

Derleme Makale | Review Article

Sinemada Neoformalist Yaklaşım

The Neoformalist Approach to Films



Bihter İŞLER (Ph.D. Student)
Hacettepe University Institute of Social Sciences
Ankara/Türkiye
islerbihter@gmail.com

Başvuru Tarihi | Date Received: 15.10.2022
Yayına Kabul Tarihi | Date Accepted: 10.12.2022
Yayınlanma Tarihi | Date Published: 30.01.2023

İşler, B. (2023). Sinemada Neoformalist Yaklaşım. *Erciyes İletişim Dergisi*, 10(1), 467-483 <https://doi.org/10.17680/erciyesiletisim.1189737>

Öz

David Jay Bordwell ve Kristin Thompson'ın geliştirdiği metodolojik bir yaklaşım olan "neoformalizm" (yeni biçimcilik), filmlerin anlatı-biçim ilişkisine odaklanır. "Biçim" (form), filmin parçaları arasındaki ilişkiler sistemi iken, "anlatı" (narrative) zaman-mekân ikilisinden gelişen neden-sonuç ilişkisi bağlamında, olay örgüsünün öykü bilgisini dağıtma şeklidir. Neoformalist yaklaşım, filmlerin "stil"ini, anlatı-biçim ilişkisini çözümlenerek, anlatı perspektifinden tamamlanmış bir sanat eserinin var olma sürecini ve prensiplerini inceler. Çalışmada, Bordwell ve Thompson'ın geliştirdikleri neoformalist yaklaşımın önerdiği metodolojinin nasıl temellendirildiği ve değerlendirildiği sorularına yanıt aranmış, filmlerin anlatı-biçim ilişkisini çözümlenmek için önerdikleri ilkelerin neler olduğu ortaya konulmuştur. Neoformalist film analizi, filmlerde biçimsel öğelerin sistematik olarak nasıl kurulduğunu, filmlerde hâkim olan biçimsel yönelimlerin neler olduğunu, biçimin anlatıyı nasıl yönlendirdiğini, filmlerin hangi ilkelere göre inşa edildiğini ve bu ilkelerin hangi koşullarda, nasıl ve neden ortaya çıktığını ortaya koymayı amaçlar. Sonuç olarak, neoformalist film analizi açıklayıcı önermeler oluşturmak için filmin oluşturulma sürecini ve prensiplerini inceler. Neoformalist yaklaşımın metodolojisi, sinemayı "somut gerçeklere bağlı tutma çabası" ile temellendirilmektedir. Bu çalışmada, neoformalist yaklaşımın önerdiği film biçimini oluşturan öğeler betimlenerek, yaklaşımın sinema araştırmalarına getirdiği metodolojik sistem açıklanmaya çalışılmıştır.

Anahtar Kelimeler: Neoformalist Yaklaşım, Neoformalizm, Biçim, Anlatı, Film Stili.

Abstract

Neoformalism focuses on the form and narration relationship in movies. While "form" is the overall system of relations between the elements in whole film, the "narrative" is the way the storytelling is distributed within the plot in cause-effect relationship that develops in time and space. The neoformalist approach examines the process and principles of creating a narratively complete work of art by analyzing the style and the narrative-form relationship of films. The study seeks to answer the questions of how the methodology proposed by the neoformalist approach developed by Bordwell and Thompson was grounded and evaluated, alongside with the principles they proposed to analyze the narrative-form relationship of the films. As a result, the neoformalist film analysis aims to reveal how the formal elements are systematically created in the films, how the form directs the narrative, and accordingly, under which principles the films are built. The methodology of the neoformalist approach is based on the effort to keep cinema connected to existing facts. In the light of this, the study presents a descriptive study of the elements that make up the film format suggested by the neoformalist approach. With the aim of contributing to literature, the present study seeks to explain the methodological innovation brought by this approach to cinema research.

Keywords: Neoformalist Approach, Neoformalism, Form, Narrative, Film Style.



Giriş

Neoformalizm (yeni biçimcilik), Bordwell ve Thompson'ın yaklaşık otuz yıldır yaptıkları çalışmalarla geliştirdikleri metodolojik bir yaklaşımdır. Neoformalist yaklaşım, filmlerin biçim-anlatı ilişkisine odaklanır. Neoformalistlere göre biçim, filmi oluşturan öğeler arasındaki ilişkiler sistemidir ve anlatı, olay örgüsünün hikâye bilgisini dağıtma şeklidir (Purrezaian vd., 2016, s. 704). Bir anlatıdaki olaylar zinciri açık şekilde gösterilenler yanı sıra, izleyicinin zihninde canlanan öykülerden oluşur. Olay örgüsü terimi, filmdeki görsel ve işitsel olarak mevcut olan her şeyi tanımlamak için kullanılır.

Neoformalist yaklaşım, “anlatısal olarak tamamlanmış” bir sanat eserinin nasıl inşa edildiğini, yapılandırma aşamalarını ve kurallarını inceler. Bu yaklaşım iki sorudan yola çıkar: Bir film hangi ilkelere göre inşa edilmiştir ve bu ilkeler hangi yolları kullanarak filmin biçimine etki etmektedir? Bu ilkeler hangi koşullarda, nasıl ve neden ortaya çıkmıştır? (Bordwell, 1989, s. 371).

Neoformalizmin “neo-” ön eki almasının ve “geleneksel” formalizmden farklı olmasının nedeni, bilişselci bir perspektif sağlamasıdır. Neoformalistler, Rus biçimcileri olarak bilinen edebiyat teorisyenlerinin anlatı çözümlenmeleri çalışmalarından yararlanmışlardır. Rus biçimcileri, bir filmde bilişsel ve semiyotik niteliklerin farklı olduğunu söylemektedir (Bisbey, 2019). Bununla birlikte neoformalizm, film eleştirmeninin biçim ve anlamla, bilişsel olarak meşgul olmasını sağlayan bir yaklaşımdır (Blewitt, 1997, s. 92). Söz konusu olan bilişsellik, izleyicinin filmle etkileşim halinde olma durumudur. Bordwell izleyicinin filmin metinsel olmayan estetik biçimlerini/dinamiklerini algılamakta gerçekleşen bilişsel süreçlere odaklanır. Örneğin, izleyici bir filmi izlerken, olayları, olay örgüsünü zihninde kronolojik düzene sokmaya çalışır. Neoformalizm, filmin kendisine merkezi bir rol biçer ve filmi izleyicinin algısında tamamlanan bir süreç olarak görür; bu nedenle klasik film eleştirilerinden ayrılmaktadır (Kurtyılmaz, 2018).

“Her jest, her bir kesim, her kamera hareketi algımızı şekillendirmek için tasarlanmıştır. Algısal, bilişsel, duygusal deneyimlerimiz biçim ve stil tarafından yönlendirilir” (Bordwell, 2007). Bu nedenle, neoformalist film analizi, filmlerin izleyicinin dikkatini anlatı bilgisine nasıl yönlendirdiğini ve izleyicinin önceden tanıdığı nesnelere ve kavramları, onları sanki yeni nesnelere gibi deneyimlemesini teşvik edecek şekilde nasıl gösterdiğine ilişkin biçimci bir terim olan “yabancılaştırma”yı (*defamiliarization*) nasıl ele aldığını da dikkate alır (Bisbey, 2019).

Her izleyici algısal, duyuşsal ve bilişsel bir malzemeye sahiptir. İzleyicinin sahip olduğu bu malzeme, yabancılaştırma yoluyla, sanat eserlerinin algılanmasına yardımcı olur. Bu şekilde, sanat eserindeki farklılıklar yeni anlamlar kazanarak, görülen şeyin ötesinde algılanır (Aktaran Gürkan & Ozan, 2014, s. 156). Dolayısıyla, bu analiz, yabancılaştırma süreci yoluyla, bir ifade tarzı olarak biçimin (*form*) stratejik farkındalığını beslemeyi amaçlar ve bir filmi oluşturan biçimsel öğeler incelenirken, bir film içinde düzenlenen çeşitli bileşenlerin sistematik olarak açıklanmasına olanak sağlar (Blewitt, 1997, s. 92).

Bordwell (2007), “bir sanat eleştirmeni yapı ve olgudan bahsederken, bir edebiyat eleştirmeni arkitektomatik ve dokudan söz eder. Ben ise büyük ölçekli sinema formlarını, anlatısal formları ve küçük ölçekli sinema yapılarını çalışıyorum” demiştir. Thompson ise, neoformalist film analizinin “bir filmdeki biçimsel araçların birbirleriyle ilişkilerindeki kalıpları not etmek, bu kalıpların neden orada olduğunu bulmak ve

biçimsel araçların hangi amaca hizmet ettiğini göstermek anlamına geldiğini” söylemiştir (Thompson, 2013, s. 1).

