SETSCI Conference Indexing System,
Volume 3 (2018), 56-60

ISAS 2018-Winter
2nd International Symposium on Innovative Approaches in Scientific Studies
November 30 – December 2, 2018, Samsun, Turkey

Yaratıcı Anlatıcıdan Kurmaca Anlatıcıya Ağıt:

Nocturnal Animals Filminin Anlatıcıları

Fatma Okumuş[1*+]

[1]*Sinema ve Televizyon Bölümü/ İletişim Bilimleri Fakültesi, Anadolu Üniversitesi, Eskişehir, Türkiye*
[*]*Corresponding Author and* [+]*Speaker: fokumus@anadolu.edu.tr*
Presentation/Paper Type: Oral / Full Paper

Özet **-** Anlatıbilimcilerin görüş birliğine vardıkları konu, her anlatının bir "anlatıcı"ya gereksinim duyduğudur. Makale, son çağın metinlerindeki anlatıcının yeni boyutlar kazandığı düşüncesinden yola çıkmıştır. Geleneksel anlatıcılarla çağdaş anlatıcılar arasındaki etkileşim, anlatıların yazınsaldan sinemasala uyarlanması bağlamında ele alınmıştır. Filmlerdeki anlatıcıyı belirlerken aydınlatma, renk, ses, kamera açısı, müzik gibi birçok değişken göz önünde bulundurulmalıdır. Anlatıcıyı, aynı filmde bile yeniden, yeniden tanımlamak gerekebilir. Nocturnal Animals (2016) filminde de iç içe geçmiş birden çok kurmaca anlatıyla anlatıcı yaratılmıştır. Her anlatıcı, filmdeki bir eylemi ya imleyen ya da yerine getirendir. Her eylem, bir anlatıcı gerektirir. Anlatı yapısıyla anlatıcı açısından Nocturnal Animals filmini inceleyen bu çalışma; filmin, anlatı kesitleriyle filmdeki anlatıcıların konumlarını belirlemeyi amaçlamaktadır. Belirtilen amaç doğrultusunda kullanılan yöntemde, Greimas'ın "eyleyenler örnekçesi" temel alınmıştır. Sonuçta, özellikle yazınsaldan sinemasala uyarlamalar bağlamında anlatıcı kavramına ilişkin yargılara varılmıştır.

Anahtar Kelimeler **–** *Eyleyenler örnekçesi, Greimas, kurmaca anlatıcı, Nocturnal Animals, yaratıcı anlatıcı.*

Requiem from Creative Narrator to Fictional Narrator:

Narrators of *the Nocturnal Animals*

Abstract **–** The point on which narrative scientists agree is that each and every narration requires a "narrator". This article is based on the thought that narrator of contemporary texts has gained new dimensions. Interaction between traditional narrators and modern ones is analyzed in the context of adapting textual to cinematic reality. Various variables such as lighting, color, voice, camera angle and music shall be taken into consideration while defining a narrator in a film. Narrator in the film *Nocturnal Animals* (2016) is created through more than one fictional narrative that are interwoven. Each narrator is either a signifier or performer of an action in the film. Each act requires a narrator. This study, analyzing the film *Nocturnal Animals* in terms of narrator structure of narration, aims at determining the position of narrators in the film with narrative sequences. In the method, used for this aim is based on the "actantial model" of Greimas. As a result, judgments are passed on the concept of narrator, specifically in the context of adapting textual to cinematic reality.

Keywords **–** *Actantial models, creative narrator. fictional narrator, Greimas, Nocturnal Animal*

I. GİRİŞ

Tüm büyük sözlü mitsel anlatılardan yazılı anlatılara; ulaşılan noktada sözlü, sesli, yazılı, görüntülü (üstelik hareketli görüntü) sinemasal anlatılara; tümünün en az bir anlatıcısı vardır. Anlatıcının tarihsel gelişimi, sözlü üretimlere dayandırılabilirse de anlatım, yalnızca 'söz'ü aracı etmemiş. Öncelikle çizgi, renk kullanarak korkularını, yolculuklarını, törenlerini, kutlamalarını, yaslarını vd. deneyimlerini, bir ya da birden çok kişi birlikte çizerek, resmederek anlatmış. Böylece ilk anlatıcılar, görseller yaratmışlar.

