

## Sinemada Anlatı Türleri ve Neoformalist Yaklaşımın Betimlenmesi: Labirent Film Analizi

Arş.Gör. Nihal ACAR

Sivas Cumhuriyet Üniversitesi

nihalacar@cumhuriyet.edu.tr

Orcid: 0000-0003-1552-5654

### ÖZ

Sinema tarihi boyunca anlatıyı oluşturma yöntemleri açısından bir arayış içinde farklı kalıplara başvurmuştur. Sinema sanatı, bir karakteristik kazanmaya başladığı ilk yıllarda öykünün betimlenmesinde klasik ya da geleneksel olarak atfedilen anlatı yapısını benimsemiştir. Zamanla dil-anlatım yetisini geliştiren sinema, özellikle Sovyet Sinemacılar döneminde modern anlatı yapılarını kullanarak öyküleme yapmış ve izleyicinin yeni bir anlatı türü ile karşılaşmasını sağlamıştır. Modern anlatı, seyircinin pasif konumdan çıkarak; düşünen, sorgulayan, olay örüntüleri arasında sebep-sonuç ilişkisi kurmasına yardımcı olan yeni bir izleyici profili ve sinema dili oluşturmuştur. Bunu yaparken araç olarak kurgu ve montajın gücünden faydalanmış, görünen/görünmeyen arasında bir anlam dengesi oluşturmaya çalışmıştır.

Biçimin anlatıyı desteklemesinde önemli bir dil olarak ortaya çıkan neoformalist yaklaşım, 95 akımına ait filmlerle başlamış ve sinemanın geleneksel anlatı yapısını kırmasının yanında, biçimci yaklaşım içinde yeni bir ekolün oluşmasını sağlamıştır. Neoformalist yaklaşım, izleyicinin bir alışkanlıkla ekrana bakmasından çok; düşünüp olayı yorumlaması açısından literatürde kabul görmüş bir anlatı türü olarak filmin anlama sürecine yeni bir bakış açısı getirmiştir. İşte buradan hareketle bu çalışma, anlatı türleri açısından literatürde çok da fazla yer almayan neoformalist anlatının kuramsal çerçevesini “Labirent” filmi üzerinden betimlemeyi amaçlamaktadır.

**Anahtar Kelimeler:** Sinemada Anlatı, Klasik Anlatı, Modern Anlatı, Neoformalist Anlatı, Labirent.

**Atıf Bilgisi:** Acar, N. (2021). Sinemada Anlatı Türleri ve Neoformalist Yaklaşımın Betimlenmesi: Labirent Film Analizi, *Elektronik Cumhuriyet İletişim Dergisi*, 2021, 3(2), 66-86.

**Sorumlu Yazar:** Nihal ACAR, nihalacar@cumhuriyet.edu.tr

## Research Article

**Narrative Types In Cinema And Depiction Of Neoformalist Approach: Labirent Film Analysis****Research Assist. Nihal ACAR**

Sivas Cumhuriyet University

nihalacar@cumhuriyet.edu.tr

Orcid: 0000-0003-1552-5654

**ABSTRACT**

Throughout the history of cinema, it has applied to different patterns in a search for the methods of creating the narrative. In the first years when the art of cinema began to gain a characteristic, it adopted the classical or traditionally attributed narrative structure in the description of the story. Cinema, which developed its language-expression ability over time, used modern narrative structures, especially during the Soviet Cinematographers' period, and enabled the audience to encounter a new type of narrative. Modern narrative, by leaving the passive position of the audience; it created a new audience profile and cinema language that thinks, questions, and helps him establish a cause-effect relationship between event patterns. While doing this, it made use of the power of editing and montage as a tool, and tried to create a meaning balance between visible and invisible.

The neoformalist approach, which emerged as an important language in supporting the narrative of the form, started with the films of the 95 movement, and besides breaking the traditional narrative structure of cinema, it provided the formation of a new school within the formalist approach. Neoformalist approach, rather than the viewer's habitually staring at the screen; In terms of thinking and interpreting the event, it has brought a new perspective to the understanding process of the film as a type of narrative accepted in the literature. From this point of view, this study aims to describe the theoretical framework of the neoformalist narrative, which is not very much in the literature in terms of narrative types, through the film " Labirent".

**Key Words:** Narrative in Cinema, Classical Narrative, Modern Narrative, Neoformalist Narrative, Labirent.**Citation:** Acar, N. (2021). Narrative Types In Cinema And Depiction Of Neoformalist Approach: Labirent Film Analysis, *Electronic Cumhuriyet Journal of Communication*, 2021, 3(2), 66-86.**First Author:** Nihal ACAR, nihalacar@cumhuriyet.edu.tr

## GİRİŞ

Sinema tarihi sürekli bir değişim içinde olan sosyal, toplumsal, tarihsel ve ekonomik olayları sunan ve başlangıçtan şu ana kadar birden çok anlatı türüne sahip, görsel bir paradigmayı yansıtan sanat olarak literatürde kabul görmüştür (Denizel, 2014, s. 186). Sinemanın salt bir şekilde sabit kalmayışı eserlerin farklı perspektiften yorumlanmasını beraberinde getirmiştir. Anlatı türlerinde meydana gelen değişikliklerin zemininde dönemin şartları belirleyici olur iken yine dönemin teknolojik ve iletişim araçlarının değişimi de etkili olabilmekte, bir filmin yorumlanmasına yönelik birden çok anlatı türü kullanılabilmektedir. Nitekim sinemasal anlatı türünde 21. yüzyılın değişen kitle iletişim araçları yeni bir anlatının kabul görmesini sağlamış ve post-modern anlatı birçok filmin betimlenmesinde kullanılmıştır (Erol, 2009, s. 102-104).

Sinema tarihinin kalıpları ve öyküleme biçimleri endüstriyi elinde bulunduran Hollywood tarafından belirlenmiştir (Gürkan ve Ozan, 2014, s. 155). Sinema sanatının ilk yıllarına bakıldığında sinema endüstrisi egemenliğini elinde bulunduran Fransızlar, anlatı normlarında klasik anlatıyı benimsemiş, kalıbın tercihinde ekonomik çıkarlar belirleyici olmuştur. Sinemanın bir anlatım dili kazanması Amerika Birleşik Devletleri'nin liderliğinde olmuş, sinemanın hem kar getiren hem de bir sanat olarak kabul edilmesine yönelik girişimlerde ise Sovyet sineması kendini bariz bir şekilde hissettirmiştir (Kıbaroğlu, 2015, s. 34). Sovyet biçimciler diğer iki ülkeden farklı bir şekilde sinemanın bir propaganda aracı olarak kullanımına yönelmiş ve anlatı türünde yeni bir akımın doğmasını sağlamıştır, s. Neoformalizm.

Neoformalizm temelde Rus biçimci geleneğinin bir devamı olmak ile ondan belirgin bir şekilde sıyrıldığı görülmektedir (Topçu, 2009, s. 109). Rus biçimcilerinin kullandığı öykü ve söylem neoformalist yaklaşımda “Fabula ve Syuzhet” isimlerini almıştır (Hasan, 2018, s. 3). İşte bu çalışma sinema eserlerinin yorumlanmasında kullanılan neoformalist yaklaşımı betimlemek üzere ele alınmıştır.

## 1. ARAŞTIRMA

Araştırma, kendi içerisinde 2 ayrı kısımdan oluşmuştur. Araştırmanın ilk bölümünde genelde sinemada anlatı türleri, klasik-modern-postmodern- özelde ise neoformalist yaklaşıma yönelik literatür taranmıştır. İkinci kısımda ise birinci bölümdeki savları destekleyecek şekilde “Labirent” filminin analizi neoformalist yaklaşım altında yapılmaya çalışılmıştır.

