



REHA ERDEM SİNEMASINDA MİZANSEN VE AKSESUAR KULLANIMI

Yüksek Lisans Tezi

Gizem GÜLMEZ

Eskişehir 2022

REHA ERDEM SİNEMASINDA MİZANSEN VE AKSESUAR KULLANIMI

Gizem GÜLMEZ

YÜKSEK LİSANS TEZİ

Sinema Televizyon Anabilim Dalı

Danışman: Dr. Öğr. Üyesi Onur YUMURTACI

Eskişehir

Anadolu Üniversitesi

Sosyal Bilimler Enstitüsü

Haziran 2022

ÖZET

REHA ERDEM SİNEMASINDA MİZANSEN VE AKSESUAR KULLANIMI

Gizem GÜLMEZ

Sinema Televizyon Anabilim Dalı

Anadolu Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Haziran 2022

Danışman: Dr. Öğr. Üyesi Onur YUMURTACI

Görsel bir sanat olan sinemada, gelişiminden bu zamana kadar mizansen kavramı kullanılmıştır. Film öyküsünün ve karakterlerin anlatı içerisindeki etkisi mizansenin öğeleriyle pekiştirilmiştir. Olay örgüsü ile bağlantılı olarak kullanılan mekân, yaratılan dekor ve aydınlatma ile karakterlerin psikolojik durumları, sosyoekonomik özellikleri gibi kavramlar belirtilebilmektedir. Mizansenin bir parçası olan aksesuar, olay örgüsü ve karakterler üzerinden film anlatısına göre değişkenlik gösterebilir. Herhangi bir aksesuarın film türüne ve konusuna göre kullanımı, aksesuara kendi anlamı dışında bir anlam kazandırarak, olay örgüsü içerisinde ele alınan konunun, karakterin ya da mizansenin önemini değiştirebilir.

Türk sinemasına önemli bir katkısı olan Reha Erdem, filmlerinde mizansen kurulumuna özen göstermiştir. Film anlatısını, karakterlerin yapısal özelliklerini ve sahne içerisindeki duyguyu mizansenin öğeleriyle bağdaştırmıştır. Anlatılmak istenen konuyu da tek bir aksesuar kullanarak olay örgüsüyle ilişkilendirmiştir. Bu çalışmanın amacı ise, Reha Erdem'in filmlerinde mizansen kurulumu ve aksesuarın nasıl kullanıldığını incelemektir. Çalışmada mizansenin öğeleri ve aksesuarın işlevleri incelenerek filmlerdeki önemi ele alınmıştır. Ardından, Reha Erdem'in filmlerinde mizansen öğelerinin ve bunun bir parçası olan aksesuarın nasıl kullanıldığı ele alınmıştır.

Anahtar Sözcükler: Mizansen, Aksesuar, Karakter, Olay Örgüsü, Anlatı.

ABSTARCT

THE USE OF MISE EN SCENE AND ACCESSORY IN REHA ERDEM CINEMA

Gizem GÜLMEZ

Depertrment of Cinema and Television

Anadolu Universty, Graduate School of Social Sciences, June, 2022

Supervisor: Asst.Prof. Onur YUMURTACI

The concept of mise en scene has been used since the development of cinema, which is a visual art. The effect of the fiction of the film and the characters in the narrative is reinforced with the elements of the mise en scene. With the space, decor and lighting used in connection with the plot, concepts such as the psychological states of the characters and their socioeconomic characteristics can be specified. The accessories, which are part of the mise en scene, may vary according to the narrative of the film through the plot and the characters. The use of any accessory in accordance with the genre and subject of the film can change the importance of the subject, character or mise en scene in the plot by giving the accessory a meaning other than its own meaning.

Reha Erdem, who made an important contribution to Turkish cinema, gave importance to the setting of mise en scene in his films. He associated the film narrative, the structural features of the characters and the emotion in the scene with the elements of the mise en scene. He also associated the subject he dealt with in his films with the plot by using a single accessory. The purpose of this study is to examine how mise en scene and accessories are used in Reha Erdem's films. In the study, the elements of the mise en scene and the functions of the accessory were examined and their importance in the films was discussed. Then, how the mise en scene elements and accessories that are a part of it are used in Reha Erdem's films are discussed.

Keywords: Mise en scene, Accessory, Character, Plot, Narrative.

TEŞEKKÜR

Tez yazma sürecim boyunca desteğini ve fikirlerini esirgemeyen, her daim yardımcı olan ve yol gösteren danışmanım Dr. Öğr. Üyesi Onur Yumurtacı olmak üzere, eğitim hayatım boyunca üzerimde emeği olan tüm hocalarıma teşekkürü borç bilirim.

Her daim yanımda olan, maddi ve manevi desteğini veren ablam Gamze Begün Olgaç'a, teşekkür ederim. Her zaman yanımda olan ve desteklerini esirgemeyen sevgili aileme ve değerli dostlarıma da teşekkür ederim.



ETİK İLKE VE KURALLARA UYGUNLUK BEYANNAMESİ

Bu tezin bana ait, özgün bir çalışma olduğunu; çalışmamın hazırlık, veri toplama, analiz ve bilgilerin sunumu olmak üzere tüm aşamalarında bilimsel etik ilke ve kurallara uygun davrandığımı; bu çalışma kapsamında elde edilen tüm veri ve bilgiler için kaynak gösterdiğimi ve bu kaynaklara kaynakçada yer verdiğimi; bu çalışmanın Anadolu Üniversitesi tarafından kullanılan “bilimsel intihal tespit programı”yla tarandığını ve hiçbir şekilde “intihal içermediğini” beyan ederim. Herhangi bir zamanda, çalışmamla ilgili yaptığım bu beyana aykırı bir durumun saptanması durumunda, ortaya çıkacak tüm ahlaki ve hukuki sonuçları kabul ettiğimi bildiririm.

İÇİNDEKİLER

Sayfa

BAŞLIK SAYFASI.....	i
JÜRİ VE ENSTİTÜ ONAYI.....	ii
ÖZET.....	iii
ABSTRACT.....	iv
TEŞEKKÜR.....	v
ETİK İLKE VE KURALLARA UYGUNLUK BEYANNAMESİ.....	vi
İÇİNDEKİLER.....	vii
GÖRSELLER DİZİNİ.....	ix
1.GİRİŞ.....	1
1.1. Çalışmanın Problemi.....	1
1.2. Çalışmanın Amacı.....	2
1.3. Çalışmanın Önemi.....	2
1.4. Varsayımlar.....	2
1.5. Sınırlılıklar.....	3
1.6.Yöntem.....	3
1.6.1. Araştırma Modeli.....	3
1.6.2. Evren ve Örneklem.....	4
1.6.3. Veri Toplama ve Veri Analizi.....	4
2.MİZANSEN.....	6
2.1. Filmde Zaman Zaman.....	7
2.2. Filmde Mekân Kavramı.....	9
2.3.Kamera Ölçekleri ve Kompozisyon.....	12
2.3.1. Kompozisyonda Çizgiler.....	13
2.3.2. Kompozisyonda Formlar.....	15
2.3.3. Kompozisyonda Kütleler.....	16
2.3.4. Kompozisyonda Hareket.....	16
2.4. Sinemada Aydınlatma.....	17
2.5. Sinemada Dekor.....	18
2.6. Sinemada Kurgu.....	20
2.7. Sinemada Kostüm ve Makyaj.....	21

3. AKSESUAR KULLANIMI.....	24
3.1. Simgesel Aksesuar Kullanımı.....	26
3.2. Aksesuarın Araçsal İşlevi.....	27
3.3. Aksesuarların Karakter ve Olay Örgüsündeki Etkisi.....	28
3.4. Aksesuarın Kompozisyonda Konumu ve Ekranda Boyutu.....	32
3.5. Film Türleri ve İkonik Aksesuarların İşlevi.....	35
3.6. Türk Sinemasında Aksesuarların İşlevi.....	38
4. REHA ERDEM FİLMLERİNİN MİZANSEN VE AKSESUAR AÇISINDAN ANALİZLERİ.....	42
4.1. Reha Erdem Biyografi.....	42
4.2. A Ay (1989) Film Künyesi.....	43
4.2.1. A Ay Filminin Analizi.....	43
4.3. Kaç Para Kaç (1999) Film Künyesi.....	50
4.3.1. Kaç Para Kaç Filminin Analizi.....	50
4.4. Korkuyorum Anne (2004) Film Künyesi.....	56
4.4.1 Korkuyorum Anne Filminin Analizi.....	56
4.5. Beş Vakit (2006) Film Künyesi.....	62
4.5.1. Beş Vakit Filminin Analizi.....	62
4.6. Hayat Var (2008) Film Künyesi.....	69
4.6.1. Hayat Var Filminin Analizi.....	70
4.7. Kosmos (2009) Film Künyesi.....	75
4.7.1. Kosmos Filminin Analizi.....	75
4.8. Jin (2013) Film Künyesi.....	79
4.8.1. Jin Filminin Analizi.....	79
4.9. Şarkı Söyleyen Kadınlar (2013) Film Künyesi.....	83
4.9.1. Şarkı Söyleyen Kadınlar Filminin Analizi.....	83
4.10. Koca Dünya (2016) Film Künyesi.....	90
4.10.1. Koca Dünya Filminin Analizi.....	90
5. SONUÇ VE ÖNERİLER.....	98
5.1. Sonuç.....	96
5.2. Öneriler.....	100
KAYNAKÇA.....	102

ÖZGEÇMİŞ

GÖRSELLER DİZİNİ

Sayfa

Görsel 2.3.1. Yurttaş Kane (1941) filminden üçgen kompozisyona örnek bir sahne....	14
Görsel 2.3.2. Masumiyet (1997) filminde karakterin hapishaneden çıktıktan sonra kararsızlık durumu eğik açıyla verilmiştir.....	15
Görsel 2.7. Romeo ve Juliet (1968) Montague ve Capuletler.....	22
Görsel 2.8. Benjamin Button'un Tuhaf Hikayesi (2008) filminde yaşlandırma tekniği...	23
Görsel 3.1. Charlie Chaplin'in Kid Auto Races At Venice (1914) filminden bir kare.....	25
Görsel 3.2. Esaretin Bedeli (1994) Filminde çekicinin saklandığı İncil.....	28
Görsel 3.3. Land and Freedom (1995) filminde olay örgüsünün bağlanmasını sağlayan sandık.....	31
Görsel 3.4. Notorious (1946) Filmindeki Alicia karakterinin elindeki anahtar.....	33
Görsel 3.5. Notorious (1946) Filminde masanın üzerinde duran anahtar.....	34
Görsel 3.4.1. Çılgılık filminden bir kare.....	36
Görsel 3.4.2. Testere filminden bir kare.....	37
Görsel 3.4.3. Thor ve kullandığı çekiç.....	37
Görsel 3.4.4. Kaptan Amerika ve kullandığı kalkan.	38
Görsel 3.5.1. Üç Arkadaş (1971) filminde Gül karakterinin ilk görüldüğü sahne.....	40
Görsel 3.5.2. Gül Karakterinin son sahnelerde görünümü.....	41
Görsel 4.2.1. Köşk.....	44
Görsel 4.2.2. Nükhet ve Neyir'in sahnedeki kompozisyonu.....	46
Görsel 4.2.3. Nükhet ve Yekta konuşurken Yekta'nın bulunduğu oda.....	46
Görsel 4.2.4. Nükhet ve Yekta konuşurken Nükhet'in bulunduğu oda.....	47
Görsel 4.2.5. Kilise görevlisi.....	48
Görsel 4.2.6. Filmin sonunda köşk.....	49
Görsel 4.3.1. Kaç Para Kaç filminde yerde bulunan paranın detay çekimi.....	51
Görsel 4.3.2. Taksinin içinde bulunan para dolu çanta.....	52
Görsel 4.4.1. İpek'in yüzüğü.....	58
Görsel 4.4.2. Ali'nin annesiyle küçüklük fotoğrafı.....	60

Görsel 4.4.3. Ali ağaçtan kırmızı topu almaya çalışır.....	60
Görsel 4.4.4. Kasap'ın Ali'yle konuşurken konumu.....	61
Görsel 4.4.5. Ali'nin kasapla konuşurken konumu.....	61
Görsel 4.5.1 Yıldız.....	63
Görsel 4.5.2. Yakup.....	63
Görsel 4.5.3. Ömer.....	64
Görsel 4.5.4. Yakup, Zekeriya ve babaları.....	64
Görsel 4.5.5. Kahvehanede karakterlerin dizilişi ve duvardaki takvimler.....	66
Görsel 4.5.6. Köyün genel görüntüsü.....	66
Görsel 4.5.7. Yakup kuru otların içinde yatar.....	67
Görsel 4.6.1. Hayat ve masanın üzerinde duran silah.....	71
Görsel 4.6.2. Hayat salıncaktayken emziği alır.....	73
Görsel 4.6.3. Hayat'ın Oyuncağı.....	74
Görsel 4.7.1. Battal'ın koşarak ilerlediği yer.....	76
Görsel 4.7.2. Battal'ın kaldığı yer.....	77
Görsel 4.7.3. Battal'ın Neptün'e verdiği kemik.....	78
Görsel 4.7.4. Battal kasabadan koşarak uzaklaşır.....	78
Görsel 4.8.1. Jin uzak planda gösterilir.....	79
Görsel 4.8.2. Jin evden çaldığı Coğrafya kitabını okur.....	80
Görsel 4.8.3. Jin sırtında taş taşır.....	81
Görsel 4.8.4. Filmin son sahnesi. Jin'in ilişki kurduğu hayvanlar yanına gelmiştir.....	82
Görsel 4.9.1. Adanın sokakları.	84
Görsel 4.9.2. Emin ve arkadan kaçmaya çalışan Adem. Emin'in önünde Kur'an vardır..	85
Görsel 4.9.3. Doktor, suçlu potansiyeli göstererek elini geriye doğru çeker.....	86
Görsel 4.9.4. Kadın oğlunun fotoğrafını taşıyarak kayıp olduğunu bildirir.....	87
Görsel 4.9.5. Esmâ'nın Adem'i iyileştirmeye çalışırken ekranda gösterilen sembol...	88
Görsel 4.9.6. Esmâ, Adem'i iyileştirdikten sonra ekranda gösterilen sembol.....	88
Görsel 4.9.7. Esmâ, Meryem ve Hale'nin oluşturduğu üçlü kompozisyon.....	89
Görsel 4.10.1. Koca Dünya filminin ilk sahnesindeki sol alt köşede bulunan keçi.....	91
Görsel 4.10.2. Ali ve Zuhal'in dinlendikleri mekân.....	91
Görsel 4.10.3. Zuhal bıçağı koklar.....	93
Görsel 4.10.4. Zuhal başörtüsüyle yüzünü örter.....	94
Görsel 4.10.5 Ali Zuhal'in ayakkabısına sarılır.....	95

Görsel 4.10.6. Ormanın içinden bir sahne.....	96
Görsel 4.10.7. Kasaba panayırından bir sahne.....	96
Görsel 4.10.8. Son sahnelerde keçi.....	97



1. GİRİŞ

1.1. Çalışmanın Problemi

Sinema, doğuşundan itibaren uzun yıllar boyunca tiyatrodan beslenmiştir. Tiyatro ve sinema arasındaki bu benzerlik ilk yıllar etkisini korusa da sinemanın gelişmesiyle ve teknolojinin ilerlemesiyle beraber sinema yavaş yavaş bu etkiden kurtulmaya başlamıştır. Böylelikle sinema kendi dilini ve sanatını oluşturmuştur. Sinema kendine özgü bu kavramları oluşturmaya başladıktan sonra mizansenin ve kameranın “kayı durdurma” etkisini keşfeden George Méliés sayesinde gerçekliğe daha fazla yaklaşmıştır. Bu gerçekçiliği daha fazla arttırmak adına filmlerin olay örgüleri daha çok gerçek mekânlarda, sokaklarda ve halk arasında geçmeye başlamıştır. Böylece seyirci sinemanın büyümesine daha fazla kapılmaya başlamıştır. Kullanılan dekorların, ışıkların, kostümlerin kısaca mizansen unsurunu kapsayan tüm öğelerin filmdeki anlatıya ve olay örgüsüne göre kullanılması sinemanın ve sinemadaki gerçekçiliğin etkilerindendir.

Bir öyküde karakter ne kadar önemliyse karakterle beraber var olan sahne dekor, kostüm ve aksesuar da o derece önemli hale gelmiştir. Bazı aksesuarların karakter kadar önemli olduğunu da söyleyebiliriz. Tiyatrodan sinemaya evirilen süreçte mizansen seyirci üzerindeki etkisini arttırmayı başarmıştır. Karakterin diyaloglarının yerini sinemada aksesuar üstlenmiştir diyebiliriz. Karakterlerin duygu ve düşüncelerini anlatmak için diyalog yerine sahne içerisinde kullanılan aksesuar karakterin duygusunu seyirciye aktarabilir. Bu tarz sahnelerin yapılması sinemanın görsel bir sanat olduğunu ve bu görseelliği en etkin bir biçimde kullandığını göstermiştir. Mizansenin ve aksesuarın bu şekilde etkin kullanılması, olay örgüsünden, karakterlerin gelişimine kadar bir filmin başından sonuna dek anlatılmak istenen hikâye daha iyi anlatılmış ve sinemanın asıl gücünü göstermiştir.

Görsel bir sanat olan sinemada kurgunun ortaya çıkması ve gelişmesiyle birlikte de arka arkaya eklenen görüntüler anlam yaratmaya başlamıştır. Kullanılan kamera açıları ve kompozisyonlar da filmlerde verilmek istenen anlama uygun olarak kullanılmıştır. Bir mekânın veya sahnenin hangi açılardan hangi kompozisyonla verileceği mizansenin önemli unsuru haline gelmiştir. Bir filmin öyküsünü anlatmak için ve daha da sınırlandırarak olursak bir sahnenin etkisini ve gerçekçiliğini arttırmak için mizansenin yeri oldukça önemlidir. Reha Erdem sinemasında mizansenin öğelerini incelemek ve

mizansenin bir ögesi olan aksesuarın filmlerde nasıl kullanıldığını araştırmak bu çalışmanın problemi oluşturmaktadır. Problemin sonuçlarında ise, Reha Erdem'in filmlerinde oluşturulan mizansen ve kullanılan aksesuarların incelemesi yapılacaktır.

1.2. Çalışmanın Amacı

Yapılan bu çalışmada, Türk sinemasının günümüz yönetmenlerinden olan Reha Erdem'in filmlerinde mizansenin ve aksesuarın nasıl kullanıldığını belirlemek amaçlanmıştır. Ayrıca bu çalışmada belirlenen diğer alt amaçlar:

- Reha Erdem sinemasında kullanılan mizansen, karakterler ve olay örgüsü üzerinde nasıl bir etkiye sahiptir?
- Mizansenin ögesi olarak kullanılan aksesuar filmlerde nasıl bir işleve sahiptir?
- Aksesuarların karakterler ve olay örgüsündeki etkisi nedir?
- Reha Erdem sinemasında aksesuarın kullanımı nasıldır?

1.3. Çalışmanın Önemi

Filmlerde mizansen kavramı üzerine yapılan bazı çalışmalar mevcut olsa da belli bir yönetmenin sinemasında aksesuar kavramının irdelendiği çalışma bulunmamaktadır. Kullanılan aksesuarların işlevlerinin ne olduğunu, olay örgüsü ve karakterler üzerinde nasıl bir etki sağladığı gibi kavramların ayrıntılı olarak incelenmesi bu çalışmanın önemini arz etmektedir. Türk sinemasının yönetmenlerinden olan Reha Erdem'in filmleri mizansen ve aksesuar kullanımı açısından geniş bir biçimde incelenmemiştir. Bu sebeple mizansen ve aksesuarın Türk filmleri üzerinden incelenmesi de bu çalışmanın önemini ortaya koymaktadır.

1.4. Varsayımlar

Bu çalışmanın varsayımları aşağıda belirtilmiştir:

- Mizansen üzerinden karakterlerin yaşamları, kişilikleri ve sosyo-ekonomik özellikleri belirtilebilir.
- Filmlerde kullanılan aksesuarların karakterler ile ilişkisi olay örgüsüne katkı sağlar.
- Aksesuarların kullanım biçimine göre kendi anlamının dışında başka bir anlam yüklenebilir.

- Filmin olay örgüsüne göre aksesuarın önemi ve yarattığı anlam değişebilir.
- Aksesuarların kullanımı her karakter için farklı anlam içerebilir.
- Aksesuarların film anlatısındaki önemini belirtmek için ekranda boyutu değişebilir.

1.5. Sınırlılıklar

Bu çalışmada, mizansenin öğeleri ve aksesuar kavramının incelenmesi Reha Erdem'in vizyona giren tüm filmleri ile sınırlandırılmıştır. Bu filmler; *A Ay* (1988), *Kaç Para Kaç* (1999), *Korkuyorum Anne* (2004), *Beş Vakit* (2006), *Hayat var* (2008), *Kosmos* (2009), *Jin* (2013), *Şarkı Söyleyen Kadınlar* (2013) ve *Koca Dünya* (2016).

1.6. Yöntem

1.6.1. Araştırma Modeli

Nitel araştırma yöntemi, belli bir kuram oluşturmayı hedef alarak sosyal olguların bağlı oldukları çevrede, bütüncül bir biçimde araştırılıp ortaya konmasıdır. Nitel araştırma sırasında, çalışmanın inandırıcılığını kanıtlamak için ortaya koyulan sonuçların nedenleri açıklayıcı bir şekilde belirtilmelidir. Çalışmanın sonunda araştırmacı; toplanan verilere, yorumlara nasıl ulaşıldığını aşama aşama belirtmek zorundadır (Yıldırım ve Şimşek, 2016). Bu çalışmada ise; belirtilen probleme göre, yöntem olarak nitel araştırma yöntemi seçilmiştir. Nitel araştırma yöntemi aynı zamanda kuram oluşturularak sosyal olguları belirlenen çevre içerisinde araştıran bir yaklaşımdır (Yıldırım ve Şimşek, 2016). Kuram oluşturmada ise, "Araştırmacının esnek olmasını, toplanan verilere göre araştırma sürecini yeniden biçimlendirmesini gerek araştırma deseninin oluşmasında gerekse toplanan verilerin analizinde tümevarıma dayalı bir yaklaşım izlemesini gerektirir (Yıldırım ve Şimşek, 2016, s. 41)." Nitel araştırma yöntemi esnasında, kuramsal çerçeve açık bir şekilde oluşturulmalıdır. Araştırmacı sistematik ve esnek bir araştırma deseni belirlemelidir. Araştırmanın sonucunda ise, okuyucunun anlayacağı tutarlı, net ve açık bir doküman haline getirilmelidir (Yıldırım ve Şimşek, 2016).

1.6.2. Evren ve Örneklem

Belirlenen evrene ve belirli olan kurallara göre seçilen ve temsil edilen kümeye örneklem denir (Karasar, 2012). Örneklemen, belirlenmesi aşamasında evreni temsil ettiğine ve evrenin özelliklerini yansıttığına dikkat edilmelidir. Aksi takdirde, evrenle uyuşmayan örnekleme hatalı sonuçların oluşmasına neden olur (Baltacı, 2018). Bu yüzden, araştırmacı belirlediği evreni tanıyarak, örneklemesini evrene uygun bir biçimde belirlemelidir. Örneklem, araştırma problemi ve kaynaklarla yakından ilgili olmalıdır (Yıldırım ve Şimşek, 2016). Bu çalışmada, 1980’li yıllardan günümüze kadar farklı dönemlerde yönetmenliğini yaptığı filmler bulunduğu için Reha Erdem’in filmleri araştırma evreni olarak belirlenmiştir. Filmlerde kullanılan aksesuarların, kendi anlamları dışında farklı bir işlev ve amaç için de kullanılması araştırma evreni olarak belirlenmesinde etkili olmuştur. Aksesuar kullanımında da filmlerde anlatının ilerlemesine katkı sağlaması ve neden-sonuç ilişkilerinin kurulabilmesi gibi etkenlerde göz önünde bulundurulmuştur. Ayrıca filmlerinin hem yönetmenliğini hem senaristliğini yapması üzerine karakterlerin ve olay örgüsünün mizansenin kullanımında nasıl sunulduğunu incelemek ve aynı yönetmenin benzer temaları farklı filmlerinde de işlemesi üzerine bunların nasıl ele aldığını araştırmak için de Reha Erdem filmleri tercih edilmiştir. Sinema dalında en iyi film, en iyi yönetmen (50. Siyad Ödülleri) gibi birden fazla ödüle sahip olması da etkili olmuştur. Örneklem yöntemi olarak da amaçlı örneklem yöntemi seçilmiştir. Amaçlı Örneklem; zengin bilgiye sahip olan durumların derinlemesine çalışılması, olgu ve olayların açıklanmasını sağlamaktadır. (Yıldırım ve Şimşek, 2016) Reha Erdem’in; *A Ay* (1988), *Kaç Para Kaç* (1999), *Korkuyorum Anne* (2004), *Beş Vakit* (2006), *Hayat var* (2008), *Kosmos* (2009), *Jin* (2013), *Şarkı Söyleyen Kadınlar* (2013) ve *Koca Dünya* (2016) filmleri vizyona girdiği için örneklem olarak tercih edilmiş ve incelenmiştir.

1.6.2. Veri Toplama ve Veri Analizi

Nitel araştırma yönteminde, sıklıkla kullanılan üç veri toplama yöntemi vardır. Bunlar; görüşme, gözlem ve doküman incelemesidir. Görüşme yönteminde, başka kişilerin belirli bir konuda duyguları, düşünceleri ve deneyimlerini öğrenmeye yöneliktir. Sözlü iletişim

sağlanarak konuşma ile veriler elde edilmeye çalışılır. Gözlem ise, sosyal olguların gözlem yapılarak anlaşılacağı üzerine dayanan veri toplama yöntemidir. Doküman inceleme yöntemi ise, araştırılması planlanan olgulara dair yazılı materyallerin analizidir. Bunların yanı sıra film, video ve fotoğraf gibi görsel materyaller de doküman incelemesine dahildir. Bu durumda doküman incelemesi uzun süreli araştırmaların yapılmasına olanak sağlar. Geniş zaman dilimine dayalı analizler ortaya çıkabilmektedir. Analiz edilen belgelerin doğruluğuna ve eksik olmamasına dikkat edilmesi gerekir. Araştırmacı, dokümanları nereden sağlayacağını belirledikten sonra materyallerin özgünlüğünü de kontrol etmelidir (Yıldırım ve Şimşek, 2016).

Bu çalışmada da verilerin toplanması; kitaplar, yayımlanmış tezler ve makaleler ile sağlanarak doküman inceleme yöntemi tercih edilmiştir. İlk olarak mizansen kavramına ilişkin yazılı materyaller incelenmiştir. Çalışmanın ilk bölümünde belirtilen, mizansenin öğelerini kapsayan kavramlar için dokümanlar araştırılmıştır. Daha sonra çalışmanın ikinci bölümünde aksesuar kullanımı ve alt başlıklarında belirtilen aksesuarın işlevlerine dair yazılı dokümanlar incelenip değerlendirilmiştir. Genel olarak sinema, film yapımları, uygulama teknikleri, sinema kuramları, sinema tarihi ve senaryo tekniklerini içeren kitaplar, makaleler, tezler ve videolar incelenmiştir. Toplanan veri kaynakları belirlenen kuramsal çerçeveye göre değerlendirilip yorumlanmıştır. Daha sonra çalışma için Reha Erdem'in belirlenen filmleri incelenmiştir. Veri analizinde ise, nitel araştırmada verilerin analizi için iki genel yöntem vardır. Bunlar; betimsel ve içerik analizidir. İçerik analizi, verilerin daha yakından incelenmesini gerektirir. Betimsel analiz ise, daha önce belirlenen temanın, elde edilen bulgular doğrultusunda yorumlanmasıdır. Araştırmacı tarafından, bulgular açık bir şekilde belirtilir ve neden-sonuç ilişkisine dayalı olarak varılan sonuçlar okuyucuya sunulmaktadır (Yıldırım ve Şimşek, 2016). Bu çalışmada ise, araştırma sonucunda ise analiz edilen verilere göre betimsel analiz modeli uygulanmıştır. Belirlenen problem çerçevesinde, elde edilen veriler sınırlandırılarak, temel bulgular değerlendirilmiş ve analiz edilmiştir.

2. MİZANSEN

Tiyatro ile sinemaya kazandırılan mizansen “*mise en scene*” kavramı Fransa kökenli bir kelime olup, sahneye koyma anlamına gelmektedir. “... *Mise en scene*, tüm hareketlerin koreografisinin, fiziksel nesnelerinin düzenlenmesi, teknik aygıtların yönlendirilmesi (ışık, kamera) kısaca görüntülerin düzenlenmesidir (Morva Kablamacı, 2011, s. 78).” Mizansen, ekranda bulunan bütün öğeleri kapsamaktadır. Dekor, mekân, zaman, aydınlatma, kostüm, makyaj gibi öğeler mizansenin alanı içindedir. Kurmaca filmlerin gerçekçi bir şekilde yaratılmasında etkili olan mizansen, senaryonun görsel bir şekilde aktarılmasına ve oyuncuların sahne içindeki konumlarını belirlemektedir. Yönetmenin arzusuna ve isteklerine göre planlanan mizansen, ilk olarak George Méliés tarafından kullanılmıştır. Sinema tarihinde, Lumiere kardeşler ilk filmlerini çekerken sadece insan hareketini baz alarak gerçek bir olayı yansıtmışlardır. Fakat ilerleyen tarihlerde film stüdyosu inşa eden Méliés, öncesinden sahne için gerekli dekor ve kostümleri tasarlamış ve böylelikle mizansenin gücünü keşfetmiştir. Mizansenin çerçevede nasıl görüneceğinin de önemini ortaya çıkarmak için kamera kompozisyonları da önemli bir rol oynamaktadır. Sahnenin hangi açıyla, nasıl görüneceğini belirleyen kamera kompozisyonları, film anlatısına katkı sağlamaktadır.

Méliés’nin Paris’te Grand Cafe’de yapılan ilk film gösterimine gitmesi ve bunun sonucunda Lumiere kardeşlerin çektiği filmlere olan ilgisi ve sinemanın çok daha fazla gelişmesi gerektiği düşüncesi sinema aygıtı satın almasına neden olmuştur. Yavaş Yavaş kendi filmlerini çekmeye başlayan Méliés’in filmleri ile Lumiere kardeşlerin filmleri birbirine çok benzerdi. Tiyatro sanatçısı olan Méliés, eski deneyimlerinden faydalanan sinemanın içerisine kostüm, dekor ve oyuncu gibi kavramlarını dahil etmiştir. Böylelikle *Ay’a Sehayat* (1902) filmini çekerek ilk öykülü filmini tamamlamıştır. Bundan sonraki filmlerinde de öyküyü tüm filmlerine dahil etmiştir (Özön, 1985). Lumiere kardeşler daha çok hayatın doğal akışını kayda alırken müdahalede bulunmamıştır. Fakat Méliés kendi kurduğu stüdyosunda kurmaca çalışmalarına başlamıştır. Méliés’in tiyatro geçmişi ve tiyatrodan gelen bir alışkanlıkla kamerayı hiç yerinden oynatmadan seyircinin gözü olabilecek bir açıdan sabit bir şekilde kullanması sinemanın ilk yıllarda tiyatroya benzetilmesine neden olmuştur. Aynı şekilde Lumierler de kamerayı hiç yerinden oynatmadan sürekli sabit açılarla çekimlerini gerçekleştirmişlerdir. Méliés, Paris Opera

alanında çekim yaparken bir gün alıcısının bir gün tutukluk yapması sonucu Madeleine-Bastille omnibüsünün yerini cenaze arabasının, kadınların yerini ise erkeklerin aldığını görür. Böylelikle Méliés, kamera önündeki varlıkların ve nesnelerin yer değiştirebileceğinin farkına vararak filmlerini bu düzeyde geliştirmesine sebep olmuştur (Teksoy, 2005).