ANLATICI AÇISINDAN ANLATI

İnsanlığın yaratıcı anlatıcılarının, yazıyı kullanmadan önce görsel dile egemenliği söz konusudur. Mağara duvarlarına resimler çizerek olaylar anlatmakla kalmıyor, taşları yontarak da anlatıyorlardı. Önce söz yoktu. Anlatıcılar, sözcüğü kullanmadan da anlatılar yaratabiliyordu. Onlar ilk çizer, boyayıcı, resmedici, yontucu; ilk yaratıcı anlatıcılardı. Sonrasında yaratıcı anlatıcıların, yazıyı gereksiz ya da etkisiz görerek görsel anlatımı yeğlediği anlar da yaşanmış. Örneğin, Çin tarihinin tek imparatoriçesi Wu Zetian'ın 7. yüzyılda dikilen 8 m. yüksekliğinde, 2 m. enindeki mezar taşında yazı yok. Günah sayılmasına karşın ticaretle para kazanan zenginler de Rönesans döneminde, sanata düşkünlüklerinden değil, günahlarını bağışlatarak ruhlarını kurtarmak için

paralarıyla kiliseler kuruyorlardı. Sonrasında, İncil'deki öykülerin anlatımını duvarlara resmettirirlerken görsel dil kullanılıyordu. Üstelik görseller yaratılırken usta bir yaratıcı anlatıcının denetiminde birçok yardımcı boyayıcı anlatıcı çalışıyordu.

Küçükken dinlenilen masallardan başlayarak bakılan resimli öykülerin, okunulan kitapların, izlenilen filmlerin, konuşulan dedikoduların tümü, bir ya da birçok anlatıcının üretimidir. Anlatılan olaylar yalnızca benzer değil, aynıysa da birebir örtüşmez. Her yeni anlatımda eklemeler, çıkarmalar, yer değiştirmeler, farklı vurgular, tonlamalar, mimikler var. Tıpkı, aynı metinden kaynaklanan birçok uyarlama film gibi. Benzerlerinden ayrılan uyarlamaların temelinde, özgül ayrıntılar yatar. Her yaratıcı anlatıcı, kullandığı aracın olanakları doğrultusunda kendi cümlelerini / renklerini / seslerini kullanır. Kuşkusuz, sanatsal üretimlerde yenilik, biriciklik, teklik niteliğini taşıyan ürünler diğerlerinden daha değerli.

Antropolog Malinowski'nin vurguladığı gibi mitler, "Modern romanlarda anlatılan türde basit bir kurgu değil, yaşanan bir gerçekliktir; çünkü mitin altında yatan olayların uzak bir geçmişte ortaya çıktığına, dünyanın ve insanın yazgısı üzerinde etkisini sürdürdüğüne inanılır."[1] Tüm mitsel anlatılar içerik açısından bugün, kurmaca anlatılar için birer ilk örnek, başlangıcı bilinmeyen, kalıcı (kadim) anlatılardır. Mitsel bir anlatı, kutsallık bilinciyle söylenen sözlerdi. O sözler, matbaanın bulunmasıyla 1400'lerin ikinci yarısından başlayarak öncelikle tarih, din, ahlâk, felsefe alanlarında "büyük kitaplar dizisi"ni üreterek yazılı edebiyatın alanını yarattı. Edebiyat ürünlerinin üretimi, sunumu, biçimi, tüketimi çağlar boyunca sürekli değişti. Anonim üretimden bireysel üretime, sözden yazıya, el yazısıyla çoğaltımdan matbaayla basmaya, tekil metinlerden çoklu metinlere (hipermetin), elektronik ortamdaki görüntüler eşliğinde seslendirilen metinlere (sayısal/dijital öykü anlatımı) dek değişen edebiyatın, en temel değişmeyen özelliği estetik anlamda "güzel söz"e dayanmasıdır. Güzel sözler kullanılarak etkili bir dilin yaratıldığı edebiyat metinlerinden özellikle romanda, mitsel anlatıları anımsatan kurgular görülür. Her romanda, yeni olay örgüleri kurulurken yeni anlatım yolları bulunup yeni anlatıcılar yaratılıyor.

Kuşkusuz yeni, eskiyi yok etmiyor. Sözlü, yazılı, görsel kültür, birbirleriyle etkileşim içerisinde ilerliyor. Söz, yazı, görüntü birbirini etkileyerek yepyeni kültürel yapı yaratıyor. Eskiyle yeninin, sanalla gerçeğin yer değiştirebildiği; her türlü bilginin görsellikle desteklendiği hatta, yönlendirildiği bir dünyada algılar, görselliğe gereksinim duyuyor.

