



www.turkishstudies.net/turkishstudies

Turkish Studies

eISSN: 1308-2140

Research Article / Araştırma Makalesi



INTERNATIONAL  
BALKAN  
UNIVERSITY  
Sponsored by IBU

## Nuri Bilge Ceylan'ın *Uzak* Filmine Neoformalist Bir Bakış

*A Neoformalistic View of Nuri Bilge Ceylan's Movie Called Uzak*

Fatih Söğüt\*

**Abstract:** In this study, the film *Uzak*, the director of Nuri Bilge Ceylan, which has gained an important place in Turkish cinema in recent years, has been analyzed by utilizing the neoformalist approach which looks at the narrative-form relationship in cinema from a new perspective. Neoformalism was first introduced by American film researcher David Bordwell in his book *Historical Poetics*. This approach; examines narrative work of art in literature, cinema, and other arts; investigates the process and principles of creation of the work. Neoformalism seeks answers to two important questions: First, what are the Principles of film making process? The other is; under what conditions, how and why did films emerge? In this study, the concept of form and narrative in cinema have been explained by literature review. Then, information about neoformalist approach which focuses on the relationship between form and narrative in cinema is presented. Finally, the film *Uzak* was analyzed according to neoformalist principles. As a result of the analysis; it is determined that the narrative of the film is specific to the classical genre and there is not a plot-based narrative integrity that might appeal to the audience. The causality relationship in the narrative is weak. Also in the film, the narrative has a chronologically linear flow. As a form, a minimalist tendency in the film is remarkable. A simultaneous presentation of reality has formed the formal structure of the film in order to highlight the experience of everyday life. To emphasize the experience of daily life in the presentation of reality; focusing visual expression on the establishment of the atmosphere to expose this experience and capturing and revealing a direct, natural image of this experience is the most distinctive form of the film *Uzak*

**Structured Abstract:** Cinema called the seventh art, It is an industrial art produced by the dominant capitalist ideology. In addition to the technical and scientific progress that brought about cinema, the production dynamics of capitalism also be effective in the role of cinema in our lives. Capitalism seeing cinema as a means to entertain and distract the public it was effective in making cinema an industrial branch of art.

Along with the industrial revolution, started one of the important turning points of the capitalist system, an era in which, as Benjamin calls it, work of art began to be reproduced through the possibilities of technique. The difference of cinema from the reproducible art that Benjamin means is that it reveal a duplicable product of its caused by own nature. With the reflection of the logic of mass production that emerged with the

---

\* Dr. Öğr. Üyesi, Kırklareli Üniversitesi Sosyal Bilimler Meslek Yüksek Okulu  
Asst. Prof. Dr., Kırklareli University/Social Sciences Vocational School

ORCID 0000-0001-6529-9056

fatih.sogut@klu.edu.tr

**Cite as/ Atf:** Söğüt, F. (2020). Nuri Bilge Ceylan'ın *Uzak* filmine neoformalist bir bakış, *Turkish Studies*, 15(1), 593-605. <https://dx.doi.org/10.29228/TurkishStudies.29181>

**Received/Geliş:** 01 August/Ağustos 2019

**Accepted/Kabul:** 25 February/Şubat 2020

Copyright © MDE, Turkey

Checked by plagiarism software

**Published/Yayın:** 29 February/Şubat 2020

CC BY-NC 4.0

industrial revolution on the cultural life, it became a structure containing standard features suitable for this logic of production in cinema.

Classical form occupies an important place in the standardization of cinema. Many films in the cinema were shot by the classical form method. Classical form; identification, causality has features such as. These features are revealed in the films with a narrative structure that Aristotle draws its boundaries in his work called Poetics.

Over time, new set of trends emerged in the art of cinema. The most prominent of these is the Modernist form. This understanding in cinema reverses the narrative applied by the classical form and evaluates the director as an artist rather than a craftsman. According to the modernist style, the director reflects his personality to the film.

With the differentiation of formal approaches to cinema, many scientific and methodological approaches have emerged in analyzing films too. One of these approaches is neoformalism conceptualized by American film researcher David Bordwell. This approach; examines a narrative work of arts in literature, cinema, and other arts; investigates the process and principles of creation of the works. Neoformalism seek answers to two important questions: First, what are the principles during the time films were created? The other is; Under what conditions, how and why did films emerge? The neoformalist approach provides categorical information about the interrelation of the tools owned by the to analysts. Neoformalist theory also Russian formalism, Lakanyan concepts of psychoanalysis and poststructuralism are uses in film analysis studies. Film analysis techniques such as hermenetics and semiotics are rejected by Neoformalist theorists. In this study, by use this approach, Nuri Bilge Ceylan's film *Uzak* is analyzed.

After the second half of the 90s, Nuri Bilge Ceylan successfully represented the Turkish cinema in the international arena with the awards he received. Has made a difference in Turkish cinema with its unique cinema language. *Uzak* film at Cannes film festival receives awards in both Turkey's Nuri Bilge Ceylan'n has played an important role in the international recognition. From this perspective, the analysis of the film *Uzak* is important for understanding Nuri Bilge Ceylan's cinema language.

The main problem of this study is which narrative and form features of the *Uzak* film. In order to answer this question, the concept of form and narrative in cinema has been explained through literature review. Then, information about neoformalist approach which focuses on the relationship between form and narrative in cinema is presented. Finally, *Uzak* film was analyzed according to neoformalist principles.

According to the neoformalist principles, the first thing to be said about the *Uzak* Film is that it has the continuity of time and space. Besides narrative has a chronologically linear structure. In the narrative, the causal relationships seen in the form of classical film are weak. The cause-effect relationship, which can be loosely established within the linearly progressive narrative structure, does not create a logical, intense and meaningful dramatic development. Uniform events throughout the linear flow, no action, low dramatic intensity moments (dead moments), similar repetition of dramatic inactivity between characters, make the narrative has acquired a very slow, steady character in this film. Again in this film, the daily actions of the characters, which do not have a dramatic meaning, make it difficult for us to establish a cause-effect relationship in the narrative. The absence of a logical, intense and meaningful development throughout the narrative creates the perception that these film evolve in real life.

The most important reason why there is no dramatic leap throughout the film is the lack of a character that initiates the action and is able to identify with the audience.

The narrative trajectory in the film is circular. The problems put forward at the beginning of the film do not solve. Therefore, the narrative returns to its beginning state. The characters haven't no goals to sustain their motivation. There is an open-ended narrative end. In the formal structure of the film, technique has rendered functional in the development of cinema-specific narrative possibilities, theme and plot in the use of stylistic tools. cinema-specific narrative possibilities do not develop a strong understanding of direct, non-mediatory understanding of the film. One of the main points of the formal structure is that instead of shooting technique aiming to with the classical style, that allows the to viewer to give reality tby emphasizing the routine of daily life is preferred by minimizing the technical tools.

As a result, Nuri Bilge Ceylan expresses what he describes in his film *Uzak* with a cinema-specific form. Long shots in Ceylan cinema, formal tools use such as separating the sound from the image, focusing on

completely silent and visual situations that make the image visible, making frames in frames, creating 'dead times' with slow or still camera movements.

