T.C.
İSTANBUL ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
RADYO TV SİNEMA ANABİLİM DALI

DOKTORA TEZİ

SEMİH KAPLANOĞLU SİNEMASINDA SİNEMATOGRAFİ

HASAN RAMAZAN YILMAZ

2502110400

TEZ DANIŞMANI

PROF. DR. ŞÜKRÜ SİM

İSTANBUL-2021

ÖZ

SEMİH KAPLANOĞLU SİNEMASINDA SİNEMATOGRAFİ

HASAN RAMAZAN YILMAZ

Film sanatı farklı biçimsel yaklaşımlardan, farklı anlatı türlerinden ya da anlatıyı reddeden bir perspektiften hareketle hayata geçirilebilir. Farklı düşünsel ve estetik yaklaşımlara dayanan filmlerin birbirlerinden ayrıştıkları önemli noktalardan biri sinematografileridir. Hareketli imgelerin film stokuna kaydedilmesi sürecini ifade eden sinematografi, filmin pozlanmasıyla imgelerin kaydedilmesi ve kaydedilen imgelerin tasarlanması süreçlerinde kullanılan kamera, lens, ışık ve kadraj gibi birçok farklı unsuru bir araya getirip görüntüyü bir bütün olarak yönetmektedir. Klasik anlatı sinemasının ortaya çıkmakta olduğu dönemden itibaren sinema tarihi boyunca anaakım sinema içerisinde imgeleri bir temsil aracı olarak tasarlayıp kaydeden sinematografi, 20. yüzyılın ortasında film düşüncesi ve film teknolojisindeki gelişmelerden yoğun bir şekilde beslenerek sinemada imgenin dolaysız bir varlık alanı bulmasına katkı vermeye başlamıştır. Görüntü yönetmenlerinin de yönetmenlerin düşünsel ve estetik arayışlarına belli ölçülerde ortak oldukları modern anlatı sinemasında görüntünün otonom bir yapı kazanması ve imgenin zamana açılmasında görüntü yönetimi oldukça belirgin bir faktör olmuştur. Semih Kaplanoğlu, Deleuze'ün zaman-imge tabiri ile açıkladığı bu sinema anlayışının örneklerinden birini sunmaktadır. Bu çalışma, Kaplanoğlu sinemasında sinematografik uygulamaların nasıl bir üslup oluşturduğunu, anlatı yapısı ve anlam üretimine nasıl katıldığını inceleyerek, görüntü yönetiminin filmlerde kurulan düşünsel ve manevi yapının oluşumundaki rolünü tespit etmektedir.

Anahtar Kelimler: Sinematografi, görüntü yönetimi, Semih Kaplanoğlu, Deleuze, zaman-imge

ABSTRACT

CINEMATOGRAPHY IN SEMİH KAPLANOĞLU CINEMA

HASAN RAMAZAN YILMAZ

Film art can be put into practice through different formal approaches, different narrative styles, or a perspective that rejects narrative. Cinematography is one of the significant points that films can be differentiated from each other which are based on different intellectual and aesthetic approaches. Cinematography expresses the process that moving images are recorded to film stock. It manages, recording images through the exposure of film stock and bringing camera, lens, light, frame, and other tools together which are used in designing recorded images. Cinematography has designed and recorded images as a representation tool in mainstream cinema since the beginning of classical narrative style and started to contribute image to find a direct existence space by taking the advantage of developments in film philosophy and film technology during the mid 20th century. In the modern narrative style that cinematographers partly contribute to directors' intellectual and aesthetic journey, cinematography became a prominent factor when image was getting autonomy and connecting undivided time. Semih Kaplanoğlu presents this kind of understanding in cinema that Deleuze describes by the time-image concept. This project identifies the place of cinematography in the establishment of the intellectual and spiritual structure of Kaplanoğlu films by analyzing how cinematographic practices participate in narrative structure, production of meaning, and form.

Keywords: Cinematography, directing of photography, Semih Kaplanoğlu, Deleuze, time-image

ÖNSÖZ

Görüntü yönetiminin, düşünsel ve estetik yapıları itibariyle değerli bulunan filmlerdeki işlevlerine dair merakım beni bu konuya yönlendirdi. Film yapımı içerisinde en kapsayıcı paydaş olarak görülebilecek olan sinematografik yaklaşım ve uygulamaların, gerek sinema tarihinde gerekse son dönem Türk sinemasında özgünlüğü üzerinde ittifak edilen filmlerdeki rolünün sadece teknik boyutlarla değerlendirilip değerlendirilemeyeceğini tartışmak istedim. Burada, sinema araştırmalarında filmlerin temsil vasfı üzerinden geliştirilen psikolojik, sosyolojik ve felsefi okumaların yoğunluğunu hatırlatarak, özellikle son dönem Türk sinemasında ortaya çıkan özgün birikimi sinematografi, film yapımı ve estetiği yönünden inceleyecek yeni çalışmalara olan ihtiyacı vurgulamak isterim.

Sinema disiplinindeki akademisyenler, öğrenciler ve mezunlar arasında ya teori ya da pratik alanda uzmanlaşma yönündeki yaygın eğilim tez, makale ve diğer yayınlarda film yapımının mesleki ve estetik bileşenleri karşısında bir akademik mesafe oluşturmaktadır. Aynı şekilde pratik ve sektörel alanda ilerleyen bireylerin de film tarihi, teorisi ve düşüncesinden oldukça sınırlı ölçüde istifade edebildikleri görülmektedir. Bu çalışmanın ise her iki taraftaki birikimin birbirine bağlanması yönünde bir çaba olarak sinema araştırmalarına katkı sunması beklenmektedir.

Araştırma konusun ortaya çıkması, gelişimi ve tamamlanmasında uzun süren desteklerinden dolayı başta tez danışmanım Prof. Dr. Şükrü Sim olmak üzere, tez izleme kurulu üyeleri Prof. Dr. Nilüfer Timisi Nalçaoğlu ve Prof. Dr. Rıdvan Şentürk'e teşekkür ederim.

İstanbul, 2021

Hasan Ramazan YILMAZ

ŞEKİL LİSTESİ

Şekil 1.1: Rear projection ……...……98

RESİMLER LİSTESİ

Resim 1.1: Vertigo (Zaman Kodu: 00:00:44) ...……76

Resim 1.2: Vertigo (Zaman Kodu: 00:00:50) ……...77

Resim 1.3: Vertigo (Zaman Kodu: 00: 01:01) ……..…….78

Resim 1.4: Vertigo (Zaman Kodu: 00:01:31) ...……79

Resim 1.5: Vertigo (Zaman Kodu: 00:03:30) ...……80

Resim 1.6: Vertigo (Zaman Kodu: 00:03:43) ...……81

Resim 1.7: Vertigo (Zaman Kodu: 00:03:47) ...……81

Resim 1.8: Vertigo (Zaman Kodu: 00:04:23) ...……82

Resim 1.9: Vertigo (Zaman Kodu: 00:04:31) ...……83

Resim 1.10: Vertigo (Zaman Kodu: 01:16:51) ...……84

Resim 1.11: Vertigo (Zaman Kodu: 00:11:35) ...……85

Resim 1.12: Vertigo (Zaman Kodu: 00:12:10) ...……86

Resim 1.13: Vertigo (Zaman Kodu: 00:13:30) ...……87

Resim 1.14: Vertigo (Zaman Kodu: 00:13:39) ...……88

Resim 1.15: Vertigo (Zaman Kodu: 00:13:46) ...……89

Resim 1.16: Vertigo (Zaman Kodu: 00:17:00) ...……91

Resim 1.17: Vertigo (Zaman Kodu: 00:17:16) ...……92

Resim 1.18: Vertigo (Zaman Kodu: 00:17:43) ...……93

Resim 1.19: Vertigo (Zaman Kodu: 00:18:00) ...……95

Resim 1.20: Vertigo (Zaman Kodu: 00:18:09) ...……96

Resim 1.21: Vertigo (Zaman Kodu: 00:18:11) ...……97

Resim 1.22: Vertigo (Zaman Kodu: 01:11:55) ...……99

Resim 1.23: Vertigo (Zaman Kodu: 02:05:33) ...……..…100

Resim 1.24: Vertigo (Zaman Kodu: 02:06:48) ...……..…101

Resim 1.25: Vertigo (Zaman Kodu: 02:07:38) ...……..…102

Resim 1.26: Jeanne d'Arc'ın Yargılanması (Zaman Kodu: 00:00:39)..…127

Resim 1.27: Jeanne d'Arc'ın Yargılanması (Zaman Kodu: 00:01:10).....128
Resim 1.28: Jeanne d'Arc'ın Yargılanması (Zaman Kodu: 00:06:29).....129
Resim 1.29: Jeanne d'Arc'ın Yargılanması (Zaman Kodu: 00:06:40).....130
Resim 1.30: Jeanne d'Arc'ın Yargılanması (Zaman Kodu: 00:08:20).....131
Resim 1.31: Jeanne d'Arc'ın Yargılanması (Zaman Kodu: 00:17:50).....132
Resim 1.32: Jeanne d'Arc'ın Yargılanması (Zaman Kodu: 00:18:12).....134
Resim 1.33: Jeanne d'Arc'ın Yargılanması (Zaman Kodu: 00:33:00).....135
Resim 1.34: Jeanne d'Arc'ın Yargılanması (Zaman Kodu: 00:34:19).....136
Resim 1.35: Jeanne d'Arc'ın Yargılanması (Zaman Kodu: 00:39:15).....137
Resim 1.36: Jeanne d'Arc'ın Yargılanması (Zaman Kodu: 00:18:34).....139
Resim 1.37: Jeanne d'Arc'ın Yargılanması (Zaman Kodu: 00:59:22).....140
Resim 1.38: Jeanne d'Arc'ın Yargılanması (Zaman Kodu: 01:03:36).....141
Resim 2.1: Vurun Kahpeye (Zaman Kodu: 00:08:32)……146
Resim 2.2: Vurun Kahpeye (Zaman Kodu: 00:08:34)……147
Resim 2.3: Vurun Kahpeye (Zaman Kodu: 01:00:53)……148
Resim 2.4: Vurun Kahpeye (Zaman Kodu: 00:52:44)……149
Resim 2.5: Vurun Kahpeye (Zaman Kodu: 00:12:11)……150
Resim 2.6: Kanun Namına (Zaman Kodu: 00:01:48)……...155
Resim 2.7: Kanun Namına (Zaman Kodu: 00:04:37)……...156
Resim 2.8: Kanun Namına (Zaman Kodu: 01:31:37)……...157
Resim 2.9: Kanun Namına (Zaman Kodu: 00:13:36)……...158
Resim 2.10: Kanun Namına (Zaman Kodu: 00:14:07)……...159
Resim 2.11: Kanun Namına (Zaman Kodu: 00:25:15)……...160
Resim 2.12: Kanun Namına (Zaman Kodu: 01:05:27)……...161
Resim 2.13. Susuz Yaz (Zaman Kodu: 00:02:43)……...……...171
Resim 2.14. Susuz Yaz (Zaman Kodu: 00:03:29)……...…….....172
Resim 2.15. Susuz Yaz (Zaman Kodu: 00:03:40)……...…….....173
Resim 2.16. Susuz Yaz (Zaman Kodu: 00:05:10)……...…….....174

Resim 2.17. Susuz Yaz (Zaman Kodu: 01:05:27)……..…….....176
Resim 2.18. Susuz Yaz (Zaman Kodu: 01:09:34)……..…….....178
Resim 2.19. Susuz Yaz (Zaman Kodu: 00:06:25)……..…….....179
Resim 2.20. Susuz Yaz (Zaman Kodu: 00:22:13)……..…….....180
Resim 2.21. Sevmek Zamanı (Zaman Kodu: 00:01:32)……..…….....182
Resim 2.22. Sevmek Zamanı (Zaman Kodu: 00:04:33)……..…….....184
Resim 2.23. Sevmek Zamanı (Zaman Kodu: 00:07:40)……..…….....185
Resim 2.24. Sevmek Zamanı (Zaman Kodu: 00:43:33)……..…….....187
Resim 2.25. Sevmek Zamanı (Zaman Kodu: 01:14:07)……..…….....188
Resim 2.26. A Ay (Zaman Kodu: 00:02:48)……..…….....194
Resim 2.27. A Ay (Zaman Kodu: 00:14:21)……..…….....196
Resim 2.28. A Ay (Zaman Kodu: 00:09:02)……..…….....197
Resim 2.29. A Ay (Zaman Kodu: 00:09:46)……..…….....198
Resim 2.30. A Ay (Zaman Kodu: 00:18:04)……..…….....200
Resim 2.31. A Ay (Zaman Kodu: 00:23:35)……..…….....201
Resim 2.32. A Ay (Zaman Kodu: 00:24:08)……..…….....202
Resim 2.33. A Ay (Zaman Kodu: 00:52:35)……..…….....203
Resim 2.34. A Ay (Zaman Kodu: 00:53:17)……..…….....205
Resim 2.35. A Ay (Zaman Kodu: 01:03:43)……..…….....206
Resim 2.36. A Ay (Zaman Kodu: 01:04:42)……..…….....207
Resim 2.37. Uzak (Zaman Kodu: 00:00:37)……..…….....215
Resim 2.38. Uzak (Zaman Kodu: 00:04:27)……..…….....217
Resim 2.39. Uzak (Zaman Kodu: 00:07:27)……..…….....218
Resim 2.40. Uzak (Zaman Kodu: 00:23:25)……..…….....219
Resim 2.41. Uzak (Zaman Kodu: 00:24:29)……..…….....221
Resim 2.42. Uzak (Zaman Kodu: 00:25:25)……..…….....222
Resim 2.43. Uzak (Zaman Kodu: 00:49:59)……..…….....223
Resim 2.44. Uzak (Zaman Kodu: 01:00:03)……..…….....224

Resim 2.45. Uzak (Zaman Kodu: 01:33:27)……..…….....225
Resim 2.46. Uzak (Zaman Kodu: 01:37:05)……..…….....226
Resim 3.1. Yumurta (Zaman Kodu: 00:22:31)…….....….....246
Resim 3.2. Yumurta (Zaman Kodu: 00:12:56)…….....….....248
Resim 3.3. Yumurta (Zaman Kodu: 00:13:10)…….....….....249
Resim 3.4. Yumurta (Zaman Kodu: 00:13:25)…….....….....250
Resim 3.5. Yumurta (Zaman Kodu: 00:22:31)…….....….....251
Resim 3.6. Yumurta (Zaman Kodu: 00:29:48)…….....….....253
Resim 3.7. Yumurta (Zaman Kodu: 01:25:55)…….....….....254
Resim 3.8. Süt (Zaman Kodu: 00:01:02)……..…….....….....256
Resim 3.9. Süt (Zaman Kodu: 00:11:15)……..…….....….....258
Resim 3.10. Süt (Zaman Kodu: 00:17:02)……..…….....….....259
Resim 3.11. Süt (Zaman Kodu: 00:18:23)……..…….....….....260
Resim 3.12. Süt (Zaman Kodu: 00:18:25)……..…….....….....261
Resim 3.13. Süt (Zaman Kodu: 00:18:56)……..…….....….....262
Resim 3.14. Süt (Zaman Kodu: 00:19:34)……..…….....….....263
Resim 3.15. Süt (Zaman Kodu: 00:32:07)……..…….....….....265
Resim 3.16. Süt (Zaman Kodu: 00:34:35)……..…….....….....266
Resim 3.17. Süt (Zaman Kodu: 00:57:16)……..…….....….....268
Resim 3.18. Süt (Zaman Kodu: 01:31:18)……..…….....….....270
Resim 3.19. Süt (Zaman Kodu: 01:33:55)……..…….....….....271
Resim 3.20. Bal (Zaman Kodu: 00:01:29)……..……...…....….....273
Resim 3.21. Bal (Zaman Kodu: 00:06:17)……..……...…....….....275
Resim 3.22. Bal (Zaman Kodu: 00:13:03)……..……...…....….....277
Resim 3.23. Bal (Zaman Kodu: 00:22:04)……..……...…....….....278
Resim 3.24. Bal (Zaman Kodu: 00:40:16)……..……...…....….....279
Resim 3.25. Bal (Zaman Kodu: 00:48:09)……..……...…....….....281
Resim 3.26. Bal (Zaman Kodu: 01:05:40)……..……...…....….....282

Resim 3.27. Bal (Zaman Kodu: 01:17:35)……..……...…....….....283
Resim 3.28. Buğday (Zaman Kodu: 00:01:23)……..……...…....….....287
Resim 3.29. Buğday (Zaman Kodu: 00:07:12)……..……...…....….....289
Resim 3.30. Buğday (Zaman Kodu: 00:14:23)……..……...…....….....290
Resim 3.31. Buğday (Zaman Kodu: 00:22:46)……..……...…....….....292
Resim 3.32. Buğday (Zaman Kodu: 01:19:06)……..……...…....….....293
Resim 3.33. Buğday (Zaman Kodu: 01:42:46)……..……...…....….....295

KISALTMALAR LİSTESİ

Bkz.	:	Bakınız
Çev.	:	Çevirmen
Ed.	:	Editör
s.	:	Sayfa

ÖZ ..... **ii**

ABSTRACT ..... **iii**

ÖNSÖZ ..... **iv**

ŞEKİL LİSTESİ ..... **v**

RESİMLER LİSTESİ ..... **vi**

KISALTMALAR LİSTESİ ..... **xi**

GİRİŞ

BİRİNCİ BÖLÜM

SİNEMATOGRAFİ VE FARKLI ANLATI TÜRLERİNDEKİ YERİ

1.1. Sinematografi 6

1.1.1. Sinematografinin Temel Sorunları: Endüstri, Estetik ve Anlatı 16

1.1.1.1. Teknolojinin Yeri 17

1.1.1.2. Sanatsal Çerçeve 18

1.1.1.3. Anlatıya Katkı Görevi 21

1.1.2. Sessiz Sinema Döneminde Sinematografi 22

1.1.2.1. Aydınlatmanın Doğal ve Yapay Kaynakları 26

1.1.2.2. "Kameraman"dan "Görüntü Yönetmeni"ne 31

1.1.3. Sinematografinin Klasik Hollywood Dönemindeki Gelişimi 37

1.1.4. Teknik ve Estetik Gelişmeler Doğrultusunda Sinematografinin Yeni Dönemi 44

1.2. Hareket-İmge ve Sinematografi 57

1.2.1. Sinemada Klasik Anlatı 58

1.2.2. Deleuze Felsefesine Kısa Bir Giriş 64

1.2.3. Hareket-İmge 67

1.2.4. Klasik Anlatı Sinemasında Sinematografi 74

1.3. Zaman-İmge ve Sinematografi 104

1.3.1. Modernist Sanatın Doğası 107

1.3.2. Sinemada Modern Anlatı 109

1.3.3. Zaman-İmge 121

1.3.4. Modern Anlatı Sinemasında Sinematografi 126

İKİNCİ BÖLÜM

TÜRK SİNEMASI VE SİNEMATOGRAFİ

2.1. Türk Sinemasında Klasik Anlatının Seyri ve Sinematografi 143

2.1.1. Çekim Açılarının Çeşitlenmesi 146

2.1.2. Mizansenin Yeni Parçası "Dış Gerçek Mekân" 155

2.1.3. Zaman ve Mekân Anlayışındaki Tarihi Arkaplan ve Anlatının Kültürel Kaynakları 163

2.1.4. Görsel Dilin Kurucusu Olarak Kamera Hareketleri 169

2.2. Yeni Üslup Arayışları Çerçevesinde Türk Sinemasında Modern Anlatının Seyri 181

2.1.1. Değişen Sosyo-Politik Şartlar Ekseninde Gelişen Biçimsel Arayışlar .. 190

2.2.2. Kadraj Dışı Alanın Anlatıya Kazandırdığı Yeni Boyutlar 193

2.2.3. Türk Sinemasının Yeni Yapılanması 209

2.2.4. Çok Katmanlı Kompozisyonlar Sinematografisi 214

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

SEMİH KAPLANOĞLU SİNEMASINDA SİNEMATOGRAFİK ÜSLUP

3.1. Araştırmanın Yöntemi, Kapsam ve Sınırlılıkları..... 229

3.2. Kaplanoğlu'nun Düşünsel ve Estetik Kaynakları..... 232

3.3. Anlatı Yapısı..... 238

3.4. Yumurta: Karakteri Mekânla Anlamlandırmak..... 245

3.5. Süt: Dolaysız İmgeler Şiiri..... 256

3.6. Bal: Sinematografide Dikkat Çeken Yenilikler..... 273

3.7. Buğday: Karartarak Aydınlatmak, Kaplanoğlu Sinematografisinin Eksiltme Tavrı..... 285

SONUÇ

KAYNAKÇA

ÖZGEÇMİŞ

GİRİŞ

Sinema tarihi ilk yıllarından itibaren, filmi diğer sanat dallarından ayırarak özerk bir biçim ve düşünsel alan oluşturmaya dönük çalışmalara sahne olmuştur. Film düşünürleri edebiyat, tiyatro, resim ve fotoğraf sanatlarıyla mukayeseler yaparak ve felsefe, psikoloji, metafizik, göstergebilim, sosyoloji gibi disiplinlerle ilişkiler kurarak filmin kendine has formu ile diğer sanat ve disiplinleri takip eden yönlerini tartışmaya açmışlardır. Diğer taraftan, yaygın olarak kabul edilen ilk biçimsel standart Klasik Hollywood'un temsil ettiği klasik anlatı yapısı olarak tescil edilmiştir. Kuramsal tarafta filmin edebiyatın izinden gitmesi eleştirilip, sözlü değil görsel bir dil oluşturmasına dair vurgular yer almasına rağmen, klasik sinema anlatısının tiyatro, resim ve edebiyat gibi sanatları şekillendiren *mimesis* prensibi üzerine kurulması ve yine büyük oranda bu sanatların anlatı yapısı ile işlemesi klasik sinemanın orijinal bir biçim ve tematik yapı geliştiremediğine işaret eder. Deleuze'ün hareket-imge olarak tabir ettiği klasik sinema, en temelde dış gerçekliğin taklit edilmesi yani karakterlerin olay zincirleri arasında gidip gelmeleri ile sınırlıdır.

Deleuze'ün zaman-imge kavramıyla klasik sinemanın karşısında konumlandırdığı modern sinema pratiği ise hareketin değil düşüncenin merkeze alındığı bir görsel anlayışa olanak tanır. Yeni Gerçekçilik'ten itibaren net bir şekilde gözlenen sinemadaki bu yeni anlatı geleneği, dış gerçekliğe ve çizgisel zaman dizimine bağlı olmayan, farklı kronolojik zamanları bir düşünce imgesinde sunabilen bir film sanatı ortaya çıkarma yolunda olmuştur. Film sanatı, anlam üretimini söze bağlı kalıplardan uzaklaşarak gerçekleştirdikçe olgunlaşmaktadır.

Bu açıdan bakıldığında, Türk sinemasının son dönemi içerisinde bir çerçeve belirleyen bu çalışmada öncelikle sinematografinin klasik anlatı sineması içerisindeki gelişimi ile görüntü yönetiminin film endüstrisi içerisinde teknik ve estetik anlamda kazandığı özerk yapı incelenmektedir. Ardından sinemanın, edebiyatın sözlü dilinden, dolaylı anlatısından bağımsızlaşan, dış gerçeklikle sınırlı kalmayan ve bununla birlikte asıl malzemesi olan maddi dünyayı fantazileştirerek inandırıcılığını yitirme aşırılığına da yönelmeyen modern pratiği içinde sinematografinin yeri ele alınmaktadır.

Narration in the Fiction Film kitabında modern anlatı yapısını sanat sineması bağlamında ele alan David Bordwell, sanat sinemasının köklerinin 1920'lere, Alman Dışavurumculuğu ve Fransız İzlenimciliği filmlerine dayandırmakla birlikte sanat sineması anlatısının müşahhas bir hale gelmesinin ve klasik anlatı karşısında net bir alternatif halini almasının 2. Dünya Savaşı sonrasına rastladığını söylemektedir. Yeni Gerçekçilik akımının ardından Fransız sinemasından, Japon ve İskandinav sinemalarından filmlere değinir ve Polonyo, Macaristan, Avustralya sinemalarına atıfta bulunur.

Türk sinema tarihinde sözlü anlatımı geride bırakarak görüntüyü düşünce boyutuna taşıyan örneklere nadiren rastlanmaktadır. Son dönem Türk sinemasında ise modern anlatı yapısını kullanan bazı yönetmenlerin bu yönde adımlar attıkları görülmektedir. Semih Kaplanoğlu filmlerinin durduğu yerden bakıldığında; Türk sinemasında maneviyatı önceleyen yönetmenlerin çoğunlukla epistemolojik düzeyle sınırlı kaldıkları, manevi olanın bilgisini aktarmanın ötesine geçmekte zorlandıkları görülmektedir. Hareket imgeye yönelen bu filmlerde ruhsal bir zaman boyutu çoğunlukla söz konusu olmamaktadır. Bu bağlamda çalışmanın amacı, Semih Kaplanoğlu sinemasının hareket imgeyi aşıp, zaman imgeye geçen karakterinde sinematografik boyutun etkilerinin saptanması olarak belirlenmiştir.

Görüntü yönetimindeki teknik uygulamaların sinemada anlatı yapısı ve anlam üretimine katılımlarının tespit edildiği tezde, bir filmde görsel kimliğin inşasında görüntü yönetmeninin rolünün, anlatı geleneklerine ve daha da önemlisi yönetmenin entelektüel ve estetik vizyonuna göre gösterebileceği değişkenlik irdelenmekte ve bunun ardından Türk sinemasının klasik anlatıya geçiş döneminden itibaren sinematografide izlenen gelişim çizgisi genel hatlarıyla ele alınmaktadır. Buradan hareketle Türk sinemasında diyalog ve olay merkezli olmayıp, görüntü ve hâl diline odaklı bir araştırma evreni sunan Semih Kaplanoğlu sinemasının, temsil ve sembolizm katmanlarını aşarak aşkınlık düzlemine yönelen anlatı yapısında en temel bileşenin görüntü yönetimi olduğu tespit edilmiştir.

Tezin birinci bölümünde sinematografinin gelişimi tarihsel bir çizgi doğrultusunda, endüstriyel ve estetik bağlantıları gözetilerek ele alınmaktadır.

Kavramsal açıdan, Auguste ve Louise Lumiére kardeşlerin geliştirdikleri, kamera ve projektörden oluşan sinematograf cihazından hareketle türetilen sinematografi, hareketli imgelerin film stokuna kaydedilmesi sürecini ifade etmektedir (Konigsberg, 1993: 49). Türkçe'de "görüntü yönetimi" olarak da adlandırılan sinematografi; kamera, lens, pozlama, aydınlatma, renk gibi bileşenleri kullanarak bir filmdeki görsel kompozisyonu belirlemektedir. Çekim ölçekleri, kamera açıları ve kamera hareketlerinden alan derinliğine, perspektif ve devamlılıktan anlatıyı farklı katmanlara bölmeye kadar birçok enstrümanı devreye sokarak sinemanın görsel dilini oluşturan sinematografi, filmin en küçük parçası olan çekimlerin bir araya gelmesiyle oluşan sahnelerin ve neticesinde tüm filmin anlamlı bir bütün olmasını sağlayan yapı taşlarını oluşturmaktadır. Sinematografinin ayırıcı bir unsur olarak öne çıktığı Deleuze'ün hareket-imge ve zaman-imge kavramsallaştırmaları, tezin bu bölümünde klasik anlatı yapısı ve modern anlatı yapısıyla ilişkili olarak irdelenmektedir. Böylelikle sinematografinin Semih Kaplanoğlu sinemasındaki kullanımının analiz edilmesi için sinemada anlatı yapısının dönüşümü bağlamında bir mukayese zemini oluşturulmaktadır.

İkinci bölümde Türk sinemasında sinematografinin gelişim çizgisinin tespit edilmesi hedeflenmektedir. Semih Kaplanoğlu sinemasının ve sinematografik karakterinin Türk sineması içerisinde hangi noktaya tekabül ettiğinin anlaşılabilmesi için Türk sinemasının geçmişte ve günümüzde taşıdığı sinematografik özellikler genel hatlarıyla saptanmaktadır.

Üçüncü bölümde öncelikle Semih Kaplanoğlu sinemasının arka planını oluşturan düşünsel ve sanatsal temellere yer verilecek, anlatı yapısı üzerinde durulacaktır. Sinematografik çözümleme kısmında Yusuf Üçlemesi'nin başlangıç filminden itibaren çekmiş olduğu dört film; Yumurta (2007), Süt (2008), Bal (2010) ve Buğday (2017) ele alınmaktadır. Semih Kaplanoğlu filmlerinde yapılacak çözümlemelerle sinematografik üslubun saptanması ve görüntü yönetiminin bu filmlerin düşünsel ve ruhsal yapısı içerisindeki yerinin gösterilmesi hedeflenmiştir. Filmlerde beliren temel anlam ve değerler bağlamında seçilen sahne ve sekanslara ait çekimler kare kare analiz yöntemiyle; çerçeveleme ve kompozisyon, kamera

hareketleri, kamera pozisyonu, çekim süresi, aydınlatma, mizansen, kurgu ve ses öğeleri göz önünde bulundurularak çözümlenecektir.

Hipotezler

- Klasik anlatı ve modern anlatı gelenekleri ile Deleuze'ün hareket-imge ve zaman-imge kavramsallaştırmaları arasındaki ayrımı sağlayan etkili unsurlardan biri sinematografidir.
- Son dönem Türk sineması yönetmenlerinden Semih Kaplanoğlu'nun filmleri zaman-imge çerçevesinde değerlendirilebilecek bir yapıdadır.
- Semih Kaplanoğlu sinemasında görüntü yönetimi alanındaki uygulamalar birbirini besleyerek gelişmekte ve ortak bir sinematografik üslup oluşturmaktadır. Bu üslup filmlerde kurulan düşünsel ve ruhsal katmanların oluşumunda belirleyici bir etkiye sahiptir.
- Semih Kaplanoğlu sinemasında üretilen anlamlar, karakterlerin eylem ve diyalogları üzerinden değil sinematografi ile kurulan görsel bütünlüğe dahil edilmeleri ile mümkün olmaktadır.
- Kaplanoğlu sinemasında sinematografik gelişim çizgisini oluşturan, görüntü yönetmenlerinin uygulamalarından çok author bir yönetmen olarak Kaplanoğlu'nun anlam ve imge bütünlüğünü gözeterek aldığı kararlar olmuştur.

Araştırmanın Amacı ve Literatürdeki Yeri

Araştırmada sinemada anlatı geleneklerinin gelişimi ve dönüşümünü görüntü yönetimindeki ilerlemeler perspektifinden ele alınmaktadır. Araştırma, Semih Kaplanoğlu filmlerindeki sinematografik uygulamaları modern anlatı yapısı ve Deleuze'ün zaman-imge yaklaşımı bağlamında inceleyerek, ortaya nasıl bir sinematografik üslubun çıktığını tespit etmeyi amaçlamaktadır.

Aanaakım sinemanın taklit ve temsil üzerine kurulu yapısına paralel olarak, Türkçe literatürde sinema alanında yazılan lisansüstü tezlerin, makale ve telif

kitapların büyük bir çoğunluğu sinemanın temsil vasfı üzerinden oluşturulan sorunsallara ayrılmaktadır. Son yıllarda tamamlanan ve başlığında "sinematografi" kavramının geçtiği lisansüstü tezlerin birçoğunda, sinematografinin görüntü yönetimi ve estetiğine dair bir bağlam olmaksınız kullanılabildiği görülmektedir. Türkçe literatürde doğrudan sinematografiye ayrılan az sayıda telif eser bulunmaktayken, sinematografinin son dönem Türk sinemasındaki etkinliğine odaklanan çalışmalar da oldukça sınırlı sayıdadır.

Bu bakımdan, klasik anlatı sinemasının kodlarına uygulanmaya başladığı 1940'ların sonları ve 50'lerden itibaren günümüze değin Türk sinemasında sinematografinin gelişim seyrinin tespit edilebilmesi ve özellikle son dönem Türk sinemasında görüntü yönetimi tercihlerinin sosyal ve ruhsal boyutlara dönük oluşturduğu şahitliğin incelenmesi tezin alana sunduğu katkılar arasında zikredilebilir.

BİRİNCİ BÖLÜM

SİNEMATOGRAFİ VE FARKLI ANLATI TÜRLERİNDEKİ YERİ

Sinemanın, ortaya çıkmasının ardından teknik, etik ve estetik açıdan etkisi altında bulunduğu sanat dallarından ayrışması, görüntüyü kaydetme sistematiğinin gelişimi ile yakından ilgili olmuştur. Yıllar ilerledikçe, görüntüyü filme kaydetme koşullarındaki değişim ile hangi görüntülerin filme kaydedileceğini planlayan düşünsel ve estetik yaklaşımlar karşılıklı olarak birbirlerini etkilemişlerdir. Bu karşılıklı etkileşim sinema tarihinde oraya çıkan farklı anlatı geleneklerinin, akımların ve özgün sinema eserlerinin oluşumunda belirleyici bir role sahiptir.

Sinemanın endüstriyel ve sanatsal gelişim çizgisine paralel olarak ilerleyen sinematografi, gerek klasik ve modern anlatı modelleri için gerekse bir anlatı modelini kabul etmeyen sinema yaklaşımları için en temel araçtır. Harekete dayalı, duyusal neticeler üretmek için tasarlanan imgeler de zamanı ve mekânı kesintiye uğratmadan tecrübe etmeye odaklanan imgeler de kendi perspektiflerine hizmet edecek bir görüntü yönetimine ihtiyaç durmaktadırlar. Bu bakımdan sinematografinin gelişim çizgisinin incelenmesi, farklı anlatı türlerinin ve farklı yönetmenlerin görüntü yönetiminde anaakım kalıpları kullanmakla görüntüyü ikinci bir kez tekrarlanamayacak bir özgünlükte kaydetmek arasında uzanan farklı tercihlerin ortaya çıkardığı sonuçların değerlendirilmesi için önemli bir zemin oluşturmaktadır.

1.1. Sinematografi

Film, diğer sanat dalları gibi sanatçının sahip olduğu sosyal, kültürel, coğrafi, ruhsal, bilimsel ve daha birçok farklı birikimiyle baktığı nesneler arasında kurduğu ilişkiler ve ürettiği anlamların bir neticesidir. Film sanatının ana sanatçısı olan yönetmen tüm bu anlamların merkezindeki kişidir. Ancak sinemanın neredeyse hiçbir sanatta olmadığı kadar bir ekip çalışmasını gerektiriyor olması, yönetmen dışında başka sanatçıların ve teknisyenlerin de işin içine girmesini gerektirmektedir.

Bir filmde görüntü yönetmeninin işinin bir yönüyle yalnızca teknik boyutları içerdiği söylenebilir. Yönetmenin öncelikli sorumluluklarının ise filmde söylenecek sözün niteliğinden emin olmak ve aktörlerin bu söze en uygun performansı göstermelerini sağlamak olduğu ifade edilebilir. Bu iki kişinin bir ekip çalışması ile üzerinden geldikleri ve filmdeki düşünsel ve estetik boyutlara hizmet etmesi gereken çok önemli bir iş kalemi daha bulunmaktadır. Bu ise "hikâyeyi kamera ile anlatmak" şeklinde özetlenebilir. Bu açıdan bakıldığında görüntü yönetmeninin sadece bir teknisyen olarak konumlandırılmasının mümkün olmadığı görülmektedir. Yönetmenlerin, sahnelerdeki çekimlerin tespit edilmesi ve prodüksiyon aşamasında çekimlerin ayarlanması gibi hususlarda görüntü yönetmeninden aldıkları destek oranı farklılık gösterse de filmin sinematografisinden sorumlu bu kişilerin görsel hikâye anlatımı ve görsel ifadeler hazırlamaktaki birikimleri onların yalnızca teknisyen olmadıklarını ortaya koymaktadır.

Görüntü yönetmeni Blain Brown *cinematography* teriminin Yunanca'da "hareketle yazı yazmak" anlamına geldiğini söylemektedir. Yani sinematografinin anlam dairesi hareketli görüntülerin kaydedilmesiyle sınırlı değildir. "Sinematografi fikirleri, kelimeleri, eylemleri, duygusal alt metinleri, tonları ve tüm diğer sözlü olmayan iletişim biçimlerini alarak onları görsel kavramlar diline tercüme eder" (Brown, 2012: 2). Sinematografi, bütün teknik unsurlarıyla filmin hikâye, oyunculuk gibi parçaları üzerine bu görsel dil ile yazılan anlam katmanlarını inşa etmektedir. Burada sinematografinin iki ana yönü kendini göstermektedir. İlki filme alma işleminin gerçekleşmesini sağlayan ekipmanların yer aldığı pratik yöndür. Çalışmamız açısından daha önemli ikinci yön ise sinematografik araç ve uygulamaların etik ve estetik yaklaşımlara bağlı olarak görsel hikâye anlatımını mümkün kılmasıdır. Detaylı olarak incelenecek olan bu unsurları çerçeve/kompozisyon, ışık, renk, doku, lens, hareket, kurucu çekim ve POV (bakış açısı çekimi) olarak sıralamak mümkündür. Farklı paydaşları bir arada buluşturarak film sanatı için en temel uygulama alanı olan sinematografi, film karesinde ortaya çıkan kompozisyon, bu kompozisyonun aydınlatılması, kamera hareketlerinin yönetimi ve film stoğunun negatif edilmesi gibi parçaları kendi çatısı altında birleştirir.

İster gerçekçi ister bilim kurgu ya da fütüristik, ister melodram ya da film noir türünde olsun; bir filmin izleyici ile kurduğu bütün iletişim ve ürettiği anlamlar ortaya çıkan görsel dünya ile söz konusu olur. Bir filmin en temel unsurlarından olan hikâyeye ve karakterlere uygun bir görsel dünyanın inşa edilmesinde ise görsel hikâye anlatımının yukarıda sıralanan unsurları devreye girmektedir.

Sinematografideki ana uygulamalardan olan çerçeveyi kurmak görüntü yönetiminin en temel ödevlerinden biri olduğu gibi filmin hikâyesini ya da o anda sergilenen durumu yakından ilgilendirmesi sebebiyle yönetmen için de en önemli noktalardan birisidir. Çerçeve ve onun içinde kurulan kompozisyon, izleyiciye filmin görsel dünyasında takip etmesi gereken yönü göstermekte, dikkatini vermesi gereken olay, nesne ya da kişilere işaret etmektedir. Çerçeve ve kompozisyon karakter ya da karakterler hakkında ortaya çıkardığı bilgilerle onların hükümdarlığını, mahkumluğunu, yalnızlığını ya da çevresiyle bütünlüğünü açığa çıkarır. Sahneye koyma ya da aktörlerin aksiyon içerisindeki hareket noktalarını belirleme, kadrajı kurma, derinlik, denge gibi bileşenleri içeren çerçeve/kompozisyon yönetmen ve görüntü yönetmeninin mekânın nasıl sunulacağı sorusuna verdikleri cevap neticesinde ortaya çıkar. Bu açıdan bakıldığında çerçeve/kompozisyon, sinematografinin teknik olmaktan çok, anlam üreten öğeleri arasında sıralanabilir. Hangi öğelerin çerçeveye/kompozisyona dahil edilip edilmeyeceğine karar vermenin ötesinde, hangi öğelerin kadraja nasıl dahil edilecekleri ve hangi öğelerin ise nasıl bir şekilde kadrajın dışında bırakılacakları görüntü diliyle anlam üretiminin önemli bir parçasıdır (Bond, 2016).

Öğeleri kadrajın içinde ya da dışında tutmanın haricinde, kompozisyonu dar bir çerçeveye sığdırmak ile geniş bir alana yayılan bir kompozisyon kurmak arasında yapılacak tercih de anlam üretimini ve dramatik yapıyı yakından ilgilendirmektedir. Geniş ve dar çerçeve tercihleri ile irtibatlı olarak düşünülen ve bu tercihlerin başarısını destekleyebilecek bir diğer unsur ise görüntü boyutudur (aspect ratio). Görüntü boyutu, filmin ekrana yansıyan görsel dünyası ile izleyicinin bilinç ve bilinçaltı ile kurulmak istenen iletişime yaptığı katkılar sebebiyle sinematografi tarihi boyunca çeşitli şekil ve boyutlara evrilmiştir. Örneğin, sesli sinema dönemine geçişle birlikte ses-görüntü senkronunu sağlayan film stoklarında *Academy Ratio* olarak adlandırılan

ve Hollywood'da dönemin standart boyutu olarak tescillenen 1.37 görüntü boyutu, kompozisyonları çoğunlukla dar çerçeveli tasarlanmış filmler için ideal olabilir. Televizyonun aynı görüntü boyutu ile yayın hayatına başlaması ve popülerleşmesinin ardından, sinemanın yeniden ilgi odağı haline getirilebilmesi için yapılan ilk girişim yeni bir görüntü boyu geliştirmek olmuştur (Hess, 2013). Bu kapsamda *Cinemara* adı verilen 2.59'luk görüntü boyutu geniş çerçeveli kompozisyonlardan oluşan bir filmin en uygun çekim ve gösterim koşullarından biri olabilir.

Kompozisyon öğelerinin dikey ve yatay olmak üzere çerçeveye hangi perspektiften konumlandırıldıkları çerçeveden çıkan anlamı belirleyen unsurlardan bir diğeridir. Dikey ve yatay perspektif hatları gözün çerçeve içinde izleyeceği yolu ve takibe alacağı öğeleri işaret etmektedir. Çerçevedeki/kompozisyondaki öğelerin sunumunda kullanılan diğer biçimsel araçlara bakıldığında ise geometri, netlik, öğelerin ekranda kapladıkları alan, yine öğelerin bakış hizaları, ışık kaynaklarına yakınlıkları gibi unsurlarla karşılaşmak mümkündür. Ana karakterler ya da sahne itibariyle odak noktasındaki karakterler genellikle çerçevenin merkezinde veya orta noktanın üzerindeki kısımlarda konumlandırılmaktadırlar. Daha az öneme sahip karakterler ise çerçevenin kenarlarında veya orta noktanın altındaki kısımlarda yer alırlar. Yaygın bir uygulama olmasa da bunun aksine ana karakterin çerçevenin alt kısımlarında ve yan karakter ya da kötü karakterin çerçevenin üst kısmında olduğu kompozisyonlar da söz konusudur.

Karakter ve öğeleri çerçevede konumlandırmak suretiyle izleyicinin dikkatinin ve algılarının yönlendirmesi *⅓ kuralı* ile bir sistematik dahilinde işlemektedir. Çerçeve yatay ve dikey olarak üçe bölündüğünde ortaya çıkan dört birleşim noktası karakter ve öğelerin dengeli ve bütünlüklü bir şekilde konumlandırılması için bir şablon oluşturmaktadır. Bu şekilde farklı ilgi odakları çerçeveye filmin dramatik yapısına hizmet edecek şekilde dağıtılmaktadır.

Kompozisyonda öğelerin konumlandırıldıkları kısmın dışında bırakılan boş alanlar "negatif alan" olarak adlandırılır. Negatif alanda film mekânı, karakterlerin bulundukları noktanın dışında geniş bir şekilde gözlenebilmektedir. Negatif alanın genişliği dengelenmemiş bir çerçeve oluştururken, karakterin yalnızlığı, izole

edilmişliği gibi anlamların dışında karakterlerin uzakta konumlandırılmasıyla izleyiciyi gözlemci bakış açısında tutulabilmektedir. Kompozisyonda negatif alan bu tür durumlarda anlamın diyaloglara gerek kalmaksızın üretilebileceği ya da diyalogları merkeze almayan bir görsel hikâye anlatımının söz konusu olduğunu gösterir.

Negatif alan, çerçeve ile çerçeve dışı arasında bir ilişki kurulmasında da etkin bir rol oynar. Negatif alandaki boşluk hem karakterin hem de izleyicinin zamanı ve zamanın akışını tecrübe edebilmelerine olanak vermektedir. Boşluk, çerçeve dışındaki nesne ve olguların hissedilmesi, duyulması ya da bir süre sonra kadraja dahil olarak görülebilmesi için bir davetiye vazifesi görebilmektedir.

Görsel hikâye anlatımının önemli araçlarından olan lens ışığın ve dolayısıyla görüntünün kamera ile buluştuğu ilk noktadır. Gelen ışığı işleme vazifesinde olan lens görüntüleri kayıt alanına yönlendirirken, nesnelerin boyutlarını kaydederek aralarındaki uzamsal ilişkiyi çıkarmaktadır (Uysal, 2016: 77). Farklı türlerdeki lensler, görüntüyü farklı yöntemlerle işleyerek fiziksel gerçekliklerinde herhangi bir değişiklik olmayan nesneleri izleyicide farklı algılar oluşturabilecek şekilde manipüle ederek sunabilirler. Bu açıdan bakıldığında görüntü yönetmeninden filmin görsel dünyasına en uygun karakterdeki lensleri kullanması beklenmektedir.

Genel olarak bakıldığında bir lensin karakterini belirleyen temel ayrım odak uzunluğunda kendini göstermektedir. Uzun odak uzunluklu lensler dar açılıdır ve dürbünü andırmaktadır. Alan derinliğinin azalmasıyla oldukça uzak bir mesafeyi görüntüyü sıkıştırarak yakın gösterebilen uzun odak uzunluklu lensler; ön plan, orta ve arka plandaki nesneleri iç içe geçmiş bir halde manipüle edilebilirler. Bu uygulama karakterler arasındaki mesafeyi ortadan kaldırıp birbirlerine yakınlaştırarak kompozisyona dramatik bir etkide bulunabilir. Bu üç katman arasında hareket eden nesnelerin ise çok yavaş ilerledikleri ya da bir mesafe alamadıkları izlenimi ortaya çıkabilir.

Kısa odak uzaklıklı lensler ise geniş açılıdır ve görüntüye olduğundan daha geniş bir perspektif katarlar. Nesneleri olduklarından daha küçük gösterip aralarındaki mesafe farkını büyütürler. Hareketler ise daha hızlı akmaktadır. Geniş açılı lensler uzaktaki düz nesneleri eğik gösterirken yakındaki nesneleri ise fiziksel gerçekliklerini

deforme ederek görüntüye aktarırlar. Orson Welles'in Yurttaş Kane filmindeki görüntü yönetmeni Gregg Toland geniş açılı lenslerin bu tür özelliklerini anlatıyı destekleyici yönde kullanmıştır. Alan derinliğinin artmasıyla nesnelerin birbirlerine olan uzaklıklarını abartarak ana karakterin diğer karakterlerle arasına psikolojik bir mesafe de koyulmaktadır (Uysal, 2016: 79).

Görüntülerin istenilen şekilde film stoğuna kaydedilmesini sağlayan unsurlardan biri aydınlatmadır. Görüntü yönetmeni James Wong Howe'un 1931 yılında yazdığına göre, erken dönem filmlerinde aktörler üzerine çekimin gerçekleşmesine yetecek ışığın verilmesi anlamına gelen aydınlatma, on yıllar sonra yönetmen ve oyuncuların filmde kurmak zorunda oldukları görsel ve duygusal zemin olarak anlaşılmaya başlandı. İtalyan görüntü yönetmeni Vittorio Storaro ise ışıkla ilgili olarak Howe'dan yıllar sonra şu ifadeleri kullanır:

> "Fotoğraf ışıkla yazmak, sinematografi ise ışıkla hareket üzerine yazmak anlamına gelir. Sinematografi sanatçıları görüntünün yazarlarıdır, görüntü yönetmenleri değil. Bizler teknolojiyi yalnızca birilerinin düşüncelerini anlatmak için kullanmıyoruz, çünkü biz kendi duygularımızı, kültürümüzü ve varlığımızı kullanmaktayız" (Aktaran: Keating, 2014a:1).

Bir filmdeki aydınlatma tarzı kimi zaman yerel, kimi zaman ulusal veya uluslararası düzeyde anlaşılır olan, karşılık bulan bir dramatik öğe haline gelmektedir. Tümüyle gerçekçi bir görsel dil kullanılmak istense dahi doğal atmosfer ışığının ya da mekânlarda daimî olarak kullanılan ampul, floresan gibi ışık kaynaklarının yeterli aydınlatmayı sağlaması belgesel türü dışında çoğunlukla mümkün değildir. Bu bakımdan görüntü yönetmeni ve ekibinin uygulama alanındaki en zorlayıcı iş kalemlerinden birinin istenen ışık ve renkleri hayata geçirmek olduğu söylenebilir. Sinematografinin en önemli bileşenlerinden ışık ve renk, bir filmin dramatik yapısını tek başına belirleyebilecek bir etkidedir. Eisenstein'ın montajla ilgili olarak çekimlerin birbiri ardına dizilmesiyle filmde anlamın oluştuğunu söylemesiyle benzer şekilde çekimlerde kullanılan ışık ve renklerin de ortaya çıkan anlamı, duygu ve düşünceleri değiştirebileceği ifade edilebilir. Karakterler dahil hiçbir öğenin yer değiştirmediği bir

çekim her defasında farklı ışık ve renkler kullanılarak hüzün, sevinç, coşku, yalnızlık, endişe, korku, huzur gibi bambaşka duygu ve düşünceleri aktarabilir. Bu açıdan görüntü yönetmeninin filmin dramatik yapısı ile ilgili yönetmenin nasıl bir seyir planladığını net bir şekilde özümsemiş olması, bu plana hizmet edecek ışık ve renklerin sağlanabilmesi için şarttır.

Işık ve renk bir sahnenin hangi zaman ve mekândan konuştuğunu gözle görülür kıldığı gibi kompozisyonun farklı noktalarına yapılacak farklı aydınlatma uygulamaları ile mekâna derinlik katarak olay örgüsünü aynı anda farklı boyutlarda işleme imkanı sunmaktadır. Renk, kontrast ve parlaklık gibi değerlerin farklı yoğunluklardaki kullanımlarıyla uygulanan seçici aydınlatma izleyicinin dikkatini yönlendirmektedir (Landau, 2014: 4). Işığın, hikâyenin yükünü taşıyan karakter ve öğeleri kimi zaman çok yoğun bir şekilde bazense ince bir farkla diğer karakter ve öğeler karşısında öne çıkarması seçici aydınlatmanın temel işlevi olarak ifade edilebilir. Bu uygulamaların başarısızlığı seyircinin filmin görsel dünyasına olan inancını kaybederek hikâyeden uzaklaşmasına sebep olur. Bu durumdan kaçınmanın birinci yolunun klasik gerçekçi anlatı yapısının lineer ve mantık merkezcilik ilkelerine uygun bir aydınlatma sistematiği kullanmak olduğu ifade edilmektedir. Işığın doğru açılarla doğal ya da mantık çerçevesinde var olan bir kaynaktan geliyor izlenimi vermesi, doğru ve devamlı gölgelerin, renklerin ve dokuların kullanılması ortaya çıkan görüntünün inandırıcılığını sağlayan başlıca unsurlardır (Landau, 2014: 5).

Sinemanın işleyişine yön verip yıllar içinde onun nasıl tanımlanıp algılanacağını belirleyen uygulamalar gerek tabiatın gerekse insanlığın algılanışını manipüle etmişlerdir. Sinematografik açıdan bakıldığında bu manipülasyonda üzerinde en çok durulan unsur görsel doku olmaktadır. Tabi buradaki "doku"nun nesnelerin yüzey kısımları olarak anlaşılmaması gerekiyor. Kompozisyonda ortaya çıkan imgelerin, herhangi bir şekilde nesnelerin orijinal duruşlarını değiştirmesi ile görsel doku manipüle edilebilir.

Görsel dokuya müdahale için çok sayıda biçimsel araç bulunmaktadır. İmgelerin renk ve kontrast düzeylerinin değiştirilmesi, renk satürasyonlarının değiştirilmesi; filtreler, duman, sis ve yağmur efektleri; ham film stoklarının

farklılaştırılması ve bilgisayar ortamında yapılan dijital müdahaleler olmak üzere dokuların çok sayıda yolla dönüştürülerek hikâyenin görsel anlatımına etkide bulunması mümkündür. Görüldüğü gibi doku üzerindeki manipülasyonların bazıları kameraya bağlı unsurlarla, bazıları aydınlatma ile bazıları ise görsel efektlerle ve post-prodüksiyon aşamasında gerçekleşebilmektedir.

Kompozisyondaki öğeler aksiyonun ilerleyen aşamalarında farklı işlevler gören birer aksesuar olarak kullanılabilir. Bu aksesuarlardan bazıları kompozisyonda öne çıkarılarak bir dokunun merkezine yerleşir ve anlatının önemli bir parçası haline gelir (Bordwell & Thompson, 2008: 117). Bu tür dokuların öne çıkarılmasında en büyük pay sahibi ise aydınlatmadır. Işık, odaklanılan dokuyu kompozisyondaki diğer öğelerden farklılaştırır ve dramatik yapıya en uygun karakteri verir. Bu açıdan bakıldığında, izleyicide nesnelerdeki doku ve biçime yönelik oluşan duyguların ışık tarafından şekillendirilebileceği de ifade edilmelidir (Bordwell & Thompson, 2008: 126).

Doku, karakter ya da objelere yalnızca gözle görülen özellikler katmakla kalmaz. Bir karakterdeki ya da kompozisyondaki dokunun, anlatıyı detaylandırıp zenginleştirdiği, düz bir metin olmaktan çıkarıp doğru yönü bulmanın zor olduğu bir labirente çevirdiği söylenebilir. İzleyicinin filmin görsel dünyasına bakışını şekillendiren doku, filmdeki duygu ve düşüncelerin daha derin bir okumaya tabi tutulmasını sağlar.

Her filmde farklı teknik özellikler uygulanabilir. Teknik tercihlerin uyumlu, geliştirilmiş ve anlamlı kullanımı stil olarak ifade edilmektedir (Bordwell, 2008: 111). Film teorisi ve tarihi alanında çalışmalar yapan Charles Barr, bir filmde dokunun en nihayetinde sinematografi, kurgu ve ses gibi ana parçaların buluştuğu bir biçimsel sistem olan film stilinin bir parçası olduğunu belirtir. Doku aynı zamanda film stilinin hikâye anlatımına veya bir karakterin sunumuna olan yansımasıdır (Donaldson, 2014: 49-51).

Görsel hikâye anlatımında sinematografinin payına düşen vazifelerin en büyüklerinden birini kuşkusuz kamera hareketleri yerine getirmektedir. Çünkü filmi diğer sanat dallarından ayıran en önemli faktörler hareket ve zamanı bir arada

kullanabilmesidir. Doğanın bu iki temel unsurundan birinin hareket olması, kamera hareketlerinin de izleyici tarafından doğal karşılanabilmesini beraberinde getirir. American Cinematographer dergisinin editörlerinden Herb Lightman'ın "hareketli kamera teorisi" (the fluid camera theory) şeklindeki kavramsallaştırmasında, kameranın insan gözünü temsil ettiğine ve kamera hareketindeki doğallığın insanın hayatı boyunca içgüdüsel olarak hareket etmesinden kaynaklandığına dikkat çeker. Lightman, kamera hareketinin, bir karakterin sahnedeki hareketliliği kadar doğal olduğunu söylemektedir (Aktaran: Wells, 2015: 4).

Film estetiği, tarihi ve teorisi üzerine araştırmalarda bulunan Jacob Isak Nielsen ise kurmaca filmlerde kamera hareketlerine biçilen fonksiyonların nasıl sınıflandırılabileceğini sorgulamaktadır. Nielsen, kamera hareketlerinin anlatı içerisindeki ana fonksiyonlarını açıklar. Bunlardan ilki mekânı keşfetmek ve izleyiciyi mekân üzerinde yönlendirmek olarak ifade edilmektedir. Kamera hareketleri ayrıca imgelerin bulundukları mekândaki derinliği ve kapladıkları alanı daraltıp genişletilebilmekte, izleyicinin dikkatini hikâyeyle ilgili önemli bilgilerin bulunduğu noktalara yönlendirilebilmekte ve hareket ile meydana geldiği mekânın boyutlarını kademeli olarak çerçeveye dahil edebilmekte ya da çerçevenin dışında bırakabilmektedir (Nielsen, 2007: 221). Hız, kamera hareketlerinin bir diğer fonksiyonu olarak ifade edilmektedir. Hızla ilgili önemli olan, hikâyeden elde edilen bilgiler ve mizansenle ilişkisi doğrultusunda kamera hakaretinin çerçevede oluşturduğu grafik ritimdir. Burada, kamera hareketini kullanarak imgelere bağlı bilgilerin görünürlük kazanma hızının kontrol edilmesi öne çıkmaktadır. Örneğin izleyicinin ilk defa farkına varacağı bir görsel veri ortaya çıkarken kamera hareketinin hızı yavaşlatılabilir. Kamera hareketleri ayrıca çekimlere yorumlayıcı bir yaklaşım katmaktadır. İzleyiciyi aksiyona yönlendirmekle sınırlı kalmayan kamera hareketleri, bu yönlendirmenin dramatik yoğunluğunu ve anlatı için önemini de arttıracak bir etkide bulunabilir, psikolojik yoğunluğu tetikleyebilir (Nielsen, 2007: 233-236).

Kamera hareketinin öne çıkan bir diğer işlevi odaklanmadır. Karakterin bakışının yerini alan kamera hareketi, izleyicinin karakterin aksiyon içerisindeki bakış açısıyla oluşan duygu ve düşünce atmosferiyle özdeşleşmesini sağlamaktadır. Geri kalan iki fonksiyon ise izleyiciyi kameranın stilistik hareketleriyle bütünleştirmek ve

soyut düşünceleri ve kavramları imgeler diline tevil etmek şeklinde ifade edilmektedir (Nielsen, 2007 :220).

Kameranın hareketli ya da hareketsiz bir şekilde kullanılabileceği kurucu çekim, kameranın filmle ilgili kurucu bilgileri ortaya çıkarma ya da gizleme yeteneğinin bir göstergesidir. Genel itibariyle film evreninin nasıl bir yer olduğunu ve hikâyenin arka planını izleyicinin bilgisine sunan kurucu çekim, filmin konusunu etraflıca ve oldukça net bir şekilde tarif edebilen açıklamaların sinematografinin görsel diliyle yapılmasıdır. Kurucu çekimde kameranın, diyaloglar ve dış ses olmaksızın izleyici ile iletişim kurabilmesi bir hikâyeyi görsel olarak anlatabilmenin en önemli noktaları arasında bulunmaktadır.

Kurucu çekimin başarılı olabilmesi için iki öğenin üzerinde çok düşünülmesi ve ustaca tercihler yapılması gerekmektedir. Bunlar yukarıda açıklanan çekim/kompozisyon ve lens öğeleridir. Ancak sahnedeki belli detayların ortaya çıkarılmasında ya da izleyiciden saklanmasında kullanılan birincil sinematografik unsur ışık/aydınlatma da olabilir (Brown, 2012: 10).

Sinemada anlatının temel öğelerinden biri de bakış açısı çekimleridir. Kameranın olayları karakterin gördüğü biçimsel koşullardan görmesi, izleyiciye sahneyi karakterin bakış açısından izleterek karakterle özdeşleşmesini sağlamaktadır. Bu bağlamda kameranın izleyicinin gözü olarak tanımlanmasından anlaşılması gerekenin, "kamera sahneyi nasıl görüyorsa izleyicinin de sahnede olanları öyle algılayacağı" olduğu söylenebilir. Bu durum, bakış açısı çekimleriyle izleyicinin filmin görsel ve düşünsel dünyasını karakterin tecrübe ettiği gibi tecrübe etmesini de beraberinde getirir. Bakış açısı çekimi, izleyiciyi karaktere bağımlı kılan bir diğer yönü ise izleyicinin bir bilgiye ulaşmasının ancak karakterin kendi yolculuğu içerisinde o bilgi ile karşılaşması sonrası gerçekleşme olasılığıdır. Karakterin bakış açısı çekimi ile yeni bir bilgiye erişmesi ile izleyiciye de aynı bilginin verilmesi, gelen bilgilerin farklı bir açıdan ele alınabilmesini engelleyebilir. Böylece izleyicinin filmle arasına mesafe koyması ve bir gözlemci olarak aktif bir okuma yapabilmesi de ihtimal dahilinden çıkmaktadır.

1.1.1. Sinematografinin Temel Sorunları: Endüstri, Estetik ve Anlatı

Hem sinemanın hem de görüntü yönetmenliğine uzanan yolun ilk yıllarından sadece kameramanın varlığından söz etmek mümkündür. Bu yıllarda yönetim ve çekim işlemlerinin kendisinde toplandığı tek kişi kameramandır (Güngör, 1994: 35). Kameramanın bir sanatçı değil teknisyen olarak vazife yaptığı görülmektedir. 1891'de Thomas Edison tarafından geliştirilen ilk kamera ortaya çıktığında fotoğrafçı olarak anılan kameraman görüntüleri filme alabilmek için fiziksel ve teknik kabiliyetlerini kullanmıştır. Yüzyılın başına kadar gündelik hayatın ya da doğa olaylarının kaydedildiği filmlerde bir yönetmenin, senaristin ya da yapımcının varlığından söz etmek mümkün değildir (Rainsberger; 1981: 36).

Lumiere Kardeşler'in çektikleri filmleri ve onların dünyanın farklı yerlerine gönderdiği tek kişilik ekipleri böyle bir bağlamda değerlendirmek mümkündür. Yönetim ve çekim işlevlerinin birbirinden ayrılmaya başladığı bir film yapım pratiğini ise George Melies hayata geçirmiştir. Melies, filmlerinde halen birden fazla pozisyonda yer alsa da mizansenin filme dahil oluşuyla birlikte oyuncuların yönetilmesi ve görüntüdeki plastik özelliklerin tesis edilmesi, sadece kameramanın olduğu tek kişilik bir ekipten çekim ve yönetim işlemlerinin ayrışmaya başladığı daha geniş bir film ekibine yönelik atılmış ilk adımlardır. (Güngör, 1994: 36) David W. Griffith ise klasik anlatı sinemasının temellerini atarak karakterleri ve hikâyeyi derinleştirmesiyle filmlerin seyirciye yönelttikleri duygu ve düşüncelerin çeşitlenmesini sağlamıştır. Bu gelişmeyle birlikte kameramanın görevleri görüntülerin kaydedilmesine dayalı fotoğraflama vazifesinin ötesine geçmeye başlamıştır.

