533. Frode……215
Şekil 4.534. Tren……. 215
Şekil 4.535. Tren……. 215
Şekil 4.536. Hedestad…….. 216
Şekil 4.537. Mikael Ve Frode…….. 216
Şekil 4.538. Mikael Ve Frode…….. 216
Şekil 4.539. Köprü…….. 216
Şekil 4.540. Köprü…….. 216
Şekil 4.541. Henrik'in Sunumu……217
Şekil 4.542. Henrik Ve Mikael…….217
Şekil 4.543. Fotoğraf……217
Şekil 4.544. Yakın Çekim…….217
Şekil 4.545. Henrik Ve Mikael…….218
Şekil 4.546. Geriye Dönüş…….. 218
Şekil 4.547. Geriye Dönüş…….. 218
Şekil 4.548. Duvar…….. 218
Şekil 4.549. Bakış……218
Şekil 4.550. Duvar……218
Şekil 4.551. Bakış……218
Şekil 4.552. Lisbeth……..219
Şekil 4.553. Tahliye Gözetmeni…….. 219
Şekil 4.554. Saldırı…….. 219
Şekil 4.555. Bilgisayar……219
Şekil 4.556. Gözetmen…….220
Şekil 4.557. Lisbeth…….220
Şekil 4.558. Saldırı…… 220
Şekil 4.559. Mikael…….221
Şekil 4.560. Kulübe…… 221
Şekil 4.561. Dosyalar……. 221

Şekil 4.562. Mikael…… 221
Şekil 4.563. Taksi…… 221
Şekil 4.564. Dosyalar…….. 222
Şekil 4.565. Mikael……..222
Şekil 4.566. Dosyalar…….. 222
Şekil 4.567. Mikael……..…….222
Şekil 4.568. Fotoğraf……..…… 222
Şekil 4.569. Bakış……222
Şekil 4.570. Dosyalar…….. 223
Şekil 4.571. Dosyalar……..…….223
Şekil 4.572. Dosyalar…….. 223
Şekil 4.573. Henrik Ve Mikael…….223
Şekil 4.574. Adadaki Evler…….. 223
Şekil 4.575. Fotoğraflar……..…… 224
Şekil 4.576. İç İçe Görüntüler…… 224
Şekil 4.577. Henrik Ve Mikael…… 224
Şekil 4.578. Not……..……224
Şekil 4.579. Duvar……..…….225
Şekil 4.580. Duvar……..…….225
Şekil 4.581. Mikael'in Bakışı……..…….225
Şekil 4.582. Bilgiler……225
Şekil 4.583. Polis Raporu……..…..…… 225
Şekil 4.584. Görüntüler……..……..225
Şekil 4.585. Dosyalar…….. 226
Şekil 4.586. Dosyalar…….. 226
Şekil 4.587. İpucu……226
Şekil 4.588. Mikael…… 226
Şekil 4.589. Komiser Morell…….. 226
Şekil 4.590. Komiser Morell…….. 227
Şekil 4.591. Mikael…… 227
Şekil 4.592. İpucu…….. 227
Şekil 4.593. Yakın Çekim…… 227
Şekil 4.594. İsim Ve Numaralar…….. 228
Şekil 4.595. Mikael…… 228
Şekil 4.596. İsim Ve Numara…….. 228
Şekil 4.597. Bilgisayar Ekranı…….228
Şekil 4.598. Elektronik Posta…….. 228
Şekil 4.599. Postayı İletme…….. 228
Şekil 4.600. Notla İlgili Açıklama……228
Şekil 4.601. Mikael……..228
Şekil 4.602. Mikael'in Kızı……..229
Şekil 4.603. Mikael'in Yüzü……229
Şekil 4.604. Pernilla……229
Şekil 4.605. Not……229
Şekil 4.606. Mikael……..229
Şekil 4.607. Lisbeth…… 230
Şekil 4.608. Bjurman……230
Şekil 4.609. Taciz……230

Şekil 4.610. Para…… 230
Şekil 4.611. Bjurman…….. 230
Şekil 4.612. Lisbeth…… 230
Şekil 4.613. Taciz……231
Şekil 4.614. Para……..231
Şekil 4.615. Lisbeth Ve Bjurman……231
Şekil 4.616. Gizli Kamera……231
Şekil 4.617. Lisbeth……..231
Şekil 4.618. Lisbeth Ve Bjurman……231
Şekil 4.619. Kelepçe……231
Şekil 4.620. Tecavüz……231
Şekil 4.621. Bjurman'ın Evi…… 232
Şekil 4.622. Mont……232
Şekil 4.623. Saldırı…….. 232
Şekil 4.624. Kapalı Kapı…… 232
Şekil 4.625. Uzaklaşma……233
Şekil 4.626. Siyah Ekran……..233
Şekil 4.627. Lisbeth…… 233
Şekil 4.628. Lisbeth…… 233
Şekil 4.629. Lisbet Elleri Kelepçeli……233
Şekil 4.630. Lisbeth Yatağa Bağlanır…….. 233
Şekil 4.631. Tecavüz……233
Şekil 4.632. Çantadaki Kamera…….…… 234
Şekil 4.633. Lisbeth'in Gidişi……..234
Şekil 4.634. Bjurman'ın Evi…… 234
Şekil 4.635. Elektrik Tabancası……234
Şekil 4.636. Bulanık Bakış…….. 235
Şekil 4.637. Bjurman……235
Şekil 4.638. Lisbeth…… 235
Şekil 4.639. Bjurman……235
Şekil 4.640. İşkence……235
Şekil 4.641. İşkence……236
Şekil 4.642.İşkence……..236
Şekil 4.643. Bjurman'ın Evi…… 236
Şekil 4.644. Bayıltma…….. 236
Şekil 4.645. Bjurman……236
Şekil 4.646. Lisbeth…… 236
Şekil 4.647. Bjurman…….…… 236
Şekil 4.648. Video Kaydı……237
Şekil 4.649. Yazma Süreci……237
Şekil 4.650. Yazı…….. 237
Şekil 4.651. Lisbeth……..237
Şekil 4.652. Yazı…….. 237
Şekil 4.653. Mikael……..238
Şekil 4.654. Fotoğraf……238
Şekil 4.655. Yakın Çekim……238
Şekil 4.656. Yakın Çekim……238
Şekil 4.657. Fotoğraf……239

Şekil 4.658. Yakın Çekim…….239
Şekil 4.659. Yakın Çekim…….239
Şekil 4.660. İç İçe Görüntü……..239
Şekil 4.661. Mikael……..239
Şekil 4.662. Mikael……..239
Şekil 4.663. Fotoğraflar……240
Şekil 4.664. Yakın Çekim…….240
Şekil 4.665. Yakın Çekim…….240
Şekil 4.666. Mikael……..240
Şekil 4.667. Mikael…….…….241
Şekil 4.668. Fotoğraf……241
Şekil 4.669. Albüm…….. 241
Şekil 4.670. Fotoğraf……..……..241
Şekil 4.671. Harriet……..241
Şekil 4.672. Fotoğraf……241
Şekil 4.673. Mikael Ve Lisbeth……241
Şekil 4.674. Fotoğraf……241
Şekil 4.675. Mikael……..242
Şekil 4.676. Yakın Çekim…… 242
Şekil 4.677. Lisbeth……..242
Şekil 4.678. Mikael……..242
Şekil 4.679. Araştırma……..242
Şekil 4.680. Mikael Ve Lisbeth……242
Şekil 4.681. Araştırma……..242
Şekil 4.682. Lisbeth……..242
Şekil 4.683. Harald Vanger……..243
Şekil 4.684. Gottfred Vanger……243
Şekil 4.685. Isabella Vanger…….243
Şekil 4.686. Mikael……..243
Şekil 4.687. Lisbeth……..244
Şekil 4.688. İç İçe Görüntü……..244
Şekil 4.689. Lisbeth…… 244
Şekil 4.690. Fotoğraf……244
Şekil 4.691. İsimler……..244
Şekil 4.692. Lisbeth……..244
Şekil 4.693. Fotoğraf……...…..245
Şekil 4.594. Fotoğraf……245
Şekil 4.695. Mikael……..245
Şekil 4.696. Martin…….. 245
Şekil 4.697. Mikael Ve Martin…….245
Şekil 4.698. İğne……..246
Şekil 4.699. Bayıltma……..246
Şekil 4.700. Mikael'in Bakışı…….…..246
Şekil 4.701. Mikael……..246
Şekil 4.702. Mikael……..246
Şekil 4.703. Arşiv……..…….. 246
Şekil 4.704. Lisbeth…… 246
Şekil 4.705. Lisbeth……..247

Şekil 4.706. Fotoğraf……247
Şekil 4.707. Fotoğrafın Altındaki Yazı……247
Şekil 4.708. Lisbeth……..247
Şekil 4.709. Arşiv……247
Şekil 4.710. Arşiv……247
Şekil 4.711. Yakın Çekim……247
Şekil 4.712. Fotoğraf……247
Şekil 4.713. Birger…….. 248
Şekil 4.714. Mikael……. 248
Şekil 4.715. Bakış……248
Şekil 4.716. Fotoğraf…….. 248
Şekil 4.717. İki Fotoğraf……..248
Şekil 4.718. Mikael……. 248
Şekil 4.719. Kıyas……249
Şekil 4.720. Kıyas……249
Şekil 4.721. Kıyas……249
Şekil 4.722. Martin Ve Mikael……249
Şekil 4.723. İşkence Yeri……. 249
Şekil 4.724. Mikael'e İşkence……..249
Şekil 4.725. Lisbeth……250
Şekil 4.726. Martin…….. 250
Şekil 4.427. Martin…….. 250
Şekil 4.728. Lisbeth……. 250
Şekil 4.729. Lisbeth'in İçeri Girişi…….. 250
Şekil 4.730. Lisbeth'in Yaklaşması……..250
Şekil 4.731. Lisbeth'in Yaklaşması……. 250
Şekil 4.732. Sopayla Vuruş……..251
Şekil 4.733. Sopayla Vuruş……. 251
Şekil 4.734. Lisbeth……. 251
Şekil 4.735. Mikael……..251
Şekil 4.736. Takip……251
Şekil 4.737. Kaçış……251
Şekil 4.738. Martin…….. 251
Şekil 4.739. Kaza……..…251
Şekil 4.740. Kaza……251
Şekil 4.741. Kaza……. 251
Şekil 4.742. Kaza……252
Şekil 4.743. Lisbeth…… 252
Şekil 4.744. Lisbeth……. 252
Şekil 4.745. Araba……252
Şekil 4.746. Martin…….. 252
Şekil 4.747. Lisbeth……. 252
Şekil 4.748. Martin'in Eli……253
Şekil 4.749. Alev……..253
Şekil 4.750. Çocuk…….. 253
Şekil 4.751. Yakın Çekim……. 253
Şekil 4.752. Hatıra……..……. 253
Şekil 4.753. Hatıra……253

Şekil 4.754. Hatıra……254
Şekil 4.755. Hatıra……254
Şekil 4.456. Lisbeth'in Yaklaşması……..254
Şekil 4.757. Lisbeth'in Martin'e Vuruşu…… 254
Şekil 4.758. Martin…….. 254
Şekil 4.759. Takip…….254
Şekil 4.760. Kaza……254
Şekil 4.761. Lisbeth…… 255
Şekil 4.762. Martin…….. 255
Şekil 4.763. Patlama…….255
Şekil 4.764. Not……255
Şekil 4.765. Geçiş……255
Şekil 4.766. Harriet……..255
Şekil 4.767. Mikael……..255
Şekil 4.768. Henrik……..256
Şekil 4.769. Harriet Ve Mikael…… 256
Şekil 4.770. Henrik Ve Harriet…….256
Şekil 4.771. Mikael……..256
Şekil 4.772. Anita…….256
Şekil 4.773. Mikael……..256
Şekil 4.774. Harriet……..257
Şekil 4.775. Henrik……..257
Şekil 4.776. Harriet……..257
Şekil 4.777. Sarılma…….257
Şekil 4.778. Millennium Dergisi……..258
Şekil 4.779. Mikael……..258
Şekil 4.780. Haberler……258
Şekil 4.781. Mikael……..258
Şekil 4.782. Lisbeth…….258
Şekil 4.783. Millennium Dergisi…….259
Şekil 4.784. Mikael……..259
Şekil 4.785. Haberler…….. 259
Şekil 4.786. Mikael…….259
Şekil 4.787. Lisbeth…….259

1. GİRİŞ

Tarih boyunca iletişim araçları insanların düşünüş biçimlerini ve bunun sonucu olarak toplumu etkilemiştir. Bu etki iletişimde kullanılan araçlara bağlı olmuştur. Araçların değişimiyle birlikte farklı iletişim ortamları oluşmuştur. Zaman içinde iletişim araçlarının gelişmesine göre birbirine izleyen üç devrim gerçekleşmiştir. M.Ö. 7. yüzyılda fonetik alfabenin bulunuşu, 15. yüzyılda matbaanın icadı ve 19. yüzyılda elektrik_elektronik devrim. Bu devrimler sonucunda insanlık tarihinde dört farklı kültür oluşmuştur: Sözlü kültür, yazılı kültür, iletisini basılı kitap yolu ile aktaran tipografi kültürü ve iletilerin telgraf, radyo ve televizyon gibi araçlarla aktarıldığı elektrik-elektronik medya kültürü (Crowley & Heyer, 2011). Çünkü tarih boyunca kültürler içinde bulunduğu ortamların iletişim araçlarına uygun biçimde anlatılarını iletmişlerdir. Her toplum anlatılarını teknolojiyle değişien iletişim araçlarına uygun olarak şekillendirmiştir. Bu süreç alfabeden önce sözlü anlatı, alfabeden sonra yazılı anlatı, matbadan sonra basılı anlatı, elektrik ve elektronik medyadan sonra görsel işitsel anlatı olmak üzere şekillenmiştir.

Anlatı, mekan ve zaman bakımından uzak şeylerin öykülenmesi olarak tanımlanabilen, gönderici ile alıcının yer aldığı bir iletişim sürecini kapsar (Yaktıl, 1995). Anlatı tüm dillerde, kültürlerde, edebiyatda, gündelik yaşamda ve modern kitle iletişim araçlarında olan bütünlüğün geniş bir yapısıdır (Burgelin, 1981). Dolayısıyla anlatı, edebiyatın faaliyet alanının ötesinde oldukça geniş bir alanı içeren, gerçeği kavramamızı sağlayan temel öğelerden biridir (Butor, 1978). Dayanağını her çeşit yazılı ve sözlü anlatımda, hareketli ya da durağan görüntüde ve tüm bunların belirli bir düzen içinde, karışımında bulan anlatı; efsane, masal, hikaye, destan, roman, tiyatro, resim, sinema, haber ve söyleşi gibi anlatım türlerinin hepsinde vardır. İnsanlık tarihinin kendisiyle başlayan anlatı, sonsuz denebilecek sayıdaki bu biçimler altında, her dönemde, her yerde ve her toplumda bulunmaktadır (Barthes, 1988).

Anlatıların çeşitliliği yaratıcısının farklılığın yanısıra anlatının oluşturulurken kullanılan araçlara da bağlıdır. Araçlar tekniğin ve teknolojinin gelişimiyle değilşir. Bu değişim nedeniyle eski medyalar oluşan yeni medyalarla sürekli etkileşim içinde olmuşlardır. Yeni medyalar (tv, radyo, sinema vs.) birçok bakımdan eski medyalara (edebiyat, resim, müzik vs.) dayanmaktadır. Zamanla eski ve yeni medyalar birbirleriyle sürekli etkileşim halinde olmuşlardır McLuhan'ın "Gutenberg Galaksisi" diye isimlendirdiği, matbaa ve dolayısıyla kitapların iletişim ortamından, ''Marconi Galaksisi'' olarak adlandırdığı elektronik medya ortamlarına dönüşümler gözlemlenmektedir. Özellikle sinema önceki sanat dallarıyla etkileşim halindedir. Müzik, resim, tiyatro gibi sanatlardan yararlanan sinema, bu bağların en sıkısını da edebiyatla kurmuştur. Sinemanın önemli bir kısmını senaryosunu edebi eserlerin uyarlanmasıyla oluşturmuş filmler temsil etmektedir (Aytaç, 2005). Edebi eserler arasında da en çok romanlardan filmlere uyarlamalar yapılmıştır. Roman ve sinema sanat dalı olmalarının yanında hikaye anlatan farklı iletişim ortamlarıdır. Bu iki ortam zaman içinde birbirleriyle etkileşim içinde olmuşlardır. Sinemanın ilk yıllarından itibaren belli bir başarı kazanmış, geniş okuyucu kitlesine sahip romanların filmleri yapılagelmiştir.

Roman ve sinema arasındaki ilişkilerin ilkini ve en yakın olanını film uyarlamaları oluşturmaktadır. Özellikle çok tanınmış edebi eserlerin sinemaya uyarlanmasında izleyici filmi bir anlamda kaynak metin ile bir karşılaştırma halinde izlemektedir (Aytaç, 2005). Oysaki yazınsal bir eseri filme uyarlamak kaynak eserin ruh halini sürdürmenin yanında yorumlamayı ve yeniden yaratma yeteneğini de gerektirir, (Bodeen, 1963). Buna göre uyarlamalarda yönetmen yazılı bir metindeki betimlemeleri yorumlamayarak somut tercihler yapar ve dünyadan gerçek görüntülerle eserini yaratır. Başka bir ifadeyle, bir romanın filmi, kaynağın bire bir kopyası olmaktan ziyade bir araçta oluşan hikayenin diğer bir araçta yeniden yaratılmasıdır. Edebi bir eser olarak romanlardan, sinemayla yapılan uyarlama filmler, aynı hikayenin farklı iletişim araçlarıyla oluşturulma süreçleridir.

Tezin birinci bölümü olan iletişim kısmında, iletişim unsurlarından ve iletişim kuramlarından bahsedilecektir. İkinci bölümde anlatı kavramı ele alınarak, roman öncesi anlatılar, roman, sinema ve uyarlamalar araştırılacaktır. Üçüncü bölümde

araştırma yöntemi ele alınarak, roman ve sinema anlatılarının içerik ve biçimleri incelenecektir. Dördüncü bölümde roman ve romandan uyarlanan iki film olmak üzere, üç eser karşılaştırılarak, kaynak, içerik ve biçim farklılıkları ortaya konulacaktır.

1.1. Problem

Marshall McLuhan'ın ileri sürdüğü 'araç mesajdır' (McLuhan, 2001) teorisine göre iletişim ortamlarına ait araçlar, ilettikleri içerikten bağımsız, yapılarında var olan özellikleriyle biçimlendirici etkilere sahiptir. Buna göre her eser oluşturulduğu ortama özgün araçların etkisiyle şekillenir. Mesajın ortam olmasının nedeni, ortamın insanların etkinliğini ve ilişkilerini biçimlendirip, belirlemesidir (McLuhan, 2001). Farklı iki iletişim ortamı olarak roman ve sinema da anlatılarını kendine özgü araçlarıyla oluşturur. Anlatım kavramı bu iki medyanın temelini oluşturmaktadır. Roman ve sinema arasındaki farklılık zihinsel imge kavramı ile görsel imge algılaması arasında yatmaktadır (Bluestone, 1961). İki iletişim ortamı da anlatısını oluştururken farklı araçlar kullanır. Roman araç olarak yazı dilini kullanırken, sinemada kullanılan anlatım biçimi gösterime dayalıdır.

Kullanılan araçların farklılığı iletişim ortamlarının anlatım yöntemlerini belirler. Romanda koltuk sözcüğü okunduğunda herkes farklı özelliklerde koltuk düşünse de onun, üzerine oturulma maksadıyla yapılmış bir eşya olduğu konusunda bir uzlaşma vardır. Kelime, kavramın yerine geçer. Kullanılan koltuk kelimesi bütün koltukları kapsar. Sinema dilinin anlatımı ise bundan farklıdır. İletilen hareketli görüntü doğrudan dışsal gerçeğe dayanır. Görüntü zihinde bir imge yaratmaz. Çünkü, görüntüde gösteren ile gösterilen aynı şeydir. Buna karşılık sözlü dilde, gösterileni gösterme görevi kelimenindir (Mitry, 1989). Bu nedenle yönetmen romandaki kelimelerle anlatılanları, fiziksel gerçeklikten seçerek somutlaştırır. Bu seçim şekil, renk, doku ve hareket gibi birçok farklı unsuru kapsar.

Ünlü yönetmen Tarkovski'ye göre de edebiyat, yazar tarafından kurgulanan bir olayı, bu olaya ait karakterlerin iç ve dış dünyalarının kelimelerle betimlenmesiyken, sinema gerçekte var olan unsurları kullanır. Yazar kurguladığı dünyayı kelimelerle kâğıda döker. Sinema ise kameranın bakış açısına giren

dünyadan kesitleri, doğrudan mekanik bir şekilde kaydeder ve bu parçaları birleştirerk bir film yaratır. (Tarkovsky, 2008). Bu süreç ses tonu ve şiddeti, canlı cansız cisimlerin şekil, renk, hareket ve ses gibi unsurların belirlenmesini içerir. Bu belirleme sinemanın anlatım araçlarına uygun bir şekilde yapılmaktadır. Sinemaya ait araçlar hareketli görüntü ve sesi kaydedebilen teknolojik aygıtlardır.

Sinema, anlatım araçlarına sahip olsa da kendine özgü bir anlatıcı özelliğine edebiyatın anlatım teknikleriyle ulaşmış ve kaynak olarak da edebiyattan faydalanmıştır. Bu yüzden sinema tartışmaları edebiyattan bağımsız bir şekilde düşünülmemelidir. Özellikle uyarlama filmler söz konusu olduğunda edebiyatın sinema üzerindeki rolü daha da belirginleşmektedir. Çünkü sinemada anlatımı sağlayan yöntemler edebiyatın unsurlarıyla şekillenmiştir. Teknik ve anlatım olanakları bakımından edebiyattan farklı bir medya olarak film medyası, edebi bir romanı kendi bünyesinde uyarlarken hangi kıstaslar ön plana çıkmakta, yazılıdan görsel-işitsel olana dönüştürme ne şekilde gerçekleşmektedir soruları ortaya çıkmıştır (Aytaç, 2005).

Roman hikaye anlatırken araç olarak yazı dilini kullanırken anlatısını yazı ile kelime ve cümlelerden oluşan bir sembol sistemine dönüştürür. Okuyucunun anlatılan şeyi anlaması için bu sembol sistemini çözmesi gerekir. Bu çözme işlemine okuma denir. Böylece romandaki anlatı yazı dili ile dolaylı olarak anlatılır. Romanın yazarı, yazma işlemi, yazı, okuma işlemi, okuyucu olarak sıralayacağımız bu iletişim ortamında, hikayede anlatılanların kendi cinsinden olmayan bir sistemle, yani yazı dili ile dolaylı olarak anlatılır. Sinema da ise hikaye, anlatılan şeylerin kendi cinsinden oluşturulduğu bir iletişim ortamıdır. Kullandığı araçların imkanlarıyla, hikayede anlatılanlar sinemada doğrudan iletilir. Film ekibi, çekim işlemi, kurgu ve montaj, seyretme ve işitme, seyirci olarak sıralayabileceğimiz bu iletişim ortamında, anlatılanlar kendi cinsinden, ses ses ile, görüntü görüntü ile, hareket hareket ile seyirciye iletilir. Roman uyarlamaları ise yazıya dayalı bir metnin, hareketli görüntü ve sese dayalı bir ortam olan sinemayla yeniden yaratılma sürecidir. Buradan hareketle uyarlamaların yaratılma sürecinde araştırmanın problemi şu şekilde belirlenmiştir: ‘Romanlarda yazı dili ile anlatılanlar, sinemaya özgü araçlarla uyarlama filmlere dönüştürülürken yaratıcı ve araç değişiminden dolayı oluşan farklar nelerdir?’

1.1.1 Alt Problemler

Bu araştırmanın alt problemleri şu şekilde belirlenmiştir.

*Romanlar ile uyarlama filmler arasındaki iletişim ortamlarına ait araç değişiminden dolayı meydana gelen farklılıklar nelerdir?

*Araç değişimiyle oluşan anlatım unsurlarının olanaklarına dair farklılıklar nelerdir?

*Aynı romandan farklı yönetmenlerce uyarlanan filmler arasındaki yaratıcı değişiminden dolayı meydana gelen faklılıklar nelerdir?

1.2. Araştırmanın Amacı

Uyarlama, yapısı gereği bir araçtan başka bir araca dönüşümdür. Bir araçtan diğer bir araca geçerken uyarlanan içeriğin yeni ortamın araçlarına uygunluğu önemlidir. Edebi bir eseri sinemaya uyarlamak, sinemanın araçlarıyla edebi eseri yeniden yaratmaktır. Bu durum, daha önce yazılmış olan eseri özel yorumlamayı gerektirir (Bodeen, 1963). Bir başka deyişle, bir romanın filmi, bir araçta oluşan eserin diğer bir araca çevrilmesi ya da bu araca uygun bir şekilde yeniden yazılması demektir. Buna göre uyarlama, daha önce varolan yazılı eseri, karakterlerle, mekanlarla, aksiyonlarla ve anlatı olaylarıyla somutlaştırma işlemidir. Andre Bazin'e göre bu somutlaştırma başarılı olabilmesi uyarlanan filmin, kaynak olarak kullanılan edebi eserin özünü yeniden yaratabilmesine bağlıdır (Bazin, 1995, 128) Yazılı eseri, kendi imkanlarıyla anlatma amacını taşıyan uyarlama filmlerde sinematografik bir anlatı düzlemi oluşturulmaktadır. Böylece yazılı metin anlatı biçimiyle tamamen farklı bir esere dönüşmüş olmaktadır. Bununla birlikte her uyarlama, özellikle de ünlü romanların uyarlaması, 'aslına sadık kalıp kalmadığı' tartışmasını beraberinde getirir. Bu tartışmalarla birlikte uyarlamalarda romana sadakat aransa da yönetmenin somut tercihleri doğrultusunda şekillenen filmler yeni bir eser olarak ortaya çıkmaktadır.

Çalışmanın amacı; edebi bir eser olarak romanlar ile aynı eserin farklı yönetmenlerce yapılmış iki sinema uyarlamasını karşılaştırarak, ortamlara ait araçların değişimiyle yaratılan eserde nelerin farklılaştığını belirlemek, ayrıca aynı eserin farklı yönetmenlerce farklı zamanlarda çekilen filmlerinin

karşılaştırmasıyla yaratılan eserde yaratıcının değişimiyle nelerin değiştiğini göstermektir. Böylece aynı hikayenin farklı araç ve farklı yaratıcılarla yeniden yaratıldığı ortaya konulacaktır.

1.3. Araştırmanın Evreni Ve Örneklemi

Çalışmanın evreni, sinema uyarlaması yapılan romanlar ve aynı eserlerin uyarlama filmleri olarak belirlenmiştir. Bu kapsam edebi romanlardan sinemaya yapılan uyarlamalar, farklı zamanlarda farklı yönetmenlerce iki defa uyarlanan filmler olarak sınırlandırılmıştır. Filmler seçilirken belli bir başarı kazanmış eserlerin değişik ifade tarzlarının kullanılmış olmasına dikkat edilmiştir. Bu bağlamda üç roman ve bu romanların ikişer defa uyarlanmış filmleri karşılaştırmalı olarak incelenecektir. Karşılaştırma romanın, ve bu romanın iki uyarlama filmi arasında içerik ve biçimsel özelliklerinin kıyaslanmasıyla yapılacaktır. İncelenecek eserlerin ilki Robert Bloch'un Sapık romanı (1959), farklı iki yönetmenin uyarladığı Alfred Hitchcock'un Sapık filmi (1960), Gus Van Sant'ın Sapık filmi (1998) ile karşılaştırmalı olarak incelenecektir. İkinci eser Stanislav Lem'in Solaris romanı (1961), Tarkovski'nin 1972'de, Soderberg'in 2002'de uyarladığı Solaris filmleriyle karşılaştırması yapılacaktır. Üçüncü eser Stieg Larsson'un Ejderha Dövmeli Kız romanı (2005), Niels Arden Oplev'in 2009'da çektiği aynı isimle çektiği filmi ile David Fincher'in 2011'de uyarladığı filmi karşılaştırmalı bir şekilde incelenecektir

2. KAVRAMSAL ÇERÇEVE

2.1. İletişim

İnsanlar tarih boyunca birlikte yaşamışlardır. Toplum olarak yaşamak iletişimi beraberinde getirmiştir. Genel anlamıyla, iletme eyleminin karşılıklı olarak gerçekleştirilmesi olarak tanımlanabilen iletişim aynı zamanda, evrende karşılıklı gerçekleşen olaylar bütününü kapsayan bir üst-terimdir (McQuail & Windahl, 1997). Bu süreçte insanlar diğer insalarla birlikte yaşayabilmek, karşılarındakini anlayabilmek, onlara kendilerini anlatabilmek için iletişim kurarlar. Böylece iletişim sürecinde anlamlar karşılıklı olarak paylaşılarak toplumsallaşma sağlanmış olur.

Günlük yaşamın her anında ve her ortamda iletişim kurma kabiliyetiyle insan toplumsal bir varlık olarak kendini gerçekleştirir. Bu süreçte insan çevresinde doğal olarak var olan ve insanlığın geliştirdiği teknik teknolojik araçları kullanır. Böylece insanlar içinde bulunduğu mekan ve zamanın imkanlarına göre hem yüz yüze iletişimi hem de teknik cihazlarla aracılanmış iletişimi kullanır (Yaylagül, 2006). Teknolojiyle birlikte radyo, televizyon, sinema, basın, internet gibi araçlarla gerçekleştirilen kitle iletişimi 19. yüzyılın sonlarından itibaren ortaya çıkmış ve giderek toplumsal hayatın ayrılmaz bir parçası haline gelmiştir.

Toplumal hayatta insanlar için temel olan yüzyüze iletişimdir ve gündelik yaşamlarını bu iletişim tarzıyla sürdürürler. Bunun birlikte zamanla geliştirilen teknik araçlarla yüz yüze iletişimin yanında teknolojiyle aracılanmış iletişim biçimlerini de geliştirmişlerdir. Bunlar bir roman, mektup, faks, elektronik posta, radyo veya televizyon programı ya da sinema filmine kadar çeşitlilik gösterebilir (Yaylagül, 2006). Kitle iletişimi denilen bu iletişim tarzı 19. yüzyılın sonlarından itibaren ortaya çıkmış ve giderek toplumsal hayatın ayrılmaz bir parçası haline gelmiştir.

Kitle iletişimi televizyon, basın, radyo, sinema, internet vb. teknolojik araçlarla mesajları topluma iletir. Bu iletişim araçlarının gelişmesi teknik alandaki diğer gelişmelerle yakından ilgilidir. Fotoğraf sinemanın oluşumunu, elektrik enerjisi ve basım teknikleri bugünkü kitle iletişim sistemlerinin oluşmasını sağlamıştır. Teknolojik gelişmeler dikkate alındığında, en başta ve sürekli olan yüz yüze iletişimin yanında insan iletişiminin bir kronolojisi kabaca şöyledir (Tablo 2.1).

Tablo 2.1. İletişim Tarihinin Kronolojisi

M.Ö. 25.000 Tarih öncesi insanlar tarafından mağara resimlerinin yapılması
M.Ö. 3100 Hiyeroglif Yazı
M.Ö. 1600 İlk Bilinen Alfabe (Filistin)
M.Ö. 1200 Çinlilerin Resim Yazıyı Bulması
M.Ö. 730 Fonetik Alfabe (Yunanistan)
M.S. 1041 Hareketli Tipte (Ahşap) Baskı (Çin)
M.S. 1241 Metal Tip Baskı (Kore)
M.S. 1456 Gutenberg'in Hareketli Metal Tipteki El Basım Matbaası (Almanya)
M.S. 1609 Düzenli Basılan Gazete (Almanya)
M.S. 1814 Düz Yataklı Silindir Baskı
M.S. 1839 Fotoğraf
M.S. 1844 Telgraf
M.S. 1846 Çift Silindirli Rotatif Baskı
M.S. 1867 Daktilo
M.S. 1876 Telefon
M.S. 1888 Halka Satılan Fonograf
M.S. 1895 Halka Film Gösterimi
M.S. 1895 İlk Radyo Yayını
M.S. 1911 İlk Televizyon Yayını
M.S. 1920 Sürekli Radyo Yayınına Başlanması
M.S. 1936 Sürekli Televizyon Yayınlarının Başlaması
M.S. 1945 Programlanabilir Elektronik Bilgisayar
M.S. 1947 Transistör

M.S. 1948 Gramofon
M.S. 1956 Videoteyp
M.S. 1957 Uydu (Sputnik)
M.S. 1962 Uydu Aracılığıyla Televizyon Yayını
M.S. 1963 Kompakt Kaset Audioteyp
M.S. 1969 ARPANET
M.S. 1971 Mikro İşlemci
M.S. 1976 VHS Video Kaset Kaydı
M.S. 1976 Teletext
M.S. 1978 Telefax (Uluslararası Standartlarda)
M.S. 1979 Walkman
M.S. 1980 CNN (Cable News Network)
M.S. 1981 MTV (Müzik Televizyonu)
M.S. l98l IBM Kişisel Bilgisayar
M.S. l 982 Audio Compact Disk
M.S. 1984 Apple Macintosh Bilgisayar
M.S. l99l World Wide Web, Internet

Kaynak: Jensen, 2002, s. 18

Teknolojik gelişmelerle birlikte iletişimin önemini zamanla daha da arttırmıştır. İnsanların hem bireysel hem de toplumsal hayat içerisinde yaşamlarını sürdürebilmesi için iletişim kurmak zorunlu bir hal almıştır. İnsanın gereksinimlerine bağlı olarak ilk iletişim biçimlerinden günümüze kadar gelen yeni iletişim yöntemleri sürekli gelişmiştir.

Geçmişten günümüze değişen yöntemlere göre iletişim kavramı birçok farklı şekilde tanımlanmıştır. Eflatun insan duygu düşünce fikirlerinin belirli sembollere dönüştürülmesi olarak tanımlar. Aristo ise söz söyleme sanatı ve ikna etmenin bütün uygun anlamları olarak tanımlar. İletişim kavramı, communication kelimesinin karşılığı olarak kullanılmaktadır. Communication kelimesi Latincede ortak anlamına gelen communis ve ortak kılmak anlamına gelen communicare kelimelerinden türemiştir (Geçikli, 2016).

“Communication” kelimesinin karşılığı olarak kullanılan iletişim; “iki birim arasındaki birbirine ilişkin mesaj alışverişi” (Cüceloğlu, 1992) olarak tanımlanabilir. Bu tanıma göre iletişim için taraflar arasında mesaj alışverişinin olması ve tarafların aynı konu üzerinde odaklanması gerekmektedir. Çünkü iletişim kurmak ortak dilin araçlarıyla bir anlaşma (Bourse & Yücel, 2012) sağlamaya çalışmaktır. Bu anlaşma iletişim ortamlarının kullandıkları araçlara göre farklılık gösterir. Bazı iletişim ortamları araç olarak sesi, bazıları yazıyı, bazıları hareketli görüntü, sesi ve yazıyı birlikte kullanır. Hangi araç kullanılırsa kullanılsın iletişim sonucunda ortak bir anlaşıya ulaşılması hedeflenir. Kısaca iletişim, varlıkların birbirleri arasında bilgilerini, duygularını, düşüncelerini ortak simgeler kullanarak hedefe aktarma olgusudur.

İnsan, ortak sembollerle duygu, düşünce ve isteklerini aktarmayı, başkalarının duygu, düşünce ve isteklerini anlamayı iletişim sayesinde gerçekleştirir. Bu etkileşim semboller üretilip karşılıklı olarak iletilerek gerçekleştirilir. Taraflar iletilen sembolleri yorumlamayıp birbirlerini anlayabilecekleri bir sürecin içine girerler. Bu süreçte iletişim bir bilgi alışverişi olmanın yanında insanların duygu ve düşünce dünyalarının bir yansıması haline gelir. Bu süreç kullanılan araçların ilettikleriyle birlikte bütünlük taşır. Sözlü iletişimde kelimelerin yanında ses tonu da yansır. Yazılı iletişimde yazı karakteri de karaktere iletilmiş olur. Görsel iletişimde ise sözün yanında, jestler, mimikler, hareketler ve davranışlar da iletilmiş olur. Böylece iletişim, taraflar arasında gerçekleşen bir eylem haline gelir. Bu eylem iletişim ortamına uygun olarak kişilerin dünyalarının yansıdığı bir süreç içerisinde gerçekleşir. İnsanların dünyalarının yansıdığı bu sürecin gerçekleştiği geniş yapı medya olarak tanımlanır.

Günümüzde medya tanımlaması "yığınlara iletişimi sağlayan radyo, televizyon, gazete ve dergiler gibi basın yayın organlarının tümünü kapsayan ortak ad, kitle iletişim araçları" şeklinde yapılmaktadır. Bu geniş yapı başlı başına bir kavram sorununa, bir anlam karmaşasını işaret etmektedir (Püsküllüoğlu, 1994). Öncelikle bu karmaşanın giderilmesi adına kavramın kökenini incelemek yardımcı olacaktır. Medya kavramının kökeni Latince’dir ve ‘medium’ kelimesinin çoğuludur. Aracı manasında kullanılan kavram aracılık işlevini yerine getiren iletişim şekillerinden yazı ve kitap, gazete, dergi, radyo ve televizyon yayını, edebiyat ve diğer sanat

dallarının da içinde olduğu geniş bir yelpazeyi barındırmaktadır. Bundan dolayı medya kavramını sadece basın ve yayın araçlarıyla sınırlamak yerine, daha geniş anlamda edebiyat, ve sinema gibi bütün sanat dallarını kapsar bir şekilde düşünmek gereklidir (Aytaç, 2005). Medya kavramı böylece bir ileti, mesaj ya da anlam taşıyan her türlü araç anlamına gelmektedir. Bu bakış açısına göre eski mağara resimleri, yazıtlar ve bilgi taşıyan her türlü iletişim aracı birer medya olarak düşünülmektedir.

Kanadalı iletişim kuramcı Marshall McLuhan da anlam taşıyan her türlü yapıyı, insanlar arasında iletişimi sağlayan her türlü gereci 'medya' tanımının altında toplayarak genişletmekte ve bu tanımlamayı benimsemektedir (Dittmar, 2011). Günümüzde yalnız basılı ve görsel kanalların yanında elektronik araçlar da birer medya olarak her türlü bilgi alışverişi de bu medyalar üzerinden yapılmaktadır. Walter J. Ong, bu aşamayı ikincil sözlü kültür dönemi olarak tanımlamaktadır. Ong, elektronik araçlar vasıtasıyla gerçekleştirilen sözel anlatımla, insanlığın ikincil sözlü kültür aşamasına girdiğini belirtmektedir (Ong, 1995). İkincil sözlü kültür Böylece telefon, radyo, televizyon ve bilgisayar gibi farklı teknolojik araçları kapsayan topluluk duygusunu yeniden geliştiren bir dönemdir.

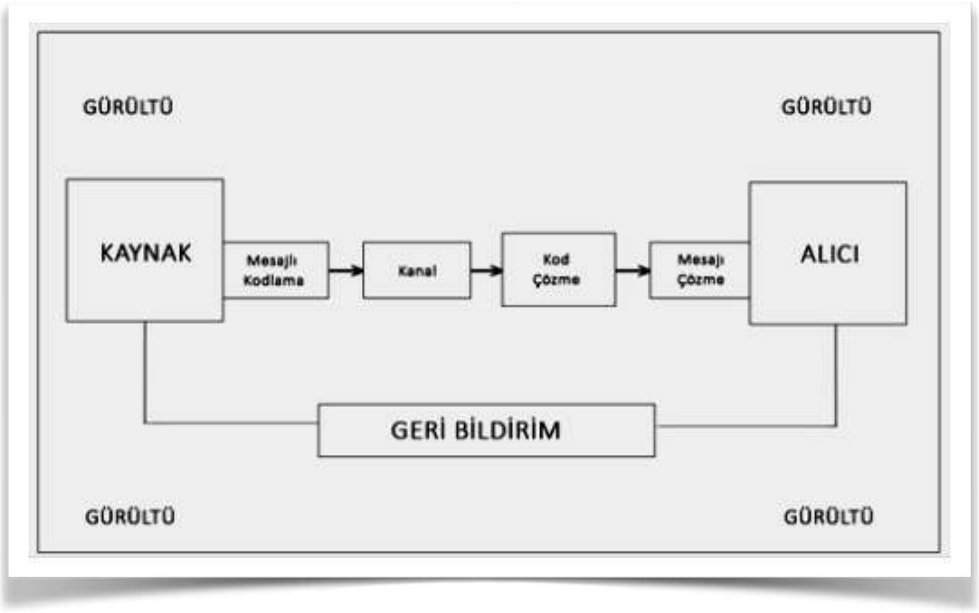
McLuhan'dan ve Ong'dan farklı olarak Faulstich'a göre medyalar teknik donanımlarına ve olanaklarına göre üçe ayrılmaktadır. Birincil medyalar bir teknik araca ihityaç duymayan medyalardır. Tiyatro ve danslar bu gruba örnektirler. Teknik imkânlara ihtiyaç duyan medyalar ise ikincil medyalar olarak tanımlanmaktadır. Yazılı ve basılı metinler, kitap, dergi ve gazete, mektup, fotoğraf ikincil medyalara örnektirler. Üretimi ve tüketiminde teknik bir araca gereksinim duyan grub ise üçüncül medyalardır. Radyo, televizyon, film, video, kaset ve cep telefonları bu kategoriye örnektirler. Son olarak dördüncül medyalar ise dijital medyaları içermektedir. İnternet ve sosyal medya ağları bu son gruptadırlar (Faulstich, 1995). Bu farklılıklardan da anlaşıacağı üzere medya tanımlamaları oldukça çeşitlilik göstermektedir. Bu kavram aynı zamanda toplumsal etkileri bakımından da oldukça önem verilen bir kavram olarak dikkat çekmektedir. Medya kavramı kimilerince bir organizasyon ya da sistem olarak görülmekteyken, kimilerince bir kurumu işaret etmektedir (Dittmar, 2011). Aslında bu tanımlamalarda üzerinde ortak durulan en önemli nokta iletişim

noktasıdır. İletişimin boyutu, araçlar ve alıcıları oluşturanların nitelikleri de tanımlamaları biçimlendirmektedir.

Her haliyle medyalar iletişim amacını taşıyan araçlar olarak tanımlanmaktadır. Çünkü medyalar insanlar arasında ve insanlar için anlamlı bir göstergeyi ya da bir göstergeler kompleksini uygun aktarıcılar yardımıyla, zamansal ve mekânsal mesafeleri aşarak iletirler (Kayaoğlu, 2009). Medya tanımlaması bir açıdan tüm araçları bir çatı altında toplamaktadır. Bu araçlar bilgi taşıyıcı olarak biçim fark etmeksizin mesajların alıcılara iletilmesini sağlar. Burada önemli olan iletişime geçen insanların eylemlerini medyaları oluşturan araçlar üzerinden çift taraflı yapmasıdır. Çünkü iletişim çift taraflı bir süreçtir. Bu süreç içerisinde tarafların karşılıklı olarak birtakım uyarılar, sesler, yazılar, hareketler, jestler, mimikler, göndermesiyle oluşur (Taşer, 2006). Böylece kaynaktan alıcıya ve alıcıdan kaynağa doğru işeleyen bu sürecte çeşitli unsurlar bulunur. Bu unsurlar, iletişimin temel ögeleri olarak adlandırılmaktadır.

2.1.1. İletişim Süreci Ve İletişimin Temel Unsurları

Bir olayın çeşitli değişimlerle gelişmesi ve dönüşmesine süreç denir (Ozankaya, 1995). İletişim de çeşitli değişimlerle meydana gelen bir süreçtir. Çok boyutlu bir süreç olan iletişimin nasıl işlediğini anlamak için bu süreçteki temel unsurlar hakkında bilgi sahibi olunmalıdır. İletişim sürecini meydana getiren temel unsular



Şekil 2.1: İletişim Süreci Ve İletişimin Temel Öğeleri

kaynak, ileti, kod, kanal, alıcı ve geribildirimdir (Şekil 2.1). Kaynak ve alıcı farklı varlık ortamlarına sahip olan iki taraftır. Bunlardan kaynak, bir mesajı semboller ile kodlar ve kodlanan bu iletiyi bir kanal vasıtasıyla alıcıya gönderir. Kanalın diğer ucundaki alıcı konumundaki taraf kodlanmış iletiyi çözüp yorumlayarak kendi varlık dünyasında bir anlam yaratır. Daha sonra alıcı geribildirim olarak bir ileti oluşturur ve kaynağa gönderir. Böylece iletişimi başladığı taraf olan gönderici alıcı konumuna dönüşür. Bu unsurlara, iletişimi çeşitli şekillerde engelleyen, gürültü de katılabilir. Bundan sonraki bölümde bu unsurlar kısaca ele alınacaktır.

2.1.1.1. Kaynak

İletişim sürecinin başlamasını sağlayan mesajı oluşturan sembolleri alıcıya gönderen kaynaktır. (Erdoğan & Alemdaroğlu, 1990). Kaynağın önemli bir özelliği, iletişime girdiği ortamı ve kişileri iyi tanımasıdır. Böylece hedef kitle ile sağlıklı bir iletişime girmesini ve onlarda istenilen davranışlar oluşturmasını sağlar (Ergin, 1995). Kaynak paylaşmak istediği duygu ve düşünceleri çeşitli iletişim biçimleriyle hedefe aktarır (Zıllıoğlu, 2007). Bu biçimler iletişim ortamın araçlarına göre değişiklik gösterir. Örneğin sözlü iletişimde konuşma dilinin kalıpları, yazılı iletişimde yazı dilinin kalıpları kullanılır. Böylece kaynak, seçtiği iletişim ortamına uygun olan ortak sembollerle mesajını oluşturur. Oluşturduğu bu mesajla alıcı üzerinde bir etki yaratmak ister. Bunun için iletisini bir kanal vasıtasıyla karşı tarafa ulaştırır. İletişimin etkili bir şekilde gerçekleşebilmesi ve kaynağın alıcıda amaçladığı davranışı, değişimi oluşturabilmesi için mesajını alıcının anlayabileceği sembollerden oluşturması gerekir (Çilenti, 1984). Çünkü kaynak için önemli olan yollanan mesajın anlamının, alıcı tarafından kendininkine yakın bir şekilde anlaşılmasıdır.

2.1.1.2. İleti

İletişim sürecinin diğer bir unsuru olan göndericinin oluşturduğu işaretlere mesaj denir. Mesaj sözel, görsel ve görsel_işitsel sembollerden oluşabilir. Fikirlerin, hislerin ve davranışların sözlü, sözsüz, görüntülü veya yazılı bir ifadeyle alıcı kişiye ulaşmasını sağlayan sembollerdir. (Baltaş & Baltaş, 1992). Kaynak, duygularını, düşüncelerini bir alıcıyla göndermek için mimik, jest, hareket, ses, söz vb. gibi sembollerden en az biriyle oluşturulmuş bir ileti hâline getirir.

Yapılandırılan bu mesaj, bir araç vasıtasıyla alıcının duyu organlarından en az birine iletilir.

Kaynak, his ve fikirlerini alıcıya iletirken farklı iletişi yöntemleri kullanır. Hissettiklerini ve düşündüklerini yazı ile yazarak, söz ile konuşarak ya da hareket ile jest ve mimikleri aracılığıyla somutlaştırır. İleti, göndericinin oluşturduğu ve ilettiği duygu, düşünce, bilgi, haber ve olaydaki herhangi bir değişimin ifadesi olan şeydir. Bir göndericinin ilettiği bir durum, bir düşünce, bir duygu mesaj anlamındadır. Bu noktada önemli olan gönderici tarafından kodlanan sembollerin alıcı tarafından yorumlanırken aynı anlamı gelmesidir. Bundan dolayı iletinin düşünülen etkiyi yaratabilmesi için kaynak iletiyi oluşturuken alıcının anlayabileceği semboller kullanılmalıdır. Kaynağın kodlayarak hedef kitleye gönderdiği mesaja kaynağın yüklediği anlama, hedef kitlenin mesajdan çıkardığı anlam ne kadar örtüşürse iletişim de o oranda başarıya ulaşmış olur.

2.1.1.3. Kod

İletişim bir diğer unsuru olan kodlar ise insanların iletişim sürecinde anlamlı mesajlar üretmesini sağlayan sembollerdir. Mesaj, kaynaktan hedefe, göndericinin tabiatına göre iletişim sisteminin özelliklerine göre birtakım işaretlerle şifrelerle kodlanarak gönderilir. İnsanda konuşma, jest mimik, ses, tavır, yazı, resim vs. belirli bilgileri, haberleri içeren işaretlerdir. Dolayısıyla insan dilleri de birer koddur. (Cüceloğlu, 1997) İletinin kodlanmasında kullanılan semboller, kaynak ve alıcı tarafından bilinen simgeler olmalıdır (Oskay, 1997). Çünkü her mesaj onu oluşturan kayak tarafından kodlanarak biçimlendirilir. Bu biçim mesajın algılanmasını ve anlaşılmasını belirlemektedir.

Kodlar ayrıca semboller arasındaki ilişkileri düzenleyen kurallar bütünüdür. (Cüceloğlu, 1992). Kodlar ikonik, gösterge ve sembolik kodlar olmak üzere üçe ayırmak mümkündür (Küçükkurt, Tanrıkulu, 1987, 90-91). İkonik kodlarda işaretle yerine geçtiği obje arasında görüntü ya da ses benzerliği bulunurken; gösterge kodlar bir sebep-sonuç ilişkisine dayanmakta, sembolik kodlar ise mutabakat temeline oturmaktadır (Dominick, 1996). Kodlanan mesaj, iletinin cinsine uygun bir kanalla alıyıcıya ulaştırılır. Ses dalgaları konuşmadaki sözcükleri taşır, ışık dalgaları görüntülü mesajları taşır.

2.1.1.4. Kanal

İletişim sürecinde kaynağın oluşturduğu iletiyi alıcıya göndermek için kullanılan yola kanal denilir. Mesajları her tür canlının özelliklerine göre değişik nitelikte ileten ve onların duyu organlarını etkileyen aracılar birer iletişim kanalıdır (Erdoğan & Alemdaroğlu, 1990). Kanallar iletinin hedef kitleye gönderilmesini sağlayan geçitlerdir (Dominick, 1996). İletişimin çeşidine göre duyu organlarına uygun bir kanal kullanılır. Örneğin sözsüz iletişimde jest ve mimiklerle oluşan yüz ve bedenin ifadesi görme kanalına; sözlü iletişimde sözcükler, sesin şiddeti işitme kanalına hitap etmektedir. Farklı kanallar birlikte kullanıldığında iletişim daha etkili olmaktadır (Cüceloğlu 2008). İletişimin gerçekleşebilmesinde ve etkili olmasında kanal seçimi büyük bir öneme sahiptir (Zıllıoğlu, 1996). Kanal seçimi yaparken iletişimde ulaşılmak istenen amaçların, hedefin özelliklerinin, zamanın, mekân olanaklarının göz önünde bulundurulması gerekir.

İletişim kanalları genel olarak üçe ayrılır. İletişime girenlerin ses, yüz ve bedenleriyle oluşan mesajların iletildiği sunumsal kanallar. Bu kanal konuşulan sözcükleri, beden ve yüz ifadelerini, sesleri, seslerin şiddet ve tonu gibi unsurları kapsar. Diğer bir kanal türü ise mekandan ve zamandan bağımsız temsili kanallardır. Bu kanallar, kitap, fotoğraf, resim, heykel gibi değerlerin iletilmesinde kullanılır (Gürüz, Eğinli, 2015). Temsili kanallar ile ileti kaydedilebilir ve saklanabilr. Mekanik ve teknolojil kanallar ise bunların yanında aktarma işlevine sahiptir. Bu kanal türünü giren elektronik iletişim araçları gönderici ve alıcı arasında aktarımı sağlar

2.1.1.5. Alıcı

İletişimin hedefi olan alıcı, kaynaktan gelen iletileri alıp yorumlayan ve bunlara tepkide bulunan kişi ya da gruplardır (Zıllıoğlu, 1996, 98). Başka bir deyişle alıcı kaynaktan gönderilen mesaja hedef olan unsudur (Erdoğan & Alemdaroğlu, 1990). Göndericinin mesaj iletmek istediği kişilere hedef kitle denilmektedir (Oskay, 1992, 16). Mesajı alması hedeflenen taraf olan alıcı kodlanmış iletiyi kendi anlayış ve tecrübelerine bağlı olarak çözer. Hedef kitlenin mesaj hakkındaki bilgisi, iletiyi anlamlandırmasında belirleyicidir. Alıcı iletiyi kendi his ve fikirlerine göre anlamlandırır. Bu anlanlamdırma sürecinde iletiyi alan kişinin

geçmişi, mevcut durumu, bireysel istek ve beklentileri belirleyici unsurlardır (Gürüz, Eğinli, 2015). Hedef kitle gönderilen iletiyi anlamlandırıp kendi algısına göre geribildirimde bulunur. Böylece iletinin alıcı tarafından alınıp alınmadığını ve nasıl anlaşıldığı bilgisi edinilebilir.

2.1.1.6 Geribildirim

İletişimin en önemli unsurlarından biri de geribildirimdir. Alıcı, kaynaktan gelen iletiyi aldıktan sonra gönderilen mesaja karşılık bir tepki verir. Hedef kitlenin göndericiye tepkisini bildirmek üzere yolladığı mesaja geribildirim denir (Gürüz, Eğinli, 2015). Böylece iletişim sürecindeki gönderici ve alıcı yer değiştirir Geribildirim öncelikle hedef kitlenin mesajı alıp almadığını, aldıysa mesajın alıcı üzerinde yarattığı etkiyi gösterir (Baltaş & Baltaş, 1999). Ayrıca geri bildirim sayesinde gönderici iletsini alıcının tepkisine göre yeniden biçimlendirebilir. (Cüceloğlu, 1992). Dolayısıyla kaynağın etkisine alıcı tarafından verilen tepki olan geribildirim iletişimin bir dengeye ulaşmasını sağlar. Böylece iletişim geribildirim sayesinde tek yönlü ve pasif bir süreç olmak yerine, çift yönlü ve aktif bir süreç haline dönüşür.

Geribildirim iletişimi tek yönlülükten çift yönlü bir süreç haline dönüştürmesi açısından önem taşımaktadır. Bu süreçte alıcının geribildirimi iletişim sürecinin devamı açısından önemlidir. Geribildirim, iletinin hedef kitle tarafından anlaşılmasına bağlıdır. Geribildirim, etkin iletişimin en önemli unsurudur. Geribildirim pozitif ve negatif olarak bildirim olarak ikiye ayrılır. İletişim için önemli olan pozitif geribildirim ile kaynak konumundaki kişiye mesajını alıcının tepkisine göre yeniden biçimlendirme olanağı sunmasıdır. Burdan da anlaşılacağı gibi iletişim, kaynaktan alıcıya ve alıcıdan geribildirimle tekrar kaynağa geri dönen, karmaşık ve çok yönlü bir özelliğe sahiptir. Bu nedenle iletişim kuramları bu karmaşık sürecin sistematik içerisinde ele alınması ve analiz edilmesine rehberlik ederler.

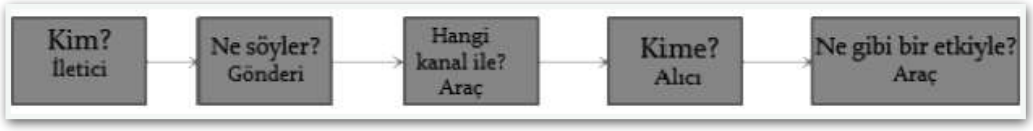
2.1.2. İletişim Kuramları

Kuram çalışmalarının amacı iletişim sürecinin unsurları arasındaki ilişkiyi ortaya koymaktır. İletişim sürecini açıklama girişimleri M.Ö. 4. yy. da Aristotales'den başlayarak günümüze kadar devam eder (McQuail & Windahl, 1997). Aristotales

Retorik adlı kitabında iletişimin tek yönlü ve doğrusal bir süreç olduğundan bahseder. Bu süreçte konuşmacı, konuşma ve dinleyiciden oluşan üç temel unsur yer alır. Buna göre iletişim sürecinde konuşmacı kaynak, konuşma mesaj, dinleyici ise alıcı konumundadır. Bu modelde kanal ve geribildirim gibi iletişimin diğer unsurlarına değinilmemiştir. Aristo'nun modeli hedef kitleyi etkilemeye odaklanmıştır. Aristonun bu kitabı iletişim hakkındaki araştırmaların kökenine inilmesi açısından önem taşımaktadır. Bundan sonra tarihsel süreç içerisinde iletişim kuramları kaynaktan başlayıp hedef kitlede biten tek yönlü doğrusal modeller, geri bildirimin yer aldığı çift yönlü dairesel modeller ve etkileşim odaklı sarmal modeller olmak üzere gelişim göstermiştir.

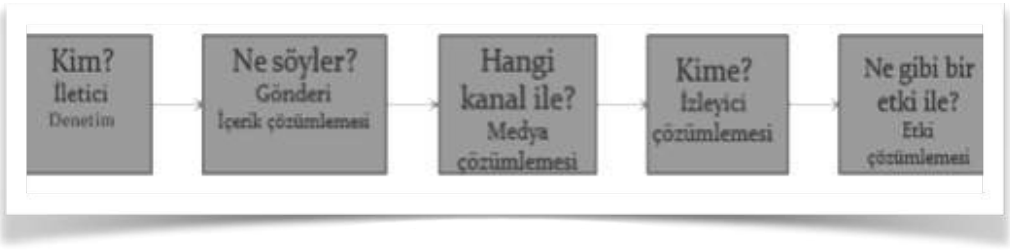
2.1.2.1. Harold D. Laswell'in İletişim Kuramı

Temel iletişim modellerinin başında Harold Laswell'in iletişim sürecini tanımladığı beş soru gelir. Bu beş soru söyle sıralanır: ''Kim, kime, neyi, hangi kanalla, hangi etkiyle söylüyor?'' (Şekil 2.2) Bu sorularla şekillenen Lasswell'in ortaya koyduğu iletişim modelinin önemi etki odaklı bir model olmasında yatar. Bu kurama göre alıcılar konumundaki okurlar, dinleyiciler, izleyiciler güçlü medya karşısında zayıf ve tepkiseldir (Bourse, Yücel, 2012). İletişimin unsurları belli bir sırayla ve birbiriyle ilişkili şekilde biçimlendirilir. Önceden belirlenen beş soru ile iletişim analiz edilir (Şekil 2.2). Model iletişimi önceden belirlenen sorularla açıklanmıştır.



Şekil 2.2: Lasswell'in İletişim Modeli

Lasswell'e göre iletişim istenen etkiyi yaratmak amacıyla hedef kitleye mesaj yollanmasıdır. Süreçteki 'kim' sorusu kaynağı temsil ederi. Alıcıyı belirleyen soru 'kime' sorusu ile belirlenir. Kaynak uygun bir kanal vasıtasıyla iletisini hedef kitleye gönderir. Böylece karşı taraf üzerinde belirlenen etki yaratılmış olur. Laswell ilerleyen yıllarda modelini her bir soru kendi içinde bir çözümleme alanı oluşturacak şekilde yeniden düzenlemiştir (Şekil 2.3).



Şekil 2.3: Lasswell'in İletişim Modeli

Laswell'in ortaya koymuş olduğu bu formül kitle iletişim araştırmacılarının çoğu tarafından izlenen bir model olma özelliği taşımaktadır. Bu modelin önemi, iletişimin amaçları ve etkilerini vurgulamasıdır. İletişim alanında gönderici, içerik, iletişim aracı, hedef kitle, etkiler olmak üzere beş temel alan vardır. Laswell için, iletişim sürecinin bilimsel incelemesi bu sorulardan birine odaklanma eğiliminde olacaktır (Bourse & Yücel, 2012). Bu iletişim modeli tek yönlü ve doğrusal bir süreç olarak ortaya konulur. Ayrıca bu modelin eksik tarafı geri bildirim unsurunun süreçte yer almamasıdır.

2.1.2.2. Shannon Ve Weaver'ın Matematiksel Kuramı

İletişim modellerinden bir diğeri de, matematikçi olan Shannon ve çalışma arkadaşı Weaver tarafından ortaya konmuştur. Shannon ve Weaver tarafından birlikte geliştirilen tek yönlü modeller arasında yaygın olarak kullanılan, iletişim modelidir (Şekil 2.4). Bu model matematik yaklaşımlı iletişim modeli'ni temel alan bir modeldir. Bu modelin Laswell'in modelinden farkı iletişimde ilk defa

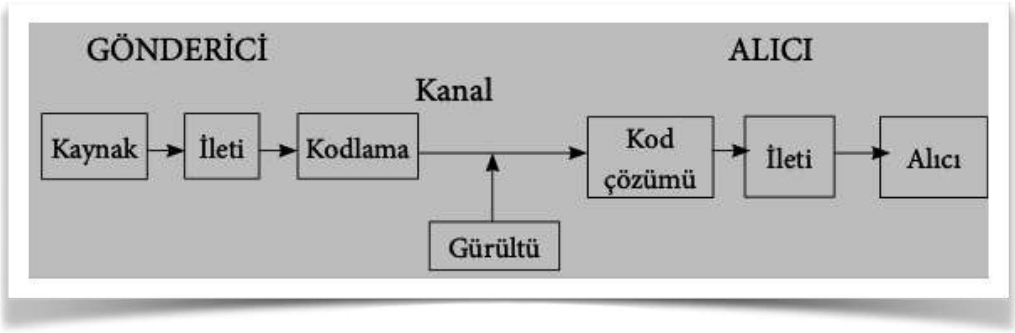


Şekil 2.4: Shannon Ve Weaver'ın İletişim Modeli

"gürültü" unsurunu kullanmasıdır. Gürültü unsuru süreçte yollanan mesajın alınan

mesajla aynı olmayabileceği düşüncesini belirtir (Usluata, 1991). Bu modelin en önemli özelliği, Shannon'un iletişim hakkındaki düşüncelerini bir model biçiminde formüle etmiş ve bu bağlamda diğer sosyal bilimcileri de harekete geçirmiş olmasıdır.

İletişimin tek yönlü olduğu bu kuramda, beş temel öğe bulunmaktadır. Bu sürecin ilk öğesi iletiyi üreten kaynaktır. İleti verici sayesinde sinyal haline getirilerek alıcıya gönderilir. Alıcı sinyalleri yeniden şekillendirerek hedef kitleye ulaştırır. Bu iletişim modelinde ‘‘teknik alıcılar’’ olarak tanımlanan unsurlar gönderici, kanal ve alıcıdır (Şekil 2.5). Kaynak mesajı iletir, verici iletiyi sinyale çevirir. Sinyal uygun bir kanal aracılığıyla iletilir. Mesaj yeniden yapılandırılıp hedefine ulaştırılır. “Gürültü" bu süreçte sinyali bozarak iletişimin etkinliğini düşürebilecek her çeşit unsurdur (Bourse, Yücel, 2012). Modelde ayrıca enformasyonda eksiklik



Şekil 2.5: Shannon Ve Weaver'ın İletişim Modeli

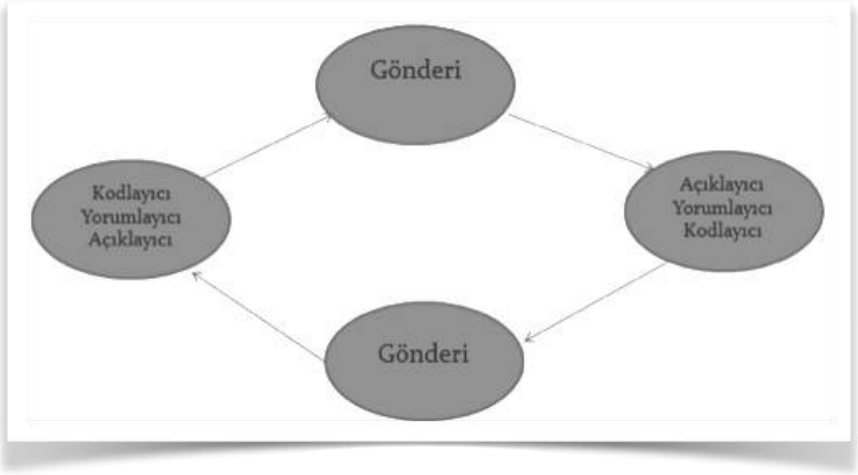
ve fazlalık kavramları da yer alır. Yeni bir enformasyon iletmeyen kısım fazlalık olarak tanımlanır. Enformasyonda eksiklik ise bunun tam karşıtıdır. Etkili iletişim eksiklik ve fazlalık arasında bir denge kurulmasını öngörmektedir. Gürültü iletişim sürecindeki bu dengenin oluşmasını bozararak verimli bir iletişim sürecinin gerçekleşebilmesini engeller. İletişim sürecinde gürültü, göndericinin iletmeye çalıştığı mesajı bozabilir. Bu durumda gürültünün etkisiyle, iletilen ve alınan sinyaller arasında bir farklılık meydana gelecektir. Yollanan ve alınan ileti arasında bir anlam farklılığı oluşacağı için etkin bir iletişim gerçekleşemeyecektir.

Shannon ve Weaver modelinde de Laswell'in modelindeki gibi ‘geri bildirim’ öğesi yer almadığı için modelin eksik olduğuna yönelik eleştiriler bulunmaktadır. İletişim modelleri daha sonra alıcıdan kaynağa geri dönen dairesel bir şekilde ortaya konmuştur (Işık, 2005). Bu süreçte kaynaktan bir etki olarak ortaya çıkan

ileti hedefe ulaştır. Daha sonra kaynağın mesajına bir karşılık olarak alıcının tepkisi kaynağa geri döner. Dairesel iletişim modelleri tek yönlü olmayan, geribildirimi ve diğer iletişim unsurlarını kapsayan modellerdir.

2.1.2.3. Osgood Ve Schramm'ın Dairesel İletişim Kuramı

C. E. Osgood tarafından başlatılan ve Wilbur Schramm (1954) tarafından tanımlanmış olan kuram dairesel bir iletişim modelidir (Şekil 2.6). Shannon ve Weaver'ın modeliyle benzer özellikleri olmasına karşılık iki alanda farklılık gösterir. Bu farklılıkların ilki, modelin Shannon ve Weaver modelinin aksine çizgisel değil dairesel olmasıdır. İkinci temel farklılık ise ilgi alanıdır. Bunların yanında Shannon'un odak noktası aracılık görevindeki kanallar olmasına karşılık,



Şekil 2.6: Osgood Ve Schramm'ın İletişim Modeli

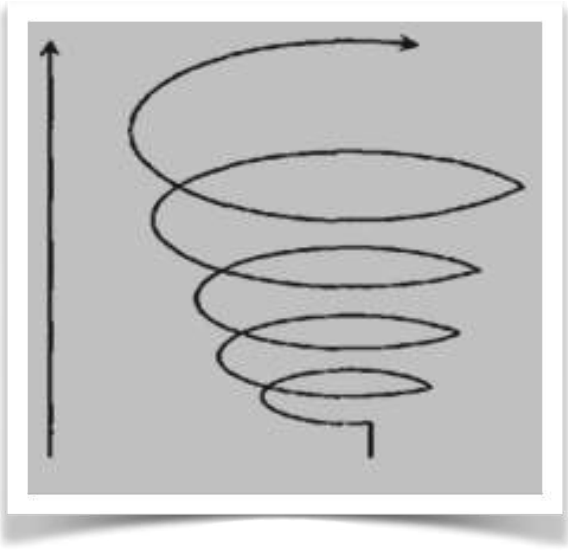
Schramm ve Osgood odaklarını süreçteki aktörlerin davranışları üzerinde yoğunlaştırmaktadırlar. Süreçte gönderici-alıcı gibi ifadelerine yer verilmezken, tarafların karşılıklı olarak açımlama, yorumlama yaptığı ifade edilir (McQuail & Winsdahl, 1997). Böylece iletişim tek yönlü olmaktatan çıkarak karşılıklı bir hal alır.

İki model arasındaki benzerliklerin en başında ise, farklı isimlerde ancak aynı işlevi gören öğelerin bulunmasıdır. Shannon ve Weaver'da kaynak ve hedef olarak belirtilen öğeler; Osgood ve Schramm'da kodlayıcı, açıklayıcı ve yorumlayıcı olarak nitelendirilmektedirler. Döngüsel iletişim modeli olarak da isimlendirilen Osgood ve Schramm'in modelinde kaynak ve alıcı sırayla yer değiştirirler. İki taraf da hem kodlayıcı hem de kod açıcı görevini yerine getirirler. Geribildirim

süreçte çok önemli bir konumdadır. Bu sayede iletişim bir yerde biten bir süreç olmaktan çıkarak süreç çift yönlü hale gelir. Modelin eleştirilere hefef olan tarafı ise süreçte kaynak ve alıcı arasında bir eşitliğin söz konusu olmasıdır. (McQuail & Windahl, 1997). İlerleyen dönemlerde ise her iki doğrusal ve darisel modellerin eksikliklerinden dolayı iletişim sürecinin sarmal biçimde sürekli genişlediği fikri benimsenmiştir. Bu düşünceye göre iletişim sarmal şeklinde sürekli genişleyen bir yapıya sahiptir. Bu sürece yeni olguların girmesiyle iletişimin boyutlarının sürekli genişler. Bundan dolayı iletişim karşılıklı gönderi alışverişiyle gelişen çift yönlü bir süreç şeklinde ortaya konulmuştur.

2.1.2.4. Dance'in Sarmal İletişim Modeli

Frank Dance, Schramm ve Osgood modelinin dairel yapısını eleştirerek sürekli genişleyen ortak iletişim alanına ve iletişimin devingenliğine odaklanan sarmal modeli (Şekil 2.7) ortaya koyar (Usluata, 1991). Dance iletişimin dinamik doğasının altını çizmekte ve sarmal bir model ortaya koymaktadır. Bu model etkileşim odaklı modellerin öncüsüdür. İletişim bu modelde diğer toplumsal süreçlerde olduğu gibi değişimi temel almaktadır. Sarmal model, iletişmin zaman içinde nasıl değiştiğini gösterir.



Şekil 2.7: Dance'in İletişim Modeli

İletişim bu modelde dinamik bir süreç olarak yapılandırılır. Gönderici ve hedef arasında sürekli değişen ve gelişen bir süreç olarak ortaya konulur. İletişime giren tarafların süreç içerisinde deneyimleri zamanla artar ve iletişim taraflara ve

zamana göre sürekli farklılaşır. Bundan dolayı sarmal iletişim modeli tek yönlü ve dairesel iletişim modellerinden farklıdır.

Bu farklılıklara rağmen Laswell, Shannon-Weaver, Osgood-Schramm ve Dance'ın medya üzerine yapılan araştırmalarında ağır basan iletişim sürecine mekanik ya da davranışçı yaklaşımlar, zamanla güçlü bir biçimde sorgulanır. Bu iletişim modelleri bir yandan medyanın iletişimin uzamını, zamanını ve niteliklerini değiştirerek halkı etkileme yetisini ele alır. Diğer yandan bu kuramlar araçlar üzerine odaklanmak yerine, araçlardan yola çıkarak iletilere öncelik vermeye yönelir. Lewis Mumford ve Marshall McLuhan bu sorunları farklı bakış açılarıyla ele alırlar. (Bourse & Yücel, 2012). Mumford endüstri toplumunun doğuşunu ve sonuçlarını betimlemeye önem verir. Özellikle de duyu organlarımızın uzantısı gibi düşünülen iletişim teknolojilerinin Batı toplumlarının gelişiminde gördüğü işlevi ortaya koyar. Buradan hareketle McLuhan kendinden öncekilerden farklı bir kuram ortaya koyar.

2.1.2.5. Marshall McLuhan'ın Medya Kuramı

Kanadalı Marshall McLuhan, Harold Innis'in iletişim teknolojilerinin ve araçlarının tarihin ve toplumsal değişmenin motoru olduğu yönündeki düşüncesini benimsemiştir (Altun, 2006). Innis, iletişim stratejilerinin uygarlığın başlangıcından bu yana toplumların ortaya çıkışı ve varlığını sürdürmesindeki önemini ilk ortaya koyanlardandır. (Innis, 1972). Innis ve McLuhan kendi yaklaşımlarıyla, iletişimin toplumların düzenlenmesinde ve insanların yaşamında oluşturucu işlevini ortaya koyarlar.

Marshall McLuhan 1962'de "Global köy" benzetmesini elektronik medyanın yükselişini ve toplum üzerindeki etkisini vurgulamak için kullanılır. McLuhan'a göre "köyün" özelliği anında, direkt ve doğrudan kişiler arası ilişkilerin olmasında yatar. Bu sayede uyumlu bir toplum modeli ortaya çıkar. Gütenberg Galaksisi adlı kitabında ise elektroniğin yeni iletişim araçları oluşturduğunu belirtir. Bu yeni araçlar ile biçimlenen yazıdan önceki toplumlara benzer özelliklere sahip "evrensel bir kabilenin" ortaya çıktığını iddia eder (Bourse & Yücel, 2012). Böylece McLuhan önce yazı daha sonra da matbaa teknolojisinin yarattığı değişimlerden hareketle iletişim araçlarının toplum üzerindeki etkilerini ortaya

koymaya çalışır. Buradan hareketle “elektronik çağ”ın yarattığı ve yaratacağı değişimler üzerinde incelemelerde bulunur.

Marshall McLuhan'ın medya kuramının odak noktası iletişim sürecidir. İletişim sürecinde kullanılan aracın tümüyle belirleyici bir unsur olduğu fikrini ortaya koyar. Ünlü yapıtı ‘‘Understanding Media’'da dile getirdiği gibi, "iletişim aracı, iletidir.” (McLuhan, 2015). Bu düşünceden hareketle iletişim aracının temel nitelikleri iletiyi düşünme ve biçimlendirme şeklimizi belirlediği söylenebilir. McLuhan odak noktasını mesajın içeriğine ya da biçimi üzerine değilde, mesajın imkanları üzerine yoğunlaştırır. Ona göre medya, insanın imkanlarının ve yetilerinin uzantısıdır. Bu bakış açısına göre medya tüm teknik alanı kapsar. Bundan dolayı iletişim araçları toplumsal değişimin ve kültürel gelişimin önemli bir belirleyicisidir.

McLuhan bu düşünceden yola çıkarak iletişim araçlarına ait özellikleri belirler. Böylece iletişim araçlarının doğurduğu sonuçların kültürel ve toplumsal yapının nasıl işlediğini ortaya koyar. Örneğin iletişim araçları yazının, sözelliğin menzilini değiştirdiğinden, insanın söz yetisini de değiştirir; çünkü insanlar farklı bir biçimde konuşmaya başlarlar. Yeni kurallar uygularlar ve kendi ifadelerini yerelden çok, genel bir bakış açısıyla çözümlerler (Bourse & Yücel, 2012). Kültürel ve toplumsal yapı iletilen bilgilerle değil, bilgilerin aktarımını sağlayan iletişim araçlarıyla şekillenir. İletişim araçları, aktarılan estetik ve kültürel içerikten daha çok, araçların teknik yapısıyla etki eder. Böylece insanın çevresiyle kurduğu ilişkinin biçimini ve doğasını değiştirir.

McLuhan önce Gutenberg'in, sonra da Marconi'nin yarattığı iletişim araç ve teknolojilerinin sonuçları üzerine odaklanır. McLuhan iletişim ortamına, toplumun şekillenmesi ve örgütlenmesinde anlamlı bir rol verir. McLuhan medeniyetin gelişimi boyunca iletişim ve kültür ilişkisini inceleme amacı doğrultusunda bir medya tarihi incelemesinde bulunur. Bu süreç yazılı iletişim evresine doğru gelişmeyi sağlayacak, parçalı bir toplum modelini ortaya çıkaracak sessel alfabenin bulunmasıyla başlar (Bourse & Yücel, 2012). Yazı, sözün olanaklarını genişletir, zaman ve mekandan bağımsızlaştırır. Ayrıca yazı ile dinleyici olmadan da anlam taşıması sağlanır. Böyle bir değişimin temel etkileri, kültürün artan görselliği ve toplumun daha bireyci bir yönelimi olmasıdır.

McLuhan'a göre toplumsal yapıdaki böyle bir değişimin ilk örneği alfabe ile gerçekleşmiştir. McLuhan alfabe bulunmadan önceki yaşam biçimlerinde, toplumsal ve kültürel sistemde insanların duyu organları arasında bir dengenin var olduğunu iddia eder. Ona göre bu dengeyi işitme duyumuz sağlar. Toplumsal sisteme hakim olan ve yönlendiren en önemli duyu organı kulaktır. Bu toplum yapısında üstün tutulan bir görsel odak yoktur (Altun, 2006). McLuhan alfabe öncesi yaşamı "duymak inanmaktır" sloganıyla özetlemektedir. Görselliğin değil işitselliğin hâkim olduğu alfabe öncesi toplumlarda konuşma ve duyma toplumsal yapıyı güçlendiren bir deneyim halini gelmektedir. "Konuşma bu ilkel hayatın tek toplumsal haritasıdır." (McLuhan & Fiore, 2012). Böyle bir ortamda kelimeler maddeleştirilmiş simgelere dönüştürülmemiştir. McLuhan'a göre yazı ortaya çıkana kadar bütün toplum işitsel bir uzamda yaşamaktadır.

