

## ***BUTTERFLY EFFECT* FİLMİ ÖRNEĞİNDE KARŞI SİNEMANIN HOLLYWOOD'DA DÖNÜŞÜMÜ**

**Hasan GÜRKAN**

İstanbul Arel Üniversitesi İletişim Fakültesi

İstanbul

**Rengin OZAN**

İstanbul Üniversitesi İletişim Fakültesi

İstanbul

### **ÖZET**

Bu çalışmanın amacı; anlatı açısından anaakım sinemanın karşısında duran “karşı sinema” kavramına açıklık getirmek; klasik anlatıyı benimseyen ve *high concept* filmler üreten Hollywood sinema endüstrisinin son yıllarda kendi bünyesinde üretilen filmlerinin bazılarının anlatı özellikleri açısından karşı sinema filmlerinin özelliklerini taşıyıp taşımadığını saptamaktır. Özellikle 1990’lı yıllar ile birlikte klasik anlatıyı benimsemeyen bazı Hollywood filmlerinin anlatılarının melezleştiğini, tür olarak ise belirsiz yeni tür/türler oluşturulduğunu, hatta türsüzleşmeye doğru gidildiğini söylemek mümkündür. Bu kapsamda, çalışma, yapısalci analiz yönteminden hareketle Bordwell ve Thompson tarafından geliştirilen neoformalist yöntemi kullanmaktadır. Seçilen film ise, *Butterfly Effect (Kelebek Etkisi)* filmidir. Filmin sahneler ve olaylar şeklinde olay örgüsü bölümlenmiş ve bu kapsamda anlatı biçimleri, nedensellikleri, motivasyon, koşutluk, zaman, anlatı beklentileri ile Wollen’in belirlediği sinemanın “yedi ölümcül günahı” kapsamında değerlendirilmektedir.

**Anahtar Kelimeler:** Klasik Anlatı, Modern Anlatı, Karşı Sinema Anlatısı, Postmodern Anlatı, Hollywood

### **The Transformation of Counter Cinema on Hollywood in *the Butterfly Effect***

### **ABSTRACT**

The aim of this study is to examine the concept “counter cinema” which is against to the mainstream cinema in terms of narrative, and to question whether some Hollywood movies have been produced with the features of the counter cinema even though they have adopted the classical narrative, and they are high-concept movies. The narratives of these movies, which adopt classical narratives, have been undergoing cultural hybridization. In this way, such a new genre (or) genres are composed. It is possible to say that ungenretic movies have been produced by 1990s. In this context, the study draws on the structuralist movement method and uses the neo-formalist method, developed by Bordwell and Thompson. The selected movie is *The Butterfly Effect*. The narrative pattern of the film has been segmented in terms of scenes and events, and they are assessed in terms of narrative types, causality,

motivation, parallelism, time, and narrative expectations according to the “seven deadly sins” determined by Wollen.

**Keywords:** Classical Narrative, Modern Narrative, Counter Cinema Narrative, Postmodern Narrative, Hollywood

## Giriş

Sinema tarihinin en yaygın ve belirgin normları, temelleri Hollywood tarafından atılan klasik (geleneksel) anlatı sineması olarak nitelenen tarzın normlarıdır. Klasik anlatı, sinema tarihinde ve film çalışmaları alanında Hollywood sineması ile özdeşleşmiş durumdadır. Klasik anlatı sinemasında belirli bir olay örgüsü bulunmaktadır. Zaman ise, homojen bir yapıdadır ve kronolojik sırada ilerlemektedir. Klasik sinema anlatısı; izleyicisini alabildiğine duygulandırma, oyundaki kahramanla özdeşleştirme, sahnelenen eyleme katma şeklinde tanımlanabilir. Klasik anlatı formu, mimetik biçime sahip bir sanat dalı olarak, diegetik biçimin tersine anlatıdaki “anlatıcı”nın varlığını görünmez kılar.

Klasik anlatının alternatifi olarak beliren ve önceleri romanda ortaya çıkan, daha sonra da sinemada uygulanmaya başlanan çağdaş (modern) anlatı formunun asal özelliği, özdeşleşmeyi<sup>1</sup> kırıp kendi gerçekliğini bilinçli olarak yorum veya oyun olarak açığa vurması yani estetik özbilinçliliğe ya da öz-düşünümSELLİĞE yol açan bir yapılanmayı içermesidir. Çağdaş anlatı filmlerinde belirli bir başlangıç ve son yoktur. Filmler, çoğu zaman günlük hayattan alınan, olağan bir yaşam kesitiyle başlar ve biter. Olayların başı ve sonu, filmde gösterilenlerle sınırlı değildir. İzleyici, bunlar hakkında düşünmeye sevk edilir.

Hollywood sinemasının klasik anlatıyı benimseyen *high concept* filmleri, herkes tarafından severek izlenilmektedir. Ancak zamanla egemen sinema olarak Hollywood sinemasına alternatif bir takım sinema tarzları oluşmuştur. Bu tarzların arasında özellikle karşı sinema (counter cinema), farklı bir yerde durmaktadır. İlk kez 1970’lerde Peter Wollen tarafından ortaya atılan karşı sinema; anaakım sinemanın ideolojisi, kuralları ve kodlarıyla mücadele eden ve bunları yıkmaya çalışan filmler için kullanılan bir terimdir. Karşı sinema örnekleri deneysel ya da kurmaca olabilmektedir. Bu filmler, sermayesinin bağımsız olduğu veya bir stüdyo tarafından üretilmeyen filmlerdir.

---

<sup>1</sup> Mimesis: Doğa ve insan davranışının sanatta ve edebiyatta taklide dayanan temsilidir. Aristoteles tarafından sanatın rolünün “doğanın taklidi” olduğunu ileri sürerken kullanılmıştır. Yunanca “taklit” anlamına gelir. Aslında Platon’un eserlerinde ve felsefesinde de her şeyin aslının idealar dünyasında bulunduğu, bu dünyadakilerin hepsinin onun iyi ve kötü taklitleri olduğu şeklinde bir görüş vardır. Aristoteles ise insanda bir taklit (mimesis) yeteneği ve hazzının bulunduğunu, sanatçının olayların ve varlıkların özündeki ideali, fikri taklit ettiğini söyler.

### Çalışmanın Yöntemi

Bu çalışmada, söz konusu filmin anlatı yapısı ve ideolojik duruşu incelenmektedir. Normal şartlar altında Hollywood stüdyo sistemi içerisinde üretilen, *high-concept* özelliklerde “tür” ve “yıldız sistemi” değerlerini içerisinde barındıran klasik anlatılı Hollywood filmlerinde ideolojik olarak muhafazakarlık, ataerkil ve kapitalizme vurgu söz konusudur. Bu kapsamda *Butterfly Effect* filminin Hollywood stüdyo sistemi içerisinde üretilmesine rağmen, ne derece bir “tür”e ait olduğu ve ne ölçüde klasik anlatının değerlerini benimsediği ve bunun karşısında duran karşı sinemanın anlatı değerlerini ne ölçüde barındırdığı yapısalcı yöntem ve yapısalcı yöntemin bir alt alanı olan neoformalist yöntem perspektifinde değerlendirilmektedir. Neoformalizm, David Bordwell ve Kristin Thompson tarafından oluşturulan ve temeli Rus Biçimciliği’ne dayanan bir yöntemdir. Neoformalizm’in çıkış noktası Bordwell’in *Historical Poetics* adlı eserine dayanmaktadır. 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? (Bordwell, 1989, s.371)

Bu yaklaşım, bir filmin algısal ve göstergebilimsel özellikleri arasında bir ayrım olduğuna dikkat çekmektedir. Bu analize göre izleyici sanat yapıtına aktif şekilde katılır. İzleyici sanat yapıtındaki ipuçlarından ve önceki sanatsal ve günlük yaşam deneyimlerinden yola çıkarak yapıtı algılar. İzleyicinin birlikte çalışan algı, duygu ve biliş düzeyleriyle donandığını belirten Thompson’a (1988) göre izleyicinin bu donanımı, sanat yapıtının zihinsel süreçlerimizi Rus biçimcilerin farklılaştırma (*defamiliarization*) dediği estetik bir oyunla yapılandırmasını ve izleyicinin bu yapıyı algılayıp çözümlemesini sağlar. Sanat yapıtı tarafından farklılaştırılan her şey, yeni bağlamlarında yabancı göründükleri için gerçekte olduklarından farklı algılanır (s.10).

Neoformalist kuramcılar, Lakanyan psikanaliz ve postyapısalcılığın bazı temel ilkelerini göz önünde bulundurarak film yorumlamalarını gerçekleştirirler; ancak bunun karşısında hermenetik (yorumlayıcı) yaklaşım ile film çalışmaları alanında yapılan diğer analiz yöntemlerini ise reddetmektedirler. Slavoj Zizek ve daha birçok kuramcı, neoformalist kuramı oldukça eleştirmişlerdir. Bu kuramcıların neoformalizme olan eleştirileri, genellikle iç tutarsızlıklara dayalı değildir. Aksine, Zizek gibi eleştirmenler neoformalizmin bir filmin metinsel olarak şekillenmesinde kültür ve ideolojinin rolünü hafife aldığı ve üretilen bu

filmlerin üretildikleri toplumun sorunlu değerlerini açığa çıkarmaları gerektiğini belirtmektedirler (akt. Thompson, 1988, s.5).

### **Anlatının Tanımı ve Kuramsal Yaklaşımlar**

Anlatı, gündelik yaşamımızda sürekli karşımıza çıkan bir kavramdır. Anlatı, herhangi bir hikâyeyi örgütlemek için kullanılan stratejilere, kodlara ve uylarımlara göndermede bulunur. Anlatı, filmin hikâyesi, karakterleri ve konusunun geçtiği mekânlar üzerinde odaklanarak (Wright, 2006, s.19) gerçek ve kurgusal olayların nakledilmesini içermektedir. Toplumdaki herkesin yaşamında önemli bir yeri olan roman, film, öykü, fıkra, masal, reklam gibi metinlerin her biri birer anlatıdır. Barthes (1993) anlatının insanlık tarihi ile başladığını, bütün zamanlarda ve bütün toplumlarda görüldüğünü söylemektedir (s.86).

Richardson, anlatıyı insanların deneyimlerini zamansal olarak anlamlı bölümler halinde organize ettikleri bir sonuç çıkarma ve temsil tarzı olarak tanımlamaktadır. Bu şekilde herkes dünyayı anlatısal olarak algılamaktadır ve temsil tarzı olarak tanımlamaktadır ve anlamlandırmaktadır (akt. Berger, 1997, s.10).

Berger (1997) anlatıyı belli bir zamanda ve yerde geçen olaylar dizisinden oluşan öykü olarak tanımlamaktadır (s.4). Onega ve Landa (2011) ise anlatıyı, zamansal ve nedensel olarak anlamlı bir biçimde bağlantılı bir dizi olayın göstergesel temsili olarak tanımlamaktadır ve her türlü göstergesel kurgunun ve göstergelerden oluşturulan her şeyin bir anlatı olduğunu belirtmektedir (s.12).

Barthes *Anlatıların Yapısal Çözümlemesine Giriş* isimli çalışmasında anlatının, en genel tanımıyla, insanlık tarihinin başından beri, bütün zamanlarda ve bütün kültürlerde var olan, sonsuz denebilecek kadar çok sayıda biçime sahip bir yapı olduğundan söz etmektedir. Ona göre dünyanın hiçbir yerinde anlatısı olmayan bir halk olmamıştır. Yaşam gibi anlatının kendisi de daima var olmuştur. Ancak esas sorun anlatıların çözümlenmesiyle ilgilidir. Çünkü bu konuda yapılan çalışmalar anlatının kendisi kadar çeşitlidir: Anlatı, ya yazarın yeteneğine güvenerek olayları art arda sıralamasından ibarettir, ya da başka anlatılarla ortak özelliklere sahip olduğu için, mutlaka çözümlenmesi gereken bir yapıdır ve bu doğrultuda çözümlenme yöntemleri geliştirilmelidir (s.319).

### **Sinemada Anlatı**

Anlatı sineması, insanlara bir hikâyeyi anlatmaktadır. Öncelikle izleyicilerin kendilerini özdeşleştirebilecekleri bir dünya yaratmak için belirli stratejilere başvurmaktadır. Bu stratejilerle izleyicilere belirli değerleri aktarmaktadır ve onlarda bir duygu yaratmaktadır.