### 1.1. Araştırmanın Yöntemi

Araştırma, literatür taraması ile gerçekleştirilen derleme makale karakteristiğe sa-

hip olup, literatürde bu alanda bulunan eksikliği gidermeyi amaçlayan kümülatif bir tasarımda kurgulanmıştır.

## 1.2. Araştırma Soruları

Araştırmada temelde neoformalist anlatının çerçevesinin ne olduğunun açıklanması temel sorunsal olarak belirlenmiştir. Bu temel araştırma sorusuna bağlı olarak aşağıda sıralanan sorunsallara da cevap aranacaktır;

- 1- Anlatı nedir? Sinemada anlatı nedir?
- 2- Sinema, kaç tür anlatıya sahiptir?
- 3- Klasik ve modern anlatının farkları nedir?
- 4- Neoformalist anlatı nedir ve diğer anlatı türlerinden hangi açılardan sıyrılmaktadır?
- 5- Bir film neoformalist anlatı açısından nasıl analiz edilir?

## 2. LİTERATÜR TARAMASI

Çalışmanın bu başlığı altında sinemada anlatı türleri bağlamında klasik anlatı, modern anlatı ve neoformalist yaklaşıma ait literatür incelenecek olup, türler arasındaki farklılıklar ele alınacaktır.

### 2.1. Anlatı Kuramı

Anlatı; öykülerin anlatılma biçimi, dinleyicinin ya da izleyicinin en iyi şekilde anlaması için anlamın nasıl inşa edildiği ile ilgilenen bir kavramdır (Kılıç, 2016, s. 35). Anlatıyı, sanat ürünleri arasında ayırım yapılmaksızın (sinema, tiyatro, edebiyat vs.) öykünün nasıl anlatıldığı, öykünün anlamının izleyicinin anlamasına bırakılmak üzere nasıl oluşturulduğu ile ilgili bir kavram olarak tanımlamak mümkündür (Yaren, 2013, s. 1). Anlatı kavramı ilk sanatsal ürünler ile kendisine bir alan çizmiştir. Anlatı kavramı üzerine salt bir tanımın olmaması, bu kavramın dönemsel şartlara ve olanaklara bağlı olarak değiştiğini daha net bir ifade ile ortak noktalar olmak ile beraber kesin bir tanımı olmadığına işaret etmektedir.

Bir kuram olarak anlatı, 1920'lerin sonunda, Vladimir Propp ve Rus biçimcilerin çalışmalarıyla kurulan, dil bilimcilerin, antropologların, toplumbilimcilerin, yazın eleştirmenlerinin, göstergebilimcilerin çalışmaları ile geliştirilen ve farklı anlatıların yapısal inşalarını tartışıp bu kavrama ait kapsamlı ve net şekiller oluşturmayı hedef edinen bir

ekol olarak ortaya çıkmıştır (Chatman, 2008, s. 13). Şah, 2018 yılında yayımladığı “Anlatı Çalışmaları” isimli eserinde anlatı kavramını insan bilimlerinin bir dalı olarak 20. yüzyıla ait sosyal bilimlerdeki bir dönüşüm olarak tanımlamaktadır. Şah’a göre (2018, s. 5) anlatı, bir araştırma nesnesi olarak birçok bilim dalının odağında olmuş ve böylece geniş bir tanımlama alanı bulmuştur.

Sözen, “Anlatı Mesafesi-Anlatı Perspektifi Kavramları, Sinematografik Anlatı ve Örnek Çözümler” (2008) isimli eserinde anlatı kavramının ne olduğu ve neler ile ilişkili olduğunu saptamıştır. Sözen (2008, s. 125), sinemanın kurumsal yönünü oluşturan alanlardan birinin anlatı olduğunu ve bütün anlatıların mutlak bir sistem aracılığı ile oluşturulduğunu belirtmektedir.

Yaktıl “Anlatı Kuramı Açısından “Hayallerim, Aşkım ve Sen” (1995) isimli çalışmasında yapısal kuramların anlatım yapılarının öykü ve biçem olmak üzere iki kısımdan oluştuğunu vurgulamaktadır. Filmin izleyicinin yoğun bir katılımı ile gerçekleştiğini belirten Yaktıl (1995, s. 137) ekrandaki her sahnenin bir ipucu olarak değerlendirilmesini ise biçimcilik olarak tanımlamaktadır. Yaktıl’ın (2008), eseri incelendiği dönemin şartlarına göre sinemasal anlatımın ikiye ayrıldığı görülmekte fakat bu ayrımın artık farklılaştığı anlaşılmaktadır. Nitekim sinemada anlatım türüne artık post-modern ve neoformalist yaklaşımlarda eklenmiş bulunmaktadır (Topçu, 2009, s. 108).

Anlatı kavramının ele alındığı bir başka çalışma incelendiğinde kavramın dilbilim ile olan ilişkisinin varlığı dikkat çekmektedir. Ozan ve Gürkan “Butterfly Effect Filmi Örneğinde Karşı Sinemanın Hollywood’da Dönüşümü” (2014) isimli araştırmasında dilbilimci Barthes’in “Anlatıların Yapısal Çözümlemesine Giriş” isimli çalışmasında anlatının insanlık ile beraber başladığını, her dönemde ve her toplumda varlığını, birden çok farklı biçimi olduğunu vurgulamaktadır. Barthes’e göre her kültür anlatı kalıbına sahiptir ve önemli olan anlatının varlığı değil onun nasıl açıklığa kavuşturulacağıdır ancak esas sorun anlatıların çözümlenmesiyle ilgilidir (Ozan ve Gürkan, 2014, s. 157).

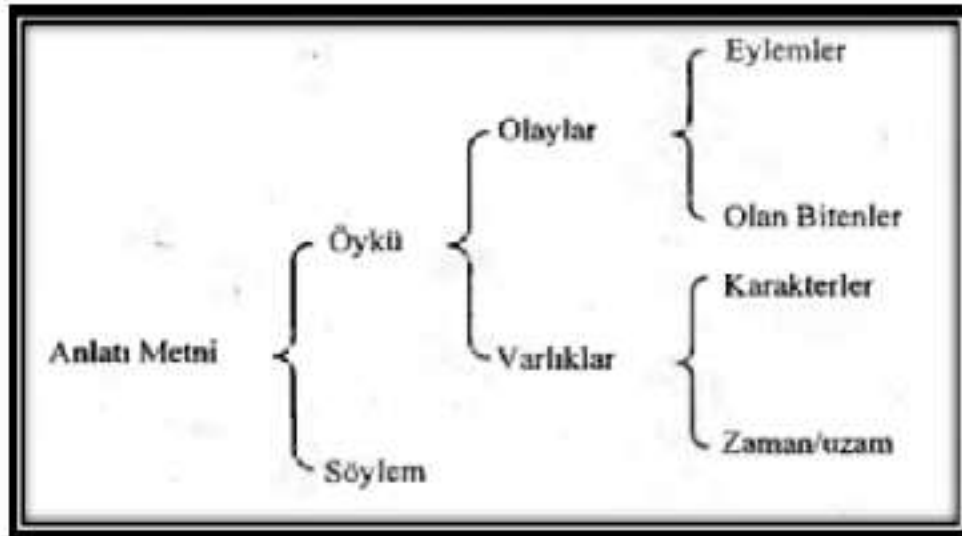
Anlatıyı, belli bir süre aralığında meydana gelen neden-sonuç ilişkisine sahip bir tasarım olarak tanımlayan Bordwell ve Thompson anlatının bir eylemle başladığını, neden ve sonuç ilişkisine bağlı olarak farklılıklar olduğunu ve anlatının sonunda yeni bir eylemin ortaya çıktığını belirtmektedir (Günay, s. 2015 aktaran Bordwell ve Thompson, 2008, s. 75). Anlatıdaki eylemler nedensel bir yapı içerisinde işlemekte, rastgele olaylar dizisi bir anlatı meydana getirmemektedir. Eylemlerin anlatı formunda tanımlanabilmesi için mantıksal sınırlar içinde çizilmiş olması ve karakterlerin neden-sonuç ilişkisine uygun davranması gerekmektedir (Günay, 2015, s. 5).