Alfabenin bulunuşu Marshall McLuhan için insanlık tarihindeki ilk "kırılma anı" dır (Altun, 2006). Fonetik alfabenin bulunuşu, gözü hakim duyu organı haline getirmiştir. Bununla birlikte oluşan görsel kültür uygarlığı şekillendirmiştir. Matbaanın icadıyla da bu süreç daha etkili bir şekilde hayata hakim olmaya başlamıştır. Görsel kültür, işitsel toplum yapısının organik zenginliğini bozup, onun yerine mekanik bir kültürel ilişkiler ağı oluşturmuştur (Norden, 1969). Böylece McLuhan, alfabeyle başlayan ve matbaayla daha da gelişen değişimler üzerine odaklanarak toplumsal değerlerin dönüşümlerini ortaya koyar (Altun, 2006). Ona göre matbaa dili "taşınabilir bir meta"ya dönüştürmüştür. (McLuhan, & Carson, 2003). XV. yüzyılda Gütenberg'in matbaayı buluşuyla toplumun bireyciliğe yönelimi, iletilerin yinelenmesi ve standartlaşması yardımıyla belirginleşir. Yazılı eserlerin matbaayla mekanik olarak yeniden üretilebilmesiyle mesajlar aynı anda geniş kitlelere iletilebilir. Bu sayede yeni bir toplum modeli oluşur. McLuhan bu yeni toplum yapısı Gütenberg Galaksisi olarak tanımlar.

Alfabe ve matbaanın bulunuşundan sonra elektrik ve elektronik medyanın ortaya çıkışı toplumda ikinci bir temel dönüşüme sebep olmuştur. McLuhan'a göre bu ikinci kırılmayla toplum yapısı yeniden "köy" modeline doğru yönelir. Elektrik sayesinde radyo, televizyon ve internet toplumdaki mesafeleri yok eder. Herhangi bir ileti fiziksel sınırlar içinde kalmadan anında her yere iletilebilir. Bu sayede toplumsal iletişim, alfabeden önceki gibi "köy"le aynı model üzerine anında

kişiler arası bir ilişki olanağı sunar. Dünya "elektronik köy" ya da bir başka ifadeyle "global köy" halini alır. Marshall McLuhan bu toplum yapısına Marconi Galaksisi adını verir (Bourse & Yücel, 2012). İnsalık tarihine duyular arasındaki uyum sorunsalı açısından bakan McLuhan için tarihe yönlendiren temel unsur iletişim araçlarıdır (McLuhan, 2015). Ona göre insanlar kullandıkları teknolojileri şekillendirir. Daha sonra bu teknolojiler toplumun iletişim biçimini belirleyerek insanları şekillendirir.

McLuhan'a göre kullandığımız teknolojiler hayatla ve insanla bütünleşmiş, yaşayan organizmalardır. Teknik buluşlar kültürel ve toplumsal sistemi yeniden yapılandırır. Yeni teknik araçlar ilk ortaya çıktıklarında mevcut ortamı bozucu olarak karşılanır. Belli bir süre sonra yeni teknolojiler ortamın kendisi haline gelirler (McLuhan, 2015). Günlük yaşam tarzları, davranışlar, algılama biçimleri, düşünce şekilleri insanları çevrelenen bu ortamla belirlenir.McLuhan'ın ortaya koyduğu tarih dizisinin sonuncusu elektrikle oluşan yeni elektronik iletişim ortamıdır (Altun, 2006). McLuhan elektrik devresini insanın sinir sisteminin bir uzantısı olarak düşünür. Ona göre elektrik yeni bir ortam oluşturmuş ve bu ortam insanları daha önceki çevrelerinden koparmıştır. Elektrikle oluşan bu yeni çevre zamanın hakim kitle iletişim ortamıdır.

Elektronik ortamın sağladığı aynı anda her yere ulaşan iletişim, düşünme ve eylemi birbirine daha çok yaklaştırmaktadır. Bu sayede insanlar birbirleriyle daha çok ve çabuk sosyalleşmekte, matbaa ile birlikte ortaya çıkan bireyselleşme süreci azalmaktadır. Böylece insanlar, elektriğin oluşturduğu ortamla birlikte bir "küresel köy" içinde yaşamaya başlarlar.(McLuhan, 2015). Elektriğin yarattığı ortam, ilişki biçimlerini, kültürel ve toplumsal kurumları yeniden şekillendirmektedir. Bu yeni çevrenin oluşturduğu bir başka önemli sonuç da mesajın, artık matbaayla mekanik olarak dondurulmuş olmamasıdır. Bu nedenle ileti artık sadece içeriğine indirgenmemelidir. Mesaj esnek, ve değişken bir hal almıştır. Artık iletinin taşıdığı bilgiden daha çok mesajın nasıl iletildiği daha önemli bir hale gelmiştir.

Mekanı ve zamanı ortadan kaldıran elektriğin hakimiyetinde, bilgi anında herkesçe ulaşılabilir bir hale gelir. Mesajın alıcılar üzerindeki etkileri anında gözlemlenebilir. Elektronik iletişim, alfabe öncesi zamana ve köye has kişisel katılım koşullarını içerir. İnsanlar matbaa çağının akılcı ve mesafeli bireyinden

daha çok kabile insanına daha çok benzer. Kabiledeki gibi diğerleriyle etkileşim içerisindedir. İçinde bulunduğu ortamla daha yoğun bir ilişki içerisindedir (Bourse & Yücel, 2012). Böylece elektriğin oluşturduğu ortam teknolojileri gündelik hayatımızı ve diğer bireylerle ilişkimizi değiştirir. İnternetin hızlı ve yoğun gelişimi de bunun bir kanıtıdır. İnsanlarla iletişim kurma şeklimizden, alışveriş alışkanlıklarımıza, eğitim, sosyal ve kültürel hayatımızın her alanı elektronik ortamla yeniden düzenlenir.

McLuhan 1950'lerden başlayarak iletişim araçlarının meydana getirdiği değişimlere odaklanarak toplumsal ve kültürel sistemi açıklayacak kuramlar oluşturmuştur. McLuhan, her yeni iletişim aracının yeni bir toplumsal ortam oluşturduğu düşüncesini ortaya koymuştur.. McLuhan'ın medya kuramının diğerlerinden fark "iletişim ortamı" ve "mesaj" arasındaki bağıntıyı yorumlamasında yatar (Altun, 2006). Onun ünlü formülü "iletişim ortamı mesajdır" yaklaşımıdır. İletişim süreci üzerindeki içerik odaklı geleneksel düşünceye karşı çıkar. Kitle iletişimindeki süreçte temel ve önemli olanın iletinin içeriğinin değil, iletinin oluşturulduğu iletişim ortamı olduğunu savunur.

McLuhan'a göre insanlığın içinde bulunduğu ortam alfabe ve matbaanın icadıyla birlikte dönüşümler yaşamıştır. Elektronik iletişim araçlarıyla değişim daha da hızlanmıştır (Altun, 2006). İletişim ortamındaki bu temel dönüşümlerle birlikte tarihte üç dönem karşımıza çıkar: M.Ö. 7. yy.'da fonetik alfabenin bulunuşu, 15. yy.'da Gutenberg devrimi, 19. yy.'da elektrik_elektronik dönüşüm. Bu devrimler sonucunda iletişim araçlarının gelişimine göre dört farklı kültür oluşmuştur : Sözlü kültür, yazılı kültür, iletisini basılı eserlerle ileten tipografi kültürü ve iletilerin telegraf, radyo ve televizyon gibi araçlarla aktarıldığı elektrik-elektronik medya kültürü (Crowley & Heyer, 2011). Walter J. Ong ise alfabe ve matbaanın icadından önce iletişimin sadece konuşmadan ibaret olduğu kültürleri 'birincil sözel kültür' olarak nitelendirir (Ong, 1995). Birincil sözlü kültür, yazıdan önceki toplumların kültürüdür. Bu toplumlardaki insanlar yalnızca sözlü düşünüp konuşurlar. Birbirlerine bildiklerini, anlatılar vasıtasıyla sadece sözlü gelenek vasıtasıyla iletirler.

Sözlü kültür, insanlık tarihinin başından itibaren süregelen en genel anlatım türüdür. (Ong, 1995). Anlatının 'birincil sözlü kültür'deki işlevi, diğerlerine oranla

daha yaygındır. Birincil sözlü kültürde bilgi, bilimsel soyut kategorilerde işlenemediği için bilgileri saklamak, düzenlemek ve iletmek için insani olayları baz alan hikayeler kullanılıyordu. Kısacası metinden yoksun birincil sözlü kültürlerde anlatının işlevi, düşünceleri dağıtmadan bir bütün olarak sürekli yaşatmaktır.

Sözlü ve yazılı kültürler arasındaki fark, elektronik iletişim çağında daha belirgin hale gelmiştir. Bu dönemde elektronik iletişim teknolojileriyle matbaa arasında belirli ayrımlar farkedilmiştir. Bu düşünce doğrultusunda benzer farkların sözlü kültür ile yazılı kültür arasında da var olabileceğini ortaya konulmuştur Yazı ve matbaa kültürüne geçilince, metin, iletinin içeriğini somut olarak birbirine bağlar. Kişi yazılı eseri istediği kadar okuma fırsatı bularak anlamadığı, farketmediği, atladığı yeri tekrar elde edebilir. Ong, alfabeden önceki sözlü kültürü, elektronik iletişim çağındaki sözlü kültürden ayırır. Ong tarihin başındaki sözlü kültür için birincil sözlü kültür ifadesini kullanırken, elektronik iletişim çağındaki sözlü kültür için ise ikincil sözlü kültür ifadesine yer verir (Ong, 2003, 15). İkincil sözlü kültür, elektronik iletişim kültürdür. Telgraf ve telefonun bulunuşundan sonra elektronik iletişim teknolojileri sonucunda ortaya çıkmıştır. Elektronik iletişim kültürü televizyon ve radyoyla önem kazanmış, bilgisayar ve internetle daha da hızlanmış ve yoğunlaşmıştır.

Alfabe, matbaa, ve elektronik iletişim araçlarının gelişimiyle birlikte iletişim sürecinde önemli değişimler yaşanmıştır. Alfabe M.Ö. 7 yy'da icat edilmesiyle, söylenen sözü söyleyen kişiden ayırıp kavramsallığı mümkün hale getirmiştir. Bu tarihsel dönüşümün arkasında, üç bin yıllık bir sözlü geleneğin gelişimi vardır. Alfabeyle birlikte yeni bir zihinsel duruma geçilerek iletişimde temel bir dönüşüm başlamıştır (Crowley & Heyer, 2011). Anlatılmak istenen kelimenin temsil ettiği figürün resim olarak çizilmesi yazının ilk biçimlerinden sayılır. Örneğin köpek kelimesi köpek resmiyle ifade ediliyordu. Kavram-yazı daha sonra icat edilmiştir. Çin yazısı bir tür kavram yazıdır. Örneğin iki ağaç resmi iki ağacı değil "orman" kelimesini ifade eder. Daha sonra Samiler resim yazı ve kavram yazıdan daha gelişmiş bir yazı geliştirmiştirler. İlk alfabetik yazıyı Samiler M.Ö. 1500'de icat etmişlerdir. Seslilerin olmadığı, yarı seslilerin olduğu bu alfabeyi Fenikeliler kullanmıştır. Sami alfabesi Fenikelilerden Yunanlılara geçmiştir. Yunanlılar bu

alfabeye seslileri de eklemiştir (Ong, 1995). Alfabenin bu haliyle bilinmeyen diller de yazılıp, okunabilmesini sağlamıştır. Bu yazı türü kolay öğrenildiği için çabuk kabul görüp hızlı bir şekilde yayılmıştır.

Yazının bu gelişimiyle birlikte sözün olanakları genişlemiştir. Yazıyla birlikte söz, zaman ve uzamın kimliğinden bağımsızlaştmıştır. Yazıya dönüşen kelimeler, iletişim ortamında dinleyici olmadan da anlam taşımasını sağlar (Bourse & Yücel, 2012). Yeni alfabetik sistem, akılcı ve bireysel söylemi olanaklı hale getirmiştir. Buna karşılık zihindekilerin ifade edilmesi açısından önemli olan görsel-işitsel semboller alfebetik sistemden ayrılmıştır. Yazılı ifadeyle görsel-işitsel ifade arasında bir fark oluşmuştur. Böylece yazı, sesleri ve görüntüleri sadece sanatların ifade gücüne bırakmıştır (Castells, 2008). Alfabenin toplumsal etkileri, matbaanın icadından sonra daha yoğun yaşanır bir hale gelmiştir. Okuma ve yazma bilenlerin sayısı matbaanın icadından sonra hızla artmıştır. Böylece bilgiye dayalı iletişim için gerekli olan zihinsel hazırlık sürecini sağlayan alfabe ve matbaa olmuştur.

McLuhan, alfabe ve matbaanın gelişimini Gutenberg Galaksisi adlı kitabında incelemiştir. McLuhan önce Gutenberg'in, sonra da Marconi'nin yarattığı, gelişen medya teknolojilerinin sonuçları üzerine odaklanmıştır. Ona göre iletişim ortamı toplumun örgütlenme şeklini belirler. Böylece McLuhan iletişim ve kültür ilişkisini inceleme amacını güden bir medya tarihi sunar. Bu süreç yazılı iletişim evresine doğru gelişmeyi sağlayacak sessel alfabenin bulunmasıyla başlar. XV. yüzyılda Gütenberg'in matbaayı buluşuyla toplumun bireyciliğe yönelimi, iletilerin yinelenmesi ve standartlaşması sağlanmıştır. Yazılı eserlerin yeniden üretilebilmesiyle medyanın yaygınlaşan kullanımı, metinleri geniş kitlelere ulaştırabilme olanağı bulmuştur. McLuhan bu toplum yapısını Gütenberg Galaksisi olarak tanımlar (Bourse & Yücel, 2012). Matbaadan sonra elektriğin icadıyla yeni bir toplum modeli daha ortaya çıkar. Bu yeni modelde toplum büyük "köy" bir haline gelmiştir. Radyo ve televizyon, günümüzde de internet uzaklıkları azaltmıştır. Böylece iletişim, anında kişiler arası bir ilişki olanağı sunar. Gezegen bir "elektronik köy" ya da "global köy" halini almıştır.

İletişim sürecinde matbaanın bulunuşundaki benzer bir atılım 19. yy'dan hemen önce Marconi kablosuz telgrafı icat etmesiyle ortaya çıkmıştır. Bunun bir sonucu olarak ortaya çıkan radyo, toplumun kitle haline gelişini hızlandırmıştır (Crowley

& Heyer, 2011). Bununla birlikte toplumda kitle iletişimi denilen yeni bir iletişim tarzı ortaya çıkmıştır. Bu iletişim tarzı; gazete, televizyon, sinema ve internetle, toplumsal üretimin bir parçası haline gelmiştir. Bu ortamda kitle iletişim araçları gönderilerini, haberler, reklamlar, dergi, gazete, kitap, kaset, cd, dvd ve film gibi bir çok formatta iletir (Yaylagül, 2006). Bu yeni iletişim tarzı toplumun yapısını yeniden şekillendirmiştir. Çünkü bu iletişim ortamında insanlar aralarındaki mesafeleri aşarak iletişim kurabilmektedir. Kitle iletişim araçları McLuhan'ın tabiriyle dünyayı küresel bir köy haline getirmiştir. McLuhan bu toplum modelini kablosuz iletişimin öncüsü olması sebebiyle Marconi Galaksisi olarak tanımlamıştır.

Ong bu süreçle birlikte oluşan günümüz elektronik kültürünü, yazıdan önceki sözlü kültürden ayırmak için, birincil sözlü kültür ve ikincil sözlü kültür kavramlarını kullanır. Birincil sözlü kültür, yazı ve alfabeyle tanışmamış toplumların kültürüdür. İkincil sözlü kültür ise elektronik medya kültürüdür. Bu kültür telgrafın icadından sonra iletişimin teknolojik araçlar olan telefon, radyo, televizyon ve internet sonucunda ortaya çıkmıştır. (Bourse & Yücel, 2012). Bu yeni teknolojik araçlarla oluşan toplum modelinde mevcut iletişim biçimleri interaktif bir ağ içinde biraraya gelir. İletişimin yazılı, sözlü, görsel-işitsel biçimlerini tek bir yapı içinde bütünleşir. Yazılı eserler, hareketli görüntüler ve sesler, küresel bir ağ içinde ayrı yerlerden etkileşim içinde bütünleşerek iletişimi tümüyle değiştirmiştir. Toplumsal kültürün aktarılması iletişimle sağlanır. Yeni iletişim teknolojileri kültürün aktarılma biçimlerini temelden değiştirerek toplumu şekillendirir.

İletişim araçlarındaki bu gelişmelerle birlikte zaman içerisinde icat edilen yeni teknolojilerle, yüz yüze iletişimle birlikte aracılanmış iletişim şekilleri de oluşmuştur. Yazılı metinler, telgraf, faks, gazete ya da kitaplarla, sesli iletiler, radyo ve telefonla, görüntülü mesajlar televizyon ve sinema ile teknolojiyle aracılanmış bir şekilde hedef kitleye ulaştırılır. Kitle iletişimin teknolojiyle aracılanmış bu son haline ulaşması bilimsel alandaki buluşların üzerine kurulmuştur. Özellikle basım teknikleri, fotoğraf makinesinin icadı, fotoğraftan yola çıkılarak sinemanın oluşumu, telsiz telgraf ve elektrik enerjisi bugünkü kitle iletişim sistemlerinin temelini oluşturmuştur.

Bu yeni teknolojik araçlarla oluşan toplum modelinde mevcut iletişim biçimleri interaktif bir ağ içinde bir araya gelir. İletişimin yazılı, sözlü, görsel-işitsel biçimlerini tek bir yapı içinde bütünleşir. Yazılı eserler, hareketli görüntüler ve sesler, küresel bir ağ içinde ayrı yerlerden etkileşim içinde bütünleşerek iletişimi tümüyle değiştirmiştir. Bu yeni iletişim döneminde bilgiyi yönlendiren ve taşıyan artık yalnızca yazılı metinler değildir. Diğer medyalar da toplumu ve kültürü şekillendiren bu önemli görevi üstlenirler. Tarihteki bu önemli dönüşüm eski medyalardan yeni medyalara yapılan transferlerle gözlemlenmektedir.

Yeni medyalar (tv, radyo, sinema vs.) birçok bakımdan eski medyalara (edebiyat, resim, müzik vs.) dayanmakta ve zamanla birbirlerini etkilemektedirler (Aytaç, 2005). Bu yeni medyalardan özellikle sinema diğer iletişim ortamlarıyla etkileşim halindedir. Müzik, dans, fotoğraf, resim, heykel, tiyatrodan oldukça etkilenen sinema, bu bağların en sıkısını da edebiyatla kurmuştur. Sinemanın önemli bir kısmını senaryosunu edebi eserlerin uyarlanmasıyla oluşturmuş filmler temsil etmektedir.

2.2. Anlatı

İletişim özünü oluşturan ‘anlatı’ kültürü meydana getiren başlıca öğelerden biridir (Atabek, 1992). Anlatı, iletişim sürecinin dokusunu meydana getirir. Anlatılar düşünceler, dıuygular, kişiler, nesneler, zaman ve mekan hakkında doğrudan bilgiler sunmaktadır. (Yücel, 1988).Tarihin boyunca anlatı, çok farklı şekillerde her devirde ve her toplumda var olmuştur. Anlatı, sözlü kültürden elektronik medya kültürüne kadar var olan en yaygın anlatım çeşididir. Walter J. Ong, yazı ve matbaadan önce, iletişimin sadece konuşma dilinden oluştuğu kültürlerde insanlar bildiklerini korumak ve sonraki nesillere aktarabilmek için olayları konu edinen öyküleri kullanıyorlardı. Anlatının ‘birincil sözlü kültür’deki işlevi, diğerlerine oranla daha yaygındır. Yazılı bir eserin olmadığı bu tarz kültürlerde anlatının görevi, düşünceyi bölmeden, bütünlüğünü koruyarak uzun süre yaşatmaktır (Ong, 1995). Alfabe, yazı ve matbaa icat edilince, anlatılar iletilerini somut bir biçimde birbirine bağlama imkanı bulabildiler. Böylece yazı ve matbaa kültüründe yazılı eseri okuyabilenler iletiye istediği zaman ulaşabilme fırsatına sahip oldular.

İletiye istediği zaman ve mekanda ulaşma imkanı bulan alıcı günümüzde radyo, televizyon, telefon, bilgisayar ve diğer elektronik araçlarla sözü, yazılı bir eserden tekrar konuşma diline dönüştürme özelliğine de sahip olmuştur. Ong'a göre elektronik medya kültürü 'ikincil sözlü kültür'ü oluşturmaktadır (Ong, 1995). Bu tarz kültürde temelinde söz, yazı veya görüntü bulunan her bildirişim bir anlatı sayılabilir. Özellikle televizyon ve sinema araçları sahip olduğu imkanlarla sözün ve yazıyla birlikte görüntünün de bir anlatı oluşturabilme imkanı sağlamıştır.

Anlatıların temelinde sözlü, yazılı, sabit veya hareketli bir görüntüyle çeşitli şekillerde var olan düzenli ifade biçimleri vardır. Tek başlarına veya bilikte, organize edilmiş bu biçimler efsane, masal, hikaye, tiyatro, resim, haber, roman ve sinema gibi anlatım türlerinin tümünde vardır (Barthes, 1988). Anlatı; tüm toplumlarda, sanat, edebiyat, gündelik yaşam ve modern kitle iletişim araçlarında var olan oldukça geniş bir yapıdır. Bundan dolayı sanat ve edebiyatın da ötesinde anlatının oldukça geniş bir faaliyet alanı vardır (Burgelin, 1981). Mekan ve zaman olarak aralarında mesafe bulunanların öykülenmesi biçiminde tanımlanabilen anlatı, kaynak ile hedef kitlenin olduğu bir iletişim sürecinden oluşur. Süreçte kullanılan araçlara göre şekillenen anlatılar zaman içinde birbirinden faklı biçimlerde oluşturulmuşlardır. Bu biçimler mitolojik öykülerle başlayarak romana ve günümüzde sinema filmlerine kadar uzanan anlatı formlarıdır.

2.2.1. Roman Öncesi Anlatılar Ve Roman Anlatısı

Roman öncesi anlatılar mitolojik öyküler, destanlar ve masallar olarak sıralanabilir. Bu anlatı formları, 'gerçekliğin ifadesinde etik'in hapsedilmiş' anlatı formlarıdır. Gerçekliğin kendisini değil, sadece görünümünü değiştirirler. Anlatılan öykülerin dünyalarında etik'e karşıtlık anlamında herhangi bir olay gerçekleşmez. Gerçeklik ve onun bu öykülerdeki düşsel karşılığı birbiriyle aynıdır: Her ikisi de, etik'in kontrol ettiği kapalı dünyalardır (Oskay, 1983). Bu anlatılarda insanlar uçabilmekte, ya da ölüler dirilip yeniden hayata dönebilmektedir. Hayatın tasviri değiştirilse bile içindeki insan ilişkilerinin anlamlandırılmasındaki semantik yapı değiştirilmemektedir.

Mitolojik öyküler, insanların en temel sorunlarına cevap arayan, ritüellerle gelişip oluşan metinlerdir. İnsanlar, hem kendi içlerindeki dünyanın sırlarını ve hem de

dışlarındaki dünyanın tabiat güçlerini mitlerle anlamlandırmayla çalışmışlardır (Phelps, 1988). Mitler; destan, masal, romans ve roman gibi anlatı türlerine olay örgüsü bakımından kaynak oluşturmuşlardır. Mitolojik kahramanların hayatları, tarımsal hayata özgü birtakım somut gerçekleri yansıtır. Epik kahramanlar da mitolojik kişilerden doğarlar (Belge, 1994). Ancak, destanlarda rastlanan konumlarda bazı farklılıklar vardır. Çünkü toplum yapısı değişmiş, savaşçı nitelik ön plana geçmiştir.

Yunanca 'epos' sözcüğünden gelen destan kısaca, 'büyük kahramanlık olaylarını manzum olarak anlatan en eski edebiyat türü' olarak tanımlanabilir (Mutluay, 1979). Destanlar toplumların geleneklerini gelecek nesillere aktarmak yaratılmış edebi biçimlerdir. Anlatını bu türü tarımdan daha çok savaşın egemen olduğu toplumlarda görülür. Bu tür toplumların geçim kaynakları, eski toplumdan farklı olarak kişilerin savaşçı özelliklerine bağlıdır (Belge, 1994). Çünkü insanlar henüz üretim araçlarına hakim değillerdir. Bu nedenle sistemli bir toplum hayatı kurulamamıştır.

Romana geçişten önce en yaygın anlatı formu olan masallardır. Geçmişin gerçeklerine yer verilmeyen, yalnızca istenen, beklenen, özleneni anlatan masallarda 'yarın' diye bir şey de yoktur (Dursun, 1991). Masallarda kötüler cezalarını bulur, iyiler de yaptıklarının karşılığını mutlaka ödül olarak alırlar. Masallar Benjamine'e göre, insanlığın ilk hocasıdır. Bundan dolayı masallar, günümüze kadar çocukların ilk hocası olarak kalma özelliğini sürdürmüştür. Benjamin'in söyleyişiyle 'ilk gerçek hikaye anlatıcısı, masal anlatıcısıdır ve öyle olmaya devam edecektir' (Benjamin, 1993). Mitler, destanlar ve masalları oluşturan toplumsal yapı zaman içinde değişmeye başlamıştır. Özellikle rönesans ve reform hareketlerinden sonra hayat artık durağan olmaktan çıkmıştır. Bu nedenle mitik ve destansı anlatımların yerine yeni anlatım türleri oluşmaya başlamıştır.

Yeni toplumsal yapıya uygun olarak metafizik zaman anlayışı yerine, ampirik algılanımına geçiş gereksinimi ortaya çıkmıştır. Böylece insan, yaşadığı kendi zamanına ayrı bir zaman olarak bakmaya başlamıştır (Oskay, 1991). Zamanı algılamadaki bu temel farklılık, toplumsal hayattaki her alanda önemli değişikliklere neden olmuştur. Bu nedenle mitololojik öyküler, destanlar ve

masallardan sonra yeni bir anlatım biçimi olarak romanlarla, tarih dışı zaman algılanımının yerine tarihsel boyutta konumlanan, algılanabilen bir zaman anlayışına geçilebilmiştir.

Tarihten, felsefeden, mitolojiden, destandan ve masaldan beslenen roman melez bir edebiyat türüdür (Şinasi, 1964). Bu anlatı türünün en temel özelliği, hem diğer edebiyat türleriyle ilişikili olması, hem de bu türlerden hiçbirine indirgenemeyecek ölçüde farklılık göstermesidir. Romandan önceki anlatı geleneğinde dünyaya benzemeyen, insanların uçtuğu, hayaletlerin varolduğu, bir yaşam tarzı tasvir edilir. (Oskay, 1981). Roman öncesi anlatı türleri 'etik-içinde kapalı kalma' özelliğindedir. Anlatıların bu özelliği, Shakespeare, Boccacio, Cervantes'le birlikte değişmeye başlamıştır. Geleneğin benimsendiği durağan toplumsal hayat değişime uğramıştır. Aklına güvenen, kuşkucu yeni bir insan anlayışı oluşmaya başlamıştır. İnsanların hayata ve toplumsal ilişkilere bakış tarzı değişmiştir. Ekonomi, bilim ve teknolojideki gelişmelerle birlikte, toplumsal yaşamdaki değişmeler hızlanmaya başlamıştır. Bu yeni anlayış yeni bir anlatı formu olan romanı orataya çıkarmıştır (Oskay, 1983).

Henry James romanı 'en geniş anlamda, yaşamın doğrudan doğruya ve kişisel bir izlenimi' olarak tanımlar (Aytür, 1977). Romanın İngilizce'deki karşılığı 'novel' kelimesidir. Bu kelime İngilizce'ye İtalyanca 'novella'dan gelir. Novella kelimesinin kökeni Latince 'yeni' anlamına gelen 'novus'tur. Kelimenin kökenin de anlaşılacağı üzere roman kendinden önceki anlatı türlerine göre yapısal olarak bir yeniliği temsil eder. Roman kelimesi ilk kez Latince'de Ortaçağ şövalye romansları için kullanılmıştır. Bu kelime halkın konuştuğu dille yazılan 'romanice'den türemiştir (AnaBritannica, 1990).

Edebiyatta ilk roman Don Quijote kabul edilmektedir. Miguel de Cervantes tarafından 1605-1615 yılları arasında yayımlanmıştır. Şövalye romanlarını alaya alarak bu tarz romanların çürük yapısını yıkmak (Cervantes, 1992) için yazılmıştır. Eser şövalye romanslarının eleştirisiyle, değişen toplumda eski kurumların geçersizliğini anlatır. Kitapta hayal dünyasıyla gerçek hayat arasındaki iki tipin karşıtlığına yer verilir. Cervantes, bu iki farklı tip ile verili sistemin hesaplı aklı ve serüvencinin çılgınlığını ortaya koyar. İdealist şövalye Don Quijote aracılığı ile popüler şövalye romanslarıyla alay eder. Ancak alaya alınan, yıkılan

yalnızca bir yazınsal anlatı türü değildir. Don Quijote, roman kavramının oluşumuna kaynaklık eden, yazınsal karşılığını romans türünde bulan bir toplumsal yaşantı ve düşünce biçiminin eleştirisi sonucunda doğmuştur (Tanpınar, 1964, 652-653). Cervantes'ın bu romanı ile birlikte gerçeklik anlayışı ve yaşamı algılama şekli değişmiştir. Don Quijote ile birlikte hayatta tek bir doğru yerine insanların paylaştığı yüzlerce görece doğru (Kundera, 1989) olduğunu ortaya konulur. Bu sayede roman, öznelliğin esas olduğu modern çağla birlikte doğmuştur. Artık insan hayatı sorularıyla anlamaya, maceralarıyla keşfetmeye başlamıştır.

Modern dünyada gerçeklik, bireylerin duyuları vasıtasıyla dış dünyayı algılaması olarak tanımlanır. Bu bakış açısının kökeni, Descartes ve Locke'a dayanır. (Watt, 1987). Aristokrasinin skolastik düşünce tarzına karşı çıkan Locke, burjuvazinin düşünce sisteminin oluşturmuştur. Locke'un felsefesinin temelini ampirizm oluşturur (Şenel, 1991). Ampirizmle birlikte nedensellik ve nesnelik kazanan bilgi gözlemlenip ölçülebilir bir hale gelmiştir. Bilimsel bilginin getirdiği teknolojik gelişmeler üretiminin yaygınlaşmasını sağlamıştır. Böylece kentler, üretim merkezleri haline gelmiştir. Ticaretin merkezi olarak kentler, burjuva denilen kentsoylu sınıfı yaratmıştır. Burjuvaziyle birlikte kentin karmaşık insan ilişkileri, toplum yapısının dağılmasına yol açar (Marx, Engels, 35-36). Kentsel yaşamla birlikte birey kimliğini kazanan insan, toplumsal hayatın yeni aktörü haline gelir. Bu toplumsal dönüşümün edebiyattaki yansıması pikaresk roman olmuştur. Sonuç olarak, romanın oluşum süreci toplumsal değişimlerle doğrudan ilişkilidir.

Modern roman 16. yüzyılı karakterize eden pikaresk romanlar ve anılara dayanmaktadır (Naci, 1990, 8-12). Cervantes'ten sonra 17. ve 18. yüzyıl Fransız romanları hiciv ve kişi betimlemesini de içine alarak daha kompleks bir hale gelmiştir (Sartre, 1982, 124). Ayrıca roman, oldukça esnek bir anlatı türü olduğundan kendinden önceki anlatı türlerinden faydalanmıştır. Böylece geniş okuyucu kitlelerine ulaşabilen bir edebiyat türü haline gelmiştir.

Roman 18. yüzyılda özgün bir tür haline gelmiştir (Bahtin, 1983). Bu yüzyılda değişen ekonomik yapıyla birlikte burjuvazi önemli bir ilerleme göstermiştir. Teknik ve ekonomik alanlardaki gelişmeler, toplumsal yapıyı değiştirmiştir. Bu yüzyılın sonlarından itibaren, Fransa'da başlayan siyasal devrim ve İngiltere'den

yayılan sanayi devrimi ile dünyada önemli değişimler yaşanır. Demokrasi ve sanayi hareketleriyle, kültürel ve toplumsal yapıda büyük değişiklikler gerçekleşir (McNeill, 1989). Bu değişimlerle birlikte oluşan kapitalist toplum sisteminin yükselmesi ve romanın gelişmesi önemli paralellikler gösterir. Bundan dolayı roman kapitalizmin en önemli edebiyat eseri olarak nitelendirilir.

Toplumun ekonomik yapıyla birlikte gelişen romanın olgunlaşması 19. yüzyılda gerçekleşir (Bahtin, 1983). Artık roman tüm sosyal alanları içermektedir. Korku ve gerilim de, duygusal aşklar da tek bir olay örgüsü içinde bulunabilmektydi. 20. yüzyılda ise aynı romanda bir arada bulunabilen bu unsurlar ayrılarak polisiye roman, aşk romanı, macera romanı gibi çeşitli roman türleri oluşmuştur (Belge, 1982). Birinci Dünya Savaşı'ndan sonra ise toplumun dayandığı birçok değer temelinden sarsılmıştır. Bilimsel ve teknolojik gelişmelere bağlanan umut ve toplum düzenine duyulan güven, kısa sürede yerini genel bir hayal kırıklığı, kuşku ve güvensizlik duygusuna bırakmıştır. Gerçeğin dış dünya yerine kişilerin iç dünyalarında aranması gerektiği yolundaki görüş, özellikle Birinci Dünya Savaşından sonraki yıllarda önem ve yaygınlık kazanmıştır. Bu ortam içinde yayılıp önem kazanmaya başlayan Fransa'da Henri Bergson ve Amerika'da William James'in çalışmaları, insan bilincinin kesintisiz bir akış ve sürekli bir değişim içinde olduğunu saptamışlardır. Böylece eski anlayışının tersine, değişken bir kişilik anlayışı ortaya koymuşlardır.

İnsanın iç yapısı ve kişiliği konusunda eski görüşlerin yıkılmasında, Sigmund Freud'un psikanaliz alanındaki çalışmalarının büyük katkısı olmuştur. Bu gelişmelerin sanat ve edebiyattaki yansıması, yazarların kişilerinin iç dünyalarına ve ruhsal yapılarına eğilmesi şeklinde gerçekleşmiştir. Böylece romanda ağırlık, dış dünyadan kişilerin öznel iç dünyalarına kaymıştır. İnsan bilincinin büyük önem kazanması, onun en etkili biçimde işlenmesini sağlayacak teknik ve yöntemlerin araştırılmasını gerektirmiştir (Aytür, 1977). Klasik romanlarda belirgin bir nitelik kazanan, genelde kalıplaşma gösteren yapı sorunu, modern romanlarda giderek karmaşıklaşmaktadır. 19. yüzyıl romanı belirli bir kronolojik akışı izlerken, modern roman ise yinelemeler ve geri dönüşler içinde ilerleyen zaman anlayışıyla daha karmaşık bir hal alır. William Faulkner'ın Ses ve Öfke'si buna iyi bir örnektir. Joyce'un yapıtlarında romanı kapsayan zaman süresi bir

güne, bir geceye indirgenir. (Batur, 1985). Dolayısıyla çağdaş romanda değişen zaman yapısını kavramak romanı anlamak için önemlidir. Zamandaki bu değşişimin nedeni modern romanda olayların gelişmesinin daha çok insan bilincinin işleyiş ilkelerine bağlı kalmasıdır. Artık roman sanatının o zamana değil temel öğelerinden olan, yaşamın özünde bulunmayan birtakım kalıplar içine sokan olay örgüsü bir yana bırakılmıştır. Bunun yerine H. Bergson ile W. James'in geçmişle şimdiki zamanın insan bilincinde bir arada ve iç içe bulunduğu yolundaki görüşlerine uygun olarak, zaman içinde ileri geri hareket edebilen bir anlatım yöntemi geliştirmiştir. Nitekim Joyce'un Ulysses'ı ile Finnegans Wake'inde, Woolf'un Mrs. Dalloway ile To the Lighthouse'unda geleneksel bir anlamda bir olay örgüsü yoktur (Aytür, 1977). Bu nedenle modern romancılar, sözkonusu durumun yaratabileceği düzensizlik ve dağınıklığı giderebilmek, romanlarına öz niteliklerine uygun bir biçim kazandırabilmek için teknik ve yöntem konusuna giderek daha çok önem verirler.

Genel olarak bakıldığında 19. yüzyıl romanı çok uzun ve dağınık iken, 20. yüzyılda romanın kısalarak estetik yapısının ön plana geçtiği görülür. Çünkü bugünün romancısı, sıkışık bir olay örgüsü kurduğu eserinde asıl anlatmak istediği şeyin dışında gereksiz ayrıntılara yer vermez (Belge, 1994). Daha az sözcük ile daha çok şey söyleme sorununun ortaya çıkmasıyla birlikte, cümlenin ritminden kişilerin adlarına kadar her öğenin hedefe ulaştıracak araçlar olarak kullanılması zorunluluğu da ortaya çıkmıştır

Romanın altın çağını yaşadığı 19. yüzyılda bakıldığında bir bütünlük, bir görüş bütünlüğü bulunabilmektedir. Günümüzde ise modern romancıların çoğu, gitgide parçalanan parçaları arasındaki iletişimin gitgide zayıflayan eserler vermektedirler. Çünkü her çağın insan ve hayat hakkındaki bilgisi geliştikçe, nasıl gerçekçi olacağı konusunda vereceği cevap da değişir. Bu bakımdan Joyce da Balzac kadar gerçekçidir (Belge, 1994). Kısacası 19. Yüzyılın büyük gerçekçi eserlerinde karşılaştığımız bütünsel dünya görüşünün tarihe karıştığını anlayan bu yazarlar, romanın bilinen kalıplarını yıkarak, yeni boyutlarla zenginleşen gerçekliği kavrayacak ve aktaracak yeni biçimleri aramışlardır. Böylece içerik ve biçim, söylemdeki yeni farkındalığı yansıtmak için önem kazanmıştır. Diyalektik

bir birliktelik içinde şekillenen içerik ve biçim arasındaki bütünlüğün sağlanması asıl olmuştur.

Biçimi geleneksel biçimler içinde tuttukça, söze yeni anlamlar yükleyemeyeceği anlaşıldığından, yeni biçimler ile dilin semantik yapısı, yeniden inşa edilmiştir (Oskay, 1994, 9). Brecht'e göre, sanat biçimden kopuk olamaz. Sanat eserinin biçimi, içeriğinin düzenlenmesidir. Bu nedenle eserin değeri bu düzenlemeye bağlıdır (Brecht, 1976). Kurgusal bir anlatı türü olan roman, hayali karakterler ve durumları anlatır. Bir roman gerçek yerler, insanlar ve olaylardan söz etmeyi içerir, ancak bununla sınırlı değildir. Karakter ve eylemlerin hayali olmasına rağmen, bunlar bir anlamda 'gerçek hayatın temsili'dir; düşsel olmasına karşın gerçek hayatla önemli bir benzerliğe sahiptir. (Hawthorn, 1992). Okurların gerçek dünyasında karşılığını bulan roman, yazarın algıladığı ve kurguladığı dünyayı okura iletir. Her okur, yapıtı kendi düşünsel birikimi ve bakış açısıyla algıladığından, roman her okumada yeniden üretilir. Romanın yapısı kurmaca ve gerçekliğin bir kalıba bağlı olmadan iç içe geçmesiyle oluşur.

Roman yaşamdaki değişimi yansıtan bir tür olduğundan anlatımı olduğu dünya değiştiğinde, roman da hem biçim hem de içerik açısından değişir (Hawthorn, 1992). Yeni oluşan sanayi toplumuna geçiş süreciyle birlikte oluşan dünyada sosyal sınıflar arasındaki farklılıklar artmıştır. Orta sınıfın şaşkınlığa ve güvensizliğe sürüklenmesi sonucu, roman söz konusu kesimin bu duygularını yansıtan arayışlarına cevap aramıştır. Böylece gerilim, korku, şiddet romanları en yaygın roman türleri ortaya çıkmıştır (Oskay, 1993). Her roman kendi içinde bir özgünlüğe sahiptir. Roman türleri, konuları açısından başlıca; pikaresk, tarihsel, duygusal, gotik, ruh bilimsel roman ve oluşum romanı şeklinde tanımlanabilir. İlk örnekleri İspanya'da orataya çıkan pikaresk romanın ana kişileri, İspanyolca 'serseri' anlamına gelen 'pikaro'lardır. Bu türde baş karakterin başıboş yaşamında başına gelen olaylar rahat bir üslupla anlatılır. Fielding'in Tom Jones adlı romanı, bu türün bir örneğidir. Söz konusu romanın en önemli özelliği, kronolojik sıralanıştır. Kendi başına bağımsız bir öykü oluşturabilecek serüvenleri birbirine bağlayan tek öğe, bunların içindeki ortak kahramandır (Wellek, 1982). Olayları arasındaki kopukluğu, topluma aşağıdan bakan baş kişisinin yapısından kaynaklanır. Tarihsel roman ise konularını tarihsel olay ve kişilerden alan roman

türüdür. Türün ilk örneği olarak, İskoç yazarı Walter Scott'un İskoçya tarihindeki bir ayaklanmayı konu alan Wawerley (1814) adlı romanı gösterilir (Özdemir, 1994). Duygusal roman ortaya çıktığı dönemlerde, insanın duygusal yaşamını özenli bir üslupla betimleyen romanları tanımlamak için kullanılır.

Konuları eski Ortaçağ şatolarında geçen gotik roman adlandırılan tür, 18. yüzyıl edebiyatına egemen olan klasisizm akla dayalı dünyası karşısına, düş gücünün ve akılla kavranamaz olanın dünyasını çıkarmıştır (Roloff, 1995). 18. yüzyılda ilgi gören bu türün başlıca amacı, doğaüstü güçlerle; gizemli ve gerilimli bir atmosfer oluşturarak okuyucularda yoğun heyecanlar uyandırmaktır. (Urgan, 1991). 18. yüzyılın akılcılığına bir tepki olarak gelişen bu türün ilk örneklerinden biri, Mary Shelley'in Frankestein'ıdır. Fantastik ve bilimkurgu roman bu türden doğmuş roman türleridir. Ruh bilimsel roman, kişilerin ruhsal durumlarını çözümleyen romandır. Prenses de Cleves'ı türün ilk örneği olarak sayılabilir. Türün en önemli örneğini ise Abbe Prevost'un Manon Lescaut'su oluşturmaktadır. Evrenselliğe ulaşmada en başarılı olarak kabul edilen roman türü ise oluşum romanıdır. Bu tür karakterlerin çocukluktan olgunluğa kadarki ruhsal gelişimi ve biçimlenmesi üzerine odaklanır. Goethe'nin Wilhelm Meister'ın Çıraklık Yılları, Dickens'ın David Copperfileld ve Büyük Umutlar, Thomas Mann'ın Buddenbrook Ailesi ve Joyce'un Bir Genç Adamın Sanatçı Olarak Portresi romanları bu türün en başarılı örnekleridir (Hawthorn, 1992). Kısacası roman baş kişisinin olgunlaşmasını, aydınlanmasını ve bireysel gerçeğini toplumsal gerçeklikle uzlaştırmasını işleyen romanlara oluşum romanı denir.

Bütün bu roman türlerinde görülen bazı ortak unsurlar vardır. Bu öğeler başlıca; olay örgüsü, karakter, zaman ve mekan olarak sıralanabilir. Olayların anlatımı olarak tanımlanabilecek olay örgüsü olaylar arasındaki neden-sonuç ilişkisine dayalıdır (Forster, 1985). Klasik romanın örgütlenme ilkesini oluşturan olay örgüsünün öyküden farkı, gelişiminde nedenselliğin ön plana çıkarılmasıdır. Öyküde zamana göre dizilmiş bir anlatım söz konusuyken, romandaki olay örgüsünü meydana getiren küçük olaylar birbirleriyle neden-sonuç ilişkisiyle bağlıdırlar (Mutlu, 1995). Dramatik anlatıların en önemli öğelerinden biri olan olay örgüsü, bir karakterin ya da karakterler kümesinin bir başka güçle ilişkisinden doğan bir soruna dayanır. Bu karışıklık, bir çatışmanın sonucudur.

Çatışmayla gelişmeye başlayan olay örgüsü, çatışmanın neden olduğu çeşitli düğümlerle ilerleyip doruk noktasına ulaşır. Bu noktadan sonra çatışma sona erer, sorun çözümlenir (Mutlu, 1995). Dram, bekleyiş, yoğunlaşma, çözülme yada aydınlanma gibi etkiler sağlayan olay örgüsü, okuyucunun ilgisini çeker ve onu güçlü bir biçimde motive eder (Davis, 1987). Ancak işlevi, okurun merakını uyandırma ve ilgisini canlı tutmakla sınırlı değildir. Karakterlerin oluşturulmasını ve romana psikolojik bir boyut kazandırılmasını da sağlar.

Romanın bir diğer önemli öğesi karakterdir. Karakterin oluşum ve biçimlenişinde, kişinin bedensel yapısı, ruhsal yapısı ve toplumsal yapısının hepsinin rolü vardır. Bu nedenle karakter yaratma, insanı bütün boyutlarıyla tanımayı gerektirir. Önemli romanlar unutulmaz karakterler yaratan romanlar olmuştur. Özellikle 19. yüzyıl romanında karakterler ayrıntılı olarak incelenir ve çözümlenirdi Ancak karakter öğesi her zaman için aynı önemi taşımamıştır. İkinci Dünya Savaşı'ndan sonra gelişen 'Yeni Roman', karakterin ve psikolojinin etkisini azaltmıştır (Özdemir, 1994). Olayların ve karakterlerin süreç içindeki gelişimi romanın ana yapısını oluşturur. Zaman unsuru romanda iki türlü özellik gösterir. Bunlar olayların geçtiği süre ve romanın tarih içinde hangi dönemde meydana geldiğidir (Özdemir, 1994). Roman, okuyucusunu zaman kavramına ve olayların zaman içindeki sıralanışına odaklar. Bundan dolayı 'zaman sanatı' olarak sınıflandırılabilir (Wellek, 1982). Romanın öğelerinden olan mekan en ince ayrıntılarına kadar verilir. Çünkü anlatılan olaylar veya durum bir mekanda geçer. Romanın geçtiği coğrafi, toplumsal, tarihsel ya da psikolojik yerdir. Zola ve natüralist romancıların eserlerinde çevre ve mekan unsuru karakterlerden ve olaylardan daha önem hale gelmiştir.

Dünya edebiyatında 18. yüzyılda Fransız romanı, 19. yüzyılda Rus romanı, 20. yüzyılda ise Latin Amerika romanı önemliydi (Andaç, 1994). Günümüz çağdaş romanın da ise Kolombiya'dan Gabriel Garcia Marquez, Meksika'dan Carlos Fuentes ve Senegal'den Ousmane Sembene gibi yazarlar önemli isimlerdir (Gabriel, 1997). Söz konusu yazarların ortak özelliği, hem sinema üzerine yazılar yazmış hem de kendi filmlerini yapmış olmalarıdır. Romanın önde gelen bu yazarları, toplumsal bir dışavurum biçimi olarak edebiyatla sinemayı bir araya getirmişlerdir.

2.2.2 Anlatı Kuramları

2.2.2.1. Vladimir Propp

Araştırmalarını Rus halk masalları üzerine yoğunlaştıran Rus Dilbilimci Vladimir Propp, masallardaki anlatı yapısını inceleyerek, aslında bütün anlatılarda bulunabilecek işlevleri/eylemleri ortaya çıkarmıştır (Propp, 2008). Böylece Propp; 'hem masal alanında hem de anlatı çözümlemesi alanında yöntemsel açıdan bir öncü olmuştur.

Masal incelemelerinde, içerik düzleminden biçim ve yapı düzlemine doğru kayan Propp'un sınıflandırması, anlatı içindeki karşıtlıkların anlamı kurduğunu ve taşıdığının görülebilinmesi açısından önemlidir. (Özsoy, 2011) Propp'a göre işlev, kişinin eylemidir ve Propp bu eylemleri, her masalda farklılaşabilen kişilerin özelliklerinden soyutlayarak ele alır ve her eylemi anlatının akışı içindeki yerini dikkate alarak belirler. Bu şekilde Propp, masallardaki kahramanların yolculuğunu 31 temel işlev'e ayırır (Propp, 2008). Propp'un bu işlevleri sıralamasındaki amaç; yüzlerce masalda ortak olabilecek 'işlevsel' birimleri ortaya çıkaracak halk masalının yapısını düzenleyen yasaları belirlemek olarak açıklanabilir (Propp, 2008) Propp'un sıraladığı bu otuz bir işlev, masalların sürekli var olan öğeleridir. Masalın anlatısını oluşturan da bu işlevlerdir. (Propp, 2008) Propp'un 1928 yılında Rusça olarak yayımlanan 'Masalın Biçimbilimi' eseri 1958'den itibaren çeşitli dillere çevrilmesinin ardından Batı Dünyasında, dilbilim çevrelerinde büyük ilgi görmüş ve Algirdas Julien Greimas, Roland Barthes, Tzvetan Todorov, vb. bilim adamları bu yapıta dayanarak anlatı çözümlemesine ilişkin çeşitli yöntemler geliştirmişlerdir.

2.2.2.2. Gerard Genette

Gerard Genette, anlatıyı bir kuram ve eleştiri biçimi olarak ayrıntılı bir şekilde ele aldığı, konuyla ilgili araştırmalara referans olan, 'Anlatı Söylemi:Yöntem Hakkında Bir Deneme' isimli eserinde anlatıyı; 'bir olayı ya da olaylar dizisini anlatmayı üstlenen sözlü ya da yazılı söylemi ifade eden bir bildirim' (Genette, 2011) olarak tanımlar. Genette'yi anlatı konusunda farklı bir yere oturtan ise, anlatıyı analiz etme yöntemi tanımlamış olmasıdır. Ona göre anlatı analizi; 'kendi içinde ele alınan bir eylemler ve durumlar bütünlüğünü, bu bütünlüğün bilgisinin

bize erişmesini sağlayan dilsel ya da diğer araçları bir yana bırakarak incelemek anlamına gelir' (Genette, 2011). Eserine adını verdiği 'anlatı söylemi de, anlatma eyleminin bir ürünüdür' (Genette, 2011). Anlatının söylemini Genette, 'anlatı metni' (Genette, 2011) olarak tanımlamaktadır. Anlatının içeriği (öykü), anlatı metninin kendisi ve anlatının üretilmesi (öyküleme ya da anlatma) aşamalarını ayırt eden Genette, yazınsal yapıtı bir 'figürler dokusu' olarak tanımlar. (Rifat, 2008)

Genette ''Anlatı Söylemi'' kuramında ne anlatıldığı (öykü) ile nasıl anlatıldığı (söylem) arasında ayrım yapmaktadır. Bu kuram içerisinde öne çıkan üç kavram öykü, anlatı ve öyküleme'dir. Öykü (story), yani anlatının içeriği olayların kronolojik düzendeki biçimidir. Anlatı (narrative) yani anlatı söylemi metnin kendisidir. Öyküleme (narrating) yani anlatı eyleminin üretilmesidir

2.2.2.3. Roland Barthes

Çağdaş göstergebilimi bir bilim dalı olarak kuran ve bu bilimi geliştirerek daha geniş kitlelere yayılmasına 'benzersiz anlatımıyla büyük katkıda bulunan' (Rifat, 2008) Roland Barthes; göstergebilimi dilbilimin bir alt bölümü olarak görür. Nitekim Barthes, gösterge dizgelerinin (moda, mutfak, görüntü, yazın gibi) salt dil desteğiyle bir gerçeklik kazandığına inanmaktadır. Anlatıları sınırsız olarak tanımlayan Barthes, tıpkı Saussure gibi, bu anlatıların söz edileceği bakış açılarının (tarih, ruhbilim, toplumbilim, budunbilim, estetik vb. ile ilgili) çokluğu karşısında dilin bütün karmaşık yapısına karşın çözümleyici ve sınıflandırıcı bir betimleme odağı çıkarmayı önermektedir. (Rifat, 2008)

Barthes'a göre anlatı; insanlık tarihinin kendisiyle başlar; dünyanın hiçbir yerinde anlatısı olmayan bir halk yoktur. (Rifat, 2008) Ona göre anlatı bir nevi iletişim sürecidir: 'Anlatının bir göndereni, bir gönderileni vardır. Anlatıcısız ve dinleyicisiz (ya da okursuz) anlatı olmaz.' (Rifat, 2008) Anlatının yapısını ise Barthes; 'En küçük ana kalıplarından en büyük işlevlere kadar birbirinin yerine geçen öğeler ağı' (Rifat, 2008) olarak tanımlamaktadır. Ayrıca 'bir anlatı her zaman için yalnızca işlevlerden oluşmuştur. Barthes'a göre anlatıda her şey, değişik derecelerde anlam taşımaktadır. (Rifat, 2008) Barthes anlatıcıya ilişkin de,

anlatıcı ve anlatı kişilerinin aslında ‘kağıt üstünde’ var olduklarını, bir anlatının yazarıyla anlatıyı anlatanın karşılaştırılamayacağını belirtir (Rifat, 2008).

Barthes, S/Z adlı yapıtıyla birlikte; metni kapalı bir yapı, anlamı da metinden çıkarılabilecek bir olgu olarak gören yapısalcı zihniyetinden yavaşça sıyrılıp; ‘kapalı metin’ kavramı yerine ‘açık metin’ kavramından söz eder. (Aktulum, 2007) Barthes, günümüzde yazmanın ‘anlatmak’ değil, anlatıyor olduğunu söylemek ve bütün göndergeyi (söylenen’i) bu söyleyiş edimine aktarmak halini aldığını ifade eder. Yazara göre, sözün içinde öylesine katışıksız bir şimdiki zaman gerçekleştirilmeye çalışılmaktadır ki, bunun sonucunda bütün söylem, kendisini veren edimle özdeşleşmektedir. Bu anlamda Barthes’in ifadesinden, anlatının aslında kendisinden başka göndereni olmadığı sonucuna varılabilir (Çelenk, 2005).

2.2.2.4. Umberto Eco

1960 sonrasında göstergebilimin Avrupa’daki en önemli temsilcilerinden olan Umberto Eco; ‘Anlatı Ormanlarında Altı Gezinti’ isimli eserinde anlatının yükümlendiği her olayın belli başlı üç evreden geçtiği tespitinde bulunur: Olay zamanı; Olayın bilişsel nesneye dönüştüren, dolaylı ya da dolaysız öğrenme zamanı; Anlatı zamanı (Eco, 2009). Ona göre anlatı, olayları ve kişileriyle bir dünya kurarken, bu dünya ile ilgili her şeyi söyleyemez. Metni, okurun ona katılmasını istediği tembel bir araç olarak niteleyen Eco; bu şekilde metnin, okurdan boş alanların doldurmasını beklediği üzerinde durur. (Eco, 2009)

Eco, anlatı metnini katetmenin iki yolu olduğundan bahseden. Bu iki yolu da ‘birinci düzey bir örnek okur’ ve ‘ikinci düzey bir örnek okur’ üzerinden anlatmaktadır. Eco’ya göre ‘birinci düzey bir örnek okur’, öykünün nasıl sona ereceğini bilmek ister. ‘İkinci düzey bir örnek okur’ ise; kendisine adım adım gideceği yolu gösteren ‘örnek yazarı’ aramaktadır. Ancak yine de ‘örnek okur’; örnek yazarı keşfettiğinde ve O’nun kendisinden istediklerini anladığında (ya da yalnızca anlamaya başladığında), tam anlamıyla örnek okur haline gelecektir. (Eco, 2009)

Estetik alanındaki başlıca yapıtlardan sayılan ‘Açık Yapıt’da (Opera Opera) Eco; ‘anlatı düzeninin bilinçli biçimde bozulduğu edebiyat yapıtlarında mesajların

temelde belirsiz olduğunu, okur ya da dinleyicinin yorum ve yaratma sürecine daha etkin biçimde katılmaya çağrıldığını' (Bozkurt, 2004) öne sürmüştür. Eco; sanat dilinin özelliği nedeniyle hiçbir sanat yapıtının gerçekte 'kapalı' olamayacağını; her yapıtın belli bir görüşün ötesinde, sayısız olası 'okuma' ya da 'yorumlama'ya yatkınlık gösterdiğini söyler (Bozkurt, 2004). Ona göre sanatçı da; sanat yapıtının bu 'açıklığını' kullanarak, alımlayıcısına tüketeceği değil, tamamlayıcağı bir yapıt sunmuş olur (Bozkurt, 2004).

Eco böylelikle sanat yapıtının yorumlayıcısına ciddi bir değer yüklemektedir. Öyle ki Eco, her sanat yapıtının yaratıcı bir yorumcuya gereksinim duyduğunu ve eğer yorumcu yaratıcı sanatçının özelliğine uygun bir biçimde yapıtı yeniden yaratamazsa, onu gerçek anlamda anlayamayacağını ifade eder (Bozkurt, 2004). Eco, öykünün anlatısal söylem aracılığıyla iletildiğini belirtir (Eco, 2009, 46) Anlatıcıyı da anlatan-ses olarak tanımlar. (Eco, 2009)

Seçil Büker, Eco'nun anlatıma ilişkin görüşlerini şöyle özetlemektedir; Eco'ya göre bir anlatımın anlamı nesnenin varlığına bağlı değildir. Anlatım bir nesneyi göstermez, kültür bir içeriği gösterir. Görüldüğü gibi Eco gösteren/gösterilen ikilisi yerine anlatım/içerik ikilisini getirir. Ona göre bu iki işlev öğesinin etkileşimiyle göstergesel işlev oluşur. Göstergebilim nesne ya da göndermeyle değil içerikle ilgilenir. İçerik kültürel bir birim olarak tanımlanmalıdır (Büker, 2010).

Umberto Eco'nun , sanatta ve kitle iletişiminde her tür ileri tasarımının tüketim düşüncesiyle başladığı tezini ortaya atmasıyla birlikte iletişim kuramlarında bir dönüşümün de fitilini ateşlemiş olur. Eco'ya göre sanatçı ya da üretici bir eser ya da proje tasarlarken aslında onun tüketim olanaklarını tasarlamakla işe başlamaktadır. Sanatçı ya da üretici nesnesiyle bir ileti yapılandırdığını bilir. Bunun sonucu olarak da her poetika, Eco için, daha baştan işlemsel bir tasarı olarak iletişim tasarısını açıkça ortaya koymaktadır (Rigel, 2009).

Eco'nun, 'her tür ileti tasarımının tüketim düşüncesiyle başladığı' tezi, her tür ileti içeriğinin, tüketim düşüncesiyle tasarlandığı anlamına da gelir ki, bu çalışmayla da paralel bir zemine oturtmak adına, tüketim düşüncesinin her tür anlatı içeriğine etki ettiği, anlatı içeriğinin oluşumunda etkili bir öğle olduğu teziyle de ilişkilendirilebilir.

2.2.2.5. Algirdas Julien Greimas

Göstergebilimin kurucusu olarak kabul edilen Fransız dilbilimci Algirdas Julien Greimas için göstergebilimin temel konusu anlamdır. Tahsin Yücel, etrafımızdaki herşeyin bir göstergeler evreninde yaşadığımızı gösterdiğini söyler. Özgül nitelikleri, özgül işlevleri ne olursa olsun, insan evreninde yer alan her nesnenin, her olgunun aynı zamanda bir gösterge niteliği taşıdığını, bir göstergeler dizgesine katıldığını kanıtlamaktadır O'na göre. Bu bakımdan, Greimas'la birlikte, göstergebilim sorununun 'insan için dünyanın ve insanın anlamı sorunu' olduğu tespitinde bulunur (Yücel, 2005).

Greimas'ın göstergebilimi; anlamlı bütünlere özgü anlamsal eklemlenişi, ayrılıkları, anlamın üretilişini ve onu bir 'üstdil' aracılığıyla yeniden üretip yorumlamayı amaçlamaktadır.

Gremias'ın kurduğu göstergebilimin temeli bir yanıyla simgesel mantığa, matematiğe, Hjelmslev'in dilbilim ve göstergebilim kuramına, bir yanıyla da etnolojiye dayanır. Temelde insan ile doğa ve insan ile insan arasındaki ilişkileri incelemeyi amaçlayan Gremias, bu ilişkileri anlamlandırmaya yönelirken, katı ve dengesiz kuralları olan betimleyici bir bilim dalı yaratmak yerine, tasarı biçiminde ortaya attığı bir bilimsel yaklaşımı, çevresindeki araştıramacılarla birlikte sürekli geliştirimiştir (Demir, 2009).

Dil kuramı oluşturma konusunda Gremias, Saussure'den farklı olarak, anlambilime yönelmiştir. Nitekim, Gremias; dil kuramıının Sassure'ün savunduğu sözcükbilim doğrultusunda değil, anlamın evrensel yapısını araştıran anlabilim doğrultusunda gerçekleşeceğine inanmıştır (Rifat, 2008). Bu doğrultuda "Semantique Structurale"de gösterge dizgelerinin temel anlamsal yapılarındaki eklemlenişi kavrayacak genel bir anlambilim kuramının sınırlarını belirlemiştir (Rifat, 2008).

Eyleyenler örnekçesiyle Gremias; anlatıdaki olayların (eylemler dizisi) çevresinde geliştirdiği kişileri (eyleyenler) kastetmektedir. Oluşturduğu kuramında Gremias, altı eyleyenli bir model oluşturmuştur. Bunlar, gönderen, nesne, özne, karşı çıkan, yardım eden ve gönderilendir (Rifat, 2008).

Gremias işlevler örnekçesinde de; anlatıların işlevler diye adlandırılan eylem tiplerinin zincirlenişine göre betimlenebileceğinden bahsetmektedir. Bu işlevlere verilen adlar da anlatıdaki eylemleri (yani işlevleri) betimlemektedir.

Gremias Vladimir Propp'un masallar için saptadığı otuz bir işlevi kendi göstergebilimsel bakış açısına göre düzenler. Buna göre her anlatı bir başlangıç, durumu ile sonuç durumu arasındaki dönüşümden meydana gelmektedir. Gremias, bu dönüşüm eylemini söz konusu iki durum arasındaki üç sınamaya ayırmaktadır. Bunlar yetilendirici sınama, sonuçlandırıcı sınama ve onurlandırıcı sınamadır Yetilendirici sınamada özne, arayışını gerçekleştirebilmek için yetenekler edinmeye edinmeye çalışır ya da edinir. Sonuçlandırıcı sınamada özne, aradığı nesne'ye ulaşabilmek için gerekeli eidmleri yerine getirir. Onurlandırıcı sınamada ise; esas eylemini başarıyla sonuçlandıran Özne'nin ödüllendirilmesi söz konusudur (Rifat, 2008).

2.2.2.6. Roman Jakobson

1915 yılında ilk dilbilim çevresi olarak bilinen Moskova Dilbilim Çevresi'ni kuram Roman Jakobson, 1920'de de Çekoslovakya'da Prag Dilbilim Okulunun kurulmasına da katkı sağlamıştır.

Dilin çift özellik taşıdığını ileri süren Jakobson'a göre dil bozuklukları seçme ve birleştirme işlemi sürecinde ortaya çıkar. Konuşan kişi birbirini çağrıştıran dilsel birimler arasında seçme yapar ve seçtiği bu birimleri daha da karmaşıklaşan bir biçimde birleştirir. Jakobson her çeşit dilsel bildirişimin, altı temel öğenin birleşimiyle oluştuğunu ortaya koyan bir taslak geliştirmiştir. Bu taslağa göre, konuşucu dinleyiciye belli bir koddan yararlanarak bir bildiri gönderir. Bu karşılıklı ya da tek yönlü bildiri iletimi de belli bir bağlamda ve 'bağlantı' sağlayan bir kanal aracılığıyla gerçekleşir. Bu bildirinin etkenlerden herhangi birine yönelik olması sonucunda da Jakobson altı değişik işlev ortaya çıkarmıştır. Bunlar anlatımsallık, çağrı, yazın, üsdil, ilişki ve gönderge işlevleridir. ((Rifat, 2008, 39-40)

Jakobson'un iletişim sürecindei alıcının (edilgen) rolü kadar vericinin (etken) rolünü ön planda tuttuğu bu bildirişim modelinin temel sorunu ise; dilin, salt bir

verici ve alıcının özelliği olmanın ötesinde, temelinde toplumsal bir olgu oluşunu göz ardı etmesidir (Lechte, 2006).

Önde gelen Rus biçimcilerinden olan Roman Jakobson, yazın olayını bir dil olayı olarak görmüş ve çeşitli yazınsal söylemleri incelemiştir. Jakobson'a göre yazınbilimin inceleme alanı, dilsel bildiriyi sanat yapıtı yapan özelliklerin araştırılmasıdır. Bu açıdan yazınbilim, yazın işlevini (ya da sanat işlevini) dilin öbür işlevleriyle olan bağlantısı açısından inceleyen bir dilbilim dalıdır.' (Rifat, 2008) Jakobson'un geliştirdiği dilyetisi kuramını oluşturan; seçme ekseni ve kombinasyonlar (birleştirme) eksenidir. Seçme ekseni dizisel (padadigmatic), kombinasyonlar ekseni ise dizimseldir (syntagmatic). Sinemasal anlatıyı oluşturan da, bu iki eksenin etkileşimidir. (Küçükcan, 2005)

2.2.2.7. Seymour Chatman

Amerikalı film ve edebiyat eleştirmeni olan Seymour Chatman; 'Anlatı Bileşenleri' kuramı ile, anlatının edebiyat ve göstergebilim dışında sinemada nasıl çözümleneceğine yol göstermektedir. Anlatının bileşenlerini Chatman hikaye, içerik ya da olay örgüleri artı hikaye öğeleri, karakterler, durum unsurları ve söylem (Chatman, 1978) olarak sıralamaktadır. Anlatıcı da, mevcut öyküyü 'anlatandır' (Chatman, 1978) Ona göre anlatı hem ifadenin hem içeriğin biçimini ve özünü içermelidir.

Chatman, 'anlatı söylemi'nin öykü ve söylemden oluştuğunu aktarırken öyküyü, anlatı ifadesinin içeriğini söylemi de ifadenin biçimi olarak betimler. (Chatman, 1978) Chatman sinemasal anlatıcıyı oluşturan bileşenleri 'görüntüsel kanal' ve 'işitsel kanal' olarak önce ikiye sonra da onları alt dallara ayırır. Buna göre görüntüsel kanal sahnelerin görüntüsel sahnelerin görüntüsel tasarımı, mekan tasarımı, oyuncuların dış görünüşleri ve davranış biçimleri, ışık, renk, ritm ve tempodan oluşur. İşitsel kanal ise efekt, söz ve konuşma, müzik, ekran içi ve ekran dışı seslerden oluşur. Chatman'ın yaptığı bu ayrıntılı anlatı modeli, sinematografik bir anlatı çözümlemesi yapabilmeyi gerek görsel gerekse işitsel açıdan mümkün kılmaktadır.

2.2.3. Sinema

Mitolojik, öyküler, destanlar, masallar, hayaller ve ütopyalar yaratma gereksiniminin sonucu meydana gelen sinema filmlerinin kurmaca öyküler haline gelmesi, binlerce yıllık anlatı sürecinin bir devamıdır. Yirminci yüzyılda bu gereksinime cevap veren sinema, teknolojiye dayanan kültür endüstrisinin ilk örneği olarak kitlelere ulaşmıştır. Anlatımı, hareketli görüntüler ve ses aracılığıyla sağlayan sinemanın doğuşunda 19. yüzyıl içinde yapılan birçok icat ve deneyin rolü vardır. Bu yüzyılda bilim ve teknoloji alanında önemli keşifler yapılmıştır. Nitekim önemli bir endüstri ve sanat dalı haline gelen sinema da, bilgin ve sanatçı kişiliklerin sayesinde ortaya çıkmıştır (Tansuğ, 1988). Sinemanın kökleri büyülü fener, optik oyuncak ve fotoğrafın icad edilmesi olmak üzere başlıca üç kaynağa bağlanabilir. Eski Mısırllılar zamanından beri bilinen büyülü fener ışık ve mercek aracılığıyla cam üzerinden bir hikayenin duvara büyütülerek yansıtılması oluşturur (Onaran, 1994, 8-9). Bu teknik, daha sonra Joseph Plato tarafından 1832'de icat edilen phanekistoscope adlı aygıtla geliştirilmiştir. Bu araç insan gözünün kalıcı görüntü özelliğini kullanarak, görüntünün hareketli olarak görülmesini sağlamıştır. Bu teknik sinemayı doğuran bilimsel koşulların başında gelir (Aslanyürek, 1998). 19. yüzyılda icad edilen birçok buluşun benzer yanları vardır. Fotoğraf makinesi ve sinema filmi, ard arda gelen şokların algılanmasına yol açmakta ve şok algılanmasına dayanmaktadır.

Fotoğraftan önceki dönemlerde de edebiyat eserleri resimlendirilmiştir. Romanlar, ressamlara yaptırılmış desenlerle süslenmekte, romanda anlatılanlar görüntülenmeye, yansıtılmaya çalışılmıştır. (Sillars, 1995). Çünkü okuyucunun okuduklarını gözle görülür bir hale getirilmesine çalışılmıştır. Dolayısıyla edebiyatın okuyucu kitlesi, sinemayı benimsemek için hazır bulmuş ve kısa sürede gelişme göstermiştir. Fotoğraf ile sinemanın bir bütün içinde toplanmaya başlaması ise Thomas Edison ile yardımcısı W. K. Laurie Dickson'un eseridir. Kamera'nın ilk biçimi olan kinetograf adlı bir aygıt yapmışlardır. Edison, kinetoskop adını verdiği bir araçla görüntüleri hareketli bir biçimde yansıtmayı başarmıştır. Zaten sinemanın temelini de filmin üzerindeki durağan fotoğrafların, sabit bir hızla peşpeşe perdeye düşmesiyle yaratılan hareket yanılsaması oluşturur. Bunların sonucunda Auguste ve Louis Lumiere kardeşler 28 Aralık 1895'te Grand

Cafe'nin bodrum katında bir gösteri gerçekleştirmişlerdir. Bu sunum sinemanın başlangıcı olarak kabul edilmiştir (Parkinson, 1995). Teknolojik açıdan ancak 19. yüzyılda mümkün hale gelen sinema, bilimsel ve endüstriyel alanlarda önemli gelişmelerin gerçekleşmesini gerektirmiştir. Böylece makinenin, otomatizasyonun, optik mercek yapımının, fotoğrafın, kameranın, pelikül ve projeksiyon makinesinin icadı ile birlikte sinema ortaya çıkmıştır.

Sinemanın gelişimi bilimsel, ticari ve estetik olmak üzere üç farklı bakış açısı ile değerlendirilebilir. Bilimsel açı sinemanın teknik olarak mekanik yapısı ile ilgili olup, projektörlerin çalışması, kameranın mekanikliği, sesin disklerle ve film üzerindeki ses şeridi ile yeniden üretilmesi gibi konuları kapsamaktadır. Ticari açı sinemanın bir endüstri olarak gelişimini içerir. Estetik açı ise sinemanın dramatik bir ifade aracı olarak oluşumu ve sınırlarıyla ilgilidir.

İlk filmlerin etkileyiciliği hareketin gerçek yaşamdaki biçimiyle kaydedilip gösterilebilmesinden kaynaklanıyordu. Sinema sanat olarak değil, yalnızca kaydedici bir araç olarak görülüyordu (Güçhan, 1981). 1900'lü yılların başında sinemanın izleyici sayısı artmıştı. Fakat seyirciler peşpeşe gelen hareketli resimleri seyretmekten başka daha farklı şeyler aramaya başlamıştı. Bu nedenle sinema, izleyicinin ilgisini sürdürecek öykü anlatımından faydalanmaya başladı (Abisel, 1989). Hareketli resimlerin sadece görüntüleri kaydetmekten başka öykü de anlatabileceğini farkeden ilk kişi, Melies'tir (Okyay, 1995). Melies, Lumiere kardeşlerin sadece kaydedici bir araç konusu olarak gördükleri bu sinemanın sanatsal ve ticari potansiyelini farketmiştir. 1902'de Melies ilk filmi Aya Seyahat'ı çekmiştir. Bu film ticari değer taşıyan ilk film olarak kabul edilir (Betton, 1993).

Sinema tairhçilerine göre Melies'le birlikte, sinemanın ikinci kez icat edilmiş olduğu söylenebilir. Bu icatlardan ilki, teknik anlamda film çekimi ve gösteriminin olanaklı hale gelmesiyle Lumiere kardeşlerin halka açık sinema gösterilerinin yer aldığı ilk salonu açmalarıyla simgeleşmiştir. İkincisi ise, Melies'le birlikte bir anlatı sanatı haline dönüşmesiyle gerçekleşmiştir. Böylece film, başlangıcı, gelişme kısmı ve sonu olan, kahramanların başı çektiği, yer, ve zamanı tanımlı bir öykü anlatmaya başlar (Örs, 1995). Böylece sinema, hareketli görüntüleri kaydedip sunabilme özelliğiyle anlatısını oluşturur. İnsanların ilgisini çeken bir eğlence aracına haline gelen sinema, 1910 yılına kadar bir endüstri

haline gelir. Birinci Dünya Savaşına kadar Fransız sineması önemliyken, savaştan sonra Amerikan sineması dünya sinemasında önemli hale gelmiştir (Betton, 1993). Sinema endüstrisinin gelişmesi, artan izleyici sayısının ilgisine çekecek öyküleri bulmayı zorunlu kılmıştır. Bu nedenle öyküsel nitelikleri sınanmış klasik ya da popüler romanlar sinemaya uyarlanmıştır.

Sinemayı, kendine özgü bir anlatım aracı haline getiren isimlerden birisi de D.W. Griffith'tir. Tiyatronun geleneksel anlatımından yola çıkan Griffith, söze ve yazıya başvurmadan tamamıyla sinemasal bir üslup geliştirir. Böylece sinemaya özgü anlatım biçimleri ve teknikleri Griffith'le birlikte şekillenmeye başlar (Vincenti, 1993). 1915'te çektiği Bir Ulusun Doğuşu filmi bu tekniklerle yapılmış örnek bir yapıttır (Okyay, 1995). Griffith'ten sonra Eisenstein, Belaz Balazs, Rudolf Arnheim, Paul Rotha gibi isimler de, sinemanın sanatsal bir statüye kavuşmasını amaçlıyorlardı. Bunu sağlamanın yolu da, film sanatının da diğer sanatlar gibi kendine has kural ve ilkeleri izlemekte olduğunu (Arnheim, 1933) göstermekti. Sanatların düzenlenişi bakımından sinema gerçek insanlarca taklit edilen gerçek hareket olarak sınıflandırılmaktadır (Caudwell, 1988). Böylece ilk çeyrek yüzyılda, hareket eden fotoğrafların oluşturduğu basit bir bilimsel yenilikten, güçlü bir ifade biçimine dönüşmüştür

Kendine özgü anlatım teknikleri oluşturmasından itibaren plastik imajla yetinmeyen sessiz sinema, elindeki imkanlarla ses imajını kullanmaya yönelmiştir. Filmlere ara yazılar konulması gibi çeşitli biçim ve çağrışımlarla seyirciye ses izlenimi vermeye çalışılmıştır (Eisenstein, 1975). Senaryonun 1920'lere doğru gelişmesi ile görüntüler gibi ara yazıların da önceden hazırlanmasına başladı. Böylece sessiz sinemanın son yıllarında 'konuşma'yla ilgili sözlerin yazıyla da olsa verilmesiyle sinemada sesin değilse bile sözün saltanatı başlamıştı (Özön, 1964). 1895'te başlayan sinema, otuz iki yılı sonra 1927'de Caz Şarkıcısı (The Jazz Singer) adlı filmle seslenmiştir. Böylece 1930'ların başlamasıyla birlikte, sinema sesi de bünyesine katmıştır (Okyay, 1995). Sessiz dönemde ise, karakterlerden ziyade tiplemeler ön plandaydı. Sinema sanatının görselliğinin yanısıra işitsel bir nitelik kazanması, günümüzdeki anlamıyla karakterin sinemaya girmesine yol açmıştır.

Sesli sinamaın ilk yıllarında sesle görüntünün eşlenmesi ile ilgili çalışmalar çeşitli çalışmalar yapılmıştır. Birinci Dünya Savaşının sonundan itibaren radyo alanındaki ilerlemeler ve mikrofonların gelişmesi ile ses filmlerde daha etkin biçimde kullanılmaya başlanmıştır. Fakat sinema sektöründekiler sinema tekniğini altüst edecek bu yeniliğe karşı koyuyorlardı. Sonunda iflasın eşiğine gelmiş olan Warner kardeşler, şanslarını denemek üzere sesli sinemaya geçmeye karar verdiler. İlk senkronize müzikli film olan Don Juan, 6 Ağustos 1926'da New York'ta gösterme girdi. İçinde sadece müzik olan bu filmden sonra içinde müzik ve konuşmanın da bulunduğu Caz Şarkıcısı adlı film 6 Ekim 1927'de yayınlandı. Bu filmlerin gördüğü ilgi, sesli filmin gelişmesini sağlamıştır (Özön, 1964). Bununla birlikte sesin tüm filmde kullanıldığı ilk film, 15 Temmuz 1928'de gösterilen New York Işıklarıdır (Erus, 1999). Sinemaya sesin gelmesi, sinema salonu tasarımında daha büyük bir dikkati gerekli kılarken, birçok teknik ayrıntı da standartlaşmıştır. Salonun yalnızca dekorasyonuna değil, akustiğine de dikkat edilmesini gerektiren ses, psikolojik açıdan ise sinemaya gerçeklik hissini getirmiştir (Ulusay, 1988). Sessiz görüntülerin akışıyla başlayan filmin gelişmesi, konuşulan sözcük ile hareketli görsel imgelerin yan yana gelmesi ve birleşmesi ile olmuştur.