Anlatı sinemasında iyinin, doğrunun, güzelin ve dolayısıyla kötünün, yanlışın ve çirkinin ne olduğu da gösterilmektedir. Bu gerçeklikler öncelikle mekân ve kişiler üzerinden izleyicilere aktarılmaktadır. Film karakterlerinin güdü ve eylemleri ile hikâye gerçeklik kazanmaktadır. Klasik anlatılarda hikâyenin kahramanları (özneleri) genellikle erkeklerdir. Kadınlar daha çok nesne konumundadır (Hayward, 2000, s.256).

Sinema dili edebiyattan tamamen farklı olduğu halde, anlatının tanımındaki önemli unsurlar sinema kuramında da vardır. Olay örgüsü, tekrar, karakterler gibi anlatı terimleri sinemada da önemlidir. Yine de sunum biçimi ve kavramların gerçekleşmesi, edebiyat ve sinemada farklılıklar göstermektedir (Lothe, 2002,s.8). Aumont (1992), anlatıyı “sözce” olarak nitelemektedir. Romanda dil tarafından oluşturulan sözce; sinemada görüntüler, diyaloglar, ses, müzik gibi farklı unsurlarla oluşturulmaktadır. Örneğin müziğin tek başına bir anlatım değeri yoktur. Görüntü gibi diğer unsurlarla birleşerek anlatı değeri kazanmaktadır (s. 82).

Sinema anlatısı oluşturmanın temelinde neden-sonuç ilişkisi yatmaktadır. Anlatıyı belli bir zaman aralığında geçen, neden-sonuç ilişkilerine sahip olaylar zinciri olarak tanımlayan Bordwell ve Thompson (2008) ; anlatının bir durumla başlayacağını, neden ve sonuçlara bağlı olarak bir dizi değişim yaşandığını ve sonuç olarak anlatının sonunda yeni bir durumun yer aldığını belirtmektedir (s.75). Anlatıdaki olaylar, nedensel olarak ilişkili olmalıdır. Rastgele olaylar dizisi bir öykü oluşturmamaktadır. Olaylar dizisinin anlatı olabilmesi için, birbirleri aralarında mantıksal bir neden-sonuç ilişkisi olması gerekmektedir. Neden-sonuç ilişkisini oluşturan ve ilerleten karakterlerdir ve karakterler anlatsal olarak işlev gösteren çeşitli özelliklere sahiptir.

Bordwell ve Thompson (2005), anlatının temelini oluşturan neden-sonuç ilişkisinin bir zaman dilimi içinde yer aldığını ifade etmektedir. Bir film izlerken olayları kronolojik sırada, eşit sürelerde görmediğimizi belirten Bordwell ve Thompson, anlatının bazı zaman dilimlerini atlayabileceğini ve bazı olayları da birkaç kez tekrarlayabileceğini belirtmektedir. Bazı olayları önceden görüp, onlara neden olan diğer olayları ise daha sonra görebileceğimizi söylemektedir. Öykü ve olay örgüsünün anlatının iki önemli yönü olduğuna dikkat çeken Bordwell ve Thompson (2008); öykünün kronolojik sırada geçen bir dizi olaydan oluştuğunu; filmdeki olayların ise kronolojik sırada değil, olay örgüsü düzeninde gösterildiğini belirtmektedir. Öykü olaylarının süresi, olay örgüsünün sunumunda değişebilmektedir. Olay örgüsü, olayların filmde sunulması; öykü ise bunların zihinde kronolojik sıradan yeniden oluşturmaktır (s.75).

Sinema anlatısında üç önemli kavram daha olduğunu vurgulayan Bordwell ve Thompson (2008), bu kavramların güdüleme, paralellik ve filmin başlangıcı ile bitişi arasındaki gelişme şablonları olduğunu belirtmektedir. Filmdeki her unsurun orada olmasının mantıksal nedeni, o unsurun güdüleme nedenini oluşturmaktadır. Sadece karakterlerin değil, bir kostümün bile işlevi vardır (ss.75-76). Bordwell ve Thompson'un (2008) altını çizdiği diğer anlatı unsurları, paralellikler ve açılış-kapanışlardır. Bir anlatı filmi paralellik yolu ile iki ya da daha fazla anlatı olayını aktarabilmektedir. Bu olayların, nedensel, uzamsal ya da zamansal bağıntıları olması gerekmemektedir (ss.75-76).

### **Sinemada Anlatı Tarzları**

Sinemada anlatı kavramı kapsamında, “sinema anlatı çalışmaları”nın temelini oluşturan klasik (geleneksel) anlatı ve çağdaş (modern) anlatı kavramlarına açıklık getirmek gerekmektedir.

#### **Klasik (Geleneksel) Anlatı**

Klasik sinema anlatısı; izleyicisini alabildiğine duygulandırma, oyundaki kahramanla özdeşleştirme, sahnelenen eyleme katma şeklinde tanımlanabilir. İzleyicisini, sinemanın “büyü”süne inandırma temelinde gelişen bu sinemada, tüm parçalar “anlatımı görünmez kılma” amacı doğrultusunda birleştirilmiştir. Klasik anlatı formu, mimetik biçime sahip bir sanat dalı olarak, diegetik biçimin tersine anlatıdaki “anlatıcı”nın varlığını görünmez kılar. Görünmez anlatıcıyı sağlayabilmek için, “görünmez gözlemci” konumundaki kamera kullanımıyla nesnel anlatım yanılması yaratmaya çalışır. Amaç, izleyicinin kurmaca evrende olup bitenlere bir aracı (anlatıcı) olmadan tanık olduğu izlenimini uyandırmaktır. Anlatıcının yokluğu ve anlatımın çeşitli kurgu taktikleriyle görünmez kılınışı dolayısıyla izleyici ile kurmaca evren arasındaki mesafe sıfırlanır veya en aza indirilir. Bir başka deyişle izleyici, doğrudan kurmaca evrene girip kurmaca karakterlerle özdeşleşerek, kendi gerçekliğini ve bilincini geride bırakarak, kurmaca evrende yaşar. İzleyicinin duygusal olarak yönlendirildiği bu anlatı formunda, film boyunca doruğa çıkan duygusal gerilim, çözüm aşamasıyla birlikte son bulur ve izleyici duygusal açıdan rahatlatılarak arınması sağlanır. Klasik sinemada çoğunlukla yaratılan izlenim “öykü”nün kendini anlatması ve anlatı ile anlatımın hem nötr hem de saydam olmasıdır. Yani klasik anlatıya sahip bir film, bir öykü olarak maskelenen bir söylemdir ki bu da mimetik biçimin asal özelliğidir. Mimetik evren, kendini herhangi bir aracı olmaksızın sunduğunu ve izleyicinin görülen ve işitilen şeyi anlamak için varlığını ortaya koyma gereği hissetmediğini varsayar. Klasik anlatı sineması

kendisini mimetik olarak sunmakla belirli avantajlar kazanır. Öncelikle bize kendisini anlattığı izlenimini veren bir öykü sunarak, gerçeğin kendisi kadar öngörülmez ve şaşırtıcı olma değeriyle yüklenmiş olur. Yani klasik sinemada yeniden canlandırma, mimetik söylem için gerekli bir ön koşul gibidir.

### Çağdaş (Modern) Anlatı

Önceleri romanda ortaya çıkan, daha sonra da sinemada uygulanmaya başlanan çağdaş (modern) anlatı formunun asal özelliği, özdeşleşmeyi (mimesis'i) kırıp kendi gerçekliğini bilinçli olarak yorum veya oyun olarak açığa vurması, yani estetik özbilinçliliğe ya da öz-düşünümselliğe yol açan bir yapılanmayı içermesidir. 1960'lı yılların ikinci yarısından itibaren bazı yönetmenler, sinematografik dilin temel parçalarını farklı bir biçimde düzenlemeye başladılar. Fransa'da Bresson, İtalya'da Antonioni ve Fellini gibi yönetmenler, görüntülerin formal organizasyonunu yeniden gözden geçirip, izleyicilerine “algılamada uzlaşım olmayan” maceralar sunma çabalarına giriştiler (Bilgiç, 2002, s. 86).

Çağdaş anlatı sinemasında, parçalardan/ayırımlardan (episod) oluşan parçalar, olay örgüsünün yerini almaktadır. Söz konusu parçaların her biri, bir diğerinden bağımsız ve ayrı görünür. Her an her şey olabilir, beklenmedik durumlar ortaya çıkabilir, zaman ve mekân atlamaları yaşanabilir. Godard'ın *Pierrot le Fou* (Çılgın Pierrot, 1965) adlı filmi, buna bir örnek olarak gösterilebilir. Film, olaylardan çok, anlatı üzerine odaklanan bir anlayışa sahiptir. Film oluşturulan parçalar, olay örgüsünün yerini almıştır. Fakat bu parçaların sonuçta oluşturduğu tablo; bir duygu, bir düşünce oluşturmaya yetecek kadar güçlü niteliktedir. Parçaları birleştirecek olan, gördüklerini sorgulayacak ve onlar hakkında yorum yapacak olan ise, izleyicidir.

Çağdaş anlatı filmlerinde, belirli bir başlangıç ve son yoktur. Filmler, çoğu zaman günlük hayattan alınan, olağan bir yaşam kesitiyle başlar ve biterler. Olayların başı ve sonu, filmde gösterilenlerle sınırlı değildir. İzleyici, bunlar hakkında düşünmeye sevk edilir. Bu sayede, filmin başını ve sonunu yorumlamaya çalışan izleyici, kendisini koltuğunda güvende hissedeceği yerde, salondan bir tamamlanmamışlık hissi içinde, tedirgin ayrılmaktadır. Olayların nedenselliğinin zaman ve mekândaki akılcı bir düzenleme ile aktığı geleneksel anlatı sinemasına karşılık çağdaş anlatı sinemasında, zaman düz bir zemin üzerinde akmaz. Zaman, mekân sınırlamasından kurtulur. Şimdinin geçmiş ve gelecekle iççice geçtiği bu yeni zaman anlayışı, bireyin duyumsadığı “özel zaman”ı gösterir

## Postmodern Anlatı

Berg'nin (2006) sınıflandırması aslında film öykülerinin klasik olan ve olmayan anlatıları sınıflandırması açısından önemli bir noktada durmaktadır (ss.14-15). Postmodern anlatı ile birlikte, çağdaş, post-klasik, doğrusal olmayan bir anlatı yapısının olduğunu söylemek mümkündür. Berg (2006), filmleri 12 farklı kategoriye ayırarak anlatılarının farklılaştığını belirtmektedir. Berg'in (2006) sınıflandırmasına istinaden, Hollywood filmlerinin, günümüzde klasik anlatıdan uzaklaşarak farklı bir takım anlatı özellikleri gösterdiklerini söylemek mümkündür (ss. 15-44) (Tablo 1). Bu anlatılar, birbirlerinden tamamen farklı olmakla birlikte, günümüzde "postmodern anlatı" özelliklerine sahip olabilmektedir.

**Tablo 1:**Berg'in (2006) postmodern anlatılar üzerine sınıflandırması (ss.14-55)

KATEGORİ	TANIM	ÖRNEK FİLMER
Çok sesli ya da dengeli olay örgülü anlatım	Çoklu kahraman, tek mekân	<i>Crash</i> (2005) <i>Gosford Park</i> (2001) <i>Nashville</i> (1975) <i>Grand Hotel</i> (1932) <i>Pulp Fiction</i> (1994) <i>Love Actually</i> (2003)
Paralel olay örgülü anlatı	Farklı zaman ya da farklı mekânlarda çoklu kahramanlar	<i>The God Father 2</i> (1974) <i>The Hours</i> (2002) <i>Syriana</i> (2005) <i>Traffic</i> (2000)
Çoklu kişilikli olay örgüsü	Çoklu kahraman aslında aynı kişidir, ya da söz konusu bu aynı kişinin farklı versiyonları vardır	<i>Fight Club</i> (1999) <i>Sliding Doors</i> (1998) <i>Melinda and Melinda</i> (2005)
Geriye doğru ilerleyen anlatı	Klasik anlatının benimsediği gibi olaylar giriş-gelişme-sonuç şeklinde ilerlemez ve geriye doğru zincir şeklinde akar.	<i>Memento</i> (2002) <i>The Rules of Attraction</i> (2002)
Papatya zincir anlatısı	Merkezde bir kahraman yoktur; bir karakter diğerine rehberlik eder.	<i>Heavy Metal</i> (1981) <i>The Red Violin</i> (1998) <i>Slacker</i> (1990)
Yinelenen aksiyonlu anlatı	Bir karakter aksiyonu yineler ve durur.	<i>50 First Dates</i> (2004) <i>Groundhog Day</i> (1993) <i>Run Lola Run</i> (1998)
Yinelenen olaylı anlatı	Çoklu karakterin bakış açısından görülen bir aksiyon	<i>Citizen Kane</i> (1941) <i>Rashomon</i> (1950) <i>Elephant</i> (2003)
Merkez etrafında anlatı	Çoklu karakterin hikaye çizgisi, bir zamanda ve bir mekânda kesin bir şekilde kesişir.	<i>Go</i> (1999) <i>Lantana</i> (2001) <i>21 Grams</i> (2003) <i>The Killing</i> (1956)
Düzensiz anlatı	Yönetmenin imtiyazı dahilinde, olaylar birbirine karıştırılır	<i>Pulp Fiction</i> (1994) <i>21 Grams</i> (2003) <i>Kill Bill</i> (2003) <i>Out of Sight</i> (1998)
Subjektif anlatı	Karakterin iç dünyası ya da süzölmüş bakış açısı, gerçekçi olmayan anlatı ile verilir.	<i>Adaptation</i> (2002) <i>Repulsion</i> (1965) <i>A Beautiful Mind</i> (2001)



		<i>Eternal Sunshine of the Spotless Mind</i> (2004) <i>Donnie Darko</i> (2001) <i>Being John Malkovich</i> (1999)
Varoluşsal anlatı	Asgari bir hedef, nedensellik ve sergileme	<i>Saving Private Ryan</i> (1999) <i>The Thin Red Line</i> (1998)
Üstanlatı	Film anlatısının problemi hakkında anlatı	<i>All That Jazz</i> (1979) <i>Adaptation</i> (2002) <i>American Splendor</i> (2003)

### Karşı Sinema Anlatısı

İlk olarak Godard'ın 1969 yapımı *Vent d'est (Doğu Rüzgarı)* adlı filmi ile ilgili olarak Peter Wollen, "karşı sinema" kavramını öne sürmüş ve bu sinemanın Hollywood sinemasına karşı bir sinema olduğunu belirtmiştir (akt. Bordwell, Staiger ve Thompson, 2005, s. 641).

