

**T.C.
FIRAT ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ**

DERVİŞ ZAİM SİNEMASINDA KURGU

Tevfik Kemal ÖZEL

Yüksek Lisans Tezi

İLETİŞİM BİLİMLERİ ANABİLİM DALI

NİSAN 2022

T.C.
FIRAT ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
İLETİŞİM BİLİMLERİ ANA BİLİM DALI
Yüksek Lisans Tezi

DERVİŞ ZAİM SİNEMASINDA KURGU

Tez Yazarı
Tevfik Kemal ÖZEL

Danışman
Dr. Öğrt. Üyesi C. Sinan ALTUNDAĞ

NİSAN 2022
ELAZIĞ

T.C.
FIRAT ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
İLETİŞİM BİLİMLERİ ANA BİLİM DALI

Yüksek Lisans Tezi

Başlığı:	DERVİŞ ZAİM SİNEMASINDA KURGU
Yazarı:	Tevfik Kemal ÖZEL
Tez Öneri	
Tarihi:	18.12.2020
Savunma Tarihi:	29.04.2022

TEZ ONAYI

Fırat Üniversitesi Sosyal Bilimleri Enstitüsü tez yazım kurallarına göre hazırlanan bu tez aşağıda imzaları bulunan jüri üyeleri tarafından değerlendirilmiş ve akademik dinleyicilere açık yapılan savunma sonucunda **OYBİRLİĞİ/OYÇOKLUĞU** ile kabul edilmiştir.

İmza

Danışman:	Dr. Öğr. Üyesi C.Sinan ALTUNDAĞ Fırat Üniversitesi İletişim Fakültesi
Başkan:	Prof. Dr. Murat SUNKAR Fırat Üniversitesi İnsani ve Sosyal Bilimler Fakültesi
Üye:	
Üye:	
Üye:	

Bu tez, Enstitü Yönetim Kurulunun/...../20..... tarihli toplantısında
tescillenmiştir.

Prof. Dr. Murat SUNKAR
Enstitü Müdürü

BEYAN

Fırat Üniversitesi Sosyal Bilimleri Enstitüsü tez yazım kurallarına uygun olarak hazırladığım “**DERVİŞ ZÂİM SİNEMASINDA KURGU**” Başlıklı Yüksek Lisans Tezi’nin içindeki bütün bilgilerin doğru olduğunu, bilgilerin üretilmesi ve sunulmasında bilimsel etik kurallarına uygun davrandığımı, kullandığım bütün kaynakları atıf yaparak belirttiğimi, maddi ve manevi desteği olan tüm kurum/kuruluş ve kişileri belirttiğimi, burada sunduğum veri ve bilgileri unvan almak amacıyla daha önce hiçbir şekilde kullanmadığımı beyan ederim.

05.04.2022

Tevfik Kemal ÖZEL

ÖN SÖZ

Bu tez çalışmasında, Derviş Zaim sinemasında kurgunun bir sinemasal anlam yaratma aracı olarak nasıl kullanıldığının ortaya konması tezin temel problemini oluşturmaktadır. Birçok filmi ile kurgu dalında ödül sahibi olan bağımsız yönetmen Derviş Zaim'in kurgu mantığı ve teknikleri irdelenmiştir.

Öncelikle tezin konusunu seçerken isteklerimi göz önünde bulundurup bana yardımcı olan danışmanım Dr. Öğr. Üyesi C. Sinan Altundağ'a teşekkürlerimi sunarım. İncelemelerim için bana yardımcı olan değerli dostum Mücahit Baydaş'a, tüm bu süreçte sabırla yardımcı olan Şule Özger ablama, eğitim hayatım boyunca benden maddi ve manevi desteklerini esirgemeyen, her zaman yanımda olan, analizlerimi sabırla kontrol eden sevgili eşime ve aileme teşekkürlerimi bir borç bilirim.

Tevfik Kemal ÖZEL

ELAZIĞ 2022

İÇİNDEKİLER

BEYAN.....	I
ÖN SÖZ.....	II
İÇİNDEKİLER	III
ÖZET.....	V
ABSTRACT	VI
TABLolar LİSTESİ.....	VII
FOTOĞRAFLAR LİSTESİ	VIII
1. GİRİŞ	1
2. MATERYAL VE METOT	4
2.1.Araştırmanın Problemi	4
2.2.Araştırmanın Amacı	4
2.3.Araştırmanın Önemi	4
2.4.Kapsam ve Sınırlılıklar.....	4
2.5.Araştırmanın Yöntemi	4
2.6.Evren ve Örneklem	5
2.7.Verilerin Toplanması ve Analizi	5
3. SİNEMADA KURGUYA TEORİK YAKLAŞIMLAR	6
3.1.Edwin S.Porter & D.W. Griffith.....	7
3.2.Teorik Yaklaşımlar	8
3.2.1.D. Vertov	8
3.3.Biçimci Kuramcılar	10
3.3.1.Rudolf Arnheim.....	10
3.3.2.Lev Kuleshov.....	11
3.3.3.Pudovkin.....	12
3.3.3.1.Kurgu Yapısı	13
3.3.4.S. Eisenstein	13
3.3.4.1.Atraksiyon Kurgusu.....	13
3.3.4.2.Ses – Görüntü Dikey Kurgusu.....	14
3.3.4.3.Ölçümlü (Metrik) Kurgu	15
3.3.4.4.Tartımlı Kurgu.....	15
3.3.4.5.Titremsel Kurgu.....	15
3.3.4.6.Üsttitremsel Kurgu – Çok Sesli Kurgu.....	15
3.3.4.7.Anlıksal Kurgu	15
3.4.Gerçekçi Kuramcılar.....	16
3.4.1.Andre Bazin.....	16
3.5.Auteur Kuramı	18
4. KURGU	19
4.1.Kurgu Teknikleri	19
4.1.1.Geçişler.....	20
4.1.2.Kurgu Yöntemleri.....	20
4.1.3.Kurgu Türleri.....	21
4.1.4.Hareket Türleri	21

5. BAĞIMSIZ TÜRK SİNEMASI VE Derviş Zaim SİNEMASI	23
5.1.Bağımsız Türk Sineması	23
5.2.Derviş Zaim Sineması ve Kurgu	23
5.3.Tabutta Rövaşata	26
5.3.1.Filmin Künyesi	27
5.3.2.Filmin Konusu	27
5.3.3.Kurgu Yapısı	28
5.3.3.1.Renk	31
5.3.3.2.Ses	33
5.3.3.3.Görsel Efekt	33
5.4.Filller ve Çimen	33
5.4.1.Filmin Künyesi	33
5.4.2.Filmin Konusu	34
5.4.3.Kurgu Yapısı	35
5.4.3.1.Renk	37
5.4.3.2.Ses	39
5.4.3.3.Görsel Efekt	39
5.5.Cenneti Beklerken	40
5.5.1.Filmin Künyesi	40
5.5.2.Filmin Konusu	40
5.5.3.Kurgu Yapısı	41
5.5.3.1.Renk	44
5.5.3.2.Ses	46
5.5.3.3.Görsel Efekt	46
5.6.Gölgeler ve Suretler	49
5.6.1.Filmin Künyesi	49
5.6.2.Filmin Konusu	49
5.6.3.Kurgu Yapısı	50
5.6.3.1.Renk	52
5.6.3.2.Ses	54
5.6.3.3.Görsel Efekt	55
5.7.Rüya	55
5.7.1.Filmin Künyesi	55
5.7.2.Filmin Konusu	55
5.7.3.Kurgu Yapısı	56
5.7.3.1.Renk	59
5.7.3.2.Ses	60
5.7.3.3.Görsel Efekt	60
6. SONUÇ	62
KAYNAKLAR	65
ÖZ GEÇMİŞ	a

ÖZET
DERVİŞ ZAİM SİNEMASINDA KURGU

Tevfik Kemal ÖZEL
Yüksek Lisans Tezi

FIRAT ÜNİVERSİTESİ
Sosyal Bilimler Enstitüsü
İLETİŞİM BİLİMLERİ ANA BİLİM DALI
Nisan 2022, Sayfa: VIII + 66

Sinemanın doğuşu ile birlikte kurgu, sinemanın sanatı olmuştur. Sinemanın ilk yıllarıyla beraber kurgu da paralel olarak gelişimini göstermiştir. Bu bağlamda kurguya ilişkin çeşitli kuramcıların kuramları ile birlikte kurgu sürekli olarak gelişmiştir.

Sinemanın ve kurgunun bu denli gelişimi ile ortaya çıkan “Auteur” kavramı sinemaya ayrı bir bakış açısı kazandırmıştır. “Auteur” kavramı ile yeni ve genç yönetmenler bağımsız sinema veya yönetmen sineması adı altında filmler üretmeye başlamışlar ve Yeşilçam döneminin ardından Türk sinemasında da bu etkileşim kendini göstermiştir.

Yönetmen sineması olarak nitelendirilen bağımsız sinema bağlamında Derviş Zaim, sinema yapmaya ilişkin kaygıları taşıyan yönetmenlerden birisi olmuş ve Derviş Zaim Sineması’nı ortaya çıkarmıştır. Derviş Zaim’in tüm filmleri ulusal ve uluslararası ödüller almıştır. Hikâyesindeki dramatik gücünün ve oyuncu yönetiminin yanı sıra kurgu tekniğinin de önemli olduğu varsayılabilir. Bu bağlamda Derviş Zaim sinemasında sinemasal anlam yaratma aracı olarak kurgunun kullanımı incelenerek Derviş Zaim ve Türk Sineması’nda kurgunun kullanımı ile ilgili çalışmalara akademik katkı sağlayacak ve ileride yapılacak olan akademik çalışmalar için de kaynak olacağı düşünülmektedir.

Anahtar Kelimeler: Derviş Zaim, Kurgu, Sinema, Kuram

ABSTRACT
EDITING IN Derviş Zaim's Cinema

Tevfik Kemal ÖZEL

Master Thesis

FIRAT UNIVERSITY
Graduate School of Social Sciences
COMMUNICATION SCIENCES
April 2022, Page: VIII + 66

With the birth of cinema, fiction became the art of cinema. With the early years of cinema, fiction has developed in parallel. In this context, fiction has continuously improved with the theories of various theorists related to fiction.

The concept of "Auteur", which emerged with such the development of cinema and fiction, has given cinema a different perspective. With the concept of "Auteur", new and young directors started to produce films under the name of independent cinema or director's cinema, and this interaction also manifested itself in Turkish cinema after the Yesilçam period.

In the context of independent cinema, which is described as director's cinema, Derviş Zaim became one of the directors who had concerns about making cinema and created Derviş Zaim Cinema. All of Derviş Zaim's films have received national and international awards. It can be assumed that the dramatic power and player management in his story, as well as the technique of fiction, are important. In this context, derviş Zaim cinema will contribute academically to studies related to the use of fiction in Derviş Zaim and Turkish Cinema by examining the use of fiction as a means of creating cinematic meaning, and the possibility of funding for future academic studies is also considered.

Keywords: Derviş Zaim, Editing, Cinema, Theory

TABLÖLER LİSTESİ

Tablo 1. Derviş Zaim Filmleri ve Aldığı Kurgu Ödülleri	26
Tablo 2. Tabutta Rövaşata Çekim Sayısı ve Uzunlukları.....	29
Tablo 3. Tabutta Rövaşata Çekim Ölçeği.....	30
Tablo 4. Tabutta Rövaşata Geçişler.....	30
Tablo 5. Tabutta Rövaşata Kamera Hareketleri	31
Tablo 6. Filler ve Çimen Çekim Sayısı ve Uzunlukları.....	35
Tablo 7. Filler ve Çimen Çekim Ölçeği	36
Tablo 8. Filler ve Çimen Geçişler	36
Tablo 9. Filler ve Çimen Kamera Hareketleri	37
Tablo 10. Cenneti Beklerken Çekim Sayısı ve Uzunlukları.....	41
Tablo 11. Cenneti Beklerken Çekim Ölçeği.....	42
Tablo 12. Cenneti Beklerken Geçişler.....	42
Tablo 13. Cenneti Beklerken Kamera Hareketleri	44
Tablo 14. Gölgeler ve Suretler Çekim Sayısı ve Uzunlukları	50
Tablo 15. Gölgeler ve Suretler Çekim Ölçeği	51
Tablo 16. Gölgeler ve Suretler Geçişler	51
Tablo 17. Gölgeler ve Suretler Kamera Hareketleri	52
Tablo 19. Rüya Çekim Ölçeği	57
Tablo 20. Rüya Geçişler	58
Tablo 21. Rüya Kamera Hareketleri	58

FOTOĞRAFLAR LİSTESİ

Fotoğraf 1. Tabutta Rövaşata İlk Kurgu Günü.....	29
Fotoğraf 2. Renk Skalası 1	32
Fotoğraf 3. Renk Skalası 2	32
Fotoğraf 4. Renk Skalası 3	33
Fotoğraf 5. Renk Skalası 4	38
Fotoğraf 6. Renk Skalası 5	38
Fotoğraf 7. Renk Skalası 6	39
Fotoğraf 8. Renk Skalası 7	39
Fotoğraf 9. Filmden Bir Kare	43
Fotoğraf 10. Filmden Bir Kare	43
Fotoğraf 11. Minyatür Detay Çekimi	44
Fotoğraf 12. Renk Skalası 8	45
Fotoğraf 13. Renk Skalası 9	45
Fotoğraf 14. Renk Skalası 10	46
Fotoğraf 15. Renk Skalası 11	46
Fotoğraf 16. Filmden Bir Animasyon Karesi	47
Fotoğraf 17. Filmden Bir Animasyon Karesi	47
Fotoğraf 18. Filmden Bir Maske Geçışı	48
Fotoğraf 19. Ayna Özel Efektİ	48
Fotoğraf 20. Özel Efekt ile Oluşturulmuş Bir Sahne 1	48
Fotoğraf 21. Özel Efekt ile Oluşturulmuş Bir Sahne 2	49
Fotoğraf 22. Renk Skalası 12	53
Fotoğraf 23. Renk Skalası 13	53
Fotoğraf 24. Renk Skalası 14	54
Fotoğraf 25. Renk Skalası 15	54
Fotoğraf 26. Renk Skalası 16	59
Fotoğraf 27. Renk Skalası 17	59
Fotoğraf 28. Renk Skalası 18	60
Fotoğraf 29. Renk Skalası 19	60
Fotoğraf 30. Özel Efekt ile Oluşturulmuş Bir Sahne 3	61
Fotoğraf 31. Özel Efekt ile Oluşturulmuş Bir Sahne 4	61
Fotoğraf 32. Özel Efekt ile Oluşturulmuş Bir Sahne 5	61

1. GİRİŞ

Aristoteles “*Bir sanat eserinden ihtiyaç duyulmayan tüm parçalar atılmalıdır*” diye aktarmıştır. Edebiyat, tiyatro gibi eserlerde nasıl ki istenmeyen, ihtiyaç duyulmayan parçalar okuyucuya ya da izleyiciye lanse edilmiyorsa sinemada da ihtiyaç duyulmayan tüm parçalar atılır. İstenmeyen parçaları atmak ise sinemada temelde kurgu sanatını oluşturmaktadır. Ancak kurgu aynı zamanda, sadece istenmeyen parçaları atmak değil, anlatımın biçimine de yön vermektir. Bu bağlamda sinemada da 2 önemli aşama bulunur. İlki öyküdür. İkincisi ise öykünün nasıl anlatıldığıdır. Kurgu ise öykünün nasıl anlatıldığı kısmındadır. Anlatılan öykünün biçimini belirleyen hiç şüphesiz kurgudur.

1826 yılında J.Nicephore dünyada ilk fotoğraf çekti ve 1895 yılında da Lumiere Kardeşler tarafından dünyada ilk sinema gösterimi yapılmıştır. Çok sürmeden de 1900’lerin başında da birçok isim filmler üretmeye başlamıştır. Tiyatro filmleri ile başlayan bu yolculuk kısa süre sonra özgün bir dile everilmiştir. Sinema popüler ve kalabalık uğraşılın bir sanat dalı olma yolunda ilerlemesine başlamıştır (Ülkü, 2018,3).

Tüm sanat dallarından daha zengin görünen sinema, 7.sanat olarak literatürlerde yerini almaya başlamıştır. 7.sanat olan sinema sürekli gelişim göstermiştir ve üzerinde birçok kuram, teori ve uygulama yapılmıştır.

Sinema filmi yapmanın aşamalarında, senaryodan işığa, çekim ölçeklerinden seslendirmeye ve müziklerin kullanım şekillerine göre birçok etkenin ve sinemanın diğer sanat dalları ile ilişkilerinin tasarlanması önem kazanmıştır (Yılmazok, 2018,5).

Sinemanın doğuşu ve gelişimi ile paralel olarak kurgu da sürekli olarak gelişmiş ve kendine özgü yöntemleri ortaya çıkarmıştır. Bu yöntemler, yönetmenlerin yeni bakış açısı bulmasını sağlamış, sinema sektörüne kurgucu tabirini kazandırmış, senaryo aşamasında bile artık kurgu sinemanın vazgeçilmez bir parçası olmuştur. Dolayısıyla kurgu, sinemanın sanatı haline gelmiştir.

Ünlü Amerikalı ve filmleri ile birçok ödül sahibi yönetmen Stanley Kubrick, kurgu ile ilgili olarak sinemanın bir sanat olduğunu, ama sinemanın sanatının da kurgu olduğunu söylemiştir. Yine Amerikalı ödüllü kurgucu Walter Murch, kurgu için küçük parçalı mücevherler yapmaya benzetmiştir (Apple, 2004, 00:04:17).

Yılmaz Güney ile birlikte Türk sinemasında bağımsız sinema anlayışı etkilerini göstermeye başlamıştır. Daha sonra on yılda bir yeni, genç ve farklı olduklarını iddia eden genç yönetmenler filmler üretmeye başlamıştır. 1990 sonrası Türk Sineması yeni ya da bağımsız olarak tanımlanmıştır. Bağımsız Türk Sineması’nı incelediğimizde yeni bir film biçiminin olduğu ve Türk sinemasının klasik anlatı yapılarından ayrılmaya başladığı görülmüştür. Bu bakışın temel belirleyici özellikleri, yönetmenlerin, kalıpların dışındaki farklı öyküleri, çalışma şekilleri ve filmlerdeki farklı sinematografik anlatımları olmuştur. Bu yeni sinemasal anlam yaratma denemeleri, Türk sinemasındaki alternatif film okumalarına da olanak vermiştir. Bu kaygıyı taşıyan yönetmenler için asıl olan filmlerinde kendi sinema dilini oluşturabilmek olmuştur.

Kurgunun bu gelişimi yönetmenlerin kendi anlatı biçimini ortaya çıkarmıştır. Yönetmen sineması olarak ortaya çıkan “Auteur Kuramı” iyi ve kötü filmlerin olmadığını iyi ya da kötü yönetmenlerin olduğunu savunmaktadır (Bazin, 1954). Bu bağlamda Türk sinemasında Yeşilçam Dönemi’nin ardından 1990’lı yıllarda genç Türk yönetmenler bağımsız sinema adı altında filmler üretmeye başlamışlardır. Derviş Zaim, Yeşim Ustaoglu, Zeki Demirkubuz, Nuri Bilge Ceylan gibi isimler bağımsız sinemaya filmler üretmeye başlamışlardır. Filmlerde uygulanan kurgu teknikleri

yönetmenlere, film türlerine göre farklılıklar göstermektedir. Teknolojinin gelişimi, kuramların ortaya atılması kurgu tekniklerini geliştirmiş ve değiştirmiştir.

Araştırmanın odak noktasında bulunan Derviş Zaim sineması, kurgu-anlatı çerçevesinde yönetmen sineması ve bağımsız sinemanın kurgu diline yansımaları derinlemesine incelenmiş, Zaim'in filmleri kurgusal olarak değerlendirilmiştir. Derviş Zaim'in filmleri birçok ödüle layık görülmüştür. Türk sinemasına katkısı yadsınamayacak derecededir.

Yönetmen sineması olarak nitelendirilen bağımsız sinema bağlamında Derviş Zaim, sinema yaparken iyi sinema yapma derdinde olan yönetmenlerden olmuş ve Derviş Zaim Sineması'nı ortaya çıkarmıştır. Derviş Zaim'in tüm filmleri ulusal ve uluslararası ödüller almıştır. Hikayesindeki dramatik güç ve oyuncu yönetimindeki farkların yanı sıra filmlerindeki kurgu yöntemlerinin de önemli olduğu varsayılabilir. Bu bağlamda Derviş Zaim sineması sinemasal anlam yaratma aracı olarak kurgunun kullanımını incelenerek Derviş Zaim sinemasında ve Türk Sineması'nda kurgunun kullanımı ile ilgili çalışmalara akademik katkı sağlayacak ve ileride yapılacak olan akademik çalışmalar için de kaynak olanağı sunacaktır.

Derviş Zaim sinemasında, kurgunun bir sinemasal anlam yaratma aracı olarak nasıl kullanıldığının ortaya konması bu çalışmanın temel problemini oluşturmaktadır. Bol ödüllü filmlerin sahibi ve bağımsız sinema yönetmeni Derviş Zaim'in kurgu mantığı ve teknikleri irdelenmiştir. Filmlerindeki tempo, plan bağlamaları, kesmeleri, sahne ve sekans sürelerinin yanı sıra renklendirme, ses tasarımı ve görsel efektleri kurgu kuramları çerçevesinde derinlemesine incelemek ve Derviş Zaim sinemasında kurgunun bir sinemasal anlam yaratma aracı olarak ortaya konmasını nasıl işlediği gösterilecektir.

Çalışmada teorik bilgilerden yola çıkarak yönetmen sinemasının doğuşu, Türk sinemasının bağımsız yönetmenleri ve Derviş Zaim filmlerinin kurgusal yapısı irdelenmektedir. Araştırmada kurgunun sinemaya girişi, kurgu teorileri, yönetmen sineması, bağımsız Türk sineması ve Derviş Zaim'in filmlerinin kurgu-anlatı ilişkisi bakımından kurgusal değerlendirmesi yapılmıştır. Böylece Derviş Zaim filmlerindeki kurgu tekniğinin ortak özelliklerine ulaşılacak ve sinema araştırmalarına katkıda bulunacaktır.

Türk sineması ve sinemada kurgu konularında akademik çalışma örnekleri çoktur. Türkiye'de 1990 yıllarında başlayan ve 2000'li senelerde uluslararası bir görünüme sahip olan sinema, kavramsallaştırılmış ve çeşitli yönleri ile birçok araştırmacının inceleme konusunu oluşturmuştur. Türk Sinemasında kurgu ve özellikle Derviş Zaim sinemasında kurgu araştırmaları oldukça yetersiz kalmıştır.

2011 yılında Erciyes Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü öğrencisi İshak Ayvaz, 1995 Sonrası Türk Sinemasında Kurgu, Üç Yönetmen: Zeki Demirkubuz, Nuri Bilge Ceylan ve Derviş Zaim adlı yüksek lisans tezinde; Türkiye'de bağımsız sinema ve üç yönetmenin filmlerini literatür taraması sonucu ile elde ettiği bilgiler ile birlikte, sinemada gerçekçilik ve biçimcilik kuramı ışığında incelemelerde bulunmuştur. Bu üç yönetmenin toplam 9 sinema eseri örneklem seçilmiş, içerik analizi yöntemi ile çözümlenmiştir. Çalışmada, adı geçen filmler kurgu yönünden incelenmiştir. Kuramlarla ilişkilendirme yapılmış olup, çözümlemeler çekim ölçekleri ve çekim süreleriyle sınırlı kalmıştır. Kurgunun dışında, renk, ses ve görsel efektler irdelenmemiştir.

Yeditepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsünde Fikri Kekilli'nin 2019 yılında hazırladığı "Nuri Bilge Ceylan Filmlerinde Kurgu" adlı yüksek lisans tezinde görsel ve işitsel efektlerin kullanım aralığı, renkler onlar için ne anlamdadır, filmsel zaman ve mekan düzenlemesi, sayılarla Nuri Bilge Ceylan filmlerinin kurgulanma tekniğinin biçimsel araştırılması ve analizi yapılmıştır

Kekilli, 2019,1). Bu çerçevede Derviş Zaim filmlerinin de kurgunun sinemasal anlam yaratma aracı olarak kullanımı derinlemesine incelenmesi gerekmektedir.

Murat Toprak Filmin Dili Kurgu isimli eserinde dışarıdan bakıldığında film kurgusunu, görüntülerin sistematik bir sıraya göre sıralanması gibi gözükse de aslında bunun çok ilerisinde bir anlam ve etki yoğunluğuna sahip olduğunu vurgulayarak savunmuştur (Toprak, 2013,11). Kurgunun kurallarının ve tekniklerinin, insanların beyninin çalışma sistemi ve algılaması düşünülerek oluşturulmuş diyen Toprak, bu kuralların uydurma, rastgele, fantezi kurallar olmadığını söylemiştir. Bu ilkelerin, verici (yönetmen) ve alıcı (seyirci) arasındaki ortak bir dilin kullanımıdır, yani yerçekimi kanunu gibidirler demiştir. Tesadüfen bulunmuş gibi görünebilirler ama aslında hep oradadırlar diye devam eden Toprak, filmleri bu yolla anlamlandırma yolunda bir çabasına girmiştir. Tam bu noktada Derviş Zaim sineması bu çalışmada ele alınmıştır.

Teoride ve Pratikte Sinemada Kurgu eserinde; Kurgu, filmin dilinden film kuramlarına kadar tüm sinema evreninde etkileyici ve belirleyici bir rol oynar diyen İlkay Nişancı, kurguyu hem teorik hem teknik anlamda sinema alanında çalışan tüm kişilerin bilmesi gereken zorunlu bir alan olduğunu savunmuştur. Ancak kurgu, kurguyu bilmek bir bilgisayar programını ya da bir kurgu sistemini kullanmak demek değildir diyen Nişancı, kurgu sistemlerini öğrenmekten çok daha fazlası olduğunu altını çizmiştir. Kurgunun çekimlerin ritmini algılayıp hareketi sınırlandırmayı kavramak, iki çekimin birbiriyle olan ilişkisinin anlam ve duygu yaratma olasılıklarına hâkim olmak ve çekimden sahneye, sahneden sekansa, sekanstan filme bir bütünü görebilmektir demiştir. Dolayısı ile kurgu sinemanın sihridir diyebiliriz.

Görüldüğü gibi kurgu, farklı perspektifler ile ayrı ayrı ele alınmıştır ve Derviş Zaim sinemasıyla hepsinin bir arada olduğu akademik çalışmaların olmadığı da görülmüştür. Bu tez çalışması Derviş Zaim sinemasında kurgu kuramlarının yanı sıra renk, ses ve görsel efektler başlıklarıyla beraber Derviş Zaim sinemasında kurguyu derinlemesine irdeleyerek literatüre önemli bir katkı sağlayacaktır.

2. MATERYAL VE METOT

2.1. Araştırmanın Problemi

Derviş Zaim sinemasında, kurgunun bir sinemasal anlam yaratma aracı olarak nasıl kullanıldığının ortaya konması tezin temel problemini oluşturmaktadır. Birçok ödüllü filmlerin sahibi Derviş Zaim'in kurgu mantığı ve teknikleri irdelenmiştir. Filmlerindeki tempo, plan bağlamaları, kesmeleri, kamera hareketleri, sahne ve sekans sürelerinin yanı sıra renklendirme, ses tasarımı ve görsel efektleri kurgu kuramları çerçevesinde derinlemesine incelenmiştir ve Derviş Zaim sinemasında kurgunun bir sinemasal anlam yaratma aracı olarak ortaya konması nasıl işlendiğini göstermiştir.

2.2. Araştırmanın Amacı

Bu çalışma genel anlamda Bağımsız Türk Sineması'nda kurgunun anlatıdaki önemini ele almak ve Derviş Zaim sinemasında kurgunun kullanımı ile nasıl bir sinemasal anlam yaratıldığını, bu anlam yaratma süreçlerinde kuramsal etkilerin yanı sıra kurgu, renk, ses ve görsel efekt kullanımları ile birlikte filmleri işleminde anlatı ile nasıl ilişkilendiğini saptamak ve ortaya koymaktır.

2.3. Araştırmanın Önemi

Bu çalışma genel anlamda Türk Sineması'nda kurgunun anlatıdaki önemini ele alacak, Türk sinemasında kurgu ve özellikle Derviş Zaim sinemasında kurgu araştırmalarında boşlukları doldurup, Türk sinemasındaki ve Derviş Zaim sinemasındaki kurguya ışık tutacak bir çalışma olacağından önemlidir. Ayrıca bu çalışma Derviş Zaim sinemasındaki kurguyu sadece kuramsal çerçevede değil kurgu, renk, ses ve görsel efektler açısından irdeleyerek literatüre çeşitlilik kazandıracak ve bundan sonra yapılacak çalışmalara kaynak olacaktır.

2.4. Kapsam ve Sınırlılıklar

Derviş Zaim'in yazıp yönettiği filmlerinden en az bir tane ulusal ve uluslararası kurgu ödülü aldığı filmleri bu çalışmanın kapsamını oluşturmaktadır. Bu filmler çekim sayıları ve uzunlukları, çekim ölçekleri, geçiş yöntemleri, kamera hareketleri, renk, ses ve görsel efektleri bağlamında ele alınmıştır.

2.5. Araştırmanın Yöntemi

Bu tez çalışmasında içerik analizi yöntemi kullanılmış olup, içerikler nicel araştırma yöntemleri ile derinlemesine analiz edilmiştir. Çoklu veri toplama tekniğinden faydalanılmıştır. Literatür taraması aracılığı ile kuramsal açıklamaların olduğu bu çalışmada, Derviş Zaim sinemasının kurgu ödülü almış tüm filmleri, sinemasal anlam yaratma aracı olarak kurgunun kullanımı ve kurgu ile beraber, renk, ses ve görsel efektlerin kullanımı içerik analizi yöntemi ile ele alınmıştır. Derviş Zaim'in kurgu ödülü aldığı tüm filmleri bu bağlamda çözümlenmiştir. Çekim sayıları, çekim ölçekleri, kesmeler, kamera hareketleri, ses, renk ve görsel efekt kullanımları gibi teknik çözümler tablolar halinde göz önüne serilerek ayrıntılı bir içerik analizi yapılmıştır.

2.6. Evren ve Örneklem

Araştırmanın evreni, Derviş Zaim'in kurgu ödülü aldığı filmlerinden meydana gelmektedir. Bu filmleri; Tabutta Rövaşata, Filler ve Çimen, Cenneti Beklerken, Gölgeler ve Suretler ve Rüya filmleri örneklem olarak ele alınmıştır.

2.7. Verilerin Toplanması ve Analizi

Araştırmada ele alınan filmler belirlenen unsurlar ile sınırlandırılmıştır. İçerik analizi yöntemi doğrultusunda veriler toplanmıştır. Filmlerin kesme sayıları, çekim uzunlukları hesaplanırken Adobe Premiere Pro isimli programdan faydalanılmıştır ve bu programın Scene Edit Detection aracı kullanılmıştır. Filmlerin renk paletleri ise Adobe Photoshop programından oluşturularak ortaya konmuştur.

3. SİNEMADA KURGUYA TEORİK YAKLAŞIMLAR

Amerikalı film yönetmeni ve kurgucu E. Dmytryk film kurgusunu üç kategoriye ayırmak mümkündür demiştir; Kesme, bağlama ve kurgu. Bunların içinden yalnızca kurgunun gerçek anlamda bir sanat olduğuna vurgu yapan Dmytryk, kimi zaman da bağlamanın bu düzeye ulaştığını söylemiştir. Günümüzün anlayışına göre kurgu, zaman aşımını ya da bazen sağlıksız bir ruh durumunu vermek amacıyla, "kolaj" biçimine yakın bir yaklaşımla, genellikle sessiz planların bir araya getirildiği sınırlı bir teknik olarak nitelendirmiştir. Sessiz film döneminin son yıllarında Sovyet sinema sanatçıları bu tekniğin hala eşine rastlanmadık üst düzey bir sanat haline getirdiklerini savunmuştur (Dmytryk, 2011,110). Yani Sovyet yönetmenlerin teorik yaklaşımlardaki önemi yadsınamaz derece önemlidir denebilir.