Neoformalist Yaklaşım

Klasik film teorisyenlerinin çalışmaları; film endüstrisi temelinde, sosyokültürel bağlamlar üzerinden içerik çözümlmelerine ve izleyici araştırmalarına dayanmış ve Noel Burch dışında çoğu film yazarı, filmin biçimine (*graphic*) çok az ilgi göstermiştir. Göstergibilim, işaretleri ve anlamı vurgularken, yapısalcılık genellikle anlatıyı birincil ilgi alanı olarak ele almıştır. Neoformalist film analizinin ise genellikle en değerli bulunan yönü, izleyiciyi rengi, şekli, formu ve hatta sesi “görmeye” sevk etmesidir (Blewitt, 1997, s. 95). Neoformalist teorisyenler, “yorumlayıcı yaklaşımları” ve diğer film incelemelerinde kullanılan birçok metodolojiyi reddetmişlerdir (Bisbey, 2019). Bordwell (2007) çoğu sinema araştırmacısının film endüstrisini incelediğini ya da izleyicileri sosyokültürel bağlamlarında araştırdıklarını belirterek, kendisini onlardan ayıran en belirgin özelliğin, film analizi yaparken, sinemayı “somut gerçeklere bağlı tutma çabası” olduğunu ifade etmiştir.

Bordwell, sosyo-politik-kültürel yatkınlıkları, yani ideolojinin işleyişini açığa çıkarmak için kullanılan yorumbilgisini (hermenötik), sinema dışı (antropolojik, dilbilimsel, psikanalitik vb.) teorilerden türetilen, 1968 sonrası yorumlama stratejilerini gösteren tarihsel bir bağlamla teorisinin arka planını inşa etmiştir (Bordwell, 1983, s. 5). Ancak, bu tür teorilerin geçici ve parçalı bir tarzda, genellikle yorumlayıcı uygulama içinde entimematik olarak işlev gördüğünü kapsamlı bir şekilde göstermiş ve üretilen yorumlara genellikle teorik taahhütlerin çeşitliliği boyunca elde edilen çıkarımsal ve retorik gelenekler tarafından rehberlik edildiğini iddia etmiştir (Bordwell, 1994). Janet Staiger’ın katkılarıyla Bordwell ve Thompson’ın neoformalist yaklaşımı, bir filmin yalnızca birbiriyle çatışan kültürel kodların alanı olduğunu ve film tarihinin gerçekte sosyo-politik yatkınlıkların ve ideolojik müdahalelerin izlenmesi olduğunu öne süren 1968 sonrası film tarihine alternatif bir paradigma sunmuştur. Bordwell’e göre:

Açıklayıcı eleştiri (the explicatory critic), hümanist anlamlar diyebileceğimiz şeye, ahlaki kategoriler etrafında dönen anlamsal alanlara yönelmiştir. Film genellikle bireysel sorunlar (acı, kimlik, yabancılaştırma, algının belirsizliği, davranışın gizemi) veya temalar (özgürlük, dini doktrinler, aydınlanma, yaratıcılık, hayal gücü) etrafında dönmüştür. 1968 sonrası semptomatik eleştiri, yorumlayıcı olmaya yakındır. Bireyci bakış açısının yerini, cinsiyet çalışmaları, siyaset gibi anlam alanlarını oluşturan analitik, neredeyse antropolojik bir tarafsızlık alır. (...) Bireyin yerini özne/nesne ya da fallus/eksiklik alır. Toplum yerine doğa/kültür ya da sınıf mücadelesi vardır. Sanat yerine artık anlamlandırma pratiği söz konusudur (Bordwell, 1994, s. 108-109).

Neoformalizmde yorumlama stratejisi, totolojik teoriler yerine pozitivist değer yargılarının oluşturulmasına ve uygulanmasına izin veren analitik yapısından ve dilinden kaynaklanmaktadır. Neoformalizm, bir filmle etkileşim içinde olmanın yolunu açar. Neoformalist yaklaşım, sanat ve estetik kültür olarak belirlenmiş ilişkiyi anlamaya çalışırken, sanata karşı tepkinin pasif olmadığını kabul eder. İzleyici, algısal, duyusal ve bilişsel yetilerini kullanarak metinde aktif olarak “anlam” arar. İzleyiciler ya da eleştirmenler diğer sanat eserlerinde olduğu gibi filmleri izlerken de yaşadığı kültürel ortamda edindiği yetileri/sermayeleri kullanırlar (Blewitt, 1997, s. 92-94). Teknik imkânlar geliştikçe filmlerin biçimsel sistemi, yani stili de değişmiştir. Stil (üslup) kavramı, tarihsel nedensellik anlayışı değiştikçe değişmektedir (Burnett, 2018, s. 127).

Neoformalizm, algıyı sosyo-tarihsel bağlamından soyutlamadığı için, bir filmi izlemenin estetik deneyimine izin verir. Neoformalist yaklaşım, bir sanat nesnesi olarak filmin temel özelliklerini ve bunların bir metinde eklemlemelerini belirlemektedir. Teknik kategoriler arasında kamera kullanımı, ışıklandırma, ses, kurgu, figürler, performans, mizansen, anlatı ve ikonografi yer alır. Yaklaşımın başlangıçta analitik amacı, bu kategorilerin film metinleri üzerinde nasıl çalıştığını, sinema eserini oluşturan araca özgü bileşenlerin nasıl bir araya getirildiği/kullanıldığı ve biçimin nasıl kurulduğunu incelemektir (Bordwell, 2007). Neoformalist yaklaşımda, bir filmsele anlatıya, bir görsel stile, mizansene veya performansa, kısacası filmin biçimine bakarak hangi unsurların öne çıktığı gösterilebilir. Bir film metninde neyin anlaşılması güç, merak uyandırıcı veya şaşırtıcı olduğu açıklanabilir.

Neoformalizmde “Biçim” (Form)

Bordwell ve Thompson, “bir filmi bir araya getiren ilkeler nelerdir? Bir bütünü yaratmak için farklı parçalar birbiriyle nasıl ilişki kurarlar?” sorularını sorarak bir filmdeki mantığın parçalar arasındaki ilişkilerini görmeye çalışmışlardır. Neoformalistler, bir filmin parçaları arasındaki ilişkiler sistemine “biçim” (*form*) demişlerdir. Sanat eseri kişilerin duygusal ve düşünsel bir deneyim yaşamasını sağlar. Sanatçı eserini tasarlar, bir model yaratır ve kişilere sanat eseriyle bu deneyimi yaşatmak için bazı ipuçları verir. Bu ipuçları sistemler içinde düzenlenir. Diğer sanat yapıtlarında olduğu gibi bir filmde de öğeler arasında ilişkiler sistemi, yani filmin biçimi vardır ve bu öğeler genel modelin bir parçası olarak hareket eder. Konu, anlam ve soyut düşünceler; bütünsel sistemin, kısacası biçimin içinde yer alır. Bir filmin biçimsel sistemi, “anlatı” ve “stilistik öğelere” göre yapılandırılır ve izleyici bu öğeler arasındaki ilişkiyi kurmaya çalışır. Neoformalistler çoğu izleyicinin, biçim ve içerik kavramlarını birbiriyle karıştırdığını ve biçimin, içerisi ya da dışı olmayan, filme ait olan bütün sisteme karşılık geldiğini belirtmişlerdir: “Dışsal bir biçim olan sürahi kolayca bir fincanda ya da şişede tutulabilecek bir şeyleri içerir. Bu varsayıma göre, biçim, içerdiği sanılana göre daha az önemli hale gelir. Bu varsayımı kabul etmiyoruz” (Bordwell & Thompson, 2011, s. 55-58). Örneğin, Hiroşima ve Nagasaki’ye atom bombası saldırısını işleyen bir filmde bir aşk hikâyesi, başka bir filmde karakterlerin psikolojisine odaklanan bir aile draması anlatılabilir. Bu iki film farklı biçimsel sistemlere göre yapılandırılacak ve bu sistemler üzerinden izleyicinin filmleri anlamlandırması ile şekillenecektir. İki filmde aynı konu, bu biçimsel sistemler içinde farklı işlevlere sahip olacak ve farklı iki film ortaya çıkacaktır.

Yabancılaştırma (Defamiliarization) ve Baskın (Dominant) Öğeler

Neoformalistlere göre, sanatın amacı, farklı biçimsel araçlar ve tekniklerle günlük yaşam içinde otomatikleşen (*automatization*) alışıldık algıyı kırmaktır. Onlara göre, “yabancılaştırma” (farklılaştırma/alışkanlığı kırma), sanatın asıl amacıdır. Sanat eseri, estetik gücünü “yabancılaştırma” ile yapılandırır ve sanat eserinin biçimindeki farklılıklar ve yabancı olan şeyler, izleyicinin öyküyü farklı algılamasına yol açar (Aktaran Gürkan & Ozan, 2014, s. 156). Gunning, yabancılaştırmayı “en saf haliyle, izleyicinin dikkatini gerçekçilik, tür veya anlatı kaygılarından çok algı ve biçim inceliklerine yönlendiren unsur” olarak tanımlamıştır (1990, s. 53).

Eğer, bir sanat eserinde sürekli sabit bir yöntem kullanılırsa, zamanla yabancılaştırma kapasitesi azalır. Böylece, algı alışkanlıklar edinir, tanıdık olmayan tanıdık hale gelir ve estetik yaklaşım büyük ölçüde otomatikleşir (Tinyanov, 1995, s. 108). Oysaki sanat

eserleri alışıldık kalıpları yıktığı için, biçimi kolayca anlaşılmaz. Biçimin ötesinde, sanata duyumla ulaşılır (Shklovsky, 1965, s. 11-12).