Karşı sinema (*counter cinema*); ana akım sinemanın ideolojisi, kuralları ve kodlarıyla mücadele eden ve bunları yıkmaya çalışan filmler için kullanılan bir terimdir. Karşı sinema örnekleri deneysel ya da kurmaca olabilir. Bu filmler genellikle normal ticari kanallar dışında dağıtım ve gösterim olanağı bulur. Karşı sinema filmleri, Godard'ın deyişiyle, gerçekliğin illüzyonundan ziyade illüzyonun gerçekliğiyle ilgilenmektedir (akt. Blandford, Grant ve Hillier, 2004, s.58).

Karşı sinema filmleri, izleyici ile ilişki kurmak için çok sayıda tekniği kullanabilmektedir. Örneğin, filmler üzerinden karakterler aracılığı ile sunulan gerçeklik, izleyicinin kendi gündelik yaşamlarına tepki vermelerine imkân vermektedir. Çoklu geçişin kullanımı ise, filmin etkili olmasını sağlarken, filmdeki hayat hikâyelerinin rahatlıkla tanımlanmasına da imkan vermektedir ("Dominant versus counter cinema," 2012).

Karşı sinemada anlatı, hikâyenin önemli bir parçasıdır; aynı zamanda diğer yapılar da izleyicinin dikkatini çeken özelliklerdir. Çünkü karşı sinema filmleri, sıklıkla kendilerini nasıl birleştireceklerini ve problemleri nasıl belirleyeceklerini bilir. Bu filmlerde birleştirici bir dinamizm ve eksiklik, içerik ile kurulmaktadır. Aynı zamanda öznel bir dili ve farklı açılardan kurulmuş hipotezleri de barındırmaktadır. Her karşı sinema filmi, bazı rahatsızlıklar/bocalamalar sunmaktadır (Bordwell, Staiger ve Thompson, 2005, s. 641).

Bordwell (1979), *He Art Cinema as a Mode of Film Practice* adlı makalesinde karşı sinemanın nedensellik zincirini kıran anlatısını şu şekilde açıklar:

Öncelikle karşı sinema açık biçimde kendisini, klasik anlatı biçiminin ve özellikle de olayların neden-sonuç bağlantısının *karşısında* tanımlar. Klasik anlatı kahramanlarının belirgin ve açık amaçları varken, karşı sinema karakterleri tanımlanmış arzu ve hedeflerden yoksundur. Çelişkili, tutarsız eylemlerde bulunabilir, hedefleri hakkında kendilerini sorgulayabilir, kaybolup bir daha ortaya çıkmayabilir ve hatta filmdeki olaylar hiçbir şeye yol

açmayabilir. Hollywood kahramanı doğrudan doğruya hızla hedefine ilerlerken, karşı sinema filmi karakteri bir durumdan diğerine sessizce gider. Fakat bu gezinme durumu tamamıyla rastlantısal değildir; bir yolculuk, bir araştırma, platonik bir aşk, hatta film yapım sürecinin kendisi karaktere yön verebilir. Karşı sinema eylemle, reaksiyondan daha az ilgilidir. Nedenlerinin araştırıldığı psikolojik etkilerin sinemadır. Duyguların incelenmesi sıklıkla bir terapi ya da kür biçiminde açıkça temsil edilir. Böyle olmadığında bile ilerleyen nedensellik akışı kırılır; karakterleri duygularının nedenlerini araştırma çabasıyla duraklar, genellikle bir diğerine öyküler anlatırlar: otobiyografik olaylar, fanteziler ve rüyalar. (ss.57–58)

Wollen (1972), gittikçe daha radikalleşen Godard'ın değerleri ortodoks sinemanınkilere karşı ağırlık sağlayan bir karşı sinema geliştirdiğini ve buna istinaden bu karşı sinemanın ana özellikleri hakkında bazı notlar yazmak istediğinden bahsetmektedir. Wollen'in (1972) yaklaşımı, eski sinemanın, Godard'ın deyişiyle Hollywood-Mosfilm'in, değerlerinden yedisini alıp, onları devrimsel, materyalist emsalleri ve zıtlarıyla karşılaştırmaktır. Bir anlamda, sinemanın yedi ölümcül günahına karşı yedi ana erdemini ortaya koymaktadır. Bu değerleri de aşağıdaki gibi sıralamaktadır (s.120):

**Tablo 2:** Peter Wollen'in belirlediği Hollywood Sinema Anlatısı ile Karşı Sinema Anlatısı farklılık tablosu

HOLLYWOOD ANLATISI	KARŞI SİNEMA ANLATISI
Anlatı geçişkenliği	Anlatı geçişsizliği
Özdeşleşme	Yabancılaşma
Şeffaflık	Ön plana çıkarma
Tek diegesis	Çoklu diegesis
Kapalılık	Açıklık
Haz	Rahatsız olma
Kurgu	Gerçeklik

Wollen (1972) Hollywood anlatısı ile karşı sinema anlatısı arasındaki farklılıkları şu şekilde özetlemektedir (ss. 120-129):

*Anlatı Geçişkenliği Karşısında Anlatı Geçişsizliği:* Wollen (1972) anlatı geçişkenliği ile her bir birimin (anlatının akışını değiştiren her bir işlevin) kendisinden öncekini bir nedensellik zincirine göre takip ettiği bir olay sıralamasını kast etmektedir.

*Özdeşleşme Karşısında Yabancılaşma:* Özdeşleşme, bilinen bir mekanizmadır; sinemada sinematik özdeşleşmeyi farklı bir fenomen olarak belirgin kılan özel vasıflar vardır. Öncelikle, yıldızla ve/veya karakterle çifte özdeşleşme olasılığı vardır. İkinci olarak,

özdeşleşme sadece inancın asılı kaldığı bir durumda gerçekleşebilir. Üçüncüsü, ya özdeşleşme ya da “imago<sup>2</sup>”nun varlığı açısından, uzamsal ve zamansal sınırlar vardır.

*Şeffaflık Karşısında Ön Plana Çıkarma:* Hollywood anlatısında izleyici bir film izlediğini unutmamalıdır. Karşı sinema anlatısında ise, aracı ön plana çıkarır ve izleyicinin dikkatini araca çekmektedir. Teknik ekibin ve teknik unsurların görüntüde yer alması, izleyicinin izlediğinin bir film olduğunu anlamasına ve algılamasına neden olmaktadır.

*Tek Diegesis Karşısında Çoklu Diegesis:* Hollywood filmlerinde gösterilen her şey aynı dünyaya aittir ve o dünya içindeki kompleks artikülasyonlar, geriye dönüşler (*flashbacks*) gibi dikkatli bir şekilde işaretlerle bildirilir ve yerleştirilir. Hollywood anlatısı tutarlı bir dünya sunmaktadır. Filmdeki her şey, bu dünyaya aittir. Karşı sinema anlatısı ise, bu dünyayı parçalamaktadır. Homojen dünyaya karşı heterojen dünyalar sunmaktadır.

*Kapalılık Karşısında Açıklık:* Wollen (1972), son yıllarda sıklıkla sinemanın Hollywood'un "masum" günlerinin aksine "içine kapanık" hale geldiğine işaret etmiştir. Ancak kendi içinde, içine kapanıklık, kapalılık ile oldukça uyumludur. Hollywood filmleri tam anlamı ile kapanmaktadır. Olay örgüsündeki tüm çatışmalar çözülmektedir. Karşı sinema anlatısı ise, açık uçlu bir son ile bitmektedir. Filmin sonundaki birçok belirsizlik çözülmeyen kalmaktadır.

*Haz Karşısında Rahatsız Olma:* Hollywood anlatısı, izleyiciyi eğlendirmekte ve onlara iyi vakit geçirme imkanı sunmaktadır. Karşı sinema anlatısı ise, izleyiciyi rahatsız etmeyi işlediği sorunlara dikkat çekmeyi ve provoke etmeyi amaçlamaktadır.

*Kurgu Karşısında Gerçeklik:* Hollywood anlatısında izleyici, özdeşleşme yolu ile filmin kendisi için oluşturduğu kurmaca dünyaya girmektedir. Karşı sinemada ise, özdeşleşme yıkıldığı ve izleyici sürekli rahatsız edildiği için izleyici gerçek dünyanın içerisinde. İzleyici bir filmi izlediğinin farkındadır; izlediği şeye eleştirel bir gözle bile bakabilmektedir.

Bu özellikleri ile karşı sinema filmleri, yönetmenin kendi dünya görüşünü ve hayata karşı duruşunu göstermektedir. İnsanın rollerine ve ilişkilerine odaklanan karşı sinema filmleri, belirsizliği temel almaktadır. Karşı sinema filmleri, geleneksel anlatı filmleri gibi tutarlı, hesaplanmış belirsizlikleri çözüp sonuca giden bir olay örgüsü sunmamaktadırlar. Karşı sinemada, sorunlar ve çatışmalar çözülebilir ya da çözümsüz kalabilmektedir. Bu sorunların çözümünde ana nedensel araç kahramanlar değildir; yaşamda olduğu gibi tesadüfler ya da beklenmeyen gelişmelerdir (Armes, 1976, s. 11).

---

<sup>2</sup> Çocukluktan kalma ana-baba hayali.

## ***Butterfly Effect* Filminin İncelenmesi**

### ***Butterfly Effect* Filminin Anlatı Biçimi**

*Butterfly Effect* filmi anlatı yapısı bakımından paralel anlatıya sahip bir filmidir. Paralel anlatı Aronson'a (2013) göre altı türe ayrılmaktadır ve bu türlerin de melezleri bulunmaktadır. Bu 6 tür iki ana kategoride toplanır: zaman atlamayı kullanan filmler ve zaman atlamayı kullanmayan filmler. Birden fazla hikayenin yer aldığı ama doğrusal bir anlatıya sahip olan filmlerde, paralel anlatı üç şekilde görülmektedir. Bunlar “birleşik anlatı,” “çoklu kahramanlı anlatı,” ve “ikili yollu anlatı”dır. Paralel anlatı biçimine sahip filmler; flashbackler, zaman içinde atlamalar, düzensiz anlatı ve parçalanmış öyküyü kullanmaktadırlar. Üç farklı formda kendini göstermektedir ve her bir başlığın altbaşlıkları da bulunmaktadır. Bunlar;

- a. *Flashback*ler,
- b. Ardışık hikayeler, ve
- c. Parçalı hikayelerdir.

*Flashback*'lerin kendi içinde altı farklı alt kategorisi bulunmaktadır ve her birinin farklı öyküsel amaçları bulunmaktadır. Bu anlamda *Butterfly Effect* filmi, “fabula”nın sonundan başlar ve daha sonra *flashback* kullanımı ile kahramanın çocukluğuna döner. Yönetmen, filmin hemen her olay örgüsünde *flashback*ler (geçmişe dönüşler) ve *flashforward*lar (ileriye dönüşler) kullanmaktadır. Filmin şimdiki zamanını engelleyen geçmişten ve gelecekteki sahneler, “fabula”nın krolonojik sıralamasının da yeniden düzenlenmesine neden olmaktadır. Yeniden konumlandırılan olaylar, izleyicinin bu olayları anlamasına da etki etmektedir.