“D. W. Griffith kurgu tekniğine öncü olurken, Eisentein, Pudovkin, Kuleşov ve diğer Rus yönetmenler de montajı özel bir film biçimine dönüştürmüştür diyen Dmytryk şöyle devam etmiştir; Almanlar, Fransızlar, İngilizler ve Amerikalılar öykülerini anlatıp ara başlıklar yardımıyla dramatik etkiyi yaratıyorlardı. Batıda okuryazar oranı yüksekti ama Rus insanının %90'ı okuyamıyordu, bu yüzden ara başlıkların hiçbir anlamı yoktu. Görüntülerin anlatımcı olması gerekiyordu ve bunu da çok etkileyici biçimde başardılar. Eisentein'in Potemkin Zırhlısı filmi, konunun uzmanı pek çok kişiye göre hala gelmiş geçmiş en iyi film olarak kabul görmektedir. Sinema tarihinde kurgunun ne kadar önemli olduğunu ve üretilen anlamın ve estetik bakış açısının perdeye sanatçının bir tasarımı olarak nasıl yansıdığını ilk keşfedenler ve bunun son derece gelişkin bir teorisini yapanlar başta Eisenstein olmak üzere, Dziga Vertov, Kuleşov, Pudovkin, Eisenstein gibi sanatçılar olmuşlardır. Bu kuramcıların kuramları çok yakın tarihlere kadar Batı Avrupa ülkelerinde sinema bölümlerinde derslerde okutuluyordu. Avrupalı büyük yönetmenlerin ilk elde okudukları temel kitaplar da bu sanatçıların eserleriydi” (Dmytryk 2011,110-111). Zaman zaman tarihsel olayları belirli siyasal güçler için en çok çarpıtan isimler de Rus yönetmenlerden olmuştur (Kellner, 2013,189).

Kurgu hiç kuşkusuz sinemayı diğer sanat dallarından ayırtıran en önemli özellik olmuştur. Sinemanın doğuşundan itibaren kurguya ihtiyaç söz konusudur. Kurgu sayesinde sinema bir anlam kazanmış ve biçime bürünmüştür. Bir nevi sinemanın en iyi öğrenildiği bölümü kurgudur diyebiliriz. Birçok sinema kuramcısı da kurgu ile ilgili teoriler ortaya koymuş ve kurguyu derinlemesine irdilemişlerdir. Bu teoriler sayesinde de kurgu kendini sürekli olarak geliştirmiş ve sinemanın en önemli aracı olmuştur. Kurgunun sinemaya bir araç olarak katılması ile sinema sanat, ekonomik ve siyasi anlamda önem kazanmaya başlamıştır (Nişancı 2018, 17).

Kurgunun sezgisel yaratıcılığı, uzmanlığı, muhakemeyi, duyarlılığı ve karmaşık olan yetenekli performansın düşünceden türemeyen üretimini içeren bir düşünce tarzıdır (Claxton, 2000,40). Öğrenme yaşamın içinde ne kadar kapalı şekilde bulunsun da onun ötesine geçer; Tıpkı Murch'ın ritimlerin kurgusu üzerine sahip olduğumuz duyguları yaymak ve zenginleştirmek için kendimizi iyi bir oyuncunun verdiği ritimlere, hatta dünyada ve bedende bulunan ritimlere de uyumlaştırabileceğimizi belirttiği gibi diye yorumlamıştır Pearlman (Pearlman, 2020,45). Ayrıca Pearlman eserinde, kurgucuları koreograflara benzetmiş, onların ustalıklı yönettiği hareket, zaman ve enerjinin ana birimini bir nabza benzetererek kurguya önemli bir yaklaşımda bulunmuştur. Filmlerdeki ritimler için dans ritimleri benzetmesini yapmıştır (Pearlman, 2020,63).

“Okuma pürüzsüzleşip de oyuncular malzemeleriyle içli dışlı olmaya başlayıp film kişileriyle bütünleştiklerinde, sıra hareketlerin provasına gelmiştir. Bu süreçte yönetmenin oyuncuların başlangıç konumlarını ve hareketlerini kabaca anlatması olağandır. Provanın bu evresinde, yönetmen sahnenin gelişimi üzerine okuma provasında olduğundan daha otoriter olmak istese de oyunculara

belli ölçüde yaratıcı özgürlük tanınması yararına olur. Provalar ilerleyip oyuncular sahneye yerleştikçe, onların hareketlerini değiştirmek, hatta sınırlamak, değişikliklerden daha az korkulacağından ve özümsemek kolaylaşacağından, daha uygun olur” (Dmytryk 2011,100).

3.1. Edwin S.Porter & D.W. Griffith

1896 yılında kendisinin ürettiği kamerası ile ilk filmlerini çeken George A. Smith, 1900 yılında, çektiği bir filmi kurgunun başlangıcı olarak kabul edilebilir. Smith, bu filmde, çekim yaptığı sırada istemediği görüntüler kadrajına girmiş ve daha yakın planlardan çekime devam etmiştir. Bir yakın çekimi daha geniş çekimin arasına yerleştirerek muhtemelen ilk sahne için kurguyu gerçekleştirmiştir (Nişancı, 2018,121).

Sinemada kurguyu bulan isimlerin başında ise Edwin S.Porter ve D.W. Griffith gelmektedir. Amerikan sinemasının daha sonraki yıllarda izleyeceği yolu daha belirgin bir biçimde belirleyen film, Edwin S. Porter'in, 1903 yılında çektiği filmi The Great Train Robbery (Büyük Tren Soygunu) olmuştur (Teksoy, 2005,76). Porter, Büyük Tren Soygunu adlı filminin arından yeni konulara yönelmiş ve bir arayışa girmiştir. 1904 yapımı The Ex-Convict filminde (Eski Mahkum) toplumsal eleştiriye yönelik yoksul bir kimseye iş vermeyen bir işadınının davranışını konu edinirken, varlıklı işadını ile yoksul işçinin yaşadıkları ortam arasındaki zıtlığı, dönüşümlü sahneler ile vermiştir. 104 yılında çektiği Bir sonraki filmi The Kleptomaniac (Kleptoman) yine toplumsal haksızlıklara değiniyordu. Porter'in gelişen kapitalizmin ve serbest piyasa ekonomisinin yol açtığı toplumsal çelişkileri, büyük kentlerin olduğu gibi kırsal kesimin günlük yaşamından seçtiği konularla, geniş kitlelerin duygusallığını harekete geçirmeye yönelik filmlere yansıtmayı denediği sonucuna varılmaktadır (Teksoy, 2005,76).

Sinema dilinin kurucusu olarak kabul edilen Griffith, yalnızca tüketim malı üreten bir sinemayı, kısa bir süre içinde bağımsız bir anlatım aracına, kişisel bir görüşü açıklamaya elverişli yeni bir sanat diline dönüştürmeyi başardığı savunulmuştur. Sinemanın daha sonraki yıllarda kullanacağı kuralları belirlemiştir. Griffith'in paralel kurguyu kullanım şekli, titiz bir biçimde ışık ile gölge arasındaki ilişkisi, görüntü oluşturma seçimindeki özen, değişik planların sıkça uygulanması, çekim sırasındaki hareketi ve dramdan maceraya, duygusal konulardan güncel olaylara uzanan bir konu çeşitliliği ile filmlerini üretmiştir (Teksoy, 2005,78).

Sinemada kurgu, D.W. Griffith'in ortaya çıkardığı bir olgudur. ABD'li yönetmen 4 yılda çektiği 400'e yakın filminde birçok tekniği ilk defa kullanan isim olmuştur (Toprak 2013, 24). 1902 yılında Porter'ın “The Life of an American Fireman” (Bir Amerikan İtfaiyecisinin Yaşamı) filmi, sinemada kurgunun başlangıcı olarak kabul edilmektedir. “Filmi seyreden izleyiciler, çekimlerin kurgulanması ile görülen dramatik etkinin gücü ile anlatıdaki konuların içine girdiler. Karakterler ile birlikte aynı olayı yaşıyormuş gibi bir izlenimine kapıldılar”(Abisel, 2007,54). Sinemasal zaman ve mekan ilk kez bu filmde görülmüştür ancak Griffith bir tesadüf eseri sonucu kurguyu bulunan kurgu tekniklerini, filmlerinde dramatik etkiyi arttırmak için kullandığı söylenebilir. Görüntüler birleştğinde ise sinemanın tek sanatı olan kurguyu ortaya çıkartmıştır ancak dramatik kaygı söz konusu olmamıştır. Bu ayrım Griffith ile Porter arasındaki en önemli ayrımdır (Nişancı 2018, 126). Porter genellikle fiziki zorluklar ile kamera açılarını değiştirirken, Griffith ise bunu dramatik etki yaratmak için isteyerek ve bilerek yapmıştır.

Edwin S.Porter'ın bağlantılı ve aynı anda gerçekleşen eylemin kurgusunu denemeye başlamasının ve Griffith'in oyunculuk tepkisinin dramatik etkisini arttırmak üzere yakın bir çekim yapmaya karar vermesinin arından fazla bir zaman geçmeden, sinemacılar, “kesme” aracılığı ile

uzamı, zamanı, duyguları ve duygusal yoğunluğu, yalnızca kendi hisleri ve yaratıcı yetenekleri ile sınırlı olan bir kapsam içinde yön verebileceklerini keşfettiler (Dmytryk 2011,266). Böylece filmlerin kurgusu sinemada “hareketli resimlerin” öz durumuna gelmiştir denilebilir. Kurgu sanatı olmadan en iyi film bile, yalnızca filme alınmış bir tiyatrodaki gibi sahne oyunu olarak kalacaktı ve “sinema sanatı” telaffuz edilemeyen bir deyim olarak anılacaktı (Dmytryk 2011,266).

Porter, isteyerek ya da istemeyerek seyircinin duygularının yanı sıra düşüncelerinin de etkilenmesini sağlamıştır. Bunu kavramsal kurgu denilebilecek bir yol ile gerçekleştirmiştir. Sinemanın betimleyiciliğinin de ötesine geçerek, bir eleştiri aracı olabileceğini göstermiştir (Abisel, 2007,70-71). Oyuncuların jest ve mimiklerini daha yakın planda görme henüz yokken bu tekniği ilk uygulayan kişi Griffith olmuştur (Nişancı, 2018, 125). Griffith’in tekniğine kamerada kurgu ismi verilmiştir. Gösterilmeyecek hiçbir şey çekilmez, doğal olarak montajlanmış ve yayına hazırlanmıştır (Toprak 2013, 21). Griffith oyuncuların jest ve mimiklerini daha yakın planda gösteren ilk yönetmendir. Griffith’in 1915 yılında çektiği “The Birth of a Nation” (Bir Ulusun Doğuşu) filmi kurgunun dramatik etkilerinin görüldüğü ilk sinema filmidir. Griffith, yönetmenin film biçimine derinlik etkisini getirmiştir ve izleyicinin tepkisini etkili bir şekilde kontrol altında tutmayı başarmıştır. Farklı açıları birbirine bağlamaya ve geriye doğru atlamalara ilk imzayı o atmıştır (Küçükerdoğan 2014, 30). Düz bir yapıda olan anlatıyı bölüp seyirciyi geçmişe gönderip farklı bilgilerin aktarılmasını sağlamıştır. Sinemanın tiyatrodan net bir çizgi ile ayrılmasını sağlayan en önemli fark kurgu olmuştur (Nişancı, 2018,127). Sinemada kurgunun ilerlemesinin temellerini atmıştır. Başka bir deyişle birçok ünlü yönetmene de kurgu konusunda öncülük etmiştir.

3.2. Teorik Yaklaşımlar

3.2.1. D. Vertov

Sinema aynı anda pek çok yerde olma özgürlüğünü bizlere verir diyen Vertov, bunun ilk farkına varan ve belirli bir kuram biçimi içerisinde sunan kuramcıdır (Dmytryk 2011,99).

Vertov, sinema ile ilgili tüm kuramlardaki düşünceleri kendine has bir şekilde bir düşünür edası ile oyunculu kurmaca filmleri tamamen reddetmiştir. Tiyatro tarzı filmlere ve bu türdeki benzer filmlere dayanan eski sinema filmlerini hasta bulmuştur (Vertov, 2007,5). Bu tür filmlerden uzak durulmasını, izleyicilerin gözlerini başka tarafa çevirmesini, ölümcül derecede bulaşıcı bir hastalık gibi kaçınılması gerektiğini söylemiştir. Sinemanın o dönemdeki halini yadsıyarak sinemanın geleceğini onayladığını savunmuştur. Çünkü ona göre gerçek yaşam kurmaca değildir, senaryosuz şekilde çekilen filmler sinema dilindeki anlamdır demiştir (Vertov, 2007,3). Yani filmlerinde kurmaca bir olay asla olmamalıdır ve tamamen gerçek hayattaki gibi olaylar ilerlemelidir düşüncesini savunmuştur. Senaryodan ayrı bir şekilde gerçekleştirilen film çekme sürecinin ulaşmaya çalıştığı amacı “film-nesne”ye ulaşmak için yeterli malzemeyi sağlamaktadır (Nişancı, 2018,186). Ayrıca diğer sanat dallarından sinemanın üretilmesine de karşı çıkmıştır. Diğer sanat dalları ile de “film-nesne”ye ulaşmanın imkansız olduğunu savunmuştur. Ona göre film-nesne’ye ulaşan sinema için sine-göz terimi insanların filmi görmesini sağlayan olgudur. Kurgu için antitez olarak anılan diğer sanat dalları ile oluşturulan bir sentez olarak bahsetmiştir. Kurgu sadece film-nesne’ye hizmet etmelidir diyen Vertov, 6 aşamadan bahsetmiştir;

1. Gözlem Esnasında Kurgu
2. Gözlemden Sonraki Kurgu
3. Filme Çekme Esnasındaki Kurgu

4. Film Çektikten Sonraki Kurgu
5. Göz ile Ayar Yapmak
6. Son Kurgu

Vertov bu aşamalarında gözlem alanı olmayan ilk iki aşamanın geçersizliğinden bahseder ve bu aşamalar günümüz sinemasında sine-göz'e özel bir biçim olarak gözleme dayalı belgeseller için yol gösterici özelliğe hala sahiptir (Nişancı, 2018,188). Dördüncü aşamadaki film çektikten sonraki kurgu aşamasını günümüzde "kaba kurgu" olarak adlandırabilmekteyiz. Ancak burada bulunana tek fark, sine-göz kuramında çekimler tekrar devam edebilir. Ayrıca Vertov, görüntü stoklamayı da çok seven bir yönetmendir (Nişancı, 2018,189). Sine-gözde de bir yaratıcı stok olmayışından da yakınmıştır.

Kurguda film-nesne yaratıldığı aşaması olan son aşamasında ise Vertov çekimlerin birbiri ile görsel ilgileşimi, bir görsel uyarıdan diğerine yapılan geçişler üzerine inşa etmek olarak tanımlar (Vertov, 2007,106). Vertov aralıklar teorisi bağlamındaki görsel ilgileşimi 5 biçimde tanımlamıştır (Nişancı, 2018,189);

- 1- Düzlemlerin ilgileşimi: Çekim ölçeklerinden bahseder.
- 2- Kısaltmaların ilgileşimi: Lenslerin türlerinden bahseder.
- 3- Kadraj içindeki hareketlerin ilgileşimi
- 4- Işıktaki ve gölgedeki ilgileşimler
- 5- Kayıt hızlarının ilgileşimleri

Vertov'un bir formül sunma ve bu formülün nerede ve ne zaman uygulanması gerektiği konusundaki çekincesi, senaryosuz, kurmaca olmayan, habersiz çekimlerin sine-göz kurgusunun malzemesini oluşturmasındandır (Nişancı, 2018,191).

Sovyet devrimci sinemacılar kurgunun güçlü dışa vurumcu doğasını keşfetmişlerdir (Monaco, 2014,279). Sinema tarihinin başından sonuna gerçekçilik, kuramcılar ve eleştirmenlerden çok yönetmenlerin ilgisini çekmiştir. 1920'lerde Sovyetler Birliği'nde Dziga Vertov, dışavurumcu kuramlara karşıt olarak gerçekçi konular geliştirmişlerdir. Yönetmenler araçlarının gücünün potansiyel kötüye kullanımlara tepki gösteriyormuş gibi gerçekçilik içinde daha "ahlaklı" bir konum arayışına girmişlerdir.

Vertov'un filmleri bir belgesel tarzı izleyicilere hissettirmekteydi ve bu eğilimleri sinemada ilk yapan Vertov'du. (Dmytryk 2011,274). "Sinema bize aynı anda pek çok yerde olma özgürlüğünü verir. Bunun ilk farkına varan ve belirli bir kuram biçiminde sunan Sovyet Yönetmeni Dziga Vertov'dur." Edward Dmytryk Vertov'dan bu şekilde bahsetmiştir (Dmytryk 2011,99). Vertov, Klasik anlatıyı tamamıyla reddederek, kurgunun önemini de göz ardı etmeyerek Sine – Göz ve Sine – Gerçek teorilerini ortaya çıkartmıştır. Vertov'un açısından kurgu, yeni kaydedilecek görüntünün seçilme aşamasında iken başlamaktadır. Son aşama kurgu ile son bulmaktadır. "Vertov'un amacı gerçek hayattan uyarlanmamış her şeyi sinemanın dışında bırakmak ve hiçbir şekilde çekim öncesi hazırlık yapmaksızın yaşamı olduğu gibi sinema salonlarının perdesine aktarmaktı ve çekilen parçalar, kurgu sırasında sanat değeri kazanacaktı (Günaydın, 1997,33)." Bu sebepten ötürü belgesel ve haber film türlerine Vertov önderlik etmiştir denilebilmektedir.

Vertov'un kurgu üzerine düşüncelerini ve uygulamalarını en belirgin şekilde gösterdiği filmi 1929 yılında kadrajına aldığı "Kamerallı Adam" filmidir. Dünyada bir başyapıt olarak kabul gören bu belgesel film, sine-göz hareketinin gösterisi niteliğindedir, çekimlerin kendileri ile ilgileşimi özellikle farklı çekim kanallarının birbiri ile iç içe geçirilmesinin oluşturduğu fütürist kurgu biçimleri Vertov'un sinemada kurgu tekniğine merakını inşa etme sürecine olan bağlılığını gözler

önüne sermektedir ve bu filmin kurgu tekniği o dönemin çok ilerisindedir (Nişancı, 2018,191). Kameralı Adam filmi görüntü kurgusu tekniği anlamında nasıl ki çok önemli bir yerde ise sesin görüntüye dikey bir şekilde, farklı bir karışım olarak kullanımının ses kurgusunun dünya sinema tarihi açısından önemli bir örneği de “Coşku” filmidir (Nişancı, 2018,192). Yani Vertov yaptığı filmler ile hem görüntü kurgusuna hem de ses kurgusuna öncülük etmiştir diyebiliriz. Bu Vertov’un sinemaya katkısının yadsınamaz derecede göstergesi olmayı başarmıştır.

Vertov, Sine-Göz eserinde “Eğer benden örneğin Eisenstein’den istedikleri kadar ısrarla film isteselerdi sanırım dünyayı alt üst ederdim” diyerek kendisinden Eisenstein kadar film istenmediği için serzenişte bulunmuştur. Filmlerinin onaylanmamasına bu şekilde sitem etmiştir. Bu sebeplerden ötürü de Vertov, geri kalan yaşamında Belgesel Filmler Merkez stüdyosunda bulunmuştur.

3.3. Biçimci Kuramcılar

3.3.1. Rudolf Arnheim

1932 yılında kaleme aldığı “Film As Art” (Sanat Olarak Film) kitabı ile bir sanat eleştirmeni ve psikolog olarak anılıyordu (Wikipedia, Erişim 2 Ocak 2022). Filmlerin fiziksel limitleri kuramının temelini oluşturur. Filmlerin fiziksel sınırlılığı, gerçekliği eksiksiz olarak yeniden oluşturamamasındandır ve bu durum sinemanın estetik özelliğidir ve sinemayı sanat yapan olgu tam olarak budur (Nişancı, 2018,194). Arnheim’in bahsettiği limitler şunlardır;

Yüzey üzerine görüntülerin iki boyutlu yansıtılması; derinliğin anlamlı bir şekilde değiştirilebilmesi, görüntü boyutunu değiştirebilme ve imge boyutunun yarattığı sorunlar, renk ve ışık eksikliği, belirli bir çerçeveye imgenin yerleştirilmesi; kurgudan dolayı uzam-zaman sürekliliğinin eksikliği; diğer duylardan gelen mesajların eksikliği. (Andrew, 2009,57).

Arnheim’e göre kurgu, filmlerin bir sanat olarak ilerlemesiyle ortaya çıkmıştır (Arnheim, 2002,32). Sinemanın tiyatrodan farklı olduğunu mekânsal ve zamansal olarak ayırmıştır. Ona göre filmler, tiyatroya göre çok daha özgürdür. Kurguyu hokkabazlığa benzeterek kurgunun sanat dilinin gücüne değinmiştir. Kurgudaki binlerce çekim arasından sadece bir tanesinin seçilmesini ise, farklı bir anlam yaratmak ya da dikkati yoğunlaştırmak olarak savunmuştur. Kurgunun gelişiminin ise kamerayı özgürleştirdiğine vurgu yapmıştır (Arnheim, 2002,79).

Arnheim’e göre iki nokta bir virgül ve bir çizgiden oluşan çocukça bir yüz çizimi ifadeyi anlatmak için yeterli olacaktır ve bizler bilmemiz esasları algılayarak tatmin oluruz bu nedenle de sinemada onlar oldukları gibi yeterince gerçekler (Nişancı, 2018,195). Ona göre filmler zaman ve uzam kullanımı açısından tiyatrodan daha fazla bağımsızdır. Çünkü tiyatro gibi eserlerde gerçekten olan bir mekan ve zaman bulunmaktadır. Dolayısı ile tiyatrodaki yanılmaları daha güçlü kılmaktadır. Arnheim kurgunun sanatsal gerçekliği ortaya çıkarttığını söylemiştir (Arnheim, 2002,32).

Sinemada yaratılan kısmi yanılmaların nedenleri olarak farklı mekanlardaki çekimleri birleştirmek gerekliliğini söylemiştir. Çünkü sinema izleyicileri gerçek gibi izledikleri görüntülerin gerçek olmadıklarının da farkındadırlar. Ona göre, eğer film görüntüleri çok güçlü olsaydı o zaman kurgu uygulanabilir olmayacaktı ve bunun mümkün olmasını sağlayan şey ise filmde kullanılan görüntülerin kısmen gerçek dışında olmasıdır (Arnheim, 2002,30). Bahsettiği sınırlamalardan birisi de binlerce çekim arasından birini seçme zorunluluğu olmuştur (Nişancı, 2018,196). Ona göre filmde kullanılacak çekimler bir fikri anlatabilir, dikkati yoğunlaştırabilir ya da daha farklı bir anlam yaratmak için kullanılabilir. Arnheim’e göre kurgu filmin sanat olarak gelişmesi ile ortaya çıkan bir olgudur (Arnheim, 2002,79). Farklı planların bulunup kurgulanmasını çok büyük bir buluş

olarak nitelendirmiştir ve bunu aynı zamanda kameranın özgürleşmesi için önemli bir adım olarak görmüştür. Monaco, Arnheim'in başarısını problemli olan 2 varsayıma dayandırmıştır; sanat etki ya da dışavurumun eşitidir bir sanat yapının önemi doğrudan sanatçının malzemeyi yönlendirme düzeyi ile bağlantılıdır ve bir sanat formunun sınırları sadece onun estetiğini oluşturur ve bu sanatları sınırlamaz (Monaco, 2014,375).

3.3.2. Lev Kuleshov

Sovyet sinemasının kurucusu olarak kabul edilen Lev Kuleşov, Moskova Güzel Sanatlar Akademisi'nde resim eğitiminin ardından, Evgeniy Bauer isimli yönetmenin yardımcısı olarak çalışmaya başlamıştır. Proyekt Inzhenera Prait'a (Mühendis Prait'a'nın Tasarısı, 1918) isimli ilk filmi ile Rus sinemasında ilk kez kurgu kurallarını başarılı bir şekilde uygulamayı başarmıştır. Sinemadaki kuramsal ve teorik yöne oldukça fazla önem vermiştir. Oyuncuya hiç önem vermemiştir. Sinema oyuncularının, tiyatro eğitimi almış oyuncuların kurtarılmasını savunmuştur. Oyuncular için yönetmenlerin komutlarını, filmleri için istedikleri davranışları yerine getiren, duyguları göstermeye çalışıp vurgulayan bir aracıydı demiştir. O dönemde ham film sıkıntılarının yaşanması, Kuleşov'u öğrencileri ile birlikte hiç çekilmeyecek filmlerin provalarını yapmasına olanak sağlamıştır. Yalnızca fotoğraflarla saptanan, bu çekilmeyen film çalışmaları ve aşamaları sırasında Kuleşov, sinemanın tiyatrodan bağımsız kılınması gerektiğini ve sinemanın tiyatroya üstünlüğünün kurguda ve kurgunun gücünde yattığı görüşünü geliştirmiştir. Yaptığı deneylerde, her bir planın kendinden önceki ve kendinden sonraki bir plana oranla farklı ve yeni bir anlam yüklendiği sonucuna varmıştır. Zaten Kuleşov Etkisi de önceki ve sonraki planların değişmesi ancak ortadaki plana başka bir anlam yüklenmesine yol açan bir etkiydi (Teksoy,2005,132-133).

Kuleshov, Rus sinemasının sessiz sinema döneminde birçok ünlü yönetmene öğretmenlik yapmış ve "Kuleshov Etkisi" isimli deneyini sinema tarihine kazandırmıştır. Rus filmlerinin ülke dışına kaçırılması, film stoklarının azalması Rus sinemasının kurgu yönünden ilerlemesine büyük katkı sağlamıştır. Griffith'in "Hoşgörüsüzlük" adlı filmi, film yokluğu yüzünden defalarca ayrı ayrı şekillerde kurgulanmıştır (Nişancı, 2018,131). Rus kurgusunun özgün biçiminin ilk adımları da bu denemeler ile atılmıştır.

Çekimlerin kurguda diziliş sıralaması anlam farkı yaratır denilerek ortaya konan "Kuleshov Etkisi" deneyi, kurgunun önemini ve sanatını büyük ölçüde gözler önüne serer. Bu deneyde ünlü oyuncu Moszhukin'in tek bir çekimi alınmıştır. Oyuncunun görüntüsünün ardından çorba, tabuta sarılmış bir kadın ve küçük bir kızın görüntüleri gelir. Oyuncunun tüm planlarda görüntüsü aynıdır. İzleyicide çorba görüntüsünden sonra oyuncunun acıktığı, tabuta sarılan kadın görüntüsünden sonra üzüntü ve küçük kız görüntülerinden sonra da sevgi duygusu oluşmuştur. Pudovkin'e göre seyirciler oyuncunun farklı duyguları ustaca gösterdiğini hayretler içinde izlemişlerdir (Monaco, 2014,380).

Bu deney birçok dünya sineması yönetmenini etkilemiştir ve etkilemeye de devam etmektedir. Kurgu sayesinde izleyiciler üstünde istenilen etkiyi yaratabilme olanağı sağlanmıştır. Ayrıca oyunculara karşı da kurgu pozitif bir anlam kazandırmıştır.

Diğer bir deneyinde ise Kuleshov, gerçekte var olmayan bir kadın karakter oluşturmuştur. Aynanın karşısında makyaj yapan farklı kadınların yüzleri, saçları, elleri, ayakları ve bacakları çekilmiştir. Bu çekimler kurgulandığında sadece tek bir kadın aynanın karşısında süsleniyor izlenimi oluşturulmuştur. Dublör kullanımı da filmlerde bu tekniğin bir parçası olarak görülebilmektedir (Nişancı, 2018,133).

3.3.3. Pudovkin

Pudovkin kurguyu rejisörün dili olarak tanımlamıştır. Ayrıca, filme özgü orijinal ve yegane tek sanatın kurgu olduğuna vurgu yapmıştır (Philips, Gene, 2009,248). Filmin şiirsel bir desine vurgu yapılmıştır. Pudovkin, Lev Kuleshov'un kuramları ve öğrettikleri doğrultusunda yol almıştır. Aynı Kuleshov gibi filmlerin kurgusunu "tuğla üstünde tuğla" koyularak yapılan bir inşa sürecine benzeten Pudovkin, S.M. Eisenstein'ın gerisinde kalmış bir yönetmen olmuştur (Nişancı, 2018,134). Film sanatının temelinde kurguyu görmüştür. Bir film çekildiği sırada bile, kurguya yatkın farklı farklı selüloit parçaları olarak düşünülmelidir ve kurgu filmsel gerçekliğin yaratıcı gücüdür (Pudovkin, 1966,101).

Pudovkin, kurgunun başarısını yönetmenin filmdeki başarısıyla paralel olduğunu da savunmaktadır. Kurguyu filmin son aşaması olarak görmüştür. Kurguyu, film çekimi esnasında elde edilen çekimlerin ve sahnelerin bir tür sentezi olarak yorumlamıştır. Bu sentezi 3 işlemden ibaret ele almaktadır. Birincisi somut olan kesme, ikincisi filme son görünümünü vermek amacıyla görsel ve işitsel öğelerin düzenlenmesi olan birleştirme, üçüncü ve sonuncusu ise planlar arasında uygun bağı estetik ve gösterge bilimsel bakış açısı ile kurmak (Küçükdoğan, 2014,46). Küçükdoğan'a göre de bu bağlamda kurgunun temel işlevlerini şu şekilde sıralamak mümkün olmuştur;

- 1 – Seçim yapmak,
- 2 – Anlatıyı düzenlemek,
- 3 – Planları en uygun biçimde yerleştirmek,
- 4 – Dramatik, anlatısal, anlatımsal veriler gölgesinde her bir planın kesme noktasını belirlemek,
- 5 – Planlar arasındaki biçimleştirmeleri ve eklemeleri yapmak. Zaman zaman ardarda gelen planları özenle birleştirmek kimi zaman da anlatıda ekonomi yapmak için kısaltma yapmak,
- 6 – Planlar arasında geçişi sağlamak,
- 7 – Ritmi yakalamak,
- 8 – Farklı ses bantlarını uygun yerine koymak ve uygulamak,
- 9 – Ses bantlarını miksleyerek tek bir bant oluşturmak.

Küçükdoğan burada Pudovkin'in 3 sentezini açıklamaktadır. Son iki maddeyi günümüzdeki dijital kurgu ile açıklamak daha doğru olacaktır. Bu maddeleri ses parçalarını filme uygun yerlere yerleştirmek ve dijital kurgu sistemlerinde ses kanallarını birleştirmek olarak güncelleyebiliriz.

Sinema doğasının en önemli özelliği olarak kurguya bakılmıştır. Montaj kelimesinin iki anlamı olduğu vurgulanmıştır. Birincisi, düşüncenin ifadesi olarak ikincisi ise, bir zaman birimi içerisinde perdede görsel algılamının ve gerçeklikle ilgili görsel tasarımların imkanlarına uygun olarak, filmsel olayın gelişme akışının natürel yansımalarının görsel ve işitsel benzerliklerini oluşturma tarzı olarak kurgu (Sokolov, 2007,133-134).

Pudovkin kurgu ile ilgili olarak çekim açılarına da değinmektedir. Ona göre aynı drama hemen hemen aynı zaman diliminde farklı çekim açıları ile gösterilebilir. Bu durumu şöyle açıklamıştır; "Bir filmde oyuncu olan adamı duvara tablo asarken görüyorsunuz. Aniden ayağının kaydığını görüyorsunuz. Sandalyenin hareket ettiğini, elinin aşağı düştüğünü ve tablonun duvardan düştüğünü görüyorsunuz. O kısa zamanda bir adam sandalyeden düşüyor ve sizler bunu kurgu haricinde hiçbir yöntemle göremeyeceğiniz bir şekilde görüyorsunuz (Gene, 2009,248)."