Anlatmak eyleminden gelen anlatı kavramı İngilizce “narration” kelimesinden bes-

lenmektedir. İçerik, söz, hikâye ya da hikayeleme biçimi olarak atfedilen anlatı ‘aktarım’ olarak da kullanılabilir. Sosyal bilimlerde anlatı kavramı sanatın bütün disiplinlerinde kullanılmakta, olay örgüsü biçiminde resim, heykel, hikâye, sinema biçimlerinde somutlaşmaktadır. Bu yüzden anlatı kavramının multidisipliner bir yapı içinde olduğu söylenebilir. Richardson anlatıyı bu yargılara destek olarak, ‘insanların deneyimlerini zamansal olarak anlamlı bölümler halinde organize ettikleri bir sonuç çıkarma ve temsil tarzı’ olarak betimlemektedir (Uğur ve Yılmaz, 2016, s. 109).

Sinemada anlatı kavramına dair ilk bilgiler Platon ve Aristo’nun Poetika’sında yer almaktadır (Kılıç, 2016, s. 35). Aristo’nun Poetika’sında ortaya koyduğu ilkeler, sınıflandırma çabaları ve tanıştırdığı katharsis (rahatlama) ve mimesis (taklit) kavramları sinemasal anlatının temelinde yer almaktadır (Yaren, 2013, s. 2). Anlatının temel unsurları bütün sanat dallarında aynıdır (Yaren, 2013, s. 1). Bunlar; zaman, uzam, karakterler, eylemler, olaylar, çatışma, neden sonuç ilişkisi, anlatıcının konumu olarak bilinmektedir. Chatman (2008) aşağıdaki şekil 1 de anlatının yapısını şu şekilde açıklamaktadır;

Şekil 1: Anlatının İki Düzlemi



Kaynak: Chatman, S. (2008). Öykü ve söylem- filmde ve kurmacada anlatı yapısı. Ankara: De Ki Sinema Yayınları.

Chatman “Öykü ve Söylem-Filmde ve Kurmacada Anlatı Yapısı” (2008) isimli eserinde anlatının 2 temel düzlemi olduğunu belirtmektedir. Chatman (2008, s. 17), öykünün, içerik ile tanımlanan bir yapı olduğunu; öykünün bileşenlerinin ise olaylar zinciri ve varlıklardan (karakterler, zaman ve uzamın öğeleri) meydana geldiğini, söylemin ise öykünün ifade biçimini, içeriğin aktarılma yolunu temsil ettiğini daha net bir ifade ile öykünün aktarılacak malzeme, söylemin ise bunun ifade ediliş biçimi olduğunu vurguladığı görülmektedir (Chatman, 2008, s. 17).

## 2.2. Sinemada Anlatı Kuramı

Sinema, insanlara hareketli öyküler anlatan; kapalı ya da açık bir salonda ya da herhangi bir alanda belirli bir sıralamaya göre birbiri ardına eklenmiş hareketli fotoğraflardan oluşan hikâyenin seyircisi ve teknik bir sistemin parçasıdır (Uğur ve Yılmaz, 2016, s. 210). Senaryo, prodüksiyon ve post prodüksiyon gibi aşamalardan geçerek teknik süreçlerini tamamlayan sinema, başlangıç yıllarında dış gerçekliği olduğu gibi veren bir aktarıcı konumunda ivme kazanmıştır.

Üretim, dağıtım ve izleme olanaklarının değişmesi, seyircinin aynı olayları izlemekten sıkılması, filmlerde anlatılan konunun değişimini beraberinde getirmiştir. Haberler, yarışmalar ve basit günlük öykülerden sıyrılan sinema bu alanda teknolojik olanakların gelişmesi ile seyirciyi olaylar üzerinde düşünmeye itmiştir. Sinemada anlatı, seyirciye bir hikâye anlatmakta kullanılan en temel yöntemlerden bir tanesidir. Sinemada anlatı, filmsel akış içerisinde yapısal olarak değişim gösteren bir anlatım dilidir. Gürkan ve Ozan “Butterfly Effect Filmi Örneğinde Karşı Sinemanın Hollywood’da Dönüşümü” (2014, s. 158) isimli çalışmalarında sinemasal anlatının özelliklerini vurgulamıştır. Bunları şu şekilde sıralamak mümkündür;

- Sinemasal anlatıda ilk yapılacak, izleyicinin kendini öykü örgüsü ile özdeşleştirebileceği bir evren kurmak için bazı teknikleri bilmek ve kullanmak gerekmektedir. Bu teknik ile seyircide bir duygu oluşturmak hedeflenmektedir.

- Film içinde seyirciye, kahramanların karakteristikleri (iyi-kötü, cesur-ürkek, cimri-cömert) verilmemelidir.

- Kahramanların karakteristikleri ile beraber olayların geçtiği mekânsal düzlemlerin özellikleri de seyirciye gösterilmelidir.

- Karakterlerin eylem ve içgüdüleri ile anlatımda gerçeklik sağlanmalıdır.

- Anlatı neden-sonuç ilişkisinde mantıklı bir yapı içinde işlemelidir.

- Rastgele bir nedensel zincirinden kaçınılmalıdır.

Sinemasal anlatımda film öyküleri bir eylemin anlatılması, bir çatışmanın gelişimi ve doruk noktaya doğru gelişme gösteren bir yapıda olmak üzere üç farklı sahneden meydana gelmektedirler. Bunlar;

1. Aksiyon içermeyen, diyaloglu sahneler.

2. Aksiyonun ve diyalogun birlikte olduğu sahneler.

3. Diyalog içermeyen aksiyonlu sahneler (Arijon, 1988, s. 29 Aktaran Kılıç, 2016, s. 42).

Arijon'un bu ayrımı sinemanın sahip olduğu olanaklar ile değişim göstermiştir. Nitekim sinemanın sessiz dönemine bakıldığında ses unsurunun olmadığı, yine aynı şekilde ilk örneklerin daha çok bir belge film niteliğinde aksiyonsuz eylemlerden oluşturulduğu bilinmektedir. Sinemada anlam diğer sanatlarda olduğu gibi öykü ve söylem üzerine temellendirilmiştir. Diğer sanat dallarından farklı olarak sinemada anlam daha geniş bir yapı içinde ele alınmaktadır. Chatman'ın "Öykü ve Söylem: Filmde ve Kurmacada Anlatı Yapısı" (2008) isimli eserinde yer alan diyagramın sinema sanatı için uyarlanması mümkün görünmektedir.

Şekil 2: Sinemasal Anlatının Yapısı



Kaynak: Chatman, S. (2008). Öykü ve söylem- filmde ve kurmacada anlatı yapısı. Ankara: De Ki Sinema Yayınları.

Chatman (2008, s. 22) sinemasal anlatı yapısının aslının karakter, uzam, olay ve varlıklar etrafında bir form aldığını ve bunlar olmadan görüntünün anlam taşımayan bir sahne olacağını bunlara ek olarak yukarıda verilen unsurların filmin temsil gücünü gösterdiğini vurgulamaktadır.