*Butterfly Effect* filmi sürekli geçmişe dönüşler ve ileriye sıçrayışları kullanmasının yanı sıra, peşpeşe gelen hikayelerin de yer aldığı bir anlatıya sahiptir. Peş peşe gelen hikayeli anlatıda, eşit derecede önemli olan hikayeler birbiri ardına sıralanmaktadır. *Butterfly Effect* filmi böyle bir anlatıya sahip bir filmidir. Bu film, farklı yapısal kurallar ile ayrılmaktadır. Film, aslında bir hikâye kullanmaktadır; ancak bu hikâye diğer yan hikayeleri kendi içerisinde toplamaktadır. Film aynı olay etrafından şekillenen farklı versiyonlar ve alternatif hayatlar sunmaktadır. Film ayrıca farklı sonuçlar sunmaktadır. Yani, aynı olaydan farklı sonuçlar doğurmaktadır.

*Butterfly Effect* filmi aynı zamanda “kopuk sıralı hikayeli anlatı”yı da kullanmaktadır. Bu anlatı biçimi genellikle özel yapısal araçlar kullanmaktadır. Yani bir kaza ya da rastgele bir olay tarafından tetiklenen, görünüşte veya başlangıçta çok farklı insanlar arasında beklenmedik, genellikle trajik ve birbirleri ile bağlantılı olaylar sunan; aynı zaman dilimi içerisinde birbirlerine eşit derecede ve eşit önemde olaylar sunan; olaylar arasında zincir bir

bağ olan ve genellikle korkunç olaylar ile bağlantılı olaylar sunan bir anlatı şeklidir. Film, kahramanın her günlüğü ele alışında ve *flashback* yardımı ile geri dönüşünde kendisini bir takım olaylar içerisinde bulması ile şekillenir ve her olayın sonucu birileri için felaket ile sonuçlanmaktadır.

### ***Butterfly Effect* Filminde Anlatı Beklentileri**

İzleyicilerin başından beri filmde beklediği insan ruhunun ve hayat denen muammanın derinliklerine nüfuz edebilmektir. Bu kimi zaman öykünün o kısa ve yoğun bakışında, kimi zaman da olay örgüsünün karmaşık koridorlarında yakalanabilmektedir. Sinema filminin süre ile sınırlı olması ve bir oturuşta tamamen bitirilmesi, öykü okuma sürecine benzetilebilmektedir. Bir filmde, izleyici, karakterin gelişimini ve diğer karakterlerle etkileşimini çok sayıda olay ve durumla izleme fırsatını yakalamaktadır. Birden fazla karakterin yaşamı derinlemesine ele alınabilmektedir. Ayrıca izleyicinin filmde beklediği, daha önce de belirtildiği gibi starlarına ve türüne göre de değişkenlik gösterebilmektedir. *Butterfly Effect* filminin türü IMDb (n.d.) film veri bankası portalında bilim-kurgu ve gerilim olarak belirtilmektedir. *Movies and Meaning: An Introduction to Film* adlı e-kitapta, bilim-kurgu filmlerinde kahramanın hedefine ulaşmak için olağanüstü bir dünyada yaşadığı ve bazen bu dünyanın ütopyik ya da disütopyik olarak resmedildiği belirtilmektedir. Bu tür filmler genellikle geleceğin bilim ve teknolojisi hakkında fikirler vermektedir. Olay örgüsü tamamen “inanılmaz” olmamalıdır, aksi halde filmin türü bilim kurgudan fanteziye doğru kaymalar gösterebilmektedir. Bilim kurgu filmlerinde olay, geçmiş ve şimdi ya da gelecek arasında olabilmektedir ve yeni buluşlar, bilimsel olaylar ve gelişmeleri kapsamaktadır. Bilim kurgu filmleri genellikle farklı bir dünya ya da farklı bir evrende / boyutta, uzayda, gelecekte gerçekleşmektedir. Bu kapsamda bilim kurgu filmlerinin temel öğeleri şöyledir::

- Gerçekçi ve fantastik detaylar taşır,
- Bilimi esas almaktadır,
- Genelde gelecekte gerçekleşir,
- Bilinmeyen icatlar olagelir,
- Dünya hakkında ciddi yorumlar söz konusudur ve
- İnsanoğlu için ciddi ve önemli bir takım buluş, fikirler içerir.

Bilim kurgu filmlerinin bu özelliklerinin yanı sıra bu tür filmler ayrıca;

- Başka bir gezegende,
- Okyanus altında,

- Başka bir boyutta,
- Ütopya ya da istopa,
- Gelecekte,
- Geçmiş – şimdi – gelecek arasında gezerek de kompoze edilebilmektedir (*Movies and meaning*, n.d.).

Bu tür filmlerde karakter analizi açısından ise şu bilgilere varmak mümkündür:

- Bir baş kahraman, ve
- baş kahramanın karşısında duran anti-kahraman (düşman-kötü adam) vardır;
- Bu karakterler insan ya da başka bir şey olabilmektedir;
- Başkahraman ya da anti-kahraman toplumun kurallarını, bir hastalığı ya da problemi, teknolojiyi temsil edebilmektedir; ve
- Yaratıklar, robotlar da bu filmlerde yer alan karakterlerdir.

Bu bağlamda *Butterfly Effect* filminin bilim-kurgu türüne olan yakınlığını değerlendirmek gerekmektedir. Bilim-kurgu filmlerinin temel özellikleri kapsamında *Butterfly Effect* filmi değerlendirildiğinde şu sonuçlara ulaşmak mümkündür:

**Tablo 3:** Bilim-kurgu türünün temel özellikleri ile *Butterfly Effect* filminin karşılaştırılması

<b>Bilim-Kurgu Filmlerinin Temel Özellikleri</b>	<b><i>Butterfly Effect</i> Filmi</b>
Gerçekçi ve fantastik detaylar taşır.	Evan'ın sürekli geçmişe dönüşleri ve zaman içerisinde günlükleri sayesinde yolculuk yapması ve bu yolculuklar sonucunda alternatif hayatlarla karşılaşması, fantastik detaylara örnek verilebilir.
Bilimi esas almaktadır.	Filmde bilim olarak sadece psikoloji sıklıkla geçmektedir.
Genelde gelecekte gerçekleşir.	Film, geçmiş ve şimdi arasında gidip gelmektedir.
Bilinmeyen icatlar olagelir.	Bir icat söz konusu değildir.
Dünya hakkında ciddi yorumlar söz konusudur.	Dünyaya dair herhangi bir yorum söz konusu değildir. Sadece filmde, yaşamlarımızda ufak bir kararın/eylemin, vb. insanların yaşamlarını büyük ölçüde değiştirebileceğinin mesajı verilmektedir ve film bu mesajı da "kaos teorisi" <sup>3</sup> ne gönderme yaparak vermektedir.
İnsanoğlu için ciddi ve önemli bir takım buluş, fikirler içerir.	Film, insanoğlu için önemli bir buluş içermemektedir.

Film, bilim-kurgu filminin yan özellikleri dahilinde incelendiğinde ise şu sonuçlara ulaşmak mümkündür:

<sup>3</sup> **Kaos teorisi;** yapısal olarak bir fizik teorisi ya da matematiksel bir tümevarım değil, fiziksel gerçeklik parçalarının bir bütün olarak eğilimini açıklamaya yarayan bir yöntemdir (Kellert, 1993, s. 32).

**Tablo 4:** Bilim –kurgu türünün yan özellikleri ile *Butterfly Effect* filminin kıyaslanması

<b>Bilim-Kurgu Filmlerinin Yan Özellikleri</b>	<b><i>Butterfly Effect</i> Filmi</b>
Başka bir gezegende gerçekleşir.	Film, Dünya’da geçmektedir.
Okyanus altında geçebilir.	Film, yeryüzünde geçmektedir.
Başka bir boyutta geçmektedir.	Film, sadece Evan’ın geçmişe dönüşleri ile geçmiş zamanlarda da geçmektedir. Ancak farklı bir boyut söz konusu değildir.
Ütopik-disütopik bir resim çizer.	Film, Evan’ın her geçmişe dönüşünde ve geçmişe değiştirmesi ile şimdiki zamana döndüğünde, her seferinde disütopik bir son ile bitmektedir. Ancak bu disütopik olma durumu, insanoğlu için değil, bireysel düzeyde sadece Evan için geçerlidir.
Gelecekte gerçekleşmektedir.	Film, geçmiş ve şimdi arasında gidip gelmektedir.

Film, bilim-kurgu filmlerinin karakter analizi kapsamında analiz edildiğinde ise, şu sonuçlara ulaşmak mümkündür:

**Tablo 5:** Bilim –kurgu türünün karakter özellikleri ile *Butterfly Effect* filminin kıyaslanması

<b>Bilim-Kurgu Filmlerinin Karakter Özellikleri</b>	<b><i>Butterfly Effect</i> Filmi</b>
Bir baş karakter olur	Evan
Baş kahramanın karşısında duran anti-kahraman (düşman-kötü adam)	Tommy. Ancak son iki alternatifte Tommy de iyi biri olarak resmedilmektedir.
Bu karakterler insan ya da başka bir şey olabilmektedir	İnsan
Başkahraman ya da anti-kahraman toplumun kurallarını, bir hastalığı ya da problemi, teknolojiyi temsil edebilmektedir	Bu anlamda bir temsil söz konusu değildir.
Yaratıklar, robotlar da bu filmlerde yer alan karakterlerdir.	---

Tüm bu değerlendirmeler dahilinde, *Butterfly Effect* filmi, tam olarak bilim-kurgu türü içerisinde bir saptama hatalı olabilmektedir. Çünkü filmde, herhangi bir bilimsel buluş söz konusu olmamakla birlikte, filmin kahramanı Evan, insanlık için mücadele etmemektedir. Filmde herhangi bir pozitif bilimden de bahsedilmemektedir. Sadece bir sosyal bilim olan psikoloji üzerinde durulmaktadır. Genellikle bilim-kurgu filmlerinde alışık olduğumuz yaratıklar, robotlar, makineler, vb. gibi diğer unsurlar filmde yer almamaktadır. Filmin sorunu, insanlığın sorunu değildir. Filmin sorunu, bireysel bir sorundur ve bir kişi üzerinden verilmektedir. Bu nedenle kahramanın (Evan’ın) mücadelesi de, kendi mücadelesidir. Bu mücadele, insanlık için verilmemektedir. Genel bilim-kurgu filmlerinde verilen mücadele ise, insanlık için olmaktadır. Bu nedenlerle filmin, tür kategorisi içerisinde bilim-kurgu türü içerisinde değerlendirilmemesi gerekmektedir.

### ***Butterfly Effect* Filminde Olay Örgüsü**

*Butterfly Effect* filmi dört farklı zaman aralığında (13 yıl önce, altı yıl sonra, yedi yıl sonra ve şimdi zaman) gidip gelerek, karakterler üzerinden farklı evrenler sunmaktadır.

Filmde **on üç yıl önce** evreninde dönüm noktası olan olaylar: annesinin Evan'ı Kayleigh'lara götürmesi, Kayleigh'nın babasının evinin bodrumunda çocuk pornosu filmi çekmesi, Evan ve Kayleigh'nın babasının karşılaşmaları, Kayleigh'nın babasının Evan'a saldırması ve sonrasında ölmesi şeklinde sıralanmaktadır.

Filmde **altı yıl sonra** evreninde dönüm noktası olan olaylar: Evan, Kayleigh, Tommy ve Lenny'nin bodrum katında dinamit ile ilgili planları; Tommy'nin Lenny'ye dinamiti vermesi ve zorla bir başkasının posta kutusuna koyması için zorlaması; Evan, Kayleigh ve Lenny ormanlık alanda gezerken Tommy'nin Evan'ın köpeğini yakmaya çalışmasını görmeleri; Tommy'nin Evan ve Kayleigh'i döverek bayıltması; baygın olan Evan'ın uyanması ve Kayleigh'ı ağlarken bulması şeklinde sıralanmaktadır.

Filmde **yedi yıl sonra** evreninde dönüm noktası olan olaylar: Evan'ın yurt odasında eski günlüklerine ulaşması ve günlüklerini okurken geçmişe dönüş yapabildiğini fark etmesidir.

Tüm bu zamansal süreçlerde Evan'ın yedi yaşındayken Kayleigh ile porno filmi çekiminde bulunması; Evan, Kayleigh ve Lenney'nin Tommy ile mücadelesi; Evan, Kayleigh, Lenney ve Tommy'nin dinamit sahnesi; yedi yaşında porno filmi çekilen sahne ile Evan ve Kayleigh'in tanışma anı sahneleri de filmin olay örgüsünü oluşturan başlıca sahnelerdir.