Melies ve Grifitth filmlerinde oluşan prodüksiyon altyapısına bakıldığında, görüntü yönetmeninin çalışma alanındaki belirginleşme ve görüntü yönetimi ile yönetmenlik arasında bir görev paylaşımına gidilme eğilimi görülmektedir. Amerikan film endüstrisinde farklı ülke sinemalarına göre oldukça erken bir dönemde üretim standartlarının oluşması ve kurumsallaşması, sinematografinin de bu kurumsal yapı içerisinde kendi teknik ve estetik boyutlarını geliştirmesini sağlamıştır. Bu bakımda sinematografinin tarihsel yolculuğu özellikle Amerikan sineması üzerinden

incelenebilir. Detaylı bir sinematografi tarihi araştırmasının ise alanın temel soruları olan teknoloji, auteur ve klasisizm konularında net bir görüş oluşturması gerekmektedir.

1.1.1.1. Teknolojinin Yeri

Tiyatro, resim, müzik, edebiyat, heykel ve hatta mimari gibi sanat dalları göz önünde bulundurulduğunda sinemanın hiçbir sanatta görülmediği kadar teknik işlemlere bağlı olduğu anlaşılmaktadır. Sinema dışındaki bu sanat dallarının icrasında kimi zaman sadece tabiatta bulunan doğal malzemeler yeterliyken kimi zamansa insanın günlük hayatında kullandığı basit araçlar yeterli olmaktadır. Ancak sinematografinin insan emeğinin yoğun bir konsantrasyonu sonrasında ortaya çıkması sebebiyle, ihtiyaç duyulan belli özellikleri harfiyen taşıyan icatlar olmaksızın mümkün olabileceği düşünülemezdi. Bu açıdan bakıldığında sinema tarihi, film sanatının temel araçlarına dönük bir icatlar tarihi olarak ifade edilebilir (Sparshott, 1971: 12).

Peki teknoloji hangi aşamaya kadar sinemadaki estetik arayışları yönlendirmektedir? Sinematografideki birçok estetik gelişimi teknolojideki değişimler yardımıyla okumak mümkündür. Ark ışığının kullanılmaya başlanması 1920'lerden itibaren filmlerde kendini gösteren sert gölgelere sebep olmuştur. 1940'larda yaygınlaşan alan derinliğinde ise hızlı pozlanan film stoklarlarının katkısı büyüktür. Sinemanın "hareketli görüntü" vasfı ve bunun film diline katılımı incelendiğinde teknolojinin anlatıya katkısı daha açık bir şekilde görülebilir. Örneğin sesli sinemaya geçişin ilk yıllarında aktörler, duyarlılığı az olan mikrofonlara yakın kalmaları gerektiği için rollerini oyunlarken hareket alanlarını ve dolayısıyla hareketlerini sınırlamak durumunda kalmışlardır. Diğer taraftan sesli çekimleri gerçekleştirebilen ilk kameraların kayıt anında çıkardıkları yüksek sesin mikrofona ulaşmasını engelleyecek kutuların içine konulması pan ve tilt gibi basit kamera hareketlerini dahi kısıtlamıştır. Filmin kendi karakterini bulmasını engelleyen bu teknik kısıtlamalar dönemin filmlerini belli yönleriyle tiyatronun formunu bağımlı kılmıştır. Yıllar içinde ses kayıt imkanların ilerlemesi ve oldukça küçük hacim ve ağırlıklardaki kameraların kullanıma girmesi gibi gelişmeler oyuncular ve kameranın çekim sırasındaki hareket kabiliyetini hiç olmadığı kadar arttırmıştır. Bir zamanlar oyuncuları tek bir mekân ve

platformda tutmak zorunda olan yönetmenler filmlerini şehrin her yerinde, tüm gerçek yaşam alanlarında çekebilir hale gelmişlerdir. Teknolojideki gelişimle sağlanan hareket kabiliyeti anlatıya hem dramatik hem de gerçekçi açıdan ciddi olanaklar katmıştır.

Ancak teknolojinin gelişimi tümüyle belirleyici ve pozitif bir etken olarak kabul edilmemektedir. Amerikalı görüntü yönetmeni Charles G. Clarke, Citizen Kane'in görüntü yönetmeni Gregg Tolan'ı çok sık geniş alan derinliği kullandığı için eleştirirken, alan derinliğinin başvurulabilecek çok sayıdaki estetik araçtan yalnızca bir tanesi olduğunu vurgular. Bu durum görüntü yönetmenlerinin yeni teknolojileri bir gereklilik olarak görmeyebileceklerini de ortaya koymaktadır (Keating; 2014a: 3-4).

Sinematografi alanındaki en önemli çalışmalardan biri olarak ifade edilen *Film Style and Technology: History and Analysis* (1983) kitabının yazarı Barry Salt, yaklaşımındaki teknolojik determinizm ile eleştirilse de teknolojinin estetik değişimleri sağlayan temel etken olduğu iddialarını reddeder ve asıl belirleyici etkenin sinemacıların niyetleri olduğunu ve en özgün artistik yaklaşımların bu niyetlerin bir sonucu olarak ortaya çıktığına işaret eder. John Thornton Caldwell'in *Production Culture: Industrial Reflexivity and Critical Practice in Film and Television* (2008) adlı çalışmasında ise film teknolojilerinin sinema kültürü ve estetiği üzerinde etkileri olduğunu ifade edilir. Film sanatçıları kendi uygulamaları ve teknoloji kullanımlarından teorik çıkarımlarda bulunabilirler. Teknolojinin sinema için sadece bir araç olduğunu reddeden Caldwell, Hollywood kültürünün teknolojinin teorize edilmesiyle işlediğini ve bu teknolojiden kaynaklı çıkarımların prodüksiyon uygulamalarını şekillendirdiğini söylemektedir (Aktaran: Keating; 2014a: 3).

1.1.1.2. Sanatsal Çerçeve

Görüntü yönetmeninin, yalnızca yönetmenin kafasındaki ideali hayata geçirmesine yardımcı olan bir pozisyonda olup olmadığı tartışılan bir konudur. Kimi sinematografi uzmanları bu yargıya itiraz ederken, genel olarak bu tavır kabul görmektedir.

Görüntü yönetmeninin bir filme dahil olması prodüksiyon aşamasına geçilmeden uzun süre önce başlayabileceği gibi çekimlerden yalnızca bir gün önce de başlayabilir. Ancak filmin görsel diline ciddi bir katkı sunabilmesi için yeterli süreye sahip olabilmesi çok önemlidir. Bu süre zarfında senaryoyu okuyup gerekli teknik ve estetik planlamaları yapması gerekmektedir. Ardından yönetmenle bir araya gelerek filmin görsel kimliğinin oluşturulmasıyla ilgili çalışmaları yürütmek durumundadır. Görüntü yönetmeni bu aşamada mekân seçimi ve mekân tasarımında da etkin olmak durumundadır.

Görüntü yönetmeni, yönetmenin talepleri doğrultusunda senaryonun dramatik yapısına en uygun aydınlatma planını tasarlamak durumundadır. Görüntü yönetmenine filmin çekimlerinin analog mu yoksa dijital mi olacağına karar verip, kullanılacak kamera, film stoğu, lensler, filtreler, ışıklar ve kullanılacak diğer tüm ekipmanları seçme yetkisi verilebilir. Tüm bu tercihler, filmin belirlenen estetik hedeflere ulaşılmasına hizmet etmesi gereken teknik kararlardır. Hazırlık aşamasının bir diğer safhası olan deneme çekimlerinde aktörler ve kostümlerin mekân ve aydınlatma ile uyumlu olduğu kontrol edilmelidir. Renk ve tonların filme uyumundan sorumlu olan görüntü yönetmeni bu sebeple kostüm ve set tasarımcıları ile diyalog içindedir. Mizansenin belirlenmesinde yönetmenle birlikte çalışan görüntü yönetmeni, aktörlerin sahne üzerinde bulunacakları noktaların ve hareketlerinin saptanmasının dışında, sahnelerin çekim sıralaması gibi tümüyle yönetmenin tercihlerine bağlı konuların da genel çekim akışını yavaşlatmayacağını kontrol etmelidir.

Yapım ekibinin çok ciddi bir kısmı görüntü yönetmeninin gözetiminde çalışmaktadır. Kamera ekibi, elektrik ekibi doğrudan görüntü yönetmenine bağlı olduğu gibi yapım ve donatım ekibi, set dizayn ekibi, özel efekt departmanı, kostüm ve makyaj departmanı da görüntü yönetmeni ile koordinasyon içinde olmak durumundadır. Tüm bunlar filmin çekimlerine hizmet eden paydaşlar olduğu için çekimlerin ana sorumlusu olan görüntü yönetmeninin zamanlama planına uyumlu bir şekilde çalışılması şarttır. Oyunculuk performansı ya da başka herhangi bir nedenden ötürü yönetmenin tekrar ettirdiği çekimler olsa da görüntü yönetmeni çekim planını revize edip ana takvimin sorunsuz işlemesini sağlamakla mükelleftir.

Sinematografinin ilk dönemlerinde filmlerin laboratuvar ve baskı süreçlerinde kontrast, renk ve ton dengelerinin sağlanmasında sorumlu olan görüntü yönetmeni post-prodüksiyon aşamasında da önemli bir rol oynamaktadır. Hangi çekimlerin hangi noktalardan birbirine bağlanacağının bilinmesi devamlılık açısından önem taşımaktadır. Yönetmenin filmi nasıl kurgulayacağının farklında olan bir görüntü yönetmeni hem aydınlatma hem de kamera açıları ve hareketleri gibi tercihleri daha kolay bir şekilde planlayabilmektedir. Bu tercihlerin birbirini takip eden çekimlerde uyumlu bir şekilde yapılması, en az aksiyon devamlılığı kadar önemli olan görsel devamlılığın sağlanmasını mümkün hale getirmektedir.

Filmin en nihayetinde yönetmene ait bir eser oluşunun görüntü yönetmeni tarafından filme yapılan fikri ve estetik katkıların anlaşılmasını zorlaştırmakta olduğu düşünülmektedir. Görüntü yönetmeni ve sanat yönetmeni gibi filmin kimliğinin ortaya çıkmasında önemli vazifeler gören kişilerin yönetmene bağlı teknisyenler olarak konumlandırılmaları eleştirilmektedir. Film eleştirmenlerinin ve araştırmacılarının, belki de geniş bir ekip gerektiren sanatların başında gelen film sanatını incelerken yalnızca yönetmene odaklanıp ekibin geri kalanını görmezden gelebilmeleri, Fransız Yeni Dalga sinemasının kurucuları tarafından geliştirilen auteur teorisine yönelik eleştirilerin ortaya çıkmasına sebep olmuştur. Peter Wollen, bir filmde herhangi bir sebeple görüntü yönetmeninin yönetmenden daha belirgin olarak öne çıkmasının o filmi analiz mecralarından uzaklaştırabileceğini ifade etmektedir. Film tarihçisi Kevin Brownlow ise yönetmenin fikirlerini tercüme ederek bir filmin tüm görünüşünü belirleyen ve atmosferini ortaya çıkaran kişinin görüntü yönetmeni olduğunu vurgular (Rainsberger, 1981: 40-41).

Görüntü yönetmenlerinin film sanatındaki karşılığının yeterince anlaşılamamış olması noktasındaki eleştirilerin stüdyo sisteminin ve anaakım sinemanın merkezi olan Amerika kaynaklı olması da dikkate değerdir. Yapımcıların dominant olduğu bir sistem içerisinde, yönetmenlerin kendi senaryolarını özenle yazmaya ya da kendi yapım ekiplerini kurmaya konsantre olamamaları onları zaten auteur teorinin kapsamı dışında bırakmaktadır. Diğer taraftan yılda 4 film çekme ortalamasına yaklaşan yönetmenlerin kimi zaman çekimlere sayılı günler kala filmin senaryosunu eline almakta olması başta görüntü yönetmeni olmak üzere yapım ekibinin performansının

filmin başarısı için hayati öneme sahip olduğunu göstermektedir. Bu bakımdan, filmin nasıl bir görsel duruş sergileyeceğinin tümüyle görüntü yönetmenin inisiyatifinde olduğunu ifade eden ve Amerikan sinemasının kameramanlar/görüntü yönetmenleri tarafından ortaya çıkarıldığını vurgulayan görüşler de önem kazanmaktadır. Amerikan auteurleri olarak da anılan Josef von Sternberg, Howard Hawks, William Wyler ve Alfred Hitchcock gibi yönetmenlerin görüntü yönetmenliğini yapmış olan Lee Garmes'ın açıklamaları bu bağlamda anlamlıdır. Garmes, adı geçen yönetmenlerin neredeyse hiçbir zaman sette görüntü yönetimine karışmadıklarını ve işini özgürce yapmakta olduğunu ifade eder. Kuşkusuz yönetmen ve görüntü yönetmeninin senaryo, karakterler ve filmin görsel atmosferi üzerinde ortak bir anlayışa sahip olup maksimum uyumu yakalamaları beklenmektedir. Garmes'in Josef von Sternberg ile yakaladığı bu uyumun bir başka örneği olarak da başta Persona olmak üzere yıllarca birçok filmde beraber çalışmış olan Ingmar Bergman ve görüntü yönetmeni Sven Nykvist'in isimleri zikredilebilir. (Rainsberger, 1981: 41-42).

Film çalışmaları profesörü Graham Petrie, yönetmenlerin filmin asıl mimarı oldukları yönündeki varsayımın daha fazla kabul edilemeyeceğini söyler. Sinemada auteurlüğün işbirliği gerektiren bir olgu olduğu vurgulanır. Özellikle film sanatının yegâne uygulama sahası olarak Hollywood'u ve Amerikan sinemasını gören ve çoğunlukla araştırmalarını bu çerçevede sürdüren akademisyenler sinemanın çok sayıda yetenekli kişinin iştirakiyle mümkün olabileceğinin altını çizip auteur kuramını geride tutarlar. Örneğin "The Making of Citizen Kane" kitabının yazarı Robert Carringer, Citizen Kane filminin başarısını Orson Welles'in görüntü yönetmeni Gregg Toland, sanat yönetmeni Perry Ferguson ve görsel efekt sanatçısı Linwood G. Dunn ile kurduğu etkin iş birliğine bağlamaktadır (Keating, 2014a: 5).

1.1.1.3. Anlatıya Katkı Görevi

Hollywood sinemasıyla ilgili çalışmaların temel tespitlerinden biri klasik Hollywood sinemasının ortak bir stile sahip olduğudur. Teknolojinin ve anlatının gelişimine paralel olarak belli tarihlerde belli ortak özellikler sergilenmiştir. Bu açıdan bakıldığında klasik Hollywood'un ilk döneminde yapay ve yumuşak ışıklı aydınlatma öne çıkarken ve 1940'lara gelindiğinde alan derinliğinin Hollywood filmlerine ortak

bir görsel kimlik verdiği ifade edilebilir. Yapımcılar ve yönetmenler filmlerini ticari başarıya ulaştırabilmenin yolunu en yaygın anlatı tarzı ve görsel stile yönelmekte bulmaktaydılar. Bu ortak anlatı içerisinde Klasik Hollywood'un görüntü yönetmenlerinin kullandıkları tekniklerin çok dikkat çekici olmaması için gayret sarf edilmiştir.

Klasik Hollywood anlatısı belli sinematografik özellikleri getirmektedir. David Bordwell, stüdyo döneminde stille ilgili belli kuralların oluştuğunu söyler ve bunların prodüksiyon aşamasında çok net bir şekilde takip edilmekte olduğunun altını çizer. Yönetmenler karar alırken gelenekleşen anlatı kodlarının sınırlarını gözetmektedirler. Bordwell bu bağlamda şunları söylemektedir:

> "Kamerayı hareket ettirebilirsin ancak hareketin ortasında (çekimi) kesmemelisin. Aşırı yakın planlar çekebilirsin ama nadiren. Her aksiyonda kamera için doğru bir pozisyon bulman gerekir. Aksiyonu yakalamak için plansız bir şekilde dört kamerayı rastgele kurmazsın. Bu açıdan bakıldığında, 1960'larda ortaya çıkan rastgele çekimler ve ani, beklenmedik kesmeler yalnızca amatörlük olarak değerlendirilebilir" (Bordwell, 2006:118).

Bu bakımdan sessiz sinemadan dijital döneme kadar sinematografinin tarihsel gelişimi değerlendirilirken; sinematografinin teknolojik ilerlemelerle irtibatının, anlatı yapısı içerisindeki yerinin ve görüntü yönetmenlerinin sanatsal özgünlüğünün dikkatli bir şekilde incelenmesi gerekmektedir.

1.1.2. Sessiz Sinema Döneminde Sinematografi

Sessiz sinema döneminde sinematografide öne çıkan eğilimlere bakıldığında yapay ışık kullanımının arttığı ve erken dönemdeki keskin netliğin yerini sessiz dönemin sonuna doğru buğulu kompozisyonların aldığı görülmektedir. Sinematografinin kendi müstakil sınırları, normları ve estetik idealleri ortaya çıkmaya başlar. Yani bu dönemde kameramanlık müessesesinden görüntü yönetmenliğine geçilerek, alan sanatsal bir temel kazanmaya başlar. Bu noktadaki temel etken sinemanın söze dayalı bir anlatı aracı olarak kabul edilmesiyle film biçiminin anlatıya

entegre edilmesi olmuştur. Böyle olunca aydınlatma ve kameranın fonksiyonları hikâye anlatımının gereklerine göre şekillenmiştir. Ayrıca gelişen sinema endüstrisi ile birlikte sinematografinin teknolojiyle olan bağları netleşmiş, organizasyonel yapısının şekillenmeye başlamasıyla daha etkin bir üretim aşamasına geçilmiştir. Neticede görüntü yönetmenlerinin kendilerinin bir sanat icra ettiklerine olan inançları giderek artmıştır.

Sessiz dönemde Edison'un kutu şeklindeki stüdyosunda çekilen filmler Lumiere kardeşlerin filmlerinden çok farklıydı. Edison'un West Orange New Jersey'deki laboratuvarındaki stüdyonun dört tarafı çevriliydi ancak güneş ışığının içeri girerek karakter ve objeleri aydınlatmasını sağlayan camdan bir tavan ile kaplıydı. *Black Maria* adı verilen bu stüdyo tekerlekleri sayesinde güneş ışıklarının en iyi düştüğü noktaya çekilebilmekteydi. Bu stüdyoda çekilen filmler Edison'un Kinetoscope cihazından izlenebilmekteydi (Abisel, 2003: 32). Aydınlatma yöntemi açısından değerlendirildiğinde güneş ışığıyla aydınlatılan karakterlerin hareketlerinin zemine düşürdüğü sert gölge hareketleri bu filmlerin dikkat çeken özellikleri arasında görülmektedir.

Film ve anlatı teorisi üzerine çalışan Tom Gunning *atraksiyon sineması* kavramını getirmiştir. Doğrudan izleyicilerin dikkatini toplamaya yönelen bu filmler görüntüyü izleyicide merak ve heyecan oluşturmak için kullanırlar. Kavram, sinematografinin hikâye anlatımına nasıl katıldığına değil, hareketleri nasıl yakalayıp izleyiciye göstermekte olduğuyla ilgilenmekteydi. Erken dönemden itibaren hem sinema tarih yazımında hem de film teorisi çalışmalarında anlatı sinemasının baskın olduğunu vurgulayan Gunning; George Melies, George Albert Smith ve Edwin Stanton Porter gibi erken dönem sinemacılara yönelik araştırmaların çoğunlukla sinemaya bir hikâye anlatım aracı perspektifinden baktıklarını söylemektedir. Oysa 1906-1907 tarihlerine kadar erken dönem film yapımına yön veren asıl damar anlatı merkezli kurmaca filmler değil günlük hayatın dışına çıkan, insanları bir sihirbazlık gösterisi misali hayret ve şaşkınlığa düşüren aktüel filmler olmuştur. ABD'de yapılan bir araştırmaya göre 1906 yılına kadar çekilen filmler arasında aktüel filmlerin sayısı kurmaca filmlerin çok üzerindedir (Gunning, 1990: 382).

Gunning atraksiyon sinemasının ilk olarak "bir şeyi gösterme becerisi" olduğunu söyler. Christian Metz de bu filmlerin anlatı sinemasının yolculuk yaklaşımı değil, bir gösterme ve açığa vurma yaklaşımı bağlamında okunabileceğini ifade eder. Atraksiyon sinemasının bir diğer özelliği ise seyirciyle kurduğu temasın yapısal niteliğidir. Oyuncuların tekrar tekrar kameraya bakmaları filmin gerçeklik yanılmasını ele verir. Aktüel filmler, kurmaca filmlerin etrafı çevrili kurgu dünyasını parçalayarak izleyicinin karşı karşıya kaldığı şeyler için dikkatini ayakta tutmasını talep eder (Gunning, 383).

Sessiz sinema döneminde çekimler genel olarak gün ışığına bağlı olarak gerçekleştirilse de bir elektrik kaynağı kullanılarak yapılan aydınlatmalar da olmuştur. Kameramanlar Edwin Porter ve James White, *Pan-American Exposition by Night*, adlı kısa filmde bir şehir meydanını çekerler. Tek planlı filmde, gündüz ile başlayan plan kameranın pan hareketi sonrasında bir gece sahnesine döner. Gece yapılan çekimlerde filmin gündüz planı uzun süren çalışmalar neticesinde yapay ışıkla aydınlatılmıştır (Keating, 2014b: 13).

Bu filmle birlikte iki yeni teknolojik gelişmeden söz edilebilir. İlki elektrik enerjisi kullanılarak gece sahnelerinin aydınlatılmasıdır. İkincisi ise kameranın ve kamera hareketinin filmin anlatısına katılımının net olarak başlamasıdır. Bu etki kuşkusuz kameranın pan hareketi ile gerçekleşmiştir. İzleyiciyi gündüz zaman ve mekânından bir anda gece zaman ve mekânına geçiren pan hareketi olmuştur. Kamera hareketinin herhangi bir karakteri ya da objeyi takip etmeksizin gerçekleşmesi, bizatihi hareketin kendisinin anlamın oluşumundaki temel faktör olduğunu göstermektedir.

Sessiz sinema döneminde kamera hareketlerinin anlatının etkin bir parçası haline gelmesi yönünde atılan bir başka adım olarak yine James White'ın 1900 yılında bu kez Paris'te çektiği panoramik film ifade edilebilir. White'ın Eiffel Kulesi'nin asansöründen çektiği bu filmde, kamera yükseldikçe şehir giderek küçülmeye başlar. Kameranın taşınmasıyla gerçekleşen kamera hareketi ve bu harekete bağlı olarak kameranın görüş alanında meydana gelen ciddi değişim, ortaya çıkacak anlam ve duygunun da çekimin başladığı ilk andan son kareye gelene kadar önemli bir değişime uğramasını sağlar (Nielsen, 2007: 88).

Bu yıllarda endüstriyel vinçler aracılığıyla da kameraya yükseklik kazandırılarak geniş planlı kompozisyonlar ortaya çıkartılmıştır. Sessiz sinema döneminde hareketli kamera ve yapay ışıkla aydınlatmanın birlikte kullanıldığı bir başka örnek kameraman Billy Bitzer'den gelir. 1904'te çekilen *Interior New York Subway 14th Street To 42nd Street* adlı film için aynı anda 3 tren kullanılmıştır. New York metrosundan bir trenin ilerleyişini ve farklı istasyonlarda durup ardından yolculuğuna devam edişini gösteren bu filmde, çekimler filmin temel objesi olan asıl trenin arkasındaki bir diğer tren üzerinden yapılmıştır. Kamera, arkadan gelmekte olan bu ikinci tren üzerindeyken, birinci trenin aydınlatılmasını sağlayan yapay ışık kaynağı ise birinci trenin hemen yanından seyretmekte olan üçüncü bir tren üzerinde bulunmaktaydı. Kompozisyondaki sert gölgeler ve kamerayı taşıyan tren asıl trene yaklaşıp uzaklaştıkça objenin çerçeve içinde kapladığı alanın değişmesi filmde dikkate değer noktalar olarak öne çıkmaktadır. Trenin geçtiği istasyonların sahip olduğu farklı mimari özellikleri, kolonlar ve benzeri fiziksel yapıların ışığı taşıyan tren ile filme alınan trenin arasına girmesiyle sabit ve istikrarlı değil dalgalı bir aydınlatma ortaya çıkmıştır. (Lippit; 2005: 69).

George Melies'in başını çektiği, göz yanılsamasına dayalı sahneleri örnek alan birçok sinemacı bu yöndeki yeni denemeler için sinematografiye yönelmiştir. İki farklı planın iç içe girmesi, bir kompozisyonun ön ya da arka planında yer alan objenin kesilerek yerine başka bir objenin yerleştirilmesi, çözülerek kararma ve time-lapse gibi özel efektler bu şekilde ortaya çıkmıştır. Mesela siyaha düşme efekti kameramanın diyaframının yavaşça kısılarak en sonunda tamamen kapalı hale getirilmesiyle gerçekleştirilir.

1906'da Edison kameramanlarından Edwin Porter ve arkadaşı Wallace McCutcheon iki aylık uzun bir çalışmanın ardından tamamladıkları *Dream of a Rarebit Fiend* filmin çekimi sırasında ilk olarak çerçevenin alt tarafını pozlayıp üst tarafını bloke etmişlerdir. Ardından filmi başa sarıp bu kez kompozisyonun üst kısmını oluşturacak çekimleri yapıp çerçevenin alt tarafını bloke ederler. Bu fantastik rüya sahnesinin inşasında stop motion, ekran bölme ve filmi iki defa pozlama gibi uygulamalarla ortaya çıkardığı efektler belirleyici olmuştur (Rabinovitz, t.y.).

1920'lerle birlikte artık kameramanlara yönelik "film saran kişi" algısı sona ermiş ve yeni bir isim kullanılmaya başlanmıştır. *Cinematographer* adının ortaya çıkması ile kendi müstakil alanlarının sahibi olan kameramanların görevi hem bir zanaat hem de bir sanat olarak tanımlanır. Anlatı kalıpları yerleştikçe film endüstrisinin işleyişi de giderek daha düzenli bir hale gelir. Filmlerin tematik farklılaşması da daha kurallı bir şekilde işlemeye başlayan endüstrinin gerekliliklerinden biri olur. Anlatı ilkelerini takip eden konulu filmlerin yaygın hale gelmesinin ardından film biçimine ne tür estetik olanaklar kazandırılabileceği sorusu gündeme gelmiştir. Bütün bunlar görüntü yönetmeni sıfatını benimseyen kameramanların bir sanatçı kimliği kazanmakta olduklarını ve estetik anlamda girişimci bir yaklaşıma sahip olduklarını göstermektedir.

Eğlence ve yanılsamaya dönük unsurlar sessiz sinema sonrasına geçildiğinde yine sinematografi ile bağlantılarını korumuşlardır. Bu tür unsurlara odaklı bir sinematografi Hollywood'ta anaakım hale gelmiştir. Gunning atraksiyon sineması konsepti ile anlatı sinemasının, modernlik içindeki iki diyalektik yaklaşım olduğunu belirtir. Anlatı sinemasının atraksiyon sinemasındaki aşırı enerjiyi ortadan kaldırmadığını aksine bu enerjiyi kullanıp dönüştürdüğünü ifade eder. "Dinamizm ve şok modernitenin bir yönünü temsil ederse, rasyonalizm ve organizasyon ise diğer bir yönünü temsil etmektedir" (Keating; 2014b: 17). Hollywood stüdyo sisteminin ortaya çıkmaya başlamasıyla birlikte sinemacılar filmi anlatıya dayalı bir görsel temsil olarak konumlandırıp, kamera hareketleri, yakın çekimler, panlı çekimler ve yapay ışık kullanımını temel formel öğeler olarak kabul etmişlerdir.

1.1.2.1. Aydınlatmanın Doğal ve Yapay Kaynakları

20. Yüzyılın başlarında filmlerin çoğunda gün ışığı başlıca aydınlatma kaynağı olarak kullanılmıştır. Sinemacılar filmlerine bir ışık efekti eklemek istediklerinde bunu set içerisinde yaptırdıkları renkli çizimlerle gerçekleştirmekteydiler. 1903 tarihli *Uncle Tom's Cabin* filminde setin zeminine yapılan çizimle ay ışığı efekti verilmiştir. Bu durum göz önünde bulundurulduğunda sessiz sinema döneminde sinematografide yaşanan en ciddi yeniliğin elektrik enerjisi kaynaklı yapay ışıkların kullanılmaya başlanması olduğu söylenebilir. 1920'lere gelindiğinde neredeyse bütün iç çekimlerde

yapay ışıklandırma tercih edilirken, bazı dış çekimler de stüdyo ortamında yapay ışık ile aydınlatılmaktaydı. Endüstrinin film üretiminde istikrarın sağlanması yönündeki hedefi, gün ışığından elektrik kaynaklı ışık kullanımına geçişteki en önemli faktör olmuştur. Bu geçiş sürecinde nadir olsa da gün ışığında ısrarcı olan görüntü yönetmenleri olmuştur. Bunların en büyük gerekçesi parlak gün ışığında 5000 kelvin'den 6500 kelvin ve üzerine çıkabilen mavi tonlarındaki bir renk derecesi ile mevcut film stoklarının yüksek kalitede pozlanabilmesiydi (Keating, 2014b: 17).

Gün ışığından yapay ışığa geçişin ilk adımı, doğrudan geldiğinde sert ışık veren güneş ışığının difüzyon ile inceltilmesi ve bu şekilde yumuşak ışık ile aydınlatma yapılması olmuştur. Filtre işlevi gören çeşitli kumaşlar kullanılarak ışığı çeşitli düzeylerde inceltmek ya da tümüyle kesip gölge efekti oluşturmak mümkündür. Özellikle karakter aydınlatmalarında pencerelerden gelen gün ışığının inceltilmesiyle sağlanan dolgu ışıktan olumlu neticeler alınmıştır. Bunun dışında güneş bir arka ışık olarak da kullanılmıştır. Bu sürecin öne çıkan bir diğer özelliği ise gün ışığının inceltilmesiyle elde edilen yumuşak ışığın mekân kullanımı ve karakterlerin konumlanmasında yönetmenlere daha geniş imkanlar sunması oldu.

Yumuşak ışığın elde edilmesiyle birlikte artık görüntü yönetmenlerinin önünde yeni bir estetik alan açılmış oldu. Yalnızca gün ışığını kullanıp aynı sette hem sert hem de yumuşak ışık ile aydınlatma yapma imkânı doğmuştu. Difuzyonun tek bir noktaya çarpan ışığı olabildiğince geniş bir alana yayabilmesinin verdiği avantajla yumuşak ışıkla setin genelini kaplayan bir aydınlatma oluşturur. Bu genel ambiyans ışığına ek olarak doğrudan güneşten gelen sert ışıkla lokal bir aydınlatma daha yapılabilmektedir. Bu şekilde kompozisyon katmanlara ayrılırken setin neredeyse tümüne yayılan yumuşak ışıkla aydınlanan objeler ve yan karakterler arka planla tutulabilmekteydi. Buna karşılık ana karakter üzerinde ise sert ışık kullanarak kompozisyonda ikinci bir katman oluşturulmaktadır. Kahramanı diğer karakterler ve mekânın geri kalan kısmından izole edip öne çıkaran bu uygulama *spotlight effect* olarak ifade edilmektedir. Griffith'in 1912 tarihli *One Is Business, The Other Is Crime* filmi bu yöntemin kullanıldığı önemli örneklerden biridir.

Gün ışığını sert ve yumuşak ışık kaynağına dönüştürüp; ambiyans ışığı, dolgu ışık, arka ışık, spot ışık gibi farklı aydınlatma uygulamaları üretilmiştir. Estetik bir gelişim olarak okunabilecek bu durum kompozisyona derinlik kazandırmış ve sinematografiyi bir anlatı aracı haline getirmiştir. Her ne kadar görüntü yönetmenliğinin sinemadaki yerinin belirginleşmesi açısından pozitif gelişmeler olarak okunsa da film endüstrisinin gün ışığına bağımlı kaldığı bir işleyiş şekli sunuyor olması sebebiyle negatif bir durum da söz konusudur. Endüstrinin güneşli günlerdeki üretimini yağmurlu günlerde de yaz mevsimindeki işleyişini sonbahar ve kışın da sürdürebilmesi için 1910'lar boyunca elektrik altyapısı kurulmasına özen gösterilmiştir. Yumuşak aydınlatma noktasında öncü olarak gösterilen *mercury-vapor floresan tüpleri* 1909'da New York'taki Biograph Stüdyosu'nda kullanılmaya başlanmıştır. Cooper Hewitt marka bu floresanlar stüdyolarda stantlara ya da tepe noktalarına yerleştirilerek sahne geneline yönelik bir aydınlatma sağlamışlardır. Ark ışığın aksine, gün ışığından difüzyon ile elde edilen yumuşak ışık türünde bir aydınlatma kaynağı olan Cooper Hewitt lambalar, 1. Dünya Savaşı öncesi Alman görüntü yönetmenleri tarafından kullanılarak Avrupa'ya da giriş yapmıştır (Thompson, 2005a: 36).

Neticede ortaya çıkan çözüm hem ekonomik bir kaynak olarak gün ışığını kullanacak hem de yeterli gün ışığı olmadığında üretimi devam ettirecek elektrik kaynaklı aydınlatma yapacak stüdyoların açılması olmuştur. Doğu kıyılasındaki büyük stüdyolarda, üzeri tümüyle açık platformların yanına elektrik kaynaklı yapay aydınlatmanın kullanıldığı setler eklendi. 1912 yılına kadar birçok stüdyo yapay aydınlatma sistemine entegre olmuştur (Jacops, 2005: 387). Elektrik donanımlı stüdyolarda seri üretime geçilmesinin ardından, gün ışığı kullanılarak kompozisyonlarda bir derinlik oluşturmanın ve aktörleri gün ışığı altında konumlandırılıp aydınlatılmanın ciddi süreler aldığı açık bir hale geldiğinde doğu kıyısının dışında New York merkezli stüdyolar da eski cam tavanları boyanarak sadece yapay ışıkla çalışacak hale getirilmiştir (Koszarski, 2008: 113).

Çok büyük kapasiteli yapay ışık kaynaklarıyla donatılan stüdyolar kurulmaya başlandı. Stüdyolarda çoğunlukla yumuşak ışık kullanılırken, sabitleşen estetik ve anlatı yapısı görüntü yönetmenlerini farklı etkiler oluşturacak ışıklarla aydınlatmaya

teşvik etmiştir. Sert ve yumuşak ışığın bir arada kullanılabilir olmasıyla, sahnelerin genel aydınlatılmasında yumuşak ışık, ana karakterlerin öne çıkarılmasında ise sert karbon ark ışığı kullanılmaya başlanmıştır. 1920'lerde Amerika'daki bütün stüdyolar gün ışına kapatılmış ve tümüyle yapay ışık kaynaklarıyla çalışır olmuştu. Bu tarihlerde Avrupa'daki film stüdyolarında ise güneş ışığı filtrelenerek kullanılmaya devam etmekteydi (Fisher, 2006: 33).

Görüntü yönetmeni Alvin Wyckoff sinemada aydınlatmanın ilk dönemini üç aşamaya ayırmaktadır. Bu sınıflandırma görüntü yönetmenlerinin sinemanın gelişimine paralel olarak kendi mesleklerini nasıl tanımlayıp konumlandırdıklarını da gösterir. Wyckoff kameramanların filmi henüz bir sanat olarak algılamadıkları ilk aşamayı ticari periyod olarak adlandırıyor. Düz bir şekilde fotoğraflama dediği bu dönemde kompozisyonlar tümüyle aydınlık ya da keskin gölgeler içermekteydi. İkinci aşamada devamlılık ışıklandırması olduğunu söyleyen Wyckoff, görüntü yönetmenlerinin bu aşamada ay ışığı, masa lambası gibi belli ışık kaynaklarını taklit ettiklerini belirtiyor. Efekt ışıklandırması tanımının da kullanıldığı bu tarz, sinematografi için mimesis eksenli bir anlayışa giriş olarak yorumlanabilir. Wyckoff ikinci aşamaya geçişi, elektrikle birlikte teknolojinin alana eklemlenmesine değil, görüntü yönetmenlerinin yeni arayışlar içine girmesine bağlamaktadır. İlk dönem aydınlatmasının son aşamasında ise görüntü yönetmenleri kendi karakterlerini inşa etmeye başlamışlardır. Bu aşamada her sahneye ve kompozisyondaki her bir alana hikâyenin duygusal atmosferine uygun bir ışıklandırma yapılmıştır. Örneğin Wyckoff ve Karl Struus çektikleri *The Affairs of Anatol*'da (1921) bir önceki aşamadaki gerçekçi aydınlatma tarzı görünmez. Filmdeki hikâye ve karakterlerin yapısını destekleyici bir şekilde alt açılı bir aydınlatma tercih edilerek vahşi ve şeytani bir etki uyandırılmak istenmiştir (Keating; 2014b: 21).

Wyckoff'un sınıflandırmasından görüntü yönetmenliğinin çok katmanlı bir saha olduğunu anlaşılmaktadır. Her şeyden önce film endüstrisinin ana omurgası durumunda olmaları sebebiyle kaliteli ve hızlı üretim sorumluluğu öne çıkmaktadır. Bunun ardından, görsel hikâye anlatımında, anlatının formu tesis ettiği vurgulanmalıdır. Hikâyenin parçaları olan zaman, mekân ve karakterlere ait bilgileri saf görsel bir durum olarak sunmakla mükelleftir. Görüntü yönetmenliği film sanatının

özerk bir alt formu olarak düşünüldüğünde ise yeni görsel olanaklar ortaya koyması gerektiği söylenebilir. Örneğin sinemada duygu aktarımının temel öğesi olan yüz ve gözlerin yakın planda kaydedilmesi özel bir yüz aydınlatmasını ortaya çıkarmıştır. Yumuşak anahtar ışık ve hafif gölgelendirmelerin kullanıldığı yüz aydınlatması yakın plan çekimlerin yaygınlaşmasıyla çok daha önemli hale gelmiştir.

Aydınlatmanın temel taşlarından biri olan üç noktalı aydınlatma 1910'ların sonlarından itibaren hızla anlatı sinemasının bileşenleri arasına katılmıştır. Karakterin yüzü için bir anahtar ışık, gölgeleri şekillendirecek bir dolgu ışığı ve karakteri kompozisyondaki arka plandan ayrı tutup öne çıkartacak bir arka ışık üç noktalı aydınlatmada bir araya gelmektedir. Anahtar ışık ve dolgu ışık karakterin 45 derece sağından ve solundan gelirken, arka ışık da yine 45 derecelik açıyla gelmektedir. Tiyatro sahnesi için tasarlanmış olan üç noktalı aydınlatmada ışıkların sağ, sol ve arkadan 45 derecelik açılarla gelmesinin sebebi izleyicilerin sahnenin hangi tarafına oturmuş olurlarsa olsunlar aktörleri tam olarak görebilmelerini sağlamaktır (Landau, 2014: 41).

Bir sahne aydınlatma metodu olarak üç noktalı aydınlatma üzerinde durmuş olan ışık tasarımcısı Stanley McCandless, bu aydınlatma tarzının fonksiyonları arasında; sahneyi görülebilir hale getirmek, sahnedeki aktör ve nesnelerin fiziksel formlarını belirgin hale getirmek, naturalizm ve sahnenin duygusal atmosferini belirgin kılmak şeklinde sıralamaktadır (McCandless'ten Aktaran: Essig, 2007:61).

Görüntü yönetmenleri üç noktalı aydınlatmada ek arka ışık ekleyerek ya da anahtar ışık ve dolgu ışığın yoğunluklarını farklılaştırarak filmin dramatik atmosferine en uygun aydınlatmayı kurmaya çalışmışlardır. Bunun dışında görüntü yönetmeni John Francis Seitz, anahtar ışığı iptal ederek iki dolgu ışığı ile yüzün sağ ve sol tarafını aydınlatıp yüzün ortasında belirgin bir gölge bırakarak *core-ligting* adını verdiği tarzı oluşturmuştur. Seitz, 1926'da ise korku türündeki *The Megician* filmi ile üst açılı ve özellikle de alt açılı kullandığı ışıklarla göz çukurlarında gölgeler oluşturarak ve burnun gölgesini uzatıp sol gözün üzerine düşürerek özel bir cani karakter aydınlatması yapmıştır. The Megician'daki aydınlatma üzerine yapılan değerlendirmelerde filmin Alman Dışavurumculuğu'nun kuvvetli sinematografisinin

Hollywood üzerindeki etkisi altında olduğu vurgulanmaktadır (Keating; 2014b: 24). Bu vurgulara karşın Seitz, çeşitli dramatik atmosferler oluşturmaya yönelik sinematografik uygulamaların "expressivist" olarak tanımlanmasını önerirken, Alman sinema akımının etkisinin açık olduğu örneklerin ise "expressionist" tarzda olduğunu ifade etmektedir.

Sessiz sinema döneminin sonuna doğru film stoklarında yaşanan gelişmeler görüntü yönetmenlerinin sağlıklı pozlama için sert ışığa duydukları ihtiyacı iyice azaltmıştır. 1920'lerin ortalarına kadar kullanılan *orthochromatic* stoklar yalnızca parlak doğal ışık altında sağlıklı şekilde pozlanabilirken, 1922'de geliştirilen *panchromatik* film stoklarında ışığa olan duyarlılığın artmasıyla daha düşük renk sıcaklıklarında da kaliteli pozlamaya imkân vermiştir. Panchromatik stoklarla çekilen filmlerin özellikle ana renklere olan duyarlılıklarının gelişmesiyle birlikte insanın gözünün görme tecrübesine daha yakın sonuçlar ortaya çıkmıştır. Buna rağmen film endüstrisi uzun süre format değiştirmemekte ısrarcı olmasıyla orthochromatic film stoklarının kullanımı devam etmiştir. Robert J. Flaherty'in 1926 tarihli Moana adını taşıyan belgeseli panchromatik film kullanarak çekmesi Hollywood için de panchromatik filme geçişin işareti olmuştur. 1930'dan itibaren de orthochromatic film stoğu üretimi büyük oranda son bulmuştur (Foster, t.y.).

Elektriğe dayalı aydınlatmanın farklı yoğunluk ve tonlarda ışıklandırma imkanı sunmuş olması sinematografinin anlatı içerisindeki etkinliğini arttırmış ve görüntü yönetmenlerini daha farklı estetik hedeflere yönlendirmiştir.

1.1.2.2. "Kameraman"dan "Görüntü Yönetmeni"ne

Film endüstrisinin ekonomik ve kültürel büyümesi sinematografinin öneminin ve bu alana olan ilginin artmasını beraberinde getirmiştir. Görüntü yönetmenlerinin sektördeki konumlarını ve kamuoyundaki algılarını iyileştirmek için kurulmuş ilk organizasyon *American Society of Cinematography (ASC)* 1919'da kurulmuştur. Bir sendikal hareket olmaktan çok mesleğin özerkliği ve prestijine kartı yapmayı merkeze alan ASC, görüntü yönetmenleri çevresinde oluşan kültürel ve profesyonel yapı ile eğitici faaliyetlere odaklanmıştır. Kameramanları kol gücü ile çalışan emekçiler değil, bilim ve sanata dayanan bir birikimi kullanarak film yapımında estetik yeniliklerin

arayışında olan sinematografi biriminin liderleri olarak tanımlamıştır. Kameraman sıfatı yerine daha geniş kapsamlı bir alanı kuşatan "cinematographer" adını kullanmayı tercih etmişlerdir (Williams; 2018).

Davet yoluyla bünyesine yeni üyeler kabul eden ASC'ye ilk yılında toplam 50 görüntü yönetmeni üye olmuştur. ASC'nin 1920 yılının Kasım ayında yayın hayatına başlayan *American Cinematographer* dergisi, 1922 Mart'ına kadar iki ayda bir yayınlandıktan sonra aylık periyodlarla yayınlanmaya devam etmiştir. Derginin ilk yıllarında sinematografinin çekim ve laboratuvar aşamalarına yönelik detaylı teknik raporlar öne çıkmıştır. Yeni ortaya çıkmış bir mesleğin sınırlarını ve standartlarını da oluşturma hedefinde olan ASC, görüntü yönetmenlerinin sorumluluklarına yönelik ihtilaflı konulara da açıklık getirme uğraşında olmuştur. (Williams; 2018).

Sinematografi için söylenen "ışıkla resim çizmek" tabiri yaygın bir şekilde kabul edilmiş olsa da sinematografinin aydınlatmayı da içine alan çok geniş bir alanı kapsadığı yıllar geçtikçe daha iyi anlaşılmıştır. Sessiz dönemde kamera operatörlüğü yapan, çekim esnasında kameranın işleyişine yönelik bazı manipülasyonlarla üretilen özel efektleri geliştiren, film stoklarını üretip çekimlerden sonra laboratuvarlarda filmleri yıkayan görüntü yönetmenlerinin bizzat kendileri olmuştur.

Filtreler ve uzun lenslerin kullanımına bağlı olarak "yumuşak stil sinematografi" denilebilecek bir estetik yaklaşım yaygınlaşmaya başlamıştır. Diyaframın olabildiğince açık tutulmasına bağlı olarak net alan derinliğinin azaltılması yoluna giden görüntü yönetmenleri bu şekilde ön planda konumlanan karakteri netleyip karenin arka planını net alanın dışında bırakarak kompozisyonu farklı katmanlara ayırma yoluna gitmişlerdir. Bunun dışında göğüs plan ve yakın plan çekimlerde karakter üzerinde görsel bir vurgu oluşturmak için ortası delinmiş daire şeklindeki çok ince bir kumaşın lensin önüne yerleştirilmesi sonucunda karakter netliğinin korunmasına karşın kompozisyonun köşelerine gidildikçe netliği azalan yumuşak bir çerçeve ortaya çıkarılmaktadır. Film stoklarının tab edilmesi esnasında netlik ve kontrast ayarlarındaki oynamalarla da çekim esnasında kaydedilmiş görüntülerin daha yumuşak bir hale gelmesi sağlanabilmekteydi. Griffith'in *Broken Blossoms* (1919) filmi, 1910'ların sonları ve 1920'lere Amerikan sinemasında çokça

kullanılan yumuşak stil sinematografinin öne çıkan filmleri arasında zikredilmektedir (Thompson; 2005b: 115).

Sinematografi sahasında keşfedilen çok farklı efekt ve manipülasyonlar görüntü yönetmenlerinin filmlerdeki etkisini biraz daha gözle görülür hale getirmiştir. Özellikle gün ışığından difüzyon yardımıyla üretilen yumuşak ışığın sahne genelini aydınlatarak aktörlerin sahne içindeki konumlandırılmasını özgürleştirmesi ve netliği kaybetmeden kompozisyona derinlik kazandırması çok önemli bir adım olarak kabul edilmiştir. Kompozisyondaki katmanlı yapı içinde ana karakterin ek aydınlatma kaynaklarıyla ön plana çıkarılarak sahnenin geri kalanından soyutlanması, Hollywood'un yıllar içinde istikrarlı bir şekilde gelişen seyirciyi ana karakterle özdeşleştirme ilkesi için de önemli bir adım anlamına gelmiştir. Ana karakterin çevresinden izole edilmesi seyircinin film karesindeki başka hiçbir detayı göz önünde bulundurmadan dikkatini tümüyle kahraman ya da anti-kahramana odaklamasına sebep olmuştur. Böyle bir sinematografik istikamet yönetmenlerde de hızlı bir şekilde karşılığını bulmuş, Hollywood'un birçok yönetmeni anlatının görsel kalıplarını daha kısa çekim süreleri ve mümkün olduğunca yakın plan çekimler üzerine kurmaya başlamıştır.

Renk konusuna bakıldığında sessiz sinema döneminde filmlerin genellikle siyah-beyaz oldukları bilinmektedir. Bu dönemde filmlerin laboratuvar aşamasında el ile boyanarak renklendirildikleri olmuştur. Böylece renkler sessiz sinema döneminde izleyicilerin duygusal konumunu şekillendirmeye başlamıştır. Ancak filmleri resim fırçaları kullanarak elle renklendirmek kitlesel üretim zincirini döndüremeyecek kadar zorlu ve aşırı dikkat gerektiren bir süreçtir. Bu tekniklerden biri olan litografi yönteminde filmin çekilmesi ve montajının yapılmasının ardından her üç renk de ayrı bir baskı üzerine boyanmaktadır. *Handschiegel Renk Süreci* olarak da bilinen bu teknik *Joan the Woman* (DeMill, 1916) ve *Greed* (Erich Von Stroheim, 1924) filmlerinde kullanmış olsa da devamlı bir uygulama olmaz (Read, 2009:16).

Sessiz dönemin en yaygın renk ekleme uygulamalarına bakıldığında ilk olarak "tinting" adı verilen yöntemle film stoğuna uygulanan likit maddelerle filmde yüksek oranda aydınlatılmış parlak kısımların renklendirildiği görülmektedir. "Toning" adı

verilen ikinci uygulama ise film stoğuna uygulanan kimyasal işlemler sonrasında bu kez filmde ışık yoğunluğu düşük ve nispeten karanlık alanların renklendirilmesine imkân vermekteydi. Ancak bu uygulamalarla nesnelerin gerçek renklerinin dışında istenilen diğer renkler de tercih edilebilmekteydi. Film teknolojileri üzerine çalışan ve çeşitli renklendirme sistemleri geliştirmiş olan William Van Doren Kelly, nesnelerin gerçek renklerini taşıyan filmlerle, yönetmenin ya da görüntü yönetmeninin kendi isteklerine göre renklendirilebilecekleri filmleri birbirinden ayırmış ve bu kapsamda toning ve tinting uygulamalarını doğal olmamakla eleştirmiştir (Read, 2009:10).

Renklendirme çalışmalarının teknik zorluklarına rağmen yönetmenlerde renkli filme yönelik bir ilgi oluşmuştur. David W. Griffith, Cecil D. DeMille, King W. Vidor gibi yönetmenlerde renklendirmenin sanatsal potansiyeline dair büyük bir merak konusuydu. Renk tasarımının filmin psikolojik ve estetik boyutlarının geliştirilmesinde rolü de tartışmaktaydı. Bu konudaki denemelerden biri Griffith tarafından filmlerin gösterimleri esnasında uygulanmıştır. Filmin yansıtıldığı perdeye yöneltilen ışıklar vasıtasıyla izleyicilere renkli film izleme tecrübesi sunulmuştur (Yumibe, 2012: 132). Sessiz sinema döneminin sonunda renklendirme post-prodüksiyon ve ışıklandırma aracılığıyla gerçekleştirilen bir husus olarak akıllarda kalmıştır. İnsanın imgeye dair algısını etkileyen bir olgu olan renkler ilk zamanlar sinemanın sergileme üzerine kurulu estetik yapısına uygun görülmüştür. Diğer taraftan renklerin anlatıya olan konsantrasyonu dağıttığı da ifade edilmiştir.

Renklendirme işlemleri, post-prodüksiyon aşamasına dahil olması sebebiyle görüntü yönetmenleri tarafından öncelikli bir süreç olarak görülmemiştir. Ancak kamera hareketleri öncelikli bir konu olarak kendini göstermeye devam etmiştir. Kameraman unvanından görüntü yönetmenliğine geçişin sessiz sinema döneminde olması ve bu dönemde görüntü yönetmenlerinin kameralarıyla bütünleşik olmaları onların kamera hareketlerini yönetmelerini anlaşılır kılmaktadır. Örneğin Macera filmlerinde kamerayı aksiyonun içine dahil etmenin en çok kullanılan yöntemlerinden biri kamerayı bir taşıtın üzerine yerleştirip olayı takip etmekti. Griffith'in *The Girl In Trust* (1912) filminde görüntü yönetmeni Blitzer, demiryolunda tren ve kol gücüne dayalı ilerleyen bir drezil arasındaki aksiyon sahnesinde kamerayı önce drezilin üzerine konumlandırılıp buradaki karakterlere odaklanmış daha sonra da tren yoluna

paralel ilerleyen bir araca yerleştirilen kamera ile hem tren hem de drezil üzerinde yaşanan macerayı kaydetmiştir.

Griffith ve Blitzer ikilisinin hareketli kamera kullanımdaki en önemli girişimlerinden biri dikkat çekici set ve dekorlarıyla öne çıkan tarihi film *Intolerance*'ın (1916) çekimlerine rastlamaktadır. Babil mitolojilerini temsil eden şehrin genel planlarının çekimleri için kamera yaklaşık 45 metre uzunluğa erişen asansör sistemli bir dolly üzerine konumlandırılmıştır. 18 metre genişliğinde bir raylı sistem üzerinde kurulmuş olan dolly geniş bir ekip tarafından ileri ve geri itilmekteydi (LoBrutto, 2005: 168). O güne kadar eşine benzemeyen sonuçlar alınmasına rağmen böyle bir dolly düzeneğinin yaygın bir şekilde kullanılma ihtimalinin neredeyse hiç olmayışı çeşitli yapımcılar ve eleştirmenler tarafından bu tekniğin işlevsel bulunmamasını beraberinde getirmiştir. Bunun ardından birçok Hollywood filminde sabit kamera çekimleri tercih edilmiştir. Kurgu aşaması göz önünde bulundurularak ortaya çıkarılan açı-karşı açı çekimlerinde devamlılığın sağlanabilmesi için karakterlerin bakış hizalarının ve aksiyonların arka arkaya gelen çekimlerde eşleşiyor olmasına özen gösterilmiştir. Ancak, kurucu çekimler söz konusu olduğunda Griffith ve görüntü yönetmeni Blitzer'ın henüz vinç çekimlerinin (crane shot) mümkün olmadığı bir tarihte geliştirdikleri asansör dolly, alternatif teknik arayışlarının sinematografi için önemini göstermekteydi.

Hareketli kamerayla ilgili ilerlemelere bakılacak olursa önceleri kamera hareketlerine eleştirel yaklaşan sinema dergilerinin özellikle Alman sinemasında Karl Freud'un görüntü yönetmenliğini yaptığı *The Last Laugh* (1924) ve *Variety* (1925) filmlerindeki başarılı uygulamaların örnekliğinde kamera hareketlerinin önemini vurgulamaya başladıkları görülmektedir. Hollywood'ta Rex Ingram'ın yönettiği *The Magician* (1926) adlı filmde kötü adam Wegener'in elinde tutsak olan kadına doğru yürüdüğü sahnede, Wegener'in kötü niyetlerinin yüzüne en çok vurduğu anda kadını öldürmeye doğru yürüdüğü planda bir dolly çekimi bulunmaktadır. Kompozisyonda Wegener kareyi neredeyse tümüyle kaplamaktadır. Wegener yürümesine karşın geri kaydırmalı bir şekilde yapılan dolly çekimiyle ekranda kapladığı alan sabit tutulmuştur. Filmin çözüm bölümünde gerçekleşen bu kamera hareketi zirveye çıkmış

olan dramatik gerilimi daha da yükselterek anlatıdaki katharsis kısmını üstlenen planlardan birini ortaya çıkarmaktadır (Keating, 2014b: 31).

Amerikan sinemasına örnek teşkil edecek filmleri olan Freud ve Murnau Hollywood'a davet edilmiş ve buradaki filmlerinde kendilerine has, özgün kamera hareketleri ile sessiz sinema döneminin önde gelen filmlerini çekmişlerdir. Murnau'nun yönettiği, görüntü yönetmenliğini Rosher ve Struss'un yaptıkları *Sunrise* (1927) filmi bu filmler arasında sıralanmaktadır. Kamera hareketleri açısından öne çıkan planlardan birinde sahilde bekleyen insanları, bir açılış çekimi mahiyetinde bulundukları mekânla birlikte kompozisyona dahil eden oldukça yüksek ve geniş bir açı tercih edilmiştir. En genel ve en geniş kare ile açılan çekimde ön planda gemideki yolcular ve arka planda sahilde bekleyenler aynı karede yer alırken kameranın giderek yükselmeye başlamasıyla şehrin kendisi arka plan haline gelir ve sahildeki kalabalık ise ön plana geçmektedir. Aynı plan içindeki son harekette ise kamera bu kez alçalarak kalabalık içinde bekleyen birkaç kişiyi öne çıkarır. Bu plan için kameranın iple yüksekçe bir platforma asılması ve kurulan teknik düzenek ile hem kaydırma hem de pan ve tilt hareketlerinin yapılması kamera hareketlerinin anlatının işleyişine dahil olması açısından sonraki filmlere aktarılmış bir yenilik olarak görülmektedir. Murnau filmlerinde görülen diğer hareketli kamera örneklerine bakıldığında karakter takibi ifade edilebilir. Yürüyen ana karakterin belli bir mesafe korunarak takip edilmesi, kameranın ana karakteri takip ederken karenin dışındaki bir karakterin kompozisyona dahil edilmesi gibi durumlar incelendiğinde hareketli kameranın mekânı keşfederek ve bir karakteri takip ederek kompozisyonu yenileme ve anlatıya yeni karakterleri dahil etme becerisinden söz edilebilir. Görüntü Yönetmeni Struus'un burada yaptığı bir başka şey ise kameranın objektif bir açıdan ana karakteri takip ederken, kareye yeni bir karakterin dahil olması ile kompozisyonun odak noktasına bu yeni karakteri alarak sübjektif bir açıya geçmektir. Plan bu şekilde ana karakter gözünden ilerleyen bir bakış açısı çekimine evrilmiştir (Bradley, 2015).

Struss, kameranın objektif açıdan sübjektif açıya geçişiyle ilgili açıklamalarında kamera hareketinin ana karakter ve onun düşüncelerine bağlı olarak ilerlediğini söyleyerek kameranın karakterlerin iç dünyasına açılan bir yol inşa etmekte olduğuna işaret etmiş olur. Kameranın yalnızca önünde sergilenen eylemleri

gösteren değil, aynı zamanda hikâye anlatan bir konuma yükseltildiği de burada ifade edilebilir.

Özetle, sessiz dönemde geliştirilip sinematografinin geleceğine yönelik kalıcı izler bırakan unsurlar bulunmaktadır. Bunlardan ilki aydınlatma bağlamındadır. Sessiz dönemden başlayıp günümüze kadar uzanan üç noktalı aydınlatmanın dışında, güneşten gelen sert ışığı incelterek doğal ışıktan farklı aydınlatma katmanları üretmeyi başaran sessiz dönem görüntü yönetmenleri sadeliğin sınırlarını zorlayarak yapay aydınlatmanın hiçbir zaman tek seçenek olmayacağını göstermişlerdir. Sinematografide bir meslek ve sanat standartlarının oluşmaya başladığı bu dönemde kendileri için *cinematographer* tabirini kullanan görüntü yönetmenlerinin kendi işlerinin sanatsal ve mesleki boyutlarını tespit edecekleri bir zemin olarak ASC'nin kurulması da önemli bir gelişme olarak ifade edilebilir.

1.1.3. Sinematografinin Klasik Hollywood Dönemindeki Gelişimi

Klasik dönemde stüdyo sistemi dahilinde endüstriyel ve estetik anlamda bir düzen ve istikrar sağlandığı ifade edilebilir. Hollywood'un oligopol yapısı içerisinde sinematografi alanında da bir devamlılık söz konusuydu. Sesin de sinemaya dahil olduğu bu dönemde sinematografi oldukça dinamik bir ilerleyiş göstermiştir. Ses ve renk gibi teknolojik yenilikler görüntü yönetmenlerini mesleğin temel normlarından uzaklaştırmaktan ziyade onların bu yenilikleri sinematografinin temellerine entegre ederek kullanmaya sevk etmiştir. Bu sebeple Hollywood'un görsel sitili bu dönemde ciddi bir değişim arz etmektedir. Bu değişikliklerden bazıları sesin filme eklenmesinden kaynaklanırken bazılarıysa endüstri genelindeki teknolojik ve estetik söylemlerdeki değişikler neticesinde olmuştur. Medya çalışmaları alanında araştırmalar yapan John Caldwell, Hollywood'da yer alan yapımcı ve yönetmenlerden, kamera asistanları ve makyözlere çok farklı kesimlerin kültürel pratiklerini inceleyerek *prodüksiyon kültürü* kavramsallaştırmasını ortaya koyar. Caldwell, stüdyo sisteminin kendi koşullarında ortaya çıkan prodüksiyon kültürünün incelenmesinin endüstrinin farklı kulvarlarında çalışan her bir bireyin sahasında aldığı sanatsal kararların, teoriyi pratiğe dönüştürme biçimlerinin ve ortaya çıkardığı özgün

uygulamaların anlaşılmasına yardımcı olacağını belirtir. Prodüksiyon kültürü yaklaşımının, çok fazla bileşenin bir araya geldiği bir bütün olarak sinematografinin bir meslek ve bir sanat olması arasındaki ince çizginin anlaşılmasını sağlayacağı ifade edilmektedir (Cagle, 2014: 35-36).

Sesin sinemaya girişi görüntü yönetmeni ve ekibi için çeşitli sonuçlar doğurmuştur. Sinematografi alanında sessiz dönemde geliştirilen tekniklerin kullanılması kameraların çekim esnasındaki uğultusunu engelleyen kabinlerin içine yerleştirilmesiyle zora girmiştir. Bu kabinler sebebiyle herhangi bir mekânda kameranın konumlandırılabileceği alanlar ciddi bir şekilde kısıtlanırken, görüntü yönetmenlerinin dramatik yapıya göre kamera açıları tercih edebilmeleri de belli ölçülerde engellenmiştir. Kabinlerin ön kısmında kameranın objektifi için hazırlanan cam pencereler ise bir difüzyon vazifesi görerek çekilen görüntülerin netliğini yumuşatmıştır. Bu açıdan bakıldığında sesin sinemaya dahil olmasının ardından görüntü yönetmenleri sinematografik ilerleyişi sürdürmek için kamerayı tekrar kabinin dışına çıkararak hareket kabiliyetini geri kazanmayı ve objektifin önündeki cam muhafazaları ortadan kaldırmayı hedeflemişlerdir.