Sinemasal anlatı zeminde söylem ve öykü olarak aynı kalsa da değişen dinamikler sonucunda farklılaşmalar meydana gelmiştir. Sinemada anlatı yapısının farklılaşmaya başlamasında gösterilecek nedenler arasında sosyo-ekonomik, kültürel ve teknolojik etmenler de çok önemli bir şekilde yer almaktadır.



### 2.2.1. Sinemada Klasik Anlatı

Sinematografik anlatılarda öyküleme ve söylemin belirlenmesi için başvurulan yöntemlerin başında filmin klasik-modern ya da postmodern anlatı özellikleri üzerinden değerlendirilmesi gelmekte fakat bazı filmlerde anlatı yapılarının ortak kullanıldığı da görülmektedir (Sözen, 2008, s. 231).

Topluma hareketli hikâye anlatan sinemanın ilk anlatım yetisi ve bir kimlik kazanması Melies'in 'Aya Seyahat' filmi ile olmuştur. Giriş, gelişme ve sonuç bölümleri ile birbirine bağlı sekanslar sayesinde kurulan sahnelerin, izleyiciyi eğlendirme amacı ile özellikle sinemanın erken döneminde stüdyolarda çekilen filmler klasik anlatı olarak adlandırılmaktadır (Uğur ve Yılmaz, 2014, s. 211).

İpek "Peter Wollen'in Karşı Sinema Kavramı" (2017) isimli eserinde klasik anlatının özelliklerini şu şekilde sıralanmaktadır;

- Klasik anlatıma sahip olan filmlerde kahramanların eylemleri kusursuza yakın olarak verilmektedir.

- Ana karakterin yanında eş, sevgili, dost ya da bir yakın bulunmaktadır.

- Karakterlerin asıl görevi toplumsal ve ahlak değerlerini korumak ve yüceltmektir.

- Gerçekte var olmayan bir dünya çizilerek mevcut evrene bir zıtlık oluşturulmaktadır.

- Film sonunda karakterin hedefine ulaşması sağlanmakta ve izleyici de bu doyuma ortak olmaktadır.

Sinemada klasik anlatı türü, Aristoteles'in "Poetika" kitabında yaptığı 'Tragedya' tanımlamalarına dayanmakta ve filmlerde görülen serim-düğüm-çözüm bölümlerinin her birinde olay örgüsüne göre farklı araçlarla çeşitlendirilmiş bir dil (kurgu, ışık, dekor, sahne) kullanılmaktadır (Günay, 2014, s. 8). Klasik anlatı, olayların akışını önceden belli eden, içinde çatışma öğeleri barındıran, kurgusal, özdeşleşme yapmak isteyen ve izleyiciyi hoş vakit geçirme amacıyla olan anlatı olarak bilinmekte ve süren olaylar birbiri ile ilişkili olacak şekilde her sahne sonraki sahnenin açıklayıcısı konumunda devam ederek sonlanmaktadır (Uğur ve Yılmaz, 2016, s. 211). Sinema filmleri 1920'lerin başına kadar klasik anlatıya uygun şekilde çekilmiştir. 1924'lere gelindiğinde sosyo-toplumsal olayların daha fazla hissedilmesi ve Vertov'un 'Kino-Eye (Sine-Göz)' ile beraber yeni bir sinemasal anlatının sağlam temelleri atılmaya başlamıştır.

### 2.2.2. Sinemada Modern Anlatı

Modernizm kavramı, aydınlanma dönemi ile ortaya çıkan ve toplumların yaşantılarında yer alan bütün aşamaları etkileyen bir olgu olmak ile sinemada modern anlatı Vertov (1896-1954) ve Brecht'e (1898-1956) uzanan ve geleneksel anlatı filmlerinin karşısında duran bir anlatı kalıbı olarak tanımlanmaktadır (Günay, 2014, s. 10).

Sinemanın klasikleşmiş anlatı dili, 1920'lerde dünyada meydana gelen sosyal, toplumsal ve ekonomik olaylar sonucunda farklılaşmaya başlamıştır. Özellikle 1929 Ekonomik Bunalımı küresel bağlamda birçok ülkeyi etkilemiştir. Burada dikkat çeken ülke Sovyetler Birliği olmuştur. Sovyet Birliği hem iktidar çatışmaları hem de ülkenin siyasi çöküşü ile her açıdan yeni bir sürece başlamıştır. Ülkenin bu durumu sanat eserlerinde de kendisini göstermiştir. Sovyet sineması bu anlamda yeni bir öyküleme tarzının ilk temsilcisi olmuştur.

İlk olarak romanda daha sonra sinemada uygulanmaya başlanan modern anlatı, özdeşleşmeyi (mimesis) kırıp, gerçekliği, yorum ya da oyun olarak açığa çıkartması, öz bilinçliliğe ya da öz-düşünümselliğe neden olan yeni bir yapı olarak tanımlanmış, 1960'lı yılların ikinci yarısından sonra sinemada kendini göstermeye başlamıştır (Sözen, 2008, s. 232).

Modern anlatı, fütürizm ve konstrüktivizm gibi sanat akımlarının sinemaya olan etkileri sonucunda Dziga Vertov'un "Sine-Göz" isimli manifestosu aracılığıyla kendini bu alanda kabul ettirmiştir (İpek, 2017, s. 79-80). Bu anlamda Vertov'un daha sonra çektiği "Kamerallı Adam" filmi ile modern anlatının kalıpları kurulmuştur. Vertov, anlatıda mizansel öğelere karşı çıkmış, sinemanın asıl amacının gerçekliği olduğu gibi vermek olduğunu savunmuştur. Modern sinemanın amacı çoğunlukla gerçekliği yok etmek ve izleyiciye bir film izlediğinin sürekli anımsatmak, görüntünün farklı sinematik unsurlarını (ses, görüntü, kurgu, oyunculuk) işleyerek izleyiciyi yabancılaştırmak ve verilen sahnenin gerçek olmadığı sürekli vurgulamak görevini üstlenmiştir (Uğur ve Yıldız, 2016, s. 214).

Klasik anlatı formuna sahip olan birçok film, sadece tek bir karakterin sınırlı bakış açısıyla işlerken modern anlatı da farklı karakterlerin bakış açıları iç içe geçmiş şekilde seyirciye verilmekte ve öykülemde birincil ve ikincil olay örgüleri beraber kurgulanmakta, sonuç olarak izleyicinin uyuşması değil canlı tutulması amaçlanmaktadır (Sözen, 2008, s. 233).

### 2.2.3. Sinemada Neoformalist Anlatı

Sinemada anlatının yapısalcılık bilimi açısından ele alınması yeni yaklaşımların ortaya çıkmasını sağlamış ve yapısalcılık ile anlatıların nasıl oluşturulduğuna, izleyicinin ne anladığına odaklanmış, neoformalist anlatının yöntem ve tekniklerine ait temeller, Tomaşevski, Şklovski, Propp gibi Rus biçimciliğinin liderliğinde atılmış ve Barthes tarafından dönüştürülerek sinemaya uyarlanmıştır. (Topçu, 2009, s. 105). Bu açıdan neoformalizm, Rus formalistlerin eserlerine dayanmakta ve temelde bir filmi çözümlenmeye çalışırken herhangi bir yaklaşıma bağlı kalmak yerine sadece filme odaklanan bir anlatı türü olarak değerlendirilmektedir (Aşar, 2010, s. 19). Neoformalizm için önemli unsurlardan başlıcaları film yapımında kullanılan kamera hareketi, diyalog, kostümdür. Bordwell, (1987, s. 374 aktaran Topçu, 2009, s. 107) neoformalizm için sinemanın araçlarının ve bunların etkinliklerinin, değişiklik oluşturmak ve sinemasal alanı kurmak için aynı değerde olduğunu belirtmekte ve araçların işlevlerinin sadece anlamı anlatmak için değil, değişik anlamlar oluşturmak için de kullanıldığını açıklamakta Thompson ise bu araçların eylem ve güdüleme (motivation) fonksiyonlarını kullanarak çözümlenebileceğini vurgulamaktadır.