Sinema, özü bakımından hareketli görüntüler ve ses olmak üzere başlıca iki anlatım tarzına ilişkin yöntemin birleşimidir. Sözcük; sinemanın anlatım biçiminin ek bir özelliği değil, zorunlu bir öğesidir (Lotman, 1986). Malraux'ya göre modern sinema, sinema, ses ve görüntünün ortak anlatım olanaklarından doğmuştur (Malraux, 1968). Pascal Bonitzer ise sinemayı, bakış ve ses olmak üzere iki sözcükle formüle eder. Görüntü ve sese ait araçlar filmin ortamını birlikte oluştururlar. Bunlar çekim ve montaj gibi birbirini tamamlayan unsurlardır (Bonitzer, 1995, 39). Bu doğrultuda filmleri, görsel ve yazınsal sürecin daha fazla gelişmesi olarak düşünmek mümkündür (Harton, 1982). Çünkü filmlerde yeni gelişen tekniklerin yanında eski yazınsal dönemlere ait dramatik formüller de kullanılır (Hauser, 1984). Bu olgu sinemanın kendinden önceki sanatların bir devamı olduğunun göstergesidir. Ayrıca sinema kendinden sonra gelen teknolojik araçlarla da etkileşim içinde olmuştur.

Bu doğrultuda bir kitle iletişim aracı olarak 1950'den itibaren hızla yaygınlaşan televizyon, sinema sanatını etkilemiştir. Başlangıçta sinemayı olumsuz bir şekilde etkileyen televizyon, zamanla sinemanın en önemli müşterisi haline gelmiştir. Televizyon kanalları, program ihtiyaçlarını karşılamak üzere eski sinema filmlerini toplamışlardır. 1965'ten sonra ABD'de büyük film şirketleri, en çok sayıda izleyicinin ekran başında bulunduğu saatlerde gösterilmek üzere yeni filmlerini televizyon şirketlerine kiralayarak büyük gelir sağlamışlardır. Örneğin, 1966'da Kwai Köprüsü (The River on the Kwai, 1958) adlı filmin 60 milyon izleyiciyi ekran başına toplaması, CBS televizyonunun MGM'e 63 film için 52 milyon 800 bin dolar ödemesini sağlamıştır (Ulusay, 1988). Böylece sinema ile televizyon arasında başlangıçtaki rekabetin yerini işbirliğine bırakmıştır. 1980'li yıllarda giderek büyüyen video piyasası da, yine sinema endüstrisinin ürünleriyle varlığını sürdürebilmiştir. Bu eğilim çeşitli internet platformlarıyla halen devam etmektedir.

Günümüze kadar gelişlen bu süreçte sinema sanatı, yavaş yavaş dramatikten anlatı estetiğine doğru gelişmiştir. Christian Metz ve Roland Barthes gibi eleştirmenler sinemayı bir tür 'yazma' olarak nitelendirmişlerdir. Bu doğrultuda Robert Bresson da sinemayı 'hareketli ve sesli görüntülerle bir yazma' olarak tanımlamıştır (Erus, 1999). Roman yazarı ve film eleştirmeni Alexandre Astruc de filmlerin bir tür 'yazma' olduğundan bahseder. 1948'de yayınladığı 'Camera_Stylo' (kamera kalem) adlı kuramında sinemasal yazmanın yazınsal yazma kadar esnek ve özgür olması gerektiğini ileri sürer. Yazar anlatacağı şey için kalemi bir araç olarak kullandığı gibi, yönetmen için de kamerayı bir ifade araçı olarak kullandığını söyler (Andrew, 1984). Yönetmen düşünce ve duygularını kamerasını kalem gibi kullanarak aktarır (Büker, 1981). Sinema ile roman etkileşimi Fransız Yeni Romanı ile Yeni Dalga Sinemasıyla daha belirgin hale gelir. 1950'lerin ortalarında alışılmış roman biçimini eleştiren bazı Fransız yazarlar yeni bir roman anlayışının gerekli olduğunu düşünmekteydiler. Flaubert, Proust gibi yazarlar kendi çağlarının romanını yazdıklarına göre, şimdiki romancılara da bu çağın romanını yazmak, sinemacılarına da çağın sinemasını yapmak düşmekteydi. Bu nedenledir ki, Yeni Dalga yönetmenleri 'kamera ile yazmak'tan söz etmişlerdir (Ustaoğlu, 1985).

50’li yıllarda sinemada asıl yenilenme Fransa, İngiltere ve ABD’de gerçekleşmiştir. Buralarda Yeni Dalga, Özgür Sinema ve New York Okulu’nun oluşturduğu film eleştirisi yönetmenin öneminin artırmıştır. Filmler artık yönetmenin kişiliği ve sinema dilinin gelişmesi bağlamında ele alınmaya başlanmıştır (Vincenti, 1993). 1951’de Fransa’da yayınlanan Cahiers du Cinema dergisinde sinema hakkında yeni kavramlar oluşturulur. Bu dergide François Truffault, Erich Rohmer ve Jean Luc Godard gibi ünlü yönetmenler yazıyordu. Yeni Dalga akımının yönetmenleri olarak ün yapan bu grup auteur (yaratıcı) kuramını geliştirir. Eleştirel bir yöntem olarak tanımlanabilen yaratıcı kurama göre bir filmin yaratıcısı o filmin yönetmenidir. Bu yaklaşım sinemadaki yönetmeni edebiyattaki yazar ile aynı konumda düşünür. Buna göre sanat eseri olan film yaratıcısının kişiliğinin damgasını taşır. Filme kendine özgü niteliğini kazandıran kişi yönetmendir (Katz, 1982). Bundan sonra düşünürler tarafından farklı bakış açılarıyla çeşitli sinema kuramları ortaya konmuştur.

2.2.3.1. Sinema Kuramları

Sinemayla tanışan seyirciler için perdedeki görüntünün hareket ediyor olması ilk başta ilginç olmuştur. Ama zamanla seyirciler bu yenilikten başka şeyler de talep etmeye başlamıştır. Bu nedenle sihirbazlık geçmişinden yararlanan Melies, birçok sinemasal hile icat ederek 1902'de Aya Seyahat gibi fantastik bir film çekmiştir. Böylece sinema öykü anlatan kurmaca filmler haline gelmiştir. Böylece sinema kuramlarındaki gerçekçi ve biçimci eğilim temel ayrım olarak ortaya çıkmıştır (Özarslan, 2015). İlk ortaya çıktığında bir sanat olarak değerlendirilmeyen sinemaya ilk ciddi yaklaşımlar kuramcılar sayesinde olmuştur. Sinemayı ciddiyetle ele alıp psikolojik, sosyolojik ve estetik yönlerini analiz eden bu ilk film kuramcıları sinemanın bir sanat olduğunu kanıtlama iddiasındadırlar. Bu kuramcılara göre sinema, yaşamı hareketli görüntü ve sesle sunarak gerçeklik yanılsaması yaratabildiği için diğer sanatlardan ayrı bir yerde olduğunu savunurlar.

Sinema ortaya çıktığı ilk zamanlarda sanat olarak görülmemiştir. Fakat Arnheim, Benjamin, Kracauer gibi değişik disiplinlerdeki düşünürlerce ele alındıkça sinema biçimlenmeye başlamıştır (Gürata, 2010). Günümüzde de teknik ilerlemelerle sanat eserinin doğasının değiştiği yönündeki çeşitli fikirler vardır. Bu fikirler

Walter Benjamin'in fotoğraf ve sinema üzerinden yapılan yeniden üretim düşüncesine bağlı eleştirilerdir. Çünkü üretim süreci kökten değişmiş ve dolayısıyla sanat eserinin doğası da dönüşüme uğramıştır (Baudrillard, 2002).

Bu dönüşüm doğrultusunda, filmler hakkında yapılan ilk araştırmalar sinemanın kültür içindeki yerini belirlemek için yazılmıştır. Kuramcılar öncelikle sinemanın tiyatrodan ve de fotoğraftan ayrı bir sanat olduğunu göstermeye çalışmışlardır. Ayrıca bu çalışmalarda sinema Fransa'da müzikle Amerika'da resim sanatıyla karşılaştırılıp sinemanın içinde şiir ve müziğin niteliklerini vurgulamıştır Böylece ilk kuramcılar filmleri, sinemadan farklı disiplinlerle değerlendirmiştir. Bu doğrultuda Hugo Münsterberg, filmleri psikolojik açıdan incelemiştir. 1916'da yayımladığı Sinema: Psikolojik Bir Çalışma adlı çalışmasıyla Münsterberg ilk sinema kuramcısı sayılır. Ayrıca Kracauer ve Bazin gibi kuramcılar ise dış gerçekliği kendi formunda kaydedebilmesinin, sinemanın en önemli özelliklerinden birisi olduğunu belirtirler (Andrew, 2010). Bu kuramcılar gerçekliğin kendi formunda kaydedilip sunulabilmesine özel bir önem vermişlerdir. Böylece kuram oluşturma sürecinde farklı eğilimler söz konusu olmuştur. Bu nedenle film kuramları biçimci, gerçekçi ve çağdaş kuramlar önde gelen isimleriyle incelenecektir.

2.2.3.1.1. Biçimcilik Geleneği

Sanatta biçimcilik, bir eserde anlatılan konu yerine onun anlatılış biçiminin daha önemli olduğunu savunan bir gelenektir. Bu anlayış ahlaki felsefeden ortaya çıkmıştır. Ahlaki felsefenin bakış açısına göre bir olay, içeriğinin doğru ya da yanlış olmasına göre değil, o olayın oluş biçimine göre değerlendirilmelidir. Buna uygun olarak sinema kuramcılarından Münsterberg, Rudolf Arnheim, Sergei Eisenstein ve Bela Balazs biçimci kuramın temsilcilerindendir (Aylan, 2005). Biçimci kuramcılar 1920 ile 1935 yılları arasında sinemanın diğer sanatlar gibi güçlü bir sanatsal form olduğunu savunmaya çalışmışlardır. Bu kuramcılar, sinemaya bir sanat payesi vermek ve onun kendi kimliği olan yeni bir sanat dalı olduğunu kabul ettirmek için mücadele etmişlerdir. Kuram filmlerin başarısının açıklanmak için bu yeni aracın özelliklerinin bilinmesini sağlamaya çalışmışlardır (Andrew, 2010). Özellikle sesin sinemaya girmesiyle daha önce filmlerde varolan biçimsel denge bozulmuştur. Böylece filmlerin hangi yönelime gireceği hakkında

tartışmalar ortaya çıkmıştır. Bütün bu tartışmalar biçimci bir atmosfer içinde yer almıştır. Biçimcilik, gerçekçiliğe karşıtlığı ifade etmek için kullanılmaktadır. Biçimcilik ifade aracını oluşturan öğeler ve ayrıntılarla ilgilidir. Aynı zamanda bu kuram sanatta biçim kadar işlevin de önemini vurgulamaktadır (Monaco, 2013). Biçimciler, bir insan yaşamının sanatsal ve estetik yönlerini farklı ve özel hale getiren şeyin ne olduğu sorusundan hareket etmişlerdir.

Sinema kuramlarından biçimci geleneğin birçok Rus temsilcisi vardır. Rus Biçimciler, doğrudan eserden hareket ederek, film incelemelerinde sanatçının merkez olarak görülmesine karşı çıkmışlardır. Böylece sanatta biçimsel özellik önem kazanmıştır. Lev Kuleshov 1917 Ekim Devrimi'nden sonra Rus Sinema Atölyesinin başına geçirilmiştir. Eisenstein ve Pudovkin gibi önemli sinemacılar bu atölyede öğrencilik yapmışlardır. Bu atölyede sinemacılar yeterli malzeme olmadığı için önceden çekilmiş filmleri yeniden kurgularlar. Böylece Rus biçimciler film kurgusu tekniği üzerine gelişme göstermişlerdir. Bu sayede Kuleshov kurgunun seyircinin psikolojik rehberliğini kontrol ettiğini keşfetmiştir. Pudovkin ise kurguyu anlatıyı değiştirmekten çok onu desteklemek olduğunu düşüncesini benimsemiştir. Eisenstein'in kuramı ise Pudovkin'in düşüncesinden yola çıkarak imgelemleri çarpıştırmasıyla orataya çıkmıştır (Monaco, 2013). Bir başka Rus biçimci Victor Shklovsky'e göre ise sanat yaşamının duyumsanmasını sağlamak için vardır. Böylece sanat sayesinde şeyler olduğu gibi hissedilebilmektedir. Ona göre sanatın amacı da şeyleri algılandığı biçmiyle verebilmektir. Bu algılama süreci o şeyin oluşunu deneyimlenin bir yoludur. Bu deneyimi sinema, gerçekliği kaydedip yeniden üretebilme özelliği sayesinde sağlar. Böylece belirli bir gerçekliğe özel bir biçimde katılma imkanı sağlar. (Andrew, 2010). Bu katılımı sağlayabilmek için sinemacılar imgelerin algılanışı konusuna yönelmiştir. Bu noktada hareketli görüntülerden oluşturulmuş imgelerin insan zihninde nasıl anlamlandırıldığı önem kazanmaktadır. Gestalt psikolojisi zihinsel imge açısından bu kuramın gelişmesinde etkili olmuştur. Münsterberg ve Arnheim gestalt psikolojisini kuramlarında etkin biçimde kullanmışlardır. 1960'lardan itibren yeniden önem kazanmaya başlayan biçimci kuram günümüzde etkisini korumaktadır (Andrew, 2010). Etkileri bugün de devam etmekte olan bu kurama ait farklı görüşler incelenerek aralarındaki farklar ortaya konulacaktır.

2.2.3.1.1.1. Hugo Münsterberg

Zaman ve mekân algısı, görüntünün sürekliliği ve tepkime süresi üzerine yoğunlaşan bir psikolog olan Münsterberg sinemanın ilk kuramcısı sayılır. Münsterberg sinema ve psikoloji arasında ilişki kurarak kendi film teorisini geliştirmiştir. Özellikle mekan, zaman ve nedensellik konularına odaklanmıştır. (Buyan, 2013). 1916'da yayımladığı Sinema: Psikolojik Bir Çalışma adlı eseri sinema hakkında yazılmış ilk kitaptır. Bu kitapta filmler estetiği ve taşıdığı mesajlar açısından incelenmiştir (Münsterberg, 1916). Kitapta sinema teknolojisindeki gelişmeler ve film izleme gereksinimini belirleyen unsurların üzerinde durulur (Buyan, 2013:28). Münsterberg eserinde sinemayı entelektüel açıdan değerlendirerek çözümlemektedir. Ona göre filmlerde öyküleme ve anlatım vazegeçilmezdir. Münsterberg hikayesi olmayan filmlerin sadece bir aygıt olduğunu vurgulamaktadır (Andrew, 2010). Çünkü sanat eseri olan bir film için hikayeyi yaşama deneyimi esastır. Bu deneyim Aristoteles'in katharsis kavramıyla da yakından ilgilidir. Bu doğrultuda sinemada yaşanan deneyimi seyircinin kendi düşleriyle ilişkilendirerek anlamlandırdığı iddia edilmiştir (Carroll, 1985).

Münsterberg sinemada yaşanan bu deneyimde filmlerdeki hareketli görüntü ve sesler insan zihnine doğrudan ulaşabildiğini vurgulamaktadır (Andrew, 2010). Filmdeki oyuncular hareketleri, duyguları ve düşünceleri doğrudan ve bütüncül bir şekilde seyirciler için anlam kazanır. Buradan hareketle, Münsterberg, psikolojik etkenleri üzerine yoğunlaşmıştır (Münsterberg, 1916). Özellikle algı konusuna odaklanan gestalt psikolojisine bağlı olarak, her deneyimin parça ile bütün arasında ilişkili olduğunu düşünür. Gestalt teorisi bütünün, kendisini meydana getiren parçalardan daha fazlası olduğunu öne sürer. Buna göre kompozisyon halindeki imgelerin benzerlik, süreklilik, zemin ve şekil ilişkisiyle zihin tarafından yeniden düzenlenerek algının oluştuğunu savunmaktadır. Buradan hareketle Münsterberg sinemayı oluşturan dekor, kostüm, mizansen, oyuncu, ışık ve ses gibi unsurların gestalt teorisiyle ilişkili olduğu bir sinema kuramı ortaya koyar. Bu kurama göre filmlerin algılanması hafıza ve hayal gücüyle ilişkilidir. (Buyan, 2013).

Münsterberg kuramını sinema filmleri ile seyircileri arasında etkileşime bağlı bir bakış açısıyla oluşturur (Monaco 2013). Sinema perdesine her saniye 24 kare

yansıtılırken, bu kareler arasında boşluklar vardır. İnsan gözünün hareketli görüntüyü bir süre hafızada tutması filmin kareleri arasındaki boşlukların farkedilmesini engellemektedir. Böylece bir seri durağan görüntü hafıza sayesinde hareketli olarak algılanır (Buyan, 2013). Buna dayanarak Münsterberg, insan beyninin film karaleri arasındaki boşlukları doldurduğunu iddia ettiği bir fi olgusundan bahsetmiştir (Butler, 2011). Münsterberg filmdeki hareketin algılanışını, görüntüler dizisini zihinsel yorumlamaya dair aktif bir süreç olduğunu tanımlamıştır (Monaco, 2013). Çünkü Münsterberg'e göre sanat eseri seyircinin zihniyle temasa geçerek önce onun zihnini karıştırmalı ve ardından onu rahatlatmalıdır (Andrew, 2010). Bu düşünceye bağlı olarak insan çevresiyle nasıl temasa geçiyorsa sahip olduğu araçlarla sinema bu teması seyircisine sağlayabilme imkanına sahiptir.

Münsterberg sinemanın yalnızca drama ve sahne sanatlarının kaydedilmiş bir versiyonu olması fikrine karşı çıkar. Sinema ona göre dış dünyayla temasla birlikte mekan ve zamana ait unsurları sunarak bir öykü anlatabilir. Öykü oluştururken olayları düzenlenerek ve anlamlı bir biçimde sıralanır. Bunlar yapılırken insan zihninin sahip olduğu biçimler, yani dikkat, bellek, imgelem ve duygular kullanılır (Andrew, 2010). Münsterberg sinemasal anlatım yöntemleri olarak adlandırılabilecek yakın çekim, geri dönüşler, ileriye sıçramalar, hatırlama ve hayal etme gibi insan zihninin çalışma prensipleri ile benzerliğini fark ederek sinemanın psikolojik alanına büyük önem vermiştir (Buyan, 2013).

2.2.3.1.1.2. Rudolf Arnheim

Bir sanat kuramcısı olan Rudolf Arnheim sinema kuramlarına önemli katkılar sağlamıştır. Psikoloji alanlarındaki çalışmalarıyla tanınan Arnheim, sinema kuramları açısından 1957 yılında yayımladığı Sanat olarak Film adlı kitabıyla oldukça etkili olmuştur. Arnheim da Münsterberg gibi Gestalt psikolojisinden yola çıkarak sinema ilgili düşüncelerini ortaya koymuştur. Münsterberg'ten farklı olarak Arnheim sinemanın sanat olarak kabul edilmesindeki zorluklar ve estetik özellikleri üzerine daha çok odaklanmıştır. Bu zorluğun insanlığın sinemanın doğuşu ve gelişimine tanıklık etmesinden kaynaklandığını öne sürer (Nuyan, 2011). Çünkü diğer sanatlar, örneğin müzik, edebiyat ve resim insanlık tarihi kadar eski olduğundan, sanat olma süreçleri zaman içinde şekillenmiştir. Buna

benzer bir şekilde sinema sanatı da diğer sanatların yasa ve prensiplerinden hareket etmiştir.

Arnheim'a göre bir filmin sanat olma niteliği gerçeklikle olan ilişkisine bağlıdır. Sinemanın gerçeklikle ilişkisini filmlerin unsurları bağlıdır. Bu unsurların başında sinema perdesine hareketli görüntülerin yansıtılması gelir. İkinci unsur ekranda derinlik duygusunun anlamlı bir şekilde değiştirilebilmesidir. Üçüncü unsur aydınlatma ve renktir. Dördüncüsü ise imgenin yönetmenin belirlediği çerçeveye yerleştirilmesidir. Beşinci unsur uzay zaman sürekliliğinin sağlanmasıdır. Bu öğelerle biçimlenen filmleri gerçekliği olduğundan daha farklı bir şekilde sunabilen bir ifade aracıdır (Andrew, 2010). Burdan hareketle yönetmen yalnızca görüntü kaydetmekle yükümlü değildir. Arnheim'a göre sinemanın sahip olduğu araç ve tekniklerle filmin yönetmeni bir sanat eseri yaratmaya çalışır (Nuyan, 2010). Böylece filmin yönetmeni yarattığı temsillerle sanatçı konumuna yükselir. Filmin hammaddesi gerçek görüntülerin kendi formunda kaydedilmiş temsilleridir. Temsil ettiği gerçeklik doğrudan dünyayla bağlantılıdır. Sembolik bir dil olan sinema, bir sanatçı olarak yönetmen tarafından düzenlir. Bu düzenlemeyle birlilkte fikirlerini eserine yansıtabilir (Andrew, 2010). Arnheim filmlerdeki düzenlemenin önemini ve nesnelerin görsel gerçekliğini küp örneğiyle açıklamaya çalışır. Ona göre masada duran bir küpün konumu onun biçimini algılamada belirleyicidir. Dik bir açıdan bakıldığında küp, kare şeklinde gözükecektir. Küpün ya da bakış açısının değişimiyle nesnenin görünümü de değişecektrir. Arnheim'e göre filmlerin algılanmasında kameranın nesneye göre pozisyonu ve nenenin yerleştirilme biçimi önemlidir. Bu nedenle Arnheim'ın kuramındaki en dikkat çekilen unsurlardan biri kamera açısıdır. Yönetmenin seçtiği açı gösterilen nesneye bir yorum kazandırır. Böylece seyirciye nesnenin taşıdığı anlamlardan başka anlamlar kazandırabilir. Arnheim bu durumu; Eisenstein'ın 1929'da çektiği Yeni ve Eski filmiyle örneklendirir. Filmde karakterin sırtına yapılan yakın çekim sayesinde ayakta duran diğer oyuncu tamamen kapatılarak tüm görüntüyü kaplamıştır. Böylece yönetmenin kullandığı kamera açısıyla karekterin görüntüyü kaplayan sırtının üzerinden otorite yansıtılmıştır. Böylece sinema sahip olduğu araç ve bu araçlara uygun tekniklerle olayları ve duyguları yansıtma imkanına bulmuştur. Bu olgu zihin ve dünya arasında bir ilişki olduğunun göstergesidir.

Düşüş, yükseliş, egemenlik ve boyun eğiş, zayıflık ve dayanma gücü, uyum ve uyumsuzluk, mücadele etme ve boyun eğme, itaat etme gibi motiflerin hepsi varlığın altını çizer (Arnheim, 1969). Sinema bu varoluşu hareketli görüntü ve ses araçlarıyla öncelikle kaydeder. Daha sonra yeniden üreterek aynı formda zihnin algısına sunar.

Sonuç olarak Arnheim, sinema kuramlarına filmsel algılama gibi bir kavram kazandırmıştır. İdrak konusunda haraketli görüntülerin direkt olarak insan zihniyle etkileşim haline geçtiğini savunmuştur. Ona göre bu durumun baz alınarak hareketli görüntü ve sesin düzenlemesi gerektiğini vurgulamıştır. Arnheim gerçekliği düzenleyerek kamera açısı ve çekimlerle sanatsal bir eser yaratılmasını yönetmenin sorumluluğuna vermektedir.

2.2.3.1.1.3. Sergei Eisenstein

Sinemada biçimcilik geleneğinin önemli temsilcilerinden diğer bir kuramcı da Eisenstein'dır. Sinema hakkındaki düşüncelerinin yanında yönettiği filmlerle de sinema tarihini önemli ölçüde etkilemiştir. Hugo Münsterbeg ve Rudolf Arnheim'dan farklı olarak Eisenstein'ın fikirleri çok daha geniş kapsamlıdır. Çünkü Eisenstein kuramcı olmasının yanında bir sinema yönetmenidir. Kuram ve eylemin birbirinden ayrı olmadığını düşünen Eisenstein, yöntem açısından teori ve pratiği birbirinden ayırmaz (Nuyan, 2011). Arnheim'dan farklı olarak Eiesenstein filmi bir inşa süreci olarak düşünmüştür. Filmin her karesinin yönetmen tarafından işlendiğini savunur.

Çektiği filmlerinde teorilerini uygulama fırsatı bulan Eisenstein kuram ve pratik arasında bir köprü kurmuştur. Eiesenstein teori ve pratiğin sanat için ayrılmaz olduğunu öne sürmüştür. Eisenstein'ın filme bakış açısı Arnheim'dan farklı olarak filmi bir inşa süreci olarak ele alır. Filmin her karesinin yönetmen tarafından işlendiğini savunmaktadır. Yönetmen tarafından işlenen film sadece hikâye anlatan unsurların meydana getirdiği ham gerçeklik değildir. Her unsuru kendi imkanlarıyla psikolojik bir izlenim oluşturabilir. Bu düşünce biçimi geleneksel estetik anlayışından farklıdır. Geleneksel olarak ışıklandırma, kadraj, kamera hareketleri gibi unsurlar, ancak eylemi desteklemektedir (Andrew, 2010). Eisenstein'a göre film izlemek, yalnızca hikayeyi takip etmekten oluşmaz. Ona

göre film farklı unsurlarının her birinden gelen şoklarla seyirciyi sarar. Bu bakış açısı gerçeklik ve estetik üzerine farklı bir düşünceyi ortaya koymaktadır. Farklı unsurlardan gelen şokları bir araya getiren montaj kavramı Eisenstein sinemasının ve kuramının temel taşıdır. Ona göre yönetmen yaratım sürecini doğrudan montaj üzerinden gerçekleştirdiğini temel varsayım olarak ele alır. Filmlerinde birbirinden farklı görüntüleri birleştirerek zengin anlamlar yaratır.

Atraksiyon kelimesi Eisenstein sineması için anahtar bir kavramdır. Çünkü filmlerindeki anlatımını zıt kutuplarla oluşturduğu montajlar üzerinden şekillendirmektedir (Andrew, 2010). Eisenstein atraksiyonu saldırgan bir an olarak tanımlamaktadır. Yani atraksiyon izleyiciyi bir eyleme yönelten unsurdur. Bu öğeler izleyicide şoklar oluşturmak için tasarlanır (Eisenstein, 1984). Kuramlarında ortaya koyduğu fikirleri, filmlerinde kullanarak dikkat çekici teknikler ortaya koymuştur. Örneğin sinema tarihi ve gelişimi açısından devrim niteliğinde bir eser olan 1925 yapımı Potemkin Zırhlısı filminde paralel montaj kullanmıştır. Sinemada montajın önemin vurgulayan Eisenstein filmin montaj masasında hazırlandığını savunur. Eisenstein yan yana getirilen iki sahnenin ayrı ayrı anlattıklarından çok montajla birinin diğerine olan katkısına yani birlikte algılanmasına odaklanmıştır. Çünkü o peşpeşe gelen iki görüntünün içeriğinden çok birlikte yarattıklarıyla ilgilendiriyordu (Eisenstein, 1975). Çarpıcı montajlama tekniğiyle Eisenstein, diyalektiğin yasalarını ustaca kullanmıştır. Buna örnek olarak 1924 yapımı Grev filminin final sahnesindeki grevcileri bastıran ve katliamlar yapan askerlerin eylemleri arasında boğazlanan ineklerin görüntülerinin verilmesidir. Böylece sanat eseri Eisenstein'a göre bu tarz montajlarla insanın bilinç ve his dünyasına yepyeni imajlar kazandırabilir.

Japon Kabuki Tiyatrosu ve Haiku Şiiri, Eisenstein sinemasını etkileyen kaynaklardandır. Buna göre Eisentein filmlerdeki anlamları görüntülerin birbirleriyle ilişkilerine göre tasarlamaktadır. Haiku şiirinin dizelerinin bir araya getirilmesi de montaj olarak görülebilir. Dizelerdeki farklı unsurların çatışması birleşik bir psikolojik etki üretmektedir (Andrew, 2010). Filmlerinde görüntüler üzerindeki unsurlar birbirini pekiştirerek anlatımı güçlendirmektedir. Bu unsurlar kendi aralarında çatışarak yeni bir etki de yaratabilirler. Japon-Çin kavramsal yazısı Eisenstein'in kurgu anlayışını şekillendiren diğer bir kaynaktır. Bu yazıdaki

unsurların herbiri ayrı bir nesneye ve olguya karşılık gelir. Bu unsurların birlikte kullanımı çizgiyle gösterilemeyecek bir şeyin anlatımını sağlamaktadır. Örneğin bu yazıda dinleme eylemi, bir kapı resminin yanında bulunan kulak resmiyle verilebilir. Bu düşünce tarzı Eisenstein için doğrudan bir kurgu anlamına gelmektedir (Eisenstein, 1984).

Eisenstein zihinin uyarılması meselesine Arnheim ve Münsterberg gibi olumlu yaklaşmaktadır. Buna karşın parça ve bütün konusunda gestalt psikolojisinden ayrılmaktadır. Bunun yerine Pavlov'un fikirlerine değer vermektedir. Çünkü Eisenstein için çağrışımlar oldukça önemlidir. Pavlov ünlü deneyinde köpeklerine zil sesleriyle çağrışım yaptırarak belirli tepkiler oluşmasını sağlamaktadır. Dolayısıyla Pavlov Eisenstein'ın anlam oluşturma sürecinde algıların uyarılması fikrinin dayandığı kaynaklardandır. Eisenstein'ın sinema anlayışının merkezinde bulunan montaj bu kaynaklarla şekillenmiştir. Ona göre montaj ile dış gerçeklik göz alıcı bir biçime kavuşmaktadır. Kurgulanan yardımcı görüntülerle amaçlanan anlam dış gerçeklikle iletilmeye çalışılmaktadır. Oluşturulanlar görüntüler izleyiciyi sürekli anlamlandırmaya sürüklemektedir. Anlam oluşturma süreci mantığın ve psikolojinin etkin kullanıldığı bir yöntemle manipüle edilir. Bu da biçimcilik geleneğinin en önemli özelliklerinden biridir (Andrew, 2010). Bu amaç doğrultusunda montajın önemli bir yeri vardır. Yönetmen bu anlamda fikirlerini filminde bir araya getirip, değişiklikler yapmakta ve yeniden düzenlemektedir. İzleyici de bu konumda yönlendirilen, aydınlatılan edilgen bir pozisyon almaktadır. Eisenstein'a göre, gerçeklik olduğu gibi sunulduğunda çok belirsizdir. Ancak dış gerçeklik yönetmen tarafından parçalara ayrılıp sistemli bir şekilde yeniden birleştirildiğinde duygusal etkiler üretebilecek bir biçime getirilebilir.

2.2.3.1.1.4. Béla Balázs

Bela Balázs, Eisenstein gibi sinemanın temel yapısını tanımlamaya çalışmıştır. Film Teorisi adlı eseri sinema kuramları açısından önemli bir eserdir. Bu eserde sinemanın insanlık için yeni bir dönemin başlangıcı ve bir gereklilik olduğunu savunur. Balazs'a göre kitap ve matbaa devri, insanların kâğıtlar üzerinden bir şeyler öğrenmesine oldukça alıştırmıştır. Bu şekil öğrenme alışkanlığıyla yüzlerdeki ifadelerin tanınamaz hale geldiğini düşünür.. Ancak Balazs sinemayla birlikte artık görselliğin yeni bir kültüre dönüştüğü çalışmalar olduğunu iddia

eder. Kitapları sağır ve dilsiz bir dilin kelimeleri olarak tanımlar. Sinemayı ise insanın düşünelerini, duygularını ve ruhunu görsellikle ileten bir araç olarak tanımlar (Balaz, 2001).

Balazs, Eisenstein'in biçimci ilkelerinin paylaşmakla birlikte, bu ilkeleri gerçekçilikle bütünleştirmeyi amaçlamıştır. Bu doğrultuda ayrıntıları ve duyguları gösterdiği için yakın çekime odaklanmıştır. Yakın çekimle anlam ve duyguların değiştiğini iddia eder. Bu bakış açısına uygun olarak bir sinema kuramı geliştirmiştir. Böylece Balazs yakın çekim gibi sinemanın ayırıcı unsurlarını öne çıkararak sinemanın diğer sanatlar üzerinden değerlendirilmesine karşı çıkar. Ona göre sinemanın bir başka ayırıcı unsuru da Griffith'in sahneleri parçalara bölerek yeni bir sinema dili yaratmasıyla oluşmuştur. Griffith parçadan parçaya kameranın mesafesini ve açısını değiştirmiştir (Monaco, 2013). Böylece sahnelerin birbirine bağlanması yerine parçaların montajı olarak kendi filmini meydana getirmiştir. Böylece söz ve yazıdan bağımsız, görselliğe dayalı yeni bir anlatım biçimi şekillenmiştir. Sinematografik sürecin bizzat kendisi artık Balázs için büyük önem kazanmıştır. Ona göre sinema, gerçekliğin kendisini dönüştürebilmenin yollarını aramaktadır. Bundan dolayı insan algısı ve dış gerçeklik gibi konular onun kuramında önemli bir yere sahiptir.

Balazs'a göre sanat kaynağını gerçeklikten alsa da hammadde olarak gerçekliği kayıt edip kullanabilen sadece sinemadır. Balazs, yönetmenin kaydetdiği görüntülüeri düzenleyerek anlatısını kurduğunu belirtmektedir. Bu noktada onun film tekniği Arnheim ile oldukça yakındır. İkisi de biçimçi geleneğe uygun düşünürler. Arnheim'dan farklı olarak, Balázs yeniliklere daha açıktır (Andrew, 2010). Bu nedenle Balazs sesin sinemaya dâhil edilmesine diğer kuramcılar gibi olumsuz bakmaz. Aksine anlatım aracını kuvvetlendirici bir unsur olarak pozitif bir gelişme olarak değerlendirmesine sebep olur.

Yeniliklere açık olan Balazs, sahne ve görüntülere farklı anlamlar yükler. Ona göre alışıldığı için farkına varılmayan unsurlar yeni yöntemlerin vurucu düzenlemeleriyle biçimlendirilmelidir. Balazs böylece daha önce fark edilmeyen şeyler hakkında yeni izlenimler doğmasının tetiklenebileceğini düşünür (Balazs, 1972). Balazs montajı görüntülerin birleştirilerek anlam oluşturan bir teknik olarak görmektedir. Ona göre çekimler önceden belirlenmiş bir düzen içinde bir

araya getirilir. Bu bir araya getirme belirli bir amaçlanmış etkiyi üretmek için kurgulanır (Balazs, 1972). Bu kurgu sürecinde teknik araçlarla anlam üretimi gerçekleştirilir.

Bu anlam üretimi için Balazs yönetmenin kendi tekniklerini, biçimsel etkenleri kullanmasını gerektiğini düşünür. Bu bakımdan Rus Biçimcileriyle oldukça benzer bir yaklaşıma sahiptir. Çıplak gerçekliğin, bir diğer ifadeyle kurgudan yoksun bir sinemanın her zaman eksik ve yetersiz olduğu görünüşündedir. Çünkü kurgu, dış gerçekliğin görünen kısmının ötesindeki yorumları ve deneyimleri ortaya çıkarabilir (Andrew, 2010). Balazs'ın gerçeklik ve kurgu arasında kurduğu bağ ile biçimci geleneğe ait bir kuramcıdır. Balázs'ın sinemanın kültürel yönünü kavrayan ilk kuramcılardandır (Monaco, 2013). Sinemayı tiyatro ve edebiyat kadar güçlü bir kültür taşıyıcı iletişim aracı olarak görmektedir.

2.2.3.1.2. Gerçekçilik Kuramı

Sanatta gerçekçilik kavramı tarih boyunca tartışılan bir konu olmuştur. Aristoteles Poetika'sında sanat kavramını gerçeğin bir taklidi olarak tanımlamıştır. Onun ortaya koyduğu bu mimesis kavramı gerçeklikle doğrudan bağlantılıdır. Çünkü sanatın taklide dayalı olan temsil gücü, gerçeklikle olan ilişkiyle şekillenmektedir. Bir hikâyenin gerçek hayatta yaşanılabilirliği ya da bir resmin gerçek nesnelere olan benzerliği gibi gerçeklikle kurulan bağlantılar o eserin iyi ya da kötü olarak değerlendirilmesine neden olabilir. Bu bakış açısı sinemada diğer sanatlara oranla çok daha belirleyici olmuştur. Walter Benjamin'in gerçekliğin yeniden üretimi düşüncesi fotoğrafla olduğu kadar sinemayla da ilgilidir. Çünkü sinemada da teknik olanakların kullanılmasıyla gerçekliğin yeniden üretilmesi söz konusudur. Gerçekçi kuram kaydedilen ve kurgulanan görüntülerin gerçeklikle olan bağlantısını incelemektedir. Filmin öyküsünün ve diğer unsurlarının gerçeklikle olan ilişkisini inceleyen gerçekçi kuram, gerçeğin olabildiğince müdahalesiz sunulması gerektiğini savunmaktadır. Böylece izleyici daha aktif biçimde anlam oluşturma fırsatı bulacaktır.

Sinema perdesindeki görüntüler duyularımızla algılayamadığımız nesnel gerçekliğe dair bilgi verir. Çünkü gerçekliğin yapısı çok katmanlıdır. Gerçekçilik kuramına göre sinemanın önemi bu katmanları açarak gerçekliği ortaya çıkarıp,

sergileyebilme gücündedir. Bu sergileme sürecinde Andre Bazin ve Siegfried Kracauer gibi gerçekçiler yönetmenin gerçeği dönüştürmediğini iddia ederler. Bunun yerine gerçeklikten seçim yapıldığını vurgulamaktadırlar (Özarslan, 2013). Çünkü görüntüdeki gerçeklikte seçilmiş ve yüklenmiş olası anlamlar mevcut olduğunu düşünmüşlerdir (Yılmaz, 2011). Zaman içinde gerçekçi kuramcılar arasında görüntülerin gerçekliğin kendisi olup olmadığı konusunda faklı fikirler oluşmuştur. Bazıları görüntülerin gerçekliğin sadece bir kopyası olduğunu savunmuşlardır. Diğerleri ise gerçekliğin bütün detaylarını sadece görüntülerde aramışlardır.

Sinemada seyirci, yönetmenin yaptığı seçimlerle şekillenen dış gerçekliğin yerini alan perdedeki dünya ile özdeşleşir (Monaco, 2013). Bundan dolayı özdeşleşme sinema estetiğinde önemli bir konumdadır. Çünkü filmde var olan gerçeklik, hayatın içinde olduğu gibi zaman ve mekan gerçekliğidir. Bu nedenle filmin biçimi uzamsal ilişkilerle başka bir deyişle mizansen ile bağlantılıdır. Biçimci kuramcılara göre yönetmen montaj ile gerçekliği yeniden düzenler. Buna bağlı olarak yönetmenin dış gerçeklikten yaptığı seçimler nesnel değil özneldir. Buna karşın gerçekçi kuramcılar sinemada montajın yerine uzun planları daha önemli görmüşlerdir. Çünkü uzun çekimlerde kameranın sürecin kendisini verebileceğini düşünmüşlerdir. Biçimcilikte dramatik yapı, görüntülerin birbiri ile olan etkileşimine dayanmaktadır. Diğer tarafta olan Bazin gibi gerçekçiler için ise hayattaki sürekliliğin sinemaya aktarılmasına olanak veren uzun çekimler ve alan derinliği daha etkili bir dramatik yapı sunmaktadır (Özarslan, 2013). Uzun çekimler süreci bölmeden izleyiciye sunarak hayatın bütünlüğünü seyirciye sunar. Alan derinliği ise izleyiciye gerçekle yakın ilişki kurup hayattaki gibi seçme verir. Bu imkanlar sayesinde gerçek hayatta olduğu gibi sinemada da yaşamın akışı yakalanabilir.

İlk gerçekçi yönetmenlerden Flaherty 1922 yılında Kuzeyli Nanook filmini yapmıştır. Bu filmde Nanook'un bir foku avladığı sahne gerçekte olduğu gibi uzun sürede çekilmiştir. Bu uzun planda sürece müdahale edilmeden av sahnesi gösterilir. Çünkü Bazin'e göre sinemada önemli olan izleyicinin süreci deneyimlemesidir. O çekimleri birbirine bağlamak için kullanılan kurguya karşı değildir. Yalnızca gerçeklikle oynayan kurguya karşı çıkar. Çünkü bu montaj

Bazin'e göre gerçekliği kurmacaya dönüştürmektedir. Gerçekçi film kuramının ana hatları, Bazin ve Kracauer tarafından belirlenmiştir. Bu iki kuramcı sinemayı çok geniş bir bağlam içinde ele almışlardır. Onlara göre sinemada gerçekliğe bağlılık ön plandadır. Sinema sayesinde insanlığın gerçeklikle uyumlu hale getirilebileceğini düşünürler. Bazin ve Kracauer için bu uyumun toplumun yenilenmesiyle sağlayabileceğini iddia ederler. Bu yenilenme hayatla olan uygun ilişkinin ardından gitmekle değer kazanır. Bu sayede yeni bir insan algısı ortaya çıkacaktır. Bu algıyla uyumlu bir sinema bu ilişkinin sürekli yenilenmesini sağlayacaktır (Andrew, 2010). Gerçekçi film kuramcıları sinemanın gerçeklikle olan ilişkisini durağan çekimler aracılığıyla hayatı olduğu gibi aktarmasında aramaktadırlar. Bu kuram yönetmenin tercihlerini görüntülere mümkün olduğunca sade bir biçimde yansıtmasını telkin etmektedir. Bu doğrultuda kuramın iki önemli temsilcisini incelemek daha net bir tablonun çizilmesine olanak sağlayacaktır.

2.2.3.1.2.1. Andre Bazin

Andre Bazin'in 'Sinema Nedir?' adlı kitabı sinema üzerine yazılmış önemli bir eserdir. Bazin İkinci Dünya Savaşı'ndan sonra sinemanın yeniden canlanması için yazılı çalışmaların yanında sinema üzerine dersler vermiştir. Ayrıca bu doğrultuda açık oturumlar, sergi ve film şenlikleri düzenlemiştir. Bazin ayrıca *Cahiers Du Cinema* dergisinin kuruculuğunu yapmıştır. Bu dergi Fransız Yeni Dalgası'nın entelektüel temellerini atmıştır. Bu dergide yetişen ve sinema eleştirmenliği yapan genç sinemacılar, filmler için yeni fikirler sunmuşlardır. Böylece Bazin, duraklayan sinema düşüncesini geliştirmeye çalışmış ve bunu büyük ölçüde gerçekleştirmiş bir düşünürüdür (Özön, 1966). Bazin'in sinemada yeni fikirler üretmeye çalışmasına rağmen İkinci Dünya Savaşı'na kadar biçimci kurama karşı çıkan kimse olmamıştır. Çünkü biçimci akım geleneksel sanat düşüncesiyle uyumludur.

Sinema tarihçilerine göre bir eleştirmen olarak tam anlamıyla biçimci geleneğe ilk karşı çıkan Bazin'dir. Ona göre resimde işlenen nesne ile bu nesnenin anlatımı arasına sanatçı girmektedir. Ona göre bu yaklaşım fotoğrafla birlikte sona ermiştir. Fotoğrafın resme göre yeniliğinin nesnelliğinde olduğunu düşünür. Bazin ilk kez temel nesne ile onun anlamı arasına, bir başka nesnenin dışında herhangi bir şey

girmediğini öne sürer. Böylece dış dünyanın görüntüsü Bazin'e göre insanın yaratıcılığı işe karışmaksızın, doğrudan ifade edilmektedir. Fotoğrafın sahip olduğu hammaddenin özellikleri bu durumu sağlayabilecek özelliklere sahiptir. Bazin, malzeme meselesinde sonra, sinemanın sahip olduğu kendine özgü dil kousuna gelir. Çünkü ona göre filmi bir fotoğraf olmaktan ayıran şey, sinemanın kendine has bir dil olmasıdır (Bazin, 1993). Biçimciler kurguyu filmin merkezine yerleştirirken, Bazin mizanseni sinema dilinin en önemli unsuru olduğunu iddia eder. Ona göre mizansen derin odaklama ve plan sekanstan oluşmaktadır. Bunlar sayesinde izleyicinin filme daha fazla katılılım olanağı bulacağını düşünmüştür.

Monaco'ya göre Bazin'in alan derinliği fikri, sinema düşüncesini ileriye taşımış bir adımdır. Çünkü Bazin'e göre alan derinliği seyirciyi görüntüyle daha yakın bir ilişkiye sokabilmektedir. Böylece seyricinin aksiyona zihinsel katılımı sağlanabilir. Ayrıca bu sayede izleyici harekete geçirilebilir. Çünkü seyircinin beklenti ve dikkatinden imgenin anlamı doğmaktadır. Çünkü seyirci görüntünün içinden parçalarla anlam oluşturmaya çalışır. Böylece izleyici kendi görüşüne göre özgür bir anlam yakalama şansı yakalar. Seyirci üzerine odaklanan Bazin insanların olaylara karşı gözlemleme tepkilerini incelemiştir. Buna göre hayat içinde insan gözü, olayların önemli noktasına odaklanmaktadır. Çünkü insanlar olayların kendilerini ilgilendiren kısımlarını izlemeyi ve görmeyi seçmektedir. Bazin'e göre gerçeğin sübjektifliğini değiştirebilecek farklı bir kurgulama her zaman mümkündür (Bazin, 1993). Filmde kurguyu yapan yönetmen, seyircinin yerine seçim yapar. Bu seçim dikkat kurallarına uygun şekilde yapılır. Böylece izleyici yönetmenin yönlendirmesini farkında olmaksızın benimser.

Bir hikaye, seçilmiş olaylar arasındaki hayata dair ilişkilerden oluşur. Anlatılacak hikayenin zaman ve mekan açısından tüm detayları verilemez. Dolayısıyla olayların belirli parçaları birleştirilerek anlatım sağlanabilir. Bu nedenle Bazin'e göre bir mantık çizgisi ile ilerleyen paralel montaj ve kurgulama anlatımda yardımcı bir araç olarak kullanılabilir (Andrew, 2010). Ona göre kurgunun iki türünden bahsedilebilir. Bunlardan ilki seyircinin filmin olay örgüsünü takip edebilmesi için, olayların mantıksal ve birbirini takip eden bir işleyişe sahip olan kurgudur. Bu tür daha çok sessiz sinema dönemiyle bağlantılıdır.

Sesli sinemayla birlikte Bazin'e göre ikinci tür olan psikolojik kurgu ortaya çıkmıştır. Psikolojik kurgu, yeni anlamlar yaratılarak bunların seyircinin zihnine yansıtılması olarak tanımlanabilir. Böylece izleyicinin psikolojik olarak film metninin içine girebilmesi sağlanabilir. Bu sayede filmi seyreden kişi ana karakterle kendini özdeşleştirebilir. Ayrıca çekim açıları, hem izleyicinin film ile irtibat kurabilmesini hem de birleştirilen görüntülerden yeni anlamlar yaratılmasını mümkün kılar. Diyaloglar da çoğu zaman açı/karşı açı kurgusuyla verilmektedir. Böylece seyirci diyalogların gerçek bir şahidi hâline gelmektedir (Yılmaz, 2011).

Bazin sinema perdesini pencere gibi düşünür. Perdenin en dıştaki kenarlarını ‘‘gerçekliğin yalnızca bir kısmını gösteren maskelemenin bir parçası" olarak tanımlamıştır. Ona göre karakter görüntünün dışına çıktığı zaman, seyirciden gizli bir sahne içinde varolmaya devam eder (Andrew, 2010). Perdenin sınırlılığını aşmış filmlere örnek olarak Orson Welles'in Yurttaş Kane filmi gösterilebilir. Bazin'e göre bu filmde alan derinliği tekniği başarılı bir şekilde kullanılmıştır. Gerçekliğin dörtgen bir çerçevenin sınırları içinde olmadığını düşünür. Kamera açısının kullanılarak pencerenin dışında da gerçekliğin sürekliliğini aktarılabileceğini düşünür. Ayrıca kameranın hiç hareket etmediği durumda bile oyuncuların hareketleri veilir. Böylece birden fazla hareketin aynı perspektifle işlenebilmesi Bazin'e göre filme ayrı bir değer katmaktadır (Bazin, 1993).

Gerçekliğin sunumu konusunda Bazin, gerçekliğin mevcut anlamını korumak gerektiğini düşünür. Ona göre önemli olan, gerçekliğin dönüştürülmesi değil sanatçının gerçeklikten yaptığı seçimlerdir (Andrew, 2010). Böylece filmdeki gerçeklik bir müdahaleye ihtiyaç duymaksızın ulaşılabilir gerçeklik haline gelir. İmgenin yalınlığını önemseyen Bazin, gerçekliğin sade anlamını taşıması gerektiğini savunmaktadır. Filmin taşıdığı estetik duygu, gerçek nesnelerin sadeliğinden oluşan imgelerden meydana gelmektedir (Andrew, 2010). Bu sayede Bazin sinemaya gerçekliğin belirsizlik hissi getirmeyi amaçlamıştır. Bazin'in yaklaşımı seyircinin ilgisini çekmek içindir. Böylece izleyici anlam üretim sürecine dahil edilerek filmin anlamlandırılma sürecine ortak edilir. Bunun için alan derinliği ve plan-sekanslarla izleyici deneyime ortak edilir. Bu yüzden kurguyu sadece gerekli hallerde kullanılması gereken bir unsur olduğunun altını

çizmektedir. Gerçekçiler biçimcilerin aksine kurgu aracılığıyla anlam yaratımına karşı bir tutum sergilemektedir. Sanatçı, dolayısıyla yönetmen, seçtiği görüntülerle izleyicinin yerine gerçekliği kaydetmekte ve anlam oluşturma sürecini izleyiciye bırakmaktadır (Andrew, 2010).

2.2.3.1.2.2. Siegfried Kracauer

Sinema üzerine düşünce üreten bir diğer önemli isim Siegfried Kracauer'dur. Kracauer sosyal davranışların, toplumsal yaklaşımların betimlemesini sinemanın temel bir unsuru olarak ele alır. Bu bakış açısına göre filmler bireylerin değil toplumsal hayatın bir yansımasıdır (Roterberg, 2008). Kracauer, 1960 yılında yayınladığı Film Teorisi adlı eseriyle gerçekçi bir yaklaşım sergilemiştir. Sinemayı hem bir sanat hem de bir kitle iletişim aracı olarak alır. Kitle Süsü adlı eserinde ise toplum hareketlerini ve biçimlerini yorumlamaya çalışmıştır (Özarslan, 2013). Kracauer'in bu kitabı toplumsal yapının filmler üzerinden incelenmesi ve toplumun sosyolojik analizi açısından önemli bir çalışmadır. İncelediği filmler toplumun rağbet ettiği, kitle iletişimi tanımına uyan popüler filmlerden oluşmaktadır. Bu açıdan Kracauer filmleri aynı romanlar gibi toplumun aynası olarak görmektedir (Kracauer, 2011).

Filmlerin toplumu yansıtma işlevi Kracauer'a göre gerçekliğin yeniden üretimi üzerine kurulmuştur. Sinema dış gerçekliği doğrudan yansıttığından, gerçekliğin özelliklerinin korunmasını sağlayabilmektedir. Sinema dış gerçekliği kaydedebilmek ve sunabilmek için uygun araçlara sahiptir. Böylece sinema, dış gerçekliği fiziksel olarak çok yakın bir biçimde yeniden üretebilmektedir (Monaco, 2013). Bu sayede sinemanın kendine has farklılığı orataya çıkmıştır. Bu farklılık sinemanın anlatısını kendi formunda oluşturabilme imkanı sağlamıştır.

Sinema bu farklılığıyla hikayesini anlatırken bütün fiziksel gerçekliği göz önünde bulundurmak zorundadır (Kracauer, 1960). Kracauer'in kuramında sinemanın araçları filmin ele alınış biçimiyle birlikte incelenir. Çünkü sinema soyut bir dünyayı yansıtmak yerine, maddi dünyayı el alır. Bu fiziksel dünyayı malzeme olarak kullanabilmek için dış gerçekliğe yönelir. Diğer sanatlar kendilerine has araçlarla hayatı dönüştürürken, filmler hayatı olduğu gibi sunabildiği zaman var olabilir (Andrew, 2010). Bu nedenle Kracauer sinemaya gerçekçi ve biçimsel

olma özelliklerini bir arada yükler. Gerçekçi anlayışa uygun olarak filmin yönetmeni hayatta olanı kaydetmektedir. Biçimci olarak ise yönetmen tekniği ile hem gerçekliğin içeri girmesine izin vermek hem de onu belirlemek durumundadır. Bunu sağlamak için yönetmenin bir filmde iki önemli hedefi vardır. Bunlar gerçekliğin kaydedilmesi ve kaydedilenlerin bir hikaye oluşturacak şekilde bir araya getirilmesidir. Bunun için kaydedilenlerin sinemanın imkanlarıyla kurgulanarak gerçekliğin niteliklerinin ortaya çıkarılması sağlanır (Andrew, 2010).

Kracauer'e göre yönetmenin yaratıcılığı gerçekçi eğilim ile biçimci eğilim arasında dengeli olmalıdır (Yılmaz, 2011). Böylece yönetmen kaydettiği görüntülerle, filmin hikâyesinin oluşturulmasında yaratıcı bir rol oynamaktadır. Kaydedilenleri biçimlendirerek anlatısını oluşturur. kazandırır. Böylece gerçekliğin yeniden inşasını gerçekleştirilir. Bu inşayı gerçekleştirmek için yönetmenin kullandığı hammadde hayattır. Yönetmen kaydettiği her görüntüyle, gerçekliği amacına uygun bir şekilde dönüştürür. Bu dönüşüm sayesinde gerçekliğin yeniden üretimi sağlanır (Kracauer, 1960).

Hayatın yeniden üretimi konusunda sinema ile romanı karşılaştıran Kracauer, ikisininde tümüyle yaşamı canlandırma eğiliminde olduğunu öne sürmektedir. Romandan farklı olarak sinema maddi ve zihinsel devamlılığı açısından ele alındığında filmin yönetmeni, anlatısını oluştururken, hikayenin çevresindeki fiziksel gerçekliği de sergilemektedir. Çünkü sinema dış gerçekliğe dayanan bir yaşama yönelir. Sinemada yönetmen, kaydedilen görüntülerle maddi sürekliliği olan bir film yaratmaya çalışır. Buna karşın romanda fiziksel bir karşılığı olmayan zihinsel devamlılığı olan bir dünya inşa edilir (Özarslan, 2013). Sinema sanatlar arasında en çok romana yakındır. Çünkü film uyarlamaları genel olarak romanda anlatılanların öznel biçimde yansıtılması olarak değerlendirilmektedir. Bu öznellik yönetmenin yaptığı seçimlere bağlıdır. Çünkü sinema dış dünya ve onun görünüşüne odaklanır. Buna karşın romanlar iç dünyaya yönelir. Kamera romanın içsel dünyasını dışsallaştıramaz. Bu nedenle başarılı bir şekilde uyarlanabilen romanlarda sinema araçlarına uygun seçimler yapılır.

Andre Bazin, Siegfried Kracauer gibi düşünürlerin etkisiyle sinema kuramsal olarak sağlam temellere oturmuştur. Özellikle İkinci Dünya Savaşı sonrası

kuramsal alanda yaşanan gelişmeler çağdaş sinema kuramlarının oluşması için uygun bir zemin hazırlamıştır.

2.2.3.1.3. Çağdaş Sinema Kuramları

Çağdaş sinema kuramcılarından Jean Mitry ve Christian Metz biçimci ve gerçekçi akımı birlikte ele almışlardır. Mitry ve ondan sonra gelen Metz, Andre Bazin'in düşüncelerinden faydalanarak iki kuramı kapsayan bir yaklaşım ortaya koymuşlardır. Jean Mitry o zamana kadar sinema için kullanılan kavramları yeniden ele alır. Christian Metz ise bilimsel yöntemlerle sinemayı inceleme konusu yapar. Bu doğrultuda kendinden önceki gelen kuramları ve çeşitli disiplinleri temel alan çağdaş sinema kuramları sinemayı yeniden yorumlamaya çalışmıştır.

2.2.3.1.3.1. Jean Mitry

Jean Mitry 1963 yılında yayınladığı Sinema Estetiği ve Psikolojisi adlı kitabı çağdaş sinema kuramlarında açısından önemli bir eserdir. Sinema üzerine teorik düşüncelerinin yanında Mitry pratikte filmler de çekmiştir. Bu filmler 1949 yapımı Pasifik 231 ve 1951 yapımı Images Pour Debussy gibi ödül almış eserlerdir.

Mitry, sinema üzerine yazdığı kitabında her filmde ortak olarak bulunan özellikleri araştırmıştır (Andrew, 2010). Ona göre görüntüler, temsil ettiği nesnelerden ayrılarak incelenemez. Çünkü görüntüler belli bir fiziksel bağımsızlığa sahip olsa da nesneleriyle ilişkisi devam etmektedir. Bu olgu sinemayı sözel dilden ayrıştırır. Sözel dil zihinsel imgelerden oluşmaktadır. Film uyarlamalarına bu açıdan bakıldığında sinema yalnızca sözel anlatım unsuruna dönüştüğünde, Mitry'ye göre iyi bir eser ortaya konulamamış olur (Adanır, 1986). Çünkü sözel dil, zihninsel imgelerle fiziksel dünya hakkında fikir yürütülmesine imkan sağlar. Buna karşın filmlerin görüntüleri dış gerçekliğin görsel özelliklerini ve hareketlerini kendi içlerinde barındırmaktadırlar.

Sinema fiziksel dünyanın görsel özellikleri ve hareketleriyle etkili bir anlatım aracıdır. Filmlerde anlamlar yönetmenin somut seçimleri üzerinden oluşturulur. Çünkü sinemadaki görüntüler doğrudan gerçeğe dayanır. Böylece görüntüde

gösteren ile gösterilen aynı şeyi temsil eder. Oysa sözlü dilde, gösterileni gösterme görevi sözcüğe aittir Koltuk kelimesi söze dönüştüğünde herkes farklı özellikde bir koltuk düşünse de bu kelime tüm koltukları kapsar. Buna karşın sinema dilinin anlatımı sözlü dilden çok farklıdır. (Mitry, 1989). Çünkü filmde gösterilecek olan bir koltuk dokusu, rengi, şekli ve konumuyla yönetmenin tercihlerine göre seçilmiş belirli bir nesnedir.

Sinemanın kullandığı malzemeyle seyircisine dünyanın doğrudan algısını iletir (Andrew, 2010). Sinematografik imgeler, somut şeylerin temsilleridir. Bu nedenle temsiller dilbilimsel göstergelerden çok simgesel göstergelere benzetmektedir. Dolayısıyla sinemada gösterge olarak nitelendirilen imgeler simgesel bir değere sahiptir (Mitry, 1989). Seyirciye gösterilenler, yönetmen tarafından bilinçli bir şekilde seçilmesiyle ortaya çıkar. Böylece film süreci tasarlanmış bir gerçeklikten oluşur. Bu noktada sinemadaki görüntülerin en önemli özelliği, filmin yönetmenin tercihlerine göre düzenlenebilir olmasıdır. Bu görüntüler bir film yaratmak için çok farklı şekilde birleştirilebilir. Çünkü sinema birbirini izleyen görüntülerin sürekliliğinden oluşur.

Bir film oluşturma sürecinde söz konusu olan nesnelerin zaman ve mekan içinde birbiriyle karşılıklı ilişkiler içinde oldukları bir dünya kurulmasıdır. Kameranın kaydettiği görüntüler kurgulanarak bu durum sağlanır. Kurgu hareketli görüntüleri ve sesleri birbiriyle ilişkilendirir. Kurgulanan görüntüler filmlerde bir anlam akışı oluşturur. Seyirci görüntü ve seslerin birbiriyle etkileşim içinde olduğu anlamı takip eder (Andrew, 2010). Böylece sinema fiziksel sürekliliği olan bir dünya kurmuş olur. Çünkü roman hikayesini sözcükler aracılığıyla soyut biçimde anlatırken, sinema hikayesini anlattığı dünyayı somut bir şekilde oluşturarak iletir. Christian Metz, Jean Mitry'nin sinemaya dair bu yaklaşımlarını ilk dönem sinema kuramlarının sonu olarak düşünmüş ve sinemaya dair yeni fikirler ortaya koymuştur.

2.2.3.1.3.2. Christian Metz

Fransız sinema kültüründen genlen C. Metz, film okumaları üzerine çalışmıştır. 1974 yılında yayınladığı Dil ve Sinema adlı kitabıyla sinemaya dair yeni fikirler sunmuştur. Bu eserde sinema bilimsel açıdan incelenecek bir olgu olarak ele

alınmıştır. Metz incelemelerinde sinemadaki anlamlandırma süreçlerini açıklamaya çalışır. Ayrıca Metz, sinema ve film kavramlarının ayırımını yapar. Film ile belirtilen bir eserin ortaya çıkarılmasındaki dış etkenlerdir. Bu etkenler ticari unsurlar, teknolojik gelişmeler ve diğer yan alanları kapsar. Sinema kavramı ise sadece sanat eseri olarak aktarım süreçleriyle ilişkilendirilmiştir (Andrew, 2010). Metz sinematografik bir özgünlükten bahsedilebilmesi için filme kendine özgü bir yapı kazandıran kodları yeniden tanımlamıştır (Adanır, 2013).

Her sanat formu kendine özgü bir anlam oluşturma sistemine sahiptir. İzleyici filmi seyrederken çeşitli kanallar üzerinden anlam oluşturabilme imkanına sahiptir. Metz bunları sinematografik imgeler, grafikler, dialoglar, müzik, gürültü ve çeşitli efektler olarak sıralar. Film bunların çeşitli şekillerde birleşiminden çıkan anlamlardan oluşur (Andrew, 2010). Bir film anlatısının en temel birimi eylemdir. Her film çeşitli eylemlerin birbirine eklenmesiyle oluşan bir olay örgüsünden meydana gelen bir yapıdır (Metz, 2012). Bu yapı bir filmde hareketli görüntü ve sesler aracılığıyla meydana getirilir.

Metz'e göre sinemadaki görüntü, gösteren ile gösterilenin aynı olduğu bir göstergedir. Bu durumda gösterilenler, "gerçeğin" yeniden üretimidir. Gerçeklik yönetmen tarafından kamera hareketleri, ışıklandırma, mizansen, renk ve kurgu gibi unsurlarla yeniden yorumlanır (Çiğdem, 1999, 98). Bu sayede sinemada gerçeklik yönetmenin tasarımıyla kültürel unsurlara bağlı olarak şekillenir. Burada çağdaş kuramlar içerisinde auteur kuramının da temellerini gözlemlemek mümkündür. Bu kuram yönetmenlerin kendilerine özgü stil ve anlatım yöntemleriyle birbirlerinden ayrılmasını sağlar (Wollen, 2014) Çünkü her yönetmen, filmlerinde kendine has bir anlatım modeli geliştirerek seyirciden bu anlatımı çözümlemesini beklemektedir.

2.2.3.2. Sinemanın Türleri

Film türlerini, izleyicinin aşina olduğu anlamların yeniden düzenlenerek sunulması şeklinde tanımlamak mümkündür 1908'e kadarki dönemde sinemada belgesel ve öyküsel film olmak üzere iki tür vardır (Schatz, 1981). Bu türlerden yola çıkılarak sessiz dönemde bazı türleri geliştirilmekle birlikte, türlerin kategorik biçimde çeşitlenmesi sesli sinemanın ilk yıllarında oluşturulmuştur.

İlerleyen yıllarda bu türlerin türevleri ortaya çıkmıştır. Buna bağlı olarak filmler, yönetmenlerine, içindeki olayların tarihsel dönemine, dramatik ya da komik olmasına, izleyici kitlesine, konu aldığı toplumsal ve kültürel probleme göre sınıflandırılabilir. Filmler, ayrıca anlatı yapısının unsurları olan kahramanlarına ya da olayların yer aldığı mekanlarına göre de ayrılabilir. Sinema, bunun yanında tiyatro ve edebiyattaki aile melodramları, gerilim, bilim-kurgu vb. sınıflandırmalarından da yararlanır (Abisel, 1995). Sinemanın gelişim süreci içinde ortaya çıkan türleri; komedi, dram, sanat, savaş, kovboy, korku ve animasyon filmleri, müzikaller ve belgeseller olarak gruplandırılabilir (Onaran, 1986, 91).

2.2.3.3. Sinemanın Anlatım Öğeleri

Teknolojik gelişimin ürünü olan ve temelini yönetmenin yaptığı somut seçimlerin oluşturduğu sinema, kendinden önceki sanatlardan nitelik olarak farklıdır. Çünkü sinema fiziksel gerçekliğe dayanan görüntü ve seslerle bir dünya yaratır. Bela Balazs'a göre de sanatlar gerçekliğe yaklaşım biçimleriyle farklılaşır. Anlatı sanatlarında gerçeklik saf bir biçimde ele geçirilebilecek bir şey olmayıp, ancak bir öykü aracılığı ile ele geçirilir. Filmler de öyküsünü hareketli görüntüler ve seslerle dış dünyaya dayandırır. Dolayısıyla yönetmen, izleyicilerin gerçekliği görmelerini sağlamak için fiziksel dünyadan yaptığı seçimlerle oluşturur (Büker, 1989).

Sinema, bir hikayeyi yönetmenin yaptığı somut seçimlerle oluşan hareketli görüntüler ve sesle anlatma sanatıdır. Anlatım oluşturulurken kamera hareketleri, görüntü düzenlemesi, çerçeveleme, ışıklandırma, kurguyla sağlanan ritm ve sesle yaratılan etkilerden yararlanır (Özön, 1990). Gerçekliğe biçim vermek için ışık, renk, kurgu gibi öğelerden yararlanan yönetmen sinemayı bir anlatım aracı olarak kullanır. Sinemaya ilişkin anlatım öğelerini başlıca; görüntüye ilişkin anlatım öğeleri, kurgu, ses, oyuncu ve yapım tasarımı şeklinde sıralamak mümkündür (AnaBritannica, 1990).

Görüntü evrensel bir simge, hareket eden görüntü ise evrensel bir dildir (Griffith, 1968). Filmlerde basitten karmaşığa doğru gelişen görüntü ile bir eser oluşturma süreci vardır. Bu süreçte sinemanın temelini oluşturan görüntü, hikayeyi ileten en

önemli anlatım unsurudur. Görüntünün biçimi ise kameranın belirli bir açıdan gösterdiği nesnelerdir (Büker, 1991). Böylece izleyicinin gereksiz sahnelere takılmasına olanak vermeyecek biçimde yönlendirir (Wajda, 1993). Çünkü film, seyircinin dikkatini en önemliye yöneltmelidir. Bu amaca ulaşmak için görüntüye ilişkin anlatım öğelerinden yararlanılır. Yönetmen kendine has bakış açısını yansıtabilmek için kamera hareketleri, çerçeveleme, çekim ölçeği, belirlediği açı ve ışıktan yararlanır.Çerçeveleme; izleyicinin görmesini istemediği şeyleri film karesinin dışında bırakır. Çekim ölçeği karakterlerin ve nesnelerin birbirlerine hangi mesafede olacağının belirlenmesini sağlar. Böylece izleyicilerin dikkatini dağıtabilecek nesneler karanlıkta bırakılır. Kamera hareketleri ise yönetmene görüntüyü kesmeden mekan içinde dolaşma imkanı verir. Böylece karakterlerin ve nesnelerin hareketini izleme olanağı sağlanır. Yönetmen ayrıca kamera hareketleri ile önemli olana yaklaşırken önemsizi atlar. Bu durum insanın dünyayı algılayışıyla benzer özellik gösterir. Çünkü gerçek dünya da insan dikkatini çekmeyen şeyleri, görüş alanının dışında bırakır (Wajda, 1993). Görüntüye dair anlatım unsurlarına, film hileleri ile görsel efektler de eklenebilir. Bu özellikler ile sinema yanılsama yaratma imkanına sahip olur.

Sinema sahip olduğu bu özellikleri diğer sanat dallarından almıştır. Yalnızca kurgu sinemayla ortaya çıkmıştır (Dmytryk, 2003). Sinema dili, görüntülerin belirli bir düzende sıralanmasıyla oluşur. Çekilen görüntülerle bir anlam ve duygu yaratmak kurgu ile gerçekleştirilir. Kurgu sayesinde sinema bir kopya aracı olmaktan çıkarak güçlü bir anlatı sanatına haline gelmiştir. Böylece kaydettiği görüntüleri birbirine eklemleyerek dış gerçekliği sunabilme imkanına sahip olmuştur. Sinemanın sanat olarak gelişimi, gerçeği kavrama yetisiyle doğrudan ilişkilidir. Bu ilişki kurguyu gerçekleştiren kişinin seçimleriyle filme yansır (Arijon, 1995). Kurgunun gücü, seyircinin zihnini filmdeki olayların yaratma sürecinin içine sokmasındadır. Seyirci filmdeki kahramanın özdeşleşerek, imgenin ortaya çıkış ve oluşunun dinamik sürecini yeniden yaşar (Eisenstein, 1984). Bu süreç kaydedilen görüntülerin birbirine zincirlenmesiyle oluşturulur. Bu sıralamaya bağlı olarak her filmin kendine has bir ritmi oluşur. Bu ritim hikayenin içeriğiyle, kameranın hareketleriyle, kesmelerin kısalığı ve uzunluğuyla sağlanır.

Sinemanın bir başka anlatım unsuru olan ses sinemaya gerçeklik duygusu kazandırmıştır. Ses ile sahnedeki görüntüler çakışıp birbirlerini güçlendirdiği gibi, birbirleriyle çelişerek yeni manalar da oluşturulabilir. Ayrıca ses eylemin sürekliliğini güçlendirmek için kullanılabileceği gibi, sahneler arasında bağlantı oluşturmak için de kullanılabilir. Bunun yanında yönetmen 'kafa sesi' aracılığıyla da karakterlerin zihnindekileri verebilir (Rowe, 1996). Karakter diğer bir film unsuru olarak senaryodaki belli bir kişiyi canlandıran oyuncudur. Oyuncudan beklenen konuşmasının ve hareketinin inandırıcı olmasıdır. Oyuncu tüm hareketlerini gözler önünde sergilediği için yakın çekim sahnelerde, izleyici oyuncunun hissettiği şeyleri paylaşabilir. Yakın çekimlerde oyuncunun yüzü sahne haline geldiğinden, duygu ve düşünceler yüz ifadelerinde açığa çıkarlar (Brando, & Lindsay, 1995). Oyuncular bunları sinemanın diğer önemli unsuru olan bir mekan içinde gerçekleştirir. Sinemaya dair mekan düzenlenmesi, sahne düzenlemesi, set tasarımı, kostüm ve makyaj gibi unsurlar yapım tasarımı başlığı altında toplanabilir. Yönetmen bu unsurları kullanarak mekan ve görünümleri belli bir amaca yönelik tasarlayabilir. Sinema bütün bu unsurlarla birlikte görsel, işitsel ve anlatısal olmak üzere üç düzlemde biçimlenir. Film bu üç düzlemin koordinasyonu ile meydana gelir (Erdoğan & Alemdaroğlu, 1990). Sonuç olarak sinema anlatım unsurlarıyla birlikte kendine özgü bir zaman ve mekan anlayışına sahiptir. Dolayısıyla aynı öykü, anlatım unsurlarının farklı şekillerde kullanılmasıyla sayısız biçimde sinemaya aktarılabilir.

2.2.4. Uyarlama

Sinemanın bir sanat dalı olarak ortaya çıkmasında katkıları olan Griffith, kendi film yapım yöntemini roman yazımına benzetir. Griffith romandan farklı olarak sinemanın görüntüyle öykü anlattığını belirtir (Onaran, 1994). Bu doğrultuda Bluestone da roman ve sinema arasındaki ayrımının görsel imge algılaması ile zihinsel imge kavramı arasında olduğunu (Bluestone, 1961) belirtir. Sinemanın ortaya çıkışından itibaren sürekli karşılaştırılan bu iki sanat birbiriyle etkileşim halinde olmuşlardır. Sinema, romandan hikaye ve anlatım teknikleri açısından yararlanırken, roman da sinemanın betimleme ve birleştirme tekniklerinden faydalanmıştır.

2.2.4.1. Uyarlamanın Tanımı

Genel anlamda uyarlamak iki veya daha fazla şeyi birbirine uygun hale getirmektir. Yazınsal ve temsili sanatlarda uyarlama ise başka türden bir yapıtının sahneye veya perdeye aktarılmasıdır. Kısaca bir şeyi başka bir şeye uygulamak, uydurmak şeklinde tanımlanabilen uyarlama; bir eseri bir türden öbürüne aktarmaktır. Dolayısıyla uyarlama, bir eserdeki unsurları yeni araca uygun bir şekilde aktararak bir eser meydana getirmektir. Sinema başlangıcından beri, hikayelerini kendinden önceki anlatı sanatlarından, özellikle tiyatro ve romandan almıştır (Katz, 1979). Bu doğrultuda sinemada uyarlama, yazınsal, dramatik ya da müzik ile ilgili kaynaklara dayandırılarak yapılan filmler için kullanılmaktadır (Lopez, 1993). Buna göre uyarlama kavramının alanını, sinemanın yerli veya yabancı yazınsal eserleri malzeme ve kaynak olarak alması oluşturmaktadır. Bir romanı sinemaya uyarlamak, yazıyla oluşturulmuş olan bir eseri yorumlama ve yeniden yaratma yeteneği gerektirir (Bodeen, 1963). Böylece uyarlanan film, kaynak eserin bir kopyası olmaktan ziyade bir araçta oluşan dünyanın diğer araca uygun bir biçimde yeniden yaratılmasıdır. Bu nedenle uyarlaması yapılan romanın yeni ortamın aracına uyum sağlamalıdır. Uyarlamayı gerçekleştiren yönetmenin seçimlerine göre farklı uyarlama türleri ortaya çıkmıştır.

2.2.4.2. Uyarlama Türleri

Uyarlama kavramı yazılı dili, görsel ve işitsel dile çevirme sürecidir. Bu süreçte her uyarlama, özellikle de ünlü romanların uyarlaması, aslına sadık kalıp kalmadığı tartışmasını beraberinde getirir. Dolayısıyla uyarlama sürecinin başında yazılı eserin sinemaya hangi şekilde aktarılacağı belirlenmelidir. Bu nedenle çeşitli uyarlama türleri ortaya çıkmıştır. Rus romanlarının sözcüğü sözcüğüne filme aktarıldığı doğrudan aktarma yöntemi, uyarlama türlerinden birisini oluşturmaktadır. Bir diğer yaklaşım, romanın özünü koruyarak onu sinemaya uyarlamak oluşturmaktır. Romandan özgürce esinlenerek yepyeni bir film senaryosunun yazılması ise bir diğer uyarlama türünü nitelendirmektedir (Öngören, 1983). Bu yaklaşımlardan hangisinin daha uygun olacağı, uyarlama için seçilen romanın özünde ve biçimde yatar.

Uyarlama işleminde film ve elde edildiği metin arasındaki ilişkinin birkaç türü vardır. Uyarlamada karşılaşılan gerçek sorun, kitabın tamamında anlatılan konunun ham bilgisinin ne kadarının değiştirilmeden bırakılması gerektiğidir. Bu aslına uygunluk derecesi, uyarlamanın türlerinin ne olduğunu belirler. Uyarlamaların temelde üç türe söz ayrılabilir. Bunların ilki uyarlanacak romanı az bir değişiklikle doğrudan sinemaya aktaran 'Transposition'dır. İkincisi yönetmenin belli bir amaç doğrultusunda orijinal eserin bazı açılardan değiştirildiği 'Commentary'dır. Üçüncüsü ise yeni bir eser yaratmak için romanla benzerlik kurulan 'Analogy'dir (Wagner, 1975).

2.2.4.2.1. Doğrudan Aktarma Uyarlamalar

Genel olarak yazılı bir eserin teknik değişiklikler yapılmadan veya çok az bir değişiklik yapılarak sinemaya aktarılması anlamında kullanılılan uyarlama türüdür. Bu nedenle doğrudan uyarlamalara 'doğrudan aktarma' da denilmektedir. Bu uyarlama türü kaynak eserin doğrudan doğruya filme çevrilmesi şeklinde yapılır. Olayların akışında yapılan ufak tefek değişiklikler minimum düzeydedir. Balazs bu uyarlama türünü en az tatmin edici olan tür olduğunu belirmiştir. Ona göre aynı materyalin yeni bir forma başarılı bir şekilde aktarılabilmesi için içerik ve biçim malzeme, aksiyon, olay örgüsü, öykü ve konuyu, diğer yandan sanat formunu tümü ile kapsamasıyla mümkün olabilir (Scognamillo, 1973).