Kameranın hareket kabiliyetini yitirmesiyle irtibatlı olarak bir yandan yönetmenin aktörleri mekân üzerinde konumlandırma ve hareketlerini belirleme özgürlüğüne kısıtlamalar gelirken, diğer yandan da doğal ve yapay ışık kaynaklarının set içerisinde kurulumu ve aydınlatma efektlerinin yapılmasına yönelik zorluklar oluşmuştur. Kameranın kabin içerisinde büyük oranda sabit halde çekimleri gerçekleştiriyor olması çoklu kamera çekimlerini bir çözüm olarak gündeme getirmiştir. Ancak sette birden fazla kamera ile çalışılması aktör, dekor ve aydınlatma bileşenlerinin oluşturduğu kompozisyonun nitelikli bir bütünlüğe sahip olmasını etkilemiştir. Özellikle aydınlatma noktasında tek kamera ile çalışılırken daha lokal, belli karakter ya da objelerde belli duygu ve düşünceleri destekleyici ışıklandırma yapılabilirken, çoklu kamera ile çalışılan sahnelerde kamera sayısının artmasından kaynaklı çekim mekânında yaşanan daralmalar ve farklı kameralarla yapılan çekimlerdeki ışık devamlılığının sağlanmasının oldukça zor olmasından kaynaklı olarak daha genel aydınlatma yöntemleri uygulanmak zorunda kalınmıştır. Mevcut şartlarda yakın çekim mesafelerinde geniş açılı lenslerle çekimler yapılması da

mümkün olmamıştır. Tüm bu zorluklar dolayısıyla sesli sinemaya geçişin ilk yıllarında çekilen bazı filmlerde senkronize ses kaydından feragat edilerek hareketli kamera ve ışık tercihleri öncelenmiştir. Birçok yönetmen senkronize sesin sinemaya girişiyle yaşanan kısıtlamalara bir reaksiyon olarak kaydırmalı çekimler ve farklı aydınlatma yöntemlerinin getirdiği renk tonlarında sağlanan çeşitlilikten vazgeçmemiştir.

Sinematografideki kazanımlardan vazgeçilmek istenmemekle birlikte sesin sinemaya dahil olmasının film anlatısına kazandıracağı yeni boyutların göz ardı edilmesi de mümkün değildir. Gerek hikâyelerin ilerleyişini doğrudan üstlenebilecek diyalogların mümkün hale gelmesi, gerekse doğal ya da efekt seslerin dramatik işleyişe yapabileceği katkılar düşünüldüğünde, film endüstrisinin görüntü yönetimindeki gelişmeler kaybedilmeden sinemanın yeni teknolojik kazanımı olan sesi sisteme entegre etmesi beklenmiştir. Bu doğrultuda üretilen önemli alternatiflerden biri sessiz ve sesli çekimlerin aynı filmde buluşturularak sessiz sinematografinin görsel estetiğinin ve senktonize ses kaydı ile de diyalogların filme dahil edilmesiydi. George Folsey, *The Letter* (1929) filminin açılış sahnesindeki dış çekimlerde, mekânın bütünlüklü bir şekilde tanınmasını sağlayan geniş açılı çekimlerde orta ve düşük anahtar ışık kullanımıyla stilistik bir aydınlatma denemesinde bulunmuştur. Yüksek açılı ark ışıklarının kullanıldığı mekânda karakterlerin aydınlık ve gölgeli alanlar içine girip çıkarak yürüdükleri sahne vinç ile kaydırmalı olarak çekilmiştir. Sessiz çekilen bu sahnede yönetmen ve görüntü yönetmeninin görsel yaklaşımı öncelenirken, filmin sesli çekilen diyaloglu iç sahnelerinde daha minimal aydınlatma ve kamera açıları/hareketleri tercih edilmiştir.

Sesli ve sessiz sinematografinin iç içe geçtiği 1920'lerin sonları ve 30'ların başlarında film endüstrisinin üzerinde yoğun bir şekilde durduğu şey sesli sinemanın estetik dezavantajlarına yönelik ne tür teknolojik çözümler üretilebileceği olmuştur. Sinematografi sahasındaki iki önemli gelişme ile aranan çözümün bulunduğu söylenebilir. Bunlardan biri yeni aydınlatma kaynakları, diğeri ise sessiz çalışan kameralardır. Sessiz dönemin ark ışıklarına karşın, ampul ile aydınlatma sessiz çalışan ışık kaynaklarına geçişin başlangıcı olmuştur. Kayıt anında ses çıkartmayan kameraların geliştirmesiyle de 1931 yılından itibaren birçok stüdyoda yeni tip kameralara geçilmiş ve kameraların uğultusunun ses kaydını etkilemesini engelleyen

kabinlerinin kullanımına son verilmiştir. Bu gelişmelerle görüntü yönetmenleri kendi görsel stillerini koruyarak sesli sinemada dairesinde çalışmaya başlamışlardır (Cook & Sklar, 2019).

Sinematografik ilerlemelerden geri adım atılmaması çerçevesinde yaşanan bu yeni gelişmeler görüntü yönetimini film sanatındaki en temel estetik bileşenlerden biri haline getirmiştir. Bu şekilde sinematografinin müstakil bir saha oluşu tescillenmiş ve geçmiş yıllarda kamera operatörü olarak algılanan görüntü yönetmeni kamera ve ışık ekibinin lideri olarak kabul edilmiştir.

Hollywood'un görüntü yönetmenleri, 1930'lar ve 40'lar boyunca sinematografinin normlarını belirleyecek filmler çekmişlerdir. Klasik sinematografi geleneğini oluşturan öğeler şöyle sıralanabilir: Karakter aydınlatması, tür aydınlatması, belli bir efekt oluşturmaya yönelik aydınlatma ve kompozisyon. Çeşitli yolların izlendiği karakter aydınlatmasında en yaygın tercih "üç noktalı aydınlatma" olarak öne çıkmaktadır. Karakterin yer aldığı kompozisyonu katmanlara ayırıp, aktörün bu katmanlar arasında istenen yere ve farklılığı sahip olması için kontrast, ışığın inceltilmesi, renk tonlarının çeşitlendirilmesi gibi yollara başvurulmuştur. Tür aydınlatmasına bakıldığında filmlerdeki ana fikirle uyumlu renklerin ve kontrast oranlarının seçilmesinin önemli olduğu ifade edilmelidir. Kompozisyon aydınlatmasında en temelde sahnenin ön plan ve arka plan olarak ikiye ayrıldığı ve izleyicinin dikkatinin hikâye doğrultusunda ilgili karakter ya da objeye yönlendirildiği görülmektedir. Dikkat çekici bir doğa olayını ya da benzeri bir durumu taklit etmek için geliştirilen efekt odaklı aydınlatmalar ise belli öğelere özel bir motivasyonla üretilirler. Bir patlama, yıldız kayması ya da otomobilin geldiğinin farlarından anlaşılması gibi hikâyede yer alan çok farklı öğeler efektlerle canlandırılabilmektedirler. Genel özellikler taşıyan tür aydınlatmasına göre daha mikro ölçekli kullanılan efekt aydınlatması, farklı dramatik standartlara göre tasarlanabilmektedir.

Sesli sinemaya geçiş yıllarında yaşananlar görüntü yönetmenlerinin her an beklenmedik zorlukların yaşanabileceği film endüstrisi içerisinde gerek beklenmedik krizleri sevk ve idare ederek, gerekse teknolojik gelişmelere hızla adaptasyon

göstererek 1930'ların ortalarından itibaren sinema içerisinde çok daha önemli bir yer edinmişlerdir.

1930'ların ikinci yarısı ve 1940'lı yıllarda yoğun bir şekilde teknolojideki değişim ve dönüşüm ile bu bağlamda söz konusu olabilecek yeni estetik uygulamalar üzerinde durulmuştur. Kamera ve ışık teknolojisindeki ilerlemelerin yanı sıra film yapımını destekleyici ekipmanlarda da yaklaşık on yıldır kullanılan materyallerin yerini daha yeni metotlarla daha etkin kullanılabilen materyaller almıştır. Bu yenilikler; netlik tercihleri ve buna bağlı olarak çerçevedeki ön plan-arka plan ilişkisi, renkler ve renk tonlarında farklılaşma gibi hususları etkilemiş ve netice itibariyle Hollywood filmlerindeki görüntü kalitesinde büyük değişmeler olmuştur. Örneğin 1930'lar ve 40'lar arasında film görüntüsünün netliğinde ciddi farklılıklar görülmektedir. 30'larda aşk hikâyelerine özel görsel atmosfer oluşturmak için ışığın yumuşatılması ve paralelindeki yumuşak netlik tarzı nihayete ermekte; film stoklarının gelişimi, netlik kapasitesinin yükselmesi, ışık ve difüzyon kullanımındaki yeni yöntemlerle 1940'ların filmlerinde görüntülere keskin bir netlik hâkim olmaktadır. Film stoğunun ışığa duyarlılığı ve pozlanma hızı 1928'de 20 ASA (American Standards Association) olarak standart hale getirilirken, Kodak 1930'ların ortalarındaki ürettiği Super X film stoğu ile 40 ASA'ya, 30'ların sonlarında ise Plus X ve Super XX ile 80 ve 160 ASA ile pozlama hızı ve kalitesini 8 kat yükseltmiştir (Cagle, 2014: 41).

1930'ların filmlerinde yaşanan teknik ilerlemeye karşılık gelen bir estetik adaptasyon görülmektedir. Birkaç yıl süreyle yapılan filmlerde hem keskin bir netliğe sahip çekimlerin hem de yumuşak netliklerin tercih edilmesiyle bir geçiş dönemi yaşanmıştır. 1940'lardan itibaren daha keskin bir netlik ve daha yüksek kontrast Hollywood filmlerinin temel görsel karakterleri arasında yer almaya başlar. Yumuşak imgelerin sona erdiği yıllarda belgesel fotoğrafçılığı ve haber fotoğrafçılığının da yaygınlaşmasıyla birlikte gerçekçi bir sinematografi tarzı ortaya çıkar.

Avrupa'da modernist fotoğrafçılık kendini göstermiştir. Sanat için sanat yaklaşımının fotoğrafta popülerliğini yitirmesi, fotoğrafa manipülatif sanatsal müdahalelerin yerine gerçekliğin objektif suretini yakalama hedefini getirmiştir.

Avrupa modernist fotoğrafçılığındaki bu yaklaşım Amerikan popüler dergilerinde geniş yer bulmuştur. Teknolojik ve kültürel gelişmelerle uyumlu olarak duyarlılığı artan film stokları ve hızlı lenslerin aktif kullanılmasıyla geniş alan derinliğine ulaşılmıştır. Derin bir net alana ulaşmak için lensin diafram açıklığını azaltmanın dışında kullanılan bir diğer yöntem de objektifin tam olarak yarısını kaplayan "split diopter" adı verilen cam filtrenin kamera ağzına yerleştirilmesi olmuştur. Bu ikinci yöntemde lensin kendisi kompozisyonun arka planında yer alan karakter ya da objelere netlenmektedir. Bu durumda kompozisyonun ön planının fokus dışı kalması beklenirken, lens ağzındaki cam filtre ön plandaki öğeleri de netlemesiyle geniş alan derinliğine ulaşılmaktadır (Ramaeker, 2007: 180).

Bu dönemde, film anlatısında estetik karşılıklar bulacak bir başka teknolojik gelişme renk konusunda yaşanmıştır. Kaliforniya'da bulunan Mitchell Camera Cooperation'dan James Arthur Ball tarafından tasarlanan kamera yeni renkli sisteme adını verir: *Technicolor*. İki renkli sistemde film tek bir siyah-beyaz negatife kaydedilirken, geliştirilen yeni kameranın magazini üç farklı siyah-beyaz negatife kayıt yapabilecek şekilde tasarlanmıştır. Kameranın objektifinin hemen arkasındaki prizma gelen ışığın yeşil, mavi ve kırmızı renklerde üç ayrı negatife aynı anda işlenmesine imkân vermektedir. Laboratuvar aşamasında yeşil, mavi ve kırmızı renklerde pozlanmış negatiflerin turkuvaz, sarı ve mor renklerdeki pozitiflerinin üst üste gelmesiyle technicolor film elde edilir. Siyah-beyaz filmin yerini alacak ciddi bir alternatif olan technicolor yöntemi 1930'lar ve 40'larda technicolor kamera sayısının sınırlı ve maliyetlerin yüksek olması sebebiyle ciddi bir yaygınlık kazanamamış olsa da ilerleyen yıllarda kullanımı hızla artmıştır. Tecnicolor'un beraberinde getirdiği bazı zorluklar da ifade edilmelidir. Kaliteli pozlama için çok daha büyük aydınlatma kaynaklarına ihtiyaç duyan technicolor kameralar, geniş açılı çekimlerde ise netlik konusunda tatmin edici sonuçlar vermekte zorlanmaktadır (Higgins, 2000: 359).

Burada aydınlatma tarafına daha yakından bakılacak olursa, ortama ses vermeyen ve düşük maliyetli ampullerin 1930'larda ve 40'larda sesli sinema döneminin en yaygın ışık kaynağı olduğu hatırlanabilir. Bununla birlikte film endüstrisi, sesli çekimlerin yapıldığı stüdyolarda ark ışıklarının da bir alternatif haline gelebilmesi üzerinde de durmuştur. Ark ışığı teknik alt yapısının sessiz çalışabilecek

şekilde yeniden düzenlenmesiyle technicolor gibi daha kuvvetli ışık ve yüksek renk sıcaklığı gerektiren durumlar için iyi bir alternatif olmuştur. Ark ışığı, çekimleri technicolor kameralarla gerçekleştirilen *Wizard of Oz* (1939) filminde kameranın sorunsuz bir şekilde renkli kayıt yapabilmesi için gerekli olan kuvvetli ışığı sağlayabilmiştir. (Pomerance, 2016: 92).

Aydınlatma ile ilgili hem film şirketlerinin hem de görüntü yönetmenlerinin hedefi kullanılan ışık kaynaklarını sınırlamak ve genel sahne aydınlatmasından hikâye odaklı lokal aydınlatmalara geçmek yönündeydi. Böylece sahnenin tümüyle aydınlatılmasının verdiği dezavantajlara son verilmek istenmiştir. Işıkların yaydıkları ısı ve göz kamaştırıcı etkileri gibi aktörlere verdikleri rahatsızlıklar ve geniş bir alanı aydınlatmanın getirdiği yüksek maliyetler genel aydınlatmanın negatif etkileri arasında sıralanmaktadır. Bu nedenlerle sahnenin tamamına yayılan geniş açılı aydınlatmalar azalırken, dramatik yapıya göre tasarlanan dar açılı lokal aydınlatmalar artmıştır. Bu bağlamda "glamour lighting" olarak ifade edilen, ana (kadın) karakterin tümüyle aydınlatılması şeklindeki uygulamaya teveccüh azalırken, ışığı belli noktalarda engelleyip şekillendirerek karakterin gölgeler ve/veya karanlıkla iç içe girdiği kompozisyonlar ortaya çıkmaya başlamıştır. 1940'larda klasik Hollywood dramalarında aktörlerin yüz ve vücutlarının belli ölçülerde gölgelenmesi ya da doğrudan karanlıkta bırakılması bir tür aydınlatması halini alır.

1930'ların sonları ve 40'ların ilk yarısında görüntü yönetiminde belgesel fotoğrafçılığının etkileri görülmekle birlikte drama ve farklı türlerden filmlerin gerçekçi bir tarz taşıdığı söylenmektedir. American Cinematographer dergisi, görüntü yönetmeni Harry Stradling'in çektiği *The Human Comedy* (1943) filmi için konusunu en dürüst ve gerçekçi şekilde sunan film yorumunda bulunur. MGM (Metro-Goldwyn-Mayer) Studios Hollywood'ta gerçekçi sinematografik yaklaşımlarıyla öne çıkan filmler üretmiştir. Bunlar arasında en çok Joseph Ruttenberg'in görüntü yönetmeni olduğu *The Valley of Decision* (1945) öne çıkar. Bu yıllarda sinematografideki bütün görsel yaklaşım ve uygulamaları gerçekçi olarak nitelendirmek mümkün olmasa da ortaya çıkan yeni deneme ve eğilimlerin çoğunun gerçekçilik istikametine yönelme çabasında oldukları söylenebilir (Cagle, 2014: 47).

MGM stüdyoları tematik anlamda bakıldığında star aktörler üzerinden işleyen melodramlara ve müzikallere ağırlık vermiştir. Universal stüdyoları korku filmlerine yönelirken, Warner Bros. ise hayatın içinden sorunlara odaklanan suç filmleri üretmiştir. Farklı türlere yönelen her bir stüdyo odaklandığı türe uygun bir anlatı ve oldukça aydınlık ya da karanlık bir dünya tasviri yapabilecek kendine has bir görsel stil hedeflemektedir. Stüdyoların farklı tür ve stillere yönelmeleri "house style" şeklinde ifade edilmesine karşın stüdyolara has tümüyle farklı sinematografik stillerden söz etmek mümkün olmamıştır. Hollywood stüdyo sisteminde yapımcı-yönetmenlerin ortaya çıkışı da bu döneme rastlar. Frank Capra'nın yapım ve yönetimini üstlendiği *Mr. Deeds Goes to Town* (1936) ve *You Can't Take It with You* (1938) adlı romantik komedi filmleri örnek olarak verilmekle birlikte, bu filmler Capra'nın star merkezli romantik komedilerinin ticari başarılarının oldukça gerisinde kalmışlardır. John Ford ve Preston Sturges de yapımcı-yönetmenler arasında sayılmaktadırlar (Sickels, 2004: 195).

Farklı sinematografik tarz ve üsluplardan söz etmek mümkündür. Özellikle görüntü yönetmenlerinin değerlendirildiği bir zeminde sinematografideki farklı yaklaşımlar daha net bir şekilde görülebilir. Belli görüntü yönetmenleri çalışmalarındaki kalitenin dışında sinematografinin estetik sınırlarını genişletmeleriyle de ön plana çıkmışlardır. *A Farewellto Arms* filmiyle 1932'de sinematografi dalında Oscar kazanan Charles Lang'ın sinematografisinde hem estetik bir yönelim ve hem de anlatıya verdiği katkı dikkat çekmiştir. Bu açıdan bakıldığında bir *auteur-görüntü yönetmeni* profiline ulaşılabileceği ve özgün bir estetik açılımla mesleki kaidelerin bir arada işletilebileceği söylenebilir. Bu şekilde kendi kişisel çizgilerini oluşturabilmiş klasik Hollywood görüntü yönetmenleri arasında James Wong Howe, George Barnes, Rudolh Mate ve Leon Shamroy sayılabilir. Bu dört görüntü yönetmenlerinin sinematografide klasik dönemin dört ana damar eğilimiyle anılmaktadırlar. Bu eğilimler; hikâye anlatımına odaklı, büyüleyici, gerçekçi ve resimsel eğilimler olarak ifade edilmektedir (Cagle, 2014: 53).

1.1.4. Teknik ve Estetik Gelişmeler Doğrultusunda Sinematografinin Yeni Dönemi

2. Dünya Savaşı sonrası yaşanan ekonomik kriz farklı iktisadi sahaları olduğu gibi film endüstrisini de derinden etkilemiştir. Genç nesillerin merkez dışında taşralara yerleşme eğilimi, insanların kazançlarıyla daha öncelikli ürünler satın almayı tercih etmeleri, eğlence için televizyon ve farklı boş zaman faaliyetlerine yönelmeleri sinema gişelerini ciddi şekilde etkilemiştir. Artan üretim maliyetleri de eklenince vizyona giren film sayıları azalmış, stüdyolar sahip oldukları arazi, set ve gösterim alanlarından bazılarını satarak, teknik ekip ve oyuncularıyla anlaşmalarını dondurarak ayakta kalmaya çalışmışlardır. Daha önce bir stüdyo ile yıllık belli sayıda film üretmek üzere anlaşan yapımcılar, teknik ekip, oyuncular, ses ve kamera ekipmanı ile laboratuvar gibi temel ihtiyaçlar stüdyonun ödediği rakamlarla karşılayıp kendileri de kar ederken, sistemin tıkanmasıyla artık yapımcılar gerek stüdyolarla gerek diğer paydaşlarla olan anlaşmalarını tek bir film üzerinden yapmaya başlamışlardır. Bu şekilde Hollywood stüdyo sistemi de sona ermiştir (Dombrowsky, 2014: 60).

Ekonomik zorluklar, yapımcılar arasında rekabetin artması, izleyiciyi yeniden sinema salonlarına çekme çabaları ve teknolojideki değişimler sinematografideki ilerleyişi de etkilemiştir. 1940'ların sonlarında daha hızlı pozlanan film stoklarının ve daha kolay taşınabilen kameraların üretilmesiyle çekimler stüdyolardan sokaklara, iç ve dış gerçek alanlara taşınmaya başlanmıştır. Özellikle de *fotoflood ampul* gibi ev tipi portatif ışık kaynaklarının üretilmesi önemli bir gelişme olmuştur. Kullandığı enerjiye göre çok daha fazla ışık üreten fotoflood ampul, iç mekân çekimlerinde yansıtmalı olarak kullanılmasıyla geniş açılı aydınlatma sağlayabilmiştir. Bu doğrultuda görüntü yönetiminde de gerçekçi yaklaşım kendini daha net göstermektedir (Salt, 1977: 53).

Görüntü yönetmenliğinin bir meslek haline geldiği ilk yıllardan itibaren sektörde bulunan ve meslek hayatının sonuna yaklaşan görüntü yönetmenleri klasik sinematografinin temel konuları üzerine konsantre olmaya devam etmişlerdir. Hikâyeye uygun ve anlatıyı destekleyen görsel atmosferin oluşturulması, mantık merkezli görsel bütünlüğü sağlayan imgelerin üretilmesi ve ana karakterlere özel mizansenler oluşturulması gibi uygulamalar üzerinde durmuşlardır. Ancak 1950'lerden itibaren mesleğe giren görüntü yönetmenleri sinematografiye klasik perspektifin dışında bir bakışla bakmaya başlamışlardır. Görüntü yönetiminde yeni arayışların peşinde olup, kendileri gibi düşünen yönetmenlerle görüntü yönetimini

geleneksel kuralların ötesine taşırlar. Bağımsız yapımcılar da benzer bir şekilde bireysel beceri ve daha belirgin estetik tercihlerin ön plana çıkmasını teşvik ederek belli stüdyoların belli tür ve görsel karakterlerde filmler yaptırma alışkanlığına karşı bir tutum takınmışlardır. Anaakım stüdyoların dışında mesleği öğrenerek gerek Avrupa sineması gerekse belgesel türünü yakından takip eden görüntü yönetmenleri, Hollywood'un sinematografi standartlarını değiştirmeye başlamışlardır.

2. Dünya Savaşı sırasındaki film prodüksiyon koşullarını Hollywood stüdyo sisteminin alışıldık koşulları ile karşılaştırmak mümkün değildir. Savaş devam ederken tüm şartların önceden planlandığı bir çekim aşaması hiçbir görüntü yönetmeni için söz konusu olmamıştır. Hollywood'un alışılmış stüdyo düzenine veda ederek savaşın zorlu şartlarında işlemeye başlayan film endüstrisinde, savaş döneminde ekipman sıkıntısının yanında provasız tek seferde çekilen sahneler gibi çeşitli zorluklar söz konusu olmuştur. Patlamayan bombalar şehirleri tahrip ettiği gibi Hollywood'un alışıldık görüntü yönetimini de derinden etkilemiştir. Film dilinin yenilenmesi ve geçmiş dönemden kopması hızlanmıştır. 1947 yılında çekilen film noir türündeki iki film bu bağlamda zikredilen ilk filmler arasında yer almaktadır. Norbert Brodine'nin görüntü yönetmeni olduğu, çekimleri Connecticut ve New York'ta gerçekleştirilen *Boomerang* ve görüntü yönetmenliği John Alton'un üstlendiği, Los Angeles'ta çekilen *T-Men* filmleri gerçek mekânlarda ve gerçekçi sinematografik tarzlarda çekilmiştir. Geniş bir izleyici kitlesi tarafından kabul gören bu filmler, yarı-belgesel tarzda bir sinematografinin kurmaca filmlerde etkili olabileceğini ortaya koymuştur. Gerçekçi filmlerin stilistik özelliklerine bakıldığında bu siyah-beyaz film, gerçek bir kişinin açıklamaları ile hikâyeyi başlatması, lokasyon çekimleri ve düşük anahtar ışığı gibi faktörlerle öne çıkmaktadır (Alton, 2013: 135).

Alan derinliği, sinematografideki bu yeni yaklaşımın ortaya çıkmasına katkı veren teknik ve estetik özellikler arasında önemli bir yere sahiptir. Net alan derinliği 1930'lardan itibaren olabildiğince genişletilmiş, netliğin azaldığı kompozisyonlar yerine daha yüksek netliklerle daha keskin imgeler üretilmeye başlanmıştır. Geniş alan derinliği, savaş döneminin koşulları kendini gösterdiğinde zaman-mekân-karakter denklemini en net şekilde göz önüne çıkarması sebebiyle anlatıya uyumlu bir biçim olarak değerlendirilmiştir. Geniş açı ve geniş alan derinliği sağlayan kısa odak

uzunluğuna sahip lensler yaygın bir şekilde kullanılmıştır. 35mm lens, 50mm'nin yerini alarak standart lens halini almıştır.

Savaş sonrasında yarı-belgesel ya da dokü-drama denilebilecek yapım türleri daha net olarak ortaya çıkmaya başlamıştır. Gerçek olayların senaryolaştırıldığı, gerçek mekânların kullanıldığı, objektif bir anlatının kurulmaya çalışıldığı, aktör olmayan kişilerin de rol aldığı bu filmlerde müzik kullanımı da minimum düzeyde tutulmuştur. Gerçekçi tarzdaki filmlerin üretilmeye başlanmasından sonra belgesel ve gerçekçilik arasında mukayeseler yapılmıştır. 1947'de Joseph V. Noble tarafından American Cinematographer dergisinde kaleme alınan yazıda, belgesel filmciliğin kökeninin 1922'de Robert J. Flaherty tarafından çekilen *Nanook of the North* filmine dayandığı ifade edilmektedir. Yazıda mantıklı ve inanılır olması gerektiği söylenen belgesel filmler arasında devlet tarafından yaptırılan filmler, haber bültenleri, eğitim ve propaganda filmleri sıralanır. Noble, gerçekçiliğin temel özelliklerinin ise kamera açıları, aydınlatma, gerçek mekânlar ve makyaj kullanılmaması olduğunu söylemektedir. Yarı-belgesel filmlerin görsel yapısını *haber-drama sinematografisi* olarak değerlendiren Noble, stüdyo geleneği ve haber bülteni tekniğinin bir araya geldiğini belirtir. Bu kombinasyon görüntü yönetmeninin dramatik yorumlama ve teknik beceriyi bir arada kullanarak sanatçı ve teknisyen sıfatlarıyla hareket etmesini gerektirmektedir (Dombrowsky, 2014: 64).

Klasik Hollywood'un önemli görüntü yönetmenlerinden James Wong Howe da 1948'de sinematografide cezbedici stilin düşüşünü ve naturalist yaklaşımın yükselişini işaret etmiştir. 40'ların sonlarında ve 50'lerde belli sosyal dramalar ile düşük anahtar ışığı kullanılan korku, suç ve savaş türlerinde uygulanan naturalist yaklaşımın aydınlatma yöntemleri yıldız sistemindeki aydınlatma tarzını unutturmaya başlamıştır. Aydınlatmada gerçekçi yaklaşımı benimseyen görüntü yönetmeni Harry Stradling de çekimin başından sonuna kadar tüm kompozisyon mekânının aydınlatılması yerine sahneyi doğal ışık kaynaklarıyla aydınlatmanın daha doğru olduğunu görüşündedir. Bir kompozisyonu sahnenin herhangi bir yerinde ana karakterin yüzü gölgede kalır mı diye korkmadan aydınlatmak gerektiğini söyleyen Stradling, bir gölgede kalma anının sahneyi daha gerçekçi ve dramatik kıldığını vurgulamaktadır. *Wizard of Oz* (1939) filminin de görüntü yönetmenliği yapan Harold

Rosson ise bir kara film örneği olan *The Asphalt Jungle* (1950) filminde geniş alan derinliği, gerçek mekân çekimleri, düşük anahtar ışığı gibi gerçekçi sinematografi formlarını tercih ederek olumlu neticeler almıştır (Dombrowsky, 2014: 65).

Düşük anahtar ışığı kullanılarak aydınlatma minimum düzeye çekildiğinde yeterli pozlamayı sağlayabilmek için diyafram açıklığını arttırmak gerekmektedir. Ancak bu durumda gerçekçi formun bir diğer bileşeni geniş alan derinliğini yakalayabilmek tam olarak mümkün değildir. Bu sorunun çözümü için *yeniden pozlama* olarak ifade edilebilecek *latensification* denen yönteme başvurulmuştur. Film stoğuna kaydedilen görüntüleri anlaşılamayacak derede düşük pozlama pahasına diyafram açıklığı azaltılarak çekimde geniş alan derinliği elde edilir. Latensification sürecinde filmin prodüksiyon aşamasının ardından yeniden pozlanarak görüntülerin izlenebilecek kaliteye ulaşması sağlanır (Tietjen, 1967: 2). Özellikle dış-gece sahnelerinin ay ışığı ile çekilebilmesine imkan veren bu uygulama enerji tasarrufu sebebiyle de ilgi toplamıştır.

Daha hızlı pozlanan filmlerin piyasaya sürülmesi Kodak'ın 1954'te Tri-X siyah-beyaz film stoğunu çıkarması ile devam etmiştir. Pozlanma hızı arttıkça ihtiyaç duyulan ışık oranı da azalmıştır (Kodak Milestones, t.y. 16). Teknolojik ilerleme yeni geliştirilen kameralara da yansımış ve ağırlıkları giderek düşen kameralar görüntü yönetmenlerinin kamera hareketlerini daha etkin kullanmalarını beraberinde getirmiştir. Bu gelişmeler maliyetleri düşürmesinin yanında görüntü yönetmenlerinin aydınlatma planının hazırlanması ve uygulanmasındaki iş yükünü de ciddi oranda düşürmüş ve prodüksiyon hızını arttırmıştır. Dış-gece çekimleri ise lokasyondaki mevcut atmosfer ışığı ile çekilebilecek kadar kolaylaşmıştır. Neticede kompozisyonun aydınlatılması ve alan derinliği konularında sadelik görüntü yönetmenlerinin çoğu için temel ilke haline gelmiştir.

Kamera hareketlerinin daha üst düzeye ulaşmasını sağlayan teknolojik gelişmelere bakıldığında ilk olarak tekerlekleriyle ilerleme imkanına sahip *dolly* üzerinde durulmalıdır. 1940'ların sonlarında üretilen dolly ileri ve geri hareket ederken 1950'de eklenen hidrolik yükselme ve alçalma fonksiyonu, dolly ile mümkün olan kamera hareketlerini çok daha ileri taşımıştır. 1966'da fiziksel boyutları oldukça

küçülen dolly, sadece stüdyolarda kullanılabilecek bir araç olmaktan çıkar, iç ve dış gerçek yaşam alanlarına girip çalışabilecek esnekliği kazanır. Böylece lokasyon çekimlerinde yeni bir adım atılmış olur. Yine 1960'larda kullanıma giren hidrolik başlıklı tripotlar kamera operatörlerini pan ve tilt hareketlerinde oldukça rahatlatmıştır. Özellikle uzun odak uzaklığına sahip lenslerle yapılan çekimlerde en ufak kamera hareketlerinde dahi çekimlerde yaşanan titreme sorunu hidrolik başlıklı tripotlarla önlenmeye başlanmıştır. 1940'ların sonlarında *They Live by Night* (1948, G.Y. George E. Diskant) ve *Johnny Belinda* (1948, G.Y. Ted D. McCord) filmleriyle başlayan helikopter çekimlerinde yaşanan titremelerin de 1960'larda kullanılmaya başlanan kamera ağızları ve titreşimlerin çekime yansıyan etkisini azaltmak için tasarlanan yeni lenslerle üstesinden belli oranlarda gelinmiştir (Dombrowsky, 2014: 68).

Yaşanan gelişmeler bir film projesinde kamera ve ışık departmanlarında çalışan kişi sayısını minimuma düşürmüştür. Film yapımı ekonomik anlamda ve prodüksiyon işlemleri bakımından çok daha kolaylaşırken, film estetiği de bu gelişmelerle yaygınlaşan gerçek mekân çekimlerinden olumlu yönde etkilenmiştir. Mekânın getirdiği orijinal duruş filmlerin farklı ülke ve bölgelere has tarihsel koşulları yansıtmasını ve gerçekçiliğe karşı daha net bir duyarlılık oluşturmasını beraberinde getirmiştir.

Setlerin dışına çıkılması ve peşi sıra gelen gerçekçi yaklaşım Hollywood yapımcılarını daha farklı lokasyonların keşfi için Avrupa'ya yönlendirmiştir. *Gigi* (1958, G. Y. Joseph Ruttenberg) ve *Love in the Afternoon* (1957, G. Y. William C. Mellor) filmleriyle Amerika dışındaki ilk lokasyon çekimleri Fransa'da gerçekleştirildi. Hollywood konvansiyonlarından tümüyle bağımsızlaşan görüntü yönetmenlerinin gittikleri ülkelerdeki yerli ekiplerle çalışmaya başlayarak Avrupa geleneğini de tanımaya başlamışlardır. Avrupalı görüntü yönetmenlerinin dikkat çeken ilk farklılıkları aydınlatma planının set esnasında yapılarak ışıkların bundan sonra kurulmasıydı. Hollywood görüntü yönetmenleri ise çekimler öncesinde ışık şeflerini görevlendirerek genel aydınlatmayı yaptırır ve provalar esnasında gerekli ekleme ve çıkarmaları yaparlardı (Dombrowsky, 2014: 69).

Görüntü Yönetmeni William C. Mellor stüdyolardan uzakta, Hollywood geleneğinde yetişmemiş ve Amerikalı olmayan ekiplerle çalışmanın neticesinde Hollywood normlarının da dışına çıkmaya yönelmiştir. Bu yıllarda çok sayıda Amerikalı yapımcı ve yönetmen gerçekçi sinematografik gelişmelere ek olarak finansal koşulların da daha avantajlı olması sebebiyle Avrupa'ya yönelmiş ve filmlerini farklı ülkelerde çekmeye başlamışlardır.

1950'de Kodak tarafından geliştirilen renkli film stoğu tüm renklerin tek bir selüloitte bir araya gelmesine olanak vererek renkli filmler için kaliteli ve ekonomik bir zemin oluşturmuştur. Bütün büyük stüdyolar renkli sinematografiye geçerek ticari televizyon yayınlarının başladığı yıllarda renkli filmleri televizyon ile rekabet için önemsemişlerdir. Ardından gösterim sistemlerindeki yeniliklerle izleyicinin sinema filmlerinden duyduğu memnuniyet arttırılmak istenmiştir. Filmin üç projektörden aynı anda geniş ekrana yansıtıldığı *Cinerama* sistemi izleyiciyi dış dünyadan tümüyle izole ederek bilincin ekrana kilitlendiği bir gösterim düzenini başlatır. İmgeleri daha geniş ve panaromik olarak kaydeden *anamorfik* lensler de yeni gösterim hedefleri doğrultusunda atılan bir diğer önemli adım olarak görülebilir. Gösterim boyutlarıyla birlikte okunması gereken başka bir unsur ise kamerada kaydedilen görüntünün en-boy oranıdır (aspect ratio). Hollywood'ta klasik akademi oranı olarak bilinen kare şeklindeki 1.37.'lik orandan sonra 1952'de Cinemara olarak bilinen 2.59. oranı ortaya çıkmıştır. Özellikle televizyonun etkisiyle sinemada düşen izleyici sayısını yeniden yükseltme amacıyla geliştirilen Cinemara oranından sonra ise 1953 yılında 2.35. oranlarındaki dikdörtgen formla daha geniş ekranlarda gösterim yapılmasına imkan veren *CinemaScope* formatı geliştirilmiştir (Pogue, 2018).

Zoom lenslerin ortaya çıkması görüntü yönetmenlerinin çalışma prensiplerine etki eden önemli gelişmelerden biri olmuştur. Farklı odak uzaklıklarını bir araya getirebilen ilk zoom lensler Zoomar ve Pan Cinor adlı üreticiler tarafından kullanıma sunulur ve ilk olarak 1940'larda ve 50'lerde televizyon yayınlarında kullanılır. Stüdyo içinde ve dışında haber ve benzeri canlı yayın programlarından televizyon dramalarına, spor müsabakalarından reklam filmlerine kadar yaygın bir kullanım alanına erişir. Zoom yapılan çekimler sinemada ilk olarak 35mm film kameralarıyla kullanılırken, görüntü yönetmenleri 1950'lerin ortalarından itibaren sinema

filmlerinde zoom'u kullanmaya başlamışlardır. New York'ta faaliyet yürüten Robert Altman, Blake Edwards, John Frankenheimer, Andrew McLaglen, Robert Mulligan, ve Sydney Pollack gibi TV yönetmenlerinin film endüstrisini tercih ederek Hollywood'a gitmeleriyle zoom lenslerin sinemadaki kullanımı da giderek artar (Hall, 2012: 15). Zoom teknolojisindeki gelişim sürerken mekânın dar ve çekim yapmaya elverişli olmadığı koşullarda kamera hareketlerindeki eksikliği telafi eden bir çıkar yol haline gelmiştir. Zoom lens, farklı odak uzunlukları arasında geçişler yapabilmesi, çok hızlı ilerleyerek dikkat çekici etkiler uyandırabilmesi gibi anlatıya dönük sebeplerle ve kaydırmalı çekimlerde iş yükünü neredeyse sıfıra indirerek gösterdiği işlevsellikle genel itibariyle görüntü yönetmenleri tarafından olumlu karşılanmıştır.

1960'ların ortalarından itibaren Amerika'da sinemanın çehresi kökten yenilenir. Ekonomik alanda film endüstrisi-televizyon işbirliğine gidilerek, televizyonlara satılan gösterim hakları önemli bir kaynak haline gelir. İnsan kaynağı anlamında Klasik Hollywood'u imar eden neslin yerine çok farklı deneyimleri olan yeni profesyonel kadrolar gelmiştir. Merkez, Amerika'nın batısından doğusuna ve hatta Atlantik'in karşı yakasına kaymıştır. Yeni yapımcılar, yönetmenler ve görüntü yönetmenlerinin bir kısmı New York'ta televizyon yayıncılığı, reklamcılık ve belgesel gibi alanlarda yetişmiş, bir kısmı ise Avrupa'daki yeni akımların düşünsel ve estetik birikiminden faydalanma çabası içinde olmuştur. Bu etkileşimler görüntü yönetmenlerinin, zoom lens kullanımı; sabit olmayan el kamerası çekimleri; yüksek pozlama; yıldız ışığı tarzından uzak, film noir türünün aydınlatma tarzına yakın düşük anahtar ışığı ile doğal atmosfer ışığının kullanıldığı aydınlatma yöntemleri; doğrudan lens içinden geçen ışığın oluşturduğu mercek parlaması ya da ışık patlaması (lens flare) efektleri gibi yeni uygulamalara yönelmelerine ve sinemada görsel kimliğin yenilenmesine sebep olur (Dombrowsky, 2014: 82).

60'ların sonlarında "Yeni Hollywood", "Yeni Amerikan Sineması" gibi tanımları ortaya çıkaran filmlerin arkasındaki yeni insan kaynağını 20'li ve 30'lu yaşlarında mektepli bir yönetmenler kuşağı oluşturmaktadır. Klasik Hollywood'ta sinemanın gelişimi ekseninde mesleği öğrenen yönetmenlerin, kameramanların aksine, Yeni Hollywood'un yönetmenleri ve görüntü yönetmenleri University of Southern California (USC), University of California Los Angeles (UCLA), New York

University (NYU) gibi okullarda film yapımını ve yönetimini öğrenmiş, farklı ulusal sinemaları, Avrupa sanat sinemasını ve auteur kuramı gibi önemli konularda elde ettikleri birikimle vizyoner bir yaklaşım sahibi olmuşlardır. Martin Scorsese, Francis Ford Coppala gibi yönetmenlerle William Fraker, Conrad Hall gibi görüntü yönetmenleri bu okullardan mezun olmuşlardır. Owen Roizman ve Gordon Willis ise New York'ta reklam filmleri çekerek kariyerlerine başlayan görüntü yönetmenleri olarak öne çıkmaktadırlar. Yeni Hollywood'un görsel dilinin oluşmasında Avrupa'dan gelen görüntü yönetmenleri de etkili olmuşlardır. Budapeşte'de sinema eğitimi alan, belgesel türünde çalışmalara imza atan László Kovács ve Vilmos Zsigmond 1956'dan itibaren Amerika'da çalışmalarına devam ederler. Hollywood'un klasik gerçekçi anlatı geleneğinden kopan bu yeni görüntü yönetmenlerinin keskin bir netlikten uzaklaşıp düşük çözünürlüklü ve kumlu bir görüntü ortaya çıkarma, doygun olmayan renklere yönelme, yapay ışığı doğrudan değil de yansıtmalı olarak kullanma, doğal atmosfer ışığını maksimum düzeyde kullanma, el kamerası çekimleri, bölünmüş ekran gibi yeni uygulamalarla auteur bir yöne ilerledikleri ve natüralist bir estetik hedefledikleri görülmektedir (Casper, 2011: 75).

Auteur Rönesansı olarak nitelendirilen Amerikan sinemasında oluşan bu yeni damarın etkilendiği Avrupa sanat sineması örnekleri arasında İtalyan Yeni Gerçekçiliği, Fransız Yeni Dalgası ve İngiltere'deki sosyal gerçekçi Kitchen Sink akımı görülmektedir. Bu akımlar film stilleri ile oluşturdukları otantiklik hissiyatının yanı sıra aktörleri de doğal bir performans sergilemeye yönlendirmiştir (Schauer, 2014: 87).

Dış mekân çekimlerinde gün ışığının yeterli aydınlatmayı sağlaması sinematografide gerçekçi estetik yönelimi kolaylaştırmaktaydı. Ancak iç mekân çekimlerinde ortamlarda mevcut doğal ışıklar yeterli aydınlatmayı sağlayamıyordu. Bu noktada Kodak'ın 1968'de geliştirdiği 35 mm 5254 color film stoğu gerçekçi sinematografinin önünü açan teknolojik gelişmelerden biri olmuştur (Misek, 2010: 156). Her ne kadar hızlı pozlanan siyah-beyaz film stokları uzun yıllardan beri kullanılmakta olsa da yeni geliştirilen film stoğu, düşük ışıklı mekânlarda renkli çekim yapılmasına imkan vermiştir. Bu tarihlerde, düşük ışık altındaki çekimleri kolaylaştıran bir diğer büyük etken ise prime lenslerdeki gelişme olmuştur. Lenslerin

diafram açıklığını arttıran yeni gelişmelerle maksimum diafram açıklığı T/2.0'dan T/1.5 ve T/1.3'e yükseltilmiştir. Diafram açıklığının artmasıyla bir sahnenin yalnızca mum ışığı ile aydınlatılarak çekilebilmesi mümkün hale gelmiştir.

Film stoğu ve lenslerdeki bu gelişmeleri yeni yapay ışık kaynaklarının kullanıma girmesi takip etmiştir. Gerçek mekânlarda yapılan çekimlerde, özellikle iç mekânlar için daha küçük aydınlatma kaynakları gerekmekteydi. Hafif, portatif ve düşük enerji tüketimi olan ışıklar 60'ların sonları ve 70'lerin başlarından itibaren kullanıma girerek iç mekân çekimlerini kolaylaştırmıştır. Gün ışığı renk sıcaklığıyla uyumlu olan HMI ışıkların ortaya çıkması ise dış mekân çekimlerinde gerçekçi estetik yaklaşımı destekleyici teknolojik gelişmeler arasında sıralanmaktadır.

Hiçbir koşulda yeterli ışığın sağlanamaması durumunda ise görüntü yönetmenleri düşük pozlanmış filmlerin laboratuvar sürecinde banyo süresini normalden daha uzun tutarak pozlamayı bir seviye yükseltmekteydiler. Kimi zaman sahne yeterince aydınlatılabilse dahi görüntü yönetmenleri filmi düşük pozlayıp laboratuvarda pozlamayı yükselterek bu yöntemle kumlu, düşük çözünürlüklü, desatüre edilmiş, gölge ve parlak alanlardaki detayların kaybolduğu görüntüler elde etmekteydiler. Nihai görüntüde ortaya çıkan tüm bu özellikler, klasik anlatının temel sinematografik ilkelerinden uzaklaşıldığı gösterirken, Fransız Yeni Dalgası'nın yalnızca doğal ışık kullanımına dayalı estetik yapısını hatırlatmaktaydı (Schauer, 2014: 88-89).

1960'larda sinematografideki naturalist eğilimi ileri götüren ancak kurmaca bir zeminde değil de belgesel film türünde ortaya çıkan iki farklı akım olmuştur. Avrupa'da gelişen Cinéma Vérité ve bunun yeni bir yaklaşımla Amerika'da kendini gösteren Direct Cinema bu iki akımı oluşturmaktadırlar. 60'ların başında belgeselci ve antropolog Jean Rouch'un öncülük ettiği Fransız Cinéma Vérité akımı, Yeni Gerçekçilik ve 2. Dünya Savaşı'nın sosyal şartlarında yeni gerçekçiliği ortaya çıkaran ideolojik şartlardan esinlenen İngiliz Özgür Sinema akımından etkilenerek ortaya çıkmıştır. İnsanların gündelik hayatlarına odaklanan Cinéma Vérité filmlerinin özgün yanı diyaloglarıdır. Yaygın olduğu üzere görüntü ve sesi bir arada kaydetmeyen belgeselciler öncelikle filme çekecekleri insan ve toplulukları konuşturarak onlarla

olan diyalogları, röportajları yalnızca ses olarak kaydederler. Ardından da seslerin görsel karşılığını oluşturacak çekimler yapılır. Cinéma Vérité, röportaja indirgenerek ve estetik yönünün eksikliği ileri sürülerek eleştiriler almış olsa da belgesel film içerisinde yeni bir form geliştirerek öne çıkmaktadır (2009). Belgeselci ortaya çıkan içeriğe bir gazeteci gibi müdahil olur, sorular yönlendirme ve benzeri yöntemlerle filmin merkezindeki kişi ya da kişilerle etkileşim halindedir. Cinéma Vérité Amerikalı belgeselciler arasında da hızla ilgi uyandırmıştır. Çekilen belgeseller zaman zaman aynı adla sınıflandırılsa da Direct Cinema tanımlaması da ortaya çıkmıştır. Direct Cinema formel anlamda, bir olayın, bir anın ya da bir insanın gerçekliğini ses ve görüntünün eşzamanlı kaydedilmesi ile belgeselleştirerek Cinéma Vérité'den ayrılmaktadır. Belgeselci ise Cinéma Vérité'deki gibi katılımcı özellikler göstermez. "Belgesel kuramcısı Bill Nichols'ın ifade ettiği gibi 'Direct Cinema' "gözlemsel tarz"ın bir örneğidir. Burada belgeselcinin yapması gereken 'duvardaki sinek' misali kamera önünde olanlara müdahil olmamak, bir nevi görünmez olmaktır. Bu şekilde kamera önündeki gerçek olduğu gibi, en katıksız haliyle seyirciyle buluşturulabilir" (Aktaran: Candan, 2012: 76).

Bu akımların sinematografileri incelendiğinde görüntü kaydetme noktasındaki yeni yönelimleri de müşahede etmek mümkündür. Ortamdaki mevcut atmosfer ışığı ile yetinme ve kumlu bir görüntü elde etme gibi özellikleriyle gerçekçi bir sinematografik yaklaşım benimseyen kurmaca filmlere benzese de el kamerası çekimleri, zoom lens kullanımı ve dar alan derinliği tercihleri ayrıca dikkat çekmektedir. Hareketli kamera çekimleri arasında belgesel film estetiği ile oldukça iyi neticeler veren elde çekimler, belgeselcilere neredeyse sınırsız bir hareket kabiliyeti vererek olaylara daha yakından daha doğrudan bir bakış getirmesiyle gerçeklik ve temsil arasındaki mesafeyi kapatmaktadır. Gerçek mekânlar ve uzun çekimlerle kurguya minimum alan bırakılarak olaylar hem mekân hem de zaman boyutuyla otantikliğini korumaktadır. Tümüyle spontane ve plansız gelişen el çekimleri, görüntülerin, kameramanın bilinçli bir şekilde yaptığı hareketlerin bir sonucu olduğunun seyirci tarafından net bir şekilde anlaşılmasını ve böyle olunca kameramanın da izleyici tarafından fark edilmesini sağlamaktadır. Neticede el kamerası çekimleri, kameramanın/görüntü yönetmeninin kişisel varlığını ve onun

görme fiiline yönelik karakterini, bir sanatçı/düşünür olarak kişiliğini diğer bütün film türlerinde olduğundan çok daha net bir şekilde ortaya çıkarmaktadır (Issari ve Paul'dan aktaran: Albright, 2011: 36).

Kurmaca filmlere nazaran çok daha sınırlı ekiplerle ve sınırlı bütçelerle çekilen Cinéma Vérité ve Direct Cinema filmlerinde hızlı işleyişi sağlayan en önemli sinematografik unsurlardan biri zoom lensler olmuştur. Zoom halkasının çevrilmesiyle kat edilen mesafe kameranın dolly üzerindeki ilerleme hızından çok daha çabuk ve düşük maliyetli bir şekilde kat edilmektedir. Aynı şekilde zoom lenslerle çekim ölçeklerinin değiştirilmesi için harcanan süre de dolly çekimleri ile kıyaslanamayacak kadar kısadır. Bu belgesel akımlarında öne çıkan bir diğer sinematografik öğe ise tek katmanlı kompozisyondur. Kurmaca filmlerde alışıldık olan arkaplan, önplan ve bazı zamanlar orta katmanın da kullanıldığı kompozisyon türü Cinéma Vérité ve Direct Cinema belgesellerinde görülmez. Dar bir alan derinliği olan filmlerde odak noktasındaki kişi ve nesne ön planda bulunmaktadır. Arka plan ise net değildir. Bu durumun temel nedeni yapay ışığın bir aydınlatma öğesi olarak sayılmaması ve yalnızca doğal atmosfer ışığı ile aydınlatma yapılmasıdır.

Amerikan sinemasının anlatı yapısı ve sinematografi itibariyle klasik Hollywood'dan uzaklaşarak Avrupa sanat sineması ve auteur yaklaşımına yönelmesinde 60'lı yıllarda toplumda kendini hızla gösteren muhalif karşı-kültürün devrimci ideallerinin de büyük etkiye sahip olduğu söylenebilir. Bu yönelimle yıllarca stüdyo sisteminin kısıtlayıcılığı altında çalışmak zorunda kalmış olan yönetmenler kadar görüntü yönetmenlerinin de vizyonunu değiştirmiştir. Sinematografinin klasik kalıplarını eleştiren görüntü yönetmenleri auteur özgürlüğünün peşine düşmüşlerdir. Gordon Willes, William Fraker, Haskell Wexler gibi dönemin önemli görüntü yönetmenleri kendi filmlerini çekmişlerdir. Klasik formun ötesine geçilmesindeki önemli araçlardan biri olan kamera hareketleri, 16mm film kameralarının elde kullanıma olanak vermesiyle büyük bir gelişim göstermiştir. Kameraya mesafe gözetmeksizin ilerleme kabiliyeti veren bu yöntem 1976'da Steadicam'in kullanıma girmesiyle farklı bir boyut kazanarak klasik anlatı sinemasında görüntü yönetmenlerinin sık kullandıkları araç haline gelmiştir. Steadicam, mekân üzerinde hareket etme noktasında elde kamera kullanımının esnekliğini taşımakla birlikte,

hareket esnasında çok daha sabit kalarak görüntüde titremeye ve sallanmaya mahal vermemektedir (Schauer, 2014: 101-103).

Hem toplumsal ve siyasi şartlardaki değişim hem de Avrupa sanat sineması akımlarının etkisiyle Hollywood'un dünya görüşü, anlatı yapısı ve sinematografisi itibariyle içine girdiği, "Auteur Rönesansı" olarak ifade edilen arayış dönemi sürdürülebilir olmamıştır. Hollywood'un anaakım işleyişine belli bir aranın ardından klasik prensipler doğrultusunda geri dönülmüştür (Ray, 1985:). *American Cinematographer* dergisinde yayınlanan çok sayıda röportajda net bir şekilde klasik ilkelere dönülmesi, anlatının öncelenmesi ve görüntü yönetmenlerinin kendilerini ön plana çıkaracak ya da fark edilir kılacak estetik arayışlara girmeden anlatıya hizmet etmeleri gerektiği ifade edilmiştir. Önde gelen görüntü yönetmenlerinden Owen Roizman, bir aktör hareket etmedikçe ya da hareket içeren bir olay olmadıkça kameranın hareket etmemesi gerektiğini söylemiştir. Bir başka görüntü yönetmeni John Alonzo ise sinematografinin aydınlatma, kompozisyon ya da kamera hareketleri gibi uygulamalarla izleyicinin dikkatini kesinlikle bozmaması gerektiğini vurgular (Schauer, 2014: 104). Editöryal yaklaşımı itibariyle Cinéma Vérité ve Direct Cinema gibi belgesel filmlerdeki stilleri eleştiren *American Cinematographer* dergisi zoom ve hareketli kamera kullanımından kaçınılması gerektiğini ileri sürerken, görüntü yönetmenlerinin dikkat çekici stilistik yöntemler kullanmaları da doğru bulunmamaktaydı. Hareketli kamera ve zoom gibi faktörlere yönelik bu sınırlayıcı tutumun sebebinin, seyircinin hikâyeye konsantre olmasının engellenmesi ve bir kameraman olduğunun farkına varılması gibi durumlarda klasik anlatı yapısının özdeşleşme ilkesine aykırılık gösterilmesi olduğu söylenebilir. Yeni yöntemler ve klasik ilkeler arasında yapılan değerlendirme ve tercihlerin Hollywood'un ideolojik ve ticari şartları gözetilerek yapılması kuşkusuz anlaşılabilir bir durumdur.

1980'ler Hollywood'un Avrupa sanat sineması ve belgesel sinema ile olan irtibatı neticesindeki değişimlerin sonlanması ve geleneksel anlayışa dönülmesi ile başlar. Gerçekçi estetik hedefler giderek kaybolur. Görüntünün stilistik yapay özelliklerine yönelen görüntü yönetmenleri, doğal ışık kullanımın yerine yapay aydınlatmayı tercih ederler. Aydınlatmada doğal bir görüntü sunan düşük kontrast değil yüksek kontrast tercih edilir; kumlu ve düşük çözünürlüklü görüntüler yerini

yüksek netlik ve çözünürlükte görüntü kalitesine bırakır; desatüre edilmiş renklerden satürasyonu yüksek renklere geçilir; aksiyon takibinde elde kamera çekimleri yerine steadicam ve vinç kullanılır. Aydınlatmada öne çıkan bir diğer yöntem düşük anahtar ışığı kullanımıdır. Işık kaynaklarının da genellikle kompozisyon içerisinde yer aldığı bu stilde Film Noir izleri görülmektedir. Fantezi, bilim kurgu ve tüm diğer türlerde Aristocu dram geleneğinden hareketle gerçeklik algısını belirleyen zihinsel zemin yeniden merkeze oturmuştur. Karakterlerin duygularının teatral bir bağlamda sergilendiği filmlerde görsel stilizasyon da gerçeklikten uzaklaşıp abartılı bir noktaya evrilmiştir (Remaeker, 2014: 107-109). 1980'lerden itibaren anlatı yapısı itibariyle Hollywood'un neoklasik dönemi başlarken görsel perspektifin klasik Hollywood'a referansla şekillendiği anlaşılmaktadır.

Netice itibariyle 1940'ların sonlarından itibaren sinematografinin mahiyetinin, anaakım sinema anlayışının dışına çıkan bir gelişim çizgisinde yenilendiği ifade edilebilir. 2. Dünya Savaşı'yla birlikte yaşanan ekonomik ve toplumsal krizler stüdyo sistemini zora sokup Avrupa'da ve Amerika'da yönetmen ve yapımcıları klasik sinemanın dışına yönlendirirken, sinematografide film düşüncesi ve teknolojideki ilerlemelerin de yardımıyla sinemaya düşünsel ve toplumsal bir bağlam kazandıracak biçimsel işlevler ortaya çıkmıştır. Yönetmenlerle birlikte birçok görüntü yönetmeni de kamera, ışık, lens gibi temel araçların çok daha kolay taşınabilir hale gelmesiyle insanı, zamanı ve mekânı tüm gerçekliği ve içselliği ile kadraja alacak bir estetik anlayışın peşinde olmuşlardır.

1.2. Hareket-İmge ve Sinematografi

Sinema, kendinden önceki sanat formlarının yapma imkânı olmayan, hareketi gerçekleştiği süre dahilinde başından sonuna kadar kaydetme becerisini göstermiştir. Bununla birlikte sinemanın klasik döneminde bu forma nasıl bir kurucu fikir ekseninde işlev kazandırılacağı noktasında sinema öncesindeki sanatlardan çok farklılaşılamamıştır. Poetika'dan günümüze kadar devam eden, bir anlatı çerçevesinde doğayı taklit etme yaklaşımı klasik sinema için de ana izlek olmuştur.

"Mantıksal olarak birbiriyle bağlantılı, zaman içinde gerçekleşen ve tutarlı bir konuyla bir bütün haline bağlanan iki ya da daha fazla olayın (veya bir durum ve bir

olayın) nakledilmesi" (Multu, 1998: 41) olan anlatının, öykü ve söylem olarak iki parçası bulunmaktadır. "Öykü; içerik, olaylar zinciri ile olup bitenler ve varlıklar adı verilen karakterler ve zaman-uzam öğelerinden, söylev ise; ifade, içeriğin aktarılma yolu olarak iki temel bileşene ayrılır. En basit ifadeyle öykü 'ne'yi, söylev ise 'nasıl'ı ifade eder" (Eşli, 2011: 72). Klasik anlatı sinemasında sinematografinin rolü söyleve karşılık gelmektedir. Öykünün nasıl bir biçimle filme alınacağını planlar ve uygular. Klasik anlatının öngördüğü şekilde, biçimsel bütünlük ve estetiği gözeterek öykünün gerçekleştiği zamanı ve mekânı kayıt altına alır.

Klasik anlatının Deleuze'ün hareket-imge kavramı aracılığıyla okunması, klasik anlatı sinemasının ve onun en önemli temsilcisi olan klasik Hollywood'un sinematografiye nasıl bir fonksiyon biçtiğinin anlaşılmasına yardımcı olacaktır.

1.2.1. Sinemada Klasik Anlatı

Anlatı, neden-sonuç ilişkisine bağlı olaylar zincirinin bir zaman ve mekân bütünlüğü içerisinde gerçekleşen hali olarak ifade edilmektedir. Olayların başlangıcındaki mevcut durum çeşitli değişimlere uğrar ve anlatının sonunda yeni bir hale gelir. Nedensellik ve zaman olaylar arasındaki bağlantıyı sağlayan en temel unsurlardır (Bordwell, 1986 :75).

Aralarında bir sebep sonuç ilişkisi olmayan olayların birlikte bir anlam kazanmaları mümkün olmaz. Örneğin, bir adamın yaşlı bir kadını kucağında merdivenlerden yukarı çıkarması, bir çorba kasesinin yemek masasına konması ve bir odanın ışıklarının söndürülmesi gibi farklı olayların bir anlatı olarak düşünülmesi mümkün değildir. Bunun için bu olayların arasına nedensellik, zaman ve mekân bütünlüğünü oluşturacak bağlantılar eklenmesi gerekmektedir. "Bir adam yolda yürürken bir süpermarketin önünde oturan çok yaşlı evsiz bir kadına rastlar. Kimsesiz yaşlı kadını evine götürmeye karar verir. Apartmanın kapısından girdiklerinde kadının adım atmaya mecali kalmaz. Adam yaşlı kadını kucağına alıp merdivenlerden çıkmaya başlar. Eve girdiklerinde onu yemek masasının yanındaki koltuğa oturtur. Hazır olan yemek sofrasına kadın için bir çorba kasesi koyar ve ona yedirmeye başlar. Yemeğin ardından kadının koluna girip odasına götürür ve yatağına yatırır. Ardından odanın ışığını söndürüp kapıyı kapatır." Bu haliyle bir zaman çizgisi dahilinde aralarında

nedensellik ilişkisi olan olayların belli bir mekânsal bütünlüğe de sahip bir şekilde gerçekleştiği görülmektedir. Başlangıç ve sonuç arasındaki değişim de olay zincirinin bir anlatı formu kazandığını doğrular.

Sinema tarihi çalışmalarında film yapımının ilk yılları *primitif dönem* olarak ifade edilmektedir. Kabaca 1894 ile 1906/1908 yılları arasına denk gelen bu dönemde filmler basit komediler, melodramlar ve illüzyon numaraları şeklinde izleyicinin karşısına çıkarılmaktaydı. Çoğunlukla tek bir çekimden oluşan ve sabit bir tripot üzerinden çekilen bu filmlere pan hareketi de eklenebilmekteydi. *Vaudeville* olarak adlandırılan basit komedilerde filme kaydedilen görüntüler bir sebep-sonuç ilişkisine bağlı olaylar olarak değerlendirilmemiştir. Anlatı demenin mümkün olmadığı bu oyunlardan biri olan *The Old Maid in a Drawing Room* (1900, Edison) filmine bakıldığında yaşlı bir kadının oldukça heyecanlı ve enerji dolu bir şekilde konuşmakta olduğu görülmektedir. Yaşlı kadının konuşurken ara ara elindeki yelpazeyi salladığı ve güldüğü filmde baştan sona kadar sabit kamera ve bel plan çekim ölçeği kullanılmıştır. Anlaşılacağı gibi primitif dönemde bir anlatıdan söz etmek oldukça zordur.