Nannicelli “Formalist Theories of Film” (2014) isimli eserinde neoformalist anlatı türünün ilk olarak 1988 yılında “Einstein’ın Korkunç Ivan ve Glass Amor” filmlerinde rastlandığını belirtmektedir. Rus formalistlerinin temel varsayımları ve genel yaklaşımının sistematik özellikleri bu 2 filmin neoformalist anlatı içinde yer almasına neden olmuştur. Neoformalist anlatının öncülerinden Thompson’ın bu kavramı iki nedenden dolayı filmdeki yazılarından ziyade Rus formalistlerinin temel prensiplerine dayandırmıştır (Nannicelli, 2014, s. 5). Birincisi formalistler, hiçbir zaman sinema hakkındaki isteklerini sistemleştirmemiştir; ikincisi ise sinema anlatıları, sinemanın bir tür dil olduğunu varsayarak, literatür üzerindeki çalışmalarından fikir kullanma eğiliminde olmuştur (Nannicelli, 2014, s. 5).

Linnell “Prospects For a Historical Poetics of Cinema: David Bordwell, Kristin Thompson, and Neoformalism” (1993) isimli çalışmasında neoformalist anlatı kuramının tarih ile olan ilişkisine değinmiş ve sinemanın tarihsel gerçeklerden beslendiğini vurgulamıştır. Bordwell ve Thompson’ın sinemasal alanın tarihsel olmayan olaylara ilgi duymadığını, film nesnesinin tarih-sinema ilişkisi içinde seyirciye sunulması gerekliliği üzerinde durmuştur (Linnell, 1993 s. ,68). Neoformalist yaklaşıma göre izleyici film içeriğine katılmakta, hareketli görüntüdeki ipuçlarından ya da tecrübelerinden hareketle yapıtı çözümlenmektedir (Topçu, 2009, s. 106).

Hasan, “The Use Of Time In The Creation Of Puzzle Plot In Christopher Nolan’s Films” (2018) isimli araştırmasında neoformalist anlatının seyircinin psikoloji ve bilişsel

düzeyi ile olan ilişkisine vurgu yapmaktadır. Hasan (2018, s. 35-36) neoformalist anlatının özelliklerini şu şekilde açıklamaktadır;

- Neoformalist yaklaşım bir kuramı ya da yöntemi değil, filmin kendisini vurgulamaktadır.

- Filmi bir sanat nesnesi olarak gözlemlemeyi hedef edinmiştir.

- Filmin analizinde neyin önemli olduğunu belirlemeye çalışır.

- Yönetmenin seçimleri önemlidir.

- Filmler konu olarak diğer anlatı türlerinde işlenen içerikler bakımından benzerlik göstermektedir.

Film izleme sürecine seyirci özelinde odaklanan neoformalist yaklaşımda, hatırlama ve sonuç elde etme anahtar kavramlar arasında yer almakta ve izleme sürecinde seyirci filminden çıkarımlar elde etmektedir (Topçu, 2009, s. 108).

### **2.2.3.1. Syuzhet, Fabula ve Biçim**

Yapısalcı yaklaşımı benimseyenler, anlatının “fabula” ve “syuzhet” olmak üzere 2 kısımdan meydana geldiğini vurgulamaktadır (Topçu, 2009, s. 108). Chatman (2008, s. 18) Rus biçimcilerin çalışmalarından yola çıkarak fabulayı; temel anlatım malzemesi ve anlatı ile ilişkisi olan olaylar örgüsü olarak tanımlamaktadır.

Özcan “Bilişsel Bilim Çerçevesinde Filmsel Anlatı ve Görsel Algılama” (2004) isimli çalışmasında fabulayı, izleyicinin öngörüsü ve algısı ile yorumladığı ve seyircinin olaylar arasında bağ kurmasını sağladığı öykü biçimi olarak açıklamaktadır.

Biçimciler ise fabulayı; “yapıtın gidişatı sırasında bize iletilen, birbirine bağlanmış olaylar kümesi”, olay örgüsünü ise “ne olup bittiğinden okuyucu nasıl haberdar oluyor” sorusunu yanıtlayan bir öykü anlatma türü olarak betimlemektedir (Yaren, 2013, s. 7). Neoformalist yaklaşım, yapısalcılığın kavramlarından olan syuzhet ve fabulayı kullanmak ile beraber Rus biçimcilerin anlatıda benimsedikleri yapıyı devam ettirmektedir (Topçu, 2009, s. 108). Chatman’ın (2008, s. 18) tanımına göre syuzhet, anlatıdaki olay örgüsü olarak tanımlanmakta ve bir öyküde fabl ile yakın bir ilişki içerisinde olmak zorundadır.

Fabl ve syuzhet temelde seyirci-film ilişkisine dayanan bir anlatı türü olarak, seyircinin hareketli görüntüyü izlerken birtakım unsurlardan yararlandığı bilinmektedir. Topçu “Anlatı ve Biçim İlişkisine Neoformalist Bir Yaklaşım, s. Yazı-Tura Örneği” (2009) isimli makalesinde fabl ve syuzhet ilişkisini şu şekilde belirtmektedir;

“Fabula, seyircinin tahmin ve sonuçlar aracılığı ile yarattığı bir kalıptır. Anlatının diğer parçası syuzhet ise filmdeki fabulanın belirli kurallar ve yapılar çerçevesinde düzenlenip sunulmasıdır. Bu yapı ve kurallar içinde syuzhet, sinemasal araçların sistematik kullanımını olan biçimle ilişkiye girerek fabulayı oluşturur. Kısacası syuzhet, fabulayı oluşturan temel anlatsal tekniklerin bütünüdür. Seyirci şema ve varsayımlar oluştururken nedensellik, uzam ve zaman konusunda syuzhetin ipuçlarından yararlanır. Syuzhetin verdiği nedensellik bilgisi seyirciyi yönlendirir. Syuzhet, fabulanın oluşumunu geciktirmeye çalışır ancak bazı anlatılarda syuzhet fabulayı kurmamızı engelleyen unsurlar da barındırabilir.

İşte bu çalışma sinemada bir anlatım türü olan neoformalist yaklaşımı betimlemek üzere ele alınmıştır. Buradan hareketle çalışmanın bundan sonraki kısmında “Labirent (2011)” filmi neoformalist anlatı türü bağlamında değerlendirilecektir.

### **3. “Labirent (2011)” Filminin Neoformalist Anlatı İle İncelenmesi**

Her türden film neoformalist açıdan analiz edilebilmektedir fakat biçimselliği ön plana çıkartan eserlerde bu anlatı türü daha bariz şekilde kendisini hissettirmektedir (Topçu, 2009, s. 110). Bu açıdan biçimsel özellikleri daha belirgin olan “Labirent (2011)” filmi incelenmeye değer görülmüştür.

#### **3.1. “Labirent (2011)” Filminin Öyküsüne Bir Bakış**

Labirent, İstanbul’da kalabalık bir caddede büyük bir patlamada meydana gelip 95 kişinin ölmesi ile başlayan olaylar sürecini anlatan bir film olarak 2011 yılında beyaz perdede yer almıştır. Hayatını kaybeden kişilerin 65’inin yabancı uyruklu vatandaş olması olayların akışını değiştirmiş ve Frankfurt elçiliğinin vakaya dahil olmasına neden olmuştur.