Sözden yazıya, yazıdan matbaaya geçişi binlerce yıl süren edebiyatın, çok kısa sürede kendi kitlesini yaratan sinemanın gelişiminde önemli etkisi var. Yüksek olasılıkla, matbaa kullanılmaya başlanmasıydı, bugünkü biçemiyle roman türüne ulaşılamayacaktı. Öte yandan, görsel dille sinemanın hızlı ilerlemesi geleneksel yazınsal anlatıyı değiştirerek bugünkü postmodern anlatıların yaratılmasını hızlandırmıştır. Tek başına değilse de özelde roman türündeki; genelde edebiyattaki anlatı birikimi sinemasal anlatı yapısını önemli ölçüde etkiledi hatta, yarattı. 1895'te hareketli görüntüyü tanıtan Louis Lumiere, uzun soluklu bir iş başlattığını düşünmüyordu; ancak, en son teknik gelişmeyi hemen kullanmaya başlayan üstelik, 20. yüzyılın toplumunu en çok etkileyen yeni bir sanatın temelini atmıştı: Sinema!

Sinemanın, tarihinin ilk 20 yılında geniş kitlelerce izlenerek hızlıca evrenselleşmesinde sessiz anlatımın kullanılması en önemli etkendi. Sessiz filmlerdeki ara yazılarla verilen birkaç cümleyi farklı dillere çevirmek yeterliydi.

İlk filmciler, kamerayla görüntü çekerek hareketli resimler yaratıyordu. İşçilerin fabrikadan çıkışı, trenin gara girişi gibi etkinlikler kendilerini anlatıyor gibi görünüyordu. Oysaki bu yanıltıcıdır; çünkü kamerayı kullanan bir aracı yoksa görüntü kaydedilemez. Doğal çevreyi görüntüye aktardıklarından belgesel film anlatısı, başından beri vardı. Yine de sinemanın temel anlatı türleri, ilkelse de kısa sürede üretilmeye başlanmıştı. Sinema, kamerayla olaylar anlatmaya başlayınca edebiyat, sinematografiye yansıdı. Latince "eylem" anlamındaki *kinema* sözcüğüyle; "çizmek" anlamındaki *grafos* sözcüğünün birleşiminden türetilen "eylemle yazı yazmak" anlamındaki *sinematografi*, başlangıçta sadece insanın tüm etkinliklerini, duygularını; yaşamın tüm renklerini görselleştirme sürecini yönlendiriyorken artık, görsel içeriğe anlam katmakla kalmıyor, yeni alt metinler de yaratıyor. Güncel filmler açısından sinemanın bulunuşu değil; anlatıcının, kamerayla anlatma yollarının (sinematografinin) geliştirilmesi daha önemlidir. Görsel tasarım, ışıklandırma, devamlılık, odaklanma vb. çeşitlemeler yönetmen ile görüntü yönetmeninin işbirliğiyle yaratılır. Teknik konular, görüntü yönetmeninin; anlatıyla oyuncular, yönetmenin denetimindedir. Amaçları ortaktır: Eylemle yazı yazmak. Araçları hareketli görüntüyle ses; onları kaydetme araçları kameradır. Kamerayla bakış açısı belirlenir; gereksiz görüntüler ayıklanır; bir yerden başka bir yere geçilebilir; yukarıdan aşağıya ya da aşağıdan yukarıya doğru bakılabilir; derinlik algısı değiştirilebilir. Sinemasal anlatı, tüm bunları kullanırken yazınsal anlatıdaki sözcüklerin dizilişini örnek alır. Özellikle anlatıcının konumu açısından yazınsal anlatıyla sinemasal anlatı arasında koşutluklar kurulabilir.