**Keywords:** Neoformalism, Film, Narrative, *Uzak* Movie

**Öz:** Bu çalışmayla sinemada anlatı-biçim ilişkisine yeni bir perspektiften bakan neoformalist yaklaşımdan yararlanılarak son yıllarda Türk sinemasında önemli bir yer edinen yönetmen Nuri Bilge Ceylan'ın *Uzak* filmi analiz edilmiştir. Neoformalizm (yeni biçimcilik), ilk olarak Amerikalı sinema araştırmacısı David Bordwell'in Historical Poetics adlı çalışması ile gündeme gelmiştir. Bu yaklaşım; edebiyat, sinema ve benzeri diğer sanat dallarında anlatsal olarak tamamlanmış bir sanat eserini inceler; eserin oluşturulma sürecini ve ilkelerini araştırır. Neoformalizm, iki önemli soruya yanıt aramaktadır: İlki filmlerin oluşturulduğu sürede ilkeleri nelerdir? Bir diğeri ise; filmler hangi koşullarda, nasıl ve neden ortaya çıkmıştır? Çalışmada öncelikli olarak sinemada biçim ve anlatı kavramı literatür taraması yapılarak açıklanmıştır. Daha sonra sinemada biçim ve anlatı ilişkisine odaklanan neoformalist yaklaşım hakkında bilgiler sunulmuştur. Son olarak ise neoformalist ilkelere göre *Uzak* filmi analiz edilmiştir. Analiz sonucunda filmin anlatı olarak klasik tarza özgü; seyirciyeye cazip gelebilecek olay örgüsü merkezli bir anlatı bütünlüğünün olmadığı tespit edilmiştir. Ayrıca filmde, anlatı kronolojik olarak doğrusal gelişen bir akışa sahiptir. Biçim olarak filmde minimalist bir eğilim dikkat çeker. Gündelik yaşam deneyimini ön plana çıkarmak için gerçekliğin eş zamanlı bir sunumu filmin biçimsel yapısını oluşturmuştur. Gerçeğin sunumunda, gündelik yaşam deneyimini ön plana çıkarmak; görsel ifadeyi bu deneyimi ortaya çıkaracak atmosferin kurulmasına odaklamak ve bu deneyimin dolaysız, doğal bir imgesini yakalamak, ortaya çıkarmak, *Uzak* filminin en belirgin ifade biçimidir.

**Anahtar Kelimeler:** Neoformalizm, Film, Anlatı, *Uzak* Filmi

## Giriş

Yedinci sanat olarak adlandırılan sinema, egemen kapitalist ideolojinin ürettiği endüstriyel bir sanattır. Sinemayı ortaya çıkaran teknik ve bilimsel ilerlemenin yanı sıra kapitalizmin üretim dinamikleri de sinemanın hayatımızdaki yerini almasında rol oynamıştır. Kapitalizmin sinemayı halk kitlelerini eğlendirecek, oyalayacak bir araç olarak görmesi sinemanın endüstriyel yönü olan bir sanat dalı olmasında etkili olmuştur.

Kapitalist sisteminin önemli dönemeçlerinden biri olan sanayi devrimiyle beraber, Walter Benjamin'in deyimiyle, sanat yapıtının tekniğin olanaklarıyla yeniden üretilebilir olduğu bir çağda başlamıştır. Sinemanın, Benjamin'nin kastettiği yeniden üretilebilir sanattan farkı kendi niteliğinden kaynaklanan çoğaltılabilir bir ürün ortaya koymasındadır. Kaydetme, gösterim ve çoğaltım gibi teknolojik yönleri olan sinema sanatı, kitlesel bir pazara hitap etmeye başlamıştır. Sanayi devrimiyle ortaya çıkan seri üretim mantığının kültürel hayata yansmasıyla sinemada bu üretim mantığına uygun standart özellikler içeren bir yapıya bürünmüştür.

Sinemanın sahip olduğu standardizasyon da biçimsel yapı önemli bir yer tutar. Sinemadaki birçok film klasik biçim yöntemi ile çekilmiştir. Klasik biçim; özdeşleşme, nedensellik gibi özelliklere ve Aristoteles'in Poetika adlı eserinde sınırlarını çizdiği bir anlatı yapısıyla filmlerde kendini belli eder.

Zamanla sinema sanatında klasiğin dışında yeni birtakım yönelimlerde ortaya çıkmıştır. Bunlardan en belirgin olanı modernist biçimdir. Sinemadaki bu anlayış, klasik biçimin uyguladığı anlatıyı tersyüz eden, yönetmeni bir zanaatkardan ziyade bir sanatçı olarak değerlendirip filme kişiliğini yansıttığını vurgulayan bir anlayıştır.

Sinemaya biçimsel yaklaşımların farklılaşmasıyla beraber filmleri çözümlenmek içinde pek çok bilimsel ve metodolojik yaklaşım ortaya çıkmıştır. Bu yaklaşımlardan biri de Amerikalı sinema araştırmacısı David Bordwell'in kavramsallaştırdığı neoformalizmdir. Temelde Rus biçimciliğine dayanan bu yaklaşım, filmlerin anlatı-biçim ilişkisine yoğunlaşır. Bunun dışında izleyicinin filmi

değerlendirmek için hazırlıklı olduğunu varsayar. Bu çalışmada da bu yaklaşım kullanılarak Nuri Bilge Ceylan'ın *Uzak* filmi çözümlenecektir.

90'lı yılların ikinci yarısından sonra aldığı ödüllerle uluslararası alanda Türk sinemasını başarıyla temsil eden Nuri Bilge Ceylan; kendine has sinema dili ile Türk sinemasında fark yaratan bir isim olmuştur. *Uzak* filmi de Cannes film festivalinde aldığı ödülle Nuri Bilge Ceylan'ın hem Türkiye'de hem de uluslararası alanda tanınmasında önemli bir rol oynamıştır. Ayrıca Hasan Akbulut'a göre (2005: 163) "anlatı ve biçim özellikleri nedeniyle Nuri Bilge Ceylan sinemasını yansıtan" bir film olmasından dolayı analiz edilecektir.

Bu çalışmanın temel problemi, *Uzak* filminin hangi anlatı ve biçim özelliklerini taşıdığıdır. Aynı zamanda bu filmde anlatı ve biçimin birbirine olan etkileri, anlatı ve biçimin nasıl yapılandırıldığı gibi konular üzerinde durulmuştur. Öncelikli olarak bu çalışmada sinemada biçim ve anlatı kavramı literatür taraması yapılarak açıklanmıştır. Daha sonra sinemada biçim ve anlatı ilişkisine odaklanan neoformalist yaklaşım hakkında bilgiler sunulmuştur. Son olarak ise neoformalist ilkelere göre *Uzak* filmi analiz edilmiştir.

### 1. Sinemada Biçim

Sinemada biçim, filmin tekniğinin sistematik ve belirlenmiş kullanımudur. Kullanılan bu teknikler aynı zamanda sinemasal anlatımın bazı temel öğeleridir; anlatı yapısı, sinematografi (kamera hareketleri ve çekim ölçekleri), mizansen (çerçeveleme, aydınlatma, dekor ve kostüm), kurgu ve ses gibi. Biçim, filmin görüntü ve sestense oluşan metni, yönetmen tarafından belirli tarihsel bir geçmişten geçerek yapılmış seçimlerin bütünü veya sonucu olarak da tanımlanabilir. Susan Sontag (1998: 39), biçimin, "sanat yapıtındaki karar ilkesi, sanatçının isteminin imzası" olduğunu söyler. Yazara göre "eğer sanat, istemin kendi kendine oynadığı yüce bir oyuna, "biçim", bu oyun oynanırken kullanılan kurallar dizisinden oluşur" (Sontag, 1998: 39).