Bu primitif yapımların ortadan kalkması tam olarak Edwin S.Porter ve D.W.Griffith'in açı-karşı açı ve yakın çekim uygulamalarıyla söz konusu olmuştur. Ama Porter ve Grifith'in filmleri öncesinde de bu yönde adımlar atılmıştır. Burada Amerikan sineması özelinde bakıldığında primitif dönemden çıkılmasıyla ve sinematografinin gelişmekte olan araçlarının da desteğiyle Vaudeville türünden uzaklaşılmış, kısa hikâyeler, romanlar ve başarılı tiyatro eserleri sinema anlatısını şekillendirmeye başlamıştır. Yani sinemacıların irtibatta oldukları diğer sanat dalları sinemaya olan etkileri bakımından yer değiştirmiştir.

Klasik anlatı yapısının oluşumu yaklaşık olarak 1909-1911 tarihlerinde başlarken, 1910'ların sonlarına doğru bu oluşum tamamlanmıştır. Primitif anlatıdan tamamıyla farklı olduğu söylenemezse de en temel ayrım noktalarının filmin izleyiciyi konumlandırması ve izleyicinin filmle irtibatı olduğu görülmektedir. Primitif sinema izleyicisini tiyatro salonunda yerini almış oyunu seyreden bir topluluk olarak konumlandırmıştır. İzleyici, bakış açısı, mizansen ve oyuncu performanslarının

etkisiyle teatral perspektife sıkıştırılmaktadır. Klasik anlatı ise izleyicinin farklı boyutları olan bir mekân kombinasyonu üzerinde cereyan eden aksiyonu seyretmesine imkân verir. Filmi baştan sona kopmadan geçen bir zaman dilimi olarak izleyebileceği gibi, zamanı parçalara ayıran çekimler olarak da görebilir. Her iki halde de klasik anlatı, yol ayrımlarında doğru yöne gidebilmek için izleyiciye takip edeceği işaretler sunmaktadır (Thompson, 2003: 247).

Nickelodeon adı verilen ilk kapalı sinema salonlarının, yapımcıları filmlerin sürelerini uzatmaya sevk etmesi de klasik anlatı için bir başka dönüm noktası olmuştur. Filmlerin sürelerinin uzaması bir taraftan çekimlerin sürelerini ve türleri arttırma mecburiyeti oluşturarak sinematografik gelişimin önünü açmış, diğer taraftan da filmlere birden fazla karakterler ekleyip bunların kişiliklerinin ve psikolojik özelliklerinin daha detaylı sergileneceği bir olay örgüsü içinde işlenmesine sebep olmuştur (Thompson, 2003: 251). Hikâyenin belirgin bir şekilde kendini göstermeye başlamasıyla senaryo kalıcı bir bileşen olarak film yapımının unsurları arasına girmiştir. Denis Gifford'un *British Film Catalogue* adlı çalışmasında ilk defa bir film jeneriğinde 'senarist' unvanıyla yer alan kişinin Cecil Hepworth olduğu ifade edilmektedir (Aktaran: Macdonald, 2011: 45). Hepworth, Percy Strow ile birlikte yönettiği Alice in Wonderland (1903) filminin senaryosunu Lewis Carroll'un aynı adı taşıyan hikâyesinden uyarlayarak yazmıştır. Senaryo yazarları mevcut edebiyat türlerinden etkilenmişlerdir. İlk senaryo yazarlarından beklentiler de edebiyatın geleneksel yöntemlerinin daha popüler hale getirildiği bir tarzda yazmaları yönünde olmuştur.

Çekim sayılarının çoğalması ile farklı çekimlerin bir bütün oluşturmak yerine filmin bir bütün olmasını engelleme riski ortaya çıkabilir. Kurgu, bu riskin önüne geçme noktasında klasik anlatı için önemi bir araç olmuştur. Çekim sayılarının artması ve kurgu, hikâyeyi sinemaya özgü şekilde anlatma noktasında ufuk açıcı olmuş ve özellikle ilk dönemde filmi etkisi altına alan tiyatrodan uzaklaşılması noktasında atılmış ilk adımlar olarak öne çıkmaktadır. Yine Cecil Hepworth'un *Rescued by Rover* (1905) filminde hikâyenin farklı mekânlara yayılması ile hareketin devamlılığının sağlanması kurguyla mümkün olmuştur. Olay örgüsünü daha kapsamlı hale getiren, klasik anlatının gelişiminde atılan önemli bir diğer adım da paralel kurgu olmuştur.

Farklı mekânlarda ama eş zamanlı olarak gerçekleşen olayları hikâyenin devamlılığı doğrultusunda arka arkaya sıralayan paralel kurgunun ilk uygulandığı filmlerden biri Edwin Porter'ın yönettiği *The Great Train Robbery* (1903) filmi olmuştur.

Klasik anlatının aynı zamanda *klasik gerçekçi anlatı* olarak ifade edilmesi hikâyenin mantık merkezli bir dizilişle ortaya çıkmasıyla ilişkilidir. "Yönetmenin sinematografik dil düzeyinde imgeler aracılığıyla yürüteceği akıl senaryo düzeyinde senarist, diyalogların oyuncular tarafından dışavurumundaki mantık, kullanılan ışık, renk ve müzik arasında sağlanacak 'mantıksal' harmoniyle bütünleşmek zorundadır" (Adanır, 1994: 47). Adanır, hem içerik, hem de biçim itibariyle filmin tüm paydaşları arasındaki uyumlu bütünlüğün hikâyedeki gerçekliği inşa ettiğini, seyircinin filme olan ilgisinin de bu gerçeğe benzerlik sebebiyle artmakta olduğunu ifade eder (1994: 47). Gerçeklik duygusu ve devamlılığın anlatı için oldukça kritik olduğunun görülmesiyle birlikte izleyicinin filme odaklanmasını etkileyecek tüm detaylar üzerinde hassasça durulmaya başlanmıştır. Bunlardan başlıcaları nedensellik ile zaman ve mekân bütünlüğüdür.

Klasik anlatının nedensellik zemininde karakterler yer almaktadır. Karakterler belli psikolojik standartlara sahiptirler ve belli zorluklarla mücadele eder ya da belli hedeflere ulaşmak için çaba gösterirler. Olay örgüsündeki neden-sonuç ilişkisi, karakterlerin bu tanımlanmış psikolojik yapıları, hedef ve problemleri doğrultusunda hareket etmelerinin neticesinde ortaya çıkar. Klasik olay örgüsü çoğunlukla ikili bir nedensellik ağı sunmaktadır. Bunlardan ilki kadın ve erkek arasındaki duygusal ilişki, diğeri ise yerine getirilmesi gereken misyon doğrultusunda ilerlemektedir. Bu nedensellik ağlarından her birinin kendine has hedef ve zorlukları ile tatmin noktaları bulunmaktadır. Her ikisi de oldukça belirgin ve birbirlerinden bağımsızdırlar. Olay örgüsü bu iki ağdan birini daha önce çözüme ulaştırabilir, fakat genellikle ortak bir tatmin noktasında buluşurlar.

Her bir eylemin belli bir amaca yönelik olması, birbirini takip eden eylem ve hareketlerin bir karşıtlık zemini etrafında gerçekleşmesi durumunda en anlamlı ve ilgi çekici halini almaktadır. Karşıtlık karakterlerin iyi ve kötü, siyah ve beyaz gibi zıt kutupları temsil etmeleriyle kurulurken, hikâyelerin birer ahlaki öğreti içermesi de

klasik anlatının temel bileşenleri arasına eklenir. Karşıtlıkların temsiline yönelik olan bir anlatımın etik olduğu kadar politik neticeler üretmesi de oldukça tabiidir. Filmlerinde klasik gerçekçi anlatıyı tüm yönleriyle uygulayan ilk yönetmenlerden olan Griffith'in *The Birth of a Nation* (1915) filmine bakıldığında hikâyenin net bir etik-politik yön içermekte olduğu görülmektedir. Griffith bu filmde ''temsili gösterimin totaliter gücünü politik bir tavır lehine kullanarak, siyahi insanları ırkçı bir biçim ve tarzda aşağılamıştır. Griffith'in bu ustalık filmi bir istisna değildir, sadece yıllarca, ırkçı stereotiplerin hâkim olduğu diğer filmler için bir ilk örnektir (Şentürk, 2013: 209). Yine klasik gerçekçi anlatının hâkim olduğu ilk türlerden olan Western'de de böyle bir etik-politik yaklaşım söz konusudur.

Griffith'in klasik anlatıda öncü olduğu hususlardan bir diğeri ise filmlerinde öykülemeci sinemanın görüntü dilinin temellerini atmasıdır. Daha önce klasik anlatının primitif dönemden ayrışan en temel özelliklerinden birinin teatral perspektife son vermek olduğu ifade edilmişti. Olayları geniş bir tiyatro sahnesinde izler gibi en genel plandan çekmek yerine mekânın farklı noktalarında farklı kamera açı ve ölçeklerinin kullanıldığı çok sayıda çekimle hikâyeye bir akış ve ritim kazandırılmaktadır. İyi ve kötü karakterlerin pozitif ve negatif vasıfları ve bunlar üzerinden yapılan ahlaki değerlendirmeler kamera açı ve ölçekleriyle şekillendirilmiştir. İyi ve kötü arasında yaşanan takip ve kovalamalar ise açı ve ölçeklerin dışında kamera hareketlerinin de klasik anlatı adına ne kadar kritik olduğunun anlaşılmasını sağlamıştır.

Klasik anlatıda, farklı yönlerden birbirleriyle benzerlikleri bulunan, benzer zorluklarla karşı karşıya olan ya da benzer hedefleri olan karakterlerin zaman-mekân ve nedensellik bağı olmadan bir koşutluk içerisinde anlatıya dahil olmaları da mümkündür. Aynı şekilde belgeseller de bu tip koşutluklara dayalı bir anlatı ile farklı zaman-mekân ve nedensellik çizgileri içindeki kişileri mukayeseli olarak işleyebilmektedir.

Peki klasik anlatıda karakterlerin ne tür özellikleri, hangi ölçülerde kendini göstermektedir? Klasik anlatı sinemasında karakterler her şeyden önce fiziksel açıdan tanıtılır izleyicilere. Yaşlı mı, genç mi, cinsiyeti, boyu, kilosu, kaşı-gözü, ten rengi gibi

izleyicide ilk görüşte sempati ya da antipati uyandırabilecek dış görünüşe dair özellikler kendini gösterir. Bunun ardından karakterdeki potansiyeli, ne tür hedefleri olabileceğinin izlenimlerini veren psikolojik yönlerle karşı karşıya kalınır. Fiziksel özelliklerini destekleyebilecek bir zekâ düzeyi, yetenekleri, inanç ve arzuları olup olmadığı anlaşılır. Psikolojik özelliklerin ardından kültürel özellikler gelmektedir. Karakterin memleketi, milleti, eğitim, meslek ve gelir durumu, hobileri ve değer yargıları gibi özellikleri işlenebilir. Karakterle ilgili izleyicinin bilgisine sunulan bir başka konu yakın çevresindeki kişiler, bunlarla olan yakınlık dereceleri ve aralarındaki ilişkilerin niteliğidir (Oluk, 2008: 78).

Tüm bu özellikler ortaya çıkarken izleyici de karakterin eylemlerinin arkasındaki motivasyonu görebilmektedir. Karakterin eylemleri ana bir amaca yönelik olarak gelişmekte ve ana amaç için ulaşılması gereken ikincil hedefler bulunmaktadır. Karakter amacına ulaşmak için mücadeleye giriştiği andan itibaren idealize edilerek "kahraman"a dönüştürülür. Aslında hem öykü hem de dramatik olan, kahramanın amacına ulaşmasını engellemek isteyen güçlerle arasında geçen çatışmadan kaynaklanır. Klasik anlatıdaki dramatik durum aynı zamanda toplumun ve bireyin içine girdiği çelişkiler sonucunda ortaya çıkmaktadır (Oluk, 2008: 79-80). Toplumun çatışmalara gebe yapısı bireyi de iyi ya da kötü karakter pozisyonunda bu çatışmalara taraf olmaya sürüklemektedir.

Karaktere ait çok farklı özellikler kendini gösterirken, karakterizasyon sürecinde bunlardan dramatik yapıya hizmet edecek olanları öne çıkarılıp sıklıkla vurgulanır. Diğerleri ise arka planda tutulur. Kahramanın az sayıda ve anlaşılması kolay yönleri ön planda yer alırken, bunların derinlemesine incelenmesine imkân verilmeyip basit ve yüzeysel olarak işlenmektedir.

> "Klasik anlatı filmlerinin amacı; karakterlerin kimlik problemlerini, varoluşsal kaygılarını, ruhsal dünyalarının derinliklerini yansıtmak değil, onların akıcı bir şekilde ilerlemesini sağlamaktadır. Böylelikle klasik filmin dünyası gerçek dünya ile ilgisi olmayan, idealize edilmiş, tüm sorunların bireysel olarak çözüldüğü ütopik bir dünya olarak karşımıza çıkar" (Oluk, 2008: 83).

1.2.2. Deleuze Felsefesine Kısa Bir Giriş

İnsanın topraktan uzaklaşıp kendini dünyada yeniden konumlandırma çabasına girmesi hem onu bir kaoasla karşılaştırır hem de yeni deneyim alanlarında üretime geçmesini sağlar. Deleuze en genel anlamda bu üretimlere kaynaklık eden neden-sonuç ilişkisini araştırır. İnsanın kaosla olan mücadelesi ve onun üzerine bir düzlem çekme gayreti üç farklı düşünce formuna evrilir. Felsefe, sanat ve bilim. Bu üç formdan felsefe kaosla olan mücadelede kavramları, sanat duyumu ve bilim fonksiyonları kullanır. Deleuze sanatı felsefeden ve bilimden ayırmaz. Bunlar, kaosla karşı karşıya kalan insanın, onu nasıl karşılayıp algıladığına ve nasıl karşı çıkıp kaosu sona erdirmeye çalıştığına konsantre olan birer düşünce formudur. Sanat, felsefe ve bilim birer düşünce formu olarak modern insan ve toplumu çözümleyerek kendi yöntem ve araçlarıyla krizin üstesinden gelmeye çalışırlar.

Deleuze'de düşünce kavramı hem felsefeyi hem de sanatı kapsar. O, insan zihninin bu ikisine yönelik ilgi ve kabiliyetini tespit etmek istemektedir. Deleuze bu ikisini farklılaştırmak yerine ortak bir zeminde buluşturmaktadır. Felsefe ve sanatın "kavram" ve "duyum" araçlarını kullanan insan zihninin kapasitesi ve eğilimlerini çözümlemektedir. Bu bakımdan kavram ve duyumu da birbirinden ayırmak mümkün değildir. (Sütçü, 2005: 27)

Batı düşüncesinde temel ilkenin özdeşlik olduğunu söyleyen Deleuze'e göre, Batı felsefesi klasik ve modern dönemleriyle tekillik ve farklılıkları ortadan kaldırarak homojen bir düşünce atmosferi inşa eder. Deleuze'ün temel gayesi, farklılık ve tekillik düşüncesini merkeze alan bir felsefe geliştirmektir. Deleuze, bu gayeden hareketle aralarında sinemanın da yer aldığı birçok disiplin vasıtasıyla çağdaş dünyanın sorunlarını etik ve politik yönleriyle ele almıştır. "Bundan dolayı Deleuze, gerek kendi felsefe anlayışını ortaya koyarken, gerekse Batı metafizik geleneğini eleştirirken, her ne türden olursa olsun, yaşamdan, oluştan pratik olandan bağımsız insanı aştığı düşünülen bir varlık ve hakikat fikrinin şiddetli bir eleştirmeni olmuştur" (Küçükalp, 2009: 132).

Deleuze'e göre klasik ve modern felsefede her türlü farklılık ve tekilliği ortadan kaldıran aşkınlık ilkesi, bir bilgi-iktidar ilişkisinin zeminini hazırlayıp, tüm

soyut ve somut gerçekliğin kendisine göre açıklandığı temel sabite halini almıştır. Deleuze, aşkınlık ilkesinden beslenen kapalı sistemlerin, rasyonalist temsil ve yorum kalıplarını kullanarak hiyerarşik ve homojen bir düşünce üretiminin anadamar haline getirmesini eleştirir. Ardından, Nietzsche ve Bergson gibi filozoflardan hareketle, kavramların önceden verili kalıplara göre üretilmeyip olay ve durumlar merkeze alınarak geliştirildiği açık bir sistem önerir (Küçükalp, 2009: 133).

Bergson felsefesindeki doğal veya ontolojik fark düşüncesi Deleuze için oldukça kıymetlidir. Örneğin zaman ve uzay arasındaki ontolojik farkın göz ardı edilerek bunlardan biriyle ilgili üretilen düşünce ve eylemlere diğerinin de eklenmesi iki farklı öğenin birbirinden ayrıştırılmasını zorlaştırmaktadır. Geleneksel metafiziğin farklılıkları yok eden ontolojik ve epistemolojik değer hiyerarşisinin Bir'in Çok'a tahakküm ettiği bir yapı meydana getirdiğini vurgulayan Deleuze, "klasik dünyaya ait bu düşünce tarzını, 'yeniden-sunuş' veya temsil felsefesi olarak adlandırır. Bu felsefeye hâkim olan ilke, özdeşlik ilkesi olup, bu ilke sayesinde temsil edilemez olanın temsili mümkün kılındığı gibi, tarih-dışı hakikat anlayışının ortaya konulabilmesi de ona referansla mümkün olabilmiştir" (Küçükalp, 2009: 135).

Deleuze'ün klasik felsefeyi temsil felsefesi olarak nitelendirip, temel ilkesinin özdeşlik olduğunu ifade etmesi klasik anlatı sinemasının temel dayanak noktası olan Aristo'nun mimesis yaklaşımını akıllara getirmektedir. Sanatın, sanatçının doğayı taklit etmesine dayalı bir eylem olduğunu ifade eden Aristo, Poetika'da sanatın varlığını insanın temel vasıflarından olan taklit içtepisi ve hoşlanma duyusuna bağlamaktadır (Aristoteles, 2008: 14). Sanatın bir taklit ve temsil olduğu çizgisinden hareket eden klasik anlatı yapısı, yine Poetika'da açıklanan sanat eserinin iyi, gerçeğe uygun ya da kötü eylemlerden birini taklit ve temsil etmesi ilkesine sadık kalarak çoğunlukla iyi ve kötü olanı tasvir etmektedir. Klasik anlatı sineması, izleyicisini ana karakter ile tek vücut kılıp, ana karakterin duyu ve tecrübeleriyle sınırlandırarak Deleuze'ün klasik felsefede eleştirdiği özdeşlik özelliğini kullanmaktadır.

Deleuze, psikolojinin tarihsel krizi neticesinde hareket ve imgelerin belli bir sabit noktada konum almalarının imkânsız hale geldiğini belirtir. Hareketin uzayda bulunmasına karşılık, imge bilinçte varlığını sürdürmektedir. İmge, mekâna ihtiyaç

duymayan niteliksel bir varlıkken, hareket fiziksel mekân ile var olan niceliksel bir varlıktır. Bilinç ve şey, imge ve hareket ayrışmasının daha da netleşmesi için idealizm ve materyalizm felsefelerine başvurulabilir. Materyalizm, bilincin madde ve hareketten yola çıkarak açıklanabileceğini savunurken, idealizm ise maddenin bilinç ve ona bağlı imgelerle anlam kazanmakta olduğunu vurgular. Hareket ve imge arasındaki düalizmin ortadan kaldırılması gerektiğine inanan Deleuze, hareketin kendisinin görsel bir imge halini almasının ve imgenin ise potansiyel bir harekete dönüşmesinin engellenemeyeceğini belirtir. Bergson ve Husserl'in hareket ve imge, bilinç ve şey düalizmine son vermek için sosyal ve bilimsel faktörlere müracaat ettiklerini söyleyen Deleuze, bu şekilde hareketin bilinç alanına ve imgenin dış dünyaya daha fazla dahil olduğunu vurgular (2015: 63-64).

Deleuze, hareket-imge ve zaman-imge kavramsallaştırmalarıyla en genelde klasik anlatı sinemasına ve modernist sinemaya yönelmektedir. Teorileştirdiği iki farklı imgeden ilki olan hareket-imge, algıları ve bu algılara sebep olan fiilleri ardı ardına dizen imgelerden oluşmaktadır. Hareket-imge, dünya sinemasında Klasik Hollywood'un en net şekilde temsil ettiği klasik anlatı sinemasına denk gelmektedir. Deleuze'ün hareket-imgedeki odak noktaları, nedensellik ilişkisini merkeze alan ve montajın oluşturduğu devingenlikle çizgisel bir işleyiş kazanan klasik anlatı sinemasının temel bileşenleridir. Amerikan sinemasının Griffirth ile geliştirdiği organik montaj, Sovyet sinemasında Eisenstein'ın kuramında ve filmlerinde görülen diyalektik montaj ve Fransa'da Abel Gance ile belirgin bir hal alan yoğun montaj farklı montaj yaklaşımlarının klasik anlatı sineması paydasında birleştiğini göstermektedir.

Montajın temel anlatı unsuru olduğu bir sinema geleneğini analiz eden hareket-imgenin krize girmesi 2. Dünya Savaşı'nın oluşturduğu tarihsel dönüm noktasında yaşanır. Mimesis prensibinin bağlayıcılığını yitirmesiyle modern anlatı geleneği görüntünün otonomisini ilan eder. Deleuze, "sinematografik modernite" şeklinde de tanımlanan bu sinemanın yönetmenlerinden olan Robert Bresson'u "zaman-imge"nin kurucu öğeleri bağlamında incelemektedir. İlginç olan nokta Deleuze'ün Bresson'un aynı filmlerinden hareket-imgenin bileşenleri bağlamında da faydalanmış olmasıdır. Bu bakımdan, "hareket-imge ve "zaman-imge" sinemanın iki çağına karşılık gelen iki karşıt imge tipi değildir kesinlikle, fakat imge üzerine iki bakış açısıdır. *Hareket-İmge*

sinematografik sanatın formlarını imge-maddenin olayları olarak analiz eder. Yine *Hareket-İmgenin* analizlerini yeniden ele almak suretiyle *Zaman-İmge* de bu formları imge-düşüncenin formları olarak analiz eder (Ranciere, 2016: 123).

İmgeyi "evrenin sonsuz büyüklüğü içinde yayılan değişimlerin dört bir yanda üzerinden geçtiği yol" şeklinde tanımlayan Deleuze, imgenin sonradan kurulup var edilen bir şey değil dünyanın doğal bir parçası olduğunu anlatır. Buradan hareketle Deleuze'ün imgeleri ele aldığı hareket-imge ve zaman-imge çalışmalarının genel itibariyle bir tür doğa felsefesi olduğu söylenebilir (Ranciere, 2016: 119-120).

1.2.3. Hareket-İmge

Sinema ve felsefe arasındaki işbirliğine odaklanan Deleuze, imge ve hareket arasındaki ilişkiyi tesis etmek için Bergson'un kavramlarının sinema ile uyumunu incelemektedir. Bergson, hem klasik hem de modern bilim perspektifinden bakılarak madde ve hareketin anlaşılamayacağını ifade etmektedir. Bunun sebebi bilimin statik bir bakışla maddenin tek bir anını inceleyerek onunla ilgili indirgemeci bir sonuca ulaşmasıdır. Bu açıdan bakıldığında özellikle modern bilim, madde ve hareket hakkında, içinde bulundukları zaman, mekân, fiil ve fail gibi koşullar göz önünde bulundurulmaksızın bir gerçeklik oluşturmaktadır. Buna karşın Bergson, madde ve insanın devamlı bir devinim ve değişim içinde olduğunu vurgular ve bu akıştan hareketle *süre* kavramına ulaşır.

Bergson, hareket üzerine ilk tezinde süre ve hareketi merkeze alırken, Deleuze bu ilk tezi şöyle ifade ediyor: "Hareket, katedilen mesafeden ayrıdır. Katedilen mesafe geçmiş zamandır, hareket ise andır, katetme eylemidir. Katedilen mesafe bölünebilirken, gerçekten de sonsuza kadar bölünebilirken, hareket bölünemezdir. Bu daha da karmaşık bir fikri varsaymaktadır: Katedilen mesafelerin tümü özdeş ve homojen tek bir yere bağlıdır, oysa hareketler heterojendir ve kendi aralarında indirgenemezler. Kısacası sinema bize imgeye eklenen bir hareket vermez, hareket-imgeyi anında verir" (Aktaran: Yetişkin, 2011: 125).

Bergon'un sinemanın varlığını nasıl açıkladığını *Yaratıcı Tekâmül* adlı kitabına referansla ele alan Deleuze, bu birinci tez üzerinden hareketin sinematografik

oluşumuna dair değerlendirmelerini sürdürür. Bergson sinemanın varlığını fotoğrafa yönelerek açıklamaktadır. Bir olayın anlık fotoğraflarının çekilmesinin ardından bu fotoğrafların, biri diğerinin yerini alacak şekilde hızla ekrana yansıtılmasıyla hareketin ve olayın yapay bir temsiline ulaşılır. Sinematografın temel fonksiyonun bu olduğunu söyleyen Bergson, yalnızca fotoğrafların olayın hareketini canlandırmakta yeterli olmadığını, temsildeki canlılığın sinema makinesine bağlı olduğunu söyler (Bergson, 1986: 391) Deleuze, Bergson'un bu şekilde açıkladığı *sinematografik yanılsama* tanımı üzerinde durarak Bergson'dan farklılaştığı *hareket imgesi* yaklaşımını temellendirir. Bergson'un aksine, hareketsiz fotoğraf kesitlerinin birleştirilmeleriyle ortaya bir hareketin çıkmayacağını düşünen Deleuze, bu tür soyut ve mekânik fotoğraf kesitleri ne kadar yaklaştırılsalar da bir bütün oluşturamayacaklarını, gerçek hareketin de bu anlık kesitler arasında sıkışıp kalması sebebiyle tek vücut olamayacağını ve böyle bir illüzyona ancak soyut zamanın eşlik edebileceğini söyler. Bergson neticede sinematografik yanılsama tanımıyla sinemanın iki temel öğesi olduğunu söylemektedir. İlki anlık kesitler/imgeler, diğeri ise soyut ve algılanamayan zaman/hareket. Anlık fotoğraf kesitleri hareketi oluşturamamaktadır. Buna karşın Deleuze, zaman kesitlerinin anlık olarak bölünmüş olsalar da hareketi oluşturacak somut bir sürenin daima var olduğunu ifade eder. Deleuze bu iki farklı durumu şöyle formüle eder: "gerçek hareket → somut süre" ve "hareketsiz kesitler → soyut zaman". "Kısaca, sinema bize, hareket eklediği bir imge vermez, dolaysız olarak bir hareket-imge verir. Bize bir kesit vermektedir elbette, ama bu, hareketsiz bir kesit + soyut hareket değil, hareketli bir kesittir" (Deleuze, 2014: 11-13). Deleuze böylelikle Bergson'un ilk tezi üzerinden iki değillemeye ulaşmaktadır. Hareketin ve sinemanın "ne olmadığını" açıklamaktadır. Hareket, kat edilen mekân demek değildir ve sinema bir yanılsama değildir.

Deleuze, Bergson'un hareket üzerine ikinci tezini antik ve modern çağların hareket anlayışını mukayese etmesi sebebiyle ilkinden daha değerli bulur. İkinci tezde hareket bir durumdan bir sonraki duruma düzenli bir geçiş mahiyeti taşımaktadır. Antik çağda hareket, kendileri hareketsiz olan biçim ya da idealarla ilgilidir. "Hareket, bir biçimden diğerine, yani tıpkı bir danstaki gibi pozların ya da ayrıcalıklı anların bir düzeni olacaktır. Biçimlerin ya da ideaların, özünü ifade ettikleri bir süreci karakterize

ettikleri kabul edilir; bu sürecin tüm geri kalanı, bir biçimden diğer biçime kendi başına değeri olmayan bir geçişle doldurulur…" (Deleuze, 2014: 14). Modern bilime bakıldığında ise hareket, ayrıcalıklı anlarda değil, herhangi bir anla ve bu herhangi anların mekânik olarak birbiri ardına eklenmesiyle ortaya çıkar. Modern astronomide yörüngelerin, modern fizikte cisimlerin zaman ve mekân eksenindeki hareketlerinin saptanmasında olduğu gibi hareket, maddi unsurların gözlemlenmesine dayalı duyusal bir analize tabi tutulmaktadır. "Bu bağlamda, Bergson'a göre sinema bir yanılsamadan başka bir şey değildir, çünkü hareketsiz bir kesite soyut bir hareket eklemektedir. Oysa Deleuze için tam aksine sinema bir hareketli kesitler dizisidir yani niteliksel harekettir, ya da daha açık bir ifadeyle belirtmek gerekirse, Deleuze hareketi bizzat nitelik olarak ifade etmektedir. Yani geçip gitmekte olan gerçeklikten anlık imgeler alınmakta ve bu anlık imgelerin o gerçekliğin bir karakteristiği olmalarına dayanarak, sinematografi aygıtının içinde ve bu aygıt aracılığıyla akıtılıp geçirilmesi suretiyle bir hareket ya da zaman yratılmaktadır" (Yetişkin, 2011: 126).

Bergson'un üçüncü tezi ise hareketin bir değişim anlamına geldiğine odaklanır. Hareket sürenin ve bir bütünün hareketli bir kesitidir. Süre devamlı olarak bir değişim içerisindedir. Madde ise hareket etse de değişmez. Ancak hareket, maddeyi de kapsayan bütünün değişimini ifade etmektedir. Bergson, bütündeki niteliksel değişimi açıklamak için verdiği örnekte bir bardak suya eklenmiş olan şekerin erimesini ele alır. Şekerin erimesi bütündeki değişime ve maddenin niteliksel değişimine işaret etmektedir. Deleuze, şeker suda eriyene kadarki bekleyişin, zihinsel ve tinsel bir gerçeklik olarak süreyi ifade ettiğini söyler (Deleuze, 2014: 21). Bu noktada geriye dönüp bakıldığında, şeker, bardak ve su gibi bir araya gelen nesneler "kümeler" ya da "kapalı sistemler" olarak, bu nesnelerin karşılıklı pozisyonlarının değişmesi "nakil hareketleri" olarak ve bu döngüye adını veren süre ya da bütünün durmadan değişimi ise "tinsel gerçeklik" olarak kendini göstermektedir (Deleuze, 2014: 23).

Deleuze, Bergson'un bu üçüncü tezinden çıkarılabilecek sonuçları şöyle sıralar: "1) Hareketin yalnızca anlık imgeleri, yani hareketsiz kesitleri yoktur; 2) Sürenin hareketli kesitleri olan hareket-imgeler vardır; 3) Son olarak, hareketin de ötesinde, zaman-imgeler, yani süre-imgeler, değişim-imgeler, ilişki-imgeler, hacim-imgeler vardır…" (Deleuze, 2014: 24).

Deleuze'ün hareket-imge bağlamında değinilmesi gereken bazı değerlendirmeleri ise *kesintisiz imgeler evreni* başlığı altında bulunmaktadır. Zihindeki imgeler ile dış dünyadaki hareketler arasında hiçbir çelişki içermeyen bir birliktelik olduğunu söyleyen Deleuze, imge harekettir, hareket de imgedir yaklaşımını taşımaktadır. Buna göre evren imge hareketlerinin bir toplamıdır ve evrendeki tüm nesneler imge hareketlerinin birliğinden kaynaklanır. Bu durum şu formülle somutlaştırılmaktadır: İmge=hareket=madde.

> "... nesne kendi içinde varolur, ve diğer taraftan, nesne algıladığımız gibi kendi içinde resme aittir (pictorial). İmgedir; fakat kendi kendine varolan bir imgedir… Madde aynen algılandığı gibi varolur ve imge olarak algılandığı için, akıl ondan kendi içinde bir imge yapacaktır" (Deleuze'den aktaran: Sütçü, 2005: 95).

Deleuze'ün Bergson'dan hareketle hareket ve imgenin birliğine yönelik yapısal değerlendirmelerin ardından, imgelerin sunulmasını sağlayan kadraj/çerçeve öğesiyle olan ilişkilerini gözden geçirmek gerekiyor. Kadrajı kapalı bir çerçeve olarak nitelendiren Deleuze, imgenin tüm yönleriyle bu kapalı çerçevenin içine konumlandırıldığını söyler. Kendisi imgenin bütününü veren kadraj içinde çok sayıda alt küme yani daha küçük imgeler bulundurur. Bir sahnenin dekoru, kişileri, içindeki aksesuarları kadrajın alt kümeleri olarak sıralanabilir. Bu kapalı çerçeveye dahil edilen öğeler nicel olarak kimi zaman fazla kimi zamansa çok az olabilir. Deleuze bunu "çerçevenin doygunlaşması" ve "çerçevenin seyrelmesi" şeklinde iki farklı eğilim olarak tanımlamaktadır. Doygunlaşmış imgeyi açıklarken Amerikalı yönetmen William Wyler'ı örnek gösteren Deleuze, büyük ekran ve alan derinliğinin, kadrajın ön planında bir sahne ve arka planında başka bir sahnenin kurulmasına imkân vererek çerçeveye dahil olan verilerin sayısal olarak ciddi oranda artmasını sağladığına dikkat çeker. Doygunlaştırılmış bir çerçevede çok bileşenli bir imge üreten Hitchcock'a bakıldığında farklı parçalar arasında kurulan mantık ilişkisi ile doygunlaştırılmış bir zihinsel imge ile karşılaşılmaktadır. Seyreltilmiş imgelerde ise izleyicinin bütün dikkati tek bir nesneye ya da nesnesizliğe yönlendirilebilir. Japon yönetmen Yasujirō Ozu'nun boş iç mekânları, seyreltilmiş imgelerin en uç noktasındaki örnekleri

oluşturmaktadır. Çerçevenin tamamının beyaza ya da siyaha düşmesi ile anlatı tümüyle nesnesiz olarak ilerleyebilmektedir (Deleuze, 2014: 25-26).

İmgenin doygunluğa ulaştığı ve seyreltildiği bu iki uç nokta, imgelerin sadece görülmesi gereken değil aynı zamanda okunması gereken olgular olduğuna işaret eder. Yani imgede görülen öğelerin sınırlı olması imge üzerinde yapılacak okumaların da çok sınırlı olacağı anlamına gelmemektedir. Neticede çerçeve içerisindeki kümelerin ve alt kümelerin oluşturduğu bütünün nasıl ele alınması gerektiğini açıklayan bir "imge pedagojisi" ortaya çıkmaktadır (Deleuze, 2014: 26).

Çerçeve kadar çerçeve-dışı da Deleuze'ün dikkat çektiği noktalar arasındadır. Çerçeve-dışı, kadrajı yeni imgelere ve yeni kümelere bağlayan hareketli bir maske işlevi görür. Çerçevedeki görünen kümeleri çerçeve-dışında kalmış görünmeyen kümelere bağlayan ip ne kadar sağlam olursa, içerdeki somut mekân dışardaki tahayyül mekânlarına bağlanmaya devam edecek, farklı mekânlar ve kümeler arasındaki iletişimi sağlayan hareket sonsuz bir bütünü ortaya çıkaracaktır.

Diğer taraftan, ipin zayıf olması halinde çerçeve-dışı kümelerin çerçeveye dahil olması sınırlı bir düzeye iner. Bu durumda çerçeve-dışı daha zor ve daha nitelikli bir işleve talip olarak, mekânın algısının ötesine ve tinsel olana uzanabilir. Deleuze, Danimarkalı yönetmen Carl Dreyer'ın, çerçeve-dışına bu açıdan bakarak onu çileci bir yöntem haline getirdiğini ifade eder. "İmge mekânsal olarak ne denli kapalı, hatta iki boyuta indirgenmiş olursa, dördüncü bir boyuta, ki o da zamandır ve beşinci bir boyuta, ki o da Tin'dir, açılmaya o denli uygun olacaktır" (Deleuze, 2014: 33).

Hareket-imgenin sinemada hangi türlerde bulunabileceği konusuna bakıldığında Deleuze'ün üçlü bir sınıflandırma yaptığı görülmektedir. Deleuze, hareket imgenin ilk dönüşümünün *algılanım-imge* olduğunu söyler. Film, tek bir mekânı merkez almayan ve çerçevenin de sürekli değişkenlik göstermesiyle çerçevesiz ve merkezsiz olarak değerlendirilen sınırsız alanları kuşatabilmektedir. Bu sebeple bireye, öznel doğal algılama imkânı vermeyen bir modele sahiptir. Sinema ilk etapta bütünsel nesnel ve yayılmış bir algılanım sunsa da Deleuze'e göre merkezsiz nesnel algılanımdan basit eksiltmelerle farklılaşan tek merkezli öznel algılanıma doğru ilerlenmektedir. Bu dönüşüm beraberinde *algılanım-imgeyi* getirmektedir. Algılanım-

imge, hareketi mekânla ve nesnelerle ilişkilendirirken, hareket-imgenin ikinci bir türü olan *eylem-imge* ise hareketi fiillerle ilişkilendirmektedir. Deleuze, eylem-imgenin hem şeylerin insan üzerindeki virtüel eylemlerini, hem de insanın şeyler üzerindeki mümkün eylemlerini kapsadığını belirtir. Hareket-imgelerin dönüşümünün üçüncü neticesi ise *duygulanım-imge* olarak ifade edilmektedir. Deleuze bunun etki ve tepki arasındaki uyumdan kaynaklandığını söyler. Öznenin kendi benliğinin farkına varmasını sağlayan bir eylem içerisinde olduğu sırada özne ve nesne arasındaki uyum duygulanım-imgenin doğmasına sebep olmaktadır (Deleuze, 2014: 92-95).

Hareket-imgenin bu üç farklı türü klasik anlatı sinemasının bir taslağı mahiyetindedir. Klasik anlatının mantık merkezli çizgisel gidişatından, çekimlerin yapısına ve bu çekimleri bir arada toplayan montaj pratiğine kadar bu üç imge türünün izleri görülmektedir. Bir klasik anlatı filminin açılışında mekânı tanıtan *kurucu uzak çekim* algılanım-imgenin tipik bir örneğidir. Mekân ve karakterlerin tanıtılmasının ardından ana karakterin çıktığı yolculukta karşılaşacağı zorluklar, çoğunlukla *orta ölçekli çekimler* kullanılarak birer eylem-imge vasıtasıyla anlatılmaktadır. Filmin sonlarında *yakın çekim* bir katharsis anında kendini gösteren duygusal arınmaya ise duygulanım-imge ile işaret edilmektedir. Filmin montajında her üç imge de yer almakla birlikte genellikle bir tanesi merkezi konumda bulunmaktadır.

Kesintisiz imgeler evreninde imgelerin birbirleriyle olan irtibatını ortaya çıkaran hareket-imge bu şekilde, düşünce ile imge arasındaki bağı da kurmaktadır. Hareket-imgenin düşünceyi açığa çıkarması, imgenin kendisini ya da başka imgelerle birleşmesini göstermesiyle mümkün olur. İmge, düşüncenin içine konsantre bir şekilde sıkıştırıldığı bir *kavram* vazifesi görmektedir. Hareket imgesinde, imgelerin birleşmesinde ya da bir araya gelerek benzerlik göstermelerinde rasyonel bir yöntem takip edilir. Hareket-imgede, imge-düşünce ya da imge-kavram ilişkilerinin bu rasyonel çizgiye tabi olması klasik anlatı sinemasının neden mantık merkezli bir silsile takip ettiğini de açıklamaktadır.

Ancak, sinema anlatısını diğer sanatlardan farklı kılan otomatik hareketin meydana getirdiği *tinsel otomat*, düşünceleri tümüyle felsefedeki mantıksal çıkarımlarda olduğu gibi üretmez. Deleuze'e göre imgelerin aralarına, sahip oldukları

karakterler ve bileşenlerine uygun şok etkileri girmektedir. Bu şok, imge hareketindeki temel iletişim formu olarak değerlendirilmektedir. Eisenstein, Potemkin Zırhlısı filmiyle ilgili analizinde, imgeler arasındaki şokun ruhu etkilediğini ve onu *bütün* hakkında düşünmeye sevk ettiğini söylemektedir. Tüm nesnelerin hareket vasıtasıyla bir araya geldiği *bütün*, zamanın dolaysız bir temsilidir. Sadece düşüncede ortaya çıkabilen bütün, analitik ve mantıksal bir etkiye değil, imgelerin dinamik yapısına dayanmaktadır. Bütünün diyalektik kurallarına dayanan büyük bir döngü olduğunu söyleyen Deleuze, bu sebeple sinemanın "entelektüel sinema" ve montajın da "düşünce-montaj" olarak adlandırıldığını ve esasen montajın düşüncedeki entelektüel süreç olduğunu belirtir. Montaj, imgelerdeki şok etkisini kullanır ve baskın imge montajla birlikte görsel ve işitsel bir harmoni içerisinde duyular ötesi ilişkiler ağına dahil olur. Deleuze, Eisenstein filmlerinde montajla birlikte imgelerin birer şok dalgası ya da gergin bir titreşim yaydığını ve bu andan itibaren film izleyicilerinin "gördüm" veya "duydum" deme şanslarının olmadığını, yalnızca psikolojik bir hissin etkisi altına girdiklerini ifade eder (Deleuze, 1989: 158).

Hareket-imgeyi klasik anlatı sineması bağlamında okumak için *tinsel otomat* ve *psikolojik otomat* ifadeleri karşılaştırılabilir. David Rodowick, *Gilles Deleuze's Time Machine* adlı kitabında tinsel otomatın psikolojik bir bilinç olmadığını söyler. Tinsel otomat psikolojik ya da psikanalitik bir araç değil, bir olayın gelişimini gösteren felsefi bir diagramdır. Tinsel otomatı sinema görüntüsünün kendini zamansallaştırmasıyla açıklayan Rodowick, imgedeki hareketin ise sinematografik bir otomasyonun ardından psikolojik bir otomat halini aldığını belirtir (Rodowick, 1997: 174-175).

Deleuze, Paul Virillio ve Serge Daney'den yaptığı alıntılarla hareket-imge sinemasının kitlelere yönelik politik bir mizansene, bir savaş organizasyonuna, psikolojik etkiyi hedefleyen bir propaganda oyununa döndüğünü eleştirel bir dille anlatır. Deleuze, hareket-imgeye yönelik bir başka eleştirel değerlendirmeyi ise Fransız tiyatrocu, şair ve sürrealist Antonin Artaud üzerinden yapar. İmgenin düşünceyi yükselişe geçirecek gerilim ve şok dalgaları üretmesi gerektiğini ve sinemanın bir nöro-psikolojik titreşimler meselesi olduğunu söyleyen Artaud,

Avrupa'da görülen soyut deneysel sinema örneklerinden ve Hollywood'un ticari figüratif sinema anlayışından kaçınılması gerektiğini söyler (Deleuze, 1989: 165).

Hareket-imge yaklaşımının klasik anlatı sinemasında nasıl vücut bulduğuna yönelik yapılacak değerlendirmelerin öncelikli olarak üzerinde durması gereken başlıklardan bir tanesi görüntü yönetimidir. Bu bakımdan sinematografinin, klasik anlatıda hikâyeyi meydana getiren algı-eylem-duygu imgelerinin ortaya çıkmasındaki işlevsel rolü detaylı bir şekilde incelenecektir.

1.2.4. Klasik Anlatı Sinemasında Sinematografi

Olayların, mantıklı bir bütünlük içerisinde, yönetmenin seçtiği zaman ve mekânda vücut bulması hikâyeyi meydana getirmektedir. Hareket-imgelerin kompozisyonunda planlı bir organizasyonun gerekli olduğunu söyleyen Deleuze, klasik anlatı sinemasının ana akım temsilcisi olan Amerikan sinemasında olayların organik bir birlik oluşturduğunun altını çizer. İmgenin dışsal gerçeklik olarak karşılık bulduğu klasik sinemada, olay ve karaktere uygun bir dış dünyanın inşa edilmesi gerekmektedir. Sinematografinin bu noktadaki vazifesi hareketle yazılan yazıları görsel bir hikâyeye dönüştürmek ve bu hikâyeyi kamera ile anlatmaktadır.

Deleuze, hareket-imgedeki krizin imgeler arasındaki organik bağın kopması ile başladığını söyler. İkinci dünya savaşının yarattığı ruhsal kriz, zaman-imge sinemasında anlamları belirsizleştirir (Eşli, 2011: 98). Zamanın sarsıntıları ve savaşın korkunçlukları imgelerin hareketindeki iç kopmayı teyit etmektedir. Deleuze, hareket-imgenin bu kriz anını Hitchcock sinemasını inceleyerek açıklamıştır.

> Eğer Hitchcock ayrıcalıklı bir örnek sunuyorsa, bu Hitchcock sinemasının bir şekilde hareket-imgenin tüm oluşumunu özetliyor olmasından ötürüdür. Hitchcock hareket-imgenin tüm bileşenlerini bir araya getirir: Alman ekspresyonizmi tarafından şekillendirilmiş gölge ve ışık oyunları; saf niteliklerin (örneğin *Şüphe*'de bir bardak sütün ya da *Öldüren Hatıralar*'da [Spellbound]karlı bir alanın beyazlığının) bir olaylar düzlemi oluşturduğu birkaç uzamın oluşturulması; bu herhangi uzamların belirli durumların içine dahil edilmesi; eylem/durum/eylem kıvrımı üzerinde temellenen bir büyük eylem şemasının oluşturulması. Tüm bu unsurların birleştirilmesi Deleuze'ün "zihinsel imgeler" adını verdiği şeyi belirler: Hitchcock'un ilişkileri filme çektiğini söyler Deleuze. Onun sinemasının konusu, masum/suçlu

> ilişkisi ya da cinayetlerin değiş tokuş dramaturjisi gibi kimi pragmatik ilişkiler etrafında oluşan büyük denge ve dengesizlik oyunlarıdır. Dolayısıyla bu sinema, hareket-imgenin inşasının bir özelliğine işaret eder: tüm unsurlarının bütünleştirilmesi (Ranciere, 2016: 125).

Buradan hareketle, hareket-imge bağlamında sinematografinin klasik anlatı sinemasındaki fonksiyonlarının tespiti için Alfred Hitchcock'un *Vertigo* (1958) filmi incelenecektir.

Filmde yükseklik korkusu nedeniyle mesleğini bırakmak üzere olan dedektif polis John Ferguson (Scottie), bir işadamı olan eski arkadaşı Gavin Elster'in isteği üzerine psikolojik sorunları olan karısı Madeleine'i takip etmeye başlar. Scottie, San Francisco koyunda intihara teşebbüs eden Madeleine'i kurtarır. Birbirlerini yakından tanır ve âşık olurlar. Hem arkadaşı Gavin'den aldığı bilgiler hem de Madeleine'in iç dünyasını müşahede etmesiyle Scottie, Madeleine'in nasıl bir ruhsal kriz içerisinde olduğunun farkına varır ve kafasındaki intihar düşüncesini silmek için ona yardım etmeye çalışır. Rüyalarında, hayatında hiç görmediği yerlerde bulunup karşı karşıya kaldığı korkutucu yalnızlığın dehşetini anlatan Madeleine'ni içinde bulunduğu buhrandan çıkarmak için rüyasındaki eski kiliseye götürür. Scottie, burada koşarak çan kulesine çıkan Madeleine'nin arkasından koşsa da yükseklik korkusu nedeniyle ona yetişemez. Madeleine intihar edip ölür, Scottie ise vicdan azabı içerisinde bunalıma girer ve bir süre psikolojik tedavi görür. Birkaç ay sonra Madeleine'e çok benzeyen Judy Barton adında bir kadınla tanışır. Bu benzerlikten çok etkilenen Scottie, Judy ile yakınlaştıkça onu saçları ve kıyafetleriyle tıpkı Madeleine'i andıracak bir hale getirir. Scottie duygusal olarak zayıf olduğu bir dönemde dikkati ve mesleki tecrübesi sayesinde Judy'nin daha önce Gavin Elster'in teklifiyle Madeleine'nin yerine geçtiğini ve Gavin'in karısı Madeleine'i öldürmek için kurduğu intihar oyununda ona yardım ettiğini anlar. Scottie'nin, pişmanlığı ve kendisine âşık olması sebebiyle Judy'i affetme ihtimali belirse de Judy, Gavin'in karısı Madeleine'i aşağı attığı çan kulesinden düşerek ölür.

Resim 1.1. Vertigo

Kaynak: Ekran görüntüsü (Zaman Kodu: 00:00:44)

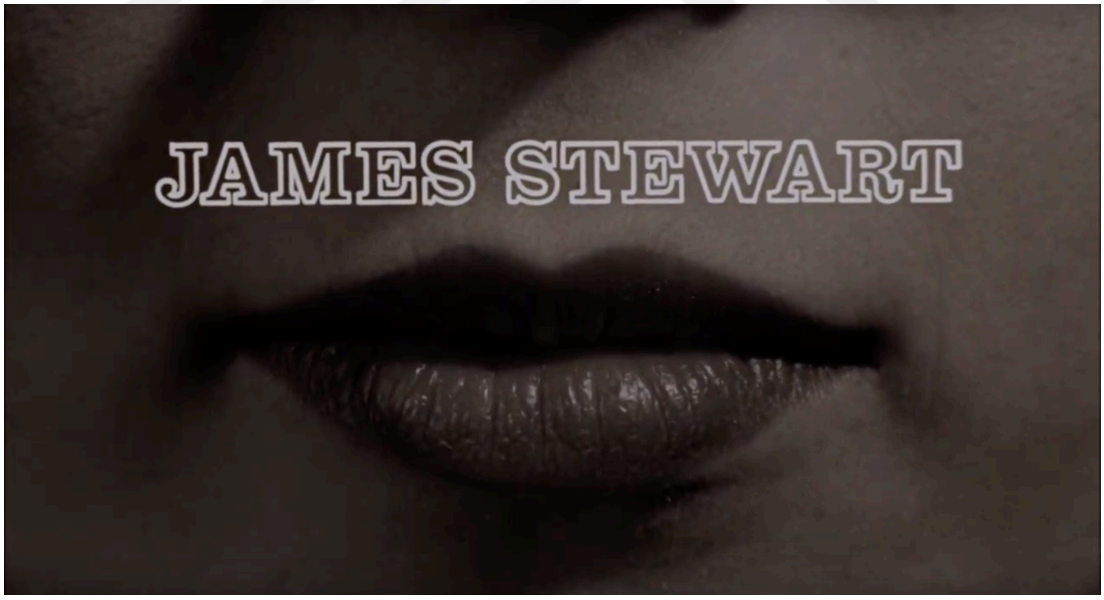
Vertigo'nun açılış jeneriğinde, filmin ne tür bir anlatı yapısı ile kurulduğunun ve sahip olduğu dramatik gerilimin işaretlerini veren film müziği hâkim öğe olarak dikkat çekmektedir. Vertigo'nun film müzikleri, Hitchcock ile Psycho (1960)'nun da bulunduğu beş filmde çalışmış olan Bernard Herrmann'a aittir. Herrmann ayrıca Taxi Driver (1976) ve Citizen Cane (1941) filmlerinde de film müziklerini bestelemiştir. Vertigo'da merkezi bir noktada duran aşk ve ölüm arasındaki bağlantı, film müziklerinin tasarımında da belirleyici olmuştur. Vertigo için beş tür müzik bestelenmiştir. Bunlardan üçü Scottie'nin yükseklik korkusu ve Madeleine'e olan saplantılı bağlılığına yöneliktir. Kalan ikisi ise Madeleine'nin bölünmüş/ikili kimliğine odaklanır (Schneller, 2005: 191).

Jenerikteki film müziğinin tekrarlara dayalı döngüsel ritmi ana karakter Scottie'nin doğasındaki döngüsellikten kaynaklanmaktadır. Freud'un tekrarlama arzusu (repetition compulsion) olarak ifade ettiği bu durum, insanın travmatik

olayların oluşturduğu bunalımdan kurtulmak için olayları tekrarlama isteğinden kaynaklanmaktadır.

Jeneriğin görsel kısmı müzikle anlam birliği içerisinde ilerlemektedir. Film müziği başladıktan sonra gelen ilk karede aşırı yakın planda kadrajın sadece sol tarafında bir kadın yüzünün küçük bir kısmı görülmektedir. Madeleine'nin bölünmüş kişiliğinin diğer yarısı olan Carlotta Valdes'in görülmekte olduğu bu ilk karedeki dengesiz kompozisyondan (Resim 1.1.), kameranın sola pan ve zoom hareketleri ile dudağın yeni bir aşırı yakın plan ile merkeze geldiği dengeli bir kompozisyona geçilir (Resim 1.2.). Resmin dondurulduğu bu anda isimler akmaya başlar. Dudağın merkezde olduğu donmuş karede yaşadığı travma neticesinden uzun süre konuşmayan Scottie'yi canlandıran Jamers Stwart'ın isminin kapalı dudakların üzerine gelmesi anlamlıdır.

Resim 1.2. Vertigo



Kaynak: Ekran görüntüsü (Zaman Kodu: 00:00:50)

James Stewart ismi kaybolduktan sonra donuk kare tekrar canlanır ve kameranın yukarı tilt yapması ile gözler kompozisyonun merkezine gelir. Burada ise Madeleine'ni canlandıran Kim Novak'ın ismi belirir. Gözler sabit durmak yerine sağa ve sola doğru bakınarak Madeleine'nin gergin arayışına işaret eder (Resim 1.3.).

Resim 1.3. Vertigo

Kaynak: Ekran görüntüsü (Zaman Kodu: 00:01:01)

Yeniden pan ve zoom hareketleriyle çerçeve aşırı yakın çekimde sol göz ile doldurulur. Doğal renklerin üzerine kırmızı rengin bindirildiği bu anda göz bebeğinin içinde bir girdap belirir. Filmin jeneriğini ve posterini tasarlayan grafik tasarımcı Saul Bass, bu andan itibaren soyut geometrik desenleri jeneriğin ana unsuru haline getirir. Hafif bir zoom hareketi eşliğinde göz ve ten doğal rengini kaybedip kırmızıya boyanırken müzikle gelen şok efekti ise korku ve endişe oluşturulur. Tam bu esnada göz bebeğinin tam ortasından "Vertigo" yazısı girer. Yazı kaybolduğunda aynı noktada beliren girdap (Resim 1.4.), müziğin döngüsel ritmi ile döndükçe büyür ve çerçevenin tamamını kaplar. "Vertigo'nun jeneriğindeki bu dönen girdap ve Psycho'nun jeneriğindeki kırık yazı karakteri Hitchcock'un karanlık arzularla dolu hikâyelerindeki çarpıtılmış arzulara ve bölünmüş kişiliklere ayna tutmaktadır (Fandor, 2018). İlk karede kadının ifadesiz yüzünden daha ciddi ve karışık duygular içeren bir yüze ve oradan da hızla dönen soyut girdap desenlerine geçilmesi, bir maske olarak sunulan yüzün ardındaki bunalım dünyasını ifade etmektedir. Jenerikte ses ve görüntü

öğelerinin oluşturduğu şok dalgaları ve organik bütünlük, montaj yerine pan ve zoom gibi temel kamera hareketleri ve soyut grafik desenlerin ekranı doldurması ile sağlanmıştır.

Resim 1.4. Vertigo

Kaynak: Ekran görüntüsü (Zaman Kodu: 00:01:31)

Filmin açılış sekansını oluşturan kovalama sahnesi mekân, hikâye ve ana karakter açısından bir kurucu çekim niteliği taşımaktadır. Scottie ve polis memurunun binaların çatılarında bir suçluyu kovaladıkları sahne bir yakın plan çekimle açılır. İlk saniyelerde ne olduğu anlaşılmayan bir merdiven basamağı görülmektedir. Hemen hemen boş bir çerçeveden oluşan bu kompozisyonda, çerçeve dışında süren aksiyonun sonradan çerçeve içerisine dahil olacağı bellidir. Kaçmakta olan suçlunun ellerinin bu basamağa tutunduğu sırada kamera geri kaydırılarak yakın plandan genel plana geçilir (Resim 1.5.-1.6.). Kamera hareketinin izleyiciyi aksiyona yönlendirdiği bu planda üç karakterin arasındaki ilişki, üzerinde bulundukları mekân doğrultusunda anlam kazanır.

Karakterlerin koştukları bir sonraki planda uzak çekim tercih edilmiştir. Anlatının bölümleri arasında filmdeki ilk adım olan *serim* bölümündeki bu plan, mekânın ve ana karakterin tanıtılmasındaki ilk bilgileri içermektedir. Planın çekiminde

görüntü yönetimi bakımından en önemli unsur tercih edilen lenstir. Kısa odak uzunluklu lens, kompozisyon öğelerinin oldukça geniş bir alana yayılmasına imkân vermektedir. Bu geniş kompozisyon ön, orta ve arka plandan oluşan üç katmana ayrılır. Kurucu çekim tanımına uygun olan bu çekimde arka planında San Francisco Köprüsü, orta planda koşmakta olan karakterler ve ön planda ise binaların çatıları görülmektedir (Resim 1.7.). Geniş açılı lensin verdiği alan derinliği sayesinde ön plan ve arka plandaki nesneler arasında ciddi bir mesafe farkı olduğu anlaşılmakta ve böylece şehrin büyük bir bölümü görsel mantığa uygun bir şekilde kompozisyona dahil olmaktadır.

Resim 1.5. Vertigo

Kaynak: Ekran görüntüsü (Zaman Kodu: 00:03:30)

Sahnenin ilerleyen kısımlarında kaçak suçlu, bir çatıdan diğerine atlayarak kaçmaya devam eder. Polis de diğer çatıya atlayarak takibi sürdürür. Ancak Scottie atladıktan sonra çatıdan aşağı doğru kayar. Tam düşecekken yağmur oluğuna tutunur. Polis memurunun Scottie'yi kurtarmak için geri döndüğü sırada ardı ardına sıralanan çekimler üzerinde durulmalıdır. Bu kısım, bir önceki uzak çekimden boy çekime geçilerek başlar. Scottie'nin düşme riskinin artmaya başladığı anlarda mekânın hala çerçevede tutulduğu bir dizi orta çekim birbirini takip eder. Son anda yağmur oluğuna

tutunarak ne tür bir tehlikeyle karşı karşıya olduğunu anladığı anda yakın çekime geçilir (Resim 1.8.).

Resim 1.6. Vertigo

Kaynak: Ekran görüntüsü (Zaman Kodu: 00:03:43)

Resim 1.7. Vertigo

Kaynak: Ekran görüntüsü (Zaman Kodu: 00:03:47)

Scottie'nin düşmek üzere olduğu bu anda seyirci ve ana karakter arasındaki ilişki başlamaktadır. Scottie aşağı bakarak caddeyi gördüğü üst açılı bakış açısı çekiminde ne tür bir boşlukta olduğunu anlar. Ana karakter, filme adını veren yükseklik korkusu (Vertigo) hastalığını burada ortaya çıkar. Caddeyi gösteren bu bakış açısı çekimiyle (Resim 1.9.), filmde *vertigo çekimi/vertigo efekti* (vertigo shot/vertigo effect) olarak ün kazanan çan kulesi merdivenleri çekimi (Resim 1.10.) aynı yöntemle filme alınmıştır. Dolly zoom olarak bilinen bu çekimde zoom lens kullanılır ve iki kamera hareketi aynı anda yapılır. Kamera öne kaydırılarak konuya yakınlaştırılırken, optik olarak bu işlemin tam tersi olan uzaklaştırma (zoom out) hareketi yapılır. Birbirine zıt kamera hareketlerinin görsel algıyı bozmasıyla oluşan güvensizlik duygusu seyirci için ana karakterle özdeşleşmenin başladığı an olması bakımından da önemlidir. Burada yaşanan düşme korkusu Scottie'yi kurtarmak için dönen polis memuru için gerçeğe dönüşürken, nasıl olduğu belli olmamasına rağmen Scottie içinde bulunduğu zor durumdan kurtulmaktadır. Açılış sahnesinin filmin bir özeti mahiyetine ulaşmasını sağlayan faktörlere bakılacak olursa; öncelikle vertigo çekimi, ardından yüksekten düşen bir insanı ölümü ve son olarak da Scottie'nin bu ölümde doğrudan bir suçu olmamasına rağmen kendisini psikolojik olarak sorumlu hissetmesi sıralanabilir.

Resim 1.8. Vertigo

Kaynak: Ekran görüntüsü (Zaman Kodu: 00:04:23)

Deleuze'ün yakın plan çekimler için söyledikleri Vertigo filminin bu sahnesinde hatırlanmalıdır. Bu çekimler sahnedeki genel duygunun bir parçadaki yansımasını vermektedir. Bu anlamda Scottie'nin aşağı düşmek üzere olduğu yakın plan çekimler "yalnızca bir ayrıntının büyütülmesini sağlamakla kalmaz, kümenin minyatürleşmesini, sahnenin küçültülmesini de getirir" (Deleuze, 2014: 49). Parçada bütünü göstermenin dışında parçanın bütünün önüne geçmesi de bu yakın planların araya konması ile mümkün olur. Karakterin eylem ve tecrübesine odaklanılan yakın plan, bütün ya da nesnel kümeyi karakterdeki ya da parçadaki öznellikle donatmaktadır. Su oluğuna tutunan ana karakterin aşağı düşüp düşmeyeceği endişeyle takip edilmesi ve olay zincirinin neticede geriden gelen ikinci bir karakterin aşağı düşmesiyle sonuçlanması patetik bir organizmanın söz konusu olduğunu göstermektedir.