Sinemasal Anlatıda Yaratıcı Anlatıcı ile Kurmaca Anlatıcı

Jean Mitry'nin "Sinema, edebiyatın bittiği yerde başlar." düşüncesine dayanan çözümlemelerine sakınımlı yaklaşan Christian Metz için "Film şeylerin daha güzel görüntülerini sunarken, roman bu şeyleri daha güzel bir şekilde ifade edecektir. Bu maçın hep berabere sonuçlanacağı gibi bir şey söyleyebilmek mümkün değildir." der.[2] Belki de doğru yaklaşım, elmalarla armutların toplanamadığı gibi, edebiyatla sinemanın da artık, karşılaştırılmamasıdır. Yetkin bir anlatıma kavuşan filmlerle genelde, tüm yazınsal metinlerle; özelde, romanlar arasındaki karşılaştırmadan uzaklaşılmalıdır. Herhangi bir kaynaktan esinlense ya da doğrudan uyarlansa bile izleyicilerin filmi izlemeden önce, kaynak metni alımlaması koşul değildir. Herhangi bir metin, başka türdeki bir metin için kaynaklık edebilir. Uyarlama filmler için de romanlar ya da yazınsal metinler birer sıçrama tahtasıdır.

Görsel 1. Aynadaki polis

Christian Metz, Seymour Chatman, David Bordwell, Kristin Thompson, Warren S. Buckland anlatıcılar için kullandıkları "sessiz bilgilendirici"[3], "hayalet usta" [4]ya da "orkestra şefi"[5] benzeri adlandırmaları, sinemada "filmsel anlatıcı"[6] yani yönetmen; diğer tüm anlatılarda da "yaratıcı anlatıcı"

kavramını karşılar. Her film, yaratıcı anlatıcı denetiminde yeni bir anlatıcı ortaya koyabilir.

Filmlerde anlatılanlar, sinematografik anlatım yöntemlerinin teknik süreçlerden geçmesi sonucunda ortaya çıkar. Alımlayıcı, yazınsal metinleri okuyarak belleğinde görselleştirir; ancak film izleyicisinin anlatı alanını kendisi için görselleştirmesi gerekmiyor. Sinemasal anlatıları yaratmak için kurulan setler, üç boyutlu bir gerçektir. İzleyicinin (alımlayıcının), bu gerçeğin neresini, ne kadar göreceğine yönetmen (yaratıcı anlatıcı) görüntüyü çerçeveleyerek karar verir. Film metni "tümüyle başka bir gerçeklikle çevrelenme duygusu"[7] yaratır.[*] Çerçeveleme, izleyiciyi çevrelerken iki işlevi yerine getirir: Birincisi, izleyicinin görüntüye hangi açıdan bakacağını belirlemek; ikincisi, izleyiciye gösterilmek istenene odaklanarak o noktayı, çevresinden ayırmak. Her iki işlev de sonuçta, filmdeki kurmaca anlatıcının nesnel ya da öznel bakış açısını belirler. Her kamera kaydının sete bir bakış açısı bulunur. Öznel ya da nesnel bakış açısı arasında keskin ayrımlar değil, uzaklaşıp yakınlaşmalar vardır. Bu yüzden de bakış açıları yaratmak için kamera ya da kameralar, her kullanıma açıktır. Yaratıcı anlatıcı, filmsel metni kamera açılarıyla yazarak anlatıyı büyütür. Konuşan iki kişiyi gösteren bir kamera, setin içerisindedir; ama kesinlikle görünmez. Gözlemcidir, nesnel gibi görünse de yönetmenin istediği yerde durmaktadır. Yönetmenin gücüne boyun eğilir. Her olay, her nesne, her karakter gözlemci kamerayla yönetmenin bakış açısından verilir. Yaratıcı anlatıcı "o"dur. Yazınsal anlatılardaki üçüncü kişidir. Bakış açısı, kendinden yanadır.



Sinemasal anlatılarda kameranın, karakterlerden birinin bakışını kullanarak uzun süre anlatması zordur. Bu konuda verilen en ünlü iki örnek *Lady in The Lake* (1946) ile *84C MoPic* (1989) filmleridir. İlki, yazar Raymond Chandler'ın öznel bakış açısıyla yazdığı romanının uyarlamasıdır. Film, baştan sona öznel kamerayla çekilmiştir. Olaylar erkek polisin gözünden anlatıldığı için polis ancak, aynanın karşısına geçtiğinde çok kısa süre kendisi görülür (**Görsel 1.** Aynadaki polis). Görüldüğü gibi çerçevedeki bakış açısı, polisinkine uygun değildir. Nesnel bir bakış açısı söz konusudur ki o da yaratıcı anlatıcının (yönetmenin) bakış açısıdır. Film boyunca görsel anlamda polis yoktur. Diğer kişiler konuşurlarken doğrudan polise / izleyiciye / kameraya bakarlar. Görsel anlatıda yüzün görünmeyişi, izleyicinin özdeşleşme kurmasını engeller. Yazılı anlatıda böyle bir sorun yoktur. Kahramanın yüzü, filmin açılışında; kısa süreli ayna çekimlerinde gösterilirken diğer zamanlarda izleyiciden gizlenmesinin bir anlamı yoktur.