Méliés'in sinemaya olan katkıları mizansen kavramının sinemada oluşmasına, öykülü ve gerçekçi filmlerin yaratılmasına neden olmuştur. Kayıt durdurma tekniğini keşfettikten sonra da tiyatrodaki gerçekleştirdiği sihirbazlık gösterilerinden ilham alarak filmlerinde de bu tarz denemeler yapan Méliés, sinemanın gelişmesine katkı sağlamıştır. Méliés hayatın doğal akışını kayda almak yerine kendi bir kurmaca dünya yarattığı için, yazdığı senaryolara uygun olarak kendi mizansenini tasarlamayı seçmiştir. Mizansenin ekranda görülen tüm öğeleri kapsamasının yanı sıra çerçevede nasıl görüneceğinin de önemini ortaya çıkarmak için kamera kompozisyonları da önemli bir rol oynamaktadır. Sahnenin hangi açıyla, nasıl görüneceğini belirleyen kamera kompozisyonları, film anlatısına katkı sağlayarak film dilinin oluşmasına yardımcı olmaktadır. Mizansen, ekranda görülen öğelerin ne kadar sürede duracağını da içine kapsamaktadır. Bu sebeple, ilk olarak sinemada zaman kavramı incelenecektir. Daha sonra Mekân, dekor, aydınlatma, kostüm/makyaj ve kurgu kavramları da incelenerek mizansenin tüm öğeleri incelenecektir.

2.1. Filmde Zaman Kavramı

Gerçek hayatta zaman kavramı değiştirilemez. Fakat filmlerde yaratılan zaman kavramı yaratıcısına bağlı olarak, istediği şekilde ayarlanabilir. Yaratılan zaman tamamen yönetmenin hikâyesine odaklı bir şekilde oluşturulur. Örneğin, bir bilimkurgu filminde yönetmen, zamanlar arası bir geçiş yaratarak iki saatlik filmsel zaman diliminde yılları, asırları anlatabilir. Yarattığı zamansal geçişlerle de geçmiş ve gelecek arasında bağlantı kurarak seyirciyi bir döngü içine sokabilmektedir. “Stanley Kubrick’in *2001: Uzay Macerası*’nda yaptığı gibi, insanın maymundan biraz daha gelişkin olduğu ilkel geçmişten uzak bir geleceğe uzanan alanı bir araya getirebileceği gibi zaman algımızı tümüyle bozabilir (Armes, 2001, s. 228).” Gerilim, dram türüne ait filmlerde ise, bir olayın, karakter üzerinde etkisinin seyircide daha fazla heyecan yaratması için, gerçek zaman diliminde daha kısa süren olay, filmsel zamanda daha fazla uzatılabilir. Belli

çekim teknikleri ile zamanın yavaşlayan etkisi seyircide gerilim yaratacağından, filmlerde bu tarz zamansal müdahaleler yapılmaktadır. Doğumla başlayıp, ölümle biten bir yaşam öyküsünü yaklaşık üç saatlik bir zaman diliminde ele alan *Benjamin Button'un Tuhaf Hikâyesi* (2008) filmi, filmsel zamanın nasıl kullanıldığına dair güzel bir örnektir.

Sinema tarihinde kayda alınan ilk filmler zamansal olarak gerçek zamanı kullanmaktaydı. Lumiere Kardeşlerin, *Fabrikadan Çıkan İşçiler* (1895) ve *Trenin Gara Girişi* (1895) filmleri gerçek zaman üzerine kuruludur. Kurgunun yaratılmadığı dönemlerde, yönetmenler zaman kavramını değiştirebilmek için kameranın kaydını durdurmak zorundaydılar. Daha sonra gelişen kurgu tekniğiyle filmlere zamansal müdahaleler yapmak mümkün olmuştur. “Yönetmenin mizansen üzerindeki kontrolü yalnızca ne gördüğümüze değil ama ne zaman göreceğimize ve ne kadar süreceğinede hükmeder (Bordwell ve Thompson, 2010, s. 156).” Kurgu tekniği yönetmenin, zamanla istediği gibi oynamasına imkân tanır. Yönetmen isterse, zamansal müdahale ile olayları geriye döndürüp geçmişten görüntüler vererek şimdi zaman sınırını da ortadan kaldıracaktır. “... fakat çoğu film gerçek zamanda geçiyormuş izlenimini vermek ister (Armes, 2011, s. 229).” Geçmiş zaman, şimdiki zaman ve gelecek zaman da geçen olayları birlikte vererek filmsel zamanını genişleterek olayların eksik yönünü tamamlayabilir. “Kurgu, çekimleri birbirleriyle birleştirirken gereksiz zaman bağlantılarını olgudan çıkartarak zamanda ileri bir hareket sağlar (Demir, 1994, s. 56).” Kurgu, mekânlar arası geçişi de sağlayarak anlatı ve mekân arasındaki bağlantının kurulmasına yardımcı olmaktadır.

Kurgu kadar, filmdeki zaman boyutlarını etkileyen diğer faktörler kamera hareketleri ve mercek kullanımıdır. Mercek kullanımında önemli olan, perdede sunulan perspektiftir. Kullanılan geniş açılı mercekler, alan derinliğini arttırdığı için perspektif abartılı bir şekilde görünür. Bu sebeple, konu ile kamera arasındaki mesafe olduğundan daha büyük görünecektir. Aynı zamanda konu, kameraya doğru hareket ettiğinde ya da uzaklaştığında gerçekleştirdiği hız, olduğundan daha hızlı görünür. Dar açılı merceklerde ise, alan derinliği fazla olmadığından dolayı perspektif, geniş açılı merceklerde olduğu gibi abartılı olmaz. Bu sebeple, konu ve kamera arasındaki mesafe gerçekte olduğundan daha yakın görünür. Konu hareket ettiğinde ise, hızı gerçekte olduğundan daha yavaştır (Demir, 1994).

Kamera hareketleri, zaman konusunda önemli bir yere sahiptir. Bir filmde kurguya başvurmadan, gerçekleşen aksiyonu olduğu gibi gerçek zamanın etkisiyle sunmak mümkündür. Olayın süresi ve perdede gösterilen zamanı eşit olur. Kurguya başvurarak, kesme yöntemiyle gösterilen aksiyon ise perdede gösterilen filmin zamanına eşit olmayabilir. Örneğin, savaş sahnelerinde kullanılan yakın çekimler aksiyonun etkisini daha fazla hissettireceği için, hareketin zamanı, gerçek zamana göre uzayabilir veya kısalabilir.

“Potemkin (1925) filminde çok bilinen merdiven sekansı, doruk noktası yaratmak için uzatılmış zaman-mekân kullanımına çok iyi bir örnektir. Kazakların gerçek yaşamda iki ya da üç dakika sürecektir düzenli inişleri, sahnedeki panik bölümlerin dehşet ve gerilimi arttırmak amacıyla tekrarlar ve diğer öğelere kesmeler yapılarak on dakikadan daha uzun bir süreye uzatılır (Demir, 1994, s. 38).”

Sahnede yapılan farklı kamera açılarıyla zaman ve mekân uyumu sağlanmıştır. Aynı zamanda kameranın çekim hızı düşürülerek bir günlük aksiyonu bile tek bir kareye sığdırmakta mümkündür. Örneğin, bulutların hızlı akışı ile gece ve gündüz arasında zamansal olarak bir geçiş sağlanır (Demir, 1994).

Semir Aslanyürek, sinemada zaman kavramını; süjesel zaman, pelikül zaman, izleyici tarafından algılanan zaman ve izleyicinin salonda tükettiği zaman olarak dört kategoride ele almıştır. Süjesel zaman filmdeki olayların geçtiği zaman dilimidir. Bir film bir yılı anlatıyorsa filmin süjesel zamanı bir yıldır. Pelikül zaman ise, kameranın pelikül üzerinde kaydettiği zaman dilimidir. Kaydedilen zaman, kurgulandıktan sonra filmin bitmiş zamanına eşit olmayabilir. İzleyici tarafından algılanan zaman ise, kurgu tarafından gereksiz zaman dilimlerin atılmasına rağmen izleyici zamanın gerçek boyutunun farkına varır. Örneğin, uzun süren bir yolculuk perdede iki dakika gösterilir fakat izleyici yolculuğun çok daha uzun olduğunu algılar. İzleyicinin salonda tükettiği zaman ise, reel zaman olgusudur (Aslanyürek, 2004).

2.2. Filmde Mekân Kavramı

Mekân, belli sınırları olan bir alandır. Gerçek hayatta üç boyutlu olan mekân, filmde iki boyutlu olarak karşımıza çıkar.

“Mekânda bulunan kişilerin hareketleri ve bakış yönleri, mekânın üç boyutlu olarak algılanmasına neden olur. Hareket ve bakış yönü değiştikçe buengin film mekânı genişler.

Kameranın hareket ve odaklanma yeteneği ile ve değişik çekimlerin kurgulanmasıyla mekân çözümlenir, parçalanır, içinde ilerlenir, geriye dönülür, uzaklaşılır (Demir,1994, s. 12).”

Filmdeki hareketlilik hem zaman hem de mekân üzerinde etkilidir. Zamanda farklılığa gitmek için kurgu önemli bir yere sahipken aynı şekilde mekânda da kurgu önemli bir yere sahiptir. Kurguyla mekânlar yönetmenin isteğine göre birbirine bağlanır. Mekânda yaratılan atmosferin ve gerçekliğin bozulmaması için kesme işlemi hem zamana hem de harekete uygun olarak yapılmalıdır.

“Mekânın filmde oynadığı rolün önemi, kameranın izleyiciyi dünyanın her yerine götürebildiği gerçeğinden gelir (Vale, 2018 s. 74).” İzleyici mekânın boyutlarını da kameranın ele aldığı sınırlar içerisinde görür. Bir filmin yaratılışında zamanın üzerinde oynayan yönetmen, yine mekânı gösterirken öyküye bağlı olarak değişik kamera açıları, mercekleri ve ışıkla dilediği gibi oynayarak mekânı izleyiciye gösterir. Farklı alanlarda, mekânlarda çekilen görüntülerin birleşimi tek bir mekân algısını oluşturabilir. Bir filmin senaryosu yazılırken ilk akla gelen kavram mekândır. Mekân, filmin diline uygun bir biçimde düzenlenmelidir. Kullanılan dekorlar ve aksesuarlar öyküye uygun bir biçimde tasarlanmalıdır. “Öykü mekânının bütün ipuçları birbiriyle etkileşim halindedir, anlatı öğelerini vurgulamak için çalışır, dikkatimizi yönlendirir ve ekran mekânının alanları arasında dinamik ilişkiler oluşturur (Bordwell ve Thompson, 2010, s. 155).” Aynı zamanda mekân, anlatıya uygun olarak karakterlerin kişilikleri, yaşamları, psikolojileri ve duygu durumları hakkında izleyiciye bilgi vermelidir. Karakterlerin yaşadığı, toplumsal yapıyı ve kültürü yansıtmak için tercih edilen kentsel mekânlar ise, bulunduğu yapı içerisinde karakterlerin nasıl bir rol aldığını gösterir. “Sinema kenti yeniden sunarken, ona yeni renkler, sesler; anlam ve duygular verir (Öztürk, 2008, s. 117).” Bu sebeple, kentsel mekânların hem anlatı için hem de karakterlerin gelişimi için en belirgin uzam olduğunu söylemek mümkündür.

Kamera konumunun belirlediği çerçeve ve yarattığı kompozisyon mekânın görsel olarak nasıl sunulacağını belirler. Kamera kullanımında etkin olan mercek, mekânın görünümünü için önemli bir etkiye sahiptir. “... görüntünün alan derinliği perdenin doğal iki boyutunu aşan ve çok duyarlı bir eşbiçim sistemi yaratan sinematografik bir dünya kurmaktır (Lotman, 1999, s. 128).” Geniş açılı mercek kullanımı alan derinliği yaratarak

geniş bir perspektif yaratır. Dar açılı mercek kullanımı da mekânın perspektifini azaltarak sıkışmışlık hissini yaratır ve karakterin mekân içinde hapsolmuşluğunu gösterir.

“Seçilen mercek türü, mekân içindeki nesnelerin boylarında da bir değişmeye neden olur. Ön planda bir kişinin, arka planda bir dağın bulunduğu sahne, normal açılı bir merceklerle görüntülendiğinde, ön plandaki kişi perde yüksekliğinin tümünü kaplar. Kameranin yeri değiştirilmeden geniş açılı mercek kullanıldığında, ön plandaki kişinin bu kez perde yüksekliğinin yarısını kapladığı görülür. Dar açılı mercek kullanıldığında ise, dağ normal mercekte elde edilen görüntüsüne göre üç kez daha büyük ve önceki kişinin hemen arkasında yapışmış gibi görünür (Demir, 1994, s. 115).”

Mekânda önemli olan etkilere biri de ışık kullanımıdır. Işık, mekân ve zaman hakkında bize bilgi verir. Filmde gece ve gündüz kavramlarını kullanmak için en etkili yöntem ışıktır. “Işık yardımıyla içinde kişilerin ya da nesnelerin hareket edebileceği aydınlık ve karanlık düzlemlere sahip mekânlar yaratılabilir. Nesnelerin aydınlık ve karanlık ortamlar içinden geçerek hareket etmeleri, mekânın boyutları konusunda yeterince bilgi verebilir (Edmonds, 1994, s. 152, 153).” Işık, dokuların oluşumu, karakterlerin ifadesi ve duygu durumlarını yansıtmak için önemli bir etkidir. Örneğin, karakterin kötü ruh halini yansıtmak için, karanlık bir atmosfer tercih edilebilir. Işık kullanımı kadar mekânda atmosferi yaratmak için ses de önemlidir. Ses karakterlerin içinde bulunduğu zamanı ve mekânı anlatmak için tercih edilebilir. Örneğin, savaş sahnelerinde uzaktan gelen mermi ve uçak sesleri filmde, savaş zamanını gösterirken mekân olarak da bulunulan alanın savaş bölgesi olduğunu hissettirir.

Mekânların genel özelliklerine bakacak olursak, Vale’ye göre mekânın genel özellikleri şunlardır: (Vale, 2018, s. 76)

1. Tip - (büro, çiftlik, hastane gibi)
2. Tür - (kalabalık, yeni veya ucuz gibi)
3. Amaç - (Sanat galerisi: resim sergileme; fabrika: mal üretmek; hapishane: suçluları hapsetmek)
4. Bir veya birden fazla kişiyle ilişkisi - (A bir evi satın almak ister, B kütüphanede düşmanını bekler; kadın kahramanın soyunma odası)
5. Konumu - (bir sayfiedeki restoran, çöldeki sığınak, San Francisco’daki sıcak oda)

Mekânın bu işlevleri filme hizmet ederek, eylem, bilgi ve insanlarla ilişkisini yansıtmak gibi yetkinliklere sahiptir. Chion’a göre mekânın genel işlevleri iki duruma ayrılır. Mekân alışılmış işlevinde kullanılabilir. Örneğin, kilisede bir ayin yapılması dramatik eylemin bir parçasıdır. Mekân tam tersi olarak normal işlevi dışında da kullanılabilir. Buda mekânla olay arasında bir çatışma meydana getirir. Örneğin gülünç bir olayın kutsal bir mekânda geçmesi çatışma yaratır (Chion, 1987, s. 152).

Mekânın türlerini ise, açık-kapalı, belirli-belirsiz, boş-dolu, yassı-derin şeklinde ayırmak mümkündür. Kapalı mekânlarda izleyicinin odak noktası tamamen sınırlandırılır. Mekânın dar olması da bu etkiyi daha fazla artırır. Bir oda ile bir fabrikanın içerisi aynı büyüklükte olmayacağı için izleyici dikkatini farklı noktalara yönlendirebilir. Bu etkenler arasında oyuncunun veya konunun hangi açıdan çekildiği de önemlidir. Açık mekânda ise, izleyicinin odak noktası daha fazla genişleyerek konunun dışına çıkılmasını sağlayabilir. Belirli mekânlarda, karakterin filmde nereye geldiği veya olay örgüsünün tam olarak nerede geçtiği belirtilir. Mekânların devamlılığın bu şekilde sağlanması olay örgüsünün devamlılığı açısından önemlidir. Belirsiz mekânlarda ise, bilinmezlik söz konusu olacağı için izleyici tarafından kafa karışıklığı yaşanmasına sebep olabilir. Ne, nerede gibi sorular seyircinin filme odaklanamamasını sağlamaktadır. Boş ve dolu mekânlar ise, olay örgüsüne ve filmin dramatik yapısına göre belirlenmektedir. Filmin anlatısına bağlı olarak mekânın verdiği anlamlar değişebilir. Karışık ve düzensiz bir şekilde tasarlanan mekânlar, anlatının ilerlemesine bağlı olarak seyircide gerilim ve panik yaratılmasına sebep olabilir. Yassı mekânlarda ise, yine seyircinin gördüğü alanlar sınırlıyken derin mekânlarda yaratılan perspektif seyirciye daha fazla uzağın görüldüğü hissiyatını vermektedir (Yıldız,2014).

2.3. Kamera Ölçekleri ve Kompozisyon

Filmde mizansene hizmet eden kamera hareketleri pek çok farklı açıdan değerlendirilebilir. Oyuncuların, mekân içindeki konumlarını ya da mekânın hangi açıdan ve hangi kamera hareketiyle verileceğini yönetmen belirlemektedir. Kamera konuya ya da karaktere ne kadar yakınsa o kadar detay yakalamış olur. Geniş ve uzak planlarda ise, genel öykünün geçtiği alanlar gösterilir. “Ölçek genişledikçe bağlamsal bilgiler de artar ancak yüz ifadeleri, duygusal tepkiler ve bunun gibi bazı incelik detaylar da kaybolur (Barnwell, 2011, s. 68).” Filmde kullanılan her plan hem seyirciye bilgi aktarır hem de filme hizmet eder (Barnwel, 2011). Bu nedenle, kamera pozisyonları izleyicinin dikkatini

değiştirebilir ya da istenilen yöne çekilmesini sağlayabilir. “Bir kamera hareketinin dramatik yapıyla muhakkak bir ilişki içerisinde olması gerekmektedir (Adanır, 2003, s. 151)”. Sahne içerisindeki öğelerin düzenli bir şekilde yerleştirilmesi, çerçeve içi kompozisyon yaratılmasındaki en önemli unsurlardandır. Sinemada oluşturulan kompozisyonlar hem görsel hem de anlatı için önemli bir yere sahiptir. Mizansenin oluştururken, kompozisyonda seyircinin dikkat etmesi gereken öğelere dikkat çekilmek istenebilir. “İletmek istediğiniz fikir ya da kavramları kompozisyonlarınızın açık bir biçimde aktardığından emin olmanın bir yolu, güçlü odak noktaları kullanmaktır (Mercado, 2011, s. 27).” Bu durumda kompozisyonda oluşturulan ı ışık veya ögenin sahne içerisindeki konumlandırışıyla birlikte kompozisyondaki en dikkat çeken yer oluşturulabilir.

“Kamera uygun şekilde belirginleşmiş, keskin biçimde odaklanmış nesneleri mekanik olarak aynı nitelikte kaydedecektir. Seyircilerin tepkisini dürtüleme yani, mekanik olmayan unsur kameraman tarafından gereken yerlerde dramatik vurgunun yönlendirilmesi sayesinde en iyi biçimde oluşturulabilir (Mascelli, 2007 s. 207).” Kompozisyonda dikkat edilmesi gereken unsurlardan biri de renktir. Filmin genel atmosferine uygun renk bütünlüğünün sağlanması gerekir. Sıcak ve soğuk renklerin kompozisyon içinde uyumlu ve dengeli olması gerekir (Cereci,2013). “Renklerin psikolojik etkileri, hikâyeye ve karaktere derinlik katabilir aynı zamanda da farklılıkları ön plana çıkartabilir (Barnwell, 2011, s. 112).” Aynı zamanda Mascelli, kompozisyonun etkin bir biçimde oluşturulması için, kompozisyonun dilinin de etkili kullanılması gerektiğini belirtir. Bu öğeler, çizgiler, kütleler, formlar ve hareketler olmak üzere dört bölümde incelemiştir.

2.3.1. Kompozisyonda Çizgiler

Çizgiler, kompozisyon içerisinde kendini belirgin bir şekilde gösterebilir. Örneğin, dikey çizgiler ya da yatay çizgiler sahneyi ikiye bölmek için ve karakterlerin farklılıklarını, ayrı düşüncelerde olduğunu vurgulayabilir. Genel olarak çekilen manzara sahnesinin ekranda yatay olarak ikiye bölündüğünü düşünürsek görsel estetik açıdan güzel bir görüntü ortaya çıkabilir. Aynı sahne içerisinde karakterlerin ayrımlarını ya da röntgenci kamera olarak kullanılan görüntülerde ekran çizgiler sayesinde belirli bir şekilde kare olarak oluşturulabilir. Işığın ve gölgenin etkisiyle de daha net çizgiler oluşturularak sahnenin

kontrastlığı arttırılabilir ve aksiyon sahneleri için gerilim yaratılabilir. “Bir sahnenin çizgisel kompozisyonu yalnızca dış hat çizgilerine değil, göz hareketinin yarattığı geçişsel çizgilere de bağlıdır (Mascelli, 2007, s. 210).” Çizgiler, belirgin olmasa da seyirci tarafından hayali bir şekilde oluşturulabilir. Örneğin, çerçeve içerisinde üçlü kompozisyon olarak yerleştirilen karakterlerin arasında hayali bir üçgen çizilebilir. Bu kompozisyon tekniği anlatı içinde önemli olup karakterlerin arasında, dikkat çekici, ciddi bir konunun konuşulduğu izlenimini vermektedir.



Görsel 2.3.1. *Yurttaş Kane (1941) filminden üçgen kompozisyona örnek bir sahne.*

Mascelli, çizgilerin seyirci tarafından yorumlanmasını aşağıdaki unsurlara göre belirtmiştir (Mascelli, 2007).

- Düz çizgiler erkeksilik, kudret anlatır.
- Yumuşak kavisli çizgiler, dişilik narin nitelikler anlatır.
- Keskin kavisli çizgiler devinim ve canlılık anlatır.
- Gittikçe incelen uçları olan uzun dikey kavisler asil bir güzellik ve melankoli anlatır.
- Uzun yatay çizgiler sükûnet ve huzur anlatır. İşin ilginç yanı bu çizgiler hızla anlatır çünkü iki nokta arasındaki en kısa yol düz bir çizgidir.
- Uzun, dikey çizgiler kudret ve ağırbaşlılık anlatır.
- Koşut diyagonal çizgiler, devinim enerji ve şiddet anlatır.
- Zıt diyagonal çizgiler, çatışma zorlama anlatır.

- Güçlü ağır keskin çizgiler, ferahlık, eğlence ve heyecan anlatır.
- Yumuşak çizgiler, ciddiye ve durağanlık anlatır.
- Düzensiz çizgiler, görsel niteliklerden ötürü, düzenli çizgilerden daha ilginçtir.

Belirtilen bu unsurlar çizgilerin anlatı içerisindeki önemini ve katkısını daha iyi anlatmaktadır. Çizgilerin bu şekilde kullanışı, karakterlerin ruh hallerini de yansıtmak için kullanılabilir. Örneğin, kullanılan eğik çizgiler karakterin çıkmazda olduğunu ve ne yapması gerektiğini bilmediğini gösterebilir. Çizgiler aynı zamanda duygu durumlarıyla da bağlantılıdır. Düz çizgiler genelde; ciddiye, agresiflik, güçlölük ve düzenlilik gibi çağrışımlar yapmaktadır. Eğri çizgiler ise, yumuşak, duygusal, romantik duygularını çağrıştırmaktadır.



Görsel 2.3.2. *Masumiyet (1997) filminde karakterin hapishaneden çıktıktan sonra kararsızlık durumu eğik açıyla verilmiştir.*

2.3.2. Kompozisyonda Formlar

Sinema kompozisyonunda çizgiler net bir şekilde belli olmasa bile izleyici sahnede bulunan dinamikliğin farkında olup göz hareketleriyle hayali bir şekilde oluşturulabilir. Örneğin, çerçeve içerisinde üçlü kompozisyon olarak yerleştirilen karakterlerin arasında hayali bir üçgen çizilebilir. Bu kompozisyon tekniği anlatı içinde önemli olup karakterlerin arasında, dikkat çekici, ciddi bir konunun konuşulduğu izlenimini vermektedir. Keskin hatları olan üçgen, dinamizmi ve gücü de temsil edebilmektedir.

Uzun süren durağan sahnelerde sahnenin dinamizmini bozmadan canlı durmasını da sağlamaktadır (Brown, 2011). “Dairesel ya da oval formlar izleyicinin dikkatini toplar ve canlı tutar. Dairesel bir nesne veya dairese bir şemada düzenlenmiş bir grup kişi ya da nesne, izleyicilerin bakışlarının çerçeve dışına çıkmadan gezinmesine neden olur (Mascelli, 2007, s. 213).” Daire, temel şekillerden en yumuşak olanı olduğu için dinamik bir yapıya sahip değildir. Bu sebeple daireyi anımsatan çizgilerin, daha çok romantik ve şiirselliği çağrıştırdığını söyleyebiliriz. Kare ve dikdörtgen formlar ise, daha katı ve sert cisimler olduğu için, daha çok kararlı duygulara çağrışım yapmaktadır.

2.3.3. Kompozisyonda Kütteleler

“Kütteleler bir nesnenin, bir alanın, bir kişinin ya da bunlardan herhangi birisinin ya da tümünün oluşturduğu grubun görüntüsel ağırlığıdır (Mascelli, 2007, s.214).” Çerçeve içine yerleştirilen öğelerde dikkat edilecek önemli bir unsur ise dengedir. Kalabalık dekora ve oyunculara sahip sahnelerin kompozisyonunda konumlandırmalar dengeli olmalıdır. Aynı zamanda sahnenin rengi, aydınlatması ve tonu da sahnenin kütesine uygun olarak düzenlenmelidir. Aksi takdirde, sahnede vurgulanmak istenen asıl olay seyirci tarafından anlaşılmayabilir. “Denge seyirciyi huzursuz eder, çünkü algılamasını rahatsız eder ve beyinde tedirginlik yaratır (Mascelli 2007, s.217).” Seyircinin işlenen konudan ve durumdan rahatsız olmasını sağlamak için ise, özellikle dengesiz kompozisyonlar seçilebilmektedir. Bunun en önemli sebebi ise, seyircide bilinçlendirmeyi arttırmaktadır. Bu durum özellikle, modern anlatı ve post modern anlatı sinemasında görülmektedir.

2.3.4. Kompozisyonda Hareket

Sinemadaki hareket algısı, yapılan ilk filmlerden bu yana izleyicide daha fazla etki göstermiştir. Lumiere kardeşlerin *Trenin Gara Girişi* (1895) filmi ekranda sağa doğru geldiği için insanların üzerine geldiğini düşünüp korkması sinemanın gerçekliğini ve hareketin ne kadar önemli olduğunu göstermiştir. Trenin büyüklüğü de bu duruma etki etmiştir. Tren tam tersi olarak ekranda sola doğru gitseydi böyle bir korku yaşanmayacaktır. Bu sebeple hareketin sinemada, aksiyonu ve gerilimi çağrıştırdığını söylemek mümkündür.

Kompozisyonda hareket eden bir oyuncunun konumu çerçeve içi sınırlılık göstermektedir. Hareketten en önemli durumlardan birisi yön duygusudur. Arka arkaya verilen iki sahnede eğer çerçeveden çıkan bir obje ya da oyuncu aynı şekilde hareket yön

devamlılığını tamamlamalıdır. Böylelikle seyirci tarafından hareket tamamlanarak bütün olarak tanımlanır. Yine yön hareketiyle anlatı için gerekli neden-sonuç ilişkisi ve zaman kavramı oluşturulabilir. Mascelli, diyagonal ve dairesel hareketlerin de etkisinden bahsederek, diyagonal olarak yapılan hareketlerin daha çok baskı, gerilim ve zıt güçler çağrıştıran kavramlar olduğunu söylemektedir. Bu sebeple diyagonal hareketler dramatik etkiyi arttıran en güçlü etkilerdir. Çizgilerde olduğu gibi daire tarzı yapılan yumuşak hareketler ise, neşeyi, eğlenceyi çağrıştırmaktadır (Mascelli 2007). Kameranin kendisiyle yapılan hareketler kompozisyon içinde anlam bütünlüğünü de sağlamaktadır. Örneğin; pan hareketi birlik ve beraberlik duygusunu ve topluluk arası ilişkiler kurmayı amaçlayabilir (Ryan, Lenos, 2012, s.76). Seyircide yaratılmak istenen şok ve gerilim içinde optik kaydırma olarak zoom hareketi kullanılabilir. Aynı şekilde kameranın netlik merceği ile yapılan bir harekette seyircinin dikkatini çekmek istenilen noktaya odaklayabilir. Örneğin; sahne içerisinde yapılan mezopan hareketi bir objeye ya da oyuncuya odaklanarak gerilimi veya duygusal bağı aktararak seyircinin sahneye katılmasını sağlar.

2.4. Sinemada Aydınlatma

Aydınlatma hem görüntünün ana kaynağı hem de kompozisyonun bir bütün olarak sunulmasına katkı sağlamaktadır. Çerçeve içerisindeki nesnelerin biçimlenmesi ışık ve gölgeye bağlıdır. Dokuların ifade edilmesine ve dikkatin belirli bir yere çekilmesine de katkı sağlamaktadır. Belli bir noktalara yapılan aydınlatma, seyircinin o noktaya odaklanmasına yardımcı olur. Aynı zamanda genel aydınlatma da ekranda neyi nasıl görmemiz gerektiğini belirleyebilir. Işık aynı zamanda, duygu durumlarına, dramatik etkiye, film türlerine ve anlatıya göre tasarlanabilir (Bordwell, Thompson, 2010). “Karakterlerin psikolojik ve dramatik değerlerini anlatmak, ruh durumlarını görsel yoldan simgeleştirmek için ışığa karşı (contre-jour) ya da loş ışıktaki çekim (clair-obscur), silüet-gölge etkisi, gölge kullanımı, yüzlerin alttan aydınlatılması (contre-plonge) vb. yöntemlerine başvurulur (Betton, 1990, s. 15).” Bu duruma ek olarak karakterlerin yaşadığı ikilemleri ve belirsizlikleri de anlatmak için ışık ve gölge etkileşimine başvurulabilir. Örneğin; *Kış Işığı* (1963) filminde, Thomas karakterinin içsel dünyasında yaşadığı çelişkiler ve kendisini ifade edemediği durumlar daha çok dramatik aydınlatma ile gösterilmiştir. Thomas’ın Tanrı’nın varlığını sorguladığı sahnede ışığın aniden daha çok yoğunlaşması ve parlaması ile “Tanrım beni neden terk ettin?” sözünü söylemesi ve

arkasından “Artık özgürüm” sözleriyle aslında Thomas karakterinin yaşadığı bir dönüşümü, değişimi ve içindeki çatışmadan kurtuluşunu göstermektedir.