Sontag'ın bahsettiği kurallar dizisini sinemada oluşturan araçlardan biri kameradır. Balazs'a göre (1968: 307) "sinemayı sanat yapan ve diğer sanatlardan ayıran da yer değiştirebilen, farklı bir açı sunabilen kameradır". Kamera sayesinde hareket durmaksızın değil, aksine kameranın aksiyonuyla oluşan planların birleşimiyle bir bütün olarak sunulmaktadır. Bu birleşik planlar sayesinde yönetmen sahneyi istediği gibi tasarlarırken aynı zamanda da sahnenin uzunluğunu ve kısalığını, temposunu ayarlayarak seyirciyi duygusal olarak etkiler. Kamera ile var olan ışığın kullanımı, müzik, görsel yapı, ses gibi biçimsel unsurlar da yönetmenin anlatımına katkıda bulunur.

Sinema Tarihinde biçim kavramı çeşitli bağlamlarda kullanılır. Kovacs'a göre (2010: 53) biçim, ulusal bir film üretiminin özel dönemlerinde ve belirli bir hareketin en önemli filmlerinde yaygın olan sinema tekniğine yönelik araçları ve teknikleri ifade eder.

Sinemadaki birçok film klasik biçim ile çekilmiştir. Bordwell, klasik biçimi incelerken klasik biçimi kurallara sıkı sıkıya bağlı, çok zor değişen temel araç ve tekniklerle öykü anlatan bir biçimsel tarz olduğunu belirtir (1996: 3). Bugün sinema endüstrisinin çoğuna hâkim olan klasik biçim birliğe dayalı, Aristotelesçi anlatı yapısıyla, kendini gizleyen ve seyircide gerçeklik algısı yaratan bir yapıya sahiptir. "Öykünün ve karakterlerin önemli olduğu klasik biçimde, görsel ve işitsel unsurlar, onları destekleyen işlevsel bir amaçla ikinci planda yer alır" (Güçhan, 1999: 15).

Filmsel biçimi sınıflandıran görüşlerde vardır. Noel Carroll'a göre (2012: 201), sinema biçimi üçe ayrılmaktadır. Bunlar: genel biçim, kişisel biçim ve bireysel bir filmin biçimidir. Yine Carroll'a göre (2012: 202) "genel biçim ve kişisel biçimin her ikisi de bir grup filmi incelerken; bireysel bir filmin biçimi, sadece tek bir filmdeki biçimi inceler; örneğin Citizen Kane gibi." Genel biçim, klasik Hollywood Sineması örneğindeki gibi, çok sayıda yönetmenin çektiği bir grup filmi ifade ederken, kişisel biçim sadece belirli bir yönetmenin filmlerine odaklanır.

Sinemada biçimi yaratan unsurlardan biri de anlatıdır. Bu çalışmanın *Uzak* filmini analiz etmek için kullandığı neoformalist yaklaşımı anlayabilmek içinde sinemada anlatıyı açıklamak gerekmektedir.

## 2. Sinemada Anlatı

Genel olarak bütün anlatı yapıları, özelde sinema belli biçime ve hikâyeye has nitelikleri içinde barındırır. Buna bağlı olarak pek çok farklı eserden söz edilse de bu eserlerin tamamında anlatıyla ilgili ortak unsurlar bulunur. Anlatı, temel olarak zaman ve mekân içinde hareket eden karakterler vasıtasıyla öykü anlatma sanatı olarak tanımlanabilir.

Anlatı, Branigan tarafından (1992: 3), olayları anlatmak ve olayların doğası hakkında bir yargıyı şekillendirmek amacıyla zamansal ve uzamsal bilgilerin neden-sonuç zinciri içerisinde giriş, gelişme ve sonuç biçiminde düzenlenmesi olarak tanımlanırken, Mutlu tarafından da (1994: 28) “mantıksal olarak birbirleriyle bağlantılı, zaman içinde gerçekleşen ve tutarlı bir konuyla bir bütün haline getirilen iki ya da daha fazla olayın (ya da bir durum ile bir olayın) aktarılması” şeklinde ifade edilmektedir. İki tanımda da karşımıza çıkan ortak özellikler, olaylar arasında neden-sonuç ilişkisinden doğan “mantıksal bağ” ve olayların gerçekleşme sırasında etkili olan “düzenleme” unsurlarıdır.

Anlatı kavramı eski bir tarihsel geçmişe sahiptir. Roland Barthes Anlatıların Yapısal Çözümlemesine Giriş adlı eserinde (1988: 7-8), anlatının insanlık tarihiyle başladığını ve dünyanın her yerinde yaşayan toplumların anlatılar ürettiğini belirtir. İlk çağlardan bu yana insanlığın temelde iletişim amacıyla kullandığı duvar resimleri, yazıtlar ve tabletlerin yanı sıra efsane, masal, mit gibi sözlü eserlerin her biri birer anlatı olarak kabul edilir. Branigan'a göre (1992: 1), “anlatı bilinen her insan toplumunda var olmuştur; bazen açık ve aktif bazen de edilgen ve zımnî olarak her yerde görülür.” Anlatı, insanın kendini diğer insanlara ifade etmesinin bir aracıdır. İnsanın olduğu yerde anlatı da olur. Chatman (1990: 91), “anlatıların insanların ortaklaşa ürünleri olduğunu” vurgular. İnsanların toplumsal birlikteliği anlatıları oluşturur. İnsanlar, oluşturdukları anlatıları değiştirebilirler; kültürel, sosyal ve tarihsel faktörleri kullanarak anlatılarını yapılandırabilirler. “Anlatı bilimcilere göre yaşadığımız dünyada her gün, her anımız kurmaca anlatı ile çevrilidir” (Punday, 2003:18). İnsanlar, gündelik hayatta yaşadıklarını başka birilerine anlatırken bile bir anlatı pratiği oluştururlar. Anlatma eylemi varsa anlatı da ortaya çıkar.

Sinema tarihi boyunca farklı anlatı türleri ortaya çıkmıştır. Sinemada en sık kullanılan ve bilinen anlatı türü geleneksel anlatı olmuştur. Geleneksel film anlatısı, literatürde çeşitli kaynaklarda klasik anlatı ya da Hollywood anlatısı şeklinde de isimlendirilmektedir. Bunun nedeni, Amerikan sinemasının başlangıcından 1960'lı yıllara gelene kadar çoğu filminin anlatı yapısının birbiriyle aynı olmasıdır. Geleneksel anlatı filmlerinde başta bir denge durumu söz konusudur. “Dengeyi bozan bir güç ve bu güçle yapılan mücadele sonucunda ortaya çıkan, farklı zamanda ve farklı bir yerde duran yeni bir denge noktasının bulunduğu görülmektedir. Bozucu güç, doğal bir güç olabileceği gibi (doğal afetler gibi), film kişilerinden birisi de olabilmektedir. Bu bozucu güç, filmin baş kişinin önüne sürekli engeller çıkartarak onu amacından saptırmaya çalışmaktadır” (Tuğan, 2018: 130). Buna bağlı olarak bozucu güç ile filmin baş kişisi arasında süre gelen bir çatışma yaratılır. Anlatıyı ilerleten temel nokta bu çatışmadır. Geleneksel anlatıda asıl nokta bu çatışmanın baş kişi tarafından kazanılarak denge durumunun yeniden sağlanmasıdır.

Sinemada kullanılan yaygın anlatı türlerinden bir diğeri ise modern anlatıdır. Modern anlatı filmleri, daha çok sanat sineması ya da yönetmen sineması olarak adlandırılır. “Modernist film daha çok auteur teorisi ile ilişkilendirilir, bu doğrultuda yönetmenin eşsiz kişiliği ve bireysel dünyası esastır” (Sarup, 1993: 175). Modern anlatı, ideolojik olarak kapitalist düzene karşı çıkan Marksist ve eleştirel bir düşünce yapısına sahiptir.