Sinemasal anlatıdaki anlatıcının konumunu açıklarken Andre Gaudreault ile Francois Jost, karnından konuşan (vantrilok) biriyle kuklasını örnek gösterir.[8] Kuklanın konuşmadığını bilseler de izleyiciler, iki anlatıcının varlığını benimsemiş gibidir. Tek bir yaratıcı anlatıcı; iki kurmaca anlatıcı vardır. Açıkça konuşan, duyulan, görülen kurmaca bir anlatıcı (kukla) karşısındakiyle (hem ikinci kurmaca anlatıcı hem de yaratıcı anlatıcının kendisi) yine kurmaca bir konuşmayı yürütür. İkisini de konuşturan yaratıcı anlatıcıdır (karnından konuşan kişi). Üstelik, görünmektedir; ancak söyledikleri kurmacanın ürünüdür. Sinemadaki yaratıcı anlatıcı ise yönetmendir; ama filmde görünmez. 1964 yılında basılmasına karşın; söyledikleri sinemasal anlatı açısından ancak 1980'lerde önem kazanan Albert Laffay,[9] sinemadaki anlatıcıyı görünmeyen birinin albüm yapraklarını çevirip, istediği yere odaklanmasına benzetir[10]. Laffay'ın sinemasal anlatıcıyı, *la grande imagire* diye tanımlamasını,[11] Gaudreault ile Jost, 18. yy. *Tanrı-watchmaker* benzeşimini anımsatırcasına *ulu imgeci (great image-maker)* tamlamasına dönüştürerek kullanırlar.[12] Ulu imgeci ile önceki açıklamalardaki yaratıcı anlatıcı arasındaki ayrım ilkinin, yalnızca sinemasal anlatılardaki yönetmeni; ikincisinin anlatısal her metnin üreticisi için kullanılabilmesidir. Peter Verstraten, sinemadaki anlatıcıyı üç başlık altında toplar:

1. **Görsel anlatıcı:** Ekranda betimlenen her şeyden sorumludur.
2. **İşitsel anlatıcı:** Hem anlatı içi sesten (diegetic) hem de anlatı dışı sesten (non-diegetic) sorumludur.

Bu iki anlatıcı üçüncü bir anlatıcı tarafından denetlenir:

3. **Filmsel anlatıcı:** İzleyicinin ne görüp duyacağından sorumludur.[13]

Verstraten için, yaratıcı anlatıcı üç tanedir; ama ikisini de yönetmen, yönlendirir. Biri görüntüyü, diğeri sesi yaratır; filmi yaratan yönetmendir.

Her anlatıcı, filmdeki bir eylemi ya imleyen ya da yerine getirendir. Her eylem, bir anlatıcı gerektirir. Filmlerde anlatıcıyı belirleyen aydınlatma, renk, ses, kamera açısı, müzik gibi birçok değişken vardır. Anlatıcı kavramını her filmde yeniden yeniden tanımlamak gerekebilir. *Nocturnal Animals* filminde de iç içe geçmiş birden çok kurmaca anlatıyla anlatıcı yaratılmıştır. Aşağıdaki başlıklar altında film, anlatıcı açısından çözümlenirken belirlenen amaç sorularıyla izlenen yöntem açıklanmıştır:

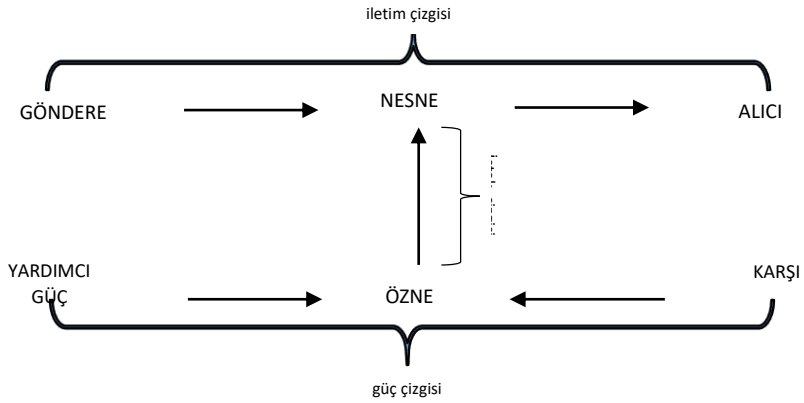
II. AMAÇLAR VE YÖNTEM

Anlatı yapısıyla anlatıcı açısından *Nocturnal Animals* filmini inceleyen bu çalışma;

a. filmdeki anlatıcıların konumlarını,
b. sinemasal anlatıcının yerini belirlemeyi

amaçlamaktadır.