Doğrudan aktarma şeklinde yapılan uyarlamalarda, kaynak alınan romanın bütün öğeleri analiz edilir. Bu unsurlar her film hikayesinde olduğu gibi yeniden düzenlenirken, yönetmen orijinal eserin atmosferini değiştirmemelidir. (Miller, 1993). Bunun için aktarma şeklinde gerçekleştirilen uyarlamalarda romanın olaylar dizisi, aksiyonun öyküsü, karakterler ve romanın mesajı uyarlamalanın gerektirdiği esaslar göz önünde tutularak aynen korunur. Böylece eserin değerinden bir şey kaybettirmeden sinemaya aktarılmasına sağlanır. Çünkü bu türde sözcüğü sözcüğüne çeviri yapılmaktadır. Hem eserin bütünündeki özellikler bozulmamakta, hem de bunları hammaddelere ayrıştırıp aynı hammaddeyle yeni bir eser oluşturulmaktadır (Avcı, 1985). Böyle çalışmalarda yönetmen, romancıya uyum sağlamayı temel amaç edinmektedir. Bu tür uygulamaların özellikle klasik eserlerin uygulamasında görülmesi, eserdeki özgünlüğü bozacağı endişesinden kaynaklanmaktadır.

Genel olarak roman uyarlamalarına önem veren Rus Sineması'nda, özelde doğrudan uyarlamara ağırlık verilmektedirler. Ancak bu türde gerçekleştirilen uyarlamlar, sinematografik açıdan yeni bir anlatım ve yorum getirmemiştir. Çünkü Rus Sineması'nda uyarlanacak romanın dekor ve kişileri olduğu gibi alınmış, eser kelimesi kelimesine aynen filme aktarılmıştır. Bu nedenle Sergei Bondarçuk'un yönetmenliği yaptığı Savaş ve Barış filmi süresi altı saat sürmüştür (Özer, 1973). Sinemanın anlatım olanaklarının yüzeysel bir anlayışla romanın egemenliğine verildiği bu tür uyarlamalarda, romanın anlatım özellikleri, nitelikleri sinemaya egemen kılınmaktadır (Wagner, 1975).

2.2.4.2.2. Yorumlama Uyarlamalar

Yorumlama şeklinde gerçekleştirilen uyarlama türünde romana sadık kalmayı gerektirmez. Yönetmen amacına uygun unsurları belirleyerek filmini oluşturur (Miller, 1993). Bu nedenle uyarlanacak eser bazı açılardan değiştirir. Bu uyarlama türü bir eseri yeniden kurma yöntemi olarak da tanımlanır (Wagner, 1975). Amaç, anlatıyı yeniden yorumlarken eserin yapısının özünü muhafaza etmektir. Böylece romana dayanılarak yapılan film, yeni bir estetik yaratım olarak ortaya çıkmış olur (Bazin, 1995). Bu doğrultuda yazılı metin üzerine belirli bir perspektife sahip olan yönetmen yeni bir eser ortaya koymak için anlatıyı kendince yorumlar.

Modern sinema, gittikçe daha fazla bu tür uyarlama ile ilgilenmektedir. Bu tür, uyarlayıcının orijinal eserin 'kendine özgü nitelikleri'nin sinemanın 'kendine özgü' alanı içinde eşlik etmesini gerektirir. Orijinal eserin, sinemada hayat bulmasını olanaklı hale getirir (Andrew, 1984). Dolayısıyla bir takım değişikliklerin meydana gelmesi kaçınılmazdır. Erwin Panofsky, bu nedenle uyarlama sürecinde sadakatin temelde olumsuz bir güç oluşturacağı düşüncesindedir. Çünkü sinema bir suret dönüştürme potansiyeline sahiptir. Bu potansiyel yeni aracın benzersiz ve özgül olanaklarının kullanılmasıyla kendini gösterecektir (Panofsky , 1959).

Andre Bazin, sadık uyarlayıcıyı, orijinal eserin karşılığını bulmaya çalışan bir çevirmene benzetir. Andre Gide'in Pastoral Senfoni adlı eserinde kullanmış olduğu ünlü geçmiş zamanlara ilişkin üslup etkileri, yazılı dile ait bir özellik sayılabilir. Bunların sinema araçlarının veremeyeceği dil incelikleri olduğu

düşünülebilir. Buna karşın yönetmen Jean Delannoy'un Pastoral Senfoni'yi sinemaya uyarlarken Gide'in üslup etkilerinin eşdeğerini bulmuştur. Filmde sürekli olarak kendini gösteren kar, yazarın zamanı uygun biçimde kullanmasına karşılık gelmiştir. Bu serüveni karla kuşatmak, yönetmenin tamamıyla sinemaya özgü bir buluşudur (Bazin, 1995, 128-129).

Yorumlamayla gerçekleştirilen uyarlama türünde orijinal eserin özüne mümkün olduğu kadar sadık kalınmaya çalışılır. Bununla birlikte yazılı metin sinema araçlarıyla ile yeniden yaratılmaya çalışılır. Uyarlama filmin kaynak esere sadıklığı, romanın özünü sinemanın araçlarıyla yeniden oluşturulması ve orijinal eserin yerini alma derecesine bağlıdır.

2.2.4.2.3. Esinlenme Şeklinde Uyarlamalar

Yazılı bir metinden esinlenerek yapılan film ile kaynak arasında sadece benzerlik vardır. Bu benzerlik bazen olay-örgüsü yönünden, bazen de anlatı evreni değerlendirmesindeki tavrı bakımından olur (Oskay, 1983, 94). Bu doğrultuda esinlenme şeklinde gerçekleştirilen uyarlamalarda roman sinema yararına kullanılması söz konusudur. Bu tür uyarlamalarda, hikaye temel alınırken olayın geçtiği yer ve zaman değişebilmektedir. Örneğin, Joseph Kesel'in 1929'da yayınladığı Gündüz Güzeli (Belle de Jour) adlı romanı, 1967'de Luis Bunuel tarafından film haline getirilirken hem zaman dilimi değiştirilmiş hem de gerçeküstü öğelerle zenginleştirilmiştir. Diğer bir örnekte ise Thomas Mann'ın Venedik'te Ölüm (1911) adlı romanıdır. Mann, romanını ünlü bir yazarın iç monoloğu olarak yazmıştır. Bu romanı uyarlayan Luchino Visconti, filmde, bu durumu değiştirmiştir. Karakterin içsel durumunu filmde göstermek zor olduğu için, Visconti (1971'de yaptığı filmde) filmin ana karakterini, duygularını müzikle ifade edebilmesi için bir besteciye dönüştürmüştür (Harton, 1982, 96).

Ayrıca bu tür uyarlamalarda yazılı metinden yalnızca bir fikir, bir durum veya bir karakter alınarak geliştirilir. Buna örnek olarak Japon yönetmen Akira Kurosawa'nın Shakespeare'in Macbeth'ini Ortaçağ Japonyası'nda geçen bir hikayeye dönüştürmüştür. Kurosawa, Kanlı Taht filminde, orijinal eserdeki çeşitli olay dizisi öğelerini aynen korumasına rağmen esinlenerek uyarlanmıştır (Gianetti, 1982, 329). Yönetmen Kurosawa bu Macbeth uyarlamasını Japonya'da

Japon oyuncularla gerçekleştirmiştir. Filmde Ortaçağ Japonyası'na taşınan Macbeth, bir samuraydır (Türkoğlu, 1996, 23).Böylece esinlenerek yapılan uyarlamalarda yönetmenler kaynak eserin yalnızca özünden yararlanırlar. Yazılı metin, bu türde sinemacıya ilham vermekle kaynaklık etmektedir. Filmde öz, konu olur ve eylemin gelişim çizgisini belirler. Kısacası, bu türe giren uyarlamalarda, bir romanı sinemaya uyarlama kaygısından çok, yeni bir yapıt yaratma çabasının ön planda olduğu görülür. Bu yöntemi kullanan yönetmenlerin farkları, romanı sinemaya aktarırken amaçları, yeni bir eser yaratmaktır.

3. ARAŞTIRMA YÖNTEMİ

Araştırma yöntemi oluşturulurken Marshall McLuhan'ın iletişim ortamı ile ilgili fikirlerinden yola çıkılmıştır. McLuhan ileri sürdüğü 'araç mesajdır' (McLuhan, 2001, 29) teorisine göre iletişim ortamlarına ait araçlar, içeriklerinden bağımsız bir şekilde sahip oldukları özellikleriyle biçimlendirici etkilere sahiptir. Mesajın ortam (medium) olmasının nedeni, ortamın insanların etkinliğini ve ilişkilerini biçimlendirmesidir (McLuhan, 2001). Buna göre her eser, oluşturulduğu ortama özgü araç ve yöntemlerle biçimlenir. Bu doğrultuda bir hikayenin yazıyla anlatılması, sözle söylenmesi, sahnede oynanması ve sinemada gösterilmesi ile farklı biçimlerde eserler ortaya çıkar.

Araştırma yönteminde hikayenin hangi ortamda anlatıldığına uygun olarak araç farklılığı ve bu araçları kullanan yaratıcı farklılığı temel alınmıştır. Bu farklılıkların yarattığı değişiklikler roman ile aynı romanın farklı yönetmenlerce çekilen iki filmin karşılaştırmalarıyla ortaya konulacaktır. Roman filmlerle karşılaştırılırken, filmler de kendi aralarında kıyaslanacaktır. Tezde araştırma yöntemi olarak sinematografik anlatıya ilişkin çalışmaları olan Seymour Chatman'nın kuramları kullanılacaktır. Amerikalı film ve edebiyat eleştirmeni olan Seymour Chatman; 'Anlatı Bileşenleri' kuramı ile anlatının edebiyat ve göstergebilim dışında sinemada nasıl çözümleneceğine dair yol göstermektedir. Chatman, 'anlatı'nın hikaye ve söylemden oluştuğunu aktarırken; 'hikaye'yi, anlatının içeriği, 'söylem'i de anlatının biçimi olarak betimler. Ona göre anlatı hem ifadenin hem içeriğin biçimini ve özünü içermelidir (Chatman, 2009, 19-21). Anlatının biçimi olan söylem kısmında, romanda dolaylı anlatım aracı olarak yazı dilini, filmlerde ise doğrudan anlatım aracı olarak hareketli görüntü ve ses incelenecektir.

3.1. Anlatının İçeriği

Bir hikaye, dikkatli şekilde seçilmiş olaylar arasındaki ilişkiler olarak tanımlanabilir. (Andrew, 2010). İnsan ilişkilerinden oluşan bu olay örgüsü hikayenin içeriğini meydana getirir (Chatman, 1978). Anlatının içeriği olan hikaye kısmını, olayları ve sırasını Vogler'in Kahramanın Yolculuğu olarak tanımladığı on iki aşamalı bölümlendirmesine göre inceleyeceğiz. Kahramanın Yolculuğu her kültürde görülen evrensel bir kalıptır. Bu kalıpla oluşturulan hikayeler ortak bilinçaltının genel kaygılarını yansıtmaktadırlar. Buna göre mitler, masallar, hikayeler ve filmler ortak yapısal unsurlardan oluşur (Vogler, 2014). Buna göre kahramanın hikayesi temelde bir yolculuktur. Hikayenin en önemli karakteri bir maceraya katılmak için, her zamanki normal muhitinden dışarı çıkar. Bu macera fiziksel bir dış yolculuk ya da kahramanın ruhunun derinliklerine bir iç yolculuk olabilir. Bu yolculuğun aşamaları her hikayede takip edilebilir.

Vogler'e göre bir anlatı giriş, gelişme ve sonuç bölümlerinden oluşur. Giriş bölümü kendi içinde beş kısma ayrılır. Bunlar sıradan dünya, maceraya çağrı, çağrının reddi, rehberle karşılaşma ve ilk eşiği geçiştir. Kahraman sıradan ve alışılmış dünyasından dışarı çıkarak yeni bir dünyaya girer. Bu yabancı dünyada kahramana bir macera sunulur. Maceraya Çağrı ile kahraman sıradan dünyasındaki alışkın olduğu ortamında kalamaz (Vogler, 2014). Bu çağrıyla kahramanın sıradan dünyası değişir. Böylece karakter huzurlu ortamını bırakıp maceraya gitmek, ya da çağrıyı reddedip kalmak düşüncesi arasında kalır. Bu dönüm noktasını aşabilmek için bir rehberin cesaretlendirmesi gerekmektedir. Bu dış etkenle birlikte kahraman macerayı kabul ederek eşik geçilir. Böylece mücadelelerle dolu olan macera başlamış olur.

Hikayenin gelişme bölümü ise dört kısımdan oluşur. Bunlar sınavlar, müttefikler ve düşmanlar, mağaranın derinliklerine yaklaşmak, çile ve ödüldür. Gelişme eşik geçildikten sonra kahraman yeni mücadelelerin içine girdiği bölümdür. Bu mücadele sırasında kahraman, müttefikler ve düşmanlar kazanarak yeni dünyanın kurallarını öğrenmeye başlar. Karakter mücadelelerin sonunda, aradığı şeyin sınırına ulaşır. Burası yeni dünyanın en tehlikeli noktası olan Mağaranın En Derin Yeri'dir. Bu noktaya yaklaşmak büyük bir tehlikeyle karşılaşmak için yapılan bütün hazırlıkları kapsamaktadır. Kahraman bu çile aşamasında korkusuyla

yüzleşir (Vogler, 2014). Tehlikeden kurtulan kahraman aradığı şeyin ödülüne ulaşır. Bu deneyim, seyircilerin kahramanın yaşadıklarıyla özdeşleşmesini sağlar.

Hikayenin sonuç bölümü ise üç kısımdan oluşur. Bunlar dönüş yolu, diriliş ve iksirle dönüştür. Mücadelelerle gelişen kahraman, karanlık güçlerle karşılaşmanın sonuçlarıyla uğraşmaya başlar. Bu bölümün başlangıcı olan sıradan dünyaya dönüş yoludur. Mücadelelerden sonra kahraman, sıradan dünyasına dönmeden önce Diriliş'te yeniden doğmalı ve temizlenmelidir. Çile'nin derslerini gerçekten öğrenip öğrenmediğini görmek üzere, bir kere daha sınanan kahraman için bu, bir tür son sınavdır (Vogler, 2014). Bu son sınavdan sonra kahraman elde ettiği iksirle sıradan dünyasına döner. İksir, iyileştirme gücüne sahip büyülü bir karışımdır. Bu iksir, yaralı toprağı iyileştiren bir formül olabileceği gibi, toplumun işine yarayacak bir bilgi ya da deneyim de olabilir.

Bu aşamalar doğrultusunda yönetmen, edebiyat metnindeki kahramanın yolculuğunu yorumlayıp filme aktarır. İçerik kısmındaki bu yorumlama yönetmenin olay, karakter, mekanlar gibi unsurlardan hangilerini görsele taşıyacağı konusunda seçmeler yapmasını gerektirmektedir. Yapılan bu seçimler ekleme, çıkarma, değiştirme gibi kıstaslarla romandan ayrışabilmektedir. Yönetmenin yaptığı seçim nesnel değil özneldir. Bundan dolayı doğal olarak farklı yönetmenlerce çekilen uyarlama filmlerde farklı seçimler yapılabilmektedir.

3.2 Anlatının Biçimi

Anlatının biçimi olan söylem kısmında, romanda dolaylı anlatım aracı olarak yazı dilini, filmlerde ise doğrudan anlatım aracı olarak hareketli görüntü ve sesi incelenecektir. Filmlerdeki incelemede Chatman'ın anlatıcıyı oluşturan bileşenleri 'görüntüsel kanal' ve 'işitsel kanal' olarak sınıflandırmasını kullanılacaktır. (Chatman, 1990). Görüntüsel kanal hareketli görüntünün katmanları, işitsel kanal ise sesin katmanlarından oluşur. Bu katmanlara göre farklı yönetmenlerce çekilen filmlerin ekran görüntüleri ve temel alınan romanın anlatısı birbirleriyle karşılaştırılacaktır.

3.2.1. Romanın Anlatım Biçimi

Hayat, canlı cansız varlıklar, bunların hareketleri, davranışları, düşünceleri, duyguları ve seslerinden meydana gelir. Bir roman gerçek yerler, insanlar ve olaylardan söz etmeyi içerir, ancak bununla sınırlı değildir. Kurgusal bir anlatı türü olan roman, hayali karakterler ve durumları da anlatabilir. Karakter ve eylemlerin hayali olmasına rağmen, bunlar bir anlamda 'gerçek hayatın temsili'dir; düşsel olmasına karşın gerçek hayatla önemli bir benzerliğe sahiptir. (Hawthorn, 1992). Hayatın bir temsili olarak roman, anlattığı şeyleri, görüntüleri, hareketleri ve sesleri, yazı dili ile kelimelere dönüştürür. Bu iletimi gerçekleştirirken aynı anda sadece bir şeyi anlatabilecek bir imkana sahiptir. Dolayısıyla okuyucu aynı anda gerçekleşen olayları ancak farklı zamanlarda okuyabilme şansına sahiptir.

Okuyucularının zihninde karşılığını bulan roman, yazarın kurguladığı dünyayı okura, kelimelerle iletir. Yazar yeniden üretmek istediği bir olayı, iç ve dış dünyayı sözcüklerle betimlemer. Buna göre yazar önce dünyanın belli bir görüntüsünün hayalini kurar, sonra da bu hayali sözcüklerin yardımıyla kâğıda döker (Tarkovsky, 2008). Yazı dili, zihninsel imgeler oluşturarak ve dışarıdaki dünya hakkında fikir yürütülmesine imkan sağlamaktadır (Andrew, 2010). Romanın sunduğu hayat fiziksel bir karşılığı olmayan bir dünyadır (Özarslan, 2013). Bu yüzden her okur, yapıtı kendi düşünsel birikimi ve bakış açısıyla algıladığından, roman her okumada yeniden üretilir. Böylece yazar anlatısını, anlattığı şeylerin formundan farklı olarak, kelime formunda okuyucusuna iletir.

3.2.2. Sinemanın Anlatım Biçimi

Sinema da roman gibi kurgusal bir tür olarak, hayali karakterleri ve durumları ya da gerçek yerleri, insanları ve olayları anlatır. Gerçek hayatın temsili olması açısından sinema hayatla romandan daha yakın bir benzerliğe sahiptir. Çünkü sinema 'suret dönüştürme' potansiyeline sahiptir (Panofsky, 1959). Hayatı oluşturan unsurları, varlıkları, bunların hareketlerini, davranışlarını, düşüncelerini, duygularını ve seslerini kendi suretlerinde iletir. Çünkü filmin görüntüleri nesnelerin görsel özelliklerini ve hareketlerini içinde barındırır.

Yönetmen, anlatısını kurarken, hikayenin çevresindeki fiziksel gerçekliği de sergilemektedir. Dış gerçekliği sergileyebilen sinema, anlatısını hareketli görüntü ve ses aracılığıyla, anlattığı şeylerin kendi formunda iletebilir. Böylece sinemanın imgesi, seyirciye dünyanın anlık ve aracısız algısını verir (Andrew, 2010). Yönetmen ekibiyle birlikte anlatısını gerçekte algıladığımız formuyla seyircisine iletmiş olur. Dolayısıyla sinemada gösterilen her şey birer ifade aracına dönüşür. Bunun için senaryoda kelimelerle ifade edilen her şey sinemada seçimler yapılıp somutlaştırılır. Filmde gösterilen görüntüler fiziksel gerçekliğe dayanılarak oluşturulur. Böylece oyuncuların ve nesnelerin fiziksel özellikleri ve konumları yönetmenin anlatmak istediği amaca uygun olarak önceden belirlenir.

Film görüntüleri karakterlerin, eşyaların görsel özelliklerini ve hareketlerini yansıtmaktadır. (Andrew, 2010). Sinemada perdeye saniyede 24 kare görüntü aktarılır. Kareler arasında zihinsel bir köprü sayesinde bir seri durağan görüntü hareketli olarak algılanır (Buyan, 2013). İnsana gözü görüntüleri kısa bir süre hafızada tutarak kareler arasındaki boşlukların görülmesini engellemektedir. Bir filmde her kare değişiminde ekran kararmakta ve değişen görüntü perdeye yansıtılmaktadır. Böylece sinemanın hareketin kendisini verebilme imkanı doğmaktadır. Bu imkanla sinema karakterlerin davranışlarını, jest, mimiklerini ve her türlü hareketlerini bir ifade aracına dönüştürebilmektedir. Hareketi bir ifade aracı olarak kullanan sinema, uyarlaması yapılan bir romanda kelimelerle ifade edilen hareketleri fiziksel olarak seçerek planlar.

Robert Bresson'a göre sinematografi, hareketli imgelerden ve seslerden oluşan bir yazıdır (Bresson, 2016). Sinemayla oluşturulan yazı, özü bakımından hareketli resim sanatı ve dilsel olmak üzere başlıca iki anlatım biçiminden meydana gelir (Lotman, 1986). Modern sinema, teknik gelişmelerle birlikte şekillenen ses ve görüntünün, senkronize edilmiş anlatım olanaklarından doğmuştur (Malraux, 1968, 361). Pascal Bonitzer sinemanın bu imkanlarını bakış ve ses olanaklarını olmak üzere iki sözcükle formüle eder. Bunlar görüntü ve ses şeritlerindeki çekim ve montaj gibi birbirini tamamlayan ve birbiriyle rekabet eden iki düzeydir (Bonitzer, 1995). Sinema sahip olduğu bu görsel ve işitsel araçlarla, McLuhan'ın aynı-andalık ve bir-aradalık (all-at-once-ness) (McLuhan & Fiore, 2012) kavramına uygun bir şekilde çok boyutlu bir anlatım olanağına sahip olmuş olur.

Buna göre romanda aynı anda olan şeyler farklı zamandalarda anlatılırken, bunlar sinemada aynı anda ve bir arada ifade edilebilir. Böylece seyirci aynı anda birden fazla şeyi görebilme, birden fazla şeyi duyabilme imkanına sahip olmuş olur.

Sinemasal anlatıcıyı oluşturan bileşenleri Chatman, 'görüntüsel kanal' ve 'işitsel kanal' olarak önce ikiye sonra da onları alt dallara ayırır. Görüntünün kanala ait unsurlar, sahnelerin görüntüsel tasarımı ve konumlandırılması, mekan tasarımı, oyuncuların niteliği, dış görünüşler, davranışlar, ışık, renk, mizansen, ritim ve tempodan oluşur. İşitsel kalana ait unsular ise, ekran içi ve ekran dışı ses, söz, konuşma ve müziktir (Chatman, 1990). Uyarlama bir filmde yönetmen, romanda kelimelerle anlatılan görüntüsel ve işitsel kanala ait bu unsurları fiziksel bir gerçeklik olarak seçerek somutlaştırır. Metinde anlatılan olayların, kişilerin, duyguların, mekânların filme dönüştürülmüş hali kendi başına bir anlatıma ve içeriğe dönüştürülür. Bu bağlamda yönetmenin romanana getirdiği yorum, seçimler ve somutlaştırmalarla filmin asıl niteliğini oluşturur.

Bundan sonraki bölümde farklı yönetmenlerin romanları yorumlayarak yaptığı seçimler, somutlaştırmalar ve anlatım olanakları karşılaştırmalı olarak incelenecektir.

4. KARŞILAŞTIRMA

Karşılaştırma bölümünde Sapık, Solaris ve Ejderha Dövmeli Kız romanları ve bu romanlardan yapılan sinema uyarlamarı incelenecektir. Bu inceleme yapılırken, romanlardaki yazılı ifadeler ve filmlerden alınan görüntüler birbirleriyle karşılaştırılacaktır. Karşılaştırma hem romanlar ve film uyarlamaları arasında hem aynı romandan yapılan farklı filmlerin kendi arasında yapılacaktır.

4.1. Sapık Romanı Ve Sapık Film Uyarlamalarının Karşılaştırması

İncelemenin bu bölümünde Robert Bloch'un Sapık (1959) romanıyla Alfred Hitchcock'un Sapık (1960) filmi ve Gus Van Sant'ın Sapık (1998) filimleri karşılaştırılacaktır. Sinema tarihinde ünlü "duş sahnesiyle" bilinen, korku türünün en önemli örneklerinden 1960 yapımlı Sapık filmi, Alfred Hitchcock'un başyapıtlarından biri olarak kabul edilmektedir. Sapık filmi Robert Bloch'un aynı isimli romanından uyarlanmıştır. Block'un gerilim romanını sinemaya uyarlayan Hitchcock siyah beyaz olarak çekmiştir. Hitchcock bu filmde kendine özgü anlatımıyla izleyiciyi röntgenci konumuna sokarak, öyküye farklı bir yorum getirmiştir. Aynı filmi 1998 yılında yönetmen Gus Van Sant tarafından renkli olarak tekrar çekilmiştir.

Uyarlaması yapılan hikayede, Mary Crane adlı genç bir kadının yaşadığı olaylar konu edilir. Genç kadın çalıştığı işyerinden 40 bin dolar para çalarak kentten uzaklaşır. Gecelemek için konakladığı ıssız bir motelde sapık bir cinayete kurban gider. Roman, kırk yaşındaki motel sahibi Norman Bates ve onun zorba annesiyle tutuştuğu tartışmanın betimlemesiyle başlar. Çalıştığı işyerinden para çalarak kaçan Mary, bu parayla borçlarını ödemesi için nişanlısı Sam Loomis'e götürmeyi planlar. Mary hem yorgunluktan hem de kötü hava durumu yüzünden arabayla yanlış bir yola girer ve cinayete kurban gideceği Bates Motel'de gecelemek zorunda kalır. Mary eve dönmeyince durumdan endişelenen kız kardeşi Lila, Sam

Loomis'in yanında gider ve ikisi emlakçının anlaşmalı olduğu sigorta şirketinin tuttuğu dedektif Milton Arbogast'la birlikte Mary'nin nerede olduğunu bulmaya çalışırlar.

Sapık'ın romanının hikayesi çalınan parayı bulma ve Mary'nin ortadan kaybolmasının arkasındaki gizem perdesini aralama arayışıyla ilerler. Bu sebeple hikayenin asıl dayanağı para ve kayıp kızın bulunması için yapılan normal bir soruşturma gibi görünür. Roman okuyucusu Mary'nin vahşice katledilişine ve Bates'in kızın cesedini bulmasına ve cinayeti işlediğine inandığı annesini kurtarmak için cesetten kurtulmasına tanık olsa da daha sonra okurun katil hakkında ters köşe edildiği ortaya çıkar. Bayan Bates ile aşığı John Considine yirmi yıl önce herkes tarafından intihar dışında kimsenin bilmediği şeyse onları zehirleyenin kendisi olduğudur. Annesini öldürdüğü için suçluluk hissiyle dolup taştığından Norman onu mezardan geri getirip ona yeni bir hayat vermiştir.

Geceleri onu yatağa yatırmış, onu giydirmiş ve gün içinde onu eve indirmiştir. Kendisini onunla özdeşteştirerek parçalanmış bir kişiliğe sahip olmuş ve üç kişilikle bir adam olmuştur, bu kişilikleri çocuk Norman, toplum içindeki yetişkin Norman ve annesidir. Bu oyuna dahil olan, şehir dışından gelme Arbogast da Norman'ın annesiyle görüşmekte ısrar edince Norman tarafından öldürülür. Norman, Mary'nin cesedinden kurtulduğu gibi onunkinden de kurtulur. Sonunda Lila'nın motelin arkasındaki Bates evinde gizlice yaptığı araştırmalar sonucunda Norman'ın yaptıklarının boyutu ortaya çıkar ve onu Eyalet Hastanesi'ne kapatırlar.

Mary'nin hikayedeki içsel ve dışsal çatışması romanda kelime ve cümleler aracılığıyla iletilmiştir. On yedi bölümden oluşan roman genelde olarak üçüncü tekil şahısın bakış açısına göre yazılmıştır. Bu bakış açısına tanrısal bakış açısı da denir. Bu bakış açısıyla anlatılan hikayede anlatıcı her yerdedir. Birinci tekil şahısın anlatımına göre mesafeli bir anlatımı da olsa bu bakış açısıyla yazılan romanda anlatıcı her şeyi bilir. Hikayedeki çoğu bilgiler bu bakış açısıyla verilmiştir. Romanda az da olsa birini tekil şahısın anlatımı da kullanılmıştır. Bu bakış açısı tanrısal bakış açısına göre daha sınırlı da olsa daha samimi bir anlatımı vardır.

Sinema ise yaşamı hareketli görüntü ve sesle sunarak gerçeklik yanılsaması yaratabildiği için romandan ayrı bir şekilde anlatısını oluşturur. Çünkü Walter Benjamin'in fotoğraf ve sinema üzerinden yapılan yeniden üretim düşüncesine bağlı olarak üretim süreci kökten değişmiştir. Dolayısıyla sanat eserinin doğası da dönüşüme uğramıştır (Baudrillard, 2002). Bu dönüşüm doğrultusunda, Kracauer ve Bazin gibi kuramcılar dış gerçekliği kendi formunda kaydedebilmesinin, sinemanın en önemli özelliği olduğunu belirtmiştirler (Andrew, 2010). Bu kuramcılar gerçekliğin kendi formunda kaydedilip sunulabilmesine özel bir önem vermişlerdir. Çünkü gerçekliğin yapısı çok katmanlıdır. Sinemanın önemi bu katmanları açarak gerçekliği ortaya çıkarıp, sergileyebilme gücündedir. Bu sergileme sürecinde Andre Bazin ve Siegfried Kracauer gibi gerçekçiler yönetmenin gerçeği dönüştürmediğini iddia ederler. Bunun yerine gerçeklikten seçim yapıldığını vurgulamaktadırlar (Özarslan, 2013). Çünkü görüntüdeki gerçeklikteki her şey yönetmen tarafından seçilmiştir. Anlatısını yaptığı bu somut seçimlerle şekillendirir. Buna göre sinemada seyirci, yönetmenin yaptığı seçimlerle şekillenen dış gerçekliğin yerini alan perdedeki dünya ile özdeşleşir (Monaco, 2013). Özdeşleşme sinema estetiğinde önemli bir konumdadır. Çünkü filmde var olan gerçeklik, hayatın içinde olduğu gibi zaman ve mekan gerçekliğidir. Bu nedenle filmin biçimi uzamsal ilişkilerle şekillenir. Örneğin her iki filimin giriş sahnesi hikayenin geçtiği yer ve zamana dair bilgi verir. Filmlerin çekildiği yıllara göre binaların yapısı farklılık gösterse de giriş sahnesi genel bir şehir görüntüsüyle başlar.

Sıradan Dünya

Filmlerin giriş sahnesi şehrin genel görüntüsüyle (Şekil 4.1, Şekil 4.2) başlar. Şehrin görüntüsü her iki filmde de hikayenin geçtiği yer ve zaman hakkında izleyiciye bir izlenim verir. Çekildiği yıllar farklı da olsa her iki yönetmen de uzun



Şekil 4.1: Genel Görüntü



Şekil 4.2: Genel Görüntü

binaların olduğu modern bir kent görüntüsü tercih etmiştir. Uzun binaların ardında şehir ufka doğru uzanarak bir genişlik hissi vermektedir. Çünkü biçimcilik geleneğine göre ifade aracını oluşturan öğeler ve ayrıntılar önemlidir. Aynı zamanda bu kuram sanatta biçim kadar işlevin de önemini vurgulamaktadır (Monaco, 2013, 379). Biçimciler, bir insan yaşamının sanatsal ve estetik yönlerini farklı ve özel hale getiren şeyin ne olduğu sorusundan hareket etmişlerdir. Buna göre genelden özele doğru, her iki yönetmen de görüntülerin üzerine yazıyla hikayenin geçtiği yeri ve zamanı bildirmiştir. Hikaye Phoenix, Arizona'da (Şekil 4.3, Şekil 4.6) geçmektedir. Tarih 11 Aralık Cuma'dır (Şekil 4.4, Şekil 4.7). Saat öğleden sonra 2:43'tür (Şekil 4.5, Şekil 4.8). İki film arasındaki bu görüntülerdeki



Şekil 4.3: Phoenix



Şekil 4.4: Cuma, 11 Aralık



Şekil 4.5: 2:43 P.M.



Şekil 4.6: Phoenix



Şekil 4.7: Cuma 11 Aralık



Şekil 4.8: 2:43 P.M.

tek farklılık Gus Van Sant'ın filminde yeniden çekilme tarihi olan 1998 senesinin de verilmiş olmasıdır (Şekil 4.7).

Kamera her iki filmde de şehrin genel görüntüsünden detay olarak bir binanın penceresine (Şekil 4.9, Şekil 4.10) geçiş yapar. Görüntünün yaklaştığı bu pencere aralıktır. Ardından kamera pencereye yakın çekim (Şekil 4.11, Şekil 4.12) yaparak içeriyi gösterir.



Şekil 4.9: Pencere



Şekil 4.10: Pencere



Şekil 4.11: Pencere



Şekil 4.12: Pencere

Hitchcock'un filminde kamera pencereye yakın çekim (Şekil 4.9) yaparak karanlığın içine dalar. Bu sahnedeki ışıklandırma odanın içinin karanlıkta kalmasını sağlayacak şekilde tasarlanmıştır. Böylece içeride ne olduğu gizlemiş seyiryci merakta bırakılmıştır. Odanın içinde (Şekil 4.13) Marion ve Sam vardır. Marion yatakta beyaz geceliğiyle uzanmıştır. Sam yatağın başında sadece pantolonuyla ayakta duruyordur. Böylece genel hayattan karakterlerin özel hayatına giriş yapılır.

Gus Van Sant'ın filminde de görüntü genelden özele doğru geçiş yapar. Kamera pencereye yakın çekim yaparak (Şekil 4.12) içeri girer. Bu sahnedeki aydınlatma odanın içinin görülebileceği şekilde düzenlemiştir. Odanın içinde (Şekil 4.14) Marion ve Sam iç çamaşırlarıyla yan yana yatmaktadırlar. Gus Van Sant karakterleri diğer filme göre daha samimi bir şekilde birlikte sunmuştur.



Şekil 4.13: Odanın İçi



Şekil 4.14: Odanın İçi

Sanatta biçimcilik, bir eserde anlatılan konu yerine onun anlatılış biçiminin daha önemli olduğunu savunan bir gelenektir. Bu bakış açısına göre bir olay, içeriğinin doğru ya da yanlış olmasına göre değil, o olayın oluş biçimine göre değerlendirilmelidir. Biçimcilik ifade aracını oluşturan öğeler ve ayrıntılarla ilgilidir (Monaco, 2013). Bu düşünceye uygun olarak siyah beyaz çekilen Hitchcock'un filminde detaylar kontrast oluşturacak şekilde tasarlanmıştır. Örneğin Marion'un iç çamaşarı beyaz ve Sam'in pantolonu siyah renk olarak

seçilmiştir. Gus Van Sant ise Marion'u pembe renkli bir iç çamaşırıyla kadınlığını ön plana çıkartarak sunmuştur. Odadaki diğer renklerde Marion'un giydiği kıyafete uygun olarak tasarlanmıştır. Böylece her iki film de renk konusunda farklı şekilde tercihlerde bulunulsa da sahneler kendi içlerinde bir bütünlük gösterir.

Romanda Marion ile Sam'den bahsedilen otel odasındaki gibi bir bölüm yoktur. Buna karşılık uyarlama filmler de Marion'un sevgilisiyle yaşadığı aşk yönetmenin seçimi doğrultusunda seyirciye gizemli bir şekilde sunulmuştur. Kamera genelden özele geçerek karakterlerin özel hayatlarının içine girmiştir. Böylece her iki filmde de karakterlerin sıradan dünyalarında nasıl yaşadıklarına dair bilgi verilmiş olur. Marion'un gizli bir ilişkisi vardır. Marion, Sam ile birlikte yaşamak ister. Ama Sam'in maddi sorunları vardır. Sam birkaç yıl içinde borçları bitince birlikte olabileceğini söyler. Mary bu duruma üzülür ve aceleyle otel odasından çıkarak işine geri döner. Marion ve Sam'in hayatıma dair bu bilgiler iki filmde de diyaloglarla verilmiştir. Diyalog sinemada hem karakterlerin düşüncelerini hem de hikaye hakkında bilgi vermek açısından önemli bir unsurdur. Bu unsur sayesinde karakterlerin iç ve dış dünyalarını sunularak bir bütünlük sağlanmış olur.

Bütünlüğü sağlayan bir diğer etkende montajdır. Çünkü yönetmen montaj ile gerçekliği yeniden düzenler. Filmin yönetmeninin dış gerçeklikten yaptığı seçimler nesnel değil özneldir. Marion'un dünyası da iki filmde de yönetmenin yaptığı seçimlere oluşturulmuştur. Buna bağlı olarak iki filmde de Marion'un sıradan dünyası, önce otel odasında sevgilisiyle daha sonra çalıştığı emlak ofisinde iş arkadaşıyla (Şekil 4.15, Şekil 4.16) verilmiştir. Öğlen arasında sevgilisi Sam ile gizlice otelde buluşan Marion iş yerine geri dönmüştür. Hitchcock'un filminde Marion, masasında rujunu sürüşü (Şekil 4.17), sesi ve bakışlarıyla şaşkın



Şekil 4.15: Marion



Şekil 4.16: Marion



Şekil 4.17: Marion Masasında



Şekil 4.18. Marion Masasında

bir haldedir. Bu durum otel odasından ofise aceleyle geçişiyle uyumluluk gösterir. Karakterin şaşkın yüzü bu sahnede bir ifade aracı olarak kullanılmıştır. Aynı sahne Gus Van Sant'ın versiyonunda Marion'un masası başında dalgın surat ifadesiyle (Şekil 4.18) çantasını karıştırırken verilmiştir. Ayrıca Marion'un iş arkadaşıyla konuşurken ki sesi heyecanlıdır. Karakter elleriyle düşünceli bir şekilde başını kaşımaktadır. Böylece her iki yönetmen de Marion'un düşünceli ve gizemli halini sinemanın görüntü ve ses araçlarıyla sayesinde harket ve tavırları sunarak vermişlerdir.

Robert Bloch'un kitabında kadın karakterin asıl ismi Mary olarak geçer. Filmlerde bu ad yerine Marion tercih edilmiştir. Romanda Mary'nin sıradan dünyası anlatılmamıştır. Buna karşılık bir dğer karakter Norman Bates'in sıradan dünyası romanın ilk bölümünde anlatılmıştır. Sapık romanının yazarı Bloch eserini üçüncü tekil şahısın bakış açısıyla yazmıştır. Bu yönteme tanrısal bakış açısı da denilmektedir. Tanrısal bakış açısıyla yazılan romanlarda anlatıcı herşeyi gören ve bilen bir konumdadır. Bu bakış açısı okuyucuya istediği bilgiyi rahatça verebilir. Romanın ilk bölümünde de Robert Bloch bu bakış açısıyla katil Norman Bates'in yaşadığı oteldeki annesiyle olan sorunlu ilişkisini yansıtılmıştır. Buna karşılık romanının uyarlamasını yapıldığı iki filmde de kadın karakterin sıradan dünyasına odaklanılmıştır. Sıradan dünyasında işi ve sevgilisi arasında yaşarken hayatını değiştirip bir maceraya girişeceği bir olay yaşar.

Maceraya Çağrı

Marion sıradan dünyasında her zamanki gibi öğlen molasında sevgilisiyle otel odasında buluştuktan sonra ofise dönmüştür. O gün ofise patronu ve zengin bir müşteri (Şekil 4.19, 4.20) gelir. Müşteri Marion ile flörtleşir. (Şekil 4.21, Şekil 4.22) Müşteri Tommy Cassidy kızına düğün hediyesi olarak bir ev almak için



Şekil 4.19: Patron ve Müşteri



Şekil 4.20: Patron ve Müşteri

Hitchcock'un filminde 40 bin doları (Şekil 4.23) Gus Van Sant'ın filminde 400 bin doları (Şekil 4.24) peşin olarak ofise bırakır. Bu olay, otel odasında sevgilisiyle para sorunları yaşayan Marion'a parayı çalma fikrini düşündüren bir maceraya çağrı unsuru olmuştur.



Şekil 4.21: Müşteri



Şekil 4.22: Müşteri



Şekil 4.23: 40 Bin Dolar



Şekil 4.24: 400 Bin Dolar

Film kurgusu tekniği üzerine gelişme gösteren Lev Kuleshov kurgunun seyircinin psikolojik rehberliğini kontrol ettiğini keşfetmiştir (Monaco, 2013, 380). Bu düşünce doğrultusunda Hitchcock'un filminde müşterinin elindeki paraları gören Marion'un elini çenesine koyup dikkatli bir şekilde bakışı (Şekil 4.23) seyircinin psikolojisini yönlendirmek açısından yönetmen tarafından belirlenmiştir. Bu durum Gus Van Sant'ın filminde Marion'un elini dudaklarına değdirip direkt olarak paralara bakmasıyla (Şekil 4.24) daha farklı bir şekilde sunulmuştur. Yönetmenler bu kurgusuyla Marion'un düşünceli halininin sunumunu gerçek hayatta olabilecek şekillerde vermişlerdir. Çünkü sanat yaşamını duyumsanmasını sağlamak için vardır. Böylece sanat sayesinde şeyler olduğu gibi

hissedilebilmektedir. Ayrıca her iki filmde de müşterinin elindeki para ve Maryion'un paraya bakışı aynı anda ve bir arada gösterilebilmiştir. Bu durum seyirciye Mari'un yaşadığı duygu ve düşünce sürecini yaşama imkanını vermiştir.



Şekil 4.25: Zarftaki Para



Şekil 4.26: Zarftaki Para

İki filmde de patronu Marion'a parayı bankadaki kasaya bırakmasını söyler. Marion parayı bir zarfa koyarak (Şekil 4.25, Şekil 4.26) çantasına yerleştirir. Bankaya uğradaman evine gelen Marion bavulunu (Şekil 4.27, Şekil 4.28) hazırlamaktadır. Bu görüntü izleyicide, Marion'un kaçacağı düşüncesini oluşturur.



Şekil 4.27: Bavul



Şekil 4.28: Bavul

İlk Eşiği Geçiş

Zarfın içindeki paralar yatağın üzerinde duruyordur. (Şekil 4.29, Şekil 4.30) Marion paraları alıp kaçmak için cüzdanındaki pasaport ve diğer evraklarını (Şekil 4.31, Şekil 4.33) kontrol eder. Yatağın üzerindeki para dolu zarfa bir defa daha



Şekil 4.29: Para



Şekil 4.30: Para

bakarak alıp çantasına koyar (Şekil 4.32, Şekil 4.34). Marion bu davranışlarıyla, paraları alıp kaçacağına dair oluşturulan düşünce güçlendirilir.



Şekil 4.31: Evraklar



Şekil 4.32: Marion'un Çantası



Şekil 4.33: Evraklar



Şekil 4.34: Marion'un Çantası

İlk eşiği geçiş olarak adlandırılabilecek bu bölümde Marion paraları alıp kaçma macerasına kesin olarak başlamıştır. Romandaki hikayenin ikinci bölümü Mary'nin arabayla kaçışıyla başlar. Birinci tekil şahsın anlatımıyla Mary "Hemen kendini toparla. Şu an paniklersen olmaz. İşin en kötü kısmı sona erdi." ifadeleriyle kendisiyle konuşur. Yazar bu bakış açısıyla karakterin yaşadığı duyguları direkt olarak hissettirir. Bu cümlelerle Mary'nin kesin olarak bir maceraya giriştiği anlaşılır. Romanda maceraya çağrı ve ilk eşiği geçiş bölümleri arabayla kaçarken geçmişe dönük düşünceleriyle üçüncü tekil şahısın bakış açısı ile anlatılır. "En kötü kısım dün öğlen gerçekleşmişti - parayı çaldığı zaman." Cümlesiyle Mary'nin parayı çaldığını öğreniriz. Filmlerden faklı olarak romanda Mary çaldığı paraları 'bir fırsat' olarak nitelendirir. Ayrıca bu bölümde Mary'nin geçmişi hakkında bilgi verilir. Babası, Mary on yedi yaşındayken trafik kazası geçirmiştir. Bundan dolayı annesine ve kız kardeşi Lila'ya destek olmak zorunda kalmıştır. Yirmi iki yaşındayken sevgilisi Dale Belter askere gitmiş ve Mary'i terk etmiştir. Daha sonra tanıştığı sevgilisi Sam Loomis'in ise borçları vardı. İki üç yıl içinde Sam'in borçları bitecekti. Ama Mary iki yıl sonra yirmi dokuz yaşında olacaktı. Yaşının ilerlemiş olması Mary'i düşündürüyordu. Bu bilgiler romanda

kadın karakterin 40 bin doları çalmasının gerekçeleri olarak sunulur. Bu parayı alırsa hayatındaki bütün sorunları çözeceğini düşünüyordur. Herşeyi planlamıştır. Mary çaldığı parayla başka bir şehirdeki sevgilisi Sam'in yanına gidip, kendisine miras kaldığını söyleyecektir. Bu parayla da Mary, Sam ile evlenebilecektir. Mary kendine böyle bir plan yapmıştır. Bu düşüncelerle sevgilisinin yanına doğru arabayla giderken saat geç olmuştur ve yağmur yağıyordur. Girdiği yanlış yolda bulduğu motelde bir gece kalmaya karar verir.



Şekil 4.35: Marion



Şekil 4.36: Marion

Sanatın amacı şeyleri algılandığı biçmiyle verebilmektir. Bu algılama süreci o şeyin oluşunu deneyimlenin bir yoludur. Bu deneyimi sinema, gerçekliği kaydedip yeniden üretebilme özelliği sayesinde sağlar. Böylece belirli bir gerçekliğe özel bir biçimde katılma imkanı sağlar. (Shklovsky'den aktaran Andrew, 2010). Bu düşünce doğrultusunda her iki filmde de Marion'un parayı alıp arabayla kaçarkenki tavırları endişelidir. Bu endişeli ve düşünceli durum Hitchcock'un versiyonunda Marion bir elini başına dayayarak (Şekil 4.35) diğer eliyle de arabayı kullanmasıyla gösterilmiştir. Kamera önden çekim yapmaktadır. Marion sanki seyirciyle yüz yüzedir. Karakterin yüzündeki her ifade seyiriciye geçmektedir. Gus Van Sant'ın versiyonunda ise Marion'un eli çenesini (Şekil 4.36) tutmaktadır. Her iki filmde de Marion'un yüzü hissettiklerini yansıtan bir ifade aracına dönüşmüştür. Ayrıca iki filmde de arabadaki bu sahnede Marion'un iç sesiyle o an düşündükleri seyirciye duyurulmuştur. Karakter sevgisilinin kendisini nasıl karşıayacağıı düşünür. Marion'un iç sesiyle sevgisili Sam'in ''Ne işin var burada?'' diye sorduğunu duyarız. Marion'un sevgilisinin kendisini nasıl karşılayacağı konusunda endişelidir. İç ses yöntemi karakterin o andaki düşüncelerini dışa vurmada etkili bir yöntem olarak bu sahnede kullanılmıştır.

Sınavlar, Müttefikler, Düşmanlar

İki filmde de ilk eşiği geçen Marion, macerası içerisinde yeni sınavlar, müttefikler ve düşmanların olduğu gelişme bölümüne geçer. Bu bölümde bir araba galerisinde mola veren karakter o günün gazetesini alır. (Şekil 4.37, Şekil 4.38) Çaldığı parayla ilgili bir haber olup olmadığına bakar. Ardından galeriye arabasını bırakan Marion başka bir araba (Şekil 4.39, Şekil 4.40) satın alır.



Şekil 4.37: Gazete



Şekil 4:38: Gazete



Şekil 4.39: Araba



Şekil 4.40. Araba

Karakterin gazeteye bakması ve arabasını değişitirmesi sahneleri bilinçli bir şekilde her hem Hitchcock hem de Gus Van Sant tarafından peşpeşe kurgusulanmıştır. Böyle Marion'un takip edilip edilmediğini merak etmesi ve bundan dolayı gizlenme isteği ortaya konmuş olur.

Mağaranın Derinliklerine Yaklaşmak

Çaldığı paralarla bir maceraya girişen Marion arabasını da değiştirdikten sonra tekrar yola çaıkar. Mağaranın derinliklerine yaklaşmak diye adlandırabileceğimiz bu bölümde karakterin üzerindeki baskı daha da artmaktadır. Artan baskı Hitchcock'un versiyonunda karakterin dudağını (Şekil 4.41) ısırmasıyla Gus Van Sant'ın versiyonunda ise karakterin gözünün (Şekil 4.42) sürekli arabanın aynasına bakmasıyla sunulur. Çaldığı paradan dolayı zihninden geçen



Şekil 4.41: Marion'un Dudağı



Şekil 4.42: Marion'un Gözü

düşüncelerle sorular artmaya başlamıştır. Karakterin aklındaki bu sorular kafa sesiyle seyiryciye duyurulmuştur.

Çaldığı paradan dolayı yakalanma korkusu yaşayan Marion, arabanın yan koltuğunda duran zarfa bakar. Her iki filmde de bir ifade aracına dönüşen bu bakış (Şekil 4.43, Şekil 4.44) Marion'un korkusunu ve endişesini gösterir.



Şekil 4.43: Marion'un Bakışı



Şekil 4.44: Marion Bakışı

Romanda yoldaki kısım ikinci bölümün sonunda "…yağmur yağıyordu; gece çökmüştü ve o yabancı bir yolda kayıptı. … Yapılması gereken şey bugün bir yerde gecelemek, düzgünce dinlenmek ve Fairvale'e yarın sabah ayık ve dinç varmaktı" ifadeleriyle okuyucuya iletilmiştir. Romanın genelinde olduğu gibi burda da üçüncü tekil şahısın anlatımıyla verilen bu bilgiler Mary ile ilgilidir. Fairvale Mary'nin sevgilisinin bulunduğu şehrin ismidir.

Mary'nin otele gelişi "MOTEL - BOŞ ODA" ifadelesiyle anlatılır. Bloch bu ifadenin kelimelerinin büyük harfle yazarak motel tabelasının bir temsilini vermiştir. Yazar Motelin önünündeki Mary'nin hissettiklerini "Karanlıkta yalnız başınaydı, Mary'nin tüm çevresini sarıyordu. Ne para ne de Sam ona yardım edebilirdi çünkü orada yanlış yol sapmıştı ve yabancı bir yoldaydı. Yapacak bir şey yoktu artık - mezara düşen ağlamazdı. Neden böyle düşünmüştü? Mezara düşen değil, kendi düşen olacaktı." cümleleriyle okuyucuya iletir. Karanlığın

betimlenmesi, Mary'nin yalnızlığı ve hiçbir şeyin ona yardım edemeyecek olmasıyla okuyucunun zihninde bir izlenim oluşturulur. Bu izlenim sayesinde karakterin o an orada yaşadıkları okuyucuya hissettirilir. Ayrıca yalnışlıkla söylenen "mezara düşen ağlamazdı" ifadeleriyle romanın yazarı, motelde yaşanacaklar hakkında bir önbilgi de vermiştir. Böylece yazar motelde olacaklar konusundan merak ve gerilim oluşturmuştur.

Kompozisyon halindeki imgelerin benzerlik, süreklilik, zemin ve şekil ilişkisiyle yeniden düzenlenmesiyle algı oluşturulur. Buradan hareketle Münsterberg sinemayı oluşturan dekor, kostüm, mizansen, oyuncu, ışık ve ses gibi unsurların gestalt teorisiyle ilişkili olduğu bir sinema kuramı ortaya koyar. Bu kurama göre filmlerin algılanması hafıza ve hayal gücüyle ilişkilidir. (Buyan, 2013). Bu düşünce doğrultusunda iki filmde de Marion zihnindeki düşüncelerle uzun süre araba kullanır. Seyirci bunu havanın kararmasından anlayabilir. Ayrıca yağmur başlamışıtır. (Şekil 4.45, Şekil 4.46) Karanlık ve yağmur karakterin karmaşık ruh dünyasıyla bir uyum sağlamıştır. Yönetmenlerin bu tercihiyle baskı unsuru dış



Şekil 4.45: Yağmur



Şekil 4.46: Yağmur

dünya da somut bir şekilde oluşturulmuştur. Ayrıca sahnedeki müziği de gerilimi artırmaktadır. Marion karanlık yolda bir motel tabelası (Şekil 4.47, Şekil 4.48) görür ve durmaya karar verir. Burası "Bates Motel"dir. Romadan "MOTEL - BOŞ ODA" şeklinde ifade edilen motel filmlerde doğrudan tabelalar gösterilerek sunulmuştur. Ayrıca romandaki karanlık ve yağmur betimlemeleri de filmlerde



Şekil 4.47: Bates Motel



Şekil 4.48: Bates Motel



Şekil 4.49: Araba Ve Motel



Şekil 4.50: Araba Ve Motel

görüntülerle iletilmiştir. Bir betimleme romanda yazılı ifade ile sadece o betimlemeye ait kelimelerin geçtiği yerde bir kez ifade edilir. Sinemada ise sahne boyunca ilgili görüntü ekranda olduğu süre boyunca betimleme devam eder. Aynı anda birden fazla şeyi iletebilme imkanı ile de film betimlemeyle birlikte hikayeyi, sesi ve karakterin davranışlarını da iletebilir. Örneğin her iki filmde de Marion'un etrafındaki karanlık ve yağmur görüntüsüyle birlikte yağmurun sesi, Marion'un arabasını park edişi, motelin içine girişi, motelin arkasındaki binaya bakışı da aynı anda iletilebilmiştir.

Çile

Motel hikayenin en yoğunlaştığı yer olan mağaranın en derin noktası olacaktır. Her iki yönetmen de bu sahnedeki çerçevelemesini Marion'un arabası, motel ve arkada gözüken bir evin ışıkları şeklinde yapar. (Şekil 4.49, Şekil 4.50) Arabasını motelin önüne park eder. Motel kısmında kimseyi bulamayan Marion, arka taraftaki eve (Şekil 4.51, Şekil 4.52) doğru bakar. Motelin arkasındaki evin bir odasının ışıkları açıktır. Pencerenin önünde birisinin görüntüsü belirir. (Şekil 4.51, Şekil 4.52) Marion yetkili birisini bulmak için arabasının kornasına çalmaya başlar. Ardından arkadaki evden Norman gelir ve Mariona motelde kalması konusunda yardımcı olur.



Şekil 4.51: Ev



Şekil 4.52: Ev

Romanda üçüncü bölüm otel çalışanı Norman'ın ''Oda mı arıyorsunuz?'' diye Mary'e sormasıyla başlar. Birinci tekil şahsın bakış açısıyla yazılan bu cümleden hemden sonra kitabın genelinde kullanılan üçüncü tekil şahısa geçiş yapılır. ''Mary tombul, gözlüklü çehreyi görüp yumuşak, tereddütlü sesi duyunca çabucak kararını verdi. Bir sorun çıkmazdı. Başını aşağı yukarı sallayıp arabdan indi,…'' Bu cümlelerle korku içindeki Mary'nin, tombul ve gözlüklü şekilde tarif edilen Norman'dan çekinmediği ve arabasından inmeye karar verdiğini anlarız. Norman'ın sesi yumuşak tereddütlü olarak nitelendirilerek korkulacak birisi olmadığı izlenimi verilir. Ayrıca Norman'ın ''Daha çabuk gelemediğim için kusura bakmayın. Evdeydim de, annem pek iyi değil.'' cümleleriyle annesiyle beraber yaşadığını öğreniriz. Norman'ın annesiyle yaşayan bir erkek olmasıyla okuyucuya zararsız birisi olduğu izlenimi verilir. Böylece motelde kalmaya karar veren Mary romanda kayıt defterini ''Jane Wilson'' olarak imzalar. Adını farklı bir şekilde imzalayan Mary yakalanma korkusu yaşayordur.

Hitchcock'un ve Gus Van Sant'ın uyarlama flmlerinde ise Marion ve Norman'ın ofisteki ilk karşılaşmaları (Şekil 4.53, Şekil 4.54) yandan çekim yapılarak sunulur. Böylece seyirciye iki karakterin birbirlerine olan davranışlarını gözlemleyebilme imkanı verilmiştir. Ayrıca izleyici de bu ilk tanışma sahnesine tanık olur. Çünkü yönetmenler, filmlerini seyircileri ile arasındaki etkileşime bağlı bir bakıç açısıyla oluşturur (Monaco 2001).

Hikaye oluştulurken olayları düzenlenerek ve anlamlı bir biçimde sıralanır. Bunlar yapılırken insan zihninin sahip olduğu biçimler, yani dikkat, bellek, imgelem ve duygular kullanılır (Münsterberg, 1916, 74 ve Andrew, 2010, 78). Bu düşünceyle hareket ve tavırlarıyla karakterler hakkında bilgi edinilir. Örneğin iki filmde de yönetmenin tercihiyle Marion çantasını bir yere bırakmaz elinde sıkıca tutar.

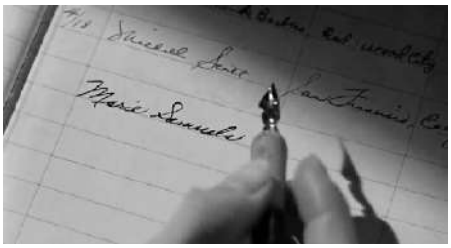


Şekil 4.53: Marion Ve Norman

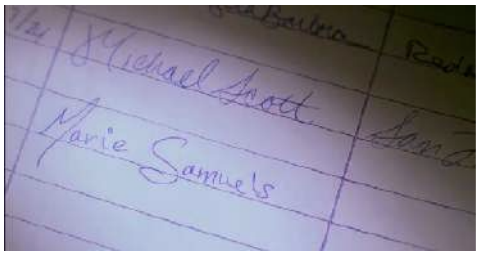


Şekil 4.54: Marion Ve Norman

(Şekil 4.53, Şekil 4.54) Çünkü çaldığı paralar çantasının içindedir. Hem Hitchcock hem de Gus Van Sant tarafından karakterin korkusu davranışlarına yansıtılmıştır. İki filmde de Marion'un yakalanma korkusuyla adını Marie Samuels olarak motelin kayıt defterini imzalar (Şekil 4.55, Şekil 4.56). Korkuya paralel bir şekilde her sahnede Norman'ın Marion'u rahatlatıcı hareketleri vardır. Yemek yemek için lokanta soran Marion'u, Norman evinde yemeğe davet eder.



Şekil 4.55: Marion'un İmzası



Şekil 4.56: Marion'un İmzası

Marion'un çaldığı parayla ilgili korkusu odaya yerleştiğinde de devam eder. Odada çeşitli yerlere baktıktan sonra parayı koyacak bir yer bulamayan Marion, en sonunda parayı gazeteye sarıp yatağın yanına koyar (Şekil 4.57, Şekil 4.58). Böylece karakterin hareketi içindeki korkuyu somut olarak seyirciye yansıtır.



Şekil 4.57: Gazete



Şekil 4.58: Gazete

İki filmde de parayı yatağın kenarına koyan Marion odanın penceresinden dışarı bakar (Şekil 4.60, Şekil 4.62). Arka taraftaki esrarengiz binadan (Şekil 4.59, Şekil 4.61) konuşma sesleri geliyordur. Sesleri duyan Marion dikkatli bir şekilde binadan gelen konuşmayı dinler (Şekil 4.60, Şekil 4.62).



Şekil 4.59: Ev



Şekil 4.60. Marion'un Bakışı



Şekil 4.61: Ev



Şekil 4.62: Marion'un Bakışı

Evden gelen sesler Norman ve annesinin tartışma sesleridir. İlginç bir şekilde kamera onları göstermez. Annesi Norman'ın Marion'u eve yemeğe getirmesini istemez. ''Yemek mum ışığındadır herhalde,… Ya yemekten sonra, müzik, fısıltılar'' cümleleriyle annesinin Norman'ı kıskandığı düşüncesi oluşturulur. Norman ise ''O sadce bir yabancı. Karnı aç.'' diyerek Marion'u düşünüyordur. Böylece Marion hakkında annesi ve Norman arasında fikir ayrılığı seyiryciye somut bir şekilde iletilmiştir.

Hitchcock'un versiyonundan farklı olarak renkli olarak çekilen Gus Van Sant'ın filminde sarı saçları ve kırmızı ojeleri (Şekil 4.62) ile Marion'un dişil özellikleri daha ön plana çıkartılmıştır. Çünkü yönetmen yalnızca görüntü kaydetmekle yükümlü değildir. Arnheim'a göre sinemanın sahip olduğu araç ve tekniklerle filmin yönetmeni bir sanat eseri yaratmaya çalışır (Nuyan, 2010). Böylece filmin yönetmeni yarattığı temsillerle sanatçı konumuna yükselir. Ayırca bu doğrultuda motelin arkasındaki evi sarmalayan karanlık gökyüzü de Gus Van Sant'ın renk seçimi sayesinde daha belirgin ve esrarengiz olarak sunulabilmiştir (Şekil 4.61).

Kitapta filmlerdeki gibi böyle bir bölüm yoktur. Norman eve geçer. Norman'ın evi romanda sadece büyük bir ahşap ev olarak betimlenir. Buna karşın iki filmin yönetmeni de Norman'ın evini ihtişamlı bir şekilde sunmıştur (Şekil 4.59, Şekil 4.61). Ardından kitapta Mary odasına yerleştikten sonra Norman'ın evinin kapısını çaldığı belirtilir. ''O arada da odanın pencersinden içeri göz attı…'' cümleleriyle Mary'nin evin incelediğini anlarız. Mary'nin evin eski bir ev olduğu ve hiç ''modernize'' edilmediği detaylı bir şekilde betimlenerek karakterin düşünceleri verilir. O sırada Norman kapıyı açar ve Mary'i içeri alır. Annesinin rahatsız olduğunu ve uyuduğunu söyler. İkisi de yemek için mutfağa geçer.

Karakterlerin yemek yediği sahne ise filmlerde, ev yerine Motelin ofisinde geçer. Çünkü Norman'ın annesi Marion'un eve gelmesini istemez. Romandan farklı olarak iki filmde de yönetmenlerin tercihiyle annesinin Marion'u Norman'dan kıskandığı düşüncesini güçlü bir şekilde oluşturur. Norman evde hazırladığı yemeği bir tepsiye koyup Mairon'un odasına önüne getirir (Şekil 4.63, Şekil 4.64). Daha sonra yemek için motelin ofis kısmına geçerler.



Şekil 4.63: Yemek



Şekil 4.64: Yemek

Romanda Mary yemek yerken Norman ailesi hakkında konuşur. Babasının bebekken Norman'ı ve annesini terk ettiğini, daha sonra annesiyle birlikte yalnız yaşadığından bahseder. Mary ''Hiç evlenmediniz mi?'' diye sorar. Norman'ın yüzü kızarır ve başını öne eğer. Böylece Norman'ın çekingen ve içine kapanık yalnız olduğu düşünceleri okuyucuya iletilir. Bu düşünce doğrultusunda Mary'nin Norman'a güven duyması sağlanmıştır. Norman kendi hayatı hakkında konuşmaya devam ederken, sürekli annesi hakkında bilgiler vermeye başlar. Annesinin Norman'ın evlemesine tuhaf baktığından, Norman'ın ateşli silah ve evde alkol kullanmasına izin vermemesi gibi konulardan bahseder. Bunları dinleyen Mary Norman'a ''Bay Bates, bunu söylediğim için beni affedin ama daha ne kadar süre böyle yaşamayı düşünüyorsunuz? Siz yetişkin bi adamsınız. Hayatınızın geri kalanında sanki küçük bir çocukmuş gibi yaşamamanız gerektiğini kesinlikle fark etmemişsinizdir. Kabalık etmek istemem ama-'' diyerek yardımcı olmaya çalışır. Mary'nin Norman'ın hayatı hakkındaki bu düşüncelerinin samimi bir şekilde anlatıbilmesi için bu bölüm birinci şahısın bakış açısıyla yazılmıştır. Cümleler direk Mary'nin ağzından çıktığı şekliyle nazikçe ifade edilmiştir. Bu ifadelerle Mary'nin Norman'a merhamet duygusu ortaya konmuştur. Bu cümlelerin ardından Mary biraz daha ileri giderek Norman'a annesini bir hastaneye yatırmasını önerir. Bu noktadan sonra Norman'ın tavırları

değişir. Norman ‘‘O deli değil!’’ diyerek annesini hasteneye yatırma fikrine sert bir şekilde karşı çıkar. Romanda Norman’ın bu sert hali ‘‘Sesi yumuşak ve mahçup çıkmıyordu; yüksek ve tizdi. Tombul adam ayağa kalkmış, elleriyle masadaki bir bardağı itmişti.’’ cümleleriyle ifade edilir. Hikaye boyunca yumuşak huylu ve çekingen tavırlar sergileyen Norman bambaşka birisi gibi davranmaya başlamıştır. Norman’ın değişen davranışlarıyla şaşıran Mary ‘‘Ben… ben çok özür dilerim,’’ diyerek odasına çekilir. İfadeleri kesik kesik ve kısadır. Bu kelimelerden Norman’ın değişen tavırlarından Mary’nin korktuğunu anlarız.

Her iki filmde de Marion ve Norman motelin ofis kısmında yemek için karşılıklı otururlar (Şekil 4.65, Şekil 4.66). Kamera açısı izleyicinin iki karakteri de görebileceği şekilde ayarlanmıştır. Böylece seyirci Marion ile Norman’ın diyaloğuna tanık olan bir konuma yerleştirilmiştir. Marion’un yemek yerken hareketleri daha rahatken karşısındaki Norman’ın el hareketleri ve yüzündeki ifadeler çok çekingendir. Hikaye boyunca Norman’ın mahçup davranışları bu sahnede de devam etmektedir. Marion yemek yerken Norman günlük işleriyle ilgili konuşmaya başlar. Motel için yaptıklarından, odaları temizlediğinden ve annesi için ayak işlerini yaptığından bahseder.



Şekil 4.65: Marion ve Norman



Şekil 4.66: Marion ve Norman

Hitchcock’un filminde Marion Norman’a arkadaşlarıyla dışarı çıkıp çıkmadığını sorar. Norman bir erkeğin en iyi dostunun annesi olduğunu söyler. Gus Van Sant’ın filminde ise aynı soruya Norman bir çocuğun en iyi arkadaşının annesi olduğu cevabını verir. İki filmde de annesinin Norman üzerindeki baskınlığına vurgu yapılmıştır. Gus Van Sant ‘‘erkek’’ yerine ‘’çocuk’’ ifadesini kullanarak Norman’ın annesi karşısındaki pasifliğini daha öne çıkarmıştır.

Marion, Norman’ın annesiyle az önecki konuşmalarını duyduğundan bahseder. Marion Norman’a annesinin böyle konuşmasına izin vermemesi gerektiğini

söyler. Norman buna karşılık annesinin hasta olduğu cevabını verir. Babasının Norman beş yaşındayken öldüğünü ve annesinin kendisine bakmak zorunda kaldığından bahseder. Norman'ın bu cümlelerle annesini koruyan bir tavır sergilemiştir. Norman babasının ölümünden sonra annesinin başka bir adamla tanıştığını ve o adamın da ölümünün annesi için çok etkili olduğunu anlatır. Özellikle babasınından sonra tanıştığı adamın ölüm şeklinin annesinin şok ettiğini vurgular. Ama Norman o adamın ölümününden bahsetmez. Bu durum seyirici de bir merak unsuru oluşturur.

Norman ve annesinin tuhaf hikayesini dinleyen Marion, Norman'a annesini bir hastaneye götürmesini önerir. Romandaki gibi iki filmde de Marion'un bu önerisinden sonra Norman'ın tavırları sert bir şekilde değişir. Bu sahnede hem Hitchcock hem Gus van Sant, kamerayı Norman'ın suratını alttan çekecek şekilde (Şekil 4.68, Şekil 4.70) konumlandırmıştır. İki yönetmeninde bilinçli bir şekilde tercih ettiği bu açı, izleyiciye karakterin derinlerinde olan duyguların dışa vurumunu gösteren bir perspektif sunma imkanı sağlamıştır. Norman'ın surat ifadesi (Şekil 4.68, Şekil 4.70) ciddilemiştir. Marion, Norman'ın değişen bu bakışları karşısında şaşırmıştır (Şekil 4.67, Şekil 4.69).



Şekil 4.67: Marion'un Şaşkınlığı



Şekil 4.68: Surat İfadesi



Şekil 4.69: Marion'un Şaşkınlığı



Şekil 4.70: Surat İfadesi

Norman annesi hakkındaki bu anlaşmazlıktan sonra, Marion üzgün bir şekilde özür dileyerek odasına çekilir. Marion odasında üzerini değiştirmek için

soyunmaya başlar (Şekil 4.72, Şekil 4.74). Aynı anda Norman yandaki odanın duvarındaki delikten gizlice Marion'u seyreder (Şekil 4.71, Şekil 4.73). Norman'ın sürekli değişen bir karakter yapısı vardır. Bu sahneye kadar Norman tavır ve davranışlarıyla annesine bağımlı bir çekingen bir çocuk gibi, daha sonra



Şekil 4.71: Norman



Şekil 4.72: Marion soyunur



Şekil 4.73: Norman



Şekil 4.74: Marion Soyunur

annesini koruyan ve onu koruyan olan bir sadık bir evlat gibi sunulmuştur. Bu sahnede ise Norman'ın başka bir yüzü ortaya çıkar. Karakter bu sahnede Marion'u arzulayan bir erkek şeklinde seyirciye sunulmuştur.

Romanda gözetleme sahnesi sonraki bölümde anlatılır. Yönetmenlerin tercihiyle Norman'ın Marion'a gözetlediği bir sahne iki filme de kitaptan farklı bir şekilde sunulmuştur. Böylece Norman'ın Marion'a cinsel ilgisi somutlaştırılmıştır. Bu gözetleme süreci her iki filmde de seyirciye Norman'ın deneyimlediği gibi sunulmuştur. Kamera deliğin içinden çekim yaparak Marion'un kıyafetlerini çıkarışını, seyirciyi de bir nevi röntgenci konumuna sokarak sunmuştur. Gus Van Sant'ın filmindeki sahnede Marion'un vücudu diğer filmdekine göre daha açıktır. Filmde arkası dönük haldeyken iç çamaşırını çıkarma anı (Şekil 4.74) sunularak sahndeki gerilim diğer filme göre daha yüksek tutulmuştur. Böylece seyircinin psikolojiside yönlendirilmiş olur. Ayrıca Gus Van Sant bu sahnede kullandığı renk

ve aydınlatma ile Hitchcock'un sahnesine göre daha etkili bir görüntü oluşturmuştur.

Romanda odasına çekilen Mary, ertesi gün buluşacağı sevgilisi Sam'e yanındaki paralarla ilgili nasıl bir açıklama yapacağını düşünür. Ayrıca aniden ortadan kaybolması ile ilgili kızkardeşi birlikte yaşadığı Lila'nın da ne halde kaldığını düşünür. Karmaşık düşünceler içerisinde olan Mary duş alıp yatmaya karar verir.

İki filmde de Marion'un odasındaki sahne masa başında oturduğu bir sahneyle başlar (Şekil 4.75, Şekil 4.76). Elleri çenesinde düşünceli bir şekilde deftere bir şeyler yazıyordur.

Masanın üstüne yakın çekim yapan kamera görüntüsü ile Marion'un hesap yaptığını görülür (Şekil 4.77, Şekil 4.78). Karakter yaptığı harcamalardan sonra



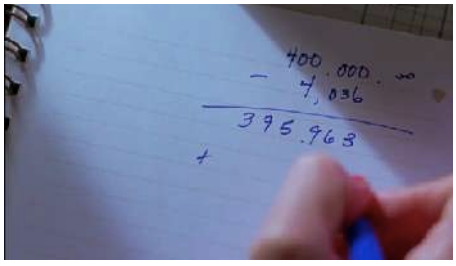
Şekil 4.75: Marion Masada



Şekil 4.76: Marion Masada



Şekil 4.77: Hesap



Şekil 4.78: Hesap

geriye ne kadar parası kaldığını hesaplıyordur. Daha sonra bu kağıdı yırtarak ufak parçalara ayırır (Şekil 4.79, Şekil 4.80). Ama bu kağıt parçalarını masanın altındaki çöp kutusuna atmayı düşünsede vaz geçer. Böylece seyircide, Marion'un yakalanma korkusu ile arakasında delil bırakmak istemediği düşüncesi oluşturulur. Bu düşünceyi pekiştirmek için Marion kağıt parçalarını banyodaki klozete atar (Şekil 4.80, Şekil 4.81). İki yönetmen karakterin arkasında hiç bir kanıt bırakmama düşüncesini sadece görüntülerle oluşturmuştur.



Şekil 4.79: Kağıt



Şekil 4.80: Kağıt

Kağıtları klozete atıp şifonu çektikten sonra banyonun kapısını kapatırken kapıya doğru bakmaktadır (Şekil 4.81, Şekil 4.82). Marion'un hareketlerindeki yavaşlık ve kapıya doğru düşünceli bakışı, romanda kelimelerle verilen içsel çatışmanın, görüntülerle somutlaştırılmış halidir. Örneğin romandaki "duş alacaktı" ifadesi



Şekil 4.81: Klozet



Şekil 4.82: Klozet

filmde doğrudan Marion'un banyoya doğru yönelip kapıyı içeriden kapatmasıyla iletilir. Banyo kapısını içeriden kapatırken yavaş hareketleri ve gergin yüz ifadesi (Şekil 4.83, Şekil 4.84) ise Marion'un çaldığı parayla ilgili düşüncelerini yansıtmaktadır.



Şekil 4.83: Bakış

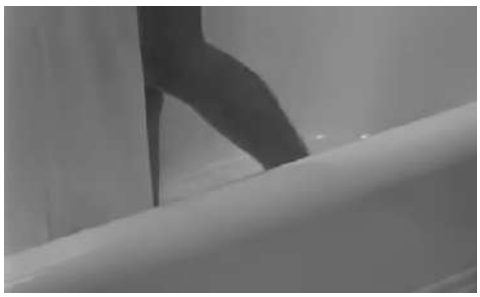


Şekil 4.84: Bakış

Sinema perdesindeki bu görüntüler nesnel gerçekliğe dair bilgi verir. Sinemanın önemi gerçekliğin katmanlarını açarak gerçekliği ortaya çıkarıp, sergileyebilme gücündedir. Bu sergileme sürecinde Andre Bazin ve Siegfried Kracauer gibi gerçekçiler yönetmenin gerçeği dönüştürmediğini iddia ederler. Bunun yerine



Şekil 4.85: Soyunma



Şekil 4.86: Marion

gerçeklikten seçim yapıldığını vurgulamaktadırlar (Özarslan, 2013). Çünkü görüntüdeki gerçeklikte yönetmen tarafından seçilmiş ve yüklenmiş olası anlamlar mevcuttur. (Yılmaz, 2011). Sinemada seyirci, yönetmenin yaptığı seçimlerle şekillenen dış gerçekliğin yerini alan perdedeki dünya ile özdeşleşir (Monaco, 2013, 387). Bundan dolayı özdeşleşme sinema estetiğinde önemli bir konumdadır. Çünkü filmde var olan gerçeklik, hayatın içinde olduğu gibi zaman ve mekan gerçekliğidir. Bu nedenle filmin biçimi uzamsal ilişkilerle şekillenen mizansen ile bağlantılıdır. Örneğin filmde Marion'un kapıyı kapattıktan sonra soyunması (Şekil 4.85, Şekil 4.87) ve duşun içine girişiyle (Şekil 4.86, Şekil 4.88) oluşturulan mizansenle doğrudan sunulur. Bu mizansende yönetmenin tercihiyle Marion'un sadece bacakları ve küvetin içine adım atışı gösterirlir. Çünkü sanatta biçimcilik, bir eserde anlatılan konu yerine onun anlatılış biçiminin daha önemli olduğunu savunan bir gelenektir. Bu anlayış ahlaki felsefeden ortaya çıkmıştır. Ahlaki



Şekil 4.87: Soyunma



Şekil 4.88: Marion

felsefenin bakış açısına göre bir olay, içeriğinin doğru ya da yanlış olmasına göre değil, o olayın oluş biçimine göre değerlendirilmelidir. Biçimcilik ise ifade aracını oluşturan öğeler ve ayrıntılarla daha ilgilidir. Aynı zamanda bu kuram sanatta biçim kadar işlevin de önemini vurgulamaktadır (Monaco, 2013).

Romanda Mary'nin duşa girişi ise "banyoya girip ayaklarını sallayarak ayakkabılarını çıkardı ve çoraplarını çıkarmak için eğildi. Sonra kollarını

kaldırarak elbisesini kafasının üstünden çıkardı, diğer odaya fırlattı. Sonra duş teknesine girdi." cümleleriyle anlatılır. Bu cümleler de her şeyi gören bir bakış açısıyla yazılmıştır. Mary'nin hareketleri okuyucunun zihninde canlandıralacak şekilde ifade edilmiştir.

Filmlerde ise her hangi bir şeyi gözünde canlandırmaya gerek kalmayan seyirci, Marion'un duş perdesi arkasındaki silüetini (Şekil 4.89, Şekil 4.90) doğrudan görülebilir. Bu belli belirsiz hal sahneye bir gerginlik katarak seyircinin psikolojik rehberliğini yönlendirir. Çünkü biçimci sinema kuramına göre, bir insan yaşamının sanatsal ve estetik yönlerini farklı ve özel hale getiren şeyin ne olduğu sorusundan hareket etmişlerdir. Biçimci kuramcılara göre yönetmen montaj ile gerçekliği yeniden düzenler. Buna bağlı olarak yönetmenin dış gerçeklikten yaptığı seçimler nesnel değil özneldir. Sapık filminde duşun içerisine giren Marion'nin silüeti (Şekil 4.89, Şekil 4.90), yönetmenin tercihiyle şeffaf perdenin arkasından belli olur. Böylece Marion'un vücudu belli belirsiz bir biçimde gözükür.