Işığın üç farklı özelliğini ise, niteliği, yönü ve kaynağı olarak inceleyebiliriz. Işığın niteliği farklı şekillerde tanımlanabilir. Sert, yumuşak, loş, aydınlık, düz ve parçalı gibi unsurlarda etkindir. Her aydınlatmanın kompozisyon içerisinde etkileri farklıdır. Örneğin, sert aydınlatma, keskin ve net gölgeler yaratırken, yumuşak aydınlatma ise yumuşak gölgeler yaratır. Sert aydınlatma uygulanmasının dramatik olarak etkileri ise, sahne içindeki belirli bir noktaya odaklanmayı sağlayabilir, böylelikle gösterilmek istenen objeyi göstererek ön plana çıkmasını sağlayabilir ve karakterlerin yüz ifadelerini net görmemize yardımcı olur veya karakterlerin ön plana çıkmasını sağlayabilir. Yumuşak aydınlatma ise, gölgeleri daha yumuşak yaptığından genel bir aydınlatma olanağı sunmaktadır. Işığın kaynağı ise, sahne içerisinde anlatıya göre net bir şekilde belli olabilir ya da gizlenebilir. Özellikle korku filmlerinde, karakterlerin ifadelerini görmek ve seyirciye gerilim yaratmak için karakterlerin yüzü alttan aydınlatılır. Böylelikle yüz hatları daha belirgin olur ve sert gölgeler oluşarak korku duygusu yaratılmaya çalışılır. Işık, mekânın ve dekorun dokusunu anlatıya göre ortaya çıkarabilir ya da gizleyebilir. “Işık bir filmin ruh halini yansıtan en önemli bileşendir (Vale, 2018, s. 40).” Film türlerine ve aksiyona göre oluşturulan ışık, filmin yapı taşlarından biridir. Uygun olarak tasarlanan ışık, karakterlerin düşüncelerini ve duygu durumlarını anlamaya da yardımcı olur. Tehlikeyi, gerilimi, romantikliği, hüznü ve neşe gibi durumları ortaya koyarak öykünün içerisindeki anlatımı kuvvetlendirmektedir.

Yaratılan dekorların ve filmin atmosferini en iyi biçimde yansıtmak ışığın temel görevidir. Bu sebeple ışığın temel işlevlerinin arasında, dekorun ve aksesuarın filme uygun bir biçimde gösterilmesi olduğunu söylemek mümkündür. Filmde önemli olan aksesuarların kullanımını ekrandaki boyutu ve konumlandırılışının yanı sıra parlak bir ışıkla da aksesuarın önemi vurgulanabilir.

2.5. Sinemada Dekor

Sinemada öykünün ilerlemesi için, önemli öğelerden biri dekordur. Méliés’in tiyatrodan esinlendiği dekor sinemanın gelişmesiyle film dilinin önemli öğelerinden biri haline gelmiştir. Kurmaca olarak yaratılan dekorların yanı sıra gerçek ve doğal bir atmosfer sunmak isteyen yönetmenler sokakları ve doğayı mekân olarak kullanıp

gerçekçi bir anlatı oluşturmak istemişlerdir. Fransız Yeni Dalgası ve İtalyan Yeni gerçekçiliğini benimseyen yönetmenler genellikle gerçekçi mekânların ve dekorların kullanılmasını tercih etmişlerdir. En önemli örneklerinden olan Godard'ın yönettiği *Serseri Aşıklar* (1960) filminde gerçekçiliği daha iyi vurgulamak adına Fransız sokaklarını filmine dahil etmiştir. Sinemanın tiyatrodan ayrılarak kendine özgü bir dil olmasının en önemli özelliklerinden biri zaman ve uzam kavramı ayırt etmeksizin, anlatıya göre dekor yaratılmasıdır diyebiliriz. Yapay bir dünya sunmak yerine gerçekçiliği daha iyi benimsemek ve seyirci ile film arasında duran beyazperdeyi kaldırarak seyirciyi filmin içinde dahil etmek için daha çok gerçek mekânlar ve gerçek dekorlar tercih edilmiştir.

Nijat Özön, dekorun kullanımını yapay ve doğal dekorlar olmak üzere iki farklı şekilde ele almıştır. Filmin anlatısında geçen mekânların, yapay bir biçimde tasarlanmasından ziyade doğal mekânların ve dekorların kullanılmasını tercih etmektedir. Gerçek mekânlarda bulunan dekorların kullanıldığı zaman, eksik parçaların oluşmasının önüne geçebileceğini savunmaktadır. Dekorların, film anlatısında oyuncunun ve öykünün önüne geçtiği takdirde, seyircinin dikkatini çok fazla toplayacağını söyleyerek, dekorların asıl amacının filmin dramatik bir yapısına uygun şekilde tasarlanarak hem gerçekçi hem de gerekli atmosferi yaratması ve diğer öğeleri çok fazla bastırmaması gerektiğini vurgulamaktadır (Özön, 2008).

Dekorun en önemli özelliklerinden birinin anlatıya hizmet etmek olduğunu söylersek mekânlarda yaratılan dekor, filmde geçen dönemin yapısına, özelliklerine ve film anlatısına göre tasarlanmaktadır. Böylelikle filmin atmosferine uygun dekorlar oluşturulabilir. Ayrıca karakterin belli özelliklerini de ortaya koymak için de düzenlenebilir. Dekor kullanımı Karakterlerin kişilik özellikleri ve sosyoekonomik yaşamları hakkında da bilgi vererek öykünün ilerlemesini sağlamaktadır.

Sinemada oluşturulan dekorlar, anlatının yanı sıra görüntü estetiği ile birebir bağlı kavramlardır. “Bir dekorun bütün tasarımı öykü aksiyonunu nasıl anlayacağımızı şekillendirebilir (Bordwell, Thompson, 2012, s. 123).” Örneğin; Alman dışavurumcu filmlerinde oluşturulan dekorlar, ışığın kullanımı ile hem karakterin ruh halini yansıtır hem de görsel açıdan verilme istenilen duygu aktarılır. “Dekorun temel işlevi aksiyon için uygun ortam sağlamasıdır (Bordwell, Thompson, 2012, s. 164).” Karakterlerin mekânda sıkışıklığını yansıtmak için kalabalık olarak tasarlanan dekorlar, baskıyı ve

çaresizliği gösterebilir. Dekor kavramına bir bütün olarak baktığımızda mekânların tasarımı genel filmin hikâyesinden oluşur. Yapısal olarak filmi böldüğümüzde ise sahnelerin dekoru filmin genel hikâyesine bağlı kalarak özel olarak tasarlanabilir. Özellikle karakterlerin yaşadığı dönüşümü karakterlerin sözlü ve davranış olarak ifadesinin yanı sıra dekorla bağdaştırılarak da yansıtılabilir. Bu dönüşümlere en çok yardımcı olacak unsurun aksesuar olduğunu söylemek mümkündür. Film öyküsünü karakterlerle, karakterlerin özellikleri de dekor ve mekânla yansıtılmaktadır.

2.6. Sinemada Kurgu

Sinemada anlam yaratmanın en etkili yöntemlerinden olan kurgu sinemayı tiyatrodan ayıran en önemli kavramdır. Kısaca çekimlerin birleştirilmesi anlamına gelen kurgu tekniği, art arda eklenen görüntülerle anlam yaratır ve görüntüler birbirini destekleyerek ve ilerleyerek film kavramını ortaya çıkartır. Sinemanın hayatına giren kurgu, film dilinin yaratılmasına yardımcı olmuştur. Film kurgusu, sinemanın kendi içinde yarattığı bir sanattır. “Hareketli kamerayla çekilen tiyatro oyunu ile durağan kamera karşısında oynanan tiyatro oyununun kaydedilmesi kuşkusuz aynı şey değildir. Kurgu ister kurgu odasında kotarılsın, ister kamera rejisiyle çekim anında yapılsın, sinemanın tiyatroyla farkını ortaya koyan en önemli zenginliğidir (Asiltürk, 2008, s. 20).” Sinema ilk zamanlarında tiyatrodan, bazı özellikleri uyarlamış olsa da kurgu sinemaya tamamen farklı özgün bir dil katmıştır (Dmytryk ve Dmytryk 2011). Kurgu, sinemada anlatının en büyük desteğidir. Farklı görüntülerin birleşimi sinemada anlatının değişmesine ve yaratıcı gücünün ortaya çıkmasını sağlamıştır. Duyguların, düşüncülerin ve eylemlerin bir bütün olarak aktarılmasına yardımcı olur. Aynı zamanda bir filmin başlangıcından sonuna kadar, zamansal uzamın da oluşması yine kurgu sayesinde olmaktadır.

“Godard, kurguyu mizansenin içsel bir parçası olarak görmektedir. Bir oyuncu bir nesneye bakmak için dönerken kurgu bize derhal onu gösterir. “Découpage classique” (klasik kurgu) olarak bilinen bu türden bir inşada, çekimin uzunluğu, çekimin işlevine ve çekim içindeki malzemenin, mizanseninin kontrol ettiği çekimler arası ilişkiye bağlıdır (Monaco, 2015, s. 389).” Böylelikle kurgu sayesinde oyuncunun nesne ile ilişkisi yansıtılabilir ve mizansen içerisinde önemli olan öğelere dikkat çekilebilir. Geniş planda verilen mekânın içerisinde bulunan film anlatısı ve olay örgüsüne hizmet eden nesneler yakın planla detaylandırılarak daha çok ön plana çıkartılabilir.

Kurgunun gerçeği inşaa etme gibi bir özelliği vardır. Kuleshov'un yaptığı kurgu deneylerine baktığımız zaman;

“,,, Ivan Mosjoukine'in yüzünün ifadesiz bir çekimini, bir tabak çorba, tabuttaki bir kız ve divanda uzanan bir kadın gibi farklı çekimlerle montajlayarak bir kısa film üretmiştir. Filmi gören izleyiciler her seferinde Mosjoukine'in yüzündeki ifadenin değiştiğini düşündüler. Mosjoukine'in, çorba tabağına bakarken acıktığını, tabuttaki kıza bakarken yas tuttuğunu, divanda uzanan kadına bakarken ise şehvet duyduğunu iddia ettiler. Oysa Kuleşov her montajda, Mosjoukine'in aynı ifadesiz yüz çekimini kullanmıştır (http-1).”

Bu farklı anlamlar sadece görüntülerin arka arkaya eklenmesi ile oluşmuştur ve diyaloga hiç gerek kalmadan görüntünün etkisiyle sadece iki çekim ile anlam yaratılabilmektedir. Sinemanın var olan bu gücünü aslında Hitchcock, “Bir filmin sesini kısıtığınızda neler olduğunu anlayabiliyorsanız o iyi bir filmidir” sözüyle de açıklamaktadır.

2.7. Sinemada Kostüm ve Makyaj

Karakterlerin gelişimi, psikolojik ve sosyolojik yapısı daha çok eylemlere ve mekâna göre belirlense de giydikleri kostümler, onların hem psikolojik hem de sosyolojik yapılarını da ortaya koymaktadır. Bir filmde tasarım olarak belirlenen kostümler, filmin yansıttığı döneme ve karakterlere göre değişiklik göstermektedir. Kostüm tasarımı, karakterlerin fiziksel özelliklerini, yapılarını nasıl bir role büründüklerini gösteren tamamlayıcı bir unsurdur. Kostüm tasarımı yapılırken, dönemin ve karakterlerin özelliklerini yansıtırken aynı zamanda filmin genel atmosferine ve rengine uygun olmalıdır. Bu sebeple kostümler hem olay örgüsüne hem de karakterin yapısına göre tasarlanmalıdır.

“Kostüm yöresel ya da ulusal kimliğe ait bir gösterge olabilir ya da onu giyenin dini özelliklerini yansıtabilir. Kişilerin sosyal sınıflarını gösterdiği gibi, kostüm, bu ayrıkları oluşturmak için de bir araç olabilir. Kostümün bazı parçaları, başörtüsü, kep vs. kişinin konumunu yansıtabilir. Örneğin; başının bağlı olması, bazı kültürlerde kadının evli olduğuna işaret etmesi gibi (Kocabay, 2008, s. 60).”

Kostümlerin bu tarz işlevleri filmlerin anlatısı için önemli bir yere sahiptir. Anlatıyla bütünleyici bir unsur olan kostüm, gerçekçiliği arttırmaktadır. Kostümler, karakterler arasındaki farklı sınıfsal özellikleri de vurgulamaktadır. Örneğin; *Romeo ve Juliet* (1968) filminde Capuletler ve Montague'ler aynı tarzda kostüm giyse dahi renkleri farklıdır. Her iki tarafın farklı rengi olduğu için bu durum karakterlerin hangi tarafta olduğunu

göstermek için etkili bir yöntem olmuştur. Dönem filmlerinde kullanılan kostümler ise filmin anlattığı dönemin özelliklerine göre tasarlanmalı ve bu konuda oldukça dikkatli olunmalıdır. Cinsiyetin ve kimliğin ayırt edici özelliklerinden olan kostüm, filmin geçtiği ülkenin ve yansıttığı toplumun karakterler üzerindeki bir göstergesidir. Bir karakterin kıyafetinden seyirci ilk izlenimde birçok şey söyleyebilir Zengin-fakir, geleneksel-modern hatta işçi-patron ayrımlarının dahi yapılabileceğini söylemek mümkündür. Bu sebeple kostümün, sinemanın görsel olarak tamamlayıcı unsurlarından olduğunu söyleyebiliriz.



Görsel 2.7. *Romeo ve Juliet (1968) Montague ve Capuletler.*

Kostümünde tamamlayıcı bir unsur olarak makyajı söylemek mümkündür. Karakterlere yapılan makyajların, karakterlerin gerçekçiliğini yansıtmaları gerekmektedir. Abartılı makyajlar sinemada gerçekliğin uzaklaşmasına sebep olabilir. Filmlerin konusuna, türüne, dönemine ve birçok yapısına göre değişen bir unsurdur makyaj. Örneğin fantastik filmlerde film evreninin gerçekliğini yansıtmak için karakterlere yapılan makyaj ne kadar abartılı olursa olsun gerçeklikle bağdaştırıcı bir unsur bulunmaktadır. Karakterlerin özelliklerini de vurgulayarak, fiziksel özelliklerini ön plana çıkarmaktadır. Örneğin; *Batman* (2005) filminde Joker karakterine yapılan makyaj, tamamen karakterin psikolojik ve fiziksel özellikleriyle bağlantılı olup karakterin yapısal özelliğini gerçekçi biçimde yansıtmaktadır. *Benjamin Butttton'un Tuhaf Hikâyesi* (2008)

filminde Benjamin karakterine doğumundan ölümüne kadar yapılan makyajda karakterin, filmin konusu ve yapısıyla özdeşleşmesini sağlamıştır. Yaşlı bir bebek olarak doğan Benjamin, çocukluk döneminde de yaşlı bir karakterdir. Bu sebeple makyajla uygulanan yaşlandırma tekniği profesyonelliğin yanı sıra gerçekliği de yansıtarak filmin konusuna bağlı kalmıştır. Sinemada uygulanan bu teknikler, sinemanın güçlü bir gerçekçiliği yansıttığını göstermiştir. Karakterlerin konumunun önemi kadar, sahnedeki duruşu ve fiziksel özelliklerini nasıl yansıttığı önemlidir. Bir karakterin sosyolojik yapısını çözümlerken bulunduğu mekânın özelliklerinden kostüm ve makyajına kadar incelemesi yapılmalıdır. Böylelikle film anlatısında mizansenin etkisini görmek mümkündür.



Görsel 2.8. *Benjamin Button'un Tuhaf Hikayesi* (2008) filminde yaşlandırma tekniği.

3. AKSESUAR KULLANIMI

Aksesuar kavramı sinemada, dekorun ve karakterin bir parçası tamamlayıcı unsuru olarak kullanılmaktadır. Aksesuarın belirli tanımlarına da baktığımız zaman, “Sahne üzerinde giysi, aydınlatma, dekor konusunda kullanılan küçük eşyalardır” şeklinde belirtilmiştir (Nutku,2013, s. 438). Dekorun içerisinde kullanılan aksesuar, o an gerçekleştirilmek istenen olay örgüsüne hizmet etmektedir. “Sepetlere yerleştirilmiş sebzeler gördüğümüzde setin bir market olarak nitelendiğini anlarız (Vale, 2018, s. 37).” Aksesuarın asıl kullanım amacı ise, karakterler tarafından kullanılmasıdır. Kullanılan aksesuarlar, filmin konusuna ve olay örgüsüne bağlı olarak karakterlerin kültürel yapısını ve kişilik özelliklerini de yansıtmalıdır (Gökgücü, 2010). “Aksesuarlar oyuncunun bir parçasıysa oyuncunun kişiliğini nitelemekte yardımcı olabilirler. Gözlük takan bir adamın bu aksesuarı kullanmaktaki amacı, daha iyi görebilmektedir (Vale, 2018, s. 38).” Karakterler tarafından kullanılan bazı aksesuarlar ise tamamen karakterin yaşamını ve yapısını nitelemek içinde kullanılabilir. Örneğin, aksesuar kullanımının öne çıktığı filmlere baktığımız zaman, kullanılan aksesuar genellikle karakter ile bütünleşmiştir. Metin Erksan’ın *Sevmek Zamanı* (1965) filminde kullanılan çerçeve, duvarda asılı duran bir aksesuar iken, dekorun bir parçası halindedir. Daha sonra filmde karakterin resimdeki kadına âşık olmasıyla, hayatını tamamen değiştirdiği için sürekli kendisiyle birlikte taşıdığı bir aksesuar haline gelerek aksesuarın işlevi değiştirmiştir.

Aksesuar kullanımının diğer amaçlarına bakacak olursak örneğin; bir film öyküsünün tamamı, aksesuar üzerine kurulabilir, olayların gelişimi aksesuarın yardımcı etkeni sayesinde ortaya çıkabilir. *Bisiklet Hırsızları* (1948) filmi, Antonio karakterinin bisikletinin çalınması ve onu bulma çabası üzerine kurulu bir filmidir. Çalınan bisiklet yüzünden, karakterin yaşadığı zorluklar ve bulma mücadelesi verilmektedir. Bisiklet sadece bir ulaşım aracı olmaktan ziyade, işsizliğin gün yüzüne çıktığı ve karakterin işsizlik yüzünden sıkıntılarını ortaya çıkartan bir aksesuar olarak işlev kazanmaktadır. Andre Bazin ise “Filmin anahtar nesnesi olarak seçilen bisiklet hem İtalya’nın kırsal yaşantısını hem de mekanik ulaşım araçlarının hâlâ nadir olarak bulunduğunu ve pahalı

olduğunu vurgulamak için kullanılmaktadır (Bazin, 2011, s. 172)” şeklinde yorumlamıştır.

Bir aksesuar üzerinden karakterin özelliğini ve yapısını öğrenebiliriz. Yılmaz Güney, sinemasında kullandığı tesbih metaforu ile eleştirel anlamda ataerkilliğin, ağalık, beylik gibi erkek gücünün egemenliğini simgeleyen delikanlılık, cesurluk gibi karakterin iç dünyası hakkında ipuçları veren ikonlaşmış bir aksesuar olarak gösterir. Sinemada bütünleyici bir öge olarak kullanılan aksesuarın en önemli özelliğinden biri hareketli olmasıdır. Kullanılan aksesuarlar karakterlerin taşıyabileceği nitelikte olabilmektedir. Filmin anlatısına göre belirlenen aksesuarlar karakterle bütünleyici bir özelliğe sahip olabilir. Örneğin; Sessiz sinema döneminde Charlie Chaplin dekor ve aksesuar kullanımına önem vermiştir. Böylelikle kendine mizahi bir karakter yaratarak bu karaktere özgü aksesuarlar oluşturmuştur. Chapli’nin kullandığı şapka ve baston Şarlo karakterinin tamamlayıcı unsurudur. Kullanılan baston ve şapka artık Şarlo karakterini simgelemeye başlamıştır. Eski Amerikan sinemasında ortaya çıkan western filmlerinde kovboy ve şerif gibi karakterlerini aksesuarları da o döneme özgü geçmişte kullanılan kıyafetler olduğu için o dönemin tamamlayıcı unsurudur. Post-modern filmlerde bulunan kovboy karakterlerinin aksesuarları ise daha farklı bir anlam taşıyarak nostaljiyi çağrıştırmaktadır. Anlatı türlerine göre de değişkenlik gösteren aksesuarların kullanım işlevleri oldukça fazla olduğu için genel çatı altında aksesuarların işlevleri simgesel aksesuar ve araçsal aksesuar olmak üzere iki başlıkta incelenecektir.



Görsel 3.1. Chralie Chaplin’in *Kid Auto Races At Venice* (1914) filminden bir kare.

3.1. Simgesel Aksesuar Kullanımı

Aksesuarın simgesel işlevi oldukça geniş bir anlama sahiptir. Filmin çekildiği dönemden ülkelere göre birçok kavram anlam bakımından değişkenlik gösterebilir. Örneğin, 1950’li yıllarda kullanılan bir tabanca tehdit, savunma, töre, adaleti sağlama, güçlü-güçsüz arasındaki ilişki haklı-haksız arasındaki ayrımları ve politik anlamları da çağrıştırdırken aynı tabancanın 2000’li yıllardaki filmlerde kullanılması tamamen nostalji, eskiye dönüş, anımsama gibi anlamları çağrıştıracaktır. Kültürden kültüre dönemden döneme ve teknolojinin gelişmesiyle farklı anlamlar taşıyan nesneler filmlerde de kendini göstermiştir. Örneğin; dönemsel olarak Orta çağı yansıtan filmlerde, bıçak ya da kılıç öldürme işlevini görürken, teknolojinin gelişmesiyle ateşli silah bu görevi üstlenmiştir.

Filmlerin anlatısına göre kullanılan herhangi bir aksesuar karakterlerin kişiliği gelişimi hakkında da bilgi verebilir. Bu bağlamda Aristoteles’in anagnorisis kavramında kullanmak mümkün olabilir. Anagnorisis, klasik anlatı sinemasında tanınma, bilgi verme anlamına gelmektedir. Ve bu bilgi, bir nesne olarak da işlev görebilir. Kullanılan bir nesne, karakterin kim olduğuyla alakalı hem seyirciye hem de diğer karakterlere bilgi verebilir. Pudovkin, bir nesnenin, seyirci de belli bir çağrışım yapmasını ise ifade edici nesne olarak tanımlamıştır (Pudovkin, 2014). Örneğin, Christopher Nolan’ın *Inception* (2010) filminde Cobb karakterinin kullandığı topaç karakterlerin rüya sürecinde olup olmadığıyla alakalı bilgi vererek, karakterlerin gerçek dünyada mı yoksa rüyada mı olup olmadıkları ile ilgili bilgiyi veren ikonlaşmış bir aksesuar haline gelmiştir. Filmin en başında ve özellikle yakın çekim tekniği ile kullanılan bir aksesuarın, filmin ilerleyen bölümlerinde önemli bir yere sahip olacağının göstergesidir (Butler, 2011). Masanın üzerinde duran bir bıçak ya da silah filmin sonuna doğru anlam kazanmaya başlayabilir. Aksesuarlara yüklenen anlamlar film öyküsüne bağlı olarak değişmektedir. Örneğin, bir silah cinayet delili olarak anlam kazanabilir.

Aksesuarların simgesel anlatımını; nesnelerin kendi işlevi dışında farklı anlamlar da taşıması olarak nitelendirebiliriz. “Aksesuar simgesel olarak, birtakım görevleri, durumları, amaçları anlatır. Bunları elde etmek için ardına düşülen ve iktidar, zenginlik bilgi ya da talihsizlik, anılar çocukluk gibi manevi değerleri simgeleyen nesnelerdir Chion, 1992, s. 124, 125).” Örneğin; “Jean Mitry *Petersburg’un Sonu* filminde kullanılan çay bardağının cama fırlatıldığı sahnede, çay bardağının sahne içerisindeki anlamlarını,

ihamet ögesi, kurtarma ve işaret verme aracı olarak yorumlamıştır (Deleuze, 2014, s. 58).”

Aksesuarın yitirilen bir nesne olarak kullanılması, geçmişe dönme ve hesaplaşma, özlem gibi duyguları çağrıştırabilir. Ölen birine ait aksesuar o karakteri anımsatmaya ya da karakterin kendisiyle ilgili birtakım bilgileri içerebilir. Welles’in *Yurttaş Kane* (1941) filminde kullandığı kızak, Kane için annesini hatırlatan bir anıya dönüşmüştür (Mulvey, 1992, s. 78). Yine filmde bulunan cam küre Kane’nin geçmişi ile bağlantı kurarak film boyunca üç kez gösterilir (Mulvey, 1992). Chris Columbus’un yönettiği *Harry Potter ve Sırlar Odası* (2002) filminde de Harry karakterinin bulunduğu Tom Riddle’in günlüğü geçmişe dönük hesaplaşmaların bilgisini verir. Tom Riddle hayatta değildir. Günlük, filmde geçmişe dönük bir kapıyı açarak, hem seyirciye Tom Riddle hakkında bilgi verme, hem de şimdiki zaman ile bir bağ kurma işlevini görür. Günlüğün sağladığı bu işlev filmin anlatı yapısında denge kurarak eksik olan bilgilerin tamamlanmasını da sağlar.

3.2. Aksesuarın Araçsal İşlevi

Filmlerde aksesuar kullanımı simgesel anlamında kullanıldığında farklı işlevlere bürünürken araçsal anlamda kullanımı tamamen aksesuarın kendi işlevinde kullanılmasıdır. Hayatın olağan akışına göre gerçek yaşamın taklidini daha iyi yansıtmak ve karakterlerin fiziksel, yapısal özelliklerini vurgulamak için bir araç konumunda kullanılabilir. Örneğin, dönemsel filmlerde karakterlerin döneme uygun özellikleri yansıtan kıyafetler giymesi ve bu kıyafetlerin döneme özgü takılarla tamamlanması araçsal aksesuar olarak nitelendirilmektedir. Fakat, karakterin dönemin ötesinde modası geçmiş bir aksesuarı takması ise o aksesuarın anlamını ve işlevini değiştirebilmektedir. Chion, araçsal olarak aksesuarın işlevini, “adam öldürmek için bir silah, yürümek için bir baston, bir çalar saat (Chion, 1992, s. 124)” şeklinde örneklendirerek belirtmiştir. Dolayısıyla bıçak sadece bıçaktır, mantığıyla hareket edecek olursak, örneğin; mutfak sahnelerinde, bir mutfakta olması gereken aksesuarların kullanılması araçsal bir işlevdir. Araçsal Aksesuarlara kendi işlevi dışında bir anlam yüklenmez. Aksesuar sadece karakterin yaşadığı zaman ve mekân konumuna göre hareketli veya hareketsiz olarak kompozisyonda yerini alır. Sahneye dolaylı yoldan hizmet etmiş olur. Bir market sahnesinde marketin içini dolduran ürünler tamamen araçsal aksesuar olup dekora ve mekâna hizmet etmektedir.

Frank Darabot'un yönettiği *Esaretin Bedeli* (1995) filminin ilk sahnelerinde Andy karakterinin kullandığı çekiç sahnede görüldüğü andan itibaren bir aksesuar olarak tamamen araçsal işlevdedir. Fakat filmin son sahnelerinde Andy'nin yirmi sene boyunca çekiç ile kendine tünel kazdığını ve o tünelden kaçarak hapishaneden kurtulduğunu görürüz. Çekiç ilk başta herhangi bir anlama sahip değilken daha sonra kurutuluşun ve özgürlüğün bir simgesi haline gelerek Andy'nin azmini ve sabrını göstermiştir. Aksesuarlara yüklenen anlam ilk başta araçsal olarak görülsede daha sonra olayların gelişmesiyle tamamen farklı bir anlama bürünebilir. Seyirci ise aksesuara yüklenen bu anlamı olay örgüsü ile öğrenmektedir. Filmin başka bir sahnesinde ise, Müdür karakterinin Andy'nin kaldığı odada arama yapması sonucunda eline almış olduğu İncil kitabını unutup demir parmaklarının ardından uzatırken “Kurtuluş bunun içinde saklı” diyalogunu söylemesi İncil'in bir simgesel anlama bürünmesine ve Andy'nin İncil'i açmasıyla çekicin şeklinin İncil'in içinde olması iki aksesuarın da (çekiç ve İncil) araçsal aksesuar olmaktan çıkıp simgesel bir metafora dönüşmesine yol açmıştır.



Görsel 3.2. *Esaretin Bedeli* (1994) Filminde çekicin saklandığı İncil.

3.3. Aksesuarların Karakterler ve Olay Örgüsü Üzerindeki Etkisi

Karakterlerin yapısal, fiziksel ve sosyo-ekonomik özelliklerini daha çok yaşadıkları mekândan, mekânın dekorlarından ve kostümlerden öğreniriz. Şık ve gösterişli kıyafetler

giyen bir karakterin hakkında varabileceğimiz ilk yargı sosyo-ekonomik açısından o karakterin iyi bir durumda olduğudur. Bunun yanı sıra karakterin yine aynı şekilde görkemli ve lüks bir evde oturduğunu görürsek o karakterin sosyo-ekonomik özellikleri hakkında bilgi sahibi olmaya başlarız. Görsel olarak karakterler hakkındaki bilgiyi yine görsel açıdan ediniriz. Fakat karakterin, iç dünyası ile ilgili bilgiyi daha çok diğer karakterler ile olan ilişkisinden ve olay örgüsünden öğrenebiliriz.

Filmlerde aksesuarların kullanıcısı veya taşıyıcısı karakterler üzerinden olduğu için aksesuarların film diline etkisi en çok karakterler aracılığıyla oluşur. Karakterlerin giydikleri kostüm üzerinden kullanılan aksesuarlar, seyirciye karakter hakkında çok fazla bilgi sunabilir. Kostüm üzerinde kullanılan broşür, herhangi bir takı, şapka veya gözlük olay örgüsü ile bağlantı kurmamıza olanak sağlayabilir ve karakterin kimliğiyle ilgili bilgi verebilir. Örneğin, *Land and Freedom* (1995) filminde, kapitalizmi destekleyen takımlar, düzenli bir orduya sahip olduğu için kendi birlikleri içerisinde askeri üniformaya sahiptirler. Giydikleri üniforma, kişilerin hangi taraftan yana olduğunu göstermektedir. Fakat sosyalizmi destekleyen kişiler herhangi bir düzenli orduya mensup olmadıkları için sivil kıyafet giyerler. Bu durumda sol kollarına bağladıkları ve boyunlarına taktıkları kırmızı fular özgürlüğü simgeleyen bir nesne haline geldiği için karakterlerin hangi tarafta olduğunu göstermektedir. Böylelikle kullanılan kırmızı fular sayesinde karakterlerin hem olay örgüsündeki yerini ve hem de yapısal olarak hangi düşüncüyü benimsediklerini öğrenmek mümkündür. Aynı zamanda karaktere özgü ayrıntılar eklemek ise karakteri eşsiz kılabilir (Seğer, 2015). Sadece karakterin kullandığı bir küpe veya şapka karaktere özgü olarak nitelendirilebilir.