Filmde bir öge, bir şekilde anlatı veya stilde “baskın” (*dominant*) stilistik bir biçim olarak ön plana gelebilir ve önemli şekilde yer edinebilir. Filmsel anlatıyı ve biçimi düzenleyen ilkelerinin değerlendirilmesi ve bunların baskın unsurla ilişkisi neoformalist eleştirinin önemli konularındandır. Baskın kavramı, filmdeki egemen bakış açısını ortaya çıkarmak için, biçimsel dinamik sistem içinde farklı (*defamiliarization*) algılanan stilistik araçlar ve işlevler olarak nitelendirilir. Filmde baskın öğelerin varlığı hem algısal hem de bilişsel olarak öne çıkar ve izleyicinin bakış açısını yönlendirir. Yönetmen, filmi çoğu kez genel özellikleriyle tanınan unsurlar olma eğiliminde olan baskın öğeler etrafında yapılandırır (Thompson, 1988, s. 89-94).

Baskın, bir sanat eserindeki araçları dönüştüren ve onlara hükmeden düzenleme bileşenidir. Baskın olarak kabul edilen şey, tüm sanat eserleri için bağlam veya arka plan sağlayan sanatsal dönem veya eğilim tarafından koşullandırılır. Değişen estetik arka plana göre, baskın olan, bir sanat eserinin belirleyicisi olarak kabul edilen ve bu nedenle, bir sanat eserinin zorunlu ve vazgeçilmez bir bileşeni olarak değer verilen şeydir (Jakobson, 1997, s. 6-10).

Tynjanov, edebiyatın bir sistem olduğunu ve sistem içindeki her ögenin veya aracın birbiriyle ilişkili olduğunu öne sürer. Her ilişki eşit derecede önemli olmasa da, bir aracın (örneğin, bir baskın olanın) işlevsel rolündeki bir değişiklik, onunla ilişkili olan araçlarla değişiklikler meydana getirir. Bir edebi eserdeki belirli bir aracın işlevindeki değişiklik, aynı aracın diğer edebi eserlerdeki rolü üzerinde yankı uyandırabilir. Edebi sisteme bitişik olan diğer estetik olmayan sistemler, bir bağlam veya arka plan sağlar ve bir edebi eserin yapısal ve işlevsel organizasyonu üzerinde belirli bir gerekliliği iletir (Aktaran Linnell, 1993, s. 16).

Duygu (*Feeling*) ve Anlam (*Meaning*)

İzleyici algı, duygu ve biliş düzeyleriyle donanmıştır ve kendine ait zihinsel şemalara sahiptir. Şemalar kişiye göre değiştiği gibi, toplumlara ve döneme göre de farklılık gösterir. Yabancılaştırma, izleyicinin zihinsel şemalarını estetik bir oyunla harekete geçirir ve izleyicinin filmi algılayıp analiz etmesine yol açar. İzleyiciler, günlük hayattan ve sanat eserlerinden edindikleri deneyimlere göre şemalarını yapılandırır. Bu şemalar sayesinde, izleyiciler filmdeki ipuçlarını yakalar, çıkarımda bulunur, neden-sonuç bağlantılarını kurarak, zihinlerinde filmsel bütünlüğü inşa ederler. İzleyici, bir anlamda filmin inşasına katılır. Biçimsel araçlar, izleyicilerin filmle etkileşimi doğrultusunda anlam kazanır (Thompson, 1988, s. 25-30).

İzleyicinin filmi anlamlandırma sürecinde, günlük hayattaki deneyimlerinden ziyade sanat eserlerinden kazandığı deneyimlerin rolü daha büyüktür. Çoğu eserde gündelik hayatın normları geçerli değildir. İzleyici, eserin kendi kurallarını (*consensus*) benimser ve gerçek hayatın rutinlerini arka plana atar (Kurtyılmaz, 2018). Bunun nedeni, film biçimini oluşturan öğeler gerçekliğe yakın olsa da, izleyicinin filmin biçimsel birliğini ve kapalılığını kabul etmek zorunda kalmasıdır. Bu doğrultuda, film, izleyicinin aktif katılımına yön verir. İzleyici, farkında olmadan filmdeki biçimle aktif şekilde ilişkiye girer; bu ilişki çoğunlukla çıkarımları ya da varsayımları yönünde, bazen de bu çıkarımlara ters düşenleri fark ederek, filmdeki biçimsel modeli geliştirme ve tamamlama arzusundan kaynaklanır. İzleyici öncelikle filmde anlatı şablonunu fark eder. Filmdeki ipuçlarını takip

ederken, stilistik araçlar anlatı bilgisini vermeye başlar. Sanat eserlerinde süreklilik arz eden stilistik unsurlar, baskın üsluplar, popüler biçimler gibi bazı nitelikler herkesin kabul ettiği ortak modeller haline gelmiştir. Neoformalistler bu ortak niteliklere uzlaşımlar (*conventions*) demişlerdir. İzleyici bir müzikal filmi izlerken, biçimsel ipuçlarını yakalamaya, yani şarkı söyleyen ya da dans eden karakterleri görmeye hazırdırlar. İzleyiciler biçimsel ilişkileri deneyimlerken “duyguların” payı büyüktür. Filmde yansıtılan duygu ile izleyicinin hissettiği duygu birbirinden farklıdır. Sinemasal araçların sistematik kullanımı içinde, kısacası filmin biçimi kanalıyla duygular birbirleriyle bağlantılı olarak açığa çıkar. Bir komedi filminde karakterin yüzünü buruşturması, izleyicide üzüntü değil de komik bir duyguya karşılık gelebilir (Linnell, 1993, s. 41-46).

Neoformalistler açısından, izleyici film deneyimleme sürecinde “anlam”ı aradığı için, filmde “anlam”, biçimsel sistemin önemli parametrelerinden biridir. Onlara göre, izleyici filmde “yönlendirilen anlam” (*referential meaning*), “açık anlam” (*explicit meaning*), “örtük anlam” (*implicit meaning*) ve “semptomatik anlam” (*symptomatic meaning*) çeşitlerini arar. Yönlendirilen anlam, somuttur, olay örgüsündeki öğelerin bir özetidir. İzleyici, gerçek dünyanın kesitlerini görür. İzleyicinin yönlendirilen anlamı ortaya çıkarmak için filmdeki bazı ipuçlarını fark etmesi gerekir. Örneğin, filmde Times Square’ın görülmesi, izleyicinin öykünün New York’ta geçtiğini anlamasını sağlar. Açık anlam filmin “amacı” demektir. Film tarafından açıkça ifade edilen somut fikirlerdir. Sanatsal eserlerin ve gerçek dünyanın deneyimlerine göre bulunabilir veya algılanabilirler. Filmdeki açık anlamlar biçimsel sistem içinde diğer öğelerle etkileşim içindedir ve filmin biçiminin bütünü içinde işlev görürler. Örtük anlam ise soyuttur, filmde dolaylı olarak ifade edilenlerdir. İzleyici örtük anlamları yorumlar, dolayısıyla farklı yorumlar biçimsel analizin sonucu olarak ortaya çıkar. Filmdeki bütün biçimsel sistem, izleyicinin örtük anlamları açığa çıkarmasına izin verir. Neoformalistlere göre, filmlerdeki anlamların yorumlanması, yalnızca anlatı ile stil arasındaki ilişki bağlamında var olabilir ve bu film biçiminin anlaşılmasına olanak sağlar. Filmin geçtiği bir döneme, bir topluma özgü değerlerin izleri de semptomatik anlama karşılık gelir. Filmlerdeki anlamlar kültürel olarak inanç sistemlerinde görünür olan ideolojik bir çerçevede ortaya çıkabilirler. Ancak, bu “anlamlar” filmin somut biçimiyle izleyici arasına mesafe koyabilir. İzleyici örtük anlamları analiz etmeye çalışırken, yine soyut olan semptomatik anlamları da tespit etmeye çalışır. Sonuç olarak, her filmin anlamı vardır ve anlamlar, tarihsel bağlam ve koşulların gözetilmesiyle birlikte, biçim ve stil arasındaki etkileşimde ortaya çıkar. Yönetmen filmde, amaçladığı anlamlar doğrultusunda, filmin kendine has biçimsel sistemini kullanarak, anlamları harekete geçirir ve izleyicinin filmi anlamlandırma sürecinde onlara yol gösterir (Bordwell, 1994, s. 8-9).

Neoformalistlere göre, anlam, sanatsal çalışmanın sonucu değil, sanatsal çalışmanın bileşenlerinden biridir. Başka bir deyişle sanatçı, anlam gibi pek çok şeyi temel alarak yapıtını yapar. Çünkü yapıtın yüzeyinin ötesine geçen ve dünyayla ilişkisini tanımlamaya yardımcı olan kavramların yansıması olarak, filmler, zihinsel biçimlerin (*mental modes*) bir işaretidir (Purrezaian vd., 2016, s. 707-708).