3.3.3.1. Kurgu Yapısı

Maksim Gorki'nin eserinden uyarlanan, senaristliğini Nathan Zarkhi'nin yaptığı, Potemkin Zırhlısı'ndan sonraki Sovyet sinemasının en önemli filmi kabul edilen Mat (Ana 1926) filmini perdeye aktarmıştır. Gorki'nin bu eserini olduğu şekilde perdeye aktaran Pudovkin, kurgunun akışında romandaki özelliklerin bir yanıtını arayarak farklı bir estetik yapı geliştirmiştir. Rus sineması araştırmaları ile bilinen Fransız Leon Moussinac, Ana filmini değerlendirirken şöyle demiştir: "Eisenstein'ın filmleri çılgınlığı, Pudovkin'in filmleri şarkıyı çağırır." Gerçekten de Pudovkin Ana'nın senaryosunu sanki bir sonatın allegro, adagio, presto gibi bölümlerine uygun bir biçimde geliştirir. Oyuncu yönetimine de özel bir özen gösterir. Cezaevinden kurtulacağını öğrenen oğulun yüzünde bir sevinç vermeye kalkışmaz. Beyaz perdede ilkin oğulun elleri görülür. Bunu, gittikçe suları çoğalan bir akarsu üzerindeki ışık oyunları, bir bataklığın üstünde uçuşan kuşlar ve bir çocuk gülümsemesi izler ve sonunda oğulun ağzı görülür. Ağız yayılmıştır, çünkü oğul gülümsemektedir. Pudovkin'e göre Ana'nın en önemli özelliği "alıcının gördüklerini saptamakla yetinmeyip, etkin bir gözlemci işlevi yüklenmesidir." O yıllarda İtalya'nın Capri Adası'nda yaşayan Gorki'ye filmin bir kopyasının özel olarak yollanıp gösterildiği ve yazarın uyarlamayı onayladığı söylenir (Teksoy, 2009,138).

Pudovkin toplumsal gerçekleri olduğu gibi gösterme taraftarıdır. Sanatın toplum için olduğuna inanmıştır ve bu yönde çalışmalarda bulunmuştur. Kuramsal araştırmaları Griffith ve Kuleshov'un yoğun etkisi altında şekillenmiştir (Nişancı, 2018,134). Özellikle de senaryo kurguları bakımından çok özgün ve örnek bir kişiliğe dönüşmüştür. Kuramlarını ve uygulamalarını paralel şekilde yürütmüştür. Pudovkin'e göre kurgu, seyircinin psikolojik rehberliğini yapan bir olgudur. Yani dışavurumcu kimliği ile ön plandadır. Beş ayrı kurgu yöntemini belirleyerek sinemanın kapsamına girer (Monaco, 2014,380). Bu yöntemler; karşıtlık, koşutluk, simgecilik, eşzamanlılık ve kılavuz kavramlarıdır. Sahnelerin birbiri ile olan ilişkilerine yoğunlaşmıştır. Pudovkin bu yöntemleri açıklarken en fazla örnekleme yöntemini kullanır (Nişancı, 2018,135).

3.3.4. S. Eisenstein

Eisenstein ve kurgu iki eş anlamlı kavramdır demiştir Bulgakova. Filmin en önemli yapı taşı kurgu ve önemli kuramlarını sinema dünyasına kazandıran Eisenstein'ın önemine vurgu yapmıştır.

Birçok ünlü yönetmen tarafından sinemanın mihenk taşı kabul gören "Potemkin Zırhlısı" filmindeki kurgu anlatı ilişkisi bakımından yol gösterici olmuştur. Ona göre filmi oluşturan en önemli güç kurgudur. İşlenmemiş ham görüntülere bir anlam yükleyen yaşam biçimidir. Kurgu, filmlerde yeni bir gerçeklik yaratmak anlamındadır S.Eisenstein için. (Küçükdoğan, 2014,99). Ünlü film eleştirmeni J.Monaco'ya göre onun kurgu kuramındaki amacı, kurguda örgüyü yeniden inşa etmek ve izleyiciyi bunun içine çekebilmektir. Ayrıca seyircinin hislerini önceden hazırlanmış kurgular ile coşturmak yerine diyalektik bir süreç içine sokabilmektir. Ona göre; renk, ses, set ve kostüm gibi farklı öğeler bir bütünlük içinde olmamalıdır.

Eisenstein'ın kurgu kuramları şu şekildedir;

Atraksiyon Kurgusu, Entelektüel Kurgu ve Ses – Görüntü Dikey Kurgusu

3.3.4.1. Atraksiyon Kurgusu

Eisenstein'a göre 1920'li yıllarda, "Eisenstein Kurgu Kavramının Temel İlkeleri" isimli bildirisinde kuramlarını yayımlamıştır. Bu bildiride ilk kez atraksiyon kuramı açıklanmıştır.

Eisenstein'a göre "atraksiyon, gösterimin tamamlanmış bir numarasıdır ve bundan bir şiir gibi tek bir gösteri anlaşılmalıdır. Atraksiyon kurgusu seyircilerde harekete geçen duyguların bir sonucudur. Filmin insanların davranışlarına yön vermesi, değiştirmesidir. Atraksiyon kurgusunda başarı tek tek objelere bağlı değildir, burada tüm öğeler birbirlerine bağlanarak filmin anlamını oluştururlar" (Küçükdoğan, 2014,101).

3.3.4.2. Ses – Görüntü Dikey Kurgusu

Eisenstein'ın çalışmaları üç dönemde olmuştur. İlk dönem, gösteriler için nesnelerin görüntüsünün alınması, görüntülerin gücü, nesnenin aydınlatma ve dış hatlarının belirtilmesinden oluşmuştur. İkinci dönem, kurgunun metaforik ve düşsel görüntüleri üretmesini içermektedir. Üçüncü dönemde ise kurgunun işlevi müzik, ses, sözcükler ve renk gibi düşsel görüntülerin bileşenlerinden oluşmaktadır (Küçükdoğan, 2014,103). Ses – Görüntü Dikey Kurgusu da dolayısı ile üçüncü dönemde oluşmuştur. Ona göre ses görüntüyü güçlendirmektedir. Bu güç kurguya karmaşık bir durum kazandırsa da o zamana kadarki hayal gücünü değiştirmiştir. Ona göre kostüm, renk ve ses gibi farklı öğeler bir bütün içerisinde yapılandırılmazlar. Çünkü her öğe kendi içinde bir anlam bütünlüğüne sahiptir (Sözen, 2003,149).

Eisenstein bu kurgu kuramları ile seyirciye aksiyon getirmeyi, metaforların kullanımının önemini ve sesin sinemaya girmesi ile birlikte kurgunun işlevlerindeki baskınlığını vurgulamaktadır. Sinemanın gelişimine paralel olarak onun da kurgu kuramları sürekli gelişerek devam etmiştir. Çoğu kuramcı ve yönetmenlere göre kabul görse de bazı kesimler tarafından da ağır eleştirilere maruz kalmıştır. Örneğin Tarkovski onun kuramını filmde bir günah olarak tanımlamıştır (Küçükdoğan, 2014,104). Eisenstein için seyircinin perdede gördüklerinin kendilerine göre anlamalarına engel olduğunu savunmuştur. Eisenstein'ın film kuramı ise film dilinin olumlu kullanılmasına değinmektedir. Ona göre bu olumlu kullanım film diline gösterilen ilgiyi artırır. Filmin en küçük birimine resmi koymuştur ve "Film Dilinin Grameri" kuramını şu şekilde aktarmıştır;

-Temel öğe: Film dilinde en sevilen ve mekan açısından en kolay olan bir çizgiden oluşan semboldür.

-Film dili: Çizgi yüzey gibi birçok birimin birleşiminden oluşmaktadır.

-Film cümlesi: Resim ya da çerçeve içindeki bir ayrıntıdan oluşmaktadır.

-Film-Çerçeve: Çerçevelerin bağlantılarıdır.

-Birbirine komşu iki çerçeve: Şekillerin birbirinden ayrılmasıdır.

-Farklılık gösteren iki çerçevenin üst üste binmesi: İki resmin birbiri ile uyum bir içsellik ile içsel uyumun gözü yormasından bahsetmiştir.

-Sinema gösteriminin ritmi: Algılamanın yoğunluğundan oluşmaktadır.

-Hareket: Perdedeki resmin hareketidir.

-Film gösteriminin ana hatları.

-Çerçeve bir öğe değildir.

-Çerçeve içinde çatışma: Film şeridi içindeki parçalardır.

-Kendi içinde çerçeve.

-Sekans içeriği ve

-Ayrı ayrı çekim ve materyallerin birleştiği kurgudur ve 5 türlü kurgu şekline ulaşmıştır (Küçükdoğan, 2014,106);

-Ölçümlü (Metrik) Kurgu

-Tartımlı Kurgu

- Titremsel Kurgu
- Üsttitremli – Çok Sesli Kurgu
- Anlıksal Kurgu

3.3.4.3. Ölçümlü (Metrik) Kurgu

Bu kurgu resimlerin ardarda konmasının en basit ve kolay yöntemi olmuştur. Bir görüntünün hareketliliği devamında gelen görüntünün içinde de devam etmektedir. Bu iki görüntü arasındaki tek fark uzunluklarıdır. Seyirciler bunları eşit ağırlıkta algırlar ve özdeş görüntüsü nedeni ile metriktir.

3.3.4.4. Tartımlı Kurgu

Bu kurgu ise metrik kurgunun tam tersinedir. Görüntünün metrik uzunluğu değil, potansiyel uzunluğu üzerinedir. Zamanın nitelikleri çerçevedeki ritme göre belirlenmektedir. Potemkin Zırhlısı'nda askerlerin yürüyüşünün gösterildiği görüntü ve çocuk arabasının merdiven başında sarsılması görüntüsü ile annenin yüz ifadesinin görüntüsü buna en güzel örnektir (Küçükdoğan, 2014,107).

3.3.4.5. Titremsel Kurgu

Sahne görsel tonlamalardaki farklılıklar üzerine kurulur. İki farklı çerçevenin üst üste gelmesine olanak sağlaması için görüntülerde belirlenen bir ton sağlanır. Örneğin yas ve matem sahnelerinde grinin kullanılması söylenebilmektedir.

3.3.4.6. Üsttitremli Kurgu – Çok Sesli Kurgu

Adından da anlaşılacağı üzere müziklerin yoğunluğunun olduğu bir kavram olmuştur. Eisenstein bu duruma en güçlülerin toplamı adını vermiştir. Birçok değişkeni barındıran bu kurgu tekniği oldukça karmaşık görülmektedir.

3.3.4.7. Anlıksal Kurgu

Gösterimdeki belirtiler ile oluşan birleşimdir. İzleyicinin zihninde soyut bir genelleme etkisi elde edilmek istenir. Seyircinin zihninde özel duygusal etkiler uyandıran düşünceleri çağrıştırmaktadır.

Bir filmin tüm görsel malzemelerinin birbirleri ile olan etkileşimlerini oluşturan araçlar kurgu niteliğini oluşturmaktadır. Eisenstein'a göre ikinci derecedeki etkiler birleşerek bir filmin en can alıcı etkisini oluşturur (Küçükdoğan, 2014,109).

Eisenstein'ın kurgu kuramındaki yenilik ya da temel özellik üzerinde durmak gerekirse, kuramı tamamen kişileri etkilemek, görüntüyü çekici kılmak amacı taşımaktaydı. Bu bağlamda seyirciyi şaşırtmak yani şok edebilmek amacıyla belli bir düzen ile birbirine eklenen görüntülerle seyircinin algısına seslenerek onun istediği tepkileri uyandıracaktır. Buradan da onun Pavlov'dan etkilendiği çıkarımı yapılmıştır. Pavlov'un bireysel dürtü araştırmaları Eisenstein'ın kurgu düşüncesi etkilemiştir ve çalışmaları ise Pavlov'un kapsamının ötesine geçmiştir (J.Dudley, 2009,63-64). Yani Eisenstein filmlere sadece kullandığı teknikler ile yaklaşmamıştır. Felsefi bir düşünceye de sahiptir.

Eisenstein sinemasında etkileyici güç, onun ideolojik kavramlarının geçiciliğinde varlığını göstermektedir. Edimselliği de biçim düzleminde elden bırakmamıştır. Onun filmlerindeki bütün

benliği görüntülerin mekanik ve doğal algısını engeller montajdır (Pezella, 2006,22). Filmlerinde kurgu sanatı ön plana çıkmıştır.

Eisenstein “Film Biçimi eserinde bir de bildiri yayınlamıştır. Bu bildiride sinemaya sesin dahil olması ile konuşmayı öğrenen sinema tanımlamasını yapmıştır (Eisenstein, 1985,337). Sinemayı büyüleyici hale getiren tek aracın kurgu olduğunun üstünü çizmiştir. Sinemada izleyiciyi etkileyen kurgu biçimlerinin sinemanın gelişimi için önem taşıyan anlar olarak nitelendirmiştir. Sesin kullanımının sinemayı tiyatrolaştıracaklarını savunan Eisenstein, kurgu parçasını eylemsizleştireceğini söylemiştir. Ona göre, çünkü kurgu ilk ağızda kurgu parçaları ile değil ama bunların yan yana getirilişi ile gerçekleşmektedir (Eisenstein, 1985,338).

3.4. Gerçekçi Kuramcılar

3.4.1. Andre Bazin

İtalya’da Yeni Gerçekçilik akımı İkinci Dünya Savaşından sonra yıkıcı bir etki olarak kendini göstermeye başlamıştır. Filmlerde uzun uzadıya çekilen planlar ve sokaktaki insanların oyunculuklarıyla oluşturulan dramatik yapı ile biçemci geleneğe alternatif bir bakış yaratan gerçekçi akım Fransız kuramcı Bazin’in ilgisini çekmiştir ve bir alternatif bir anlamda Bazin’in biçimciliğe karşıt olan gerçekçilik kuramını geliştirmesi için “Yeni Gerçekçilik” filmleri önemli bir kaynak olmuştur (Nişancı, 2018,197). 1951 yılında J.Doniol-Valcroze ve Lo Duca ile birlikte çıkarttıkları “Cahiers du Cinema” sinema tarihinin en önemli dergileri arasında kabul edilmektedir (Nişancı, 2018,197). Cahiers du Cinema birçok önemli Fransız yönetmen için de önemli bir kaynak olmuştur. Bu kaynak sayesinde Truffaut, Jean-Luc Godard, Eric Rohmer gibi isimler ile birlikte ilk defa sinema kuramını matbaa harfleri yerine filmler ile yazmışlardır (Monaco, 2014,375). Algılamamanın ham gücüne olan inanca dayalı olarak kaydedilen görüntülerin mekanik olarak kaydedilmesi yerine sanatsal kontrol çabasını gösteren görüntüler fikirlerin gerçekmiş gibi bir görüntüsünü yaratmaktadır. (Andrew, 2009,193). Sinema ile gerçeklik arasında birbirine doğru yaklaşabilen ama asla temas edemeyen bir sonuçsuzluk ilişkisi vardır (Nişancı, 2018,198).

Teknolojik yenilikler ile gün geçtikçe sinemayı gerçekliğe yakınlaştırmıştır ancak bu durum psikolojik etik ve politik etkiler için sıkça kullanılmıştır. Bunun tek farklı örneği İkinci Dünya Savaşı sonrası İtalya’da oluşan Yeni Gerçekçilik hareketi olmuştur ve bu hareketin yarattığı devrim biçimden çok konu üstünedir; Yeni Gerçekçiliği tanımlarken ortaya konan insancılık türünün film yapım stilinden önce geldiğini düşünmektedir (Nişancı, 2018,198).

Mizansen Bazin’in kuramının merkezinde yer almaktadır. Ona göre sinema her şeyden önce gerçeğin sanatıdır. Çünkü nesnelerin uzamsallığını ve içinde bulundukları uzamı kaydeder. Bazin sinemada inkar edilemeyecek tek gerçeğin uzam gerçekliği olduğunu düşünür ve bu nedenle film biçiminin mizansen ile çok yakından bağlantılı olduğunu iddia etmiştir. Derin odak görüntüleme ve plan sekans teknikleri ile seyircinin filmlere daha çok katılım sağlayacağı düşüncesinde olan Bazin’e göre alan derinliğinin gelişimi sinema biçimi tarihinde ileriye doğru atılmış diyalektik bir adım niteliğini taşımaktadır (Monaco, 2014,386). Seyirciyi görüntü ile gerçeklikle olduğundan daha yakın bir ilişkiye sokan uygulama ise alan derinliğidir. Seyircilerin düşünsel tutumunun daha aktif olmasını ve devam eden aksiyona katılmasını sağlamaktadır.

Bazin iki karşıt yönsemenin bulunduğu kanısında olmuştur; birincisini görüntüye inanan yönetmenler ikincisini de gerçekliğe inanan yönetmenler temsil etmektedir. Anlam görüntüde değil kurgusal görüntünün sonucu olarak seyircinin bilincindedir. Sinematografi yalnız saptayan kurmak

istemeyen ve içinde fotoğraf olarak saptanmış nesnenin yorumdan oyuncunun da yönetmenden önce geldiği ikinci tip sinematografi de montaj özel bir işlev görmez (Lotman, 1999,78).

Bazin literatürlere kurgu kuramlarına en büyük saldırıyı yapan kişi olarak geçmiştir. “Prensibim kurgu yasağıdır” demiştir. Kurgunun filmleri manipüle ettiğini söylemiştir ve ona göre kurgu kendisini hissettirmeden olaylar ile oynamalıdır. Ağırlıklı olarak da içsel kurgudan yararlanılmasını önermiştir (Küçükdoğan, 2014,49). Aslında burada Bazin, olaylarının akışını değiştirecek kurguya darbe vurmak istemiştir. Gösterilmek istenenin olduğu gibi aktarılmasını savunmuştur diyebiliriz. Ona göre, Kuleshov ve Eisenstein’in kurgularında bir olay gösterilmemekte sadece ima etmektedirler. Bazin “Onlar gerçekliğin seçilmiş elemanlarını kurguluyorlardı” demiştir (Bazin, 1966,34).

Bazin kurgu için “yaşanan zamanı yansıtan fotoğrafların düzenlenmesidir” demiştir. Duyguların ve anlamların yaratımı Bazin için kurgunun kullanılma amaçları olmuştur (Bazin, 1966,34). Kurgulama kararlar olayın durumu ve anlamı ile ilintili kararları belirlemektedir ve izleyiciler filmleri yorumlamada özgür bırakılmalıdır bunun tek yolu da yine alan derinliği ve plan sekansta olduğu gibi seçme özgürlüğüdür (Nişancı, 2018,199). Almancada “schnitt” denilen kurgu, akla ilk önce bir el sanatını getirmektedir. Fransızların kullandıkları “montage” kelimesi ise bir düşüncenin sunumu olarak algılanmıştır. (Küçükdoğan, 2014,46). Bazin’e göre her film parçası bir diğer parça için şiirsel bir ritim hazırlamaktadır. Bazin burada sinemayı edebiyata benzetmiştir. Her cümlelerin konunun içindeki önemini sinemaya uyarlı bir tanımlama ile kullanmıştır.

Bazinin Türkçe’ye çevrilen kendi eserinde çevirmen Nijat Özön su satırları okuyucular ile paylaşmıştır; “Türk okuyucularına sinema yanlarından birkaç örnek sunduğumuz Andre Bazin gerek Fransa’da gerekse yabancı ülkelerde savaştan sonraki Fransız eleştirmecilerinin en önemlisi sayılmaktadır. Bazin’in kendi yurdundaki yeri daha önemlidir. Bunun nedeni Bazin’in Fransız sinema eleştirmenliğinin bağlayan en sağlam halka olması, genç bir eleştirmenler kuşağının yetişmesinde en önemli rolü oynaması, sinema eleştirmenliği yoluyla kendi ülkesindeki sinema yapımını etkilemesi; yazılı eleştirmenler gibi aynı miktarda önem taşıyan bir sözlü eleştiri çabasını yürütmüş olmasıdır (Bazin, 1966,7).”

Eisenstein gibi Bazin de sürekli olarak yeniden değerlendirme süreci içerisinde olmuştur (Monaco, 2014,385). O filmleri teker teker irdeleyerek inceleyen bir eleştirmendi. Bazin açıkça gerçekçidir ancak bu onun yer değiştirmesine engel olmamıştır. Bazin’e göre gerçekçilikle ilgilenmesi gereken alan psikolojidir. “Sinema Dilinin Evrimi” başlıklı makalesinde, gerçekçiliğin kökenlerini sessiz sinema dönemine kadar geriye giderek arar ve teknolojinin sinemayı gerçekçiliğe sonuvmaz biçimde yakınlaştırdığını yazmıştır (Monaco, 2014,386). Sinema izleyicisi, sinema öyküsünün mantıksal gereklilikleri ve tekniğin mevcut sınırları ile mümkün olduğu kadar, gerçeğe de eksiksiz bir bakış açısı ister (Bazin, 2011,205).

Atmosferik kurgusu günümüzde televizyon reklamlarının en iyi yaptığı biçim olmayı başarmıştır. Bu tür kurgu iki değişik düzende ele aldığı kurgunun da ilki olmuştur. Diğerisi ise sesin sinemaya gelmesi ile daha da yaygınlaşan psikolojik kurgudur. Olaylar parçalara ayrılır ve alan derinliği olarak adlandırdığı teknikleri bu kurgu türlerine karşı ortaya koymuştur buradan da alan derinliğinin de çekimler sırasında yapılan kurguya dayandığı sonucuna varılır (Nişancı 2018,201). Dolayısı ile kurgu sinemanın önemli bir aracıdır.

Bazin kurguyu sinemasal tekniklerin oluşturduğu sıralama içinde daha mütevazı bir konuma getirdi (Kaya, 2011,125). O kurgu için “yaşanan zamanı yansıtan fotoğrafların düzenlenmesidir” demiştir. Bazin tarafından savunularak kuramlaştırılan bir diğer tanım ise; sahne derinliğinin

kurgunun yerini tutabileceği olmuştur (Kaya, 2011,52). Bazin sinemada kurgunun yüzeysel gerçekliğe dokunmadan kullanılmasını savunmuştur. Sinemanın gerçekliği kaydetmesini kurgudan önde tutmuştur.

3.5. Auteur Kuramı

Auteur Kuramı İkinci Dünya Savaşı'nın ardından sinemaya eleştirel bir bakış açısı ile ortaya çıkmıştır. Fransız yönetmen ve kuramcı François Truffaut'un 1954 senesinde yazdığı bir makale ile ortaya çıkardığı teoridir. Bu teoride yönetmene odaklanılır. İyi ya da kötü film değil, iyi veya kötü yönetmen vardır. Yani yönetmen sineması da denilebilir. Amerika filmleri üzerine yapılan araştırmalarda, bu filmleri yazıp yöneten bazı yönetmenleri Auteur kavramı yaratıcı yönetmen olarak tanımlamak üzere kullanılmaktadır (Soydan, 2009,86). Türkçe'de Auteur kavramının tanımı; yönetmenin filmlerde yaratıcı olduğu yaratıcı-yönetmen, filmleri yazanının yönetmen olduğu yazar-yönetmen ve filmlerde yönetmenlerin de rol aldığı sanatçı-yönetmen gibi çeşitli türlerde kullanılmaktadır (Yüksel, 2017).

Yönetmen, ürettiği bir filmde, onun imzası sayılabilecek biçim özelliklerini sergileyebilecek yetenekte ise auteur yönetmenidir denilebilmektedir (Ayvaz, 2011,15). Günümüzde bu kavrama sanat sineması adı verilmektedir. Bazin, yönetmenin sinemada direkt söz sahibi olduğunu auteur kuramıyla beraber olduğunu söyler: Sinemacının sadece ressamın ya da oyun senaristlerinin rakibi olarak görmez, romancıyla da eş duruma geçtiğini söylemiştir (Bazin, 1966). Bazin için iki farklı tür film yapma yöntemi oluşmuştur diyebiliriz. Birinci yöntem anlaşılabilir bir hikayeyi anlatabilmekten geçer. Filmin bir kurmaca olduğunun gizlenmeye çalışıldığı bu yöntemde esas olan filmin kuruluşu ile ilgili araçları ve dille ilgili öğeleri bilmektir. İkinci tür film yapmanın en belirgin özelliklerini ise, gerçeğe gereken önemi vermek, sorunlara ve olayların karmaşıklığına saygı göstermek ve seyircinin gördükleri karşısında etkin katılımını ve eleştirel bir tavır geliştirmesini sağlamaktır. Bu yöntemde de biçim ögesi önemli bir yerde bulunmaktadır. Bazin'e göre gerçeğe saygı, biçimden yoksunluk anlamına gelmeyip sinemanın bir dil olduğu bilincini içermektedir (Akçora, 2015,11).

Auteur kuramında film yapımı, bir ekibin ortak bir şekilde filmde çalışması sonucu ortaya çıkıyor olsa bile tüm ekibi yöneten ve tüm ekibi yönlendiren kişi yönetmendir denilmiştir. Dolayısı ile 'sahneye koyan' kavramının yerini 'yaratıcı yönetmen' ya da auteur yönetmen almıştır. Filmin senaryo yazım aşamasından filmin seyirci ile buluşmasına kadar ki tüm sürede yönetmen etkilidir auteur kuramında. Hatta tek belirleyicidir (Yüksel, 2017).

Filmlerin politik anlamlarını daha çok içerdikleri tezlerde, kullanılan somut temsil stratejilerinde ve yarattıkları muhtemel etkilerde aramak gereklidir (Ryan-Kellner, 2016,18). Bir filmin tüm aşamalarında yönetmenin olması içerdiği anlam bakımından oldukça önemlidir. Bağımsız yönetmenler bu kavrama dahildirler. Kısa zamanda bu kuram tüm dünyada sinemayı etkilemiştir. Günümüz Türk sinemasının önemli auteur yönetmenleri ise; Nuri Bilge Ceylan, Zeki Demirkubuz, Derviş Zaim, Reha Erdem, Yeşim Ustaoglu gibi yönetmenlerdir. Filmlerde yönetmenlerin konuştuğu yadsınamayacak kadar görülmeye başlamıştır.

Yönetmenlerin kutsallığı ve ustalığı auteur kuramı ile belirtilmiştir. Yönetmen yaratıcı zihni ile sinemasını perdeye aktarabildiyse başarılı olmuştur. Ancak yönetmenin dışında farklı insanlar filme dokunup değiştiriyor ise film başarısız olmuştur. Auteur kuramı tam burada yönetmenin filmini çekmesini ve perdeye aktarmasını ister. Sinema tarihinde ise bu kadar önemli ya da tartışmalı olan çok az kavram var olmuştur.

4. KURGU

Amerikalı film editörü, yönetmen, yazar ve ses tasarımcısı olan Walter Murch Kıyamet filmini “Sanki sonsuza dek Kıyamet’i kurgulayacaktık” diyerek şöyle devam etmiştir: “Bu doksan beşe birlik arazide dolaşmak sık bir ormana dalmak, bir süreliğine açık yeşil bir alana çıkmak fakat sonra tekrar ormana dönmek gibiydi” şeklinde yorumlamıştır (Murch 2019,16). O kurguyu sadece ayrı ayrı çekilmiş film parçalarını bir araya koymak olarak görmemiş, bir yolu keşfetmek olarak tanımlayarak kurguya farklı bir boyut kazandırmıştır.

“Bana göre mükemmel film gözlerinizin önünde akan bir düşünce gibidir ve hatta onu gözleriniz yansıtır gibi olmalıdır. Böylece görmek istediğinizi görüyor gibi olmalısınız. Film düşünce gibidir ve bütün sanatlar içerisinde düşünme eylemine en yakın olan filmidir. “(Murch, 2019,59). Murch burada, filmleri insanların düşüncelerine benzeterek düşünme eylemine en yakın sanat olarak filmleri göstermiştir.

“Eğer gerçekten size söylenenleri dinliyorsanız gözünüzü kırptığınız nokta kesmenin de uygun olacağı noktadır. Sonuç olarak iç içe geçmiş üç sorunla karşı karşıyayız:

- 1- Olası kesme noktalarını bulmak (kendi göz kırpma noktalarınızdan yararlanmak işinizi kolaylaştırabilir)
- 2- Her kesme noktasının seyircide yaratacağı etkiyi belirlemek.
- 3- Bu etkilerden hangisinin film için en uygun olacağına karar vermek” (Murch, 2019,66).

“Bir kavgadaysanız dakikada onlarca defa göz kırpabilirsiniz çünkü o anda aklınızdan onlarca değişik ve birbiriyle çatışan düşünce geçiyordur. Aynı şekilde kavgalı dövüşlü bir film izlerken de dakikada onlarca kesme olması beklenebilir.³ Gerçekten de istatistiksel olarak gündelik hayattaki göz kırpma ve filmlerdeki kesme hızı birbirine çok yakındır. Nasıl sahnelendiğine bağlı olarak bir aksiyon sahnesi dakikada yaklaşık yirmi beş kesme içerir. Buna karşılık (Amerikan sineması için) ortalama bir diyalog sahnesi dakikada altı kesme veya daha azını içerir. Göz kırpmalarla uyum içinde olmalı hatta belki onlardan hafifçe önde gitmelisiniz. Tabi ki seyircinin her kesmede göz kırpmasını bekleyemeyiz ama kesme noktası olası bir göz kırpma noktası olmalıdır. Bir anlamda, kesme yaparak, görsel alanın ani yer değiştirmesi ile seyirci adına göz kırpmış oluyorsunuz: Huston'un örneğindeki gibi gerçek dünyada onların göz kırparak yapacağı şekilde iki düşüncenin hızla arka arkaya gelmesini sağlamış oluyorsunuz.” (Murch, 2019,66). Murch kesmeleri insanların gözlerini kırptıkları ana indirgemıştır.

Aksiyon filmleri ve Matrix Trilogy'deki çalışmaları ile tanınan Amerikan film editörü olan Zach Staenberg “The Cutting Edge: The Magic of Movie Editing” adlı belgeselde kurgu için; “Bir filmi film yapan kurgudur” demiştir. Hızlı ve Öfkeli filminin yönetmeni Rob Cohen yine aynı belgeselde kurgu için “İnsanların filmi sevmeye sebebidir” ifadelerini kullanmıştır. Anlaşılabileceği üzere kurgu sinemanın olmazsa olmaz bir parçası haline gelmiştir. Adeta bir yapboz parçalarının birleşimi ile oluşan sinema filmlerinin temel sanatı kurgu olmuştur. Temel sanatların sonuncusu olan sinema; müzik, resim, edebiyat, tiyatro ve fotoğrafın anlatım olanaklarını harmanlayarak kendine has bir yeni dil aracı ortaya çıkartmıştır (Toprak, 2013,11). Bu dil kurgudur.

4.1. Kurgu Teknikleri

Birçok sinemacıya göre filmin ortaya asıl çıktığı yer kurgu aşamasıdır. Üstüne kuramlar, derin incelemeler ve denemeler yapılması da sinemanın sanatı kurgunun gücünü göstermektedir. Bu bağlamda zaman içerisinde kurgunun birçok tekniği ortaya çıkmıştır ve çıkmaya da devam

etmektedir. Kurguda önemli olan filmin dramatik yapısını oluşturmak ve anlatının ne şekilde, hangi hızda, hangi sırayla, hangi ritimle anlatılacağını bulmaktır (Canıklıgil, 2014,185).

4.1.1. Geçişler

Farklı mekanlarda farklı zamanlarda çekilen görüntüler kurgu aşamasında senaryoya uygun olarak birleştirilmektedir. Bu birleştirme geçişler ile yapılır;

-Kesme (Cut): Bir plandan diğer bir plana direkt olarak geçmektir. En yaygın olarak kullanılan geçiş türüdür. Bu geçiş türü doğru kullanılırsa geçiş seyirci tarafından algılanmaz. İdeal bir kesmede 6 temel kural vardır;

- 1 – Anlık duyguya uygundur.
- 2 – Öyküyü ilerletmelidir.
- 3 – Ritimsel olarak doğru zamanda uygulanmalıdır.
- 4 – Göz ile takibi kolaylaştırmalıdır.
- 5 – Devamlılık esas alınabilir.
- 6 – Düzlemsellik esas alınabilir.