Rus Biçimcilerinden Vladimir Propp (1895–1970), *Masalların Biçimbilimi* adlı çalışmasını 1928'de yayımlamış. Kitap, 1950'de İngilizceye çevrilince Batı ülkelerinde de tanınmıştır. Algirdas Julien Greimas (1917-1992) Propp'un çalışmasını temel alarak "eyleyenler örnekçesi", çıkarmıştır (**Çizim 1.** Eyleyenler örnekçesi). Film eyleyenlerin özellikle, anlatıcı konumları üzerine yoğunlaştımıştır.



Çizim 1. Eyleyenler örnekçesi **Kaynak:** Manjali, 1997 https://semioticon.com/semiotics/cyber/man5.html

Filmin Yaratıcı Anlatıcılarıyla Kurmaca Anlatıcıları



Görsel 2. İntikam

Yaratıcı anlatıcı, Susan'ın işyerinin duvarına asılmış büyük harflerle İNTİKAM (REVENGE) yazısını göstererek filmin ana temasını vurgular (**Görsel 2.** İntikam). Güçlü – güçsüz karşıtlığı üzerinden bir intikamın anlatıldığı filmde, bugünün kesitinde aktarılanlar keskin çizgilerle dolu. Yapıların bembeyaz, kıpkırmızı duvarlarından koyu mavi, siyah, gri karışımı duvarlarıyla ev içi alanlarına, kullanılan ışıklandırmaya, müziğe vd. kadar. yaratıcı anlatıcılarla (genel yönetmenin yanında sanat, görüntü yönetmenleri, tasarım, makyaj, ışık, kurgu vd. ustalarla) her kesitte, kurmaca anlatıcılara uygun bir anlatım yaratılmıştır. Bugünün yapay, soğuk, sert, keskin yapısına karşın geçmişin kesitinde, Edward ile Susan arasında yaşanan aşk gibi, gösterişten uzak, sade, sıcak renklerle dolu bir görsellik yaratılmış.

Romanı, aralıklarla okuyan Susan'ın bugün-roman-geçmiş arasında gidiş gelişlerindeki geçişler ya üç kesit ya da Edward ile Susan ikiliğinde benzer temalar üzerinden anlatılmıştır. Örneğin ölüm teması bugünün kesitinde, kuşun ölümü; roman kesitinde, Tony'nin öldürülmesi; geçmişin kesitinde doğmamış bebeğin öldürülmesi art arda gösterilerek anlatılır. Bugünde işlenen suç, Hutton'un Susan'ı aldatması; romanda, Tony'nin karısıyla kızının öldürülmesi; geçmişte, Susan'ın Edward'ı aldatmasıdır. Kesitler arasındaki geçişler, doğrudan yaratıcı anlatıcının hiçbir kurmaca anlatıcıyı gözetmeksizin tasarladığı ortaklıklar üzerine düzenlenmiş görünümlerdir.

Yaşamla sanat arasındaki etkileşimler; özellikle yazınsal metinde sanatçının yaşadıklarıyla yazdıkları arasındaki denge; yaratıcılık sürecine ilişkin yorumlar, kapsayıcı kesiti yaratır. Susan, metinlerinde yazarın kendisini anlatmaması gerektiğini düşünür. Edward ise "herkesin kendini yazdığı" görüşündedir. Sonunda, kendi görüşünde haklı çıkarak Susan'dan intikamını alır. Yazdığı romanla hem Susan'ın hayranlığını kazanır hem de "Sen, bana işte bunu yaşattın." demiştir. Filmin yaratıcı anlatıcısı Tom Ford da kurmaca anlatıcıları gibi, en iyi bildiği kendi yaşamını filminde kullanır: Çağdaş sanatla iç içe geçmiş moda dünyası; eşcinsellik; romandaki olayların geçtiği Teksas, kurmaca anlatıcılar Susan ile Edward'ın değil, yaratıcı anlatıcı Tom Ford'un yaşamından kaynaklanır. Görsel-işitsel anlatının yaratıcı anlatıcısı, kendisinin denetimindeki diğer usta anlatıcılarla (sanat, görüntü yönetmenleri, tasarım, makyaj, ışık, kurgu vd. uzmanlar) birlikte üretir.