Şekil 4.89: Marion'un Silüeti



Şekil 4.90: Marion'un Silüeti

Bu sahnede Hitchcock düz şeffaf bir duş perdesi kullanmıştır. Marion'un görüntüsü gölge şeklinde belli olmaktadır. Gus Van San't ise bu sahnede üzerinde desen olan bir duş perdesi kullanmıştır. Bundan dolayı Marion'un silüeti parçalaı bir şekilde gözükmektedir. Böylece bu versiyonda izleyicinin hayalgücüne daha çok şey bırakılmıştır. Tamamen soyunmuş olan Mary'nin düşünceli surat ifadesinin (Şekil 4.91, Şekil 4.92) duşta da devam etmesi seyirciyi yönlendirmek açısından yönetmen tarafından belirlenmiştir. Ayrıca başının aşağı doğru bakması suçluluk duygusunun bir ifadesi olarak sunulmuştur. İki Yönetmen bu kurgusuyla Marion'unn düşünceli halininin sunumunu gerçek hayatta olduğu gibi vermiştir (Monaco, 2013, 380). İzleyiciye karakterin o anda yaşadığı duyguyu hissedebilme

imkanı sunulmuştur. Böylece seyirci de Marion ile birlikte duşa girmiş hissi verilebilmiştir.



Şekil 4.91: Surat İfadesi



Şekil 4.92: Surat İfadesi

Romanda; "Su sıcaktı ve soğuk musluğu da açarak ılıtması gerekti. Sonunda iki musluğu da sonuna kadar açtı ve sıcaklığın üstüne fışkırmasına izin verdi." ifadesi karakterin suyu açış süreci anlatılır. Bu süreçte suyun ısısı ve nasıl aktığı hakkında bilgi verilir. Fışkırma kelimesi ile suyun akışı tasfir edilirken bir yansıma sözcük kullanılmıştır. Böylece suyun çıkardığı ses okuyucuya kelimeler vasıtasıyla duyurulmaya çalışılmıştır.

Buna karşın iki filmde de Marion'un musluğu açma süreci doğrudan sunulur. Seyirciye aynı anda Marion'un musluğa elini uzatışını suyun akışını ve yüzündeki ifadenin (Şekil 4.93, Şekil 4.94) değişimini gözlemleyebilme imkanı sunulmuştur. Sinema aynı anda olan bu olayları bir arada sunarak suyun akış sürecini izleyiciye yaşatabilme imkanına sahiptir. Ayrıca bu süreçte seyirci yine aynı anda suyun



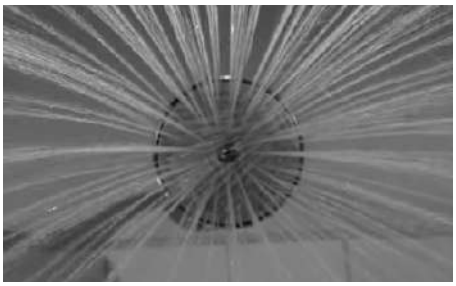
Şekil 4.93: Marion'un Suyu Açışı



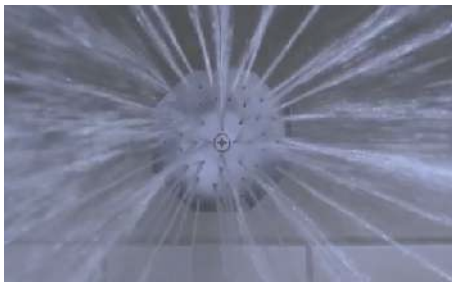
Şekil 4.94: Marion'un Suyu Açışı

sesini de duyabilme imkanına sahiptir. Böylece Marion duşta ne yaşıyorsa seyirci de ayı süreci deneyimleme şansı yakalayabilir. Sanatın amacı da şeyleri algılandığı biçimiyle verebilmektir. Bu algılama süreci o şeyin oluşunu deneyimlenin bir yoludur. Bu deneyimi sinema, gerçekliği olduğu gibi kaydedip yeniden üretebilme özelliği sayesinde sağlar. Böylece belirli bir gerçekliğe özel bir biçimde katılma imkanı sağlanmış olur. (Andrew, 2010). Filmde duş alma

hissini seyirciye vermek için kamera duşun tam altından çekim (Şekil 4.95, Şekil 4.96) yapar. Böylece seyirciye duşun altındaymış hissi verilebilir. Suyun altındaki görüntüsü (Şekil 4.97, Şekil 4.98) Marion'un rahatladığını hissettirmektedir. Bu



Şekil 4.95: Duş



Şekil 4.96: Duş



Şekil 4.97: Marion



Şekil 4.98: Marion

rahatlama hissiyle seyirci de karakterin yaşadığı duş deneyimini hissedebilir. Çünkü bir film için hikayeyi yaşama deneyimi esastır. Filmdeki deneyim Aristoteles'in katharsis kavramıyla da yakından ilgilidir. Bu doğrultuda sinemada yaşanan deneyimi seyirci, kendi düşleriyle ilişkilendirerek anlamlandırır (Carroll, 1985). Münsterberg sinemada yaşanan bu deneyimde filmlerdeki hareketli görüntü ve sesler insan zihnine doğrudan ulaşabildiğini vurgulamaktadır (Andrew, 2010). Filmdeki oyuncular hareketleri, duyguları ve düşünceleri doğrudan ve bütüncül bir şekilde seyirciler için anlam kazanır (Münsterberg, 1916). Bu bütüncüllüğü sinema aynı anda ve bir arada birden fazla şeyi sunabilme imkanıyla sağlayabilmektedir. Bu sayede romanda bir olayın anlatımı söz konusu olurken filmde o olayın oluş süreci sunulabilmektedir.

Romanda; "Suyun küremesi sağır ediciydi ve oda buğulanmaya başladı. Kapının açıldığını ya da ayak seslerini de bu yüzden fark etmedi." ifadesi suyun sesinin yüksekliğini ve banyonun suyun sıcaklığından dolayı buharla kaplanmasını anlatır. Yine burda aynı anda gerçekleşen olaylar parça parça anlatılır. Çünkü romanda aynı anda sadece bir şeyi iletebilme imkanı vardır. Her iki filmde de bu

durum suyun altında rahatlayan (Şekil 4.99, Şekil 4.101) Marion'un arkasından duş perdesinde bir karaltı (Şekil 4.100, Şekil 4.102) görüntüsüyle sunulur. Böylece aynı anda olan olaylar bir anda perdeye yansıtılabilir. Kapının açılması ve ayak seslerinin fark edilememesi romanda katilin yaklaştığını belirtmek için kullanılmıştır. Bu sayede romanda bir gerilim yaratılmaya çalışılmıştır. Bu gerilim filmde duş alan Marion'un arkasından gittikçe beliren bir karaltıyla sağlanır. Ayrıca bu sahnedeki müzikle birlikte gerilim gittikçe arttırılmaktadır. Çünkü ses sinemada, anlatımı hem destekleyici hem de güçlendirici bir etki sağlayıcı bir unsurdur.



Şekil 4.99: Marion



Şekil 4.100: Marion



Şekil 4.101: Marion



Şekil 4.102: Marion

İki filmde de Marion'nin arkasında perdede bir karaltı alan (Şekil 4.100, Şekil 4.102) derinliği ile verilir. Seyirci aynı anda Marion'un rahatlığını hem de perdenin arkasından birisinin yaklaştığını görür. Bu iki zıt durumun aynı anda olması sahnede gerilim oluşturur. Sinemanın aynı andalık ve bir aradalık imkanıyla, kimliği belirsiz katilin banyoya girip duşa doğru ilerleme süreci seyirciye sunulur. Çünkü biçimci kurama göre dramatik yapı, görüntülerin birbiri ile olan etkileşimine dayanmaktadır. Buna bağlı olarak alan derinliği daha etkili bir dramatik yapı sunmaktadır (Özarslan, 2013). Çünkü alan derinliği izleyiciye gerçekle yakın ilişki kurup hayattaki gibi seçme şansı verir. Bu imkanlar sayesinde gerçek hayatta olduğu gibi sinemada yaşamın akışı yakalanabilir.

Münsterberg sinemada yaşanan bu deneyimin hareketli görüntü ve sesler sayesinde insan zihnine doğrudan ulaşabildiğini vurgulamaktadır (Andrew, 2010, 66-67).

Marion'un hareketleri, duyguları ve düşünceleri doğrudan ve bütüncül bir şekilde seyirciler için anlam kazanır. Algı konusuna odaklanan Münsterberg gestalt psikolojisine bağlı olarak, her deneyimin parça ile bütün arasında ilişkili olduğunu iddia eder. Gestalt teorisi bütünün, kendisini meydana getiren parçalardan daha fazlası olduğunu öne sürer. Buna göre Marion'un rahatlamış bir şekilde duş alması ve arkasındaki perdede beliren karaltının tek bir kare içinde görülmesi izleyicide gerilim oluşturur. Çünkü kompozisyon halindeki imgelerin benzerlik, süreklilik, zemin ve şekil ilişkisiyle zihin tarafından yeniden düzenlenerek seyircinin algısı oluşur. Buradan hareketle sinemayı oluşturan dekor, kostüm, mizansen, oyuncu, ışık ve ses gibi unsurların gestalt teorisiyle ilişkisi ortaya çıkar. Buna göre filmlerin algılanması hafıza ve hayal gücüyle ilişkilidir (Buyan, 2013). Sapık filminde de ekranda saldırganın Marion'a yaklaştığı an, perdenin arkasında bir silüet olarak (Şekil 4.103, Şekil 4.104) seyiricinin hayal gücüne sunulmuştur. Hittchcok'un sade bir duş perdesi sunumu bu sahnede karaltıyı daha net algılayabilme imkanı sunmuştur. Gus Van Sant'ın desenli bir duş perdesi seçimi karaltının çok belirgin olmamasına neden olmuştur. Görüldüğü gibi yönetmenlerin yaptığı herhangi bir seçim filmin etkisini belirlemektedir.



Şekil 4.103: Saldırganın Silüeti



Şekil 4.104: Saldırganın Silüeti

Filmler, seyircilerle etkileşime bağlı bir bakış açısıyla oluşturulur (Monaco 2013). Münsterberg filmdeki hareketin algılanışını, görüntüler dizisini zihinsel yorumlamaya dair aktif bir süreç olduğunu tanımlamıştır (Monaco, 2013). Çünkü Münsterberg'e göre sanat eseri seyircinin zihniyle temasa geçerek önce onun zihnini karıştırmalı ve ardından onu rahatlatmalıdır (Andrew, 2010). Bu

düşünceye bağlı olarak Sapık filminde duş sahnesinde insan çevresiyle nasıl temasa geçiyorsa sahip olduğu araçlarla sinema bu bağı seyircisine sağlamıştır.

Ödül

Romanda katilin Mary'e saldırma anı; "Başta, duş perdeleri iki tane yana açıldığında, buhar yüzünden suratı göremedi. Sonra yüzü gördü - perdelerin arasından bakan, havada bir maske gibi duran bir surat vardı sadece. Bir baş örtüsü saçları örtmüştü ve cam gibi gözler duygusuzca bakıyordu ama bir maske değildi bu, olamazdı. Derisi ölü beyazı renginde pudralanmıştı ve iki yoğun ruj lekesi sürülmüştü iki yanağa. Bir maske değildi bu. Deli bir ihtiyar kadının yüzüydü." cümleleriyle anlatılır. Kısa ve uzun cümleler bir arada kullanılarak saldırı anının dinamikliği verilmeyi çalışılmıştır. Bu dinamizm içinde saldırganın belirsiz kimliği anlatılmaya çalışılmıştır. Maske gibi bir surat, baş örtüsü ve ruj lekesi ifadeleriyle yavaş yavaş bir kadın imajı oluşturularak en sonunda saldırgan ihtiyar bir kadın olarak tanıtılır.

Filmde bu bölüm iki filmde de saldırganın perdeyi aralaması (Şekil 4.105, Şekil 4.107) ile başlar. Saldırganın suratının karanlaıkta kalması romanda anlatılmaya çalışılan belirsizliği doğal olarak sağlamıştır. Romandakinin aksine filmde



Şekil 4.105: Saldırgan



Şekil 4.106: Marion

saldırganın kadın ya da erkek olduğu belli olmaz. Saldırgan perdeyi aralaması ve Marion ile yüz yüze gelmesi ile gerilim artar. Marion yüzünden aşağı doğru akan suyun arasından perdeyi aralayan kişiye bakar. Marion'un suratında korku ifadesi vardır (Şekil 4.106, Şekil 4.108). Çığlık ve müzik gerilimi daha da arttırmaktadır. Hiç bir kelimenin kullanılmadığı bu sahneden de anlaşılacağı gibi filmler yalnızca drama ve sahne sanatlarının kaydedilmiş bir versiyonu değildir.



Şekil 4.107: Saldırgan



Şekil 4.108: Marion

Sinema Münsterberg'e göre dış dünyayla temasla birlikte mekan ve zamana ait unsurları sunarak bir öykü anlatabilir. Öykü oluştulurken olayları düzenlenerek ve anlamlı bir biçimde sıralanır. Bunlar yapılırken insan zihninin sahip olduğu biçimler, yani dikkat,bellek, imgelem ve duygular kullanılır (Andrew, 2010, 78).

Romanda saldırı anı; "Mary çığlık atmaya başladı ardından da perdeleri iyice iki yana çekildi ve kasap bıçağı tutan bir el belirdi." cümlesiyle anlatılır. Bıçağın türünü tarif eden kasap kelimesi ayrıca az sonra Mary'e olacak olanlara dair gerilim oluşturmaktadır. Çığlık kelimesi Mary'nin sesini tarif etmek için bir defa kullanılmıştır. Filmde ise sahne boyunca Marion'un çığlığı sürekli duyulmaktadır. Çığlık sesinin kendisi ve sesin sürekliliği saldırı anına oldukça etkili bir biçimde gerilim katmaktadır.

İki filmde de saldırganın perdeyi açarak elindeki bıçakla Marion'a saldırması (Şekil 4.109, Şekil 4.110) korku hissi yaratır. Marion çığlık atmaktadır (Şekil 4.111, Şekil 4.112). Bir sahnenin sanat olma niteliği gerçeklikle olan ilişkisine bağlıdır. Sinemanın gerçeklikle ilişkisini filmlerin unsurlarına bağlıdır. Bu unsurların başında sinema perdesine hareketli görüntülerin yansıtılması gelir. İkinci unsur ekranda derinlik duygusunun anlamlı bir şekilde değiştirilebilmesidir.

Saldırı anındaki görüntüdeki derinlik hissi iki filmde de saldırganın silüetinin duştan akan suyun arkasından verilmesiyle sağlanır. Aynı derinlik hissi duştan akan suyun altında Marion'un çığlığı verilirken de sağlanır. Böylece duştaki bıçaklama sahnesi gerçekçi bir şekilde sunulabilmiştir. Gerçekçiliğin üçüncü unsuru filmdeki aydınlatma ve renkle sağlanır. Hitchcock'un versiyonundaki film siyah beyaz çekildiği için detayları daha ayrıntılı bir şekilde verebilmiştir. Ayrıca saldırı anında katilin silüeti karanlıkta (Şekil 4.109, Şekil 4.110) ve Marion'un çığlık atan yüzü aydınlıkta (Şekil 4.111, Şekil 4.112) bırakılarak bir zıtlık

oluşturulmuştur. Gus Van Sant ise renkleri kullanar çağrışım yaratmayı tercih etmiştir. Böylece her iki yönetmen de saldırı anında Marion'nin içinde bulunduğu durum çarpıcı bir şekilde sunulabilmiştir.

Sinemada gerçekçiliği sağlayan dördüncü unsuru ise imgenin yönetmenin belirlediği çerçeveye yerleştirilmesidir. Duştaki saldırı sahnesindeki her iki yönetmenin de belirlediği çerçevede katilin görüntüsü, elindeki bıçak ve akan su (Şekil 4.109, Şekil 4.110) yer alır. Marion'un çığlık attığı sahnede ise çerçeve Mary'nin suratı ve duştan akan sudan oluşur (Şekil 4.111, Şekil 4.112). Her iki yönetmen de bu iki sahneyi çerçevelemesiyle birlikte saldırı anını gerçekçiliğin beşinci unsuru olan mekan ve zaman sürekliliğiyle sağlamıştır. Bu öğelerle biçimlenen sahnede 'Duş Sahnesi'ndeki saldırı anın gerçekliğini yönetmenlerin istediği şekilde sunabilmiştir (Andrew, 2010). Burdan hareketle bir filmin yönetmeni yalnızca görüntü kaydetmekle yükümlü değildir. Arnheim'a göre sinemanın sahip olduğu araç ve tekniklerle filmin yönetmeni bir sanat eseri yaratmaya çalışır (Nuyan, 2010). Böylece filmin yönetmeni yarattığı temsillerle



Şekil 4.109: Saldırı Anı



Şekil 4.110: Saldırı Anı



Şekil 4.111: Marion'un Çığlığı

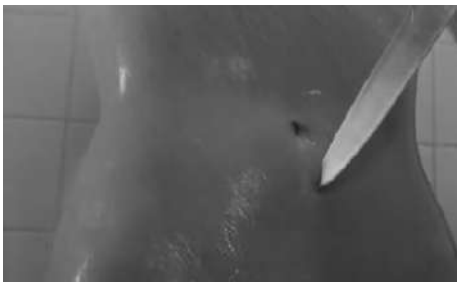


Şekil 4.112: Marion'un Çığlığı

sanatçı konumuna yükselir. Filmin hammaddesi gerçek görüntülerin kendi formunda kaydedilmiş temsilleridir. Temsil ettiği gerçeklik doğrudan dünyayla bağlantılıdır. Sembolik bir dil olan sinema, bir sanatçı olarak yönetmen tarafından

düzenlenir. Bu düzenlemeyle birlikte fikirlerini eserine yansıtabilir (Andrew, 2010).

Romanda cinayet sahnesi 'Bir an sonra onun çığlığını kesen bu bıçaktı. Kafasını kesen.' cümleleriyle anlatılır. Çığlığın kesimlesi Mary'nin sessizliğini ifade eder. Katil Mary'nin başını kesmiştir ve Mary ölmüştür. Romanda duştaki cinayet bu cümlelerle son bulur.



Şekil 4.113: Bıçaklanma



Şekil 4.114: Bıçaklanma

Her iki filmde de saldırı anında Marion karnından bıçaklanır (Şekil 4.113, Şekil 4.114). Bu an Marion'un karnı ve bıçağın Marion'un tenine değdiği gerilimin zirveye ulaştığı zamandır. Marion'un kanı bacaklarından aşağı küvetin içine doğru akar (Şekil 4.115, Şekil 4.116). Filmlerin algılanmasında kameranın nesneye göre pozisyonu ve nesnenin yerleştirilme biçimi önemlidir. Bu nedenle filmlerdeki en dikkat çekici unsurlardan biri kamera açısıdır. Bu sahnede kamera açısı iki filmde



Şekil 4.115: Kanın Akması



Şekil 4.116: Kanın Akması

de karın hizasından ve daha sonra karakterin kendi bakış açısıyla bacaklarından aşağı doğru çekim yapar. Böylece Marion'un kanının küvete akışını doğrudan görebilen izleyici bıçaklanma anına şahit olabilir. Gus Van Sant kendi filminde bu sahnedeki kırmızı kan rengiyle bıçaklanma anını daha gerçekçi bir şekilde

sunmıştur. Ayrıca Marion'un ayak parmaklarındaki kırmızı renkli oje de sahnenin durumuna uyum sağlamaktadır.

Yönetmeninlerin seçtiği açılar gösterilen nesneye bir yorum kazandırır. Dolayısıyla seyirciye nesnenin taşıdığı anlamlardan başka anlamlar kazandırabilir. Böylece sinema sahip olduğu araç ve bu araçlara uygun tekniklerle olayları ve duyguları yansıtma imkanına bulmuştur. Bu olgu zihin ve dünya arasında bir ilişki olduğunun göstergesidir. Düşüş, yükseliş, egemenlik ve boyun eğiş, zayıflık ve dayanma gücü, uyum ve uyumsuzluk, mücadele etme ve boyun eğme, itaat etme gibi motiflerin hepsi varlığın altını çizer (Arnheim, 1969). Sinema bu varoluşu hareketli görüntü ve ses araçlarıyla öncelikle kaydeder. Daha sonra yeniden üreterek aynı formda zihnin algısına sunar. Arnheim idrak konusunda haraketli görüntülerin direkt olarak insan zihniyle etkileşim haline geçtiğini savunmuştur. Ona göre bu durumun baz alınarak hareketli görüntü ve sesin düzenlemesi gerektiğini vurgulamıştır. Arnheim gerçekliği düzenleyerek kamera açısı ve çekimlerle sanatsal bir eser yaratılmasını yönetmenin sorumluluğuna vermektedir. Yönetmen Gus Van Sant da bu sahnede Hitchcock'tan farklı olarak çeşitli görüntüler koymuştur. Bunlar bulutlu bir gökyüzü ve bir gözbebeği görüntüleridir (Şekil 4.117, Şekil 4.118). Eco'ya göre bir anlatımın anlamı nesnenin varlığına bağlı değildir. Anlatım bir nesneyi göstermez, kültür bir içeriği gösterir.



Şekil 4.117: Gökyüzü



Şekil 4.118: Gözbebeği

Görüldüğü gibi Eco gösteren/gösterilen ikilisi yerine anlatım/içerik ikilisini getirir. Ona göre bu iki işlev öğesinin etkileşimiyle göstergesel işlev oluşur. Göstergebilim nesne ya da göndermeyle değil içerikle ilgilenir. (Büker, 2010). Bu düşünceye bağlı olarak bu sahnede izleyici görüntülerin çağrışımlarıyla Marion'un bıçaklanmasını birleştirmesi için yönlendirilmiştir. Böylece filmin



Şekil 4.119: Saldırganın Kaçışı



Şekil 4.120: Saldırganın Kaçışı

yönetmeni korkuyu çağrıştıran bu görüntüler ile Marion'un bıçaklandığı sahneyi daha etkili hale getirmiştir.

Romanda saldırganın kaçışıyla ilgli bir bölüm bulunmazken, filmde saldırgan banyonun kapısından kaçışı anı yönetmenin tercihiyle gösterilmiştir (Şekil 4.119, Şekil 4.120). Filmin her karesi yönetmen tarafından belirlenir. Çünkü yönetmen tarafından işlenen film sadece görüntü unsurlarından meydana gelen ham gerçeklik değildir. Filmdeki her unsuru kendi imkanlarıyla psikolojik bir izlenim oluşturabilir. Bu düşünce biçimiyle ışıklandırma, kadraj, kamera hareketleri gibi unsurlar, eylemi desteklemektedir (Andrew, 2010:107). Sapık filminin her iki versiyonunda da katilin görüntüsü ışıklandırmayla karanlıkta bırakılarak kimliği gizlenmiştir (Şekil 4.119, Şekil 4.120). Ayrıca duştan akan su kadrajın içinde tutularak sahneler arasında bir bağ ve süreklilik sağlanmıştır.



Şekil 4.121: Marion



Şekil 4.122: Marion

Saldırgan banyodan kaçarken bıçaklanan Marion banyonun duvarına eliyle tutunmaya çalışır (Şekil 4.121, Şekil 4.122). Duvara yaslanan Marion aşağı doğru kayması seyirciye sunulmuştur. Bu durum bıçaklanan karaktere ne olduğu konusunda seyiricide merak duygusu oluşturur.

Sinemada montajın önemin vurgulayan Eisenstein filmin montaj masasında hazırlandığını savunur. Eisenstein yan yana getirilen iki sahnenin ayrı ayrı

anlattıklarından çok montajla birinin diğerine olan katkısına yani birlikte algılanmasına odaklanmıştır. Çünkü o peş peşe gelen iki görüntünün içeriğinden çok birlikte yarattıklarıyla ilgilendiriyordu (Eisenstein, 1975). Çarpıcı montajlama tekniğiyle Eisenstein, diyalektiğin yasalarını ustaca kullanmıştır.

Sapık filminin her iki versiyonunda da ayakta duramayan Marion sırtını duvara yaslayarak (Şekil 4.123, Şekil 4.124) ellerini ileri doğru uzatarak kurgulanır. İki yönetmen de bu kurgusuyla karakterin eli belirsiz bir şekilde ileri uzatır. Bu durum seyircide değişik düşünceler oluşturabilir. Ayrıca Gus Van Sant'ın filminde



Şekil 4.123: Marion'un Eli



Şekil 4.124: Marion'un Eli

Marion'un arkasında duvarda kan lekesi gözükmektedir (Şekil 4.124) Bu kan lekesiyle birlikte karakterin yaralanması hakkında izleyicinin endişesi arttırılmıştır.

İki filmde de önceki sahnede elini belirsiz bir şekilde ileri doğru uzatan Marion'un sonraki sahnede duş perdesine tutunmaya çalıştığı anlaşılır (Şekil 4.125, Şekil 4.126). Seyirci düşüncesi önce belirsiz bir şekilde askıda bırakılarak farklı şeyler düşünmesi sağlarnır. Daha sonra belirlenen durum gösterilerek seyircinin düşüncesi yönlendirilir. Böylece sinema, bu tarz montajlarla insanın bilinç ve his



Şekil 4.125: Tutuş



Şekil 4.126: Tutuş

dünyasına yepyeni imajlar kazandırabilir. Filmlerin görüntüleri üzerindeki unsurlar birbirini pekiştirerek anlatımı güçlendirmektedir. Bu unsurlar kendi

aralarında çatışarak yeni bir etki de yaratabilirler. Bu düşünce tarzı Eisenstein için doğrudan bir kurgu anlamına gelmektedir (Eisenstein, 1984).

Tahsin Yücel, bir göstergeler evreninde yaşadığımızı söyler. Özgül nitelikleri, özgül işlevleri ne olursa olsun, insan evreninde yer alan her nesnenin, her olgunun aynı zamanda bir gösterge niteliği taşıdığını, bir göstergeler dizgesine katıldığını kanıtlamaktadır (Yücel, 2007). Yönetmen Gus Van Sant da bu sahnede Hitchcock'tan farklı bir şekilde araya görüntüler koyar. Bunlar büyüyen bir göz bebeğenin görüntüsüdür (Şekil 4.127, Şekil 4.128). Çünkü büyüyen bir gözbebeği görüntüsü korku hissi oluşturur. Yönetmen bu tercihiyle hem Marion'un içinde bulunduğu durumda yaşadığı duyguyu, hem de bu sahneyi seyreden izleyiciyi yönlendirmek istediği hissi verebilmiştir.



Şekil 4.127: Gözbebeği



Şekil 4.128: Büyüme

Sapık filminin her iki versiyonunda da duş sahnesinde Marion'unn bıçaklanması, elini duvara yaslaması ve elini perdeye doğru uzatıp tutunması birbirini destekleyen görüntülerdir. Hitchcock filminde Marion'nin ağırlığını taşımayan duş perdesinin kopuşu seyirciye sunar (Şekil 4.129, Şekil 4.130). Duş perdesinin



Şekil 4.129: Duş Perdesi



Şekil 4.130: Duş Perdesi

tamamen kopmuş hali seyirciye sunulur. Bu süreç duş sahnesindeki gerilim hissini daha da arttırır. Böylece montajla dış gerçeklik göz alıcı bir biçime kavuşur. Kurgulanan yardımcı görüntülerle amaçlanan anlam dış gerçeklikle iletilmeye

çalışılır. Oluşturulan görüntüler izleyiciyi sürekli anlamlandırmaya sürüklemektedir. Anlam oluşturma sürecinde mantık ve psikoloji etkin bir şekilde kullanılır. (Andrew, 2010).

Yönetmen montajla fikirlerini filminde bir araya getirip, değişiklikler yapmakta ve yeniden düzenlemektedir. İzleyici de bu konumda yönlendirilen, aydınlatılan edilgen bir pozisyon almaktadır. Gerçeklik olduğu gibi sunulduğunda çok belirsizdir. Ancak dış gerçeklik yönetmen tarafından parçalara ayrılıp sistemli bir şekilde yeniden birleştirildiğinde duygusal etkiler üretebilecek bir biçime getirilebilir. Örneğin Mary'nin bıçaklandıktan sonra duvara yaslanması, ardından perdeye tutunması ve perdenin kopması montajla bir araya getirilmiştir. Tutunduğu perdenin de kopmasıyla Marion'un vücudu küvetin dışına doğru banyonun zeminine düşmüştür (Şekil 4.131, Şekil 4.132).



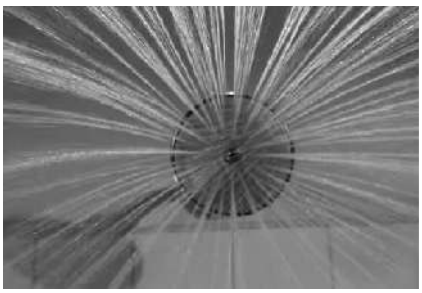
Şekil 4.131: Marion



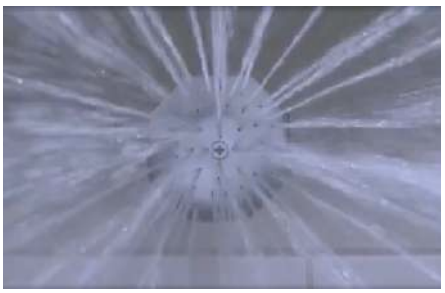
Şekil 4.132: Marion

Böylece Marion'un uğradığı saldırı sonucu yaralandığı ya da öldüğüne dair bilgi bu görüntülerle seyirciye iletilir. Bu bilgi romanda "Bir an sonra onun çığlığını kesen bu bıçaktı. Kafasını kesen"' cümleleriyle iletilmiştir.

Balazs'a göre kitap ve matbaa devri, insanların kâğıtlar üzerinden bir şeyler öğrenmesine oldukça alıştırmıştır. Bu şekil öğrenme alışkanlığıyla yüzlerdeki ifadelerin tanınamaz hale geldiğini düşünür. Ancak Balazs sinemayla birlikte artık görselliğin yeni bir kültüre dönüştüğü çalışmalar olduğunu iddia eder. Kitapları sağır ve dilsiz bir dilin kelimeleri olarak tanımlar. Sinemayı ise insanın düşünelerini, duygularını ve ruhunu görsellikle ileten bir araç olarak tanımlar (Balaz, 2001). Bu düşünce doğrultusunda iki filmde de duştan akan su (Şekil 4.133, Şekil 4.134) Marion'un yerde uzanan ve haraketsiz duran ayaklarına (Şekil 4.135, Şekil 4.136) doğru akmaktadır. Marion'un hareket etmemesi yaşayıp yaşamadığına dair seyircinin zihninde bir düşünce oluşturur. Bu sırada duştan su akmaya devam etmektedir. Akan su, sahneler arası devamlılığı sağlamaktadır.



Şekil 4.133: Suyun Akışı



Şekil 4.134: Suyun Akışı

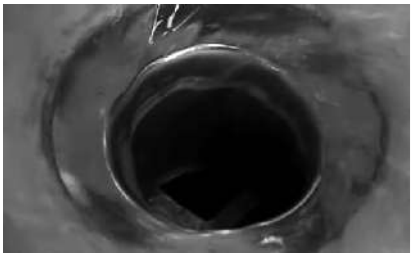


Şekil 4.135: Ayaklar

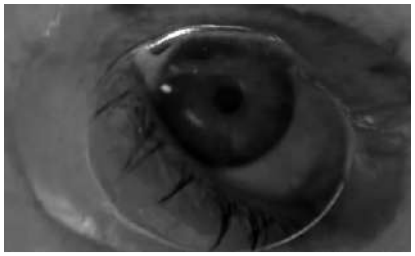


Şekil 4.136: Ayaklar

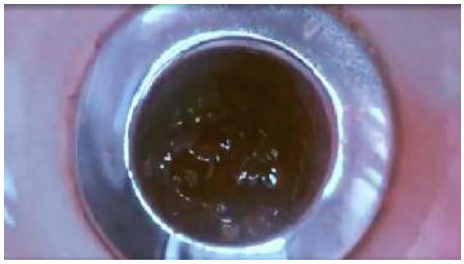
Filmlerde sahneler parçalara bölünerek bir sinema dili oluşturulmuştur. Parçadan parçaya kameranın mesafesi ve açısı değiştirilmiştir. Böylece sahnelerin birbirine bağlanmasıyla söz ve yazıdan bağımsız, görselliğe dayalı bir anlatım biçimi şekillenmiştir. Örneğin Marion'nin kanı her iki filmde de suya karışarak küvetin deliğine doğru akar (Şekil 4.137, Şekil 4.139). Kamera küvetin deliğine yakınlaşarak (Şekil 4.138, Şekil 4.140) kanın ve delikten içeri girişini gösterir.



Şekil 4.137: Küvetin Deliği



Şekil 4.138: Göz



Şekil 4.139: Küvetin Deliği



Şekil 4.140: Göz

Görüntüler Marion'un içinde bulunduğu duruma dair seyircinin kötülüğüne dair düşüncesini pekiştirmektedir. Gus Van Sant'ın versiyonundaki filmde suya karışan kanın kırmızı rengi (Şekil 4.139) diğer filme göre daha çarpıcı bir görüntü oluşturur.

Balazs'a göre sanat kaynağını gerçeklikten alsa da hammadde olarak gerçekliği kayıt edip onu kullanabilen sadece sinemadır. Balazs, yönetmenin kaydettiği görüntüleri düzenleyerek anlatısını kurduğunu belirtmektedir. Ona göre alışıldığı için farkına varılmayan unsurlar yeni yöntemlerin vurucu düzenlemeleriyle biçimlendirilmelidir. Böylece daha önce fark edilmeyen şeyler hakkında yeni izlenimler doğması tetiklenebilir (Balazs, 1972). Balazs montajı, görüntülerin birleştirilerek anlam oluşturan bir teknik olarak görmektedir. Çekimler önceden belirlenmiş bir düzen içinde bir araya getirilir. Bu bir araya getirme belirli bir amaçlanmış etkiyi üretmek için kurgulanır (Balazs, 1972).

Kurgu sürecinde teknik araçlarla anlam üretimi gerçekleştirilir. Bu anlam üretimi için Balazs yönetmenin kendi tekniklerini, biçimsel etkenleri kullanmasını gerektiğini düşünür. Çünkü kurgu, dış gerçekliğin görünen kısmının ötesindeki yorumları ve deneyimleri ortaya çıkarabilir (Andrew, 2010). Örneğin kamera her iki filmde de önce küvetin deliğinin gösterir (Şekil 4.137, Şekil 4.139). Daha sonra küvetin deliğiyle, Marion'un açık kalmış gözlerini birlikte (Şekil 4.138, Şekil 4.140) gösterilir. Bu yakın çekimler ve geçişler sayesinde seyircinin zihninde farklı anlamlar oluşturulıuır.

Bu doğrultuda Balazs ayrıntıları ve duyguları gösterdiği için yakın çekime önem vermiştir. Yakın çekimle anlam ve duyguların değiştiğini iddia etmiştir. Bu bakış açısına uygun olarak bir sinema kuramı geliştirmiştir (Monaco, 2013). Böylece Balazs yakın çekim gibi sinemanın ayırıcı unsurlarını öne çıkararak sinemanın diğer sanatlar üzerinden değerlendirilmesine karşı çıkmıştır. Marion'un ölü bedeni yakın çekimle banyo zemininde gözleri açık bir şekilde duran suratıyla gösterilmiştir (Şekil 4.141, Şekil 4.142). Kamera Marion'un hareket etmediği bu anı yakın çekimle gözleri açık bir şekilde çekmiştir. Marion ölümüştür.

Böylece Hitchcock'un ve Gus Van Sant'ın çektiği Sapık filminin ünlü duş sahnesinde Marion'un ölümünün nasıl gerçekleştiği detaylı bir şekilde



Şekil 4.141: Marion



Şekil 4.142: Marion

sunulmuştur. Marion'un ölüm süreci seyirciye yaşatılmıştır. Bu ölüm anı romanda sadece Mary'nin kafasını kesildiğini ifade eden kelimelerle anlatılmıştır.

Romanda Mary cinayeti işlendikten sonra, Norman'ın ofise girip titremeye başlamasıyla anlatılır. Ofiste annesinden gizlediği içki şişesini çıkartıp içmeye başlar. Kızı eve davet etmesinin bir hata olduğunu düşünür. Bu davetin annesini kızdırdığını düşünür. Ama Norman ''Sana meydan okuyorum, sıkıyorsa bir şey yap!'' diyerek annesine karşı çıkmıştır. Annesi de ''Eğer onu buraya getirisen, onu gebertirim! O orospuyu gebertirim!'' diyerek Norman'a karşılık vermiştir. Böylece yazar romanda, Mary'i Norman'ın annesinin ölüdürdüğüne dair bir düşünce oluşturur.

Romanda daha sonra Norman duvardaki delikten, banyoya giren Mary'i gizlece seyretmeye başladığı sahne anlatılır. Mary soyunurken Norman heyecanlanır. Norman, Mary'nin seyredildiğini bilerek ileri geri sallandığını düşünür. Bu yüzden Mary'nin gerçekten bir oruspu olduğu düşünür. Tam bu sırada ''Ansızın kız gitmişti ve sadece uğultu vardı. Taştı, duvarı sarstı, kelimeleri ve düşünceleri boğdu. Kafasının içinden geliyordu ve sandalyeye doğru geri düştü.'' cümleleriyle Norman'ın içtiği içkiden dolayı sızdığı düşüncesi oluşturulur. Bu düşünce doğrultusunda Norman'ın içinde bulunduğu anormal durum tarif edilmeye devam edilir.

''Ama tam olarak değil. Uğultu devam etti ve içeride bir yerlerde başka bir ses daha duydu. Ofis kapısı açılıyordu. Bu nasıl mümkün olabilirdi? Kapıyı kilitlemişti, değil mi? Ve anahtar hala ondaydı. Eğer sadece gözlerini açabilseydi, ne olduğunu görürürdü. Ama gözlerini açamadı. Cesareti yoktu. Çünkü artık anlamıştı. Annenin'de anahtarı vardı.'' cümleriyle yazar baygınlık geçiren Norman'ın yanına annesinin geldiği izlenimi verilir.

‘‘Ardından kadın gitmişti. Tek kelime etmeden dönüp dışarı çıkmıştı. Korkacak bir şey yoktu. Onu oruspulardan korumak için gelmişti. Evet, öyleydi. Kadın onu korumak için gelmişti. Ne zaman ona ihtiyacı olsa, Anne orada olurdu. Ve uyuyabilirdi artık. Bunda bir numara yoktu. Yalnızca uğultuya girer, sonra da uğultuyu geçerdin. Sonra her şey sessizdi. Uyku sessiz, uyku.’’ cümleleri Norman’ın bu baygınlık halinin daha önce de yaşadığını düşündürülür. İhtiyacı olduğunda bir uğultuyla annesi ortaya çıkar ve Norman’a yardım ettiği düşüncesi verilir. Norman’ın banyayo giren Mary’i gizlice seyrettiği an böyle bir andır. Norman tuhaf bir şekilde baygınlık geçirdiğinde annesi esrarengiz bir şekilde ortaya çıkmış, ona yardım etmiş ve gitmiştir..

Norman kendisine geldiğinde delikten banyoya tekrar baktığında, beyaz fayanslı zemin boyunca uzanan küçük bir su akıntısı görür. Su pembedir. Yazar bu cümlelerle okuyucuda Mary’e bir şey olup olmadığı hakkında merak oluşturur. Çünkü pembe olması suya kanın karışmış olabileceğini düşündürür. Banyoda bir kaza olduğunu düşünen Norman ofisten anahtarları alıp Mary’nin odasına açıp banyoya girer.

Tam banyoya girdiği anda Norman motelin anahtarlarının annesinde de olduğunu hatırlar. Norman’ın bu durumuyla yine banyoda olan olayla ilgili annesinin bir ilgisinin olduğunu düşündürülür. Ardından Norman banyonun perdesini açar ve yerdeki Mary’nin cesedini görür. ‘’Anne’nin anahtarlarını kullandığı anladı’’ ifadesiyle cinayeti Norman’ın annesinin işlediği düşüncesi oluşturulur.

Romanda Norman’ın baygınlık geçirdiği bölüm iki filmde de yer almaz. Bu bölüm yerine her iki yönetmen de cinayet işlendikten hemen sonra kamerayla, masanın üstünde gazeteye sarılı bir şekilde duran Marion’un çaldığı paralara geçiş yapmışlardır (Şekil 4.143, Şekil 4.144). Arkadaki binadan Norman’ın sesi gelir,



Şekil 4.143: Gazete



Şekil 4.144: Gazete

‘‘Anne Tanrım, anne! Kan!’’. Ardından Norman binadan koşarak çıkar ve Marion’un odasına gelir. Norman Banyo’da Marion’un cesedini görür (Şekil 4.145, Şekil 4.146). Böylece izleyiciye cinayeti Norman’ın annesinin işlediği düşüncesi roamdakinden daha faklı bir şekilde sunulur.



Şekil 4.145: Norman



Şekil 4.146: Norman

Dönüş Yolu

Her iki yönetmen de Norman’ı dehşete kapılmış bir şekilde kapıya yaslanıp eliyle ağzını tutmuş bir şekilde gösterir (Şekil 4.147, Şekil 4.148). Karakterin bu görüntüdeki şaşkınlığı ile cesedi ilk defa görmüş olduğu düşüncesi oluşturulur. Bu düşünce cinayeti Norman’ın işlemediğini fikrini daha da pekiştirir.



Şekil 4.147: Norman



Şekil 4.148: Norman

Romanda cinayet işlendikten sonra Norman odayı temizlemesi gerektiğini düşünür. Daha sonra annesini arar fakat bulamaz. Katil olan annesini polislerin bulamaması için Mary’nin cesetini ve arabasını saklamaya karar verir. Eşyalarını ve cesetini Mary’nin arabasına koyup motelin ilerisindeki bataklığa götürür. Arabayı bataklığa doğru sürüp batmasını bekler. Eve geri dönüp yatağa uzanır ve olan olayla ilgil kabus görür. Annesinin elini alnında hisseder. Norman’ın annesi onu yine korumak için yanındadır.

Her iki filmde de romandakine benzer bir şekilde Norman Marion’un cesetinden kurtulmak için odayı temizler. Norman Marion’un cesetini kopan duş perdesine

sararak (Şekil 4.149, Şekil 4.150) arabanın bagajına koyar (Şekil 4.151, Şekil 4.152). Yine romandaki gibi bu sahnelerde de Norman'ın annesi ortalıkta gözükmemektedir. Bu dıurum bir merak unsuru olarak her iki film boyunca devam ettirilir.



Şekil 4.149: Perdeyi Seriş



Şekil 4.150: Perdeyi Seriş



Şekil 4.151: Ceset



Şekil 4.152: Ceset

Hitchcock ve Gus Van Sant yine romandan farklı bir durum olarak Marion'un çaldığı paraları gazeteye sarılmış bir şekilde Norman'ın elinde gösterir (Şekil 4.153, Şekil 4.154). Bu sahneyele her iki yönetmende seyirci de merak ve gerilim oluşturmuştur. Çünkü Norman gazetenin içinde paraların olduğunu bilmiyordur. İzleyici Marion'un çaldığı paralara ne olacağını merak eder. Norman paralara bu yakın olması sahnedeki gerilimi arttırır. Ama Norman içindeki paralardan habersiz olduğu gazeteyi arabanın bagajına atar. Mairon'un çaldığı paralar cesetiyle birlikte yok olacaktır.



Şekil 4.153: Gazete



Şekil 4.154: Gazete

Norman Marion'un ceseti ve eşyalarını arabanın bagajına koyduktan sonra arabayı motelin ilerisindeki bataklığa götürür. Arabayı bataklığa içine doğru iten Norman arabanı batışını (Şekil 4.155, Şekil 4.156) izler. Sinemanın süreci verme imkanıyla arabanın batışı ve Norman'ın beklerkenki ((Şekil 4.157, Şekil 4.158) gerginliği seyiriciye sunulur. Bu sayede arabanın batışına izleyici de tanıklık eder.



Şekil 4.155: Arabanın Batışı



Şekil 4.156: Arabanın Batışı



Şekil 4.157: Bekleyiş



Şekil 4.158: Bekleyiş

Her iki yönetmen de Norman'ın suratını bir ifade aracı olarak bu sahnede özellikle kullanmıştır. Buna benzer bir durum Marion'un arabasının bataklıkta tamamen batmasıyla (Şekil 4.160, Şekil 4.162) rahatlayan Norman'ın yüzündeki değişimde de gözükür (Şekil 4.157, Şekil 4.159).



Şekil 4.159: Rahatlama



Şekil 4.160: Batış



Şekil 4.161: Rahatlama



Şekil 4.162: Batış

Her iki filmde de bu sahneden sonra ekran tamamen kararır (Şekil 4.163, Şekil 4.164). Bu görüntüyü yönetmenler başka bir mekana ve duruma geçiş yapma imkanı olarak kullanmıştır.



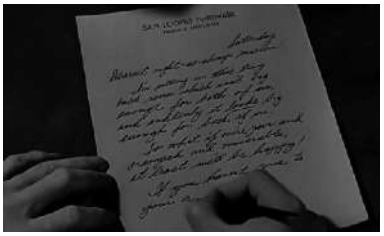
Şekil 4.163: Kararma



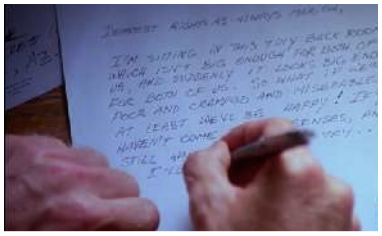
Şekil 4.164: Kararma

Romanda bu geçiş yeni bir bölüme geçişle sağlanmıştır. Kitabın yedinci bölümü Mary'nin sevgilisinin başka bir şehir olan Fairvale'de çalıştığı dükkanındaki günlük işlerinden bahsedilmesiyle başlar. Kazandığı parayla ilgili hesap yapan Mary'nin sevgilisi Sam, kendini iyi hisseder. Mary'nin de bu habere sevineceğini düşünür. Böykece kitabı okuyan kişinin, Sam'in para hesabı yapmasıyla Mary'nin para çalma nedeni arasında bir ilişki kurması sağlanır. Ayrıca bu durum Mary'nin sevgilisiyle birlikte olmak için para çalmasını ve daha sonra öldürülmesini dramatik bir hale getirir.

Romanda Sam'in dükkanına Mary'nin kız kardeşi Lila gellir. Çünkü Lila Mary'nin sevgilisinin yanında olduğunu düşünmektedir. Mary Sam'in yanında değildir. Lila kardeşinin ortadan kaybolduğunu Sam'e anlatır. Ardından çalınan paraları arayan dedektif Milton da dükkana gelir. Dedektif Sam ve Lila'yı sorguladıktan sonra çevredeki motellerde Mary'i aramaya başlar. Filmler de ise Marion'un sevilisine geçiş sahnesi ekranın kararmasından sonra Sam'in dükkanındaki masasının üstüne gösterilmesiyle sağlanmıştır. Sam sevgilisi Marion'a mektup yazıyordur (Şekil 4.165, Şekil 4.166).



Şekil 4.165: Mektup



Şekil 4.166: Mektup

Böylece izleyicide, Marion ile Sam arasında bir bağ kurması sağlanır. Romanda bu bağ karakterlerin düşünceleri sunularak iletilirken, filmlerde, bu durum karakterlerin davranışları sunularak sağlanmıştır. Kız kardeşi Lila, kaybolan kardeşi Marion'u bulmak için Sam'in Fairvale'deki dükkanına yanına gelmiştir (Şekil 4.167, Şekil 4.168). Aynı anda Marion'u arayan dedektif Milton'da dükkana girmiştir (Şekil 4.169, Şekil 4.170). Çünkü dedektif Marion'u bulmak için kardeşi Lila'yı takip etmiştir. Dedektif Milton kayıp paraların peşinde



Şekil 4.167: Sam Ve Lila



Şekil 4.168: Sam Ve Lila



Şekil 4.169: Milton, Sam Ve Lila



Şekil 4.170: Milton, Sam Ve Lila

olduğunu açıkladıktan sonra Sam ve Lila'yı da sorgulamaya başlar. Çünkü Marion'un Sam ve Lila'yla birlikte olduğunu düşünür. Dedektif çevredeki motelleri tek tek araştırmaya başlar. Marion'un fotoğrafını göstererek resimdeki şahsı görüp görmediklerini sorar. En sonunda Milton, Bates motele gelerek Norman'a da aynı soruları sorar.

Filmlerde romandan yer almayan Dedektif Milton ve Norman'ın karşılaşması anlatılmıştır. Dedektif Marion'un resmini gösterir (Şekil 4.171, Şekil 4.172). Norman böyle birisinin motelde kalmadığını söyler. Milton motelin kayıt defterini kontrol eder. Dedektif cebinden Marion'un el yazısı örneğini çıkartarak kayıt defterindekilerle karşılaştırır.



Şekil 4.171: Resim



Şekil 4.172: Resim

Ardından Marion'un ''Marie Samuels'' olarak otele giriş yaptığını keşfeder. Bundan sonra Norman heyecanlanır. Norman'ın heyecanını sesinin titremesinden ve davranışlarındaki değişimden anlaşılır. Bu sahnede ayrıca filmlerin yönetmeni Hitchcock ve Gus Van Sant, hem Norman'ın hem dedektif Milton'un suratlarını yakın çekimle birer anlatım aracı olarak kullanır. Çünkü sinema kuramcısı Balazs göre biçimcilik ilkelerini paylaşmakla birlikte, bu ilkeleri gerçekçilikle bütünleştirmeyi amaçlamıştır. Bu doğrultuda ayrıntıları ve duyguları gösterdiği için yakın çekime odaklanmıştır. Yakın çekimle anlam ve duyguların değiştiğini iddia eder (Monaco, 2013). Buna göre her iki filmde de yakın çekimle Norman'ın suratındaki endişe ifadesi Marion'u görmediği konusunda yalan söylediğini yansıtır. (Şekil 4.174, Şekil 4.176). Dedektif Milton'un suratındaki ifadeyle (Şekil 4.173, Şekil 4.176) ise Marion konusunda Norman'ın bir şeyler gizlediğine dair



Şekil 4.173: Dedektifin Bakışı



Şekil 4.174: Bakış



Şekil 4.175: Dedektifin Bakışı



Şekil 4.176: Bakış

şüpheyi izleyiciye sunulur. Her iki filmde de bu düşünceler kelimelerden daha çok karakterlerin hal ve davranışlarıyla oluşturulmuştur. Dedektifin şüphesinin ardından Norman Marion'un motelde kaldığını hatırladığını ama ertesi gün hemen ayrıldığını söyler. Ayrıca iki filmde de Milton Norman'a Motel'de yalnız yaşayıp yaşamadığını sorar. Norman dedektife annesiyle birlikte yaşadığını, ama onun yatalak bir hasta olduğunu söyler. Dedektif Norman'a "Marion Crane burada olsa onu saklamazdınız, değil mi? Size iyi para verse bile mi? Diyelim ki sizin kahramanca onu korumanızı istedi. Sizi kullandığını, aptal yerine konduğunuzı anlar mıydınız?" diye kışkırtıcı cümlelerle sorular sorar.

Norman "Ben aptal değilim. Bir kadın bile beni aptal durumuna düşüremez. Erkekliğinize laf atmadım. Beni aldatmış olabilir. Ama annemi aldatamadı." diyerek cevap verir. Norman Marion'un kendisini aldatmış olabileceğini ama annesini aldatamadığını söyleyerek garip bir şey söylemiş olur. Bu ifadeyle duştaki cinayet ile ilgili seyirciye bir ipucu da verilmiş olur. Filmin sonunda bu esrarengiz durum ortaya çıkacaktır. Film boyunca duş sahnesi ve annesiyle ilgili bu gibi ipuçlarıyla izleyici hem aydınlatılır hem de merakta bırakılır.

Milton Norman'dan annesiyle görüşme talebinde bulunur. Norman annesinin hasta olduğunu söyleyerek bu teklifi reddeder. Daha sonra Milton edindiği bu bilgileri telefonda Sam'e ileterek Norman'ın annesiyle görüşmek için motelin arkasındaki eve girer.

Romanda dedektif Bates Motel'deki Norman'dan edindiği bilgileri telefonda Sam'e anlatılırken okuyucuya sunulur. Yazar burada birinci tekil şahsın anlatımıyla bilgileri direkt olarak olduğu gibi sunmuştur. Böylece olayın heyecanı iletilebilmiştir. Romanda da dedektif filmlerde olduğu giib kayıt defterini incelemiştir. Milton Mary'nin el yazısını karşılaştırarak farklı bir isimde motele kayıt olduğunu bulmuştur. Mary'nn kullandığu isim, filmlerden farklı olarak ''Jane Wilson'' olarak geçer. Ayrıca Norman Milton'a annesinden bahsetmiştir. Norman annesinin hasta olduğu için görüşemeyeceğini söylese de dedektif Norman'ın annesiyle konuşmak ister. Bu bigileri telefonda Mary'nin sevgilisi Sam'e anlatımıştır. Romanda geçmişe dönük telefonda iletilen bu bilgiler her iki filmde de olayın gerçekleştiği an sunularak iletilmiştir.

Romanda dedektif Mlilton Norman'dan annesiyle görüşmek için izin ister. Norman bunun için önce karşı çıksa da sonra gidip önceden annesine haber vermesi gerektiğini söyler. Norman bu durumu annesine anlatınca, annesi "Bunu halledeceğiz. Sen her şeyi bana bırak." diyerek kontrolü tekrar eline alır. Ardından dedektif evden içeri girince Norman'ın annesi dedektifi elindeki ustura ile öldürür.

Romandaki bu bölüm iki filmde de dedektif Milton'un eve girişi ve merdivenler gösterilerek sunulur (Şekil 4.177, Şekil 4.178). Ayrıca romandan farklı olarak her iki filmde de dedektif, Norman'dan izin almadan eve girer. Dedektif Milton merdivenlerden yukarı Norman'ın annesinin olduğu kata doğru yavaşça çıkar (Şekil 4.179, Şekil 4.180).



Şekil 4.177: Merdivenler



Şekil 4.178: Merdivenler



Şekil 4.179: Yukarı Çıkış



Şekil 4.180: Yukarı Çıkış

Dedeftif Milton merdivenlerden çıkarken, Norman'ın annesinin kapısı yavaşça açılır (Şekil 4.181, Şekil 4.182). Kapıyı açanın gösterilmeyişi ve sahnedeki müzik bir korku ortamı yaratır. Seyirciye kapıdan birisi çıkacağı hissettirilerek merak unsuru oluşturulur. Bu sırada dedektif hala merdivenlerden yukarı çıkmaktadır.



Şekil 4.181: Kapı



Şekil 4.182: Kapı

Kapıdan aniden birisi çıkar ve elindeki bıçakla dedektife saldırır (Şekil 4.183, Şekil 4.184). Saldırganın kapıdan çıkışıyla birlikte sahnedeki müziğin şiddeti artar. Böylece sahnedeki gerilim zirveye çıkartılır. Ayrıca iki yönetmen de bu çekimi tam tepeden yapmıştır. Bu kamera açısıyla seyircinin, saldırı sürecinin tamamına tanık olabilmesi sağlanmıştır.



Şekil 4.183: Saldırı



Şekil 4.184: Saldırı

Saldırı sırasında yüzünden yaralanan Milton merdivenlerden aşağı düşer (Şekil 4.185, Şekil 4.186). Ardından saldırgan dedektifin üzerine atlayarak öldürür. Yüzü gösterilmeyen katil saçı ve kıyafetleriyle, Marion'u öldürün kişiye benziyordur. İki filmde de giyimiyle Norman'a benzemeyen bu kişinin kim olduğu film



Şekil 4.185: Düşüş



Şekil 4.186: Düşüş

boyunca gizli tutulmuştur. Katilin Norman'ın annesi olduğuna dair şüpheler olsa da izleyiciye bu konuda net bir bilgi sunulmamaktadır. Bu durum merak unsuru oluşturarak izleyicinin ilgisini canlı tutar.

Yeniliklere açık olan Balazs, sahne ve görüntülere farklı anlamlar yükler. Ona göre alışıldığı için farkına varılmayan unsurlar yeni yöntemlerin vurucu düzenlemeleriyle biçimlendirilmelidir. Balazs böylece daha önce fark edilmeyen şeyler hakkında yeni izlenimler doğmasının tetiklenebileceğini düşünür (Balazs, 1972, 93). Bu düşünceye bağlaı olarak Gus Van Sant da farklı olarak bu sahnede duş sahnesindekine benzer bir şekilde araya farklı görüntüler koymuştur. Bunlar



Şekil 4.187: Kadın



Şekil 4.188: Hayvan

bir kadın ve bir hayvan görüntüsüdür (Şekil 4.187, Şekil 4.188). Savunmasız ve kurban olma üşüncelerini çağrıştıran bu görüntülerle Gus Van Sant, saldırı anını daha çarpıcı bir hale getirmiştir. Bu görüntüler sayesinde izleyicinin zihninde hafıza ve hayal gücüyle farklı çağrışımlar oluşturulması sağlanmıştır.

Dedektifin ölümüyle son bulan bu sahneden sonra her iki filmde ekran yine tamamen kararır (Şekil 4.189, Şekil 4.190). Her iki yönetmen de bu yöntemi başka bir mekana geçiş için kullanmaktadır. Ekranın kararmasıyla birlikte sahnenin bittiği ve başka mekana geçiş yapacağı anlaşılır.Her iki filmde de



Şekil 4.189: Kararma



Şekil 4.190: Kararma



Şekil 4.191: Lila Ve Sam



Şekil 4.192: Lila Ve Sam

ekranın kararmasından sonra kamera Fairvale'de Samin dükkanına geçiş yapar (Şekil 4.191, Şekil 4.192). Sam ve Lila dükkanda dedektif Milton'u bekliyordur. Milton uzun bir süre geçmesine rağmen gelmeyince Sam motele gidip bakmaya karar verir. Bates Motel'e gelen Sam (Şeki 4.193, Şekil 4.194) etrafta kimseyi

bulamaz. Sam'in motele geldiği sırada Norman dedektifin cesedini ve arabasını daha önce yaptığı gibi bataklıkta gizlemeye götürmüştür. Bu sırada Norman, Sam'in sesini duyar ve motele doğru bakar (Şekil 4.195, Şekil 4.196). Bu sahnede farklı bir anlam için de kullanılmıştır. Çünkü ses burda normal işlevinin yanında sahnelerar asındaki bağlantıyı sağlamak için de kullanılmıştır.



Şekil 4.193: Sam



Şekil 4.194: Sam



Şekil 4.195: Norman



Şekil 4.196: Norman

Motel'de kimseyi bulamayan Sam Fairvale'deki dükkanına geri döner. Lila'yla birlikte olanları bildirmek için şerifin evine gitmeye karar verirler (Şekil 4.197, Şekil 4.198). Marion'un ve dedektif Milton'un kaybolduğunu duyan şerif Bates moteli telefonla arar. Norman şerife dedektifin Marion hakkında bilgi aldıktan



Şekil 4.197: Şerifin Evi



Şekil 4.198: Şerifin Evi

sonra motelden ayrıldığını söyler. Ayrıca şerif Norman'ın annesinin on yıl önce öldüğünü söyler. Norman'ın annesi, kocasının ölümünden sonra tanıştığı adamın kendisini aldattığını öğrenince adamı zehirlemiştir. Ardından kendisi de zehiri

içerek intihar etmiştir. Bu bilgiler şerif tarafından iletilir. Norman'ın annesinin on yıl önce ölmüş olduğunu öğrenen Lila ve Sam şaşırır. Durum böyleyse Bates Motel'deki kadın kimdir. Her iki filmin yönetmeni bu bilgilerle seyircinin zihinini karıştırmıştır. Çünkü film boyunca motelde Norman ve annesinin birlikte yaşadığı dair görüntüler sunulmuştur. Ayrıca seyircide cinayetleri Norman'ın annesinin işlediği düşüncesi oluşturulmuştur. Yeni durum seyircinin o zamana kadar bildikleriyle çelişmektedir. Bu sayede Hitchcock ve Gus Van Sant filmde bir şok etkisi yaratmışlardır. İzleyici Norman'ın annesinin zaten ölü olduğunu öğrenmesiyle iyice meraklanmıştır. Bu sayede seyircinin filme olan ilgisi canlı tutulmuştur. Şerifle telefon konuşmasından sonra Norman'ın annesiyle odasında konuşmaya çıkar. Annesine birilerinin daha gelebileceğini söyleyerek onu kilere indirmesi gerektiğini söyler. Ardından Norman'ın annesini kucağında merdivenlerden aşağı indirdiği sahne gösterilir (Şekil 4.199, Şekil 4.200). Bu sahne olayı daha da ilginç bir hale getirmiştir. Seyirci Norman'ın annesinin yaşayıp yaşamadığı konusunda ikilemde bırakılmıştır. Ayrıca bu durum katilin kim olduğu konusunda da izleyici de bir soru işareti oluşturmuştur.



Şekil 4.199: Norman



Şekil 4.200: Norman

Romanda bu bölüm dedektifin ölümünden hemen sonra gerçekleşmiştir. Dedektifi aramaya birilerinin gelmesi ihtimaline karşın Norman annesini kilere indirmiştir. Ardından kitabın onbirinci bölümü Sam'in dükkanında başlar. Olaylar filmlerde oldupu gibi Sam ve Lila'nın şerife olanları anlatmasıyla devam eder. Romanda iki filmde farklı olarak şerif Bates Motel'e gider. Norman'la konuşup tekrar Sam ve Lila'nin yanına döner. Norman şerife dedektif Milton'un Mary ile bilgileri öğrendikten sonra motelden hemen ayrıldığını söylemiştir. Buna rağmen Lila'nın içinde hala bir şüphe vardır. Bu yüzden Sam ile birlikte motele giderler. Bir oda tutup Mary'nin kaldığı odayı kontrol ederler. Lila'nın kızkardeşi Mary'e olan benzerliğinden dolayı Norman Lila ve Sam'den şüphelenmişti. Norman, onların

Mary ve dedekti aradıkları için motele geldiklerini anlamıştı. Lila ve Sam Mary'nin kaldığı odayı kontrol ederlerken Norman duvardaki delikten onları izliyordur. Lila odada kardeşinin küphesinin bir tanesini bulur. Buldukları küpeyi bir kanıt olarak Lila şerife götürmeye karar verir. Bu sırada Sam motelde kalıp Norman'ı oyalayacaktır. Norman Lila'nın eve girdiğini görür. Ardından Norman Sam'in kafasına şişeyle vurup bayıltır. Bir süre sonra şerif Lila ve Sam'i bulmak için motele gelmiştir. Şerif Sam'i baygın bir halde bulur. Ne olduğunu anlamayan Sam ayılmaya çalışıyordur. Tam o sırada Lila'nın çığlığı duyulur. Lila şerife gitmemiş, kardeşi Mary'i bulmak için eve girmiştir. Evin içinde kilerde uzanan kırışık suratlı, gri saçlı yaşlı bir kadını görünce çığlık atmıştır. Ama ses Mary'nin önünde duran yaşlı kadından gelmiyordur. Duyduğu ses Mary'nin arkasından geliyordur. "Ben Norma Bates'' diyen birisi elinde bir bıçakla merdivenlerin aşağı kilere iniyordur. Mary'nin önünde Norman'ın annesi Norma, arkasında Norman'ın kendisi duruyordur. Bu durumda tuhaf olan bir şey vardır. Çünkü yaşlı kadının çığlık sesleri Norman'ın ağzından geliyordur. Bu sırada daha önceden Mary'nin çığlığını duyan Sam gelip Norman'ı yakaladığı anlaşılır.

Diriliş

Her iki filmde ise Norman'ın yakalanması romana göre biraz daha farklı gerçekleşir. Filmlerde motele şerif hiç gelmez. Sam ve Lila'nın, şerifin telefon görüşmesinden sonra şüphelerini gidermek için geldiklerini (Şekil 4.202, Şekil 4.201) Norman camdan görmüştür (Şekil 4.203, Şekil 4.204).



Şekil 4.201: Norman



Şekil 4.202: Lila



Şekil 4.203: Norman



Şekil 4.204: Lila

Norman motele gelenlerin Mary ile ilgili olabileceğinden şüphelenmiştir. Bu şüpheyi her iki yönetmen de Sam ile Lila odasına yerleşirken (Şekil 4.206, Şekil 4.208), Norman'ın onlara arkalarından bakışıyla (Şekil 4.205, Şekil 4.207) oluşturmuştur.



Şekil 4.205: Norman



Şekil 4.206: Sam Ve Lila



Şekil 4.207: Norman



Şekil 4.208: Sam Ve Lila

Her iki filmde de Sam ile Lila odayı araştırırlarken Marion'a dair kitaptakinden farklı bir kanıt bulurlar. Öncelikle Sam banyo perdesinin kopmuş olduğunun farkına varır (Şekil 4.209, Şekil 4.210). Sam'in bakışlarıyla oluşturulan bu izlenim, banyoda bir olay olduğunu düşüncesi oluşturur.



Şekil 4.209: Sam



Şekil 4.210: Sam



Şekil 4.211: Kağıt Parçası



Şekil 4.212: Kağıt Parçası

Ayrıca Lila klozetin içinde Marion'un yırtıp attığı kağıt parçalarının bir kısmını bulur (Şekil 4.211, Şekil 4.212). Karakterlerin davranışları ve kağıda bakışları buldukları şeyin önemini vurgular. Sam ve Lila dikkatlice buldukları kağıtı incelerler. Kağıdın üzerinde Marion'un çaldığı paranın miktarıyla ilgili rakamları görürler. Yönetmenler bu düşünceyi karakterlerin konuşmalarıyla oluşturmuştur. Bu Marion'un varlığına dair en önemli kanıttır.

Marion'a dair bir kanıt bulan Lila, Sam Norman'ı motelin ofisinde oyalarken (Şekil 4.213, Şekil 4.214) arkadaki eve girer. Çünkü Lila kardeşi Marion'u Norman'ların evinde bulacağını düşünüyordur. Lila evin merdivenlerinden yukarı doğru çıkar (Şekil 4.215, Şekil 4.216).



Şekil 4.213: Sam Ve Norman



Şekil 4.214: Sam Ve Norman



Şekil 4.215: Lila



Şekil 4.216: Lila

Bu görüntü dedektif Milton'un merdivenlerden çıktığı sahneyle aynı açıda çekilmiştir. Daha önceden bu sahneyi gören seyirci de Lila'nın da başına kötü bir şey geleceğine dair bir izlenim oluşturulur. Lila evin odalarına girip kardeşine dair bir şeyler arar. Lila sadece, bir oda da kadın kıyafetleri (Şekil 4.217, Şekil 4.218) ve eşyalar diğer odada bir çocuk yatağı ve oyuncaklar (Şekil 4.219, Şekil 4.220) bulur. Her ikiyönetmen de bu sahnelerdeki eşylarla izleyicide Norman'ın annesiyle birlikte bir çocuk gibi yaşadığı düşüncesi oluşturmuştur.



Şekil 4.217: Kıyafetler



Şekil 4.218: Kıyafetler



Şekil 4.219: Yatak



Şekil 4.220: Yatak

Her iki yönetmen de paralel kurguyla Sam ve Norman'a geçişler yapar. Böylece izleyici aynı anda motelin ofisinde neler olduğunu takip edebilir. Bu durum Norman'da gizlice evi dolaşan Lila'nın bulunduğu sahnelere gerilim hissi katar. Romanda Norman Lila'nın eve girişini görmesine karşılık her iki filmde de Lila'nın nerde olduğu sorusu aklına gelen Norman pencereden eve doğru bakar (Şekil 4.221, Şekil 4.222).



Şekil 4.221: Norman



Şekil 4.222: Norman



Şekil 4.223: Norman Ve Sam



Şekil 4.224: Norman Ve Sam

Ardından Sam'i bayıltan Norman (Şekil 4.223, Şekil 4.224) eve doğru koşmaya başlar. Her iki yönetmen bu sahnede kullandıkları müzikle gerilimi daha da arttırmışlardır. İzleyiciye Lila'nın da Marion ve dedektif Milton gibi öldürüleceği düşüncesi verilir. Her iki filmde de Norman eve doğru koşarken (Şekil 4.226, Şekil 4.228) Lila merdivenlerden aşağı iniyordur. Norman'ın geldiğini gören Lila evin kilerine doğru inen merdivenlerine koşar (Şekil 4.225, Şekil 4.227).



Şekil 4.225: Lila



Şekil 4.226: Norman



Şekil 4.227: Lila



Şekil 4.228: Norman



Şekil 4.229: Lila



Şekil 4.230: Kilerin Kapısı

Hitchcock ve Gus Van Sant oluşturduğu Lila'nın Norman'ın geldiğini gören kurgusuyla bir kovalamaca sahnesine dönüşür. Bu kurguyla sahnedeki heyecan hissi daha arttırılmıştır. Norman merdivenlerden yukarı çıkarken Lila (Şekil 4.229, Şekil 4.231). evin kilerinin kapısını görür (Şekil 4.230, Şekil 4.232). Her iki yönetmen de kovalamacanın akışı içinde Lila'yı kilerin kapısına doğru yönlendiren bir kurguyu tercih etmişlerdir. Bu sayede hikayenin hem doğal hem de heyecanlı bir şekilde ilerlemesi sağlanmıştır.



Şekil 4.231: Lila



Şekil 4.232: Kilerin Kapısı

Her iki filmde de Lila kilere girer (Şekil 4.233, Şekil 4.235) ve sandalyede oturan Norman'ın annesini arkadan görür (Şekil 4234, Şekil 4.236). Kitapta Lila'nın kilerde Norman'ın annesini gördüğü bir bölüm yoktur. Her iki filme yönetmenlerin tercihiyle Lila ve Norman'ın annesinin karşılaştığı bu sahne eklenmiştir. İki yönetmen de bu karşılaşmayla hikayeyi daha heyecanlı bir hale getirmiştir. Ayrıca bu sahnede Gus Van Sant'un çektiği filmde Hitchcock'inden



Şekil 4.233: Lila Kilerde



Şekik 4.234: Norman'ın Annesi



Şekil 4.235: Lila Kilerde



Şekil 4.236: Norman'ın Annesi

farklı olarak Lila ile Norman'ın annesi arasında bir tül vardır. Bu tül ile sandalyede oturanın kadının kim olduğunu tespit etmek biraz daha zorlaştırılmıştır. Böylece sahneye bir merak unsuru eklenmiştir. Ayrıca Gus Van Sant bu sahnede Norman'ın annesinin önüne çeşitli kuşlar yerleştirmiştir. Bu kurguda Lila kadına doğru yaklaştıkça kuş sesleri artmaktar. Kuş seslerin artması sahnedeki korku ve gerilimi artırmıştır. Her iki yönetmen de Lila Norman'ın

annesine doğru yürürken hafif bir gerilim müziği eklemiştir. Lila, kadının arkasına (Şekil 4.237, Şekil 4.239) gelip sandalyeyi çevirdiğinde çığlık atmaya başlar (Şekill 4.241, Şekil 4.242). Çığılığa sebeb olan şey sandalyede iskelete (Şekil 4.238, Şekil 4.240) dönüşmüş bir ceset görüntüsüdür. Bu görüntü daha yakın bir mesafeden çekim yapılarak sunulmuşltur. Çünkü Balazs'a göre sinemanın bir başka ayırıcı unsuru da parçadan parçaya kameranın mesafesini ve açısını değiştirilmesidir.



Şekil 4.237: Lila



Şekil 4.238: İskelet



Şekil 4.239: Lila



Şekil 4.240: İskelet



Şekil 4.241: Çığlık



Şekil 4.242: Çığlık

Böylece sahnelerin birbirine bağlanması yerine parçaların montajı olarak kendi filmini meydana getirmiştir. Böylece söz ve yazıdan bağımsız, görselliğe dayalı yeni bir anlatım biçimi şekillenmiştir (Monaco, 2013). Ayrıca Gus Van Sant bu sahnede farklı bir açı kullanmanın yanında, cesetin yüzünde hareket eden canlı bir örümcek koymuştur. Böylece sahne daha korkutucu bir hale gelmiştir.

Lila'nın çığlığı ile birlikte kilerin kapısından içeri elinde bıçakla birisi (Şekil 4.243, Şekil 4.245) girer. Sahnedeki gerilimle birlikte müziğin şiddeti de artmıştır. Lila içeri giren kişiye bakarken (Şekil 4.244, Şekil 4.246) Sam de kilerden içeri girer ve saldırganı durdurmaya çalışır (Şekil 4.247, Şekil 4.248).



Şekil 4.243: Saldırgan



Şekil 4.244: Lila'nın Bakışı



Şekil 4.245: Saldırgan



Şekil 4.246: Lila'nın Bakışı

Sam, kim olduğu belli olmayan kişiyi durdurmaya çalışırken saldırganın kafasındaki peruk (Şekil 4.249, Şekil 4.250) düşer. Böylece film boyunca cinayetleri kimin işlediği gizlli bırakılmıltır. Ayrıca bu merağın film boyunca canlı tutulması seyircinin ilgisini sürekli ekranda tutulmasına yardımcı olmuştur.



Şekil 4.247: Sam



Şekil 4.248: Sam



Şekil 4.249: Peruk



Şekil 4.250: Peruk

Her iki filmde de sahne bölge mahkemesinin önünde çekim yapan habercilere geçiş yapar (Şekil 4.251, Şekil 4.252). Mahkeme sahnesinde iki filme dair hikayedeki merak edilen her şey açıklığa kavuşacaktır. Romanda hikayedeki cevap bekleyen sorular kitabın genelinde hakim herşeyi bilen tanrısal bakış açısıyla iletilmiştir. Bataklıktan cesetlerin ve arabaların nasıl çıkartıldığı, çalınan paraların nerde olduğu üçüncü şahsın bakış açısıyla anlatılır. Romanda paralar arabaın topidosundan çıkar. Filmlerde ise önceden belirtildiği gibi paraları Marion motelin odasında gazetenin içinde saklamıştır. Bu durum filmlerdeki Marion'un odasında geçen sahnelere gerilim katmıştır.



Şekil 4.251: Bölge Mahkemesi



Şekil 4.252: Bölge Mahkemesi

Romanda Norman Eyalet Hastanesi'ne götürüldüğü bildirilir. Hastanede Norman'ı inceleyen tıbbi gözlem ekibin başında olan Dr Steiner'sdan aldığı rapordan öğrendiklerini Lila'ya anlatır. Sam'in Lila'ya anlattıkları birinci tekil şahsın bakış açısıyla sunulur. Böylece Norman hakkında edinilen çarpıcı bilgiler daha doğal bir şekilde okuyucuya iletilir. Doktorlorın raporuna göre Norman annesinin tahakkümü altında yaşamıştır. Ayrıca Norman'ın gizli bir travesti olduğundan şüphe ediliyordur. Bu yüzden Norman'ın annesi gibi olmak istediği düşünülür. Doktorların bu konuya dair bir başka yorumu da Norman'ın bir bakıma annesinin kendisinin bir parçası olmasını istediğidir.

Annesinin Norman'dan sonra tanıştığı adamın ismi Joe Considine'dir. Annesi Considine ile evlenmeye karar verdiğinde Norman buna çok sinirlenmiş. Daha sonra Norman, annesi ve Considine'i zehirlemiş. Ardından annesinin el yazısıyla bir intihar notu hazırlayarak suçu annesine atmış. Doktorlara göre bu notu yazarken annesinin kaybını kaldıramayan Norman'ın bir kısmının annesinie dönüşmüştür. Bir kaç ay içinde de annesni gömüldüğü yerden çıkarıp eve

götürmüş. Dr. Steiner'e göre yaşadıkları bu korkunç olaylar yüzünden Norman'ın üç farklı kişiliği oluşmuş. Bunlardan ilki Norman kendi kişiliğidir. Bir diğeri ise annesine ihtiyaç duyan ve aralarına giren her şeyden ve herkesten nefret eden küçük bir çocuk olduğu kişiliktir. Sonuncusu ise annesi olduğu surettir. Bu üç kişilik Norman'da birlikte bulunmaktadır. Dr. Steiner bu karmaşık kişiliği "günahkar üçlü" olarak tanımlar. Romanın okuyucusu bilgilerle Norman'ın annesi olan kişiliğinin kıskançlıktan dolayı Marion'u, öldürdüğünü düşünebilir. Ayrıca annesine ihtiyaç duyulan kişilik olan çocuk kısmına da yine annesi yardım etmiş ve dedektif Milton'u öldürdüğü yorumlanabilir. Dr Steiner'a göre cinayetleri işleyen Norman'ın annesine ait kişiliği olsa da yetişkin Norman daha sonra annesini korunması gerektiğini düşünüyormuş. Annesini koruması düşüncesiyle cesetleri saklamış. Tüm bunlar yüzünden Dr. Steiner Norman'ın psikozlu olduğu sonucuna vararak ömür boyu Eyalet Hastanesi'ne yeleştirilmesini istemiştir. Bu nedenle de cinayetlere rağmen Norman hakkında herhangi bir dava yapılmayacaktır.

Kitabın uyarlaması yapılan her iki filmde ise hikayenin çözüm bülümü olan yer olan bölge mahkemesinin içinde Lila, Sam, şerif (Şekil 4.253, Şekil 4.255) ve diğer yetkililer Norman'ı inceleyen psikiyatrist doktoru dinlemektedirler (Şekil 4.254, Şekil 4.256).