### ***Butterfly Effect* Filminin Nedenselliği**

Francis Vanoye (akt. Bordwell & Thomson,2008), sinemada geleneksel anlatıyı “belli bir mantık zincirinde izleyicide etki yaratmak amacıyla sonuç ya da çözüm bölümüne doğru yönlendirilmiş eylemler dizisi” olarak tanımlar. Bu bağlamda, anlatsal yapı, öykü aracılığıyla sunulan bir dizi olayı nedensellik, zaman ve mekanla ilişkilendirerek anlamamıza olanak tanır (Bordwell & Thomson, 2008, s. 75).

Sinemada plan ve sahneler arasında nedensellik ilişkisi kurulması, izleyiciyi tanıdık ve nesnel bir ortamın varlığına ikna etme çabasıdır. Başka bir deyişle, Aristoteles'in olay örgüsünün kurulmasında temel ilkelerden biri olarak öne sürdüğü “gerçeğe benzerlik” ilkesini geleneksel anlatı sineması da benimsemektedir.

Bu kapsamda *Butterfly Effect* filminde olay örgüsü, klasik anlatı sinemasının nedensellik zincirine uygun olarak dizilmektedir. Daha önce belirtildiği üzere, filmin olay



örgüsü dört farklı zaman aralığında geçmektedir. Her bir zaman aralığı farklı bir evreni işaret ettiği gibi, bu zaman aralıklarında gerçekleşen en ufak bir olay, bir sonraki olayın nedeni olmaktadır.

“On üç yıl önce” evreni olay örgüsünde; Kayleigh’nın babasının evinin bodrumunda çocuk pornosu filmi çekmesi, Kayleigh’nın psikolojik olarak zor bir çocukluk ve gençlik süreci geçirmesine ve bu süreçte de Kayleigh’nın başarısız olmasına neden olmaktadır. Kayleigh’nın hayata Evan gibi tutunamadığını, Evan’ın büyüdüğü kasabaya gidip Kayleigh’ı bir kafede çalışırken bulması ve sonrasında aralarında geçen diyaloglardan anlamak mümkündür.

**Tablo 6:** “On üç yıl önce” evreni olay örgüsü nedensellik tablosu

Kayleigh’nın babasının evinin bodrumunda çocuk pornosu filmi çekmesi	Kayleigh’nın psikolojik olarak zor bir çocukluk ve gençlik süreci geçirmesine ve bu süreçte de Kayleigh’nın başarısız olması
--	--

“Altı yıl sonra” evreni olay örgüsünde; Evan, Kayleigh, Tommy ve Lenny’nin bodrum katında dinamit ile ilgili planları ve Tommy’nin Lenny’ye dinamiti vermesi ve zorla bir başkasının posta kutusuna koyması için zorlaması ve Lenny’nin dinamiti posta kutusuna koyması, evin sahibi bebeği ile birlikte posta kutusuna gittiğinde dinamitin patlamasına ve sonrasında Lenny’nin problemleri bir çocukluk ve gençlik dönemi geçirmesine neden olmaktadır.

**Tablo 7:** “Altı yıl sonra” evreni olay örgüsü nedensellik tablosu

Evan, Kayleigh, Tommy ve Lenny’nin bodrum katında dinamit ile ilgili planları	Tommy’nin Lenny’ye dinamiti vermesi ve zorla bir başkasının posta kutusuna koyması
Lenny’nin dinamiti posta kutusuna koyması	Evin sahibi bebeği ile birlikte posta kutusuna gittiğinde dinamitin patlaması

“Yedi yıl sonra” evreni olay örgüsünde; Evan’ın Kayleigh’in babasını porno çektiği için tehdit etmesi ve bunun üzerine babasının Kayleigh’i rahat bırakması ve Kayleigh’in rahat bir çocukluk geçirerek üniversiteye gidebilmesi ve Evan ile Kayleigh’in aynı yurt odasında uyanmaları; Evan’ın Kayleigh ile üniversite kampüsünde gezinirken Tommy ile karşılaşması ve kavga ederek Tommy’i öldürmesi, bunun üzerine Evan’ın hapishaneye düşmesi.

**Tablo 8:** “Yedi yıl sonra” evreni olay örgüsü nedensellik tablosu

Evan’ın Kayleigh’in babasını porno çektiği için tehdit etmesi	Babasının Kayleigh’i rahat bırakması ve Kayleigh’in rahat bir çocukluk geçirerek üniversiteye gidebilmesi
Evan’ın Tommy ile karşılaşması ve kavga ederek Tommy’i öldürmesi	Evan’ın hapishaneye düşmesi

“Evan, Kayleigh ve Lenney’nin Tommy ile mücadelesi” evreninde; Evan’ın Lenny’nin eline kesici bir cisim vererek cesaretlendirmesi; Evan, Tommy’yi ikna ederken Lenny’nin kesici cisim ile Tommy’yi öldürmesi; bunun üzerine Lenny’nin hastanede tedavi görüyor olması; Kayleigh’in hayat kadınlığı yapması; Evan’ın posta kutusuna dinamit koyma sahnesine geri gitmesiyle, eve gelen anne ve bebek posta kutusuna yaklaşırken, Evan’ın koşarak onları kurtarmaya çalışması; Lenny’nin oda arkadaşı olduğunu görmesi ve Lenny ile Kayleigh’in sevgili oldukları öğrenmesi ve kollarının olmadığını görmesi; Evan kollarını kaybettiği için annesinin akciğer kanseri olması.

**Tablo 9:** “Evan, Kayleigh ve Lenney’nin Tommy ile mücadelesi” evreni olay örgüsü nedensellik tablosu

Evan’ın Lenny’nin eline kesici bir cisim vererek cesaretlendirmesi	Lenny’nin kesici cisim ile Tommy’yi öldürmesi
Lenny’nin kesici cisim ile Tommy’yi öldürmesi	Hastanede ıslah edilmesi
Tommy’nin Lenny tarafından öldürülmesi	Kayleigh’in hayat kadını olması
Evan’ın Lenny’nin hasta, Kayleigh’in ise hayat kadını olduğunu görmesi ve dinamitin patladığı güne geri dönmesi	Eve gelen anne ve bebek, posta kutusuna yaklaşırken, Evan’ın koşarak onları kurtarmaya çalışması
Eve gelen anne ve bebek, posta kutusuna yaklaşırken, Evan’ın koşarak onları kurtarmaya çalışması	Evan’ın her iki kolunu da kaybetmesi
Evan’ın her iki kolunu da kaybetmesi	Evan’ın annesinin akciğer kanseri olması
Evan’ın her iki kolunu da kaybetmesi	Lenny ile Kayleigh’in sevgili olmaları

“Yedi yaşında porno filmi çekilen sahne” evreninde; Evan’ın evin bodrum katında dinamiti bularak yakması ve yanlışlıkla Kayleigh’in önüne atması, bunun üzerine Evan’ın hastanede ıslah edilmesi; Evan’ın hastane içerisinde görevlilerden kaçarak, doktorun odasına ulaşması bunun üzerine doktorun odasında günlüklerine ulaşması ve geçmişe, yani Evan ve Kayleigh’in tanışma anına dönmesi; Evan, Kayleigh’in yanına giderek asla onunla arkadaş olmak istemediğini söylemesi ve tehdit etmesi ve çocukluk döneminde hiç tanışmamış ve arkadaş olmamış olmaları.

**Tablo 1:** “Yedi yaşında porno filmi çekilen sahne” evreni olay örgüsü nedensellik tablosu

Evan’ın evin bodrum katında dinamiti bularak yakması ve yanlışlıkla Kayleigh’in önüne atması	Kayleigh’in ölmesi
Kayleigh’in ölmesi	Evan’ın hastanede ıslah edilmesi
Evan’ın hastane içerisinde görevlilerden kaçarak, doktorun odasına ulaşması	Doktorun odasında günlüklerine ulaşması ve geçmişe, yani Evan ve Kayleigh’in tanışma anına dönmesi
Evan, Kayleigh’in yanına giderek asla onunla arkadaş olmak istemediğini söylemesi	Evan ve Kayleigh’in çocukluk döneminde hiç tanışmamış ve arkadaş olmamış olmaları

Bu incelemeler ışığında, *Butterfly Effect* filmi, “fabula”nın sonunda başlar ve zaman içinde geriye doğru sararak ilerler. Yönetmen, sürekli olarak *flashback*ler (geçmişe dönüşler) ve *flashforward*lar (ileriye dönüşler) kullanmaktadır; filmin şimdiki zamanına etki eden, geçmişten ve gelecekte sahneler, fabula’nın kronolojik sıralamasını da yeniden düzenler. Yeniden konumlandırılan olaylar, izleyicinin bu olayları anlamasına da etki etmektedir. Filmin nedensellik çizelgesinde, filmin ana karakteri olan Evan’ın her geçmişe dönüşünde yapmış olduğu ufak bir hareketi, hem kendi hem de çevresindeki herkesin yaşamını etkilemektedir. Bu nedenle filmin fabulası farklı evrenler içerisinde değerlendirildiğinde, olaylar neden-sonuç ilişkisi içerisinde ilerlemektedir. Ancak bütünsel olarak bakıldığında, bir karmaşıklık söz konusu olduğu için izleyicinin kafası karışabilmektedir.

### **Butterfly Effect Filminde Zaman**

Aristoteles’ten Bergson’a kadar zaman konusu ile ilgilenen felsefeciler ve düşünürlerin söylediklerine baktığımızda üzerinde birleştikleri bir ortak nokta olduğu görünmektedir: zamanın geçmiş, şimdi ve gelecek boyutlarının birbirinden ayrılmazlığı. Bu da tek bir zaman boyutu içerisinde mümkün olmaktadır. Zaman boyutu ise deneyimlerimizle yönlendirdiğimiz bir zamandır (Zettle, 1973, s.386).

Sinemada zaman, gerçek yaşamdan ve diğer sanat dallarından farklıdır. Sinemada zamanın akışı, sürekli ve geri dönülmez değildir. Zaman dondurulabilir veya geleceğe ait görüntülerle ileriye doğru hareket ettirilebilir. Aynı anda çekilen görüntüler birbiri ardından gösterilebilir; önce olan biri sonra, sonra olan biriyse önce gösterilebilir. Sinemadaki bu zaman kavramı tamamen öznelidir (Hauser, 1995, ss. 413-415).

Filmsel zamanın ne olduğunu anlamak için, öncelikle gerçek zaman kavramına açıklık getirmek gerekmektedir. Gerçek zaman, kronolojiktir; kesinti, tekrar, atlama ve geriye dönüşe izin vermez; ölçülebilir, sürekli ve değişmezdir. Kısaltılamaz ya da uzatılamaz, mekana ve kişiye göre farklı değildir. Gidişi tek düzedir ve geriye dönüşü yoktur (Onaran, 1986, s. 26). Gerçek zaman film yapım sürecinin, filmin izlenme sürecinin yer aldığı, dünyevi bir zaman türüdür. Filmsel zaman öyküdeki olaylara göre, gerçek zamanda kaydedilen film parçalarının filmin dramatik yapısının gerektirdiği biçimde, kurgu yoluyla yeni bir zamansal sırada bir araya getirilmesi ile oluşur. Filmsel zamanın oluşturulmasında kurgunun çok önemli bir yeri bulunmaktadır. Kurgu yolu ile, gerçek zamanda günler, haftalar süren olaylar film içinde birkaç dakikada anlatılabilmektedir. Filmsel zaman içerisinde olaylar, dramatik yapının gerektirdiği biçimde yeni bir zamansal sıraya göre bir araya getirilebilir. İzleyici, filmsel zamanın bu şekilde oluşturulmasından rahatsız olmaz; öykü zamanı içerisindeki gidiş-

gelişleri, kronolojik olmayan yapıyı, zihnindeki şemalar doğrultusunda anlamlandırır. Algıları ve belleği filmsel zamanı dramatik yapı içerisinde anlamlandırmak için koşullanmıştır.