Türk yapımı aksiyon filmi olan Labirent, Türk istihbaratı ile İngiliz, Alman istihbaratlarının beraber bilgi paylaşımında bulunduğu büyük bir terör operasyonunu ve İslami terör örgütlerinde sözde cihat anlayışı ile eylem düzenleyen grupları ele almaktadır. Bombalı eylem ilk olarak İstanbul’da yapılmıştır. Türkiye istihbarat bürosu olayın ardından kırmızı alarm vermiş ve olayın zanlılarına ilişkin araştırmalara başlamıştır. İstihbarat teşkilatının başında Fikret Kozan bulunmaktadır. Fikret liderliğindeki ekip olayın bir cihat eylemi olduğu şüphesindedir ve film boyunca bu şüpheyi doğrulamaya çalışmaktadır.

İstanbul’da meydana gelen patlamanın ardından örgüt, Frankfurt’ta ikinci bir eyleme başlamak üzere hazırlıklarını hızlandırmıştır. İstihbarat bu olaydan haberdardır ve İngiltere ile sürekli ilişki halindedir. İstihbarat teşkilatında ajan olarak bulunan Salih olayların merkezinde yer almaktadır. Salih Türkiye’nin yardımına bağlıdır çünkü ailesi örgüt

tarafından tehdit edilmekte Fikret ve ekibi de onları koruma güvencesi vermektedir.

Film 2 saatlik bir zaman dilimini kapsamaktadır. Filme ilk bakıldığında bir aksiyon türü olarak görülmekte fakat ilerleyen akış da karakterlerin özel hayatlarına dair ip uçları verilmektedir. Nitekim Fikret ve Suna kod adlı Reyhan'ın arasındaki duygusal bağ bu sava destektir.

Fikret ve Reyhan tarafından yönetilen Türk istihbaratçılar, terörist örgütünü durdurmak amacıyla İngiliz ajanlarla anlaşma yapmış ve Salih kurban olarak seçilmiştir. Cihat çağrısı altında masum 4 Müslüman Türk vatandaşı elinin altında tutan örgüt lideri Yusuf Türkiye'de ikinci bir eylem peşinde iken polisler durumu haber almıştır. Fikret ve Reyhan liderliğinde kurulan ekip 2 bölüm olarak olay yerine intikal etmiştir. Çıkan çatışmada bir polis memuru hayatını kaybetmiştir. Bu olay üzerine ekip çalışmalarını detaylandırmış ve neredeyse Yusuf'u yakalamak üzere sona yaklaşmıştır.

Yapılan ikinci operasyonda Yusuf ve ekibi basılmış ve silahlı çarpışma yaşanmıştır. Yusuf öldürülmüştür fakat ölen sadece Yusuf değildir. Fikret de Reyhan'ın kollarında hayata veda etmiştir.

### 3.2. "Labirent (2011)" Filmine Neoformalist Bir Analiz

2011 yılında yönetmen Tolga Örnek tarafından çekilen Labirent filmi neoformalist açıdan incelendiğinde anlatı mantığı ve biçim ilişkisine damgasını vuran unsur, syuzhetin iletişimselliğidir. Syuzhet, iletişimselliği seyircinin filmi izlemesini kolaylaştırmak amacıyla değil, temasını desteklemek için yapmaktadır.

Labirent batıda görev yapan 2 ana kahramanın iş ve özel hayatı ile ilgili olan öyküsünü ele almaktadır. Bu durumda teşkilatların yaşadığı sorunlar üzerine en gerçekçi anlatıyı oluşturmuştur. Öyküdeki iki karakter de olayın geçtiği yerde yani İstanbul'da daha önce yıllarca görev yapmış ve Fikret bir zamanlar Kuzey Irak'ta Reyhan ise çeşitli operasyonlarda farklı illerde yaralanmıştır. Özellikle Fikret Kuzey Irak'ta yaşadıklarını hafızasından silmemiş ve en yakın arkadaşını burada kaybetmiştir. Film, temelde Fikret'in yaşadığı bu travma ve sonuçlarına odaklanır, buradan yeni bir sebep-sonuç ilişkisi kurar. Bu nedenle syuzhet karakter ile bütünleşir, bir şekilde onların iç dünyalarını yansıtmaya çalışır. Reyhan karakterini de aynı mantık ve tutarlılık içinde değerlendirmek mümkündür. Reyhan, eşinden boşanmış bir anne ve onlarca operasyonda çatışmış bir Türk ajanıdır. Reyhan'ın yaşadığı bu psikolojik etkenlere filmde yer verilmiş ve yine Fikret karakterinde olduğu gibi sebep-sonuç ilişkisi kurularak kahraman syuzhet ile birleştirilmiştir.

Film, bulutlu karanlık bir günde büyük alışveriş merkezlerinin olduğu kalabalık

ve oldukça merkezi bir ortamda bombaların patlaması ile açılır. Hemen ardından bombanın patlama anı değişik çekim açılarından 3-4 kere ardı ardına sıralanır. Yoğun bir toz bulutunun ardından yerlerde yaralı ya da ölmüş olarak bulunan insanların görüntüleri verilir. Geleneksel anlatının tersine bu sahnede hiçbir yaralı ya da ölü ön plana çıkarılmaz, seyircinin bu görüntüye yoğunlaşmasına izin verilmez. Syuzhet, zamansal bir atlama gerçekleştirmiştir. Kamera önce geniş açıda daha sonra orta ölçekler ile etrafı ve olup biteni anlatmaya çalışır. Kamera ani zoom-out ya da zoom-in yapmaz çünkü seyircinin eylemleri anlamasına olanak sağlar, seyircinin zihninde olaylar yer edinsin ister. Ses kuşağında sadece bombanın patlama sesi ardından ise insanların iniltileri duyulmaya başlar. Burada syuzhet daha sonra kullanılacağı üzere bir içsel norm olarak seyircinin bilinçaltına işlenir.

Ekranada istihbarat merkezi ve ofis çalışanlarının telaşlı görüntüleri yavaş bir geçiş ile verilerek arada geçen zamana vurgu yapılır. Ofisin her yeri kamera ve haritalar ile döşenmiştir. Ekranada genel çekimin varlığı hissedilir iken Fikret'e ve özellikle göz çevresine- bakışlarına- zoom-in yapılır. Fikret uzaklara anlamlı bir şekilde bakmaktadır ama seyirci neyi yorumladığını bilmemektedir. Bu sekans anlatının fabula bilgisini en çok kısıtladığı yerdir. Çünkü Fikret'in ne düşündüğü, nereye baktığı bilinmemektedir. Konuşmadığı için de bu bilinmezlik devam etmektedir. Ancak bu sekanstan sonra anlatı, iletişimselliği artırmaktadır.

Bordwell, "neoformalist açıdan geleneksel anlatının her şeyi bildiğini (omniscience) ve oldukça iletişimsel olduğunu" vurgular (Topçu, 2009, s. 112). Geleneksel anlatının iletişimselliği, syuzhette akılda soru işareti kalmaması ile ilgilidir. Klasik anlatıda boşluklar doldurulmaz iken modern anlatıda durumun tam tersi söz konusudur. Neoformalist anlatıda ise ortaya konulan syuzhet tarafından sırlar, bilinmezlikler, çatışmalar ve boşluklar sıkı nedensellik ilkesi gereği, anlatının sonunda ortaya çıkmaktadır. Bu boşluklar olayların gelişme bölümünde çözümlenecek ve doldurulacaktır.