Şekil 4.253: Lila, Sam Ve Şerif



Şekil 4.254: Doktor



Şekil 4.255: Lila, Sam Ve Şerif



Şekil 4.256: Doktor

Doktor Norman'la konuşup öğrendiği bilgileri açıklar. Norman, annesi ve annesinin sevgilisini on yıl önce öldürmüştür. Daha sonra annesini gömüldüğü yerden çıkarmış ve evlerine götürmüştür. Doktorun düşüncesine göre annesinin ölü bedeniyle birlikte yaşayan Norman zihninde annesine dair ikinci bir kişilik oluşturmuştur. Marion'un gelişi ve Norman ile konuşması annesine dair kişiliği kıskandırmıştır. Doktora göre bu kıskançlık nedeniyle Norman'ın annesine ait kişiliği Marion'u öldürmüştür. Psikiyatrist'in ilettiği bu bilgilerle film boyunca katilin kim olduğuna dair merak edilen soru cevaplanmış olur. Bu bilgilerin doktor tarafından sunulmuş olması bilgilerin inandırıcılığını arttırmıştır.

Kitabın sonuna doğru "Ve böylece her şey sona erdi. Ya da hemen hemen sona erdi." şeklinde bir ifade yer alır. Bu cümlelerle okuyucuya hikayenin bittiği izlenimi verilmiştir. Halbuki yazar hikayenin konusuna uygun olarak merak uyandırıcı bir son bölüm koymuştur. On yedinci ve son bölümde "Gerçek son usulca gelip çattı. Seslerin uzun zamandır fısıldadığı ve birbirine karıştığı küçük, demir parmaklıklarla çevrili odada geldi; adamın sesi, kadının sesi, çocuğun sesi… Sesler bölünmeye başladığı vakit patlamıştı ama şimdi, neredeyse mucizevi bir şekilde bir birleşme meydana geldi. Böylece odada yalnızca bir ses kaldı. Ve doğrusu buydu çünkü odada yalnız bir kişi vardı. Orada daima ve yalnızca bir kişi olmuştu. Kadın bunu şimdi biliyordu. Bunu biliyordu ve memnundu." cümleleri ile Norman'ın karmaşık zihninden geçen düşünceler aktarılmıştır. Bu ifadelere göre Norman'ın zihninde kalan sadece Norman'ın annesinin kişiliğine ait parçadır. Bu kişilik Norman'ın kötü bir çocuk olarak nitelendirilen kişiliğine ait diğer kısmının öldüğünü belirtir. Norman'ın zihnindeki annesine ait kişilik cinayetleri Norman'ın yaptığını düşünür. Bu kişiliğe göre cinayetleri Norman işlemiş ve sonra suçu annesinin üzerine atmıştır. Bu ifadelerle Norman'ın zihninin parçalanmış düşünceleri ifadeleri edilir. Kitabın sonunda dahi yazarın Norman'ın zihnindeki farklı kişiliklerin çatışması devam ettirdiği anlaşılır.

Hitchcock'a ve Gus Van Sant'a ait uyarlama filmlerde ise kitabın bu son bölümünden farklı bir sahne yer alır. Bu sahnede Norman boş bir odada yalnız başına oturuyordur (Şekil 4.257, Şekil 4.258). Zihninden geçenler Norman'ın iç sesiyle seyiriciye duyurulur.



Şekil 4.257: Norman



Şekil 4.258: Norman



Şekil 4.259: Norman



Şekil 4.260: Norman



Şekil 4.261: Sinek



Şekil 4.262: Sinek

Buna göre "Bir annenin kendi oğlunu suçlayıcı sözler söylemesi üzücü ama cinayet işleyebileceğime inanmalarına izin veremezdim." diye düşünen Norman'ın zihninin karışıklığı hala devam ediyordur. Çünkü Norman'ın zihninde hala kendisine ve annesine ait farklı kişiliklerin çatışması bitmemiştir. Bu arada Norman'ın eline bir sinek konar (Şekil 4.261, Şekil 4.262). Norman sineğe bakar (Şekil 4.259, Şekil 4.260) ama sineği kovmaz. Kendisinin izlendiğini düşünen Norman "Nasıl bir insan olduğumu görsünler. O sineği bile kovmayacğaım. Umarım izliyorlardır. Görecekler. Görecekler ve anlayacaklar ve 'Bir sineğe bile zarar vermiyor. Diyecekler." diye düşünür. Bu düşüncelerle Norman kendisini izleyenleri, cinayetleri işleyenin kendisi olmadığına inandırmaya çalışır. Ardından kameraya doğru bakan (Şekil 4.263, Şekil 4.264) Norman'ın suratındaki ifade değişerek gülmeye başlar (Şekil 4.265, Şekil 4.266). Böylece karakterin zihnindeki sorun, davranışlarına da yansıtalarak seyicirciye sunulur. Norman'ın



Şekil 4.263: Norman



Şekil 4.264: Norman



Şekil 4.265: Norman



Şekil 4.266: Norman

gülüşü devam ederken suratında önce bir annesine benzeyen bir iskelet (Şekil 4.267, Şekil 4.268), sonra bataklıktan çıkarılan araba görüntüsü (Şekil 4.269, Şekil 4.270) belirir.



Şekil 4.267: İskelet



Şekil 4.268: İskelet



Şekil 4.269: İskelet Ve Araba



Şekil 4.270: İskelet Ve Araba

Son olarak her iki filmde de Norman'ın bataklığa gömdüğü arabalardan birinin zincirle çekildiği görüntüsü ekranı kaplar (Şekil 4.271, Şekil 4.272). Bu sahneyle Norman'ın kafasınının içindekiler görüntü ile de sunulmuştur. Böylece her iki



Şekil 4.271: Araba



Şekil 4.272: Araba

yönetmen de Norman'ın zihnindeki karmaşayı somut bir şekilde izleyicisine iletebilmiştir. İki film ortamında da hikayenin bu karşmaşık olay örgüsü bilinçli olarak net olmaktan uzak bir şekilde oluşturulmuştur. Hikaye boyunca anlam katmanları yavaş yavaş açılır. Filmlerin başlangıcında bir suç soruşturması gibi görünen Marion'un hikayesi, kişisel bir konunun ötesinde sosyal bir meseleye işaret eden suçlar zincirini ortaya çıkarır. Hikayenin aslı doktorların geçmişe dönük çözümlemeleriyle Norman'ın kişilik karmaşası ve parçalanmış anılarının aracılığıyla ortaya konur. Hikayeye dair merak edilenler Norman'ın geçmişine ait parçalar bir araya getirilince cevap bulur. Önemli bilgiler hikaye boyunca gizlenmiştir. Çünkü anlatı boyunca hikayenin aslına ulaşılması bilinçli olarak engellenmiştir. Norman'ın bölünmüş zihin durumları, eserin muhatabını anlatı boyunca hikayeye dair karanlıkta bırakır. Böylece filmin sonuna kadar hikaye tam olarak anlaşılamaz.

4.2. Solaris Romanı Ve Solaris Film Uyarlamalarının Karşılaştırması

Stanislaw Lem'in 1961 yılında basılmış Solaris isimli bilimkurgu romanı ile Andrey Tarkovsky'nin 1972 yılında çektiği Solaris filmi ile Steven Soderberg'in 2002 yılında çektiği Solaris isimli film karşılaştırılacaktır.

Hikayede klinik psikolog Dr. Chris Kelvin Solaris gezegeni yörüngesindeki uzay istasyonuna sıra dışı bir olayı araştırmak üzere gönderilir. İstasyondaki astronotlar ana görevlerini bırakmıştır. Dünya'ya dönmeyi reddetmektedir. İstasyona gönderilen güvenlik ekibi ile de iletişim kesilmiştir. Dr. Kelvin istasyona tek başına gider ve sadece iki astronotun hayatta olduğunu görür. Kevin kendinden daha önce gezegeni inceleme göreviyle Solaris'e gönderilen bilim insanlarının durumunu gözetlemesi ve onlara destek olması için bir psikolog olarak Solaris'e gelmiştir. Kevin için Solaris beklentisinden farklı bir deneyimi yansıtır.

Karşılaştığı şeyler Solaris'teki sorunun çok daha karmaşık olduğunu göstermektedir. Bir bilim insanı intihar etmiştir, diğeri bir şeyler gizlemekte, bir diğeri de yönelimsiz, belirsiz hareketlerde bulunmaktadır. Dr. Kelvin istasyonda ve Solaris gezegeninde olan gizemli olayları araştırır.

Sıradan Dünya

Roman Kelvin'in şu cümleleriyle başlar; 'Gemi saatiyle 19:00'da Promethus'un fırlatma bölmesine gittim. Başlığın çevresindekiler yana çekilerek yol verdi, kollarımdan güç alarak kendimi aşağıya, kapsüle bıraktım.' Bu cümlelerle uzay istasyonuna gitme macerasına çağrıyı önceden almış olan Kelvin ilk eşiği geçmiştir. Böylece hikaye kahramanın doğrudan istasyuna gidecek olan kapsüle girişiyle başlar. Kapsüldeki Kelvin'in kulaklarındaki alıcıdan bir ses yankılanır. 'Hazır mısın Kelvin?' 'Hazırım Moddard,' diye yanıtlar Kelvin. 'Hiçbir şeye kafanı takma. İstasyon seni uçuş halindeyken kapıp indirecek. İyi yolculuklar!' ifadesiye roman doğrudan baş karakterin istasyona yolculuğuyla başlamış olur. Roman birinci tekil şahsın bakış açısıyla yazılmıştır. Böylece okuyucu Dr. Kelvin ile daha kolay özdeşleşme fırsatı yakalar. Okuyucularının zihninde karşılığını bulan roman, yazarın kurguladığı dünyayı okura, kelimelerle iletir. Yazar yeniden üretmek istediği bir olayı, iç ve dış dünyayı sözcüklerle betimlemer. Buna göre yazar önce dünyanın belli bir görüntüsünün hayalini kurar, sonra da bu hayali sözcüklerin yardımıyla kâğıda döker (Tarkovsky, 2008).

Ünlü yönetmen Tarkovski'ye göre edebiyat, yazar tarafından kurgulanan bir olayı, bu olaya ait karakterlerin iç ve dış dünyalarının kelimelerle betimlenmesiyken, sinema gerçekte var olan unsurları kullanır. Yazar kurguladığı dünyayı kelimelerle kâğıda döker. Sinema ise kameranın bakış açısına giren dünyadan kesitleri, doğrudan mekanik bir şekilde kaydeder ve bu parçaları birleştirerk bir film yaratır. (Tarkovsky, 2008). Bu düşünce doğrultusunda Tarkovsky'nin çektiği Solaris



Şekil 4.273: Suda Yüzen Yaprak



Şekil 4.274: Chris Kelvin

filminin başlangıcı ise romanın aksine, uzay istasyonuna yolculuktan öncesiyle başlar. Filmin açılış sahnesine suyun üzerinde yüzen bir yaprak (Şekil 4.273) parçasıyla giriş yapılır. Filmin baş karakteri Kelvin (Şekil 4.274) akan suyun başında yeşillikler içinde durmaktadır.

Steven Soderberg'in 2002 yılında tekrar çektiği Solaris filminin açılı sahnesi ise Kelvin'in dariresindeki pencerenin üzerine düşen yağmur damlalarıyla başlar (Şekil 4.275). Filmin baş karakteri yatağının köşesinde düşünceli bir şekilde oturuyordur (Şekil 4.276). Sinemaya özgü bir yöntem olarak bir iç ses ile karakterin düşüncelerini fark ederiz. Bir kadın sesi ile 'Chris, neler oluyor? Seni o kadar çok seviyorum ki. Beni artık sevmiyor musun?' cümlelerini duyarız.



Şekil 4.275: Pencere



Şekil 4.276: Chris Kelvin

Böylece karakterin o anki düşünceleri seyirciye direkt olarak sunulmuş olur. Söylenenlere ve ses tonuna bağlı olarak bu kadın sesinin karakterin sevgilisi veya eşi olduğu söylenebelir. Kadının üzgün sesi ve söyledikleri Kelvin'in düşünceli duruşuyla paralellik gösterir. Sinemanın aynı andalık ve bir aradalık imkanına uygun olarak filmin açılış sahnesi cama vuran yağmur sesi, ortamın loş ışığı, karakterin başı öne eğik duruşuyla birlikte o anda Kelvin'in neler hissettiğini izleyiciye direkt olarak sunar. Böylece Kelvin'in sıradan dünyasında neler yaşadığı seyirciye verilmiş olur.

Tarkovsky'in Solaris filminde ise Kelvin'in sıradan dünyası, ailesinin göl kenarındaki eviyle verilir (Şekil 4.277). Kelvin'in annesi ve babası ve Solaris uzay istasyonunda pilotluk yapan Anri karakteri'nin diyalogları yer alır (Şekil 4.278). Sahnede Anri uzay istasyonunda yaşadıklarını anlatarak Solaris gezegeni ve istasyonla ilgili bilgiler doğal olarak iletilir. Bu yöntem tamamen Tarkovsky'in çektiği Solaris filmine ait olup ne romanda ne de Soderberg'in Solaris filminin versiyonunda yer almamaktadır.



Şekil 4.277: Ev



Şekil 4.278: Baba Ve Anri

Stanislaw Lem'in romanı Kelvin'in direkt uzay istasyonuna giden kapsüle gidişiyle başlarken Soderberg'in Solaris filminde ise Kelvin'in sıradan dünyası verilir. Sabah uyanışıyla başlayan normal hayatı, karakterin yolda yürüyüşle devam eder. Ardından gelen görüntüde Dr. Kelvin bir grup hatasına terapi yaptığı bir ortamda gösterilir (Şekil 4.279). İnsanlar kişisel sorunlarıyla alakalı problemlerini anlatırlar. Kamera karakterin arkasından çekim yaparak diğer insanların sorunlarını dinleyen Kelvin ile seyircinin özdeşleşmesini sağlar. Daha sonra ofisinden bir görüntüyle Dr. Kelvin'in bir hastasına telefonda randevu verdiği sahne gösterirlir (Şekil 4.280). Karakterin sıradan dünyasında hastaları haricinde hiçbir insan yoktur. Böylece Kelvin'in yalnız bir insan olduğu düşüncesi oluşturulur.



Şekil 4.279: Terapi



Şekil 4.280: Telefon

Tarkovsky'nin versiyonundaki Dr. Kelvin ise sıradan dünyasında annesi, babasıyla ve pilot arkadaşıyla birliktedir. Tarkovsyk'nin karakteri Soderberg'in karakteri gibi yalnız değildir. Ama her iki karakter de düşünceli bir şekilde tasvir edilmiştir. Tarkovsky'nin filminde Lem'in romanından ve Soderberg'in filminden farklı olarak Solaris gezegeninde yaşananların geçmiş hikayesi aktarılır. Kelvin ve ailesinin evinde yanındakilerle geçmişte olanların anlatıldığı bir video kaydını (Şekil 4.281, Şekil 4.282) seyrediyorlardır. Pilot Anri, Solaris gezegeninde yaşadıklarını anlatıyordur.



Şekil 4.281: Video Kaydı



Şekil 4.282: Kelvin

Bu yöntemle seyirciye, Solaris filminin içinde başka bir film seyrediyormuş gibi hissettirilir. Aslında seyrettikleri Pilot Anri'nin uzay istasyonunda yaşadıklarına dair bir savunmadır (Şekil 4.283). Bu savunma sayesinde hikayenin geçmişine dair bilgiler doğal olarak izleyiciye sunulmuş olur. Bu sunum, bir videoya kaydedilmiş olan pilot Anri'nin uzay istasyonundan döndükten sonraki yapmış olduğu savunmadır. Bu savunmada Anri Solaris gezegeninde gördüklerini ve yaşadıklarını anlatırken, karşısındaki bilim adamları (Şekil 4.284) pilotun söylediklerini sorgulamaktadır. Çünkü Anri olağanüstü olaylardan bahsetmekedir. Bilim adamları pilotun söylediklerini inandırcı bulmamaktadırlar.



Şekil 4.283: Anri



Şekil 4.284: Bilim Adamları



Şekil 4.285: Solaris Gezegeni



Şekil 4.286: Solaris Gezegeni

Pilot Anri, anlattıklarını kanıtlamak için uzay aracının kayıt cihazının Solaris gezegenine ait çektiği video görüntülerini gösterir (Şekil 4.285, Şekil 4.286). Böylece Tarkovsky, filminde sinemanın görüntüyü kayıt edip sunabilme imkanını iç içe iki defa kullanmıştır.

Dr. Kelvin ve annesi uzay istasyonunda çekilen görüntüleri dikkatlice seyrediyorlardır (Şekil 4.287). Kelvin ve annesinin bakışlarına odaklanan kamera seyrettikleri görüntülerin ilginçliğini yansıtmaktadır. Aynı durum bilim heyetindeki (Şekil 4.288) insanların topluca ekrana kilitlenmesiyle de sunulmuştur.

Maceraya Çağrı



Şekil 4.287: Kelvin Ve Annesi



Şekil 4.288: Bilim Heyeti

Soderberg'in filminde maceraya çağrı bölümü Kelvin'in dairesinde yalnız başına yemek yaparken başlar (Şekil 4.289). Kelvin'in evine gelen yetkili kişiler (Şekil 4.290), Solaris uzay istasyonundan gelen bir videoyu Dr. Kelvin'e seyrettirirler (Şekil 4.291). Bu görüntü Kelvin'in suratına yakın çekim yaparak karakterin duygu değişimini gösterir. Soderberg de Tarkovsky gibi kendi filminin içinde



Şekil 4.289: Kelvin



Şekil 4.290: Daireye Gelenler



Şekil 4.291: Kelvin



Şekil 4.292: Gibarian

kaydedilmiş bir video görüntüsünün kaydını sunar (Şekil 4.292). Bu video kaydı istasyonda olanlara dair bilgileri aktarmak için kullanılmıştır. Karakter bu

videoyla uzay istasyonundaki Gibarian'dan gelen maceraya çağrıyı direkt olarak alır. Gibarian psikolog Dr. Kelvin'dan istasyona gelip yaşanan olağan üstü olayların araştırılması hakkında yardımcı olması istenir.

Kelvin böylece uzay istasyona gidip yaşanan olaylarla ilgili videoyu seyrederek maceraya çağrıyı alır. Videonun son görüntüsü yönetmen Soderberg'in tercihiyle donmuş ve bozuk bir şekilde sunulmuştur (Şekil 4.294). Çünkü sinemada seyirci, yönetmenin yaptığı seçimlerle şekillenen dış gerçekliğin yerini alan perdedeki dünya ile özdeşleşir (Monaco, 2013). Bu sahnede de Kelvin'in arkaya dönerek bakışının (Şekil 4.293) ardından görüntünün bu şekilde sunulması uzay istasyonundaki yaşanan garip olayların bir temsili olarak düşünülebilir. Böylece yönetmen uzay istasyonunda olan bozukluğu ekrana somut bir şekilde yansıtmıştır.



Şekil 4.293: Kelvin'in Bakışı



Şekil 4.294: Ekran

Tarkovsky'nin filminde ise maceraya çağrı ve sıradan dünya aşaması birbirinin içine girmiştir. Ailesi ve arkadaşıyla birlikte uzay istasyonuna gidişi hakkında konuşmaktadırlar (Şekil 4.295, Şekil 4.296) Kelvin'in babasının ve Anri'in başı aşağı doğru bakar. Bu durum karakterlerin Kelvin'in yolculuğu hakkında düşünceli olduklarını gösterir. Ayrıca Kelvin ailesiyle vedaşırken genellikle arkası



Şekil 4.295: Kelvin Ve Babası



Şekil 4.296: Kelvin Ve Anri

dönük ve düşünceli bir şekilde harket eder (Şekil 4.297). Sahne Kelvin'den annesine geçerken, sahnede birlikteliği sağlamak için annesi de arkası dönük bir

şekilde gösterilir. Annesi ekranda uzay istaysonundaki bilim adamlarını dair verilen bilgileri seyretmektedir. Böylece annenin oğlu hakkındaki endişe perdeye yansıltılmıştır (Şekil 4.298). Program Solaris gezegeni ve uzay istasyonu hakkındadır (Şekil 4.299). Seksen beş mürettebat kapasiteli istasyonda hala çalışan sadece üç kişi kaldığından bahseder. Bunlar Astrobiyolog Sartorius,

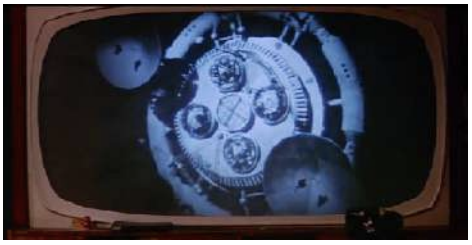


Şekil 4.297: Kelvin



Şekil 4.298: Kelvin'in Annesi

Sibernetikçi Snaut ve istasyondaki sorunla ilgilenen Fizyolog Guibariane'dır (Şekil 4.300, Şekil 4.301, Şekil 4.302). Böylece karakterler hakkındaki bilgiler ekrandaki programla doğal bir şekilde seyirciye iletilmiştir. Ayrıca maceranın geçmiş hikayesi de anlatılmış olur. Ardından kamera evin önüne geçiş yapar. Dr. Kelvin istasyona gitmeden önce bazı eşyalarına yakmaktadır (Şekil 4.303).



Şekil 4.299: Uzay İstasyonu



Şekil 4.300: Sartorious



Şekil 4.301: Snaut



Şekil 4.302: Guibarine

'Bunları saklamanın bir anlamı yok. Bütün araştırma notlarım, tezlerim… Acaba bunları neden sakladık?' diyerek geçmişinde bırakmadık istediği şeyler olduğu izlenimini verir. Yaktığı eşyalarının arasında daha önce duvarda gördüğümüz bir

kadın fotoğrafı da vardır. Kamera karaktere ve elindekilere yakınlaşır (Şekil 4.304). Yönetmen yakın çekimle karakterin elindeki kağıtlara düşünceli bir şekilde bakışını gösterir (Şekil 4.305) Kelvin'in baktığı bir kadın fotoğrafıdır



Şekil 4.303: Evin Önü



Şekil 4.304: Kelvin

(Şekil 4.306). Bu kadın fotoğrafı Kelvin'in uzay istayonuna giderken unutamadığı bir sevgilisinin var olduğu düşüncesini oluşturur. Karakter kadını düşünmektedir. Yönetmen karakterin elindeki fotoğraflara dikkatli ve düşünceli bakışıyla bunu ekrana yansıtmıştır. Ayrıca fotğrafı ve elindeki diğer kağıtları yakması Kelvin'in bunları unutmak isteğinin göstergesidir. Kamera Kelvin'in yaktıklarına (Şekil 4.307) ve ardından üzgün annesine geçiş yapar (Şekil 4.308). Tarkovsky bu



Şekil 4.305: Kelvin



Şekil 4.306: Fotoğraf

görüntülerle Kelvin'in uzay yolculuğuna çıkmadan önce arkada bıraktıklarını ve ailesinin Kelvin ile ilgili duygularını somutlaştırmıştır.



Şekil 4.307: Yanan Fotoğraflar



Şekil 4.308: Kelvin'in Annesi

İlk Eşiği Geçiş

Tarkovsky Solaris filminde Dr. Kelvin ilk eşiği geçiş aşaması olarak uzay istasyonuna olan yolculuğudur. Bu aşama ekranda önce simsiyah uzay ve yıldızlar gösterilerek sunulur (Şekil 4.309). Karanlığın içinde uzay gemisinin görüntüsü beliririr (Şekil 4.310). Dr. Kelvin'in uzay kapsülünün içinde sadece gözleri (Şekil 4.311) gözükür.



Şekil 4.309: Uzay Ve Yıldızlar



Şekil 4.310: Uzay Gemisi



Şekil 4.311: Kelvin'in Gözleri

Böylece uzayın genel görüntüsünden karakterin gözlerine geçişle yolculuk süreci izleyiciye kısaca yansıtılmış olur. Arıdından uzay gemisinin içinden Solaris gezegeni ve istasyon gözükür (Şekil 4.312). Bu görüntülerle yolculuk tamamlanmış olur (Şekil 4.313). Dr Kelvin uzay istasyonuna giriş yapar (Şekil 4.314). Yine bu kurgusuyla yönetmen genelden özele geçiş yaparak seyirciye gezegen ve uzay istasyonu hakkında genel bir izlenim sunmuştur.



Şekil 4.312: Uzay İstasyonu



Şekil 4.313: Kelvin



Şekil 4.314: İstasyon

Soderberg'in Solaris filminde ise uzay istasyonuna yapılan yolculuk yine bir uzay görüntüsüyle başlar. Tarkovsky'nin filmindekinden farklı olarak uzay mavi renktedir (Şekil 4.315). Yine benzer bir şekilde ilk eşiği geçiş bölümü olarak Dr.



Şekil 4.315: Uzay



Şekil 4.316: Uzay Gemisi

Kelvin'in uzay istasyonuna yaptığı yoluculuk gösterilir. Yolculuk süreci bu filmde de genelden özele geçişle sağlanmıştır. Önce genel bir uzay görüntüsü sonra gezegene yaklaşan uzay gemisi (Şekil 4.316), ardından Dr. Kelvin'in gemi içindeki görüntüsüne (Şekil 4.317) geçiş yapılır. Böylece izleyiciye Dr. Kelvin'le özdeşleşme ve aynı yolculuğu yapıyormuş gibi bir izlenim verilmektedir.



Şekil 4.317: Kelvin



Şekil 4.318: Uzay Gemisi

Sinemada seyirci, yönetmenin yaptığı seçimlerle şekillenen dış gerçekliğin yerini alan perdedeki dünya ile özdeşleşir (Monaco, 2013). Bundan dolayı özdeşleşme sinema estetiğinde önemli bir konumdadır. Çünkü filmde var olan gerçeklik, hayatın içinde olduğu gibi zaman ve mekan gerçekliğidir. Bu nedenle filmin biçimi uzamsal ilişkilerle başka bir deyişle mizansen ile bağlantılıdır. Bundan dolayı karakterin görüntüsü astronot kıyafetleri içerisinde sunulur. Ayrıca

Tarkovsky'nin filminden farklı olarak uzay mekiğinin içeriden görüntüsü (Şekil 4.318) de Soderberg'in filminde gösterilmiştir. Böylece uzay gemisinin içinde olma hissi seyirciye verilebilmiştir.

Uzay gemisi ve uzay istasyonu Soderberg'in filminde aynı karede gösterilmiştir (Şekil 4.319). Böylece sahnede bir derinlik hissi oluşturularak maceranın geçeceği ortam hakkında izleyiciye bir genel bir izlenim verilmiştir. Dr. Kelvin uzay istasyona elinde çantasıyla giriş yapar (Şekil 4.320). Böylece seyircide yolculuğun tamamlamış olduğu düşücesi oluşturulur.



Şekil 4.319: İstasyon



Şekil 4.320: İstasyonun İçi

Romanda Dr. Kelvin'in bakış açısıyla uzay istasyonun içinin betimlemesi yapılır. Ayrıca bu betimlemelerle istasyonda yaşananlarla ilgili bilgiler de verilir. Böylece okuyunun zihninde Dr. Kelvin'in içinde bulunduğu ortam ve durum ile ilgili bir imaj oluşturulur. Dr. Kelvin'in kitapta karşılaştığı ilk kişi Sibernetik uzmanı Snow'dur. Dr. Kelvin ile karşılaşan Snow şaşkınlıktan konuşamamıştır. Snow'un garip davranışları hem Dr. Kelvin'e hem de okıuyuya istayonda olan olaylar hakkında fikir vermektedir. İstasyonda ne olduğu tam anlaşılmasa da Snow'un garip ve şüpheli davranışları olan olaylara dair ipucu vermektedir. Dr. Kelvin, Gibarian'ın nerede olduğunu sorunca Snow biraz olsun sakinleşmiştir. Romanın yazarı Snow'un bakış açısıyla "Demek Gibarian için geldin, öyle mi?" cevabını verir. Her karakter kendi cümleleriyle kendi duygularını dile getirmiş olur. Böylece romanda anlatıcı değişerek değişik bakış açıları sunulmuş olur. Snow'un cevabından sonra bakış açısı tekrar Kelvin'e döner. Dr. Kelvin "Sözlerinde daha doğrusu sesinin tonunda nefret ve meydan okuma vardı. Onun için bir tehdit olmaktan çıkmıştım sanki." diyerek Snow'un durumu yorumlar. Kelvin'in bu yorumuyla okuyucuda Snow'a durumuyla ve istasyonda olanlarla ilgili merak unsuru oluşturulur. Ardından Snow garip davranışlarına devam eder. Dr. Kelvin'e istasyonda başka birisini görürse bir şey yapmaması uyarısında bulunur. Snow'un



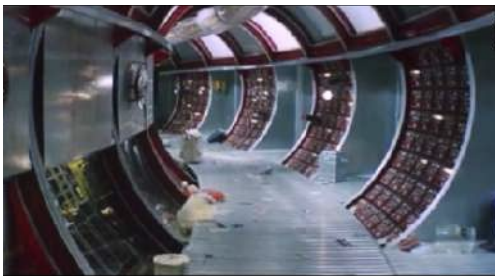
Şekil 4.321: İstasyonunun İçi



Şekil 4.322: Kelvin

bu cümleleri hem Dr. Kelvin'i hem de okuyucuyu şaşırtır. Çünkü bu Snow'un gariplikleriyle uzay istasyonunda görevlilerden başka birisinin olacağı düşüncesi oluşturulmuştur. Ayrıca bu gariplikler okuyucuya istasyonda yaşananlara dair ipuçları verir. Bu ipuçlarıyla okuyucunun hikayeye olan ilgisi canlı tutulmuş olur.

Tarkovsky'nin filminde ise istasyonun durumu ve Dr. Kelvin'in ilk izlenimleri görüntülerle izleyiciye sunulur. Karakter istasyondan içeri girer (Şekil 4.321) ve hemen duvardan sarkan kabloları görür (Şekil 4.322). Bu görüntülerle istasyonda yaşananlara dair bilgiler doğrudan seyiryciye iletilmiştir. İstasyonun koridorundaki (Şekil 4.323) dağınıklık ve Kelvin'in bakışları (Şekil 4.324)



Şekil 4.323: İstasyonun Koridoru



Şekil 4.324: Kelvin'in Bakışı

istasyonda olumsuz bir durum yaşanmış olduğunua dair ipuçları verir. Dr. Kelvin'in gördüklerini inceleyerek istasyonda neler olduğunu anlamaya çalışır. İzleyici de Dr. Kelvin ile özdeşleşerek istasyonda olanları merak etmektedir. Böylece seyircnin filme olan ilgisi merak unsuru ile sağlanmış olur.

Soderberg ise kendi filminde Tarkovsky'den farklı olarak istasyonun durumundan önce Dr. Kelvin'in bakışlarını (Şekil 4.325) verir. Yönetmen karakterin bakışlarındaki sunarak istasyonda olanlara dair seyiryci de bir izlenim oluşturur. Dr. Kelvin gördükleri karşısında şaşkındır. İstasyonun çeşitli yerlerinde kan

lekeleri vardır (Şekil 4.326). Bu görüntülerle istasyonda olanlara dair seyircinin merakı daha da arttırılmıştır.



Şekil 4.325: Kelvin'in Bakışı



Şekil 4.326: Kan Lekesi

Tarkovsky'nin filminde Dr. Kelvin istasyonun odalarından birinde Snaut'u görür (Şekil 4.327). Dr. Kelvin kendini tanıtır (Şekil 4.328) ve "anlaşılan beni beklemiyordunuz" der. Snaut şaşırmış bir şekilde Kelvin'e bakar (Şekil 4.329). Snaut, tedirgin ve garip bir şekilde davranır. Dr. Kelvin, Gibarian'ın ve Sartorius'un nerede olduğunu sorar. Snaut istasyonun komutanının Giabarian'ın intihar ederek öldüğünü söyler.



Şekil 4.327: Snaut Odasında



Şekil 4.328: Snaut



Şekil 4.329: Kelvin

Soderberg'in filminde ise Dr. Kelvin (Şekil 4.330) istasyona girdiğinde gördüğü kan lekelerini takip ederek (Şekil 4.331) Gibarian'ın cesetini bulur (Şekil 4.332, Şekil 4.333). Böylece yönetmen Gibarian'ın öldüğü bilgisini seyirciye doğrudan sunmuş olur (Şekil 4.334). Yönetmen Soderberg bu kurgusuyla Kelvin'in istasyona girmesiyle birlikte bir gerilim ortamı yaratmıştır. Karakterin kan



Şekil 4.330: Kelvin



Şekil 4.331: Kan Lekesi



Şekil 4.332: Ceset

lekelerini takip etmesiyle başlayan bu gerilim, bir ceset bulmasıyla bir sonuçlanmıştır. Cesetin Gibarian'a ait olduğu bilgisi ceset torbasının üzerine yazılmış ismiyle iletilmiştir (Şekil 4.333). Böylece yönetmen sinemanın hareketli



Şekil 4.333: Yazı



Şekil 4.334: Ceset

görüntü ve sesle imkanlarıyla birlikte yazı aracını da kullanmış olur. Bu durum sinemanın kendi araçlarıyla birlikte diğer sanatların araçlarını da kullanabilme imkanını gösterir.

Sınavlar, Müttefikler Düşmanlar

Hayattaki sürekliliğin sinemaya aktarılmasına olanak veren uzun çekimler ve alan derinliği daha etkili bir dramatik yapı sunmaktadır (Özarslan, 2013). Uzun çekimler süreci bölmeden izleyiciye sunarak hayatın bütünlüğünü seyirciye sunar. Alan derinliği ise izleyiciye gerçekle yakın ilişki kurup hayattaki gibi seçme verir. Bu imkanlar sayesinde gerçek hayatta olduğu gibi sinemada da yaşamın akışı yakalanabilir. Bu düşünce doğrultusunda alan derinliği ile Dr. Kelvin, istasyondaki diğer görevlilerden Snow'la birlikte sunulmuştur (Şekil 4.335). Snow Dr. Kelvin'in sorduğu sorulara tuhaf davranışlarla (Şekil 4.336) cevaplar verir. Bu garip davranışlarla yönetmen, filmin seryicisinin istasyonda yaşanan olaylar üzerine düşünmesini sağlamaktadır. Dr. Kelvin Snow'dan uzay istasyonun komutanı Gibarian'ın intihar ettiği bilgisini alır. Bu cevap karşısında Kelvin'in şaşırır (Şekil 4.337). Bu bilgiyle hem Kelvin'in hem de izleyicnin istayonda yaşanan olaylarla ilgili merakı artar. Ayrıca Snow istayondaki görevlilerden Rhys'in yok olduğu ve Dr. Gordon'un ise odasına kapandığını bilgisini iletir.



Şekil 4.335: Alan Derinliği



Şekil 4.336: Snow



Şekil 4.337: Dr. Kelvin

Ardından Dr. Kelvin Snow'dan "Bana burada neler olduğunu söyler misin?" diyerek istasyonda yaşananlarla ilgili bir açıklama ister. Bu soru filmin baş kahramanı Dr. Kelvin ile özdeşleşen seyircinin zihninde de oluşmuştur. Bu soruların cevabını hem Kelvin hem de izleyici aramaktadır. Bu arayış süreci ile seyircinin filme olan ilgili canlı tutulur.

Tarkovsky'nin versiyonundaki filminde Dr. Kelvin Snaut'a, Gibarian'ı tanıdığını ve intihar edecek birisi olmadığını belirtir (Şekil 4.338). Snaut buna karşılık istayonda yaşanan gizemli düzensizlik başladığından beri Gibarian'ın depresyonda olduğunu söyler. Karakterin istayonda yaşanan gizemli düzensizlik ifadesi ile yaşanan olaylarla ilgili bir tanım yapılır. Bu tanım sayesinde seyircinin olaylara olan merakı arttırılır.



Şekil 4.338: Kelvin Ve Snaut



Şekil 4.339: Snaut'un Eli

Snaut tedirgin bir biçimde Kelvin'i odasından dışarı çıkarmaya çalışır. Odanın kapısına elini koyarak (Şekil 4.339) Kelvin'in odanın içine tekrar girmesini engeller. Ayrıca Snaut istasyonda kendisinin, Kelvin'in ve Sartorius'tan başka kimsenin olmadığını söyler. Eğer istasyonda başka birisini görürse Kelvin'e aklını

kaybetmemem uyarısında bulunur. Böylece Snaut'un her davranışı hem Kelvin'de hem izleyici de şüphe hissi uyandırır. Yönetmen bu sayede, seyircinin filme olan



Şekil 4.340: Snaut'un Bakışı



Şekil 4.341: Kelvin'in Bakışı

ilgisini sürekli canlı tutar. Çünkü yaşanan olayların gizemini çözmek ister. Snaut'un bakışları odada belli bir noktaya yönelir (Şekil 4.340). Bu durum karakterin odada bir şey gizlediği düşüncesi oluşturur. Karakterlerin karşılıklı hareketleri arasında bir etki tepki ilişkisi oluşturumuştur. Snaut'un bakışının ardından Dr. Kelvin de aynı noktaya bakar (Şekil 4.341). Kelvin'in baktığı yerde bir insan kulağı görür (Şekil 4.342). Bu görüntünün hemen ardından Snaut odasının kapısını Kelvin'in suratına kapatır (Şekil 4.343). Görülen kulağın kime ait olduğu belli değildir. Hem Dr. Kelvin'de hem de Kelvin ile özdeşleşen filmin izleyicisinde görülen kulağın kime ait olduğu ve buna bağlı olarak istasyonda görevlilerden başka kimin olduğu düşüncesi oluşturulur.



Şekil 4.342: Kulak



Şekil 4.343: Kapalı Kapı

Monaco'ya göre Bazin'in alan derinliği fikri, sinema düşüncesini ileriye taşımış bir adımdır. Çünkü Bazin'e göre alan derinliği seyirciyi görüntüyle daha yakın bir ilişkiye sokabilmektedir. Böylece seyricinin aksiyona zihinsel katılımı sağlanabilir. Ayrıca bu sayede izleyici harekete geçirilebilir. Çünkü seyircinin beklenti ve dikkatinden imgenin anlamı doğmaktadır. Çünkü seyirci görüntünün içinden parçalarla anlam oluşturmaya çalışır. Soderberg'in filminde de bu



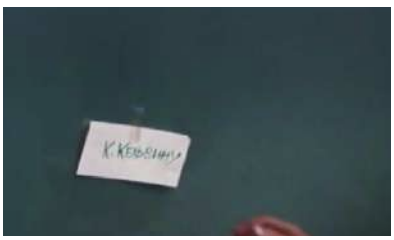
Şekil 4.344: Çocuk



Şekil 4.345: Arayış

düşünceyle Kelvin'in bir çocuk (Şekil 4.344) görmesi alan derinliği ile oluşturulmuştur. Kevin çocuğu yakalamaya (Şekil 4.345) çalışır ama çoçuk kaçar. Çocuk Gibarian'ın çocuğudur. İstasyona nasıl geldiği ve istasyonda ne yaptığı belirsiz bırakılmıştır. Bu belirsizlikle Dr. Kelvin'in istasyonda olanlarla ilgili düşünceleri iyice karışık bir hale gelmiştir. Aynı düşünce durumu filmin izleyicisinde de oluşturulmuştur. Böylece yönetmen tarafındam seryircinin olanların sebebini öğrenme isteği sürekli canlı tutulur. Snow Kelvin'e çocuğun Gibarian'ın oğlu Michael olduğunu söylemesine rağmen çoçuğun istayona nasıl geldiğini bilmemektedir. Snow ayrıca bunun sebebini Dr. Kelvin'den beklediğini belirtir. Bu doğrultuda Kelvin'in istasyonda neler olduğunu araştırmasıyla filmin izleyicisinin merak ettiği sorular cevaplanır.

Kitapta Dr. Kelvin, Gibarian'ın Solaris gezegenine dair notlarını bulur. Notların arasında Kelvin'e yazılmış bir zarf vardır. Bu durum Tarkovsky'nin filminde Gibarian'ın odasında Dr. Kelvin'in ismine yazılmış bir not ile iletilir (Şekil 4.346). Not'un altında bir video kayıt cihazı vardır. Bu video kaydıyla (Şekil 4.347) Gibarian'ın intihar etmeden önce kaydettiği Solaris ile ilgili bilgiler Dr. Kelvin'e iletilir. Bu yöntem önceki bölümlerde değindiğimiz gibi filmde, Anri'nin geçmişte yaşadıklarını anlatırken de kullanılmıştır. Böylece sinemanın görüntüyü kaydedip tekrar sunabilme özelliği filmde bir imkan olarak ikinci defa kullanılır. Bu yöntemle Gibarian'ın notu Kelvin'e doğrudan aracısız bir şekilde iletilir.



Şekil 4.346: Kelvin'e Not



Şekil 4.347: Video Kaydı

Ayrıca Gibarian bu videoda yaşanan garipliklerin devam etmesi durumunda Solaris Gezegeni'ni yüksek güçte X ışınları ile bombalanmasını önerir. Bu öneri istasyonda yaşanan olayları açıklamasa da, onlara yeni bir gizem boyuyu katar. Kitapta ve Tarkovsky'nin filminde olan Dr. Kelvin'e bırakılmış not bölümü Soderberg'in filminde ilerleyen bölümlerde yer alır.

Romanda Kelvin, laboratuvarın önüne gitmesine rağmen Sartorius kapısını açmaz. Bu garip davranış daha önceden Snow'unkine benzer bir şekilde gerçekleşir. Sartorius dışarı çıkar ve sırtı kapıya dönük bir şekilde durur. İçeriden sesler gelen sesler laboratuvarda Sartorius'tan başka birisi olduğunu belli eder. Bu bilgiler kitapta Kelvin'in bakış açısıyla sunulur. Dr. Kelvin kapıyı açmayan ve istasyona yeni gelmiş olmasına rağmen kendisine yardımcı olmayan Sartorius'a sinirlenmiştir. Çünkü bir yandan istayonda yaşananları anlamaya çalışırken bir yandan da istasyondaki görevlilerin tuhaf davranışlarıyla uğraşmaktadır. Bu iki durum birbirine tezatmış gibi görünse de, yazar tarafından bilinçli olarak kurgulanmıştır. Çünkü yazar istasyondaki garipliklerin neden olduğunu açıklamak yerine bizzat Dr. Kelvin'e de yaşatarak okuycusuna iletmiştir. Tarkovsky'nin filminde ise bu durum Dr. Kelvin, odasının kapısının önünde Sartorius ile görüşmesiyle (Şekil 4.348) iletilir. Sartorius da Snaut gibi Dr. Kelvin'den bir şeyler saklarmış gibi davranır. Yönetmen bu düşünceyi, karakterin odasının kapalı kapısının önünde durup Kelvin'in içeri girmesini engellemesiyle oluşturur.



Şekil 4.348: Sartorius

Ardından Sartorius'un odasından sesler gelir ve kim olduğu belirsiz bir cüce çıkar. Bununla birlikte Dr. Kelvin'in kafası iyice karışır. Yaşanan benzer durumlarla izleyiciye, istasyondaki karakterlerin bir şeyler gizlediği izlenimi verilir. Soderberg'in filminde ise Sartorius'a benzer olan karakterin ismi Gordon'dur. Bu karakter de Dr. Kelvin'i (Şekil 4.349) isteksiz bir şekilde karşılar (Şekil 4.350). Odasının kapısını yarım açarak bu isteksizlik gösterilmiştir. Çekim açıları, hem



Şekil 4.349: Kelvin



Şekil 4.350: Gordon

izleyicinin film ile irtibat kurabilmesini hem de birleştirilen görüntülerden yeni anlamlar yaratılmasını mümkün kılar. Diyaloglar da çoğu zaman açı/karşı açı kurgusuyla verilmektedir. Böylece seyirci diyalogların gerçek bir şahidi hâline gelmektedir (Yılmaz, 2011, 21). Bu düşünceye uygun bir kurguyla Gordon da Kelvin'den bir şeyler saklıyor gibi davranmaktadır. Çünkü odasının içinden sesler gelmektedir. Bu sesler odada başka birisinin olduğunu gösterir. Ama Gordon odasının kapısını kapatarak Kelvin'in içeri girmesini engeller. Ardından. Gordon Dr. Kelvin ile istasyonun ortak kullanılan bir mekanında Solaris ile ilgili bilimsel bilgiler sunar. Ama karakterlerin istasyonda yaşanan olaylarla ilgili verdiği her bilgi izleyicinin zihnini biraz daha karıştırır. Bu kurgu yönetmen tarafından bilinçli olarak tasarlanmıştır. Böylece film olayları açıklamaktan ziyade olayları yaşatarak seyirciye hissettirmektedir. Ardından Soderberg'in filminde de Gibarian'dan tarafından önceden kaydedilen bir video kaydı Kelvin tarafından seyredilir (Şekil 4.351). Bu kayıtta Gibarian Solaris gezegenini inceledikçe karşlaştığı en ilginç şeyin yapılan araştırmalara karşılık verdiğini söyler. Bu bilgi doğrudan istayon'un komutanı Gibarian tarafından iletilir. Kayıtta Gibarian bu olağanüstü durumu çok doğal bir şekilde anlatmaktadır. Ayrıca Gibarian bu ilginç durumu açıklayamadıklarını da belirtmektedir. Bilgileri veren kişinin istasyonun komutanı olması ve bu video kaydından sonra intihar etmiş olması olayları daha ilginç bir hale getirmektedir.



Şekil 4.351: Kelvin

Tarkovsky'nin filminde Dr. Kelvin uzay istasyonunda yaşadığı bu garipliklerden sonra camdan dışarı bakar. Bu bakış Dr. Kelvin'in Solaris gezegeni ile ilk göz temasıdır (Şekil 4.352). Tam bu sırada Kelvin'in arkasından bir kadın geçerek görüntünün dışına çıkar (Şekil 4.353). Bazin sinema perdesini pencere gibi düşünür. Perdenin en dıştaki kenarlarını ‘‘gerçekliğin yalnızca bir kısmını gösteren maskelemenin bir parçası" olarak tanımlamıştır. Ona göre karakter görüntünün dışına çıktığı zaman, seyirciden gizli bir sahne içinde varolmaya devam eder (Bazin'den aktrn. Andrew, 2001, 244). Bu düşünceye uygun olarak Kelvin şaşkın bir şekilde dönüp (Şekil 4.354) kadını takip eder.



Şekil 4.352: Solaris



Şekil 4.353: Kadın



Şekil 4.354: Kelvin

Yaşadığı bu garip olayın ardından Kelvin Snaut'un odasına tekrar gider (Şekil 4.355) ve gördüğü bu insanın ne olduğunu sorar (Şekil 4.356). Snaut'un yaşanan bu ilginç duruma verdiği normal bir tepki verir. Böylece Sanut'un bu durumun daha önce kendisininde yaşadığı ve fikri oluşturulur. Buna karşılık istayondaki gariplikleri kendisi de ilk defa yaşayan Dr. Kelvin tedirgin davranışlar sergilemektedir. Bu tedirginlik karakterin terlemesi ve stresli el hareketleri ile iletilir.



Şekil 4.355: Snaut



Şekil 4.356: Snaut Ve Kelvin

Yaşadığı olaylardan tedirgin olan karakter odasına gider. Yönetmen karakterin bu korkusunu kapısının açılmaması için kapının önüne bir engel koymasıyla somutlaştırmıştır (Şekil 4.357). Ayrıca bu Kelvin'in bu davranışıyla kendisi uyurken içeriye kimsenin girmesini istemediği düşüncesi de iletilmiş olur.

Ardından yönetmen yatağından uyuyan Kelvin'e (Şekil 4.358) yaklaşır. Kameranın bu yaklaşma hareketi karakterin uykusunun içine girme duygusunu verir (Şekil 4.359). Bu görüntünün ardından gelen sahne karakterin rüya gördüğü izlenimini verir.



Şekil 4.357: Engel



Şekil 4.358: Kelvin Uyur



Şekil 4.359: Kelvin

Görüntüde bir kadın suratı vardır (Şekil 4.360). Kamera biraz daha uzaklaşarak kadını daha belirgin gösterir. Kadın önceki sahnlerde fotoğrafı gösterilen Kelvin'in eski sevgilisidir (Şekil 4.361). Bu görüntülerle izleyici de uyuyan Kelvin'in rüyasında eski sevgilisini gördüğü düşüncesi oluşturulmuştur. Çünkü yönetmen, seçtiği görüntülerle izleyicinin yerine gerçekliği kaydetmekte ve anlam oluşturma sürecini izleyiciye bırakmaktadır (Andrew, 2001, 255-256).



Şekil 4.360: Bir Kadın Suratı



Şekil 4.361: Khari



Şekil 4.362: Kelvin

Gözleri açılan Kelvin'in uyanmış (Şekil 4.362) olsa da karşısındaki koltukta eski sevgilisi Khari otururken gösterilir (Şekil 4.363). Khari ayağa kalkar (Şekil 4.364) Kelvin'in yanına gelir ve onu öper (Şekil 4.365).



Şekil 4.463: Khari



Şekil 4.364: Khari Ayakta



Şekil 4.365: Khari Kelvin'i Öper

Tarkovsky bu kurgusuyla Kelvin'in düş görüp görmediği konusunda izleyiciyi ikilemde bırakır. Bu ikilem, istasyondaki diğer görevlilerin daha önce yaşadığı gibi Dr. Kelvin'e de bir ziyaretçi mi gelmiştir yoksa karatker düş mü görmüştür şeklinde yansıtılmıştır.

Romanda bu bölüm filmdekine benzer bir şekilde gerçekleşmiştir. Kelvin'in bakış açısıyla anlatılan bu durum odasında uyayakalmasıyla verilir. Kelvin kendi düşüncelerini birinci tekil şahsın bakış açısıyla iletirken düş görüp görmediği konusundaki düşüncesini doğrudan dile getirir. Eski sevgilisinin bir hayal olup olmadığı konusunda tereddütler geçirir. En sonunda iğneye benzer bir şekilde bir cismi kendisine batırıp kendi kanının aktığını ve acısını hissedince Kelvin düş görmediğini anlar. Böylece seyirciye de Rheya'nın bir düş olmadığı düşüncesi verilmiş olur. Soderberg'in filminde de bu bölüm benzer bir şekilde Kelvin'in uyuması ile verilmiştir (Şekil 4.366). Ancak bu filmde kitaptan ve Tarkovsky'nin filminde farklı olarak Soderberg'in filminde Kelvin'in rüya görüntüleri ekranda sunulur. Gösterilen sahnelerle Kelvin ile sevgilisinin birlikte geçirdiği eski zamanların görüntüleri olduğu izlenimini verilir (Şekil 4.367, Şekil 4.368, Şekil 4.369, Şekil 4.370).



Şekil 4.366: Kelvin Uyur



Şekil 4.367: Kelvin



Şekil 4.368: Rheya



Şekil 4.369: Kelvin Ve Rheya



Şekil 4.370: Kelvin Ve Rheya

Bu rüya görüntüleriyle Soderberg filminde, Tarkovsky'den ve romanın yazarı Lem'den farklı bir yöntem uygulamıştır. Bu yöntemle filimin seyircisi Kelvin'in rüyasının içine girebilme imkanı yakalar. Rüya görüntülerin ardından Kelvin yatağında gözlerini açar ve karşısında belli belirsiz bir silüet görür (Şekil 4.371). Bu belirsiz görüntüyle Kelvin'in gerçek bir görüntü görüp görmediği muallakta



Şekil 4.371: Silüet



Şekil 4.372: Kelvin

bırakılır (Şekil 4.372). Böylece izleyicinin zihninde de aynı belirsizlik oluşturulmuş olur. Bu durum istayonda yaşanan olayları anlamaya çalışan seyircinin merakını ve dolayısıyla filme olan ilgisini de arttırır. Ardından uyuyan Kelvin'in boynunda bir el belirir (Şekil 4.373). Karakterin rüyasında gördüğü eski sevgilisi Rheya Kelvin'e bakıyordur (Şekil 4.374). Bu olay ile izleyici de kadının

gerçek olduğu düşüncesi oluşturulur. Kadının gerçek olduğu fikri karakterlerin öpüşmesi ile daha belirginleşir (Şekil 4.375).



Şekil 4.373: El



Şekil 4.374: Rheya



Şekil 4.375: Öpüşme

Tarkovsky'nin filminde eski sevgilisini canlı bir şekilde uzay istasyonunda görünce yaşadığı şaşkınlık Kelvin'in bakışları ile yansıtılır (Şekil 4.376). Kelvin'in Khari'ye (Şekil 4.477) bakarkenki ifadesi yaşadığın bu olağanüstü olay ile ilgili hislerini iletir.



Şekil 4.376: Kelvin



Şekil 4.377: Khari

Soderberg'de de aynı durum benzer bir şekilde sunulmuştur. Eski sevgilisi Rheya'yı (Şekil 4.379) karşısında gören Kelvin'in el hareketleri ve davranışları bu olay karşısındaki şaşkınlığını yansıtır (Şekil 4.478). Karakter eski sevgilisinin uzay istasyonuna nasıl geldiğini anlamlandırmakta zorluk çekmektedir. Filmin baş kahramanı Kelvin ile özdeşleşen filmin seyircisi de bu durum karşısında benzer bir şekilde kalır. Rheya'nın istasyonda bir anda nasıl ortaya çıktığı sorusu hem Kelvin'de hem de filmin izleyicisinin zihnin de oluşturulmuştur. Bu durum istasyonda yaşanan olayların gizemini açıkça ortaya koyan bir olay sunulmuştur.

Böylece yönetmen olağanüstü olayları, açıklamak yerine Kelvin'in harekeleri ile doğrudan seyirciye sunmuştur.



Şekil 4.378: Kelvin'in Hareketleri



Şekil 4.379: Rheya

Çile

Hikayede Rheya'nın istasyonda ortaya çıkışındaki şaşkınlığın ardından romanda ve uyarlaması yapılan iki filmde birbirlerine benzer bir şekilde Kelvin eski sevgilisini istasyondaki bir mekiğe yerleştirip istasyondan yollar. Romanın yazarı Stanislaw Lem, Snow adlı karakterin bakış açısıyla Dr. Kelvin'e bir soru sorar. Snow, "Evet, iki laf etmeye hazır mısın şimdi?" diyerek istaysonda yaşanan garip olaylar hakkında Kelvin ile konuşmak ister. Çünkü artık Dr. Kelvin olağanüstü bir olayı kendisi de bizzat yaşamıştır. Ayrıca bu durum istaysondaki görevlilerinde benzer olaylar yaşadığını göstermektedir. Karakterlerin karşısına istasyonda birden bire çıkan bu insanlara konuk denmektedir. Bu konuklar karakterlerin dünyadaki hayatlarında takıntı haline getirdikleri bir tanıdıklarıdır. İstasyondaki bilim adamlarına göre bu konukların istasyonda ortaya çıkışlarıyla Solaris gezegeninin bir bağlantısı vardır. Tarkovsky'in filminde Kelvin'in eski sevlisini Khari'yi uzay mekiğinin olduğu sahnede Kelvin ve Khari birliktedir (Şekil 4.380). Ardından gelen sahnede Kelvin, eski sevgilisini mekiğin içine koyup kapısını dışarıdan kapatır (Şekil 4.381). Böylece Kelvin'in sevgilisini istasyondan



Şekil 4.380: Kelvin Ve Khari



Şekil 4.381: Kelvin

yollamaya çalıştığı düşüncesi ortaya konulur. Aynı durum Soderberg de mekiğin içinden çekilmiş bir görüntü ile sunulur (Şekil 4.382). Ardından mekiğin içindeki

Rheya'nın görüntüsü (Şekil 4.383) ile Kelvin'in eski sevgilisinden kurtulmaya çalıştığı düşüncesi verilir. Ayrıca Rheya'nın yüz ifadesi bu durumdan haber olduğunu belirtir.



Şekil 4.382: Kelvin Ve Rheya



Şekil 4.383: Mekiğin İçi

Kelvinin'in eski sevgilisini bir mekiğe koyup istasyondan yolladığı olayın ardından Tarkovsy'nin filminde Snaut konuşmak için Kelvin'in odasına gelir (Şekil 4.384). Kelvin yaşadığı olağanüstü durumun şokunu hala atlamamıştır. Bu şok hali Kelvin'in surat ifadesi ile sunulur (Şekil 4.385). Buna karşılık Snaut bu durum karşsısında normal tavırlar sergilemektedir. Snaut'un normal tavırları bu durumu daha önceden kendisinin de yaşadığı düşüncesini oluşturur.



Şekil 4.384: Snaut



Şekil 4.385: Kelvin

Kelvin'in Snaut'a ziyaretçisinin on yıl önce ölen karısı Khari olduğunu söyler. Snaut yaşanan bu gizemli olayla ilgili kendi düşüncesini "Gördüğün, sadece tanıdığını sandığın birinin maddileşmesiydi." diyerek ortaya koyar. Bu istasyonda yaşanan olağansütü olayları açıklayıcı bir ifadedir. Snaut bu durumun Solaris gezegenindeki okyanusu test etmek için yüksek yoğunlukta ışınlarla yaptıkları bir etkiye karşılık Solaris gezegenin bir tepkisi olduğu düşüncesini ortaya koyar. Gezegenin bu tepkisiyle, insanın hafızasındaki şeyleri maddileştirebildiği düşünülür. Tüm bu ifadeler filmin başından beri yaşanan gariplikleri açıklayıcı niteliktedir.

Soderberg'in filminde de Snow, Kelvin'in odasına gelir (Şekil 4.386). Yaşadıklarıyla ilgli bir açıklama yapılmaz. Kelvin (Şekil 4.387) ziyaretçesinin



Şekil 4.386: Snow



Şekil 4.387: Kelvin

ölmüş karısı olduğunu söyler. Snow ise kendi ziyaretçisininin kardeşi olduğunu açıklar. Böylece Kevin'in yaşadığı olağanüstü olayı önceden istasyondaki diğer görevlilerin de yaşamış olduğu düşüncesi verilmiş olur.

Romanda Kelvin'in mekikle yollamasına rağmen, Rheya tekrar istasyonda gizemli birşekilde ortaya çıkar. Karakterin istasyona nasıl geldiği belirsiz bırakılmıştır. Vu durum Kelvin'in gördüğü rüyalar birlikte anlatılarak okuyucunun zihni sürekli karıştırılmıştır. Böylece hikayenin gizemi ve sürekli merak edilmesi sağlanmış olur. Çünkü hikaye uzay istasyonunda geçmesine rağmen kahramanın aşadığı hayata dair olaylar romanın merkezinde yer almaktadır. Rüyalar kahramanın geçmişine ve bilinçaltına ait parçaları ortaya çıkarır.

Sinema kuramcısı Kracauer da hayatın filmler üzerinden incelenmesi ve toplumun sosyolojik analizinin yapılabileceğini düşünür. Bu nedenle toplumun rağbet ettiği, kitle iletişimi tanımına uyan filmleri Kracauer, aynı romanlar gibi toplumun aynası olarak görmektedir (Kracauer, 2011).

Tarkovsky'nin filminde de Kelvin'in geçmişi ve bilinçaltına ait olaylar somut bir şekilde Khari'i ile seyirciye yansıtılır. Örneğin Khari'nin istasyonda kalan şalının



Şekil 4.388: Khari'nin Şalı



Şekil 4.389: Kelvin



Şekil 4.390: Khari



Şekil 4.391: Kelvin

(Şekil 4.388) gösterilmesi ve ardından Kelvin'in uykuya dalması ekrana yansıtılır (Şekil 4.389). Böylece karakterin halen mekikle yolladığı Khari'yi düşündüğü anlaşılır. Ardından Khari'nin omuzlarına aldığı şal görüntüsü ekrana gelir (Şekil 4.390). Böylece Kelvin'in rüya gördüğü izlenimi oluşturulur. Ama Kelvin'in gözleri açıktır (Şekil 4.391) ve Khari gerçekten karşısında duruyordur. Yaşanan olağanüstü olay tekrar etmiş ve Kelvin'n mekikle yolladığı eski karısı istasyona geri dönmüştür. Bu olay Solaris gezegenin etkisiyle Kelvin'in hafızında yer alan eski karısının istasyonda somut bir şekilde ortaya çıkmasıyla sağlanır.

Ardından kamera Khari'nin şalın aynısından iki tane gösterir (Şekil 4.392). Böylece hem şalın hem de geri gelen Khari'nin aynı kişi olup olmadığı sorusu izleyicide oluşturulur. Kelvin şallardan birini alarak saklar (Şekil 4.393). Bu durumdan Khari'ni haberinin olması istemez. Çünkü Khari ortaya çıktığından beri



Şekil 4.392: İki Şal Görüntüsü



Şekil 4.393: Kelvin

hiçbir şey bilmemektedir. Khari sadece Dr. Kelvin'i istemektedir. Karakterin bu durumu da filmde ayrı bir gizem unsuru oluşturur.

Soderberg'in filminde ise Kelvin uyumadan önce kapısının önüne bavullarını koyar (Şekil 4.394). Bu düşünce karakterin odasından içeriye kimsenin girmesini istemediği düşüncesi oluşturur. Ardından Kelvin uykuya (Şekil 4.395) daldığında Rheya ile igili rüyarlar görür (Şekil 4.496, Şekil 4.397). Bu rüyalar kitaptan ve Tarkovsky'nin filminde yer almayan bölümlerdir. Yönetmen Soderberg filminde eklediği bu rüya sahleriyle Kelvin'in karısıyla yaşadığı anıları izleyicisine sunar.



Şekil 4.394: Bavullar



Şekil 4.395: Kelvin



Şekil 4.396: Kelvin Ve Rheya



Şekil 4.397: Kelvin Ve Rheya

Ardından Kelvin uyanır ve Rheya'nın yeniden ortaya çıktığını görür (Şekil 4.398, Şekil 4.399). Yönetmen rüya sahnelerinin arkasından Rheya'nın gelişini sunarak, izleyicinin zihninde Rheya'nın gerçek mi yoksa hayal mi olduğu konusunda bir belirsizlik atmosferi oluşturur. Filmin konusuna uygun olan bu belirsiz kurgu,



Şekil 4.398: Kelvin



Şekil 4.399: Kelvin Ve Rheya

konuya uygun olarak film boyunca devam ettirilmiştir. Ayrıca Kelvin geçmişe dönerek Rheya'ya yaşadıkları şeyleri anlatır. Ama Rheya bunları hatılamadığını dile getirir. Ardından filmin kurgusu, geçmiş zaman dönerek Rheya'nın hamile



Şekil 4.400: Rheya



Şekil 4.401: Yüz İfadesi

olduğunu öğrendiği bir görüntüye geçer (Şekil 4.400). Bu durum karşısında düşünceli olduğu gözüken karakaterin surat ifadesi halini yansıtır (Şekil 4.401). Rheya hamile olduğunu Kelvin'den saklamış ve çocuğu aldırmıştır. Bunu öğrenen Kelvin sinirlenmiştir (Şekil 4.402). Hareket ve davranışlarıyla Kelvin'in bu durum karşısındaki duyguları yansıtılır. Rheya üzgündür (Şekil 4.403). Ardından Kelvin Rheya'yı terkeder. Terkedilmeye dayanamayan (Şekil 4.404) Rheya hap içerek intihar eder (Şekil 4.405). Soderberg'in filmindeki bu bölüm romada ve Tarkovsky'nin filminde yer almaz.



Şekil 4.402: Kelvin



Şekil 4.403: Rheya



Şekil 4.404: Rheya



Şekil 4.405: Rheya Hap İçer

Romanda Rheya'nın ikinci defa istasyonda ortaya çıkışının ardından Kelvin, odasının kapısını kapatarak dışarı çıkar. Odanın içinde kalan Khari çelik kapıyı kırarak dışarı çıkar. Bu sırada Khari'nin elleri ve kolları yaralanmıştır. Kelvin'in bakış açısıyla anlatılan bu garip olayın ardından olağanüstü bir şekilde Khari'nin bedeni kendini hemen yeniler ve yaraları iyileşir. Bu olaylar olurken Khari neden böyle bir şey yaptığını bilmediğini belirtir. Yaralarının hemen iyileşmesi ve bilinçisz hali Khari'nin her ortaya çıkışı yeni bir diriliş yaşadığı düşünesi oluşturur. Tarkovsky de filminde bu durumu romanda olduğu gibi işlemiştir. Filimde birebir aynı olay ele alınsa da kitapta sözcüklerle soyut bir şekilde anlatılan her unsur yönetmen tarafından somutlaştırılmıştır. Kelvin odasının çelik kapısını dışarıdan kapatır (Şekil 4.406). Bu görüntüde izleyici somut bir şekilde yönetmenin belirlediği kapıyı şeklini, dokusunu ve rengini görür. Ayrıca bu



Şekil 4.406: Kelvin



Şekil 4.407: Khari

görüntüyle Kelvin'in kapıya dışarıdan bakışı da sunulur. Böylece karakterin içeride bıraktığı karısıyla ilgili o anki düşünceleri de yansıtılmış olur. Çünkü romanda sadece kapının kapatıldığı belirtilmesine karşılık aynı durum film ortamında somutlaştırılırken farklı unsurlarda ortaya konulmuş olur.

Khari'nin kapıyı çelik kapıyı parçaladığı görüntüde de (Şekil 4.407), karakterin kapıyı nasıl parçaladığı ve yaralandığı bir süreç olarak aktarılmıştır. Bu durum sinemanın süreci doğrudan yansıtabilme imkanı ile sunulabilmiştir. Böylece filmdeki karakterlerle özdeşleşen izleyicinin, yaşanan olayın bizzat içine girebilmesi sağlanabilmiş olur. Bu durum romanda geçen bir olayın içerik olarak aynısının filmde anlatılmasının biçimsel olarak ne kadar farklı bir şekilde ortaya konulduğunun en büyük göstergesidir. Benzer bir durum Khari'nin yaralarının iyileşmesinde de gözlemleenir. Kelvin Khari'yi yatağına koyarken (Şekil 4.408) karakterin kollarında derin yaralar gösterilir. Ardından gelen sahnede Kelvin Khari'nin kollarına bakarke bir süreç olarak yaların aniden iyileşmesi sunulur



Şekil 4.408: Khari'nin Kolu



Şekil 4.409: Khari'nin Yaraları

(Şekil 4.409). Bu olağanüstü durum Khari'nin gerçekte ne olduğu, nasıl ortaya çıktığı ve nasıl böyle çabuk iyileştiği sorularını da seyircinin zihninde oluşturur.

Ödül

Romanda ve Tarkovsky'nin filminde geçen bu olay Soderberg'in filminde yer almaz. Bu olayıon arından kitapta Snow ve Sartorius Kelvin'e gelen konukların

bedenlerine ait çeşitli bilimsel açıklamalarda bulunur. Bu açıklamalarla konukların, insan bedeninden farklı olduklarını ortaya koyarlar. Bunu durumu anlamsk için Kelvin karısının kanından bir örnek alıp inceler. Rheya'nın kanının insan kanından daha farklı bir yapıda olduğu anlaşılır. Bu durum Tarkovsky'nin filminde Kelvin'in Khari'yi (Şekil 4.410) Snaut ve Sartorius (Şekil 4.411) ile tanıştırması ile ortaya konur. Bu sahnede Sartorius istasyonda aniden ortaya çıkan



Şekil 4.410: Kelvin Ve Khari



Şekil 4.411: Khari, Snaut, Sartorius

konuklarla ilgili bilimsel açıklamalar yapar. Sartorius açıklamalarda bulunurken konuklardan bir nesne gibi bahseder. Konukların yapısının nötrondan, normak insanlarınkinin ise atomdan olduğunu ifade eder. Snaut da bu açıklamaları destekler şekilde davranır. Kelvin ise "o benim karım" diyerek duygusal bir davranış sergiler. Kelvin'in bu tavrı Snaut ve Sartorius'un bilimsel duruşuna zıt bir duruş sergiler. Böylece yönetmen Snaut ve Sartorius'un yaşanan gizemli olaylara karşı bilimsel bakış açısını ortaya koyarken diğer tarafta buna kontrast oluşturacak şekilde Kelvin'in duygusal bakış açısını da ortaya koyar. Sartorius kendi düşücnesini kanıtlamak için Kelvin'e Khari'nin kanından bir örnek alıp incelemesini önerir. Khari'nin kanının inceleyen Kelvin Khari'nin fiziksel yapısının farklı olduğunu anlar. Ardından Sartorius Kelvin'e Khari üzerinde otopsi yapmasını önerir. Ama Kelvin Khari'ye duygusal bir bakış açısıyla bakar ve otopsi yapmayı kabul etmez. Bu kurgusuyla Tarkovsky iki farklı bilim adamı tipinin aynı olay karşısındaki farklı tutumlarını ortaya koyar. Sartroius ve Snaut yaşanan garipliklere sadece bilimsel olarak değerlendirirken Kelvin duygusal olarak bakar. Bu nedenle Kelvin Khari'yi Sartorius ve Snaut'a karşı korur.

Soderbeg'in filminde de bir araya gelen (Şekil 4.412) istasyon ekibi konuklarla ilgili düşüncelerini ortaya koyar. Kelvin, Rheya'nı tam olarak ne olduğunu bilmemesine rağmen duygusal bir bağ kurmuştur (Şekil 4.413). Gordon (Şekil

4.414) gelen konuklara bilimsel açıdan bakarak Kelvin'in Rheya'yla kurduğu duygusal bağa karşı çıkar. Ayrıca Rheya'yı dünyaya götürme düşüncesine de karşı çıkarak dünya için tehlikeli olabileceği ihtimalini savunur. Kelvin ve Gordon savunduklarıyla farklı düşüncelerin temsilcisi şeklinde kurgulanmışlardır.



Şekil 4.412: Toplantı



Şekil 4.413: Kelvin Ve Rheya



Şekil 4.414: Gordon

Tarkovsky filminde Kelvin ile Khari'nin duygusal bağını romandan ve Soderber filminden daha farklı bir şekilde ortaya koyar. Bunun için kendi çektiği filmin hikayesine Kelvin'in geçmişiyle ilgili bir bölüm eklemiştir. Çünkü Sinema dış gerçekliği doğrudan yansıttığından, gerçekliğin özelliklerinin korunmasını sağlayabilmektedir. Sinema dış gerçekliği kaydedebilmek ve sunabilmek için uygun araçlara sahiptir. Böylece sinema, dış gerçekliği fiziksel olarak çok yakın bir biçimde yeniden üretebilmektedir (Monaco, 2013). Bu düşünce doğrultusunda Tarkovsky'nin filminde Kelvin'in geçmişi fiziksel olarak hem seyirciye hem de Khari'ye sunulabilmiştir.

Bu bölümde babasının Kelvin'in çocukluğunda çektiği kamera görüntüleri gösterilir (Şeki 4.415). Bu görüntülerde Kelvin'in çocukluk hali, anne ve babası



Şekil 4.415: Kelvin Ve Khari



Şekil 4.416: Kelvin

vardır (Şekil 4.416, Şekil 4.417, Şekil 4.418). Böylece Khari'nin Kelvin'in geçmişiyle ve ailesiyle bağlantı kurabilmesi de sağlanmış olur.



Şekil 4.417: Anne



Şekil 4.418: Baba



Şekil 4.419: Khari



Şekil 4.420: Khari

Ayrıca bu sahnelerle geçmişi olmayan Khari'ye bir hayat da sunulmuş olur. Kelvin'in ailesiyle birlikte olduğu günlerin görüntülerinin ardından Kelvin'in ölen karısı olan gerçek Khari'nin görüntüsü de sunulur. Böylece uzay istasyonunda ortaya çıkan Khari, geçmişteki gerçek Khari ile yüzleşmiş olur (Şekil 4.419, Şekil 4.420). Sinemanın anlatısını somut bir şekilde oluşturabilme imkanıyla bu yüzleşme sahnesi izleyicye başarılı bir şekilde sunulabilmiştir.

Bu ilginç durumun ardından istasyonda ortaya çıkan Khari'nin aynanın karşısında kendisine bakmasıyla bu yüzleşme tekrar vurgulanmıştır (Şekil 4.421, Şekil 4.422). Bu sahnede Khari aynaya bakarak kendi varlığını sorgular. "Gözlerimi kapatır kapatmaz yüzüm, nasıldı unutuveriyorum." diyerek yaşadığı varoluşsal problemi dile getirir.



Şekil 4.421: Khari



Şekil 4.422: Khari Ve Kelvin

Dönüş Yolu

Romanda, Rheya yaşanan olaylara tam anlam veremediği için sıvı oksijen içerek intihara kalkışır. Kitabın yazarı betimlemelerle sıvı oksijenin Rheya'nın bedenine yaptığı tahribatı detaylıca anlatır. Ama daha önceden yaralarının iyileşmesi gibi Rheya tekrar canlanır. "Rheya değilim ben" diyen karakter ne yapacağını bilmemektedir. Kelvin'in ölen karısın Rheya'nın anılarına dair hiçbir şeyi anımsayamayaz. Varlığını anlamlandıramayan karakter intiharı bile denemiştir. Ama gizemli bir şekilde tekrar tekrar yeniden dirilen Rheya Kelvin'in bir zamanlar sevdiği kadın olduğunu bilmektedir. Kelvin Rheya'nın bu halini kabul etse de Rheya bu şekilde yaşamak istememektedir.

Tarkovsky'nin filminde Khari'nin intihar sahnesi masanın üzerinde duran sıvı oksijen kabının (Şekil 4.423) gösterilmesiyle başlar. Ardından karakterin solgun yüzü ve saçları ekrana yansıtılır (Şekil 4.424). Bu görüntülerle Khari'nin ölmüş olduğu düşüncesi oluşturulur. Kelvin yerde yatan Khari'nin kalbini dinleyerek



Şekil 4.423: Sıvı Oksijen Kabı



Şekil 4.424: Khari



Şekil 4.425: Kelvin Ve Khari



Şekil 4.426: Khari Canlanır

(Şekil 4.425) yaşayıp yaşamadığın anlamaya çalışır. Khari yine olağanüstü bir şekilde canlanır (Şekil 4.426). Bu süreç karakterin yerde hareketsiz yatışından canlanarak hareket etmesine kadar iletilir. Ayrıca bu sahne Khari'nin yüzündeki ve saçlarındaki solgun renkten, canlandığı ve andaki yüzünün ve saçlarının eski

rengine gelmesine kadar canlanma sürecindeki her değişim yansıtılacak şekilde yansıtılmıştır.

Soderberg'in filminde intihar sahnesi Kelvin'in Rheya'nın odasında olmadığını anlaması ve onu araması ile başlar (Şekil 4.427). Rheya sıvı oksijen içerek intihar etmiş yerde yatıyordur (Şekil 4.428). Sıvı oksije'nin Rheya'nın yüzündeki etkisi derin bir yarayla gösterilmiştir. Kelvin Rheya'nın hareketsiz bedenini taşıyarak yatağına götürür. Gordon, Snow ve Kelvin yatağın başında Rheya'nın cansız bedenine bakıyorlardır (Şekil 4.429). Birdenbire Rheya hareket etmeye başlar ve canlanır (Şekil 4.430). Sinemanın görüntüyü hareketli bir şekilde sunma imkanıyla Rheya'nın canlanma sürecindeki değişimi ekrana yansıtabilmiştir.



Şekil 4.427: Kelvin



Şekil 4.428: Rheya



Şekil 4.429: Rheya



Şekil 4.430: Rheya Canlanır



Şekil 4.431: Rheya

Ayrıca bu sahnede Gordon'un "Bu yeniden dirilmelere hiç alışamıyorum" ifadesiyle istasyona daha önceden gelen konukların benzer süreçler geçirdiği belirtilmiş olur. Rheya'nın dirilme süreci ise yüzündeki derin yaranın aniden iyileşmiş olduğunun gösterilmesiyle vurgulanır (Şekil 4.431). Yeniden canlanan



Şekil 4.432: Rheya'nın Bakışı



Şekil 4.433: Rheya

Rheya durgun bir şekilde Kelvin'e bakar (Şekil 4.432). Arından gelen sahnede başını ellerinin arasına almış olduğu görüntü yeniden canlanmış olmasından dolayı memnun olmadığının bir göstergesidir (Şekil 4.433).

Soderberg'in yönetmenliğini yaptığı filmde, romanda ve Tarkovsky'nin filminde yer almayan bir sahne vardır. Bu sahnede Kelvin karanlığın içinde bir silüet (Şekil 4.434) görür. Görüntüdeki silüetin gerçek mi hayal mi olduğu belirsiz bırakılmıştır.



Şekil 4.434: Silüet

Bu belirsizliğe rağmen silüet görüntüsü somut olarak oluşturulmuştur. Çünkü sinema hikayesini anlatırken bütün fiziksel gerçekliği göz önünde bulundurmak zorundadır (Kracauer, 1960). Dış gerçekliği fiziksel olarak çok yakın bir biçimde yeniden üretebilmesiyle (Monaco, 2013) sinema kendine has farklılığı oratya çıkmıştır. Bu farklılık sinemanın anlatısını kendi formunda oluşturabilme imkanı sağlamıştır. Soderberg'in filmninde de bu imkan sayesinde oluşturulan silüet görüntüsü netleşince intihar edip ölmüş olan istasyonun komutanı Gibarian olduğu anlaşılır (Şekil 4.435). Rheya gibi Solaris'in etkisiyle mi ortaya çıktığı, rüya mı olduğu ya da gerçek mi olduğu belirsiz bırakılan Gibarian, gözleri açılan Kelvin (Şekil 4.436) ile konuşur. Gibarian Kelvin'e Rheya'nın Solaris'in bir parçası olduğu ifade eder. Yönetmen kurguladığı bu sahne ile gizemli bir şekilde

ortaya çıkan konukların Solaris'in etkisiyle varoldukları düşüncesini seyircisine iletmiş olur.