-Zincirleme (Dissolve): İlk çekimin görüntüsü yavaşça kaybolurken diğer görüntünün çekimi perdede yavaşça belirlemeye başlar. Bu geçişe zincirleme geçiş denmektedir. Farklı zaman ve mekanlarda gerçekleşen sahneleri bağlamak için kullanılır. Filmin kesintisiz devam ettiğini yumuşaklığından dolayı sağlamaktadır. Kurgunun gizlenmesine hizmet etmektedir. Zincirleme geçiş dil bilgisinde noktalı virgölün gördüğü işi görmektedir (Toprak, 2013,61).

-Fleş (Flash): Bir görüntüden diğer bir görüntüye geçişte perdede beyaz bir parlamanın ardından tekrar o parlamanın azalması ile yapılan geçiş türüdür. Genellikle konunun geçmişe, hayallere giderken kullanılan geçiş türüdür. Ayrıca farklı anlamlar yaratmak için de kullanılabilir. Örneğin psikolojik bir etki yaratmak için ya da izleyiciyi stres altına almak için de hızlı fleş geçişleri kullanılabilir.

-Açılma-Kararma (Fade in-Fade out): Zincirleme geçişlerde olduğu gibi sahne ve sekans aralarında kullanılmaktadır. İlk sahnenin görüntüsü yavaşça siyaha düşerken diğer sahnenin görüntüsü yavaşça siyahtan belirlemeye başlar. Zamanlar arası geçişi anlatmak için sıkça kullanılmaktadır. Bir romanda yeni paragrafa geçişe benzemektedir ve ağır bir ritme sahiptir (Toprak, 2013,64).

-Maske (Mask): Maske geçişi bir özel efekt geçiştir. Bir sahne ya da çekim değişirken hareket halindeki nesnenin koyu ve bittiği kısımdan diğer görüntü belirlemeye başlar. Görüntülerde bir estetik yaratmak amacıyla günümüzde kullanılmaktadır. Genellikle dijital sistemlerin gelişmesinden sonra kullanımı yaygınlaşmıştır. Ancak çok sık efektli geçişlerin kullanılması seyircilerin dikkatini dağıtabilmektedir.

4.1.2. Kurgu Yöntemleri

“Film kurgucusu yapım aşamalarında çalışan bütün ekipte filmin çekim şartlarını bilmeyen veya bilmeme hakkı olan ve buna rağmen film üzerinde çok büyük bir etkisi olan birkaç kişiden biridir ve birçok açıdan kurgucu editörlerin yazarlar için yaptıklarını yaparlar” (Murch, 2019,35-39). Walter Murch “Göz Kırparken” adlı eserinde kurgu derslerinde ilk konuştuğu konunun üç boyutlu kurgu olduğunu söylemiştir (Murch, 2019,29). Bu üç boyutlu kurguyu bir kesmeyi iyi yapan kriterler olarak listelemiştir. Ona göre kesmeler ile ilgili altı ana kıstas vardır: Duygu, öykü, ritim, göz takibi, perdenin iki boyutlu yapısı ve aksiyonun üç boyutlu yapısıdır. Duygu yüzde 51, öykü yüzde 23, ritim

yüzde 10, perdenin iki boyutlu yapısı yüzde 5 ve aksiyonun üç boyutlu yapısı yani devamlılık yüzde 4 olarak değerlendirilmiştir (Murch, 2019,30).

Duygu: O an ki yaşanan duyguya uygunluk söz konusudur.

Öykü: Öyküyü iletme ile ilintilidir.

Ritim: Ritmiksel açıdan enteresan ve doğru anda gerçekleşir.

Göz takibi: Göz ile takip olarak adlandırılan bir objeyi seyircinin film çerçevesi içindeki ilgi odağı ve hareketidir.

Perdenin iki boyutlu yapısı: Aks çizgisi gibi düzlemselliğe uymaktadır.

Aksiyonun üç boyutlu yapısı: Devamlılık kurallarına uyulmasıdır.

Listenin en başında olan duygu bölümü ne olursa olsun korunması gereken kısımdır. Devamlılık uyumu için duygudan vazgeçilmemeli duygu için devamlılıktan vazgeçilmelidir diyebiliriz. Eğer bir kesme yapılacağında bu kriterlerden birinden vazgeçilecekse listenin en altından başlanması gerekmektedir (Murch, 2019,30). Çünkü seyirci duygudan çıkmadığı sürece diğer kriterleri göz ardı edebilecektir. Duygu, öykü ve ritim ise birbirlerine sıkıca bağlıdır.

4.1.3. Kurgu Türleri

Günümüz sinemasında birçok kurgu türü oluşmuştur. Basitçe beş kurgu türü vardır;

Devamlılık Kurgusu: Farklı açılardan çekilen görüntülerin geçişlerinde atlama hissi oluşturmada ya da seyircide şaşımaya neden olmadan uygulanan kurgu türüdür. İlk planda oyuncunun başı sağa bakarken sonraki planda sola bakmamalıdır. Görüntüye soldan giren sağdan, sağdan giren ise soldan çıkış yapmalıdır.

Düz Kurgu: Bir görüntünün kesintisiz bir biçimde diğer görüntüyü takip etmesidir.

Paralel (Çapraz) Kurgu: Sahneler arasındaki mekânsal ve zamansal zıtlığı vurgulamak için veya gerilimi yükseltmek için kullanılan kurgu türüdür. Aynı anda farklı yerlerde gerçekleşen olayları anlatmak için kullanılır.

Atlamalı Kurgu: Olaylar arasında boşluklar bırakan bir kırılma bir atlama meydana getiren kurgu türüdür. Sahne ya da sekansta her şey gösterilmemektedir. Sürekli kullanımı bir çizgi roman havası katabilir (Özkoçak, 2011,39).

Biçim Kurgusu: Birbirlerine benzeyen iki objenin arasında yapılan benzeşmeli kesmelerin olduğu kurgu türüdür.

Bunlardan en çok bilineni ve en fazla kullanılanı devamlılık kurgusu ve düz kurgudur. Ancak anlatı biçimine göre kurgunun türü değişebilmekte, bir filmde birkaç kurgu türünü de bir arada görebilmekteyiz.

4.1.4. Hareket Türleri

Blain Brown'un "Sinematografi" adlı eserinde aktardığı kamera hareket türleri tanımlanmıştır;

Pan: Pan hareketi panoramik kelimesinin kısaltılmasıdır. Kameranin yatay düzlemde yaptığı hareket pan hareketidir. Kamera bu harekette yer değiştirmez. Çok hızlı yapılmadığı sürece görüntüde bir rahatsızlığa neden olmayacaktır (Brown, 2011,76).

Tilt: Tilt hareketi yine kameranin yeri değişmeden dikey düzlemde yapılan bir harekettir. Kameranin sabit bir şekilde yukarıya ya da aşağıya olan hareketidir. Genellikle pandan daha az kullanılır (Brown, 2011,77).

Dolly Hareketi: Dolly hareketi öne arkaya kaydırma hareketidir. Kamerayı olaya doğru itmek ya da geri çekme hareketidir. Genellikle raylı bir sistem ile beraber kullanılır. Seyircinin

görecelerini seçmesinde etkili bir yoldur (Brown, 2011,77). Karakterlerin sahneden çıkışları ve sahneye girişlerinde sıkça başvurulmuş bir hareket türüdür.

Zoom: Zoom (zum) hareketi kameraların lenslerinde gerçekleşen odak uzunluğundaki değişimlerdir. Kamera yerinden oynamaz ve görüş alanını ileriye ya da geriye taşımaktadır Brown, 2011,78). Dolly hareketi ile farkı kameranın yerinde sabit kalmasıdır diyebiliriz.

Mezopan: Mezopan hareketi netlik kaydırma hareketidir. Lensler ile yapılan bu harekette alan derinliği esastır. Alan derinliği içindeki bir nesneden dışarıdaki nesneye doğru yapılan netlik kaydırması hareketidir. Genellikle de nesnelere dikkati çekmek için kullanılır. Seyircinin görmesi gereken görüntüyü seçmesini kolaylaştırır.

Vinç Hareketleri: Plan içinde geniş dikey hareketler yapabilmesine olanak sağlamaktadır. Günümüzde jimmy jibler ile sıkça kullanılmaktadır. Kameranın tüm sahneyi tepe noktasından göstermesini sağlar. Vinç hareketleri uygulanırken aynı anda pan tilt zoom hareketleri de uygulanabilir. Sıklıkla tanıtma planlarında kullanılır (Brown, 2011,80).

Drone: Havada uçan kameralardır. Pervane sistemi ile çalışmaktadırlar. Genel ve uzak planlarda günümüzde sıkça kullanılmaktadır.

Taşıt: Hareket halindeki araçların çekiminde kullanılır. Araçlara monte edilebilir ya da araç içinde kameraman vasıtası ile kullanılabilir (Brown, 2011,81).

5. BAĞIMSIZ TÜRK SİNEMASI VE Derviş Zaim Sineması

5.1. Bağımsız Türk Sineması

1950 yıllarından beri ana akım sinema olan popüler sinemanın Türkiye’deki ana merkezi Yeşilçam, gerçeklikten kopuk, melodramatik, klişe konulara, star sistemine getirdiği haklı eleştirilere rağmen, yapımcıların büyük sermayedarlar olmamaları ve üretim altyapısının naifliği ile bugün nostalji ile seyrettiğimiz birçok filmin korunaklı dünyasının yaratıcısıydı (Özön, 1995). Örneğin yeni bağımsız sinemamızın önde gelen yönetmenlerinden Zeki Demirkubuz, Yeşilçam’ın kıdemlilerinden Ferdi Tayfur’un ticari filmlerinin setlerinde asistanlık yaptığı dönemlerde pek çok şey öğrendiğini, bu naif ve dostane ilişkiler ağını günümüzün soğuk ve entelektüel yapım ortamına tercih ettiğini vurgular (Gazete Bilkent, 2012).

Türk sinemasında bağımsız sinema kavramının etkileri ise özellikle Yılmaz Güney’in filmler üretmesi ile birlikte başlamıştır. Ancak Güney, ilerleyen yıllarda birçok filminde benzerliğe ve tekrara düşmeye başlamıştır (Scognamillo, 1987,159). Ardından da 1980 darbesi ile konu kısıtlamaları Türk sinemasını derinden etkilemiştir. Festival filmleri denilebilecek filmlerin üretimi Türkiye’de, 80 darbesinden sonra Türk filmlerine getirilen konu sınırlandırması ve işletmecilerin baskısından kurtulan yönetmenler tarafından başlamıştır. 1990’lı yılların başından itibaren film üretimi krizinden çıkmaya başlayan Türk sineması kendi biçim ve anlatı dilini oluşturmaya başlamıştır. Yeni ve genç yönetmenler Türk Sinemasına özgün filmler ile girmiştir. Bu filmler özellikle geleneksel anlatı kalıpları dışındadır. Bilgisayar üzerinde kurgu yapabilme yani dijital kurgu teknolojisinin gelişmesi, yönetmenleri stüdyolardan ve bu alanlar için yapılacak ekonomik harcamalardan büyük ölçüde kurtarmıştır. Film yapım süreçlerinde yaşanan tüm bu gelişmeler ise daha fazla yeni – genç yönetmenin küçük bütçelerle film yapma olanağını elde etmelerini sağlamıştır.

5.2. Derviş Zaim Sineması ve Kurgu

Sovyetler Birliği’nin 1990’ların başında dağılmasından ve Soğuk Savaş’ın resmi olarak sona ermesinin ardından Amerika Birleşik Devletleri’nin dünyaya yeniden yön verme çabaları sinema sektöründe de görülmüştür. Bu gelişmeler Türkiye’de sinemanın konularını ve ilgi alanlarını değiştirmeye başlamıştır (Makal, 2017,503). Ana akım Türk Sineması ve bağımsız olarak adlandırılan bağımsız Türk Sineması ayrı yollarda ilerlemiştir. Türk sinemasına da 1990’lı yıllardan sonra eserler veren ve kendilerini “bağımsız” olarak adlandıran yönetmen sayısı oldukça artmıştır. Zeki Demirkubuz, Nuri Bilge Ceylan, Derviş Zaim, Reha Erdem, Serdar Akar, Kudret Sabancı, Semih Kaplanoğlu, Ulaş İnanç, Yeşim Ustaoglu bu tür yönetmenlere örnek olarak gösterilebilir. Bu isimlerin hepsi bağımsız sinema anlayışına sahip olsa da film yapım süreçleri birbirlerinden oldukça farklıdır. Derviş Zaim sineması da bu bağlamda ele alınmıştır.

1964 yılında Kıbrıs’ta dünyaya gelen Zaim, 1974 Kıbrıs Savaşı sonrası ailesiyle birlikte Türkiye’ye gelmiştir. Boğaziçi Üniversitesi’nde işletme bölümünü bitirip, özel bir bursla İngiltere Warwick Üniversitesi, British Cultural Studies’te kültürel çalışmalar dalında yüksek lisans yapmıştır. Zaim, okurken sinemaya olan ilgisi artmış ve senaryolar yazmaya başlamıştır. Bu senaryoları çekip aynı zamanda televizyon belgeselleri de yapmıştır. Derviş Zaim’in “Ares Harikalar Diyarında” isimli bir de romanı bulunmaktadır. Bu roman ile Derviş Zaim “Yunus Nadi Roman Ödülü” nü almıştır. Roman yazmanın da sağladığı katkılarla birlikte Zaim’in sinemaya olan ilgisi yönetmen ve yönetmen

yardımcılığı yaptığı kuruluşlarda devam eder. Yazarlığın da etkisiyle filmlerinde öyküleri kısa ve özür. Kısa öykülerini derinlemesine incelerken ayrıntıları da göstermektedir.

Derviş Zaim, 1996 yılında kendi imkânlarıyla çektiği "Tabutta Rövaşata" ile yurt içi ve yurt dışında toplam 12 ödül alarak büyük bir çıkış yapar. Yönetmenin bu filmdeki başarısını, 2000 yılında çektiği ve altı ödül kazandığı "Filler ve Çimen", 2003 yılında çektiği ve bir ödül kazandığı "Çamur" ve 2006 yılında çekip sekiz ödül kazandığı "Cenneti Beklerken" takip eder. Zaim'in 2008 yılında hat sanatından ilham alarak Tuz Gölü'nde çektiği "Nokta" filmi 3 ödül kazanmıştır. "Gölgeler ve Suretler" ve son filmi olan "Rüya" ile birlikte aldığı ödüllerle de ödüllerine ödül eklemeye devam etmiştir.

Toplumsal gerçekliğe kendi içindeki korkular, hayal kırıklıkları, düşmanlıklar vb. gibi karmaşık bir biçimde bakan "ahlakçılar" bulunmaktadır (Oskay, 2014,129). Derviş Zaim bu tanımın tam tersine "ahlakçılık" olarak değil kendi tarzı ve dili ile toplumsal olaylara yaklaşmıştır. Filmler aynı zamanda sanatsal dışavurum sağlama ve eğlendirme işlevine sahip olan, kültür içinde ve kültürlerarasında bilgi taşıyan, bizi kendimiz toplum ve toplumsal rollerimiz hakkında bilgilendiren ve bu bilgiler doğrultusunda da yönlendiren etkili birer araçlardır (Özden, 2004,58). Bu bağlamda Zaim'e göre "sinemada olması gereken şeylerden birisi, içinde bulunduğu güç ilişkilerini belirlemek, analiz etmektir. İçinde bulunduğu coğrafyanın havasını ne kadar yansıtıp yansıtmadığı meselesi" olduğunu belirten Derviş Zaim'in filmlerinin en önemli ortak noktası, yönetmenin yaşadığı coğrafyanın, belli problemlerini ortaya koyan politik konulu olmaları konusu da diğeridir. Zaim ilk dört filmini bu çerçevede kadrajına almıştır. Derviş Zaim konuları itibari ile Türk sinemasında kendine farklı bir yer edinmeyi başarabilmiştir (Pösteki, 2005,55). Zaim filmlerinde, problemlere çözüm aramaz, sadece problemi göstermektedir.

Derviş Zaim'in filmografisi, fantastik olanla gerçekliğin, yoksunlukla sınıfsal farklılığın, tarihsel olanla bugünün, geleneksel sanatla sinema dilinin, estetikle estetik olmayanın gerilimine ve bağlantısına dayanan görsel bir bütün sunar (Pay, 2009:5).

Derviş Zaim'in filmlerinde görünen ortak özellikler;

- Yönetmen filmlerinde genellikle güncel politik sorunları bireylere indirgeyerek ele almaktadır. Toplumun genel sorunlarını, çözüm yollarını göstermeden yansıtır.
- Derviş Zaim, insan vicdanını harekete geçirmeye yönelik filmler yapmaktadır.
- Mücadeleci ve zorluklara, kısıtlamalara karşı koyan karakterleri vardır.
- Sık sık değişmeceli (metaforik) anlatıma başvurur.
- Bağımsız yönetmenlerin aksine genellikle tanınmış oyuncularını kullanır.
- Kısa öyküleri derinlemesine inceler.
- Anlatı içerisinde müziğe önem verir. Zaim filmlerinde müziğin, vurgunun yoğun olduğu yerlere dikkat çekilmesinde önemli olduğuna inanır.
- Zamansal geçişlerde genellikle kararmanın yanında ay, deniz, bulut, güneş, dalga, görüntülerini kullanmaktadır.
- Filmlerinde genellikle televizyonlarda sahneler bulunmaktadır. Bu planları ile senaryodaki boşlukları dolduran bilgiler verirken, bu sahneleri eleştirel yönde de kullanmaktadır.

Derviş Zaim filmlerinde kurgu, kendine özgü bir anlatı biçimini almıştır. Derviş Zaim'in en iyi kurgu dalında ödül alan filmlerinin incelemesinin ardından görüldüğü üzere, kurguda geleneksel anlatı biçimine benzerliklere rastlanmaktadır. Aslında Derviş Zaim'in tüm filmleri için bu durum geçerlidir. 1996 yapımı Tabutta Rövaşata'dan 2016 yapımı Rüya'ya kadar Zaim, kurguda geleneksel

anlatıyla beraber kendi dilini oluşturmıştır ve bu bağlamda kendisi ile birlikte çalıştığı kurgucular da bu durumun göstergesi olmuştur. Zaim'in filmlerinde çalıştığı kurgucu isimlere bakmak gerekirse;

- Tabutta Rövaşata 1996: Mustafa Presheva (Kurgu Ödüllü)
- Filler ve Çimen 2001: Mustafa Presheva (Kurgu Ödüllü)
- Çamur 2003: Francesca Calvelli
- Cenneti Beklerken 2007: Ulaş Cihan Şimşek (Kurgu Ödüllü)
- Nokta 2008: Ulaş Cihan Şimşek
- Gölgele ve Suretler 2011: Aylin Zoi Tinel (Kurgu Ödüllü)
- Devir 2012: Aylin Zoi Tinel
- Balık 2014: Aylin Zoi Tinel
- Rüya 2016: Ali Sait Demir-Ayhan Ergürsel (Kurgu Ödüllü)
- Flaşbellek 2020: Aylin Zoi Tinel¹

Derviş Zaim 10 uzun metrajlı filminde 5 farklı kurgucu ile çalışmıştır. Francesca Calvelli ve Ali Sait Demir-Ayhan Ergürsel ikilisinin haricindeki tüm kurgucular Zaim ile yeniden çalışmıştır. Francesca Calvelli'nin tek bir işte yer almasına sebep olarak Marco Müller ile ortak yapımcı olmasını gösterebiliriz. Ali Sait Demir-Ayhan Ergürsel ikilisi ile ilk kez 2016 yılında çalışan Zaim'in, ilerleyen süreçte bu ikili ile yeniden çalışabilme ihtimalini bulundurduğu göz önüne alınırsa Zaim, beraber çalıştığı kişilerle devam etmekte ısrarcı görünmektedir. İşin sanatsal boyutu da düşünüldüğünde çalışılan isimler ile Derviş Zaim'in birleşmesi tamamen normal görünmektedir.

Tabutta Rövaşata'da düşük bütçeli olduğu için ışık bile kullanılmamıştır. Ancak kurgu kısmında Mustafa Presheva oldukça başarılı bir iş çıkarttığını aldığı ödüller ile göstermiştir. Mustafa Presheva bu başarısını Filler ve Çimen filmi ile de devam ettirmeyi başarmıştır. Yine geleneksel anlatıya bağlı kalan Presheva Zaim'in senaryosunu, Zaim'in istediği biçimde verebilmiştir.

Derviş Zaim'in üçüncü filminde beraber çalıştığı Francesca Calvelli Türkiye'de Çamur ile birlikte üç eserin kurgu görevini üstlenmiştir. Toplam 22 adaylığı olan Calvelli 14 kez kurgu dalında ödül kazanan bir isimdir. İçerisinde sembolizm, sürrealizm, realizm ve kara mizahın bulunduğu, türler arasında gidip gelen enerjik bir film olan Çamur'un kurgusunda da Calvelli Zaim'in istediği yaratabilmiştir.

Ulaş Cihan Şimşek kurgudan yönetmenliğe geçen isimlerdendir. Zaim ile birlikte 2 kez çalışan Şimşek, Cenneti Beklerken filmi ile en iyi kurgu ödülünü almıştır. Zaim sinemasında Çamur filminden sonra görsel efektlerin sıkça görülmeye başlaması kurguyu yapanın da değişmesi Zaim sinemasında kurgu dilinin bir değişikliğe uğradığını açıkça göstermektedir. Derviş Zaim, Cenneti Beklerken filminde kullandığı Platon'un (Eflatun) bilginin sabit kalmayacağı ve değişimin kaçınılmaz olduğu göndermesinin bir benzerini mimari üzerinden yeniden inşa etmiştir. Zaim, seyircinin sabit, değişmez, dominant ve hükmedici bakışını kırmıştır ve seyirciye bakış konumunu sorgulatmıştır (Birincioğlu; 2019:22-23). Yönetmen, kendini tekrar eden senaryo, diyalog yapısı ve mekan kullanımıyla her sekansta, evrende aynı zamanda aynı yerde aynı şeyin yaşanacağı hissini seyircilere vererek filme yeni bir bağlam ve anlam katmıştır ve bu anlam katmada kurgu dilinin oldukça önemli bir rol aldığı söylenebilmektedir.

¹ Derviş Zaim'in son filmi olan "Flaşbellek" çalışma yapıldığında henüz vizyona girmediğinden çalışma kapsamı dışında bırakılmıştır.

Nokta filminde hemen hemen kurgu senaryo üzerinde tamamlandığı için çekim sonrasınaa sadece efektler kısmı kalmış diyebiliriz. Çünkü gökyüzü geçişleri ile tek ve uzun planların olduğu film ciddi bir oyunculuk istemekte ve teknik ekibin tecrübeli olmasını gerektirmektedir. Zaim filminde bunu başarmıştır ya da başaramamıştır ama kurgu anlamında görüntülerden ziyade geçişler ve ses efektleri filmin kalitesini yükseltmeye yetmiştir. Derviş Zaim'in Nokta filminde de kurgu zaten senaryodadır.

Gölgeler ve Suretler filminde Zaim, kurgucu Tinel ile çalışır ve üçlemenin son filminde kurgucu değişmiştir. Cenneti Beklerken ve Gölgeler ve Suretler filmleri kurgu olarak birbirlerine yakın sayılmaktadır. İsimlerin değişmesi kurgu dilinin değişmesine neden olmamıştır. Tinel, Zaim'in kurgusunu yansıtabilmiştir.

Devir, Balık ve Rüya. İnsan ve doğa meselesine odaklanan üçleme. Bir önceki üçleme gibi Zaim, üçlemenin ilk iki filminde aynı isimle, son filminde ise farklı isimle çalışmıştır. Bu filmlerde de geleneksel anlatı yapıları görülmektedir. Rüya biraz daha farklıdır çünkü Sine karakteri değişmektedir. Kurgu olarak ele aldığımızda bu üç film de birbirinden farklı kurgu işlemelerine sahiptir. Bu üç film için de yine Derviş Zaim'in kurgusunu senaryoda yaptığını görebiliriz. Rüya filmi görsel efekt anlamında oldukça zengindir. Buna örnek olarak; Binaların dere suyu sebebiyle hasar alma sahnesi gösterilebilir. Ya da Zaim'in senaryosu gereği ve istediğini göstermesi açısından Sine karakterinin paralel evreninde uçak içindeki yaşadıklarını göstermesine bir kesme olarak karakterin üstünden gökyüzüne uçak eklenmesi de diyebiliriz.

Tablo 1. Derviş Zaim Filmleri ve Aldığı Kurgu Ödülleri

Yıl	Filmin Adı	Kurgucu	Kurgu Ödülü
1996	Tabutta Rövaşata	Mustafa Presheva	Evet
2001	Filler ve Çimen	Mustafa Presheva	Evet
2003	Çamur	Francesca Calvelli	
2007	Cenneti Beklerken	Ulaş Cihan Şimşek	Evet
2008	Nokta	Ulaş Cihan Şimşek	
2011	Gölgeler ve Suretler	Aylin Zoi Tinel	Evet
2012	Devir	Aylin Zoi Tinel	
2014	Balık	Aylin Zoi Tinel	
2016	Rüya	Ali Sait Demir-Ayhan Ergürsel	Evet
2020	Flaşbellek	Aylin Zoi Tinel	

Tablo 1'de görüldüğü üzere Derviş Zaim'in 10 tane yönetmenliğini üstlendiği film bulunmaktadır. Bu filmlerden 5 tanesi ulusal veya uluslararası yarışmalarda en az 1 tane kurgu ödülü almıştır.

5.3. Tabutta Rövaşata

Derviş Zaim'in ilk filmidir. Kısıtlı bütçe ile yapımı tamamlanmıştır. Bütçe yetersizliğinden ışık kullanılmamış, tek kostüm ile çekilmiştir.

5.3.1. Filmin Künyesi

Yapım Yılı	: 1996
Yazan ve Yöneten	: Derviş Zaim
Oyuncular	: Ahmet Uğurlu, Tuncel Kurtiz, Ayşen Aydemir, Fuat Onar, Şerif Erol, Hasan Uzma, Nadi Güler, Barış Celiloğlu
Yapımcılar	: Ezel Akay, Derviş Zaim
Görüntü Yönetmeni	: Mustafa Kuşçu
Sanat Yönetmeni	: Aslı Kumaz
Kurgu	: Mustafa Preşeva
Müzik	: Babı-ı Esrar, Zen

5.3.2. Filmin Konusu

“Adı çıkmış dokuza inmez sekize bir araç hırsızı” diye tanımlamıştır filmin yönetmeni Derviş Zaim ve şöyle devam etmiştir; “Çalamayacağı otomobil, açamayacağı kilit neredeyse yok. Ama sözünü ettiğimiz hırsızın farklılığı sadece bu özelliğinden kaynaklanmıyor. O, geceleyin çaldığı otomobilleri şafak sökerken getirip çaldığı yere bırakıyor. Üstelik onları bir güzel de yıkıyor, temizliyor. Ancak yaptığını yalnızca dolaşmak ve otomobillerin tadını çıkarmak olarak değerlendirmek için acele etmemek lazım; otomobil hırsızlığı onun için aynı zamanda kışın soğğundan korunmanın bir yolu. Çünkü bu hırsızın ne yatacak bir yeri ne de doğru dürüst bir işi var. Dolayısıyla kışı atlatabilmesi için en kestirme çözüm bir an önce hapse girmesi. İşte bu noktada onu hapse girmekten alıkoyan şey çıkıyor karşımıza. Yarattığı kötü ün nedeniyle hiçbir hakim kahramanımızın yüzünü görmek istememekte, hiçbir hapishane kahramanımızı içeri kabul etmemektedir. Çünkü o bir önceki hapishane macerasında yattığı hapishaneyi bile soymaktan geri kalmamıştır” (Zaim, 2021).

Mahsun yoksul, kendi içinde yaşayan, kimsesi ve kalacak bir yeri olmayan karakterdir. Bu karakter de filmin başrolündedir. Isınmak için otomobilleri hatta otobüsleri bile çalacak kadar da cesaretlidir. Çünkü hapse girip ısınmak onun bu eylemlerinin merkezindeki düşünce yapısını oluşturmuştur. Ancak Mahsun filmde hakim de belirttiği üzere gittiği hapishaneleri bile soymaktan çekinmemiştir. Mahsun’u tam bir hırsız tanımından ayıran özelliği ise, çaldığı araçları gün doğumundan önce aldığı yere geri getirmesi olmuştur. Ancak filmin sonlarına doğru tavus kuşunu çalan Mahsun bu sefer onu yemek istemiştir. Sebebi ise dönemin başbakanının tavus kuşlarının insanlara bereket getirdiği açıklamaları olmuştur. Zaten filmin doruk noktasında da Mahsun çaldığı tavus kuşu yüzünden yakalanarak hapse girme amacına ulaşmıştır ve film orada da sona ermiştir. Derviş Zaim’in Tabutta Rövaşata hakkındaki görüşleri ise şöyledir;

“Mahsun falakadan şişmiş ayaklarıyla yeraltından çıkıp yeryüzü dünyasına karışır her sabah. BMW’yi o çalmamıştır. Otomobil çalmaz Mahsun sizin yaşamınızdan bir gecelik rahatlıklar çalar. Otomobilinizin sıcak koltuğunu çalar, geceleri dolaştığınız şehrin aydınlığını çalar. Bir kadın sever Mahsun. Bir şilep geçer kadının gözlerinden. Eroin dolaşır damarlarında. Kadının saçları dolaşır Mahsun’un aklına. Bir tekne batır sevdiğinin yüzüne dokununca. Her gün bir düş batır Mahsun’un denizinde, her gün yeni bir düşe inanır Mahsun inatla. Yaşama inandığı için. Tabut dar, kapalı bir mekânı çağırıştırır. Bir futbol terimi olan rövaşata ise tabutla karşılaştıramayacak kadar geniş alanı gerektirir. Çünkü rövaşata yaparken sırtınız yere gelecek biçimde havaya sıçramanız, topa bedeniniz havada iken vurmanız öngörülmüştür. İşte tam da bu yüzden tabutta rövaşata yapmak

imkansızdır. Film, insana dair imkanlar ve imkansızlıkların gergin birliğini vurgulamayı kendisine amaç edinmiştir. Çünkü insan, en elverişsiz koşullarda dahi hayatın dengesini kurabilme ama aynı zamanda kurduğu her dengeyi reddedebilme, kendisi için rasyonel ve uygun olanı kabul etmeme yetisi ile de donatılmıştır” (Zaim, 2021).

5.3.3. Kurgu Yapısı

Kurgusunu Mustafa Preşeva'nın yaptığı Tabutta Rövaşata, 33. Antalya Film Festivali'nde en iyi film, en iyi senaryo, en iyi erkek oyuncu ve en iyi kurgu dallarında ödüller almıştır. Ayrıca İstanbul Film Festivalinden, Türk Eleştirmenleri Birliği'nden, 9. Ankara Film Festivali'nden ve Orhan Arıburnu Ödülleri'nden de çeşitli ödüller almıştır.

Kurgu-anlatı ilişkisi bakımından geleneksel yapıdan uzaklaşmamıştır. Filmde kurgu düz bir şekilde ilerlemiştir. Klasik film anlatı modelinde film ilerlemiştir. Zamansal sıralama açısından bakıldığında kronolojik bir sıra izlenmiştir. Olayların gerçek zamandaki oluş sırası filmde aynı şekilde verilmiştir. Zaman ve mekan devamlılığı sağlanmış ve neden sonuç ilişkileri kurularak kurgu akıcı bir şekilde uygulanmıştır. Kurgu genellikle devamlılığa dayalıdır ve genel olarak kesmeler kullanılmıştır.