Klasik ve modern anlatı ile karşılaştırıldığında neoformalist anlatıda karakterlerin yapacağı eylemler hakkında ipucu verilmemektedir. Bu açıdan Fikret'in Salih ile görüştüğü sahnelerde seyirci bir iyilik durumu olarak olayın gidişini değerlendirirken, Fikret Salih'i İngiltere'ye karşı bir maşa olarak kullanmaktadır. Burada syuzhetin önemli özelliklerinden biri olan ve anlatının filmin ilerleyen bölümlerinde genelde yapacağı gibi her şeyi bilmeyi (omniscience) her yerde olma (omnipresent) ile elde edildiği anlaşılmaktadır. Kamera önemli zamanlarda seyirci için en uygun yere yerleştirilir. Syuzhet, Fikret'i içeride bırakarak Salih'e ilişir ve Salih'in büyük bir çaresizlik içinde kıvrandığına odaklanır. Anlatı, seyirciye vermek istediği fabula bilgisini kameranın oradaki varlığı ile sağlamaktadır.

Filmde Fikret'in sürekli hap kullandığı görülmekte ve bu durumda bir psikolojik sorunun olduğunu düşündürmekte daha net bir ifade ile Fikret'in neden ilaç kullandığı bilinmemekte, seyircinin algılamasında bir boşluk oluşmaktadır. Burada syuzhet araya giren flashback ile bu önemli fabula bilgisini verir ve boşluğu doldurur. Fikret, Kuzey Irak'ta yaşadığı patlamada en yakın arkadaşı Bekir'i kaybetmiş ve o günden beri ilaçlara bağımlı bir hayat sürmektedir. Bu durum flashbackler ile sürekli yinelenmekte, Bekir'in ölüm anı Fikret'in uykularında dahi yer almaktadır. Fikret'e dair bu sekanslar onun özel hayatı ile ilgili bilgileri verir ve seyircinin zihninde oluşan boşluklar dolmaya başlar. Burada syuzhet Fikret'in geçmişini anlatmaya başlar ve fabula hakkında seyirci doyum yaşamaya odaklanır. Fikret, geçmişinde kötü olaylar yaşamış ve bu yüzden de hayat ile olan bağını sadece iş üzerine odaklamış bir karakterdir. Fikret'in kendi içinde çatışmalar yaşadığı fabulalar ile varlığını hissettirmektedir çünkü O, Reyhan'ı sevdiğine dair ipuçları vermeye başlamıştır. Bu sahnelerde yine bir boşluk doldurma meydana gelmiş, sebep-sonuç ilişkisi kurulmuştur. Fikret'in, Reyhan'a karşı ilgisizliğinin nedeni korkuları ve geçmişidir.

Fikret, Reyhan ve diğer teşkilat üyeleri gerçekleştirdikleri toplantı sonrasında İstanbul'da meydana gelen patlamanın faillerini bulmak üzere bir komisyon kurarlar. Bu görüntünün hemen ardından örgüt lideri Yusuf'un İstanbul'da neden saldırı gerçekleştirildiği çözümlenmeye başlar. İşte burada syuzhet, geciktirdiği fabula bilgisini serbest bırakmış ve olaylar gelişme bölümünde açıklanmaya başlanmıştır. Yıllar önce Yusuf, bir tıp fakültesi öğrencisi iken örgüte üye olmuş ve cihat çağrısı ile çalışmalara başlamıştır. Amacı bütün dünya topraklarına İslam'ı ve Müslümanlığı yaymaktır. Bunu masum insanları katlederek yapmaktadır. Syuzhetin en önemli sorunsalı burada oluşturmaktadır. Müslümanlıkta insan öldürmenin hükmü nedir? Syuzhet fabulayı oluştururken Fikret'in düşünceleri sorunsalların açıklanmasını sağlar. Fikret, insanların hiçbir koşulda öldürülmemesini ve cihat anlayışının bu olmadığını seyirciye sunar.

Sahne Fikret ve Salih'in konuşmaları ile devam eder. Salih Fikret'e, Yusuf'un İstanbul'da yeni bir patlama yapmaya hazırlandığı bilgisini verir. Fikret bütün teşkilat çalışanları ile operasyona hazırlanır. Olay yerine gelmeden Yusuf ve diğer örgüt üyeleri kaldığı yerden uzaklaşır. Teşkilatın çalışanlarından Bülent, olay yerine ilk intikal eden kişi olmuştur. Yusuf ve örgüt üyeleri evi bombalar ile donatmış ve Bülent içeri girdiğinde patlatmıştır. Bülent, olay yerinde hayatını kaybetmiştir. Syuzhet burada duvarlar altında kalan Bülent'i ve hıçkırıklar ile ağlayan Fikret'i gösterir. Film biçimsel yapısını tarzı ile gözler önüne serer.

Film bu olaylar sırasında Reyhan'ın örgüt tarafından kaçırılması ve işkence edilmesi ile devam eder. Reyhan'ı kurtaran Fikret, büyük bir çatışmaya girmiştir, karşısın-



daki kişi Yusuf'tur. Yusuf öldürülmüştür fakat ölen sadece Yusuf değildir. Fikret de Reyhan'ın kollarında hayata veda etmiştir. Filmin bu sahnesi hüznü bir ses ile birleştirilmiş, Reyhan'ın göz yaşları verilmiştir.

Film Reyhan ve Salih'in Fikret'in mezarını ziyaret etmesi ile son bulmuştur. Fakat seyirci yeni bir syuzhet ile bir fabl yorumlamıştır. Fikret aslında Salih'i bir maşa olarak kullanmamış, onu korumaya çalışmıştır. Reyhan, Fikret'in kasasından çıkan pasaportları Salih'e vermesi bu durumun göstergesi olmuş ve film kararma hareketleri ile sonlandırılmıştır.

## SONUÇ

Labirent filminin anlatısı, neoformalist yaklaşımla incelendiğinde syuzhetin ve biçimin fabulayı oluştururken temelde iki karakterin yaşadığı travmaya odaklandığını saptanmıştır. Filmin anlatısal ve biçimsel araçları bunun için çalışmıştır. Syuzhet bunu iki şekilde gerçekleştirir. Birincisi labirent, syuzheti fabula bilgisini genellikle iletişimsel olarak sunmuştur. Syuzhet fabulada bazı boşluklar oluşturmaktadır. Bu boşluklar Fikret'in neden ilaç kullandığı, neden Reyhan'dan uzak durduğu ve neden evlenmediği ile ilgilidir. Anlatı yüksek dereceli bir bilgiselliğe ve iletişimselliğe sahip olduğu için bu boşluklar karakterin çözümlenmesi ile kısa bir sürede doldurulmaktadır.

İkinci nokta filmin biçiminin syuzheti desteklemesi olarak saptanmıştır. Filmde kullanılan grenli görüntü, kontrast yetersizliği, renk skalasının darlığı, hızlı çevrinmelerdeki görüntü deformasyonları gibi dezavantaj olabilecek unsurları biçim kendi yararına kullanmaktadır. Patlama sahnesinde olduğu gibi gerçek dünyada görülen haber görüntüleri, reality showlar ve belgesel programlardan aşına olduğu bu estetiği seyirci gerçeklikle özdeşleştirir. Bu tarz aynı zamanda karakterlerin yaralı iç dünyasını, dışa vuran biçimsel bir araca dönüştür. Özellikle Fikret ve Reyhan'ın sahnelerinde kamera çoğunlukla yakın çekimde kullanılmıştır. Bu yakın çekimler seyircinin karakterlerinin iç dünyası ile ilişki kurmasını kolaylaştırır. Bu çekimleri takip eden öznel çekimler de bunu destekler niteliktedir. Anlatıdaki öznellik arttıkça syuzhet biçimi daha fazla farklılaştırmaktadır. Seyirci karakterlerin gördüğü hayallere, kabuslara ya da hatırladıkları şeylere şahit olur. Bordwell, anlatı bilgisinin derinliğinin öznellik ve nesnellik derecesine bağlı olduğunu burada vurgulamaktadır.