Modern anlatı filmleri, geleneksel anlatı filmlerinin tam tersi olarak ifade edilir. “Modern anlatı, neden-sonuç ilişkisinin dışında soyut düzlemde konusal bir bütünlük içermez” (Ecevit, 2014: 29). Adanır’a göre (2006: 30), “modern filmsel anlatı yap-boza benzer, yap-boz oyununda modelin bir ya da diğer köşesinden ya da ortadan başlamak mümkündür.” Geleneksel anlatıya özgü giriş-gelişme-sonuç sıralaması modern anlatıda bozulabilir. Anlatı istenilen şekilde sıralanabilir. “Sanat sinemasının en temel özelliklerinden biri belirsizlik ilkesidir” (Thompson, 2003: 112). Öykü ve biçime özgü kodlar modern anlatıda geleneksel anlatıda olduğu kadar kesin ve değişmez değildir. Öte yandan modern anlatıda zamanın, mekânın ve karakterlerin her türlü yapısal özelliği değişime açıktır.

Anlatı üzerine yapılan araştırmaların özellikle yapısalcılıkla beraber yoğunlaştığını görürüz. Anlatılar üzerine yoğunlaşan yapısalcı kuramcılar anlatı kavramının köklerine inerek insanların anlatıları nasıl anlamlandırdığı sorusu üzerinde dururlar. Topçuya göre (2009: 105), “anlatı analizinin yöntem ve teknikleri, Tomaşevski, Şklovski, Propp gibi Rus Biçimciliğinin ve Barthes gibi Fransız Yapısalcılığının önemli isimleri tarafından geliştirilmiştir.” Temelde bir anlatı analizi türü olan Neoformalist yaklaşımda özellikle kuramsal dayanaklarını Rus biçimciliğine dayandırmıştır.

### 3. Neoformalizm ve Sinemada Anlatı-Biçim İlişkisi

Neoformalizm, ilk olarak Amerikalı sinema araştırmacısı David Bordwell’in Historical Poetics adlı çalışması ile gündeme gelmiştir. Bordwell’e göre (1989: 371) bu yaklaşım; “edebiyat, sinema ve benzeri diğer sanat dallarında anlatısal olarak tamamlanmış bir sanat eserini inceler; eserin oluşturulma sürecini ve ilkelerini araştırır. Bu yaklaşım, iki önemli soruya yanıt aramaktadır: İlki filmlerin oluşturulduğu sürede ilkeleri nelerdir? Bir diğeri ise; filmler hangi koşullarda, nasıl ve neden ortaya çıkmıştır?”

Neoformalist yaklaşım, yapıtları inceleyen analizciye eserlerin sahip olduğu araçların birbirleriyle olan ilişkisi hakkında kategorik bilgiler sağlamaktadır. Bu bilgiler ışığında analizci filmi yorumlar.

Neoformalist kuramcılar, Rus biçimcilerin yanı sıra Lakanyan psikanaliz ve postyapısalcılık ile ilgili kavramları da film çözümleme çalışmalarında kullanmaktadırlar. “Yorumlayıcı (hermenetik), göstergebilim gibi film analiz teknikleri Neoformalist kuramcılar tarafından reddedilmektedir” (Purrezaian v.d., 2016: 708). Film çözümlemelerinde yeni bir yaklaşım olarak öne çıkan Neoformalizm bazı temel kavramlara sahiptir. Neoformalist açıdan bir filmi değerlendirebilmek için bu temel kavramları bilinmesi gerekmektedir.

#### 3.1. Neoformalizmin Temel Kavramları

Neoformalizm izleyicinin yapıta aktif şekilde katıldığı varsayımı ile hareket eder. “İzleyici sanat yapıtındaki ipuçlarından ve önceki sanatsal ve günlük yaşam deneyimlerinden yola çıkarak yapıtı algılar” (Gürkan, 2014: 156). İzleyici belli başlı duyuşsal, bilişsel ve algısal bazı araçlara sahiptir ve bu araçlar sayesinde Rus biçimcilerin farklılaştırma (defamiliarization) olarak adlandırdıkları bir anlamlandırma tekniğini kullanır. Farklılaştırma kavramını ilk olarak kullanan Rus edebiyat eleştirmeni Victor Shklovsky’dir. Shklovsky’ e göre (1965: 22),

Sanatın görevi yaşamı durgun hale getiren otomatikleşmelerin üstesinden gelerek yeni algılar yaratmaktır. Bunun edebiyattaki işlevi ise edebi dilin günlük dilden farklı hale getirilmesidir. Aslında günlük dildeki temel amaç, iletişim kurulmasıdır. Asıl amacı bilgilendirmek olan bir ansiklopedi veya sözlüğün diline baktığımızda ise bunların doğrudan mecazi olmayan bir dil kullandığını görürüz. Fakat edebiyatta biçim en önemli etkindir, iletişim ikincil önceliğe sahiptir ve bu yüzden dil ve anlam bir nesneye dair algıyı geciktirecek şekilde kullanılır. Sanatsal olarak ortaya konan bir eserin algılanmasına ket vurulur, böylece en büyük etki algının yavaşlığı ile yaratılır.

Bu anlayışa göre sanatın amacı gündelik yaşama ilişkin her türlü otomatikleşmiş sıradan olguyu alarak farklılaştırmaktır. Farklılaşma tekniği sürekli kullanılırsa farklılaşma azalır, sanat

yapıtları otomatikleşir. Otomatikleştirme kavramı sinemada en iyi tür filmleri ile açıklanabilir. Örneğin B sınıfı korku filmlerinde korku türüne özgü uyuşmalar ve anlatı kalıpları tekrar edilir. Bu tür yapıtlar farklılaştırmadan uzaktır. Thompson'a göre (1988: 11) "en orijinal ve değerli yapıtlar, gerçekliği ve önceki yapıtların uyuşmalarını en güçlü şekilde farklılaştıranlardır".

Neoformalizm ile ilgili bahsedilebilecek bir diğer önemli unsurda araç kavramıdır. Araç, kamera hareketi, bir olay, tekrarlanan bir kelime, özel kıyafetler veya tema gibi sanatsal çalışmalarda rol oynayan bir unsur veya yapıdır. Bordwell, "neoformalizm için sinemanın tüm araçlarının ve bu araçların biçimsel organizasyonunun, farklılaştırma yaratmak ve sinemasal sistemi inşa etmek için eşit öneme sahip olduğunu vurgular" (Akt. Topçu, 2009: 107). Araç sadece anlamı yaratan bir unsur değildir. İşlev ve motivasyon kavramlarıyla ortak hareket ederek farklılaştırma amacına hizmet eder.

Filmlerde her aracın bir işlevi vardır. İşlev, her aracın kullandığı bir unsurdur. Birçok eser tek bir araç kullanabilir; Her işte aracın fonksiyonu farklı olabilir. Örneğin, parmaklık benzeri gölgeler her zaman karakterin hapsedilmesinin sembolü olamaz. Motivasyon, aracın varlığını açıklayan bir nedendir. Aslında, motivasyon eserde var olan bir ipucudur ve insanların zihinsel süreçlerle yapıttaki aracı algılamasını sağlarlar. Dolayısıyla, motivasyon, sanatsal çalışmanın ve izleyicinin zihninin karşılıklı etkileşimine dayanarak hareket eder.