Film Biçiminin İlkeleri

Neoformalistler, izleyicilerin ya da eleştirmenlerin filmleri “kişisel beğeni” ile “değerlendirici yargı” düzeyinde değerlendirdiğini ifade etmiştir. Onların değerlendirmesi o filmin iyi ya da kötü olduğunun bir göstergesi değildir. Bir film nesnel bir bakışla değerlendirilecekse, özel bir “ölçüt” kullanılmalıdır. İzleyiciler filmin bütün anlamını değerlendirmek için, “gerçekçi”, “ahlaki”, “tutarlı”, “karmaşık”, “özgün” ölçütlerini

kullanabilir. Bu noktada, filmin biçimsel sistemi içindeki bağlamlar ilişki halindedir. Neoformalistler, filmlerin sanatsal sistemler olarak kabul edilerek, biçim ilkelerine göre değerlendirilse, bu analizlerin sağlam temele dayanmış olacağı inancına sahiptir. Sanat eserleri kültür ürünleri olduğu için, her film kendine has film biçimi ilkelerine sahiptir ve birbirine bağımlı öğeler (*elements*) kümesini oluşturma eğilimindedir. Neoformalistlere göre, film biçiminin bütünsel sistemi içinde parçalar arasında ilişkiler kurmaya yardımcı olan bazı ilkeler olması gerekir. Neoformalistler, izleyicilerin bir filmin biçimsel sisteminde algıladığı beş ilkedен söz etmişlerdir: “İşlev”, “benzerlik ve tekrarlar”, “farklılık ve çeşitleme”, “gelişme” ve “uyum ve uyumsuzluk” (Bordwell ve Thompson, 2011, s. 65-67).

Sinemada biçim öğelerinin karşılıklı etkileşim içinde bir ya da daha fazla işlevi yerine getirmek için rolleri vardır. “İşlev”, bir sanat eserinin benzersiz özelliklerini fark edebilmek için kritik bir öneme sahiptir. İki eserde kullanılan aynı öğe, farklı bağlamlar içinde farklı işlevler görmektedir. Örneğin, *Makas Eller’de* (*Edward Scissorhands*, 1990) ana karakterler yanı sıra, yan karakterlerin bile bir dizi işlevinin olduğu görülür. İki çocuğun birbiriyle kavga etmesi, Edward’ın kasabadan kovulmasına neden olur.

Neoformalistler, Rus biçimci Yuri Tinyanov’un edebi eserdeki işleve yönelik tanımlarından yararlanarak, işlev ve motivasyon kavramlarını kullanmışlardır. Tinyanov’a göre, işlev, bir sanat eserinde bir bütün içinde her öğenin karşılıklı ilişkisinde görünür olur. Bu ilişkiyi anlamak için işlevin rolü büyüktür (1995, s. 106-107). “İşlev”, kimi zaman yönetmenin amacı dışında gelişebilir ve yönetmenin kullandığı bir öğeyi, bilinçli bir seçimle yapıp yapmadığı da sorgulanabilir. Bu nedenle, neoformalistler, biçimsel işleve yönelik “bu öğe niye orada?” sorusu yerine, “bu öğe orada ne yapıyor?” ve “nasıl ipucu veriyor” sorularını sormuşlardır. “Motivasyon” kavramı, filmin bazı düzeylerinde bir öğenin işlevini izleyicinin fark etmesine karşılık gelir. Ortamla uyumlu olmayan bir karakterin varlığı motivasyon doğurur. Örneğin, *Makas Eller’de* Edward’ı görmeden önceki sahneler, Peg’in, keskin parmaklar nedeniyle topluma adapte olamayan, toplum tarafından dışlanan Edward’la karşılaşacağına işaret eder. Neoformalist yaklaşıma göre, “analistin temel amacı, işlevi ve motivasyonu analiz etmektir. Yorumlama bu hedefin sadece bir parçasıdır” (Purrezaian vd., 2016, s. 708).

“Araç”, kameranın bir hareketi, bir olay, tekrarlanan bir kelime, bir giysi veya içerik gibi filmde rol oynayan bir öğe veya yapıdır. Yani, biçimsel sistemin inşasında her bir öğe, filmdeki bütünsel sistemi oluşturan birer araçtır (Bordwell, 1989, s. 374). “Anlam” her filmde farklıdır ve filmdeki diğer öğeler gibi bir araçtır. Bütün araçların sistemli etkileşimi biçimi oluşturur ve filmlerde her aracın bir veya daha fazla işlevi vardır. Filmin biçimsel bağlamı içinde araçlar farklı bir işlevi yerini getirir ve bu bağlama göre izleyici bu araçları fark eder. Film eleştirmenin görevi de bu aracın bağlama göre işlevini bulmaktır. Dolayısıyla, araçlar farklı bir bağlamda farklı anlamlara karşılık gelebilir. “Motivasyon”, aracın varlığını, işlevini açıklayan bir nedendir. Motivasyon, filmde var olan bir ipucudur ve izleyicinin ipucunu düşünerek, bir aracın filme neden dâhil edildiğini, işlevini anlamasını sağlar. Bu nedenle motivasyon, film ile izleyicinin zihninin karşılıklı etkileşimine yardım eder. Neoformalistler, izleyicinin filmin işlevini anlamaya çalışırken dört tür motivasyona başvurduğunu söylemiştir: “Kompozisyonel motivasyon”, “gerçekçi motivasyon”, “metinlerarası motivasyon” ve “sanatsal motivasyon”. Kompozisyonel motivasyon, filmin mekân, zaman ve nedensel inşası için gerekli olan her aracın varlık nedenini sağlar. Kompozisyonel motivasyon, gerekli olabilecek bilgilerden daha fazlasını verir ve öykünün hizmetinde olduğunu bildirir. Gerçekçi motivasyon, izleyiciyi gerçeklik

ideasına, gerçek dünyaya yönlendirir. Araç varlık nedeninin kaynağını gerçek dünyadan elde eder. Gerçeklik ideası hem dünya bilgisiyle, yani günlük yaşam bilgisiyle, hem de kültürel bilgiyle o dönemde var olan kurallara bağlıdır. Gerçekçi motivasyon, eserin periyodik stil özelliklerine göre dönemden döneme farklılık gösterir. Metinler arası motivasyon, izleyicinin diğer sanat eserlerinden edindiği uyuşumsuz (*consensus*) bilgilere başvurulmasını ifade eder. Sinemada metinler arası motivasyon, izleyicinin film türleri ya da aktörler hakkındaki bilgisine bağlıdır. Örneğin, filmde motivasyonu sağlanmamış araçlar varsa, izleyici eski film bilgisine başvurur. Bir sanat eserinde her aracın sanatsal bir açıklaması vardır. Dolayısıyla, filmdeki her aracın varlık nedeni anlam üreten sanatsal bir motivasyona sahiptir. Bir filmdeki her araç, sanatsal motivasyona sahiptir ve ancak, filmin sanatsal yapısı içinde göze çarparak öne çıkabilir. Neoformalistler, bu motivasyon tipinin diğerlerinden bir farkı olduğunu vurgular. Sanatsal motivasyon, diğer üç motivasyon tipi geri plana çekildiği takdirde, yani izleyici, bir aracın varlık nedenini anlamak için ilk üç motivasyonu filmde bulamadığı takdirde ön plana çıkabilir (Aktaran Purrezaian vd., 2016, s. 708).

Benzerlik ve tekrarlar, filmin biçimsel sisteminin önemli ilkelerindedir. Tekrarlar, izleyicinin filmi anlamasında temeldir ve biçimsel beklentileri karşılar. Örneğin karakterlerin tekrar tekrar görünmesi, izleyicilerin onları tanıyabilmesine yol açar. Neoformalistler, tekrarlayan önemli öğelere “motif” demişlerdir. Bir nesne, bir renk, bir yer, bir karakter özelliği, hatta bir kamera konumu da motif olarak tanımlanabilirler. Motifler aynı zamanda paralellik yaratan benzerliklerin ortaya çıkmasına yol açar. Örneğin, *Makas Eller*'de birçok motif yer alır. Evlerin konumu, bahçeleri, karakterlerin giyimi ve saçları arasındaki benzerlikler dikkat çekicidir. Neoformalistler, kopyalama olarak tarif ettikleri güçlü benzerlikleri “paralellik/koşutluk” kavramıyla açıklamışlardır. Film biçiminde farklılık da tekrarlar gibi önemli bir rol oynar. Karakterler, mekânlar, eylemler ve diğer unsurlar birbirine karşı olabilir ve farklılık yaratabilir. Motifler zıt işlevler üstlenip, birbirleri arasındaki karşıtlık keskinleşebilir. Böylece, izleyici filmlerdeki öğeler arasındaki farklılığı, karşıtlıkları ve değişimleri zorlanmadan fark eder (Aktaran Çağan, 2019, s. 37-38). *Makas Eller*'de Edward'ın, kasabadaki insanlarla karşılaştığı sahneler birbiri ile benzerlik taşır.