Sonuç olarak "Labirent" ana karakterlerin geçmiş görevlerinde ve özel hayatlarında yaşadıkları travmaya değinen bunu da syuzhetin fabulayı kurmasında temel neden olarak ele alan, biçimle de bunu destekleyen bir film olduğu için anlatı yapısında neoformalist yaklaşımın varsayımları bulunmakta ve bu ekol altında değerlendirilebilmektedir.

## KAYNAKÇA

Arijon, D. (1998). Film dilinin grameri 1. (Çev. Demir Y., Bayram N., Demiray U., Barkan M.). İstanbul: Kavram Yayınları.

Aşar, C. (2010). Between Memory & The Story analyzing the narrative style of three Turkish films after the 2000s. Master's Thesis, Bahcesehir University, İstanbul.

Chatman, S. (2008). Öykü ve söylem- filmde ve kurmacada anlatı yapısı. Ankara: De Ki Sinema Yayınları.

Denizel, D. (2014). Sinemada estetik modeller olarak biçimcilik ile duyumculuğun karşılaştırılması. Kaygı Uludağ Üniversitesi, Fen-Edebiyat Fakültesi Felsefe Dergisi, Güz, 185-204.

Erol, E. G. (2013). "Asmalı Konak" dizisi ve filmi üzerine anlatı kuramı açısından bir değerlendirme, Erciyes İletişim Akademia Dergisi, Ocak, 100-114.

Gürkan, H. ve Ozan, R. (2014). Butterfly Effect Filmi Örneğinde Karşı Sinemanın Hollywood'da Dönüşümü. Global Media Journal, Spring, 4(8), 154-184.

Günay, Ö. L. (2014). Geleneksel anlatı ve modern sinema anlatısı: "The Mummy" (Mumya) ve "Amour" (Aşk) filmlerinin dramaturjik çözümlenmeleri.

www.academia.edu, erişim tarihi: 04.01.2019.

Hasan, D. (2018). The use of time in the creation of puzzle plot in Christopher Nolan's. Master's Thesis, Bahcesehir University, İstanbul.

İpek, Ö. (201). Peter Wollen'in karşı sinema kavramı. Maltepe Üniversitesi, İletişim Fakültesi Dergisi, 4(2), Güz, 72-87.

Kılıç, Ö. I. (2016). Sinema seyirci ilişkisi: Çağan Irmak filmlerinin alımlanması, Yüksek Lisans Tezi, Gazi Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara.

Kıbaroğlu, B. (2015). Sinema sanatında gerçekçilik ve biçimcilik. Yüksek Lisans Tezi, Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara.

Linnell, G. (1993). Prospects for a historical poetics of cinema: David Bordwell, Kristin Thompson, and neoformalism, Submitted In Partial Fulfillment Of The Requirements For The Degree Of Master Of Philosophical Foundations In Aesthetics, Canada.

Nannicelli, T. (2014). Formalist theories of film,

www.academia.edu, Erişim Tarihi: 07.01.2019.

Sözen, M. (2008). Anlatı mesafesi-anlatı perspektifi kavramları, sinematografik anlatı ve örnek çözümler, ZKÜ, Sosyal Bilimler Dergisi, Cilt 4, Sayı 8, 2008, 123–145.

Şah, U. (2018). Anlatı çalışmaları, www.psikolojiveorg, Erişim Tarihi: 07.01.2019.

Uğur, İ. ve Yılmaz, M. (2016). Karşı sinema perspektifinden godard sineması ve ‘serseri aşıklar’ film örneği, Ordu Üniversitesi Sosyal Bilimler Araştırmaları Dergisi, Mart sayısı, 206- 219.

Yaktıl, G. (1995). Anlatı kuramı açısından “hayallerim, aşkım ve sen. Kurgu Anadolu Üniversitesi İletişim Bilimleri Fakültesi Uluslararası Hakemli İletişim Dergisi, 13(13), 125-138.

Yaren, Ö. (2013). Sinemada anlatı kuramı,

www.academia.edu, erişim tarihi: 07.01.2019.

Topçu, T. Y. (2009). Anlatı ve biçim ilişkisine neoformalist bir yaklaşım: Yazı-Tura örneği, Erciyes İletişim Akademia Dergisi, Temmuz, 104-109.

### EXTENDED ABSTRACT

Neoformalist cinema is known as a narrative genre that emerged after classical and modern narratives. This new type of narrative has not yet taken enough place in the literature. When the relevant literature is examined, it is seen that film analyzes are often structured with classical and modern narrative genres. Unlike classical and modern narrative genres, neoformalist narrative is basically based on the audience's mental perception, focus and reaching a conclusion. However, in the classical narrative, the film dominates the audience, while in the modern narrative, the film shows dominance over the viewer from the formalist point of view. The foundations of the neoformalist narrative, like the modern narrative, were fed from the starting point of Soviet formalism. In this respect, neoformalist film narration focuses on the perception of values such as camera movements, dialogue, costume, lighting and sound on the audience. Depending on these, Thompson claims that these physical tools will reveal the motivations of action and motivation in the audience. Neoformalist films first appeared in the 1988 screenings of Einstein's *Ivan the Terrible* and *Glass Amor*. The neoformalist cinema, fed by the elements of the Russian formalists, has never systematized its demands on cinema, and cinema narratives have assumed that cinema is a kind of language. In this respect, the neoformalist approach emphasizes the film itself, not a theory or method, aims to observe the film as an art object, tries to determine what is important in the analysis of the film, states that the director's choices are important, and finally, the films are in terms of the contents that are processed in other narrative genres. shows similarity. It is possible to see the influences of neoformalist cinema in all film stories.

Here, this study is discussed to describe the neoformalist approach, which is a type of expression in cinema. From this point of view, in the next part of the study, the movie "Labyrinth (2011)" is evaluated in the context of neoformalist narrative genre. When the narrative of the movie *Labyrinth* was analyzed with a neoformalist approach, it was determined that while syuzhet and form were forming the fabula, it basically focused on the trauma experienced by the two characters. The narrative and formal tools of film have worked for this. Syuzhet accomplishes this in two ways. First, the labyrinth, syuzheti fabula often presented its knowledge communicatively. Syuzhet creates some gaps in the fabula. These gaps are related to why Fikret uses drugs, why he stays away from Reyhan and why he did not get married. Since the narrative has a high degree of knowledge and communicativeness, these gaps are filled in a short time by the analysis of the character. The second point was determined that the style of the film supports syuzheti. The style uses elements that can be disadvantageous such as grainy image, lack of contrast, narrow color gamut, image deformations in fast rotations used in the film to its advantage. As in the explosion scene, the audience identifies this aesthetic with reality, which they are familiar with from news footage, reality shows and documentary programs seen in the real world. This style also turns into a formal tool that expresses the wounded inner world of the characters. Especially in the scenes of Fikret and Reyhan, the camera was mostly used in close-up. These close-ups make it easier

for the audience to relate to the inner world of their characters. The subjective shots that follow these shots also support this. As the subjectivity in the narrative increases, syuzhet differentiates the form more. The audience witnesses dreams, nightmares, or things they remember. Bordwell emphasizes here that the depth of narrative knowledge depends on the degree of subjectivity and objectivity. As a result, “Labyrinth” is a film that touches upon the trauma that the main characters have experienced in their past duties and private lives, which is the main reason for syuzhet’s establishment of the fabula, and since it is a film that supports this with its form, there are assumptions of the neoformalist approach in its narrative structure and can be evaluated under this school.