Thompson'un (2003: 29-32) tanımladığı dört farklı motivasyon aşağıdaki gibidir:

1. Kompozisyonel motivasyon, mekânın veya zamanın nedensel inşası için gerekli her bir aracın varlığını ve hikâyenin hizmetinde olduğunu açıklar.
2. Gerçekçi motivasyon araç nedeniyle izleyiciyi gerçek dünyaya yönlendirir.
3. Metinlerarası motivasyon, farklı sanatsal yapıtların uyuşmalarına herhangi birine atıfta bulunmak anlamına gelir.
4. Sanatsal motivasyon, yapıttaki her aracın sanatsal bir açıklaması ya da sanatsal bir nedeni vardır. Film, sanatsal motivasyonları anlam üretmede kullanabilir.

İzleyicinin film izleme deneyimine odaklanan Neoformalist yaklaşımda önemli unsurlardan birisi izleyicinin kullandığı şemalardır. "İzleyici filmin kendisine verdiği bilgilerde yola çıkarak sonuçlar üretir. İzleyici bu sonuçları üretirken şemalardan yararlanmaktadır. Öykünün anlaşılmasında şemalar önemli bir rol oynar" (Bordwell, 1985, 30-31). İnsanlar filmi izlerken öykünün gidişatı hakkında fikirler yürütür, tahminde bulunurlar, anlatıdaki eksik verilen bilgileri tamamlarlar. İzleyici anlatıdaki tutarlılık, mantıksal ilişkiler gibi unsurları sorgulayarak filmi bir bütün olarak algılamaya çalışır.

Neoformalist yaklaşımı anlayabilmek için iki önemli anahtar kavram vardır. Bu kavramlar; anlatı ve biçimdir. Neoformalizm'e göre bir film analiz edilirken bu iki kavramın birbiri ile olan ilişkilerini anlayıp yorumlayabilmek çok önemlidir.

### 3.2. Anlatı ve Biçim Arasındaki İlişki

Yapısalcı anlatı kuramları, anlatıyı öykü ve olay örgüsü olmak üzere ikiye ayırmaktadır. Rus biçimciler ise öykü ve olay örgüsünün yerine fabula ve syuzhet terimlerini kullanırlar. "Fabula izleyicinin anlatı tarafından verilen ipuçlarından yola çıkarak yarattığı imgesel yapıdır. Seyircinin fabula'yı bir araya getirmesi için öykünün süregelen aksiyonunu takip edip, geçmiş olaylar hakkında varsayımlar oluşturup test etmesi gerekir" (Bordwell, 1985: 49). Syuzhet ise olay örgüsünden daha kapsamlı bir kavramdır. Syuzhet, izleyicinin öyküyü anlamlandırmasını sağlayan biçimsel araçların tümünü içermektedir.

Syuzhet ayrıca öykü olaylarının nasıl, neden, nerede, ne zaman ve kimler arasında oluştuğunu; bu olayların hangi sırayla anlatılması gerektiğini, öykü bilgilerinin hangi miktarda ne zaman verileceğini belirlemenin yanında,

çinde anlatıcı, bu anlatıcının bakış açısı, bu anlatıcının bakış açısından bilgileri iletme biçimi gibi unsurları da kapsar (Larsen, 2002: 126).

İzleyici şemaları oluştururken mantıksal bütünlük, zaman ve mekân algısı için syuzhetten gelen bilgilerden yararlanır. Syuzhetten gelen neden-sonuç bilgilisi izleyiciyi yönlendirmektedir. Syuzhet, filmin öyküsünü anlamamızı sağlayan ipuçları bütünü olarak kabul edilebilir. Biçim ise bu noktada syuzhetin amaçlarına hizmet etmektedir. İzleyicinin film içinde fark edebileceği bazı biçimsel normlar bulunabilir. Bunlar sırasıyla (Bordwell ve Thompson, 2008: 67-68);

1. İşlev: biçim genelindeki her ögenin bir veya daha fazla işlevi vardır. İşlev kavramı, yönetmenin niyetine bağlı değildir. Motivasyon, işlevini belirleyebilen bir biçimsel ögenin varoluşsal nedenidir.

2. Benzerlik ve tekrarlama: Benzer özelliklere sahip biçimsel öğelerin sık sık tekrar edilmesidir. Birbirine benzeyen ve tekrar eden biçimlere motif denir.

3. Fark ve varyasyon: Karakterler, yerler, eylemler ve diğer öğeler birbirine karşı olabilir ve fark yaratabilir.

4. Gelişme: Benzerlik ve farklılığın film biçimi içinde nasıl işlediğini farkında olmamızın bir yolu, parçadan parçaya gelişme ilkelerine bakmaktır. Gelişme benzer ve farklı öğelerin bir modelini oluşturur.

Neoformalizme göre bir film anlatı-biçim ilişkileriyle var olur. Yönetmen, biçim ve anlatı öğelerini kullanarak yapıtı ortaya çıkarır. Bir filmi, tek-biricik, özgün ve yeni yapan şey yönetmenin konuyu nasıl kavradığı, hangi açıdan baktığı, nasıl yorumladığı ve bu kavrayışın, bakışın, yorumun özgünlüğüyle doğrudan bağlantılıdır. Biçim ve anlatı önceden var olan kalıp, form değildir; yalnızca o filmle birlikte varlık kazanan ve sanatçısına özgü olan, özgün olan, yeni olan anlamı taşır.

## 2. *Uzak* Filminin Analizi

1990'lı yılların ikinci yarısından itibaren tam anlamıyla kurumsal bir bütünlük ya da bir akım oluşturmasa da Türk sinemasında özgün niteliğiyle ilgi uyandıran bir anlayış hakimdir. Bu anlayışın elinden çıkan filmler, Kıraç'a göre izleyiciyi sadece zorlamakla kalmaz, aynı zamanda sinemada kuramsal, çalışmaların derinleşmesine yönelik talepleri de beraberinde getirmiştir (2000: 13).

1990'lı yılların ikinci yarısından itibaren Türk sinemasında farklı ve özgün duruşuyla kendini kabul ettirmiş bir yönetmen olan Nuri Bilge Ceylan sahip olduğu sinema anlayışıyla yurtdışında önemli bir tanınırlığa erişmiştir. *Uzak* filminin uluslararası alandaki başarısı, Türk sinemasında da yeni bir üslubun ortaya çıkışını hızlandırmıştır. Daldal'a göre *Uzak* filminin başarısıyla Türk sinemasındaki yenilikçi tavır, farklı ve yeni bir boyut kazanmış; 2003 ve sonrasında, yapım süreçleri açısından görece bağımsız sinemacıların sayısı çok ciddi boyutlara ulaşmıştır (2015: 22-28). Nuri Bilge Ceylan sinemasında kazandığı başarıyla önemli yere sahip *Uzak* filmi aynı zamanda Nuri Bilge Ceylan'nın sahip olduğu film dilini anlayabilmek açısından da önemli bir örnektir.