Şekil 4.435: Gibarian



Şekil 4.436: Kelvin

Romanda ve uyarlaması yapılan iki filmde de Kelvin'in karısı olarak ortaya çıkan kişi varoluş problemi yaşıyordur. Hikayede istasyonda varolsa da Kelvin'in eski karısıyla olmadığının farkındadır. Bu nedenle Kelvin'in ona eski karısı gibi bakmasını istemiyordur. Romanda Kelvin'in Rheya ile birlikte olmak isteği belirtilir. Snow buna karşılık Rheya'nın Solaris'e bağımlı olduğunu, eğer Solaris'ten uzaklaştığı durumda onu luşturan yapının çözüneceği ve Rheya'nın yok olacağı düşüncesini ortaya koyar. Burda da görüleceği gibi istasyondaki Kelvin haricindeki görevlilerin yaşanan gizemli olaylara bilimsel açıdan bakarak görüşlerini bildirdikleri görülür. Kelvin ise yaşanan gizemli olaylara duygusal açıdan bakan tarafı temsil etmektedir. Bu iki zıt görüş hikaye boyunca devam ettirilir. Kelvin'in ortaya çıkan Rheya'yı sevme isteğine karşılık Snow Rheya'nın gerçek bir isan olmadığı düşüncesi ortaya konulur. Snow bu görüşünü Kelvin'e "Sen bilirsin. Ama unutma ki bilincinin bir bölümünü yansıtan bir ayna o. Güzelse eğer, anıların güzel olduğu için. Formülü sen veriyorsun. Ne ektiysen onu biçersen, unutma bunu." cümleleriyle ifade eder. Buna rağmen Kelvin, Rheya ile birlikte ayrılma isteğini devam etttimektedir. Bu arada istayonunda Solaris gezegenindeki okyanusu X ışınlarıyla dövmek şeklinde tarif edilen deney yapılmaktadır. Bu sayede Solaris gezegenindeki okyanusun verdiği tepkiler ölçülerek gezegen hakkındaki daha detaylı bilgi edinilebileceği düşünülmektedir.

Kelvin ise Rheya ile duygusal bağını devam ettirip, dünyaya onunka dönme planlarını yapmaktadır. Oysa Rheya Snow ve Sartorius'la gizlice görüşüp onlardan kendisini yok etmelerini istemiştir. Bu durum kitapta Rheya'nın Kelvin'e bıraktığı bir not ile iletilmiştir. Bu notta Rheya Kelvin'e "Sevgilim, beni istedim ondan bunu. İyi bir insan o. Sana yalan söylemek zorunda kaldığım için çok

üzgünüm. Ne olur, şu biricik dileğimi yerine getir -sonuna dek dinle onu ve kendine zarar verecek bir şey yapma. Eşsizdin.” diyerek veda etmiştir. Not Rheya’nın bakış açısıyla samimi ve duygusal bir şekilde yazılmıştır. Bu duruma çok üzülen istasyonda kalmaya karar vermiştir. Ayrıca Kelvin Solaris’e ayak basmadan yeryüzüne dönmek istememektedir. Bu nedenle bir araçla Solaris gezegenine iniş yapar ve gezegenle ilgili düşüncelerini yansıtır. “Oluşumu incelemek için değil, okyanusla tanışmak için gelmiştim buraya.” ifadesiyle Kelvin yaşadıklarına sadece bilimsel açıdan bakmadığını bir kez daha vurgulamış olmaktadır. Bu durum istasyondaki diğer bilim adamlarından farklı olarak olaylara baktığının göstergesidir.

Diriliş

Tarkovsky’nin filminde Khari’nin Kelvin’e bıraktığı not, romandakine benzer bir şekilde Snaut tarafından iletilir (Şekil 4.437). Kelvin Snaut’tan notu okumasını ister.



Şekil 4.437: Snaut Notu İletir

Khari bıraktığı notta “Chris, üzgünüm, seni aldatmak zorundaydım. Başka yolu yoktu. İkimiz için tek çıkar yol bu. Onlardan ben istedim. Benim kararımdı. Bunun için kimseyi suçlama. Khari.” diye yazmıştır. Böylece Kelvin duygusal olarak bağlanıp kopamadığı Khari’den kendi isteği dışında ayrılmış olur. Khari’nin gidişinden sonra Kelvin düşünceli bir halde oturuyordur (Şekil 4.438).



Şekil 4.438: Kelvin’in Bakışı



Şekil 4.439: Khari’nin Şalı

Yönetmen karakterin ne düşündüğünü Khari'nin istasyonda kalan şalına bakarak somutlaştırmıştır (Şekil 4.439). Kelvin'in şala bakışı Khari'yi düşündüğünün göstergesidir.

Snow, Solaris okyanusuna yaptıkları son deneyden sonra hiç bir ziyaretçinin geri dönmediğini söyler. Ardından okyanusa idrakimizin ötesinde bir şey oluyor diyerek bilimsel olarak açıklayamadıkları bir durumdan bahseder. Çünkü Solarisin okyanusunun yüzeyinde adalar oluştuğunu gözlemlemişlerdir. İstasyondaki ekip bu durumu yaşanan garipliklerin düzelmesiyle alakalı umut besleyecekleri bir olay olarak yorumlamaktadırlar. Bu olaydan sonra Kelvin hayatın anlamını sorgulayarak istasyondaki görevinin bittiğini Snaut'a söyler (Şekil 4.440). "Bana



Şekil 4.440: Kelvin Ve Snaut



Şekil 4.441: Kelvin

kalan tek şey beklemek. Neyi beklemek bilmiyorum? Bilmiyorum. Yeni bir mucize." diyen Kelvin'in yüz ifadesi gösterilir (Şekil 4.441). Düşünceli olarak gösterilen Bu yüz ifadesinden sonra kamera bir istasyonda bir kutunun içinde yetişen bitkiyi gösterir (Şekil 4.442). Bu görüntü hayatın bir göstergesi olarak sunulmuştur. Ardından görüntü yeryüzündeki bir bitkiye geçiş yapar (Şekil 4.443). Böylece hayatın canlılığıyla uzay istayonundan yeryüzüne bir bağlantı kurulmuş



Şekil 4.442: Kutudaki Bitki



Şekil 4.443: Bitki

olur. Çünkü sinema soyut bir dünyayı yansıtmak yerine, maddi dünyayı ele alır. Bu fiziksel dünyayı malzeme olarak kullanabilmek için dış gerçekliğe yönelir. Diğer sanatlar kendilerine has araçlarla hayatı dönüştürürken, filmler hayatı olduğu gibi sunabildiği zaman var olabilir (Andrew, 2010). Bu düşünce

doğrultusunda istasyondaki bitki görüntüsüyle dünyadaki hayaın canlılığın çağrıştaracak somut bir görüntü ekrana yansıtılmıştır. Ayrıca gösterilen bitki görüntüsü filmin başındaki görüntülerle aynıdır. Bu görüntülerle yönetmen, Kelvin'in başladığı noktya geri döndüğü düşüncesini oluşturmuştur. Romanda hikayeden farklı olarak Kelvin'in dünyaya dönmüştür. Arkası dönük ve düşünceli bir şekilde göle bakmaktadır (Şekil 4.444). Bu göl görüntüsü Solaris gezegenindeki okyanusu çağrıştırır.



Şekil 4.444: Kelvin Göle Bakar



Şekil 4.445: Kelvin



Şekil 4.446: Ev

Kelvin hikayenin başındaki gibi yine yalnızdır. Ailesinin göl kenarındaki evine doğru bakar (Şekil 4.445, Şekil 4.446). Evin yanına kadar gelip pencerenin dışından babasına bakar (Şekil 4.447). Babası da Kelvin'e bakmakadır (Şekil 4.448). İkisinin de bakışları birbirlerine olan sevgiyi göstermektedir.



Şekil 4.447: Kelvin'in Babası



Şekil 4.448: Kelvin

İksirle Dönüş

Kelvin'in babası evin kapısına çıkar (Şekil 4.449). Kelvin babasının ayaklarına kapanıp sarılır (Şekil 4.450). Kelvin yaşadıklarından sonra sevgiyi ve huzuru



Şekil 4.449: Kelvin Ve Babası



Şekil 4.450: Sarılma

babasında bulmuştur. Ayrıca Tarkovsky'nin bu kurgusuyla karakterin yalnız olmadığı düşüncesi de verilmiş olur.

Ardından kameranın görüntüsü yükselmeye başlayarak evden uzaklaşır (Şekil 4.451). Görüntü uzaklaştıkça görüntü çerçevesinin içine evin yanındaki göl de girer (Şekil 4.452). Kamera biraz daha uzaklaşınca Kelvin ve babasının bulunduğu yer bir okyanusun içinde ada gibi kalır (Şekil 4.453). Bu görüntü Solaris gezegeninde ortaya çıkan adacıkları çağrıştırır.



Şekil 4.451: Kamera Yükselir



Şekil 4.452: Ev Ve Göl



Şekil 4.453: Ada

Yönetmen bu sahneyle seyircinin zihninde, yaşanan hayatla Solaris gezegeni arasında bir benzerlik ve bağ olduğu düşüncesini oluşturmuştur. Böylece romanın sonunda yer alan Kelvin'in son cümlesi "Hiçbirşey bilmiyordum ama amansız mucizeler çağının hala geçmediğini inancında direniyordum" ifadesi filmde somutlaştırılmış olur. Çünkü Tarkovsky, filmin baş kahramanı Kelvin'in beklediği

mucizenin hemen yanıbaşında olduğu düşüncesini bu kurgusuyla ortaya koymuştur.

Soderberg'in filminde ise Rheya, Kelvin'den kendisini yok edecek cihazı kullanmaları için Gordon'a izin vermesini istemektedir (Şekil 4.455). Çünkü istasyonda ortaya çıkan Rheya kendisini Kelvin'in eski karısı olarak hissetmemektedir. Kelvin buna karşı çıkışı yüz ifadesiyle de gösterilir (Şekil 4.454). Ardından Kelvin'in uyuduğu bir zamanda Rheya Gordon ile görüşerek



Şekil 4.454: Kelvin



Şekil 4.455: Rheya



Şekil 4.456: Video Kaydı



Şekil 4.457: Kelvin

kendisini yok etmesini ister. Kelvin uyandığında Rheya'nın bıraktığı video kaydını seyreder (Şekil 4.457). Bu olay romanda ve Tarkovsky'nin filminde karakterin bıraktığı yazılı notla iletilmiştir. Soderberg kendi filminde bu notu bir video kaydıyla (Şekil 4.456) seyirciye iletir. Burada karakter, Kelvin'e kendisinin Rheya olmadığını söyler. Kelvin Rheya'yı yok ettiği için Gordon'u suçlar. Çünkü



Şekli 4.458: Kelvin



Şekil 4.459: Uzay Mekiği



Şekil 4.460: Kelvin



Şekil 4.461: Pencere

Kelvin istasyonda ortaya çıkan Rheya ile duygusal bir bağ kurmuştur. Ortaya çıkan konuklara bilimsel açıdan bakan Gordon ise hikayenin başından beri gelen ziyaretçilerin yaşam için tehlikeli olabileceğini düşünmüştür. Ayrıca Gordon Solaris okyanusu üzerinde yaptıkları son deneylerden sonra gezegende oluşan değişimin farkındadır. Gezegendeki değişimle birlikte istasyon gezegene doğru çekilmeye başlar. Bunun üzerine Gordon uzay aracını çalıştırarak dünyaya dönmeye çalışır. Gordon uzay mekiğini kullanmaya çalışırken (Şekil 4.459) Kelvin ona doğru bakıyordur (Şekil 4.458). Uzay aracının ön camından çok yakın oldukları Solaris Gezegeni gözüküyordur. Kelvin'in görüntüsü (Şekil 4.460) birden dünyadaki evinin pencere görüntüsüne (Şekil 4.461) gizemli bir şekilde geçiş yapar.Olağanüstü bir şekilde kendini birden dünyada bulan Kelvin yeryüzündeki eski hayatına alışamaz (Şekil 4.462). Önceden yaptığı şeyleri (Şekil



Şekil 4.462: Kelvin



Şekil 4.463: Kelvin

4.463, Şekil 4.464, Şekil 4.465) tekrarlasa da hayatına adapte olamaz. Yönetmen iç ses tekniği kullanarak Kelvin'in yaşadığı bu durumu "Eskiden yaşadığım yerde dünyanın ritmini bulmaya çalıştım." ifadesiyle iletilir.



Şekil 4.464: Kelvin



Şekil 4.465: Merdivenler

Evinin mutfağında yemek hazırlayan Kelvin parmağını keser (Şekil 4.466). Kamera yakın çekim yaparak, akan suyun altında karakterin kanayan parmağını gösterir (Şekil 4.467). Ardından Kelvin'in suratındaki şaşkın ifadeye geçiş yapar (Şekil 4.468). Çünkü karakterin parmağındaki yara iyileşmiştir (Şekil 4.469). Bu kurguyla, izleyicinin zihninde Rheya'nın yaralarının birden geçmesiyle bir bağ kurulmuştur. Kelvin'in parmağana bakışı (Şekil 4.468) bu duruma kendisininde şaşırdığını gösterir. Sebebi anlaşılmayan bu olayın nedeni belirsiz bırakılmıştır. İzleyicide bu olayın Solaris Gezegeni'nin ya da Rheya'nın etkisiyle gerçekleştiği



Şekil 4.466: Kelvin



Şekil 4.467: Parmak



Şekil 4.468: Kelvin'in Bakışı



Şekil 4.469: İyileşen Parmak

izlenimi oluşturulmuştur. Kamera tekrar Kelvin'in suratına geçiş yapar (Şekil 4.470). Karakterin yüz ifadesi yaşadığı bu olağanüstü ile olayla ilgili düşündüğünü yasıtır. Düşünceli görüntüsünün ardından Kelvin (Şekil 4.472) duvarda asılı duran Rheya'nın fotoğrafına (Şekil 4.471) bakar. Bu bakışla yaşanan durumun Rheya'yla ve dolayısıyla Solaris ile ilgili olduğu düşüncesini oluşturur.



Şekil 4.470: Kelvin'in Yüz İfadesi



Şekil 4.471: Rheya



Şekil 4.472: Kelvin'in Bakışı

Bu düşünceyi destekleyen görüntüde ise Kelvin bakışları ve Gordon'un kullandığı uzay aracının görüntüsü iç içe verilir (Şekil 4.473). Filimde, zamanda ve mekanda bir sıçrama yapan bu görüntüyle Gordon'un uzay aracıyla Solaris Gezegeni'nin çekiminden kurtulmaya çalıştığı yere geri dönülür (Şekil 4.474). Bu geçiş kitapta ve Tarkovsky'nin filminde yer almaz. Soderberg'in kurgusuyla iletilen bu sahne



Şekil 4.473: Kelvin Ve Mekik



Şekil 4.474: Mekik Ve Solaris

istasyonda yaşanan olağanüstü olaylarla benzerdir. Yaşanan olayların nasıl olduğu belirsiz bırakıldıysa yönetmenin bu sahne geçişinin nasıl olduğu izleyicide merak duygusu oluşturur. Bu kurgu seyircinin merakını canlı tutarken hikayenin konusuna uygun bir şekilde yaşanan gizemli olayların bir şekilde Solaris Gezegeniyle ilişkili olduğu düşüncesini de iletir. Bu geçişten sonra Kelvin'in istasyondaki görüntüleri sunulur (Şekil 4.475, Şekil 4.476). İstasyondaki ve dünyadaki Kelvin'in aynı kişiler olup olmadığı net bir şekilde sunulmamıştır. Ardından Solaris Gezegeni'ne iyice yaklaşan uzay aracının görüntüleri sunulur (Şekil 4.477, Şekil 4.478).



Şekil 4.475: Kelvin



Şekil 4.476: Kelvin



Şekil 4.477: Uzay Aracı



Şekil 4.478: Solaris Gezegeni

Solaris'e yaklaştıkça Kelvin ayakta durmakta zorlanarak istasyonun koridorunda yere düşer (Şekil 4.479). İstasyonda ortaya çıkan bir çocuk Kelvin'e bakmaktadır (Şekil 4.480). Yaşanan bu olağanüstü olaylar seyircinin merak duygusuna hitap eder. Herhangi bir açıklama yapılmayan bu görüntülerle seyirci yaşanan ana Kelvin ile birlikte tanık olur.



Şekil 4.479: Kelvin



Şekil 4.480: Çocuk Kelvin'e Bakar

Çocuğun gizemli bir şekilde ortaya çıkışı Rheya gibi Solaris Gezegeni'nin etkisiyle yaratılmış olduğu düşüncesini anımsatır. Kelvin'in kendi çocukluk hali olduğu ya da Rheya'nın doğurmadan aldırdığı çocuk olduğu düşünülebilir. Solaris'in Kelvin'in zihninden çekip çıkardığı bu çocuk elini uzatır (Şekil 4.481). Kelvin'de aynı şekilde çocuğa elini uzatarak dokunmaya çalışır (Şekil 4.482).



Şekil 4.481: Kelvin Ve Çocuk



Şekil 4.482: Çocuk Elini Uzatır

Kelvin'in çoğun kolunu tutuşuyla birlikte (Şekil 4.483) görüntü tekrar zamanda ve mekanda sıçrama yaparak dünyaya döner.



Şekil 4.483: Çocuğun Elini Tutuş

Kelvin'in (Şekil 4.485) duvardaki Rheya'nın fotoğrafına (Şekil 4.484) baktığı ana gizemli bir şekilde geri dönülmüştür. Herhangi bir açıklama yapılmadan montajlanan bu iki görüntünün arka arkaya gösterilmesi birbiriyle ilişkili



Şekil 4.484: Rheya'nın Fotoğrafı



Şekil 4.485: Kelvin

olduğuna düşüncesini oluşturur. Bu görüntülerin ardından Kelvin (Şekil 4.486), Rheya'nın (Şekil 4.487) sesini duyar. Evinin mutfağında ortaya çıkan Rheya'ya



Şekil 4.486: Kelvin



Şekil 4.487: Rheya

sarılan Kelvin şaşkındır (Şekil 4.488). Romanın sonunda belirtilen Kelvin'in yeni bir muzice beklentisi böylece Soderberg'in filminde somutlaştırılarak izleyiciye sunulmuş olur. Çünkü herhangi bir açıklaması yapılamayan bu olaylar bir mucize şeklinde gerçekleşmiştir. Kelvin Rheya'ya "Hayatta mı, ölü müyüm?" diye bir soru sorar. Rheya bu soruya "Artık böyle düşünmemiz gerekmiyor. Artık beraberiz. Yaptığımız her şey affedildi. Her şey." cümleleriyle cevap verir. Böylece yaşanan mucize ifade edilmiş olur. Kelvin'in yeniden varolan Rheya'ya sarılan görüntüsü ekrana yansır (Şekil 4.488).



Şekil 4.488: Sarılma

Ardından ekranda Solaris Gezegeni ile Kelvin ve Rheya'nın görüntüsü iç içe verilir (Şekil 4.489). Yönetmen bu kurgusuyla Kelvin ve Rheya'nın yaşadığı mucizenin Solaris Gezegeni ile ilgili olduğu düşüncesini oluşturur. Filmin sonunda Solaris'in görüntüsünün (Şekil 4.490) ekranı tamamen kaplamasıyla gezegenin, yaşanan olağanüstü olayların sebebi olduğu düşüncesi vurgulanmıştır.



Şekil 4.489: Solaris



Şekil 4.490: Solaris

4.3. Ejderha Dövmeli Kız Romanı Ve Film Uyarlamalarının Karşılaştırması

Bu bölümde İsveç'li yazar ve gazeteci Stieg Larsson'un 2005 yayınladığı polisiye romanı Ejderha Dövmeli Kız ile Niels Arden Oplev'in 2009 yapımı Ejderha Dövmeli Kız filmi ve David Fincher'in 2011 yapımı Ejderha Dövmeli Kız filmi karşılaştırılacaktır.

Hikayenin konusu Milenyum dergisinin ortaklarından olan Mikael Blomkvist, şehrin valisinin görevini kötüye kullanıp rüşvet yediğini ortaya çıkartmıştır. Blomkvist'in haberi doğru olmasına karşın, bir tuzağa düşürülmüş ve bundan

dolayı suçlanmıştır. Böylece Mikael'in tüm kariyeri alt üst olur. Asılsız iddia ile suçlanan Mikael Blomkvist, adını temize çıkartmaya çalışır. İsveç'in zengin endüstri patronları arasında yer alan Henrik Vanger ise, çok sevdiği ve uzun zamandır kayıp olan yeğeni Harriet'in ortadan kaybolmasının ardındaki gerçeği aydınlatması için gazeteci Blomkvist'i görevlendirir. Başı zaten dertte olan gazeteci, Harriet'in ölümünden muhtemelen sorumlu olan ailenin yanına taşınır. Bu arada, Milton Güvenlik adına çalışan sıra dışı bilgisayar korsanı Lisbeth Salander da Blomkvist'in geçmişini araştırmakla görevlendirilir. Yolları kesişen ikili geçmişten bugüne uzanan bir cinayetler zincirini çözmeye çalışırken, aralarında bir ilişki de oluşur. Hikayenin bir labirente benzeyen yapısında cinayet, yozlaşma, aile sırları ve kırk yıllık bir gizem yer alır.

Sıradan Dünya

Stieg Larsson'un 2005 yayınladığı polisiye romanı Ejderha Dövmeli Kız üçüncü tekil şahsın bakış açısıyla yazılmıştır. Bu bakış açısına göre herşeyi bilen ve gören bir göz hikayeyi anlatır. Bu doğrultuda roman "Her yıl olan yine olmuştu. Çiçeğin alıcısı şimdi seksen ikinci yaşına basıyordu. Paketi açtı, kağıtları toplayıp bir kenara koydu. Ardından telefon ahizesini kaldırdı, emekliliğinden sonra Siljan'a yerleşen cinayet masası komiserinin telefon numarasını çevirdi." cümleleriyle başlar. Bu ifadelerle hikayenin başında her yıl tekrar eden bir olay düşüncesi oluşturulur. Böylece romanın başında bir merak unsuru oluşturulmuş olur. Olayın içinde cinayet masası komiserinin olması okuyucunun ilgisini daha fazla çekmesini sağlar. Bu olay Oplev'in yönetmenliği yaptığı filminin açılış sahnesinde doğrudan bir paketinin açılmasıyla sunulur (Şekil 4.491) Çünkü sinemada yönetmen kaydettiği görüntülerle, filmin hikâyesinin oluşturulmasında yaratıcı bir rol oynamaktadır. Kaydedilenleri biçimlendirerek anlatısını oluşturur. kazandırır. Böylece gerçekliğin yeniden inşasını gerçekleştirilir. Bu inşayı gerçekleştirmek için yönetmenin kullandığı hammadde hayattır. Yönetmen kaydettiği her görüntüyle, gerçekliği amacına uygun bir şekilde dönüştürür. Bu dönüşüm sayesinde gerçekliğin yeniden üretimi sağlanır (Kracauer, 1960). Oplev'in filminde de paketin açılış görüntüleri kurgulanarak yönetmenin yeniden biçimlendirmesiyle seyirciye sunulmuştur. Henrik'in paketi dikkatlice açması (Şekil 4.491) ve ciddi yüz ifadesi kameranın yakın çekimi ile gösterir (Şekil



Şekil 4.491: Paketin Açılması



Şekil 4.492: Henrik

4.492). Böylece karakterin harketleri ve davranışları detaylı bir şekilde sunulmuştur. Bu özen ve ciddiyet filmin izleyicisinde, paketin içinde önemli bir şey olduğu düşüncesi oluşturur.

Paketin içinden çıkan çerçevelenmiş bir çiçek çıkar (Şekil 4.493). Kitapta detaylıca rengi ve şekli anlatılan çiçek Oplev'in filminde yakın çekimle detaylıca gösterilir. Ayrıca paketin nerden yollandığı da "Hong Kong" yazısı ile izleyiciye



Şekil 4.493: Çerçevelenmiş Çiçek



Şekil 4.494: Hong Kong Yazısı

sunulmuştur (Şekil 4.494). Konuşmanın geçmediği bu görüntülerde filmin yönetmeni hem izleyicisine hikayeyle ilgili bilgi vermiş hem de karakterin macerasıyla ilgil merak unsuru oluşturmuştur. Seyircinin zihninde Hong Kong'tan yollanmış çerçevelenmiş çiçeğin kim tarafından ne için yollandığı soruları oluşturulmuştur.

David Fincher'in 2011 yapımı Ejderha Dövmeli Kız filminin açılış sahnesi ise su kenarındaki ormanın içinde bir ev görüntüsü ile başlar (Şekil 4.495). Kamera



Şekil 4.495: Ormanın İçindeki Ev



Şekli 4.496: Ev

yakınlaşarak kar altındaki bu evi gösterir (Şekil 4.496). Yönetmen bu kurgusuyla genelden özele geçerek hikayenin geçeceği yer hakkında bilgi vermiş olur.

Böylece Fincher'ın filmine, romandan ve Oplev'in filminden farklı bir kurguyla giriş yapmıştır. Yine bir farklılıkla telefonda detektif Morrell'e geçiş yapılır (Şekil 4.497) ve açılmış bir paket üzerine bir konuşma yapılır (Şekil 4.498). Paketin içerisinde çerçevelenmiş çiçeğin rengi ve şekli üzerine telefonda detektif Morrel ve Henrik konuşurlar (Şekil 4.499). Bu konuşmada yollanan adresin geçen seferkiyle aynı olduğu ve yine not olmadığı belirtilir.



Şekil 4.497: Detektif Morell



Şekil 4.498: Çerçeve



Şekil 4.499: Henrik

Böylece izleyicide Bu olayın tekrar ettiği düşüncesi oluşturulur. Oplev'in filminde Henrik'in paketi açtıktan sonra gönderilen çiçeğe (Şekil 4.500) bakarak masasında ağladığı görüntüler sunulur (Şekil 4.501). Bu görüntülerle karakterin çiçeklere yollayanmasıyla alakalı mutsuz olduğu düşüncesi oluşturulmuştur. Ayrıca bu durumla seyircide filmin hikayesiyle alakalı merak unsuru da oluşturulmuş olur. Çiçeğin neden ve kim tarafından yollandığı, Henrik'in neden ağladığı soruları filme olan ilgiyi canlı tutmaktadır.

Bu görüntülerin ardından Oplev'in filminde hikayenin diğer kahramanlarından Lisbeth Salander sunulur (Şekil 4.502). Bu görüntülerde kıyafetleri ve davranışlarıyla sıradışı özelliklere sahip karakter tanıtılır (Şekil 4.503).



Şekil 4.500: Çiçek



Şekil 4.501: Henrik



Şekil 4.502: Salander



Şekil 4.503: Salander

Daha sonra hikayenin baş kahramanı Mikael Blomkvist ekrana getirilir (Şekil 4.504). Mahkemede yargılanan Mikael'in surat ifadesiyle üzgün olduğu düşüncesi oluşturulmuştur. Salander mahkeme solanunda yargılanan Mikael'i izliyordur. Yakın çekimle (Şekil 4.505) gösterilen karakterin suratı net bir şekilde gösterilmemiştir. Bu kurguyla yönetmen Lisbeth'in içine kapanık ve çekinik özellikleri ekrana yansıtılmıştır.



Şekil 4.504: Mikael



Şekil 4.505: Yakın Çekim

Mahkemenin çıkışında davanın tarafları olan Hans-Erik Wennerström ve Mikael Bloomkvist gösterilir (Şekil 4.506, Şekil 4.507). Gazetecinlerin ve televizyoncuların yoğun ilgisinin sunulduğu görüntülerle, halk tarafından takip edilen bir dava olduğu düşüncesi oluşturulmuştur. Mahkeme salounun önünde bir televizyon kanalının muhabiri (Şekil 4.508) davanın sonucu ile ilgili çekim yapar. Yönetmen bu kurgusuyla dava ile ilgili bilgileri doğal biçimde sunmuştur. Davada Blomkvist, Wennerström'ü, toplam değeri 60 Milyon Kron'u bulan, aralarında



Şekil 4.506: Wennerström



Şekil 4.507: Mikael

silah kaçakçılığının da olduğu suçlarla ilişkilendirmiştir. Buna karşılık Wennerström'ün Mikael'in çalıştığı dergi olan Millennium'a karşı açtığı davada davalı Mikael Blomkvist kendisine yöneltilen sekiz suçlamanın altısında suçlu bulunmuştur. Davalının üç ay hapis cezası almasının yanı sıra davacı Hans-Erik Wennerström'e 150.000 Kron tazminat ödemesine karar verilmiştir.



Şekil 4.508: Tv Muhabiri

Fincher'ın filminde Oplev'inkinde olan mahkeme salonundaki davanın görüntüler yer almaz. Salonun çışında yürürken göterilen Mikael (Şekil 4.509) gazetecilerin sorularına cevap verir (Şekil 4.510). Bu görüntülerle de filmin izleyicisinde, halkın bu dava üzerine yoğun ilgisi olduğu düşüncesi oluşturulmuştur.



Şekil 4.509: Mikael Yürür



Şekil 4.510: Mikael

Bir kafeye geçen Mikael (Şekil 4.512) televizyonda Wennerström'ün yaptığı açıklamayı seryreder (Şekil 4.511). Böylece Fincher davayla ilgili bilgileri Oplev'in filminden daha faklı bir şekilde sunmuştur. Mikael, Wennerström'ün



Şekil 4.511: Wennerström



Şekil 4.512: Mikael

kendisiyle ilgili televizyonda yaptığı konuşmayı dinlerken sinirli yüz ifadesiyle gösterilmiştir. Bu surat ifadeyle, karakterin suçlamaları kabul etmediği düşüncesi izleyicide oluşturulmuştur

Romanda 20 Aralık Cuma olarak belirtilen kitabın birinci bölümünde dava ile ilgili bilgiler üçüncü tekil şahsın bakış açısıyla iletilmiştir. Bu bilgilerde mahkemenin sonucunun önceden belli olduğu ifade edilerek, kurgulanmış bir dava olduğu düşüncesi oluşturulmuştur. Ayrıca Mikael'in "Suçlu olmak böyle bir şey", "Mikrofonun yanlış tarafında bulunmak" diye gazetecilere verdiği cevaplarla birinci kendi bakış açısıyla duygu ve düşünceleri yansıtılmıştır. Bunlara göre mahkemenin verdiği karardan memnun olmadığı anlaşılır. Ardından romanda Mikael'in geçmiş hikayesini anlatan bir bölüm yer alır. Bu bölümde geçmişte yaptığı bir haberle ün kazanması anlatılır. Bu bölüm romanın uyarlaması yapılan iki filmde de yer almaz. Ayrıca Mikael hakkındaki davayla ilgili bilgilerin devamı da romanda filmdekilerden farklı olarak radyo haberinin yazılı bir şekilde sunulmasıyla verilmiştir. Böylece kitabın yazarı bilgi sunumu açısından doğal bir yöntem seçmiştir. Çünkü sinemada yönetmen, kaydedilen görüntülerle maddi sürekliliği olan bir film yaratmaya çalışır. Buna karşın romanda fiziksel bir karşılığı olmayan zihinsel devamlılığı olan bir dünya inşa edilir (Özarslan, 2013:215). Bu düşünce doğrultusunda radyo haberindeki bilgilere göre Mikael suçlu bulunduğundan dolayı hem kariyeri zedenlenmiş hem de maddi olarak zor duruma düşmüştür. Bu nedenle Mikael çalıştığı Millennium dergisini korumak için istifa etmeyi düşünüyordur.

Oplev filminde ise davadan sonra Mikael çalıştığı Millennium dergisinin ofisine çalışma arkadaşlarıyla görüşmeye gider (Şekil 4.513). Çalışma arkadaşları davanın sonucunun dergiye zarar vereceğini düşünerek Mikael'in izne ayrılmasını



Şekil 4.513: Derginin Ofisi



Şekil 4.514: Mikael'in Yüz İfadesi

önerir. Bu düşünce karşısında üzülen karakterin şaşkınlığı yüz ifadesiyle ekrana yansıtılmıştır (Şekil 4.514). Çalışma arkadaşlarının surat ifadesi ve davranışları da bu konuyla ilgili üzüntülerini yansıtır. Fincher'ın filminde Mikael Millennium dergisinin ofisine (Şekil 4.515) gelmesine rağmen burada sadece çalışma arkadaşı ve sevgilisi Erika Berger ile konuşur.



Şekil 4.515: Derginin Ofisi

Bu görüşme de Erika'nın samimi davranışlarıyla Mikael ile olan aralarındaki ilişkisi ekrana yansıtılmıştır. Oplev filminde ise Mikael'in Erika ile olan ilişkisi daha farklı bir şekilde yansıtılmıştır. Mikael'in derginin ofisinden çıkışının ardından, Erika onu sakinleştirmeye çalışır (Şekil 4.516). Bu sahnede Mikael'in davranışlarıyla sinirli hali, Erika'nın bakışlarıyla da ona olan ilgisi yansıtılmıştır. Ayrıca bu sahnede uzaktan çekimle Mikael ve Erika'nın gösterilirken (Şekil 4.517) bir fotoğraf makinesinin çekim sesi de duyulur. Böylece filmin yönetmeni



Şekil 4.516: Mikael Ve Erika



Şekil 4.517: Takip

ses ile iki sahneyi birbirine bağlayarak sahneler arası geçişi sağlamıştır. Merak oluşturan bu yöntemin ardından kamera yakın çekimle fotoğrafları çeken kişiyi

gösterir (Şekil 4.518). Yakın çekimle sadece uzaktan fotoğraf çeken bu kişinin kimliği belirsiz bırakılmıştır. Böylece izleyicinin filme olan ilgisi canlı tutulmuştur. Bir sonraki sahnede Lisbeth'in elinde fotoğraf makinesiyle gösterilmesiyle (Şekil 4.519) Mikael ve Erika'nın fotoğraflarını çeken kişinin kimin olduğu belli olur. Böylece ard arda gelen iki sahneyle yeni bir anlam oluşturulmuş olur. Lisbeth çektiği fotoğrafları bilgisayarına yükler (Şekli 4.520).



Şekil 4.518: Fotoğrafı Çeken Kişi



Şekil 4.519: Lisbeth



Şekil 4.520: Bilgisayar Ekranı

Sadece bu görüntülerle filmin izleyicisine birçok bilgi iletilmiş olur. Çünkü romandan farklı olarak sinema maddi ve zihinsel devamlılığı açısından ele alındığında filmin yönetmeni, anlatısını oluştururken, hikayenin çevresindeki fiziksel gerçekliği de sergilemektedir. Çünkü sinema dış gerçekliğe dayanan bir yaşama yönelir. Sinemada yönetmen, kaydedilen görüntülerle maddi sürekliliği olan bir film yaratmaya çalışır (Özarslan, 2013). Bu süreklilik Oplev'in filminde Lisbeth'in çektiği fotoğrafları bilgisayara yüklemesiyle sağlanır. Ardından Lisbeth bilgisayarında, çektiği fotoğralara (Şekil 4.521) dikkatlice bakarken gösterilir (Şekil 4.522). Lisbeth'in bakışları bilgisayar ekranındaki (Şekil 4.523) açık



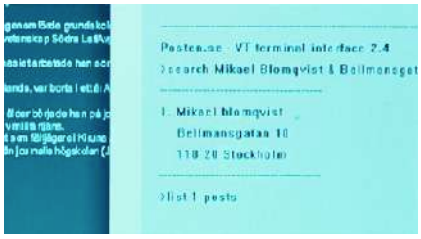
Şekil 4.521: Fotoğraflar



Şekil 4.522: Lisbeth



Şekil 4.523: Bilgisayar Ekranı



Şekil 4.524:Ekran

dosyalar ve dosyaların içindeki yazılı bilgiler (Şekil 4.524) ile Mikael hakkında detaylı bir araştırma yaptığı izlenimi oluşturulur. Çünkü yönetmenin bir filmde iki önemli hedefi vardır. Bunlar gerçekliğin kaydedilmesi ve kaydedilenlerin bir hikaye oluşturacak şekilde bir araya getirilmesidir. Bunun için kaydedilenlerin sinemanın imkanlarıyla kurgulanarak gerçekliğin niteliklerinin ortaya çıkarılması sağlanır (Andrew, 2010). Bu düşünce doğrultusunda da Lisbeth'in fotoğraf makinesi ve bilgisayarla meşgul olurkenki görüntüleri karakterin teknik konulara hakim özelliklerini izleyiciye sunar.

Ardından ekranda, Lisbeth'in bilgisayar ekranın görüntüleriyle iç içe geçmiş başka bir görüntü gösterilir (Şekil 4.525). Çünkü sinemada yönetmen, kaydedilen görüntülerle maddi sürekliliği olan bir film yaratmaya çalışır (Özarslan, 2013). Bu nedenle yönetmen kurgusuyla sahneler arası geçişi sağlamıştır. Çünkü bir sonraki sahnede Lisbeth'in çalıştığı güvenlik şirketindeki toplantıya geçiş yapılır (Şekil 4.526). Lisbeth, Mikael hakkındaki yaptığı çalışmayı üzerinde Milton Security yazan bir dosyada Dirch Frode'ya sunar (Şekil 4.527).



Şekil 4.525: İç İçe Görüntüler



Şekil 4.526:Toplantı



Şekil 4.527: Milton Security

Yazı ile iletilen bu bilgi, farklı araçların imkanınlarının sinema ortamında kullanılabildiğinin bir göstergesidir. Çünkü film uyarlamaları genel olarak romanda anlatılanların öznel biçimde yansıtılması olarak değerlendirilmektedir. Bu öznellik yönetmenin yaptığı seçimlere bağlıdır. Çünkü sinema dış dünya ve onun görünüşüne odaklanır. Buna karşın romanlar iç dünyaya yönelir. Kamera romanın içsel dünyasını dışsallaştıramaz. Bu nedenle başarılı bir şekilde uyarlanabilen romanlarda sinema araçlarına uygun seçimler yapılır.

Dirch Frode'nun kim olduğu ve neden Mikael hakkında bir araştırma yaptırdığı filmin izleyicisinde merak duygusu yaratır. Frode araştırmayı yapan Lisbeth'e "Sizin adam hakkındaki şahsi fikriniz nedir?" diyerek bir soru sorar. Karakterin bu sorusuyla Mikael'in güvenilir birisi olup olmadığını öğrenmek istediği anlaşılır. Lisbeth'in "Blomkvist tamamen temiz şüpheli hiçbir şey bulamadım" cevabıyla Mikael'in güvenilir birisi olduğu düşüncesi oluşturulur. Ayrıca Lisbeth'e göre Mikael'in Wennerström'e karşı kullandığı kanıtlar sahte değildir. Ama mahkeme bunun aksine bir karar verip Mikael'i suçlu bulmuştur. Çünkü Lisbeth'in "onu tuzağa düşürdüler" ifadesiyle Mikael'in içinde bulunduğu durum daha net bir şekilde seyirciye yansıtılır. Fincher'in filminde ise Lisbeth'in motorsikletini sürdüğü sahne karakterin gösterildiği ilk sahnedir (Şekil 4.528). Motorsiklet kullanmasıyla Lisbeth'in bireysel ve yalnız karakter özelliklerini yansıtılmıştır. Ayrıca karakterlerin bakışlarıyla birbirleri hakkındaki düşünceleri iletilmiştir (Şekil 4.529, Şekil 4.530).



Şekil 4.528: Lisbeth



Şekil 4.529: Bakış



Şekil 4.530: Bakış

Frode, saç ve giyim tarzıyla sıradışı karakter özelliklerine sahip Lisbeth'e garipseyerek bakmaktadır (Şekil 4.529). Ayrıca bu durum masada birbirlerine uzak mesafede oturtulmalarıyla kurgulanmıştır. Buna karşılık Frode, Lisbeth'in başarılı bir araştırmacı olduğuna ikna olmuştur. Lisbeth Frode'ya, Mikael hakkındaki düşüncelerinin olumlu olduğunu iletir.

Maceraya Çağrı

Romanda, Mikael'in istifası bir internet sayfasında basın bülteniyle açıklar. Bu olay yazı aracıyla yapılması bakımından romananın genel karakterine uygun bir şekilde iletilmiştir. Ayrıca bu bültende Mikael'in istisfasını bildiren kişinin Erika olduğunun belirtilmesiyle Millennium dergisinin geleceği de koruma altına alınmış olacağı düşüncesi iletilir. Çünkü Mikael'in suçlu bulunmasının ardından dergiyle arasına mesafe koyularak Millennium'u korunması hedeflenmiştir. Davadan uzaklaşmayı düşünen Mikael artık bir süre dinlenmeyi düşünür. Tam bu sırada avukat olduğunu belirten Dirch Frode'dan bir telefon alır. Frode Hedestad'da oturan bir müvekkilinin görüşme talebini Mikale'e iletir. Mikael "Müvekkilinizin adı ne?" diye sorar. Frode "Sanırım araştırmalarınız sırasında adını işitmişinizdir. Henrik Vanger." diyerek cevap verir. Ardından Mikael'in Henrik Vanger ismini duyduğundaki şaşkınlık ifade edilir. Bu durum okuyucuda Henrik'in zengin ve önemli bir işadamı olduğu izlenimi oluşturur. Henrik ve şirketi hakkında romanda verilen bilgilerde bu izlenimi güçlendirir.

Bu durum Oplev'in filminde Mikael'in aldığı bir telefon görüşmesiyle seyirciye doğrudan iletilir (Şekil 4.531). Görüntüsü yer almayan Frode bu sahneye telefondaki sesiyle katılmıştır. Böylece filmin baş kahramanı ile özdeşen izleyiciye Mikael'in yaşadıkları somut bir şekilde aksettirilir. Çünkü sinema kuramcısı Mitry'e göre görüntüler, temsil ettiği nesnelerden ayrılarak incelenemez. Çünkü görüntüler belli bir fiziksel bağımsızlığa sahip olsa da nesneleriyle ilişkisi devam etmektedir (Andrew, 2010, 293).



Şekil 4.531: Mikael

Bu olgu sinemayı sözel dilden ayrıştırır. Sözel dil zihinsel imgelerden oluşmaktadır. Film uyarlamalarına bu açıdan bakıldığında sinema yalnızca sözel anlatım unsuruna dönüştüğünde, Mitry'ye göre iyi bir eser ortaya konulamamış olur (Adanır, 1986, 101). Çünkü sözel dil, zihninsel imgelerle fiziksel dünya hakkında fikir yürütülmesine imkan sağlar. Buna karşın filmlerin görüntüleri dış gerçekliğin görsel özelliklerini ve hareketlerini kendi içlerinde barındırmaktadırlar. Bu düşünceye uygun olarak yönetmen Filmin yönetmeni Oplev de karakterin maceraya çağrı aldığı bu telefon görüşmesini somut görüntüler, karakerin ses ve hareketleriyle izyecisine sunmuştur. Fincher'in filminde ise bu olay daha farklı bir şekilde sunulmuştur. Mikael (Şekil 4.532) ile konuşan Frode (Şekil 4.533) ekranda gösterilir. Bu kurguda kararkterler karşılıklı konuşuyormuş gibi izleyiciye sunulmuştur.



Şekil 4.532: Mikael Telefonda



Şekil 4.533: Frode

İlk Eşiği Geçiş

Romdan Mikael'in Hedestad'a tren ile gittiği ve havanın soğuk olduğu bilgileri iletilmiştir. Filmlerde ise Mikael'in Henrik'i görmek için Hedestad'a trenle gidişi görüntülerle sunulmuştur (Şekil 4.534, Şekil 4.535). Bu görüntülerde izleyiciye Hedestad ile ilgili genel bilgilere doğrudan aktarılmıştır. Fincher'in filminde havanın soğukluğu özellikle karlı görüntülerle vurgulanmıştır (Şekil 4.535, Şekil 4.536). Ayrıca Fincher tren istasyonundaki Hedestad yazılı tabelayla da izleyiciye mekan ile ilgili bilgi sunmuştur (Şekil 4.536).



Şekil 4.534: Tren



Şekil 4.535: Tren



Şekil 4.536: Hedestad

Romanda Henrik'in Hedestad'da Hedeby Adası'nda bir adada yaşadığı belirtilir. Ayrıca bu adanın ankaraya bir köpüyle bağlandığı bilgisi iletilir. Bu köprü her iki filmde de Frode'nun Mikael'i arabayla Henrik'in evine doğru götürürken (Şekil 4.537, Şekil 4.538) doğal olarak gösterilir (Şekil 4.539, Şekil 4.540). Köprünün Henrik'in yaşadığı Adaya tek giriş ve çıkış noktası olması hikayenin gelişimi açısından önemlidir. Bu nedenle karakterlerin köprüyü geçerkenki görüntüler her iki film açısından özellikle detaylıca gösterilmiştir.



Şekil 4.537: Mikael Ve Frode



Şekil 4.538: Mikael Ve Frode



Şekil 4.539: Köprü



Şekil 4.540: Köprü

Romanda Henrik Mikael'den iki şey ister. Bu istekleri kitapta birinci tekil şahsın bakış açısıyla doğrudan kendi cümleleriyle verilmiştir. Böylece Henrik karakteri ile okuyucunun özdeşleşmesi hedeflenmiştir. Henrik'in Mikael'den birinci iste ailesi hakkında bir biyografi yazmasıdır. Henrik'in Mikael'den ikinci olarak ise kırk yıl önce öldürülen yeğeni Harriet'in katilini bulmasını istemektedir. Çünkü Henrik katilin ailden birisi olduğunu düşünmektedir.



Şekil 4.541: Henrik'in Sunumu



Şekil 4.542: Henrik ve Mikael

Bu olay Oplev'in filminde Henrik'in Mikael'e önce Harriet'in ölümünü anlatmasıyla başlar. Henrik Harriet'in ölümünü eski gazete ve fotoğraflardan hazıladığı bir görsel sunumla (Şekil 4.541) karanlık bir odada perdeye yansıtarak (Şekil 4.542) Mikael'e sunar. Çünkü sinema fiziksel dünyanın görsel özellikleri ve hareketleriyle etkili bir anlatım aracıdır. Filmlerde anlamlar yönetmenin somut seçimleri üzerinden oluşturulur. Sinemadaki görüntüler doğrudan gerçeğe dayanır. Böylece görüntüde gösteren ile gösterilen aynı şeyi temsil eder. Bu kurgu sinemanın görsel imkanlarını filmin içinde hikayenin bir unsuru olarak



Şekil 4.543: Fotoğraf



Şekil 4.544: Yakın Çekim

kullanılması açısından önemlidir (Mitry, 1989, 39). Bu düşünce doğrultusunda Oplev'in filminde Henrik, Harriet'in son fotoğrafı olarak belirttiği bir görüntüyü Mikael'e gösterilir. Bu görüntü Harriet'in bir binanın penceresinden dışarı bakarkenki fotoğrafıdır (Şekil 4.543). Mikael perdeye yansıtılan bu fotoğrafı ayrıca eline alarak inceler. Hikayenin gelişimin için önemli olan bu görsel özellikle yönetmen tarafından yakın çekimle (Şekil 4.544) izleyiciye sunulmuştur.

Romanda Harriet ile ilgili bilgiler Henrik'in Mikael'e anlatımıyla iletilir. Fincher'in filminde ise Henrik Mikael'e ailesinin fotoğraf arşivini göstererek Harriet'in ölümünü sunar (Şekil 4.545).

Fincher'in bu sahnedeki kurgusu Oplev'in fotoğrafları perdeye yansıtarak yaptığı yöntemden farklıdır. Fincher filminde Harriet'ın ölümünü geriye dönüş yöntemi

kullanarak geçmişe ait görüntülerle (Şekil 4.546, Şekil 4.547) izleyicisine sunar. Böylece yönetmen Harriet'in ölümünün arka planındaki olayları seyirciye sunmuştur.



Şekil 4.545: Henrik Ve Mikael



Şekil 4.546: Geriye Dönüş



Şekil 4.547: Geriye Dönüş

Her iki filmde de Henrik, Harriet'ın gizemli ölümünü anlattıktan Mikael'i çatı katındaki bir odaya çıkarır. Bu odanın duvarı Harriet'in ortadan kayboluşundan itibaren Henrik'e yollanan çerçevelenmiş çiçeklerle doludur (Şekil 4.548, Şekil 4.550). Mikael'in bu durum karşısındaki şaşkınlığı bakışlarıyla (Şekil 4.549, Şekil 4.551) seyirciye iletilmiştir.



Şekil 4.548: Duvar



Şekil 4.549: Bakış



Şekil 4.550: Duvar



Şekil 4.551: Bakış

Romanda böyle bir bölüm yer almaz. Yazar sadece her yıl yollanan çerçevelenmiş çiçeklerden bahsetmiştir. Sinemanın görsel imkanlarıyla sunulan bu sahne ile yönetmenler Harriet'ın ortadan kayboluşundaki gizemi etkileyici ve somut bir şekilde yansıtmış olur. Ayrıca Henrik'in bu çiçekleri Harriet'in katilinin yolladığını düşünmesi de filme bir merak unsuru katmıştır.

Bu görüntülerin ardından Oplev'in filminde Lisbeth kendisine gelen bir telefon görüşmesiyle şartlı tahliye gözetmeninin değiştiğini öğrenir (Şekil 4.552). Lisbeth yeni tahliye gözetmeni ile tanışmaya gider. Yönetmen bu kurguda Lisbeth ve yeni görevliyi karşılıklı bir şekilde sunar. Bu görüntüde yeni memurun otoriter davranışları hem karakterlerin diyaloglarıyla hem de oturma kurgusuyla



Şekil 4.552: Lisbeth



Şekil 4.553: Tahliye Gözetmeni

aksettirilmiştir. Çünkü yeni memur Lisbeth'e bundan sonra hayatıyla ilgili herşeyi kendisine bildirmesi gerektiğini bildirir. Yönetmen bu sahnedeki karakterlerin oturuş pozisyonlarını Lisbeth'in konumu daha alçakta kalacak şekilde kurgulamıştır (Şekil 4.553). Bu durum yeni memurun Lisbeth'in üzerinde oluşturmak istediği baskıyı somut bir şekilde sunmaktadır. Bu görüşmeden sonra Oplev'in filminde Lisbeth saldırıya uğrar (Şekil 4.554). Bu saldırı süreci ekrana



Şekil 4.554: Saldırı



Şekil 4.555: Bilgisayar

doğrudan yansıtılır. Bu olayda birkaç erkeğe karşı verdiği karşılık Lisbeth'in mücadeleci karakteri yansıtılmıştır. Saldırı sırasında Lisbeth'in bilgisayarı (Şekil 4.555) zarar görmüştür.

Fincher'in filminde de Lisbeth'in yeni tahliye gözetmeni ile tanışması (Şekil 4.556) benzer bir şekilde sunulur. Lisbeth yeni memurun davranışarından memnun değildir. Bu memnuniyetsizlik karakterlerin konumlandırmalarıyla ve davranışlarıyla somutlaştırılmıltır. Çünkü bu sahnedeki mizansende karakterler birbirlerine uzak bir şekilde oturtulmuşlardır. Ayrıca Lisbeth'in davranışları ve surat ifadesiyle de yeni memurdan hoşlanmadığı ekrana yansıtılmıştır (Şekil 4.557).



Şekil 4.556: Gözetmen



Şekil 4.557: Lisbeth

Fincher'in filminde de Lisbeth saldırıya uğrar ve bilgisyarı zarar görür (Şekil 4.558). Romanda Lisbeth'in bilgisayarı filmdekilerden farklı bir şekilde çantasını bir arabanın ezmesiyle bozulur.



Şekil 4.558: Saldırı

Yönetmenler bu olayı romadankinden farklı bir şekilde kurgularken Lisbeth'in mücadeleci özelliğini somut bir şekilde seyirciye sunmuşlardır. Çünkü sinema fiziksel dünyanın görsel özellikleri ve hareketleriyle etkili bir anlatım aracıdır. Filmlerde anlamlar yönetmenin somut seçimleri üzerinden oluşturulur. Çünkü sinemadaki görüntüler doğrudan gerçeğe dayanır. Böylece görüntüde gösteren ile gösterilen aynı şeyi temsil eder. (Mitry, 1989, 39)

Maceraya çağruyı alan Mikael romanda Henrik tarafından Harriet'in ölümünü araştırması için ikna etmiştir. Henrik bunun karşılığında Mikael'e, Wennerström'ün bir dolandırcı olduğunu kanıtlama sözü vermiştir. Böylece

Wennerström'den intikamını almaya çalışan Mikael Harriet olayın araştırmak için Hedeby adasına yerleşir.

Oplev'in filminde Mikael Harriet'in ölümünü araştırmak için Hedeby adasına yerleşir. Adaya yeniden gelişinde karakter çantalarıyla sunulur (Şekil 4.559). Böylece izleyicide adada belli bir süre kalacağı düşüncesi oluşturulur. Mikael'in kalacağı kulübeye (Şekil 4.560) araştırmasında yardımcı olmak için dosyalar getirtilir (Şekil 4561). Yönetmen bu görüntülerle karakterin yaşayacağı yeni ortamla ve Harriet hakkında yapacağı araşrtırma hakkında bilgileri izleyicisine iletir.



Şekil 4.559: Mikael



Şekil 4.560: Kulübe



Şekil 4.561: Dosyalar

Fincher'in filminde ise Mikael'in gelişi istasyondaki görüntüsüyle sunulur (Şekil 4.562). Ardından bindiği taksi ile Hedeby adasına gelerek arabadan çantalarını indirir (Şekil 4.563). Bu görüntülerle Hedeby adasına belli bir süreliğine



Şekil 4.562: Mikael



Şekil 4.563: Taksi

yerleşeceği düşüncesi oluşturulmuştur. Karakterin Harriet ile ilgili araştırmasında kullanacağı dosyalar da kutulanmış olarak Mikael'in kalacağı yere getirilmiştir

(Şekil 4.564). Mikael kutuları açarak araştırmasına hemen başlamıştır (Şekil 4.565, Şekil 4.556) .



Şekil 4.564: Dosyalar



Şekil 4.565: Mikael



Şekil 4.566: Dosyalar

Oplev'in filminde ise Mikael karakterinin Harriet'in fotoğrafını duvara astığı sahne, araştırmaya başladığı düşüncesi oluşturulmuştur (Şekil 4.567). Ardından gelen sahnede duvardaki fotoğraf (Şekil 4.568) ve Mikael'in bakışları (Şekil 4.569) ekrana yansıtılmıştır. Böylece yönetmen Mikael'in tamamen Harriet olayı üzerine düşündüğü izlenimini izleyiciye iletir.



Şekil 4.567: Mikael



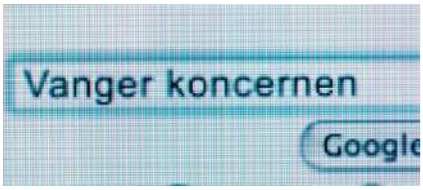
Şekil 4.568: Fotoğraf



Şekil 4.569: Bakış

Ardından Mikael'in internet ortamında Vanger'ler hakkında araştırma yaptığı görüntüler sunulur (Şekil 4.570). Bu görüntülerde Mikael ve bilgisayar

ekranındaki Vanger şirketleri ile ilgili bilgilerin olduğu sahneler iç içe birlikte verilmiştir (Şekil 4.571, Şekil 4572). Böylece karakterin araştırmanın üzerinde yoğunlaştığı düşüncesi seyirciye iletilir.



Şekil 4.570: Dosyalar



Şekil 4.571: Dosyalar



Şekil 4.572: Dosyalar

Sınavlar, Müttefikler, Düşmanlar

Romanda Henrik akşam olmadan Mikael'i adada gezdirerek kimin nerede oturduğu konusunda bilgiler verir. Bu bilgiler Harriet'in potansiyel katili olabilecek suçlularla ilgili olması bakımından önemlidir. Ayrıca bu sırada yaşanan mekanlarla ilgili betimlemeler yapılarak okuyucuda bir izlenim oluşturulmaktadır.

Oplev'in filminde Henrik'in Mikael'i ada çevresinde dolaştırdığı (Şekil 4.573) sahneler doğrudan seyirciye sunulmuştur. Henrik eliye, ailesinden kimin hangi evde (Şekil 4.574) oturduğunu eliyle işaret ederek göstermektedir. Ayrıca Henrik evini gösterdiği kişiyle ilgili bilgileri de Mikael'e anlatmaktadır. Romanda betimlemelerle aktarılmaya çalışılan ortam ile ilgili bilgiler ise filmde görüntülerle doğal olarak seyirciye sunulmaktadır.



Şekil 4.573: Henrik Ve Mikael



Şekil 4.574: Adadaki Evler

Mikael adada yaşayan Vanger ailesinin üyelerinin fotoğraflarını araştırma yaptığı duvara isimlendirerek asar (Şekil 4.575). Aynı anda filmin yönetmeni sinemanın

görsel imkanlarını kullanarak kimin hangi evde yaşadığını fotoğrafları ve fotoğraftaki kişinin yaşadığı ev, içe içe ekranda göstererek seyirciye sunar (Şekil 4.576). Filmde gösterilen bu evde dahil, herhangi bir şey rengi, şekli ve konumuyla yönetmenin tercihlerine göre seçilmiştir. Çünkü sinema, kullandığı



Şekil 4.575: Fotoğraflar



Şekil 4.576: İç İçe Görüntüler

malzemeyle seyircisine dünyanın doğrudan algısını iletir (Andrew, 2010:294). Sinematografik imgeler, somut şeylerin temsilleridir. Bu nedenle temsiller dilbilimsel göstergelerden çok simgesel göstergelere benzetmektedir. Dolayısıyla sinemada gösterge olarak nitelendirilen imgeler simgesel bir değere sahiptir (Mitry, 1989). Seyirciye gösterilenler, yönetmen tarafından bilinçli bir şekilde seçilmesiyle ortaya çıkar. Böylece film süreci tasarlanmış bir gerçeklikten oluşur. Bu noktada sinemadaki görüntülerin en önemli özelliği, filmin yönetmenin tercihlerine göre düzenlenebilir olmasıdır. Bu görüntüler bir film yaratmak için çok farklı şekilde birleştirilebilir. Çünkü sinema birbirini izleyen görüntülerin sürekliliğinden oluşur. Fincher'in filminde de benzer şekilde kurgulanan bu sahne Henrik'in Mikael'e çevreyi ve aile üyelerini tanıtmasıyla seyirciye iletilir (Şekil 4.577). Yönetmen Fincher'in filminde Miakel Oplev'in filminden farklı olarak Henrik'in verdiği bigileri elindeki deftere not eder (Şekil 4.578). Böylece Mikael'in araştırması için bilgil topladığı düşüncesi vurgulanmış olur. Bu



Şekil 4.577: Henrik Ve Mikael



Şekil 4.578: Not

görüntülerin ardından Mikael araştırması için hazırladığı duvardaki panoya Henrik'ten edindiği bilgileri asar (Şekil 4.579, Şekil 4.580). Kamera Mikael'in

bakışlarına yakın çekim yaparak kamera, karakterin topladığı bilgiler (Şekil 4.581) üzerine yoğunlaşmasını sunar (Şekil 4.582).



Şekil 4.579: Duvar



Şekil 4.580: Duvar

Fincher'in filminde de Hariet'in ölümüyle ilgili polis raporları (Şekil 4.583) ve Harriet'in kayboluşuna ait görüntüler içe içe sunulur (Şekil 4.584). Bu görüntülerin Oplev'in filmindekinden farkı, sahnelerin geçmişe ait olmasıdır. Kırk yıl önceki olaylara ait dosyalanmış bilgiler ve görüntüler birlikte sunulur. Yönetmen bu kurgusuyla geçmişte yaşanmış süreçleri Mikael'e ve filmin izleyicisine yansıtır. Bu süreç geçmişe ait polis raporlarını okuyan Mikael'in sesi

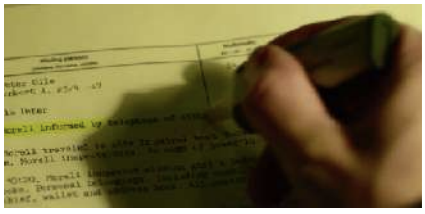


Şekil 4.581: Mikael'in Bakışı



Şekil 4.582: Bilgiler

ve o zamana ait görüntülerle ile birlikte kurgulanmıştır. Böylece sinemanın çeşitli görüntü ve sesleri, aynı anda ve bir arada iletilme imkanı ile Harriet olayı izleyicye aksettirilebilmiştir.



Şekil 4.583: Polis Raporu

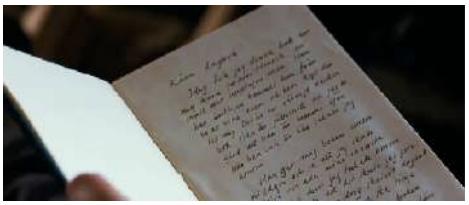


Şekil 4.584: Görüntüler

Romanda Harriet olayına dair Mikael'in yakaladığı ilk önemli ipucu bir cep takviminin arkasına not edilmiş isimler ve numaralardır. Bu ipucu Oplev'in filminde Mikael Harriet'a ait bir günlüğü okurken (Şekil 4.585) bu ipucuna ulaşmıştır. Mikael günlüğü okuması Harriet'in sesi ile seyriciye sunulur (Şekil 4.586). Böylece izleyicinin Harriet ile özdeşleşmesi daha kolay bir şekilde sağlanmış olur. Çünkü bir film oluşturma sürecinde söz konusu olan nesnelerin



Şekil 4.585: Dosyalar



Şekil 4.586: Dosyalar

zaman ve mekan içinde birbiriyle karşılıklı ilişkiler içinde oldukları bir dünya kurulmasıdır. Kameranın kaydettiği görüntüler kurgulanarak bu durum sağlanır. Kurgu hareketli görüntüleri ve sesleri birbiriyle ilişkilendirir. Kurgulanan görüntüler filmlerde bir anlam akışı oluşturur. Seyirci görüntü ve seslerin birbiriyle etkileşim içinde olduğu anlamı takip eder (Andrew, 2010, 297-298). Böylece sinema fiziksel sürekliliği olan bir dünya kurmuş olur. Çünkü roman hikayesini sözcükler aracılığıyla soyut biçimde anlatırken, sinema hikayesini anlattığı dünyayı somut bir şekilde oluşturarak iletir.



Şekil 4.587: İpucu



Şekil 4.588: Mikael



Şekil 4.589: Komiser Morell

Mikael'in günlüğün en arka sayfasında bulduğu ipucu yakın çekimle filmin seyircisine somut bir şekilde detaylıca gösterilir (Şekil 4.587). Mikael (Şekil

4.588) bulduğu bu ipucunu Harriet olayını kırk yıl önce üstlenen cinayet masası komiseri olan Gustaf Morell'e gösterir (Şekil 4.589). Komiser bu ipucunu araştırdıklarını ama bir sonuca ulaşamadıklarını söyler.



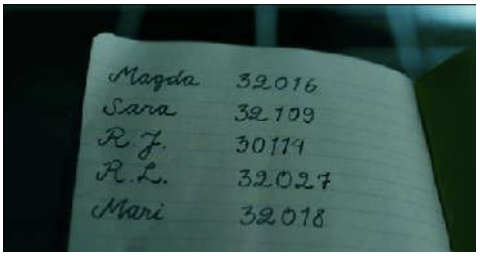
Şekil 4.590: Komiser Morell



Şekil 4.591: Mikael



Şekil 4.592: İpucu

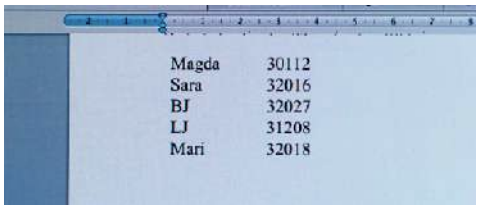


Şekil 4.593: Yakın Çekim

Fincher'in filminde de benzer bir kurguyla Mikael (Şekil 4.590) komiser Morell'a (Şekil 4.591) görüşür. Karakter elineki ipucunu komisere gösterir (Şekil 4.592). Kamera yakın çekim yaparak bu ipucunu detaylıca sunar (Şekil 4.593). Yönetmen vurgulamak istediği yerleri yakın çekimlerle sunduğu için bu görüntüdeki bilgilerin hikaye için önem arzettiği söylenebilir. Çünkü bu sahnedeki detaylıca sunulan bilgiler hikayenin ilerleyen bölümlerinde daha önemli hale geldiği görülecektir.

Romanda Mikael bu ipucunun anlamını kendisine ziyarete gelen Pernilla'nın yardımıyla çözer. Çünkü isimleri ve numaraları komiser Morell ve Mikael o ana kadar kişi isimleri ve telefon numaraları olarak düşünmüşlerdi. Mikael'in kızı Pernilla ise bu notların kutsal kitabtan alıntılar olduğuna dair yorumlamıştır. Böylece kitapta bu ipucunun sırrı Harriet'ın ölümünden yıllar sonra ilk defa çözülmüş olur.

Oplev'in filminde ise bu durum Mikael'in bilgisayar ekranına bakarak Harriet'in notundaki isim ve numaraların (Şekil 4.594) ne anlama geldiğini düşünmesiyle sunulmuştur. Karakterin düşünceli hali, elini yanağına koyması ve bakışlarıyla seyirciye yansıtılmıştır (Şekil 4.595). Ayrıca Oplev'in filminde Miakel'e ipucu



Şekil 4.594: İsim Ve Numaralar



Şekil 4.595: Mikael

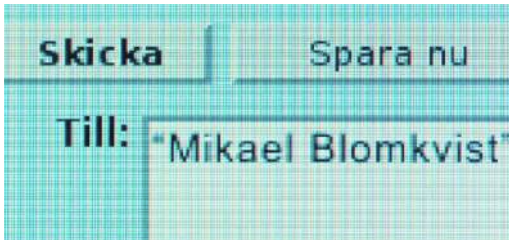


Şekil 4.596: Lisbet



Şekil 4.597: Bilgisayar Ekranı

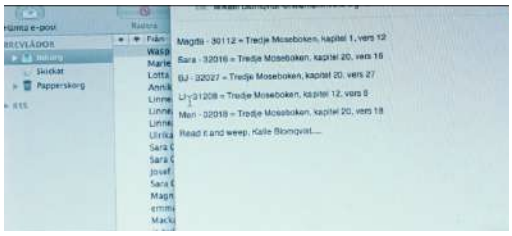
konusunda yardımcı olan kişi romandakinden farklı bir şekilde kurgulanmıştır. Lisbeth (Şekil 4.596) Mikael'in bilgisayarına uzaktan erişim sağlayarak onunla aynı anda aynı ekrana (Şekil 4.597) bakıyordur. Bu kurgusuyla yönetmen, Lisbeth ve Mikael'in aynı not üzerine düşündüğünü seyircisine iletebilmiştir. Romandakinden farklı olarak filmde Lisbeth Mikael'e bu isim ve numaraların kutsal kitapla ilgili olduğunu elektroknik posta (Şekil 4.598) atarak iletmiştir (Şekil 4.599). Lisbeth'in yolladığı notla ilgili açıklamayı (Şekil 4.600) gören



Şekil 4.598: Elektronik Posta



Şekil 4.599: Postayı İletme



Şekil 4.600: Notla İlgili Açıklama



Şekil 4.601: Mikael

Mikael Kutsal Kitabı açarak ilgili bölümleri okumaya başlar (Şekil 4.601). Böylece bu önemli bilgiden sonra Mikael'in araştırması öneml bir aşama kaydeder.

Fincher'in filminde ise Mikael'in Harriet'in notunun ne anlama geldiğinin çözülmesi romandakine benzer bir şekilde kurgulanmıştır. Mikael'in kızı Pernilla babasını ziyaret için geldiğinde Harriet'in notunu duvarda asılıyken görmüştür (Şekil 4.602). Pernilla tren istasyonunda evine geri dönerken nottakilerin Kutsal Kitap ile alakalı olabileceğini ima etmesi (Şekil 4.604) ile Mikael şaşkın yüz ifadesi (Şekil 4.603) ekrana yansıtılır.



Şekil 4.602: Mikael'in Kızı



Şekil 4.603: Mikael'in Yüzü



Şekil 4.604: Pernilla

Karakterin yüzündeki bu ifade Harriet olayı ile ilgili araştırmasında önemli bir bilgiye ulaştığının göstergesidir. Bu görüntülerin ardından eve gelen Mikael, Harriet'in notuna tekrar eline alıp (Şekil 4.605) Kutsal Kitap'taki ilgili kısımları araştırmaya başlar (Şekil 4.606).



Şekil 4.605: Not



Şekil 4.606: Mikael

Mağaranın Derinliklerine Yaklaşmak

Romanda Mikael'in Harriet olayı ile ilgili araştırması devam ederken Lisbeth bozuk bilgisayarını değiştirmek için şartlı tahliye gözetmeni avukat Bjurman'dan para istemeye gider. Çünkü Lisbeth kendine ait parayı kullanmak için avukattan

izin alması gerekmektedir. Bjurman bu izni vermek için Lisbeth'e cinsel tacizde bulunur. Oplev'in ve Fincher'in filmlerinde bu taciz eylemi doğrudan filmin izleyicisine sunulmuştur. Çünkü her film çeşitli eylemlerin birbirine eklenmesiyle oluşan bir olay örgüsünden meydana gelen bir yapıdır (Metz, 1974, 28). Bu yapı filmlerde hareketli görüntü ve sesler aracılığıyla meydana getirilir. Taciz eyleminin başangıcında da Lisbeth tahliye gözetmeninden bilgisayarı için para isterken gösterilmiştir. Bu görüntüde karakterin surat ifadesi (Şekil 4.607, Şekil 4.612) içinde bulunduğu durumdan memnun olmadığının göstergesidir. Buna karşılık Bjurman isteklerini yapmaması halinde Lisbeth'i suçlu göstermekle tehdit etmektedir (Şekil 4.608, Şekil 4.611). Ardından gelen sahnede Bjurman Lisbeth'i



Şekil 4.607: Lisbeth



Şekil 4.608: Bjurman



Şekil 4.609: Taciz



Şekil 4.610: Para

taciz ederken gösterililir (Şekil 4.609, Şekil 4.613). Taciz olayı yönetmen tarafından kamera hareketleri, ışıklandırma, mizansen, renk ve kurgu gibi unsurlarla tasarlanmıştır. Tacizden sonra Bjurman Lisbeth'e istediği parayı verirken sunulur (Şekil 4.610, Şekil 4.614).



Şekil 4.611: Bjurman



Şekil 4.612: Lisbeth



Şekil 4.613: Taciz



Şekil4.614: Para

Romanda bu olayın ardından Lisbeth paraya her ihtiyacı olduğunda böyle bir durum yaşamamak için bir plan yapar. İlerleyen günlerde bir plan yaparak Bjurman'ın evine gider. Kendisine tekrar cinsel tacizde bulunacağını önceden



Şekil 4.615: Lisbeth Ve Bjurman



Şekil 4.616: Gizli Kamera

hesaplayan Lisbeth çantasına bir gizli kamera koyarak gizlice video çekimi yapar. Bu olay Oplev'in filminde Bjurman'ın evinde, yatağın önünde gösterilir (Şekil 4.615). Yatağın yanındaki koltukta Lisbeth'in çantasının içinde gizli bir kamera çekim (Şekil 4.616) yapmaktadır. Bjurman'ın Lisbeth'e arkadan yaklaştığı görüntü alan derinliği (Şekil 4.617) ile izleyiciye yansıtılır. Bu yaklaşma süreci



Şekil 4.617: Lisbeth



Şekil 4.618: Lisbeth Ve Bjurman



Şekil 4.619: Kelepçe



Şekil 4.620: Tecavüz

(Şekil 4.618) seyirciye somut bir şekilde sunulur. Böylece Lisbeth karakteri ile özdeşleşen izleyicide korku hissi oluşturulur. Lisbeth'in ellerini kelepçeyle (Şekil 4.619) yatağa bağlayan Bjurman, karaktere tecavüz eder (Şekil 4.620). Cinsel saldırı sırasındaki Lisbeth'in çığlıkları ve yüzündeki ifadelerle filmin izleyicisi karakterin o an yaşadıklarına tanık olmaktadır.

Fincher'in filminde de Bjurman'ın Lisbeth'e cinsel saldırı olay daha farklı bir şekilde ekrana yansıtılmıştır. Bjurman (Şekil 4.621) evine gelen Lisbeth'in üstündeki montu çıkarmasına yardım eder (Şekil 4.622). Bu sahnelerdeki ışıklandırmanın az olması ve Bjurman'ın Lisbeth'in arkasında konumlarılmasıyla kurgulanmıştır. Böylece filmin izleyicisinde, Lisbeth karakterinin Bjurman karşısında pasif bir durumda olduğu düşüncesi oluşturulmuştur. Ardından Bjurman Lisbeth'in kolundan tutarak Lisbeth'e saldırır (Şekil 4.623). Oplev'in filminde farklı olarak bu sahnede kamera odanın kapısının kapalı görüntüsüne geçiş yapar (Şekil 4.624).



Şekil 4.621: Bjurman'ın Evi



Şekil 4.622: Mont



Şekil 4.623: Saldırı



Şekil 4.624: Kapalı Kapı

Odanın içinde neler olduğunun gösterilmemesi farklı bir imkan olarak seyirciye sunulur. İçerde neler olduğu seyircinin hayal gücüne bırakılmıştır. Kapalı kapıdan uzaklaşan kamera görüntüsü (Şekil 4.625) ile zamanın ilerlemesi somut bir şekilde seyirciye iletilir. Bu durum sahnedeki korku ve gerilim hissini arttırmaktadır. Ardından gelen görüntüde ekran tamamen kararır (Şekil 4.626). Böylece sahnedeki belirsizlik ve korku hissi zirveye çıkar. Kamera tekrar odanın içine döndüğünde Lisbeth'in görüntüsü karanlıkta (Şekil 4.627, Şekil 4.628) yavaş

yavaş belirginleşmeye başlar. Bu kurguyla odanın içinde olanlarla ilgili. İzleyici de merak hissi oluşturulur. Görüntü tamamen netleştiğinde Lisbeth'in yatakta elleri kelepçeli bir şekilde olduğu anlaşılır (Şekil 4.629).



Şekil 4.625: Uzaklaşma



Şekil 4.626: Siyah Ekran



Şekil 4.627: Lisbeth



Şekil 4.628: Lisbeth



Şekil 4.629: Lisbeth Elleri Kelepçeli

Fincher'in filminde Bjurman ellerini kelepçelediği Lisbeth'in ayaklarını da bağlar (Şekil 4.630). Ardından Bjurman Lisbeth'e tecavüz eder (Şekil 4.631). Bu görüntüde kamera Bjurman'ın üstünden çekim yaparak, Lisbeth'in savunmasız durumunu seyirciye yansıtır. Cinsel saldırının gerçekleştiği anda görüntü, Lisbeth'in çantasına (Şekil 4.632) geçiş yaparak gizli kameranın çekimin yaptığı



Şekil 4.630: Lisbeth



Şekil 4.631: Tecavüz



Şekil 4.632: Çantaki Kamera



Şekil 4.633: Lisbeth'in Gidişi

vurgulanır. Lisbeth Bjurman'nın evinden giderkenki bitkin hali ve ağır hareketleri (Şekil 4.633) ise tecavüzden dolayı çektiği acıyı seyiryciye aksettirmiştir.

Romanda tecavüz olayından sonra Lisbeth bir kere daha Bjurman'ın evine gitmiştir. Lisbeth bu sefer bir elektrik tabancası ile Bjurman'ı bayıltıp ellerini yatağa kelepçelemiştir. Karakteri bir önceki sefer geldiğinde gizlice kaydettiği görüntüleri Bjurman'a seyrettirir. Lisbeth ''Bu video, bakımın üstlendiğin, yirmi dört yaşındaki zeka özürlü bir kıza nasıl tecavüz ettiğini gösteriyor. Gerektiğinde benim nasıl zeka özürlü olacağımı tahmin bile edemezsin. Bu videoyu kim seyrederse seyretsini yalnızca bir pislik değil, nasıl bir sadist olduğunu da anlayacaktır.'' diyerek Bjurman'ı bir daha kendisini rahatsız etmemesi için uyarır. Bu teklifi kabul etmemesi durumunda Lisbeth tecavüz vidoesunun kopyalarını bütün basın organlarına ileteceğini söyler. Elleri ve ağzı bağlı olan Bjurman bunu başını sallayarak Lisbeth'in teklifini kabul ettiğini belirtmiştir. Oplev'in filminde bu olay romandakine benzer bir şekilde gerçekleşmiştir. Bjurman'ın evine (Şekil 4.634) tekrar gelen Lisbeth aniden çıkardığı bir elektrik tabancasıyla (Şekil 4.635) Bjurmanı bayıltıp ellerini ve ağzını bağlar. Ardından kendine gelen Bjurman'ın bakışındaki bulanıklık (Şekil 4.636) izleyiciye sunulularak karakterin yaşadığı şok etkisi (Şekil 4.637) görüntüyle somutlaştırılmıştır.



Şekil 4.634: Bjurman'ın Evi



Şekil 4.635: Elektrik Tabancası

Oplev romanda farklı olarak Lisbeth'in yukardan bakışıyla (Şekil 4.638) Bjurman karşısındaki baskın olma durumunu somut bir şekilde seyricisine aksettirmiştir. Bjurman'ın ise aşağıdan yukarı doğru Lisbeth'e bakışı (Şekil 4.639) ise karakterin



Şekil 4.636: Bulanık Bakış



Şekil 4.637: Bjurman

çaresizliğinin göstergesidir. Böylecce yönetmen Lisbeth'in ve Bjurman'ın sahne içindeki konumlandırılmaları ve hareketleriyle sahnesini tecavüz olayındakinin tam tersi bir şekilde kurgulamıştır. Böylece Lisbeth Bjurman'dan intikamını ona cinsel olarak işkence (Şekil 4.640) ederek alır. Bu sahnedeki Bjurman'ın çektiği acı, inleme sesleri ve haretketleriyle yansıtılmıştır.