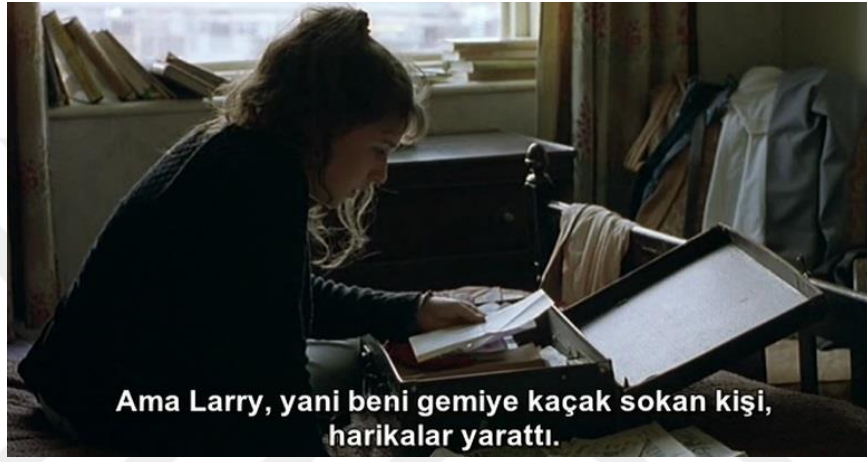
Klasik anlatılı filmlerde, film anlatısı giriş gelişme ve sonuç olarak üç bölümden oluşmaktadır. Giriş kısmında karakterler ve hikâye hakkında genel bir bilgi ediniriz. Klasik anlatı sineması genel olarak Aristoteles'in tragedyasından beslenir. "Aristoteles'in tragedyanın işlevine ilişkin olarak binlerce yıl önce getirdiği görüş bugün sinemanın temel işlevini oluşturmaya devam etmektedir (Parkan, 1983, s. 20)." Klasik anlatı sineması ve tragedyada olay örgüsü Aristoteles'in değindiği kavramlar; hamartia, peripetie, anagnorisis, pathos karakter üzerinden kendini gösterir. Hamartia, kahramanın istemeden, bilmeden veya yapmak zorunda olduğu trajik hatadır. Peripetie ise, kahramanın sıradan ve günlük hayatında yaptığı trajik hataya bağlı olarak olayların birdenbire tersine dönmesidir. Artık karakter için hiçbir şey eskisi gibi olmaz ve karakter

film boyunca başına gelen engellerden kurtulmak için mücadele eder. Anagnorisis ise; bilgisizlikten bilgiye geçiş sürecidir. Film boyunca birden fazla anagnorisis bulunabilir. Pathos ise, acı veren eylemlerdir. Seyirci kurduğu özdeşlikle karakterin acısını hisseder. Filmde peripetie kavramı meydana geldikten sonra giriş bölümü tamamlanarak gelişme bölümü başlar (Aristoteles, 2019).

Öktem Başol, klasik anlatı sinemasında oluşan hamartia ve peripetie kavramlarına benzerlik gösteren “yabancı nesne” kavramını kullanmıştır. Yabancı nesne ana karakterin hayatına dahil olan bir kişi ya da bir obje olarak nitelendirilebilir. Böylelikle ana karakterin hayatına dahil olan kişi veya bir obje yaşamını tamamen değiştirebilir (Başol, 2010). Karakterin farkında olmadan sahip olduğu nesneler ya da istemeden şahit olduğu olaylar olay örgüsünü de etkilemektedir. Romeo ve Juliet tragedyasında ve uyarlanan *Romeo + Juliet* (1996) filminde Romeo’nun intikam için ani bir öfkeyle öldürdüğü Tybalt karakteri Romeo ve Juliet karakterinin yazgısını tamamen değiştirmiştir. Romeo karakterinin istemeden yaptığı eylem ve eylem için kullandığı “silah” ve “kılıç” burada yabancı nesne konumundadır.

Aksesuarların kullanım etkisi film anlatısında olay örgüsünün ilerlemesine de katkı sağlar. Filmlerin başında belirli bir aksesuara dikkat çekilmesini isteyerek yakın planda göstermek, o aksesuarın film boyunca büyük bir öneme sahip olacağının göstergesi olabilir (Butler, 2011). Günümüzde nostaljiyi çağrıştıran, geçmiş sunan belgeler genel olarak fotoğraflar ve yazılı belgelerdir. Bir kişiyi ve geçmişte yaşanan bir olayı anımsamak için tarihi kaynaklardan faydalanırız. Sinemada da bunun etkisi gösterilerek, herhangi geçmiş bir olayı anımsamada, gazeteler, fotoğraflar ve kitaplardan faydalanılır. Kullanılan bu aksesuarlar geçmiş ve şimdiki zaman arasında bağlantı kurmaktadır. Örneğin; Ken Loach’ın yönetmenliğini yaptığı *Land and Freedom* (1995) filminde, David karakterinin ölmesi ve torunu tarafından ona ait olan sandığın açılması ve sandık içerisinde bulunan eski fotoğraflar, gazete küpürleri ve mektuplar bize ana karakterin geçmişinde yaptığı bir yolculuk ve yolculuk sonucu yaşadığı bir olaya götürmektedir. Bu olay filmin hem ana konusunu hem de olay örgüsünü şekillendirmektedir. Filmde kullanılan gazete küpürleri, fotoğraflar ve mektuplar olayın başlangıcından sonuna kadar düzenli bir şekilde gösterilir. Aksesuarların filmdeki temel işlevi geçmiş ve şimdiki zaman arasındaki bağlantıyı kurabilmek hem de filmin ana konusunu oluşturmaya yardımcı olmaktır. Aynı zamanda David karakterinin torunu, dedesi hakkındaki tüm

bilgileri öğrendikten sonra dedesinin sakladığı 1939 yıllarında aksesuar olarak kullanılan kırmızı fuları filmin çekildiği yılı yansıtan dönemde de kullanarak geçmişte yaşanan olayları ve ideolojiyi benimsediğini göstermektedir. “Aksesuarlar, olay örgüsünde aynı zamanda bir birleştirici unsur ve zamanda eksilti olarak da kullanılabilir. *Vesikalı Yarım* (1968) filminde, Sabiha’nı aldığı sigara tabakası, bir sonraki sahnede Halil’in elindedir. Zaman ve mekân geçişi aksesuar ile sağlanmıştır (N. Abisel, vd. 2004, s. 109).”



Görsel 3.3. *Land and Freedom* (1995) filminde olay örgüsünün bağlanmasını sağlayan sandık ve içerisindeki mektuplar.

Nuri Bilge Ceylan’ın filmlerinde insan davranışlarındaki somut ve soyut olayları aksesuarlar üzerinden irdelemektedir. *Uzak* (2002) filminde, tasarlamış olduğu kompozisyonda fare kapanı ile simgesel bir anlam oluşturmayı amaçlamıştır. Mahmut karakterinin fotoğraf çekimlerinde kullanmış olduğu köstekli saatin kaybolmasından dolayı Mahmut Yusuf’u sorumlu tutmuştur. Fakat daha sonra Mahmut saati bulmasına rağmen Yusuf’a bunu söylemez. Yusuf’un kendisini suçlu hissetmesini sağlamıştır. Çünkü Yusuf’un evden gitmesini istemektedir. Nuri Bilge Ceylan gümüş köstekli saati senaryoya hizmet etmesi açısından araçsal bir aksesuar olarak kullanmıştır. Daha sonra ise, karakterin suçluluk duygusu hissetmesine neden olmuştur.

Bazı filmlerde öykünün aksesuar üzerine kurulu olması ve baş karakterin film boyunca o aksesuarın peşinde koşması hedeflenir. Sinema kuramcılarının bazıları bu aksesuarı Mc Guffin olarak adlandırır. Bu kavram ilk kez 1920’lerde senarist Angus MacPhail tarafından ortaya çıkmıştır (http-2). Fakat Hitchcock Mc Guffin terimini hedef obje olarak

değil, kahramanın film boyunca yaşadığı engellerin açıklanamayan nedenleri olarak kullanılmaktadır. Bu sebeple, karakterin amacını oluşturan bu tarz aksesuarlara hedef obje denmesinin daha doğru olacağını dile getirmektedir (Başol, 2010). Öktem Başol, hedef objenin bazı önemli özelliklerini belirterek nasıl olması gerektirdiğini ise şu şekilde aktarmıştır:

- Bu obje baş karakterin rahatlıkla ulaşabileceği kadar yakında olmamalıdır. Karakter ona ulaşmak için belli bir yol kat etmelidir.
- Objenin amaç olduğu unutulmamalı, karakterin motivasyonu kuvvetli tutularak ona ikincil bir amaç verilmekten kaçınılmalıdır.
- Objeye kaybolmuş, keşfedildikten sonra yok olmuş ya da parçalanmış olabilir. Hatta bu aramalar seyirciye baş karakterin kafasında oluşturduğu bir fantezi izlenimini dahi verebilir.
- Objenin peşinde birçok karakterin olması daha ilginç bir olay örgüsü yaratabilir.

Karakterin hedef objenin peşinde olması ve bu sebeple başına gelen olaylar ise tamamen olay örgüsünü oluşturmaktadır. De Sica'nın *Bisiklet Hırsızları* (1948) filminde baş karakterin hedef objesi bisiklettir. Bisikletin nerede olduğu bilinmemekte ve karaktere çok uzaktır. Filmin sonunda ise karakter kendi bisikletini bulamayınca başkasının bisikletini çalar.

3.4. Aksesuarın Kompozisyonunda Konumu ve Ekranda Boyutu

Sinemada, uzak ve geniş plan çekim tekniği genel olarak mekânı tanıtmak amaçlı kullanılmaktadır. Aynı zamanda olayların hangi mekânda geçeceğini göstererek seyirciyi bilgilendirmek ve mekânlar arasında bağlantı kurabilmek için kullanılır. Yakın ve detay planlar ise karakterlerin duygularını daha iyi vurgulamak amaçlı, gerilimi arttırmak için veya bir nesnenin önemini vurgulamak için kullanılabilir. “Sinema herhangi bir nesneyi izleyicilere yaklaştırmak özelliğini, en kuvvetli biçimde, hareketli kameralarla, ayrıntı çekimlerle ortaya koyar (Asiltürk, 2008, s. 20).” Hitchcock *Aştan da Üstün*, (1946) ve *Sapık* (1960) gibi filmlerinde çerçeve içerisinde bulunan aksesuarların öykü içerisindeki önemini göstermek için ekranda büyük göstermiştir. Böylelikle, sahnede önemli bir işlevi olan herhangi bir aksesuarı, ekranda detay veya yakın planla göstererek ön plana çıkması sağlanabilir.

“Nesneler, bakış açısına bağlı olarak, diğer nesnelerle ilişkili bir biçimde konumlandırılır; daha yakındaki nesneler daha büyük, uzaktakiler daha küçük görünür. Kamera ile nesne arasındaki mesafe de aydınlatma ve görünür büyüklük gibi değişebilir. Kurgu, kamera açıları ve mercekleri gibi kamera teknikleri yoluyla, zaman-uzam sürekliliği bozulabilir ve alan derinliği değişebilir (Butler, 2011, s. 24).”

İşlevsel olan bir aksesuarın kompozisyonundaki konumu film anlatısı ile bağlantılı bir kavramdır. Kamera ölçekleri ile desteklenen kompozisyon, aksesuarın da nasıl sunulacağını belirlemektedir.

“Örneğin, kamerayı hafifçe eğerek arka plandan özellikle anlamlı (karakter veya izleyici için), belki de öykünüz için yarattığınız imge sisteminin bir parçası olan bir aksesuar veya rengin kompozisyona girmesini sağlayabilirsiniz. Göğüs planı, boy planı, bel planı ve baş planıyla bağlantılı olarak kullanıldığında, bir süre sonra sahnede özellikle anlamlı veya önemli bir şeyler olacağını ifade edebilir (Mercado, 2011, s. 57).”

Truffaut, (Truffaut, 1987, s. 108) Hitchcock ile yapmış olduğu bir röportajda *Notorious* (1946) filmiyle de alakalı sorular sormuştur. Kameranın yüksek bir konumdan salondaki daveti göstermesinin ardından kamera yavaş yavaş Alicia karakterinin elindeki anahtara kadar yaklaşmıştır. Hitchcock “Bir kez daha kameranın dilini diyalogun yerine koymuştuk” sözüyle kamerada yapılan hareketlerin önemini vurgulayarak sinemaya bakış açısını göstermiştir. Röportajda “Dramın en önemli ögesi şu küçük nesne, yani şu anahtar” sözüyle de Hitchcock kullanılan aksesuarların hem anlatı içerisindeki işlevini hem de sinemada kompozisyonda aksesuarı estetik bir biçimde sunmuştur.



Görsel 3.4. *Notorious* (1946) Filmindeki Alicia karakterinin elindeki anahtar.

Genel olarak filmlerde işlevi olan önemli bir aksesuar, mutlaka detay planda da verilerek hem seyircinin gerilim yaşaması hem de aksesuarın önemini göstermek amaçlanır. Bir aksesuarın ön plana çıkarılarak, karakterin ifadesi aksesuara bakarken görülebilir böylece karakterin yüz ifadesi konunun gidişatına göre seyircide merak uyandırabilir ya da aksesuarın ne derece önemli olduğunu gösterebilir (Balazs, 2019). Çerçevede bir aksesuar ne kadar büyük görünürse olay örgüsünde de etkisi o kadar büyüktür ve önemlidir. Hitchcock yönetmenliğini yaptığı filmlerde olay örgüsünün ilerleyişini karakterlerin davranışlarının yanı sıra çerçeve içerisine aldığı aksesuarların boyutlarına göre de hikâyeye yön vermeyi başarmıştır. Hitchcock filmlerinde aksesuarların ekrandaki boyutlarına göre hikâyeye için ne kadar önemli olduğunu anlayabiliriz. Aksesuarlar ekranda büyükse hikâyeye için önemli fakat küçükse sadece bir detaydan ibaret olduğu kanısına varabiliriz.



Görsel 3.5. *Notorious (1946) Filminde masanın üzerinde duran anahtar.*

3.5. Film Türleri ve İkonik Aksesuarların İşlevi

Filmlerin türlere ayrılması, aynı zamanda türlerin kendi içerisinde tema benzerliğini göstermektedir. Çok fazla film türü bulunduğundan bu kısımda sadece popüler olan bilimkurgu, fantastik, korku ve gerilim türlerinde aynı işleve ait aksesuarlar incelenecektir. Chion, aksesuarların “bazı alışılmış kalıplara” (Chion, 1992, s.125) göre kullanıldığını söylemiştir. Bu duruma göre, film türlerinde benzer nitelikte işlev gören aksesuarlara değinilecektir. Bilimkurgu filmleri genel olarak tema açısından teknolojik, zaman, uzay kavramlarını incelemektedir. İlk bilimkurgu filmine baktığımız zamanda George Méliés’in *Ay’a Seyahat* (1902) filminde de tema olarak uzay kavramı işlenmiştir. Méliés ilk bilimkurgu denemelerini bu film üzerinde yaparak bilimkurgu sinemasının temel taşlarını oluşturmuş ve bundan sonraki yönetmenlere ilham olmuştur. Dünya sinema tarihinde bilimkurgu filmlerine baktığımızda ise, kullanılan mekânlar, dekorlar, kostümler ve aksesuarlar genel olarak benzer nitelik taşımaktadır. Bilimkurgu filmlerinde genel olarak kullanılan aksesuarlar işlevsel olarak aynıdır. Örneğin; George Lucas yönetmenliğini yaptığı *Star Wars* (1977) filmlerinde kullanılan ışın kılıcı, karakterlerin kendilerini savunması için kullanılan bir aksesuarın yanı sıra farklı bir zaman diliminde ve uzamda olduklarının da göstergesidir. Işın kılıcının tasarlanmasında ve kullanım işlevinde eski tarihsel filmlerde var olan gerçek metal kılıç referans alınmıştır. Yine aynı şekilde yönetmenliğini Josep Kosinski’nin yaptığı *Tron Efsanesi* (2010) filminde de kullanılan ışın kılıcı aynı işleve sahiptir.

Bilimkurgu filmlerine özgü olarak kullanılan bir diğer aksesuar ise, lazer silahıdır. Gelişmiş teknolojiyi vurgulayan lazer silahı yine ışın kılıcı ile aynı işleve sahiptir. Bu aksesuarların yanı sıra bilimkurgu filmlerinde yine teknolojinin gelişmişliğini, bilimin ve zamanın ötesinde olduğunu vurgulamak için, yapay zekâ ön plana çıkartılarak robotlar kullanılmaktadır. Bu tarz bilimkurgu filmleri tasarlanıp beyazperdeye aktarılırken aslında geleceği tahmin etme ve bir çıkarımda bulunma arzusu yatmaktadır. Grant Sputore’nin yönetmenliğini yaptığı *Ben Anneyim* (2019) filminde yapay zekâ ile tasarlanmış bir robot insan gibi düşünüp hareket edebilmektedir. Yapay zekânın olanağı ile tasarlanan bu robotlar bir aksesuar olmaktan çok, karaktere bürünmektedir. Aynı durum Michael Bay’ın yönetmen olduğu *Transformers* (2007) film serisinde de geçerlidir. Robotların düşünebilmesi, konuşabilmesi, iyi ve kötüyü ayırt edebilmeleri, kısacası insani

özelliklerin robotlarda da bulunması onların işlevini bir nesneden ziyade karaktere bürümektedir.

Korku ve gerilim filmlerinde ise, ikonik olarak kullanılan aksesuarlar genel olarak, dini kitaplar, dini simgeleyen semboller, maske, bıçak gibi keskin aletlerdir. Dini kitapların ve dini sembollerin kullanımı savunmasız kalan karakterlerin kendini koruması için başvurdukları aksesuarlardır. Tanrı'nın varlığını ve gücünü göstermek için kullanılan haç sembolü genel olarak içine şeytan girmiş bir karakteri kurtarmak için kullanılabilir. Bir seri katilin olduğu korku ve gerilim filmlerinde ise, katil genelde kendini gizlemek için belli bir maske kullanmaktadır. Örneğin; *Çılgılık* (1996) filminde kullanılan maske, katili simgeleyen bir aksesuardır. Aynı şekilde *Testere* (2004) filminde de katil, belli bir maske takarak kendi kimliğini gizleyerek, belli bir kalıbın içine girmektedir. Bu tarz filmlerde yapımcı ve yönetmenlerin genelde arzuladıkları düşünce, kullanılan aksesuarların filmlerle özdeşleşmesi ve akılda kalıcı olarak bir yer edinmesidir.



Görsel 3.4.1. *Çılgılık* filminden bir kare



Görsel 3.4.2. *Testere* filminden bir kare.

Fantastik film türleri tema olarak genelde, sihir, büyü kavramlarını ele alır ve farklı bir uzamda geçmektedir. Filmlerde karakterlerin sihir gücüne sahip olmaları ve bu sihrin kullanılması genellikle asa ile yapılmaktadır. Aynı zamanda birçok büyü nesne bulunmaktadır. *Harry Potter* (2001) film serisinde karakterlerin büyü yapabilmelerini sağlayan asa, her karakterin kişiliğini ve özelliğini yansıtmaktadır. Böylelikle asalar büyü yapabilme özelliği dışında, karakterlerin kendilerine özgü bir parçası olmaktadır. Fantastik filmlerin genel olarak özelliklerinden biri baş karakterlere özgü olan ve o karakterin kullanabildiği eşyalardır. *Thor* (2011) filminde Thor karakterinin kullandığı çekiç sadece Thor tarafından kullanılır ve Tanrı özelliğini yansıtır. *Kaptan Amerika* (2011) filminde baş karakterin kullandığı kalkan yine sadece Kaptan Amerika tarafından kullanılır ve onun kendini savunması için kullandığı bir aksesuar haline gelmiştir.



Görsel 3.4.3. *Thor* ve kullandığı çekiç.



Görsel 3.4.4. *Kaptan Amerika ve kullandığı kalkan.*

Fantastik filmlerde karakterlerin geleceğini gösteren fal küresi de kullanılmaktadır. Karakterler bu küre sayesinde, başına gelebilecek kötü olayları öğrenir ve olayları engellemeye çalışır. Kullanılan büyülu nesneler genel olarak, karakterlerin korumak ile yükümlü olduğu güçlü nesnelerdir. Özellikle baş karakter büyülu olan nesneyi koruyarak, kötü olayların önüne geçmelidir. *Yüzüklerin Efendisi* (2001) film serisinde bu nesne yüzüktür. Yüzük seçilen karakter tarafından korunmalı ve yüzüğü ele geçirmek isteyen kişilerden uzak tutulmalıdır. *Harry Potter Ölüm Yadigarları* (2012) filminde ise bu nesneler arasında Mürver Asa bulunmaktadır. Mürver Asa iyi karakterler tarafından korunmalı ve kötü karakter tarafından ele geçirilmemelidir. Gücü simgeleyen bu aksesuarlar, filmlerin geçtiği evren için tehlike yaratarak, kahraman tarafından ait olduğu yere ve zamana götürülmelidir.

3.6. Türk Sinemasında Aksesuarların İşlevi

Aksesuarların işlevinin genel anlamda bir filmin anlatısı ve dili ile bağlantılı olduğunu söyleyebiliriz. Karakterlerin de yapısını yansıtarak onların bir parçası haline gelen aksesuarlar mevcuttur. Her filmin kendisine özgü olan aksesuarları sadece amaçsal olarak aynı sınıfa koyabiliriz. Fakat amaçsal olarak kullanılan aksesuarların işlevsel olarak da ikonlaşması ve bir farklı bir anlam da yüklemek mümkündür. Türk sinemasında kullanılan bazı aksesuarlar genel anlamda ikonlaşmış ve hemen hemen filme kattıkları anlam aynıdır. Bu durumun sebeplerine bakacak olursak, sosyo-ekonomik özelliklerden

Türk kültürüne kadar ortak değerlerin olduğu toplumda kalıplaşmış durumların olduğunu söyleyebiliriz. Özellikle Yeşilçam sinemasında, bu durumlara çok fazla rastlayabiliriz. Bu sebeple, genel olarak Türk sinemasında ikonlaşmış ve kültürel olarak aynı anlama sahip bazı aksesuarlar değerlendirilecektir.

Erkek egemenliğin ve ağılık sisteminin olduğu filmlerde genel olarak sık kullanılan bir aksesuar silah veya tüfektir. Erkekliğin simgesi, cesareti ve yüksek mertebeye sahip olduğunun bir göstergesidir. Metin Erksan'ın *Susuz Yaz* (1963) filminde köye kendi tarlasından akan suyu vermek istemeyen Osman karakteri, köylü halkını korkutmak için silaha başvurur. Elinde silahı bulunan Osman karakteri kendisini yenilmez ve otorite sahibi olarak görür. Köylü halkı ise tam tersi bu durum karşısında çaresiz ve güçsüzdür. Otoritesini korumak isteyen Osman, silah ile bunu destekleyerek daha da güçlü görünmeye çalışmıştır.

“Yeşilçam sinemasında ikonlaşan nesneler arasında gözlük, daktilo ve kitaplarda mevcuttur. Bu üç nesne Yeşilçam sinemasında aydın insan olmayı simgelemektedir. (Nilgün Abisel, 1994, s. 129).” Gözünde gözlük ve daktilosu ile yazı yazan karakterlerin bilgili, ahlâklı ve erdem sahibi bir kişiyi yansıttığını söyleyebiliriz. Aynı zamanda sinemada gözlük kullanımı, kişilerin hem farklı karakterlere bürünmesini hem de bazı tiplerini yansıtmalarını sağlamaktadır. Örneğin; doktor, öğretmen ve sekreter gibi tiplerde gözlük tercih edilmiştir (Aktaş, 2003).

Türk sinemasında köylü kadınları ve ekonomik olarak dar gelirli kadınları yansıtmak için başörtüsü kullanılır. Başörtüsü kadın karakterin, geleneğine bağlı ve alt sınıfa mensup olduğunu yansıtmak için ikonlaşmış bir aksesuar haline gelmiştir. Bu kadın karakterlerde aksesuar olarak da çok fazla takı bulunmaz. Örneğin; *Köşeyi Dönen Adam* (1978) filminde kendisine miras kalan Adem, fakir bir ailenin evine misafir olduğu sırada evde bulunan anne ve kızının başörtülü olmasına tepki olarak modern olmadıklarını ve başörtüsünü çıkartarak kıyafetlerini değiştirmesini söyler. Daha sonra anne karakteri, kıyafetini değiştirse de başında tekrar eşarp olmasına Adem karakteri tepki göstererek, eşarp yerine şapka takması gerektiğini ve daha modern duracağını söyler. Bu durumda anne karakteri eşarpını şapkayla değiştirir. Diğer bir örnekte, *Üç Arkadaş* (1971) filminde, maddi durumu yetersiz olduğu için sokakta kalan ve işportacılık yapan Gül karakteri, ilk gördüğümüz sahnede başörtüsüne sahiptir. Üstündeki kıyafetlerde, sıradan ve basit olarak tercih edilmiştir. Fakat Gül karakteri, zamanla şan, şöhret ve zenginliğe

ulaştığı zaman kendi içerisinde biriktirdiği intikamı almak için görüldüğü sahnede ise, saçında baş örtüsü yerine büyük bir şapka, elinde eldiven ve boynunda kolye bulunmaktadır. Gül, fakir olduğu yaşantısından uzaklaştığı için zenginliğini ve modernliğini vurgulamak adına giyim tarzını da değiştirmiştir. Başörtüsü fakir bir yaşantıyı simgelerken taktığı şapka ve eldivenler ise zengin ve modern bir yaşama sahip olduğunu göstermektedir. Sosyal statüde ekonomik olarak sınıf atladığının bir simgesidir. Filmin son sahnesinde Gül'ün sahne alırken giydiği kürkü yere atıp, eski dostlarının yanına gitmesi ise, sahip olduğu şöhretten vazgeçtiği anlamına gelmektedir. Filmlerde kadın şarkıcıların ünlü olduğunu vurgulamak için, kürkler, eldivenler, çiçek ve takı gibi aksesuarlar kullanılmaktadır (Aktaş, 2003). Genel olarak Türk sinemasında, aksesuar olarak kullanılan şapka, başörtüsü ve takıların zenginlik-fakirlik, modern-geleneksel gibi kavramları yansıtmaktadır.



Görsel 3.5.1 *Üç Arkadaş* (1971) filminde Gül karakterinin ilk görüldüğü sahne.



Görsel 3.5.2. *Gül Karakterinin son sahnelerde görünümü.*

Türk sinemasında ikonlaşan başka bir aksesuar ise, pipo, puro ve viski dolu bardaklardır. Bu aksesuarlar genel olarak zengin, sosyal statüsü yüksek karakterleri yansıtmaktadır. Yine *Üç Arkadaş* filminde Gül'ün intikam almak için evine gittiği ressam karakterinin başındaki fötr şapka, evinde bulunan viski şişeleri ve elindeki pipo o karakterin modern ve zengin olduğunu göstermektedir. Karakterinde genel olarak yapısında baktığımızda kostüm olarak kravat, ceket ve ceketin içerisinde bulunan mendil o karakterin çizdiği ekonomik ve sosyal yapısıyla uyushmaktadır. Karakterler arasında verilen çatışma ve benzerlik aksesuarların kullanılmasıyla verilebilir. Karakterlerin kişiliğini ve sosyoekonomik yapısını belirlemek için karakterlerin üzerinde değişiklik yapılarak gerekli olan duygu ve düşünce yansıtılabilir. Türk kültürü ve geleneklerinde belirli kalıplaşmış olan düşünceler filmlere de yansıdığı için seyirci karakteri ilk gördüğü zaman kostüm ve üzerinde bulunan aksesuarları yorumlayarak karakter hakkında ilk izlenimini yapmaktadır. Sadece karakterin üzerinde kullanılan aksesuarlar olmayıp, mekânların içerisinde dekorun bir parçası olarak kullanılan aksesuarlar da karakterin yapısını ve kişiliğini yansıtmaktadır.

4. REHA ERDEM FİMLERİNİN MİZANSEN VE AKSESUAR AÇISINDAN ANALİZLERİ

4.1. REHA ERDEM BİYOGRAFİ

1960 yılında İstanbul'da doğan Reha Erdem, ilk ve ortaöğretimini Galatasaray Lisesinde tamamladıktan sonra Boğaziçi Üniversitesi'nde Tarih Bölümü'ne kayıt olmuştur. Sinemaya ilgisi olan Erdem, vaktinin çoğunu Boğaziçi Üniversitesi Sinema Kulübü'nde geçirir. Dönemin siyasal sorunlarından dolayı öğretim görevlilerin YÖK tarafından görevden alınması üzerine Erdem, okulunu yarıda bırakır. Yurt dışına çıkarak Paris VIII Üniversitesi'nde Sinema ve Plastik Sanatlar bölümünü bitirir. Daha sonra ise arkasından Modern Sanat bölümünde yüksek lisansını tamamlamıştır.

Reha Erdem Fransa'da kaldığı süre boyunca 3 kısa film çekmiştir. 1988 yılında ise senaryosunu kendi yazdığı ilk uzun metrajlı film olan *A Ay*'ı çekmiştir. Film, Locarno, Moskova, Vancouver festivallerinde gösterilmiş ve olumlu tepkiler almıştır. 90'ların başında film çekmek için maddi desteği bulamayan Erdem, bir süre reklam sektöründe yönetmenlik yapmıştır. Daha sonra ise arkadaşı Ömer Atay ile Atlantik Film'i kurmuştur. 1999 yılında *Kaç Para Kaç*, 2004 yılında *Korkuyorum Anne*, 2006 yılında *Beş Vakit*, 2008 yılında *Hayat Var*, 2010 yılında *Kosmos*, 2013 yılında *Şarkı Söyleyen Kadınlar* ve *Jin*, 2016 yılında ise *Koca Dünya* filmleri ile toplamda 9 tane uzun metrajlı film çekmiştir.

4.2. A Ay (1988) Film Künyesi

Yönetmen: Reha Erdem

Senaryo: Reha Erdem

Yapım, Yıl: Metis Film, 1988

Oyuncular: Yeşim Tozan, Münir Özkül, Kutluğ Ataman, Gülsen Tuncer, Nurnisa Yıldırım

Süre: 1s 31dk.

Konu: İstanbul'da eski bir köşkte halasıyla yaşayan Yekta, annesinin tekrar döneceğini düşündüğü için köşkten ayrılmak istemez. Yekta'nın diğer halası ise, Yekta'nın o köşkte yaşamaya devam ettiği müddetçe iyi bir geleceğe sahip olamayacağını düşünür bu sebeple Yekta'yı yanına almak ister.

4.2.1. A Ay (1988) Filminin Analizi

Film, ilk giriş sahnelerini deniz, duvar saati, köşkün eski kapılarını göstererek başlar. Sabit çekimli bu sahneler, filmin genel konusuyla bağlantılıdır. Eski bir köşkte anıları anlatarak ve o anıları zamansal olarak da şimdiki anda yaşayan karakterler mevcuttur. Daha sonra hikâyenin en çok geçtiği yer olan köşkü görürüz. Köşk, dış cephesiyle çok eski bir yapıdadır. İlerleyen sahneler ile bağlantılı olarak köşkün dış cephesi sürekli olarak alt açıyla verilmektedir. Köşk ne kadar eski olursa olsun içerisinde yaşanmışlıklarıyla değerini göstermektedir. Köşkün içinde Yekta ve halası Nükhet yaşamaktadır. Yekta'nın diğer halası Neyir ise, adada yaşar ve sürekli olarak köşke ziyaret gelir. Filmin ilk bölümünün girişinde, Neyir köşkün satılması ve taşınmaları için Nükhet'i ikna etmeye çalışır fakat Nükhet ve Yekta evin satılmasını istemeyerek tadilat yaptırmak isterler. Çok eski olan köşkün içi ise, yine yıpranmış ve bakımsızdır. Çoğu odası boş olan köşkün içinde çok fazla eşya yoktur. Odaların boş olmasını, zamanında köşkün içerisinde yaşayan insanların artık olmaması ve sadece anıların kalmasıyla bağdaştırabiliriz. Köşk biçilen değer maddi olmaktan ziyade manevidir. Bu maneviyat anılar, yaşanmışlıklardan gelmektedir. Fakat bu anılar karakterlerin, sürekli geçmiş yaşamda yaşamalarına ve köşkün içerisine sıkışmalarına sebep olmaktadır.