Resim 1.9. Vertigo

Kaynak: Ekran görüntüsü (Zaman Kodu: 00:04:31)

Hitchcock montaj noktasında, Griffith'in hareket-imgelerin organik birliğini tesis eden paralel montaj uygulamasının ötesine geçmektedir. Eisenstein'ın karşıtlıklar montajının kullanılmasıyla hareket-imge patetik bir hal alır. Patetik olanın iki yönü bulunmaktadır: "Aynı anda hem bir terimden diğerine, bir nitelikten diğerine geçiş, hem de gerçekleştirilen geçişten doğan yeni niteliğin aniden belirmesi. Aynı anda hem 'sıkıştırma', hem de 'patlama'dır" (Eisenstein'dan aktaran: Deleuze, 2014: 54). Griffith'te olduğu gibi organizmanın ampirik ve estetik işleyişine değil, diyalektik bütünlüğüne ulaşılır. Özellikle araya giren yakın planlar imgenin göreli değişiminden çok Eisenstein'ın "mutlak boyut değişimi" dediği biçimsel sıçramayı gösterir. Bu bakımdan, "her imge yalnızca başka öğelerle yan yana konabilen bir öğenin birliğine sahip olmakla kalmaz, aynı zamanda başka hücrelere bölünebilen bir "hücre"nin genetik birliğine de sahiptir" (Deleuze, 2014: 53). Hitchcock, Eisenstein ile aynı çizgidedir, hareket-imgeyi bir montaj öğesi olarak değil, montajın hücresi olarak konumlandırmaktadır.

Resim 1.10. Vertigo

Kaynak: Ekran görüntüsü (Zaman Kodu: 01:16:51)

Açılış sahnesine baştan itibaren bakıldığında, aralarında uzak kurucu çekimin yer aldığı ilk iki kare, Deleuze'ün hareketi mekânla ilişkilendiren algılanım-imgesine tekabül etmektedir. Ardından gelen boy çekim ve orta çekimler hareketi fiillerle ilişkilendiren eylem-imge niteliği taşırken, duygulanım-imge olarak görülebilecek olan sahnenin sonundaki yakın plan ve bakış açısı çekimleri ise bu sahneye has bir erken katharsis olarak okunabilir.

Klasik anlatı sinemasında görüntü yönetiminin fonksiyonları bağlamında üzerinde durulması gereken bir diğer konu ise karakterlerin sahne içindeki konum ve hareketleri ile kameranın karakterleri nasıl bir yaklaşımla takip ettiğidir. Anlam tümüyle diyaloglara bağlı bir şekilde üretilmemektedir. Karakterlerin birbirleri karşısında aldıkları pozisyonların, kameranın her yeni hareketi farklı bir açıdan görebilmesinin ve hatta kameranın karakterlerden bağımsız olarak hareket edebilmesinin anlam üretiminde ciddi bir yeri olduğu bilinmektedir.

Mizansenin diğer parçaları olan sahne tasarımı, kostüm, aydınlatma öğelerinin anlatıya verebilecekleri katkı aktör performansının başarısı oranındadır. İzleyici ilgisinin sahne içerisinde belli bir noktaya yöneltilmesi ve merak, şüphe gibi duyguların oluşması karakterlerin mekân üzerindeki hareketleriyle mümkün

olmaktadır. Jest ve mimikler, davranışlar ve vücut dilinin etkin bir iletişim aracı olarak kullanılabilmesi, mekân-karakter ilişkisinin hikâyedeki gerçeklik algısına uygun bir şekilde planlanmasına bağlıdır. Karakterin nerede duracağı ve kameranın onu hangi açıdan ve hangi destekleyici öğelerle kadraja alacağı bu açıdan önem taşımaktadır.

Resim 1.11. Vertigo

Kaynak: Ekran görüntüsü (Zaman Kodu: 00:11:35)

Vertigo filmindeki ofis sahnesine tek mekânda ve sadece iki karakter arasında geçen diyaloglardan oluşan bir sahne olarak bakıldığında nispeten uzun bir sahne olarak kabul edilmektedir. 5 dakika 20 saniye süren ve tümüyle diyaloglarla geçen bu sahnede ortaya çıkan bilgiler özelde anlatının serim bölümünde kurulmakta olan çatışmanın, genelde ise filmin tüm hikâyesinin anlaşılması için bir anahtar niteliği taşımaktadır. Yönetmen, karakterlerin arasındaki ilişkiyi ve hiyerarşiyi tesis ederken onların mekân ve dekor unsurlarını kullanımından faydalanmaktadır. Sahne Scottie'nin eski okul arkadaşı Gavin Elster'in ofisinde geçer. Karısını öldürme planı yapan Gavin Elster, Scottie'yi bu planın bir parçası haline getirmek ve cinayetin kendi üzernde herhangi bir şüphe bırakmayacak bir senaryo çerçevesinde işlenmesini sağlamak için bu sahnede karısı hakkında çok detaylı bir arka plan oluşturmaktadır. Diyalog yoğunluğu yüksek bir sahne olması bu sebepledir. Gavin, eski bir ressamın ruhunun karısını ele geçirdiğini, bu sebeple bir kişilik bölünmesi yaşayan karısının

intihar etmesinden endişelendiğini ileri sürerek Scottie'den karısını izlemesini ister. Karısının yerine bir aktörü geçirerek bu oyunu gerçekleştirecek olan Gavin, Scottie'nin yükseklik korkusunu kullanarak karısının ölümüne bir intihar süsü verecektir.

Resim 1.12. Vertigo

Kaynak: Ekran görüntüsü (Zaman Kodu: 00:12:10)

Sahne, sırasıyla Scottie ve Gavin olmak üzere karakterlerin kendi üstünlükleri doğrultusunda bir vücut diliyle iletişim kurdukları iki parçadan oluşmaktadır. Başlangıçta Gavin masasında otururken Scottie odanın tam ortasında ayakta durmaktadır (Resim 1.11.). Scottie, hâkim bir tavırla odada dolaştığı bu ilk kısımda bir dedektif edasıyla odadaki ve Gavin'in masasındaki eşyaları inceleyip, Gavin'e sorular sormakta ve görüşmedikleri yıllar içerinde neler yaptığını, neden/nasıl/ne zaman San Francisco'ya geri döndüğü hakkında konuşurken sorgular bir tavır takınmaktadır (Resim 1.12.).

Resim 1.13. Vertigo

Kaynak: Ekran görüntüsü (Zaman Kodu: 00:13:30)

Bu ilk kısımda toplamda dört farklı plan çekilmiştir. Karakterlerin birbirlerine fiziksel olarak yakın oldukları anlar ikili çekimlerle verilirken, aralarındaki mesafenin arttığı durumlarda kullanılan tekli çekimler açı-karşı açı şeklinde kesilerek verilmiştir. Sahnenin ilk kısmı toplam 11 kesme ile birleştirilmiştir. Anlatının kamera ile nasıl desteklendiği kamera hareketleri incelenerek anlaşılmaktadır. Sabit kamera çekimleri ve Scottie'nin yer değiştirmesine bağlı olarak motive edilen kamera hareketleri (pan, tilt ve kaydırma) kullanılmıştır. Otoritenin Scottie'de bulunduğu bu anlarda kamera yüksekliği göz seviyesindeki normal açıda tutulmuştur. Kameranın dramatik etkisinin en aza indiği göz seviyesi çekimlerinde, Scottie'ye diyaloglardaki sorgulayıcı pozisyonunun dışında kamera müdahaleleri ile bir üstünlük sağlanmamaktadır.

Gavin sahnenin ilk bölümünde kendisine sorulan sorulara açıklamalar getirmekte ve Scottie'ye güven vermeye çalışmaktadır. Dürüstlük ve samimiyet gösterisinin ardından otoritenin Gavin'e geçtiği sahnenin ikinci kısmı başlar. Bunun ilk işaretini yerinden kalkarak veren Gavin, iki basamak çıkarak odanın arka kısmına geçer. Gavin'in bulunduğu nokta Scottie'nin bulunduğu ön bölümden daha yüksektir ve bir platform niteliği taşımaktadır.

Scottie kendisini neden davet ettiğini sorar ve konuşma sırası Gavin'e geçer. Kamera Gavin'in yerinden kalktığı anda yükselip pan yaparak onu takip etmeye başlar.

Ancak odanın arka bölümüne yürüdüğü anda biraz daha yükselerek konuşan karakterin göz seviyesine çıkmak yerine alçalarak alt açıya geçer. Scottie'nin de kadraja dahil olmasıyla ikili çekime geçilir. Scottie'yi göz seviyesinden, Gavin'i ise alt açıdan gören kamera açısıyla Hitchcock Gavin'e psikolojik üstünlüğü vermektedir (Resim 1.13.).

Resim 1.14. Vertigo

Kaynak: Ekran görüntüsü (Zaman Kodu: 00:13:39)

Gavin, karısını takip ettirmek istemesinin sebebinin, ölü birisinin karısına zarar vermek üzere olduğu gibi mantık dışı bir söylem içeren konuşmasını yaparken, kamera öne doğru kaydırılarak yine alt açıdan ve bu kez daha abartılı bir şekilde tekli çekime geçer (Resim 1.14.). Sessiz sinema dönemindeki diyalogsuz anlatımlar düşünüldüğünde, sinemada anlam üretiminin çok önemli bir parçasının da bakışlar olduğu hatırlanacaktır. Gavin'in hâkim ve agresif bir ifade ile kadraja alındığı orta-yakın plan tekli çekime geçildiğinde kamera bakış üzerinden anlamı empoze etmektedir.

Resim 1.15. Vertigo

Kaynak: Ekran görüntüsü (Zaman Kodu: 00:13:46)

Deleuze, hareket-imgenin türlerinden eylem-imgeye değinirken şunu ifade eder: Eylem, karakterler açısından "kendi içinde bir kuvvetler düellosu, bir düellolar dizisidir: ortamla, diğerleriyle, kendi kendiyle düello" (2014: 188). Gavin ve Scottie'nin eylem ve diyalogları neticesinde, düelloyu kimin kazanacağı Gavin'in orta-yakın plan tekli çekiminde Scottie'ye tepeden bakışıyla belli edildiği gibi bunun ardından gelen kameranın geri kaydırıldığı ikili çekimde ise kaybeden taraf vurgulanır. Scottie'nin şaşkın ve gergin yüz ifadesini veren orta-yakın planın ardından kamera geri kaydırılarak onun yanında dikilip mantık dışı hikâyesini kendinden emin bir şekilde anlatmaya devam eden Gavin'i kadraja dahil eder (Resim 1.15.). Bu ikili çekimin özelliği hem ofis sahnesinde hem de filmin şimdiye kadarki kısmında ilk kez *motive edilmemiş* kamera hareketinin kullanılmasıdır. Hareket-imgelerin takibi ile motive edilerek gerçekleştirilen kamera hareketlerine karşılık, kamera bu kez sahnede belirgin bir imge hareketi olmaksızın kendi kendine hareket etmektedir. Kamera hareketi dikkatleri kendi üzerine çekerek, yönetmenin anlam üretiminde karakterlerden bağımsız bir şekilde görüntüye müdahale edebileceğini gösterir.

Ofis sahnesi şimdiye kadar iki ana noktadan incelendi. Bunlar, karakterlerin konumları ve yer değiştirmelerinin mizansen içindeki yeri ve kamera açı ve hareketlerinin anlam üretimindeki kritik fonksiyonu olarak ifade edilebilir. Bu

sahnenin klasik anlatı sineması için çok yerinde bir örnek teşkil ettiği bir başka bağlam ise Hitchcock'un mizansendeki aktör ve dekor bütünlüğü üzerine özenli çalışmasının her karede *doygunlaşmış bir imge* sunmakta oluşudur. Deleuze, kadraja dahil edilen öğelerin nicelik olarak yüksek olduğu durumları çerçevenin doygunlaşması olarak tarif etmekteydi. Hitchcock, tam da bu tarife uygun bir şekilde Scottie'nin okul arkadaşıyla bir araya gelerek geçmişe döndüğü bu ofis sahnesini tamamen klasik aksesuarlarla ve özellikle de geçmişe kapı aralayan tablolarla dekore etmiştir. Deleuze'ün tabiriyle *doygunlaştırılmış bir zihinsel imge* üreten Hitchcock, klasik anlatı sinemasında hiçbir ideal kompozisyonun boşluğa yer vermeyeceğini ve bu doygunlaşmış imgeler aracılığıyla izleyici zihninin zapt edilerek anlatıya teslim edildiğini hatırlatmaktadır.

Sessiz sinema döneminde birçok film çeken Alfred Hitchcock, sesin sinemaya dahil olmasıyla ticari mantığın film endüstrisini hızla değiştirdiğini ifade eder. Sesli sinemanın *konuşan insanların filme alınması* şeklinde algılanmasıyla stüdyolarda çekilen diyalog merkezli filmlerin artmasının aslında sinemaya zarar verdiğini belirtmiştir. (Wheldon, 1964).

Hitchcock'un sessiz sinema deneyiminin sesli dönemde Hitchcock sinemasına en büyük katkılarından birinin görsel anlatı kabiliyetinin sürdürülmesi olduğu söylenebilir. Filmlerinde diyalogsuz sahnelere rastlanması hikâyeyi karakterleri konuşturmadan da anlatabildiğini gösterir. Hitchcock özellikle bu tür diyalogsuz sahneleri kastederek *saf sinema* (*pure cinema*) ifadesini kullanır. Bir film hem doğuya hem de batıya eleştiriler yöneltebilir. Ancak, bir kitabın tercüme edildiğinde anlam kaybına uğraması nasıl mümkünse, bir filmin de dublaj ya da altyazı ile anlam kaybına uğramadan dünya geneline hitap edebilmesi için diyalogların azaltılması ve görsel bir anlatı kurabilmesi gerekmektedir (Wheldon, 1964).

Resim 1.16. Vertigo

Kaynak: Ekran görüntüsü (Zaman Kodu: 00:17:00)

Hitchcock'un diyalogsuz sahnelerinden biri Vertigo filminde Scottie'nin Madeleine'i ilk kez gördüğü restoran sahnesidir. Kocasının Madeleine'i yaklaşık bir asır önce ölmüş olan ressam Carlotta Valdes ile ilişkilendirmesi, geçmişle arasında bir bağ kurulan Madeleine'in, Scottie ve izleyicinin karşısına çıktığı bu ilk anın oldukça klasik bir dekor içinde olmasını anlaşılır kılar. Restoranın geçmişi çağrıştıran klasik atmosferi, Madeleine karakterinin geçmişle irtibatı bakımından sahnedeki görsel anlatının ilk basamağı olarak dikkat çekmektedir.

Resim 1.17. Vertigo

Kaynak: Ekran görüntüsü (Zaman Kodu: 00:17:16)

Sahnenin başlangıcında restoranı dışarıdan gösteren genel planda hiçbir karakter bulunmamaktadır. Bu durum, çekimin izleyicinin bakış açısından olduğunu göstermektedir. Kameranın öne kaydırılmasıyla daralan kadrajda odak noktası restoranın giriş kapısına yöneltilir. İzleyici olanları dışarıdan izlemeyip sahnenin bir parçası haline gelecektir. İkinci plan restoranın bar kısmında oturmakta olan Scottie'nin göğüs çekimiyle açılır. Başını tümüyle sağa çevirmiş dikkatle bir yere bakmaktadır (Resim 1.16.). Buradan bakış açısı çekimine geçmek yerine kamera geri kaydırılır ve önce Scottie'yi çerçevede tutarak onun baktığı yöne doğru kadraj genişler. Ancak kaydırma devam ettikçe Scottie kadrajın dışında kalır ve restoran içinde bir genel çekime ulaşılır. Bu şekilde Scottie'nin bakış açısına izleyicinin kendi bakışı eklenmiş olur (Resim 1.17.). Fakat plan burada sonlanmaz. Kompozisyonda restoranın kırmızı duvarlarından oluşan arka plan önündeki kalabalığın içinde arkası dönük olmasına rağmen yeşil elbisesiyle sarışın bir kadın dikkat çekmektedir. Bakışın Madeleine'e yönelmesi, kameranın yavaşça öne doğru kaydırılmaya başlaması ve ardından Madeleine'in göz seviyesine kadar alçaltılarak kaydırmanın devam etmesiyle kesinleşir.

Diyalogsuz bir şekilde devam eden sahnede sesin dramatik yapıya nasıl destek olduğu da önemli bir konudur. Planın başında kameranın Scottie'den ayrılıp geniş

açıya çıktığı süre içerisinde restoranda bulunan doğal atmosfer sesinin dışında çerçeve dışından eklenen hiçbir ses bulunmamaktadır. Ancak kamera sağında ve solunda insanları çerçevenin dışında bırakarak Gavin ve Madeleine'in oturduğu masaya doğru yöneldiğinde, müzik Madeleine'i Scottie'ye ve izleyiciye sunan hoş bir melodi olarak devreye girmektedir.

Resim 1.18. Vertigo

Kaynak: Ekran görüntüsü (Zaman Kodu: 00:17:43)

Madeleine'in filme dahil olmasının ardından gelen birkaç planda Scottie'nin gözünden Madeleine izlenmektedir. Açı-karşı açı işleyişi dahilinde Scottie ve ardından onun gözüyle Madeleine takip edilir. Salonun öteki ucunda kocasının karşısında oturan Madeleine'in görüldüğü bakış açısı çekiminde özenle stilize edilmiş bir kompozisyon vardır. *Kare içinde kare* biçimi, ana öğeyi kompozisyona dahil edilen kare benzeri farklı bir nesnenin içinden konumlandırarak vurgular. Vertigo'nun restoran sahnesindeki bu örnekte, klasik bir tarzda dekore edilen restoranın farklı bölümlerini birbirinden ayıran kapı çerçeveleri aracılığı ile kadrajın kendi karesi içerisinde önce restoranda Madeleine'in bulunduğu kısma açılan ikinci kapı ve ardından da Madeleine'in arkasındaki diğer bir bölüme açılan üçüncü bir kapı bulunmaktadır (Resim 1.18.). Rönesans sonrası Avrupa resim sanatında sıkça karşılaşılan geleneksel bir tema halini alan kapalı mekânlardaki kapı tasvirlerinin, birbirine oldukça yakın

öğelerin aralarındaki ayrılığı ve bağlantıyı sembolize ettiği ifade edilmektedir (Blom, 2010: 92). Kare içindeki karelerin sayısını arttıran Hitchcock'un da Scottie'nin gözünde Madeleine'in konumlandığı yerin ve Madeleine'in ruhsal krizinin derinliğinin altını çizerek ikilinin ayrılmasının da birleşmesinin de güçlüğünü betimlediği söylenebilir.

Vertigo'da hikâyenin temel dinamiği Gavin'in karısını öldürme planıdır. Tüm olaylar için tetikleyici faktörün Gavin olduğu bilinmektedir. Gavin, restoran sahnesinde Madeleine ve Scottie göz göze gelmeseler de aralarında Scottie'nin dedektiflik görevinin ötesine geçen duygusal bir irtibatın kurulmasını sağlamıştır. Hitchcock, klasik anlatı sinemasında yan karakterlerin hikâye için ne kadar önemli olduğunu kanıtlamaktadır.

Bununla doğrultuda Gavin, iki ana karakter olan Madeleine ve Scottie arasındaki etkileşimlerde izleyici konsantrasyonunun ana karakterlerde yoğunlaşabilmesi için mizansen içerisinde belli bir mesafe gözetilerek konumlandırılmıştır. Restoran sahnesinde Scottie'nin bakış açısı çekiminin sonrasında Gavin ve Madeleine restorandan ayrılmak üzere masadan kalkarlar. Madeleine'nin yine müzik eşliğinde ve Scottie'nin bakış açısı kadrajındaki yürüyüşü onun tümüyle açığa çıktığı ilk plandır. Kare içinde kare kompozisyonu burada da kendini gösterir. Gavin ve Madeleine, Scottie'nin bulunduğu taraftaki çıkış kapısına doğru yürürlerken Gavin aradaki kapıdan geçeceği sırada kısa bir süreliğine garsonla konuşmak için durunca kapının diğer tarafına geçmesi gecikir. Bu sürede Madeleine ise kapıdan geçmiş ve Gavin'in durmasına aldırmadan Scottie'nin bulunduğu noktaya doğru ilerlemiştir. Madeleine kamera yönüne doğru yürüdüğü için kadraj içerisinde giderek daha büyük bir alanı doldurmakta ve merkezi bir noktaya gelmektedir. Önce boy plan, ardından bel plan ve sonunda yakın plana geçilerek Madeleine ve Scottie arasındaki yakınlaşma vurgulanır.

Hitchcock, Madeleine ve Scottie arasındaki yakınlaşmada kamera hareketleri ve çekim ölçekleri kadar aydınlatmadan da istifade eder. Gavin ve Madeleine'nin birlikte yürümeye başladıkları bu çekimde Gavin'in arka planda kalacak olmasının ilk işareti daha garsonla konuşmaya başlamadan önce verilir. Gavin, Madeleine'den farklı

bir çizgide yürütülerek aydınlanmanın neredeyse sıfıra indirildiği bir noktadan geçer. Burada Gavin'in yüzü görülemeyecek kadar siyaha düşer (Resim 1.19.). Madeleine'e yöneltilen aydınlatmanın yoğunluğu ise bu andan itibaren giderek artmaya başlar.

Resim 1.19. Vertigo

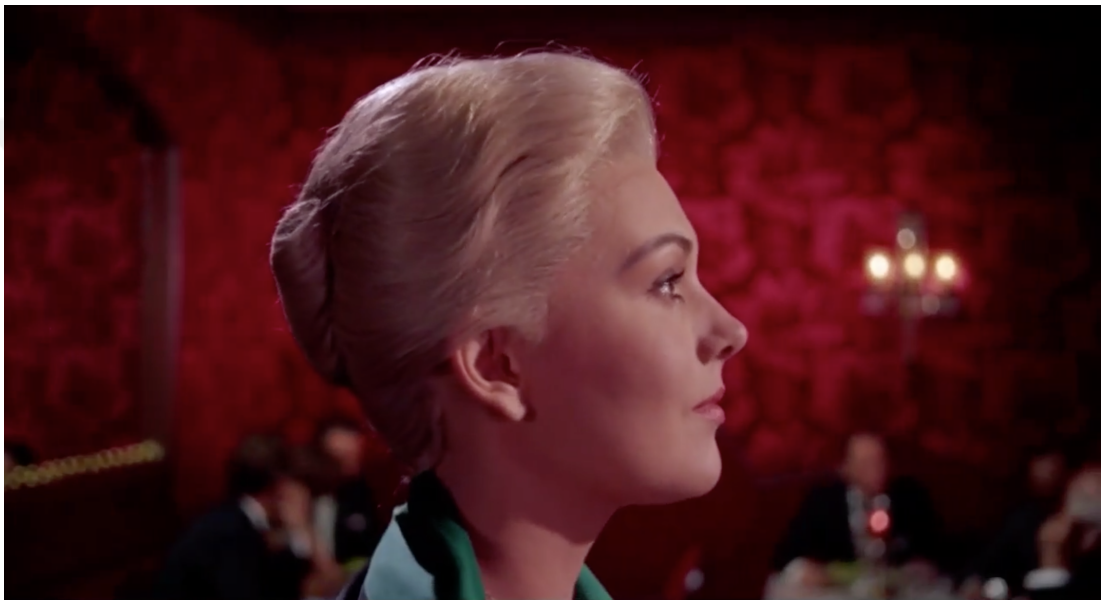
Kaynak: Ekran görüntüsü (Zaman Kodu: 00:18:00)

Hitchcock, restoran sahnesinde Klasik Hollywood'daki en yaygın aydınlatma yöntemi olan yumuşak ışığı tercih etmiştir. Dolu bir restoranın her köşesini bölgesel aydınlatmaya gerek duymadan eşit miktarda aydınlatarak hem karakterlere, hem de figüranlara geniş hareket alanı sunan yumuşak ışık, klasik bir restoranda birbirleriyle ilk defa karşılaşan Madeleine ve Scottie'nin aralarındaki duygusal yakınlığın başladığı sahne olması sebebiyle de anlatıya en uygun aydınlatma türüdür. Bunun dışında dramatik yükselişe bağlı olarak, Gavin'in yüzünü karanlıkta bırakan negatif-dolgu uygulaması gibi lokal aydınlatma uygulamalarına da gidilmiştir.

Madeleine sahnede görüldüğü ilk andan itibaren yeşil elbisesi ile ön plandadır. Film boyunca da yeşil renkle karakterize edilecektir. Madeleine yürüdükçe boy plandan yakın plana doğru kadrajın merkezini doldurmaktayken, yeşil renk kıyafeti ve arka plandaki kırmızı duvarların oluşturduğu kontrast Madeleine'i Scottie'nin gözünde daha etkili bir hale getirir. Kamera Scottie'nin bakış açısında olması sebebiyle

Madeleine'i profilden görmektedir. Madeleine'in yürümeyi bırakıp durduğu bu anda karşısındaki herhangi bir şeye odaklanmadığı, izlendiğinin bilinciyle bakışlarını ileri yönettiği anlaşılmaktadır. Scottie'nin Madeleine'in yüzünü tümüyle göremiyor olması Madeleine'nin bölünmüş/ikili kimliğini ve Scottie'nin Madeleine'den etkilenmekle aslında Gavin'in tuzağına düştüğünün görsel yansımasıdır.

Resim 1.20. Vertigo

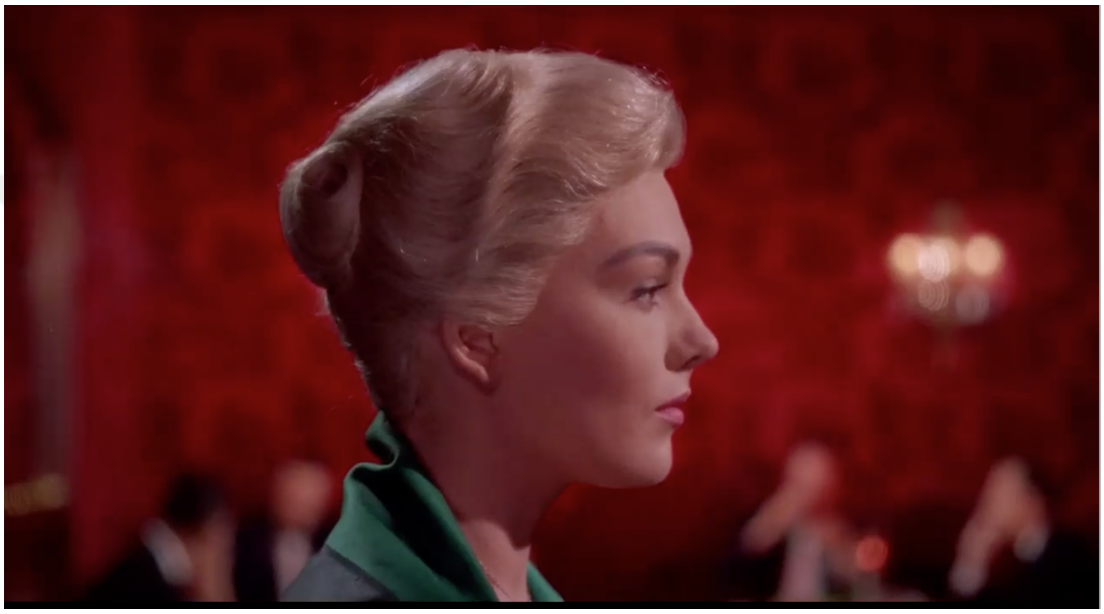


Kaynak: Ekran görüntüsü (Zaman Kodu: 00:18:09)

Lokal aydınlatma uygulamalarından bir diğeri ve anlam bakımından daha etkili olanı Madeleine'in profil çekiminde gerçekleşir. Madeleine durup bakışlarını sabitlediğinde arka plandaki kırmızı duvarın satürasyonu yükseltilir. Madeleine'in merkezi kapladığı çerçevenin sağından ve solundan görülebilen duvarın aydınlığı ve kırmızı rengin yoğunluğu merkezden çevreye doğru artar (Resim 1.20.). Görüntü kendini belli etmemeye çalışarak Madeleine'i izlemeye devam eden Scottie'ye kesilir. Daha sonra Madeleine'in bulunduğu nokta ve bakış istikameti değişmeden tekrar yakın plan profil çekimine geçilir. Bu kez kırmızı duvarın çevresine doğru yayılan satürasyon duvarın tamamını kaplamaktadır (Resim 1.21.). Bu ikinci çekimde ayrıca, diyafram açıklığı arttırılarak ya da daha uzun odak uzaklıklı bir lens tercih edilerek arka plan daha da flulaştırılır. Madeleine için kullanılan ışık biraz daha yumuşatılarak ve yüzdeki keskin netlik azaltılıp bir miktar flu hale getirilerek bir düş dünyası imajı

çizilmektedir. Kompozisyonda dikkat çekici bir başka husus ise bir önceki çekimde pek belli olmayan, Madeleine'in saçındaki dairesel tasarımdır. Jenerikteki dönen girdap, Madeleine'in çifte kimliği ve filmin döngüsel yapısı içerisinde bu saç modelinin de önemli bir yeri bulunmaktadır.

Resim 1.21. Vertigo



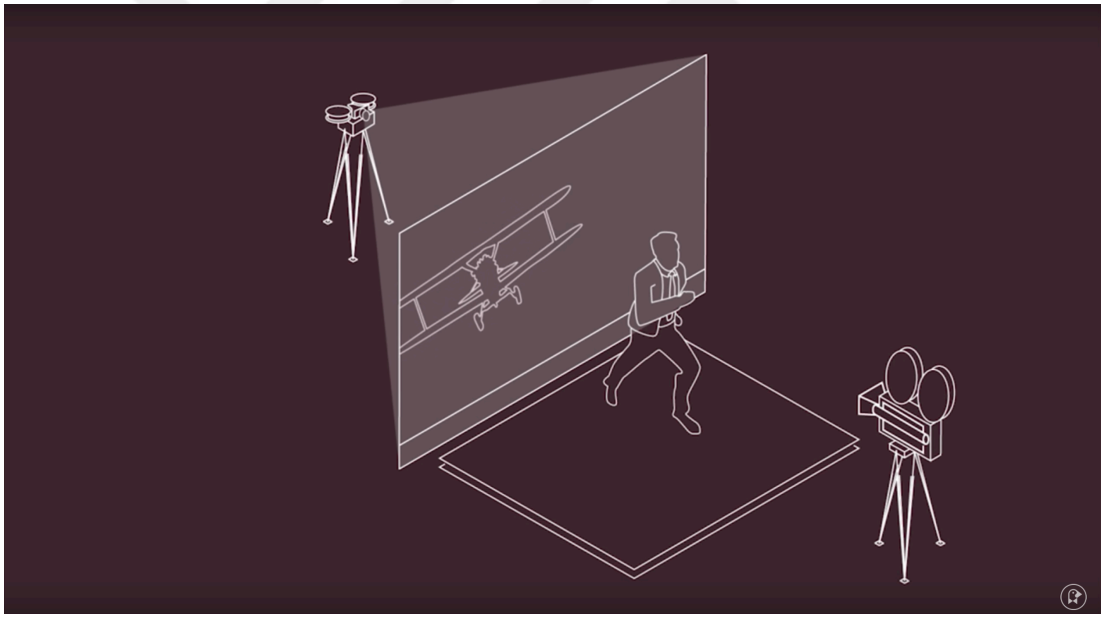
Kaynak: Ekran görüntüsü (Zaman Kodu: 00:18:11)

Filmin düğüm bölümünde gerek Scottie'nin bir dedektif olarak Madeleine'i takip ettiği anlarda gerekse aralarındaki yakınlaşmadan sonra birçok araba sahnesi bulunmaktadır. Bu araba yolculukları özellikle Madeleine'in ruhsal bunalımına son vermek için birlikte çıktıkları aşk yolculukları olması bakımından anlamlıdır. Filmde, eski kilise gibi hikâyenin birçok dönüm noktasına bir araba yolculuğu ile ulaşılır.

Araba sahnelerindeki sürüş planları, bazılarında net bir şekilde anlaşıldığı gibi görsel efekt kullanılarak çekilmiştir. Vertigo'nun sanat yönetmeni Henry Bumstead tüm sürüş sahnelerinin *arkadan yansıtma efekti* (rear projection) kullanılarak çekildiğini söyler (Horton, 2003: 62). Rear projection, farklı görüntü katmanlarını aynı çerçevede bir araya getiren bir özel efekt yöntemidir. Hollywood stüdyo sisteminde 1930'ların ortalarından 1970'lere kadar kullanılagelen arkadan yansıtma efekti, sette filmin çekimleri esnasında uygulanabilmesi bakımından işlevsel bir görsel efekt olarak

kabul görmüştür. “Görsel katmanları birleştirme tekniği olarak bilinen bir özel efekt olan rear projection, aktörlerin bulundukları setin arkasına daha önceden kaydedilmiş olan görüntülerin yansıtılmasını içermektedir (Şekil 1.1.). Genel itibariyle, aktörlerin stüdyoda değil de oldukça uzak bir lokasyonda oldukları yanılsamasını sunmaktadır” (Turnock, 2012: 158). Klasik Hollywood’ta stüdyo şirketlerinin, prodüksiyon şartlarını kolaylaştıran arkadan yansıtma efektine karşı oldukça pozitif bir bakışları vardır. Vertigo’nun çekildiği Paramount’s Stüdyoları’nda uzun yıllar özel efekt bölümünün başında yer alan Farciot Edouart, arkadan yansıtma efektinin yapımlar için güvenilir ve sürdürülebilir bir dayanak oluşturduğunu söylemiştir (Turnock, 2012: 159).

Şekil 1.1. Rear projection



Kaynak: Fandor, 2018a

Stüdyo şirketleri, işletmeci perspektifinden bakıp filmlerin estetik değerini göz ardı etmiş olmaları sebebiyle arkadan yansıtma efekti hakkında olumlu görüş beyan etmiş olsalar da Vertigo’da kullanıldığı sürüş planlarına bakıldığında sahnenin görsel kimliğini gerçeklikten uzaklaştırdığı ve bir sahtelik havası kattığı söylenebilir (Resim 1.22.). Temel sorun, çerçevede aktörlerin bulunduğu ön plan ile önceden kaydedilmiş

kaydın yansıtıldığı arka plan arasındaki oldukça dikkat çekici farklılıktır. Bir araya getirilen iki görüntü katmanı arasında görsel bir bütünlük ve uyum sağlanamamıştır.

Vertigo'nun son sahnesinde aydınlatmanın stilize ve etkin bir şekilde kullanıldığı görülmektedir. Bu sahne, *film noir* türü içerisinde değerlendirilmesi konusunda farklı görüşler bulunan ama net bir şekilde bu türle tematik benzerlikler taşıyan Vertigo'nun, biçimsel anlamda da kara filmlerle örtüşen yanları olduğunu göstermektedir.

Resim 1.22. Vertigo

Kaynak: Ekran görüntüsü (Zaman Kodu: 01:11:55)

Çoğu kara filmde olduğu gibi Vertigo'da da kahraman karakter bir dedektiftir, hikâye boyunca kötü bir durumdan daha kötüsüne düşer ve kendisini zora sokan olayları tümüyle kontrol edemez. Kahramanı bu zor duruma sokan ise kadın anti-kahraman karakterdir. Vertigo'daki Madeleine karakteri, kara film türünde *femme fatale* olarak adlandırılan bu kadın anti-kahraman ile uyumlu bir şekilde Scottie'yi güzelliği ile etkileyerek onu tehlikeli ve ölümle sonuçlanan olaylara sürüklemektedir. Bu tür benzerliklere rağmen 1940'larda başlayan kara film türünün asıl döneminin Vertigo'dan kısa bir süre önce gösterime giren Orson Welles'in *Touch of Evil* (1958) filmi ile kapandığı ifade edilmektedir (Johnson, 2013: 12). Bunun nedeni Vertigo'nun

renkli çekilmesine karşın, Touch of Evil'in kara film türüne uygun olarak siyah-beyaz filme çekilmesi olabilir. Ancak, Historical Dictionary of Film Noir kitabının yazarı Andrew Spicer, Vertigo'yu ender görülen, renkli film noir örneklerinden biri olarak göstererek kara filmlerin klasik dönemine dahil eder (2010, XIV).

Vertigo'nun son sahnesi siyah-beyaz kara filmlere biçimsel olarak da yaklaşmaktadır. Siyah-beyaz olmamasına karşın düşük anahtar ışığı kullanılan ve bu sebeple de yüksek kontrastlı kompozisyonlar üreten kara filmlerde görülebilecek bir sahnedir bu. Scottie, Gavin'in karısını öldürmek için Judy ile birlikte kendisini tuzağa düşürdüğünü anlar. Scottie, Judy'i çan kulesine çıkararak hem kendi yükseklik korkusunu yenecek hem de kendisinin Madeleine'in ölümünde hiçbir sorumluluğu olmaması sebebiyle vicdan azabına son verecektir.

Resim 1.23. Vertigo

Kaynak: Ekran görüntüsü (Zaman Kodu: 02:05:33)

Geleneksel üç nokta aydınlatmadan farklı olarak, düşük anahtar ışığında yalnızca tek bir ışık kullanılabilir. Çoğunlukla sert ışık tercih edilerek ciddi bir dramatik yükselişin yaşandığı, korku ve gizem barındıran sahneler aydınlatılmaktadır. Çan kulesine sahnesi de tam böyle bir atmosfere sahiptir. Bu sahne film noir bağlamında değerlendirildiği gibi, film noir türünün kendisi de biçimsel anlamda

Alman Dışavurumculuğu bağlamında ele alınmaktadır. Alman Dışavurumculuğu'nun kurucu babası olarak ifade edilen Fritz Lang, kara film türünün habercisi olan bir estetik tarz geliştirmiştir (McCarron, 2016: 100). Ayrıca Lang, oldukça uzun süren Hollywood döneminde The Big Heat (1953) ve Scarlet Street (1945) gibi film noir türünde örnekler de vermiştir (Willey, 2018).

Resim 1.24. Vertigo

Kaynak: Ekran görüntüsü (Zaman Kodu: 02:06:48)

Scottie ve Judy çan kulesine çıkarlarken düşük anahtar ışığı sayesinde oldukça belirgin gölgelerin olduğu ve arka planın karanlıkta kaldığı bir kompozisyon oluşur (Resim 1.23.). Kulenin en üst kısmına ulaştıklarında gerilimin daha da yükselmesi yine arka planın tamamen karanlık bırakılmasıyla sağlanır (Resim 1.24.). Gerilimin yükselmesinde aydınlatma kadar mekân da büyük pay sahibidir. Uzun merdivenlerin ardından ulaşılabilen, içinde sadece bir çanın olduğu dar bir kule ve etrafta bir pencereden çok daha geniş boşluklar. Judy, bir insanın kolayca aşağı düşebileceği bu ürkütücü mekânda, daha önce olanları itiraf ettikten sonra kendini emniyette hissetmek adına Scottie'ye gidip sarılır. Ancak ayak seslerini duyunca korkulu gözlerle merdivenlere doğru bakar. Yukarı çıkan rahibe önce çerçevenin tam ortasında sadece bir gölge olarak belirir (Resim 1.25.). Bu gölge Judy'nin iyice korkmasını ve kaçmak isterken kuledeki boşluktan aşağı düşmesini tetiklemiştir.

Görüldüğü gibi Hitchcock, sinematografinin tüm parçalarını anlatının dramatik seyrini destekleyici bir şekilde kullanmıştır. İmge hareketleri arasında mantık merkezli bütünlüğü oluşturan paralel montaj ve imgelerin şok etkisini izleyiciye aktaran diyalektik montajı, kamera pozisyon ve hareketlerini, aktörlerin kompozisyon içindeki konumları ve hareketlerini, aktörleri kompozisyon içerisinde istenen netlikte tutup diğer öğelerin belirgin olmasını engelleyen optik tercihleri, hikâyedeki olayların geniş ya da dar alandaki etkilerini destekleyen açı ve ölçekleri ile dramatik yapının gerektirdiği psikolojik tesiri sağlayacak ışık ve renk tercihlerini etkili bir şekilde kullanan Hitchcock, Vertigo filmi ile görüntü yönetiminin klasik anlatı sineması içerisinde en etkin kullanıldığı örneklerden birini vermiştir.

Resim 1.25. Vertigo

Kaynak: Ekran görüntüsü (Zaman Kodu: 02:07:38)

Sinematografi, yönetmen perspektifinden bakıldığında hikâyeye hizmet eden bir araçken, yapımcı açısındansa üretimi kolaylaştıran ve hızlandıran bir araç olarak ticari değer kazanmaktadır. Olayları filme kaydetmenin yolu olması bakımından sinematografinin, yeni teknolojilerin ve tekniğin sunduğu yeni olanakların izini süreceği anlaşılmaktadır. Ancak, Vertigo'da bir görsel efekt olarak kullanılan arkadan yansıtma efekti yapımcıya üretimi kolaylaştıran işletmeci bir tasarruf modeli

sunmasına karşın, yönetmenin sorumluluğu açısından anlatıya olan etkisi efekti fark eden izleyicinin dikkatini dağıtmakla sınırlı kalabilir.

Hitchcock, klasik anlatı sinemasının görüntüye hikâye karşısında araçsal bir pozisyon yükleyerek, serim-düğüm-çözüm bölümlerinde dramatik yapının gerektirdiği özdeşleşme ve diğer psikolojik etkilerin görüntü aracılığıyla oluşturulmasına çoğu zaman sadık kalmıştır. Filmi sinema tarihi açısından önemli bir noktaya koyan *vertigo efekti* çekimi de yine bir sinematografi uygulaması olan *dolly zoom* yönteminin görsel algı ile oynayarak oluşturduğu psikolojik etkiden kaynaklanmaktadır. Hitchcock bunların dışında, hareket-imgenin içerisinde olduğu krizi ifşa ederek, kimi sahnelerde görüntünün diyaloglardan bağımsız bir şekilde hikâyeyi taşımasına imkân vermiştir. Ancak bu sahnelerde görüntünün bir düşünce imgesi rolüne de soyunabildiği söylenemez. Çünkü böyle bir durumun filmin genel düşünsel karakterinden bağımsız olarak gerçekleşmesi oldukça zordur.

Hitchcock filmin bir edebiyat eseri olmadığının bilincinde bir yönetmen olarak belli noktalarda hikâyesini sadece görüntü diliyle anlatmaya çaba göstermiştir. Bu çabasında kendi standartlarında başarılı olduğu da ifade edilebilir. Ancak, ortaya koyduğu hikâyeler girift akıl oyunları ve bunların keşfedilmesine dayandığından, tam da klasik anlatı sinemasının bulunduğu yerde durmaktadır. İmgeler rasyonel yöntemlerle bir araya getirilip birleştirilirler. Görüntünün hikâyeye alan açmaktan başka yapabileceği bir şey bulunmamaktadır. Bu açıdan bakıldığında gösterdiği başarı Hitchcock'u klasik anlatı sinemasının en iyi yönetmenlerinden biri yapabilir ama zamana dolaysız bir varlık alanı açarak görüntüyü bir düşünce imgesi haline getiren zaman-imge sinemasının sınırlarına dahil olup olmadığı tartışılması gereken bir konudur.

1.3. Zaman-İmge ve Sinematografi

Deleuze'ün *Cinema 2 The Time-Image* kitabında yoğun bir şekilde işlediği *zaman-imge* kavramı, modern anlatı sinemasının anlaşılması ve klasik anlatı sineması ile sağlıklı bir şekilde mukayese edilerek ayrıcalıklı yanlarının ortaya konabilmesi için iyi bir zemin oluşturmaktadır. Zaman-imge, modern insanın dünya ile gerilen bağlarının kopmasına açıklık getirmektedir. Deleuze'ün zaman-imge sinemasının

başlangıç noktası olarak 2. Dünya Savaşı'nı göstermesi bu bağlamda dikkate değerdir. Düşüncenin, modern dönemde düşünülemeyenlere kapı açmasıyla birlikte insan, dünya ile olan bağlarını yeniden gözden geçirmesini sağlayan farklı ruhsal durumları tecrübe etmeye başlamıştır. Zaman-imge sineması modern insanı kronolojik zaman anlayışından uzaklaştırıp yeni bir zamansallığa, yeni bir zaman akışına çekmektedir.

Zaman-imge ile öznenin eylemin faali olduğu bir imge tipinden, öznenin içinde bulunduğu dünyayı gördüğü ve okuduğu yeni bir imge tipine geçilirken, sinemada bu dönüşümün sağlanmasındaki en büyük paydaşlardan biri sinematografi olmuştur. Görüntü yönetimindeki yeni yaklaşımlar en temelde kameranın sokağa çıkması ve hem karakterlere hem de izleyicilere yaşananlara şahit olacakları bir görüş ve duyuş kabiliyeti kazandırmasında saklıdır.

Modern anlatı sineması zaman-imge bağlamında incelendiğinde çok sayıda Yeni Gerçekçi filmle karşılaşılmaktadır. Andre Bazin, yeni gerçekçiliğin ayrıcalıklı yönünün sosyal içeriği olduğu fikrine karşı çıkar ve biçimsel estetik öğeleri ön plana çıkartır. Yeni bir gerçeklik biçimi söz konusudur. Artık gerçekliğin temsil edilmiş halleri ile değil, bizzat gerçekliğin kendisi ile karşı karşıya gelinmektedir. Yeni gerçekçilik, ortaya çıkarılmış gerçekleri temsil etmek yerine gerçekliğin mümkün olan farklı anlamlarını ortaya çıkarmanın peşindedir. Bu yaklaşım sebebiyle kısa ve dar çekimleri montajla birleştirmek yerine plan sekanslar tercih edilir. İşte bu tercihle yeni bir imge vücut bulmaktadır. Bazin bunu *"durum-imge" (fact-image)* olarak adlandırmayı önerir. Hareket-imgenin sınırlanması ve dönüşüme mecbur kalması, algıyı eyleme odaklamak yerine düşünce ile irtibat kurmaya zorlayan bu yeni imgenin ortaya çıkması sebebiyledir. Hareket-imgenin bu yeni durum karşısında çaresiz kalmasıyla imge, hareketin ötesine geçmek durumunda kalır (Deleuze, 1989: 1).

Deleuze, hareket-imgenin krizini anlatırken Zavattini'nin yeni gerçekçiliği neden "bir tesadüfler sanatı" olarak tanımladığını sorar. Rossellini'nin *Paisa* (1946), *Germany Sıfır Yılı* (1948), *Europe 51* (1952), *Stronboli* (1950), *İtalya'ya Yolculuk* (1954); De Sica'nın *Bisiklet Hırsızları* (1948) filmlerini zikreder. Bu filmlerde karakterlerin gördükleri ve tecrübe ettikleri karşısında yaşadıkları içsel dönüşüm gözlemlenmektedir. Her birisi çağın acı gerçekliklerinin insan ve toplumdaki yansımalarına şahit olur, gördükleri planlanmamış gündelik gerçekliklerdir. İçine

girdikleri, bir koruyucunun ya da dedektifin ortaya çıkarmaya çalıştığı saklı kalmış gizemli olaylar değil sıradan insanın günlük hayatta karşılaştıkları, tesadüfi ve kısa süreli olaylardır. Hareket-imgede merkezi konumda olan aksiyonun etkileri gider ve yerine yalnızca görme eylemi kalır.

Visconti'nin *Obsession* filmi hareket-imgenin tükenişi için iyi bir örnek teşkil eder. Klasik gerçekçi anlatıda karakterin hedefleri hareket-imge içerisinde işlevsel özelliklere sahiptir ve gerçeklik hareket-imgenin mevcut durumu tarafından belirlenmektedir. Neticede mevcut durum karakterin eylem ve arzularına bağlıdır. Obsession, mevcut durumun kendi başına bir değer arz ettiğini ve karakterin eylem ve arzularından bağımsız hale geldiğini göstermiştir. Ana karakterler de mevcut durumu müşahede etme, olay ve arzuları görüp duyma eğilimindedirler. Böyle olunca Visconti filmlerinde genel itibariyle durumun seyri eyleme, yani hareket-imgeye odaklı ilerlemeyince karakterlerin duyuları planlanmamış olan günlük hayatı görmeye ve duymaya odaklanır.

Zaman-imgenin coğrafya ayrımı gözetmediği Deleuze'ün Japon yönetmen Yasujirō Ozu'nun filmlerini incelemesinden anlaşılmaktadır. Ozu, ne geleneksel ne de modernleşmeci bir kültür benimsememekte ve gündelik hayata yönelik ciddi eleştiriler yöneltmektedir. Filmlerinde hem karakterler hem de izleyiciler olaylar karşısında gözlemci konumuna gelmektedirler. Duyusal ve hareket ettirici durumlar ne tür bir aksiyon ya da reaksiyon olduğuna bakmaksızın her konuda pragmatik bir görsel fonksiyon icra ederken, Ozu'nun gündelik hayat eleştirilerinde beliren saf görsel ve sessel durumlar görme fonksiyonunun önünü açmaktadır. Görme fonksiyonunun işlerlik kazanabilmesi için karakterlerin yeni bir aktör tipi ile canlandırılması da şarttır. Deleuze, yeni gerçekçilikteki "profesyonel olmayan aktör" tipinin tek başına yeterli olmayacağını, "aktör olmamakta profesyonel" denilebilecek, rol yapmak yerine görme ve gösterme becerilerine sahip kişilerin bu karakterleri canlandırabileceğini düşünmektedir. Gerektiğinde tek bir kelime söylemeden ifade gücünü sessiz kalarak kullanan, gerektiğinde ise sonu gelmeyen bir konuşmanın içinde kendini bulabilen bir aktör tipinden bahsetmektedir (Deleuze, 1989: 19-20).

Zaman-imge kavramının modern anlatı sinemasında somutlaşmış olmasının çağın genel karakteriyle irtibatlı olduğu anlaşılmaktadır. Modernizmin, İnsan-Doğa-Tanrı arasındaki varlık zincirindeki dengeleri değiştirerek ortaya çıkardığı kaos modern sanat için büyük bir eleştiri noktası olmuştur. Bir doğa felsefesi olarak hareket-imge nasıl bize sinematografik imgeler vasıtasıyla ışık-maddenin metamorfozlarındaki kaosu göstermekteyse, "zihin felsefesi olarak *zaman-imge* ise sinematografik sanatın işlemleri aracılığıyla bize düşüncenin bu kaos ölçüsünde özgün bir gücü nasıl açtığını gösterir" (Rancière, 2016: 124). Bu bakımdan modernist sanat, modern anlatı sineması ve zaman-imge arasındaki belli bağlantı noktalarının vurgulanması açısından anlamlıdır.

1.3.1. Modernist Sanatın Doğası

Modernist sanat hareketleri, Antik Yunan'dan itibaren süren temsil geleneğini sorgulayarak daha saf bir sanat formu arayışına girmişlerdir. Bu sanat hareketlerinin, Batı sanatının Rönesans aracılığıyla Antik Yunan'dan devraldığı fizik, etik ve entelektüel ideallere karşı bir devrim niteliği taşıdığı ifade edilmektedir. Modernist sanat, modern Batı medeniyetinden tatmin olmamış bir ruh hali taşımaktadır (Jacobson, 1924: 702). Batı edebiyatı ve toplumunu tahlil ederek modernleşme sürecinde sanatın ve sosyolojinin değişen yapısını irdeleyen Peter Childs, *Modernism* adlı kitabında moderniteyi, sanayileşme ile başlayıp akıl ve mantık merkezli bir yaklaşıma hapsolmuş modern hayatın kodlarından oluşan bir yaşam biçimi olarak tanımlar. Modernizm ise modernitenin ürettiği siyasi, iktisadi ve kültürel yaşam biçimini "sosyolojik, sanatsal, edebi olarak eleştiren bir düşünce tarzıdır" der (Aktaran; Barutçu, 2014: 9).

Mimetik sanat anlayışının dışına çıkıldığı bu dönemde, maddi varlıklar yerine ruhsal deneyimlere öncelik veren bir sanat yaklaşımının kendini gösterdiği ifade edilmektedir. (Artun, 2003: 30). Bu yaklaşım, modernitenin geliştirdiği birey tipinin özü itibariyle birey üstü olan entelektüel sezgiyi inkar etmesine yönelik bir tepki olarak okunabilir. Entelektüel sezginin inkârı ise en doğru ifadesiyle metafiziğin inkârı anlamına gelir (Guénon, 2005: 96). Oysa Rönesans'la birlikte temelleri atılan modern batı düşüncesinin "Antik Yunan'ın keşfi" mottosu göz önünde bulundurulduğunda

metafiziğin inkarının, Aristo'nun fiziğin metafiziğe tabi olduğu ve fiziğin aslında tabiattan üstün olan ilkelerin doğadaki yansımalarının uygulanışı olduğu söylemiyle çelişmekte olduğu da görülecektir (Guénon, 2005: 83). Bu bakımdan, metafizikle olan irtibatını yitirmiş bir düşünce ikliminde yetişen düşünür ve sanatçıların, fiziğin Antik Yunan'daki mahiyetinin bile tam olarak anlaşılmadığı modernitenin sınırları içerisinde geliştirdikleri muhalefette maddi varlıklar yerine ruhsal deneyimleri önceleme fikirleri ve ortaya çıkan "ruhsal deneyim"in mahiyeti ayrıca incelenmeye muhtaçtır.

19. Yüzyıl, resmi otoritenin himayesinde seyreden akademik sanatın dışına çıkan bağımsız sanatçılar ve sanat eserlerinin, toplumun, resmî otorite ve akademizmin dikkatini çektiği bir zaman dilimi olmuştur. Bu dönemde eserler veren ve modernist edebiyata önemli etkileri olan Fransız şair Charles Pierre Baudelaire, 19. Yüzyıl Parisinde kendini gösteren kahramanlar üzerinde durur. Bohem, Flaneur, Dandy, Komplocular ile Burjuva Devrimi sonrası oluşan yeni sosyal düzenin dışında kalmayı tercih ederek yeraltı dünyasına dahil olan diğer karakterler özerkleşen yeni eleştirel sanatın kahramanlarıdır. Kahramanlar Paris metropolünü eleştirel bir yaklaşımla keşfe çıkarken sadece modernitenin dışında kalmakla yetinmezler, kilise-kral-akademi denklemindeki estetik düzenin de dışında ve karşısında durmayı tercih ederler.

Edebiyat eserlerinde kendini gösteren karakterlerden Dandy, sanatı ahlak ve güzellik söyleminin iktidarından koruma iddiasındadır. Daha da önemlisi sanatı güzellik, ahlak ve din olgularının merkezinde olan "hakikat" söyleminin egemenliğinden korur. Bu özellikleri vesilesiyle Dandy bir yandan burjuvaziye muhalefet ederken, diğer yandan modern söyleminin bilim, endüstri ve ilerleme gibi tabularını da ironik bir şekilde ele alır. Bilim ve teknik aracılığıyla devlet ve toplumun modernleştirilmesi ile sanatta kendini gösteren modernizm arasında uçurumlar olduğunu vurgular.

Modernist sanat anlayışının Rönesans ve Antik Yunan sanatından ayrılan yönlerini resim üzerinden incelemek için Édouard Manet ve Tiziano Vecellio'nun aralarında üç asrı aşkın bir zaman bulunan eserlerine bakılabilir. Paris'te 1865 Salonu'nda sergilenmiş olan Manet'in Olympia adlı tablosunun ilham kaynağı Tiziano'nun 1538 tarihli Venüs resmidir. Manet, Venüs'ün yerinde Paris'teki bir fahişeyi konumlandırmıştır. Bu bakımdan Olympia gerek Rönesans ve Grek sanatının gerekse Hristiyan sanatının biricik özelliği olan aura'nın kaybolmasını simgeler.

“Olympia, ne Venüs gibi ilahi bir kültürün, ne de bir güzellik kültürünün temsili veya dekorudur. Ayinlerin, törenlerin aura’sını oluşturagelmiş kudret sembollerinden değildir” (Artun, 2003: 52).

Édouard Manet’nin ilk örneklerini verdiği ve geleneksel resim anlayışının dışına çıkan ilk modern akım olan izlenimci resim, gerçekçi zaman ve mekân algısını bilinç-dışı bir noktaya taşır. Bu farklılaşma, hem renk, ışık, merkezi perspektifin zayıflaması ve çizim teknikleri gibi biçimsel tercihlerle mimetik yaklaşımdan uzaklaşılması hem de resmedilen insan ve doğa figürlerinin ruhsal vaziyetlerinin nedensellik bağlamının dışına çıkmasından kaynaklanır.

Akademinin kuralcı yapısının dışına çıkan izlenimci ressamlar, muhayyilelerini özgürce kullanarak günlük hayattaki gözlemlerini hızlı ve kesik fırça vuruşlarıyla tuvale yansıtmışlardır. Bu şekilde verdikleri canlılık hissi ile izlenimci resimler her an yeni tamamlanmış ya da bitirilmemiş algısı uyandırırlar. Akademik kuralların dışına çıkan bu yenilikçi tekniklerin kaynakları arasında Uzakdoğu ve özellikle de Japon kültür ve sanatının Avrupalı ressamlar arasında uyandırdığı ilgi önemli bir yer tutar. Japon sanatının tabiat kavrayışı ve yorumlayışı, baskı resimleri, kimonolar, seramik ve yelpaze gibi el sanatlarındaki zarif renkleri, merkezden uzaklaşıyor izlenimi veren genel görünümü ve yalın biçimleriyle Édouard Manet, Claude Monet, Pierre-Auguste Renoir ve Van Gogh gibi birçok Fransız izlenimciyi etkilemiştir (Hikmet, 2015: 92).

1.3.2. Sinemada Modern Anlatı

Andre Bazin, *Sinema Nedir?*’de Paisa (1946) filmini değerlendirirken yaptığı açıklamada ruh ve belleğin, Rosellini’nin olay örgüsünde kasıtlı olarak eksik bıraktığı yerleri mantıklı bir seyir izleyerek yeniden oluşturma eğiliminde olacağını söyler. “Rosellini’nin tekniği kesinlikle olayların gelişimine dair özel bir anlaşılırlık taşıyor. Ama bu olaylar birbirleri ardına, bir tekerleğin dişlileri gibi sıralı bağlanmıyorlar. Bellek aynı bir nehri geçerken çakıldan çakıla atlandığı gibi, bir olaydan diğerine zıplayarak geçmeli.” Fransız yönetmen ve yazar André S. Labarthe, Roberto Rosellini’nin bu şekilde mantık merkezli klasik biçimin karşısında modern biçimi kullanmakta olduğunu ifade ediyor. “Genel düşünme biçiminin yardımına koşan iki metafor: dişliler gibi sıralı bir biçim veya onu doğuran gerçeği çıplak bırakan

nehirdeki taşların harika görüntüsü" (Labarthe, 2005: 7). Rosellini'nin takip ettiği yolun bir "öngörülemezlik sineması"na çıktığını söyleyen Jacques Rancière ise, yönetmenin filmlerinin gerçekliğin ikircikli ve kesintili yapısı üzerine kurulu olduğunu belirtir. Rancière, bu yeni anlatının anlaşılmasında Rosellini'nin dışında, bütünü imgeleri kesintiye uğratarak veren anlatısal montajın görevini alan derinliğine veren Orson Welles'in de altını çizmektedir. Sinematografik bir moderniteden söz edilebilecekse, bu modernite imgelerin arasındaki anlamlandırıcı bağ olarak görüntünün otonom gücünü kullanmaktadır. Görüntüye bu otonomiyi kazandıran ise onun otonom zamansallığı ve boşluktur (Rancière, 2016: 117).

Modern sinema bağlamında değerlendirilen ilk yönetmenler sinemanın klasik anlatı formunu sorgulamadan önce sinemanın varlığına ve sanatsal işlevlerine yönelmişlerdir. Klasik anlatı dönemini, özgün bir sanat yaklaşımı olmadan sinemayı araçsal bir kullanıma sürüklemekle eleştirmişlerdir. Sinemanın özgün bir sanat perspektifi kazanmasının resim, mimari, tiyatro, edebiyat gibi sanatlardaki modernist hareketlerin incelenmesiyle ve yerel kültürlerin görsel estetiğiyle irtibat kurularak mümkün olacağı kanısı ortaya çıkmıştır.

Modern anlatının ortaya çıkışında klasik anlatı formunu sorunsallaştırmak birincil amaç olmasa da modern anlatı ile olan irtibatı sıkça ele alınan avant-gard/deneysel sinemanın işleyişine bakıldığında sinemanın biçimsel imkanlarına odaklanıldığı görülmektedir. Ticari sinemayı şekillendiren klasik anlatıya doğrudan bir muhalefet geliştiren avant-gard/deneysel sinema, anlatı ve estetik karşıtlığını merkeze alarak bir form kazanmıştır. Resim, şiir, müzik gibi sanatlarda eserler veren dadaist ve sürrealist sanat akımlarından etkilenen avant-gard/deneysel film, tek bir bireyin gözlem ve keşif yolculuğu olarak ortaya çıkmasıyla, her şeyden önce ekip çalışmasına dayanan bir prodüksiyon/organizasyon olan Hollywood filminin karşısında olduğunu belli etmektedir.

Ortak bir perspektifte buluşmaları zor olan, kuvvetli bağlarla birbirlerine bağlı oldukları söylenemeyen avant-gard/deneysel sinema mensupları, içine girdikleri film yapım pratikleriyle irtibatlı olarak farklı teorik yaklaşımlara yönelmişlerdir. Bu kapsamda aralarında yüksek sanat-popüler sanat, realist sinema-natüralist sinema gibi ayrımlar ortaya çıkan avant-gard/deneysel film yönetmenleri izleyici-film ilişkisi, kurgu teknikleri, eşzamanlılık, öznellik, bilinçsizlik, filmin psikanalitik potansiyelleri,

bir ritim ve işaret olarak sinema gibi farklı bağlamlara yönelmişlerdir (Hayward, 2001: 27). Bir tanesi tümüyle biçimsel arayışlara diğeri ise politik söylemlere odaklanan avant-gard/deneysel sinemanın yolu 1920'lerdeki ilk örneklerinden itibaren modern anlatı sinemasıyla kesişmektedir. Amerika'da *Undergraund (Yeraltı)* ve *Independent (Bağımsız)* sinema, Fransa'da ise *Avant-Garde (Öncü)* sinema tanımlamaları altında örnekler vermişlerdir. Bir auteur olarak tek bir sanatçı/yönetmenin eseri olan modern anlatı sinemasıyla belirgin bir yöntem benzerliği bulunmaktadır. Buna karşın avant-gard/deneysel film yönetmenleri, klasik anlatıdan çok farklı olmasına rağmen yine de bir anlatı çerçevesine sahip olan modern anlatıyı, özellikle de Avrupa sanat sinemasını eleştirmektedirler.