Şekil 4.638: Lisbeth



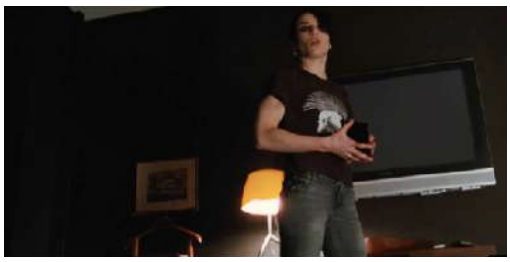
Şekil 4.639: Bjurman



Şekil 4.640: İşkence

Ardından Lisbeth Bjurman'ın kendisine tecavüz ederken çektiği video kasetini göstererek (Şekil 4.641), bu kayıtı Bjurman'a seyrettirir (Şekil 4.642). Lisbeth bu videoyu yayınlamakla Bjurman'ı tehdit ederek kendisini rahat bırakmasını ona kanbul ettirir.

Bu olay Fincher'in filminde de romdanki ve Oplev'in filmindekine benzer bir şekilde gerçekleşir. Bjurmanın evine gelen Lisbeth (Şekil 4.643) elektrik tabacasıyla onu bayıltır (Şekil 4.644). Bu sahnede Fincher farklı olarak tam tepeden çekim (Şekil 4.645) yaparak izleyicisine farklı bir bakış açısı sunmuştur. Yine bu sahnede de Bjurman'ın Lisbeth'in karşısındaki çaresizliği karatlerlerin



Şekil 4.641: İşkence



Şekil 4.642: İşkence

konumlandırılmalarıyla somutlaştırılmıştır Yerde hareketsiz uzanan Bjurman ve ayakta duran Lisbeth ile tecavüz sahnesindekinin tam tersi bir mizansen oluşturulmuştur.



Şekil 4.643: Bjurman'ın Evi



Şekil 4.644: Bayıltma



Şekil 4.645: Bjurman

Ayrıca Fincher bu sahnede romandan ve Oplev'in filminden farklı olarak Lisbeth'in göz çevresini siyahlıklarla (Şekil 4.646) sunarak karakteri Bjurman (Şekil 4.647) karşısında daha dominant bir şekilde sunmuştur. Ardından Lisbeth Bjruman'a video kaydını seyrettirerek (Şekil 4.648) kendini bir daha rahatsız etmemesini söyler.



Şekil 4.646: Lisbeth



Şekil 4.647: Bjruman



Şekil 4.648: Video Kaydı

Romanda Lisbeth'in tehdidinden sonra bir de Bjurman'ın göğsüne ''BEN BİR SADİST DOMUZUM, BİR KUSMUK, BİR TECAVÜZCÜYÜM" yazısını dövme şeklinde yazar. Bu ifade kitapta Bjurman'ın göğsüne yazıldığı gibi büyük harflerle yazılarak bir görsellik usunsu kazandırılmaya çalışılmıştır. Bu olay Oplev'in ve Fincher'in filmlerinde doğrudan yazma süreci (Şekil 4.649) sunularak seyirciye gösterilmiştir. Fincher'in filminde Lisbeth'in suratına taktığı şeffaf bir koruyucu (Şekil 4.651) sahneye bir gerilim unsuru katmıştır. Ayrıca filmlerde Bjurman'ın göğsüne kazınan yazı "BEN SADİST BİR DOMUZ VE TECAVCÜNÜN TEKİYİM" şeklindedir (Şekil 4.650, Şekil 4.652). Filmlerdeki bu sahnede karakterin göğsünde yara şeklinde duran bu ifade görsel olarak izleyicide, yazının içeriğinden çok daha korkutucu bir etki oluşturmuştur.



Şekil 4.649: Yazma Süreci



Şekil 4.650: Yazı



Şekil 4.651: Lisbeth



Şekil 4.652: Yazı

Çile

Romanda Mikael'in Harriet'in çekilen son fotoğrafından bir ipucu daha yakaladığı bahsedilir. Çocuk Bayramı'nda, İstasyon Caddesi'nde yapılan geçit

töreninde çekilmiş olan bu fotoğrafta Harriet diğer insanlardan farklı bir yöne üzgün bir şekilde bakıyordur. Buradan yola çıkarak Mikael Harriet'in nereya baktığını aramaya koyulur. Ayrıca bu ipucu ile Mikael ilk defa Harriet'ın öldürülmüş olabileceğini düşünmeye başlamıştır. Arşivlerdeki diğer fotoğrafları incelemeye başlayan Mikael başka önemli bir ipucu daha bulur. Bu ipucu Harriet'in odasının pencesinde görünen fotoğrafın Cecilia Vagner'a ait olmasıdır. Ayrcıa Mikael arşivlerde Harret'in baktığı yöne doğru fotoğraf çeken başka birisini daha farketmiştir. Daha sonra karakter bu kişinin çektiği fotoğraıfın peşine düşer. Romanda bu fotoğraflarla ilgili kelimlerlerle okuyucunun zihninde bir imge oluşturulurken filmlerde yaşanan deneyimle görüntüler izleyicinin zihnine doğrudan ulaşabilmektedir (Andrew, 2010). Filmdeki oyuncular hareketleri, duyguları ve düşünceleri doğrudan ve bütüncül bir şekilde seyirciler için anlam kazanır (Münsterberg, 1916). Örneğin Oplev'in filminde ise Mikael (Şekil 4.653) duvara astığı fotoğrafa (Şekil 4.654) bakarken Harriet olayına dair bulduğu ipucunu farkeder. Mikael'in bu farketme süreci Oplev'in çektiği filmde



Şekil 4.654: Fotoğraf



Şekil 4.653: Mikael

görüntülerle somut bir şekilde izleyiciye sunulur. Bu süreçte kamera Mikael'in suratına yakın çekim (Şekil 4.655) yaparak bakışlarına odaklanır. Böylece karakterin fotoğraflara dikalice bakışı ekrana yansıtılır. Ardından gelen görüntüde de yakın çekimle Mikael'in fotoğrafta odaklandığı nokta gösterilir (Şekil 4.656). Bu görüntüyle seyirci Mikael'in baktığı noktaya yönlendirilir.



Şekil 4.656: Yakın Çekim



Şekil 4.655: Yakın Çekim



Şekil 4.657: Fotoğraf



Şekil 4.658: Yakın Çekim

Bu fotoğraftan bir sonraki fotoğrafta Harriet diğer insalardan farklı bir yöne doğru bakar (Şekil 4.657). Mikael'in farkettiği bu ipucu Harriet olayının gizemini çözmek için çok önemlidir. Yakın çekimle bu önemli ipucu daha detaylı bir şekilde seyirciye sunulur (Şekil 4.658, Şekil 4.659). Böylece romandaki bu olayın gerçekleşme süreci Mikael ile birlikte özdeşleşen filmin izleyicisine de yansıtılır. Bu görüntülerde Harriet'in bakışlarındaki değişim filmin yönetmeni tarafından özellikle kurgulanmıştır. Çünkü bu değişimi farketmesiyle Mikael, Harriet'ın olayının aydınlanmasında önemli bir aşama kaydetmiştir. Bu görüntülerin ardından ekrana Harriet'ın bakışıyla iç içe geçmiş Vanger ailesinin toplu fotoğrafı (Şekil 4.660) yansıtılır. Böylece yönetmen Oplev Harriet'ın fotoğrafta baktığı



Şekil 4.659: Yakın Çekim



Şekil 4.660: İç İçe Görüntü

yöndeki kişinin aileden birisi olduğu düşüncesini seyircisinde oluşturur. Ayrıca Mikael bu kişinin Harriet'ın katili olduğunu da düşünmektedir. Fincher'in filminde ise bu önemli ipucunu, Mikael (Şekil 4.661) elindeki Harriet olayının fotoğraflarına (Şekil 4.662) bakarken farkeder.



Şekil 4.661: Mikael



Şekil 4.662: Mikael



Şekil 4.663: Fotoğraflar



Şekil 4.664: Yakın Çekim



Şekil 4.665: Yakın Çekim

Fincher filminde Oplev'in filminde farklı olarak bu sahneyi, Mikael'in elindeki iki fotoğrafı yan yana tutarak (Şekil 4.663) kurgulamıştır. Böylece karakter iki fotoğraf arasındaki değişimi farkeder. Fotoğraflarda Harriet diğer insanlardan farklı bir yöne bakar (Şekil 4.664) ve daha sonra arkasını dönüp gider (Şekil 4.665). Yönetmen bu kurgusuyla Harriet'ın baktığı yönde önemli bir şey gördüğünü düşüncesini oluşturmuştur. Fincher filminde Mikael'in bu farkedişini gözlüğünü çıkarttığı (Şekil 4.666) sahne ile ekrana yansıtmıştır. Böylece bu durum karşısındaki karakterin şaşkınlığı izleyiciye aksettirilmiştir.



Şekil 4.666: Mikael

Oplev'in filminde ise Mikael (Şekil 4.667), Harriet'ın baktığı yöne doğru fotoğraf çeken bir kadına (Şekil 4.668) odaklanır. Yakın çekimle gösterilen bu görüntüdeki kadını bularak Harriet'in neye baktığını araştırmaya başlar. Fotoğraftaki kadını bulan Mikael, kadının yıllar öncesine ait albümüne bakar (Şekil 4.669). Albümde Harriet'in baktığı yöne ait bir fotoğraflardan biri ekrana taşınır (4.670). Oplev bu



Şekil 4.667: Mikael



Şekil 4.668: Yakın Çekim



Şekil 4.669: Albüm



Şekil 4.670: Fotoğraf

görüntüyü (Şekil 4.672) Harriet'ın fotoğrafıyla (Şekil 4.671) peş peşe kurgulayarak bu öenmli anı seyircisine yansıtmıştır. Görüntüde tam olarak belli olmayan genç bir ekek Harriet'e doğru bakıyordur. Böylece kim olduğu bilinmeyen bu kişinin Harriet'in katili olduğu düşüncesi seyircide oluşturulmuştur.



Şekil 4.671: Harriet



Şekil 4.672: Fotoğraf

Fincher'in filminde Mikael, Lisbeth ile birlkte (Şekil 4.773) fotoğrafı incelerler (Şekil 4.474). Karakterlerin bakışları ve hareketleri izleyicide önemli bir ipucu yakaladıkları düşüncesini oluşturur. Bu doğrultuda görüntüde Harriet'ın baktığı



Şekil 4.673: Mikael Ve Lisbeth



Şekil 4.674: Fotoğraf

yöne doğru fotoğraf çeken bir kadın vardır. Ardından Mikael bu kadını bularak kadının fotoğraf albümünü inceler (Şekil 4.675). Albümdeki bir fotoğrafta Harriet'ın baktığı yönde duran ve Harriet'a doğru bakan birisi vardır. Yakın çekimle detaylıca gösteerilen bu fotoğraftaki (Şekil 4.676) kişinin Harriet'ın katili olabileceği düşüncesi izleyicide oluşturulur.



Şekil 4.675: Mikael



Şekil 4.676: Yakın Çekim

Her iki filmde de Mikael ile Lisbeth ellerindeki ipuçlarını kullanarak birlikte (Şekil 4.677, Şekil 4.678, Şekil 4.680, Şekil 4.682) araştırma yaparlar. Bu araştırmaların sonucunda kaybolan çeşitli kadınlarla ilgili işkence ve cinayet



Şekil 4.677: Lisbeth



Şekil 4.678: Mikael

bilgilerine (Şekil 4.679, Şekil 4.681) ulaşırlar. Oplev'in ve Fincher'ın filimlerinde bu araştırma süreci ekrana görüntülerle yansıtılmıştır.



Şekil 4.679: Araştırma



Şekil 4.680: Mikael Ve Lisbeth



Şekil 4.681: Araştırma



Şekil 4.682: Lisbeth

Araşırmanın sonucuna göre Mikael ve Lisbeth, Harriet'ın yıllardır işlenen bu kadın cineyetlerinin farkına vardığını düşünürler. Bu sebepten dolayı da katilin Harriet'ı da ortadan kaldırdığı sonucuna ulaşırlar. Ama Mikael ve Lisbeth hala katilin kim olduğuğu bulamamışlarlardır. Filmdeki oyuncular hareketleri, duyguları ve düşünceleri doğrudan ve bütüncül bir şekilde seyirciler için anlam kazanır. Sinema kuramcısı Münsterberg'e göre Özellikle algı konusuna odaklanan gestalt psikolojisine bağlı olarak, her deneyimin parça ile bütün arasında ilişkili olduğunu düşünür. Bütünün, kendisini meydana getiren parçalardan daha fazlası olduğunu öne sürer. Buna göre kompozisyon halindeki imgelerin benzerlik, süreklilik, zemin ve şekil ilişkisiyle zihin tarafından yeniden düzenlenerek algının oluştuğunu savunmaktadır (Münsterberg, 1916). Buradan hareketle Münsterberg sinemayı oluşturan dekor, kostüm, mizansen, oyuncu, ışık ve ses gibi unsurların gestalt teorisiyle ilişkili olduğu birdüşünce ortaya koyar. Buna göre filmlerin algılanması hafıza ve hayal gücüyle ilişkilidir. (Buyan, 2013). Bu düşünce doğrultusunda Oplev romandan ve Fincher'ın filminden farklı olarak kendi filminde, Mikael (Şekil 4.686) duvardaki Vanger ailesi üyelerinin fotoğraflarına (Şekil 4.683, Şekil 4.684, Şekil 4.685) bakarak (Şekil 4.686) katilin kim olabileceği üzerine izleyicinin düşünmesi sağlanır. Mikael'in fotoğraflara bakışı ve surat ifadesi bu kişiler üzerine düşündüğünün göstergesidir.



Şekil 4.683: Harald



Şekil 4.684: Gottfred



Şekil 4.685: Isabella



Şekil 4.686: Mikael

Ödül

Romanda Lisbeth Vanger şirketinin evraklarının kaytılarının tutulduğu arşivde araştırma yaparak ailedeki şüpheliler hakkında bir ipucu arıyordur. Bu arşivlerde bulduğu bir fotoğraf ve şirket kayıtlarından Martin Vanger'in Harriet'ın katili olduğunu anlamıştır. Bunu haber vermek için Mikael'la çalıştığı kulübeye geri döner. Kulübede Mikael'i bulamaz. Güvenlik kamerasını incelediğinde Martin'in kulübeye geldiğini görür. Mikael'i bulmak için Martin Vanger'in evine gider. Aynı anda Mikael'da Martin'in evinde esir alınmıştır. Martin Mikael'a işkence ediyordur. Bu olay Oplev'in filminde Lisbeth'in şirketin arşivinde dosyaların içinde çalışırkenki görüntülerle (Şekil 4.687) seyirciye sunulur. Lisbeth'ın masa başında, dosyaların iç içe geçtiği görüntülerle (Şekil 4.688) yönetme Oplev karakterin yoğun bir şekilde araştırma yaptığı izlenimini seyircisine iletir.



Şekil 4.687: Lisbeth



Şekil 4.688: İç İçe Görüntü

Lisbeth (Şekil 4.689) bu yoğun araştırması sırasında Vanger ailesine ait bir fotoğrafta (Şekil 4.690) önemli bir kanıt bulur. Fotoğrafın altındaki yazıya yakın



Şekil 4.689: Lisbeth



Şekil 4.690: Fotoğraf



Şekil 4.691: İsimler



Şekil 4.692: Lisbeth

çekim yapan kamera fotoğraftaki kişişlerin isimlerini gösterir (Şekil 4.691). Ardından gelen görüntüde Lisbeth'in şok olmuş bakışları Harriet olayıyla ilgili içok önemli bir bilgiye ulaştığının somut bir ifadesidir (Şekil 4.692). Bu fotoğraftaki bir kişi (Şekil 4.693) Harriet olayında daha önce Martin'in bulduğu fotoğraftaki (Şekil 4.694) şahıs ile aynıdır. Bu kişi Harriet'ın katili olan Martin Vanger'dir. Ardından yıllar öncesine ait Martin Vanger'in görüntüsü şimdiki Martin'in görüntüsüyle beraber sunularak geçiş yapılır (Şekil 4.695).



Şekil 4.693: Fotoğraf



Şekil 4.694: Fotoğraf



Şekil 4.695: Mikael

Filmin yönetmeni böylece sahneler arası bağlantı kurar. Bu kurguyla eş zamanlı olarak Martin'in (Şekil 4.696) Mikael'in Harriet olayını çözdüğünü anladığı sahne ekrana getirilir (Şekil 4697).



Şekil 4.696: Martin



Şekil 4.697: Mikael Ve Martin

Bu sahnede Martin'in alnını kaşıması (Şekil 4.696) olayı çözen Mikael'le ilgili ne yapacağını düşündüğünü gösterir. Ardından Martin Mikael'in boğazına bir iğne (Şekil 4.698) enjekte ederek bayıltır (Şekil 4.699). Bayıldıktan sonra gözlerini tekrar açan Mikael bakışı (Şekil 4.700) ekrana yansıtılır. Bulanık bir şekilde



Şekil 4.698: İğne



Şekil 4.699: Bayıltma

gözüken Martin Mikael'e yaklaşmaktadır. Yönetmen Oplev bu görüntüdeki bulanıklıkla Mikael'in içinde bulunduğu durumu somutlaştımıştır.

Enjekte edilen ilacın etkisiyle Mikael'in ağzından köpükler (Şekil 4.701) çıkmaktadır. Sahnedeki gerilimi arttıran bu görüntüden sonra Martin, diğer kurbanlarını getirdiği yerde Mikael'i bir sandalyeye bağlayarak işkence eder (Şekil 4.702).



Şekil 4.700: Mikael'in Bakışı



Şekil 4.701: Mikael



Şekil 4.702: Mikael



Şekil 4.703: Arşiv



Şekil 4.704: Lisbeth

Finceher'in filminde de hikayedeki bu bölüm benzer bir şekilde kurgulanır. Lisbeth Vanger şirketinin arşivinde araştırma yapıyordur (Şekil 4.703, Şekil 4.704). Karakterin arşivde bulduğu bir fotoğrafa odaklanması önemli bir ipcucu bulduğunu göstergesi olarak sunulmuştur (Şekil 4.705). Bu fotoğrafta (Şekil

4.706) Lisbeth'in dikkatini çeken iki detay vardır. Bunlardan ilki fotoğrafın altında yazılı isimlerden birinin (Şekil 4.707) Martin Vanger olması, diğeri ise



Şekil 4.705: Lisbeth



Şekil 4.706: Fotoğraf



Şekil 4.707: Fotoğraf



Şekil 4.708: Lisbeth

fotoğrafta Martin ceketinin üstündeki armadır. Lisbeth'in görüntüdeki (Şekil 4.708) bakışları armayı dikkatlice incelediğinin göstergesidir. Lisbeth bu fotoğraftaki (Şekil 4.709) armanın daha önce buldukları diğer bir fotoğraftaki (Şekil 4.710) kimliği belirsiz kişinin üzerindeki arma ile aynı olduğunu keşfeder.



Şekil 4.709: Arşiv



Şekil 4.710: Arşiv

Filmin yönetmeni Fincher bu durumu yakın çekimle (Şekil 4.711) daha detaylıca seyircisine sunar. Böylece Harriet'ın öncede bulunan fotoğraftaki (Şekil 4.712) kimliği belirsiz kişi tespit edilmiş olur. Bu kişi Harriet'ın katili olan Martin



Şekil 4.711: Yakın Çekim



Şekil 4.712: Fotoraf

Vanger'dır. Fincher farklı olarak bu olayla eş zamanlı olarak gerçekleşen bir başka olay da Mikael'in (Şekil 4.714) Birger'i (Şekil 4.713) ziyaret edip Vanger ailesi ile ilgil bilgiler almasıdır. Mikael Birger'in eşyaları arasında bulduğu bir fotoğrafı



Şekil 4.713: Birger



Şekil 4.714: Mikael



Şekil 4.715: Bakış



Şekil 4.716: Fotoğraf

göstererek (Şekil 4.715) fotoğraftakilerin (Şekil 4.716) kim olduğunu ona sorar. Birger fotoğraftakilerden birisinin Martin olduğunu söyler. Bu bilgiyi alan Mikael araştırma yaptığı kulübesine gelerek daha önceden bulduğu fotoğrafa tekrar bakar.



Şekil 4.717: İki Fotoğraf



Şekil 4.718: Mikael

Ardından iki fotoğrafı yanyana koyarak (Şekil 4.717) incelediğinde bir şey dikkatini çeker. Mikael'in dikkatini de çeken Martin'in ceketinin üzerindeki armadır. Bu iki fotoğrafta da aynı arma vardır. Böylece Harriet'ın katilinin Martin olduğunu düşünür. Bu düşünce karakterin duruşu ve bakışları (Şekil 4.718) ile seyirciye iletilir.

Mikael ayrıca arşivindeki dosyalardan birinde bulunan cinayete kurban giden kadınlardan biri olan Lena Andersson'un mezuniyet fotoğrafıyla kıyaslıyarak (Şekil 4.719, Şekil 4.720, Şekil 4.721) bu armanın aynı arma olup olmadığını



Şekil 4.719: Kıyas



Şekil 4.720: Kıyas



Şekil 4.721: Kıyas

kontrol eder. Bu armaların aynı olduğunu anlayan, Martin Lena'nın cinayetiyle onun okul arkadaşı olan Martin'in arasında bir ilişki kurar. Böylece bütün cinayetleri işleyen katilin Martin olduğu anlaşılır.

Fincher'ın filminde Martin, Mikael'in Harriet olayını çözdüğünü anlayınca Mikael'i esir alarak (Şekil 4.722) cinayetlerini işlediği yere (Şekil 4.723) götürür. Burada Martin Mikael'e de işkence etmektedir (Şekil 4.724).



Şekil 4.722: Martin Ve Mikael



Şekil 4.723: İşkence Yeri



Şekil 4.724: Mikael'e İşkence

Dönüş Yolu

Bu olay olurken her iki filmde de romandaki gibi kurgulanmıştır. Lisbeth araştırma yaptıkları kulübeye gelir ama Mikael'i bulamaz. İki yönetmen de bu sahneyi Lisbeth'in güvenlik kameresı kayıtlarına bakmasıyla sunar (Şekil 4.725, 4.728). Bu sayede kulübeye Martin'in geldiğini (Şekil 4.726, Şekil 4.727) anlayan Lisbeth Martin'in evine gider. Paralel kurgu ile gerçekleşen bu olayda Lisbeth ve Mikael'in aynı anda yaşadıkları izleyiciye aksettirilmiştir. Sahnedeki gerilimi arttıran bu kurgu sayesinde izleyici Lisbeth'in Mikael'i kurtarıp

kurtaramayacağını merak eder. Böylece izleyicinin ilgisi filmin üzerinde tutulmuş olur.



Şekil 4.725: Lisbeth



Şekil 4.726: Martin



Şekil 4.727: Martin



Şekil 4.728: Lisbeth

Diriliş

Romanda Martin Mikael'e işkence ederken Lisbeth'in elinde bir golf sopasıyla içeri girip Martin'in köprücük kemiğini kırdığı belirtilir. Ardından Lisbeth Mikael'i kurtarmaya çalışırken Martin odadan kaçar. Arabasına binen Martin'i motorsikletiyle takip etmeye başlar. Lisbeth'ten kaçmaya çalışan Martin bir kamyonla çarşışarak alevler içinde ölür. Oplev'in filminde bu olay Lisbeth'in kapıyı yavaşça açtığı sahne ile başlar. Bu görüntü (Şekil 4.729) Mikael'in bakış açısıyla sunulduğu için bulanık bir şekilde ekrana yansıtılmıştır. Böylece ilacın ve işkencenin etkisiyle Mikael'in net bir şekilde göremediği düşüncesi oluşturulur. Ardından gelen görüntüde yine bulanık bir şekilde Lisbeth'in elinde bir golf sopasıyla (Şekil 4.730, Şekil 4.731) yaklaşma süreci seyirciye iletilir. Bu süreçte görüntünün netliği de düzelir. Böylece Mikael'in kendisine geldiği düşüncesi de verilmiş olur. Elindeki sopayla Martin'i etkisiz hale getiren Lisbeth (Şekil 4.732, Şekil 4.733) Mikael'i kurtarır.



Şekil 4.729: Lisbeth



Şekil 4.730: Lisbeth



Şekil 4.731: Lisbeth



Şekil 4.732: Sopayla Vuruş



Şekil 4.733: Sopayla Vuruş

Lisbeth (Şekil 4.734) Mikael'i kurtarırken (Şekil 4.735) Martin kaçar. Lisbeth motorsikletiyle Martin'in kaçtığı arabanın peşine düşüp takip eder (Şekil 4.736). Martin (Şekil 4.738) Lisbeth'ten kaçmaya çalışırken (Şekil 4.737) aşırı hız yapar ve bir kaza geçirir (Şekil 4.739, Şekil 4.740).



Şekil 4.734: Lisbeth



Şekil 4.735: Mikael



Şekil 4.736: Takip



Şekil 4.737: Kaçış



Şekil 4.738: Martin



Şekil 4.739: Kaza



Şekil 4.740: Kaza



Şekil 4.741: Kaza



Şekil 4.742: Kaza

Kaza süreci Oplev'in filminde detaylıca ekrana yansıtılır (Şekil 4.741, Şekil 4.742). Bu süreçte Martin'in arabası yuvarlanarak yol kenarındaki bariyerleri aşıp bir tepeden aşağı düşer.



Şekil 4.743: Lisbeth



Şekil 4.744: Lisbeth



Şekil 4.745: Araba

Romandan farklı olarak Oplev'in filminde Lisbeth (Şekil 4.743) kaskını çıkartıp kaza geçiren Martin'i seyreder (Şekil 4.745). Lisbeth'in bu sahnedeki bakışları karmaşık duygularını yansıtır. Arabanın yanına gelen Lisbeth (Şekil 4.746) içerdeki Martin'e bakar (Şekil 4.747). Kaza geçiren arabanın içinden çıkamayan Martin elini uzatarak (Şekil 4.748) Lisbeth'ten yardım ister. Martin'e yardım



Şekil 4.746: Martin



Şekil 4.747: Lisbeth

etmeyen Lisbeth arabanın alev almasıyla (Şekil 4.749) geçmişte yaşadığı bir hatırasına döner. Bu olay romanda ve Fincher'ın filminde yer almaz.



Şekil 4.748: Martin'in Eli



Şekil 4.749: Alev

Oplev'in filminde yer alan bu olay Lisbeth'in bakışlarına yakın çekim (Şekil 4.751) yapılarak hatıralarına geçiş yapılan bir kurguyla seyirciye iletilir. Sinemasal anlatım yöntemleri olarak adlandırılabilecek yakın çekim, geri



Şekil 4.750: Çocuk



Şekil 4.751: Yakın Çekim

dönüşler, ileriye sıçramalar dikkat, hatırlama ve hayal etme gibi insan zihninin çalışma prensipleri ile benzer özelliklere sahiptir (Buyan, 2013). B düşünceye uygun olarak görüntülerde Lisbeth'in küçük bir çocukken (Şekil 4.750) yaşadığı bir olay ekrana yansıtılır. Bu olayda (Şekil 4.752, Şekil 4.753, Şekil 4.754, Şekil 4.755) Lisbeth suratın benzin döküp yaktığı kişiden intikamını alır. Yönetmen Lisbeth'in hafızasındaki bu yangınla Martin'in içinde bulunduğu yangın arasında bir bağ kurmuştur. Lisbeth'in Martin'in arabanın içinde yanmasına izin vermiştir. Böylece filmin izleyicisinde, Lisbeth'in Martin'in kurbanları adına bir intikam aldığı düşüncesi oluşturulmuştur.



Şekil 4.752: Hatıra



Şekil 4.753: Hatıra



Şekil 4.754: Hatıra



Şekil 4.755: Hatıra

Fincher'ın filminde Lisbeth'in Mikael'i kurtardığı bölümde karakter Martin'e arkadan yaklaşır (Şekil 4.756). Lisbeth arkasına dönen Martin'e elindeki sopayla vurarak (Şekil 4.757) etkisiz hale getitir (Şekil 4.758). Fincher'ın filminde de Oplev'in filmindeki gibi Lisbeth Mikael'i kurtarmaya çalışırken kaçar. Lisbeth motorsikletiyle Martin'in arabasını takip eder (Şekil 4.759). Hızla kaçan Martin arabasıyla yolun ortasında başka bir arabayla çarpışarak kaza yapar (Şekil 4.760).



Şekil 4.756: Lisbeth



Şekil 4.757: Vuruş



Şekil 4.758: Martin



Şekil 4.759: Takip



Şekil 4.760: Kaza

Fincher'in filminde de Oplev'in filminde olduğu gibi Lisbeth (Şekil 4.761) kaza yapan aracın içindeki yaralı Martin'i seyreder (Şekil 4.762). Martin'in arabanın içinden çıkmasına yardım etmeyen Lisbeth onun ölmesine izin verir. Ardından Martin arabası büyük bir patlamayla alevler (Şekil 4.763) içinde kalır.



Şekil 4.761: Lisbeth

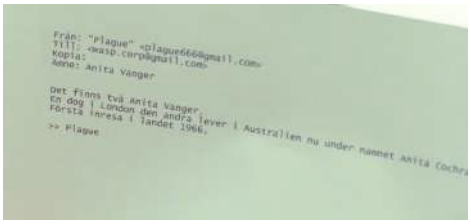


Şekil 4.762: Martin



Şekil 4.763: Patlama

Romanda Mikael, Martin'in ölümünü haber vermek için Harriet'in en yakını olan Anita Vanger'a haber verir. Anita bu durumu bir telefon görülmesiyle Avustralya'daki Harriet'a iletir. Anita'nın telefonlarının takip edilmesiyle anlaşılan bu durumdan sonra Mikael Avustralya'ya gidip Harriet'ı bulur. Böylece Harriet'ın hayatta olduğu ve yıllar önce kaçmış olduğu ortaya çıkar. Gerçeklerin ortaya çıkmasından sonra Henrik yeğeni Harriet ile buluşur. Oplev'in filminde de bu durum romandakine farklı bir şekilde kurgulanmıştır. Lisbeth'in Mikael'e bırakatığı bir not ile Harriet'ın Avustralya'da olduğunu iletilir (Şekil 4.764). Ardından gelen görüntüde Mikael'in Avustralya'ya giden bir uçağa geçiş (Şekil 4.765) yapılır. Mikael (Şekil 4.767, Şekil 5.768) burada Harriet'e bularak Martin'in öldüğünü bildirir.



Şekil 4.764: Not



Şekil 4.765: Geçiş



Şekil 4.766: Harriet



Şekil 4.767: Mikael

İksirle Dönüş

Ardından Mikael, Henrik'i yeğeni Harret'la buluşturur (Şekil 4.769). Harriet'ı karşısında gören Henrik'in şaşkınlığı yüzündeki ifadeyle (Şekil 4.768) ekrana yansıtılır. Henrik Harriet'a sarılarak (Şekil 4.770) Mikael'e bakar. Henrik'in (Şekil 4.771) bu bakışıyla Mikael'e Harriet'ı bulduğu için teşekkür ettiği düşüncesi oluşturulur.



Şekil 4.768: Henrik



Şekil 4.769: Harriet Ve Mikael



Şekil 4.770: Henrik ve Harriet



Şekil 4.771: Mikael

Fincher'ın filminde ise Harriet'ın bulunma olayı daha farklı bir şekilde kurgulanmıştır. Romandakine benzer bir şekilde Mikael'ın, Annita'ya Martin'in öldüğü bilgisini iletmesine rağmen (Şekil 4.772) bundan sonra olaylar kitaptakilerden farklı bir şekilde gerçekleşir. Yönetmen Fincher filminde, Anita herhangi bir telefon görüşmesi gerçekleştirmez. Buradan yola çıkan Mikael (Şekil 4.773) Anita'nın Harriet olabileceğini düşünür. Bu düşüncesini direkt olarak Anita'ya (Şekil 4.774) iletir. Anita diye bilinen karakter Harriet olduğunu itiraf eder.



Şekil 4.772: Anita



Şekil 4.773: Mikael



Şekil 4.774: Harriet



Şekil 4.775: Henrik



Şekil 4.776: Harriet



Şekil 4.777: Sarılma

Anita'nın Harriet olduğunu ortaya çıkartan Mikael, Harriet'ı (Şekil 4.776) Henrik (4.775) ile buluşturur.Harriet'ı karşısında gören Henrik'in karmaşık duyguları yüz ifadesiyle aksettirilmiştir. Ardından Henrik ile Harriet birbirilerine sarılıp (Şekil 4.777) kavuşurlar.

Romanda Henrik, Harriet olayını çözen Mikael'a bir mektup yazarak bir ricada bulunur. Bu mektup Henrik'i bakış açısıyla yazılmıştır. Henrik mektupta Mikael'dan Martin olayından kimseye bahsetmemesini ister. Böylece Vanger Ailesi'nin itibarını korumuş olacaktır. Bunun karşılığında Millenium dergisinin zararını karşılayacağını ve söz verdiği gibi Wennerström'ün dolanrıcılık yaptığı bir davanın bigilerini vereceğini söyler. Mikael istemeyerek de olsa bunu kabul eder. Bunun ardından Lisbeth Wennerström ile alakalı daha geniş bir dolandırıcılık dosyasını Mikael'a iletir. Lisbeth bu bilgileri kendi bilsiyara yetenekleri ile elde etmiştir. Bu bilgiler üzerine çalışan Mikael Wennersrtröm ile ilgilli bütün İsveç'i ilgilendiren ekonomik dolandırıcılık dosyasını yayınlar. Bu dosya ülke çapında büyük bir etki yaratır. Bununla birlikte Lisbeth teknik yeteneklerini kullanarak Wennerström'ün yurt dışında bulunan paralarını ele

geçirir. Bütün bunların ardından yurtdışına kaçan Wennertsröm bir otel odasında kafasından vurularak öldürülmüştür.

Oplev'in filminde bu olay, Mikael'in Wennertsrtröm ile ilgili yayınladığı yazının olduğu Millennium dergisini elinde tuttuğu (Şekil 4.778) görüntüyle sunulur. Bu haber ülke çapında büyük bir ses getirmiştir. Ardından Lisbeth Wennerström'ün yurtdışındaki paralarını hesabına geçirir. Bunların ardından yurt dışına kaçan Wennerström, bir otel odasında ölü olarak bulunmuştur. Bu bilgiyi televizyondaki haberden (Şekil 4.780) alan Miakel'in şaşkınlığı yüzündeki ifadeyle ekrana yansıtılır (Şekil 4.779).



Şekil 4.778: Millennium Dergisi



Şekil 4.779: Mikael



Şekil 4.780: Haberler

Televizyondaki haberde, Wennerström'ün öldürüldüğü oteldeki kimliği belirsiz olarak belirtilen kadın Lisbeth'tir. Mikael görüntüdeki kişinin peruk takmasına rağmen, Lisbeth (Şekil 4.782) olduğunu anlamıştır. Yönetmen bu düşünceyi Mikael'in suratındaki gülümsemeyle (Şekil 4.781) oluşturmuştur.



Şekil 4.781: Mikael



Şekil 4.782: Lisbeth

Fincher'ın filminde ise Henrik'in Mikael'den mektupla istediği rica, Frode tarafından direkt sözlü olarak iletilir. Bu mesajda Henrik Mikael'den Martin olayından topluma bahsetmemesini istemektedir. İstemeyerek de olsa bunu kabul eden Mikael, Lisbeth'in yardımlarıyla edindiği bilgilerle Wennerström ile alakalı kapsamlı bir yolsuzuluk dosyasını Millennium (Şekil 4.783) dergisinde yayımlar. Ardından Lisbeth romandaki ve Oplev'in filmindekine benzer bir şekilde Wennerström'ün yurtdışındaki mal varlıklarını kendi hesabına geçirir.



Şekil 4.783: Millennium Dergisi

Bu olaylardan sonra yurt dışına kaçan Wenneström bir otel odasında başından vurularak öldüğü haberi televizyondan iletilir (Şekil 4.785). Bu haber karşısında şok olan Mikael'in yüz ifadesi ekrana yansıtılır (Şekil 4.784). Bu haberin ardından Mikael (Şekil 4.786) televizyondaki görüntülerde Lisbeth'i (Şekil 4.787) görür. Televizyondaki haberlerde kimliği belirsiz kadın olarak tanıtılan kadın, peruk takarak kılık değiştiren Lisbeth'tir.



Şekil 4.784: Mikael



Şekil 4.785: Haberler



Şekil 4.786: Mikael



Şekil 4.787: Lisbeth

5. SONUÇ

Aristoteles Poetika'sında sanat kavramını gerçeğin bir taklidi olarak tanımlamıştır. Onun ortaya koyduğu bu mimesis kavramı gerçeklikle doğrudan bağlantılıdır. Çünkü sanatın taklide dayalı olan temsil gücü, gerçeklikle olan ilişkiyle şekillenmektedir. Buradan hareketle bir hikâyenin gerçek hayatta yaşanılabilirliği ya da bir resmin gerçek nesnelere olan benzerliği gibi gerçeklikle kurulan bağlantılar o eserin iyi ya da kötü olarak değerlendirilmesine neden olmuştur. Bu bakış açısı sinemada diğer sanatlara oranla çok daha belirleyicidir. Bu düşünce doğrultusunda Walter Benjamin'in gerçekliğin yeniden üretimi düşüncesi, fotoğrafla olduğu kadar sinemayla da ilgilidir. Çünkü sinemada teknik olanakların kullanılmasıyla gerçekliğin yeniden üretilmesi söz konusudur. Bu bağlamda sinema kendinden önceki sanat dallarıyla etkileşim kurmuştur. Özellikle müzik, resim, tiyatro gibi sanatlardan yararlanan sinema, bu bağların en sıkısını da edebiyatla kurmuştur. Sinemanın önemli bir kısmını senaryosunu edebi eserlerin uyarlanmasıyla oluşturmuş filmler temsil etmiştir (Aytaç, 2005). Edebi eserler arasında da en çok romanlardan filmlere uyarlamalar yapılmıştır. Roman ve sinema sanat dalı olmalarının yanında hikaye anlatan farklı iletişim ortamlarıdır. Bu iki ortam zaman içinde birbirleriyle etkileşim içinde olmuşlardır. Sinemanın ilk yıllarından itibaren belli bir başarı kazanmış, geniş okuyucu kitlesine sahip romanların filmleri yapılagelmiştir.

Roman ve sinema arasındaki ilişkilerin ilki ve en yakın olanı film uyarlamalarıdır. Özellikle çok tanınmış edebi eserlerin sinemaya uyarlanmasında izleyici filmi bir anlamda kaynak metin ile bir karşılaştırma halinde izlemektedir (Aytaç, 2005). Oysaki yazınsal bir eseri filme uyarlamak kaynak eserin ruh halini sürdürmenin yanında yorumlamayı ve yeniden yaratma yeteneğini de gerektirir, (Bodeen, 1963). Buna göre uyarlamalarda yönetmen yazılı bir metindeki betimlemeleri yorumlamayarak somut tercihler yapar ve dünyadan gerçek görüntülerle eserini yaratır. Başka bir ifadeyle, bir romanın filmi, kaynağın bire bir kopyası olmaktan

ziyade bir araçta oluşan hikayenin diğer bir araçta yeniden yaratılmasıdır. Edebi bir eser olarak romanlardan, sinemayla yapılan uyarlama filmler, aynı hikayenin farklı iletişim araçlarıyla oluşturulma süreçleridir.

Romanlar ile uyarlama filmler arasındaki iletişim ortamlarına ait araç değişiminden dolayı meydana gelen bazı temel farklılıklar vardır. Çünkü Marshall McLuhan'ın ileri sürdüğü 'araç mesajdır' (McLuhan, 2001) teorisine göre iletişim ortamlarına ait araçlar, ilettikleri içerikten bağımsız, yapılarında var olan özellikleriyle biçimlendirici etkilere sahiptir. Buna göre her eser oluşturulduğu ortama özgün araçların etkisiyle şekillenir. (McLuhan, 2001). Farklı iki iletişim ortamı olarak roman ve sinema da anlatılarını kendine özgü araçlarıyla oluşturur. Çünkü roman ve sinema arasındaki temel farklılık zihinsel imge kavramı ile görsel imge algılaması arasında yatmaktadır (Bluestone, 1961). Bu farklılığa uygun olarak roman ve sinema da anlatısını oluştururken farklı araçlar kullanır. Roman araç olarak yazı dilini kullanırken, sinemada kullanılan anlatım biçimi kamera aracıyla oluşturulan hareketli görüntü ve sese dayalıdır. Bundan dolayı romanlar ile uyarlama filmler arasındaki temel farklılık öncelikle romanların yazı dili aracılığıyla kelime ve cümlelerden, filimlerin kamera aracılığıyla hareketli görüntü ve seslerden oluşmasıdır. Buna bağlı olarak bir romanın yazarı anlatısını kelime ve cümlelere dönüştürürken, yönetmenler anlatılarını harketli götüntü ves ses ile anlattığı şeyin kendi formunda seyiricisine iletir. Böylece bir yazar kelime ve cümlelerle, okuyucusunda zihinsel imgeler yaratırken bir yönetmen oluşturduğu fiziksel gerçekliği kamerasıyla kaydedip hareketli görüntü ve ses ile seyircisine sunar.

Romandan sinemaya yapılan uyarlamalarda araç değişimine bağlı olarak meydana gelen anlatım unsurlarının olanaklarına dair farklılıklar da oluşur. Çünkü kelime ve cümlelere bağlı olan roman, anlatısını soyut bir şekilde oluştururken, fiziksel gerçekliğe bağlı olan sinema anlatısını somut bir şekilde oluşturur. Buna bağlı olarak, romanın anlattığı hikaye fiziksel karşılığı olmayan kavramsal bir dünyadır. Böylece her okur, romanı kendi birikimi ve bakış açısıyla algılayarak, eseri zihninde kendisi üretir. Uyarlamalarda ise yönetmen, fiziklsel gerçekliğe bağlı olan anlatısındaki her şeyi somut bir şekilde oluşturur. Roman anlatısının soyut ve kavramsal olması, hikayedeki karakterlerin his ve düşüncelerinden oluşan iç

dünyalarını okuyucuya daha rahat iletmesini sağlar. Buna karşın filmlerde hikayedeki duygu ve düşünceler kahramanların hareket, davranış, konuşma ve ses tonlarıyla somut bir şekilde yansıtılır. Ayrıca sinemada iç ses yöntemiyle de karakterlerin iç dünyaları izleyiciye sunulabilir.

Filmin yönetmeni romanda kelimelerle anlatılan dış dünyadaki eşyaların konumlandırılmasını, mekanı, karakterlerin dış görünüşlerini ve davranışlarını, ışığı, rengi, ekran içi ve ekran dışı sesleri, söz, konuşma ve müzik gibi görüntü ve ses ait unsurları fiziksel gerçeklikten somut seçimler yaparak oluşturur. Böylece metinde anlatılan olayların, kişilerin, çevre ve mekânların filme dönüştürülmüş hali kendi başına bir ifade aracına dönüşür. Bu bağlamda yönetmenin romanandan yaptığı seçimler ve somutlaştırmalar filmin asıl niteliğini oluşturur. Çünkü uyarlama filmin yönetmeni görselleştirmeye uygun olan bölümleri romandan seçerek anlatısını oluşturur. Yapılan bu seçimler ekleme, çıkarma, değiştirme gibi kıstaslarla romandan ayrışabilmektedir. Böylece filmin seyircisi, yönetmenin seçip somutlaştırdığı esere katılımda bulunur.

Roman anlatısı yazı diline bağlı olarak aynı anda sadece bir şeyi iletebilir. Buna bağlı olarak aynı anda olan şeyler romanda farklı zamanlarda anlatılır. Sinemada ise ekrana aynı anda birden fazla şey iletebilir. Çok boyutlu bir imkan olarak sinema, izleyicisine perde de gösterilenlerden istediğini seçme olanağı sunar. Ayrıca aynı anda birden fazla şey anlatabilmek imkanıyla filmlerdeki her sahne bir betimleme işlevi görür. Karakterleri ve çevreyi tanıtmak açısından betimleme sinemada sürekli bir biçimde her sahnede devam eder. Bir durum ya da olay anlatılmasında durumunda dahi ekrandaki her görüntü kesintisiz bir şekilde betimleme yapmaya devam eder. Buna karşın romanda çevreyi ya da karakterleri tanıtmak için yapılan betimlemeler sadece ilgili bölümlerde yapılabilir. Ayrıca romanda yazar betimleme yaparken başka bir şey iletme imkanına sahip değildir.

Sinema ayrıca kamerayla görüntüleri kaydedip, sulabilmesiyle hareketin kendisini verebilme imkanına sahiptir. Bu özelliğiyle karakterlerin ve nesnelerin görsel özelliklerini ve hareketlerini önceden planlayıp ekrana yansıtır. Aslında her hareket bir değişim olarak nitelelendirilebilir. Bu bağlamda filmlerdeki her sahne bir değişimin ifadesidir. Karekterlerin ve eşyaların davranışları, konum ve pozisyonları filmlerde hareketli görüntülerle sunularak geçirdikleri değişim

izleyiciye doğrudan somut bir şekilde sunulur. Bu sayede romanlarda olaylar kelime ve cümlelerle anlatılırken, uyarlama filmlerde anlatılanların oluş süreci sinema perdesine doğrudan yansıtılır. Karakterin yaşadığı olayın oluş sürecini iletmesi açısından filmler, olayın oluştuğu anı sürekli ve kesintisiz olarak yansıtır. Bu açıdan filmler olayların oluştuğu an olan şimdiki zamanın sanatıdır.

Ayrıca filmlerdeki oluş sürecinde hareketli görüntülerdeki her şey, bakış, davranış, jest ve mimikler, neslerin pozisyon ve konumları, ses ve ışık birer ifade aracına dönüşür. Bunlardaki herhangi bir değişim seyirciye hareketli görüntü ve ses ile yansıtılarak izleyicinin sürece katılması sağlanır. Ayrıca bu değişim sürecinde sinemanın kesme ve kurgu imkanlarıyla zaman ve mekan olarak ayrı olan iki farklı sahne yan yana getirilerek aralarında bir ilişki kurulması sağlanır. Böylece filmlerde, yönetmen zamanda ve mekanda geçişler yaparak anlatısını kurgulayabilir. Buna bağlı olarak karakterin geçmiş anıları veya gelecekteki hayallerinin, karakterin şimdiki zamanına olan etkisi ekrana yansıtılabilir.

Aynı romandan farklı yönetmenlerce uyarlanan filmler arasındaki yaratıcı değişiminden dolayı kaynaklanan faklılıklar da vardır. Bu farklılıklar iki türe ayrılır. İlk farklılık romanın hikayesinin içeriğinden görselleştirmeye yönelik yapılan seçimlerden kaynaklanır. Bunlar hikayedeki görselleştirilecek karakterlerin, olayların ve mekanların neler olacağına dair yapılan seçimlerdir. Çünkü aynı romandan farklı yönetmenlerce uyarlanan filmlerde farklı seçimler yapılır. Bu durum sonuçta ortaya çıkan eserinde farklı olmasına sebep olur.

İkinci farklılık aynı romandan yapılan görselleştirme için yapılan seçimlerin farklı yönetmenlerce somutlaştırılma sürecinde ortaya çıkar. Bu aşamada romandan yapılan seçimlerin aynı olması durumunda bile doğal olarak farklılıklar ortaya çıkar. Çünkü sahnelerin çekimi için yaratılan fiziksel ortam farklı olacaktır. Çünkü bu ortamı oluşturan mekan ve nesneler, sahnedeki karakterler, karakterlerin oyunculukları, renk ve ışık doğal olarak farklı olacaktır. Ayrıca farklı yönetmenlerin kullandığı farklı kameralar, farklı çekim açıları, farklı mizansen, farklı ses ve müzik de sonuçta farklı bir kurgunun ortaya çıkmasına sebep olur. Yönetmenlerin hem romanlardan yaptığı seçimler hem de daha sorasında gerçekleştirdiği somutlaştırmalar nesnel değil özneldir. Bundan dolayı aynı

romandan farklı yönetmenlerce çekilen uyarlama filmler birbirlerinden farklı eserler olarak üretilir.

Yazılı eseri, kendi imkanlarıyla anlatma amacını taşıyan yönetmenler uyarlama filmlerde sinematografik bir anlatı düzlemi oluşturmaktadır. Böylece yazılı metin anlatı biçimiyle tamamen farklı bir esere dönüşmüş olmaktadır. Bununla birlikte her uyarlama, özellikle de ünlü romanların uyarlaması, "aslına sadık kalıp kalmadığı" tartışmasını beraberinde getirir. Bu tartışmalarla birlikte uyarlamalarda romana sadakat aransa da yönetmenlerin somut tercihleri doğrultusunda şekillenen filmler yeni bir eser olarak ortaya çıkmaktadır.

Sonuç olarak bu çalışmada Robert Bloch'un Sapık romanı (1959) ile Alfred Hitchcock'un Sapık filmi (1960) ve Gus Van Sant'ın Sapık filmi (1998), Stanislav Lem'in Solaris romanı (1961) ile Tarkovski'nin Solaris filmi (1972) ve Soderberg'in Solaris filmi (2002), Stieg Larsson'un Ejderha Dövmeli Kız romanı (2005) ile Niels Arden Oplev'in Ejderha Dövmeli Kız filmi (2009) ve David Fincher'in Ejderha Dövmeli Kız filmi (2011) karşılaştırmalı bir şekilde incelenmiştir. Böylece edebi bir eser olarak romanlar ile aynı eserin farklı yönetmenlerce yapılmış iki sinema uyarlaması karşılaştırılmıştır. Roman ve sinema ortamlarına ait araçların değişimiyle yaratılan eserlerde nelerin farklılaştığını belirlenmiştir. Ayrıca bu çalışmada aynı romanın farklı yönetmenlerce farklı zamanlarda çekilen filmlerinin karşılaştırmasıyla eserlerde yaratıcıların değişimiyle nelerin değiştiği ortaya konmaya çalışılmıştır. Böylece aynı hikayenin farklı araç ve farklı yaratıcılarla yeniden yaratılarak farklı eserlerin üretildiği ortaya konulmuştur.

KAYNAKÇA

Abisel, N. (1989). *Sessiz Sinema.* A.Ü. Siyasal Bilgiler Fakültesi ve B.Y.Y.O. Basımevi.

Abisel, N. (1995). Sinemada Her şey Niye Söylenemez ya da Sinemada Söylemek ve Söylenen. *Yedinci Sanat.* (12), 5.

Adanır, O. (1986). *İşitsel Ve Görsel Anlam Üretimi.* Deu Gsf Yayınları.

_____. (2013). *Sinema Kuramları 2: Beyaz Perdeyi Aydınlatan Kuramlar.* (Ed. Z. Özarslan), Su Yayınevi, s. 17.

Andaç, F. (1994). İlhan Selçuk ile Medya Üstüne Söyleşi. *TYS Edebiyat.* s. 6

Andrew, D. (1984). *Concepts in Film Theory.* Oxford Univ. Press.

_____. (2010). *Büyük Sinema Kuramları.* (Çev., Z. Atam), Doruk Yayınları, s. 55-159.

Aktulum, K. (2005). *Metinlerarası İlşkikler.* İstanbul. Öteki Yayınevi.

Altun, F. (2006). *M.McLuhan ve J.Baudrillard'ın Medya Kuramlarının Karşılaştırmalı Çözümlemesi.* [Yayımlanmamış Doktora Tezi] İstanbul Üniversitesi.

AnaBritannica. (1990). Ana Yayıncılık. c. 18, 467.

AnaBritannica. (1990). Ana Yayıncılık. s.19, 408.

Arijon, D. (1995). *Film Dilinin Grameri.* (Çev., Y. Demir, N. Bayram, U. Demiray, N. Ulutak, & M. Barkan), Kavram Yayınları, s. 15. (Orijinal çalışma 1991'de yayımlandı).

Arnheim, R. (1933). *Film.* Faber and Faber.

Aslanyürek, S. 1988. *Senaryo Kuramı.* Pan Yayıncılık.

Atabek, N. (1992). Kuramcılara Göre 'Anlatı'. *Kurgu Dergisi.* (11), 339.

Avcı, Z. (1985). Edebiyat ile Sinemanın Mutlu Evlilikleri Üzerine: Roman Seyretmek mi Film Okumak mı? *VideoSinema.* s. 9: 48.

Aylan, T. (2005). *Göstergebilim ve Bir Söylem Biçimi Olarak Sinema.* [Yayımlanmamış yüksek lisans tezi]. Ankara Üniversitesi.

Aytaç, G. (2005). *Karşılaştırmalı Edebiyat Bilimi.* Say Sayınları.

Aytür, Ü. (1977). *Henry James ve Roman Sanatı.* A.Ü. Dil ve Tarih Coğrafya Fakültesi Yayını.

Bahtin, M. (1983). Destansı Anlatı ve Roman. *Çağdaş Eleştiri.* (Çev., O. Senemoğlu), s. 7:59-65.

Balaz, B. (1972). *Der Geist Des Films,* Makol Verlag.

_____. (2001). *Der Sichtbare Mensch Oder Die Kultur Des Films,* Suhrkamp Verlag.

Baltaş, Z., & Baltaş, A. (1992). *Bedenin Dili.* Remzi Kitapbevi.

Barthes, R. (1988). *Anlatıların Yapısal Çözümlemesine Giriş.* (Çev., M. Rıfat, S. Rıfat). Gerçek Yayınevi, s. 7.

Batur, E. (1985). *Dilsel Üretim Olarak Okuma. Ebabil Yazıları.* Yapı Kredi Yayınları.

Baudrillard, J. (2002). *Simgesel Değiş Tokuş ve Ölüm,* (Çev., O. Adanır), Boğaziçi Üniversitesi Yayınları, s. 87. (Orijinal çalışma 1976'da yayımlandı).

Bazin, A. (1993). *Sinema Nedir?* (Çev., İ. Şener), Sistem Yayıncılık. s. 81-82, 101. (Orijinal çalışma 1967'de yayımlandı)

_____. 1995. *Çağdaş Sinemanın Sorunları.* (Çev., N. Özön), Bilgi Yayınevi, s. 11-12, 128-129.

Belge, M. (1982). İş Bölümü Romanı da Etkiledi. *Hürriyet Gösteri.* s. 19: 65.

_____. (1994). *Edebiyat Üstüne Yazılar.* Yapı Kredi Yayınları.

Benjamin, W. (1993). Son Bakışta Aşk. (Çev., N. Gürbilek), Metis Yayınları, s. 94.

Betton, G. (1993). *Sinema Tarihi.* (Çev. Ş. Tekeli), İletişim Yayınları, s. 9, 11. (Orijinal çalışma 1987'de yayımlandı).

Bloch, R. (2020). *Sapık.* (Çev., Ö. Ezer), İthaki Yayınları. (Orijinal çalışma 1959'da yayımlandı).

Bluestone, G. (1961). *Novel into Film.* Univ. of California Press.

Bodeen, D. (1963). The Adapting Art. *Films in Review.* vol. 14: 349

Bonitzer, P. (1995). *Bakış ve Ses.* (Çev., İ. Yaşar), Yapı Kredi Yayınları, s. 39. (Orijinal çalışma 1976'da yayımlandı).

Bourse, M., & Yücel, H. (2012). *İletişim Bilimlerinin Serüveni.* Ayrıntı Yayınları.

Bozkurt, N. (2004). *Sanat ve Estetik Kuramları.* Asa Yayınları.

Brando, M., & Lindsay, R. (1995). *Annemin Öğrettiği Şarkılar.* (Çev., Gürol Koca), Remzi Kitabevi, s. 408-409.

Brecht, B. (1976). *Sosyalist Gerçeklik ve Toplum.* (Çev., A. Cemal, & K. Güven), Günebakan Yayınları, s. 237-238.

Bresson, R. (2016). *Sinematograf Üzerine Notlar.* (Çev., N. Güngörmüş), Küre Yayınları, s. 16. (Orijinal çalışma 1975'de yayımlandı).

Burgelin, O. (1981). *Yapısal Çözümleme ve Kitle İletişimi.* (Çev. N. Erdoğan), Kurgu Dergisi. s. 4: 77.

Butler, A. M. (2011). *Film Çalışmaları.* (Çev., A. Toprak), Kalkedon Yayıncılık, s. 18.

Butor, M. (1978). The Novel Today. *The Novel as Research.* Ed. M. Bradbury. Fontana/Collins. s. 48.

Buyan, B. (2013). *Sinema Kuramları 1, Beyazperdeyi Aydınlatan Kuramcılar.* Ed. Z., Özarslan. Su Yayınevi, s. 20-28.

Büker, S. (1986). Auteur Kuram Üzerine. *Ve Sinema.* Hil Yayın. s. 2: 68.

_____. (1989). *Film ve Gerçek.* Anadolu Üniversitesi Eğitim Teknolojisi ve Yaygın Eğitim Vakfı Eğitim Araştırma ve Bilimsel Yayınları.

_____. (1990). Neden Kuram. *Beyazperde.* s. 3: 8.

_____. (1991). *Sinemada Anlam Yaratma.* İmge Kitabevi.

_____. (2010). *Sinemada Anlam Yaratma.* Hayalbaz Kitap.

Carrol, J. M. (1985). *Sinema Kuramları.* (Ed. S. Büker. O. Onaran), Dost Kitabevi, s.178.

Castells, M. (2008). *Enformasyon Çağı : Ekonomi, Toplum ve Kültür Birinci Cilt, Ağ Toplumunun Yükselişi,* (Çev., E. Kılıç), İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları, s. 439-440. (Orijinal çalışma 2003'yayımlandı).

Caudwell. C. (1988). *Yanılsama ve Gerçeklik.* (Çev., M. H. Doğan), Payel Yayınevi, s. 297. (Orijinal çalışma 1937'de yayımlandı).

Cervantes, M. D. (1992). *Don Quijote.* c.1. (Çev. B. Onaran), Sosyal Yayınlar, s. 15-16.

Chatman, S. (1978). *Story and Discourse: Narrative Structure in Fiction and Film.* Cornell University Press.

Çelenk, S. (2005). *Televizyon Temsil Kültür.* Ütopya.

Çilenti, K. (1984). *Eğitim, Teknolojisi ve Öğretim.* Gül Yayınevi.

Crowley, D., & Heyer, P. (2011). *Communication in History: Technology, Culture, Society.* Pearson.

Cüceloğlu, D. (1992). *İnsan Ve Davranışı.* Remzi Kitabevi.

_____. (1997). *Yeniden İnsan İnsana.* Remzi Kitabevi.

_____. (2008). *İletişim Donanımları.* Remzi Kitabevi.

Davis, L. (1987). *Resisting Novels.* Methuen&Co. Ltd.

Demir, S. (2009). *Göstergebilim, Umberto Eco ve Yapıtların Bağlamında Göstergebilime Katkıları* [Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi]. İstanbul Üniversitesi.

Dittmar, J. F. (2011). *Grundlagen Der Medienwissenschaft, Berliner Schriften Zur Medienwissenschaft.* Universitätsverlag Der Tu Berlin.

Dominick, R. J. (1996). *The Dynamics of Mass Communication.* Mc Graw- Hill.

Dmytryk, E. (2003). *Sinemada Yönetmenlik.* (Çev., İ. Şener), İzdüşüm Yayınları. s. 121. (Orijina çalışma 1984'de yayımlandı)

Dursun, T. K. (1991). Soruşturma: Yapıtlarınızda masal/söylence öğelerinden yararlarlanan yazarlarımızdansınız. Nenden Masal?. *Varlık.* s. 1001: 23.

Eco, U. (2009). *Anlatı Ormanlarında Altı Gezinti.* (Çev., K. Atakay), Can Yayınları, s. 11,23, 37, 46. (Orijinal çalışma 1994'de yayımlandı).

Eisenstein, S. (1975). *Bir Sinemacının Düşünceleri.* (Çev., A. Arna), Yol Yayınları, s. 44-45, 75-77.

_____. (1984). *Film Duyumu.* (Çev., N. Özön), Payel Yayınları, s. 30, 43, 186. (Orijinal çalışma 1969'da yayımlandı).

Erdoğan, İ., & Alemdaroğlu, K. (1990). *İletişim ve Toplum Kitle İletişim Kuramları ve Değişimci Yaklaşımlar.* Bilgi Yayınevi.

Ergin, A. (1995). *Öğretim Teknolojileri ve İletişim.* Pegem Yayınları

Erus, Ç. Z. (1999). *Bir Anlatı Formu Olan Romanın Sinemaya Uyarlanması.* [Yayınlamamış doktora tezi]. Marmara Üniversitesi

Faulstich, W. (1995). *Grundwissen Medien.* Wilhelm Fink Verlag.

Fincher, D. (2011). *Ejderha Dövmeli Kız.* Scott Rudin Productions. Columbia Pictures Dvd.

Forster, E. M. (1985). *Roman Sanatı.* (Çev. Ü. Aytür), Adam Yayınları, s. 128.

Gabriel, T. (1997) *H. Halk Belleğinin Bekçisi Olarak Üçüncü Sinema: Üçüncü Estetiğe Doğru.* (Çev., S Özer), Kurma, s. 12.

Genette, G. (2011). *Anlatının Söylemi: Yöntem Hakkında Bir Deneme.* (Çev., F. B. Aydar), Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi, s. 13-14. (Orijinal çalışma 1980'de yayımlandı).

Geçikli, F. (2016). *Halkla İlişkiler ve İletişim.* Beta Yayınları.

Gianetti, L. (1982). *Understanding Movies.* Prentice-Hall, Inc. Englewood Cliffs.

Griffith, D. W. (1968). Sinema, Modern Fotoğrafın Mucizesi. *Türk Dili Sinema Özel Sayısı. (Çe*v., N. Özön), A.Ü. Basımevi. s. 196: 392.

Güçhan, N. (1981). Bir Film Kuramcısı: Rudolph Arnheim. *Kurgu Dergisi.* s. 4: 199.

Gürata, A. (2010). *Sinema: Tarih-Kuram-Eleştiri.* Yay. Haz. S. Büker, Y. Gürhan Topçu, Kırmızı Kedi Yayınevi, s. 61.

Gürüz, D., & Temel Eğinli, A. (2015). *Kişilerarası İletişim.* Nobel Akademik Yayıncılık

Harton, A. (1982). Film and Literature. *Encyclopedia of World Literature in the 20th Century. ed. Leonard S. Klein.* Frederick Lingar.

Hauser, A. (1984). *Sanatın Toplumsal Tarihi.* (Çev., Y. Gölönü), Remzi Kitabevi, s. 422-423. (Orijinal çalışma 1951'de yayımlandı).

Hawthorn, J. (1992). *Studying the Novel An Introduction.* Edward Arnold.

Hitchcock, A. (1960). *Sapık*. Universal Picstures. Paramount Pictures Dvd.

Işık, M. (2005). *Kitle İletişim Teorilerine Giriş.* Eğitim Kitabevi.

Jensen, K. B. (2002). The Humanities in Media and Communication Research. *A Handbook of Media and Communication Research: Qualitative and Quantitative Methodologies.* Routledge.

Katz, E. (1979). *The Film Encyclopedia.* Harper&Row Publishers.

_____. (1982). *The International Film Encyclopedia.* Papermac.

Klein, M. (1981). *Introduction: Film and Literature. The English Novel and The Movies.* Simon and Schuster Co.

Kracauer, S. (1960). *Theory Of Film.* Oxford University Press.

_____. (2011). *Kitle Süsü.* (Çev., O. Kılıç), Metis Yayınları, s. 251.

Kundera, M. 1989. *Roman Sanatı.* (Çev., İ. Yerguz), Afa Yayınların, s. 14. (Orijinal çalışma 1986)

Küçükcan, U. (2005). *Film Çözümlemesinde İki Yaklaşım: N. Chomsky ve C. Metz.* Anadolu Üniversitesi Yayınları.

Küçükkurt, M., & Tanrıkulu, Y. (1987). *Folklorik İletişim.* Gazi Üniversitesi B.Y.Y.O. Dergisi. (8-9), 90-91.

Kyrou, A. (1963). *Bunuel: An Introduction.* Simon and Schuster.

Larsson, S. (2011). *Ejderha Dövmeli Kız.* (Çev., A. Arda), Pegasus Yayınları. Orijinal çalışma 2005'te yayımlandı).

Lechte, J. (2006). *Elli Anahtar Çağdaş Düşünür: Yapısalcılıktan Postmoderniteye.* (Çev., B. Yıldırım.), Açılım Kitap, s. 131. (Orijinal çalışma 1994'te yayımlandı)

Lem, S. (2020). *Solaris.* (Çev., M. Aközer), İletişim Yayınları. (Orijinal Çalışma 1961'de yayımlandı).

Lopez, D. (1993). *Films By Genre.* McFarland&Company Inc. Publishers

Lotman, Y. M. (1986). *Sinema Estetiğinin Sorunları.* (Çev., O. Özügül), De Yayınevi, s. 56 (Orijinal çalışma 1977'de yayımlandı)

Lukacs, G. (1985). *Roman Kuramı.* (Çev., S. Ümran), Say Yayınları, s.

Makal, O. (1987). *Sinemada Yedinci Adam.* Marş Matbaası.

Malraux, A. (1968). Sinemanın Sanat Olarak Doğuşu. (Çev., Tahsin Saraç). *Türk Dili Sinema Özel Sayısı.* A. Ü. Basımevi. s. 196: 361.

Marx, K. & Engels F. (1980). *Sanat ve Edebiyat Üzerine***.** (Çev., M. Belge), 2. bs. Birikim Yayınları, s. 35-36. (Orijinal çalışma 1947'de yayımlandı).

McLuhan, M. (2001). *Global Köy***.** (Çev., B. Öcal Düzgören), Scala Yayıncılık, s. 24, 29. (Orijinal çalışma 1964'de yayımlandı).

_____. (2015). *Understanding Media.* Gingko Press.

McLuhan, M. & Carson D. (2003). *The Book of Probes.* Gingko Press.

McLuhan, M. & Fiore. Q. (2012). *Medya Mesajı, Medya Masajıdır.* (Çev., İ. Haydaroğlu), Mediacat, s. 48. (Orijinal çalışma 1967'de yayımlandı)

McNeill, W. H. (1989). *Dünya Tarihi.* (Çev., A. Şenel), V Yayınları, s. 167. (Orijina çalışma 1967'de yayımlandı).

McQuail, D. & Windahl, S. (1997) *İletişim Modelleri Kitle İletişim Çalışmalarında.* (Çev., K. Yumlu), İmge Kitabevi Yayınları, s. 10. (Orijinal çalışma 1982'de yayımlandı).

Metz, C. (2012). *Sinemada Anlam Üstüne Denemeler.* (Çev. O. Adanır), Hayal Perest, s. 28.

Miller, W. (1993). *Anlatı Filmleri ve Televizyon İçin Senaryo Yazımı.* (Çev., Y Büyükerşen, & Y. Demir, N. Esen), Anadolu Üniv., s. 297. (Orijinal çalışma 1997'de yayımlandı).

Mitry, J. (1989). *Sinema Estetiği ve Psikolojisi.* (Çev., O. Adanır), Dokuz Eylül Üniversitesi Yayınları, s. 28-29, 39. (Orijinal çalışma 1963'de yayımlandı).

Monaco, J. (2013). *Bir Film Nasıl Okunur? Sinema Dili, Tarihi ve Kuramı.* (Çev., E. Yılmaz), Oğlak Yayıncılık, s. 371-387.

Mutluay, R. (1979). *100 Soruda Edebiyat Bilgileri.* Gerçek Yayınevi.

Mutlu, E. (1995). *İletişim Sözlüğü.* Ark Yayınevi.

_____. (1995). *Televizyonda Program Yapımı.* A. Ü. Basımevi.

Münsterberg, H. (1916). *The Photoplay, A Psychological Study.* D. Appleton & Company.

Naci, F. (1990). *Türkiye'de Roman ve Toplumsal Değişme.* Gerçek Yayınevi

Norden, E. (2004, 10 Ekim.). *The Playboy Interview: Marshall McLuhan.* Playboy. http://www.columbia.edu/~log2/mediablogs/McLuhanPBinterview.htm 1969.

Nuyan, E. (2010). *Eisenstein ve Tarkovsky'de Sinema Sanatı ve Felsefe.* [Yayımlanmamış doktora tezi]. Hacettepe Üniversitesi Ankara

Okyay, S. (1995). Sinemanın 100 Yılı. *Milliyet Sanat Dergisi.* s. 353: 6, 7, 9.

Onaran, A. Ş. (1986). *Sinemaya Giriş.* Filiz Kitabevi.

_____. (1994). *Sessiz Sinema Tarihi.* Kitle Yayınları.

Ong, J. W.. (1995). *Sözlü ve Yazılı Kültür: Sözün Teknolijileşmesi.* (Çev. S. Postacıoğlu Banon), Metis Yayınları, s. 23-24, 164-165. (Orijinal çalışma 1982'te yayımlandı).

Oplev, N. A. (2009). *Ejderha Dövmeli Kız.* Yellow Bird. Nordisk Film Dvd.

Oskay, Ü. (1981). *Benjamin'in Baudelaire Üzerine Çalışmalarında Yükselme Dönemi Kapitalizmin Sanat ve Kültür Yaşamı.* A.Ü. S.B.F. B.Y.Y.O.

_____. (1983). Roman'ı 'Tedavülden Kaldıracağa' Benzeyen Bir Gelişme Olarak Romanın Televizyona Uyarlanması. *Yazko Edebiyat.* c. 5. s.30.

_____. (1991). Romana Varamayışımızın Nedenleri Üzerine Umutsuz Olmayan Bir Değerlendirme, Masal Semantiğinden Romanın Geçiş Sorunu. *Varlık.* s.1001: 27.

_____. (1993). *19. Yüzyıldan Günümüze Kitle İletişiminin Kültürel İşlevleri.* Der Yayınları

_____. (1994). Edebiyat ve Medya İlişkisini Tartışabilmek İçin… *TYS Edebiyat.* s. 5-6.

_____. (1997). ***İletişimin ABC'si.*** Der Yayınları.

Ozankaya, Ö. (1995). *Toplumbilim.* Cem Yayınevi.

Öngören, M. T. (1983). Romandan Yapılan Filmlerde Karşılaşılan Yetersizlikler ve Güçlükler. *Milliyet Sanat Dergisi.* s. 77: 7.

Örs, K. (1995). Yeniden Üretim Nesnesi Olarak Zaman ve Mekan. *Bilim ve Teknik. s. 38-39.*

Özdemir, E. (1994). *Yazınsal Türler.* Ümit Yayıncılık.

Özer, K. (1973). Sinema-Edebiyat İlişkisi. *Yedinci Sanat.* s. 3: 11-12.

Özön, N. (1964). *Sinema El Kitabı.* Elif Yayınları.

Özön, N. (1966). *Çağdaş Sinemanın Sorunları.* Bilgi Yayınevi.

_____. (1981). *Sinema ve Televizyon Terimleri Sözlüğü.* A.Ü. Basımevi.

_____. (1990). *100 Soruda Sinema Sanatı.* Gerçek Yayınevi.

Özsoy, A. (2011). *Televizyon ve İzleyici: Türkiye'de Dönüşen Televizyon Kültürü ve İzleyici.* Ütopya Yayınları.

Panofsky, E. (1959). Style and Medium in the Motion Pictures. *Film An Anthology.* Ed. Daniel Talbot. Simon and Schuster. s.18.

Parkinson, D. (1995). *History of Film.* Thames Hodson.

Phelps, G. (1988). *A Short Guide to the Modern Novel: From Myth to Modernism.* Routledge.

Philips, G. D. (1990). *Major Film Directors of the American and British Cinema.* Associated Univ. Presses.

Propp, V. (2008). *Masalların Biçimbilimi ve Olağanüstü Masalların Dönüşümleri.* **(**Çev., M. Rifat & S. Rifat), İş Bankası Kültür Yayınları, s. 7, 11-12. (Orijinal çalışma 1968'de yayımlandı).

Püsküllüoğlu, A. (1994). *Arkadaş Türkçe Sözlük.* Arkadaş Yayınevi.

Rifat, M. (2008). *20. Yüzyılda Dilbilim ve Göstergebilim Kuramları-1. Tarihçe ve Eleştirel Düşünceler.* Yapı Kredi Yayınları.

_____. (2008). *20. Yüzyılda Dilbilim ve Göstergebilim Kuramları-2. Temel Metinler.* Yapı Kredi Yayınları.

Rigel, N. (2009). "Umberto Eco'yla Metin Okuma: Metinde 'Tutuklu Anlamı' Özgürleştirme Yöntemi". *Metin Çözümlemeleri.* (Ed. Yasemin G. İnceoğlu. Nebahat A. Çomak), Ayrıntı Yayınları. s.89.

Roloff, B. (1995). *Ütopik Sinema, Bilim Kurgu Sinemasının Tarihi ve Mitolojisi.* (Çev., V. Atayman), Alan Yayıncılık, s. 32. (Orijinal çalışma 1980'de yayımlandı)

Roterberg, S. (2008). *Philosophische Filmtheorie.* Königshausen&Neumann.

Rowe, A. (1996). Film Form and Narrative. *An Introduction to Film Studies.* ed. Jill Nelmes. Routledge. s. 109-111

Sant G. V. (1998). *Sapık*. Imagine Entertainment. Universal Pictures Dvd.

Sartre, J. P. (1982). Edebiyat Nedir? (Çev., B. Onaran), Payel Yayınevi, s. 124. (Orijinal çalışma 1948'de yayımlandı)

Schatz, T. (1981). *Hollywood Genres: Formulas, Filmmaking and the Studio System.* Temple Univ. Press.

Scholes, R. & Kellog R. (1966). *The Nature of the Narrative.* Oxford Univ. Press.

Scognamillo, G. (1973). Türk Sinemasında Yabancı Uyarlamalar. *Yedinci Sanat.* (9), 61.

Sillars, S. (1995). V*isualisation in Popular Fiction, 1860-1960: Graphic Narratives, Fictional Images.* Routledge.

Soderberg, S. (2002). *Solaris.* Lightstorm Entertaintment. 20th Century Fox Ddv.

Şenel, A. (1991). *Siyasal Düşünceler Tarihi.* V Yayınları.

_____. (1995). *İlkel Topluluktan Uygar Topluma: geçiş Aşamasındaki Ekonomik Toplumsal Düşünsel Yapıların Etkileşimi.* Bilim ve Sanat Yayınları.

Şinasi, H. (1964). Edebiyatta Roman. *Türk Dili Roman Özel Sayısı.* s. 154, 641-642.

Tanpınar, A. H. (1964). *Roman ve Romancı Üzerine Notlar.* Türk Dili Roman Özel Sayısı. (154), 652-653.

Tansuğ, S. (1988). *Sanatın Görsel Dili.* Remzi Kitabevi.

Tarkovsky, A. (1972). *Solaris.* Mosfilm. Visual Programme Systems *Dvd.*

_____.(2008). *Mühürlenmiş Zaman.* (Çev., F. Ant), Agora Kitaplığı, s. 159. (Orijinal çalışma 1984'de yayımlandı).

Taşer, S. (2006). *Konuşma Eğitimi.* Papirüs

Tonguç, S. (1988). *Epikten Romansa.* İstanbul Edebiyat Fakültesi Basımevi.

Türkoğlu, N. (1996). *Bir Sahnedir Dünya Shakespeare Sinemalarda.* Antrakt. (55), 23.

Ulusay, N. (1988). *Sinema; Seyir; Seyirci: Başlangıcından Bugüne Sinema Salonları.* A. Ü. B.Y.Y.O. Yıllık**.**

Urgan, M. (1991). *İngiliz Edebiyatı Tarihi.* Altın Kitaplar Yayınevi.

Usluata, A. (1991). *İletişim.* İletilim Yayınları.

Ustaoğlu, Y. (1985). *Sinema ve Yazın İlişkisi.* Sanat Olayı.

Wagner, G. (1975). *The Novel and The Cinema.* Fairleigh Dickinson Univ. Press.

Wajda, A. (1993). *Sinema ve Ben.* Afa Yayınları.

Watt, I. (1987). *The Rise of the Novel.* The Hogarth Press.

Wellek, R., & Warren, A., (1982). *Yazın Kuramı.* (Çev. Y. Salman, & S. Karantay), Altın Kitaplar Yayınevi, s. 292-293 (Orijinal çalışma 1956'da yayımlandı).

Wiener, N. (1961). *Cybernetics or Control and Communication in the Animal and the Machine.* MIT Press.

Wollen, P. (2017). *Sinemada Göstergeler ve Anlambilim.* (Çev., Z. Aracagök, & B. O. Doğan), Metis Yayınları, s. 28.

Vincenti, G. (1993). *Sinemanın Yüz Yılı.* (Çev., E. Ayça). Evrensel Kültür Kitaplığı. s. 19-21, 128-129. (Orijinal çalışma 1980'de yayımlandı).

Vogler, C. (2014). *Yazarın Yolculuğu.* (Çev., K. Şahin), Okuyanus, s. 33-59. (Orijinal çalışma 1992'de yayımlandı).

Yaktıl, G. (1995). *Anlatı Kuramı Açısından 'Hayallerim, Aşkım ve Sen'*. Kurgu Dergisi. 125-126.

Yaylagül, L. (2006). *Kitle İletişim Kuramları.* Dipnot Yayınları.

Yılmaz, H. R. (2011). *Yeni Gerçekçilik ve Türk Sinemasında Gerçekçilik.* [Yayımlanmamış yüksek lisans tezi]. Yeditepe Üniversitesi.

Yücel, T. (1988). *Yazın ve Yaşam.* Yol Yayınları.

Yücel, T. (2005). *Yapısalcılık.* Can Yayınları.

Zıllıoğlu, M. (2007). *İletişim Nedir?*. Cem Yayınevi.