Görsel 4.2.1. Köşk.

Nükhet köşkten çok fazla dışarı çıkmaz. Vaktini genel olarak evin içerisinde geçmiş hikâyelerini anlatarak geçirir. Yekta ise, annesinin geri döneceğini düşünerek her gece annesinin en son görüldüğü yer olan kayığa köşkün camından bakarak annesini orada gördüğünü söyler ve bu sebeple köşkten ayrılmak istemez. Yekta'nın kendisini rahat hissettiği bu anda yüzüne karşı beyaz bir ışıqla aydınlatma yapılır. Eş zamanlı olarak yapılan bu aydınlatma tekniği Yekta'nın bulunduğu huzurla bağlantılıdır. Yekta aynı zamanda huzuru, bir kaçış yolu olarak gördüğü doğada bulur. Ormanın içi, kayalar ve ağaçlar Yekta için hem dinlenme yeri hem de bir kaçış yoludur. Üzerindeki baskıdan kaçan Yekta, filmin ilk başlarında da kendisini huzurlu hissettiği için köşkün bodrum katında bulunan taş merdivenlerde uyumayı seçer.

Köşkte geçen sahnelerde, zamanın geçtiğini vurgulayan saat sesleri sürekli arkadan gelir. Bu saat sesleri, zamanın sürekli ileriye doğru aktığını fakat köşkte yaşayanların zaman algısında bunun çok mümkün olmadığını gösterir. Yekta köşkün içerisinde çok fazla yalnız kalır. Halasından başka kimse yoktur. Yekta'nın halası Nükhet, görüldüğü her sahnede elinde kendisini oyalayan aksesuarlar kullanır. Balta, iskambil kağıtları, kahve fincanı, tarak, iğne ve iplik gibi aksesuarlar bulunur. Bu aksesuarların çoğu Nükhet'in günlük hayatını nasıl geçirdiğini gösterir. Nükhet, kendini hapsettiği köşkün

içinde boş vakitlerini genelde bu şekilde geçirir. Nükhet, dış dünyayla çok bağlantılı değildir.

Karakterlerin birbirleriyle olan bağlantıları hem içten içe uzak hem de yakındır. Aralarındaki iletişimi birbirleriyle farklı odalardan kurarlar. Birbirleriyle ne kadar uzak olursa olsunlar yine de dinlerler. Bu durumda karakterlerin birbiriyle yabancılaştığını ama yine de kendi aralarında anlaştıklarını söylemek mümkündür. Aynı odanın içerisinde olsalar bile, karakterler odanın farklı uçlarında bulunurlar. Aynı zamanda hikayeler köşkün farklı odalarında devamlılığını sağlar. Bu durumun köşkün her yerinde devamlı olan bir anının olduğunu ve sürekli köşte geçmişini anarak yaşadıklarını gösterir. Köşkün içerisinde fazla eşya olmaması ve boş odaların bulunması da geçmişin zihinsel olarak akılda kaldığını göstermektedir. Karakterlerin iletişim kurdukları zaman birbirleriyle olan yerleşimleri fikir çatışmalarını da vermektedir. Nükhet köşkün tadilatını devam ettirmek isterken, Neyir köşkün satılmasını ister. Bu konuşmanın geçtiği sahnede ise, iki karakterin sırtları birbirine dönüktür. Ortak bir noktayı bulamadıklarını ve fikirlerin uyuşmadığını, karakterlerin yerleşimleri ile vurgulanmıştır. Aynı zamanda sahnede arka planda duvarda asılı olan saatin görülmesi, ses olarak sürekli saatin sesinin duyulması, aynı konuların sürekli tekrar edilmesi ve zaman geçse de yine fikir ayrılıklarının devam ettiğini ve kısır bir döngüye döndüğünü söyleyebiliriz.



Görsel 4.2.2. *Nükhet ve Neyir'in sahnedeki kompozisyonu.*



Görsel 4.2.3. *Nükhet ve Yekta konuşurken Yekta'nın bulunduğu oda.*



Görsel 4.2.4. *Nükhet ve Yekta konuşurken Nükhet'in bulunduğu oda.*

Neyir, Yekta'yı köşkten uzaklaştırmak için onu okula kayıt yaptırır. Fakat Yekta köşkü bırakmamak için okula gitmek istemez. Neyir, Nükhet ve Yekta'nın bir arada olduğu sahnede Neyir'in sırtı Yekta ve Nükhet'e dönüktür. Neyir ayakta camdan dışarı doğru bakarken, Nükhet ve Yekta koltukta oturur. Yerleştirilen bu kompozisyonla da Yekta ve Nükhet'in köşk dışında başka bir yere gitmeye niyetlerinin olmadığını fakat Neyir'in tam tersi köşk dışında hayatın daha iyi olabileceğini düşündüğünü söylemek mümkündür.

Yekta, annesini gördüğünü kimseye kanıtlayamadığı için adada tanıştığı arkadaşı Nuran'dan annesinin geldiği anın fotoğrafını çekmesini ister. Yekta, Nuran'ı gizlice köşke alır. Sabaha karşı Nuran, Yekta'nın annesinin fotoğrafını çeker. Nuran, Yekta'nın annesini görüp görmediğiyle alakalı bir şey söylemez. Fotoğrafın çıkmadığını söyleyerek Yekta elinde bir kanıt oluşturamaz. Yekta'nın yüzüne yapılan aydınlatma, Nuran'ın fotoğraf çektiği anda da yüzüne yapılan aydınlat aslında Nuran'ın da Yekta'nın annesini görmüş olabileceğini gösterir.

Filmin son sahnesinde Yekta kaybolmuştur. Neyir halasının zoruyla adada yaşamaya başlayan Yekta, halasıyla gezmeye çıktığında uzaklaşarak kaybolur. Neyir Yekta'nın peşinden gitse de bulamaz. Zamansal olarak filmin son sahnelerinden önce, Yekta'nın kayalıklardan atladığı gösterilmiştir. Bu durumda Yekta'nın tam olarak nereye gittiği belirsizdir. Neyir'in Yekta'yı ararken kilise görevlisiyle karşılaşır. Yekta'yı görüp görmediğini sorar. Görevli yabancı dil konuştuktan sonra başındaki şapkayı alır ve tutarak öne eğilir. Görevlinin bu şekilde "selam vermesi" ve bu durumun filmin son sahnesinde olması sunulan bir gösterinin veya oyunun artık bittiğini belirtir niteliktedir. Arkasından verilen sahnede de köşkün gösterilmesi artık köşkte yaşanan hikâyenin de sonuna gelindiğini belirtir.



Görsel 4.2.5. *Kilise görevlisi.*



Görsel 4.2.6. *Filmin sonunda köşk.*

4.3. Kaç Para Kaç (1998) Film Künyesi

Yönetmen: Reha Erdem

Senaryo: Reha Erdem

Yapım, Yıl: Atlantik Film, 1998

Oyuncular: Taner Birsell, Bennu Yıldırımlar, Zuhal Gencer, Bülent Emin Yarar

Süre: 1s 40dk.

İzlenme Sayısı: 15.200

Hasılat: 27.231 TL

Konu: İstanbul’da erkek giyim mağazası olan Selim, bir gün taksiye bindiğinde bir çanta dolusu para bulur. İlk başta bu parayla ne yapacağını bilemeyen Selim, zamanla bu paranın varlığına alışarak yavaş yavaş kendisi ve ailesi için parayı harcamaya başlar.

4.3.1. Kaç Para Kaç (1998) Filminin Analizi

Film, girişi itibari ile tamamen para kavramı üzerine kuruludur. Jeneriğin başında havadan düşen paranın görülmesi ve ardından paraların sayılması film anlatısının para ile ilerleyeceğini göstermektedir. İlk sahne de kullanılan “Borcum ne kadar?” repliğinde ve daha sonra filmdeki çoğu diyalogun para üzerine yani zenginlik, fakirlik, borç gibi kavramlar üzerine kurulu olması filmin temelinde paranın olduğunu göstermektedir.

Ailelerin çocuklarını parka götürdükleri sahnede çocukların kumda “100 dolar” bulması ve aralarında parayı paylaşamadıkları için “ben buldum” diyerek kavga ettiklerini görürüz. Çocukların paranın miktarını bilmedikleri halde bu şekilde aralarında paylaşamamaları paranın değerli nitelikte olduğunu göstermektedir. Kavga sebebinin kâğıt bir para olmasının nedenini, aslında hak edilmeyen bir nesneye sahip olma arzusuyla ilgili bir kavramdır. Bu aksesuarın ise para olması, filmin döneminde insanların hayatlarını tamamen para kazanma arzusu ile yaşadığını gösterme amacıyla kullanılmıştır. İnsanın yaşam standartlarını maddi anlamda yükselten ve refah seviyesi yüksek bir yaşam için gerekli olan paranın çocuk yaşta dahi insanları belli bir değişime götürerek kendi aralarında bile ayrımcılığın yaşanmasına sebep olmaktadır. Diğer çocukların ebeveynleri parayı kimin bulduğu net bir şekilde belli olmadığı için parayı

kendi aralarında bölüşmeyi düşünürler fakat Selim parayı bölüşmek istemez. Çünkü kendi payına düşen miktarın düşük olacağının farkındadır.



Görsel 4.3.1. *Kaç Para Kaç* filminde yerde bulunan paranın detay çekimi

Selim karakterinin iş çıkışı taksiye binmesi sonucu taksiden inen adamın bir çanta dolası para unutması ve bu çantayı sahiplendiğini görürüz. Selim ilk başta taksideyken adama seslenerek parasını vermek ister fakat çantanın ağzının açık olması ve ağzına kadar para ile dolu olması Selim'i bu fikrinden uzaklaştırır. Ancak çantanın ağzı kapalı olsaydı ve Selim çantanın içerisinde ne olduğunu bilmeseydi çantayı sahibine ulaştırmak için daha çok çaba sarf edebilirdi. Çantanın ağzının açık olması ve içinin de para ile dolu olması Selim karakteri için bir dönüşümün başlamasına sebep olmuştur. Bu dönüşüm para dolu bir çanta üzerine yani bir aksesuar üzerine kuruludur. Filmin olay örgüsü tamamen bu paralar üzerine kurulu olup karakterin yaşadığı çelişkileri ve çatışmaları göstermektedir. Selim'in ilk yaşadığı çelişki bu kadar çok parayı nereye nasıl saklayacağıdır. Parayı İlk başta evin yatak odasında gardırobun üstüne daha sonra tedirginlik yaşamasıyla dolabın içine koyar. Daha sonra yine tedirginlik yaşayarak paranın yerini birçok kez değiştirmiştir. İlk başta selim bu paraya dokunmak istemez fakat daha sonra parayı sakladığı yerden çıkartıp saymaya başladığında melek biblosunun kırıldığını görürüz. Mizansen olarak biblo sahnede ön planda tutularak, vurgulanmak

istemiştir. Selim paraları saymaya başlamadan önce ise ilk önce bibloyu yapıştırır. Selim'in paranın miktarını öğrenmek istemesi ve biblonun kırılmasını Selim'in yaşadığı dönüşümle ilişkilendirmek mümkündür. Selim bibloyu eski haline getirmek için parçaları yapıştırırsa da onun için hiçbir şey eskisi gibi olmayacaktır. Selim'in paraları sayması da üst açı ile verilerek yaptığı eylemin doğru bir hareket olmadığını göstermektedir. Paraların çokluğu gösterilirken melek biblosunun paraların arasında küçük ve etkisiz bir aksesuar olarak gösterilmesini de bir insanın fikrinin, düşüncelerinin ve benimsediği etik ve ahlaki durumunun bu kadar çok para ile değişebileceği şeklinde yorumlamak mümkündür. Paranın Selim'in hayatını değiştirmesi için araçsal bir aksesuar olarak kullanıldığını ve simgesel olarak da bu değişimi vurgulamak için melek biblosunun kullanıldığını söylemek mümkündür.



Görsel 4.3.2. *Taksinin içinde bulunan para dolu çanta.*

Filmin konusunda ve anlatısında para kavramı çok önemlidir. Bu kavram mizansen olarak da etkili biçimde yansımıştır. Selim ve ailesinin evde bir arada oturduğu bir akşam televizyonda açık olan filmde de para üzerine diyalogların geçmesi aslında paranın sadece onların hayatında değil, diğer insanların hayatında da önemli bir yere sahip olduğunu gösterir. Bundan önceki sahnelerde de Selim'in yemek yediği restoranda bir kadın ve bir erkeğin Selim'in arka masasında oturduklarını ve yine aralarında olan

sohbetin yine para üzerine kurulu olduğunu görürüz. Kompozisyon olarak da ekranın sol tarafına yerleştirilen bu karakterler ön plana çıkartılarak paranın toplum içerisinde önemli bir konu olduğunu göstermek istenmiştir. Yine aynı şekilde filmde genel olarak Selim'in mağazasına alışveriş için gelen müşteriler ürünlerde indirim olup olmadığını sorgulayarak, satın alınan ürünlere daha az miktarda ödeme yapmak isterler. Hem alışveriş yapılan bir mağaza da hem yemek yenilen bir restoranda hem de aile ve arkadaş ortamında yani mizansen olarak tercih edilen bütün yerlerde para konusunun geçmesi paraya değer biçenin insanlar olduğunu göstermektedir.

Selim, bulduğu paranın bir duyum üzerine hırsızlık sonucu elde edildiğini öğrenir. Bu durumda Selim bilginin doğruluğu için o dönemin iletişim kaynaklarından biri olan gazeteleri incelemeye başlar. Burada kullanılan gazete kendi işlevinde araçsal olarak kullanılmış ve aynı zamanda Selim için bir vicdanı rahatlama aracı olmuştur. Çünkü Selim bulduğu paranın da hırsızlık sonucu elde edildiğini öğrenince parayı bulduğu kişiye ulaştırmak için bir çaba içerisinde girmemektedir. Selim bulduğu paranın miktarının çok olması sebebiyle güvenli bir yere saklayamaz. Bankada kendisine bir kasa açtırarak, bankada muhafaza etmeye karar verir. Bankadan çalınan paranın tekrar bankada güvenle bir şekilde tutulması ise bankanın mekânsal olarak iki zıt kullanım işlevini vermiştir.

Selim, ilk başlarda para ile ne yapacağını bilmediği için saklanma yeri konusunda da tedirginlik yaşarken yavaş yavaş paranın miktarına kapılarak, harcamaya başlar. İlk olarak ailesine ve evine yeni eşyalar alır. Kendi evlerinde arkadaşları ile bulunduğu zaman alınan yeni eşyaların nakit olarak değil taksit yapılarak aldıklarını söyler. Çünkü, filmin dönemine göre nakit olarak eve eşya almanın zorlu olduğunu ve belirli bir maddi güç gerektirdiğini görürüz. Ayrıca maddi güç göstergesinin yeni eşyalar alınarak gösterildiğini de söylemek mümkündür. Selim, çok fazla parası olduğunu arkadaşlarına belli etmek istemez. Ailesine ise kendi dükkanında işlerin çok iyi gittiğini ve kendisine borçlu olan kişilerin borcunu getirdiğini söyler.

Selim karakterinin parayı bulmadan önce yaptığı sözleri ve eylemleri bir uyum içerisindeyken, zamanla eylem ve sözlerinin uyuşmadığı görülmektedir. Kendisi paraya sahip olduktan sonra hiç para çalmadığını yani haksız bir kazanca girmediğini dile getirir. Ondan öncesinde ailesini uğurlamak için tren garına giden Selim, bir adamın cüzdanının çalındığına şahit olur ve hırsızların peşinden koşarak yakalamak ister. Hırsızları yakaladığı zaman ise hiçbir şey yapmadan uzaklaşır. Selim burada suçlu olanı yakalamak

isterken ilerleyen sahnelerde kendisi suçlu konumuna düşerek sahip olduğu parayı alan kişiden kaçmaya başlar. İlk kaçma kovalama sahnesi tren garında gerçekleşirken ikinci sahne ise gemide gerçekleşir. Aynı zamanda Selim'in dükkânını soyan kişide Selim'in onu kovaladığını düşünerek kaçmaya başlar. Üçlü olarak verilen bu kovalama sahnesinin mekân olarak gemide geçmesi büyük resmin bir bütün olarak görülmesi açısından etkili olmuştur. Üç karakterinde gemiden başka kaçabileceği bir alan olmaması ve sürekli olarak aynı yerde dönüp dolaşmalarına rağmen birbirlerini yakalayamamaları toplum içerisinde de bu kısır döngünün olduğu ile ilişkilendirilebilir. Kovalama sahnelerinde kullanılan iki mekânında toplu ulaşım ile bağlantısının olması nedeniyle insanların yoğunlukta olduğu ve bu duruma rağmen hiçbir insanın bilinçli veya bilinçsiz bu durumu fark etmeden kendi yollarına devam etmeleri göz ardı edilen durumların olduğunu veya artık bu tarz ilişkilerin normal olarak karşılandığını göstermektedir.

Selim elindeki parayı Türk lirasına çevirdiği zaman ilk olarak kozmetik dükkânından eşine hediye almayı tercih eder. Selim'in gün içerisinde yemek için gittiği restoran da değişerek artık daha lüks yerleri tercih etmeye başlamıştır. İlk gittiği restoranda Selim'in garsonla aralarındaki muhabbet daha çok tanışık, samimi tarzı bir ilişkiyi yansıtırken, lüks restorandaki garsonla daha uzak ve mesafeli diyaloglar gerçekleşmiştir. Garsonların giydiği kıyafetlere de baktığımız zaman, lüks olan restorandaki garson daha düzenli ve şık bir kıyafete sahiptir. Selim sahip olduğu parayla kendisini ve ailesini ortalamanın düzeyindeki yaşama dahil etmeye başlamıştır. Karısıyla beraber yemek yediği akşam yemeğinde yemek masasında bulunan şarap ve kadehini daha önceki yemek sahnelerinde bulunmamaktadır. Paranın sağladığı lüks yaşamın eve ilk yansıması bu şarap ve kadehiyle olmuştur. Mizansen olarak yemek masasında iken ekranın sağında şarap şişesinin, solunda kadehinin ve ortada Selim'in görülmesi artık maddi güç olarak Selim'in yaşantısının üst seviyelere çıktığı ile ilişkilendirilebilir. Toplumun kültürel seviyesine ve filmin dönemine baktığımız zaman orta ve dar gelirli ailelerin akşam yemeğinin yanında şarap içmesi görülmeyen bir durumdur. Bu sahnede de şarap şişesi ve kadehi simgesel aksesuar görevi görmüştür.

Selim karakteri bulduğu parayı harcamadan önce, mizansen olarak mekânlar genelde, Selim'in dükkânı, evi ve sokakları tercih edilmiştir. Paranın varlığıyla bu mekânlara lüks restoranlar eklenmiştir. Selim eşini de akşam yemeği için bu restoranlardan birine getirir. Selim'in eşi kostüm olarak şık bir elbise ve elbiseye uygun takılar takmıştır. Selim'in eşi

Selim’e bu kadar lüks bir yaşantıya sahip oldukları için çok mutlu olduğunu dile getirir. Lüks yaşam, akşam gezmeleri eve alınan ekstra eşyalar kısacası para ile satın alınan her şeyin mutluluk getirdiğini söylemek mümkündür. Açı olarak mekânın genel kadrajı hafif eğimli üst açı ile gösterilerek bir oda büyüklüğünde bir alanda yaklaşık 30 kişinin aynı anda yemek yemesi ve bunun da mutluluk ile ilişkilendirmenin ironi olduğunu söyleyebiliriz. Bu akşam yemeğinde de hemen hemen her masada şarap kadehinin olması da lüks yaşamın bir parçasıdır.

Selim, mağazasını soyan kişinin eski çalışanı olmadığını bildiği halde suçu ona atmıştır. Polise ifade verirken eski çalışanın silahlı bir şekilde mağazasına geldiğini söyler. Bu sahnenin arkasından Selim’in akşam vakti sokakta midesinin bulandığını ve o sırada bir köpeğin Selim’e havladığını görürüz. Arka arkaya verilen bu iki sahneyi bir bütün olarak yorumlayacak olursak, Selim’in yaptığı eylemin etik ve ahlaki değerlere uygun olmadığını ve bu davranışına tepki olarak köpeğin havlayarak isyan ettiği şeklinde ifade edilebilir. Fakat Selim köpeğe hoş diyerek yoluna devam eder ve arkasından bir dans kulübüne gider. Dans kulübünde kadınların erotik bir biçimde dans etmesi ve Selim’in kadınların her dans hareketine karşı masada bulunan küreye para bıraktığı görülür. Bu durum parayla dünyevi zevklere de sahip olunduğunu göstermektedir. Selim ve ailesi tatile gittiğinde Selim parayı ilk başta çalan veznedarın intihar ettiğini öğrenir. Bu duruma üzülen Selim mağazasını soyduğu için iftira attığı eski çalışanını cezaevinden çıkmasını sağlar ve belli bir miktarda para verir. Parayı verdiği zaman “para her yarayı kapatır” cümlesini kurarak Selim’in düşüncelerinde paranın manevi duygularında satın alınabileceğini gösterir. Eski çalışanına olanları ve iftira attığını da unutması gerektiğini söyleyerek bir insanın duyguları yerine parayla satın alınan malların daha değerli olduğunu göstermektedir. Aslında selim bu sahne ile karşı tarafın değil kendi vicdanını para vererek satın almaya çalışır.

Sahip olduğu para ile bir dönüşüme giren Selim, filmin ilk başlarında sadece eşyaları satın alırken filmin sonuna doğru duygularında satın alınabileceğini düşünmektedir. Selim’in film başından itibaren kendisine ait olmayan para ile yaşadığı bu dönüşüm kendisi için kötü sonuçlanmıştır. Ailesinin evden gitmesi ile aynı apartmanda oturan Nihal’in Selim’in evine gelmesi sonucu Selim ve Nihal’in aralarında olan birliktelik karısının hiç beklenmedik bir şekilde eve gelmesiyle sonlanır. Selim çocuğunun da şahit olduğu bu durum karşısında utancından ve olayın şokundan balkondan kendini aşağıya

atar. Başkalarına karşı merhamet duygusunu kaybeden Selim, paranın her yarayı kapatacağını düşünerek hareket ederken ailesi için açtığı bu yarayı kapatamayacağını da fark etmiştir. Selim’in sahip olduğu para ona kısa vadeli olarak mutluluk getirirse de sadece bunun bir yanılsamadan ibaret olduğunu söylemek mümkündür. Filmin başından itibaren para sürekli ön planda olup birçok yerde elden ele geçen paralar detay planla gösterilmiştir. Maddi bir gücün kaynağını simgeleyen para, insanların hayatını kolayca şekillendirerek onların karakterlerinde ve yaşamlarında değişim yaşamasını sağlamaktadır.

4.4. Korkuyorum Anne (2004) Film Künyesi

Yönetmen: Reha Erdem

Senaryo: Reha Erdem

Yapım, Yıl: Atlantik Film, 2004

Oyuncular: Köksal Engür, Ali Düşenkalkar, Şenay Güler

Süre: 2s 8dk.

İzlenme Sayısı: 35.148

Hasılat: 166.351 TL

Konu: Kuyumcu soygununa karıştığı düşünülen Ali, geçirdiği kaza sonrası hafızasını kaybeder. Apartmanda yaşayan diğer insanlar, Ali’nin hafızasının geri gelmesi için çabalar.

4.4.1 Korkuyorum Anne (2004) Filminin Analizi

Filmin başında Ali karakterinin kaza geçirmesi ve hafıza kaybetmesi sonucunda filme konu olan çoğu karakter, Rasim ve Ali’nin evinde toplanmıştır. Evin genel olarak dekoruna ve yapısına baktığımız zaman, Türk kültürüne ait seksenler modeli, koltuklar ve mobilyalar vardır. Evin salonunda kapının üstünde asılı olan insan anatomisinin poster, sehpa üzerinde bulunan insan anatomisi ve beyin içini gösteren yapay mankenler Rasim’in mesleği hakkında bilgi vermektedir. Rasim, oğluna çok fazla baskı kuran ve yer yer onu aşağılayan bir babadır. Ali’nin hafıza kaybetmesi sonucunda babasına Rasim Amca demesi, Rasim’in sinirlerini bozarak arka arkaya “baba, baba” diye bağırmasına

sebepe olur. Bu sırada Ali'nin yakın planda verilen yüz ifadesinden korktuğunu ve hafıza kaybının gerçek mi yoksa numara mı yaptığı belirsizliği oluşmuştur. Hamile olan İpek'in karnı üzerinden sahne değiştirilerek İpek'in evine geçiş yapılır. Sahne geçişinde İpek'in yüzüğü parmağında yokken diğer sahnede yüzüğü parmağındadır. Ali kuyumcuyu soymakla suçlandığı için, İpek'in parmağında yüzük olduğu sahne zamansal olarak Ali'nin kaza geçirmesinden öncedir. İpek'in evi Rasim ve Ali'nin evine göre film dönemine göre dekora edilmiştir. Neriman karakteri terzilik yapar. Rasim'in evi gibi kendi mesleğine uygun dekore edilmiştir. Evin bir odasına kumaşlar, dikiş makineleri, cansız manken bulunmaktadır.

İpek'in eski sevgilisi İpek'e verdiği yüzüğü sürekli telefonda sesli mesaj bırakarak geri ister. İpek yüzüğü geri vermemek için satar. Neriman'ın oğlu olan Keten, İpek'i sevdiği için yüzüğü kuyumcudan geri alır. Keten eve geldiğinde annesi yüzüğü gördüğü için Ali'den aldığını söyleyerek yalan söyler. Neriman yüzüğü tekrar Ali'ye verir. O sırada Ali ona ait olmadığını söyler fakat Keten Ali'nin hafıza kaybından yararlanarak “annenin yüzüğüydü saklamam için bana vermiştin” der. Ali bu yalana inanır ve yüzüğü alır. Keten Ali'den yüzüğü almak istese de Ali, bu yalana inandığı için annemin yüzüğü diyerek yüzüğü vermez. Filmdeki tüm karakterlerin eline geçen yüzük, biçimsel olarak renkli ve gösterişlidir. Yüzüğün biçimi herkes için aynı olsa da her karakterde farklı bir anlama sahiptir. Keten için yüzük, sevdiği kadın olan İpek'in üzülmelerini engellemek ve onu mutlu etmek için kullanacağı bir aksesuardır. Ali için annesinden ona kalan bir hatıradır. Bu yüzden kaybetmemek için sürekli yanında taşır. Kadın karakterler, yüzüğü takarak kendilerini daha gösterişli ve cazibeli hissederler. Değerli bir aksesuara sahip olmaları onlara kendilerini daha iyi hissettirir. Binadaki kapı görevlisinin camları silerken arkadaşına “yüzüğe sahip olmak için ne yaparsın” sorusunu sorar, arkadaşısı ise yüksek bir yerde bulunmalarına rağmen “karşı tarafa atlarım” şeklinde cevap verir. Bu durumda yüzüğün hem arzu nesnesi olduğunu ve yüzüğe sahip olmanın değer statüsüyle alakalı olduğunu söyleyebiliriz.



Görsel 4.4.1. *İpek'in yüzüğü.*

Ali yüzüğü, İpek'in ev arkadaşı Ümit'e hediye eder. Ali için annesinin hatırası olan yüzük aynı zamanda sevdiği insana verdiği değeri gösteren bir aksesuar olmuştur. İpek yüzüğün kuyumcudan çalındığı sanar. Ali'nin de filmin ilk başında verilen kuyumcudaki hırsızlık vakasıyla bağlantısı olduğu düşünülür. Ümit, İpek'e yüzüğü gösterdiğinde, İpek, Ali'nin gerçekten hırsızlık yaptığını düşünür ve apartmandaki herkesi evine çağırır. Ali ısrarla annemin yüzüğü diyerek diğerlerini ikna etmeye çalışır. Keten, gerçeği bildiği halde saklar. Filmin sonunda Keten'in İpek'e “sana söylemiştim geri getireceğimi” sözleri üzerine Neriman yüzüğü Keten'in aldığını anlar. Aynı zamanda Neriman'ın evdeki vazoda sakladığı parayı da Keten'in yüzüğü almak için çaldığı da ortaya çıkar. Bu durum Neriman'ın kendi oğlunu herkes içinde utandırmasına neden olur. Bu durumda, Keten annesinden hızlıca uzaklaşarak kayalıklara doğru tırmanır. Yüzük film boyunca olay örgüsünün ilerlemesine katkı sağlayarak filmde merak duygusunun oluşmasına neden olmuştur. Herkes için farklı bir anlama sahip olan yüzük en sonunda tekrar sahibinde kalmıştır. Keten'in yüzük ile gerçeği saklaması ise en sonunda kendi sırrının ortaya çıkmasına neden olmuştur.

Film boyunca, genel olarak röntgen filmleri gösterilmiştir. İnsan anatomisiyle ilgili durumlar ara sahnelerde verilmiştir. Eş zamanlı kurguyla insanların yaşadığı ufak kazalar ve yaşadıkları sağlık sorunları arka arkaya gösterilmiştir. Kimisinin eline iğne batarken kimisi başını vurur. Ümit ise evin içinde topuklu terlik denerken ayağını burkar. Hastane

dönüşü Ali'ye ısınma hareketi yaparken olduğunu söyler. O sırada sonraki sahnenin sesi, görüntünün üzerine eklenir. İpek'in "yalana bak yalana" sözüyle Ümit'in yalan söylediği vurgulanır. Apartmanda oturan tüm karakterlerin Neriman'ın evinde yemek yediği sahnede hepsinin iyi anlaştığı ve birbirlerini bir aile gibi gördükleri verilir. Fakat bir ebeveyn olan Neriman ve Rasih İpek'in hamileliği üzerinden kız çocuk daha hayırlı diyerek kendi çocuklarını aşağılarlar. Genel olarak kendi çocuklarına çok fazla iyi davranmazlar. Bu durum film sonunda verilen kompozisyona yansımıştır. Keten'in tırmandığı kayalığa arkasından Ali'de tırmanır. İki karakterin arkası dönüktür ve birbirlerine tutunarak ayakta durmaya çalışırlar. İkisinin ebeveynlerinden gördükleri baskı ve benzer duyguları yaşamaları kompozisyon üzerinden verilmiştir.

Ali'nin ara ara başkalarına annesini hatırlayıp hatırlamadıklarını sorması, annesiyle kendisinin fotoğraflarına bakması ve yüzüğü annesinin hatırası sanıp sürekli bakması gibi durumlar annesinin yokluğunu hissettiğini gösterir. Ali, her lunaparka gittiğinde ortasında büyük bir kadın figürü olan dönme dolabın altında oturur ya da biner. Bu durum Ali'nin annesine ihtiyaç duyduğunu gösterebilir. Ali annesiyle olan fotoğrafına baktığında, fotoğrafta Ali'nin kucağında kırmızı bir top vardır. Ara sahnelerde de havaya atılan kırmızı top gösterilir. Arkasından Ali'nin giydiği gömlekte kırmızı renktir. Ali'nin yolda yürürken balkondan halı çırpan kadınlara baktığında da balkonda kırmızı yuvarlak bir saksı asılıdır. Daha sonra Ali, arkadaşının arabasına bindiğinde geri geri giderken nasıl kaza yaptığını hatırlar. Tekrar Ali'yle annesinin fotoğrafı gösterildikten sonra Ali'nin nasıl kaza yaptığı gösterilir. Yolda giderken ağaçta duran kırmızı topu almak için, ağaca tırmandığında yere düşer. Bu da hafızasının kaybolmasına neden olur. Kırmızı top Ali'nin annesiyle arasındaki bağı ve anılarını hatırlamasına neden olmuştur. Filmin ara sahnelerinde verilen kırmızı topun ve Ali'nin neden annesiyle olan fotoğrafa baktığı ise olay örgüsünde çok sonradan anlaşılmaktadır. Kırmızı top Ali'nin annesiyle alakalı anıları hatırlamasına sebep olurken aynı zamanda tam tersi hafızasını kaybetmesine neden olarak olay örgüsünün oluşmasını sağlamıştır.