### 2.1. *Uzak* Filminin Öyküsü

Film, taşra kökenli, orta sınıf bir kentli olan Mahmut ile kasabadaki işinden çıkarıldıktan sonra gemilerde iş bulmak için İstanbul'a gelen akrabası Yusuf arasında kent-taşra gerilimi ekseninde etrafında gelişen ilişkiyi/ilişkisizliği konu alır. Kasabasındaki işinden çıkartılan Yusuf, iş bulmak amacıyla İstanbul'a, akrabası olan reklam fotoğrafçılığıyla uğraşan Mahmut'un yanına gelir. Mahmut, eşinden boşanmış; yalnız yaşayan, ideallerinden uzaklaşmış; kendi dünyasına kapanmış bencil bir karakterdir. Yusuf ise tersine, dünyayı gezmek, yeni insanlarla tanışmak isteyen; aile bağları güçlü, daha dışa dönük bir karakterdir. Yusuf'un, İstanbul'a gelişiyle Mahmut'un dış dünyadan izole ettiği hayatı; tek kişilik düzeni bozulur. Mahmut'un geçici bir süre olduğunu düşündüğü geçici misafirlik, Yusuf'un iş bulamamasıyla uzamaya başlar. Yusuf, Mahmut'un yıllar



önce geride bıraktığı taşralı kimliğinin, uzaklaştığı geleneksel değerlerin bir temsilcisi gibidir ve Mahmut, bunu kentli kimliğine bir tehdit olarak algılar. Mahmut'un bu algısı, televizyonun karşısındaki tek kişilik koltuğunda Tarkovsky'nin *Stalker* (İz Sürücü, 1979) filmi izlediği sahnede tam olarak açığa çıkar. Yusuf kenara iliştirdiği sandalyeden filmi izlemeye çalışır fakat bir süre sonra sıkılır ve yatmak için odasına geçer, arka odadaki telefonda gizlice annesini arar. Bu esnada Mahmut, Yusuf'un yattığını düşünerek video oynatıcıya bir porno film kaseti takarak izlemeye koyulur. Mahmut, porno film izlerken, içeriye Yusuf girer. Mahmut hızla kanal değiştirir ve eski bir Türk filmi denk gelir. Yusuf, gözünü ayırmadan bir süre filmi izler. Yusuf'un gitmeyeceğini düşünen Mahmut, "geç oldu" diyerek televizyonu kapatır.

Mahmut, eski karısı Nazan ile buluşur. Buluşmalarının nedeni ortaklaşa aldıkları evin satışıdır. Nazan, Mahmut'a yeni evlendiği eşi ile Kanada'da yaşamaya karar verdiklerini söyler. Ertesi gün Mahmut ve Yusuf iş için şehir dışına çıkarlar. Yusuf, Mahmut'a fotoğraf çekimlerinde yardımcı olur. Yusuf ve Mahmut, şehir dışından dönerler. Mahmut, kız kardeşinden annesinin hastaneye kaldırıldığı haberini alır. Mahmut hastaneye giderek annesinin yanında refakatçi olarak kalır. Bu sırada evde tek başına kalan Yusuf, evde sigara içer. Mahmut eve dönünce Yusuf'un evde sigara içtiğini anlar. Bu sırada Yusuf, Beyoğlu'nda gezmektedir. Bir kızın peşine takılan Yusuf, kızla konuşmaya cesaret edemez. Yusuf eve döndüğünde Mahmut'un tepkisiyle karşılaşır. Mahmut, Yusuf'a artık gitmesi gerektiğini ima etmeye başlar. Yusuf ile Mahmut arasında tartışma çıkar. Yusuf, Mahmut'u şehirde değişmiş olmakla suçlarken Mahmut ise Yusuf'un taşra zihniyetiyle, düşünmeden hareket ettiğini ve kendisine iş bulmak konusunda bir yardımı olamayacağını söyler. Mahmut, evde telaşlı bir şekilde fotoğraf çekimlerinde kullanmak için köstekli saatini aramaktadır. Mahmut, Yusuf'a bu saati görüp görmediğini sorar. Yusuf görmediğini söyler. Yusuf'a inanmayan Mahmut, gizlice Yusuf'un valizini karıştırır. Bir süre sonra saati başka bir yerde bulan Mahmut, saati bulduğunu Yusuf'a söylemez. Yusuf, valizinin karıştırıldığını fark eder. Yusuf, hırsızlıkla itham edildiği için çok üzülür. Eski eşi, Mahmut'u arar ve ertesi sabah Kanada'ya gideceğini söyler. Sabaha karşı Mahmut havaalanına gider. Eski eşini uzaktan seyreder. Eve döndüğünde Mahmut, Yusuf'un evden ayrıldığını fark eder. Sahil kenarına giden Mahmut, bir banka oturur. Yusuf'un daha önce "yak bir gemici sigarası" dediğinde reddettiği Samsun sigarasından yakar.

## 2.2. Uzak Filminde Anlatı ve Biçim

Filmin anlatı yapısı kronolojik olarak doğrusal bir yapı arz eder. Bu anlatı yapısı içinde nedensellik ilişkileri bağlamında kurulan bir öykü düzlemi yoktur. "İzleyici fabulayı oluştururken bazı olgular arasında nedensel ilişki kurar. Syuzhet, bizi nedensel sonuçlar çıkarmaya cesaretlendirerek bu süreci kolaylaştırabilirdiği gibi nedensel bağlantıların kurulmasını güçleştirip engelleyecek şekilde de düzenleyebilir" (Topçu, 2005: 40). Syuzhet, bu noktada izleyicinin nedensel bağlantılar kurmasına engel olmuştur. Nedensel bağlantılar izleyicinin filmi izlerken en sıklıkla kullandığı şemalardır. İzleyicinin nedensel bağlantılarla ilgili şeması bozularak fabulayı oluşturmasına kısmen engel olunmuştur.

Filmde var olan olaylar olabildiğince ağır ilerlemektedir. Bu durgun yapı içerisinde eylemsizliğin ve günlük sıradan eylemlerin gerçek zaman sürekliliği dahilinde sergilenmesi, kişiler arasındaki bir işlevi ya da önemi olmayan olayların sıklıkla yenilenmesi (Yusuf'un İstanbul'da gezinmesi, Mahmut'un aynı koltukta, benzer bir oturma pozisyonunda TV izlemesi) anlatının yavaş ilerleyen, durgun bir yapıda olmasına neden olmuştur. Az sayıdaki olay yavaş ve doğrusal bir şekilde izleyiciye sunulur. Anlatıdaki olayların birçoğunun neden-sonuç bağlantısı belirsizdir.

Doğrusal akışın hâkim olduğu anlatıda izleyici sahip olduğu şemalar doğrultusunda birtakım gelişmelerin olacağını düşünür ancak anlatıdaki dramatik tansiyonun düşük olması Akbulut'un tabiri ile ölü anları ortaya çıkarır (2005: 162). Ölü anlar, filmde yer alan yan karakterler (Mahmut'un annesi, kız kardeşi ve eski eşi) ve yaşanan olaylar (Yusuf'un gemilerde iş bulmak için İstanbul'a kuzeni Mahmut'un yanına gelmesi, İstanbul'da gezinmesi, tersanelere, gemici kahvelerine gitmesi,

Mahmut'un çektiği fotoğrafları şirkete götürmesi, Mahmut'un fotoğraf çekmek için şehir dışına çıkması, Yusuf'u asistan olarak yanında götürmesi, Mahmut'un eski karısıyla buluşması, annesine refakatçi olarak hastaneye gitmesi) filmin karakterlerini tanımlamak, karakterleri psikolojik olarak derinleştirmek için bir çerçeve işlevi görür.

Anlatının temel kişilerinden olan Mahmut, psikolojik güdülere belirlenemeyen, içe kapanık, eşinden boşanmış, yalnız yaşayan kendini toplumdan soyutlamış, yabancılaşmış, bencil, neredeyse soyut bir karakterdir. Anlatı boyunca Mahmut, değişimi kabul etmeyen bir düşünce yapısına sahiptir. Bunun ortaya çıkabileceği durumlarda (eski eşiyle, annesiyle konuşma çabası, manzara fotoğrafı çekmek istemesi) ise hep geri çekilir. Mahmut'un aksine Yusuf'un amaçları (iş bulmak, dünyayı gezmek, kız arkadaş bulmak) daha belirgindir. Anlatı boyunca, Yusuf, olayların akışını değiştirme, Mahmut'la olan ilişkisini geliştirebilme yönünde bir dizi çözümsüz girişimde bulunur ve bir gelişme içerisine girer.