Gerçeklik algısı modern anlatı yapısında vurgulanması gereken önemi bir noktadır. Klasik sinema anlatısının kaynakları arasında 19. yüzyılın tiyatro, popüler roman ve hikâyeleri öne çıkmaktayken, klasik anlatıdaki gerçeklik olaylar arasındaki uyum ve bireyin karakterindeki devamlılık olarak anlaşılmaktaydı. Gerçeklik algısı ise olaylardaki sebep-sonuç ilişkisiyle oluşmaktaydı. David Bordwell, modern anlatı bağlamında ele aldığı "sanat sineması anlatısı"nın kaynağını modernist edebiyattan aldığını belirtir. Dünya düzeninin öngörülemeyeceği ve birey psikolojisinin ölçülemeyeceği bir zemin sunan modern anlatı gerçekliğin tanımını sorgulamaktadır. Bu yeni estetik gelenek, objektif ve sübjektif gerçekliklere gündelik hayatın beklenmedik yapısını dahil ettiği gibi, oldukça olağan ve olağanüstü hadiseleri bir araya getirmesiyle hikâyenin aşırı dramatik bir hal almasını da engellemektedir. Gerçekliğin farklı boyutlarına açılan modern anlatı sebep-sonuç ilişkisinin filme etkisini azaltırken, olay örgüsünü bölümler haline getirir. Olaylar klasik Hollywood'un nedensellik ilkesi yerine daha kırılgan ve zayıf bağlantılarla bir araya gelmektedir. Karakter psikolojisinin dalgalı yapısı ise filmin sembolik katmanlarını geliştiren bir bileşen olarak ön plana çıkar (Bordwell, 1985: 206).

Modern anlatıyı kullanan filmler gerçek olayları sorunsallaştırmakta, yabancılaşma ve iletişimsizlik gibi çağdaş psikolojik sorunları ele almaktadırlar. Toplumun, zaman ve mekânın hakikatini yansıtabilen bir mizansen kurabilmek için lokasyon çekimleri ve Hollywood'un aydınlatma kalıplarının dışındaki uygulamalar kullanılmaktadır.

Modern anlatının olay örgüsünde ciddi boşluklar bulunabilir. Hikâyenin farklı parçaları arasındaki bağlantıların net bir şekilde verilmemesi sonucu belirsizlikler oluşabilmektedir. Olay örgüsündeki boşluklar ve belirsizliklerse filmlerde hikâyenin açık uçlu sonlanabileceği anlamına gelmektedir. Bu bakımdan, klasik filmlerde parçaları birleştirip bütüne ve sonuca ulaşma konusunda zorlanmayan izleyiciler, modern anlatı filmlerinde olay örgüsü boşluklarına hazırlıklı olmak ve parçaları birleştirmek için filmle olan irtibatlarını duygusal düzlemden çıkarıp zihinsel düzleme taşımak durumundadırlar.

Klasik anlatıda olay örgüsü, belirli süre kısıtları içerisinde dramatik yükselişler doğurup izleyicinin karşısına çıkan soruların cevaplanmasını sağlamaktadır. Bu aynı zamanda izleyicinin dramatik beklentilerinin karşılanması anlamına gelmektedir. Modern anlatıda ise olay örgüsünün dramatik bir netice vermesi için belirgin bir süre baskısı bulunmamaktadır. Dramatik yükselişin birincil hedef olmaması ve sebep-sonuç ilişkilerinin çok sıkı bir şekilde kurulmaması karakterleri klasik anlatıdakine benzer bir baskıdan kurtarır. Klasik anlatıda karakterler olayların vuku bulması ve bir neticeye ulaşılması için varken, modern anlatıda ise olaylar, karakterlerin zihinsen ve ruhsal olarak kendilerini ifade etmelerini ve anlaşılmalarını desteklemektedir. Karakter gelişimi, psikolojik yapıdaki nedensellik işleyişi doğrultusunda ilerlemektedir. Ancak karakterler iyi ya da kötü sınıfına dahil edilmelerini sağlayacak keskin özelliklerden arındırılmaktadırlar. Ana karakterler kendi hedeflerine ve hayatlarındaki seyre tereddütle yaklaşıp özeleştirinin de yer aldığı bir atmosfere girebilirler. Karakterleri psikolojik yönden ortaya koyan durumlar çoğunlukla filmdeki ana hikâye olarak bilinen olaylar zincirinin uzağında cereyan etmektedir. Ana karakterlerin bu tür olaylar arasında dış etkenlere bağlı olarak istemsizce sürüklenmesi söz konusudur.

David Bordwell, klasik sinema eğer Amerikan yazar Edgar Allan Poe'nun kısa hikâyelerini yansıtmaktaysa, modern sanat sinemasının Çehov'a daha yakın olduğu benzetmesinde bulunur. Erken 20. yüzyıl edebiyatının, modern anlatıda uygulanan nedensellik ve olay örgüsü için temel kaynaklar arasında yer aldığını belirtmektedir. Bordwell, edebiyat teorisi alanında çalışmalar yapan Horst Ruthrof'un modern dönemde ortaya çıkan yeni bir kısa hikâye türüne vurgu yaptığına değinir. Bu kısa hikâyeler, bir anlatıcının, bir şizofren ya da bir okuyucunun anlık bir aydınlanmayla

varlığın anlamsızlığına karşı çıkarak anlamın farkına vardıkları durumlara işaret ederler. Ruthrof, bu tip hikâyeleri "sınır hattındaki durumlar hikâyesi" olarak değerlendirirken, nedensellik zincirinin ortaya çıkardığı olayın bireyi insanlığın temel meselelerini fark etmeye götürdüğünü belirtir. Örnek olarak da James Joyce'un *Araby* ve Ernest Hemingway'in *Kilimanjaro'nun Karları* adlı kısa öykü kitaplarını verir. Modern anlatı sinemasında da bir filmin temel iddiası, ana karakterin varoluşsal bir krizle karşı karşıya olduğunun farkına varmasında saklıdır. (Ruthrof'tan aktaran: Bordwell, 1985: 207-208).

Ruthrof, modern edebiyatın olay örgüsünde kısıtlı bir mekâna ve sıkıştırılmış bir zamana yer verme eğiliminde olduğuna işaret eder. Sanat filmi de benzer şekilde olay örgüsünü sınır hattı durumlarla sınırlayıp o ana kadar yaşanmış olayları karakterlerin dilinden anlattırır. Sınırdaki durumlar psikolojik gerçekçi bir bakışla işlenmektedir. Karakterler ruhsal vaziyetlerini açığa vurmaktan çekinmezler. Modern anlatıdaki nedenselliğin psikolojik ağlarla örülü olduğu ifade edilebilir. Karakterlerin psikolojik vaziyetlerinin bir kadavra misali parçalarına ayrılarak incelenmesi bir terapi vazifesi görmektedir. Ancak yine de kendi duygu ve düşüncelerine karşı özeleştiri içinde olan bu karakterler kimi zaman kendi psikolojik rahatsızlıklarına neyin sebep olduğunu aramaya ara verirler. Ana karakterin durup anlatmaya başladığı anılar olay örgüsünün ilerleyişini durma noktasına getirir. Modern anlatı öykülerinde görülen psikolojik gerçekçilik, ana karakterin kendisini kanıtlaması, kendini diğer karakterlere ve aynı zamanda izleyicilere tanıtması şeklinde nitelendirilmektedir (Bordwell, 1985: 208).

Ana karakterlerin hikâyede gerçekleşmekte olan olaylara dönük bilgisi sınırlıdır. Olayların somut bilgileri sınırlıyken karakterlerin psikolojik boyutları daha derinlikli olarak işlenmektedir. Görüntü yönetimi burada önemli bir vazife görmektedir. Bakış açısı çekimleri; rahatsız edici kamera açı ve hareketleri; dekor, ses, ışık ve renkler arasındaki geçişlerin gerçekçi yaklaşımın dışında tasarlanması; geçmişte yaşanan olayların canlandığı zihin dünyası tasvirleriyle zaman ve mekânda çizgisel ilerlemenin dışına çıkılmasıyla sinematografi ve kurgu karakter psikolojisi doğrultusunda yönetilmektedir. Buradan hareketle modern anlatıda görüntünün stilistik kullanımının klasik anlatı sinemasının çok ötesine geçtiği ifade edilmelidir.

Modern anlatının çok farklı vesilelerle yönetmene kendini ifade etme imkanı sunmasıyla film yönetmenin kişisel bir eseri haline gelmektedir. Filmdeki açılış ve kapanış jeneriğinin yönetmene filmin genelinde ortaya koyamayacağı farklı stilistik anlatım biçimleri geliştirme imkanı vermesi burada zikredilmelidir. Modern anlatı, hikâyenin ana ekseniyle doğrudan bir bağ kurma mecburiyeti getirmeden jeneriklerde yönetmenlere imgeleri özgürce şekillendirme fırsatı sunar. Sebep-sonuç ilişkisi kurma yükümlülüğü olmayan yönetmen, bilincin ortadan kaybolduğu bir zeminde bilinçdışını davet ederek, açık uçlu sonları ve tümüyle tesadüflere gebe durumları tasvir ederek birbirleriyle alakasız imgeleri arka arkaya getirebilmektedir.

Öykülerin farklı anlamlar çıkarmaya elverişli bir şekilde ilerlemesi ve sona ermesi karakterlerin zihinsel ve ruhsal yapıları neticesinde mümkün olmaktadır. Karakter psikolojisi ayrıca zaman ve mekân düzlemini irrasyonel boyutlara ulaştırmakta ve insanın beş temel duyunun hepsinde anormal tecrübeler elde edebileceği bir algı zemini oluşturmaktadır. Bu sebeple:

> "Modern sanat filmlerinde, psikolojik gerçekçiliğin geleneksel alışkanlıklarına uygun olarak, karakterin zihni durumunu dışsallaştırması gereken başka anlatım teknikleri geliştirilmiştir: Örneğin anlatımın temasıyla ilişkilendirilen tutuk davranışlar, korkulu, kendini gizleyen, imalı ve esrarengiz bakışlar, gayesiz dolaşmalar, romantik manzaralar, duygusuz, soğuk alanlar, boş caddeler ve nesneler gibi. Rüyalar, kabuslar, hayaller, hatıralar, halüsinasyonlar, faztezilerin vs. psikolojik-gerçekçi filmlerde teshirî görüntüler, mekân ve zamansal sürekliliğin manipülasyonu ve ışıklandırmanın, renk ve seslerin modülasyonuna karakterin psikolojisi sebep teşkil etmekte ve böylece makulleşmektedir" (Şentürk, 2013: 263).

Modern anlatıda zamanda geri dönüşlerin yanında, zamanın ileri sarıldığı anlar da izleyicinin karşısına çıkarmaktadır. Öykünün gelecekte cereyan eden kısmı karakterin değil izleyicilerin bilgisine sunulur. Klasik anlatıda gelecekte olacaklar dramatik gerilimin yüksek tutulması adına son ana kadar izleyicilerden saklı tutulurken, modern anlatı filmlerinde merakın yüksek seviyede tutulması gibi bir kaygı bulunmadığından izleyici ile kurulan iletişimin de bir parçası olarak yönetmen zamanda ileri giderek hikâyeyi parçalara bölebilmektedir.

Modern anlatı filmlerinde öykünün açık ve seri bir gelişme gösterdiğini görmek zordur. Öykünün gelişmesini sağlayacak bilgiler nadiren verilmektedir. Bunun nedenlerine bakıldığında modern anlatının karakterler için çok açık hedefler

çizmekten sakındığı ve buna bağlı olarak da olay örgüsünün diyaloglara dayalı ilerliyor olmaması ifade edilmektedir. Diyaloglar takip edilerek anlaşılacak bir öykünün bulunmaması, olay örgüsünde mecazi diyalog ve imgelerin sayısını arttırmaktadır. Bu da klasik anlatıya göre modern anlatı sinemasının daha dağınık ve düzensiz hikâyelerden oluşmasını sağlar. Sebep-sonuç zincirine dayalı olarak sergilenen olaylar kimi zaman neticesiz kalırken kimi zamansa asıl netice filmin sonlarında verilmektedir. Bu bakımdan bir modern anlatı filminin zihinlerde oluşturduğu soru işaretleri karakterin başına neler geldiğinden çok öykünün anlatılış biçimine dayanmaktadır.

Öykünün dramatize edilmeden işlenmesi modern anlatının önemli özellikleri arasında yer almaktadır. Doğası gereği duygulara hitap eden, üzüntü ya da coşku veren olaylarda dahi, benimsenen sinematografik yaklaşım dramatik seviyeyi asgari ölçülerde tutmaktadır. Kameranın karakterlere ve olay yerine ne kadar yakında konumlandırıldığı ve nasıl bir açıdan baktığı izleyicinin yaklaşımını etkileyen unsurların başında gelmektedir. Oldukça üzücü bir olayı yaşamakta olan kişinin yüzü görülmeden genel plan bir kadrajda verilmesi izleyiciyi duygusal olarak öykünün etkisine kapılmaktan çok olayları gözlemlemeye yöneltebilir. Ses bir diğer önemli faktördür. Coşkusunu karşısındaki kişiye anlatan birinin söylediklerinin izleyici tarafından tam olarak duyulmaması da benzer bir işlev görebilir. Ayrıca, karakterleri derinden etkileyecek olaylar yaşanıyor olsa da olacak her şeyi bilen anlatıcı dış ses, izleyicileri karakterle özdeşleştirmek yerine olayları dışarıdan okumaya sevk ederek dramatik etkiyi sınırlandıran öğeler arasındaki yer alabilmektedir.

Farklı yönetmenler, sinemanın modern anlatı biçimine gerek dünya görüşleri gerekse sanat anlayışları ve estetik arayışları doğrultusunda farklı katkılarda bulunmuşlardır. Klasik anlatı ile karşılaştırıldığında bu yönetmenlerin filmi yeniden keşfedip kodladıkları söylenebilir. Bu açıdan bakıldığında sinema eleştirmenleri ve akademisyenlerin, kendilerine has bir anlatı tarzı kullanan yönetmenler için *auteur* adını kullandıkları vurgulanmalıdır. Kendi kişisel tecrübelerini ve yolculuklarını sorunsallaştıran yönetmenler böylelikle filmleri arasında belli devamlılıklar oluşturmaktadırlar. Bu şekilde bireysel film estetiklerinde bir istikrar ve gelişim gösteren yönetmenler diğerlerinden farklılaşmakta ve birbirlerini tekrar eden özelliklerine daha nadir rastlanmaktadır. İzleyici bir yönetmenin içsel bütünlüğünü,

işlediği konulardan, mekânlarından, aktörlerinden, çekim ve kurgu tekniklerinden, aydınlatma tarzından süzülüp ortaya çıkan kişisel üsluptan anlayabilmektedir.

Kimi yönetmenler gerçekçi ve belgesel estetiğine uzanan bir yaklaşım benimserken, kimi yönetmenlerse izlenimci ya da dışavurumcu bir bakışla hareket edebilirler. Modern anlatı sineması bu farklı sanat anlayışlarını kuşatabilmektedir. Çeşitlilik, her zaman birden fazla yolun, birden fazla seçeneğin olduğu bir zeminde aynı zamanda bir sorunsal halini alır. Bu, modern anlatı sinemasının göreceli bir yapıya sahip olduğunu ve sadece tek bir hakikat anlayışının bulunamayacağını göstermektedir.

Modern anlatı ile klasik anlatı arasında çok ciddi biçimsel farklılıklar olmasına rağmen, anlatının erken modernizmi olarak değerlendirilebilecek 1920'lerde, yönetmenlerin klasik Hollywood anlatısına karşı eleştiri geliştirmek bir yana, klasik anlatı kurallarını uygulamaktan dahi çekinmemekteydiler. İzlenimci olarak tabir edilen Louis Delluc (1890–1924), Germaine Dulac (1882–1942), Marcel L'Herbier (1888–1979), Jean Epstein (1897–1953) ve René Clair (1898–1981) gibi Fransız yönetmenler klasik yapıya belli ölçülerde bağlı kalmışlardır (Gunning, 2017: 156). Sinemanın sanatsal özünü bulmanın peşinde olan izlenimciler, klasik anlatıdan vazgeçmemek kaydıyla sinemanın temel vasfının dramatik olanı sahneye koyma ya da edebi olanın görsel temsilini üretme olmadığını düşünmektedirler. Ruhsal olanın temsiliyle oluşan görsel gerçekliğin sinema için maddi olanın fiziksel temsilinden daha önemli olduğunu belirtirler. Fakat izlenimci filmlerin ayrıcalıklı yanı, bu iki boyutu yani karakterlerin ruhsal ve fiziksel varlıklarını birbiriyle ilişkilendirmesinde saklıdır. Aynı zamanda simgesel unsurlara da yer veren izlenimci filmlerin görsel ritmi ise şiirsel bir tasarım taşımaktadır. Delluc'un ortaya koyduğu "fotojeni" kavramı da görüntünün sıradan nesnelerdeki içsel gerçekliğe tanıklık ederek görsel şiirselliğe ulaşma durumunu ifade etmektedir (Kılıç, 1992: 29).

Modern anlatı sinemasının erken döneminin bir diğer özelliği sinemanın özellikle edebiyat ve resim gibi sanatlarda görülen modernist yaklaşımlardan hareketle anlamlandırılmasıdır. Bu açıdan bakıldığında öne çıkan Alman Dışavurumculuğu resim, heykel, edebiyat ve müzik gibi sanatların kesişme noktası haline gelmiştir. Klasik anlatı yapısından tümüyle uzaklaşmayan Alman Dışavurumculuğu'nda Hollywood'a yabancı olsa da Hollywood karşıtı olmayan bir tema ve karakter profili

bulunmaktadır. Psikolojik gerilim üzerine kurulu temalar, vampir ve canavar karakterleri Hollywood türleriyle benzerlik taşımaktaydılar. Alman sinemasının sessiz dönem yönetmenlerinden Robert Wiene, inceltilmiş (doğal) ışığın gerçek, stüdyo aydınlatmasının ise yalan olduğunu söyleyerek sinemanın gerçekliğinin *natüralizm* olduğunu aktarır. Dışavurumcu sanatçıların ise film yüzeyinin insan gözünden farklı olduğunu ortaya koymakla sinemaya dair başka bir gerçeklik keşfettiklerini belirtir ve dışavurumculuğun ruhu doğadan üstün tuttuğunun altını çizerek açıklamasını neticelendirir. Dışavurumculuk insan ruhunu psikolojik bir alan olarak görmektedir. Oldukça karanlık ve komplike hikâyeler dışavurumcu filmlerin fantastik mekân kurgusunda bir araya gelmektedir. Dışavurumcu kompozisyonlarda, ışık ve gölgelerin mimesis perspektifine aykırı ve metaforik tasarımına stilize bir oyunculuk eklenmektedir (Saul & Ells, 2019: 106).

Sinemaya dair modernist yaklaşımlardan bir diğeri ise Alman Dışavurumculuğu'nun tam aksi istikamette yol almıştır. Güzel sanatlar ve edebiyatla önemli münasebetleri bulunan dışavurumculuğun aksine sinemanın diğer sanat türlerinden bağımsız bir anlatı geleneği inşa etmesi gerektiği fikri "pure cinema" yaklaşımını şekillendirmiştir. "Edebi ve dramatik bir karakter içermeyen bir görsel sanat olarak sinema" fikrine göre filmin estetik ayrıcalıkları teknik özelliklerinde saklıdır. "Hareketin temsili ve yönlendirilmesi, zamanın ifade edilmesi ve görüntülerin alışılmamış ilişkisi 'katıksız' sinemanın izlediği üç temel patikaydı. 1920'lerin sonunda onun temsilcilerinden bazıları bu anlayışı gerçekliğin 'geleneksel' temsiline bir seçenek olarak ifade ettiler. Walter Ruttman, Jean Vigo ve hepsinden önemlisi Dziga Vertov 'katıksız sinema' estetiğini klasik anlatı sinemasına bir alternatif olacak şekilde gerçekliğin bir imgesinin oluşturulmasına uyguladılar" (Kovacs, 2010: 18-19).

Sanat filmlerinin yeni oluşmakta olan film endüstrisi içerisinde kendine ait bir alana sahip olması ve kurumsal bir yapıya kavuşması aslında film endüstrisinin genelindeki kurumsallaşma adımları paralelinde gelişmiştir. 1920'lerle birlikte kurmaca filmlerin çeşitlenmesi, sinema salonlarının ve dağıtım ağlarının izleyicilerin film seçme tercihleri doğrultusunda işleyişini beraberinde getirmiş ve film gösterimi rasyonel bir zemine oturmuştur. Bu aşamada klasik anlatıyı kullanan popüler filmlerin ticari başarı oranlarının sanat filmleri tarafından yakalanmasının mümkün olmadığı

anlaşılmıştır. Modern anlatı sinemasının geniş kitlelere ulaşması mümkün olmayan ve fakat sanatsal nitelikleri sebebiyle farklı bir tür olarak dağıtım ve gösterim ağının içine girebileceği düşünülmüştür.

Erken modern sinema daha çok modern resim sanatının izlerinin görüldüğü bir alan olarak sinemayı özgün bir görsel biçime ulaştırmayı hedeflemiştir. Çoğunlukla edebiyat ve tiyatronun etkilerinin bulunduğu modern sinemanın 1940'lar sonrası ikinci döneminde ise özgün zihinsel temsillerin ortaya çıkarılmasına yoğunlaşılmıştır. Farklı ülke ve bölgelerde, farklı kültürel ve entelektüel geçmişlere sahip olan yönetmenler ortaya koydukları zihinsel temsillerle modernist sinemanın ulus ötesi bir ölçekte farklı yöntem ve yaklaşımlara sahip olabileceğini gösterdiler. Bu yönetmenlerin beslendikleri kaynaklara bakıldığında Fransız yeni romanı, İngiliz-Amerikan popüler kültür hareketleri, Amerikan soyut dışavurumculuğu, Brechtyen politik tiyatro ve modern müzik sayılabilir. Modern filmler bu kaynaklardan hareketle belli tematik çerçeveler etrafında toplanabilir. Bireyin toplumdan uzaklaşması ve yaşadığı yabancılaşma bu temaların başında gelmektedir. İkinci olarak gerçeklik anlayışının öznel, mitolojik ve kavramsal bağlamlarda uğradığı dönüşümlerin üzerinde durulduğu ifade edilebilir. Bu ikisine bağlı olarak da yüzeysel gerçekliğin altında bireyi saran hiçlik fikri tematik odaklar arasındaki yerini alır (Kovacs, 2010: 215-216).

Modern anlatının nedensellik bağını kopardığının en net örneklerinden olan İtalyan Yeni Gerçekçi filmleri, içinde bulunduğu çağın ve coğrafyanın gerçekliğini sorgulamasıyla dikkat çekmektedir. Yeni geçekçi yönetmenlerin benimsedikleri belgesel stiline en çok katkı veren unsurlardan biri doğal oyunculuk olmuştur. Senaryoyu, diyalogların oyuncuları sınırladığı bir baskı unsuru olarak değil bir referans noktası olarak kullanan yönetmenler oyuncuları doğaçlamaya yönlendirmişlerdir. İtalyan senarist ve yeni gerçekçiliğin önde gelen düşünürlerinden Cesare Zavattini, akımın en önemli karakteri ve yeniliği olarak hikâyeye karşı oluşan bilinci işaret eder. Bir filmin hikâye anlatımı üzerinden işletilmesi, insan kusurlarının bilinçsizce örtbas edilmek istenmesinden kaynaklanır. Bu, yaşayan bir hayatın üzerinin ölü toprağıyla örtülmek istenmesidir. Yeni gerçekçilikle birlikte doğrudan bakıldığında görülebilecek oldukça zengin bir gerçekliğin farkına varılmıştır (Aktaran: Telotte, 1979: 68).

Bir diğer unsur ise gündelik hayatın neredeyse tüm mekânlarının ana karakterden bağımsızlaşması ve filmlerde aşikâr bir şekilde yer almasıdır. Açık uçlu hikâyeler ve kaderi peşinen yazılmamış karakterlerin varlığına paralel olarak devamlılığı sağlamakla görevli organik montajın yerine geçen alan derinliği ve uzun çekimler yeni gerçekçi filmlerde mekânı karakterleştirmektedir. Sovyet sinemasının, izleyicinin görüşünü hem sınırlandıran hem de manipüle eden diyalektik montajıyla kıyaslandığında, İtalyan yönetmenlerin alan derinliği ve uzun çekimlerle gerçekliğin estetik bir sunumunu yakalayarak izleyiciyi kendi değerlendirmesini yapabileceği aktif bir pozisyonda konumlandırdıkları ifade edilebilir.

Yeni gerçekçi filmlerin anlatısının tümüyle dışında olan bir başka unsur ise sembolizmdir. Takınılan belgeselci tavır İtalyan yönetmenleri alegorik ifadelerden uzak tutmuştur. Yeni gerçekçi filmlerin dışarıda bıraktığı diğer unsurlar ise şöyle sıralanabilir: İtalyan sinemasının büyük bir kısmını şekillendiren naif ve yapay klişeler; sosyal problemlerin ve sıradan bireyin bakış açısının üzerini örten fantastik ve grotesk unsurlar; tarihi dönem setleri ve uyarlamalar; tüm İtalyanların aynı ahlaki değerler ve ideallere sahip olduğu yönündeki retorikler (Lawton, 1979: 8).

Sinemanın modern anlatı döneminin önde gelen yönetmenlerinden önemli bir bölümü de Fransa'da "yeni dalga" çatısı altında kimlik kazanmıştır. Yeni dalga karakterini en belirgin şekilde taşıyan filmler 1958-1962 yılları arasında çekilmiştir. Auteur sineması olarak değerlendirilen yeni dalga filmleri pek çok açıdan yönetmenlerin kişisel ifadeleri ve kendilerini ifade ettikleri bir metin olarak değerlendirilmektedir. 1951 yılında yayın hayatına başlayan meşhur *Cahiers du cinéma* dergisi yeni dalga yönetmenlerinin akımın auteur anlayışını şekillendirdikleri mecra olmuştur. 2. Dünya Savaşı, Almanya'nın Fransa'daki işgali gibi çağın büyük krizlerine tanık olan Cahiers du cinéma yazarı auteur olmanın politik boyutlarını tartışıp, Fransız sinemasında sosyal gerçekliği göz ardı eden filmleri eleştirmişlerdir.

Yönetmenlerin film metninin yazarları olması dışında, yazarların senarist ve yönetmen olarak sinemaya adım atmaları da auteur sinemasının kapsamına dahil edilmektedir. Fransız yeni romanının temsilcilerinden Marguerite Duras ve Alain Robbe-Grillet, Yeni Dalga'nın önemli yönetmenlerinden Alain Resnais'in sırasıyla

Hiroşima Sevgilim (1959) ve *Geçen Yıl Marienbad'da* (1961) filmlerinin senaryolarını yazmışlardır. Bu iki isim sonraki yıllarda yönetmen pozisyonunda da auteur tecrübesine sahip olurlar. Bu bağlamda örnek gösterilebilecek bir başka isim olan İtalyan romancı Pier Paolo Pasolini yeni gerçekçilik sonrasının auteurleri arasında sayılmaktadır (Nowell-Smith, :643).

Yeni dalganın auteur yönetmenleri, tiyatro kökenli mise-en-scène kavramını kullanarak, klasik anlatı sinemasında kamera departmanının başı olan görüntü yönetmeninin sorumluluğu altında oluşan çekimin çerçevesinin ve daha genel anlamıyla kompozisyonun auteur yönetmenin iradesine bağlı olduğunu ilan ederler. Bu yönüyle, dış mekânlarda, alan derinliğini kullanan uzun çekimlerle bir belgesel tarz yakalayıp görüntü yönetimi itibariyle yeni gerçekçilikle benzerlik gösterirler. Bir bütüne ulaşmanın zor olduğu parçalı ve diyalog yoğun anlatı ise yeni dalganın bir başka özelliğidir.

Yeni dalganın habercisi olarak değerlendirilen Robert Bresson, yeni dalga akımının çok ötesine geçen bir film düşüncesine sahip olduğu için müstakil olarak değerlendirilmektedir. Klasik anlatının merkezi öğelerinden olan dramatik gerilimin sinema için büyük bir tehlike olduğunu düşünen Bresson, filmlerinde olayların hem izleyicinin hem de yönetmenin iradesi dışında önceden belirlendiği kanaatindedir. Bresson, izleyicinin kahramanla empati kurması ve belli bir yöne manipüle edilmesini sağlayan olay örgüsü için "insanların olay örgüsü olarak adlandırdıkları şeyi yok etmek için sürekli çalışıyorum. Olay örgüsü roman yazarlarına has bir hiledir" (Aktaran: Schrader, 2017: 69) ifadelerini kullanır. Bu açıdan anlatıda öykünün etkisinin sıfıra indiği söylenebilir.

Seyircinin empati kurmasını ve manipülasyonu sağlayan oyunculuğun psikolojik yapısını eleştiren Bresson, oyunculukta ifadesizliği ve oyuncunun farkında olmadan gerçekleştirdiği performansı savunur. Bresson'un bu tercihinin temel nedeni psikolojik oyunculuğun aşkın durumları yüzeysel gerçeklik seviyesine indirgemesidir. Klasik anlatıda oyunculuğun psikolojik etkisini yükselten kamera kullanımının Bresson filmlerindeki işlevlerine bakıldığında bunun tam tersi bir niyetle hareket edildiği görülmekte. Çekici ve güzel bir kompozisyon meydana getirmenin peşinde

olmayan Bresson, kamerayı tek bir açıda ve hareketsiz, sabit bir pozisyonda tutma çabasındadır. Sadece kamera kullanımı değil kurgu da dramatik gerilimin oluşturmasını engellemektedir. Kurgu harici bir efekt rolü üstlenmeden çekimleri sade bir şekilde birbiri ardına sıralamaktadır.

Modern anlatı bağlamında incelenebilecek ancak doğrudan belli bir akımın içerisinde bulunmayan daha pek çok yönetmen bulunmaktadır. İtalya'da Fellini ve Antonioni, İskandinavya'da Bergman ve Dreyer, Rusya'da Tarkovsky bunların başında gelmektedir. Zaman, boşluk, rüya, ruh, bilinçaltı gibi fizik ve metafizik alanların kesişim noktasındaki imgelere yoğunlaşan bu yönetmenlerin filmlerinden geleneksel film çözümleme yöntemleriyle cevap almak mümkün olmaz.

1.3.3. Zaman-İmge

Modern anlatı sineması Deleuze'ün film düşüncesinde oldukça önemli bir yer edinmiştir. Deleuze, modern sinema üzerinden ürettiği zaman-imge kavramsallaştırması kapsamında modern düşüncenin problemlerinden gerçek ve sahtenin ayırt edilemezliği, insan doğası, beyin ve beden, iç ve dış dünya arasındaki ilişkilere yönelik yeni yaklaşımlar ortaya koymaktadır. Birkaç asırdır süren zamanın hareket karşısındaki ikincil pozisyonunun modern sinemada tam tersine çevrilmesi, sinemaya modern düşüncenin kavramlarını farklı bir gözle yeniden ele alma imkanı vermiştir. Kavramların sinema ile yeniden inşa edilmesi modern anlatının merkezindeki gizli düşünce imgesinin rehberliğinde mümkün olur (Tomlinson & Galeta, 1989: XVI).

Deleuze zamsan-imgeyi açıklamak için iki farklı zaman anlayışından söz eder. Bunlardan ilki Antikçağ düşüncesinin zaman anlayışıdır. 17. yüzyıla gelindiğinde dahi itibar edilen bu anlayışa göre zaman nesnelerin hareketine bağlı olarak değerlendirilmektedir. Hareketlerin birbirini takibi ile bir "an"lık değişim ortaya çıkar. Böylelikle meydana gelen zaman parçaları birbirlerini takip etmektedirler. Aristo'ya göre zaman, hareket için bir ölçü birimi niteliği taşımaktadır. Aristo, hareket ve onun neticesinde değişim olmazsa zamanın geçmesinin de mümkün olamayacağını söyler ancak değişimin tek koşulu olarak nesnelerin hareketini göstermez. Sabit duran

nesnelere bakan insanın ilk algısı ile son algısı arasındaki olası farklılık da insanda meydana gelen bir değişimi ifade eder.

Modern düşüncede, zaman ve hareket arasındaki ilişkinin aslında tam tersi istikamette olduğunu dile getiren ilk isim Kant olur. Zaman hareketin ölçüsü olarak tanımlanamaz, aksine hareket ve değişim zamana bağımlıdır ve zamanda vücut bulur. Zamanın böylece otonom bir hale gelerek kozmolojiden, psikolojiden ve sonsuzluktan bağımsızlaştığını söyleyen Kant'a göre İnsan, Alem ve Tanrı zamanın bu vasfının aşkın temsilleridir. Deleuze, artık felsefenin amacının zamanın dışında kalan ve önceden medyana gelmiş hakikatlerin keşfi değil, zamanın içinde ve önceden mevcut olmayan kavramları meydana getirmek olduğunu vurgular (Smith, 2012: 133).

Kant'a göre zaman ve uzay, insanın görme ve kavrama yetisiyle şeyleri algılamasına imkan veren a priori biçimlerdir. Hareket ve değişim, değişmeyen sabit bir biçim olan zaman ile mümkün olmaktadır. Zaman Bergson'da da bölünmeyen bir bütündür ve onun aşkın biçimi olan süre sürekli bir akış halindedir. Deleuze buradan hareketle sinemanın, kronolojik bir yapıda olmayan süreden aldığı kesitlerle bir zihin haritası çizdiğini söyler. Bu zihin haritasında hareket-imgeye düşen pay dış dünyadaki hareket değişimine ilişkin bir algı oluşturmaktır. Hareket-imge, düşünce potansiyeli itibariyle izleyiciye düşünülemeyeni kazandıramaz. Zaman-imge ise düşünceyi en saf haliyle kapsamaktadır. Zaman-imgede algı, hareketin madde halinden uzaklaşıp düşünsel haline yönelir ve hareket zihinsel bir biçim kazanır. Zaman-imge böylelikle düşünce hareketinin istikametini belirlemeye başlar. "Zaman imgesinin sağladığı bu düşünsel edimle, henüz varolmayan düşünce, yani düşüncede açık bir şekilde düşünülmesine izin verilmeyen düşünce düşünülür ve görünüşe çıkar. Dolayısıyla bu görünüş, düş ve hafızanın gerçekleştirdiği bir yolculuğun ötesinde zamanda kavramsallaştırılan 'geçmiş'in, 'gelecek'in ve 'şimdi'nin bir sonucudur (Aktaran: Sütçü, 2005: 148).

Günlük hayatın sıradanlığında eylem-imge ve hareket-imgenin yerini saf görsel ve sessel durumlara bıraktığını söyleyen Deleuze, duyusal ve hareket ettirici bağlantılarını koparan imgenin zaman ve düşünce ile doğrudan ilişki kurmasına imkan veren yeni bir bağlantı türüne açıldığını belirtir. Zaman-imgesindeki saf görsel ve sessel durumlara değinen Deleuze, bu durumların önceden planlı bir şekilde eyleme

yönelmediğini, eylemin sadece doğal bir şekilde dahil olduğu kadar saf görsel ve sessel durumların kapsamına girebildiğini ifade eder. Eylemler tolere edilemez ve dayanılamaz bir noktaya ulaştığında karakterleri yakalar. Fakat öfkeyle yapılan tehditler, abartılı şiddet eylemleri gibi eylem-imge içerisinde sıkça rastlanan duyusal ve harekete dönük bağlantıların görülmesi mümkün değildir. Daha da aşırıya kaçıp etrafa yayılan kan ve ölü bedenlerle dolu sahneler de bu kapsamın tümüyle dışındadır.

Saf görsel ve sessel imge, sembolik ifadeler üreten metaforları tümüyle dışarıda tutmaktadır ve şeylerin kelime anlamında karşılıklarını ihtiva eder. Metafor, klişelere bağlı olarak üretilen duyusal ve hareket ettirici imgelerin temel yapıtaşıdır. Klişeler imgedeki şeylerin hakikatini gizledikleri için, izleyici hiçbir zaman şeylerin kendilerini tümüyle algılama şansına sahip değildir. "Klişe medeniyeti" eleştirisi getiren Deleuze, modernitenin tüm imkanlarıyla imgedeki hakikati gizlemekte olduğuna işaret eder. Bazı imgeler ise saf görsel ve sessel duruma ulaşmak için klişeleri ortadan kaldırmaya çalışmaktadırlar. Bu sebeple bazen imgeyi ilgi çekici hale getirmek için kaldırılan kayıp parçalarını bularak görülemeyeni görülebilir kılmak gerekir. Bazense imge içinde boşluklar açmak, izleyiciyi her şeyi açık bir şekilde gördüğüne inandıran öğeleri ortadan kaldırarak imgeyi seyreltmek gerekmektedir (Deleuze, 1989: 21).

Gündelik hayatın plansız ve klişelerden arınmış hali, hareket-imgenin saf görsel ve işitsel duruma dönüşmesiyle kazandığı özelliklerden ilki olan "bakış ekolü" ile yakından ilişkilidir. Gözü ve görmeyi merkeze alan bu ilk özellik "Göz Okulu", "Bakış Romanı" olarak da adlandırılan Yeni Roman akımı ile açıklanabilir. Yeni Roman'ın önde gelen yazarlarından olan Alain Robbe Grillet, en az bozulmuş organ olması sebebiyle gözün ayrıcalıklı olduğunu söyler. Zaman-imge bağlamında da gözün görmesine ciddi vurgular yapılmaktadır. Godard filmleri burada başı çekmektedir. "Mevcut imgeler görülecek şeyler sunmazlar. Biz herhangi bir şeye baktığımızda onunla ilgili daha önceden oluşturmuş olduğumuz hazır anlamların saldırısına uğrarız. Dolayısıyla Godard, filmlerinde bize, önceden edindiğimiz anlamlardan soyutlanmış bir görme kültürü vaat eder" (Eşli, 2011: 93). Godard ve Grillet'in zaman-imgeye katkısı metaforları bir kenara bırakıp sadece gözün

gördüğünü algılayıp düşünmeye yönelmeleridir. Bakışın tesadüfi yönelimleri bu şekilde algıyı daima aksiyonun takipçisi olmaktan kurtarır.

Deleuze'ün Grillet ile buluştuğu bir başka kavram ise "nesnelerin betimlenmesi"dir. Deleuze'e göre duyuları hareket ettirici durumlar ortadan kalktığında gözün bir imgede göreceği şey doğrudan nesnenin kendisi değil o nesnenin betimlenmiş halidir. İmgenin düşünümsellik kazandığı bu betimlenmiş hali zaman-imgenin ikinci özelliğidir.

Zaman-imgenin bir sonraki aşamasında betimlemenin artmasına bağlı olarak nesnenin ve nesnelliğin tümüyle silindiği, öznenin ve öznelliğin öne çıktığı görülür. Zaman-imgenin üçüncü özelliği olan "görsel ve sessel betimleme", modern sinemanın temel karakterlerinden biri olan öznelliğin bir yansımasıdır. Artık nesnel bir imge söz konusu değildir. Bir algı-eylem ya da algı-hareket bütünlüğünden de söz etmek mümkün değildir. İmge ve öznenin ruh hali karşılıklı olarak birbirlerini belirlemektedir.

Deleuze zaman-imge ile birlikte sinemada kristal rejimin başladığını ilan eder. Hareket-imge döneminde hâkim olan organik rejim, imgede yer alan nesnenin kamera tarafından betimlenmekte olduğunu göz ardı ederek imgeye sahte bir bağımsızlık atfetmektedir. Kristal rejimde ise yapılan betimleme nesnenin yerine geçer. Kristal rejim düzenli bir şekilde yeni betimlemeler ortaya koyarak nesneye karşı bir değilleme halini alır, nesneyi değiştirir, siler ve yeniden meydana getirir. Bu şekilde kendi nesnesini oluşturmakta olan kristal betimleme, saf görsel ve sessel durumlara atıfta bulunmaktadır. Kristal rejimde imge, organik rejimdeki gibi dış gerçekliği temsil ve sunum sorumluluğunu üstlenmez ve kendi gerçekliğini inşa eden bir düşünce imgesi halini alır. (Deleuze, 1989: 126).

Kristal rejimin organik rejimden farkını gösterdiği bir diğer nokta gerçek ve hayali konumlandırma şeklidir. Organik rejimde gerçek, devamlılıkla algılanmaktadır. Gerçeği inşa eden devamlılık çekimleridir. Olaylar, mantık ve nedensellik bağları ile eşzamanlı ve uzun süre arka arkaya birbirini takip etmektedirler. Organik rejimde hayal ise ani ve anormal, çizgisel devamlılığa tabi olmayan bir formda ortaya çıkar. Hayal, krize girmiş olan gerçeğin ihtiyaçları doğrultusunda şekillenir ve düşsel olan

ortaya çıkar. Bir film tamamen düşsel imgelerden oluşsa da gerçek olanla belirgin bir tezatlık içinde olacaktır. Gerçek ve hayal arasındaki bu karşıtlık kristal rejimde son bulur. Kristal rejim, mevcut durumla duyusal olan, gerçekle nedenselliğe bağlı olan arasındaki bağları koparır. Neticede gerçek ve hayal kristal rejimde birbirinden ayırt edilemeyecek şekilde aynı potada eritilir ve zaman-imge formunda somut halini alır (Deleuze, 1989: 127).

Deleuze iki rejimi ayrıca anlatı yöntemleri bakımından karşılaştırır. Organik anlatı, karakterlerin nedensellik zinciri içerisinde gelişen olaylara verdikleri tepkiler ya da olaylardaki saklı noktaları açığa çıkarma çabaları neticesinde duyusal ve hareket ettirici şemanın gelişimi ekseninde ilerlemektedir. Organik anlatıda zaman harekete bağımlıdır, aksiyonun neticesi olarak ortaya çıkar ve dolaylı temsilin bir nesnesidir. Kronolojik bir zaman işlevi görmektedir. Kristal rejimin anlatı yaklaşımında duyusal ve hareket ettirici durumun yerini saf görsel ve sessel durum almaktadır. Bu değişimin merkezinde yine karakterler yer almaktadır. Olaylara tepki veren karakterlerden olanları gören ve gözlemleyen karaktere geçilir. Görmek ve gözlemlemek olaylardan bağımsız olarak gerçekleşmektedir. Aksiyonun değer kaybettiği bir zeminde karaktere ve izleyiciye yeterli görüş kabiliyetini kazandıran ise sabit çekimler olur (Deleuze, 1989: 128).

Kristal rejimin imgelerinde yer alan nesnenin sürekli bir değişim içinde olması, hayal ve gerçek arasındaki duvarların yıkılması, eylemin değil görüşün öne çıkması ve zamanın paradoksal yapısı, sabit bir hakikat anlayışının söz konusu olmadığını göstermektedir. Kristal rejimde mutlak doğrunun bulunmayışı, hakikati de değişime uğrayan zamansal bir oluş olarak tanımlamaktadır. Deleuze burada "Nietzsche'nin doğru ve yanlış arasındaki zıtlığı kaldırıp, bunun yerine koyduğu 'oluş içinde hakikati yaratan yanlışın gücü' deyişini temel alır. Şimdi hakikate, önceden belirlenmiş bir sona doğru akıl yürütmeyle değil de, tam anlamıyla Bergsoncu anlamda yaratıcı bir evrime, yani farklılığın ve çeşitliliğin olduğu fakat özdeşliğin olmadığı bir ortama yani, zamanın kristalize olduğu bir ortama yönelmeyle ulaşılabilir. Öyleyse, zamanın bize sunduğu şey, 'hakikat biçiminin yerini alan yanlışın dönüşümleridir' "(Sütçü, 2005: 168).

1.3.4. Modern Anlatı Sinemasında Sinematografi

Modernitenin yol açtığı modern durum insanın dünyaya olan inancını yok etmiştir. Deleuze, aşk, ölüm gibi olağanüstü hadiseler kendi başımıza geldiğinde dahi bunlara hakikaten inanmadığımızın altını çizer. Filmi çeken bizler değilizdir, dünya kötü bir film izlercesine, bize bakmaktadır. Deleuze, Godard'ın *Bande à part* (1964) filminden bir alıntı yapar: "Gerçek olan bu insanlar, terk eden ise dünyadır. Sinemayı kendisi için yapmakta olan dünyaydı. Eşzamanlılığın dışında kalan dünyadır; onlar haklı. Onlar doğru. Onlar hayatı temsil eder. Basit bir hikâye yaşarlar; etraflarını saran dünya kötü bir senaryoyu yaşamaktadır." İnsan ile dünya arasındaki bağın koptuğunu ifade eden Deleuze'e göre artık bu bağ inancın bir nesnesi haline gelmelidir. Çünkü dünyada yalnızca inanç insanı gördüklerine ve duyduklarına yeniden bağlayabilir. Bu yüzden sinema dünyayı değil, insanın dünya ile arasındaki tek bağ olan inancın filmini çekmelidir. Modern sinema, insanın bu dünyadaki inancını yeniden ayağa kaldıracak kuvvete sahiptir. Deleuze, Zaman-İmge'de açık ifadelerle sinemanın inanç ile özel bir ilişkiye sahip olduğunu ve sinematografik imgenin insan ve dünya arasındaki bağa olan inancı göstermesi gerektiğini söyler (1989: 171-172).

Duyusal ve hareket ettirici durumun kesintiye uğramasıyla bir öngörüye kavuşan insan, modern dünya sistematiğinin kendini ne derece pasif hale getirdiği anlar ve düşüncede düşünülemez olan şeylerle karşı karşıya gelir. Zaman-imge dönemdeki insanın ruhsal durumu hareket-imge aracılığıyla düşünen insana göre çok farklıdır. Artık insanın görme becerisi, gösterdiği duyusal tepkilere göre çok daha ileri seviyelere ulaşmıştır. Peki çıkış yolu nedir öyleyse? Bu dünyayı gözden çıkarmak yerine, insan ve dünya arasındaki bağa, sevgiye, imkânsız ve düşünülemez olan düşünceye inanmak. İnanç, irrasyonel ve absürt olanın hikmetiyle düşünülemez olanı düşüncenin motor gücü haline getirecektir (Deleuze, 1989: 169-170).

Zaman-imge sineması, insan ve tabiat arasındaki kriz durumunda inanca odaklanarak düşüncenin ilerlediği yeni bir seyir haline gelmiştir. Fransız yönetmen Robert Bresson'un filmlerinde zaman-imge böyle bir istikamette ilerlemektedir. Bir inanç düzlemi içerisinde ruhsal bir kurtuluş arayışı söz konusudur. Ancak bu arayışın merkezinde olan filmlerin konusu değildir, yönetmenin yaşadığı coğrafyanın kültürel

zemini bu anlamda hep ikinci planda olmuştur. İnanç, Bresson filmlerinde biçim aracılığıyla vücut bulmaktadır.

Bresson, filmlerinde içerikten çok biçimi kullanarak izleyiciyle irtibat kurmaktadır. Paul Schrader, Bresson için seyirciye ulaşmanın bir ritim meselesi olduğunu ve biçimin yönetmeni ritme götürdüğünü aktararak, inancı aşılamak için biçimi temel yöntem olarak kullandığını söyler. "Dinsel biçimcilik izleyici psikolojisini tam bilmeyi gerektirir; yönetmen kare kare izleyicinin nasıl tepki göstereceğini bilmelidir" (Schrader, 2017: 66).

Tezin üçüncü bölümünde, Semih Kaplanoğlu sinemasında sinematografik üslubun filmlerin biçimsel, düşünsel ve manevi yapısına etkilerinin incelenecektir. Bu bakımdan, sinematografinin modern anlatı sinemasındaki işlevinin Robert Bresson'un *Procès de Jeanne d'Arc / Jeanne d'Arc'ın Yargılanması* (1962) filmi üzerinden analiz edilmesi üçüncü bölümde yer alacak çözümleme için de bir izlek teşkil edecektir.

Jeanne d'Arc, Fransa tarihinde dini ve askeri bir figür olarak kendini göstermektedir. 15. Yüzyılda yaşayan Jeanne d'Arc, Fransa'nın İngiliz işgali altındaki topraklarını kurtarmak için Tanrı tarafından görevlendirildiğine inanmaktadır. Genç bir köylü kızı olan Jeanne d'Arc, Fransa Veliaht'ından aldığı askeri yetkilerle önce Orleans'ı ve ardından Paris'i kurtarmak için Yüzyıl Savaşları boyunca İngiltere'ye karşı mücadele verir. Fransız Kralı'nın ve halkın takdirini kazanan Jeanne d'Arc, İngilizler tarafından yakalanmasının ardından büyücü olduğu iddiasıyla engizisyon mahkemesindeki uzun yargılanma sürecinin ardından yakılarak öldürülmüştür. Ancak yargılamayı yapan kilise yaklaşık 500 yıl sonra Jeanne d'Arc'ı azize ilan etmiştir (Sullivan'dan aktaran: Pelister, 2014: 30).

Robert Bresson, Fransızlar için milli bir kahraman olma özelliği taşıyan Jeanne d'Arc'ın mücadelesini tarihi bir drama olarak işleme yolunu tercih etmez. Bresson'un anlatıyı ortadan kaldırmak üzerine kurulu olan estetik anlayışı neticesinde sadece Jeanne d'Arc'ın yargılandığı döneme odaklanmış ve burada da davanın resmi kayıtlarını kullanmıştır. Bresson Sinematograf Üzerine Notlar'da "Jeanne d'Arc'ın Yargılanması'nda 'tiyatro' ya da 'maskeli balo' tarzına düşmeden, tarihin kelimeleriyle, tarihi olmayan bir hakikati bulmaya çalıştım" ifadelerine yer verir

(2012: 68). Bresson tarihsel gerçekliği olabildiğince muhafaza etmiş olsa da amacı Jeanne d'Arc'ın sosyal ve politik kimliğini aktarıp bunun üzerine yorumda bulunmak değildir. Bresson'un arzusu Katolik maneviyatının benimsediği münzeviliği takip ederek Jeanne d'Arc'ın ruhsallığını ve aşkınlığı ifade edebilmektir (Jones, 1997: 27).

Bresson, hedeflediği biçime görüntü yönetimi itibariyle nasıl ulaşabileceğinin ve filmlerinde nasıl bir görsel kimlik inşa etmesi gerektiğinin henüz sinemaya adım atmadan önce farkındadır. Bir ressam ve bir fotoğrafçı olarak sinemada hedeflediği biçim için gerekli teknik bilgi ve perspektife sahiptir. Bu açıdan ilk filmini çekerken bile ekibinde yer alan görüntü yönetmeninin estetik ve görsel yaklaşımına teslim olmamıştır. Çoğu usta yönetmenin dahi ekibinde en çok yardımına ihtiyaç duydukları kişi görüntü yönetmeniyken Bresson'un görüntü yönetmeniyle iş birliği belli temel konularla sınırlı kalmıştır (Burnett, 2007: 220).

Resim 1.26. Jeanne d'Arc'ın Yargılanması

Kaynak: Ekran Görüntüsü (Zaman Kodu: 00:00:39)

Jeanne d'Arc'ın Yargılanması filminin açılış sekansı, Bresson'un klasik anlamda bir anlatı kurma fikrinden uzak olduğunu göstermektedir. Tek bir plandan oluşan açılış sekansında ne karakterin kim olduğu ne karakter ve mekân bütünlüğü ne de meydana gelecek olayların mantık merkezli işleyişini sağlayacak bir başlangıç

yapmak önemlidir. İlk plan oldukça dar bir kare ile açılır. Bir kişi sadece diz kapağından ayağına kadar olan kısmın kadrajlandığı bir çerçevede yürümektedir (Resim 1.26.). Adımlar atıldıkça merkezdeki kişiye sağ ve sol yanından eşlik edenlerin ayakları çerçeveye dahil olur. Kamera, planın açılışından itibaren karakterlere bağlı olarak hareket etmektedir ve karakterlerin yürüyüşlerini tamamlamasıyla kamera hareketi de sona erer ve çekimin nihai kompozisyonu belirir (Resim 1.27.). Oldukça dar bir ölçekle başlayan bu çekim yalnızca bel plana kadar genişleyebilmiştir. Merkezde yürüyen kişinin bir kadın olduğu anlaşılmış olmasına rağmen kameranın karakterlerin arkasına geçmiş olması, merkezdeki karakterin yüzünün görünmesini, kimlik kazanmasını ve akışa duygusal bir etkide bulunmasını engellemiştir. Kadının iki tarafındaki kişiler yine sınırlı bir şekilde, bu kez el ve kollarıyla çerçeveye dahil edilmişlerdir.

Resim 1.27. Jeanne d'Arc'ın Yargılanması

Kaynak: Ekran Görüntüsü (Zaman Kodu: 00:01:10)

Bresson, klasik anlatı sinematografisinin açılış sekansında görülebilecek geniş açılı kurucu çekimlerin izleyiciyi muhatap ettiği bilgi trafiğini minimize etmektedir. Mekânın bir kilise olduğu çan seslerinden anlaşılmaktadır ancak kısa odak uzunluklu bir lens kullanılmamış, kilisenin tüm ihtişamıyla kendini gösterebileceği bir uzak

çekim ve bu çekime montajla bağlanacak karakterlerin yakın plan çekimleri tercih edilmemiştir. Sınırlandırılmış kamera hareketi eşliğinde baştan sona uzanan tek bir çekim, geniş ya da dar olmayan yaklaşık 50mm'lik, insan gözünün sınırlarına bağlı kalan normal açılı bir lensle kaydedilir. Bu kompozisyonda anlam üretimini sağlayan ön plan ve arka plan katmanları birbirinden ayrışsa da arka planda yer alan kilise heyeti sınırlı bir ölçekte yalnızca mekânın bilgisini vermektedir.

Planda yer verilen sesler gündelik olanın doğallığını muhafaza etmektedir. Henüz ilk görüntü ekrana düşmeden kilise çanının sesi duyulmaya başlar. Bresson gündelik olanın peşine onu keşfedilmeye değer bulan bir belgeselci perspektifiyle düşmemektedir. Gündelik hayata ait öğelerin klasik sinemada dramatik bir yabancılaşmaya uğramasına bir tepki ve saf gündelik olanın aşkınlığa açılan bir kapı olması vardır bunun arkasında. Çan sesinin çerçeve dışından gelmesi, onun kompozisyonda doğrudan temsil edilen bir öğe olarak duygulara yöneltilmiş bir araç olmasının önüne geçer.

Resim 1.28. Jeanne d'Arc'ın Yargılanması

Kaynak: Ekran Görüntüsü (Zaman Kodu: 00:06:29)

Açılış sekansını takip eden sahnelerde büyük oranda mahkeme üyelerinin sordukları sorular ve Jeanne d'Arc'ın cevaplarından oluşan bir görsel ve işitsel ritim söz konusudur. Bu sorgulama bölümleri mahkeme salonu ve Jeanne d'Arc'ın hücresinde geçmektedir. Açı-karşı açı tekniği ile çekilen bu sahnelerde Bresson'un tekrarlara dayalı görsel ve işitsel ritminin çeşitli unsurları görülmektedir.

Mahkeme salonundaki ilk sahnenin açılışı Bresson'a has bir kurucu çekim olarak değerlendirilebilir. Bu kare sadece Jeanne d'Arc'ın Yargılanması için değil, bu filmden önce çekilen *Yankesici* (1959), *Bir İdam Mahkumu Kaçtı* (1956) ve *Bir Taşra Papazının Günlüğü* (1950) filmleri göz önünde bulundurulduğunda da bir kurucu çekim niteliği taşır. Jeanne d'Arc'ın zincirlenmiş elleri, tüm bu filmlerdeki karakterlerin içinde bulundukları toplum ve dünyanın maddi ve manevi iklimi karşısındaki mahkumiyetleri, yalnızlıkları ve yabancılaşmaları neticesinde onları kurtuluşa ulaştıracak kutsal çileyi betimleyecek güçtedir.

Resim 1.29. Jeanne d'Arc'ın Yargılanması

Kaynak: Ekran Görüntüsü (Zaman Kodu: 00:06:40)

Jeanne d'Arc'ın zincirlenmiş ellerini kutsal kitaba koyarak yemin etmesi (Resim 1.28.) bir metafor olarak anlamlı olsa da Bresson için imgenin metafor değeri

önemli değildir. Zincirlenmiş eller, yaşanan durumu kelime anlamıyla tam olarak verebilen saf bir imgedir. Bu ilk kare, zaman-mekân-karakter bütünlüğünün bir mantık silsilesi takip edilerek işleneceği bir olay örgüsünün başlangıcı olamaz. Bresson bu planın açılışında karakterin yüzünü yine dışarıda bırakan dar bir çerçeve kurarak anlamın seyrinin psikolojik etkenlerle oluşmasını engeller. Jeanne d'Arc, bir savaşçı ve milli bir kahraman olarak eylem bakımından oldukça yetenekli bir kişi olsa da filme zincirlenmiş elleriyle dahil olması Bresson'un biçimsel anlamda hareket imgesine yer vermeyeceğini daha ilk kareden ilan etmektedir.

Resim 1.30. Jeanne d'Arc'ın Yargılanması

Kaynak: Ekran Görüntüsü (Zaman Kodu: 00:08:20)

Mahkeme Salonu'ndaki yargılama filmin genel ritmini taşımaktadır. Kameranın açı ve hareketleriyle karakterlere yönelik yargı ve yorumlar üreterek imgeyi düşünceden uzaklaştırmasına ve anlam üzerinde belirleyici olmasına izin verilmemektedir. Jeanne d'Arc'ı ön cepheden gösteren sabit bir açı ve sade bir kompozisyon kullanılmaktadır (Resim 1.29.). Jeanne d'Arc için bir göğüs plan olan bu çekim, mekânla ilgili sınırlı da olsa verdiği bilgiler göz önünce bulundurulduğunda bir yakın genel plan niteliği taşımaktadır. Jeanne d'Arc'ın savunması ve onu çevreleyen insanların mahkemeyi takip ettikleri görülebilmektedir. Bu sabit plan

izleyicinin konsantrasyonu için bir yönlendirme içermeyip, izleyicinin bakışını özgür bırakmaktadır.

Jeanne d'Arc sorgu boyunca devam eden çekimlerde aynı ölçekte yer tutmaktadır. Yargıçlar da aynı standartlardaki karşı açı çekimleriyle ekrana taşınmaktadırlar (Resim 1.30.). Bazen Jeanne d'Arc'ın cevabı bittikten sonra kamera sabit kalır ve karşı açıya geçilmeden yargıçların yeni soruları çerçeve dışından gelir. Bazense tam tersine kamera yargıçlarda kalır ve Jeanne d'Arc'ın cevapları çerçeve dışından duyulur.

Resim 1.31. Jeanne d'Arc'ın Yargılanması

Kaynak: Ekran Görüntüsü (Zaman Kodu: 00:17:50)

Çerçeve dışından gelen diyaloglara benzer şekilde, birçok çekimde karakterler de kadraj dışından gelip çerçeveye dahil olurlar ve plan sonunda kadraj değişmeden çerçeveden çıkarlar. Jeanne d'Arc hücresinden sorgulamalara getirilip götürülürken kadraj dışı alandan çerçeveye girer ve sonra kadraj dışına çıkarak hareketini devam ettirir (Resim 1.31.). Bresson çerçeve dışını bir eylem alanı olarak anlatının bir parçası yapar ve aktif bir şekilde film biçimine dahil eder. İnsanda işitme duyusunun görmeye göre çok daha etkili hissedildiğini söyleyen Bresson, "mümkünse kulak ve gözü

birlikte beslemeniz gerekir çünkü kulak göze bir şeyler vermektedir. Bir trenin düdüğünü duyduğunuzda o size bütün bir istasyon fikrini verebilmektedir. Kulak kısa sürede çok fazla efor sarf edebilen bir yapıdadır" ifadelerini kullanır. (Bresson & Hayman: 1973: 17). Bu bakımdan kadraj dışı alanların filmin sinematografik ritmine ciddi bir katkısı olduğu söylenmelidir (Alvim, 2019:178-179).

Bresson kadraj dışını sinematografisinin önemli bir parçası yaparak zaman imgesini ortaya çıkarmaktadır. Klasik anlatı sinemasının olay örgüsünde yer alan nesne ve anlamlar çoğunlukla kadraj içinde var olup görsel kompozisyonun somut bir parçası olmak durumundadır. Çünkü nesnelerin kadraj içindeki varlığı açık bir temsil durumudur. Sinemanın bir temsil sanatı hüviyetine sahip olması ise onun tiyatro, resim ve fotoğraf sanatlarının bir devamı olarak işlev görmesi anlamına gelmektedir. Oysa Bresson, figüratif bir çerçevede jest ve mimiklerin abartılı bir temsili sunmak yerine, sade kompozisyonlarla kadraj dışına alan açarak sinemanın zamansallığını filmine dahil eder.

Karakterlerin kadraj dışından girip yine kadraj dışına çıkmaları kameranın hareketsiz olduğu sabit planların sayısını arttırmaktadır. Klasik anlatı sinematografisinde aksiyonun ve dramatik gerilimin ilerleyişinde aktif bir rol oynayıp imge ve düşünce arasında bir duvar vazifesi gören kamera, Bresson'un görüntü yönetiminde pasif bir hale gelip ifadesiz kalmaktadır. Dış dünyadaki hareketin önemsizleşmesiyle kamera artık nesneleri betimleme imkanı bulamaz. Zaman, hareketin ölçüsü olmaktan çıkar ve kadrajda yer alan imgeler çekimlerin zamansallığı içinde betimlenerek değişir, dönüşür ve düşünce imgesine alan açar. "Zaman, kadraj dışına taşmanın bir yolu ve an ile ebediyet arasında kurulan dinamik bağın taşıyıcısıdır. Zaman, artık hareketin ardıllığının bir ifadesi değil, maneviyatın direk bir taşıyıcısıdır sinemada" (Gülşen, 20176: 75).