Görsel 4.4.2. *Ali'nin annesiyle küçüklük fotoğrafı.*



Görsel 4.4.3. *Ali ağaçtan kırmızı topu almaya çalışır.*

Ali Ümit'i etkilemek için sürekli kasaptan nasihatler alır. Kasaba her gittiğinde Kasap sürekli kendinden emin, bilmiş bir şekilde konuşur. Kasabın olduğu açıdan Ali gösterildiği zaman Ali'nin olduğundan daha kısa görülür. Kasabın net bilmiş ifadesi ve Ali'nin bu konuda herhangi bir bilgisinin olmaması ve tam olarak ne yapacağını bilememesi alt-üst açılı ilişkisinden verilmiştir. Ali'nin babası Rasih, evdeki insan anatomisinin içini gösteren mankenin organları temizleyerek tekrar yerine taktığında yapay kalp organını takamaz. Tam bu sırada kalbi sıkışır ve Ali'den ilacını getirmesini

ister. Ali ilacı getirdiğinde babasına uzatmaz. Babası onu “beni mi öldürmeye çalışıyorsun” diyerek suçlar. Ali’yi iter ve düşmesine sebep olur. Ali, bu durumda “yapma baba” diyerek bağırdığında babasını artık hatırlamıştır. Burada yapay kalp olarak kullanılan aksesuar filmin içerisinde neden-sonuç ilişkisi yaratarak Ali’nin hafızasının yerine gelmesine etki etmiştir.



Görsel 4.4.4. *Kasap’ın Ali’yle konuşurken konumu.*



Görsel 4.4.5. *Ali’nin kasapla konuşurken konumu.*

Karakterler genelde beraber vakit geçirirler. Yapılan ritmik kurguyla karakterlerin bazı konulardaki düşünceleri arka arkaya verilmiştir. İlk başta nasıl ölmek istediklerini

söylerken daha sonra en çok sevdiği yerleri kameraya bakarak söylerler. Karakterlerin kendileri hakkında bilgi vermesi seyirciyle aralarında bağ kurulmasına neden olur. Yine ritmik kurguyla Çetin'in sünnet düğününde Neriman'ın kadınlar ikiye ayrılır ince belliler ve kalın belliler söylemi üzerine düğünde oynayan kadınların yüzleri görülmeden sadece bedenleri gösterilerek her kadının fizik yapısının farklı olduğu verilir. Genel olarak filmde, kurgu üzerinden belirtilmek istenen düşünceler gösterilmiştir. Kullanılan aksesuarlar filmde olayların ilerlemesine, karakterlerin sakladığı duyguların, düşüncelerin ortaya çıkmasına ve yaşadıkları dönüşüm üzerinde etkili olmuştur.

4.5.Beş Vakit (2006) Film Künyesi

Yönetmen: Reha Erdem

Senaryo: Reha Erdem

Yapım, Yıl: Atlantik Film, 2006

Oyuncular: Bülent Emin Yarar, Elit İşcan, Özkan Özen, Ali Bey Kayalı

Süre: 1s. 50dk.

İzlenme Sayısı: 24.340

Hasılat: 178.866 TL

Konu: Köyde yaşayan üç çocuğun hikâyesi anlatılmaktadır. Ömer ve Yakup'un babaları ile ilgili sorunları varken Yıldız ise, annesi ile iyi bir iletişim kuramaz. Evin içerisinde tam olarak huzurlu olmayan çocuklar, vakitlerinin çoğunu dışarıda birlikte geçirmektedir.

4.5.1. Beş Vakit (2006) Filminin Analizi

Beş Vakit filmi, mekânsal olarak köyde geçmektedir. Yıldız, Yakup ve Ömer'in büyüme sancılarını konu edinen filmde zaman kavramı beş vakte bölünmüş ve ezan sesleri ile belirlenmektedir. Film, zamansal olarak başlangıcını gece yapar. Ömer'in babası köyün imamıdır ve hasta olduğu için ezanı okuyamaz. Bu sebeple Ömer, köyden Yakup'un babası Zekeriya'yı çağırmaya gider. Böylelikle ezanın okunması ve ekranda "Gece" yazısının yazmasıyla film olay örgüsüne başlar. Yıldız, Yakup ve Ömer'in büyüdükları ev, onlar için huzurun olmadığı bir yerdir. Yıldız, babasıyla iyi geçinirken

annesiyle çok fazla iletişim kuramaz. Yakup ve Ömer ise, anneleriyle iyi geçinirken, babaları ile iyi bir iletişim kuramazlar. Mekânsal olarak yönetmen, yaptığı zincirleme kurgu ile Yıldız'ın, Ömer'in ve Yakup'un ev içerisinde yaşadıkları baskıyı ve huzursuzluğu akşam yemeği üzerinden vermiştir. Geleneksel aile yapısında akşam yemeği birlikte yenilen ve beraber olma duygusunu yansıtırken çocuklar için durum tam tersidir. Yıldız, annesi tarafından dışlanırken Ömer ve Yakup babaları tarafından dışlanır. Üç arkadaşın aynı süreçleri yaşamasını ve benzer duygulara sahip olduğunu ise kendi evlerinde, sırtları dönük bir şekilde gösterilmesiyle verilmiştir



Görsel 4.5.1 *Yıldız.*



Görsel 4.5.2. *Yakup.*



Görsel 4.5.3. Ömer.

Köyde süren baba iktidarının olması hem çocuklar için hem de çocukların babaları için geçerlidir. Yıldız'ın ve Yakup'un babası, Yusuf ve Zekeriya da kendi babaları tarafından baskı görmektedirler. Kuşaktan kuşağa sürdürülen bir sistem mevcuttur. Kendi babalarının bahçelerini sürmemeleri sonucunda, çocuk gibi azarlanırlar. Karakterlerin sahnede konumlandırılışı, üçgen kompozisyon şeklinde yansıtılır. Yaratılan bu kompozisyon, konunun ciddiyeti ile alakalı olup, baba ve oğulları arasında süren çatışmayı yansıtmaktadır. Köyde baba iktidarının olması, filmin başında da köyün yaşlılardan olan kadın karakterin, “onun babası da öyleydi” sözünden de anlaşılmaktadır. Bu durum babalarının kendi çocuklarına da aynı şekilde davranması sonucu bir gelenek gibi yansıtılmaktadır. Erkek çocuklarda babaları tarafından sevgi görmeyip baskı görmektedir. Karakterlerin bu iktidar yapısı sonucunda ise hem Ömer ve Yakup'un hem de Yusuf ve Zekeriya baskı gördüğü durumlarda aynı duruşu sergileyerek boyunları bükük bir şekilde durması da süregelen bu sistemin hâlâ devam ettiğini ve bu durum karşısında çaresiz olduğunu gösterir.



Görsel 4.5.4. Yakup, Zekeriya ve babaları.

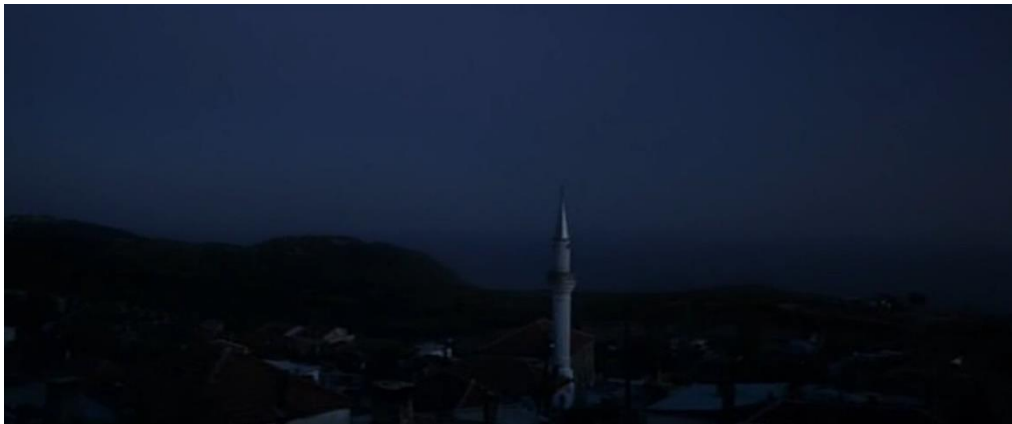
Reha Erdem diğer filmlerinde olduğu gibi bu filmde de çerçeveleme tekniğini kullanmıştır. Ekranı ikiye bölerek karakterlerin birbirini görmediği ama izleyicinin iki karakteri de gördüğu çerçevelemeyi kullanmıştır. Ömer, annesi ve babası tarafından ilgi ve sevgi göremez, evde daha çok Ömer'in küçük kardeşine ilgi gösterilir. Ömer, evde duvarın önünde yerde otururken kardeşi babasının kucağında oturur. Annesi ve babası küçük çocuklarını överken, Ömer'le kıyaslayarak Ömer'i küçümserler. Ömer başını yasladığı beyaz duvarın önünden kalkarken, duvar gösterilmeye devam eder ve Yıldız'ın baba diye bağırdığı ses eklenir. Duvar ve baba sesi burada sembolik olarak, Ömer'in babasının kendisiyle alakalı durumları göremediğini ve fark etmediğini söylemek mümkündür. Aynı zamanda Ömer'in baba ilgisizliği ile bağdaştırabiliriz.

Köyde ailesi olmayan çoban, ağaçtan çaldığı fıstık için Ahmet ağa tarafından şiddet görür. Köyde bulunan yaşlı heyetinin durumu öğrenmesi sonucunda ise Ahmet ağa kahvehanede neden böyle bir şey yaptığını açıklar. Çobanın babası olmadığını ve onu döverek ona babalık yaptığını söyler. Mekânsal olarak seçilen kahvehanede yan yana dizili olan karakterlerin arkasında bulunan takvimler, köyde süren bu yapının uzun bir zamandan beri var olduğunu ve dayak ve şiddetin “iyi bir baba” temsili olduğunu göstermektedir. Ömer'in babası olan köyün imamı ise, yaptığı şiddetin doğru olmadığını söyler. Fakat imam kendi öz oğlu olan Ömer'i dışlayarak ona sevgisini göstermez. Aile fotoğrafı çektiren imam, oğlu Ömer'i da yanlarına çağırır. Ailenin yan yana oturarak fotoğraf çekirmesi sırasında ise, Ömer tam anlamıyla kendisini o aileye ait hissetmez. Bu sebeple, Ömer'in annesi, babası ve kardeşi yan yana oturduklarında Ömer arada boşluk bırakarak memnuniyetsiz bir şekilde oturur. Ömer, bir çocuğun en huzurlu ve güvende hissetmesi gereken ev ortamında kendisini huzurlu hissetmez.



Görsel 4.5.5. *Kahvehanede karakterlerin dizilişi ve duvardaki takvimler.*

Filmde mekân olarak doğanın kullanımı ise, çocukların huzur bulduğu, baskıdan kaçtığı ve kendilerini güvenli hissettikleri bir yer olarak kullanılmıştır. Köyün en tepesi olan kayalıklara çıkan Yıldız'ın Ömer'in ve Yakup'un kendilerini özgür hissettiğini söyleyebiliriz. Kayalıkların ve çalılıkların üzerine yatan karakterler, bulundukları sistemin içerisinden kaçmaya çalışırlar. Köyün en tepe kısmı olan kayalıklarda okudukları “Uyan çocuk uyan” şiiri ise bulundukları durumun farkında olduğunu gösterir. Yıldız, şiiri ilk okumaya başlarken içindeki bulundukları ortam geniş planla verilir. Daha sonra Yakup şiire devam ederken kadraj daha da genişler. Ömer şiiri bilmediği için ezan okur. Kadraj uzak plan şeklinde yansıtılır. Zamanın ezan ile belirlendiği köyde, önceki vakitler yansıtılırken camii her zaman kadrajın içerisinde bulunurdu fakat ilk kez bu sahnede kadrajın içerisinde bulunmamıştır. Ömer'in de ezanı okuması sonucunda köyde süren geleneksel yapının yavaş yavaş rol değiştirdiğini söylemek mümkündür.



Görsel 4.5.6. *Köyün genel görüntüsü.*

Köyün yapısal olarak şeklini değerlendirecek olursak, camii köyün tam ortasında bulunmaktadır. Camiinin dini temsil eden bir yapı olduğunu düşünürsek, mekânsal olarak bu yapıda tercih edilen köyde, tüm ailelerin ataerkil bir düzeni benimsediğini söyleyebiliriz. Aynı zamanda köyün içerisinde çekilen çoğu sahnede, arka planda sürekli minarenin bulunması bu yapının her daim var olduğunu gösterir. Filmde çocukların doğada huzur bulduğunu göstermek için çocukların doğada yapraklarla ya da otlarla üstünü örten sahnelere başvurulmuştur. Tepe açıdan verilen bu sahneler, fotoğraf gibi yansıtılmıştır. Yine çocukların kendi evlerinde ve aileleriyle alakalı ait olma duygusunu yaşayamadıklarını söylemek mümkündür.

Ömer'in ağaçların içinde yattığı sahneden sonra ailesinin yemek yediği sahneye geçişiyle de bunu bağdaştırabiliriz. Ailesi yemek yerken Ömer yine duvarın önünde tek başına oturarak ailesi tarafından cezalandırılmıştır. Yine arkasından gelen sahnede önce “Uyan çocuk uyan çekeceksin elbet zorluk kaç aydır evde kaldın” şiirinin okunması da Ömer'in yaşadığı zorluğu belirtmiştir. Şiirin devamında “ağaçların gölgeleri, yamaçların dereleri hem gönlünü eğlendirdin hem de başını dinlendirdin” sözleri ve sahne geçişiyle beraber Ömer ve Yakup'un büyük bir ağacın altında oturduklarını görürüz. Burada ise, çocukların yine doğayı bir yuva gibi benimsedikleri gösterilmiştir. Bu sahnelerin arka arkaya verilmesini evin çocuklar için kendi alanlarını kısıtlayan bir mekân olarak sunulduğunu, doğanın ise tam tersi kendilerini keşfettikleri, rahat hareket edebildikleri bir alan olduğunu söyleyebiliriz. Aynı durum Yakup içinde verilmiştir. Yakup da evde babası ve annesi tarafından sigara çalarken yakalandığı için azarlanmıştır. Yakup da doğada kurumuş otların içinde yatar.



Görsel 4.5.7. *Yakup kuru otların içinde yatar.*

Yıldız'ın babası Yusuf'un kendi babasıyla arasında çok fazla sorun yokken Yakup'un babası ise kendi babasıyla çok fazla anlaşamaz. İki kardeş olan Zekeriya ve Yusuf babalarının isteği üzerine taştan duvar örерler, Yusuf'un ördüğü duvar simetrik ve düzgün iken, Zekeriya'nın ördüğü duvar düzgün değildir. Babaları ise, Zekeriya'yı bu sebeple azarlayarak kızar. Örülen duvarların yansıttığı durum, baba-oğul ilişkisiyle alakalıdır. Yusuf babası tarafından dışlandığı ve azarlandığı için duvarı simetrik ve biçimli bir şekilde öremez. Zekeriya babasıyla daha uyumlu bir ilişki içerisinde olduğu için duvarı daha düzenli örer. Reha Erdem önce çocuklar üzerinden erkek çocuk-baba ilişkisini, daha sonra yetişkinler üzerinden baba-oğul ilişkisini duvar üzerinden vermiştir. Bu durumların, çocukluktan başladığını ve ne kadar yetişkin olursa da bu sistemin her daim böyle devam ettiği gösterilmiştir. Yusuf kendi eşine ve kızına iyi davranırken, Zekeriya kendi eşine ve çocuğuna da çok iyi davranmaz. İki kardeşin kendi ailelerine bu şekilde zıt davranması da babalarından gördüklerini kendi yaşamlarına dahil etmesiyle alakalıdır. Zekeriya, oğlu Yakup sigara içtiği için kızar. Burada sigaranın kullanılması ise aslında ailenin çocuklarıyla fazla ilgilenmediği için çocuğun yanlış bir maddeye yönelmesiyle alakalıdır. Yusuf bu durumun, istisna bir örneği olduğunu ve baba-oğul arasındaki ilişkinin bireylerin kendi yaşamlarında ne kadar etkili olduğunu yaptıkları iş üzerinden verilmiştir.

Yıldız için ev ortamı, çocukluğunu tam yaşayamadığı, küçük yaşta sorumluluk aldığı bir alandır. Yıldız ders çalışırken bebeğin ağlama sesi verilmesi, Yıldız'ın kardeşiyle ilgilenmesi gerektiğini ve onun kendine ait bir alan olmadığını gösterir. Yıldız da ders çalışmayı bırakıp kardeşini dışarı çıkartır. Bu sırada ayağı yere takılan Yıldız bebekle beraber yere düşer. Çocuklara kendi yaşlarına uygun, anneleri tarafından verilmemesi gereken sorumluluk, Yıldız üzerinden ders çalışma olarak verilmiştir. Yıldız'ın Kalem tutması ve bebek tutması ilişkisi üzerinden, çocuklara hangi sorumlulukların verilmesi gerektiği, onlara bir yetişkin gibi davranılmaması gerektiği gösterilmiştir. Yıldız, yaşadığı bu korkuyla olduğu yere bayılır. Burada çerçeve kullanımına baktığımız zaman Yıldız'ın arkasında uzakta duran caminin minaresi görülür. Yıldız'a verilen bu sorumluluk ve Yıldız'ın hiçbir suçu olmadığı halde annesi tarafından suçlanması köyün mimarisi üzerinden verilerek bununda köydeki süregelen sistemin içine dahil olduğunu gösterir. Köy halkı bebeğin düşmesi üzerine paniklerken, Yıldız ile babası dışında kimse

ilgilenmez. Arkasından verilen sahnede köydeki kadınların, bebeğin arabayla gittiği yöne baktığını görürüz. Daha sonra ezan okunarak camii minaresi gösterilir.

Film zamansal olarak gece başlarken sabah bitmiştir. Filmin başında ve sonunda İmam hasta olduğu için ezanı okuyamaz. Ömer ezanı okuması için Yakup'un babasını çağırmaya gider. Ömer'in üzerinde aynı kıyafetler vardır. Kamera hareketleri ve kadrajları aynı şekilde tasarlanarak Ömer arakadan takip edilir. Ömer, babasının ona karşı gösterdiği şiddet ve sevgisizlik yüzünden sürekli ölmesini istemiştir. Filmin sonunda ise babasının öldüğünü öğrenen Ömer, köydeki tepeye çıkarak ağlamaya başlar. Havanın aydınlanmasıyla birlikte ekranda "Sabah" yazması ve yine ekranda camiinin olmayışıyla birlikte bu sefer ezan sesi de yoktur. Dinin geleneksel bir yapıda olduğunu düşünürsek, son sahnenin bu şekilde yansıtılması ile var olan ataerkil sisteminin köyde sona ereceğini söyleyebiliriz. Hava aydınlandıktan sonra köy genel planda gösterilir ve güneşin köyün üzerine doğduğunu görürüz. Filmin zamansal olarak zıt bir şekilde bitmesi de süren bu yapının değişmesi için bir umudun var olduğunu gösterir.

4.6. Hayat Var (2008) Film Künyesi

Yönetmen: Reha Erdem

Senaryo: Reha Erdem

Yapım, Yıl: Atlantik Film, 2008

Oyuncular: Erdal Beşikçioğlu, Elit İşcan, Levent Yılmaz, Banu Fotocan

Süre: 2s 1dk.

İzlenme Sayısı: 10.708

Hasılat: 76.842 TL

Konu: 14 yaşında olan Hayat, babası ve yatalak olan dedesiyle birlikte yaşamaktadır. Babası hem balıkçılık hem de kaçak işler yaparak evin geçimini sağlamaktadır. Zorlu şartlar altında yaşayan Hayat, zamanın çoğunu yalnız geçirmektedir. Daha sonra kendi yaşında biriyle tanışarak kendi yolunu çizmeye karar verir.

4.6.1. Hayat Var (2008) Filminin Analizi

Filmin ilk açılış sahnesi, bulutlu bir akşamüzeri Hayat'ın limanda beklemesiyle başlamaktadır. Bu sahnede kullanılan geniş açılı mercek, Hayat'ın yalnızlığını vurgularken, karanlık bir atmosfer ile de karamsar ve psikolojik bir durum yansıtılmıştır. Babasının küçük bir tekneyle gelip eve götürdüğü Hayat, okula gelmek için babasının yardımına muhtaçtır. Hayat, dedesi ve babasıyla birlikte yaşamaktadır. Karakterlerin yaşadığı yer, yaşamları hakkında bilgi verir. İstanbul'da köhne bir yerde ve baraka tarzı bir evde yaşarlar. Evin dekoru ve aksesuarları ailenin yoksulluğunu gösterir. Hayat ve babasının yemek hazırladığı sırada, kamera evin dışında ve mutfak penceresi hizasında konumlandırılmıştır. Ekran, mutfak penceresi yardımıyla hem üçe bölünmüştür hem de penceredeki tahtalar ızgara görevi görmüştür. Yaratılan bu çerçeve ile Hayat ve babasını görürüz. Aynı şekilde Hayat'ın hasta olan dedesinin de arkada olduğunu biliriz. Bu şekilde yaratılan kompozisyon ile karakterlerin eve sıkışmışlığını ve hapsediğini söylemek mümkündür. Aynı zamanda evin içindeki çekimlerde dar açılı mercek kullanılmıştır. Bu da karakterlerin hareket imkânı ve özgürlük alanlarının sınırlı olduğunu, çerçeve içerisindeki hareketleri sıkıştırarak yansıtmaktadır. İlk sahnede Hayat'ın bu yaşam içerisindeki yalnızlığı vurgulandıktan sonra babasının da geniş açılı merceklerle karanlıkta yalnızlığı vurgulanmıştır.

Babasının, Hayat'ı okula bıraktığı sahnede, Hayat tekneden indikten sonra kamera Hayat'ı takip ederek kadrajda sadece Hayat'ı gösterir. Takip ilerledikten sonra babası da denizde, tekne üzerindeyken kadraja dâhil olur. Hiç kesme yapılmadan bu sahnede zaman ve mekân uyumu gösterilmiştir. Hayat'ın okuldaki ilk sahnesinde arkadaşları tarafından dışlandığını görürüz. Okul normal işlevinin yanı sıra Hayat'ın arkadaşları tarafından hor görüldüğü ve yalnızlaştığı bir mekân olarak kullanılmıştır. Mekânın bu işlevi Hayat'ın kendi yaşlıları ile arkadaşlık ilişkisi kuramadığını ve içine kapanık birisi olduğunu gösterir. Aynı şekilde lunapark da bir çocuk için, eğlenceli bir alan olarak işlev görürken, Hayat için fiziksel ve psikolojik olarak baskı gördüğü bir mekân olarak kullanılır.

Hayat, annesinin evindeyken üvey olan erkek kardeşi hem annesi hem babası tarafından sevilir ve Hayat'a sevgi gösterilmez. Hayat bebeğe verilen sevgiyi gördüğünde kıskanç ve öfkeli bir şekilde onları izler bu sahnede Hayat'ın oturduğu masada silah durmaktadır. Silah burada Hayat'ın öfkelerini ve sinirini de temsil etmektedir. Bir sonraki sahnede ise, Hayat'ın yatalak olan dedesinin, bacaklarını suyla temizlediği görülür. Hem

erkek çocuğun hem de kız çocuğun nasıl yetiştirildiği zaman ve mekânlar arası bir geçişle vurgulanarak dramatik bir etki yaratılır. Başka bir sahnede, Hayat annesinin evindeyken yine erkek çocuğa sevgi gösterilir fakat Hayat hırpalanarak dışlanır. Yine Hayat salondaki masaya oturur ve önünde silah vardır. Hayat silahı kardeşine ve üvey babasına doğru çevirir. Annesi Hayat'ın silahla oynadığını gördüğü zaman kızarak Hayat'a vurur. Mekânda verilen bu ikili karşıtlıklarla Hayat'ın ailesi tarafından sevgi gösterilmeden ve dışlanarak yetiştirildiğini ve bu sebeple de Hayat'ın yalnız ve içine kapanık biri olduğunu söyleyebiliriz. Filmde geriye dönük zamansal atlamalar yapılmamıştır fakat erkek çocuk ve kız çocuğa uygulanan davranış biçimlerine baktığımız zaman, Hayat için 14 yaşına kadar ailesi tarafından sevgi gösterilmeden ve kız çocuğu olduğu için, çocukluğunu yaşayamadan yetiştirildiğini anlamak mümkündür. Aynı zamanda Hayat henüz okula giden bir çocuk iken evde yemek yapma, dedesinin bakımından sorumlu olma gibi bazı sorumlulukları da üstlenir. Diğer sahnelerde Hayat'ın başparmağını emmesi de Hayat'ın çocukluğunda sevgisiz ve güvensiz kaldığının kanıtıdır.



Görsel 4.6.1. Hayat ve masanın üzerinde duran silah.

Reha Erdem, filmde kullanılan ayna tekniği ve cam yansımaları ile mekândaki karakterleri aynı kadrja almıştır. Filmlerde aynanın kullanılması hem mekânları olduğundan geniş gösterir hem de görüntü için bir estetik katar. Hayat'ın dedesine tıraş olması için yardım ettiği sahnede ve Hayat'ın dedesine alkol almak için gittiği bakkalda tacize uğradığı sahnede, mekânda bulunan karakterler ayna ile gösterilir. Filmde ışık kullanımı ise bazı yerlerde mekânların doğal ortamını yansıtırken, bazı yerlerde de karakterlerin ruh hallerini ve kişiliklerini yansıtmak amaçlı kullanılmıştır. Hayat, limanda

babasını beklerken gün batımının doğal ışık etkisi, bozulmadan kullanılmıştır. Mekânda aynı zamanda geniş açılı mercek kullanarak hem mekânın perspektifi arttırılmış hem de Hayat'ın doğal ışıkla birlikte masumluluğu, yalnızlığı ve çaresizliği vurgulanmıştır. Filmde Kâmile karakterini ilk gördüğümüz sahnede mekânın içi yeşil ve kırmızı renklerle aydınlatılmıştır. Kâmile, Hayat'a sapkınlıkları olan biridir. Bu sapkınlıkları ve değişik tercihleri mekânda kullanılan ışık kaynakları ile desteklenmiştir. Hayat okula giderken sisli bir yolda önünü iki tane erkek çocuğu keser ve Hayat'a sigara verirler. Hayat sigarayı aldığı zaman yürümeye devam ederken, siren sesleri, kırılmış cam sesleri gibi rahatsız edici seslerin yüksekliği artar. Hayat ilgisiz bir çocuk olarak büyüdüğü için burada kullanılan sigara Hayat'ın dış dünyadaki kötülükleri görmeye başladığının ve Hayat'a destek olan biri olmadığı için bu kötülüklerin, bağımlılıkların içine yavaş yavaş girdiğinin göstergesidir.

Filmde kullanılan sesler ise hem mekânla ve zamanla olan ilişkisi bakımından hem de anlatı için önemli bir yere sahiptir. Mekânda geçen olayların duygu yoğunluğunu, yabancılaşmayı, gerilimi ve atmosferi arttırmaktadır. Öncelikle bu sesleri diegetik ve diegetik olmayan sesler olarak ikiye ayırmak mümkündür. Diegetik sesler; Hayat'ın mırıldanışı, nefes alıp verışı ve teknenin motor sesidir. Diegetik olmayan sesler ise, uçak sesi, siren sesi (bazı sahnelerde diegetik olarak verilir) ve kuşun kanat çırpma sesidir. Uçak sesi, Hayat'ın güçsüz olduğu, baskı gördüğü, hor görüldüğü ve çıkmazda olduğu mekânlarda kullanılmıştır. Hayat'ın tecavüze uğrayacağı anda bakkala girişinde ise siren sesi ve uçak sesinin birlikte kullanılması, Hayat'ın tehlikeli bir durum içerisinde olduğunu gösterir. Annesinin yanında salıncağa bindiği sahnede annesinden baskı gördüğü anda, bakkalda tacize uğradıktan sonra çıkışında ve Kâmile'nin evinden çıktığı anlarda ise kuşun kanat çırpma sesi tercih edilmiştir. Hayat'ın baskı gördüğü, huzursuz ve güçsüz olduğu bütün mekânlardan çıktığı andan itibaren üstündeki baskının yok olduğunu göstermek için kullanılmıştır. Hayat'ın sürekli içinden mırıldanması ise, onun hayata karşı kendince oluşturduğu bir savunma yöntemi olduğunu söyleyebiliriz.

Hayat'ın annesi yerde halı yıkarken, Hayat annesine bir kova dolu su getirir. O sırada Hayat'ın kardeşi ağladığı için annesi bebeği salıncaktan alarak uzaklaşır. Hayat bebeğin salıncağına oturarak emziğini ağzına alır ve mırıldanmaya başlar. Hayat'ın emziği kullanması bir bebek gibi sevilme ihtiyacı olduğunu göstermektedir. Fakat annesi

geldiğinde, kırılan cam seslerinin kullanılması Hayat'ın annesiyle arasında bir sevgi olmadığını gösterir.



Görsel 4.6.2. *Hayat salıncaktayken emziği alır.*

Hayat'ın babası polisler tarafından tutuklandıktan sonra Hayat okula gidememeye başlar. Dedesinin bakımı tamamen Hayat'a kalınca Hayat dedesiyle de ilgilenmemeye başlamıştır. Vaktinin çoğunu yapacak bir şeyler bulmaya çalışarak geçiren Hayat, kendisini çok yalnız hisseder. Çok fazla arkadaşı olmayan Hayat, babasının ona aldığı sesli oyuncakla oynar. Oyuncağın ses çıkarması, şarkı çalması Hayat'ın hem yalnızlık hem de psikolojik sorunlarının yavaş yavaş arttığını göstermektedir. Hayat yaşının küçük olmasına rağmen kimlik karmaşasında yaşar. Film boyunca, Hayat'ın günlük kıyafetleri hemen hemen aynı ve eskidir. Annesinin ona aldığı çiçekli elbiseyi giydiği zaman sürdüğü ruj Hayat'a kendisini büyüdüğünü hissettirir. Fakat Hayat, ne kadar rujunu da sürse oyuncakıyla oynamaktan vazgeçmez. Yalnız kalan ve sevgi eksikliğiyle büyüyen Hayat'ın emzik emmesi, ruj sürmesi ve oyuncakla oynaması bir geçiş sürecinde olduğunu ve tam olarak hangi duyguya, gelişiminin hangi sürecinde olduğunu karmaşasını yaratmaktadır. Bir çocuk olarak Hayat, bebeklik, gençlik ve yetişkinlik gibi evrelerin hepsinden bir parçaya sahip olmuştur. Filmin sonunda Hayat'ın arkadaşı yanına geldiği zaman Hayat, oyuncaklarını suya atar. Tekneye bindiklerinde ise yüzünün tamamını kırmızı rujuyla boyadıktan sonra rujunu da denize fırlatır. Hem oyuncaklarını hem rujunu atmasını Hayat'ın artık yalnızlığının son bulduğuna hem de yaşadığı kimlik karmaşasından kurtulup Hayat'ın tamamen özgürleşmeyi seçtiğini söylemek mümkündür.