Mustafa Preşeva İlker Canikligil'in Youtube sayfası olan “Flu Tv” ye konuk olarak katılmıştır. “Kral ve Ben” isimli programda Preşeva Tabutta Rövaşata ile ilgili şu yorumları yapmıştır;

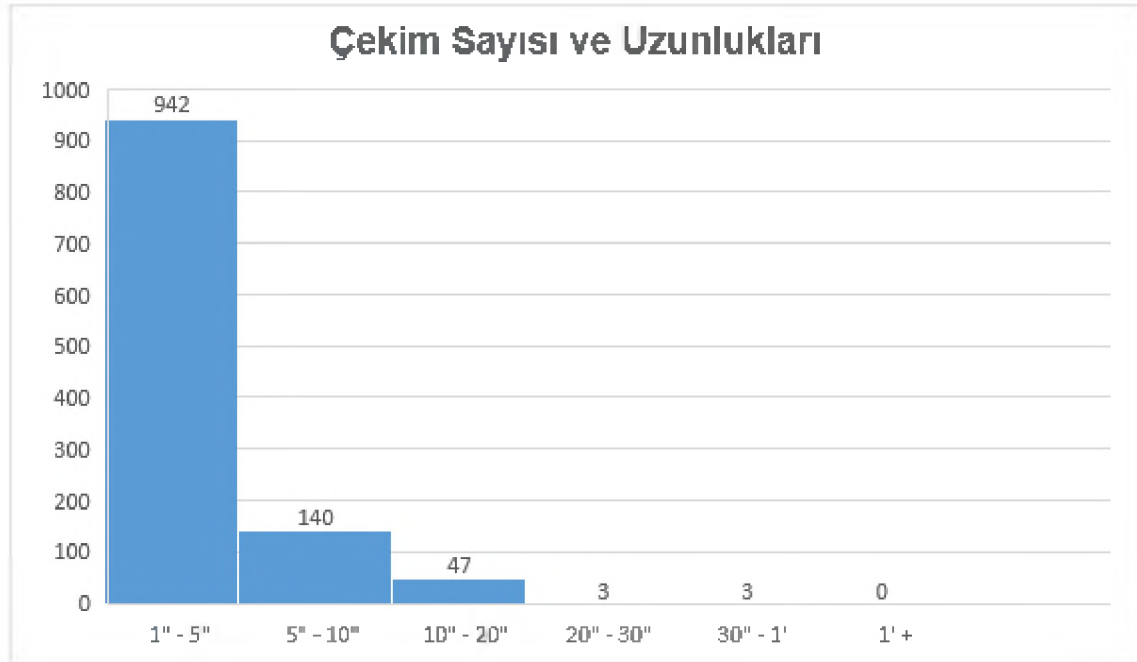
Dönemin imkanlarına göre kurgu yapmayı öğrenmenin zorluğundan bahsetmiştir. Tabutta Rövaşata sayesinde de uzun metrajlı filmlerde kurgu yapmaya başladığını açıklamıştır. Filmin bütçesinin tamamen emekli tazminatından karşılandığını da açıklamıştır. Filmin sessiz çekildiğini ve bütçesinin çok düşük olduğundan kostüm olarak da zayıflığından bahsetmiştir. Film ona geldiğinde çekimleri incelediğini ve kendisine çok kopuk geldiğini söylemiştir. Ancak oyuncuların birer tekrarda çok iyi oyunculuk sergiledikleri gördüğünü de söylemiştir. Ardından filmin ilk kurgusu tamamlandığında ortaya berbat film çıktığını ve kaba kurgunun berbat olması her filmde olması gerekendir demiştir. Filmde çekimlerin açık diyaframda olması bulutlu havalarda yapılması ve tek kostümle çekilmesi kurguda kendisini rahatlattığını istediklerini yapmasını kolaylaştırdığını söylemiştir. Ancak optik seslerde çıkan problemler oldukça zamanını almıştır. Silinmez kalem ile kesme noktalarında çıkan ses problemlerini yapay fade in-out oluşturduklarını ve filmi Antalya Film Festivali'ne yetiştirdiklerini anlatmıştır. Festivalde aldığı en iyi kurgu ödülü ile sinema sektöründe tanındığını söylemiştir. O zaman kadar kurgucular operatör gibi görünürken bu filmle birlikte kurgucuların önemi anlaşılmıştır. Bu film için kurguda yapabilecek tüm marifetlerini uygulamaya çalıştığını ve filmdeki tüm malzemeleri sonuna kadar kullandıklarını söylemiştir (FluTv, 2020).



Fotoğraf1. Tabutta Rövaşata İlk Kurgu Günü

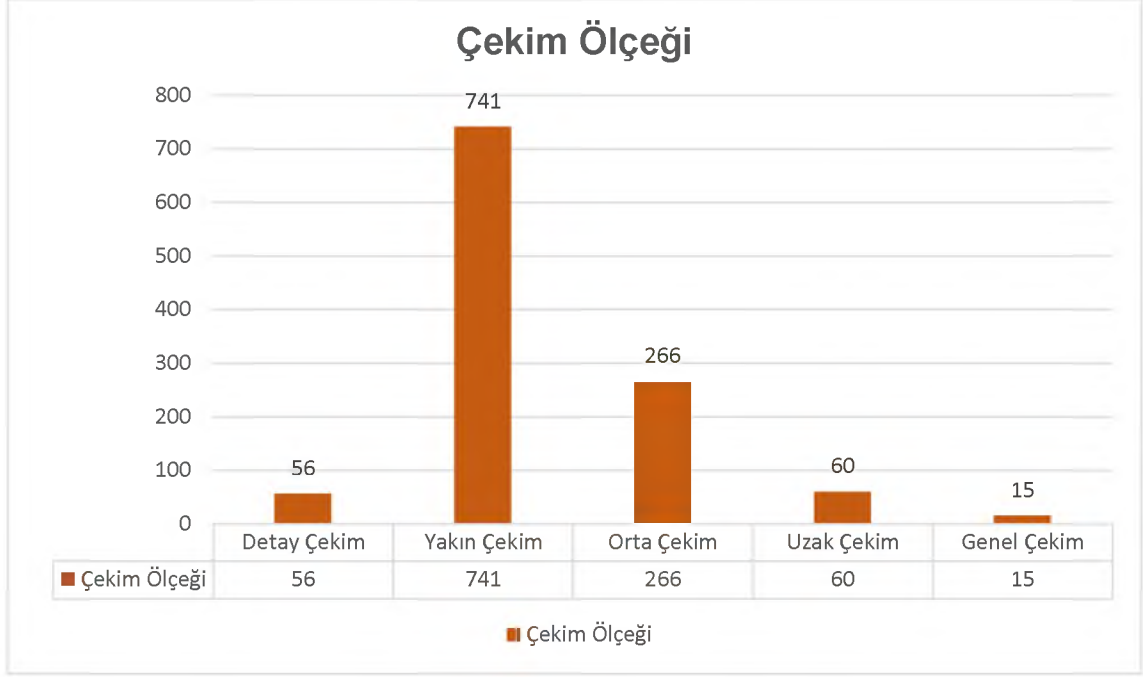
Fotoğraf 1’de filmin ilk kurgu gününden bir kare fotoğraf çekilmiştir (Flutv, 2020). Dönemin imkanları doğrultusunda bir kurgu sistemi ile kurgulandığı açıktır. Ayrıca fotoğrafta yönetmen Zaim asistanı ve kurgucu Mustafa Preşeva görülmektedir.

Tablo 2. Tabutta Rövaşata Çekim Sayısı ve Uzunlukları



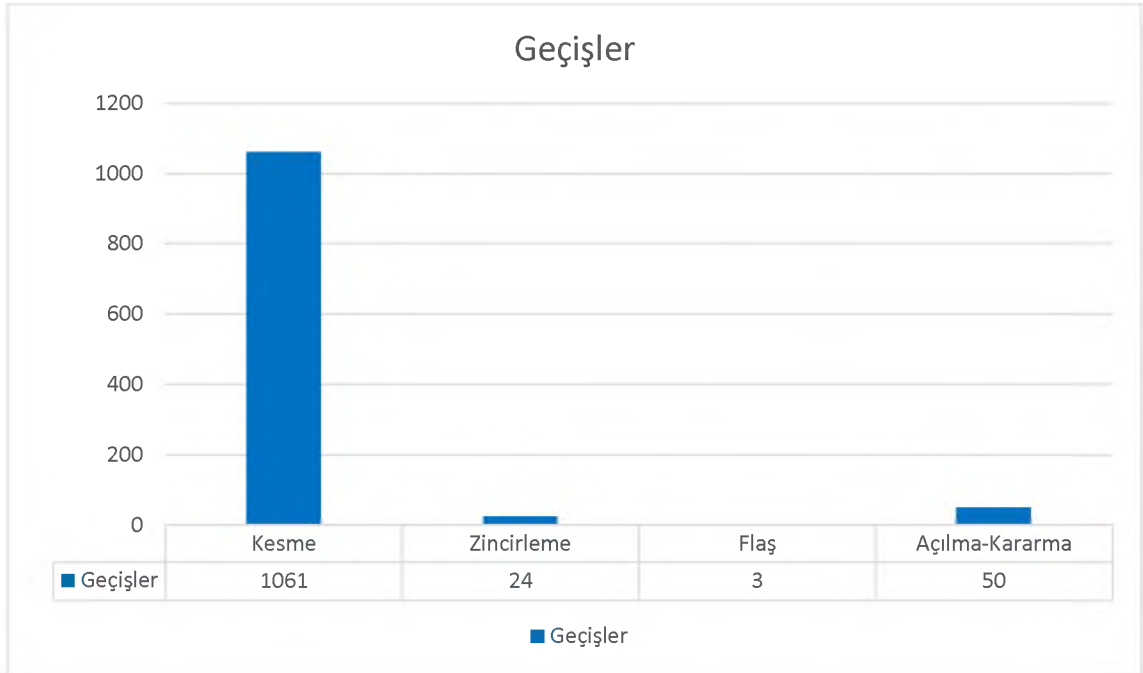
Tablo 2’de görüldüğü üzere, 1135 çekimin en fazla çekim uzunluğu 1 ile 5 saniye arasında olmuştur. 942 çekim en fazla 5 saniye uzunluğunda olarak kurgulanmıştır. Filmde 1 dakikadan fazla süren bir çekim yoktur. 30 saniye üzeri 3, 20 saniye ile 30 saniye arasında da 3 çekim yer almıştır.

Tablo 3. Tabutta Rövaşata Çekim Ölçeği



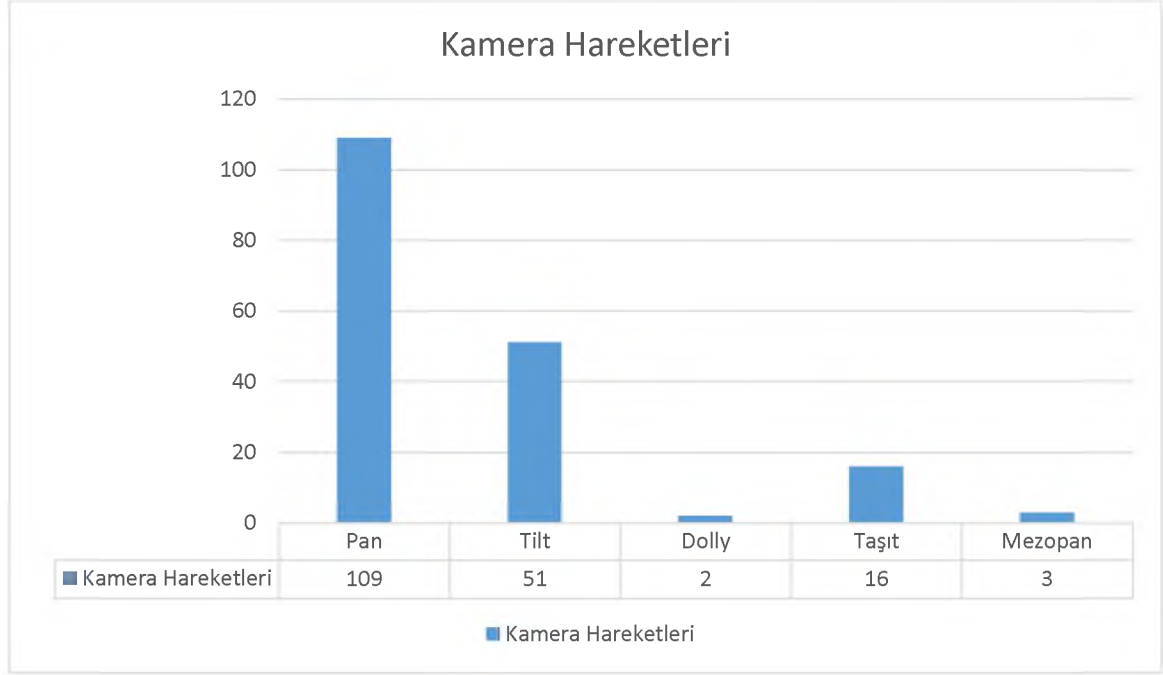
Tablo 3’de görüldüğü gibi, filmde genellikle yakın çekimler kullanılmıştır. 741 çekim ile en fazla yakın çekim kullanıldığı görülmektedir. Genel çekim sayısı ise 15 ile en az çekim sayısıdır. Detay çekimler 56 kez kullanılırken, 60 kez uzak çekimler ve 266 kez de orta ölçekli çekimler kullanılmıştır. En çok kullanılan yakın çekimlerde yönetmen dikkati çekmeye çalışmıştır. Derviş Zaim filmlerinde yakın çekimler hep önemli olmuştur ve ilk filminde de bunu göstermiştir. 56 kez kullandığı detay çekimler ile dramatik yapısını güçlendirmek istemiştir.

Tablo 4. Tabutta Rövaşata Geçişler



Tablo 4’da görüldüğü üzere filmde toplam gerçekleştirilen 1132 geçişin 1058’i kesme olarak yapılmıştır. Geriye kalan 74 geçişin 23’ü zincirleme 1’i flaş ve 50 tanesi de açılma ve kararma (fade in-out) olarak uygulanmıştır. Kullanılan 3 flaş geçişi hayallere geçişlerde kullanılmıştır. Zincirleme geçişlerde ise olaylar arasındaki bağlantılar gösterilmeye çalışılmıştır. Sekanslar arası geçişlerde de açılma – kararma geçişine başvurulmuştur.

Tablo 5. Tabutta Rövaşata Kamera Hareketleri



Tablo 5’teki verilere göre; filmde toplam 181 kamera hareketi görülmüştür. En çok kullanılan hareket 109 ile pan hareketi olurken onu 51 kez ile tilt hareketi takip etmiştir. Filmde 2 kez dolly hareketi kullanılmıştır. 3 kere netlik kaydırma yapılırken 16 kez de taşıt kamera hareketi uygulanmıştır. Kamera hareketlidir. Filmde taşıtların kullanımı taşıt hareketinin sayısı ile doğru orantılıdır. Mezopan hareketinin birkaç yerde olması ekipmanlar ile ilintilidir. Mahsun’un hisarda koştuğu sadece 2 sahnede dolly hareketi görülmektedir. Kamera hareketlidir çünkü sıkça pan ve tilt hareketlerine başvurulmuştur.

5.3.3.1. Renk

Film genel olarak soğuk renklere sahiptir. Arnheim’e göre insanların renkler ile birleştirdiği olaylar tüm renklerin soğuk yada sıcak olarak ayrışması ile ilişkilidir (Kılıç, 2004,54). Soğuk renkler genel anlamda ciddiyeti, sadakati, gerçekliği ve bağlılık anlamlarını da taşımaktadır (Çağan, 1997,53). Filmin yapısı itibari ile renklerinin soğuk olması dramatik yapıyı destekler niteliktedir. Mahsun’un kendi amacına bağlılığı ve bu bağlamda ciddiyeti ve ısrarı bunun göstergesidir. Filmde Genellikle hava bulutlu ve kapalıdır.



Fotoğraf2. Renk Skalası 1



Fotoğraf3. Renk Skalası 2



Fotoğraf4. Renk Skalası 3

5.3.3.2. Ses

Film sessiz çekilmiştir ve kurgu aşamasında filme dublaj yapılmıştır. Bu durum filmin bütçesinin düşük olması ile ilgilidir. Bazı yerlerde eşzaman kaymaları olmuştur ve sürekli olarak bir dip ses duyulmaktadır.

Foley olan yani seslerin yapay olarak sonradan kaydedilip filme eklenen ses efektleri yine kurgu aşamasında sonradan eklenmiştir. Örneğin bardak sesleri, deniz sesleri, yürüme sesleri gibi.

5.3.3.3. Görsel Efekt

Bu filmde gözle görülen veya uygulandığı açıklanan herhangi bir görsel efekt yoktur. Ayrıca analog olarak ya da optik olarak uygulanan bir görsel efektte de rastlanmamıştır.

5.4. Filler ve Çimen

5.4.1. Filmin Künyesi

Yapım Yılı	: 2000
Yazan ve Yöneten	: Derviş Zaim
Oyuncular	: Bülent Kayabaş, Ali Sürmeli, Sanem Çelik, Uğur Polat, Haluk Bilginer, Taner Barlas, Taner Bırsel, Arif Akkaya, Erdinç Olgaçlı, Nadi Güler, Rıza Sönmez, Emin Gürsoy, Berke Üzrek, Mustafa Uzunyılmaz, Berkun Oya, Mesut Akusta, Ümit Çırak, Burak Öztürk, Ezel Akay, Celal Perk
Yapımcı	: Ali Akdeniz
Görüntü Yönetmeni	: Ertunç Şenkay
Sanat Yönetmeni	: M. Ziya Ülkenciler
Kurgu	: Mustafa Preşeva
Müzik	: Serdar Ataşer

5.4.2. Filmin Konusu

Filmin başında “Filler oynasırken olan çimenlere olur” yazısı filmi hakkında en büyük spoiler sayılabilir. Devlet Bakanı Aziz seçim kampanyalarını yasa dışı paralar ile sürdürmekte, Maraton koşusuna hazırlanan Havva geçim derdindedir. Susurluk kazasından esinlenen Zaim, bozuk düzeni izleyicilere aktarmaktadır.

Filler ve Çimen filminde birbirinden bağımsız olarak ilerleyen 6 farklı hikaye gösterilmektedir. Ancak bu farklı hikayeler aslında birbirleri ile de ilintilidir. Çeşitli rastlantılar sonucunda bu hikayelerin kahramanları bir araya gelerek sürekli olarak yön değiştirmektedirler. Milli bir atlet olan Havva, Avrasya maratonuna hazırlanmakta aynı zamanda da bir silgi fabrikasında da çalışmaktadır. Evinde ise askerlikte sakat kalan kardeşine bakmakla yükümlüdür. Bu yüzden para kazanmak çabasıdadır ve 5 yıldızlı bir otelden de yemek yardımı almaktadır. Yemek karşılığında da otelin logosunu göğsünde taşır.

Otelin sahibi Ali Bey ve oğlu bir mafya tarafından kendilerine getirilen teklifi zorla kabul ettirilmek durumuna düşmektedirler. Bu mafyanın başında Sabit karakteri vardır. Sabit’in bu teklifini reddeden Ali Bey kiralık katiller tarafından öldürülür. Oğlu Devrim tek başına bu mafya ile mücadele etmek zorunda kalır. Sabit’ten kurtulmak için bir örgütten yararlanmak ister.

Sabit ise bakana gönderilen ancak ona ulaşmayan bir paranın problemleri ile uğraşmaktadır. Sabit’in gönderdiği para Camoka tarafından bakana ulaştırılmaz ve kendine saklar. Sabit Camoka tarafından öldürülür.

Devrim Sabit’in ölmesi ile rahatlayacağını düşünürken, otelin koruması için anlaştığı örgüt bir kahvehaneyi patlatır. Polis failleri bulur ve otelle bağlantılarını öğrenir. Bu durum yine Devrim’in başını ağrıtacaktır. Sığınacak bir yer ararken Havva ona yardımcı olur ve evine götürür. Ayrıca Devrim Havva’dan da gizli olarak etkilenmiş ve hoşlanmaktadır. Ancak yakalanırlar ve hapse gönderilirler. Kardeşi de Havva hapiste iken hayatını kaybeder. Havva hapisten çıkar ve maraton koşusuna hazırlanır ve koşacağı gün kardeşinin mezarına gider. Bu sırada tüm bu olayların içinde olan bir polis komiser de kendi canını kurtarma arayışına girmiştir. Derviş Zaim Filler ve Çimen ile ilgili görüşlerini şöyle aktarmıştır;

“Filler ve Çimen, yirminci yüzyılın sonlarında köşeye sıkışmış Türkiye insanını araya estetik mesafe koyarak taze bir bakış açısı ile anlatmak amacındadır. Filmden kaosun hüküm sürdüğü bir atmosferde sosyal, ruhsal, fiziksel tuzaklarla çevrili karakterleri; iktidar ilişkileri çerçevesinde, insani boyutlarını unutmaksızın kapsamlı bir biçimde yansıtmaya derdinde olduğumuzu söyleyebiliriz.

Hikayede sosyal panoramayı geniş ve derin biçimde verebilmek için altı karakter ile çoklu olay çizgisi bir arada varolmakta, birbirlerini tetikleyip, karşılıklı olarak etkilemekte, bazen sadece karşılaştırma imkanı yaratmaktadır. Filler ve Çimen bir başka yaklaşımla, bir arada varolan bütün bu olay ve karakterlerin yarattığı çoğulluk, karmaşa ve kaosun filmi diye nitelendirilebilir.

Hikaye, hem ahlaki erozyana bulaşmış bir toplumu yansıtmakta; hem de kaosun içinde ayakta durmaya çalışan insan ruhunun alabileceği biçimleri sergilemeye çalışmaktadır. Hakikati ortaya serme çabasında farkındalık ile meselelere mesafeli tavır, filme hakikate saygı duyan güçlü bir taraf bağışlamıştır. İlaveten çizdiği tüm kötü koşullara rağmen son tahlilde umut duygusunu koruyan bir yanı vardır. Gerçekten de üzerinde daha önce pek az (veya hiç) sinema filmi üretilmemiş gladio konusunu, farklı bir yaklaşım, üretim metodu ile ele alan bu eserin gerçekleştirilmiş olması bile mütevazî de olsa bir umudun varlığına işaret etmektedir.

Filmin üretildiği tarihten itibaren onyıllar geçtiği halde benzer komuya odaklanan başka bir eserin ortaya çıkarılmamış olması, Filler ve Çimen’in alanda ilk kez üretilmiş eser olmaktan

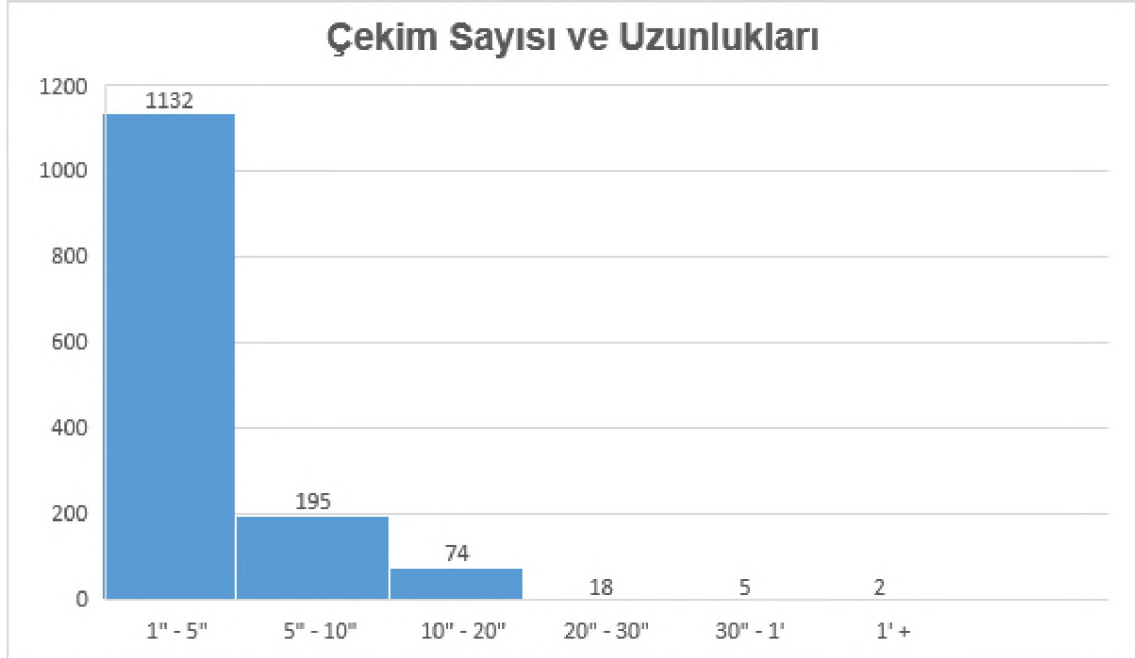
kaynaklanan değerini zamanla yükseltmiştir. Ek olarak, filmin ele aldığı konuyu tasarlama ve söyleme konusunda sergilediği cesarete Türk sinema tarihi içinde ender rastlanmaktadır. Ayrıca yapıt Türk sinema tarihi içinde tarihsel, toplumsal, politik bir meseleyi ton, yaklaşım, yapı, karakterizasyon bakımından ayırksız, kuşatıcı, derin bir kavrayışla ele almaya gayret eden bir özelliğe sahiptir. Sayılan nedenlerle, Filler ve Çimen sinema tarihi içinde öncü ve esin verici bir film olma niteliği taşımaktadır” (Zaim,2021).

5.4.3. Kurgu Yapısı

Derviş Zaim’in ikinci filmi olan Filler ve Çimen’i de ilk filmdeki gibi Mustafa Preşeva kurgulamıştır. Film 2000 yılında Antalya Film Festivali’nde yine en iyi kurgu ödülünü kazanmayı başarmıştır. Ayrıca film Antalya Film Festivali’nde, en iyi yönetmen, en iyi kadın oyuncu, en iyi sanat yönetmeni, en iyi yardımcı erkek oyuncu, Kültür Bakanlığı ödülü ve jüri özel ödülleri de sahibi olmuştur. İstanbul Film Festivali, Avşar Film Festivali, Siyad Ödülleri, Orhon Aruburnu Ödülleri’nden de ödüller alan Filler ve Çimen, Türk Bankası Kültür Sanat Ödülü’nün de sahibi olmayı başarmıştır.

Kurgu-anlatı ilişkisi bakımından Tabutta Rövaşata’daki gibi geleneksel anlatıdan uzaklaşmamıştır. Ancak birçok detay görüntülerin içerisinde gizli olarak gösterilmiştir. Klasik film anlatı modelindedir ve devamlılık kurgusu yine esas alınmıştır. Rastlantılar sonucunda olaylar birbirleri ile ilişkili olacak şekilde kurgulanmıştır. Karakterler arasında geçiş bu yöntem ile yapılmıştır.

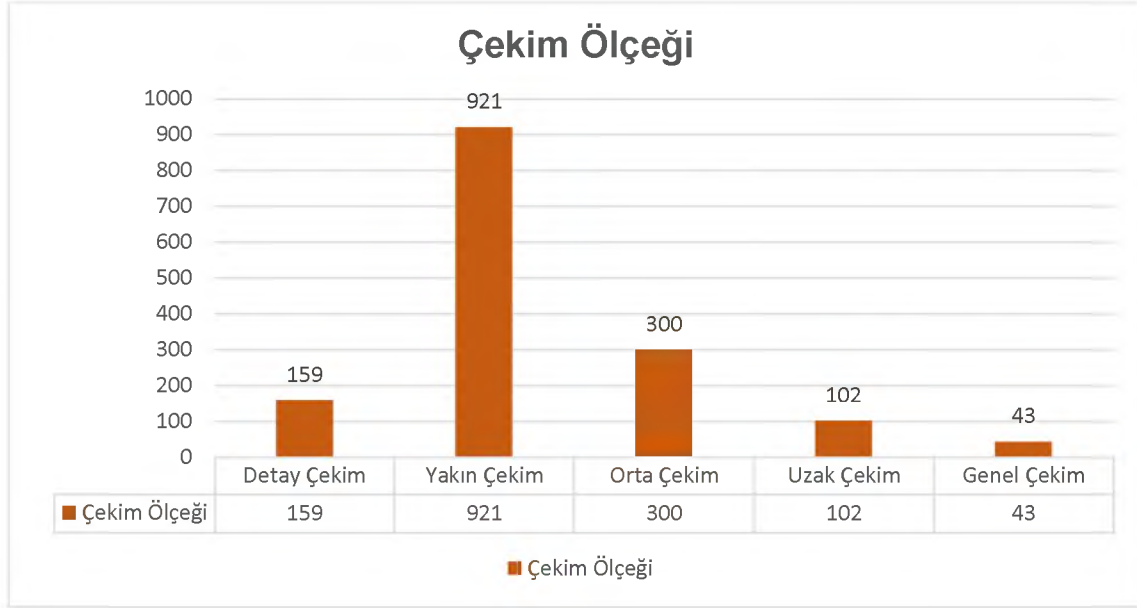
Tablo 6. Filler ve Çimen Çekim Sayısı ve Uzunlukları



Filler ve Çimen filminde 1 ile 5 saniye arasında 1132, 5 ile 10 saniye arasında 195, 10 ile 20 saniye arasında 74, 20 ile 30 saniye arasında 18, 30 ile 60 saniye arasında 5 ve 1 dakikadan uzun 2 çekime yer verilmiştir. Çalışmada ele alınan filmler arasında en fazla çekim sayısı Filler ve

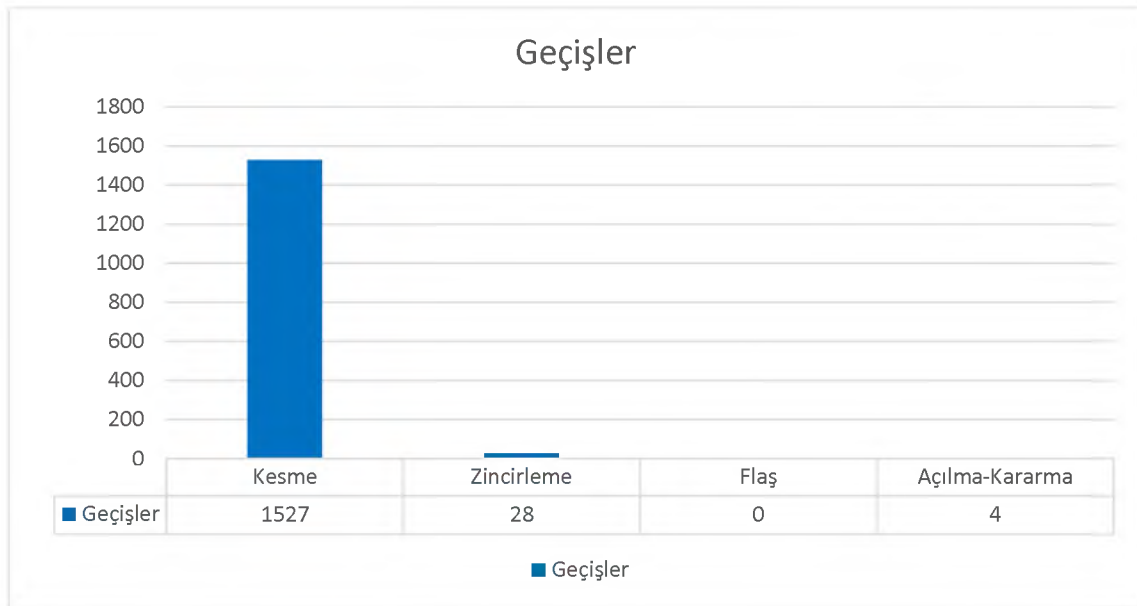
Çimen'dedir. Ortalama çekim uzunluğu 6 saniye olan² filmde 60 saniyeden fazla sadece 2 çekim yer almıştır.