*Butterfly Effect* filminde filmsel zaman içerisinde gerçek zamanın hareketinin bozulması, aynı zaman diliminin değişik açılardan tekrar gösterilmesi durumu söz konusudur. Filmde, aynı zaman dilimi değişik açılardan tekrar tekrar verilerek, izleyicinin farklı bakış açılarından aynı olayı görmesi sağlanmaktadır. Filmde zaman, gerçek zamandan farklı, izleyicinin sezgileri ile hissedebildiği bir zamandır. Filmde zaman kalıpları yoktur; geçmiş, şimdi, gelecek arasında sürekli bir değişim söz konusudur ve hangi geçmiş ve hangi şimdinin doğru olduğu ile ilgili seyirci sürüncemede bırakılmaktadır. Filmde, öyküdeki olaylar bir zaman sırasına yerleştirilir; bu kendi içerisinde kronolojik bir sıradır. Öyküdeki olayların sırası ile anlatının sırası aynı değildir. *Butterfly Effect* filminden gerçek zamandan uzak bir zaman anlayışı söz konusudur, yani filmsel zaman vardır. Bu nedenle filmin karakterleri ve dolayısıyla izleyiciler, geçmiş-şimdi-gelecek arasında dolaşıp durmaktadırlar. Filmde zamanın kronolojik ve doğrusal akışı bozularak, farklı zaman boyutları kurulmaktadır.

### ***Butterfly Effect* Filminde Motivasyon ve Koşutluk**

Bir filmde “motivasyon” unsuru, izleyicinin anlatı içindeki şeyleri olmuş gibi kabul etmesini sağlamaktadır. Klasik anlatıya sahip filmlerde olay zinciri tutarlı motivasyondan oluşmaktadır. Yani filmde gerçekleşen her bir olayın sonucunun pozitif yönde, izleyiciyi duruma-olaya motive edecek şekilde gerçekleşiyor olması gerekmektedir. Ancak bu anlamda *Butterfly Effect* filminde, tutarlı motivasyonlar birbirini takip etmemektedir ve bu da, izleyicinin rahatsız olmasına neden olmaktadır. Örneğin, “altı yıl sonra” evreni olay örgüsünde; Evan, Kayleigh, Tommy ve Lenny’nin bodrum katında dinamit ile ilgili planları ve Tommy’nin Lenny’ye dinamiti vermesi ve bir başkasının posta kutusuna koyması için zorlaması ve Lenny’nin dinamiti posta kutusuna koymasının ardından evin sahibi bebeği ile birlikte posta kutusuna gittiğinde dinamitin patlamasına ve sonrasında Lenny’nin problemleri bir çocukluk ve gençlik dönemi geçirmesine neden olmaktadır. Böylesi bir olay zinciri ve neden-sonuç ilişkisi, filmde hem karakterlerin sıkıntılı bir yaşam geçirmelerine neden olmakta hem de izleyicilerin filmi izleme motivelerinin sarsılmasına neden olmaktadır. Filmde başka bir evren olarak tanımlanan “yedi yıl sonra” evreni olay örgüsünde; Evan’ın Kayleigh’in babasını porno çektiği için tehdit etmesi ve bunun üzerine babasının Kayleigh’i rahat bırakması ve Kayleigh’in rahat bir çocukluk geçirerek üniversiteye gidebilmesi ve Evan ile Kayleigh’in aynı yurt odasında uyanmaları; Evan’ın Kayleigh ile üniversite kampüsünde gezinirken Tommy ile karşılaşması ve kavga ederek Tommy’i öldürmesi; bunun üzerine

Evan'ın hapishaneye düşmesi olayları birbirini izlemektedir. Bu evrende, her şey yolunda gider gibi görünmektedir; ancak Kayleigh'in erkek kardeşi Tommy'nin son anda ortaya çıkıp Evan'i öldürmeye çalışması ve bunun üzerine Evan'in kendini korurken Tommy'i öldürmesi ve sonuçta hapishaneye girmesi, yine olay örgüsünün motive unsurunun son anda yok olmasına neden olmaktadır.

Filmde “Evan, Kayleigh ve Lenney'nin Tommy ile mücadelesi” evreninde; Evan'in Lenny'nin eline kesici bir cisim vererek cesaretlendirmesi; Evan, Tommy'yi ikna ederken Lenny'nin kesici cisim ile Tommy'yi öldürmesi; bunun üzerine Lenny'nin hastanede tedavi görüyor olması; Kayleigh'in hayat kadınlığı yapması; Evan'in posta kutusuna dinamit koyma sahnesine geri gitmesiyle eve gelen anne ve bebek posta kutusuna yaklaşırken, Evan'ın koşarak onları kurtarmaya çalışması; Lenny'nin oda arkadaşı olduğunu görmesi ve Lenny ile Kayleigh'in sevgili oldukları öğrenmesi ve kollarının olmadığını görmesi; ve Evan kollarını kaybettiği için annesinin akciğer kanseri olması birbirini izlemektedir. Bu evrende gerçekleşen olayların hiçbiri, izleyiciyi motive etmemektedir. Çünkü izleyici, bu evren anlatısındaki hiçbir şeyi olmuş gibi kabul etmemektedir ve hatta reddetmektedir. Çünkü bu evrendeki olayların tümü, rahatsız edici gelişmeler ve sonlar ile ilerleme göstermektedir.

Filmde “Yedi yaşında porno filmi çekilen sahne” evreninde; Evan'in evin bodrum katında dinamiti bularak yakması ve yanlışlıkla Kayleigh'in önüne atması, bunun üzerine Evan'in hastanede ıslah edilmesi; Evan'in hastane içerisinde görevlilerden kaçarak doktorun odasına ve böylece günlüklerine ulaşması; ve geçmişe, yani Evan ve Kayleigh'in tanışma anına dönmesi; Evan, Kayleigh'in yanına giderek asla onunla arkadaş olmak istemediğini söylemesi ve tehdit etmesi ve çocukluk döneminde hiç tanışmamış ve arkadaş olmamış olmaları birbirini izlemektedir. Bu evrende de, hiçbir olay, umulduğu gibi ilerlememektedir. Evan'in Kayleigh'in yanına giderek asla onunla arkadaş olmak istemediğini söylemesi ve tehdit etmesi, filmin sonunun nasıl biteceği hakkında izleyiciyi motive ederken, filmin açık uçlu bir son ile bitmesi, yine motive unsurunun sarsılmasına neden olmaktadır.

Bir olay ya da düşünce arasında benzerlik bulunması olarak özetlenen koşutluk kavramına *Butterfly Effect* filminde sıkça rastlamak mümkündür. Filmin her farklı evreninde, aynı olay farklı şekillerde ilerlemekte ve bu farklılık karakterlerin yaşamlarında farklı sonuçlar doğurmaktadır. Örneğin, Evan hiçbir şeyi değiştirmemişken üniversitede başarılı bir psikoloji öğrencisidir ve Kayleigh, yaşadığı küçük kasabasında garson olarak hayat mücadelesi vermektedir; Tommy serseridir ve Lenny ise içe kapanık ve kendini uçak maket yapmaya adanmış bir gençtir. Evan'in günlüklerine ulaşması ve geçmişe dönüşleri sonucunda ise; Evan'in, Kayleigh'in babasını porno çektiği için tehdit etmesi üzerine Evan ve Kayleigh

üniversitede okuyan ve sevgili olan gençlerdir, ancak Tommy'nin ortaya çıkması ve Evan'ın onu öldürmesi ile bu kez Evan'ın hayatı mahvolur ve Evan hapisaneye düşer. Bir diğer evrende, Evan her iki kolunu kaybeder ve bu kez Lenny ve Kayleigh sevgili olup üniversitede başarılı olan gençler olarak gösterilmektedir; hatta bu evrende Tommy bile başarılı ve insancıl bir genç olarak temsil edilmektedir. Farklı evrenlerde gerçekleşen bu olaylar, *Butterfly Effect* filminin koşutluk unsuru açısından benzer özellikler taşıdığını göstermektedir. Sadece farklı evrenlerde, farklı karakterler aynı olay içerisinde farklı deneyimler edinmekte ve bu da onların gelecekteki yaşamının değişmesine neden olmaktadır.

### **Peter Wollen'in "Yedi Günahı" Kapsamında *Butterfly Effect***

*Butterfly Effect* filminin anlatı biçimi, anlatı beklentileri, olay örgüsü, olay örgüsü bölümlenmesi, nedenselliği, zamanı ve olay örgüsünün gelişme modelleri gibi özelliklerinin açıklanması ile birlikte, filmi Peter Wollen'in belirlediği yedi özellik dahilinde de incelemek gerekmektedir.

### **Anlatı Geçişkenliği / Geçişsizliği ve *Butterfly Effect***

Daha önce de belirtildiği gibi Wollen'a göre anlatı geçişkenliği; olayların birbirini takip etmesi ve bu takip sürecinde her bir olayın kendisinden öncekini bir nedensellik zincirine göre takip etmesi şeklinde tanımlanmaktadır. Wollen'a göre anlatı geçişsizliği ise; boşluklar, kesintiler, episodik inşa ve konudan anlaşılır olmayan ayrılmaları tanımlamaktadır. Bu kapsamda *Butterfly Effect* filminin anlatısının geçişli mi, yoksa geçişsiz mi olduğunu anlayabilmek için filmin nedensellik çizelgesine bakmak yeterli olacaktır. *Butterfly Effect* filminin olay örgüsü, klasik anlatı sinemasının nedensellik zincirine uygun olarak dizilmektedir. Filmin nedensellik çizelgesinde, filmin ana karakteri olan Evan'ın her geçmişe dönüşünde yapmış olduğu ufacık bir hareketi, hem kendi hem de çevresindeki herkesin yaşamını etkilemektedir. Bu nedenle filmin "fabula"sı farklı evrenler içerisinde değerlendirildiğinde, olaylar neden-sonuç ilişkisi içerisinde ilerlemektedir; bu da anlatının geçişli olduğunu göstermektedir. Bütünsel olarak bakıldığında ise, bir karmaşıklık söz konusu olduğundan izleyicinin kafası karışabilmektedir. Çünkü filmin anlatısında boşluklar ve kesintiler yer almaktadır ve bu da izleyicilerin anlatıyı içselleştirmesini zorlaştırmaktadır.

### **Özdeşleşme / Yabancılaşma ve *Butterfly Effect***

Klasik anlatıya sahip filmlerde seyirci, kendisini öykünün kahramanıyla filmin temasının mantıklı, nedensellik ilkesine uygun ve doğrusal biçimde kurgulanması dolayısıyla

özdeşleştirmektedir. Böylelikle film, yönetmenin sahip olduğu bir tür “ideal özne” anlayışına hizmet etmektedir. *Butterfly Effect* filminin olay örgüsü, dört farklı zaman aralığında geçmektedir. Her bir zaman aralığı farklı bir evreni işaret ettiği gibi, bu zaman aralıklarında gerçekleşen en ufak bir olay, bir sonraki olayın nedeni olmaktadır. Bu nedenle kahramanın/kahramanların yaşamları ve yaşadıkları süreçler de değişim göstermektedir.

“Altı yıl sonra” evreni olay örgüsünde; Lenny’nin problemlili bir çocukluk ve gençlik dönemi geçirmesi bu karakter ile kimsenin özdeşleşme kurmamasına neden olmaktadır. “Yedi yıl sonra” evreni olay örgüsünde; Evan’ın Kayleigh ile üniversite kampüsünde gezinirken Tommy ile karşılaşması ve kavga ederek Tommy’yi öldürmesi, bunun üzerine Evan’ın hapisaneyeye düşmesi; her şey yolunda giderken ve kahramanımız Evan tam bir “Amerikan Rüyası” yaşarken, bir anda hayatının berbat olması nedeni ile özdeşleşmenin yıkılmasına neden olmaktadır. Filmde “Evan, Kayleigh ve Lenny’nin Tommy ile mücadelesi” evreninde; Lenny’nin kesici cisim ile Tommy’yi öldürmesi; bunun üzerine Lenny’nin hastanede tedavi görüyor olması; Kayleigh’in hayat kadınlığı yapması; Evan’ın posta kutusuna dinamit koyma sahnesine geri gitmesi ve eve gelen anne ve bebek posta kutusuna yaklaşırken, Evan’ın koşarak onları kurtarmaya çalışması; Lenny’nin oda arkadaşı olduğunu görmesi ve Lenny ile Kayleigh’in sevgili oldukları öğrenmesi ve kollarının olmadığını görmesi; Evan kollarını kaybettiği için annesinin akciğer kanseri olması olayları bu evrende hiçbir karakter ile izleyicinin özdeşleşme kuramamasına neden olmaktadır. “Yedi yaşında porno filmi çekilen sahne” evreninde; Evan’ın evin bodrum katında dinamiti bularak yakması ve yanlışlıkla Kayleigh’in önüne atması, bunun üzerine Evan’ın hastanede ıslah edilmesi de bu evrende ne Evan ile ne de Kayleigh ile özdeşleşme kurulmasını önlemektedir.