Görsel 4.6.3. *Hayat'ın Oyuncağı.*

Filmdeki olaylar genel olarak, okul, ev, doğa gibi mekânlarda geçer. Hayat için bu mekânların hepsi mecburen bulunması gerektiği yerlerdir. Hayat'ın baskı görmediği tek mekân doğadır ve Hayat doğayı bir kaçış olarak kullanmaktadır. Tecavüze uğradığında kendini çimlerin üzerinde bırakarak yüz üstü uzanması örnek olarak verilebilir. Filmde kullanılan su kavramı ise, Hayat için tekinsizliği ifade ederken, son sahnede bir kurtuluş ve özgürlük olarak yansıtılır. Filmin zamanı, Hayat üzerinden şimdiki zamanda ilerler. Filmin geçtiği dönem veya yıllar belli değildir. Filmsel zamanın hangi vakitlerde geçtiğini ve gereksiz zaman bağlantıları atılarak zamansal geçişlerin yaşandığını ise mekân bağlantıları ile anlayabiliriz. Örneğin, Hayat okulda veya evdeyken zamansal olarak hangi vakitte olduğunu anlamak mümkündür.

Filmin zamanı geleneksel anlatı zamanına tam anlamıyla uymaz. Geleneksel anlatıda yaşanan baht dönüşü ile karakterin zaman içinde dönüşümü yansıtılır. Fakat Hayat için, kesin bir baht dönüşü söz konusu değildir. Hayat karakteri hem başına gelen olaylardan dolayı hem de sevgisiz kaldığı için filmde zamansal olarak yavaş yavaş bir dönüşüme uğramıştır. Film zamansal olarak mekânların işlevini de değiştirmiştir. Hayat'ın dedesi, yatalak olduğu için film zamanı boyunca tek bir mekânda gösterilmiş ve ölümü ise yine aynı evde gerçekleşmiştir. Ev, film boyunca Hayat'ın dedesi için bir yaşam yeri iken, film sonunda ölümünün gerçekleştiği bir mekân olmuştur. Hayat'ın babası ise, yaptığı yasa dışı işlerden dolayı film sonunda polis tarafından yakalanarak, cezasını bulmuştur. Babası içinde deniz, para sağladığı bir alanken, özgürlüğünün elinden alındığı bir yer haline

gelmiştir. Hayat içinse deniz, mecburi katlanmak zorunda olduğu bir yolculuk iken, filmin sonunda kendi yaşamını bulması için özgürlüğüne açılan bir mekân olmuştur.

4.7. Kosmos (2009) Film Künyesi

Yönetmen: Reha Erdem

Senaryo: Reha Erdem

Yapım, Yıl: Atlantik Film, 2009

Oyuncular: Serkan Keskin, Nadir Sarıbacak, Türkü Turan

Süre: 2s 2dk.

İzlenme Sayısı: 17.025

Hasılat: 130.030 TL

Konu: Tam olarak kim olduğu ve nereden geldiği bilinmeyen Battal, sınır kasabasına gelir ve orada yaşamaya başlar. İlahi bir şekilde şifacı olduğu düşünülen Battal, ilk başta halk tarafından sevgiyle karşılanır. Fakat daha sonra Battal yaşadığı olaylar yüzünden kasabadan kaçmaya çalışır.

4.7.1. Kosmos (2009) Filminin Analizi

Film, karlı dağlık bir alanda başlar. Geniş planla gösterilen alanda, Battal'ın uzaktan koşarak yakınlığı görülür. Battal'ın böyle bir yerde arkasına bakarak sürekli koşması bir şeylerden kaçtığı hissiyatını oluşturmaktadır. Battal'ın nereden geldiği belli değildir. Battal kasabaya ulaştığında, nehre düşen çocuğu kurtarır. Kahvehaneye geldiğinde Battal'a kurtardığı çocuğun babası teşekkür eder. Battal'ın geldiği yer, sürekli silah sesleri olan ve askeri birliğin olduğu etrafında savaşın sürdüğü bir alandır. Terkedilmiş binalar, havanın sürekli kapalı, karlı ve gri olması da huzursuz edici bir yer olduğunu gösterir.



Görsel 4.7.1. *Battal'ın koşarak ilerlediği yer.*

Battal'ın kim olduğu belli değildir. Battal kendisini Neptün olarak tanıtan karaktere âşık olmuştur. Kahvehanede otururken Neptün'ü gören Battal, Neptün ile alakalı güzel sözler söylediği için Neptün'ün babası Battal'ın eline sigara söndürür. Ertesi gün olduğunda Battal'ın elinde hiç iz kalmamıştır. Burada Battal'ın şifacı biri olduğu net bir şekilde anlaşılmıştır. Sigaranın kullanım işlevine baktığımızda Neptün'ün babasının kızıyla alakalı söylemlerinden rahatsız olduğunu hem de Battal karakterinin nasıl bir özelliğini anlamamıza yardımcı olmuştur. İlk başta nehre düşen çocuğa tekrar hayat verip vermediği tam olarak net değilken, artık Battal'ın nasıl bir kişilikte olduğu belirlenmiştir.

Battal, kasabada eski belediye binasında kalır. Battal'ın kaldığı oda, eski terk edilmiş kullanılmayan eşyalarla doludur. Fakat Battal başka kalacak yeri olmadığı için bunları sorun etmez. Karakterin kim olduğu belirsizdir ancak bu şekilde terk edilmiş, kimsenin uğramadığı binada, eski eşyaların olduğu bir odada kalması, karakterin dünyevi olarak bir beklentisinin olmadığını gösterir. Eski yaşadığı yerlerden bu duruma alışık olduğunu da gösterebilir. Battal kasabaya gelirken de yanında parasından başka bir şeyi yoktur. Bu durumda onun yurtsuz olduğunu ve bir yere ait olmadığını gösterir.



Görsel 4.7.2. *Battal'ın kaldığı yer.*

Battal kasabaya geldiğinden beri hırsızlık vakaları çoğalmıştır. Hırsızlık sahnelerinde dükkanları soyan kişinin yüzü gösterilmez. Battal'ın yaptığı fikri düşünülse de net bir durum ortada yoktur. Fakat Battal'ın toplu bir parayı insanlara vermesi Battal'ın hırsızlık yaptığı düşüncesini daha da arttırmaktadır. En sonunda bir eczanenin soyulması sonucunda Battal'ın da kasabadan bir kadının kullandığı ilaçları kaldığı yerde dolabında biriktirmesi hırsız olduğunu kanıtlamıştır. Kasaba bir sınır yeridir. Jandarmanın baktığı kasabada askeri birlikler sürekli hareket halindedir çünkü sınır kenarında süren bir savaş vardır. Kasabının meydanın bulunan Atatürk heykeli ile temsili olarak kasabanın Türklere ait olduğu belirtilir. Fakat insanların dinlediği müzikler, yapılan danslar kültürlerin birbiriyle etkileşim halinde olduğunu ve iç içe geçtiğini de gösterir. Kasabanın sürekli karlı ve soğuk olması insanların hep siyah kıyafet giymeleri film renginin de soğuk tonlarda olması tedirginlik, huzursuzluk temalarının ön plana çıkmasını sağlamıştır.

Neptün ve Battal birbirleriyle bağırarak anlaşmaktadır. Neptün evinin önündeki salıncağa bindiğinde, Battal'ın bağırıldığını duyar. Etrafına bakar fakat Battal'ı göremez. Battal Neptün'ün önüne kemik atar. Başka zaman Neptün, Battal'ın kaldığı yere gelerek Battal'ın attığı kemiği getirip koyar. Battal, kemiği görünce Neptün'ün oraya geldiğini anlar. Neptün ve Battal'ın birbirleriyle anlaşma biçimleri ve kemik kendi aralarında özel bir bağ oluşturmuştur. Normal insanlardan daha farklı olan anlaşma biçimleri daha çok hayvani özellikler üzerinedir. Battal diğerleriyle normal bir biçimde konuşarak anlaşırken Neptün'e âşık olduğu için daha farklı yaklaşır. Neptün'de aynı şekilde başkalarıyla iletişimi daha normal düzeydedir.



Görsel 4.7.3. *Battal'ın Neptün'e verdiği kemik.*

Battal sokakta çocukların saldırısına uğrayan başka bir çocuğa yardım eder. Daha sonra o çocuk Battal'ın sırtına taşla saldırarak bayılmasına neden olur. Battal'ın elindeki parayı alarak oradan uzaklaşır. Çocuk daha sonra konuşamaz. Büyükannesi çocuğun konuşmasına yardımcı olmak için Battal'ı çağırır. Çocuk daha sonra konuşmaya başlasa bile hastalıktan ölür. Bu durumda herkes Battal'ı suçlamaya başlar. Diğer çocuklar Battal'a taş atmaya başlar. Kasabadaki askerlerin de Battal'ı yakalamaya çalışması üzerine Battal kasabadan uzaklaşır. Geldiği yerden, karlı dağlardan tekrar geçerek geldiği yöne doğru ilerler. Battal, filmin başında da ağlayarak gelirken, film sonunda da ağlayarak döner. Filmin ilk sahnesindeki kompozisyonda, gökyüzünde kara bulutlar vardır. Fakat son sahnesinde Battal'ın gittiği yöne doğru bulutlar açılmış ve gökyüzünün maviliği görünmüştür. Battal'ın geldiği ve gittiği yer belirsizliğini korusa da bir döngünün içerisinde bulunduğunu söyleyebiliriz. Evsiz olmasının, kendisine ait bir düzen olmayışı onun yer değiştirmesine neden olmuştur.



Görsel 4.7.4. *Battal kasabadan koşarak uzaklaşır.*

4.8. Jin (2013) Film Künyesi

Yönetmen: Reha Erdem

Senaryo: Reha Erdem

Yapım, Yıl: Atlantik Film, 2013

Oyuncular: Deniz Hasgüler, Onur Ünsal, Sabahattin Yakut

Süre: 2s 2dk.

İzlenme Sayısı: 8.281

Hasılat: 95.403 TL

Konu: Dağlarda örgüt üyesi olarak yaşayan Jin, Nedeni belli olmayan bir sebepten örgütten ayrılır. Tek başına dağlarda yaşayarak kendisine başka bir hayat kurmaya çalışır.

4.8.1. Jin (2013) Filminin Analizi

Jin ait olduğu örgütten kaçarak ormanın içinde tek başına yaşamaya başlar. Jin, henüz nereye gideceğini ve tam olarak ne yapacağını bilmez. Reha Erdem, Jin'in bu bilinmezliğini ve tek başına oluşunu uzak planlarla vermiştir. Büyük bir dağlık alanın içinde Jin tek başınadır. Bu durum izleyicide tedirginlik hissiyatını uyandırırsa da Jin'in özgür ve cesaretli olduğu izlenimini de vermektedir. Filmin başında patlayan bombalarda Jin'in her an tehlikeli bir durumun içerisine girebileceğini ve yakalanabileceği tedirginliğini de oluşturmaktadır.



Görsel 4.8.1. Jin uzak planda gösterilir.

Jin yakın çevrede bulunan köydeki bir eve girer. Aç olduğu için dolaptan yiyecek ve kıyafetlerini değiştirmek için kıyafet çalar. Bu durum, Jin'in bulunduğu örgütten neden kaçtığını ve aslında onlara ait olmadığını gösterir. Jin kendisine farklı bir yaşam çizerek o yolda ilerlemeye çalışır. Jin'in evden coğrafya kitabı çalması ve Türkçe olan kitabı heceleyerek zor okuması da Jin'in örgüt yaşamına isteyerek katılmadığını da gösterebilir. Yaşadığı toplumun kendisini bu yola soktuğunu bu yüzden de eğitim hayatına devam edemediğini söyleyebiliriz. Coğrafya kitabının içinde yazan “nerede yaşıyoruz” kısmını da okuması, Jin'in bulunduğu toprakları sorgulamasına ve kendisini oraya ait hissetmemesiyle bağdaştırılabilir. Küçüklüğünden beri yaşadığı hayatı kendisi seçmediği için yaşamaya mecbur bırakılmıştır. Jin girdiği evde çalışma masasının üzerinde bulunan kız çocuğunun fotoğrafını eline alır ve fotoğraf ekranda yakın planla gösterilir. Kız çocuğunun fotoğrafı Jin'e çok benzemektedir. Detay olarak fotoğrafın bu şekilde gösterilmesi, hemen hemen aynı yaşıt çocukların, doğdukları ailelerin farklılığı yüzünden yaşadıkları hayatların birbirinden ne kadar ayrı olduğunu vurgulamaktadır. Jin'in de o yaşıtta ailesinin yanında olup, eğitim görmesi gerekirken Jin dağlarda gezerek tüfek taşır.



Görsel 4.8.2. Jin evden çaldığı Coğrafya kitabını okur.

Jin'in nereye ait olduğu kimlerle beraber olduğu sorunu devam ederken Jin'in karşısına sürekli kimlik sorunu da çıkmaktadır. Mersin'e gitmek için parası olmayan Jin, tarlada taş taşır. Fakat kimliği olmadığı için, tarla sahibi bu durumu sorun eder. İşçilerin başındaki adam, Jin'e yardım ederek çalışmasına izin verir. Jin'in sırtında taş taşınması, onun hem yeni bir hayat kurmak için verdiği mücadeleyi, isteğini hem de kendi hayatında çok fazla zorluk yaşadığını gösterir. Mersin'e gitmek için bindiği otobüsü askerlerin durdurması ve orada da kimlik sorgulaması yapılması sonucunda Jin otobüsten indirilir.

Jin kendisine yeni bir hayat kurmak için çıktığı yolda, kimliğinin olmaması sürekli engel olarak karşısına çıkar.



Görsel 4.8.3. Jin sırtında taş taşır.

Jin kendisine iş bulmasına yardım eden kadına tır şoföründen aldığı çikolatanın yarısını verir. Jin'in yaptığı bu davranış karşısındaki insana güvenmesinden ve yaptığı iyiliğin karşılığını vermesinden kaynaklıdır. Ormanda bulduğu yaralı eşşegin bacağına bezle bağlaması, yanına gelen ayıya elma vermesi, Jin'in iyimser biri olduğunu göstererek masum olduğunu da belirtir. Jin dağlardan kurtulmak isterken kendisine yapılan baskılar, tehditler ve tacizler sonucu tekrar dağlara döner. Kendisine yeni bir kimlik bulamadığı için eski kıyafetlerini tekrar giyer. Jin ne kadar içinde bulunduğu durumdan kurtulmak istese de verdiği mücadele, dış dünya da yeni bir yaşam kurmasına izin vermemiştir. Jandarma karakolunda dahi adamın Jin'i taciz etmeye çalışılması, güvenilir hiçbir ortamın kalmadığını gösterir. Ayrıca Jin'in örgüt kıyafetleri üzerindeyken ve elinde tüfeği varken karşılaştığı çoban ondan korkarak tedirgin olur. Günlük bir kıyafet giydiği zaman Jin, tekrar aynı çobanla karşılaştığında bu sefer çoban Jin'e sulu bir tavırla yaklaşır. Çobanın bu farklı yaklaşımları insanların giydikleri kıyafetin, onlara yaklaşım biçimlerini değiştirdiğini gösterir.

Jin Ormanın içinde bulduğu yaralı askere yardım ederek yarasına pansuman yapar. Askeri güvenli bir yere taşır. Asker kendisine geldiği zaman su ister. Jin suyu önce kendi içer biraz bekledikten sonra askere verir. Jin'in tekrar eski kıyafetlerini giymesi ve suyu askere hemen uzatmaması, askere artık yardımcı olmayacağı gibi düşüncelerin oluşmasına neden olur. Fakat Jin'in suyu vermesi üzerine aslında giydiği kıyafetlerin

Jin'in kişiliği ile alakalı olmadığını sadece kimliğini ve ait olduğu yeri betimlediğini gösterir. Jin ne kadar örgütünün kıyafetlerini tekrar giyse de onların bir parçası değildir. Askere yardım ederek, yemeğinin yarısını paylaşması ve askerin tekrar kendi bölüğüne gitmesine izin vermesi de bunları doğrulamaktadır.

Jin'in olay örgüsünün sonlarına doğru yaralı bir eşek, ölü bir at ve yaralı bir askerle karşılaşması da yavaş yavaş bir ölümün yaşanacağını da göstermiştir. Jin asker gittikten sonra ormanın içinde durakladığında silahlı bir saldırı gerçekleşir. Bunun sonucunda ağaca çıksa da Jin, vurularak aşağı düşer. Bu sırada ormanda karşılaştığı bütün canlıları Jin'in yanında durur. Jin insanlarla kuramadığı bağı hayvanlarla kurmuştur. Jin'in aslında ait olduğu yerin, saf sevgiyle beraber masum olan doğanın içidir.



Görsel 4.8.4. *Filmin son sahnesi. Jin'in ilişki kurduğu hayvanlar yanına gelmiştir.*

Jin yerde yatarken, örgüt kıyafetinin içinde ilk girdiği evden aldığı çaldığı dantelli siyah taytı vardır. Jin ilk başta taytı almazken evden çıkmadan son anda alır. Örgütün kıyafetlerinin içine giymesi de Jin'in olmak istediği kişilik ile olduğu kimlik arasındaki bağlantıyı gösterir. Her ne kadar dağlarda büyümüş olsa da Jin'in bu yaşantıyı hiç benimseyemediğini, toplum tarafından ona verilen bir kimlik ve görev ile mücadele ettiğini gösterir. Dantelli siyah taytın arasından kan gelmesi ile de masum olan bir kız çocuğunun kendi toplumunun bedelini ödediği gösterilir. Reha Erdem, Jin filminde de tablo planları kullanarak, doğanın uçsuz bucaklığını da göstermiştir. Filmin başında kullanılan sabit açılar, olay örgüsünün çoğunlukla nerede geçeceğini göstermiştir.

4.9. Şarkı Söyleyen Kadınlar (2013) Film Künyesi

Yönetmen: Reha Erdem

Senaryo: Reha Erdem

Yapım, Yıl: Atlantik Film, 2013

Oyuncular: Binnur Kaya, Deniz Hasgüler, Philip Arditti, Aylin Aslım

Süre: 2s.

İzlenme Sayısı: 7.170

Hasılat: 72.323 TL

Konu: Deprem tehlikesinin olduğu adada insanlar evlerini yavaş yavaş terk etmeye başlar. Fakat Mesut, Esma ve adanın doktoru adada kalmaya devam eder. Kimsesi olmayan Meryem’de adaya gelerek kendisine yeni bir yaşam kurmaya çalışır. Adem hasta olduğu için babasının yanına adaya gelir. Hale’de, Adem’in ondan çaldıklarını almak için adaya gelir. Böylelikle hepsi adada yaşamaya devam eder.

4.9.1 Şarkı Söyleyen Kadınlar (2013) Filminin Analizi

Filmin girişinde verilen bilgiye göre, adada deprem tehlikesi vardır. İnsanlar yavaş yavaş adadan ayrılır. Filmde bilgi akışı televizyonda yayınlanan son dakika haberleriyle verilmektedir. Hem izleyicinin hem de karakterlerin bilgi kaynağı televizyon olarak sunulmuştur. Adada deprem tehlikesi olmasına rağmen bazı insanlar adayı terk etmek istemez. Aynı zamanda adada atların ölümüne sebep olan salgın vardır. Elektriklerin ara ara kesilmesi, telefonların çekmemesi, suların kirlenmesi adada devam eden hayatın yavaş yavaş bittiğini gösterir. Adada verilen genel görüntülerde, atların öldüğünü ve insanların eşyaları topladığı gösterilir. Dükkanların kapalı olması, sokaklarda insanların olmaması ve yerlerde etrafa saçılmış gazete kağıtlarının da olması da adada süregelen yaşamın yavaş yavaş bittiği gösterir.



Görsel 4.9.1. *Adanın sokakları.*

Adayı terk etmeyenlerden biri olan Mesut, yalnız yaşar, Esmâ Mesut'un ev işlerini yaparak yardımcı olur. Mesut'un parmağında yüzük vardır fakat yalnız yaşar. Bu durumda eşini kaybettiğini ve onu hala sevdiğini söylemek mümkündür. Mesut'un evinde duvarda asılı duran tüfekler ve önünde kurumuş hayvanların bulunması Mesut'un bir avcı olduğunu ve bununla gurur duyduğunu gösterir. Adem' de babasının iyi bir avcı olduğunu ve bütün hayvanları vurduğunu söylemiştir. Adem, babası Mesut'un onu istememesine rağmen hasta olduğu için adaya gelir. Adaya gelirken eşinin altınlarını çalar. Mesut'un bu davranışı eşinin de adaya gelmesine neden olur. Bu durum sonucunda, Mesut'un Adem'in neden işten çıktığını öğrenmesine sebep olur. Aynı zamanda Adem'e çok iyi davranmayan Mesut'un, Adem'in eşine çok iyi davrandığı gösterilir. Altınların çalınması olay örgüsünün ilerlemesine katkı sağlayarak, Hale'nin adaya gelmesini sağlamıştır. Aynı zamanda Adem ve babası Mesut arasında yaşanan gerilimin artmasına neden olmuştur. Mesut, Adem'e herkesin içinde bağırır. Adem'in yaşı büyük olmasına rağmen diğer insanların varlığını umursamadan Adem'i küçük düşürür. Hale adaya tekrar geldiğinde Adem'in boşanma dilekçesinin imzalamasını ister fakat Âdem dilekçeyi yırtarak imzalamaz. Hale'de adada kalarak yaşamaya devam eder.

Esma, kardeşi Emin ile yaşar. Eminin elinde s¼rekli siyah kaplı Kur'an-ı Kerim bulunmaktadır. S¼rekli Kur'an okuması, deprem nedeniyle ¼lme tehlikesine karşı aldđđı manevi bir sđđınmadır. Herkes g¼nl¼k hayatına devam ederken, Esma'nın kardeşi ¼len atları g¼merek, ¼ođu zamanını Kur'an okuyarak ge¼irir. Bu durumda da d¼nyevi yaşantıda son vazifelerini yerine getirmeye ¼alıřtıđđını s¼yleyebiliriz. Adem Esma'nın evine girerek Kur'an-ı yere d¼ř¼rd¼đu zaman Emin, Adem'e bı¼akla saldırarak kitabı yerden alması gerektiđđini g¼sterir. Emin'in bu davranışı ilahi yaşamı ne kadar benimsediđđini ve ¼nem verdiđđini g¼sterirken bı¼akla saldırması ise d¼nyevi hayatta gerekli ahlaki değerlere sahip olamadđđını da g¼sterir.



G¼rsel 4.9.2. *Emin ve arkadan ka¼maya ¼alıřan Adem. Emin'in ¼n¼nde Kur'an vardır.*

Adanın doktoru, Mesut'un yakın arkadaşıdır. Ev dışında beraber yaptıkları tek aktivite kapalı y¼zme havuzuna gitmektir. Y¼zme havuzuna ilk gittikleri zaman su ¼ok fazla kirli değilken ikinci gitmelerinde su daha fazla kirlenmiştir. Havuzun i¼inde ise kırık sandalye vardır. Bu durum, insanların artık yaşadıkları yere ¼ok ¼nem vermediklerini ve pisliđđi g¼rmelerine rađđmen umursamadıklarını g¼sterir. Doktorun yařadıđđı evin dekoruna baktıđđımıza zaman ise, doktorluk mesleđđini yansıtan duvar kađđıtları bulunmaktadır. İnsanların sađđlıyla ilgilenmesine rađđmen kendi hırsı y¼z¼nden, banyoda ve lavaboda suyu boşa akıtarak Meryem'in daha fazla su taşımasına neden olur. Meryem doktor ile evlendikten sonra akşam ormanın i¼inde saldırıya uđđrar. Meryem kimin yaptđđını g¼remez. Tek fark ettiđđı durum yapan kişinin parmađđında y¼z¼k olmasıdır. Meryem'in başında bulunan erkeklerin hepsine y¼z¼k vardır. Ve hepsi de ellerini b¼kerek su¼lu olabileceklerini g¼stermiřtir. Y¼z¼k Mesut i¼in ¼len karısına olan bađđımlıđđını g¼sterirken bu sahnede onun su¼lu olabileceđđini g¼steren bir delil olarak sunulmuştur. Doktor i¼in

ise, karısına şiddet uygulama potansiyeli olan birini göstermiştir. Yüzük kullanımı kendi anlamı dışında simgesel olarak değişkenlik göstermiştir.



Görsel 4.9.3. *Doktor, suçlu potansiyeli göstererek elini geriye doğru çeker.*

Meryem adaya ilk geldiği zamanlarda Esma'nın yanında kalır Esma Meryem'e yatağını verir. Bu durumda Meryem kendisine ait yatağın olmadığını söyler. Doktor ile evlendiği zamanda hiçbir zaman yatakta yatmaz. Doktorun kendisine yatak alması sonucunda eski kocasıyla doktorun karşılaşması yatağın kırılmasına sebep olur. Kırılan yatak başlığı gösterildikten sonra Meryem'in kanepede uzanışı verilir. Meryem yine bir yatağa sahip olamamıştır. Meryem ile bağlantılı sahnelerin bu şekilde verilmesi Meryem'in adaya ait olmadığını ve kendisine uygun bir yaşamı bulamadığını da gösterir. Çünkü Meryem evlenmesine rağmen hala evlenmeden önceki işini yaparak eve su taşımaya devam eder. Bunun üzerine saldırıya uğraması ve hala eski kocasının adaya gelerek kendisini rahatsız etmesi de bunların sebepleri arasındadır. Meryem'in kendisini bir eve ait hissetmemesi yatak ile ilişkilendirilmiştir.

Filmin ara sahnelerinde, boynunda oğlunun resmini taşıyarak kayıp olduğunu belirten bir kadın gösterilir. Kadının ağlayarak ağıt yakması, fotoğraf ve yazıyla belirtilmiştir. Acı çekmesinin sebebi görselleştirilerek kadının adadan ayrılmayışının nedeni de verilmiştir. Bu durum tek bir aksesuarla insanların yaşamları hakkında bilgi alınabileceğini de göstermiştir. Başka bir sahnede kadının kolluk kuvvetleri tarafından zorla götürülmesi, yardımcı olabilecek herhangi birinin olmadığını gösterir. Doktora muayene olmak için gelen kadının da adadan ayrılmak için maddi durumunun yeterli olmadığını söylemesi üzerine de ne kadar tehlike olursa olsun, kurumların kimseye maddi olarak destek çıkmadığını da gösterir.



Görsel 4.9.4. Kadın oğlunun fotoğrafını taşıyarak kayıp olduğunu bildirir.

Mesut'un Adem'in öldüğü haberini vermesi üzerine eve gelen Esma, Adem'i kucağına alarak onun yaşama dönmesine sağlar. Bu sırada duvarda bulunan iki farklı sembolden biçimi yamuk olan ekranda yakın plan olarak gösterilir. Adem yaşama döndüğünde, Mesut'un Esma'ya "sen ne yaptın" demesi üzerine düzgün olan sembol yakın planda gösterilir. Esma'nın dua ettim demesi ve sembollerin bu şekilde verilmesi Esma'nın ilahi bir yardım aldığını belirtmiştir. Sonraki sahnelerde diegetik ses ile ölümün de bir zamanı olduğunu belirtilmesi, Adem'in daha yaşaması gerektiğini gösterir. Adem bundan sonra değişerek tamamen iyicil bir yaklaşım sergiler. Önüne gelen her insana, her hayvana iyi davranır. Aynı zamanda Adem insanların karşısında daha saygın görülmek için babasının gömleğini giymek ister. Fakat polisler tarafından hırpalanması saygının üzerindeki kıyafetle alakalı olmadığını gösterir. Yaşadığı değişim Esma'dan bir parça sevgi ve iyilik aldığını da gösterebilir. Adem, kaybolduğunda herkes onu arar. Esma'nın ormanın içinde Adem'i bulmak için dua eder. O sırada geyiğin gelmesi, Esma'ya yol göstererek yardımcı olur. Esma Adem'i eve götürür. Adem'e uyuması için iğne yapılır. Esma yaptıklarının doğru olup olmadığını öğrenmek için tekrar dua eder. Ormanın içinde yürürken büyük bir ağacın önüne düşmesi, onun ilerlediği yolda artık durması gerektiğini, Adem içinde artık yapacak bir şeyi olmadığını gösterir. Esma, Adem'in yanına geldiğinde Adem vaktinin dolduğunu söyler. Esma, Hale ve Meryem ile Adem'in boğulup ölmesini sağlar.



Görsel 4.9.5. *Esma'nın Adem'i iyileştirmeye çalışırken ekranda gösterilen sembol.*



Görsel 4.9.6. *Esma, Adem'i iyileştirdikten sonra ekranda gösterilen sembol.*

Filmdeki kompozisyon kullanımına da önem verilmiştir. Esma, Meryem ve Hale'nin ormandaki sahnede denizle alakalı söylemleri üçlü kompozisyonda verilmiştir. En önde Esma, onun arkasında Meryem ve en arkada Hale bulunmaktadır. Karakterler filmdeki önemine göre sıralanmıştır. Üstlerinde gezen martılar ve kollarını açarak kuşların taklidini yapmaları doğada özgür olduklarını ve rahat hissettiklerini gösterir. Emin'in sürekli oturduğu bankta Kur'an kuran okurken gösterildiği sahnede, kendisinin bulunduğu alan sarı ışıkla aydınlatılırken arkasındaki orman karanlıktır. Emin'in Kur'an okuyarak bulunduğu durumun içinden çıkmaya çalıştığını ve bu yaklaşımının doğru olduğunu göstermektedir. Meryem, doktorun evlenme teklifini kabul ettiğinde doktor Meryem'in ayaklarına kapanır. Aynı şekilde Meryem'in eski eşi de Meryem'i çok

sevdığını belirterek ve onunla dönmesi için ayaklarına kapanır. İki farklı adamın bu davranışı kadına ihtiyaç duyduklarını ve sevgiye de muhtaç olduklarını gösterir.



Görsel 4.9.7. *Esmâ, Meryem ve Hale'nin oluşturduğu üçlü kompozisyon.*

Esmâ karakteri evin içinde günlük bir kıyafet giyerken, dışarıda ve ormanın içinde pelerine benzeyen kıyafetini giyer. Ormanın içerisinde geyik gördüğünü ima eden Esmâ'ya kimse inanmaz. İlerleyen sahnelerde geyiğinde gösterilmesi ve Esmâ'ya yol göstermesi Esmâ'nın Tanrıça rolünde olduğunu göstermektedir. Adem'e tekrar yaşam vermesi ve filmin sonunda da Esmâ'nın yerine geyiğin gösterilmesi de bu durumu belirtir. Çünkü geyik ana tanrıça ve sezginin sembolüdür. Esmâ'nın giydiği kostümü bu durumla bağdaştırmak mümkündür.

4.10. Koca Dünya (2016) Film Künyesi

Yönetmen: Reha Erdem

Senaryo: Reha Erdem

Yapım, Yıl: Metis Film, 1988

Oyuncular: Ecem Uzun, Berke Karaer, Hakan Çimenser

Süre: 1s 40dk.