Neoformalistlere göre, filmin başından sonuna kadar görülen “gelişme”, bazı benzerlik ve farklılık kalıplarından kaynaklanır. Benzer ve farklı öğelerin örüntülerinden oluşan bir filmin, gelişme modelini (*developmental patterning*) analiz etmek için filmi “bölümlere ayırmak” (*segmentation*) (örneğin sahnelere), yazılı bir taslak görevi görür. Bir filmi bölümlere ayırmak, parçalar arasındaki benzerliklerin ve farklılıkların görülmesini, derine inilmesini sağlar ve biçimsel gelişmenin daha fazla içine girerek, biçimin ilerlemesinin taslağını çıkarmayı olanaklı kılar. Aynı zamanda, bir filmin biçimsel sisteminin gelişimi, filmin başı ile sonu karşılaştırılarak da değerlendirilir. Filmin başlangıcı ve bitişi arasındaki benzerlik ve farklılıklar incelenerek, biçimsel model ortaya çıkarılabilir. Filmin farklı öğeleri arasındaki ilişkiler bir tür sinemasal sistemi oluşturur. Filmdeki tüm ilişkiler iç içe geçtiğinde, filmin bir bütünlük içinde ve kendi kendine yeterli olduğu söylenebilir. Öğeler, biçimsel sistem ile aktif bir ilişkiye girdikleri için, filmin biçiminde mantıksal bir gelişme yaşanmaktadır. Örneğin, *Makas Eller*'in hikâyesi değişik yönlerden gelişme gösterir. Film, klasik anlatıya dayalı giriş-gelişme-sonucu olan, izleyiciyi “acaba şimdi ne olacak?” sorusunu sorduran sahnelere ve sır perdesine sahip bir modeldir. Bir filmde izleyicinin algıladığı bütünlük ne kadar kuvvetliyse, filmin biçiminin sıkı bir uyumu var demektir. Kimi filmlerin biçiminde uyum olsa da biçimle ilişkisi olmayan uyumsuz öğeleri

de içinde barındırabilir. Ancak, bu uyumsuz öğeler bile filmin bütününe etki eder. Ancak uyumsuz öğelerin varlığı bilinçli olarak yer alabilir ve olumlu bir özellik şeklinde ortaya çıkabilir (Çaçan, 2019, s. 37-38).

Neoformalizmde Anlatı (*Narrative*)

Anlatı kavramının tarihsel geçmişi eskiye dayanır. Genel anlamıyla, “anlatı, öykünün nasıl anlatıldığı ve öyküdeki anlamın, izleyicinin anlamlandırmasına sunulmak üzere nasıl oluşturulduğudur” (Yaren, 2013, s. 167). Ayşe Eziler Kıran ve Zeynel Kıran, anlatıyı bir olayın temsil edilme biçimi olduğunu belirtmişlerdir (2000, s. 53). Benzer şekilde, Susana Onega ve Garcia Landa anlatıyı, olayların art arda sıralanması değil de olaylar sırasının sunumu olarak tanımlamışlardır (2002, s. 12-15). Hasan Okan Çetin’e göre de anlatı, bir fikri, bir duygu ve bir kavramı anlatmak için olay temelli bileşenlerin organizasyonunu içeren kavramsal bir sürece karşılık gelir. “Anlatı, en basit haliyle “hikâye anlatmak” anlamına gelir. Daha geniş bir tanımla, hikâyelerin nasıl anlatıldığı, nasıl inşa edildiği ve hikâye anlatımı teknikleriyle temsili bir ortamın nasıl yaratıldığı ile ilgilidir” (Çetin, 2006, s. 56).

Sinemada anlatı kavramı, sanat ve edebiyattaki anlatı kavramından farklılık gösterir. Filmsel anlatıyı tanımlarken, öykü, olay örgüsü, karakter gibi edebiyattakine benzer terimler kullanılır. Ancak görüntü, ses, müzik ve diyalog gibi farklı öğelerle oluşturulan bir filmin sunum biçimi ve bu kavramların gerçekleşmesi çok farklıdır (Lothe, 2002, s. 8). Sinemada anlatı, izleyicinin görüleni zaman-mekânla ilişkilendirerek anlamlandırması, gördükleriyle ilgili nedensellik ilişkisi kurması ve öykünün boşluklarını tahmin etmesiyle ilişkili sürecin bir sonucudur. İzleyiciyi bir sonraki aşamada ne olacağına, ne zaman ve nasıl biteceğine yönelik sorular sordurmaya davet eder. İzleyicinin olası sonuçları öngörmesi ile beklentilerinin karşılanması ya da boşa çıkarılması arasındaki gerilim üzerinde çalışır (Rowe, 1996, s. 112).

Anlatıdaki olayların tamamı -açıkça gösterilenler ve izleyicinin çıkarımlarıyla algıladıkları- bir öyküyü oluşturur. Filmlerde anlatı biçimi bazı parametrelerden kurulur. Bu parametreler bir hikâye anlatmak, anlatının izleyici tarafından daha kolay anlaşılmasını sağlamak için kullanılır. Anlatı biçiminin parametreleri evrensel değildir. Örneğin Hint Sineması’nda bir hikâyenin anlatılma biçimi, Hollywood sinemasındakinden farklıdır (White, 1996). Diğer bir deyişle, filmler farklı biçimsel modellere ve stillere sahiptirler.

“Fabula” ve “Sujet” (*Syuzhet*) Ayrımı

Neoformalistler fabula/öykü (*story*) ve sujet/olay örgüsü (*plot*) arasındaki ayrıma dikkat çekmişlerdir. Anlatıdaki tüm olayların toplamı; açıkça gösterilenler ve izleyicinin varsayıp anladıkları “fabula”yı/“öykü”yü tanımlar. “Sujet”, sunulan hikâyenin tüm aksiyonunu kapsayan her şeydir. Olay örgüsü, düzenli bir nedensel olaylar dizisidir. Bazı olaylar doğrudan sunulur ve diğerleri jut (çıkıntı yapan) olarak adlandırılır. İzleyicinin olay örgüsünü algılaması zihninde düzenlemesine bağlıdır. Olayların nedensellik açısından oluşumu “fabula” olarak tanımlanır (Thompson, 1988, s. 50).

Neoformalistlere göre, bir film izleyicinin bilişsel yeteneğine güvenir; öykü olaylarının parça parça verilmesiyle, sunulandan daha ötesini ifade eden bir fabulayı izleyicinin fark edebileceğini varsayar. Çünkü izleyici, filmde nedensellik bağlantılarıyla, zaman ve mekân entegrasyonu içinde sunulanları anlamlandırır (Çaçan, 2019, s. 40). Fabula sayesinde, izleyici filmdeki aksiyonun gidişatını öngörür. Fabula zihinde bir imge olarak varlık bulur. Sujet de, filmde sistemli şekilde kullanılan anlatım araçlarının bir sunumudur (Aktaran

Topçu, 2009, s. 109). Anlatı, sujet'in stille etkileşimi ile var olur ve bu ikisi arasındaki dinamik etkileşim fabula'yı oluşturur. Öykü ve olay örgüsünün bu ayrımı Aristoteles'e kadar gider ancak, en eksiksiz şekilde Rus biçimcileri tarafından kuramlaştırılmıştır. Onlar, öyküyü *fabula* ve söylemi *sujet* (*syuzhet*) şeklinde tanımlamıştır. Neoformalistler fabula ve sujeti Rus Biçimciliğinden ödünç alarak, anlatılan öykü ile bunun sunulmuş biçimi arasındaki ayrıma dikkat çekmişlerdir. Neoformalistlerin fabula ve sujet kavramlarıyla ifade ettikleri, anlatıda neyin anlatıldığı (anlatılan şey, fabula) ve nasıl anlatıldığıyla (anlatım şekli, sujet) ilgilidir (Bordwell, 1985, s. 50-53).

Bununla birlikte, dilbilimsel teorisyenler anlatının öykü ve söylemden (*histoire/discours*) oluştuğunu söylemişlerdir (Chatman, 1983, s. 19). Ancak, neoformalistler için fabula/sujet ayrımı, dilbilimsel teorilerin kullandığı öykü ve söylem ayrımından çok farklıdır, çünkü neoformalistlerin kullandığı fabula edebi bir ifade şekli değildir, bir çıkarımlar bütünüdür. İzleyici, olaylar ve kendi varsayımları üzerinden fabulayı kurar. "Sujet, izleyicinin öyküyü anlamlandırmasını sağlayan biçimsel araçların tümünü içermektedir" (Söğüt, 2020, s. 599).

Neoformalistler öykü aksiyonunun bütün dünyasını filmin diegesisi¹ olarak tanımlamışlardır. İzleyicinin filmde gördüğü insanlar, binalar, caddeler; ekranın ötesinde var olduğunu kabul ettiği insanlar, binalar, caddeler gibi diegetiktir, çünkü bunların filmdeki dünyada var olduğu kabul edilmiştir. Bir filmdeki olay örgüsü, filmdeki öykünün dünyasına yabancı olan öğeleri de içermiştir. Örneğin, filmde trafik görüldüğünde, müzik de duyulur. Bu öğeler, olay örgüsünün ötesinde, öykünün dünyasına dışardan dâhil olduğu için diegetik değildirler (*non-diegetik*), çünkü karakterler müziği duyamazlar. Anlatıda iki perspektif vardır. Birincisi, öykü, yönetmenin perspektifinden öykü aksiyonunun bütün dünyasındaki olayların tamamıdır. Yönetmen öyküyü anlatırken olay örgüsündeki olayları bazen açık bazen de dolaylı olarak gösterir. Zaman zaman da öyküye diegetik olmayan öğeleri ekler. Bu nedenle, bir öykü, bir olay örgüsü haline gelir. İkincisi, izleyicinin perspektifinden görülen her şey olay örgüsüdür. İzleyici olay örgüsünde gördüklerinden zihninde bir öykü oluşturur. Olay örgüsü ve öykü ayrımı anlatıyı üç şekilde etkiler: "nedensellik", "zaman" ve "mekân". Bir filmde anlatı neden-sonuca tabidir. Bir filmde izleyici olay örgüsünü takip ederken, filmin içindeki ipuçları, izleyicinin neden-sonuç ilişkisini kurmasına yol açar. İzleyici bir olayın ardından gelebilecek sonuçları anlamaya çabalar, nedensel bir motivasyonla olaylar arasındaki geçişleri yakalar. Karakterler olaylarda nedenlere de sonuçlara da neden olan bir pozisyondadırlar. Karakterlerin tepkileri, izleyicinin filmle bağını kuvvetlendirir. Olay örgüsü karakterlerin kısa sürede izleyici tarafından tanımlanmaları için ipuçlarını verir. Karakterler yanı sıra, doğal afetler, sıra dışı olaylar anlatıda aksiyona ve nedensellik ilişkisini kurmaya yol açar. Anlatıda olay örgüsü bazen neden-sonucu açıkça verirken, bazen nedensellik ilişkisi varsayımlar ile anlaşılır. Örneğin, cinayet filmlerinde, olay örgüsünde nedenler verilmez ya da nedenler verilir ama sonuçlar geç verilir veya sonuçlar hiç verilmez. Bu şekilde, izleyicide merak uyandırır, olay öyküsünü takip etmesini motive eder. Anlatı için nedenler ve onların sonuçları esas olan şeydir ve bunlar "zaman" içinde gerçekleşir. İzleyici filmi izlerken, öykü zamanını olay örgüsüne göre anlamlandırır. Kimi zaman olay örgüsü, olayları kronolojik düzenin dışında verebilir. Böyle durumlarda, izleyici olayları kronolojik bir düzene sokmaya ve olaylara bir süre ve sıklık atfetmeye çabalar. Öykü zamanının düzeni ve süresi ile ilgili ipuçları olay örgüsünde verilir. İzleyici bu ipuçlarını yakalar ve çıkarımda bulunarak, aktif olarak filmdeki zamansal düzeni yorumlamaya çalışır. Zamansal yönlendirmeler genellikle nedensellik ilkesine göre yapılır. Film anlatısında