Anlatının kadraj dışına açıldığı birçok filmde negatif alanın bu açılmaya aracılık ettiği görülmektedir. Herhangi bir karakter ya da nesnenin bulunmadığı, tümüyle boş bırakılan negatif alan, ilk bakışta dengesiz bir kadraj izlenimi oluştursa da izleyiciyi kompozisyondaki kadraj dışı alanın varlığı ve anlamına yönelik düşünmeye sevk edebilir. Fakat Bresson bu tür negatif alanlar kullanmamaktadır.

Karakterleri tekli, ikili, üçlü ve bazen genel planlarda alsa da çoğunlukla dar çerçeveler kullanmaktadır. Filmin başından itibaren olay örgüsü anlamsızlaştırılarak Jeanne d'Arc'ın sonu belli bir kader çizgisinde yol aldığının işaretleri verilmektedir. Bu yüzden, negatif alanın izleyiciyi kadraj dışından olay örgüsüne gelebilecek olası müdahaleleri tahayyüle sevk etmesi Bresson için alınabilecek bir risk değildir.

Resim 1.32. Jeanne d'Arc'ın Yargılanması

Kaynak: Ekran Görüntüsü (Zaman Kodu: 00:18:12)

Filmin tekrarlar üzerine kurulu ritmi içerisinde mahkeme salonunda açı-karşı açı çekimleriyle verilen soru-cevap kısmının dışında Jeanne d'Arc'ın tekrar tekrar aynı koridor ve merdivenlerden geçerek hücresine girip çıkması belirtilebilir. Bu imgelerin çok sayıda tekrarı klasik anlatı sinemasında gereksiz görülebilir, olay örgüsünü sekteye uğratabilir. Merdivenlerden inip çıkması, kapı ve ayak sesleri, zincirlerin çözülüp bağlanması, hücresindeki yatakta oturması, yürümesi, yatması gibi çekimlerde (Resim 1.32.) öğelerin fiziksel özellikleri itibariyle güzel bir kompozisyon oluşturulması ve bu yolla görüntünün çekici hale getirilmesi gibi bir amaç söz konusu değildir. Bresson eski bir ressam olarak, ressamların tuvale neleri dahil edecekleri yönünde kafa yormaktayken yönetmenlerin ise neleri kadrajın dışında bırakacaklarına konsantre olmaları gerektiğinin farkındadır. Kompozisyonları, çerçevede yer alan öğe

sayısı itibariyle bir fakirlik ve eksiltme içerisindedir. Çünkü Bresson görsel kompozisyon için olmazsa olmaz olmayan hiçbir öğeyi kadraja dahil etmeyip anlamı çerçevenin içi kadar dışıyla da beslemektedir (Cardullo, 2018: 246).

Klasik anlatıda görüntünün yapısal parçaları olan ışık, renk, doku gibi unsurlar olay örgüsünün mantık merkezli gelişimi için senaryo kadar etkili olmaktadırlar. Ancak Bresson imgenin zamansallığını ve dolayısıyla izleyicinin hareket-imgenin dramatik düzlemine maruz kalmadan filmi zaman-imge düzleminde düşünebilmesi için kamera gibi ışık, renk ve doku gibi bileşenleri de sınırlandırmaktadır. Filmin renkli çekilmemesi bu bağlamda verilen en büyük karar olarak kendini göstermektedir. Renkler, karakterlerin birbirlerinden farklılaştırılmaları ve ana karakterin diğerlerinden ayrışarak kompozisyonun dramatik merkezine çekilmesi bakımından oldukça etkili özelliklere sahiptir. Bu bakımdan filmin siyah-beyaz çekilmesi, karakterlerin duyusal durumlara sokulmadan saf görsel ve sessel durumlar içerisinde betimlenmesi için önemlidir.

Resim 1.33. Jeanne d'Arc'ın Yargılanması

Kaynak: Ekran Görüntüsü (Zaman Kodu: 00:33:00)

Filmde kullanılan aydınlatma yöntemiyle, belli bir karakter ya da kompozisyonun belli bir noktasında farklı bir dramatik etki oluşturmadan tüm mekân üzerinde saf bir aydınlatma tesis edilmektedir. Bresson ve görüntü yönetmeni Léonce-Henri Burel'in yumuşak ışıkla sağladıkları düşük kontrast filmde aydınlatmanın temel bileşenlerinden biri olarak öne çıkmaktadır (Resim 1.33.). Kadrajın sağından gelen ana ışık ile soldan gelen dolgu ışığı arasında düşük bir yoğunluk farkı bulunmaktadır. Doğal ışık kaynakları filtrelenmiş ve yapay ışık yansıtmalı olarak kullanılmıştır. Bresson filmlerinde ve Avrupa sinemasının genelinde gelişen yansıtmalı ışık, özellikle iç çekimlerde ışık kaynaklarının mekânın kadraj dışında kalan tavan ve duvarlarına ya da reflektör vazifesi görecek araçlara yansıtılarak sahneye düşürülmesi ile oluşmaktadır. Yansıtmalı ışık, 60'lı yılların sonlarından itibaren Amerikan sinemasındaki aydınlatma geleneklerini de dönüştürmeye başlamıştır.

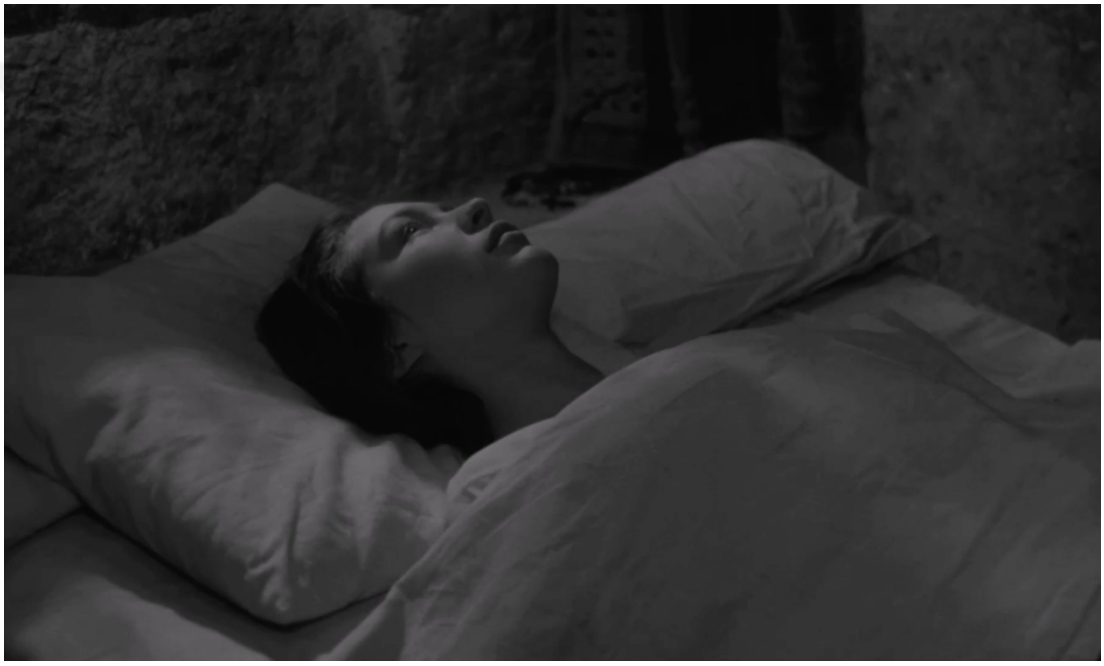
Resim 1.34. Jeanne d'Arc'ın Yargılanması

Kaynak: Ekran Görüntüsü (Zaman Kodu: 00:34:19)

Kompozisyonların genel aydınlatmasında olduğu gibi ana karakterin özel aydınlatmasında da en parlak noktalar ile gölgede kalmış kısımlar arasındaki ışık yoğunluğu birbirine yakındır (Resim 1.34.). Bresson'nun bilinçli tercihiyle en çok ışık alan kısımlarla en az ışık alan noktaların yoğunluğunu birbirine yakınlaştırılarak imge

düzleştirilmektedir (Burnett, 2007: 221). Düzleşen imge, her planda kompozisyonu zenginleştirebilecek bir alan derinliğine ihtiyaç duyulmadığını göstermektedir. İki boyuta sıkıştırılan kompozisyonda izleyiciyi belli anlam üretim noktalarına yönlendiren keskin netliklerin bulunması zordur. Net ve flu alanlar arasında uyumlu bir geçiş vardır. Başka bir ifadeyle net alanın flu alana açık bir üstünlüğü bulunmamaktadır.

Resim 1.35. Jeanne d'Arc'ın Yargılanması



Kaynak: Ekran Görüntüsü (Zaman Kodu: 00:39:15)

Bresson için oyuncuların duygusal anlamda ifadesiz kalması oldukça önemlidir. Olay örgüsüne karşı olduğu gibi onun taşıyıcısı olan psikolojik ve inandırıcı oyunculuğa da karşıdır. Bu sebeple klasik sinematografide psikolojik oyunculuğun başarısı ve dramatik etkinin oluşması için sıkça kullanılan yakın çekimlere Jeanne d'Arc'ın Yargılanması'nda rastlamak mümkün değildir. Kadrajın, duyusal ve hareket ettirici bir imgeyi tetikleyebilecek şekilde yalnızca ana karakterin yüzü ya da gözleriyle doldurulduğu yakın çekim ve aşırı yakın çekimler kullanılmamaktadır. Jeanne d'Arc duygusal anlamda öne çıkarılmaz. Hastalığından dolayı ölebileceğinin düşünüldüğü halde sorgulamanın devam ettiği sahnede dahi kamera bel plandan ileriye geçmeyecek bir mesafede tutulmaktadır (Resim 1.35.). Jeanne d'Arc'ın duruşu ve

konuşmasındaki plansız, kendiliğinden ve ifadesiz tavır, izleyici için bu planda söz konusu olabilecek özdeşleşmenin de önünü kesmiş olur.

Sahneleri oluşturan çekim sayısı ve türleri ile kesmelerin sayısı klasik anlatı sinemasıyla karşılaştırılamayacak derecede azdır. Yargılama sahneleri tekli çekim, ikili çekim ve genel plan niteliğindeki çekimlerden oluşmaktadır. Bakış açısı çekiminin kullanılmaması Bresson'un klasik sinematografinin dışında kalan biçimi için önemli bir işarettir. Kameranın karakterin gözü haline geldiği bakış açısı çekimlerinin dışında, nadiren kullanılan omuz plan çekimlerin de izleyiciyi karakterlerin duygusal atmosferine yaklaştıran vasıflar taşımaması imgeyi duyusal ve hareket ettirici durumların dışında tutmaktadır. Sahneler genel itibariyle aynı tür çekimlerden oluşsa da hücrede gerçekleşen sorgu sahnelerinden bazılarında Jeanne d'Arc'ın yakılma kararını bekleyen İngiliz karakterin farklı bir odadan Jeanne d'Arc'ı gözetlediği ayrıntı çekimler (Resim 1.36.) filmin genel biçimsel prensiplerinden farklı durmaktadır. Jeanne d'Arc'ı gözetleyen birinin varlığı ve gözetlemeyi temsil eden çekim klasik anlatı sinematografinde görülebilecek bir hareket-imgesini çağrıştırmaktadır.

Filmde olanların gelişim süreci hiçbir surette izleyiciyi hayrete düşürecek bir sürpriz meydana getirmez. Jenerikte ve sonrasında ekrana düşen metinde Jeanne d'Arc'ın tarihsel şahsiyeti ve akıbeti açık bir şekilde ifade edilmektedir. Dolayısıyla filmin kurgusu imgeler arasında dramatik bir bağ, bir şok etkisi oluşturmak yerine imgelerin dinginliğini muhafaza eden basit kesmelerden, başka bir deyişle eklemelerden oluşur. Diyaloglar esnasında konuşan kişinin orta plan bir çekiminden yakın plan bir çekime kesilmesi mümkün değildir. Başlangıcı ve sonu belli olan bir çizgide yol alınmaktadır. Biçim anti-dramatik olmasına karşın içerik tümüyle çizgisel olarak verilir. Sahneler kısadır ve olayları baştan sona kadar içerir. Hiçbir söz ve eylem yarıda kesilmez ya da başka bir şekilde özel vurgular yapılmaz. Sorgulama başlar, biter, kapılar kapanır ve ekran kararır. Bu yapı, seyircinin duygusal katılımı için net bir engel oluşturmaktadır (Sontag, 1969: 187). Filmin tekrarlara dayalı bu ritmi, kurgunun bir nedensellik zinciri oluşturma vazifesinin olmadığını da göstermektedir.

Resim 1.36. Jeanne d'Arc'ın Yargılanması

Kaynak: Ekran Görüntüsü (Zaman Kodu: 00:18:34)

Kurgu, filmin yavaş bir ritimde ilerlemesini sağlayan faktörler arasında önemli bir yer tutmaktadır. Klasik anlatı sinemasında farklı plan ve çekimlerden oluşan eylemi bir arada toplayan bir bağ vazifesi gören kurgu, hareket imgesinin bulunmadığı bu filmde, görme ve düşünme eyleminin devamlılığını sağlamak için bir çekimden diğerine, bir sahneden diğerine geçişi sağlamaktadır. Sahnelerin ilk planları genellikle oldukça erken bir noktada, henüz karakter çerçeveye girmeden başlar. Son planlardaki kesme ise karakter tümüyle kadrajın dışına çıktıktan sonra oldukça geç bir noktada gelir. Bu bakımdan kelimeleri birbirine bağlayıp cümleyi oluşturan bir kurgu mantığından sadece sayfaları çeviren bir kurgu mantığına geçildiği söylenebilir.

Jeanne d'Arc'ın Yargılanması filminde görüntü yönetiminin öne çıkan noktalarından biri olan kamera hareketleri ve işlevlerinin ciddi ölçüde kısıtlanması, zaman-imgesinin gerçeklik düzlemini aşmasının bir sonucudur. Bresson'un kamerası, modern anlatı sinemasının Yeni Gerçekçilik ve Yeni Dalga filmlerindeki gibi zamanın ruhunu anlayabilmek için mekân üzerinde sınırsızca hareket edip birey ve toplumun içinde bulunduğu sosyolojinin ve psikolojinin analizini yapmaz. Bresson, kamera hareketinin yalnızca resim ya da edebiyatla verilmesi mümkün olmayan fiziksel

hareketleri canlandırmak için değil, daha çok sadece sinemaya has bir kabiliyet olan insanın ruh halinin aktarılması noktasında önem kazandığını söylemektedir (2012: 57). Filmin büyük bir bölümünde sabit planlarla tümüyle hareketsiz kalan kameranın hareketli olarak kullanıldığı az sayıdaki çekimde tam da bu kabiliyet üzerine odaklanılmaktadır. Bunlardan en önemlisi olan, filmin sonunda Jeanne d'Arc'ın yakılacağı noktaya doğru yürüdüğü plandaki (Resim 1.37.) hareketli çekim zamansallığı ve karakterin ruh halini aktarmaktadır. Gerçeklik düzleminin bir giriş basamağı olarak kullanıldığı filmde, ana karakterin bu yürüyüşle vücut hapishanesindeki mahkumiyetinin sona ermekte olduğu ve aşkınlık düzlemine doğru ilerlediği belirtilmektedir.

Resim 1.37. Jeanne d'Arc'ın Yargılanması

Kaynak: Ekran Görüntüsü (Zaman Kodu: 00:59:22)

Jeanne d'Arc'ın yakılması filmin izleyicinin duygusal katılımını hedeflediği tek sahnedir. İzleyici duygusal katılımı kabul ettiği taktirde gündelik gerçeklik ve aşkınlık düzlemleri arasındaki çelişkiyi de idrak etmiş olur. Paul Schreder, Jeanne d'Arc'ın yakılmasını duygusal katılımın beklendiği *belirleyici eylem* olarak adlandırır. Jeanne d'Arc'ın bağlandığı direğin yanmış halde gösterildiği plan (Resim 1.38.) bir ikona olarak anlam kazanır. Film boyunca hiçbir karakter için kullanılmadığı halde

çatıdan uçan güvercinler ve yanmış direğin alt açılı olarak çekilmesi ile imge hiyerarşik bir biçim kazanmaktadır. Bu plan, maddi ve manevi olan arasındaki gerilimin neticesinde ortaya çıkan yeni aşkın dünyanın ve Jeanne d'Arc'ın şehitliğinin habercisi olan kutsal sahne olarak değerlendirilmektedir (Schrader, 2017: 89-90).

Resim 1.38. Jeanne d'Arc'ın Yargılanması

Kaynak: Ekran Görüntüsü (Zaman Kodu: 01:03:36)

Netice itibariyle Bresson'un klasik anlatıda hareket-imgeyi ortaya çıkaran görüntü yönetiminin bütün işlevlerini kısıtladığı görülmektedir. Kompozisyon, kamera kullanımı, çekim açı ve ölçekleri, sahnelerde kullanılan çekim sayısı ve kurgu ile aydınlatma ve renkler göz önünde bulundurulduğunda bunların tüm fonksiyonlarının eksiltilerek kullanıldığı anlaşılmaktadır. Görüntü yönetiminin unsurlarının gündelik gerçekliğin temsiline yoğunlaşıp olay örgüsüne hizmet ettiklerini düşünen Bresson, izleyici ile aşkınlık düzlemi arasına çekilen perdeler olarak gördüğü bu unsurları ciddi ölçüde kısıtlayarak sinematografik üslubunu belirlemiştir.

İKİNCİ BÖLÜM

TÜRK SİNEMASI VE SİNEMATOGRAFİ

Türk sinemasının gelişim dönemi olması gereken ilk yıllarında, anlatının primitif dönemi doğrultusunda bir seyir izlenmiştir. Film formunun estetik açıdan tiyatrodan faklılaştırılamamış olmasının sebeplerinin başında primitif dönemi sonlandıracak yeni bir görüntü dili arayışına girilmemiş olması gösterilebilir. Nitekim, sinematografinin klasik standartlarının görüntü diline dahil olmasıyla tiyatro formundan uzaklaşan Türk sineması, izleyici kitlesiyle arasında sıkı bağlar kurmaya da başlamıştır. Klasik anlatı sineması çerçevesinde değerlendirilebilecek filmlere yıllar içinde masalsı melodramların yanı sıra gerçekçi dramalar da eklenmeye başlanır. Görüntü yönetimindeki yeni teknoloji ve yaklaşımlar belli oranlarda uygulamaya girerken Türk sinemasının klasik yapısını aşmaya çalışan yönetmenlerin düşünsel ve biçimsel girişimler sonucunda üretilen bazı filmleri modern anlatı yapısı bağlamında değerlendirilmektedir. Aralarında Semih Kaplanoğlu'nun da bulunduğu, 1990'ların ortalarından itibaren Türk sinemasına giren yeni kuşak yönetmenler ise daha özgün neticelere ulaşırken Türk sinemasının görüntü yönetiminden aldığı katkıyı üst seviyelere çıkarmışlardır.

2.1. Türk Sinemasında Klasik Anlatının Seyri ve Sinematografi

Genel itibariyle bakıldığında sinemada klasik anlatı yapısının gelişimi ve yerleşmesinde Hollywood film endüstrisi, modern anlatı yapısının oluşumu ve yaygınlaşmasında ise Avrupa sanat sineması öne çıkmaktadır. Türkiye'de ise 1940'lara kadar film yapımını teatral biçimin ektisinden uzaklaştırma yönünde girişimlere rastlanmamış, haliyle sinemaya has bir anlatı tarzı kullanılamamıştır. Bu tarihlerde tiyatro geleneği dışından gelerek ilk filmlerini çekmeye başlayan yeni yönetmenler, merkezinde uzun yıllardır Muhsin Ertuğrul'un bulunduğu Türk sinemasında film sanatına ait olmayan bir yöntemin kullanılmakta olduğunu fark etmişlerdir. Aralarında Faruk Kenç, Şadan Kamil, Baha Gelenbevi ve Turgut Demirağ gibi isimlerin yer aldığı bu yönetmenler, çeşitli noktalarda tiyatro sanatına ait

yaklaşımların izlerini silerek, film yapımını klasik anlatı yapısının temel ilkelerine göre dizayn etmeye başlamışlardır.

Bu adımlardan ilkini atan Faruk Kenç lise yıllarında Halil Kamil Film Stüdyosu'nda (Ha-Ka Film) set içinde ve dışında farklı pozisyonlarda çıraklık yapmış olsa da ileri düzeyde tecrübe kazanması mümkün olmamıştır. Sinemaya olan ilgisi daha da ilerlediğinde Almanya'ya gider ve Münih'te Bavyera Devlet Fotoğrafçılık Okulu'nda mezun olur. Fotoğraf ve film üzerine birikimini daha ileri bir noktaya taşır ve Paris'te de bir süre kaldıktan sonra 1938'de Türkiye'ye dönerek yönetmenlik kariyerine başlar. Şadan Kamil de aynı şekilde Münih'te eğitim almış, Londra'da seslendirme alanında çalışmış, Paris ve Berlin'de 3-4 yıllık bir süre içinde film sektörünün işleyişini yakından takip etmiştir. Sahip olduğu tecrübeyle Türkiye'ye dönüp film çekmeye başladığında yönetmenliğin yanı sıra senarist, görüntü yönetmeni ve stüdyo şefi gibi pozisyonlarda da görev yapmıştır. Bir başka isim olan Baha Gelenbevi Avrupa sinemasını ve film yapımının estetik işleyişini yakından incelemiş ve tecrübe etmiştir. Fransız sinemasının önemli yönetmenlerinden Abel Gance'ın farklı projelerinde görev yapmıştır. Turgut Demirağ ise önceki isimlerden farklı olarak ABD'de sinema eğitimi almış. Hollywood stüdyolarında görev yapmıştır.

Avrupa ve ABD'de sinemanın sektörel ve estetik yapısını inceleme imkanı bulan bu yeni yönetmenlerin Türk sinemasında hâkim olan teatral dili değiştirme imkanları olmamıştır. Bunun önemli nedenlerinden biri Muhsin Ertuğrul'la birlikte oluşan geleneğin en kuvvetli parçalarından biri olan oyuncu tipi olarak gösterilebilir. Filmlerindeki karakterler için Şehir Tiyatroları dışından oyuncu seçebilmenin zorluklarına değinen Kenç, mevcut oyuncu kitlesinin yer aldıkları filmlerde tiyatro dışından gelen kişilerin rol almasını kabul etmemelerinin ciddi bir tekel oluşturduğunu belirtir. "Şehir Tiyatrosu o dönemde 'Biz olmadan iyi film olmaz' diye iddia ediyorlardı. Ve katiyen aralarına başkalarını almıyorlardı. Onlar olmayınca da bütün filmi bitirmenin imkanı olmadığı için boyun eğdik. Ama filmlerde öyle acayip şekillerde oynuyorlardı ki, gayet yavaş konuşmaları gereken yerleri bağırta bağırta uzata uzata söylüyorlardı. Mecburen eyvallah dedik. Yapabileceğimiz başka bir şey yoktu" (Arslanbay, 1993). Buna rağmen sinema anlatısına uyumlu yeni bir oyuncu tipi geliştirmek için önemli çabalar verilmiştir. Sektöre yeni oyuncular kazandırmak için

düzenlenen yarışmalar ve araştırmalar neticesinde Ayhan Işık, Belgin Doruk gibi önemli oyuncular ortaya çıkmıştır.

Karşılaşılan bir diğer zorluğun filmlerin gösteriminde yaşandığı ifade edilmektedir. Kısıtlı sayıdaki salon sahiplerinin program doluluğu öne sürerek yeni yönetmenlerin filmlerine yer açma konusunda isteksiz davranmaları seyirci ile buluşma imkanını azaltmaktaydı. Dönemin şartları gereği ham film temin etmenin uzun ve zahmetli bir iş olması da sınırlı sermayeye ulaşabilir yönetmenler için bir diğer dezavantaj olmuştur (Arslanbay, 1993). Tüm bu zorluklara rağmen özellikle Faruk Kenç "Türk sinemasında Muhsin sonrası dönemin başında olan ve Muhsin tarzı sinemayı değil de elinden geldiği kadar klâsik sinema tarzını uygulayan ilk yönetmen ve yapımcıydı. Şadan Kamil, Turgut Demirağ, Baha Gelenbevi gibi -yönetmenler- yurtdışında edindikleri tecrübelerden yararlanarak sinema olan bir sinemayı yapmaya çalışıyorlardı. Faruk bunların arasındadır ve Türk sinemasını başlatan yönetmenlerden biridir" (Scognamillo, 2012: 53).

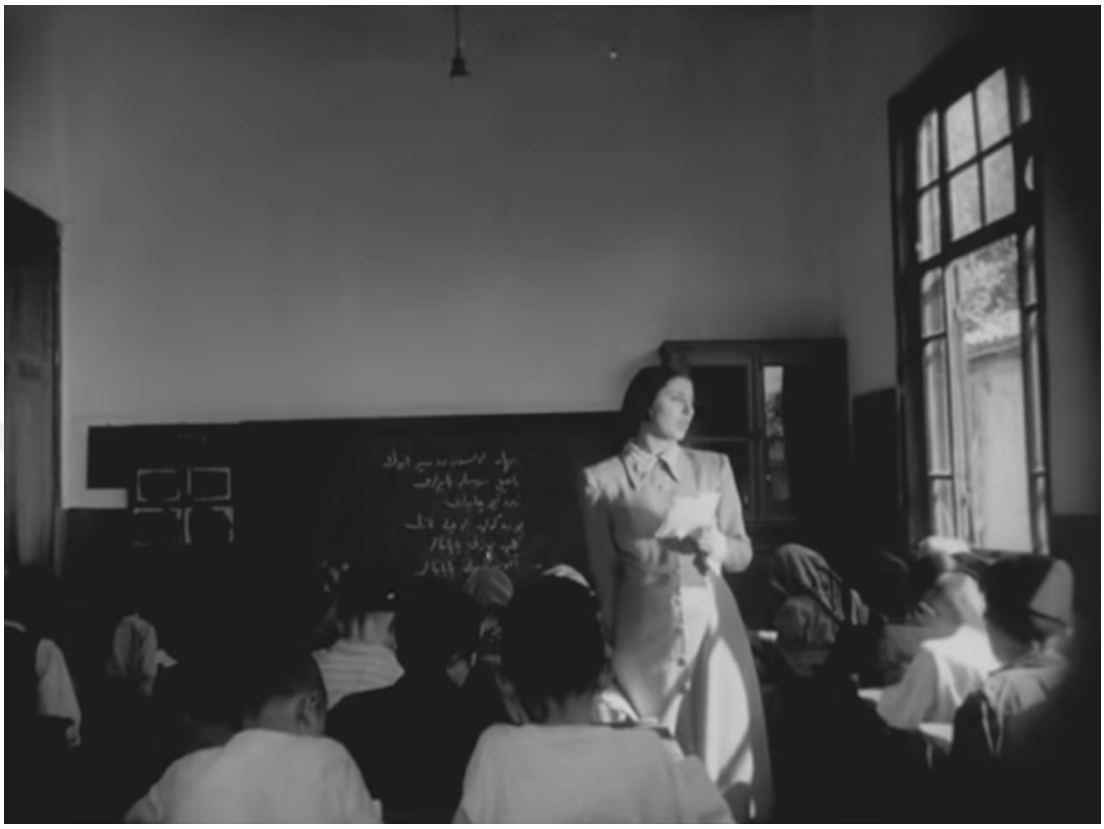
Türk sinemasına yeni giren yönetmenler eliyle tiyatro dilinin hâkim olduğu film yapım geleneğinin terk edilmeye başlandığı ve klasik sinematografiye doğru bir yönelişin söz konusu olduğu 1940'lı yıllar bir geçiş dönemi niteliği taşımaktadır. Tiyatro dışından oyuncuların sinemaya girmeleriyle karakter yapılarında meydana gelen değişiklik burada önemli bir yer tutmuştur. Bir diğer etken yapım aşamasında planlama eksenli yapılan bir düzenleme ile çekim listesi hazırlanırken sahnelerin senaryodaki sıralaması yerine, iç mekân-dış mekân ayrımı yapılarak çekim takvimlerinin oluşturulmasıdır. Yeni yönetmenlerin kendi yapım şirketlerini kurmaya yönelmeleri ise ekonomik, idari ve sanatsal açıdan tiyatrocular döneminden bağımsız hareket edilebileceğine yönelik inanç oluşturmuş ve yönetmen, yapımcı, oyuncu gibi pozisyonlarda sinemaya girmek isteyen kişiler için teşvik edici olmuştur. Teşvik edici bir diğer gelişme 1940'ların sonlarına doğru devletin yerli film piyasasını canlandıracak mali düzenlemelere ve altyapı yatırımlarına yönelmesi olmuştur. Sinema sektörüne yönelik vergi indirimi yapılırken ülkedeki elektrik altyapısı da genişletilmeye başlanmıştır. Uygulamaya koyulan serbest piyasa politikaları küçük ölçekli sermaye sahiplerinin film yapımcılığına yönelmelerinde etkili olmuştur.

2.1.1. Çekim Açılarının Çeşitlenmesi

Sinematografide gelişmelere bakıldığında ise kameranın sabit bir noktaya konumlandırılarak sahnelerin filme alınması alışkanlığına son verilmesi, yeni bir mizansen arayışı içine girilmiş olması ve ilk kez üç boyutlu dekorların kullanılması öne çıkmaktadır (Onaran, 1994: 40). Faruk Kenç'in *Yılmaz Ali* (1940) filmi Türk sinemasında çekimlerinde şaryo kullanılan ilk film olması, kamera hareketleri ve görüntü yönetimi itibariyle sinema anlatısına geçilmekte olduğunun önemli bir işaretidir. Esrarengiz olaylar ve kişilere de yer vererek Hollywood'u örnek alan bir prototip ürettiğini ifade edilen Kenç, "Bu filmde, ilk defa sete ray döşettirdim. Kamerayı da raya koyuyordum. Zoom vazifesi yapıyordu. Ray üzerinde gidip yakın plan çekiyordum" (Arslanbay, 1993) sözleriyle görüntü yönetimindeki bu yeni adımdan bahseder. Önemli bir ilk adım olmasına rağmen Kenç'in kaydırmalı çekimi aynı mekân içinde genel plandan yakın plana geçiş için kullanması, Deleuze'ün hareket-imgede vurguladığı tek bir mekânı merkeze almayan, çevrenin sürekli değiştirilmesiyle sınırsız alanları kuşatan bir algılanım-imgeden söz edilmesinin henüz mümkün olmadığını göstermektedir.

1940'ların sonlarına gelindiğinde klasik anlatı sinemasının ilkelerine birkaç adım daha yaklaşılmıştır. Lütfi Akad'ın ilk filmi Vurun Kahpeye (1949) bu bağlamda önemli bir yere oturmaktadır. Olay örgüsünün serim-düğüm-çözüm bölümlerinin belirgin bir şekilde ayrıştığı anlatıda, izleyicinin ana karakterlerle girdiği özdeşleşme de nihayetinde bir katharsis noktası ile son bulmaktadır. Halide Edib Adıvar'ın eserinde uyarlanan filmde, Kurtuluş Savaşı yıllarında İstanbul'dan Anadolu'ya giden Aliye adında bir öğretmenin kasaba okulunda göreve başlamasının ardından Milli Mücadele'ye destek olmak için karşılaştığı zorluklar ve verdiği mücadele anlatılmaktadır. Olaylar ve karakterlerin yapısıyla uyumlu bir dış dünya kendini göstermektedir. Filmin çekildiği Adapazarı'nda hikâyenin geçtiği kasabanın dokusunu yansıtacak bir atmosfer ve mekânların bulunduğunu söyleyen Lütfi Akad, özellikle Başköprü denen yerin filmin final sahnesi için oldukça yerinde bir tercih olduğunu ifade eder (Onaran, 1990: 26).

Resim 2.1. Vurun Kahpeye



Kaynak: Ekran Görüntüsü (Zaman Kodu: 00:08:32)

Olayların cereyan edişi ve karakterlerin bu olaylar zincirini birbirine bağlayan gidiş gelişleri bir temsil niteliği taşımaktadır. Filmde dış gerçekliğin taklit ediliş şekli belli açılardan hareket-imgeyi ortaya çıkarmaktadır. Lütfi Akad, sinemanın primitif döneminden klasik anlatıya geçildiği sürece benzer şekilde sahneleri tiyatro perspektifinden tek bir genel planda çekilmek yerine farklı açı ve ölçeklerdeki çok sayıda çekimden oluşturmuştur. Yakın plan, bel ve göğüs plan gibi farklı çekim ölçekleri, diyaloglarda açı-karşı açı çekimleri, sahnelere genel planla başlayıp ikili ve tekli çekimlerle ilerlenmesi, sahnelerin mekâna ve karakterlere ait detay çekimlerle zenginleştirilmesi gibi uygulamalar öne çıkmaktadır. Kaydırma hareketi ile genel plandan yakın plana doğru geçilerek dramatik yükseliş artmaktadır. Mekânın farklı noktalarından yapılan çekimlerin başarılı bir kurgu ile bir araya getirilmesi ise olay örgüsünün işleyişine bir ritim kazandırmıştır. Ön hazırlık aşamasında senaryoyu plan plan çizerek bir storyboard çalışması yapan Akad'ın bu açıdan bakıldığında filmin

kurgusunu çekimlerden önce planlandığı söylenebilir. Örneğin Aliye öğretmenin sınıfta ders anlattığı sahne incelendiğinde, yeri geldiği zaman gözlem işlevi taşıyan genel bir plan içinden sıçramalı kesme (jump cut) ile aynı karede bir bel plana geçilerek dramatik yoğunluk taşıyan bir kadraja ulaşıldığı görülmektedir (Resim 2.1.-2.2.). Kurguda böyle bir ritmin yakalanması çekim listesinin evvelden hazırlanmış olmasının katkısı büyüktür.

Resim 2.2. Vurun Kahpeye

Kaynak: Ekran Görüntüsü (Zaman Kodu: 00:08:34)

Çekimleri 45 günde tamamlanan, aralarında Adapazarı'ndaki evler, sokaklar ve meydanların bulunduğu gerçek mekânların kullanıldığı Vurun Kahpeye filminin çekimlerinin ardından filmlerin banyo ve kurgu aşaması oldukça ilkel şartlarda gerçekleştirilebilmiştir. Lütfi Akad, karanlık oda şartlarının olmaması sebebiyle filmin görüntü yönetmeni Lazar Yazıcıoğlu'nun banyo esnasında resmin belirip belirmediğini anlamak için bir sigaranın verdiği aydınlatmayı kullandığını anlatır. Filmin banyosu gibi kurgusu da Adapazarı'nda yapılmıştır. Akad'ın kurgu aşaması

hakkında söyledikleri de filmin nasıl şartlarda hayata geçirildiğini daha net göstermektedir.

> "Projeksiyon odasının yanında bir oda verdiler bana, bir de film sarıcı masa. Onun ekranı filan yoktu. Yani perdesi yoktu oyunu göstermek için… masanın ortasında küçük bir cam, ışıklı bir cam vardı. 9 bin ya da 12 bin metre iş kopyasından filme yarayacak kısmı sağlayacak montajı, ben, görmeden, yani oynatmadan, karelerden seçerek yaptım. Hayatımda ilk kez kurgu yapıyordum. Daha evvel nasıl yapıldığını hiç görmemiştim. Kurguda, mesela, bir resmi, öbür resme bağlamak olayı vardır; bunları kendi sinema duygumla sezinleyerek gerçekleştiriyordum" (Onaran, 1990: 28).

Resim 2.3. Vurun Kahpeye

Kaynak: Ekran Görüntüsü (Zaman Kodu: 01:00:53)

Olay örgüsündeki neden-sonuç ilişkisi, karakterlerin olaylarla ve birbiriyle uyumu ve çekimlerdeki çeşitliliğin hikâyeye kazandırdığı ritim film biçiminin klasik anlatıya yaklaştığı noktalardır. Oyuncu performansları zaman zaman abartılı ya da

teatral olsa da özellikle ana karakterlerin oyunculuğu dönemin standartlarına göre teatrallikten uzaklaşmakta ve böylece sinema anlatısıyla olan uyum artmaktadır. Senaryo, olay örgüsü, oyunculuk, çekimlerdeki çeşitlilik ve kurgu itibariyle klasik anlatıya yaklaşan Vurun Kahpeye filminin ışık ve müzik gibi parçaları ise yakalanan bu harmoniyi ileriye taşımaktan uzak kalmaktadır. Kimi sahnelere genel aydınlatma uygulandığı, kimi sahnelerde ise sadece karakterlerin aydınlatıldığı görülmektedir. Ancak aydınlatmaya yönelik olarak filmin dramatik yapısını destekleyici bir vazife biçilmediği açıktır. Işık kaynakları estetik bir perspektif taşımaktan ziyade filmin doğru pozlanma ihtiyacını karşılamak için kullanılmıştır.

Resim 2.4. Vurun Kahpeye

Kaynak: Ekran Görüntüsü (Zaman Kodu: 00:52:44)

Karakterler için dolgu ışığı, arka ışık ya da kompozisyonun farklı katmanları için özel aydınlatma kaynakları uygulanmamıştır. Bu sebeple birçok sahnede oldukça belirgin gölgeler ortaya çıkar. Dış-gece çekimlerinde karakter üzerinde yoğunlaşan motive edilmemiş aydınlatmalar dikkat çekmekte ve aşırı aydınlatılan bölgelerde

yüksek pozlanma nedeniyle patlamalar gözlenmektedir (Resim 2.3.). Bu sebeple gerek objelerin gerekse karakterlerin tümüyle görülmesi mümkün olmamaktadır.

Resim 2.5. Vurun Kahpeye

Kaynak: Ekran Görüntüsü (Zaman Kodu: 00:12:11)

Film boyunca birçok sahnede ortaya çıkan kompozisyon Deleuze'ün seyreltilmiş imge tabirine uygundur. Kompozisyonlar çoğu zaman tek katmanlı olarak tasarlanmış, ön-orta-arka gibi farklı katmanlar oluşturulmamıştır. Karakterlerin sahnelerde birbirlerine yakın noktalarda konumlandırılmaları sebebiyle çoğunlukla geniş alan derinliğine ihtiyaç duyulmaz. Bu durumda kompozisyonlarda çok bileşenli doygunlaştırılmış bir çerçeveden çok kadrajdaki nesnelerin azaltıldığı, karakterlerin aynı katmanda toplandığı ve dikkatin karakterlere yöneltildiği seyreltilmiş bir çerçeve anlayışı söz konusudur. Özellikle geniş açılı iç mekân çekimlerinde dekorların sınırlı ve sade tutulması ile çerçeve büyük oranda beyaza ya da siyaha dönebilmekte ve minimum dekorasyonla tasarlanan mizansenlerde negatif alan öne çıkmaktadır. (Resim 2.4.-2.5).

Türkiye'de sinemaya yeni giren, Avrupa ve ABD'de sinemanın klasik anlatı yapısını çözümlemiş olan yeni yönetmenlerle birlikte Türk filmlerinde tiyatronun biçim, mizansen, mekân, dekor ve üslup anlayışının yerini sinemanın görüntü dili almaya başlamıştır. Sinema anlatısına özgün boyutlar kazandırmaya çalışan Ömer Lütfi Akad, Metin Erksan, Atıf Yılmaz ve Halit Refiğ gibi öncü yönetmenlerin de ilk filmlerini çektikleri 1950'li yıllar Türk sinema tarihinde genellikle "sinemacılar dönemi" olarak adlandırılmıştır (Sim, 2020: 3-4). Türkiye'de klasik anlatı yapısı bağlamında değerlendirilebilecek ilk filmleri çeken bu isimler, özellikle gişe hedefiyle çektikleri popüler Türk sineması örneklerinde klasik anlatı kalıplarını kullanırken, kendi sanat anlayışlarını merkeze alan filmlerde bu kalıpların dışına çıkmaktan çekinmemiş, özgün bir düşünce ve biçimin peşinde olmuşlardır.

1950'lerden itibaren yapımcıların, yönetmenlerin, toplumun ve entelektüellerin farklı yönleriyle Türk sinemasına yaklaştıkları 20 yılı aşkın bir süre içerisinde ticari hedeflerin merkezde olduğu bir popüler Türk sineması geleneği oluşmuştur. Bunun önemli faktörlerinden biri sinemanın yalnızca büyük şehirlerde değil Anadolu'nun genelinde yaygınlaşan bir popüler kültür halini almasıdır. Bilet satışlarının artmasına vergi indirimleri eklenince film yapımcılığı büyük sermayeler gerektirmeyen ve maddi kazancı yüksek bir meslek olarak girişimcilerin ilgisini çekmiştir. Sektöre yeni giren yapımcıların idari ofisleri Beyoğlu'ndaki Yeşilçam Sokağı'nda yoğunlaşmıştır. Buradaki yapımcıların filmlerinin Türk sinemasında ana akım haline gelmesiyle birlikte ise "Yeşilçam sineması" tabiri kullanılmaya başlanır. Yeşilçam'la birlikte nitelikleri ve kalitesi oldukça tartışmalı olan bir standartlar dizisi ortaya çıkmıştır. Sektörün işleyişini sağlayan yönetmen, oyuncu ve yapım ekibi gibi insan kaynaklarında bir devamlılık sağlanır. Oluşan üretim altyapısı ve standartların temel ürünü yıldız oyuncuları merkeze alıp gişe başarısına odaklanan filmlerdir. Popüler romanlar içerik konusunda filmlere kaynaklık ederken ve ticari başarı gösteren uyarlamalar tekrar tekrar farklı yapımcı, yönetmen ve oyuncular tarafında çekilmektedir.

Popüler bir damarın oluşması, Türk sinemasına kalıcı bir ekonomik ve estetik kalkınma kazandıracak bir fırsata dönüştürülememiştir. Yapımcıların, işletmecilerin ve birçok yönetmenin sinemaya yaklaşımlarının tümüyle ticari olması Türkiye'de

popüler sinemanın sanatsal varoluş fırsatını kaçırmasına neden olduğu gibi ekonomik anlamda da kalıcı bir altyapı kurulmasına imkân vermemiştir. Seyircinin sinemaya olan ilgisindeki artışa karşın birkaç yönetmenin dışında yönetmenlerin ve yapımcıların sinemanın kendisine ilgi duymaları mümkün olmamıştır. Sinemanın aslında ne olduğu, nasıl bir sanat olduğu ve diğer sanatlardan farkı, hangi potansiyellere sahip olduğu, birey ve toplum için ne anlam ifade ettiği gibi önemli soruların sorulması mümkün olmamıştır. Böyle olduğu için yeni hikâyelerin, yeni anlatı türlerinin, yeni mekânların, yeni aktörlerin peşine düşülmemiş; düşünce ve sanatın, insanın ruhsal derinliğinin, tarihi ve kültürel birikimin izleri sürülememiştir. Semih Tuğrul 1954 tarihli yazısında yapımcıların yerli film üretimindeki yaklaşımını özetlemektedir:

> "Bol miktarda yabancı film ithal eden büyük şirketlerimizin burada çevirdikleri Türk filmlerinde hemen her zaman bir özenti havası, büyük mizansenli film yapmak, seyirciyi hayrete düşürerek avlamak endişesi seziliyor. Bu şirketler dört başı mamur diye kabullendikleri vasat yabancı filmleri örnek alıp bunlarla yarış etmeye bunlara benzer filmler çevirmeye hevesleniyorlar. Böyle yersiz iddialarla ortaya konan Türk filmleri her zaman fiyasko ile sonuçlanıyorlar. Dikkat edilecek olursa yine bu büyük ithalatçı şirketler Türk filmciliğinin her şeyden önce konu bakımından, biçim bakımından kendi öz kaynakları ile şekil bulacağına bir türlü inanmıyorlar" (Tuğrul'dan Aktaran: Ormanlı, 2005: 48-49).

Popüler Türk sineması tekrarlarla ve taklitlerle dolu bir film biçimine sahip olmasına rağmen uzun yıllar toplumun ilgisini muhafaza etmiştir. Karakterlerde kendini gösteren en genel ve en yaygın bağlam "arada kalmışlık" durumudur. Bu şekilde toplumda tarihsel bir karşılığı olmayan bir kültür dünyasının ulusal kimliğin içine çekilmesi ile oluşan kimlik arayışı ve bunalım halini yansıtmayı başarabilmiştir. Hitap ettiği toplumun önemli bir noktasına yönelen Yeşilçam filmlerinin ortaya koyduğu modernleşme tasvirleri hem geleneksel hem de modern bakışlarla izlenmeye müsait filmler üretmekteydi. Hikâyelerde sınıflı bir toplum yapısı çizilir, ana karakterlerin farklı sınıfların temsilcileri olarak konumlandırılmalarıyla melodramik bir gerilim oluşturulurdu. Melodram, en yaygın tür olarak bu döneme yönelik çalışmalarda en çok kullanılan kavramdır.

Müzik (melos) ve *drama* kelimelerinin bir araya gelmesiyle oluşan bir tür ve toplumsal vakıa olarak melodram, 18. Yüzyılda Fransız İhtilali'ni hazırlayan sosyal şartlarda tiyatro ve edebiyatta açıkça görülür. Aristokrasinin egemenliğini kaybetmesi ve burjuvazinin kültürel hegemonyasını sağlaması neticesinde meydana gelen yeni düzen melodramın toplumsal zemini oluşturur (Yeşil, 2004: 10). 18. Yüzyıl Duygusal Romanı ve Jean-Jacques Rousseau'nun tiyatro oyunları melodram türünün ilk örnekleri olarak ifade edilebilir. İşaret dili, mimikler, müzik ve mizansen öğelerinin bir araya gelmesiyle oluşan melodram, Christine Glehill'in açıkladığı gibi (1987) komedi ve trajedinin bir arada kullanılmasıyla oluşan yeni bir tiyatro türü olarak ortaya çıkmıştır. Sinema tarihinde en yoğun olarak 1940 ve 50'li yıllarda çekilen filmlerde görülen melodram türü anlatının odak noktasına aileyi ve kadının sosyal pozisyonunu alır. Sinema tarihçisi Thomas Elsaesser bu dönem filmleri için aile melodramı kategorisini ifade eder ve 2. Dünya Savaşı sonrası banliyölerde yaşanan Amerikan hayatının içindeki gerilimler ve çelişkileri ele aldığını belirtir (Mercer & Shingler, 2004: 2).

Bu açıklamaya uygun bir şekilde birçok filmde göç, kentleşme, sınıf atlama ve geçim problemlerinin oluşturduğu bir arka planda zengin erkekle fakir kız veya fakir kızla zengin erkek tiplemeleri kullanılarak, sosyal statü farklılıklarından dolayı yaşanan çatışmaların çoğunlukla çekirdek ailenin kurulmasıyla mutlu sona ulaştığı görülmektedir. Karakterlerin ait oldukları farklı sosyo-ekonomik sınıflar özellikle 1960'lardan sonra apartman ve gecekondu imgeleri ile temsil edilmiştir. Toplumun nasıl bir kültür ve anlam dünyasına dahil olması gerektiği, başka bir ifadeyle modern, Batılı kalıplar ile tarihsel, geleneksel değerlerinin yol göstericiliği arasında hangi saiklerle bir tercih yapacağı, yapacağı tercihlerin eğitim, sağlık, iş hayatı, aile hayatı, maddi refah, manevi huzur gibi bağlamlarda nasıl sonuçlar verebileceğine yönelik farklı cevaplar ortaya çıkmaktadır. Popüler Türk sinemasının belli bir entelektüel perspektife dayanmayan bu yapısı, melezleşen kültürel atmosferde bilinçli bir istikamet tayin etmekten uzak olan bireyin kimlik arayışını bir sonuca ulaştırmaz. Buna rağmen toplumdaki kimlik bunalımına, farklı sınıflarlar ve ötekiler üzerinden çizdiği kimlik bunalımı ile cevap veren popüler Türk filmleri uzun yıllar kültürel bir sığınak olarak kalmıştır.

1950'lerde çekilen filmler incelendiğinde klasik anlatı sinemasına daha uygun bir işleyişle karşılaşılmaktadır. Filmlere karakterlerin, mekânın ve hikâyenin tanıtıldığı belirgin bir açılış sahnesi eklenmeye başlanır. Ardından hikâyedeki entrikanın ortaya çıktığı ve karakterlerin bu eksende kendi pozisyonlarını gösterdikleri bir gelişme noktası gelmektedir. Filmlerin sonunda ise entrika sonuçlanır ve karakterlerin hayatlarının geri kalanını nasıl bir durumda geçirecekleri ortaya çıkar ya da buna dair işaretler verilir. Kahramanın serüvenleri, olayların sıralanışı, zaman ve mekânda uyumlu bir bütünlük aranırken, film boyunca izleyicilerin zihninde oluşturulan tüm soru işaretleri film bitmeden cevaplandırılmaktadır. Hikâyelerin mümkün olduğunca mantıklı bir işleyişe sahip olması, hikâyelerin zaman zaman ülkedeki toplumsal, siyasi, ekonomik koşullar arka plana alınarak işlenmesi ve kolay anlaşılabilir olması gibi özelliklere doğru bir yöneliş söz konusudur.

2.1.2. Mizansenin Yeni Parçası "Dış Gerçek Mekân"

Klasik anlatının temel prensiplerinin uygulandığı, "klasik Türk sineması" olarak da ifade edilen dönemin kurucu örneklerinden biri Lütfi Akad'ın yönettiği *Kanun Namına* (1952) filmidir. Filmde toplumun karşılaştığı geleneksel ve modern çelişkisi çerçevesinde ahlaki bir betimle yapılsa da basit bir karşıtlığın çok ötesine geçilir ve özellikle sınıfsal ve cinsel farklara ilişkin karmaşık bir güç ilişkileri yumağı ortaya çıkmaktadır. Büyük oranda klasik anlatıya uygun bir biçim söz konusu olsa da filmin daha başında klasik anlatının önemli bir bileşeni olan çizgisel olay örgüsünün dışına çıkılmıştır. Açılış sahnesi hikâyenin sonunda ve dolayısıyla filmin sonunda ulaşılacak olan final anı ile başlamaktadır. Çizgisel işleyişin bilinçli bir şekilde kırılması Lütfi Akad'ın filmde aynı zamanda modern anlatıdan da istifade ettiğini göstermektedir (Mutman, 2017: 7). Zira ilk filmi Vurun Kahpeye ve 1950'lerde çektiği diğer filmler için biçimsel açıdan Amerikan sineması örneklik teşkil etmiş olsa da Fransız şiirsel gerçekçi sinemasıyla olan irtibatı da dile getirilmektedir. Kanun Namına filminde şiirsel gerçekçi filmlerin doğrudan örnek alınmadığı söyleyen Lütfi Akad'ın (Onaran, 1990: 43) bu irtibatının neticeleri Kanun Namına'dan yaklaşık on yıl sonra kendini göstermektedir. Akad'ın, Fransız Yeni Romanının önemli temsilcilerinden ve Yeni Dalganın senarist ve yönetmenlerinden Alain Robbe Grillet'in İstanbul'da

çektiği *L'immortelle* (Ölümsüz Kadın) filminde yardımcı yönetmen olarak yer alması bu bağlamda hatırlanması gereken bir durumdur (Sim, 2020: 131).

Kanun Namına filminin Türk sinemasındaki dönüm noktaları arasında değerlendirilmesinin başlıca nedenlerinden biri sinema oyunculuğunda kat edilen gelişmelerin açık bir şekilde gözlenebilir olmasıdır. Türk Sinemasını tiyatrodan ayrıştırıp filmin klasik anlatı yapısını uygulamaya başlayan ilk yönetmenlerden olan Lütfi Akad, Kanun Namına hakkında yaptığı açıklamalarda hiç oyunculuk deneyimi olmayan birini sinema oyuncusu haline getirerek tiyatro oyunculuğunun izlerini silmeye başladığı vakit sinemanın gerçekte ne olduğunun farkına vardığını ifade eder (2004: 117).

Resim 2.6. Kanun Namına

Kaynak: Ekran Görüntüsü (Zaman Kodu: 00:01:48)

Sinematografik açıdan bakıldığında Kanun Namına filminin ayrıcalıklı yönlerinin başında dış çekimlerde kameranın aktif bir şekilde sokakta olmasının

getirdiği gerçekçi bakış gelmektedir. Akad, daha önceki yıllarda dış çekim yapılacağı zamanlarda dahi kameranın kapalı bir mekâna gizlendiğini ve dışarıdaki mizansenin pencereden filme kaydedildiğini aktarmıştır. Kameranın insanların yoğun bir şekilde gündelik hayat pratikleriyle meşgul oldukları mekânlara taşınması, mizansen alanının daha özgür bir şekilde planlanmasına ve kamera açılarının farklılaştırılabilmesine imkan vererek hem daha dinamik bir işleyişe hem de imgenin dış gerçekliğin daha net bir şekilde temsil edilmesine olanak tanır.

Resim 2.7. Kanun Namına

Kaynak: Ekran Görüntüsü (Zaman Kodu: 00:04:37)

Lütfi Akad, Kanun Namına filmiyle ilgili soruları cevaplandırırken "çok dinamik bir kurguyu ilk defa gerçekleştirdim" der (Onaran, 1990: 40). Bu kurgu, imgelerin arasındaki organik bağı kurmakta ve devamlılığı belli bir ritim doğrultusunda hayata geçirmektedir. Filmin ana karakteri olan otomobil tamircisi Nazım açılış sahnesinde tamirhanesinde kıstırılmış bir şekilde polislerle çatışmaktadır. Bu sahnede Deleuze'ün hareket-imgenin türlerinden biri olarak açıkladığı algılanım-

imge ile başlayıp bir kurucu çekim ve ardından gelen bir dizi genel planla izleyicinin mekânın farklı noktalarını ve dolayısıyla entrikanın temel unsurlarını algılamasına yardımcı olur (Resim 2.6.). Ardından gelen boy plan ve orta ölçekli planlar Nazım ve polisler arasındaki diyaloglar ve çatışmaya sahne olan eylem-imge vasfı taşımaktadırlar (Resim 2.7.). Sahne içinde ayrıca çatışma anındaki dramatik gerilimi yükselten yakın plan çekimler bulunmaktadır. Karakterin eylem ve mekânla bir uyum içinde bütünleştiğinin işareti olan yakın planlar ise duygulanım-imgeye işaret etmektedir. Açılış sahnesinin ardından gelen sahnede zamanda geriye gidilir ve Nazım'ın hikâyesi baştan alınarak filmin serim, düğüm, çatışma kısımlarından geçilerek doruk noktası kısmında yine Nazım'ın polisler tarafından kıstırıldığı noktaya ulaşılır. Açılış sahnesinin devamı olarak okunabilecek olan filmin final bölümünde ana karakterin çaresizliğini kuvvetli bir şekilde hissettiren ekstra yakın plan çekim de katharsis anında görülebilecek bir duygulanım-imgedir (Resim 2.8.).

Resim 2.8. Kanun Namına

Kaynak: Ekran Görüntüsü (Zaman Kodu: 01:31:37)

Kanun Namına filminde kameranın fonksiyonları klasik anlatı yapısıyla uyumlu bir çizgidedir. Genel itibariyle sabit planlarla çalışılmış ve kamera hareketleri minimum düzeyde tutulmuştur. Tüm işlevi, mekânı, karakterleri ve eylemleri normal bir insanın bakış açısıyla izletmektir. Kameranın hikâyeyi normal bir algı düzeyine uygun açı, yükseklik ve hareketlerle takip etmesiyle izleyici filmi bir kamera yokmuşçasına takip etmektedir. Normal algı düzeyinin garipseyeceği açılar, titreme ve olağan dışı kamera hareketleri ile lens ya da yapay aydınlatma yöntemleriyle görüntüyü deforme etme seçenekleri tercih edilmez. Çok sayıda dış sahne ve yoğun aksiyon içeren çekimlerin olduğu filmde eylemlerin çoğu sabit kamerayla ve kimi zamansa motive edilmiş kısa pan hareketleriyle verilmektedir.

Resim 2.9. Kanun Namına

Kaynak: Ekran Görüntüsü (Zaman Kodu: 00:13:36)

Dış çekimlerdeki geniş açılı çekimlerde, karakterlerin aralarındaki diyaloglar ikinci plana atılmakta ve mekânın hikâyeye katılımı ile karakter-mekân bütünleşmesi sağlanmaktadır. Geniş açı ve alan derinliği ile çalışılması temponun yüksek olduğu

sahnelerde dahi kameraya aşırı bir hareket zorunluluğu getirmemektedir. Kamera hareketleri sınırlı tutulurken tempoyu yükselten ve filme ritim kazandıran ise karakter ve nesnelerin çerçeve içindeki hareket doygunlaştırılmış leridir. Lütfi Akad, Vurun Kahpeye filminin aksine kompozisyonlarda doygunlaştırılmış çerçeveler tasarlamıştır. Ana karakterin merkezde olduğu, dengeli ve öğelerin simetrik sıralandığı bir mizansen anlaşışı hâkimdir (Resim 2.9.). Karakterlerin veya kameranın ya da her ikisinin hareketine bağlı olarak kadrajın değişiklik göstermesi durumunda aynı prensiplere uygun yeni bir çerçeve ortaya çıkmaktadır (Resim 2.10.).

Resim 2.10. Kanun Namına

Kaynak: Ekran Görüntüsü (Zaman Kodu: 00:14:07)

Bu şartlarda karakterin çerçeve içeresinde artan haraketliliği daha anlamlı hale gelmektedir. Klasik anlatı yapısına uygun bir şekilde hareketin genel itibariyle hikâyede dramatik bir karşılığı bulunmaktadır, karakterler kameranın ve dolayısıyla izleyicinin gözetimi altında bulunmaktadır. Bu sebeple özellikle iç çekimlerde genelde sabit planda, kimi zaman da pan hareketiyle hareket çerçeve içesinde tutulur. Kapalı

kompozisyon ilkesiyle uyumlu bir şekilde "çerçeve içinde hareket eden nesne ya da figürün, çerçeve dışına çıkmasına izin verilmeden, kamera ile takip edilmesi" (Oluk, 2008: 113) söz konusudur.

Resim 2.11. Kanun Namına

Kaynak: Ekran Görüntüsü (Zaman Kodu: 00:25:15)

Tematik anlamda melodram ve kara film türüne ait özelliklerin ön plana çıktığı Kanun Namına filminde kara filme has aydınlatma yöntemleri de sıkça kullanılmıştır. Nazım ve polislerin çatışmasında düşük anahtar ışığı kullanılan yüksek kontrastlı çekimler Nazım'ın içinde bulunduğu durumun dehşetini ortaya çıkarır. Nazım ve Ayten'in başbaşa yaptıkları konuşmada görüntünün tümüyle siluetlerden oluşması da bu noktada önem taşımaktadır (Resim 2.11.). Her ne kadar birbirlerine olan sevgilerinden bahsetseler de çekime atmosferini kazandıran siluetler karanlık ve gergin bir geleceğin kendilerini beklediğini haber vermektedir. Ayten'in gördüğü rüya gölgeli ve karanlık alanların kullanıldığı bir başka dikkat çekici sahnedir. Ayten'in bir mezarlıkta Nazım'ı takip etmeye çalışırken yaşadığı korku ve endişe

vurgulanmaktadır. Kimi zaman bir genel planda siluet halinde, kimi zamansa yakın planda yüksek kontrastlı bir aydınlatmanın kullanıldığı sahnede Ayten'in nasıl bir ruh hali içinde olduğu tasvir edilir. Sahne aydınlatmanın dışında kamera hareketleriyle de desteklenmiştir. Nazımın arkası dönük yürüdüğü geniş plan çerçevede, dengeli bir kadrajdan *duch tilt* olarak tabir edilen hareketle eğik bir açıya geçilerek çerçeve deforme edilmiş (Resim 2.12.) ve Ayten'in korku ve endişesi daha dramatik bir boyuta taşınmıştır.

Resim 2.12. Kanun Namına

Kaynak: Ekran Görüntüsü (Zaman Kodu: 01:05:27)

Kanun Namına, yapıldığı tarihe kadar olan yıllarda Türk sinemasında klasik anlatı yapısının en iyi şekilde uygulandığı film olarak kendini göstermektedir. Türkiye'deki yönetmenler için klasik anlatı sineması ve onun sinematografik özellikleri bağlamında görüp inceleyebildikleri yegâne kaynağın Amerikan filmleri olması bu filmlerdeki biçimin örnek alınmasını doğal bir durum haline getirmektedir. Akad ve diğer önemli yönetmenlerin kameranın fonksiyonları, kadraj, kompozisyon,

aydınlatma, mizansen gibi hususlarda özgün bir üslup arayışı içine girmeleri ise 1960'larla birlikte söz konusu olur.

2.1.3. Zaman ve Mekân Anlayışındaki Tarihi Arkaplan ve Anlatının Kültürel Kaynakları

Kanun Namına filminde görüldüğü gibi Türk sinemasında sinematografinin gelişiminde dikkate değer parçalardan biri filmlerdeki mekân anlayışıdır. Mekân, gerek 1950'lerle belirgin hale gelen popüler Türk sineması filmlerinde gerekse 60'lardan itibaren ortaya çıkan yerli sinema arayışlarında karşıtlıkların temsil edildiği duyusal ve hareket ettirici etkenler arasında yer almıştır. Dönemin Türk filmlerindeki mekân ve zaman anlayışına yönelik değerlendirmelere katkı sunması açısından Türk sinemasının entegre olmaya başladığı klasik anlatı yapısının Batı merkezli köklerinde ve Türkiye'nin kültür ve estetik noktasındaki tarihsel birikiminde ne tür bir mekân ve zaman anlayışı bulunduğuna bakılabilir.