Anlatının temel çatışması karakterler üzerinden kurulmuştur. Kentli, yabancılaşmış, değişimi kabul etmeyen Mahmut ile taşralı Yusuf'un yarattığı karşıtlık filmde dramatik yönden ziyade psikolojik ve kültürel yönleriyle izleyiciye sunulur. Yusuf'un gemilerde iş bulamayacağına kesinleşmesi ve Mahmut'tan yardım istemesi ile dramatik gerilim yüksek bir çatışma sürecine girer ve Mahmut için bu ilişkinin yeni bir yön kazanamayacağı açıkça ortaya çıkar. Mahmut'un, Yusuf'u kaybolan aksesuar saat yüzünden (saati bulmasına rağmen) hırsızlıkla suçlaması ise Yusuf'un çözüm arayışlarının bir sonuca ulaşmayacağı noktayı oluşturur.

Anlatı, karakterlerin doğasına ilişkin gerekli enformasyonun sağlandığı, değiştiremeyecekleri ruhsal durumlarının tanımlandığı noktada, başlangıçtaki duruma (Yusuf'un belirsiz bir yola çıkması, Mahmut'un kendi dünyası içine hapsolmuş, yalnız hayatına geri dönmesi) geri döner.

Film, sabit uzun çekimlerle, zaman-mekân birliğinin korunduğu, böylece zaman deneyiminin özerklik kazandığı, görsel-işitsel yapının birlik olduğu biçimsel bir yapıya sahiptir. Özellikle dramatik olarak gerilim içermeyen karakter eylemlerinin filmsel zaman ile gerçek zaman arasındaki farkı azaltan uzun çekimlerle yaratılan ölü anlar, syuzhetin biçimsel olarak sık sık kullandığı tekniktir. Filmde ölü anların sıklıkla yer alması, plan-sekans çekim tekniği ile kurgunun bir araç olarak yarattığı etkinin en az düzeyde tutulması anlatı içerisinde syuzhetin yönlendirdiği biçimin daha fazla öne çıkmasına neden olmuştur. Bunun yanı sıra ölü anlar biçimsel normların benzerlik ve tekrarlama işlevine de hizmet eder. Kurgunun rolünün azaltılıp ölü anların artırılması anlatıdaki temel farklılaştırma (defamiliarization) unsuru olarak da değerlendirilebilir.

Sabit kamera açıları, geniş ya da orta plan kullanımı ve pan hareketi filmde kullanılan temel biçimsel araçlardır. Bu biçimsel araçlar, syuzhet tarafından izleyicinin anlatıda da önemli bir yer tutan karakterlerin iç dünyalarını ve birbirleriyle olan etkileşimlerini anlamalarını kolaylaştıracak ipuçları olarak kullanılmışlardır. Bununla syuzhet, izleyicinin kafasında karakter odaklı bir fabula oluşturmuştur. Karakter odaklı bir fabulaya sahip olan izleyici, syuzhetin biçimsel araçlarıyla oluşturduğu anlatıdaki hâkim temalar olan iletişimsizlik, yalnızlık, yabancılaşma gibi olguları özümsemiştir.

Kamera çoğu zaman karakterden uzaklaşarak çevreye ve doğa yönelir. Syuzhet, kamerayı karakterden uzaklaştırması biçimsel bir işlev olarak iki şeyi amaçlar ilki izleyiciyi anlatının kurmaca dünyasından uzaklaştırarak gerçekçi motivasyonu sağlamaya çalışır ikinci olarak ise karakterlerin insani doğası ile ıssızlık ve yalnızlık duyguların bütünleştirmektir. Filmin birçok sahnesinde karakter, uzamdan çıkar ve kamera, karakterin hareketini takip etmez, karakterden bağımsızlaşarak manzarayı ön plana çıkarır ve karakter bu manzaranın içine dahil olur. Filmin görsel yapısında oluşturulan fotoğrafik imgeler anlatıdan bağımsızlaşır ve izleyicinin yorumuna bırakılır.

Filmde kullanılan sesler biçimsel olarak çok büyük bir rol üstlenmemektedir. Filmin büyük bölümü diyalog içermemektedir. Bu sessiz yapı içinde duyulan diegetik sesler (rüzgâr uğultusu, köpek havlamaları, martı sesleri) fonda yoğun olarak kullanılır ancak bu sesler, fabula hakkında da bir durumu tanımlamak ya da bir ön bilgi oluşturma noktasında ön plana çıkmaz.

Özetle; syuzhet, anlatıdaki nedensellik bağıni engelleyerek izleyicinin fabulayı oluşturmaya kısmen engel olurken aynı zamanda bu yolla seyircinin zihinsel katılımıyla anlamın oluşturulmasını sağlamıştır. Diğer taraftan ise syuzhet kullandığı biçimsel araçlarla izleyicinin kafasındaki fabulanın odağına karakterleri yerleştirmiştir.

### Sonuç

Türkiye'de 1970 yıllarda ortaya çıkan ekonomik ve politik krizler, 1980 askeri darbesiyle beraber köklü bir toplumsal değişim dalgasını beraberinde getirmiştir. Bu değişim dalgası 1990'lı yıllara geldiğinde kültürel kimlikler ve yaşam tarzları üzerinde etkisini göstermiştir. Bu dönemde kültürel alanlar önemli bir mücadele alanı olarak öne çıkmıştır. Kuşkusuz ki bu dönemde egemen bir kimlik kurgusu ve bu kimlik kurgusu etrafında kurulan tahakküm ilişkileri yok olmamıştır. Bu yıllar aynı zamanda bireyselleşme eğiliminin güçlendiği dönemlerdir.

Türkiye'de ekonomi-politik alanda ve kültürel hayatta yaşanan bu dönüşümler sinemaya da yansıyor; geçmişte temsil edilmeyen yeni konuların anlatıya dahil edilmesini sağlamıştır. Yeni temaların ve konuların ortaya çıkması, yeni ve farklı anlatı ve biçim tekniklerini kullanma ihtiyacını ortaya çıkarmıştır. Türkiye'de sanat sineması anlayışının uluslararası bir görünürlük kazandığı bu dönem yeni Türk Sineması olarak adlandırılmıştır. Bu çalışmada bu yeni Türk Sineması anlayışının önemli yönetmenlerinden olan Nuri Bilge Ceylan'ın *Uzak* filmi neoformalist ilkelere göre analiz edilmiştir.

Neoformalist ilkelere göre *Uzak* Film ile ilgili olarak ilk söylenmesi gereken anlatının zaman ve mekân devamlılığına sahip olduğudur. Ayrıca filmde anlatı, kronolojik olarak doğrusal ilerleyen bir yapıya sahiptir. Filmde seyircinin dikkatini olay örgüsü üzerinde toplayacak; mantıklı gelişen bir anlatı düzenlemesi yerine karakterlerin birbirleriyle kurduğu ya da kuramadığı ilişki üzerinden bir düzenleme vardır. Doğrusal akış boyunca sergilenen tekdüze olaylar, hiçbir eylemin olmadığı, dramatik yoğunluğu düşük anlar (ölü anlar) ve karakterler arasında dramatik etkinliği düşük olayların benzer şekilde yinelenmesi, bu filmde anlatının oldukça yavaş akan, durağan bir karakter kazanmasına neden olur. Yine bu filmde karakterlerin dramatik açıdan bir anlam taşımayan günlük eylemleri anlatıda neden-sonuç ilişkisini kurmamızı zorlaştırmaktadır. Anlatı boyunca mantıklı, yoğun ve anlamlı bir gelişmenin var olmayışı, bu filmlerin gerçek yaşam içerisinde geliştiği algısını yaratır. Plan-sekans çekim tekniği ile kurgunun yarattığı etkinin minimal düzeyde kalması, biçimin anlatıdan daha çok öne çıkmasına sebep olmuştur.