nedensellik ilişkisi ve zaman ön planda gözüke de mekân da onlar kadar önemlidir. Olay örgüsü, öykünün geçtiği yerdedir. Kimi zaman olay örgüsü, öykünün farklı bir mekânda geçtiğini izleyicinin anlamasını sağlar. Örneğin, cezaevinden çıkan karakter içerdeyken başına gelenleri anlatırken, cezaevi bir mekân olarak hiç gösterilmez. Ancak izleyicinin zihninde o mekân imgeleşir (Bordwell & Thompson, 2011, s. 80-90).

Şema (Schemata)

Yönetmen, izleyiciyi istediği şekilde yönlendirerek, onların beklenti ve tahminlerini biçimlendirir. İzleyici ise kültürel ve sosyal sermayesinin kazandırdığı edinimlerine göre filmi izler. Bordwell, “şema”yı, izleyicinin bu edinimleri sayesinde zihinde oluşan anlam modelleri olarak tanımlar. Bordwell’e göre, izleyicinin algısal-bilişsel donanımı, önceki edinimlerine bağlı olarak çalışır. Şemalar izleyicinin zihnine içkindir. İzleyici film izleme sürecinde şemalarından yararlanarak, filmin kendisine verdiği bilgileri zihninde düzenler, hipotezlerini oluşturur ve sonuçlar üretir. Bu nedenle, şemalar, filmin anlaşılmasında kritik bir rol oynar (Bordwell, 1985, s. 30-34). İzleyici şemaları aracılığıyla, filmin anlatı modelini fark etme ya da stilistik biçimini bulma eğilimindedir. İzleyiciler, stil özellikleri vurgulanan bir film izlediklerinde, öyküyü anlamlandırmak için ipuçları arayacaklardır. İzleyici algısal-bilişsel donanımıyla bu sürece bilinçsizce girer. Klasik anlatı sinemasının stil tekdüzeliği nedeniyle, zihinde şemaları uygulamak, otomatik olarak işleyen bir süreçtir. Farklı bir stille karşılaştıklarında ise akıl yürüterek (*procedural schemata*) şemaları kullanırlar. Anlatıları anlamlandırmak için zihinde birçok bilişsel etkinlik gerçekleşir. Bu noktada, hafıza (*memory*) önemli bir rol oynar. Hafıza, algılananın basit bir yeniden üretimi olarak değil de şema tarafından yönlendirilen bir inşa eylemi olarak görülmelidir (s. 36-37). Kimi anlatılarda, sujet, fabulanın oluşumunda ipuçlarını gizler ve yabancılaştırma yoluyla estetik algının geciktirilmesine yol açarak, stilistik biçimi zorlaştırır. Örneğin, çağdaş anlatıların stilindeki zorluk, izleyicinin algısal ve bilişsel etkinliği üzerinde farklı etkiler yaratabilir. Film stili, sujetin amacına hizmet eden bir araçtır. Filmlerde sujetin amacı doğrultusunda çeşitli biçimsel teknikler kullanılır. Bu noktada, sujet, izleyiciyi, şemaları doğrultusunda olayı anlamaya yönlendirir (*motivation*). İzleyiciyi fabulanın inşasına yönlendiren ve kanalize eden şey, sujet ve stilin karşılıklı etkileşime girdiği bu süreçte ortaya çıkar (s. 52-53).

Bir anlatı metninde, fabula oluşturulurken, bazı boşluklar bırakılır. Bu boşluklar, öykü olaylarının bilgisi verilirken ya da gizlenirken yaratılır. Anlatı metninde bilgi miktarını kontrol eden sujettir. Sujet, öykü olaylarını doğrudan veya dolaylı olarak verebilir, geç verebilir ya da tekrarlayabilir. Bu durum, izleyicide merak, şüphe ve endişeye neden olur ve izleyiciyi çıkarım yapmaya yönlendirir. Anlatının sonunda sujet, fabula’daki boşlukları kapatır, izleyici de anlatı boşluklarını kendi şemalarına göre doldurmuş olur. Bordwell, üç anlatı özelliğini ayırt etmiştir: “enformasyon”, “iletişimsellik” ve “öz bilinçlilik”. “Enformasyon” öykü bilgisini tanımlarken, “iletişimsellik” öykü bilgisinin genişliğiyle beraber ilerler. “Öz bilinçlilik” de anlatımın izleyiciyi yönlendirmesiyle ilgilidir. Filmdeki araçların kendini daha az gizlemesi, örneğin bir karakterin ekrana bakarak konuşması ya da dış seslerin izleyiciye hitap etmesi bir öz bilinçlilik yaratır (Bordwell, 1985, s. 54-58).

Neoformalizmde Stil (Style)

Sinema “anlatı” ve “stil” olmak üzere iki katmandan oluşur. Bu nedenle, Bordwell ve Thompson, film oluşturulma ilkelerini anlamaya çalışırken, filmlerin stil tarafından nasıl düzenlendiğini irdelemişlerdir. Onlara göre, her filmde özel teknikler geliştirilebilir. Teknik tercihlerin uyumlu, geliştirilmiş ve anlamlı kullanımını “stil” olarak tanımlamışlardır.

Yönetmenler kendilerine özgü farklı stilistik sistemlerini yaratırlar. Film stili, biçimle etkiletişim içindedir (Bordwell & Thompson, 2011, s. 117). Filmler farklı biçimsel modellerden ve stillerden oluşur. Bunun yanı sıra, bazen yönetmenlerin filmlerinde stilden bahsedebilir. Bir yönetmenin stilini tespit etmek için, filmlerinin “biçimsel sistemleri” irdelenmelidir. Film boyunca stil ve anlatı birbirleriyle etkileşim halindedir. Film çekerken, tarihsel koşulların getirdiği teknik olanaklar yönetmenin seçeneklerini sınırlar. Yönetmen filmini çekmek için, önce kullanacağı teknikleri saptar ve film boyunca bunlara sadık kalır. Kısacası film stili, yönetmenin tarihsel koşulların sınırladığı teknik olanaklar ve onun tercih ettiği tekniklere göre biçimlenir. Neoformalistler, izleyicilerin de stille ilişkisi olduğunu belirtmiştir. İzleyiciler filmi izlerken, beklenti içine girerler ve noksan bilgilere ilişkin tahminlerde bulunurlar. Örneğin, karakter sola ve dışarı doğru yürüyorsa, kameranın pan hareketiyle onu takip etmesini beklerler. Karakter konuşurken, çıkarımları doğrultusunda diegetik bir ses duyabileceklerini tahmin ederler (s. 312-314).

Sonuç

Filmlerin yapısını çözümlerken, “anlatı” (*narrative*) ve “anlatım” (*narration*) kavramlarını açıklığa kavuşturmak gerekir. “Anlatı”, “filmde ne oluyor” sorusunun yanıtını vermektedir. Anlatılan şeyin bir “fabulası” (hikâyesi) ve “sujet”i (bir olay örgüsü) vardır. Anlatı, filmin “hikâyesi” ve “olay örgüsü”dür. Filmlerin bir yapısı vardır ve bu yapı araçlara göre değişmektedir. “Anlatım” ise, hikâyenin nasıl anlatıldığı, aktarıldığı, tasarlandığı ve sinemasal araçlarla nasıl şekillendirildiğidir. Filmin bütününde yer alan öğeler arasındaki ilişkilerin genel sistemini oluşturur.