Tablo 7. Filler ve Çimen Çekim Ölçeği



921 çekim yakın planda yapılırken, 300 çekim ise orta plandadır. Detay çekimler 159, uzak çekimler 102 ve genel çekimler ise 43 kere kurguda kullanılmıştır. Yakın çekim sayısı Tabutta Rövaşata'ya göre bariz bir şekilde artmıştır. Filmde detaylara da daha fazla yer vermesi detay çekim sayısında artışa neden olmuştur. Filmdeki karakterler arasında geçişler uzak ve genel çekimler ile sağlanmış ve bu sayıları yükseltmiştir.

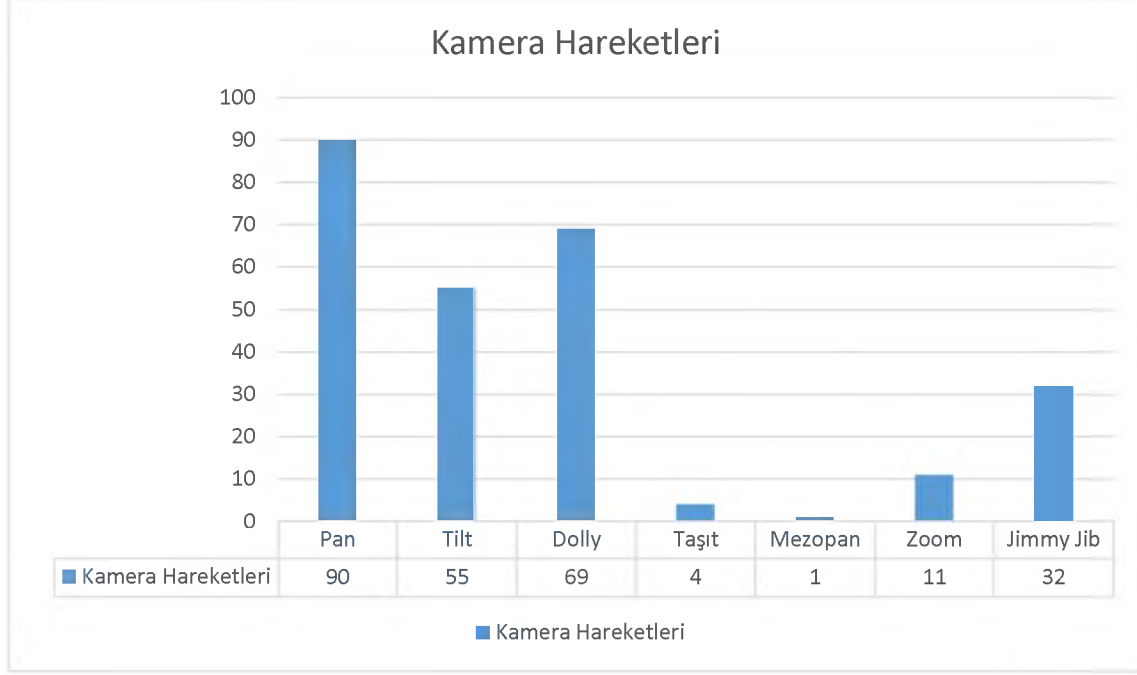
Tablo 8. Filler ve Çimen Geçişler



² 1995 Sonrası Türk Sinemasında Kurgu, Üç Yönetmen: Zeki Demirkubuz, Nuri Bilge Ceylan ve Derviş Zaim, Yüksek Lisans Tezi, İshak Ayvaz, 2011. S. 93.

Filler ve Çimen filminde kesmelerin dışında çok az farklı geçiş türü kullanılmıştır. 1527 kesmeye ek olarak 28 zincirleme ve 4 açılma – kararma vardır. Diğer geçiş türleri filmde kullanılmamıştır. Tabutta Rövaşata’ya göre kesme haricinde diğer türlerde bir azalma görülmektedir. Sekanslar arasındaki bağlantı planlarının kullanılması buna sebep olarak gösterilebilir. Sadece 4 kere açılma kararma kullanılan filmde zincirleme geçiş sayısı da azalmıştır.

Tablo 9. Filler ve Çimen Kamera Hareketleri



Tabutta Rövaşata da olduğu gibi Filler ve Çimende de en fazla pan hareketi yapılmıştır. 90 pan hareketinin yanı sıra, 55 tilt hareketi, 69 dolly hareketi, 4 taşı ve 1 kez de netlik kaydırma (mezopan) yapılmıştır. Tabutta Rövaşata’da olmayan 2 zoom ve jimmy jib hareketleri görülmektedir. 11 kez zoom hareketi yapılırken 32 kez de Jimmy jib hareketi görülmektedir.

Tabutta Rövaşata’ya göre dolly hareketinde ciddi bir yükselme görülmektedir. 2 olan bu hareket Filler ve Çimen’de 69’a yükselmiştir. Olayların anlatı biçimini dolly ile kamera takibi yaparak desteklemeye çalışmıştır diyebiliriz. Havva’nın maraton koşusuna hazırlandığı bölümlerde de oyuncuyu takip etmek için kullanıldığı görülmektedir. Filmdeki aksiyon bölümlerinde zoom hareketlerine başvuran yönetmen, gerilim olan sahnelerin başlangıcında da Jimmy jib hareketleri ile destek almıştır. Ayrıca bu filmde de kamera oldukça hareketlidir diyebiliriz.

5.4.3.1. Renk

Filmde genel olarak yeşil ve tonları kullanılmıştır ve renkler soluktur. Yeşil rengi, yeni bir yaşamı, doğmayı, yenilenmeyi, temsil etmektedir (Sharma, 2007, 25-26). Yeşil tonların kullanımı umudu temsil etmesi olarak nitelendirilebilir. Tabutta Rövaşata’ya göre açık hava çekimleri hakimdir. Kapalı alanlarda karanlık sahneler tek ışık kaynağı ile ön plana çıkmıştır.



Fotoğraf5. Renk Skalası 4



Fotoğraf6. Renk Skalası 5



Fotoğraf 7. Renk Skalası 6



Fotoğraf 8. Renk Skalası 7

5.4.3.2. Ses

Film Tabutta Rövaşata'da olduğu gibi yine sessiz çekilmiştir ve kurgu aşamasında filme dublaj yapılmıştır. Foley olarak ses efektleri de yine kurgu aşamasında sonradan eklenmiştir.

5.4.3.3. Görsel Efekt

Bu filmde de gözle görülen veya uygulandığı açıklanan herhangi bir görsel efekt yoktur. Ayrıca analog olarak ya da optik olarak uygulanan bir görsel efektte de yine rastlanmamıştır.

5.5. Cenneti Beklerken

Cenneti Beklerken Derviş Zaim'in dördüncü uzun metrajlı filmidir. Bu film çalışmada incelenen ilk film den yönetmenin tüm filmlerinden farklı olarak görsel efekt ve animasyonların kullanıldığı ilk film olmuştur. Derviş Zaim'in geleneksel el sanatları üçlemesinin de ilk filmidir. Filmde minyatür sanatını ele almıştır.

5.5.1. Filmin Künyesi

Yapım Yılı	: 2006
Yazan ve Yöneten	: Derviş Zaim
Oyuncular	: Serhat Tutumluer, Melisa Sözen, Mesut Akusta, Nihat İleri, M. Ali Nuroğlu, Rıza Sönmez, Numan Acar, Bülent İnal, Altan Erkekli, A. Mümtaz Taylan, Mustafa Uzunyılmaz
Yapımcılar	: Derviş Zaim, Baran Seyhan, Elif Dağdeviren Güven, Bülent Helvacı, Denes Szekeres
Görüntü Yönetmeni	: Mustafa Kuşçu
Sanat Yönetmeni	: Serdar Yılmaz, Elif Taşçıoğlu
Kurgu	: Ulaş Cihan Şimşek
Müzik	: Rahman Altın

5.5.2. Filmin Konusu

Osmanlı'nın başkenti İstanbul'da 17. yüzyılda yaşayan bir minyatür ustası Eflatun Efendi, kaybettiği ailesinin batı tarzında portrelerini çizmektedir. Kendisine bir gün vezir tarafından zorla bir görev verilir. Bu görev Osmanlı'ya karşı ayaklanan Danyal adlı bir şehzadenin idamından önce batılı tarzda bir portresini yapmaktır. Çırağı rehin alınan Eflatun, bu emir karşısında vezirin bir grup silahlı adamıyla birlikte Anadolu bozkırlarına doğru tehlikeli bir yolculuğa çıkmıştır. Yolda rastladığı köle kızı Leyla'yı acıyarak yanına alır ve filmin sonunda birbirlerine de aşık olup evlenirlerdir. Eflatun, taht kavgasının ortasında, bir yandan var olma mücadelesi verirken, diğer yandan da bu güzel Çerkez kızı ile gizliden gizliye bir aşk yaşamaya başlayacaktır. Silah arkadaşlarının ölümlerine rağmen Şehzade Danyal isimdeki sözde şehzadenin hapsedildiğini düşündükleri kaleye varırlar. Kavganın ve aşkının arasında hayatta kalma savaşı veren Leyla ve Eflatun, hayalle gerçeğin harmanlandığı bu büyümlü masalda, kendi cennetlerini yaratmışlardır. Derviş Zaim'in görüşleri ise şu şekildedir;

“Sinema ile Osmanlı Minyatür estetiği bir araya gelirse deneyselle kaçmayan-özgün bir anlatım mümkün olabilir mi? Cenneti Beklerken'i yazarken aklımda olan sorulardan biri şu idi: Hegemonik ve dominant ana-akım ticari sinemanın diğer anlatı biçimlerini sıkıştırdığı bir ortamda; farklı bir tarih ve kültürden hareket ederek bir sinema imkanı yaratılabilir miydi? Sinemanın anlatım olanaklarını, klasik Osmanlı minyatür estetiğinden faydalanarak geliştirmeye çalışmak nasıl bir sonuç verebilirdi? Ön çalışmalar esnasında, minyatür gibi şu an ölmüş sayılan bir geleneksel sanattan yararlanarak tamamıyla yeni bir estetik tutturmanın pekala mümkün olabileceğini; ama ortaya son derece deneysel bir yapının çıkabileceğini fark ettim. Gerçekten de bu tip bir 'estetik ilgi daraltılması' kararının film dilini yoksullaştırma tehlikesi vardı. Bu tehlikeyi bertaraf etmek için Osmanlı Minyatür sanatından yararlanmaya çalışırken çağdaş sinema sanatının anlatım olanaklarını –salt klasik bir sanattan yararlanmak uğruna- daha yoksul bir biçimde kullanmamaya çalıştım. Açıkçası Avrupa (Batı) resim sanatının verileri ile Doğu minyatür sanatının verilerini filmin

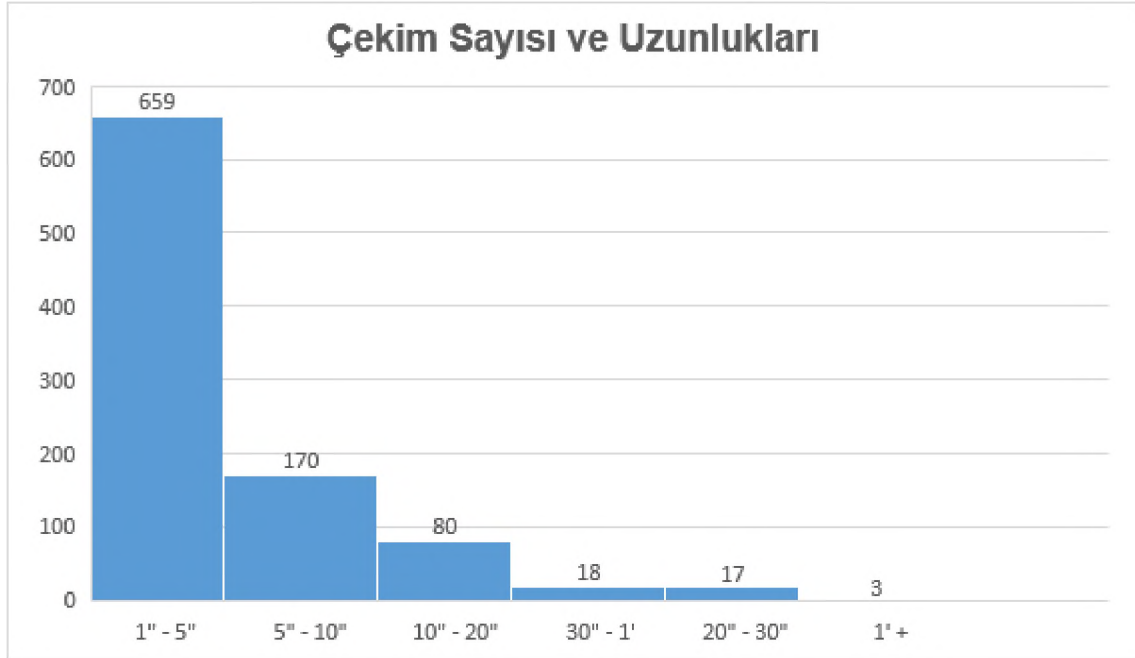
içinde bir arada kullanmaya çalıştım. Çabamı konunun içeriği de destekledi. Bu yöndeki gayretimin filmin içeriği ile de örtüşen bir tarafı vardı” (Zaim, 2021).

5.5.3. Kurgu Yapısı

Derviş Zaim ilk iki filminde çalıştığı Mustafa Preşeva’ dan farklı olarak kurgusunda bu filmde Ulaş Cihan Şimşek ile birlikte çalışmıştır. Film Adana Film Festivali’nde en iyi kurgu ödülüne layık görülmüştür. Ayrıca Antalya Film Festivali’nde de en iyi özel efekt ödülünü almıştır. Diğer ödülleri ise; Siyad Ödülleri, Ankara Film Festivalinde en iyi müzik ve en iyi sanat yönetimi, Kahire Film Festivali’nde en iyi sanatsal katkı ödülü ve Adana Film Festivali’nde de en iyi sanat yönetimi, en iyi müzik ve jüri özel ödülü olmuştur.

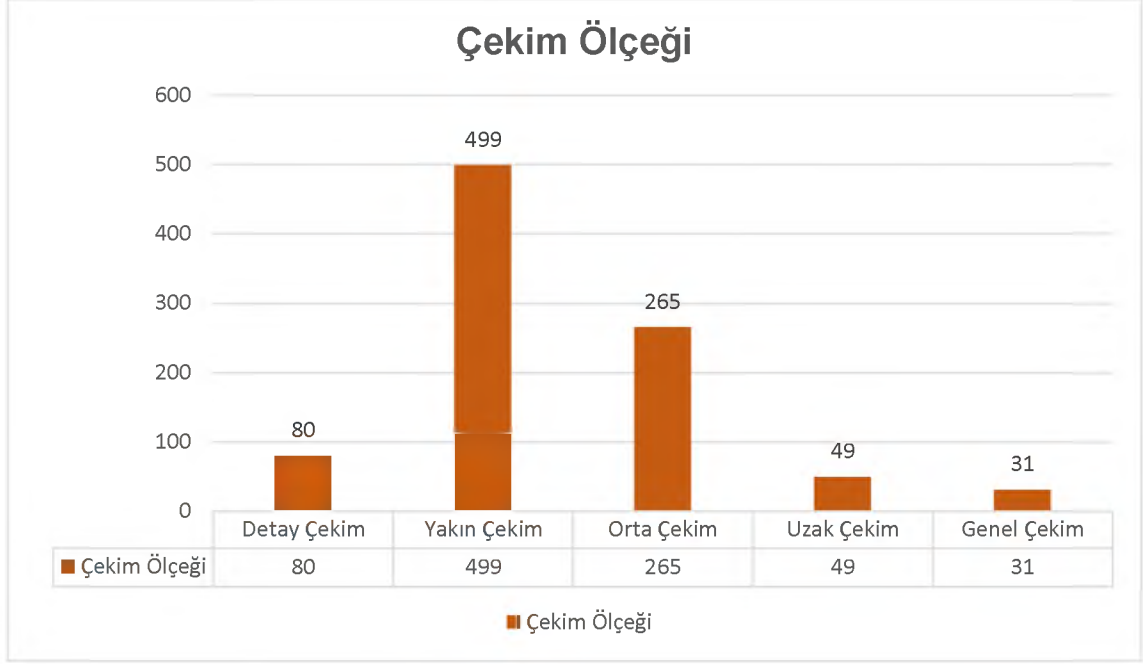
Kurgu-anlatı ilişkisi yine ilk iki filmde olduğu gibi geleneksel yapıdadır. Kurgu düzdür ve klasik anlatı modelindedir. Zamansal olarak bakıldığında yine kronolojik bir sıradadır. Zaman ve mekan devamlılığı esastır. Ancak farklı olarak animasyonlar ve özel efektler kurguya giriş yapmıştır.

Tablo 10.Cenneti Beklerken Çekim Sayısı ve Uzunlukları



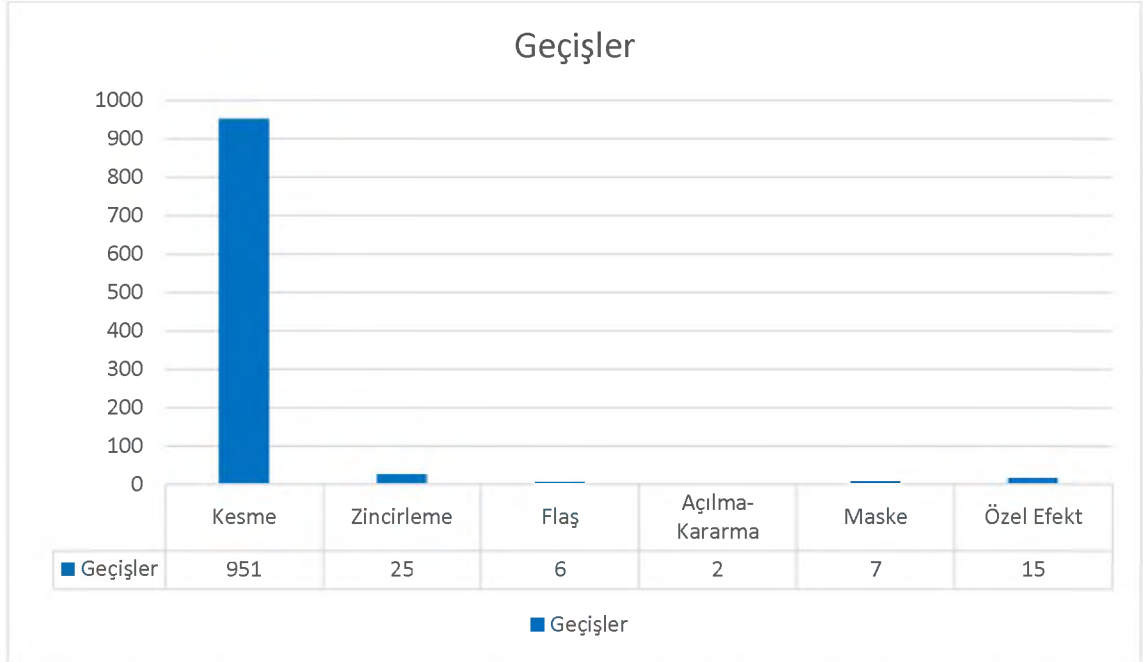
Cenneti Beklerken filminde, ele aldığımız ilk iki filme oranla daha az çekim sayısı karşımıza çıkmaktadır. 659 çekim 1 ile 5 saniye arasındadır. 170 çekim 5 ile 10 saniye arasında, 80 çekim 10 ile 20 saniye arasında, 18 çekim 30 ile 60 saniye arasındadır. Ortalama çekim uzunluğu 5 saniye olan filmde 3 kez 1 dakikadan fazla çekime yer verilmiştir.

Tablo 11. Cenneti Beklerken Çekim Ölçeği



Filmde 499 yakın çekim yapılırken 265 kere orta ölçekli çekimler kullanılmıştır. 80 kez detay çekimler, 49 kez uzak çekimler ve 31 kez de genel çekimler uygulanmıştır. Filmde kullanılan çekimlerin sayısında gözle görülür şekilde bir azalma vardır. Genel anlamda filmin konusundan izleyiciyi kopartmak istemeyen Zaim, bunu çekim ölçeğine de yansıtmıştır. Detay planlara özen gösterilmiş ve perdeye olabildiğince yansıtılmaya çalışılmıştır.

Tablo 12. Cenneti Beklerken Geçişler



Tablo 12’de de görüldüğü üzere yine en çok geçiş türü olarak kesme karşımıza çıkmaktadır. 951 kez kesme yapılırken, 25 kere zincirleme, 6 kez flaş, 2 kere açılma – kararma kullanılmıştır. Bu

filmde ilk iki filme göre 22 kesme farklı yollar ile yapılmıştır. 7 kez maske geçişleri uygulanırken 15 kez de özel efektler ile geçişler yapılmıştır. İlk kez bu filmde görsel efektlere yer vermiştir. Anlatısını desteklemek izleyicide bir algı oluşturmak için bu yöntemlere başvurmuştur diyebiliriz.



Fotoğraf 9. Filmden Bir Kare

Filmde minyatür sanatlara daha fazla vurgu yapılması adına fotoğraf 12'deki gibi animasyonlar eklenerek yapı güçlendirilmeye çalışılmıştır.



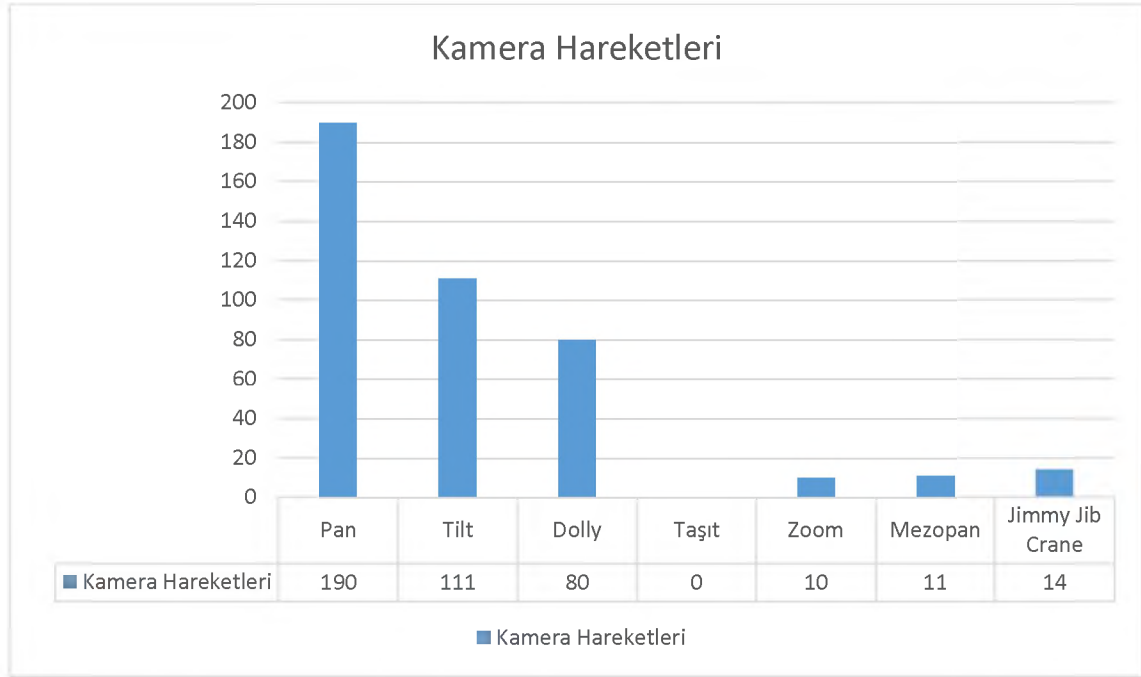
Fotoğraf 10. Filmden Bir Kare

Fotoğraf 2'den Fotoğraf 3'e geçiş bir maske geçişine örnektir.



Fotoğraf 11. Minyatür Detay Çekimi

Tablo 13. Cenneti Beklerken Kamera Hareketleri



190 keze pan hareketi yapılırken 111 kez de tilt hareketi yapılmıştır. Bu filmde hiç taşıt hareketi yoktur. 10 kez zoom, 11 kez mezopan ve 14 kez de Jimmy jib, crane kullanımı görülmüştür. Kamera oldukça hareketlidir. İlk iki filme göre tüm hareket türlerinde ciddi bir hareket artışı vardır. Daha fazla pan, tilt, dolly hareketi vardır. Karakterler arası geçişlerde mezopandan daha fazla yararlanılmıştır. Dolly hareketi daha fazla aksiyonda kullanılmıştır. Diğer filmlere göre de taşıt hareketi bu filmde hiç kullanılmamıştır.

5.5.3.1. Renk

Filmin renk tonu incelenen ilk iki filme göre tam ters renkli sıcak tonlardadır. Açık havada ve kapalı havada çekimler yapılmıştır. Ancak sürekli tek tonda bir renk kullanımı olmamıştır. Seyircilerin geçmişleri, onları kendi yaşamışlıkları yani tecrübeleri ve yaşama bakış açıları

renklerin farklı algılanmalarına neden olabilmektedir (Allison, Anger, 2005,6). Sahnelerin psikolojik durumuna göre renk kullanımları da değişkenlik göstermiştir. Savaş sahnelerinde daha soğuk renkler kullanılırken aşk sahnelerinde sıcak tonlara başvurulmuştur.



Fotoğraf 12. Renk Skalası 8



Fotoğraf 13. Renk Skalası 9



Fotoğraf 14. Renk Skalası 10



Fotoğraf 15. Renk Skalası 11

5.5.3.2. Ses

Gelişen teknoloji imkanların ve bütçenin yükselmesi filmdeki sesin kalitesi ile anlaşılmaktadır. Filmde diyalog ve ortam sesleri ses kayıt cihazları ile kaydedilmiştir. Ayrıca kurgu aşamasında oldukça profesyonel bir şekilde foleyler de çokça kullanılmıştır. Müziğin de etkili kullanımı için daha profesyonel bir şekilde kullanılmaya çalışılması gözden kaçmamıştır. Olayların dramatik etkisine göre müziklerin karakter gösterdiği görülmektedir.

5.5.3.3. Görsel Efekt

Derviş Zaim'in ilk kez bir filminde görsel efektlerin kullanıldığı görülmektedir. Ayrıca filmin girişinde filme özel bir jenerik de eklenmiştir. Sekanslar arası geçişlerde animasyonlardan faydalanılmıştır. Zincirlemelerden önce ve sonra maske geçişleri ile anlatı güçlendirilmeye çalışılmıştır.



Fotoğraf 16. Filmden Bir Animasyon Karesi



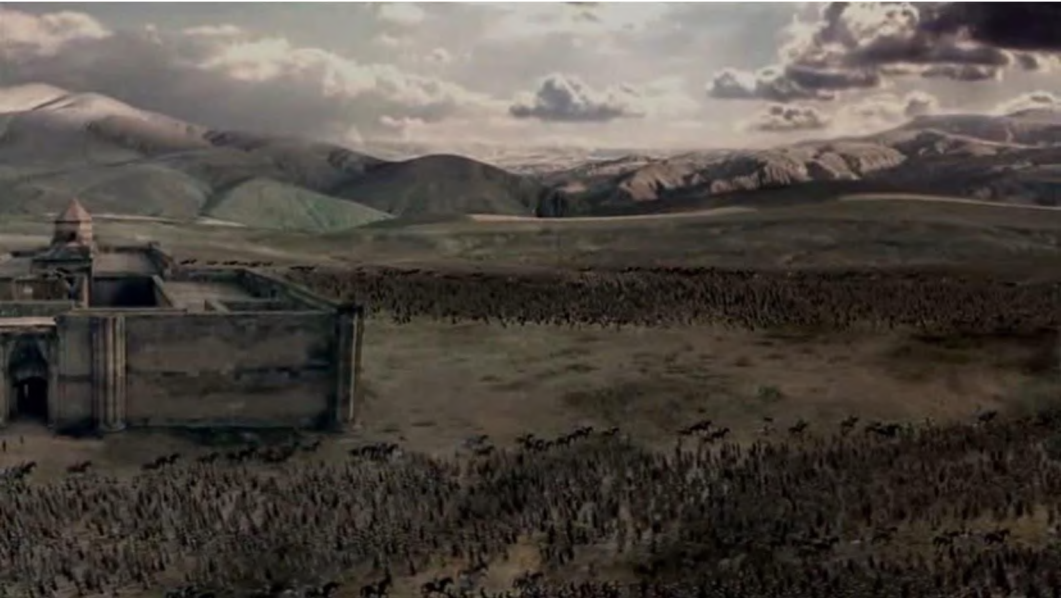
Fotoğraf 17. Filmden Bir Animasyon Karesi



Fotoğraf 18. Filmden Bir Maske Geçişi



Fotoğraf 19. Ayna Özel Efekt



Fotoğraf 20. Özel Efekt ile Oluşturulmuş Bir Sahne 1



Fotoğraf 21. Özel Efekt ile Oluşturulmuş Bir Sahne 2

5.6. Gölgeler ve Suretler

Gölgeler ve Suretler Zaim'in altıncı uzun metrajlı filmidir. Ayrıca geleneksel el sanatları üçlemesinin de üçüncü ve son filmidir. Gölge oyunları sanatını bu filmde işlemiştir.

5.6.1. Filmin Künyesi

Yapım Yılı	: 2010
Yazan ve Yöneten	: Derviş Zaim
Oyuncular	: Hazar Ergüçlü, Osman Alkaş, Popi Avraam, Settar Tanrıöğen, Buğra Gülsoy, Erol Refikoğlu, Constantinos Gavriel, Pantelis Antonas, Ahmet Karabiber, Ekrem Yücelten
Yapımcılar	: Sadık Ekinci, Emre Oskay, Marsel Kalvo
Görüntü Yönetmeni	: Emre Erkmen
Sanat Yönetmeni	: Elif Taşcıoğlu
Kurgu	: Aylin Zoi Tinel
Müzik	: Marios Takoushis

5.6.2. Filmin Konusu

1960'lı yıllarda Kıbrıs'ın bir köyünde yaşayan Türk ve Rum iki ailenin başından geçenler anlatılmaktadır. Karagözcü Salih ve kızı Ruhsar Rum polislerin saldırısı ile göçmen durumuna düşmüşlerdir. Akrabalarının köyüne sığınır ve şehre gitmek isterken Salih yolda kaybolur. Kızı ise amcasıyla yaşamak zorunda kalır. Ruhsar'ın da şehre kaçış hikayesi başlar. Zaim politik mesajları kullandığı filmde kendi doğduğu topraklarda bir dramayı anlatmaya çalışmıştır. Film genel anlamda Türkler ile Rumlar arasındaki çatışmayı ele almıştır. Zaim'in bu film ile ilgili görüşleri şu şekildedir;

"Kendini ve etrafı şiddet tarafından kuşatılmış durumda bulan bir adam elini kana bulamaktan nasıl kurtarabilir? Şiddetin egemen olduğu bir dünyada masumiyeti korumanın ve insan kalmanın yolları nelerdir? 1963 yılında Türk ve Rum toplumları arasındaki çatışmaların hüküm

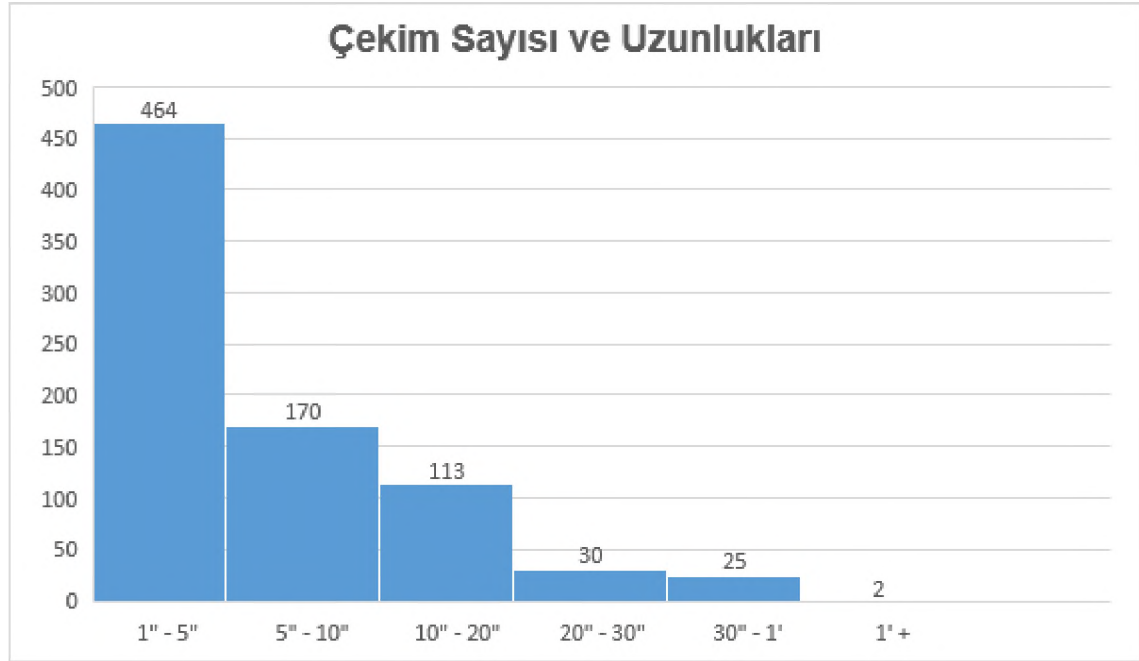
sürdüğü Kıbrıs'ta geçen gerçek bir olaydan esinlenen bu hikaye; kendi mitlerini ve barışa olan inancını etkileyici bir görsellik ve dramatik yapı ile seyirciye sunuyor” (Zaim,2021).