### **Şeffaflık / Ön Plana Çıkarma ve *Butterfly Effect***

Şeffaflık kuralına göre kurmaca olaylar, filmsel evrende, sanki doğal bir biçimde bulunuyorlarmış ve geliyiyorlarmış gibi sunulmaktadır. Yani dramatik olay örgüsü, filmin kurgusal evreninde, kendi iç dinamiğiyle geliyormüş izlenimi verilerek düzenlenmektedir. Bu bağlamda şeffaflık; çerçeveleme, aktörlerin oyunu, filme çekme, montaj gibi biçimsel yapı ile ilgili tüm sinematografik operasyonların görünmez kılınmasıdır. Kısaca şeffaflık kuralı, filmde sunulan kurgusal dünyanın kendi kendisini anlatmakta olduğu illüzyonunun seyircide yaratılmasıdır.

*Butterfly Effect* filminde yönetmen, aracıya kadraj içerisinde yer vermemektedir. Bununla birlikte teknik ekip ya da teknik unsurlar ile ilgili herhangi bir gösterim, bilgi de film

içerisinde, görüntüde/görüntülerde yer almaktadır. Bu anlamda, *Butterfly Effect* filmi şeffaftır, denebilir. Çünkü izleyiciyi bu gibi unsurlar ile film süresince asla tanıştırmaz. Ancak izleyicinin bu unsurlar ile tanıştırmaması, izledikleri filmin bir film olup olmadığının ayırdını edememeleri anlamına gelmemektedir. Filmde, sürekli olarak *flashback*ler ve *flashforward*ların yer alması, filmin şeffaflık özelliğinin törpülenmesine, büyük ölçüde yitilmesine neden olmaktadır ve izleyiciler için izlediklerinin kurmaca bir film olduğu gerçeğini hatırlamalarını da sağlamaktadır.

### **Tekli / Çoklu Diegesis ve *Butterfly Effect***

“Diegesis” terimi anlatıya göndermede bulunmak için kullanılır; anlatının içeriğidir. Hikâyenin içinde tanımlanan kurmaca bir dünya olup filmdeki her şeye göndermede bulunur. Gerçekte ekranda olup biten her şeydir; yani kurmaca gerçekliktir. Wollen, klasik anlatıya sahip Hollywood filmlerinde gösterilen her şeyin aynı dünyaya ait olduğunu; zaman ve mekânın birbirleri ile tutarlı bir sıra izlediğini belirtmektedir. Klasik Hollywood anlatısı tutarlı bir anlatı sunmaktadır ve filmdeki her şey, bu dünyaya aittir. Karşı sinema anlatısında ise, Wollen, bu dünyanın parçalandığını söylemektedir. Homojen dünyaya karşı heterojen dünyalar sunulduğunun altını çizmektedir.

*Butterfly Effect* anlatı yapısı bakımından paralel anlatıya sahip bir filmidir. Filmde birden fazla hikaye yer almaktadır; ancak film doğrusal bir anlatıya sahip değildir. Söz konusu bu hikayeler birleştirilerek “birleşik anlatı” haline getirilmektedir. Bununla birlikte aynı olay karşısında alınan kararlar ile farklı sonuçlar sunarak “ikili yollu anlatı”ya da sahip bir filmidir. *Butterfly Effect* filmi geçmişe dönüşler ve ileriye sıçrayışları sürekli olarak kullanmasının yanı sıra, peş peşe gelen hikayelerin de yer aldığı bir anlatıya sahiptir. Peşpeşe gelen hikayeli anlatıda, eşit derecede önemli olan hikayeler birbiri ardına sıralanmaktadır. *Butterfly Effect* filmi de böyle bir anlatıya sahiptir. Bu film, farklı yapısal kurallar ile benzerlerinden ayrılmaktadır. Film, aslında bir hikâye kullanmaktadır; ancak bu hikâye diğer yan hikayeleri kendi içerisinde toplamaktadır. Film; aynı olay etrafından şekillenen farklı versiyonlar ve alternatif hayatlar sunmaktadır. Film ayrıca farklı sonuçlar sunmaktadır. Yani, aynı olaydan farklı sonuçlar doğurmaktadır. *Butterfly Effect* filmi bununla birlikte aynı zamanda “kopuk sıralı hikayeli anlatı”yı da kullanmaktadır.

Tüm bu özellikleri ile *Butterfly Effect* filminde anlatı bölünmekte, bir ana olay çerçevesinde farklı olaylar oluşmaktadır. Bu da çoklu “diegesis”in oluşmasına neden olmaktadır.



**Kapalılık / Açıklık ve *Butterfly Effect***

Wollen, klasik anlatı filmlerinin olay örgüsündeki tüm çatışmaların çözüldüğünü belirtmektedir. Karşı sinema anlatısında ise “son,” açık uçludur. Filmin sonundaki belirsizlik çözülmeyen kalmaktadır.

*Butterfly Effect* filmi dört farklı zaman aralığında (13 yıl önce, altı yıl sonra, yedi yıl sonra ve şimdiki zaman) gidip gelerek, karakterler üzerinden farklı evrenler sunmaktadır. Bu anlamda, “altı yıl sonra” evreni olay örgüsünde, Lenny’nin dinamiti posta kutusuna koyması evin sahibi bebeği ile birlikte posta kutusuna gittiğinde dinamitin patlamasına ve sonrasında Lenny’nin problemlili bir çocukluk ve gençlik dönemi geçirmesine neden olmaktadır. Böylesi bir olay zinciri ve neden-sonuç ilişkisi, filmde karakterlerin sıkıntılı bir yaşam geçirmelerine neden olmaktadır. Akabinde ise, Evan, Lenny, Tommy ve Kayleigh’in ne durumda olduklarını yönetmen göstermektedir. Bu evren, kapalı bir şekilde son bulmaktadır. Filmde başka bir evren olarak tanımlanan “yedi yıl sonra” evreni olay örgüsünde; Evan’ın Kayleigh’in babasını porno çektiği için tehdit etmesi ve bunun üzerine babasının Kayleigh’i rahat bırakması ve Kayleigh’in rahat bir çocukluk geçirerek üniversiteye gidebilmesi; Evan’ın Tommy’i öldürmesi, bunun üzerine hapishaneye düşmesi olayları birbirini izlemektedir. Bu son, bu evrenin kapalı olarak son bulması anlamına gelmektedir. Filmde “Evan, Kayleigh ve Lenny’nin Tommy ile mücadelesi” evreninde; Lenny’nin kesici cisim ile Tommy’yi öldürmesi; bunun üzerine Lenny’nin hastanede tedavi görüyor olması ve Kayleigh’in hayat kadınlığı yapması ile Evan’ın posta kutusuna dinamit koyma sahnesine geri giderek eve gelen anne ve bebek posta kutusuna yaklaşırken, koşarak onları kurtarmaya çalışması sonucu kollarını kaybetmesi şeklinde ilerlemektedir. Olay örgüsü ileriye sıçrar ve Evan, Lenny’nin oda arkadaşı olduğunu görür ve anlatı Lenny ile Kayleigh’in sevgili oldukları öğrenmesi ve kollarının olmadığını görmesi ve hatta annesinin akciğer kanseri olduğunu da öğrenmesi ile son bulur. Filmde “yedi yaşında porno filmi çekilen sahne” evreninde; Evan’ın evin bodrum katında dinamiti bularak yakması ve yanlışlıkla Kayleigh’in önüne atması Kayleigh’in ölümüne; Evan’ın hastanede ıslah edilmesine neden olur. Ancak son olarak, Evan’ın geçmişe, yani “Evan ve Kayleigh’in” tanışma anına dönmesi; Evan’ın, Kayleigh’in yanına giderek asla onunla arkadaş olmak istemediğini söylemesi ve tehdit etmesi ve çocukluk döneminde hiç tanışmamış ve arkadaş olmamış olmaları olayları ile filmin açık uçlu bir son ile bitmesini de beraberinde getirir. Çünkü hem Evan hem Kayleigh bu sahneden sonra hiç tanışmamış olurlar, ancak her ikisi de üniversiteye giderek eğitimlerini tamamlarlar. Aslında diğer tüm evrenlerde birbirlerine aşık olan ve aynı zamanda iyi birer arkadaş olan bu ikili, olay örgüsünün sıçrayarak günümüze geldiği son sahnesinde Evan’ın kalabalık bir caddede

yürürken Kayleigh ile gözgöze gelmesi ve birbirlerine anlamlı bakmaları ile son bulur. Bu sahnenin Evan ile Kayleigh arasında bir başlangıç olup olmayacağı ise bir muamma olarak kalır.

### **Haz Alma / Rahatsız Olma ve *Butterfly Effect***

Onay vermek ideolojik bir olaydır; görmeyi istediğimizin, görmemiz istenenin aslında gördüğümüzün “gerçekliğinin” önüne geçtiği, film yapımı ve izlenişinin tarihinde sezgisel olarak ulaşılan ve insanların gerçekten satın alacağı görüntüler ve öyküler yaratmanın zorladığı bir çeşit geçişin bulunduğu; zahmetsiz hazzın sadece pozitif duygusal tepki gerektiren boş zaman etkinliğinin ideolojik bayrağı altında sinemacıların ve izleyicilerin hemen anlaşılabilir ve haz alınan imgelerin ve öykülerin yapım sürecine katıldıkları anlamına gelmektedir. Klasik anlatı filmleri bunu yapmaktadır. Sinemada izleyiciyi rahatsız edecek her şeyden kaçınılmaktadır. Biçimsel düzeyde pürüzsüz bir akış ile izleyici aksiyona bağlanmaktadır; ana karakter ile özdeşleşmektedir; sınıksız kapalı ve doğrusal olarak oluşturulan ve psikolojik motivasyonunun geçerli olduğu bir dünyanın (anlatının) içine kapatılmalı, düşünmemeli, duygulanmamalı, istenen tepkileri vermeli ve böylece egemen ideolojinin benimsenmesini istediği değerlere onay vermelidir.

Haz alma ve rahatsız olma açısından bakıldığında *Butterfly Effect* filmini izleyen bir seyirci, haz almaktan çok rahatsız olmaktadır. İzleyici, filmin içine girememektedir ve kahramanlar ile kendisini özdeşleştirememektedir. Çünkü daha önce de belirtildiği gibi, film farklı evrenlerden oluşmaktadır ve her bir evrenin olay örgüsünün akışı rahatsız edicidir. Motivasyon unsuru olarak her bir evren, her bir karakter için kötü bir olay örgüsüne ya da sona sahiptir ve bu da, haz almayı zorlaştırdığı gibi izleyicinin daha çok rahatsız olmasına neden olmaktadır.

### **Kurgusalılık / Gerçeklik ve *Butterfly Effect***

Daha önce de belirtildiği gibi, Hollywood anlatısının özellikleri bilinçli bir tercihten değil, zorunluluktan doğmaktadır. Bu zorunluluk, dramının özünde yatan “gösterme” mantığına ilişkindir. Eğer herhangi bir olayı kendi duygusal dünyamıza yansıdığı şekli ile ve ağırlıklı olarak metaforlara başvurmak yoluyla, bir şiir gibi ya da süslemeksizin olduğu gibi değil de göstererek anlatmak istiyorsak, kaçınılmaz olarak sıkı düzenlenmiş bir olay örgüsüne başvurmak zorunda kalırız. Bu da iyi kurgulanmış bir olay örgüsü ile sağlanabilmektedir. Wollen, klasik anlatıyı benimsemiş Hollywood filmlerinde izleyicinin özdeşleşme yolu ile

filmin kendisi için oluşturduğu kurmaca dünyaya girdiğini belirtmektedir. Buna karşın Wollen, karşı sinemada, özdeşleşme yıkıldığı ve izleyici sürekli rahatsız edildiği için izleyicinin gerçek dünyanın içerisinde olduğunu bildiğini söylemektedir.

Bu bağlamda *Butterfly Effect* filmi kurgusallık ve gerçeklik arasında gidip gelmektedir. Filmde Evan'ın günlüğünü her ele alışında geçmişe dönmesi ve olayların değişmesine neden olması, izleyicinin izlediğinin bir film olduğu gerçeğini hatırlamasına neden olmaktadır. Ancak Evan'ın geçmişe her dönüşünde gerçekleştirdiği ufacık bir hareket, daha sonraki yaşamların da etkilenmesine neden olmaktadır; bu etkileme de filmin olay örgüsünün gerçeklik ile ilişkisini ön görmektedir.