Bir hikâye birçok bir anlatımla sunulabilir, birçok olay örgüsü değişik tekniklerle yapılandırılabilir. Olay örgüsü, bazı sahneleri tekrarlayarak, bazılarını keserek, öykü bilgisini saklayabilir. Ancak tüm bu teknikler, hikâye bilgisinin ilerlemesi konusunda izleyiciyi rahatsız etmez, hatta merak uyandırır. Bu noktada, görsel ve sessel tekniklerin doğru bir biçimde tasarlanmış olması hikâyenin gelişmesine yardımcı olur.

Bir filmin sadece anlatısına bakarak, “ne anlattığını”, “ne dediğini” çıkarmak mümkün değildir. Bir filmin, anlatısının “anlatım araçları”yla nasıl anlatıldığı filmin anlam dünyasını belirler. Diğer bir deyişle, anlam dünyasının sınırlarını belirleyen şey sadece filmin hikâyesi veya olay örgüsü değildir, onun izleyiciye nasıl anlatıldığıdır. Filmin “nasıl anlatıldığı” film dilini, film stilini ortaya çıkarır.

Neoformalizme göre, bir film, anlatı-biçim öğelerinin kullanılmasıyla ortaya çıkar. Bir film, yönetmeninden bağımsız değildir, çünkü filmin özgünlüğü, yönetmenin konuyu nasıl inşa ettiği, nasıl kavradığı ve hangi açıdan gösterdiğiyle ilişkilidir. Neoformalistler, bir filmin yönetmene özgü olan, yönetmenle varlık kazanan bir forma dönüştüğünü; bu nedenle, yönetmenin film stilini ortaya çıkarabilmek için, inşa edilme sürecini incelediklerini ifade etmişlerdir.

Yönetmenin kullanım tercihine göre, filmdeki araçlar ve bu araçların varlığının nedenleri, “yabancılaştırma” dediğimiz kavramla alışkanlıkları kırarak, filmsel sistemin inşa edilmesine yol açar. “Araçların” alışkanlıkları kırarak şekilde kullanımıyla ortaya çıkacak “sujet” ile izleyicinin zihninde bir “fabula” yaratılır. Bu noktada, izleyici kendinde olan şemaları ile fabula oluşumunda aktif bir rol oynar. İzleyici şemaları ile sujetten edindiği bilgilerle, neden-sonuç mantığını kurarak, filmde yakaladığı ipuçları aracılığıyla fabulayı anlar. Bu nedenle, neoformalizm filmin kendisine merkezi bir rol biçmekle birlikte,

filmi izleyicinin algısında tamamlanan bir olgu olarak görür ve bu noktada klasik edebi eleştirilerden farklı bir yerde durmaktadır.

Filme karakterini ve sanatsal değerini kazandıran biçimidir. Çünkü “biçim”, filmin maddi varlığından ziyade, bu varlığın hangi araçlarla, nasıl somutlaştığıyla ilgilidir. Tüm sinemasal araçlar, filmde mantıksal nedenler ve bağlam sayesinde çalışmaktadır. Araçların varlığının filmde “bir nedeni”, yani “bir motivasyonu” vardır.

Neoformalizmin metodolojisi, filmde biçimi ortaya çıkararak öğelerin sistematik bir bütün oluşturduğu önermesine dayandığı için, sinemayı somut gerçeklere bağlı tutma çabası ile temellenmiştir. Bu amaç doğrultusunda yaklaşıma hâkim olan bazı ilkeler söz konusudur: “İşlev”, “benzerlik ve tekrarlar”, “farklılık ve çeşitleme”, “gelişme” ve “uyum ve uyumsuzluk”. Neoformalistlere göre, filmin biçiminde öğelerin bazı işlevi ya da işlevleri vardır. Örneğin, çağdaş anlatıya sahip bir filmde, kronolojik zamanın söz konusu olmaması, teknik araçların sabit kamera ve uzun planların kullanımı, izleyicinin karakterle özdeşleşmesine engel olacak “bir işlev” görür. Benzer işlevlere sahip biçimsel öğeler tekrarlar ile kendini gösterir. Biçim, istikrarlı benzerlikler ve tekrarlara ihtiyaç duyma yanı sıra, varyasyonlar ile fark yaratabilir. Film biçimindeki benzerlik ve farklılık kalıpları üzerinden filmdeki gelişme modeline ulaşılır. Farklı öğeler arasındaki ilişkiler filmin sistemini oluşturur. Filmin bir bütünlük içinde ve kendi kendine yeterli olduğu, öğelerin uyum ve uyumsuzluğuna göre anlaşılır. Örneğin bir filmde “sevgi ve nezaket”in filmin ana içeriğine hizmet ettiği tespit edildikten sonra, filmdeki mekânların “atmosferi” ve “rengi” baskın öğeler olarak karşımıza çıkabilir. Bu baskın öğelerin biçimsel bir işlevi vardır. Karakterlerin, mekânlarla kurduğu duygusal tepkileri biçimlendirebilir. Karakterlerin birbiriyle yaşayacağı tekrar eden ve benzerlik gösteren çatışmaları yönlendirerek anlamları netleştirebilir. Örneğin, filmin başında bir karakter çevresindeki insanlara duyarlı değilken, hayvanları besleyen birini gördükten sonra o da özenle hayvanları beslemeye başladıysa, farklı karakterlerin benzer planlardaki tekrarları karakterin değişimini gösteren gelişim modeliyle açıklanabilir. Karakterlerin uzun ve sürekli görüntüleri, koyu renkler, tekrar eden yağmur ve kar yağışı sahneleri gibi tüm bu araçların, filmin sunduğu mantıksal nedenler (motivasyon) sayesinde, filmde bir işlevi vardır.

Neoformalist yaklaşım, kimi eksiklikleri üzerinden eleştiriye açık kapı bırakır. Neoformalist film analizi, gündemdeki çalışmaları, ataerkillik ve kapitalizm gibi dikkat çekici konuları incelemenin dışında bırakır. Kültür ve ideolojinin rolünü göz ardı ederek, filmlerin üretildiği toplumlardaki sorunlu değerleri ortaya çıkarmakla ilgilenmez. Biçimci teoride “baskın öğe” kavramı karmaşık bir konudur. Ancak, neoformalistlerin “baskın” kavramı sınırları belli ve tanımlanabilir bir kavrama karşılık gelir. Neoformalist film analizinde, bir filmin baskın unsuru diğer unsurlar üzerinde egemenlik kurar ve onları deforme eden bir dinamiğe sahiptir. Bunun için, analizdeki en önemli adımlarından biri baskın olanı bulmaktır. Baskın öğelerin çok açık bir rolü vardır ve bunların heterojen yapıları, çoğu biçimci kullanımdan oldukça farklı bir kavrama karşılık gelir.

Bir yaklaşım olarak neoformalizm, filmlerin nasıl inşa edildiğine yönelik bir dizi hipotez sunar. Ancak, neoformalizm, bu hipotezlerin tek tek filmlerde nasıl somutlaştırılacağını belirtmez. Bunun yerine, temel hipotezler, her filmin ortaya çıkardığı “ilkelere” özgü bir yöntem oluşturmak için kullanılır. Her filmin ilkeleri farklı olduğu için yöntemi de farklı olacaktır. Bu noktada neoformalistler, biçimsel yapının bütünü içinde, filmi her düzeyde kontrol eden, filmde egemen olan “araçları” öne çıkarıp, “biçimsel ilkeler”i

belirlerler. Onlara göre, her filmde özel teknikler geliştirilebilir. Teknik tercihlerin uyumlu, geliştirilmiş ve anlamlı kullanımını “stil” olarak tanımlamışlardır. Yönetmenler kendilerine özgü farklı stilistik sistemlerini yaratırlar. Film stili, biçimle etkileşim içindedir ve bir anlatım aracı ve başlı başına bir sistemdir. Sonuç olarak, filmler sanatsal sistemler olarak kabul edilerek, neoformalist yaklaşımın yol gösterdiği biçim ilkelerine göre değerlendirilse, bu analizlerin sağlam temele dayanmış olacağı ve uygulanabilir bir yöntem olduğu savunulmaktadır.

Notlar

1 Diegesis, Yunanca’da anlatılan öykü demektir.

Kaynakça

- Bisbey, B. (2019). What is Neoformalism in Film? *Linkedin*. <https://www.linkedin.com/pulse/what-neoformalism-film-entertainment-industry-bruce-bisbey>
- Blewitt, J. (1997). A Neo-Formalist Approach to Film Aesthetics and Education. *Journal of Aesthetic Education*, 31(2), 91–96. <https://www.jstor.org/stable/3333436>
- Bordwell, D. (1983). Lowering the Stakes: Prospects for a Historical Poetics of Cinema. *Iris*, 1(1), 5–18.
- Bordwell, D. (1985). *Narration in the Fiction Film*. The University of Wisconsin Press.
- Bordwell, D. (1989). Historical Poetics of Cinema. R. B. Palmer (Ed.), *The Cinematic Text: Methods and Approaches* (s. 369–398). AMS Press.
- Bordwell, D. (1994). *Making Meaning: Inference and Rhetoric in the Interpretation of Cinema*. Harvard University Press.
- Bordwell, D. (2007). Christian Bale Picks Up A Rail. *David Bordwell’s website on cinema*. <https://www.davidbordwell.net/blog/2007/06/29/christian-bale-picks-up-a-rail/>
- Bordwell, D. & Thompson, K. (2011). *Film Sanatına Giriş* (E. Yılmaz ve E. S. Onat, Çev.). De Ki Basım Yayım.
- Burnett, C. (2018). Why Movie History Matters: David Bordwell and Film Studies, Yesterday and Today. *Washington University, Center for the Humanities*. <https://humanities.wustl.edu/features/Colin-Burnett-Bordwell-Film-Studies>
- Çaçan, Ö. (2019). *Neoformalist Yaklaşımla Metin Erksan Sinemasında “Beş Hikâye”* [Yayımlanmamış yüksek lisans tezi]. Batman Üniversitesi.
- Çetin, H. O. (2006). *Fundamentals Of Architectural Design in Comparison To Filmmaking* [Yayımlanmamış yüksek lisans tezi]. Orta Doğu Teknik Üniversitesi.
- Chatman, S. (1983). *Story and Discourse, Narrative Structure in Fiction and Film*. Cornell University Press.
- Gunning, T. (1990). Breaking the Glass Armour: Neoformalist Film Analysis by Kristin Thompson. *Film Quarterly*, 43(3), 52–54.
- Gürkan, H. & Ozan, R. (2014). Butterfly Effect Filmi Örneğinde Karşı Sinemanın Hollywood ’da Dönüşümü. *Global Media Journal*, 4(8), 154–184.
- Jakobson, R. (1997). The Dominant. K. M. Newton (Ed.), *Twentieth-Century Literary Theory: A reader* (s. 6–10). Bloomsbury Publishing PLC.