5.6.3. Kurgu Yapısı

Derviş Zaim filmin kurgusunda Aylin Zoi Tinel ile ilk defa çalışmıştır. Bu film ile birlikte Tinel’le uzun süreli bir çalışmanın da başlangıcı yapılmıştır zira bu filmde sonra 3 filmde daha beraber çalışmışlardır. Gölge ve Suretler en iyi kurgu dahil ulusal ve uluslararası arenada toplam 15 ödül almıştır.

Kurgu-anlatı ilişkisi açısından değerlendirildiğinde geleneksel anlatı görülmektedir. Klasik anlatı kullanılan filmde zamansal yapı kronolojiktir ve devamlılık kurgusu yine bu filmde de esastır. Görselliği her zaman ön planda tutan Zaim, Gölge ve Suretler filminde gölge oyunlarını yansıtan kompozisyonları ile görselliğini zenginleştirmeye çalışmıştır.

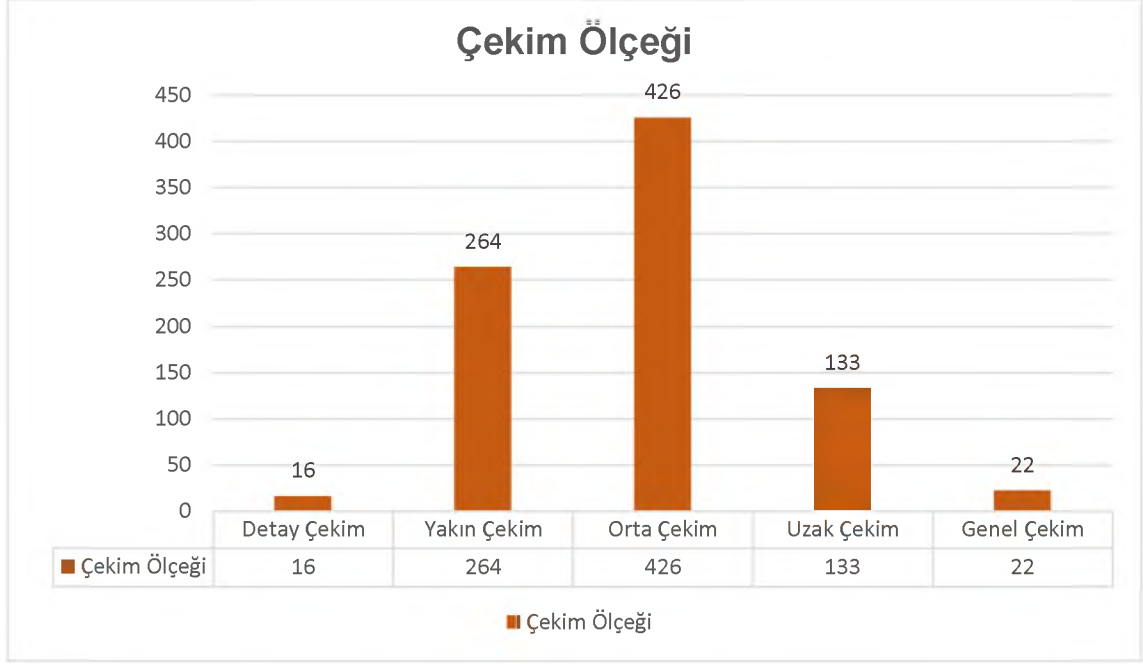
Tablo 14. Gölge ve Suretler Çekim Sayısı ve Uzunlukları



Tablo 14'teki verilere göre, 464 çekim 1 ile 5 saniye arasındadır ve en çok kullanılan çekim sayısı olmuştur. 170 çekim 5 ile 10 saniye arasında olurken, 113 çekim 10 ile 20 saniye arasındadır. 20 ile 30 saniye arasında 30, 30 ile 60 saniye arasında 25, 60 saniyeden fazla ise 2 çekim bulunmaktadır.

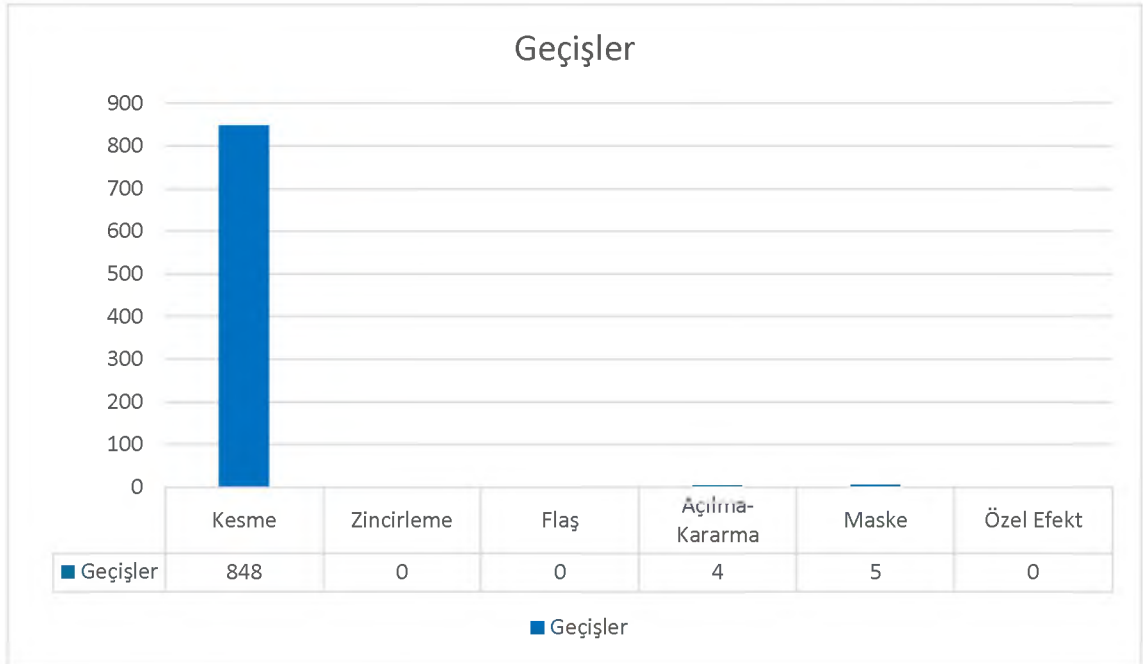
Gölge ve Suretler filminde 834 toplam çekim bulunmaktadır. Ortalama çekim uzunluğu yaklaşık 7 saniye olmuştur. Tabutta Rövaşata ile kıyaslandığında kısa çekim sayısında gözle görülür bir azalma mevcuttur. Tabutta Rövaşata'da 20 saniye ve üstü çekimler 6 iken bu filmde 57 ye yükselmiştir. Zaim'in bu denli farklı çekim uzunluklarını tercih etmesine anlatısındaki dramatik yapı etkili olmuştur diyebiliriz. Aynı sonuç Filler ve Çimen ile karşılaştırıldığında da ortaya çıkmaktadır. Ancak Filler ve Çimen filminde biraz daha fazla 20 saniye üstü çekimler yer almıştır. Bu sayı Filler ve Çimen'de 35 olmuştur. Benzer bir tablo da Cenneti Beklerken filminde görülmektedir. Bu sayı o filmde ise 38 olarak ortaya çıkmıştır.

Tablo 15. Gölgele ve Suretler Çekim Ölçeği



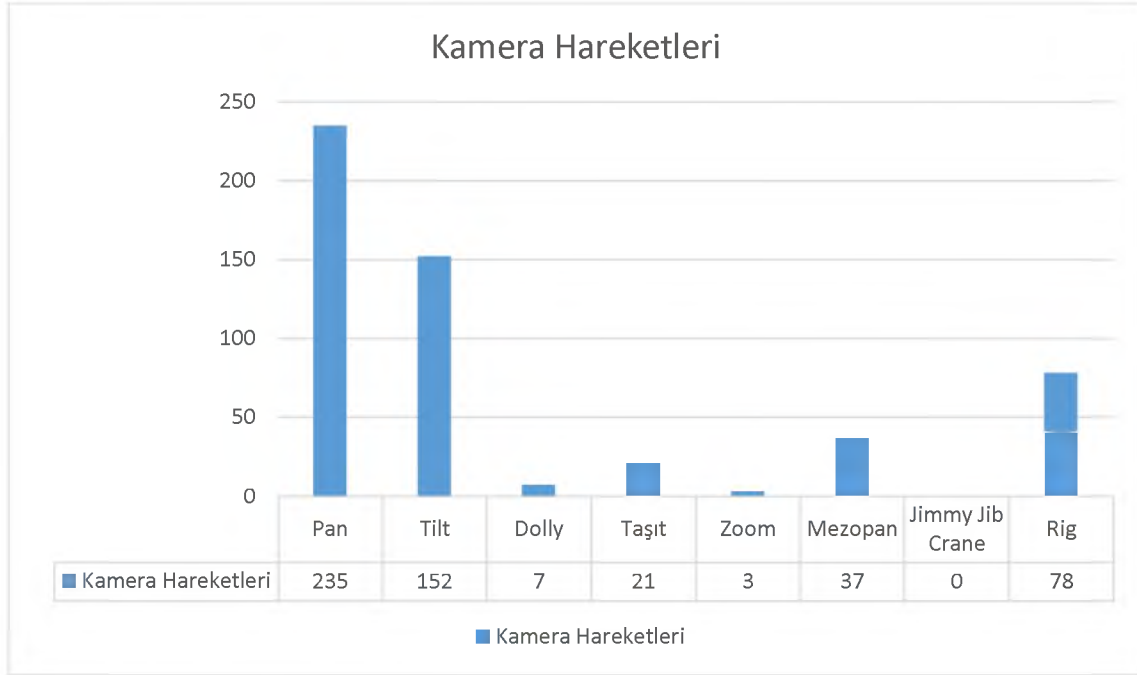
Gölgele ve Suretler filminde diğer filmlerdekilerden farklı olarak 426 ile en fazla orta plan çekimleri görülmektedir. 264 kez yakın çekimler yapılmıştır. Detay çekimler 16, uzak çekimler 133 ve genel çekimler ise 22 kez olmuştur. Bu çalışmada ele alınan filmler arasında orta çekimin diğer çekim türlerinden fazla olduğu tek film olarak Gölgele ve Suretler karşımıza çıkmaktadır. Diğer filmlerde yakın çekimler fazla iken bu filmde 264 kez kullanılmıştır. Orta çekimlerin fazla olması nedenini filmde karakterlerin birbirleri ile ilişkilerinin bir hayli fazla olmasına bağlamak mümkündür. Ancak yine de ilk incelenen filmlere oranla çekim sayılarında da bir azalma mevcuttur.

Tablo 16. Gölgele ve Suretler Geçişler



Tablo 16’da görüldüğü gibi 848 kere kurguda kesme yapılmıştır. Filmde 4 kere açılma – karama varken 5 kere de maske geçişi uygulanmıştır. Bunların haricinde bir kesme türü kullanılmamıştır. Tabutta Rövaşata ve Filler ve Çimen filmleri ile kıyaslandığında yine bu filmde geçişlerin büyük bir bölümünü kesmeler oluşturmaktadır. Cenneti Beklerken filmi ile başlayan maske geçişleri bu filmde de devam etmiştir. Ancak özel efektlerin kullanımı sadece maske geçişler ile sınırlı kalmıştır.

Tablo 17. Gölgeler ve Suretler Kamera Hareketleri



Tablo 17’de de görüldüğü üzere, en fazla pan hareketi 235 kez ile yapılmıştır. Bu filmde ilk kez kamera rig hareketi de görülmüştür. 78 planda kamera rig ile kullanılmıştır. 152 kez tilt, 7 kez dolly, 21 kez taşıt, 3 kez zoom ve 37 kere mezopan yapılmıştır. İncelenen filmlerde ilk kez bu filmde kamera rig hareketi görülmüştür. Filmin birçok yerinde anlatıda aksiyonun vurgulamak amacı ile rig hareketleri uygulanmıştır. Karakterler arası ve olaylar arası odak noktası ise 37 kez kullanılan mezopanlar yani netlik kaydırmalar ile yapılmaya çalışılmıştır.

5.6.3.1. Renk

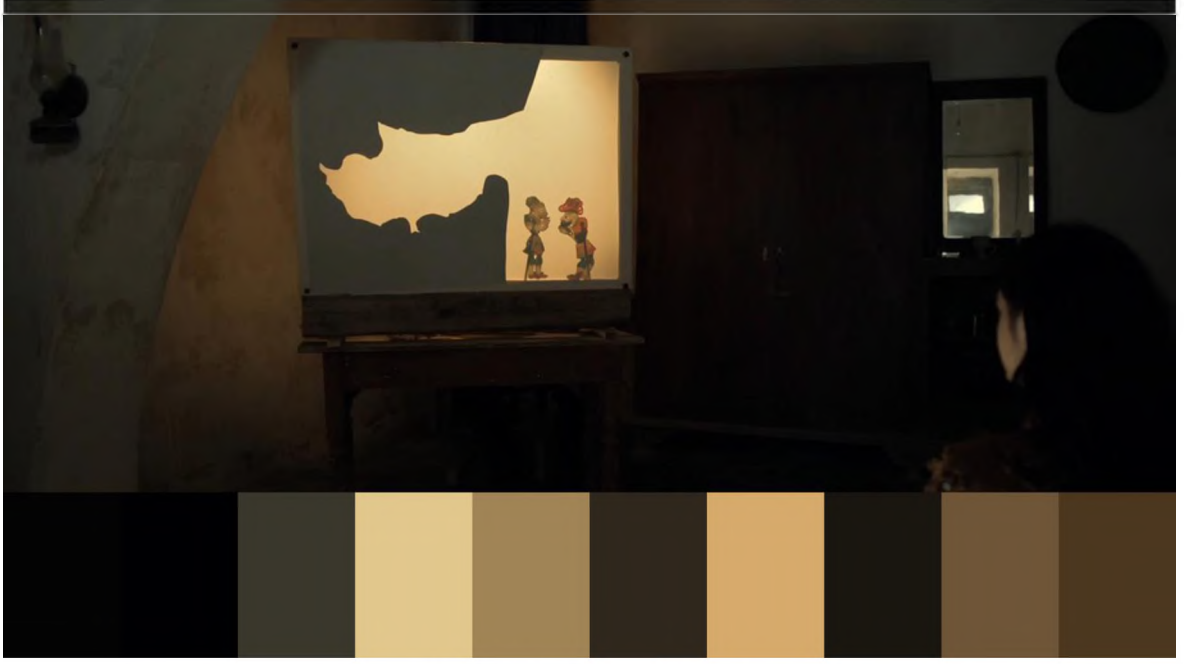
Filmin renkleri drama tarihi olan türü ile bağdaşmaktadır. Renk derecelendirilmesi Cenneti Beklerken filminde olduğu gibi bu filmde de yapılmıştır. İlk iki filme göre bir derecelendirme gözle görülür şekilde mevcuttur. Sahneler dramatik anlatı yapısına uygun olarak renklendirmeler yapılmıştır. Yer yer sıcak tonları görürken yer yer de soğuk tonlar karşımıza çıkmaktadır.



Fotoğraf 22. Renk Skalası 12



Fotoğraf 23. Renk Skalası 13



Fotoğraf 24. Renk Skalası 14



Fotoğraf 25. Renk Skalası 15

5.6.3.2. Ses

Çalışmada ele alınan filmlerde Cenneti Beklerken ile başlayan seslerin kayıt edilmesi bu filmde de devam etmiştir. Olayların anlatı biçimini desteklemesi amacı ile hem müzikler hem ses efektleri bu filmde de kullanılmıştır. Filmde diyalog ve ortam sesleri ses kayıt cihazları ile kaydedilmiştir. Kurgu aşamasında oldukça profesyonel bir şekilde foley efektleri kullanılmıştır. Müziğin de etkili kullanımı için daha profesyonel bir şekilde kullanılmaya çalışılması yine gözden

kaçmamıştır. Öykü ile duyguları terse düşüren müzik kullanımı da izleyicinin dikkatini çekmeye çalışmıştır.

5.6.3.3. Görsel Efekt

Filmde 5 maske geçişinde kullanılan özel efektlerin haricinde bir efekt yoktur. Sadece silah ateşlenme görüntülerinde efektler ile ateşler eklenmiş olabilir diyebiliriz. Ancak gerçekliği göstermek adına olması gereken bir efekttir. Bu yüzden dramatik anlatıya ekstra bir anlam katma açısından değerlendiremeyiz.

5.7. Rüya

Bu film Zaim'in yine geleneksel sanatlardan esinlendiği ve doğadan etkilenen yaşamları konu aldığı bir filmidir. Diğer filmlerinde olduğu gibi senaryosunu ve yönetmenliğini kendisi yapmıştır. Rüya filmi Derviş Zaim'in bu çalışmada incelenen filmleri arasında klasik anlatıdan koptuğu tek eserdir. Zaim'in dokuzuncu uzun metrajlı filmidir.

5.7.1. Filmin Künyesi

Yapım Yılı	: 2016
Yazan ve Yöneten	: Derviş Zaim
Oyuncular	: Gizem Erdem, Ebru Helvacıoğlu, Dilşad Bozyiğit, Gizem Akman, M. Ali Nuroğlu, Enis Arıkan, Murat Karasu, İbrahim Selim
Yapımcı	: Yeşil Film
Görüntü Yönetmeni	: Ertunç Şenkay
Sanat Yönetmeni	: Natali Yeres
Kurgu	: Ali Sait Demir, Ayhan Ergürsel
Müzik	: Marios Takoushis

5.7.2. Filmin Konusu

“Ashab-ı Kehf anlatısı, ölümden sonra diriliş motifinin bir misali olan uzun süre mağarada uyuyup yeniden uyanma olayları ile alakalıdır. Bu motif İslam, Yahudilik ve Hristiyanlık da dahil diğer inanışlarda da yer almaktadır. Kur’anda anlatılana göre pagan bir toplum arasında Allah’a inanan bir avuç genç bu inançlarını dile getirince de tepki ile karşılaşmışlardır. Gençler cezadan kurtulmak için bir mağaraya sığınmışlar, yanlarındaki köpekleri ile beraber mağarada derince bir uykuya dalmışlardır. Yüzyıllar sonra da uyanmışlardır. Uyandıklarında ise pagan dönem sona ermiş ve baskı devri bitmiştir. Yedi uyuyanların köpeğinin adı da Kıtırmir diye bilinmektedir. Kıtırmir birçok halk inanışına göre insanı kötülükten de korumaktadır” yazısı ile film başlamaktadır. Derviş Zaim, burada filmin temelini izleyici ile açık olarak paylaşmıştır. Ardından gelen bir açılma kararına ile Kıtırmir köpeğinin hologram yansıması İstanbul Boğazi’nde belirir. Bu aynı zamanda da filmin son sahnesinin görüntüsü olmuştur. 4 Sine karakteri de sırayla gösterildikten sonra Sine’nin amcasına yapmaya çalıştığı saldırı sanki başarmış gibi gösterilir ancak ilerleyen süreçte içinden geçenlerden başka bir şey olmadığı ortaya çıkacaktır.

Sine günümüzdeki mimarlık pratiğinin aldığı biçimden hoşlanmayan genç bir kadın mimardır. Yedi uyuyanlar menkıbesinden hareket ederek mağara biçiminde bir farklı bir cami modeli tasarlamıştır. Ancak inşaat bir sürü problem nedeni ile yarım kalır. Stres nedeni ile Sinede uyku

hastalığı baş gösterir. Sine sonunda bir uyku hastalıkları merkezinde tedavi olmayı kabul eder, merkezde iken bir düş görür: Düşünde yedi uyuyanlar mitinin içindedir ve olaylara şahit olmaktadır. Rüyadan uyanır, ancak fiziksel ve ruhsal olarak değişmiştir. Etrafındaki kimse ondaki bu değişikliği fark etmez. Sine uyku hastalıkları kliniğine her gidişinde fiziki ve ruhi olarak değişir; her değişimde ise etrafındaki engellere ve kendi meselelerine daha evvel yaptıklarından farklı biçimde yanıt vermeye başlar (Zaim, 2021).

Mimar bir karakter olan genç kadın Sine'nin gözünden mimari sanatın yaşadığı problemler anlatılıyor. Ancak Sine filmde, tek bir karakter olarak değil 4 farklı karakter ile temsil edilmiştir. Bu farklılaşmanın sebebi ise sürekli olarak kendi içindeki değişimi gösterilmiştir. Suçlara karşı kendi içinde biriktirdiği nefreti en sonunda bu kanun dışı eylemleri görmemezlikten gelmesini engelliyor ve çok sevdiği amcasına aynı zamanda da patronuna karşı dik duruşunu sergiliyor.

Filmde ele aldığı konulardan birisi de Yedi Uyurlar olmuştur. Sine her karakter değişiminde bu uyurları uyandırmakta ve hayatlarının değiştiği müjdesini vermektedir. Karakter değişimlerini de bu uyurlar etkilemektedir. Filmin bu uyurlar menkıbesini hayali bir felsefede yorumladığını söylemiştir Derviş Zaim. Filmin kadın mimar karakteri de insani, mesleki ve sanatsal ütopyalarını koruyabilmek için uyumak amacındadır demiştir. Zaim film ile ilgili görüşlerini şöyle ifade etmiştir;

“Sine İstanbul’da yaşayan genç bir kadın mimardır. Kültürü ve tarihi radikal kesintiler ve süreksizliklerle dolu bir coğrafyanın kızı olarak, gelenekten ve tarihten devraldığı malzeme ile beraber değişerek hayata devam etmenin peşindedir. Bir mimar olarak kültür ve tarihinin ona verdiği geleneksel yapılardan daha farklı cami biçimleri olup olamayacağını merak eder. ‘Değişerek devam edebilmek’ fikri etrafında yeni ve farklı ama ayakları yere basan, sahil bir yapı tasarlama meselesini araştırır. Bu esnada ofisi batmaktan kurtaracak parayı kazanmaya çalışarak hayatta kalmaya çalışmaktadır. Ama bu konuda çok başarılı değildir. Hayatta kalabilmek ve olan bitene karşı etkisiz bir tanık olmanın bir adım ötesine geçmek için formül nedir? Sine’nin bu zor soruya vereceği kolay yanıtları yoktur. Bir yandan her şeyi bırakıp kaçmak ister. Öte yandan yer kayması yüzünden sosyal komutları çöken varoş sakinlerine yardım etmek için kendini ve mimarlık kariyerini riske atar. Zor durumdaki insanlara el uzatmak için büyük bir farkındalık kampanyasını bütün İstanbulun görebileceği şekilde, dokunaklı ve görkemli biçimde gerçekleştirir. Her şeye rağmen umudu temsil eder” (Zaim, 2021).

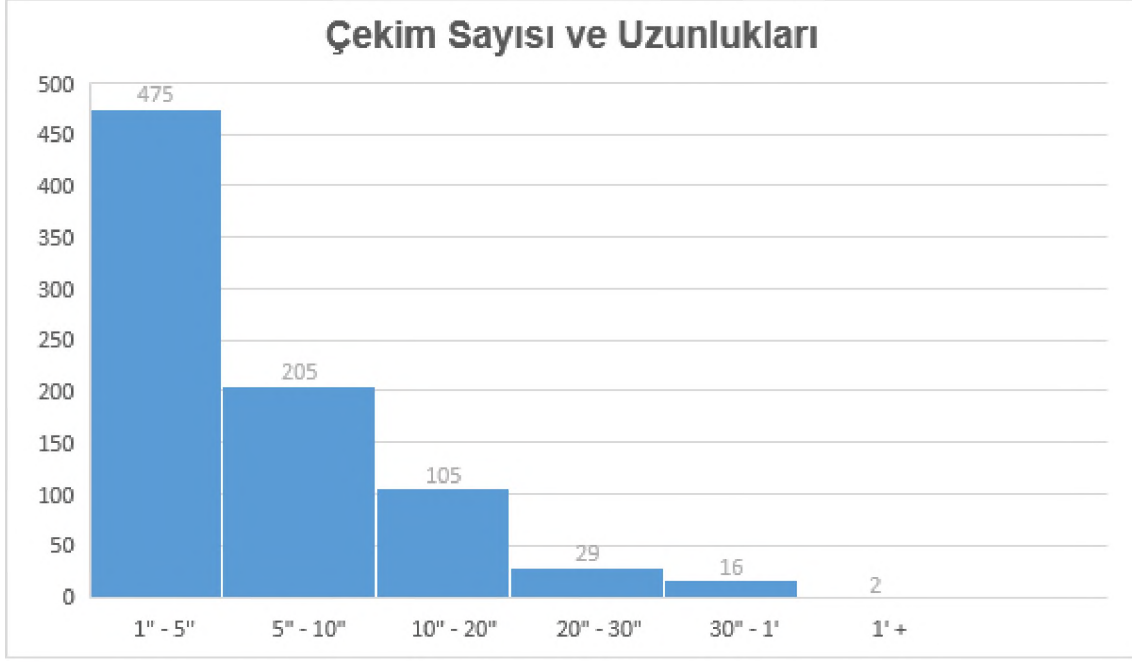
5.7.3. Kurgu Yapısı

Zaim’in dokuzuncu filmi olan Rüya’nın kurgusunu Ali Sait Demir, Ayhan Ergürsel yapmıştır. İlk kez bu çalışmada ele alınan filmlerde iki kurgucu ile çalışmıştır. Trabzon Film Festivali’nde en iyi kurgu ve en iyi senaryo ödülünü almıştır. Ayrıca Adana Film Festivali’nden, Yunus Emre Enstitüsü’nden ve 8. Uluslararası Suç ve Ceza Film Festivali’nden de ödüller almıştır.

Kurgu-anlatı ilişkisi açısından bundan önce ele alınan filmlerdeki gibi klasik anlatıdan uzaklaşmıştır. Zaman sıralaması kronolojik olarak ilerlememiştir. Genel, uzak ve orta planlar ile karakterin değişimi birbirine bağlanmaya çalışılmıştır. Örneğin karakterin uçakta yaşadığı bir anı aynı karakter yerde yaşadığı bir an ile gökyüzünde bir uçak ile birleştirilmesi bu amaç ile kullanılmıştır. Devamlılık kurgusu esas olmuştur.

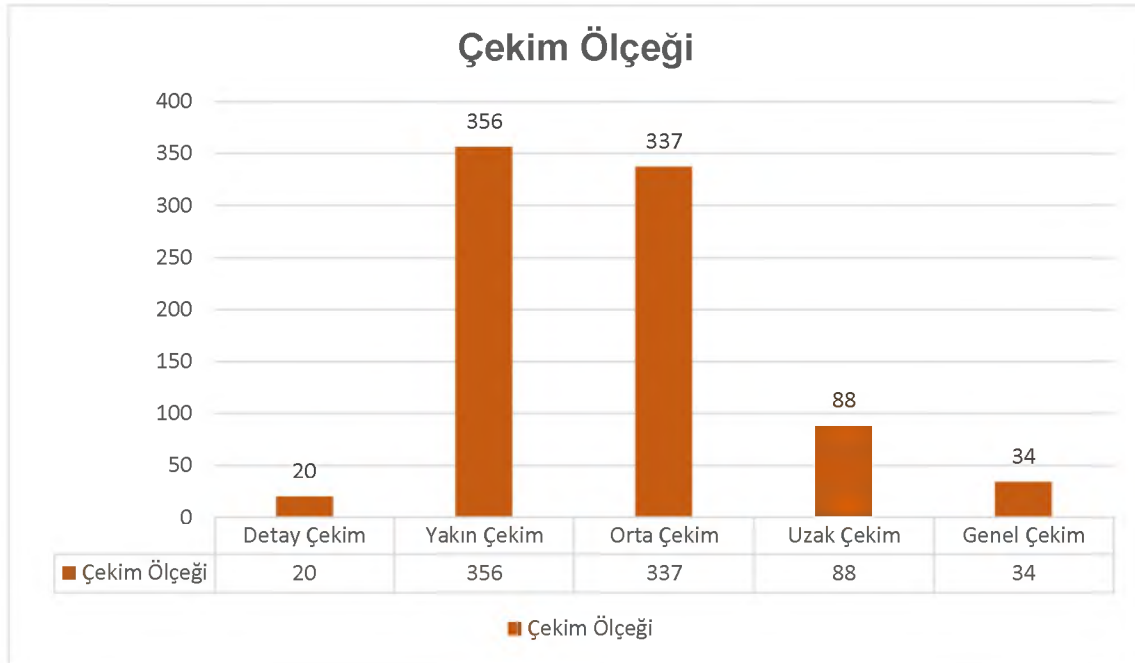
Bir mimar gibi filmin mekanını inşa eder açıklaması bu filmde kendini çok güçlü bir şekilde göstermektedir. Filmin başında boş olan arazinin üstüne filmin inşası ile sonuna doğru mimari bir eser inşa edilmiştir.