III. Sonuç: Yaratıcı Anlatıcıdan Kurmaca Anlatıcıya

Geleneksel anlatı yapısı, sıklıkla yinelenen o, giderek yükselen olaylar çizgisini izler: Başlangıçta dengeli yaşam verilir. Denge bozulur. Dengenin tekrar kurulması için yaşananlar doruk noktasına çıkar. Olaylar yaşanırken atılan düğümler çözülüp eski ya da yeni dengenin kurulmasıyla sona ulaşılır. Yenilikçi çağdaş anlatılar, geleneksel anlatı izgisinden saparak olay odaklılıktan uzaklaşır. Alımlayıcının lgisi, yaratılan kurmaca anlatıcılara duyulan yakınlıkla ya da uzaklıkla canlı tutulur.

Yazınsal anlatılarda yazar, kurmaca olaylarla anlatıcıları tek başına yönetir. Örneğin, en az üç kurmaca anlatıcısıyla birçok anlatı kesiti bulunan Umberto Eco'nun *Prag Mezarlığı* gibi, en dolambaçlı yazınsal anlatılar bile tek bir anlatıcıya indirgenebilir: Yazar! Oysaki sinemasal anlatıda kurmaca anlatıcıdan önce, birçok yaratıcı anlatıcı birlikte çalışır. Yaygın görüşe karşın yönetmen, filmin tek yaratıcı anlatıcısı değildir. İkincil konumdaymış gibi düşünülen senaryo yazarı, sanat, görüntü yönetmenleri; tasarım, makyaj, ışık, kurgu, kamera vd. konuların uzmanları da yaratıcı anlatıcının denetimindeki usta yaratıcılardır. Francois Truffaut (1832-1984), Alfred Hitchcock (1899-1980), Ingmar Bergman (1918-2007) gibi "auteur" yönetmenler de bir yazar kadar bireysel ürünler çıkaramaz. Üstelik, filmlerinin senaryosunu yazıp müziğini besteleyerek oyunculuğunu da üstlenen, yönetmen Charlie Chaplin'in filmleri bile bireysel değildir. Öte yandan, filmdeki kurmaca anlatıcıları canlandıran oyuncular, tüm yaratıcı anlatıcılardan daha çok önemsenebilir.

Yenilikçi çağdaş anlatının her bölümünün değişen zaman birimlerinde, ayrı kişi anlatımı kullanılarak birçok kurmaca anlatıcıyla çoklu bakış açıları yaratılabilir. Her bölüm için "Kim anlatıyor?", "Kim alımlıyor?" sorularına verilecek yanıt, anlatıcıyla anlatının odağını yeniden tanımlar. Bir üst anlatıyla üst anlatıcı, tüm anlatıya egemendir. Her anlatı kesitinde, benzer sorular yanıtlanmalıdır: "Anlatıcı, olayları yaşamış mı, görmüş mü, duymuş mu?"; "Anlatıcı olayları yaşamamışsa kimin bakış açısını kullanarak anlatıyor?"

Bir filmde, bakış açısını seçen yönetmendir. Kamerayı yerleştirmek için seçtiği konumla görüntüyü çerçeveleyerek anlam yaratır. Çerçeve içine alınmış her görüntüden, birçok anlam üretilebilir. Sinema perdesi de bir çerçevedir. Filmin yaratıcı anlatıcısı yönetmen, birlikte çalıştığı diğer usta yaratıcılarla çektiği her görüntü birimini art arda ekleyerek özgün bir anlatı yaratılmasına öncülük eder. Tıpkı, Rönesans döneminde görseller yaratırken yaratıcı anlatıcının denetiminde birçok yardımcı boyayıcının, yontucunun çalışması gibi. Yönetmenler, William Shakespeare'in *Romeo ile Juliet* oyununu istediği her döneme taşımıştır. Oyunu, 1957 yılında Arthur Laurents *West Side Story* adıyla müzikal bir anlatıya dönüştürünce 1961'de Robert Wise ile Jerome Robbins, aynı adla müzikal bir film çekmiştir. Montague ile Capulet ailelerinin yerini Sharks ile Jets çeteleri; Romeo ile