- Kıran, A. E. & Kıran, Z. (2000). *Yazınsal Okuma Süreçleri*. Seçkin Yayıncılık.
- Kurtyılmaz, D. (2018). *Neoformalist Kuram Açısından Film Biçimi ve Analizi: Stalker ve Buğday Filmleri Üzerine Bir Değerlendirme*. <https://prezi.com/8pfb2wuofghv/neoformalist-kuram-acsndan-film-bicimi-ve-analizi/?frame=870b4ea0846c6f6a56da34d9d4fce7a13d753b00>
- Linnell, G. (1993). Prospects for a Historical Poetics of Cinema: David Bordwell, Kristin Thompson, and Neoformalism. *Iris*. Institute for Christian Studies.
- Lothe, J. (2002). *Narrative in Fiction and Film: An Introduction*. Oxford University Press.
- Onega, S. & Landa, J. A. G. (2002). *Anlatıbilime Giriş* (Y. Salman ve D. Hakyemez, Çev.). Adam Yayıncılık.
- Purrezaian, M., Khoshnevis, A., Hashemi, S., Mohsen, E. & Shahab, A. H. (2016). Application of Neoformalism for Analysis of two Iranian Distinguished films. *European Online Journal of Natural and Social Sciences*, 5(3), 704–715.
- Rowe, A. (1996). Film Form and Narrative. J. Nelmes (Ed.), *An Introduction to Film Studies* (s. 87–121). Routledge and CRC Press.
- Shklovsky, V. (1965). Art as Technique (L. T. Lemon ve M. J. Reis, Çev.). *Russian Formalist Criticism: Four Essays* (s. 3–24). University of Nebraska.
- Söğüt, F. (2020). Nuri Bilge Ceylan'ın Uzak Filmine Neoformalist Bir Bakış. *Journal of Turkish Studies*, 15, 1, 593–605. <https://doi.org/10.29228/turkishstudies.29181>
- Thompson, K. (1988). *Breaking the Glass Armor: Neoformalist Film Analysis*. Princeton University Press.
- Thompson, K. (2013). The Cine-Files: What is at stake in close reading?. *The Cine-Files*. <http://www.thecine-files.com/current-issue-2/guest-scholars/kristin-thompson/>
- Tinyanov, Y. (1995). Yazınsal Evrim Üstüne. T. Todorov (Der.). *Yazın Kuramı Rus Biçimcilerin Metinleri*. (s.104-118) (M. Rifat ve S. Rifat, Çev.). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Topçu, G. (2009). Anlatı Ve Biçim İlişkisine Neoformalist Bir Yaklaşım: Yazı-Tura Örneği. *Erciyes İletişim Dergisi*, 1(2), 104–120.
- White, T. (1996). Historical Poetics, Malaysian Cinema, and the Japanese Occupation. *The Sankofa Journal of Interdisciplinary Studies*. <https://openjournals.uwaterloo.ca/index.php/kinema/article/download/822/734?inline=1>
- Yaren, Ö. (2013). Sinemada Anlatı Kuramı. Z. Özarıslan (Ed.), *Sinema Kuramları-2 Beyaz Perdeyi Aydınlatan Kuramlar* (s. 1–27). Su Yayınevi.

The Neoformalist Approach to Films

Bihter İŞLER (Ph.D. Student)

Extended Abstract

Neoformalism is a film criticism approach developed by David Bordwell and Kristin Thompson. The neoformalist approach focuses on the form-narrative relationship in cinema. While “form” is the overall system of relations between the elements in the whole film, the “narrative” is the way the storytelling is distributed within the plot in the cause-effect relationship that develops in time and space. The neoformalist approach examines the process and principles of creating a narratively complete work of art by analyzing the “style” and the narrative-form relationship of films. Neoformalism seeks answers to these two questions: What are the principles of film making process? Under what conditions, how and why did films emerge?

This study seeks to answer the questions of how the methodology proposed by the neoformalist approach developed by Bordwell and Thompson was grounded and evaluated, and the principles they have proposed to analyze the narrative-form relationship of the films.

Bordwell and Thompson analyze how various parts of the film fit together systematically. Any film which contains a system of relations between its elements, is the form of the film. These elements function as parts of the whole system. The formal system of a film is structured according to these “narrative” and “stylistic” elements.

The reason neoformalism is prefixed with “neo-” and differs from “traditional” formalism is that it provides a cognitivist perspective. The cognition is the state of the viewer’s interaction with the film. Bordwell focuses on the cognitive processes that take place as the viewer perceives the non-textual aesthetic forms/dynamics of the film. According to neoformalists, the aim of art is to break the usual perception of “automatization” in daily life with different formal devices and techniques. According to them, “defamiliarization” is the main aim of art. Artwork constructs its aesthetic power by “defamiliarization” and the differences in the form of the artwork and, consequently, things that are foreign would cause the audience to perceive the story differently.

In the movie, an element can take an important place as a “dominant” stylistic form in the narrative. The concept of dominance is characterized as artistic devices and functions perceived differently (defamiliarization) within the formal dynamic system in order to reveal the dominant point of view in the film. The presence of dominant elements in the film stands out both perceptually and cognitively and directs the viewer’s point of view.

Neoformalists accept that the person watching the movie takes an active role. The audience is equipped with perception, emotion and cognition levels and has their own mental schemas. The schemas change according to the person, as well as according to the societies and periods. Defamiliarization activates the mental schemas of the viewer with an aesthetic game and has the viewer perceive and analyze the film. Thanks to these schemes, the audience catches the clues in the movie, makes inferences, builds the filmic integrity in their minds by establishing cause-effect connections. Formal devices gain meaning in line with the interaction of the audience with the film.

There are five principles that help to establish relationships between parts within the entire system of film form: “Function”, “similarity and repetition”, “difference and variation”, “expansion” and “unity and lack of unity”. The formal elements in cinema fulfill one or more these functions in mutual interaction. The concept of “motivation” refers to the viewer’s awareness of the function of an element at some level of the film. The presence of a character that is not compatible with the environment in the film creates motivation. “The device” is an item or structure that plays a role in the film, that is, each element in the construction of the formal system is a device that creates the holistic system of the film. “Meaning” is different in every movie and is a device like any other element in a movie. The systematic interaction of all these devices creates form, and in films, each device has one or more functions. Motivation is a reason that explains the existence and function of the device.

“Similarity and repetitions” are fundamental to the audience’s understanding of the film. For example, the repeated appearances of characters allow the audience to recognize them. Characters, places, actions and other elements can oppose each other and make “a difference”. “The expansion” seen from the beginning to the end of the film results from certain patterns of similarity and difference. In order to analyze the developmental patterning of a film made up of patterns of similar and dissimilar elements, segmentation of the film serves as a written outline. As the elements enter into an active relationship with the formal system, there is a logical development in the form of the film.

As a result, neoformalist film analysis examines the process and principles of film making to generate explanatory propositions. The methodology of the neoformalist approach is based on the effort to keep cinema connected to concrete facts. While cinema studies generally rely on content analysis on the basis of the film industry and sociocultural contexts, the neoformalist approach brings a methodological innovation to cinema research by examining the elements that make up the film form.

Keywords: Neoformalist Approach, Neoformalism, Form, Narrative, Film Style.

Bu makale **intihal tespit yazılımlarıyla** taranmıştır. İntihal tespit edilmemiştir.

This article has been scanned by **plagiarism detection softwares**. No plagiarism detected.

Bu çalışmada “**Yükseköğretim Kurumları Bilimsel Araştırma ve Yayın Etiği Yönergesi**” kapsamında uyulması belirtilen kurallara uyulmuştur.

In this study, the rules stated in the “**Higher Education Institutions Scientific Research and Publication Ethics Directive**” were followed.

Araştırma tek bir yazar tarafından yürütülmüştür.

The research was conducted by a single author.

Çalışma kapsamında herhangi bir kurum veya kişi ile **çıkar çatışması** bulunmamaktadır.

There is no **conflict of interest** with any institution or person within the scope of the study.