**Tablo 11:** *Butterfly Effect* filminin genel değerlendirmesi

	<i>Butterfly Effect</i> Filmi
Karakterler tanıtılıyor mu?	Evet
Nedensel boşluklar var mı?	Evet
Nedensellik karakter merkezli mi?	Hayır
Somut hedef var mı?	Hayır
Neden-sonuç ilişkisi var mı?	Kısmen (her geri dönüşte neden-sonuç belginleşiyor)
İzleyiciye açık mı?	Kısmen
Yoruma açık mı?	Evet (filmin sonu)
Zamansal boşluk var mı?	Evet
Zamansal sınırlılıklar mevcut mu?	Evet
Anlatıda olay/olaylar nasıl?	Gerçeğe yakın
Aksiyon sürekliliği var mı?	Hayır
Karakterin bakış açısı net veriliyor mu?	Kısmen
Film, high-concept özelliklerini mi barındırır?	Ticari olarak evet
Film, türe ait mi?	Teorik olarak evet

Peter Wollen'in sınıflamasını dikkate aldığımızda filmin anlatısını şu şekilde değerlendirmek mümkündür:

**Tablo 12:** *Butterfly Effect* filminin Peter Wollen'in belirlediği kriterler kapsamında değerlendirilmesi

<i>Butterfly Effect</i> Filmi
Anlatı geçişsizdir
İzleyici yabancılaşır
Kısmen ön plana çıkarır
Anlatı kısmen açıktır
İzleyici rahatsız olur
Kurgusallık yanında gerçeklik vardır

## Sonuç

1990'lı yıllar ile birlikte popüler Hollywood sinema anlatısı, bir başkalaşıma uğramıştır ve anlatı, klasik anlatı özelliğinden karmaşık anlatı özelliğine doğru kayma göstermiştir. 1990'lı yıllarda üretilen ve gösterimi gerçekleştirilen yüksek bütçeli bu filmleri çağdaş anlatı özellikleri çerçevesinde ele almak hatalı bir değerlendirme olmaktadır. 1970'li yıllarda film kuramcısı Peter Wollen tarafından ortaya atılan ve o zamandan bu yana üzerinde yenilik getirilmeyen, karşı sinema (*counter cinema*) kuramından hareketle, yüksek bütçeli – ticari – eğlendiren Hollywood filmlerinin 1990'lı yıllar ile birlikte klasik anlatıya mı, çağdaş anlatıya mı, postmodern anlatıya mı yoksa karşı sinema anlatısına mı daha yakın durduğunu belirlemek bu çalışmanın asıl sorunsalını oluşturmaktadır.

Bu çalışma, Wollen tarafından ortaya atılan karşı sinema (*counter cinema*) kavramının, postmodern sinema süreci içerisinde Hollywood tarafından başkalaştırıldığını ortaya çıkarmayı amaçlamaktadır. Klasik anlatıyı benimsemeyen bu Hollywood filmlerinin anlatıları melezleşmektedir; tür olarak ise belirsiz yeni tür/türler oluşturulduğu, hatta türsüzleşmeye doğru gidildiğini söylemek mümkündür. Aslında bu tür *high concept* filmler, her ne kadar ticari kaygılar ile üretiliyor ve gişe elde etmek - izleyici çekmek için yapılıyor olsa da, belli bir tür kategorisi içerisinde değerlendirilmemelerine rağmen; ticari başarı sağlamaktadır.

Çalışma kapsamında analiz edilen filmin yukarıda sözü edilen hiçbir anlatıya yakın durmadığını belirtmek mümkündür. Klasik anlatıdan tamamen uzak olan bu filmi, Peter Wollen'in karşı sinemasına yakın olmak ile birlikte popüler olması, *high concept* film kategorisi içerisinde yer alması, yıldız sistemine sahip olması, stüdyolar tarafından desteklenmesi ve Peter Wollen'in karşı sinemanın özellikleri arasında saydığı şeffaflık, gerçeklik gibi kriterlere tam olarak uygunluk göstermemesi dolayısıyla başka bir kategoride değerlendirmek uygun olmaktadır.

Bu filmi, “yeni karşı sinema anlatısı” olarak tanımlamak mümkündür. Filmde olay örgüsü bölünmekle birlikte zaman kavramı yok edilmekte, olay örgüsü ise sürekli manipüle edilmektedir. Yeni karşı sinema anlatılı filmleri hem zevk hem tehdidi birlikte sunmaktadır. Yeni karşı sinema anlatılı filmlerdeki temel, olay örgüsünün zamansallığı ve anlatma sırası arasındaki ilişkidir. Yeni karşı sinema anlatılar; hem zamansal yapılandırmayı ön plana çıkararak hem de zaman, sıklık ve düzen arasında geçen bir oyun oluşturarak bu ayrıma yönelik soru sorar. Bu formel oyunlar, “klasik” anlatı normlarından ayrılır. Özellikle, hikaye ve olay örgüsü arasındaki ilişkiye odaklanırlar.

*Butterfly Effect* filmi, “fabula”nın sonundan başlar ve daha sonra *flashback* kullanımı ile kahramanın çocukluğuna döner. Yönetmen, filmin hemen her olay örgüsünde *flashback*ler (geçmişe dönüşler) ve *flashforward*lar (ileriye dönüşler) kullanmaktadır. Bu durumda, filmin şimdiki zamanını engelleyen, geçmişten ve gelecekte sahneler, “fabula”nın kronolojik sıralamasının da yeniden düzenlenmesine neden olmaktadır. Yeniden konumlandırılan olaylar, izleyicinin bu olayları anlamasına da etki etmektedir. *Butterfly Effect* filmi, ilk başta klasik anlatıya sahip Hollywood yapımı bir film gibi görünse de, aslında ayrıntılı incelendiğinde filmin öyle olmadığı görülebilmektedir. Filmin, “tür” (*genre*) ve “yıldız sistemi” (*star system*) kurallarına uyduğu gözlenebilmektedir. Çünkü filmin başkarakteri olan Evan karakterini, ünlü oyuncu Ashton Kutcher canlandırmaktadır. Bununla birlikte, film, karşı sinemanın karşısında durduğu “tür” kavramı açısından değerlendirildiğinde de, yine egemen Hollywood sinema kalıpları içerisinde düşünülebilmektedir. Çünkü türü bilim-kurgu, fantastik, gerilim kategorilerinde değerlendirilmektedir. Filmin çekim bütçesinin 13 milyon Amerikan doları, gişe gelirinin ise sadece ABD’de 96 milyon ABD dolarının üzerinde olması, filmin *high-concept* film olarak değerlendirebilmesini de beraberinde getirmektedir. Bu bilgiler ile birlikte filmin New Line Cinema stüdyo şirketi tarafından dağıtılması da, yine filmin klasik anlatıya sahip bir Hollywood filmi olduğu izlenimini vermektedir. Ancak film, ayrıntılı olarak incelendiğinde, aslında anlatısının alışlagelen kalıpların dışında olduğu anlaşılmaktadır. Yukarıda film, anlatı, nedensellik çizelgesi, zaman çizelgesi, motivasyon, koşutluk gibi kriterler üzerinden incelenerek, bunun yanı sıra Peter Wollen’in egemen sinema (Hollywood) ile karşı sinema ayrımı yaptığı 7 yedi ögesi üzerinden de değerlendirilmiştir. Filmin Hollywood sistemi içerisinde üretilmiş ve ticari olarak bir takım beklentiler içerisinde olmasına rağmen, karşı sinema kalıpları çerçevesinde üretildiğini söylemek mümkündür. Karşı sinemaya oldukça yakın duran *Butterfly Effect*; tür, star sistemi, stüdyo desteği, *high concept* özelliklerinin yanı sıra, Hollywood’un tipik tekniklerini takip etmemektedir. Film açılış sahnesinden itibaren geçmiş dönüşler ve ileriye sıçrayışlar arasında gidip gelmektedir.

Ele alınan film; “fabula” tamamıyla kıyaslanmayan, eksiltili ya da tekrarlanan biçimlerde yapılandırarak kendi anlatı etkisini oluşturmaktadır. Modüler anlatıların karakteristik yapıları; zamansal parçalanma, eylemlerin çekişme örneklerinin bitişikliği ya da anlatsal olmayan ilkeler tarafından anlatı materyalinin organizasyonu aracılığıyla oluşturulabilirler. Bu tür filmlerde, anlatı düzeni (syuzhet tarafından sahnelenen) tamamıyla hikaye düzeninden (fabula) farklı olabilir. Bu farklılıklar; seyircilerin hikayedeki nedensel, mekansal ve zamansal ilişkileri kurmasında bile engel teşkil edebilir. Birçok durumda onlar “zamanda ileriye yapılan yolculukları” (nadiren klasik sinemada) tercih ederler ya da

karakterlerin anılarıyla yönlendirilen zamanda geriye yapılan yolculuklardan bahsetmezler. Muhtemelen, anlatısal olmayan mekansal ve zamansal sistemlere bu tür filmleri yapılandırmada rol verilir. Bu açıdan “modüler anlatı” terimi, daha yalın bir modülerlik örneği sunan bilgisayar oyunlarını, üst metin anlatıları ve İnterneti içeren dijital medyaya uyarlanabilir. Filmlerin kavramsal bir seviyede modüler olduğuna işaret edilmelidir. Edebi anlamda, uzun zamandır anlatı sinemasına dahil olan doğrusal formu sergilemeye devam etmektedirler. Yine de, bu tür filmler kendilerini doğrusalsızlığa işaret eden yollarda düzenlenmiş soyut zamansal ve anlatı birimlerinden meydana gelmiş olarak sunmaktadırlar.

### Kaynakça

- Armes, R. (1976). *The ambiguous image, narrative style in modern European cinema*. London: Secker & Warburg.
- Aronson, L. (n.d.). The six sorts of parallel narrative. 4 Temmuz 2013'te Çevrimiçi: [www.lindaaronson.com/six-types-of-parallel-narrative.html](http://www.lindaaronson.com/six-types-of-parallel-narrative.html)'den alınmıştır.
- Aumont, J., Bergala, A., Marie, M. & Vernet, M. (1992). *Aesthetics of film*. Austin: University Of Texas Press.
- Barthes, R. (2005). Anlatıların yapısal çözümlemesine giriş. M. Rifat (Der), XX. yüzyılda dilbilim ve göstergebilim kuramları içinde (pp. 86) (M. Rifat v& S. Rifat, Çev.). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Barthes, R. (1993). *Göstergebilimsel serüven* (M.Rifat & S.Rifat, Çev.).(2. Baskı).. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları
- Berg, C. R. (2006). A taxonomy of alternative plots in recent films: classifying the “Tarantino effect.” *Film Criticism*, 31( 2), 14 - 55.
- Berger, A.A. (2007). *Narratives in popular culture, media and everyday life*. London: Sage Publications.
- Bilgiç, E. (2002). *Türk sinemasında 1980 sonrası üslup arayışları*. Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.
- Bordwell, D. & Thompson, K. (2008). *Film art: an introduction*.Ankara: DeKi Basım Yayın Ltd. Şti.
- Bordwell, D., Staiger, J. & Thompson, K. (2005). The classical Hollywood cinema film style & mode of production to 1960. Kasım 2012 tarihinde Taylor & Francis e-Library'den alınmıştır.
- Bordwell, D. (1989). *Historical poetics of cinema. The cinematic text: methods and approaches*. R. Barton Palmer (Der.) içinde (pp.369-398). New York: AMS.
- Bordwell, D. (1979). The art cinema as a mode of film practice. *Film Criticism* 4:1, (Fall 1979)
- Dominant vs counter cinema (n.d.). 8 Aralık 2012'de [www.sahandcinemasociety.wordpress.com/2012/03/09/conformist-or-subversive-cinema/](http://www.sahandcinemasociety.wordpress.com/2012/03/09/conformist-or-subversive-cinema/)'dan alınmıştır.
- Hauser, A. (1995). *Sanatın toplumsal tarihi* (Y. Gölönü, Çev.) İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Hayward, S. (2006). *Cinema studies: the key concepts* (3rd Ed.). New York: Routledge.
- Kelebek Etkisi (Butterfly Effect) (09.04.2004). 27 Haziran 2013'te [www.imdb.com/title/tt0289879/](http://www.imdb.com/title/tt0289879/)'dan alınmıştır.

- Kellert, Stephen H. (1993). *In the Wake of Chaos: Unpredictable Order in Dynamical Systems*. (p. 32.) University of Chicago Press.
- Lothe, J. (2002). *Narrative in fiction and film*. Oxford: Oxford University Press.
- Onega, S. (2002). *Anlatı Bilimine Giriş* (Y.Salman &D.Hakyemez, Çev.). İstanbul: Adam Yayınları.
- Thompson, K. (1988). *Breaking the glass armor*. Princeton: Princeton University Press.
- Wollen, P. (1972). Godard and counter cinema: vent d'est, narrative. P. Rosen (Ed.), *Apparatus, ideology: a film theory Reader* içinde (pp.120 - 129)., New York: Columbia University Press.
- Wright, M. (2006). *Religion and film: an introduction*. London: I. B. Tauris And Company Limited.