Film boyunca dramatik açıdan bir sıçramanın olmamasının en önemli nedeni aksiyonu başlatan, seyirciyle özdeşleşmeyi sağlayabilecek nitelikte bir baş karakterin olmamasıdır. Bu nedenle anlatı akışı boyunca olaylar, çeşitlense, farklılaşsa bile bu olaylar, özünde neredeyse aynıdır ve net olarak tanımlanabilecek bir çözüme kavuşmazlar.

Filmdeki anlatı yörüngesi daireseldir. Filmin başında ortaya konan sorunlar herhangi bir çözüme kavuşmaz. Dolayısıyla anlatı başladığı duruma döner. Anlatının sonunda karakterler baştaki durumlarına geri dönmüşlerdir. Karakterlerin motivasyonlarını sürdüreceği hedefleri kalmamıştır. Açık uçlu bir anlatı sonu vardır.

Filmin biçimsel yapısında teknik, stilistik araçların kullanımında sinemaya özgü anlatım olanakları, tema ve olay örgüsünün gelişiminde işlevsel kılınmıştır. Sinemaya özgü anlatım olanakları, filmin doğrudan, aracısız olarak anlaşılmasına yönelik güçlü bir anlayış geliştirmez. Biçimsel yapının temel noktalarından biri klasik biçime özgü özdeşleşmeyi amaçlayan çekim

tekniklerinin yerine, teknik araçları minimize ederek gerçeklik olgusunu izleyiciye günlük hayatın rutinliğini öne çıkararak vermeyi sağlayan bir çekim tekniğinin tercih edilmesidir.

*Uzak* filmi, biçim-anlatı ilişkisi bağlamında izleyicinin dikkatini olay örgüsüne ve olay akışına çekmek yerine, tekniğin işlevselliğini azaltarak gerçeğin sunumunda, gündelik yaşam deneyimini öne çıkarmaktadır. Bu biçimsel tercih filmde dramatik etkinin ortaya çıkmasını engelleyerek izleyicide duygusal etkinin ortaya çıkmasını azaltır.

Sonuç olarak *Uzak* filmi, anlatı ve biçim ilişkisi olarak Türk Sinemasında yeni bir dönemin özelliklerini taşıyan bir yapıdır. Yeni Türk Sineması olarak adlandırılan bu dönemde filmlerde; geçmişte temsil edilmeyen yeni konuların anlatıya dahil edildiği, karakterlerin iç dünyasını ele alan, nesnellığı ve doğallığı öne çıkaran minimalist bir yapının olduğunu söylemek mümkündür.

### Kaynakça

- Adanır, O. (2006). *Kültür-Politika ve Sinema*. İstanbul: Artı Bir Kitap.
- Akbulut, H. (2005). *Nuri Bilge Ceylan Sinemasını Okumak Anlatı, Zaman, Mekân*. İstanbul: Bağlam Yayıncılık.
- Balazs, B. (1968). "Film Kuramı". *Türk Dili-Sinema Özel Sayısı*, 17(196): 303-308.
- Barthes, R. (1988). *Anlatıların Yapısal Çözümlemesine Giriş*. (Çev: M. Rifat ve S. Rifat). İstanbul: Gerçek Yayınevi.
- Bordwell, D. (1985). *Narration in the Fiction Film*. Wisconsin: University of Wisconsin Press.
- Bordwell, D. (1989). "Historical poetics of cinema". *The cinematic text: methods and approaches*. (Der.) R. Barton Palmer. New York: AMS. 369-398.
- Bordwell, D. (1996). "The Classical Hollywood Style 1917-1960". *The Classical Hollywood Cinema: Film Style and Mode of Production To 1960*. (Der.) J. Staiger ve K. Thompson. London: Routledge. 1-84.
- Bordwell, D. ve Thompson, K. (2008). *Film Sanatı*. (Çev: E. Yılmaz ve E.S. Onat). Ankara: De Ki Yayınları.
- Branigan, E. (1992). *Narrative Comprehension and Film*. London&New York: Routledge.
- Carroll, N. (2012). *Sanat Felsefesi- Çağdaş Bir Giriş*. (Çev: G.K. Tirkeş). İstanbul: Ütopya Yayınevi.
- Chatman, S. (1990). *The Retic of Narrative in Fiction and Film*. Ithaca &London: Cornell University Press.
- Daldal, A. (2015). "Ulusal Sinema Kavramı ve Yeni Türk Sineması Üzerine". *Türk Sinemasında Yeni Yönelimler 11*. (Der.) D. Bayraktar. İstanbul: Bağlam yayıncılık. 13-29.
- Ecevit, Y. (2014). *Türk Romanında Postmodernist Açılımlar*. İstanbul: İletişim Yayıncılık.
- Güçhan, G. (1999). *Türk Sineması, Görüntü ve İdeoloji*. Eskisehir: Anadolu Üniversitesi Yayınları.
- Kıraç, R. (2000). "90'lı Yıllarda Sinemamıza Genel Bir Bakış". *25. Kare Sinema Dergisi*, 30: 12-17.
- Kovacs, A. B. (2010). *Modernizmi Seyretmek Avrupa Sanat Sineması 1950-1980*. (Çev: E. Yılmaz). Ankara: De Ki Yayınları.
- Larsen, P. (2002). "Mediated fiction". *A Handbook of Media and Communication Research qualitative and quantitative methodologies*. (Der.) K. B. Jensen. New York: Routledge. 117-138.

- 
- Mutlu, E. (1994). İletişim Sözlüğü. Ankara: Bilim ve Sanat Yayınevi.
- Punday, D. (2003). Narrative Bodies: Toward a Corporeal Narratology. Basingstoke: Palgrave Macmillan.
- 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.
- Sarup, M. (1993). An Introductory Guide to Post-Structuralism and Postmodernism. New York& Londra& Toronto: Harvester Wheatsheaf.
- Shklovsky, V. (1965). Art as Technique. Russian Formalist Criticism: Four essays. Lincoln: University of Nebraska Press.
- Sontag, S. (1998). Sanatçı: Örnek Bir Çilekeş. (Çev: Y. Salman ve M. G. Sökmen). İstanbul: Metis Yayınları.
- Thompson, K. (1988). Breaking the Glass Armor. Neoformalist Film Analysis. Princeton: Princeton University Press.
- Thompson, K. (2003). Storytelling in Film and Television. Cambridge & Massachusetts & London: Harvard University Press.
- Topçu, Y. G. (2005). *Sinemada Yeni Yönelimler: Dogma 95 Örneği ve Anlatı Yapısının İncelenmesi*. Yayımlanmamış Doktora Tezi, Gazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara.
- Topçu, Y. G. (2009). "Anlatı ve Biçim İlişkisine Neoformalist Bir Yaklaşım: Yazı-Tura Örneği". *Erciyes İletişim Dergisi*, 1(2): 104-120.
- Tuğan, N. H. (2018). "Günümüz Sinemasında Geleneksel Anlatı: Marslı (2015-Ridley Scott) Filminin Dramatik Yapısı". *Afyon Kocatepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 20 (1): 125-147.