Juliet çiftinin yerini Tony ile Maria almıştır. Olaylar, "yeni zamanlar"da geçer. Sonunda Tony, Maria'nın kollarında ölür. Yeni Juliet'in kaderi ölmek değildir. Maria artık, Tony ölse de yaşamayı öğrenmelidir. 1968'de Franco Zefirelli, kılıçlarla savaşılan eski çağlarda; 1996'da Baz Luhrmann televizyonun, ateşli silahların arasında anlatır Romeo ile Juliet'i.

Çağdaş mitlerin de bir değil, birden çok yaratıcısı var. Bugün, olay odaklı geleneksel sinemanın kurmaca anlatıcı karakterinin dışında, birçok yaratıcı anlatıcı egemenliğindeki kurmaca anlatıcılarla dolu sinemasal anlatılara ulaşılmıştır. Kuşkusuz her zaman, kimin neyi anlattığı üzerine düşünmek gerekmeyebilir. Kaldı ki kurmaca anlatıların dünyasına girerken her alımlayıcı, aldanmaya gönüllüdür.

[1] Bronislaw Malinowski, *İlkel Toplum* çev. H. Portakal (İstanbul: Kabalcı, 1999), 102.
[2] Christian Metz, *Sinemada Anlam Üstüne Denemeler*, çev. Oğuz Adanır (İstanbul: Hayalperest, 2012), 60-61.
[3] Seymour Chatman, *Öykü ve Söylem: Filmde ve Kurmacada Anlatı Yapısı*, çev. Özgür Yaren (Ankara: De Ki, 2009), 139.
[4] David Bordwell, *Narration in The Fiction Film*, Wisconsin: University of Wisconsin Press, 1985), 62.
[5] Warren S. Buckland, "Narration and Focalisation in Wings of Desire" *Cineaction* No 56: 26-33.
[6] Peter Verstraten, *Film Narratology*, Trans. Stefan van der Lecq (Canada: University
of Toronto Press, 2009), 129-130. Accessed: 16. 06. 2018 https://books.google.com.tr/books?redir_esc=y&hl=tr&id=acr9UxJt4CYC&q=narrator#v=onepage&q&f=false
[7] Janet H. Murray, *Hamlet on the Holodeck: The Future of Narrative in Cyberspace* (New York: Free Press, 1997), 99. accecssed 15.06. 2018.https://books.google.com.tr/books?redir_esc=y&hl=tr&id=bzmSLtnMZJsC&q=immersion#v=snippet&q=immersion&f=false

[*] J. Murray, "suya batmanın bedensel deneyiminden yola çıkarak tümüyle başka bir gerçeklikle çevrelenme duygusu"na (suya) daldırma, batırma, (güneş, ay vb) tutulma anlamlarına gelen *immersion* sözcüğünü kullanıyor (1999: 98). M. L. Ryan, görsel gerçeklik anlatılarını incelerken bu duyguyu zamansal (temporal immersion), uzamsal (spatial immersion), duygusal (emotional immersion) çevrelenme açısından inceler.
[8] Gaudreault and Jost, "Enunciation and Narration" in A Companion to Film Theory, ed. Toby Miller and Robert Stam (UK: Blackwell, 2004), 45.
[9] Francesco Casetti, *Theories of cinema, 1945-1995*, trans. Francesco Casetti with others (Austin: Univ. of Texas,1999), 65-68. Accessed 27.05.2018 https://books.google.com.tr/books?id=H2UnUmWnHmEC&pg=PA65&dq=albert+laffay&hl=tr&sa=X&ved=0ahUKEwiJprLG6aXbAhXPyKYKHSgPCDYQ6AEIPTAD#v=onepage&q=albert%20laffay&f=false

[10] Laffay'dan aktaran Gaudreault and Jost, "Enunciation" 46.
[11] Rosanna Maule, "Introduction: Marguarite Duras *la grande imagiére"* in In The Dark Room: Marguerite Duras and Cinema, ed. Rosanna Maule, Julie Beaulieu (New York: Peter Lang, 2009), 29.

[12] Gaudreault and Jost, "Enunciation", 46.
[13] Verstraten, *Film,* 129.