İzlenme Sayısı: 15.989

Hasılat: 140.357 TL

Konu: Aynı yetiştirme yurdunda büyüyen Zuhal ve Ali farklı yerlerde yaşamaya başlar. Zuhal'in zorla evlendirilmek üzere olduğunu öğrenen Ali, Zuhal'in evinde yaşadığı insanları bıçaklayarak Zuhal ile kaçır. Daha sonra beraber ormanın içinde küçük bir barakada yaşamaya başlarlar.

4.10.1. Koca Dünya (2016) Filminin Analizi

Filmin ilk sahnesi akşam üstü gösterilen mekânın, geniş açılı kadrıjıyla başlamaktadır. Kadrajda sol alt köşede bulunan keçi, filmin ilerleyen sahnelerinde ve son sahnesinde de görülür. Sahne geçişi Zuhal'in "baba, baba" diye bağırmasıyla değişir. Keçiyle baba kavramının bütünleşmesi ilk sahneden verilmektedir. Zuhal'in yanında kaldığı insanlar Zuhal'i Ali'ye göstermezler. Aynı zamanda Zuhal'in babası yaşındaki adam Zuhal ile zorla evlenme niyetindedir. Bu durumda da Zuhal'in yaşadığı ev güvenli bir alan olmamak ile zorla alı konulduğu bir mekân olarak gösterilmiştir. Ali'nin yaşadığı yerde, kendisine ait bir alanı olmayan kendi yaşlılarıyla beraber kaldığı yurt tarzında bir mekândır. Orada yaşayan diğer insanların sürekli Ali'yi rahatsız etmesiyle, Ali'nin de huzurlu ve güvenli bir alanda olmadığı anlaşılır. Her iki karakterin de yaşadığı yerlerin onlar için birer tehlike ve tehdit oluşturduğunu söyleyebiliriz.



Görsel 4.10.1. *Koca Dünya filminin ilk sahnesindeki sol alt köşede bulunan keçi.*

Ali, Zuhâl'i kurtarmak için Zuhâl'in evine gelir ve evde yaşayan herkese bıçakla saldırır. Bıçağın iki sahne önce, Ali'nin yaşadığı oda da yakın planla gösterilmesi ise tehlikeli bir durumun yaklaştığını ve bıçağın işleve sahip olacağını göstermiştir. Daha sonra Zuhâl ve Ali'nin motosiklete binip yaşadıkları yerden uzaklaşması ve bu esnada siren seslerinin azalarak bitmesi de artık kendileri için tehlike oluşturan bir alanın olmadığını göstermektedir. Otoyolun kenarında bulunan terkedilmiş, yıkık dökük bir evde mola vermeleri ise Zuhâl ve Ali'nin hem güvenli bir evleri olmadığını hem de kendilerinden başka kimseleri olmadığı ilişkisi ile bağdaştırılabilir.



Görsel 4.10.2. *Ali ve Zuhâl'in dinlendikleri mekân.*

İstanbul’da yaşayan Zuhal ve Ali herkesten uzaklaşmak ve polislerle yakalanmamak için İstanbul’dan Kırklareli’ne gelirler. Reha Erdem, arabanın plakasını göstererek hangi ilde olduklarını belirtmiştir. Zuhal ve Ali maddi imkânları olmadığı için kasabanın yakınındaki ormanın içinde yaşamaya başlarlar. Ormanda kendilerinin yaptığı küçük baraka onlar için güvenli bir alan haline gelmiştir. Reha Erdem’in diğer filmlerinde olduğu gibi bu filmde de doğa, çocuklar için huzurlu, sakin ve kendilerini rahat hissettiği bir yer olarak verilmiştir Zuhal’in ve Ali’nin baraka dışında ormanın çimenlerinde ve ağaçlarında yatması da ormana güvenli bağlanmanın etkilerindendir. Filmin ara sahnelerinde, ormanın içerisinde yaşayan yılan, salyangoz gibi canlıların yakın planla gösterilmesi de Zuhal ve Ali’nin yavaş yavaş doğayla bir bütün olarak yaşamaya başladıklarının ve yalnız olmadıklarının da göstergesidir.

Ali, Zuhal’i tek başına ormanda bıraktığında, Zuhal’e ihtiyacı olabileceği için bıçağını verir. Zuhal bıçağı eline aldığı ilk başta koklar daha sonra gölün içinde yıkamaya başlar. Zuhal’in yaptığı bu davranış aslında hem suçlarını hem de kendi günahlarını bir şekilde arındırmaya çalışmasıyla alakalıdır. Ali barakaya yatak, battaniye, tencere gibi eşyaları getirmeye başlar. Bu durum artık kendi evlerini yavaş yavaş inşa ettiklerini uzun bir müddet orada yaşayacaklarını gösterir. Zuhal ve Ali kasabanın panayırına gittiklerinde Ali’nin birlikte vakit geçirdiği lakabı “Dayı” olan kadın Zuhal’in saçlarını örür. Zuhal bu duruma sinirlenerek oradan uzaklaşır. Daha sonra ertesi gün, Ali, Zuhal’e tarak ve toka getirir. Zuhal saçlarını tararken Ali’ye yetimhanede saçlarının küçükken acıtarak örüldüğünü, biraz büyüdüklerinde ise kısacık kestiklerini söyler. Sahnelerin bu şekilde bağlantılı ilerlemesi ve Ali’nin torak ve taka getirmesi üzerinden yetimhanede kendilerine çok iyi davranılmadığını gösterir. Aynı zamanda bu durum Zuhal için yabancı kişilerle olan ilişkisine de yansyarak, herhangi bir davranışta tetiklendiğini ve onu rahatsız ettiğini söyleyebiliriz. Burada kullanan toka ve tarak ise, geçmiş ile bağlantılı anıların hatırlanmasını sağlayarak, Ali ve Zuhal’in yetimhanede sevgi gösterilmeden büyüdüğünü göstermiştir.



Görsel 4.10.3. *Zuhal bıçağı koklar.*

Ormanın içinde ölen yaşlı kadının cesedini bulan Zuhal, kadının elini tutarak ağlamaya başlar. Sonrasında kadının beyaz eşarbını alarak yüzüne örter. Zuhal'in bu davranışını anne sevgisinin eksikliğini yaşadığıyla yorumlanabilir. Beyaz eşarbu alması ise, yaşadığı sevgi eksikliğini bir şekilde gidererek, çocuk-anne ilişkisine sahip olmanın nasıl bir duygu olduğunu yaşamak istemiştir. Aynı zamanda eşarbin beyaz olması da saf sevgiyi ve masumluluğu simgelemektedir. Zuhal kadının varlığını benimseyerek, kadını aramaya gelen çocuklarına yerini söylemez. Daha sonra kadının bulunmasına sinirlenerek ormanda bulunan boğaya “sen söyledin yerini” diye bağırmaya başlar. Bu durumların yaşanması da Zuhal'in kadın ile arasında gerçek bir bağ kurduğunu göstermiştir.



Görsel 4.10.4. *Zuhal başörtüsüyle yüzünü örter.*

Ali çalıştığı yerde kendi motosikletinin plakasının değiştirildiğinin fark edilmesi sonucunda bir daha çalışmaya gidemez. Zuhal ve Ali kuru ekmek yemeye başlarlar. Artık maddi olarak Ali'nin hem Zuhal'e hem kendisine bakacak durumu kalmamıştır. Zuhal'in kanaması olduğundan doyalı Zuhal bayılır ve Ali Zuhal'i hastaneye götürmeye çalışır. Fakat karşıya geçtikleri sandal kırılmıştır. Zuhal'in yüzünü örttüğü beyaz eşarp da suyun kenarında kirlenmiş bir şekilde durur. Ali yolda gittiğinde motosikleti de bozulur. Bu sahnelerin arka arkaya verilmesi, sürekli aksaklıkların olması artık yavaş yavaş yaşadıkları yerde yaşamlarını devam ettiremeyeceğinin göstergesidir. Zuhal yavaş yavaş akıl sağlığını da yitirmeye başlamıştır. Ali ve Zuhal beraber son eğlenceli vakitlerini de geçirdikleri zaman yere düşen bıçak, tekrar onların suçlu olduğunu ve bunun bir bedeli olduğunu hatırlatır. Ali Zuhal'i hastaneye götürdüğünde polislerden kaçır. Elinde sadece Zuhal'in ayakkabısı vardır. Hastanenin içine tekrar giriş yapamaz. Hastanenin önünde saklanarak Zuhal'in ayakkabısına sıkı sıkıya sarılır. Simgesel olarak Zuhal'den sadece ayakkabı kalması, geleneklere göre Zuhal'in öldüğünün göstergesi olabilir. Ali'nin ayakkabıyı bırakmaması Zuhal'i ne kadar çok sevdiğinin ve gerçekten kardeşi olarak benimsediğinin göstergesidir.



Görsel 4.10.5 *Ali Zuhhal'in ayakkabısına sarılır.*

Filmin ormanda geçen sahnelerinde renkler ve kadrarlar daha düzenli, tablo plan olarak gösterilirken şehrin içinde geçen sahneler genellikle daha karışık, düzensiz ve kirli bir şekilde gösterilmiştir. Ormanın geçtiği sahneler, seyirci de rahatlık ve huzur hissettirirken şehrin kaosu, düzensizliği seyirciyi rahatsız hissettirmektedir. Bu şekilde bir ayrım olmasını da ormanın güvenli, doğanın daha huzurlu olduğunu fakat şehrin kalabalık ve kaosu yansıttığını söyleyebiliriz. Panayırın bittiği zaman, ortalıkta bırakılan çöplerde bunu gösterir. Şehrin iç yapısı, içinde bulunan insanlar kendi yaşadıkları ve eğlendikleri alanı temizlemezler. Ali'nin dayı lakaplı kadına tüm parasını da çaldırması, insanlar arasındaki güvensizliği göstermektedir. Bu durumda da insanların birbirine karşı yabancılaştığını ve sahte ilişkiler kurduğunu söyleyebiliriz. Ali'nin Zuhhal'i hastaneye yetiştirmeye çalıştığında da otoyolda kimsenin durmamasını sonucunda taksiye binmelerini ve taksi şoförünün de motosiklet karşılığı hastaneye götürmesi de çıkar ilişkilerinin göstergesidir.



Görsel 4.10.6. *Ormanın içinden bir sahne.*



Görsel 4.10.7. *Kasaba panayırından bir sahne.*

Filmin zamansal olarak, akşamüzeri başlarken, sonu da yine akşamüzeri bitmiştir. Karakterlerin başladığı noktaya tekrar geldiklerini gösterir. Filmin ilk sahnesinde Zuhal'in üstünde bulunan kostümler, filmin sonunda da hemen hemen aynıdır sadece eteği farklıdır. Ali'nin kostümü ise filmin başındakiyle aynıdır. Bu tarz benzetmelerin olması, Zuhal ve Ali'nin ne kadar çabalarsa çabalasın geldikleri sonucun aynı olduğunu vermektedir. Filmin başında da iki kardeşin birbirlerini görmeleri için engel varken filmin

sonunda tekrar birbirlerinden ayrı düşerek daha büyük bir engel oluşmuştur. Filmin son sahnesinde tekrar keçinin görülmesi ve bu sefer Ali'nin “baba, baba” diye bağırması ve keçinin arkasını dönüp gitmesi de Ali'nin artık tek başına kaldığını ve ebeveynlik rolünden çıktığını gösterir. Ali, çalışarak para kazansa da üzerine çok fazla sorumluluk aldığı için kendi duygularını bastırır. Son sahnede ise bu duygular açığa çıkarak Ali'nin de bir çocuk olduğu hatırlatılır.



Görsel 4.10.8. Son sahnelerde keçi.

5. SONUÇ VE ÖNERİLER

5.1. Sonuç

Sinemada film anlatısını en iyi anlatan kavramlardan birinin mizansen olduğunu söylemek mümkündür. Filmin türüne göre değişkenlik gösteren mizansenin öğeleri, filmin anlatısına göre oluşturularak aktarılacak istenen öykü en doğru biçimde verilir. Mizansen kavramı, sinemada ilk yıllarda Méliés tarafından daha farklı ve büyüleyici bir evren yaratmak için kullanılmıştır. Fakat zaman geçtikçe günlük hayatı olduğu gibi yansıtmak adına daha da gerçekçi kullanılmaya da başlanmıştır. Bu durum sonucunda, öyküye bağlı olarak seçilen mekânlar ve yapılan dekorlarla gerçek hayat birebir yansıtılmaya çalışılmıştır. Karakterlerin giydikleri kostüm, öyküye ve döneme uygun bir biçimde kullanılmış, aydınlatma olarak doğal ışık tercih edilmiştir. Zamanla film türlerinin ve farklı akımların ortaya çıkmasıyla, filmlerde mizansen üzerinden, dönemin sorunları, toplumda yaşanan çatışmalar gibi kavramlara da değinilmiştir. Farklı toplumlarda ele alınan filmlerde öykü ve konu benzerlik gösterse de mekân, dekor ve kostüm tercihlerinin kültür yapısı nedeniyle daha farklı bir biçimde yansıtılması mümkündür. Böylelikle mizansenin, film türüne, topluma, kültüre, döneme ve öyküye bağlı olarak oluşturulduğunu söylemek mümkündür.

Filmlerde dekor, filmin konusuna ve olay örgüsüne göre oluşturulur. Karakterlerin giydiği kostümler, yaşamları, kültürleri ve yapısal özellikleri hakkında bilgi verebilir. Kullanılan aydınlatma da karakterlerin yaşadığı psikolojik durumlarını ve filmin genel atmosferini gösterir. Aynı zamanda mekânın içinde yapılan aydınlatma, olay örgüsü içerisinde yaşanan duygu durumlarını da verebilmektedir. Mizansenin öğeleri birbirleriyle bağlantılı olarak, filmin bütünü oluşturur. Her biri farklı anlamlarda oluştururken genel olarak filmin olay örgüsüne hizmet eder. Aksesuarların film içerisinde kullanımı, konuya ve türe göre değişkenlik göstermektedir. Belirli olan tek bir aksesuar her karakter için farklı bir anlam ve durum içerebilmektedir. Bir filmin olay örgüsü tek bir aksesuar üzerinden kurularak, filmdeki tüm karakterleri etkileyebilir. Karakterin, yaşadığı duygu durumlarını, düşüncelerini kullanılan aksesuar üzerinden öğrenmek mümkündür. Mizansenin bir parçası olarak aksesuar, zaman zaman mizansenin diğer

öğelerinden daha fazla ön plana çıkabilmektedir. Herhangi bir aksesuarın anlamı filmde filme değişkenlik gösterebildiği gibi filmin içerisinde de anlamı değişebilmektedir.

Türk sinemasına baktığımız zaman, aksesuar kullanımı ilk yıllara göre daha etkili kullanılmaya başlanmıştır. Yeşilçam döneminde, alışılmış ve belli bir anlama sahip olan aksesuarların filmlerde de aynı şekilde ele alındığı söylemek mümkündür. Sinemanın, toplumu yansıtan bir ayna olduğu söylemine bakarak, toplumdaki belli bir tiplmeyi de yansıtmak içinde ikonlaşmış aksesuarlar da kullanılmıştır. Tespih, silah, şapka, başörtüsü vb. gibi aksesuarlar, otoriteyi, yoksulluğu, lüks yaşamı göstermek için tercih edilmiştir. Son zamanlarda ise, film türüne bağlı olarak aksesuarın mizansen içerisinde, karakter, olay örgüsünü oluşturma gibi işlevleri de kullanılarak, farklı anlamlar kazandığını söylemek mümkündür.

Reha Erdem, filmlerinde mizansenini genel olarak olay örgüsüne bağlı kalarak kurmuştur. Karakterlerin yapısal özelliklerini, yaşadıkları duygu durumlarını vermek için mizansenini etkin bir biçimde kullanmıştır. Filmlerinde seçtiği mekânlar ve kullandıkları dekorlar ile karakterlerin hem maddi hem manevi olarak durumlarını vermiştir. Sıkışmışlık, hapsolmuşluk gibi temaları mekân ve dekor üzerinden verebilmiştir. *A Ay* filmiyle maddi durumu yeterli olan Nühket ve Yekta karakterleri köşkte yaşamalarına rağmen, anıların içinde yaşamlarını sürdürür. *Hayat Var* filminde ise, Hayat karakteri baraka tarzında bir evde yaşayarak hem maddi hem manevi yoksunluğu yaşar. İki farklı filmde de seçilen mekân ve oluşturulan dekor ne kadar farklı olsa da karakterlerin yaşadıkları duygu durumları benzerdir. Ortak tema olarak çaresizlik, yalnızlık, hapsolmuş gibi kavramlar ele alınmıştır. Dış mekân kullanımında Reha Erdem, doğayı ve ormanı insanların huzur bulduğu ve kendilerini rahat hissettiği bir alan olarak kullanmıştır. *A Ay* filminde Yekta, *Hayat Var* filminde Hayat, *Beş Vakit* filminde Yakup, Ömer ve Yıldız, *Şarkı Söyleyen Kadınlar* filminde, Esmâ, Meryem ve Hale bir birey olarak kendilerini özgür hissettikleri bir yer olan ormanda vakitlerini geçirirler.

Reha Erdem, kostüm kullanımı olarak da tüm filmlerinde karakterlerin sosyoekonomik özelliklerini göz önünde bulundurarak, çok fazla kostüm değişikliği yaptırmamıştır. Karakterler belirli olan iki ya da üç kostümlerini dönüşümlü olarak giymektedir. Kurgu olarak da Reha Erdem, sahne geçişlerini ses ile yaparak bir sonraki sahne arasında bağlantı kurmuştur. Diegetik seslere yer vererek karakterlerin yaşadıkları korku, sevinç gibi duyguları belirtmiştir. Aynı zamanda, tehlikeli durumları da arka plana eklenen sesler

ile vermiştir. Sahneler arasında bağlantı kurarak, karakterlerin yaşadıkları psikolojik şiddeti de ele almıştır. *Hayat Var* filminde Hayat'ın annesinin evinde ve kendi evinde yaşadığı durumlar arka arkaya verilerek Hayat'ın yaşadığı duyguları aktarabilmiştir. Karakterlerin aynı olayları ve benzer duyguları yaşadıklarını da arka arkaya verilen sahnelerle belirtmiştir. *Beş Vakit* filminde Ömer, Yakup ve Yıldız'ın aileleri içerisinde dışlanmalarını akşam yemeği üzerinden göstermiştir.

Reha Erdem, filmlerinde aksesuar kullanımıyla olay örgüsünün oluşmasını sağlamıştır. *Kaç Para Kaç* filminde para üzerine kurulu olan olay örgüsü, bir karakterin üzerinden diğer karakterlerinde yaşamlarının nasıl değişebileceğini göstermiştir. Aksesuarın işlevleri kendi anlamı dışında da kullanılarak, soyut anlamlar kazanabilmiştir. *Koca Dünya* filminde Zuhal'in bıçağı koklaması tedirginlik, suçluluk durumlarını aktarmıştır. Olay örgüsü üzerinden bağlantılar kurularak, kullanılan aksesuarlara yüklenen anlam değişebilmektedir. *Korkuyorum Anne* filminde, İpek'in yüzüğü her karakter için farklı bir anlam kazanmıştır. Klasik bir baş örtüsü ise, *Koca Dünya* filminde Zuhal'in anne sevgisi yoksunluğu çektiğini belirtmiştir. Reha Erdem, aksesuarların araçsal işlevi dışında olay örgüsüne bağlantılı olarak aksesuarlara farklı bir anlam kazandırabilmiştir. Bu anlamlar hem karakter hem izleyici içinde farklı bir duygu oluşturabilmektedir. *Şarkı Söyleyen Kadınlar* filminde, Meryem'in şiddet gördükten sonra yatakta yattığı sahnede, kendisine şiddeti uygulayan kişide yüzük olduğunu söylemesi ve sahnedeki tüm erkek karakterlerde yüzüğün olması, seyirci de şüphe uyandırırken karakterlerin suçluluk psikolojisine girmesine neden olmuştur.

Reha Erdem, aksesuar kullanımını anlatılmak istenen duyguya, verilmek istenen mesaja göre kullanmıştır. Tek bir aksesuar üzerinden, karakterin yaşadığı dönüşümü, duyguları ele almıştır. Olay örgüsünde gizlenen olayların açığa çıkmasını, karakterlerin yaşadıkları çatışmaları, kendi psikolojik durumlarında neye ihtiyaç duyduklarını, sahip olmak istediklerini ve aslında nelerin olduğunu verebilmiştir. *Jin* filminde Jin'in Coğrafya kitabı okuması ve son sahnede örgüt kıyafetinin içine okula giden, ailesi olan başka bir kız çocuğuna ait olan kıyafeti giymesiyle Jin'in aslında nerede nasıl bir şekilde yaşam sürmek istediği belirtilmiştir. *Hayat Var* filminde Hayat'ın emzik kullanması ama başka bir zamanda ruj sürmesi aslında onun kendi içerisinde bir çatışma yaşadığını ve ailesi tarafından ilgi ve sevgi görmeden büyüdüğünü gösterir.

Mizansenin bir ögesi olan aksesuar, film anlatısının oluşmasında oldukça etkilidir. Olay örgüsüne bağlı olarak herhangi bir aksesuara gerilim, tehdit, şüphe, tedirginlik, yoksunluk, heyecan, mutluluk, hüzn ve suçluluk gibi birçok kavram yüklenebilir. Karakterlerin, hikâyesine ve yaşamına göre farklı anlamlar içerebilir. *Koca Dünya* filminde Ali'nin ağaçtan düşmesine sebep olan kırmızı top, aynı zamanda Ali'nin annesiyle yaşadığı bir anıyı hatırlamasını da sağlamıştır. Aksesuar kullanımının filmlerde, anlam değişikliğine göre etkisinin çok fazla olduğunu söylemek mümkündür.

5.2. Öneriler:

Bu çalışmanın daha fazla ilerletilebilmesi için aşağıdaki önerilerde bulunulabilir:

1. Türk sinemasında 2000'li yıllardan sonra aksesuar kullanımının nasıl olduğu araştırılabilir.
2. Farklı film türlerinde ve yabancı filmlerde kullanılan aksesuarların, karakter ve olay örgüsündeki yeri ve önemi araştırılabilir.
3. Herhangi bir ülkenin belli bir yönetmeni seçilerek, kendi kültür göre filmlerinde mizansen ve aksesuar kullanımı incelenebilir.
4. Türk sinemasında belli bir aksesuar seçilerek, farklı filmlerde yönetmenler tarafından nasıl ele alındığı incelenebilir.

KAYNAKÇA

- Abisel, N., Onaran, O., Köker, L. ve Köker, E. (1994). *Türk Sinemasında Demokrasi Kavramının Gelişmesi*. Ankara: T.C. Kültür Bakanlığı Yayınları.
- Adanır, O. (2003). *Sinemada Anlam ve Anlatım*. İstanbul: Alfa Yayınları.
- Aristoteles. (2016). *Poetika*. (Çev: S. Rifat). İstanbul: Can Yayınları.
- Armes, R. (2011). *Sinema ve Gerçeklik Tarihsel Bir İnceleme*. (Çev: Z. Özen Barkot), İstanbul: Doruk Yayıncılık.
- Asiltürk, C.T. (2014). *Sinemada Yaratıcı Yönetmen*. İstanbul: Kalkedon Yayınları.
- Aslanyürek, S. (2004). *Senaryo Kuramı*. İstanbul: Pan Yayıncılık.
- Balazs, S. (2019). *Sinema Kuramı*. (Çev: G. Aydın), İstanbul: Doruk.
- Barnwell, J. (2011). *Film Yapımının Temelleri*. (Çev: G. Altıntaş), İstanbul: Literatür Yayınları.
- Başol, Ö. (2010). *Senaryo Kitabı Senaryo Yazım Teknikleri ve Film Örnekleri*. İstanbul: Pana Film Yayınları.
- Bazin, A. (2011). *Sinema Nedir*. (Çev: İ. Şener), İstanbul: İzdüşüm Yayınları.
- Betton, G. (1990). *Sinema Tarihi*. (Çev: Ş. Tekelli), İstanbul: İletişim Yayınları.
- Bordwell, D. ve Thompson, K. (2011). *Film Sanatı*. (Çev: E. Yılmaz ve E. S. Onat). İstanbul: De Ki Yayınları.
- Brown, B. (2011). *Sinematografi Kuram ve Uygulama* (Çev: S. Taylaner), İstanbul: Hil Yayın.
- Butler, M. V. (2011). *Film Çalışmaları*. (Çev: H. Tanıttıran), İstanbul: Kalkedo Yayınları.
- Cereci, S. (2013). *Film Yapımı*. Ankara: Nobel Kitap.
- Chion, M. (1987). *Bir Senaryo Yazmak*. (Çev: N. Tanyolaç), İstanbul: Afa Yayınları.
- Demir, Y. (1994). *Filmde Zaman ve Mekân, Eskişehir*: Turkuaz Yayınları.

- Deleuze, G. (2014). *Hareket ve İmge*. (Çev: S. Özdemir), İstanbul: Norgunk Yayıncılık.
- Dmytryk, E. ve Dmytryk, J. P. (2011). *Sinemada Yönetmenlik, Oyunculuk, Kurgu* (Çev: İ. Şener), İstanbul: Doruk Yayıncılık.
- Edmonds, R. (1994). *Filmin Temel Yapı Taşları ve Bir Film Formu, "Işık ve Mekân"*, Demir, Y. (Der.), *Filmde Zaman ve Mekân*, Eskişehir: Turkuaz Yayınları.
- Gökgücü, E. (2010). *Reji Sanatı*. İstanbul: Tem Yapım Yayıncılık.
- Karasar, N. (2012). *Bilimsel Araştırma Yöntemi*. Ankara: Nobel Yayın.
- Morva Kablamacı, A.D. (2011). İri, M. (Derleyen). *Sinema Araştırmaları: Kuramlar, Kavramlar, Yaklaşımlar*. İstanbul: Derin Yayınları.
- Jacobs, L. (1994). *Zaman ve Mekânın Anlatımı*, Demir, Y. (Derleyen), *Filmde Zaman ve Mekân*, Eskişehir: Turkuaz Yayınları,
- Kocabay, K. H. (2008). *Tiyatroda Göstergebilim*. İstanbul: E Yayınları
- Lotman, M.Y. (1999). *Sinema Estetiğinin Sorunları*, (Çev: O. Özügül), Ankara: Öteki Yayınevi.
- Mascelli, J. (2007). *Sinemanın 5 Temel Ögesi* (Çev: H. Gür), İstanbul: İmge Kitapevi
- Mercado, G. (2011). *Sinemacının Gözü*. (Çev: S. Taylaner), İstanbul: Hil Yayın
- Monaco. J. (2015). *Bir Film Nasıl Okunur*. (Çev: E. Yılmaz), İstanbul: Oğlak Yayıncılık.
- Mulvey, M. (1992). *Yurttaş Kane*. (Çev: A. Taşcıoğlu, D. Vural), İstanbul: Om Yayınevi.
- Özdemir, N. (2013). *Sahne Bilgisi*. İstanbul: Kabalcı Yayıncılık.
- Özön, N. (1985). *Sinema Uygulayımı Sanatı, Tarihi*. İstanbul: Hil Yayınları.
- Özön, N. (2008) *Sinema Sanatına Giriş*. İstanbul: Agora Kitaplığı.
- Öztürk, M. Der. (2008). *Sinematografik Kentler Mekanlar, Hatıralar, Arzular*. İstanbul: Agora Kitaplığı,
- Parkan, M. (1983). *Brecht ve Sinema Estetiği*. Ankara: Dost Kitapevi.
- Pudovkin, V. (2014). *Film Çekme Sanatı*. (Çev: O. Akinhay) İstanbul: Agora Kitaplığı.

Ryan, M., Lenos, M. (2012). *Film Çözümlemesine Giriş*. (Çev. E. S. Onat), İstanbul: De Ki BasımYayım.

Seeger, L. (2015). *Senaryoda Unutulmaz Karakter Yaratmak*. (Çev: O. Akınhay), İstanbul: Agora Kitaplığı.

Vale, E. (2018). *Vale'nin Senaryo Teknikleri* (Çev. E. Doğramacı), İstanbul: Kûsurat Yayınları.

Yıldırım, A. Şimşek, H. (2016). *Sosyal Bilimlerde Nitel Araştırma Yöntemleri*. Ankara: Seçkin Yayıncılık

Yıldız, S. (2014). (Editör). *Sinema Dili*. İstanbul: Su Yayınevi.

Teksoy, R. (2005). *Rekin Teksoy'un Sinema Tarihi- Birinci Cilt*. İstanbul: Oğlak Yayıncılık.

Truffaut, F. (1987). *Hitchcock*. (Çev: İ. Hızlı), İstanbul: Afa Yayınları.

Tezler ve Makaleler:

Aktaş, Z. Y. (2003) Tez. *Başlangıcından Günümüze Türk Sinemasında Saç, Makyaj, Kostüm, Aksesuar Kullanımları ve Estetik Yapılanmadaki Etkileri*. Sanatta Yeterlilik. İstanbul: Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Baltacı, A. (2018). *Nitel Araştırmalarda Örneklem Yöntemleri ve Örnek Hacmi Sorunsalı Üzerine Kavramsal Bir İnceleme*. BEÜ SBE Derg.,7(1), 231-274.

İnternet Kaynakları:

http-1 https://www.turkcewiki.org/wiki/Kule%C5%9Fov_Etkisi. (Erişim: 11.05.2021)

http-2 <https://tr.wikipedia.org/wiki/MacGuffin> (Erişim: 25.05.2022)

Filmler:

Atay, Ö. (Yapımcı) ve Erdem, R. (Yönetmen). (1988). A Ay. (Film). Türkiye: Atlantik Film.

Atay, Ö. (Yapımcı) ve Erdem, R. (Yönetmen). (1999). Kaç Para Kaç (Film). Türkiye: Atlantik Film.

Atay, Ö. (Yapımcı) ve Erdem, R. (Yönetmen). (2004). Korkuyorum Anne (Film). Türkiye: Atlantik Film.

Atay, Ö. (Yapımcı) ve Erdem, R. (Yönetmen). (2006). Beş Vakit (Film). Türkiye: Atlantik Film.

Atay, Ö. (Yapımcı) ve Erdem, R. (Yönetmen). (2008). Hayat Var (Film). Türkiye: Atlantik Film.

Atay, Ö. (Yapımcı) ve Erdem, R. (Yönetmen). (2009). Kosmos (Film). Türkiye: Atlantik Film.

Atay, Ö. (Yapımcı) ve Erdem, R. (Yönetmen). (2013). Jin (Film). Türkiye: Atlantik Film.

Atay, Ö. (Yapımcı) ve Erdem, R. (Yönetmen). (2013). Şarkı Söyleyen Kadınlar (Film). Türkiye: Atlantik Film.

Atay, Ö. (Yapımcı) ve Erdem, R. (Yönetmen). (2016). Koca Dünya (Film). Türkiye: Atlantik Film.

ÖZGEÇMİŞ

Ad Soyad : Gizem Gülmez

Yabancı Dil : İngilizce

Eğitim Geçmişi

Lisans : 2014/Erciyes Üniversitesi/İletişim Fakültesi/ Radyo, Televizyon ve Sinema Bölümü

Yayınları ve/veya Bilimsel/Sanatsal Faaliyetleri:

Gülmez, G. (2019). İnsanlığı Birleştiren Bir Çerçeve “Ülke ve Özgürlük”. Uluslararası Sinema ve Gençlik Kongresi. Eskişehir: Anadolu Üniversitesi. s. 77-87