Tablo 18. Rüya Çekim Sayısı ve Uzunlukları



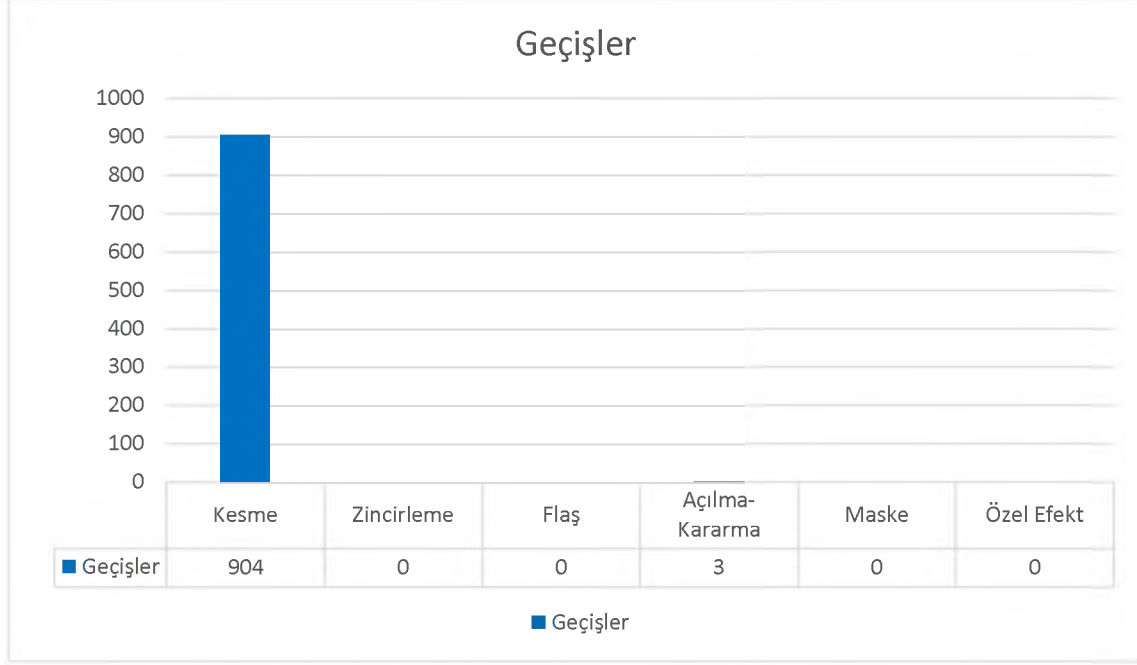
Rüya filminde 475 çekim 1 ile 5 saniye arasındadır. 205 çekim 5 ile 10 saniye, 105 çekim 10 ile 20 saniye, 29 çekim 20 ile 30 saniye, 16 çekim 30 ile 60 saniye ve 2 çekim ise 60 saniyeden uzun olarak kullanılmıştır. Zaim'in son filmlerinde ortak bir ritim tutturduğunu tablodaki veriler ortaya koymaktadır. Toplam 832 çekim ile kurgulanan filmde genellikle kısa çekimler kullanılmıştır. Dramatik yapıdaki anlatı gereği ise 2 kez 1 dakikadan fazla ve 16 kez 30 saniyeden fazla çekimlere yer verilmiştir.

Tablo 19. Rüya Çekim Ölçeği



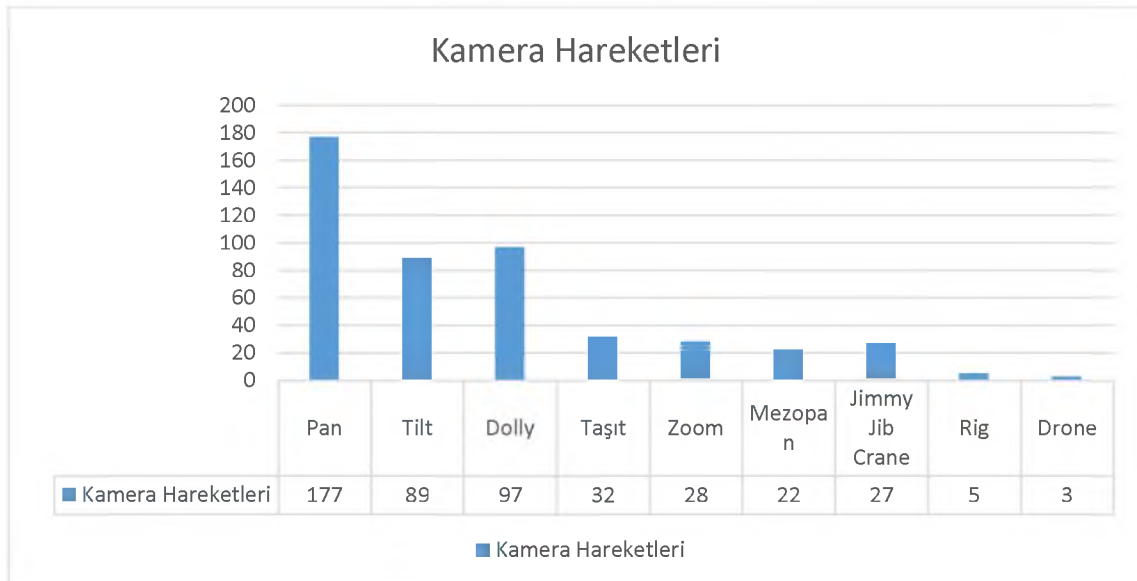
Rüya filminde 356 çekim yakın, 337 çekim orta, 20 çekim detay, 88 çekim uzak ve 34 çekim ise genel olarak yapılmıştır. Yakın çekim ve orta çekimin bu denli yakın olduğu tek filmidir. Sadece 20 kez detaylar filmde yer alırken uzak ve genel çekimlerden sıkça faydalanılmıştır.

Tablo 20. Rüya Geçişler



Rüya filminde tablo 20’de de görüldüğü üzere, 907 geçişin sadece 3 tanesi açılma – kararma olarak filmin başında ve sonlarında kullanılmıştır. Geriye kalan 904 geçiş kesme olarak kurgulanmıştır ve başka bir geçiş türü yoktur. Tabutta Rövaşata ve Filler ve Çimen filmlerinde görülen benzer bir tablo ortaya çıkmıştır. Filmin başında ve sonunda yer alan açılma – kararma dışında hiçbir geçiş kesme dışında yapılmamıştır. Araştırma kapsamında ele alınan filmler arasında tüm geçişlerin kesme olarak yapıldığı tek filmidir sonucu ortaya çıkmaktadır.

Tablo 21. Rüya Kamera Hareketleri



Tablo 21'e göre, Rüya filminde 177 pan hareketi yapılırken, 89 kere de tilt hareketi yapılmıştır. 97 kere dolly hareketi kullanılmıştır. 32 kere taşıt, 28 kere zoom, 22 kere mezopan, 27 kere Jimmy jib, crane ve 5 kere de kamera rig hareketi uygulanmıştır. Kamera oldukça hareketlidir. Rig hareketine daha az yer verilirken Jimmy jib ve Crane kullanımı da makul seviyede gerçekleşmiştir. Pan ve tiltin yanı sıra dolly hareketine sıkça başvurulmuştur. Zoom ve netlik kaydırmalarla da dramatik yapı desteklenmeye çalışılmıştır. Ayrıca 32 hareket de taşıt olarak gerçekleşmiştir. İlk kez bu filmde de 3 kere ile drone çekimi görülmüştür.

5.7.3.1. Renk

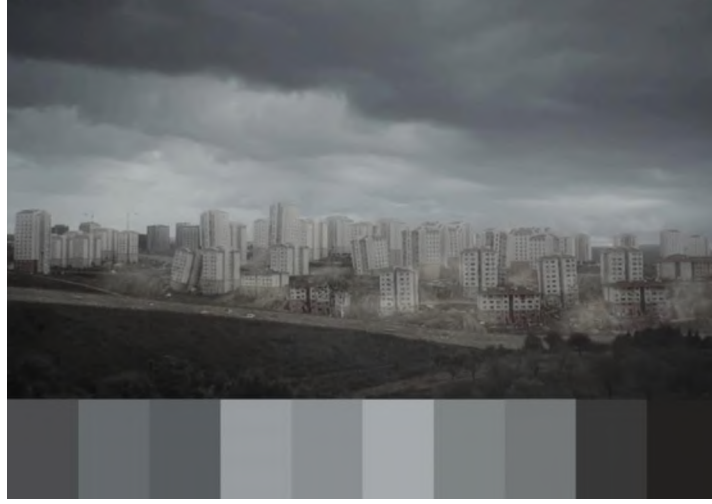
Film özel bir renk derecelendirilmesine sahiptir. Filler ve Çimenden sonra gerçekleşen dijital renklendirme bu filmde de devam etmiştir. Özel bir derecelendirme kullanılan filmde dış çekimler genellikle güneşlidir. İç çekimler iyi aydınlatılmış ve tüm detaylar yansıtılmaya çalışılmıştır. Soluk bir renge sahip olan filmin doygunluğu çok düşüktür. Ancak gece sahnelerinde bu doygunluk yükseltilmiştir. Özellikle hologram bölümlerinde doygunluk yüksektir. Sekanslarda psikolojik olarak yaratılmak istenen renk derecelendirilmeleri kullanılmıştır.



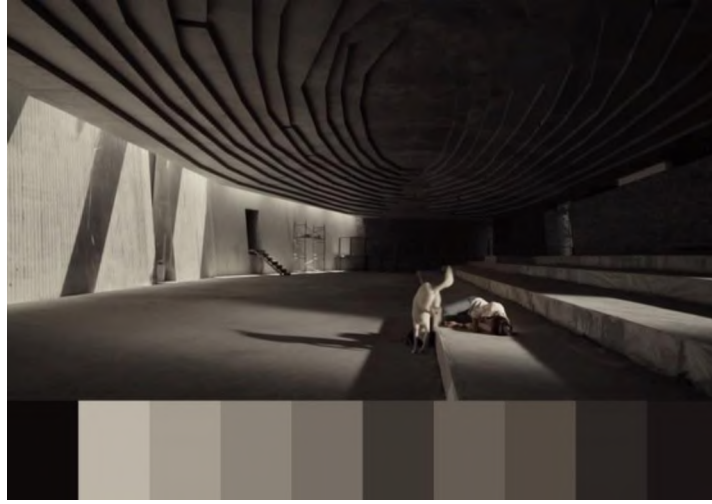
Fotoğraf 26. Renk Skalası 16



Fotoğraf 27. Renk Skalası 17



Fotoğraf 28. Renk Skalası 18



Fotoğraf 29. Renk Skalası 19

5.7.3.2. Ses

Film sesli çekilmiştir. Olayların anlatı biçimini desteklemesi amacı ile hem müzikler hem ses efektleri filmde kullanılmıştır. Gelişen teknoloji imkanların ve bütçenin yükselmesi filmdeki sesin kalitesine doğru orantıda etki etmiştir. Filmde diyalog ve ortam sesleri ses kayıt cihazları ile kaydedilmiştir. Ayrıca kurgu aşamasında oldukça profesyonel bir şekilde foley efektleri de sıkça kullanılmıştır. Müziğin de etkili kullanımı için daha profesyonel bir şekilde kullanılmaya çalışılması gözden kaçmamıştır. Olayların dramatik etkisine göre müziklerin karakter gösterdiği görülmektedir.

5.7.3.3. Görsel Efekt

Çalışmada ele alınan filmlerde özel efektlerin görüldüğü üçüncü filmidir. Derviş Zaim'in anlam yaratmada faydalanmak istediği görsel efektler senaryosunun omurgasında yer alan konulara hizmet etmek için kullanılmıştır.

Filmde birçok sahnede görsel efektlere yer verilmiştir. Özellikle dere yatağından akan sular, bu suların etkisi ile binalara verdiği zararlar özel efektler ile oluşturulmuştur. Yapay bir sarsıntı ve kamera hareketleri ile de tahribat anı özel efektler ile uygulanmıştır. Tabii bu uygulamalar bütçe ile

de doğru orantılıdır. Özellikle zarar gören binalar için uzak ve sabit planlar kullanılarak bütçenin artışı engellenmeye çalışılmıştır.



Fotoğraf 30. Özel Efekt ile Oluşturulmuş Bir Sahne 3



Fotoğraf 31. Özel Efekt ile Oluşturulmuş Bir Sahne 4



Fotoğraf 32. Özel Efekt ile Oluşturulmuş Bir Sahne 5

6. SONUÇ

Sinemanın doğuşu ile kurgunun bir sanat haline gelmesi çok sürmemiştir. Sinemaya ve anlatıya yön veren kurgu olmuştur. Sinemanın ilk yıllarında sadece görüntülerin birleştirilmesi olarak kullanılan kurgu, ilerleyen dönemlerde filmlerin anlatı yapısına ses, renk ve görsel efektler bakımından hizmet etmeye başlamıştır. Bu durum filmlerin önem kazanması, filmlerin bütçesindeki artış dolayısı ile bu artışla doğru orantılı olarak teknik ve teknolojilerin gelişmesine yol açmıştır. Bu çalışmada irdelenen filmler göz önüne alındığında benzer bir sonuç ortaya çıkmaktadır. Filmlerin üretim sürecindeki değişimler filmleri aynı oranda etkilemiş ve kullanılan tekniklerin sayısını arttırmıştır. Özellikle bir tripot ve bir kamera ile başlayan bu yolculuk dijitalleşen sinema ile özel efektlerin de anlatı yapısına katkı sağladığı bir hale gelmiştir.

Bağımsız filmlerin Türk sinemasına girişi ile birlikte kurgu-anlatı biçimindeki değişim gözle görülür şekilde değişmiştir. İlerleyen teknolojinin de etkisi ile filmler kurgusal olarak evrilmeye başlamıştır. Kurgunun gelişimi sinematografik olarak filmlerin anlatı biçimini değiştirmiştir ve değiştirmeye devam edecektir sonucuna ulaşılabilir.

Derviş Zaim farklı alanlarda farklı mesajlar ile toplumsal sorunlara değinmiş sürekli genişlemiş ve farklı teknikler ile sanat dünyasına yön vermiştir. Tabutta Rövaşata ile başlayan bu değişim ve gelişim önce tek bir karakterin sorunlarını ele alırken Filler ve Çimen ile birlikte dolaylı da olsa birbirlerinin hayatlarını etkileyen karakterlere dönüşmüştür. Geleneksel sanatlar ile toplumsal yapıyı birleştirerek kendi bakış açısını farklı imgeler ile göstermeye çalışmıştır. Sinema ile edebiyatı birleştirme çabasında kurgusunun da anlatı dilini bu yönde kullanmıştır. Sanatsal olarak bir roman ile başladığı sanatsal üretim yolunda sinema dilini de edebiyat dili ile birleştirmeye çalışmış ve bunu bir zenginlik olarak göstermek istemiştir.

Tüm filmlerinde bir çerçeve ve bu çerçeve içinde bir anlatım kullanılmaya çalışılmıştır. Önceleri sürekli televizyon ekranı olan bu çerçeve teknolojinin gelişmesi ve kurgunun imkanlarının artması ile ayna gibi çerçevelere evrilmiştir. Direkt görüntülerden kullandığı bu çerçeveleri daha sonraları görsel efekt yöntemi ile filmlerine eklemiştir. Burada da dramatik yapısını güçlendirmek için kurgunun teknolojik gelişmelerinden yararlandığını görmekteyiz.

Derviş Zaim sinemasının bütün filmleri, sinemasal anlam yaratma aracı olarak kurgunun kullanımı ve kurgu ile beraber, renk, ses ve görsel efektlerin kullanımı olarak değerlendirildiğinde, ilk filmlerinde görsel efekt kullanımının olmadığı görülmektedir. Bunun nedeni olarak da kurgucu Mustafa Preşeva'nın bir youtube kanalında söylediği üzere, bütçenin düşük olduğunu açıklaması gösterilebilir. Yine teknolojinin ve bütçenin etkisi ile ilk filmleri sessiz çekilmiş olup sonradan dublaj yapılmıştır. Bu uygulamaların anlatıya engelleyen bir sonucuna ulaşamamıştır. Yönetmen yine anlatmak istediğini bir şekilde seyirciye lanse edebilmiştir. Teknik yetersizliklerin karşısında kurgu durmuştur ve kurgu sayesinde eklenen sesler ile yönetmen anlatısını yansıtabilmiştir.

Tabutta Rövaşata filminde 1135 olan çekim sayısı Filler ve Çimen filminde 1426 ya yükselerek incelenen filmler arasında doruk noktasına yükselmiştir. Cenneti Beklerken filminde 947 ye inen bu sayı, Gölge ve Suretler filminde 804'e düşmüştür. Rüya filminde ise 832'ye yükselmiştir. Genel olarak baktığımızda çekim sayılarında bir azalma görülmektedir. Bu filmler arasında en çok Filler ve Çimen filminde 1132 kez ile maksimum 5 saniyelik çekimler kullanılmıştır. En az kullanılan film ise 464 ile Gölge ve Suretler filmi olmuştur. 60 saniyeden uzun çekimler Filler ve Çimen ile birlikte kullanılmaya başlanmıştır. Gölge ve Suretler filmi ise en çok uzun planların kullanıldığı film olmuştur. Filmlerin kendi içlerindeki senaryo kurgusu da göz önüne

alınırsa çekim sonrası kurgu aşaması ile farklılığı burada karşımıza çıkmaktadır. Anlatının uzun planlara ihtiyaç duyduğu bölümler filmlerin öyküsüne göre şekil almışlardır. Aksiyonların temposu çekim uzunluklarını çeşitlendirmiştir. Aynı durum çekim ölçeklerinde de yaşanmıştır ancak Derviş Zaim filmlerinde yakın çekimler önemli bir yer tutmaktadır. İncelenen çalışmalarda Gölgele ve Suretler filminin haricindeki 4 filmde de yakın çekimler en fazla kullanılan çekimlerdir. Gölgele ve Suretler filminde bu kalıp yıkılmış 426 ile en fazla kullanılan çekim ölçeği orta çekim olmuştur. Bunun göstergesi ise filmin karakterlerinin iç içe olması denilebilmektedir. İlk iki filmde bir hayli çok olan çekim sayıları diğer filmlerde aşağı sayılara düşmüştür. Detaylara önem veren bir yönetmen olarak tanımlanan Zaim'in ele alınan filmlerinde detaylara inme Filler ve Çimen filminde 159 ile doruk noktasındadır. En az detay kullandığı film 16 ile Gölgele ve Suretler olmuştur. Genel ve uzak çekimleri ise filmlerin sıralamasına göre kronolojik olarak yükselme göstermiştir.

Derviş Zaim filmleri en fazla kesme geçişi ile kurgulanmıştır. Zaten tüm filmler genellikle en fazla kesme geçişi ile kurgulanmaktadır. Filler ve Çimen filminde 1527 kesme yapılmıştır ve bu sayı incelenen filmler arasında en yüksek sayıdır. Gölgele ve Suretler ile Rüya filmlerinde zincirleme geçiş türü hiç kullanılmamıştır. Cenneti Beklerken ve Gölgele ve Suretler filmlerinde de özel efektler ile oluşturulmuş geçiş türleri görülmüştür. Cenneti Beklerken filminde 7 maske geçişi ve 15 özel efekt geçişi uygulanmıştır. Bu geçiş türlerini Tabutta Rövaşata veya Filler ve Çimen filmlerinde görmememizin nedeni ekonomi ve teknolojik gelişmeler diyebiliriz. Ayrıca bu tür geçişlerin kullanımı anlatıya kurgu ile bir destek olmuştur. Gölgele ve Suretler filminde kullanılan 5 maske geçişi tablo ya da fotoğraf karelerinden aynı yerlerin gerçek görüntüsüne geçişlerdir. Burada öykünün anlatım gücünü desteklemek adına görsel efektlerden yararlanılmıştır diyebiliriz. Açılma – kararma geçişlerinde ise ciddi bir azalma görülmüştür. İlk filmde 50 olan bu sayı son film olan Rüya'da 3'tür. Açılma – kararmanın dramatik etkisi düşünüldüğünde rüya filminde geçen zaman atlamaları için oldukça uygun olduğu görülmektedir ancak Zaim bu geçişleri sekanslar arasına ek planlar ekleyerek yapmıştır. Sadece 2 filminde flaş geçişi kullanan Zaim bu geçiş türünün dramatik etkisinden yararlanmak istememiş diyebiliriz.

Derviş Zaim'in ele alınan filmlerinde görüldüğü üzere kamera oldukça hareketlidir. Sabit durağan planlar yerine görüntüde bir hareketi daha çok tercih etmiştir. Filmlerin bütçesinin artması ve ekipmanlarının çeşitlenmesi ile kamera hareketleri de çeşitlenmiştir. Genellikle en çok pan hareketini filmlerinde görmekteyiz. Rüya filmi haricinde tüm filmlerde tilt hareketi tercih ettiği ikinci en çok kullanılan kamera hareketi olmuştur. Rüya filminde ise dolly hareketi pan hareketinden sonra kullanılan en çok ikinci kamera hareketi olmuştur. Pan ve tilt hareketlerinin yanı sıra dolly hareketi de tüm filmlerinde görülmektedir. Tabutta Rövaşata filminde bu sayı sadece ikidir. Tabutta Rövaşata filminde olmayan ancak diğer dört filmde olan zoom hareketi ise anlatısını değişik biçimler ile göstermeye çalışmasına bir göstergedir. Zamanın ilerlemesi ile doğru orantılı olarak filmlerine kamera rig hareketi de girmiştir. Özellikle aksiyon biçimlerini göstermede rig hareketinden oldukça fazla yararlanmıştır. Drone çekimi ise sadece Rüya filminde 3 kere karşımıza çıkmıştır. Jimmy jib kullanımından Tabutta Rövaşata hariç tüm filmlerinde yararlanmıştır. Mezopan hareketini de tüm filmlerinde uygulamıştır. Filler ve Çimen filminde bu sayı sadece birdir. Gölgele ve Suretler filminde ise 37 kere mezopandan yararlanılmıştır. Filmlerinde genellikle taşıt planları olduğundan her filminde taşıt hareketini de görmekteyiz.

İncelenen ilk iki filminde bir görsel efekt kullanımına rastlanmamıştır. Ancak son üç incelenen filminde görsel efektlerin de sinemasına bir anlatı dili olarak girdiğini görmekteyiz. Kullandığı televizyonlar dışındaki çerçeveler görsel efektler ile gerçekleşmiştir. Cenneti Beklerken filminde

geleneksel sanatlara zıt düşen bir anlatı kurgu biçimi ele alınmıştır diyebiliriz. Çünkü film geleneksel sanatları modern kurgu teknikleri ile anlatmıştır. Gölge ve Suretler filminde sadece 4 geçişte özel efektlere başvurulmuştur. Rüya filminde ise senaryosundaki anlatılanın gösterilmesi bağlamında görsel efektlerden yararlanılmıştır.

Filmlerindeki renk kullanımı da analogtan dijital sistemlere geçiş ile gelişmiştir. Negatif film boyamasından renk derecelendirilmesine geçiş gözle görülürdür. İlk iki filminde negatif boyama ile renk yapılmış son üç filminde ise dijital olarak bir renk derecelendirilmesi uygulanmıştır. Renklerin kullanımı anlatılan olaylar biçimleri ile uygun olarak kullanılmıştır. Sahnelerin özelliklerine göre renk derecelendirilmesi değişkenlikler göstermiştir. Derviş Zaim, genellikle tek ışık kaynağını ve doğal ışıkları kullanmaktadır.

İlk iki filminde dublaj yolu ile seslendirmeye giden Derviş Zaim, sonraki üç filminde ise ses kayıtlarını da filmlerine eklemiştir. Foley kullanımları artmış ve müziklerin dramatik yapı ile birleşimi bir zıtlık gibi görünse de filmlerin bütünü ele alındığında güçlü bir kurgu anlatı ilişkisi kurulduğu görülmektedir.

Tüm bu veriler ışığında Zaim'in filmlerinin geleneksel anlatı kalıplarında olduğu görülmektedir. Kurgusal dili bağlamında elindeki tüm imkanları anlatısını güçlendirmek için kullandığı görülmektedir. Kendine özgü bir kurgu – anlatı ilişkisi kurduğu sonucuna varılabilir. Bunu filmlerinde kullandığı televizyon ya da diğer çerçeve imgelerinden yola çıkarak söyleyebiliriz. Ayrıca simgesel metaforlar ile açılma kararına ya da flaş geçişleri yerine kullandığı imgeler ile kendine has bir kurgu dili oluşturduğu söylenebilir. Genel manada Bazin'in gerçekçilik anlayışından hareketle gerçekçilik üslubuna uygun filmler üretmiştir diyebiliriz.

Sinemanın ve kurgunun gelişimi ile ortaya çıkan “Auteur” kavramına Derviş Zaim'i ekleyebiliriz. Çünkü Derviş Zaim, filmlerini kendisi yazmıştır ve kendisi yönetmiştir. Sinemaya ayrı bir bakış açısı kazandırarak kendine özgün bir kurgu dili hatta film dili oluşturmuştur. Çalışmada ele alınan kuramların çoğunu hikayesindeki dramatik gücünün ve oyuncu yönetiminin yanı sıra kurgu tekniğinde de önemli derecede bir özgün dil ile kullandığı görülmektedir. Burada farklı olan tek bir konu ise filmlerini kendisi yazıp yönetmesine karşın çalıştığı kurgucu isimler ise farklılık göstermektedir.

KAYNAKLAR

- Abisel, N. (2007). *Sessiz Sinema*, De Ki Yayınları, Ankara.
- Akçora, E. (2015). *Auteur Kuramı Perspektifinden Derviş Zaim Sineması*, Yüksek Lisans Tezi, Ordu Üniversitesi.
- Andrew J.D. (2009). *Sinema Kuramları*, Çev. Zahit Atam, Doruk Yayınları, İstanbul.
- Andrew, J.D. (2010). *Büyük Sinema Kuramları*, Çev. Zahit Atam, Doruk Yayınları, İstanbul.
- Anger, K., Allison, D. (2005). *Ritual Use of Color*, British Film Industry Research Project
- Aristoteles. (2005). *Poetika*, Çev. İsmail Tunalı, Remzi Kitabevi, İstanbul.
- Arnheim R. (2002). *Sanat Olarak Sinema*, Çev. Rabi Ünal, Öteki Ajans, Ankara.
- Apple, W. (Yön.). *The Cutting Edge: The Magic of Movie Editing*, 2004.
- Ayvaz, İ. (2011). *1995 Sonrası Türk Sinemasında Kurgu, Üç Yönetmen: Zeki Demirkubuz, Nuri Bilge Ceylan ve Derviş Zaim*, Yüksek Lisans Tezi, Erciyes Üniversitesi.
- Bazin, A. (2000). *Sinema Nedir?* Çev. İbrahim Şener, İzdüşüm Yayınları, İstanbul.
- Bazin, A. (1954). *Cahiers Du Cinema*.
- Bazin, A. (1966). *Çağdaş Sinemanın Sorunları*, Çev. Nijat Özön, Bilgi Yayınları, Ankara
- Bazin, A. (2011). *Sinema Nedir?*, Çev. İbrahim Şener, Doruk Yayınları, İstanbul.
- Berk, M.E. (2017). Dünya sinemasında görsel efektin gelişimi: türk sinemasındaki uygulamaları, *İnönü Üniversitesi İletişim Fakültesi Elektronik Dergisi (İNİF E-Dergi)*, 2(2), 189-209
<https://dergipark.org.tr/tr/pub/inifedergi/issue/33031/356515>
- Birincioglu, Y.D. (2019). Derviş Zaim Sinemasını Tersten Okumak: Üç Perde Yapısına Sızan Metasinema, *İLEF Dergisi* 6, 61-93.
- Brown, B. (2011). *Sinematografi*, Çev. Selçuk Taylaner, Hil Yayınları, İstanbul
- Canikligil, İ. (2014). *Dijital Video İle Sinema*, Alfa Basım Yayınları, İstanbul.
- Claxton, G. (2000). *The Anatomy of Intuition*, Philadelphia.
- Çağan, M. (1997). *Rengi Rengine - Renklerin Etkisi*, Sistem Yayıncılık, İstanbul.
- Dinç, M.A. (2019). *Dijital Kurgu Sistemlerinin Belgesel Kurgu Diline Katkısı: National Geographic Belgesel Film Örneği*, Yüksek Lisans Tezi, Selçuk Üniversitesi
- Dmytryk, E. (2011). *Sinemada Yönetmenlik, Oyunculuk, Kurgu*, Çev. Ülkü Uzun, Doruk Yayınları, İstanbul.
- Dmytryk, E. (1990). *Sinemada Yönetmenlik*, Çev. Ülkü Uzun, Afa Yayınları, İstanbul.
- Dziga, V. (2007). *Sine-Göz*, Çev. Ahmet Ergenç, Agora Kitaplığı, İstanbul.
- Flutv (2020). *Zen Muhabbetleri: Tabutta Rövaşata - Kral ve Ben! - B07.*
<https://www.youtube.com/watch?v=QyLZHDG5G8o> Erişim Tarihi: 21.06.2021.
- Gazete Bilkent, (2012). *Zeki Demirkubuz'la Bir Sohbet*, <https://www.gazetebilkent.com/2012/03/18/zeki-demirkubuzla-bir-sohbetbolum-1> Erişim Tarihi: 1.12.2021.
- Günaydın, S. (1997). *Devrim Sanatı Ve Sinemaya Etkileri, Sinema Akımları Dergisi*, Proje Yayınları, Ankara.
- Kellner, D. (2013). *Sinema Savaşları*, Metis Yayınları, İstanbul.
- Kılıç, L. (2004). *Görüntü Estetiği*, İnkılâp Kitabevi, İstanbul.
- Küçükdoğan, B. (2014). *Sinemada Kurgu ve Eisenstein*, Hayal Perest Yayınları, İstanbul.
- Makal, O. (2017). *Gülmenin Sineması*, Hayalperest Yayınevi, İstanbul.
- Monaco, J. (2014). *Bir Film Nasıl Okunur*, Çev. Ertan Yılmaz, Oğlak Yayıncılık, İstanbul.

- Murch, W. (2019). *Göz Kırparken*, Çev. İlker Canikligil, Jules Verne Yayınları, İstanbul.
- Nişancı, İ. (2018). *Teoride ve Pratikte Sinemada Kurgu*, Doruk Yayınları, İstanbul.
- Oskay, Ü. (2014). *Yıkanmak İstemeyen Çocuklar Olalım*, İnkılap Kitabevi, İstanbul.
- Özden, Z. (2004). *Film Eleştirisi: Temel Yaklaşımlar*, İmge Kitabevi, Ankara.
- Özkoçak, Y. (2014). *Ses'li Sinema*, Derin Yayınları, İstanbul.
- Özön, N. (1995). *Karagöz'den Sinemaya*, Kitle Yayınları, Ankara.
- Özön, N. (2000). *Sinema, Televizyon Video Bilgisayarlı Sinema Sözlüğü*, Kabalacı Yayınevi, İstanbul.
- Pay, A. (2009). *Yönetmen Sineması Derviş Zaim*, Küre Yayınları, İstanbul.
- Pearlman, K. (2020). *Sinemada Ritimlerin Kurgusu Filmin Üslubu*, Ayrıntı Yayınları, İstanbul.
- Pezella, M. (2006). *Sinemada Estetik*, Dost Yayınları, Ankara.
- Philips, G.D. (2009). *Stanley Kubrick*, Agora Kitaplığı, İstanbul.
- Pösteke, N. (2005). *Türk Sinemasına Yeni Bakış: Yönetmen Sineması*, Es Yayınları, İstanbul.
- Pudovkin, V. (1966). *Sinemanın Temel İlkeleri*, Çev. Nijat Özön, Bilgi Yayınları, Ankara.
- Ryan M., Kellner, D. (2016). *Politik Kamera*, Çev. Elif Özsayar, Ayrıntı Yayınları, İstanbul.
- Scognamillo, G. (1987). *Türk Sinema Tarihi*, Metis Yayınları, İstanbul.
- Sharma, R. (2007). *Renklerle Terapi*, Nokta Kitap, İstanbul.
- Sokolov, A.G. (2007). *Sinemada ve Televizyonda Görüntü Kurgusu*, Agora Kitaplığı, İstanbul.
- Sözen, M. (2003). *Sinemada Ses Kullanımı*, Detay Yayıncılık, Ankara.
- Soydan, M. (2009). *Sinema Anlatı ve Analiz*, Laçın Yayınları, Kayseri.
- Teksoy, R. (2009). *Rekin Teksoy'un Sinema Tarihi*, Cilt 1, Oğlak Yayınları, İstanbul.
- Toprak, M. (2013). *Filmin Dili Kurgu*, Kalkedon Yayınları, İstanbul.
- Ülkü, R. (2018). *Post-Sinema*, Mobidik Yayınları, İstanbul.
- Yılmazok, L. (2018). *Bir Film Nasıl Tasarlanır?*, Es Yayınları, İstanbul.
- Yuriy, M.L. (1999). *Sinema Estetiğinin Sorunları*, Çev. Oğuz Özgül, Öteki Sinema Yayınları, Ankara.
- Yüksel, B.T. (2017). <https://10layn.com/sinemada-auteur-kurami/> Erişim 03.01.2022
- Zaim, D. (2021). <https://www.derviszaim.com/filmler/> Erişim Tarihi: 01.04.2022.