Mekân asırlardır bir özneden çok bireyin rasyonel bir gözle baktığı bir nesne olagelmiştir. Ölçülmesi, kontrol edilmesi ve üzerinde yatırımlar yapılması gereken dünyanın belli ortak özellikler taşıyan parçaları olarak konumlandırılmıştır. Rönesans çağına kadar gizemli ve bilinemez yönleri kendinde barındıran ve Tanrı'nın yüceliğini yansıtan mimari ve mekân düzenlemeleriyle kimliklendirilen tabiat; perspektif yasaları, matematikselleşen ve rasyonelleşen yeni görme biçimleri ve nihayetinde aydınlanma ile aşkın özelliklerini kaybederek insanın mülkü ve denetlenip kontrol altına alınması gereken bir nesne halini almıştır. Bu yaklaşım Batı dünyasında siyaset ve ekonomide olduğu gibi sanatta da egemen bir konuma ulaşmıştır.

Batı dünyasının ardından Türk sinemasının bulunduğu coğrafyanın tarihi ele alındığında mekân ile kurulan ilişkilerde araçsal ve rasyonel bir bakışın bulunmayışı dikkat çekmektedir. Gözü nesneler ve dolayısıyla mekân üzerinde egemen hale getiren perspektifin sanat anlayışında ve görme biçiminde yeri olmamıştır. Örneğin, sanatın dünyadaki fiziksel ve matematiksel gerçekliğe yönelik bir öykünme taşımadığı minyatür eserlerinde, insan bedeni tek bir bakış açısından görülemeyecek parçalarıyla tasvir edilmiştir. Sanatçılar nesnelerin gözle görülebilen özelliklerinden çok ruhun

duyumsadığı niteliklerine öykünmüşlerdir. Başka bir deyişle sanatın anlamı sanat eserinin tabiatla kurduğu benzeşimde değil benzeşmeme üzerinden hem gözü hem de kalbi tek bir bakış açısına mahkûm etmeyip özgür bırakmasıdır. Bu durum rasyonalist akıl tarafından bir kusur olarak kabul edilebilecek olsa da "tersten perspektif anlayışının doğması, merkezi perspektifin, öznenin varoluşu üzerinden yarattığı sıkıntının eleştirilir bir hal aldığı döneme rastlar. Bu nedenle bu anlayışın gelişmesi, doğuyu merkezi perspektifin yaratılamadığı bir toplum olarak algılamayı değil – tersten perspektif ile birlikte- farklı bakış açıları olabileceği üzerinden yorumlamayı olanaklı kılmıştır" (Eşli, 2011: 67).

Türk sinemasında klasik anlatıya uygun bir çerçevenin oluşmaya başladığı yıllarda mekân anlayışına bakılacak olunursa, mekânın ve nesnelerin çok boyutlu, fizik-metafizik bir perspektiften okunmadığı dikkat çekmektedir. Popüler filmlerde genel itibariyle tarihsel ve toplumsal gerçeklikle sağlıklı bir ilişkinin kurulmadığı mekânın kimi filmlerde yalnızca ekonomik koşullar üzerine kurulu olduğu görülmektedir. Modernleşme yolundaki bireyin sorunları ve arzuları bağlamında mekâna verilen kimlik ve vazifeler de belli olmaktadır. Bu açıdan gerek kente gerekse köye bakan gözün çoklu okumalara imkân vermeyen merkezi perspektife yakınlığının altı çizilmelidir. Modernleşmeyi ve Batı'nın geçmiş yüzyıllarda kaydettiği gelişmeleri tam olarak anlamadan tatbik etmeye kalkan zihin dünyasında mekânın rasyonel bir betimlemeden geçirilmesi de pek mümkün olmamıştır. Gişe hedefli popüler filmlerde kalıplaşmış mekân tercihleri birçok filmde aynı mekânların iç ve dış sahnelerde tekrar tekrar kullanılmasına sebep olmuştur.

Filmlerde ortaya çıkan anlam dünyasını etkileyen bir başka etken de ne tür bir zaman tasavvurunun ekrana yansımakta olduğudur. Zamanın çok boyutlu bir olgu olduğu Antik Yunan'dan itibaren üzerinde durulmuş olan bir husustur. Niteliksel ve niceliksel yönlerinin birbirinden ayrı bir şekilde düşünüldüğü Antik Yunan'da zamanın en önemli öğelerinin değişim ve hareket olduğu üzerinde durulmuştur. Kainatın doğal döngüsü içinde belirgin hale gelen güneş, ay, gök cisimlerinin hareketleri ile gece ve gündüz gibi olaylar zamanın sembolleri olarak akıllarda yer edinmişlerdir. Hareket ve dönüşümün gözlendiği yaz-kış, sıcak-soğuk gibi karşıtlıklar zamanın ve döngüsel evrenin kanıtları olarak düşünülmüştür. "Platon'a göre zaman,

idealarla görüngüler dünyası arasında bir aracılık görevi görür. Gezegenlere ait döngüsel zaman aion'un ilk yansıması olarak karşımıza çıkar. Bu anlamda zaman oluşun bir ölçütüdür. Kısaca zaman sonsuzluğun hareket halindeki bir imgesi olarak evrenin düzenini anlamamızı sağlar" (Yetmen, 2014 :31). Orta Çağ felsefesinde zaman için bir başlangıç noktası tayin edilmiştir. Tanrı, dünya ile birlikte zamanı da yaratmıştır. Bu açıdan bakıldığında zamanın ölçülebilirliği ve kronoloji orta çağ zaman felsefesinin temelini oluşturmaktadır. Zaman İslam felsefesinde ise hareket ve değişim mevhumlarıyla irtibatlı olarak ele alınmıştır. İbn Sina'ya göre zaman, uzamda önce ve sonra şeklinde bölünen hareketin ölçüsüdür (Macit'ten aktaran Yetmen, 2014 :68). Bu durum, uzamda hareketsiz kalan nesnelerin zamanın dışında olduğu anlamına gelmemelidir. Zira İbn Sina'ya göre cisimler hareket kabiliyetine sahiptirler ve içine girmiş oldukları durağanlık onların hareket kabiliyetini yitirdikleri anlamına gelmez. Netice olarak zaman nesnelerin fizik alemdeki hareketlilikleri ve dönüşümleri kadar durağanlıklarını da kuşatmaktadır (Altınışık, 2007: 85).

Tanrı'nın ve doğadaki döngünün merkezde olduğu bir bağlamda algılanan zaman, reform hareketiyle birlikte dünyevileşmeye başlar ve kurulmakta olan modern iktisadi sistem tarafından yeniden yapılandırılır. Zamanın ölçülebilen bir süre halini alması ve art arda gelen sürelerin çizgisel zamanı oluşturması modernliğin önemli bir eşiği olmuştur. Sanayi Devrimi'yle birlikte ortaya çıkan yeni üretim sisteminde üretimin ve kârın maksimize edilmesi için zamanın ölçülmesinde gösterilen hassasiyet iş sürelerinin hesaplanmasında kronometreyi kullanıma sokmuştur. Makine bağlı yeni üretim sisteminde işçiler yaptıkları işin kontrolünü kaybedip sürekli olarak mekânik sistemin talep ettiği ritimde çalışmak durumunda kalmışlardır. Endüstriyel kültürün empoze ettiği zamana dayalı bu yeni düzende dakiklik, kusursuzluk, verim ve tekrara dayalı çalışma modern üretimin yeni ilkeleri olmuştur (McQuire, 1998: 115).

Sürelerin birbirine eklenmesiyle oluşan çizgisel zaman anlayışı, arka arkaya gelen olayların ve daha genelde tarihin sebep-sonuç ilişkisi çerçevesinde okunup anlaşılmasını beraberinde getirmiştir. Sebep-sonuç ilişkisi sanatta gerçekçilik akımının önemli bir yapısal bileşeni haline geldiği gibi sinemada da klasik anlatının önemli bir parçası olmuştur. Ancak 1950'lerden itibaren gelişen popüler Türk sinemasında zamanın işleyişi klasik anlatı sinemasında olduğu gibi tümüyle sebep-

sonuç ilişkisine göre olmaz. Öyküler giriş, gelişme ve sonuç sıralamasına göre ilerlese de anlatım her zaman mantık merkezli değildir. Öyküdeki zaman dilimi bir kişinin hayatındaki 50 yıllık süreyi de kapsasa, 5-6 saatlik bir dilimi de kapsasa zamanın bütünlüğünü sağlayan montaj öğesidir. Her bir çekim belli bir olayın nedenini ya da sonucunu ortaya çıkarır. Çekimlerde hikâyelerin parçaları olan olayların dışındaki bir konuya rastlanması mümkün değildir.

Hikâyelerin kendi içlerinde sahip oldukları nedensellik de farklı çekimlerin montajla birleştirilerek bir bütün haline getirilmesiyle mümkün olur. Montaj, çekimleri sahnelerdeki mevcut gerilimi destekleyecek sürelere göre kesip birleştirerek dramatik ritmi oluşturur. Filmin en küçük bileşeni olan çekimlerin tek başlarına bir düşünce zemini oluşturmak ve anlamı üretmek gibi mükellefiyetleri yoktur. Katharsis noktasının filmlerin kapanışına yakın olan çözüm bölümlerinde yer alması parçadan ziyade bütünün önemli olduğunu ifade eder. Her bir imgenin bütün tarafından üretilen anlama katkı verebilmesi ise imgeler üzerinden akan diyaloglarla mümkün olmaktadır. Diyaloglar, monologlar ve anlatıcılar öne çıkan anlatı araçları arasındadırlar. Filmin görsel anlatı temelli bir sanat olmasına karşın diyalogların ve anlatıcıların ön planda olması sözlü kültür geleneğinin Türk sineması üzerindeki etkisini göstermektedir.

Sözlü kültür geleneklerinin etkisi özellikle popüler Türk filmlerinde masalsı anlatı yapısı ile somutlaşmaktadır. Kadere, maddi dünyanın gelip geçiciliğine, hakikatin ruhsallığına olan inanç, zaman ve mekânın rasyonel organizasyonunu sekteye uğratır. Dramatik anlatı yapısının ihtiyaç duyduğu çatışmaya aykırı olan bu özellikler Türk filmlerinin klasik sinemanın dramatik yapısını yakalayamamasını da açıklamaktadır. Hikâye dramatik anlatıda ayrıntılar ve mantıksal bağlantılarla kurulurken örneğin Yeşilçam filmlerinin epik anlatısı hikâyeleri tesadüflere dayandırabilmektedir. “Epik anlatılarda ne olduğu sorusuna yanıt varken ‘nasıl oldu’ sorusuna ilişkin çok fazla bilgi bulunması mümkün olmamaktadır” (Buğdaylı, 2015: 97).

Dramatik yapının popüler Türk sinemasına tam olarak uymamasının bir başka boyutu Şerif Mardin’in Batı ve İslam medeniyetlerinde insan tipolojilerinin farklılıklarına dair açıklamalarında görülmektedir. “Deamon (kötülük), varlığın kutsal

öğelerden arındırılarak rasyonel bir boyut kazandırılması sürecinde, iyi ile kötünün bir arada algılanması anlamına gelir. Batı kültürü, daemonu insanın ontolojik yapısının bir kurucu öğesi olarak içselleştirmiş ve irrasyonel yönlerden arındırılmış bir insan tipolojisi yaratmıştır. İslami düşüncede ise böyle bir insan tipolojisine rastlanmaz, dolayısıyla da İslami kültür içindeki anlatılarda trajedi üretilememesinin nedeni de bu olabilir çünkü bu durum kişide ahlaki olarak kutupsallığın yaşanmasına imkân tanımaz" (Mardin'den aktaran Eşli, 2012: 143).

Masalsı anlatı yapısının üzerinde durulması gereken bir başka yönü filmdeki gerçeklik algısıdır. Gerek sözlü anlatı geleneklerinde gerekse İslam kültüründe varlığın hakikatinin akıl ve mantıkla tam olarak kavranamayacağı ve gözle görülebilen gerçekliğin hakikatin oldukça sınırlı bir boyutunu içerebileceğine olan inanç masalsı bir anlatı tarzının oluşmasında etkili olmuştur. Bu açıdan bakıldığında Yeşilçam melodramlarında hayatın çok farklı alanlarında her insanın yaşadığı, kolayca karşılaşabileceği çok sayıda farklı meselenin masaya yatırıldığını ve aslına uygun bir şekilde hikâye edildiğini görmek mümkün değildir. Masalların ve sözlü kültürün diğer türlerinin en yaygın teması olan aşk, gerçeklikten uzak ve irrasyonel bir birey tipolojisini popüler Türk filmlerinin merkezine taşımıştır. Aşkın yüceltilmesini sağlayan erdemler olan acı çekmek ve kavuşmak, ayrılığa tahammül etmek Türk sinemasında olduğu gibi klasik edebiyatta ve masallarda da olmazsa olmaz detaylardır. Aşıklar daima filmin iyi karakterleridirler ve onların mutluluğunu engellemeye çalışan kötüler karşısında çoğu zaman kazanan taraf olup birbirlerine kavuşurlar. Kötülere mağlup olup ayrı kalsalar ya da canlarını kaybetseler dahi öbür dünyada kavuşacakları açıktır. İyilerin yalnızca iyi, kötülerin de tamamen kötü olması da gerçeklik ilkesiyle uyuşmamaktadır. Karakterlerin bir gelişim evresinden geçmemeleri kişiliklerdeki siyah ve beyaz gibi sınırların dışındaki gri tonları görünmez kılar. Öyle ki bu karakterler birçok filmde tekrar eden tipler haline gelirler.

Popüler sinema izleyicileri de karşılarında oynayan filmi bir masalmış gibi seyrederler. Bir gerçeklik yanılsamasına girilmez. Oyunculuk bunun mümkün olmasını sağlayan faktörlerden biridir. İzleyicilerin ana karakterle özdeşmelerini sağlayıp gerçeklik yanılsaması oluşturacak bir oyunculuktan ziyade tüm olup bitenin ancak masallarda mümkün olabileceğini ima eden abartılı ve ironik bir oyunculuk

tarzına rastlanmaktadır. Kimi karakterlerde oyuncular rol yaptıklarının bilincinde olduklarını seyircilere fark ettirirler. "Göstermeci oyunculuk" olarak adlandırılabilecek olan bu durum "oyuncunun rolüyle özdeşleşmemesi, rolünün üstüne çıkarak onu bir yabancılaştırma etmeni olarak kullanması, oyuncunun duyguları aktarmaması, oynadığı kişinin kalıbına girmeden onun eğilimlerini göstermesi ve izleyicinin karşısına belli bir bildiriyle çıkması" (Çalışlar'dan aktaran Akbulut, 2012: 46) şeklinde ifade edilmektedir.

Türk sinemasının durumu nasıl sanatımızın geçmiş yüzyıllardaki yapısı ve çağdaş dönemdeki serüveniyle ilişkili ise Hollywood ve Avrupa sinemasındaki evrelerin sebepleri de aynı şekilde izah edilmektedir. Batı düşüncesinde köklü bir değişikliğin yaşandığı Rönesans, reform ve aydınlanma süreçleri bireye, topluma ve bütün bir dünya sistemine format atarken, gözün hâkimiyeti ile zamanın ve mekânın rasyonel tasarrufunu gerektiren perspektif sanata yön vermiştir. Resim, tiyatro, roman gibi sanatlardaki rasyonel, gerçekçi özü muhafaza ederek kendine has bir form geliştirerek klasik dönemini geçiren Hollywood ve Avrupa sinemaları, modernliğin geçirdiği krizlerin zirveye ulaşmasıyla birlikte irrasyonel ve gerçekliğe meydan okuyan yaklaşımları da içinden çıkarmıştır.

Batı dünyasında, Hollywood'un sinemaya evrensel anlamda klasik işleyiş biçimini vermesi ile birinci eşik aşılmış, ardından Avrupa'da ulusal sinemaların klasik formu reforme etmeleriyle sinemada modern anlatı belirgin hale gelmiştir. Aynı dönemlerde Türk sinemasında film sanatına has bir dil geliştirmek noktasında önemli bir aşama kat edilememiş olmasında sözlü kültüre dayalı anlatıların bir avantaja dönüştürememenin büyük bir payı bulunmaktadır. Sözlü kültür geleneklerinin hangi özelliklerinin birer dezavantaj olageldiği genel olarak özetlendiğinde şu başlıklarla karşılaşmak mümkündür: Kişilerin münferit hikâyelerine değil anonim hikâyelere yer verilmesi, yazarların ve doğal olarak yazarların kişiliklerinin ve birikimlerinin tanınmaması, farklı tarihsel koşullara uyarlanıp aynı temaların tekrar edilmesi, belli kalıpların dışına çıkılmaya müsait olunmaması, sese dayalı olması, dinleyiciyi duygusal olarak bağlaması, çözümleme, eleştiri ve analize yer olmaması (Gökalp, 1999: 2-3).

Örnekleri 1960 sonrasında görülen yerli sinema girişimleriyle sosyal gerçekliğe odaklanılarak anlatı yapısı itibariyle sözlü kültürden, yazılı kültüre ait karakterler taşıyan romanın anlatı yapısına geçilmek istense de melodramatik öğelerden kurtulup tam anlamıyla gerçekçi bir tarza geçilemez. Tanzimat edebiyatının Batı romanını referans alarak roman türünde eserler üretmeye çalışmasıyla benzer bir şekilde, Avrupa sanat sinemasından ilham alınarak yeni girişimlerde bulunulmuş olsa da anlatı yapısı bakımından ciddi bir ilerleme söz konusu olmamıştır. Tanzimat dönemi romanları bir toplumda ve toplumun özü olan bireyde gerekli otantik şartlar oluşmadıkça yeni bir sanat formunun dışarıdan ithal edilemeyeceğini, edilse de başarılı olamayacağını göstermişlerdir. Batı'da burjuva bireyinin ortaya çıkışını, yaşam tarzını ve bireyselliğe yolculuğunu konu edinerek bir sosyal değişim üzerine temellenen romanın Tanzimat dönemindeki ilk örnekleri, bir edebiyat formundan çok Batı tarz-ı hayatının Osmanlı toplumuna aktarılması maksadıyla oluşturulmuş ve anlatı tarzı itibariyle romandan bir hayli uzakta kalmıştı (Yürek, 2008: 195). İlk gerçekçi roman örneği olarak ifade edilen Araba Sevdası'nın yazarı Recaizâde Mahmut Ekrem, Divan Edebiyatı'na dönük çokça eleştirilerde bulunmuştur. Bir ders kitabı olarak kalem aldığı Talim-i Edebiyat'ta roman yazımına dair bir sistem ortaya koymuş, tasavvuf kültürünün ve metafiziğin yerine aklın rehberliğinde toplumun ahlaki değerlerini gerçekçi bir şekilde betimlemeyi temel ilke olarak göstermiştir (Tuğcu, 2015: 332).

2.1.4. Görsel Dilin Kurucusu Olarak Kamera Hareketleri

1960'lardan itibaren melodram formunu aşmaları tümüyle mümkün olmasa da yönetmenlerin, edebiyatçıların ve düşünürlerin bir araya geldiği ve Türk sinemasına dair entelektüel bir tartışma zemininin oluşmasına sebep olan farklı sinema girişimleri olmuştur. Türkiye'de siyasi ve toplumsal meselelerin yoğun bir şekilde gündemde olduğu bu yıllarda Toplumsal Gerçekçilik, Milli Sinema, Devrimci Sinema ve Ulusal Sinema kavramları üzerinden yapılan tartışmalar ve filmlerle Türkiye'de birey ve toplumun ekonomik, sosyal ve siyasi sorunlarına yönelik yerli tespitler üreten bir Türk sinemasının oluşması hedeflenmiştir. Çok farklı yaklaşımlarla çekilen bu filmler Türk sineması için kalıcı bir estetik ve düşünsel gelişim olmaktan uzak kalmışlar ancak Türkiye'nin temel sorunları bağlamında tespit ve eleştiriler üretmişlerdir.

Türk sinemasının ciddi bir tartışma ortamı sunduğu 1960'larda öne çıkan yönetmenlerden biri Metin Erksan olmuştur. Erksan, sanat anlayışı ve entelektüel birikiminden hareketle kendine has bir stil geliştirmenin peşinde olup filmlerinde Türkiye'nin siyasi, ekonomik ve toplumsal yapısına ilişkin okumalar yapmıştır. Filmlerinin büyük bir kısmında hem yönetmen hem de senarist olarak görev yapan Metin Erksan'ın hikâyelerindeki birey ve toplum tahlilleri politik yönler içerse de Erksan önyargılardan, ideolojik duruşlardan uzak kalmıştır. Bir auteur olarak değerlendirilebileceği filmlerin dışında melodram formundaki bazı popüler filmlerde de toplumsal gerçekliği büyük ölçüde muhafaza etmiş ve birçok Yeşilçam yönetmeninin taklit ettiği filmler ortaya koymuştur.

Hem şehir hem de köy hayatına ayrı ayrı odaklanan filmler çeken Metin Erksan'a göre mülkiyet meselesi toplumsal sorunların merkezindeki olgulardan biridir. Mülkiyet kavramının kendisini çok ilgilendirdiğini söyleyen Erksan, 60'larda çektiği üç köy filminin arka planını şu şekilde açıklamaktadır: "Üç mülkiyet kavramı, beni çok ilgilendirmiştir. Biri toprak üzerine mülkiyet, biri su üzerine mülkiyet biri de insan üzerine mülkiyet" (Tabakoğlu'ndan aktaran Sim, 2009: 178). *Yılanların Öcü* (1962), *Susuz Yaz* (1964) ve *Kuyu* (1968) filmlerinin yer aldığı mülkiyet üçlemesi entelektüel açıdan olduğu kadar estetik açıdan da döneminin en önemli filmleri arasında gösterilmektedir.

Bu filmler arasından Yılanların Öcü ve Susuz Yaz, Erksan'ın edebiyattan ileri düzeyde beslenen bir yönetmen olduğunu doğrulamaktadırlar. Edebiyatın dil ve kelimeler ile icra edilen bir sanat oluşu edebiyat eserlerinin insana ait, topluma ait ve genel itibariyle varlığa ait tüm keşiflerin dildeki ve kelimelerdeki dolayım ve soyutlama aracılığıyla söz konusu olabileceğini göstermektedir. Yılanların Öcü'nü Fakir Bayburt'un aynı adlı romanından, Susuz Yaz'ı ise Necati Cumalı'nın yine aynı adlı öyküsünden uyarlayan Metin Erksan, sinemanın görüntü dilini olabildiğince yalın bir şekilde kullanarak edebiyatla ulaşılamayacak görsel bir anlatımı hedeflemiştir.

Uyarlamalarda film dilinin hâkim olmasını önemseyen Metin Erksan bu bakımdan kaynak eserleri birebir ekrana aktarmaktan kaçınmıştır. Erksan'ın sinema anlayışına uygun bir film çekebilmek için orijinal eserden belli noktalarda saptığı

filmlerden biri de Susuz Yaz olmuştur. Bu bağlamda Susuz Yaz filminin görüntü yönetimine yakından bakılması, tez kapsamında çözümlenecek filmlerinde kutsal kitaplarda yer alan kıssalardan hareket eden ama onlara birebir bağlı kalmadan hikâyelerini biçimlendiren Semih Kaplanoğlu sinemasına yönelik analizler için de bir izlek teşkil edecektir.

Susuz Yaz'ın açılış sahnesi her üç ana karakteri, mekânı ve entrikanın temelini oluşturan suyun mülkiyeti sorununu çok net bir şekilde tanıtmaktadır. Filmin tam bir özeti sayılabilecek bu sahnede diyaloglarla hikâyeye dair verilen tüm bilgiler dramatik anlamını ve yoğunluğunu görüntü yönetimi ile kazanmaktadır. Sahnenin açılışında Osman'ın eşeği ile yaptığı yolculuk birbirinin tekrarı olarak görülebilecek çok sayıda çekimin bir araya gelmesinden oluşmaktadır. Köyün karşılıklı evlerinin arasında uzanan dar sokaklarında ilerleyen Osman kadraja arka plandan girer ve sokak boyunca ön plana ulaşıncaya kadar ilerler. En geriden kadraja giren karakteri cepheden karşılayan kamera, ön plana ulaştığında evin köşesinden dönerek yoluna devam eden karakteri köşeyi dönme anında pan hareketi ile takip eder. Karakter bu kez arkası dönük şekilde kadrajı terk edene kadar plan sabit kalır. Bir tarafıyla mekânın tanıtıldığı bu çekimlerde karakterin gelişi ve gidişi sırasıyla sabit kamera, pan hareketi ve sabit kamera ile takip edilmiş olur. Karşılama ve uğurlama şeklinde birkaç defa tekrar eden bu harekette geçen süre ve tekrar eden eylemler, hem hareketin hem de zamanın akışının olabildiğince kesintisiz bir şekilde verilmeye çalışıldığını göstermektedir.

Kamera hareketlerinin anlatıya katkısı oldukça belirgindir. Mekânı tanıtıp karaktere doğru yol alır. Açılış sahnesinin devamında Osman yine eşeği ile yol almaktadır. Ancak bu çekimin açılışında kadrajı tümüyle filmin ana öğesi olan su ile dolduran Erksan'ın kamerası yukarı tilt yaparak hareket halindeki Osman'ı ve onun önünde su bendi yapmak için kullanılacak malzemeleri taşıyan eşeği çerçeveye dahil etmekte ve pan yaparak Osman'ı kardeşi Hasan'ın bulunduğu noktaya kadar takip etmektedir. Kamera hareketi sonrasındaki sabit planda bu çekimin nihai kompozisyonu ortaya çıkar (Resim 2.13.). Ön-orta-arka plan olarak ayrılabilecek bu çok katmanlı kompozisyonun arka planında nereyse hiç yeşilliğin olmadığı boş düzlükler, ön planında ise bir gölet bulunmaktadır. Hikâyedeki çatışmanın merkezindeki bu su kaynağını komşularıyla paylaşmak istemeyen Osman ise yine ön

planda konumlandırılmıştır ve yüzünü yıkayarak sıcak havada kendini serinletmektedir. Kompozisyonun ön plan ve arka plan öğeleri arasındaki dramatik gerilim film boyunca canlı tutulurken, orta planda yer alan Hasan ise abisi Osman'ın fikirlerine karşı çıkması ile kompozisyonda çatışan tarafların arasında konumlandırıldığı gibi hikâyede de iyi karakter olarak çatışmadan en çok etkilenen kişi olmuştur.

Resim 2.13. Susuz Yaz

Kaynak: Ekran Görüntüsü (Zaman Kodu: 00:02:42)

Bu kompozisyondaki tüm öğelere çerçeve içerisinde yeterli alanı ve yeterli netliği verecek olan geniş açı ve alan derinliğinin sağlanabilmesi için kısa odak uzunluklu bir lens kullanılması ve kameranın kompozisyonun en önünde yer alan öğelere belli bir mesafe uzaklıkta konumlandırılması gerekmiştir. Diyaloğun geçmediği bu kompozisyonda sadece görüntünün ifade gücü kullanılarak zaman, mekân ve karakterler arasında bir köprü kurulmuştur. Sonraki çekimde ise imge ve diyalog birlikteliği vardır, ikisi de suya vurgu yapar. Osman'ın yüzünü yıkaması bu

kez tekli planda verilir, kamera yükselerek Osman'ın doğruluşunu takip eder ama tam bakış açısına kadar yükselmeyip alt açıda kalır. Osman kendi sularının sahibi olacaklarını alt açılı ve tekli planda söylerken birkaç adım atar ve konuşmasını Hasan'ın da dahil olduğu ikili planda devam ettirir. Osman'ın kendinden emin sözleri alt açı ile desteklenirken, ikili plana geçildiğinde kardeşi Hasan'ın hayreti ve reaksiyonu da hikâyeye dahil edilmiş olur.

Resim 2.14. Susuz Yaz

Kaynak: Ekran Görüntüsü (Zaman Kodu: 00:03:29)

Sonraki çekimde Hasan'a aktif bir pozisyon verilmiş, abisine itiraz ederken daha dar bir açı kullanılmıştır (Resim 2.14.). Kadraj sağ üst kısım ve sol alt kısım olarak simetrik bir şekilde iki üçgen alanına bölünmüştür. Osman yine ön planda ve alt açılı olarak çerçevede yer alırken bir yakın planda kadrajın yarısını doldurmaktadır. Kadrajın arkaplanını oluşturan diğer yarısında ise Hasan diz plan bir ölçekte yer alır. Karakterlerin arasındaki mesafe yine alan derinliğini gerektirmektedir ancak kadraj değişene kadar netlik kameraya oldukça yakın bir noktada konumlanan Osman'da

kalır. Diyaloglarda Hasan Osman'a itiraz etse de argümanlarını daha da detaylandırıp hâkim tavrını devam ettiren yine Osman olur. Birbirini takip eden bu çekimlerde çatışmanın oluşumuna paralel bir şekilde geniş açıdan dar açıya doğru geçilerek dramatik etki yükseltilmektedir.

Resim 2.15. Susuz Yaz

Kaynak: Ekran Görüntüsü (Zaman Kodu: 00:03:40)

Hasan ve Osman'ın tartıştıkları bu çekimde Hasan suyun komşularla paylaşılmaması durumunda çıkabilecek sorunları keskin bir dille anlatmaya devam ederken bulunduğu noktadan Osman'ın yanına doğru hareket eder. Hasan, Osman'ın arkasından geçip yanına geleceği sırada kamera Hasan'ın hareketine motive bir şekilde sağa doğru pan yaparak Osman'ın yakın plan tekli çekimine geçer. Burada Osman'ın donuk bir surat ifadesiyle verdiği reaksiyon alındıktan sonra pan hareketi sürer ve sözlerine devam etmekte olan Hasan'ın tekli çekimine geçilir. Kadraj Hasan'ın tekli planına kaydığı anda başka bir çekime geçilmeksizin hikâyede yeni bir *ark (story beat)* başlar (Resim 2.15.). Yüzüne yansıtılan ışık Hasan'ı konuşmasını bitirmek zorunda

bırakır. Bu noktadan itibaren filmdeki üçüncü ve son ana karakter olan Bahar hikâyeye dahil olur. Hasan'ın tekli yakın plan çekiminde yüzüne yansıtılan ışıkla birlikte devreye giren müzik de entrikanın ikinci ana unsuru olan Hasan ve Bahar arasındaki ilişkiye geçildiğini haber verir. Bahar'ın uzak bir mesafeden elindeki aynayla güneş ışığını yansıtarak Hasan'ı buluşmaya davet etmesi Osman ve Hasan'ı su konusunu bir kenara bırakıp Bahar hakkında konuşmaya iter. Bu diyalog Bahar'ın hikâyedeki pozisyonunu göstermiş ve hem Hasan'ın hem de Osman'ın Bahar'la ilgili hislerinin ilk işaretlerini vermiştir.

Resim 2.16. Susuz Yaz

Kaynak: Ekran Görüntüsü (Zaman Kodu: 00:05:10)

Susuz Yaz'ın sinematografisinde klasik anlatıyla uyumun önemli parçalardan bir tanesi özdeşleme olgusu olmuştur. Kameranın izleyicinin gözü halini almasıyla izleyicinin kendini duyusal olarak ana karakterlerin yerine koymasıdır söz konusu olan. Özdeşleşmenin biçimsel karşılıklarına bakıldığında ilk sıralarda yer alan uygulamalardan biri bakış açısı çekimleridir. Susuz Yaz'ın çekim çeşitliliği kamerayı

aktif bir anlatı aracı haline getirmiştir. Bu çeşitlilik içerisinde yer alan bakış açısı çekimlerine daha ilk sahnede rastlanmaktadır. Bahar, Hasan'ın kendisinin yanına geldiğini görünce ondan saklanır. Sazlıkların arasına gizlenip Hasan'ın kendisini bulmasını bekler. Hasan'ın sazlıklara gelip Bahar'ı aramaya koyulması boy plandan başlayıp göğüs plana kadar daralır. Sahnenin sonrasında sazlıkların arasındaki ilerleyişi Hasan'ın bakış açısı çekimleriyle verilir (Resim 2.16.). İzleyicinin bu anı Hasan'ın gözüyle görmesi duygusal anlamda da karaktere bağlanarak olayları algılamasına sebep olmaktadır.

Mizansenin geniş bir mekâna yayıldığı ve çok sayıda karakterin bulunduğu sahnelerde olayların gelişimi kurgu üzerine kurulu bir işleyiş ile değil kamera hareketleriyle gerçekleştirilmektedir. Kamera hareketleri hikâyenin takibinde izleyicinin dikkatini yönetmenin seçtiği yöne doğru sevk etmektedir. Osman'ın Hasan'la birlikte komşularının yanına giderek suyun kendi topraklarından çıkması sebebiyle kullanımının da öncelikle kendisine ait olduğunu ve suyu komşu tarlalara yollamayacağını anlattığı sahne burada örnek olarak gösterilebilir. Bu sahnedeki ikinci çekimde, açılış sahnesindeki çekime benzer bir şekilde kadraj yine büyük orada su ile doludur ve yukarı tilt hareketi ile tarlada çalışmakta olan komşular çerçeveye dahil olur. Ardından hızlı bir pan hareketi ile henüz o noktaya ulaşmamış olan Osman ve Hasan kadraja alınır. Onların komşulara doğru yürüyüşleri bu kez ters yöne pan ile takip edilir. Komşular yeniden kadraja girene kadar pan devam eder. Nihayetinde Osman ve Hasan yürüdükleri duvarın üzerinde durup komşularına döndüklerinde hareket biter sabit bir kadraja ulaşılır (Resim 2.17.). Sabit planda Osman ve Hasan cepheden ve alt açılı olarak kadraja alınır. Daha düşük seviyede bulunan tarladaki komşularına yukarıdan bakarlar. Osman'ın bu planın sonunda komşularına selam vermesiyle diyalog başlar ve sonraki çekime kesilir. Osman'a en uzak noktada bulunan komşulardan başlayan çekimde komşular pan hareketini takiben selam verirler ve kadrajın yeniden Osman'a gelmesiyle Osman'ın konuşması başlar. Osman yerinden ayrılıp komşulara doğru yönelir, konuşması devam ederken komşuların arasından geçer, belli noktalarda karşılıklı diyaloglar yaşanır ve Osman'ın tekrar başlangıçtaki noktaya ulaşmasıyla çekim tamamlanır. Hareket-imgenin özelliklerinden "durum ve eylem birliği"ni tesis eden bu çekimlerde hareket sık kesmelerle parçalara bölünmeyip

bir büyük olarak kalmaktadır. 40 saniye süren bu çekimde hareketin doğal seyrini ve zamanın doğal akışını tecrübe edebilen izleyici hızlı kurgunun pasifleştirici etkisi ile değil zamanın doğal seyrinde oluşan çatışma ile yüzleşir. 1960'lar Hollywood sinemasında ortalama çekim süresi 8 saniyenin altında seyretmekteyken Susuz Yaz'ın bu sahnesinde çekim süresi ortalaması 16,5 saniyeyi bulmaktadır.

Resim 2.17. Susuz Yaz

Kaynak: Ekran Görüntüsü (Zaman Kodu: 00:07:05)

Filmdeki zaman, gerçek zaman anlayışına uygun bir şekilde "geçmiş, şimdi ve gelecek" şeklinde mantık merkezli olarak düzenlenmektedir. Olayların sebep-sonuç ilişkisi içerisinde ilerleyişi klasik anlatıda en sık tercih edilen devamlılık kurgusuyla gerçekleştirilir. Hasan'ın Niğde Hapishanesi'nde bulunduğu sahnelerle Osman'ın Bahar'a yönelik arzularını açık bir şekilde gösterdiği sahneler ise paralel kurgu ile bir araya getirilmiştir. Zamanın işleyişinde hızlı kurgu ve kısa çekimlerden oluşan bir ritim tercih edilmez. Haraketli kamera tercihi, karakterlerin mizansende aktif hareket halinde olmaları ve ayrıca yönetmenin toplumsal gerçekliği ortaya koyma perspektifi kurguyu minimal düzeyde tutan etkenler arasında sıralanabilir. Klasik anlatıda

karakterlerin karşılıklı konuştukları ya da bir arada bulundukları sahneler için yaygın bir şekilde kullanılan açı-karşı açı çekimlerinin Susuz Yaz'da çoğunlukla tercih edilmemiş olması da burada ifade edilebilir.

Hikâyede anlatının tümüyle görüntü diliyle ilerlediği, diyalogların sıfıra indiği ya da önemini kaybettiği belli noktalar bulunmaktadır. Hikâyeye dahil olduğu andan itibaren Bahar'a bir cinsel obje gözüyle bakan Osman, Hasan'ın hapse girmesiyle Bahar'la yalnız yaşamaya başladıklarında cinsel arzularını bakışlarıyla ve davranışlarıyla sürekli olarak göstermekte, kocasının yokluğunda cinsel isteklerini tatmin edemediği için kendini rahatsız hissettiği belli olan Bahar'ı tahrik etmektedir. Bu anlardan birinde, Bahar'ın topladığı üzümleri evin bahçesine sermekte olduğunu gören Osman, üzüm alma bahanesi ile Bahar'a oldukça yakın bir noktaya kadar gelir, Osman'ın bakışlarıyla kendini taciz etmekte olduğunun farkında olan Bahar kendini bir miktar geriye çekip işine devam eder (Resim 2.18.). Buna karşı Osman Bahar'ın etrafında dolaşıp onu süzmekte, kokusunu almaya çalışmakta ve diğer yandan da üzüm yemektedir. Sonunda Bahar'ın etrafında dolaşmayı bırakıp karşısına geçer ve bakışlarını doğrudan ona yöneltir. Bakışlarıyla Osman'ın nerede olduğunu kontrol eden Bahar, rahatsızlık duymasına rağmen cinsel olarak uyarılmaktadır.

Tek bir plandan oluşan bu sahne 90 saniye sürmektedir. Çekime genel planla başlayıp, ikili, tekli ve yakın planlar da dahil olmak üzere çok sayıda farklı açıya geçen Erksan, tümüyle bakışların ve mimiklerin etkin olduğu bu sahnede hareketi ve zamanı parçalara bölmek yerine bir bütün olarak vererek anlatıyı kurguyla değil saf bir görsel durumla kurar. Bu sahne ve Osman ve Bahar arasında geçen benzer sahnelerde, hikâyedeki olayları birbirine bağlayarak bütünü ya da verilmek istenen anlamı ortaya çıkarmak gibi bir amaç bulunmamaktadır. İzleyicilerin zaten filmin başından beri net olarak farkında oldukları bir durumun, hiçbir dolaylı anlatıma mahal vermeden zamanın doğal akışı içerisinde tekrar tekrar tecrübe edilmesidir söz konusu olan. Bu sebeple sahnenin ritmini tesis eden de kurgu değil zamandır. Erksan, planın sonundaki karşılıklı bakışma anında dahi açı-karşı açı çekimleri kullanmak yerine yine kamera hareketine bağlı görsel dili sürdürür ve kadrajı bir karakterden diğerine kaydırır.

Resim 2.18. Susuz Yaz

Kaynak: Ekran Görüntüsü (Zaman Kodu: 01:09:34)

Susuz Yaz çoğunlukla dış mekân çekimlerinden oluşmaktadır. Hikâyedeki çatışmanın temelinde su, suyun mülkiyeti, suya sahip olup tarlaların ve mahsullerin verimini arttırmak gibi unsurlar olunca olay örgüsünün bu bağlamda gelişen birçok kısmı da dış mekânlarda gerçekleşmektedir. Bu sebeple aydınlatma noktasında en çok doğal gün ışığı kullanılmıştır. Işığın sinematografik bir unsur olarak hikâyedeki dramatik yapıya katkısı ise mizansenin güneş ışığının düşme açısına göre planlanmasıyla elde edilir. Karakterlerin hareket alanları ve çerçeve içerisinde durdukları pozisyonlar aydınlatma planına göre tespit edilirken, dış mekândaki ağaçlar, otlar, sazlıklar gibi dekor unsurları da birer filtre ve aydınlatma efekti olarak işlev görmektedirler. Filmin başında Hasan'ın sazlıklar arasında Bahar'ı aradığı çekimlerde sazlıklar arasından kırılarak düşen güneş ışığıyla, gölgelerin baskın olduğu bir çerçeve meydana getirerek Bahar ve Hasan'ın duygusal yakınlaşmanı hissedilir kılan bir aydınlatma oluşturulur. Hasan'ın Bahar'ı aradığı bakış açısı çekimleri ve

Bahar'ı bulduktan sonraki yürüyüşlerinde (Resim 2.19.) görüldüğü gibi kompozisyon kadrajdaki karakter ve diğer öğelerin açık bir şekilde görülmesi ile değil aksine izleyicinin çerçevedeki unsurları net olarak görememesi üzerinden bir dramatik yükseliş tasarlanır. Kompozisyonun diğer öğeleri olan arka planda uzanan sazlıklar ve kadrajın ön planında aşağı sarkarak karakterlerle üst üste binen yapraklar ise ışığı daha yoğun bir şekilde almalarıyla daha yüksek düzeyde pozlanmışlardır. Sazlıklar ve sarkan yapraklar bu sebeple gösterdikleri farklı tonlar nedeniyle kompozisyonda derinliğin ipuçlarını verirler.

Resim 2.19. Susuz Yaz

Kaynak: Ekran Görüntüsü (Zaman Kodu: 00:06:25)

Metin Erksan'ın bir başka öne çıkan aydınlatma sitili ters ışık kullanımıdır. Ters ışıkla aydınlatılan alanlardaki detayların kaybolması ve karanlık bir yüzeye bürünmesiyle anlatıdaki çatışma karakterlere atanan görsel kimlikler üzerinden somutlaşır ve aralarında iyi-kötü gibi net bir dramatik ayrım yapılır. Osman'ın su başında komşuların suyunu kesmesinin ardından ters ışıkla aydınlatılması kişiliğinin

sinematografik bir yansıması olarak Osman'ı karanlık bir figür haline getirir (Resim 2.20.). Güneşin Osman'ın omuz ve şapkasındaki yansımaları bir dolgu ışığı etkisi göstererek karakter ve arka planı birbirinden ayırır ve kompozisyondaki katmanları daha belirgin kılar. Osman'ın kadrajın merkezinde olması kompozisyondaki dengelerin de onun lehine olduğunu gösterir. Kadrajın sol köşesinde bulunan Hasan ise yüzü ve gövdesindeki detaylar görülebilecek şekilde aydınlatılmıştır. Surat ifadesinden suyun kesilmesinden duyduğu memnuniyetsizliğin belli olması ve kadrajın merkezinden uzakta oluşu Hasan'ın iyi ve çaresiz kişiliğini açıklamaktadır.

Resim 2.20. Susuz Yaz

Kaynak: Ekran Görüntüsü (Zaman Kodu: 00:22:13)

2.2. Yeni Üslup Arayışları Çerçevesinde Türk Sinemasında Modern Anlatının Seyri

Türk sinemasında klasik anlatı yöntemine uygun ilk filmleri çeken yönetmenlerin başında gelen Lütfi Akad, biçim itibariyle Amerikan sinemasının örnek

alındığı yılların ardından kendilerine has bir üslup geliştirebilme endişesi ile içine girdikleri yeni arayışların 1960'lı yıllarda başladığını dile getirmektedir. Bu bağlamda ifade edilebilecek ilk film *Hudutların Kanunu* (1966) olmuştur. Deleuze'ün zaman-imge kavramı ile paralel olarak değerlendirdiğimiz modern anlatı sinemasının iki temel özelliğinden birinin modern çağın insanlığı karşı karşıya bıraktığı sorunlara açıklık getirmek olduğu göz önünde bulundurulduğunda, Lütfi Akad'ın Hudutların Kanunda konsantre olduğu konunun tam da bu noktada önemli olduğu ortaya çıkmaktadır. Yılmaz Güney'in önerdiği hikâyeden hareketle sınır kaçakçılığını dönemin şartlarını göz önünde bulundurarak inceleyen Akad, bir sosyolog misali Urfa'da yaptığı saha araştırmasıyla başta kaçakçıların bizzat kendileri ve güvenlik güçleri olmak üzere konunun taraflarıyla görüşmeler yapmış ve ardından filmin senaryosunu yazmıştır (Onaran, 1990: 121).

Akad'ın bu yaklaşımı klasik anlatının merkezi öğelerinden kahraman karakter ve özdeşleşme ilkesinden uzaklaşmasını beraberinde getirmiştir. İyi karakter – kötü karakter gerilimine yaslanmayan Hudutların Kanunu'nda, bireyin içinde yaşadığı toplum ve sistem sebebiyle karşılaştığı sorunlar ve verdiği yaşam mücadelesi anlatılmaktadır. Bu bakımdan bir yanıyla klasik anlatıdan uzaklaşan film diğer yandan da sürprizlerle dolu bir hikâye kurgulamak yerine günlük hayatta karşılaşılacak sıradanlıkta şeyleri ekrana taşımasıyla modern anlatıya yakınlaşmaktadır. Akad'ın yönetmenlik hayatındaki kritik bir eşik mahiyeti taşımakta olan Hudutların Kanunu, Lütfi Akad sinemasının hem dil hem de konu itibariyle olgunlaştığı yeni bir döneme işaret etmektedir (Gündoğdu, 2020: 119).

Modern anlatı yapısının ikinci temel özelliği ise klasik anlatı estetiğinden uzaklaşarak, bir olayın gerçekleşmiş olduğu yanılmasını oluşturacak temsil odaklı bir sinematografi yerine insandaki görme fonksiyonunu işler hale getiren bir biçimin hayata geçirilmesidir. 1960'lar Türk sinemasına bakıldığında hem tematik yapısı hem de biçim itibariyle klasik anlatı standartlarının dışına çıkıp modern anlatı kapsamında değerlendirilebilecek ilk filmleri çeken yönetmenlerden birinin Metin Erksan olduğu görülmektedir. Erksan bu yaklaşımla çektiği filmlere 1970'lerde de devam etmiştir. *Sevmek Zamanı* (1965), *Müthiş Bir Tren* (1975), *Bir İntihar* (1975) ve *Geçmiş Zaman*

Elbiseleri (1975) görüntü dilinin imkanları üzerine yoğun bir şekilde konsantre olunan filmler olarak değerlendirilmektedir.

Resim 2.21. Sevmek Zamanı

Kaynak: Ekran Görüntüsü (Zaman Kodu: 00:01:32)

Erksan'ın bu bağlamda en dikkat çekici filmi Sevmek Zamanı olmuştur. Türk sinemasında en çok işlenen temaların başında gelen aşk konusuna daha önce hiç olmadığı bir bağlamda bakan Sevmek Zamanı, aşkı Divan Şiiri ile benzer şekilde suret ve muhayyile aracılığıyla betimlemektedir. Sevgiliyi bir bedenle ve daha genel olarak fizik gerçeklikle sınırlamayan Divan Şiiri'nde "aşkı anlatan şair, imgelerin genişliği ve çeşitliliği dolayısıyla, aşkın çeşitli hallerini ve tutku duyulan varlığın niteliğini devamlı surette değiştirebilmekte ve kimi durumlarda söz konusu aşk yolculuğunu cinsiyet kıstasından bağımsız gösterebilmektedir" (Gün, 2015: 185). Buna uygun bir şekilde Sevmek Zamanı filminde sevgililerin fiziksel anlamda birbirine kavuşmalarını öncelikli görmeyen bir aşk anlayışı bulunmaktadır. Halil bir yıl önce boyadıkları

köşkte Meral'in duvarda asılı resmini görüp aşık olur ve sık sık resme bakmak için köşke gider. Meral, köşke geldiği bir gün Halil'i öylece resmine bakarken görür. Halil'in resmine aşık olması Meral'i çok etkiler. Fakat Halil, Meral'e değil onun resmindeki surete aşıktır. Halil'in aşkı yaşayan bir insana yönelik değildir ve içsel bir varlığa sahiptir.

Sevmek Zamanı'nın "surete aşk" teması filmin biçimsel yapısını da şekillendirmiştir. Surete aşkın biçimsel karşılığını çoğu zaman bakışlarda bulmaktadır. Kimi zaman surete, kimi zamansa şehre ve tabiata yönelen bakışlar sevgiliyle içsel bütünleşmenin yoludur. Bu bakışlardan ilki jeneriğin ardından gelen daha ilk çekimde kendini gösterir. Erksan'ın sade, gerçekçi ve çok katmanlı kompozisyonlarından biri ile açılan bu ilk karede sahil şeridi, deniz ve adalardan oluşan bir kadraj bulunmaktadır. Vakit geçirmeden yağmur sesi ve kaydırma hareketi ile müdahale edilen bu ilk kareden çıkılır ve kamera hareketinin bitmesiyle yeni bir kompozisyona geçilir. Halil bir lokantada Derviş Mustafa ile karşılıklı oturmaktadır. Erksan, Halil'i izleyicinin karşısına çıkardığı bu ilk karede onu, karşısında Derviş Mustafa olmasına rağmen bakışları bilinmeyen bir noktaya çevirmiş ve dalmış bir halde gösterir (Resim 2.21.). Yağmurlu bir havada pencerenin arkasından ikili orta plan bir çekimle görülen Halil gerek camdaki yansıma gerekse yağmurlu ve kapalı hava nedeniyle çerçevede bir siluet olarak kalmaktadır. Gözlerindeki duygu ve bakışlarındaki derinlik filmin ve sahnenin bu ilk çekiminde açık edilmez.

Sahnenin devamında Halil resmi görmek üzere köşke gider. Bahçe duvarından atlayışı, kapıyı hırsız gibi açarak eve girişi gerilim çağrışımı yapan bir müzikle takviye edilerek Halil'in köşke gizlice girişinin sebebi hemen izleyici ile paylaşılmaz. Ancak Halil'in rahat tavırlarından bir gizem yönünde ilerlenmediği ve anlatının klasik dramatik yapıyı takip etmediği anlaşılmaktadır. Halil için dar planlar ve tempolu hareketler değil, olabildiğince geniş planlar eşliğinde sakin ve kendinden emin tavırların seçilmiş olması modern anlatıya daha uygun bir işleyiş olarak belirir. Sahnenin seyrinin tümüyle değişmesi pencereden dışarıyı izleyen Halil'in başını çevirerek Meral'in suretiyle göz göze gelmesi ile olur. Müzikte de gizem temasından aşk yönüne doğru keskin bir dramatik dönüş yaşanır. Halil'in resme doğru dönüşünü, boy planda çapraz açılı bir çekimde başlar ve kaydırma hareketiyle Halil'i cepheden

gören omuz plan çekimi ile tamamlanır (Resim 2.22.). Suretle göz göze kalan Halil'in sıra dışı aşkı kameranın onun bakışlarına yakınlaşmasıyla net bir hale gelir. Sonraki planda Halil'in bakış açısı çekimine kesilir, yine omuz planlı tablodaki Meral'in sureti ile göz göze gelmiştir. Aralarda Halil'in göğüs planda sureti izleyişine kesilerek toplamda üç defa daha bakış açılı çekiminden Meral'in resmine kesilir. İlkinde yakın plan, ikincisinde sadece gözlerin olduğu ekstra yakın planlı ve sonuncusunda yine yakın planlı çekimlerde Halil'in Meral'in suretine bakışı ekrana gelir. Halil'in bakışı Meral'in gözlerine yoğunlaşarak iyice derinleşmektedir. Suretle göz göze geldiği ilk anda kendini kaybeden Halil daha sonra pardösüsünü çıkarır, müziği açar ve sigarasını yakıp resmin karşısına oturur, bakışlarını yönettiği suretle bütünleşerek kendinden geçer.

Resim 2.22. Sevmek Zamanı

Kaynak: Ekran Görüntüsü (Zaman Kodu: 00:04:33)

O esnada arkadaşlarıyla köşke gelen Meral üst kattan gelen müzik sesini duyunca yukarı çıkar. İçeride bir kişinin oturmuş kendi resmine baktığını görür ve bu kişinin kim olduğu görmese de kendi suretine yönelen bu derin bakıştan haz duyar. Erksan, resmin tam karşısında duran Meral'in bu hazzını yine bir omuz plan çekimle (Resim 2.23.) vererek suret ve aslını karşı karşıya getirmiş olur. "Halil'e fark ettirmeden suretine odaklanan nazarı izler. Suret, burada bir ayna görevi görerek Meral'de aslında kendisinin seyredildiği duygusunu uyandırır" (Keskin, 2019: 325).

Resim 2.23. Sevmek Zamanı

Kaynak: Ekran Görüntüsü (Zaman Kodu: 00:07:40)

Sahne boyunca zamanın kesintiye uğratılmadan bir bütün olarak verilmeye çalışıldığı görülmektedir. Yalnızca bakışların yer aldığı çekimlerde birbirini takip eden olayların devamlılığının sağlanması şeklinde bir ihtiyaç bulunmaz. Deleuze'ün, dış gerçekliği temsil ettiğini söylediği organik rejimin izlerine rastlanmaz. Anlatı, dış gerçeklik ve nedensellik arasındaki irtibatın koptuğu, hayalin gerçekten ayırt

edilemediği kristal rejime tabi olmuştur. Aslında görünür gerçeklik düzleminde Halil ve Meral'in başlarından geçen olayın "kendine ait olmayan bir eve gizlice girme" ve "tanımadığı birini gizlice evine girmiş halde bulma" olarak açıklanabilecek olmasına karşın, iki karakterde de gerilime mahal vermeyen bir duygu hali hâkimdir. Bakış imgesinin merkezde olmasının da katkısıyla karakterler bu olaylar karşısında görmek ve gözlemlemek eylemleriyle sınırlı kalmışlardır. Erksan'ın tercih ettiği çekimler, Halil'in duygu haline bakış açısı çekimleri ile izleyiciyi de ortak etse de hem Halil'in hem de Meral'in bakışlarını dışarıdan izleyen planların sayıca fazlalığı, genel atmosferi veren genişliği ve süre bakımında duygusal bir gerilim oluşturmayacak uzunlukları sebebiyle izleyiciye de bir gözlemci olma imkanı vermektedir.

Resme ya da aynadaki surete aşık olma temasını işleyen çok sayıda klasik Osmanlı ve Fars şiirinde aşığın öncelikle hep sevgilinin suretine aşık olması söz konusudur. Ardındansa sevgiliye ulaşıp ona kavuşma çabası içine girilir. Sevmek Zamanı'nda ise Halil'in asıl arzusu aşkına Meral'i ortak etmemek ve surete aşık olarak kalmaktır. Bu noktada Divan şiirinden ayrılan anlatının fikri seyri tasavvufa yaklaşmaktadır. Halil, Meral'i geri çevirmesiyle birlikte aşık olduğu resmi bir daha görememeyi de göze almış olur. Çünkü Halil'in suretle olan bağı artık ruhsal bir hal almıştır. Surete duyulan aşk, aşk-ı mecazi olarak ifade edilir ve öte dünyadaki hakiki sevgili olan Tanrı'nın aşkı için bir köprü vazifesi görmektedir. Aşığın kalbi Tanrı'nın nazarını yansıtan bir ayna vazifesi görürken, aşığı hakiki sevgiliye ulaştıran kapı ölüm ile açılmaktadır. "Tasavvufun önerdiği cezbe hali ölmeden önce ölmeyi de temsil eden bir varoluş biçimidir. Halil'in aşkı tasavvuf görüşüne uygun olarak, ontolojik nesnesine kavuştuğunda ölümle sonuçlanan bir aşkta ölmek halidir" (Keskin, 2019: 319).

Sevmek Zamanı'nın düşünsel düzlemde öne çıkan ayna ve yansıma metaforları filmin sinematografisi içeresinde de etkin olarak kullanılmaktadır. Filmde bir ayna vazifesi görerek karşısına çıkan her şeyi yansıtan öğe su olmuştur. Aynı zamanda filmdeki mekân anlayışına dair izler de sunan su, filmin sonunda Halil ve Meral'in bir kayık içinde birlikte ölüme gidecekleri gölde bir ayna karakteri kazanmaktadır. Filmin jeneriğinde de kullanılan bu göl ve çevresi Halil'in de sık sık baka kaldığı ve aşkının yansıdığı bir ayna halini alır. Erksan, filmdeki mekânın Halil'in içsel bir varlık

karakterindeki aşkını yansıtabilmesi için tabiatın oldukça saf bir kesitini seçmiştir. Halil'in adadan ayrıldıktan sonra mesleği gereği geldiği bu tabii alan, mekânın modern iktisadi düzene göre yapılanmadan önceki dönemine aittir. Bu bakımdan suyun merkezde olduğu bu mekân, insanı tanrısallığın huzuruna çıkarmakta ve ebediyete açılacak bir zaman imgeye dönüşmektedir. Burada görüntü yönetimi ile mekân karakterlerin önüne geçmektedir. Karakterlerini çerçevenin içinde tutan, kamera hareketleri ile karakterini takip eden ve kadrajda karakter hareketlerine alan açan genişliği tanıyan Metin Erksan, Halil'in doğada düşünceli bir şekilde yürüdüğü sahnenin son çekiminde daha önce pek yapmadığı bir şekilde karakteri takip etmeyip kadraj dışına çıkmasına izin vererek suyun ayna vazifesi gördüğü tabiatı sahnenin ana karakteri haline getirir (Resim 2.24.).

Resim 2.24. Sevmek Zamanı

Kaynak: Ekran Görüntüsü (Zaman Kodu: 00:43:33)

Resim 2.25. Sevmek Zamanı

Kaynak: Ekran Görüntüsü (Zaman Kodu: 01:14:07)

Filmde, Halil'in aşkının ruhsal boyutu dışında Halil ve Meral'in bir araya gelmelerini engelleyen bir başka sebep daha gösterilmektedir. Halil ile Meral'in yakın çevresi arasında popüler Türk sineması içerisinde karşılaşılan türden bir sınıfsal karşıtlık bulunmaktadır. Halil ise bu karşıtlıkların dramatik bir gerilime dönüşmesine izin vermeyen bir irade göstermektedir. Bu karşıtlığın görsel anlamda somutlaşması, Halil'in aşkının yansıması olan mekân tipi ile tümüyle zıt bir mekân anlayışı üretmektedir. Halil ve Meral'in babasının bulunduğu sahnede mekânın modern şehir ve topluma ait bir iş yeri olduğu açıktır. Diyalogların arka planda kaldığı, zamanın hissedilir hale geldiği ve mekânın bir karakter haline geldiği Halil'in dünyasının aksine Meral'in babasının ait olduğu mekân modernliğin donuk standartlarını taşıyan bir işyerini temsil etmektedir. Bu karşıtlığı taşıyan bir başka mekân ise Meral'in Halil ile birlikte olma ümidini yitirmesinin ardından Başar'la evlenecekleri sahnede ortaya çıkar. Erksan, huzurun yerini eğlencenin aldığı bir mekân profili tasarlamıştır. Halil'in

olmayacağı bir dünyada Meral'e kalan ruhunu kaybetmiş suretler, mekâna kimliğini vermektedir. Çekimin girişinde yine bir genel plan ile mekân tanıtılırken, arka salonda dans edip eğlenen davetlilerin duvardaki yansımaları kompozisyonun merkezinde tutulmuştur (Resim 2.25). Meral ise donuk ve hissiz bir vaziyette ön planda durarak ruhsal yapısındaki değişimin sebep-sonuç ilişkisini tamamlamaktadır.

Hem geniş planda hem de ikili ve tekli planlarda kompozisyonun ana öğelerini çerçevede 3'te 1 kuralına uygun bir şekilde konumlandıran Erksan, keskin duygular içinde bulunan tek bir karakterin bulunduğu çekimlerde ise karakteri kompozisyonun merkezine alıp mizansenin dekoratif öğelerini ise dikkatleri merkeze yöneltecek yönlendirici hatlar olarak kullanmıştır. Kompozisyonlarda genel itibariyle geniş alan derinliği kullanılarak mekânın tümü izleyici için bir gözlem alanı haline getirilmiş, alan derinliğini düşürüp netliği ve dikkati belli bir karaktere sabitleme yoluna gidilmemiştir. Bu bakımdan çoğunlukla geniş açılı lenslerin kullanıldığı anlaşılmaktadır. Kadrajların dikkatli ve özenli bir şekilde seçilmesiyle ortaya çıkan kompozisyonlar ve plan sekans çekimler zamanı ve mekânı filmin en önemli karakterlerinden biri haline getirmektedir (Sim, 2020: 85).

Mekân tercihleriyle birlikte aydınlatmada da doğal kaynaklara dayalı bir stil kullanılmıştır. Filmin geliştirdiği ruh haline uygun bir şekilde yağmurlu ve kapalı bir atmosferin baskın olması aydınlatma stilini belirleyen unsur olmuştur. Bedenle ve fizik alemle olan irtibatını kesmiş bir aşk teması, kontrastların baskın olduğu ve yüz dahil bedenin birçok detayının çoğunlukla net bir şekilde aydınlatılmadığı bir sinematografiyi ortaya çıkarmaktadır. Teması, kamera açı ve hareketleri, kurguya değil uzun çekimlere dayanan zaman anlayışı ile modern anlatı kapsamında değerlendirilen Sevmek Zamanı, dramatik yapının belli noktaları ve genel oyunculuk performanslarıyla klasik anlatıya yakın durmaktadır.

2.1.1. Değişen Sosyo-Politik Şartlar Ekseninde Gelişen Biçimsel Arayışlar

1970'lerin ilk yıllarında televizyonun yaygınlaşmasına rağmen Türk sinemasına olan ilgi artmıştır. Bir yandan Yeşilçam filmlerinin üretimi devam ederken

diğer yandan ulusal sinema, milli sinema ve devrimci sinema gibi yerli sinemaya dönük farklı fikirler ve ideolojiler etrafında toplanan Halit Refiğ, Yücel Çakmaklı, Yılmaz Güney gibi yönetmenler karşılaştıkları zorluklara rağmen filmlerini izleyiciyle buluşturmuşlardır. İç ve dış göç, kentleşme, kırsal toplumların yapısı, modernleşme ile değişen kültür ve ahlak gibi konularda belli oranlarda gerçekçi özellikler taşımakla birlikte neticede melodrama dönüşen filmlerin ciddi bir kısmının Avrupa'da hem toplumsal bir belge niteliği taşıyan hem de anlatı yapısı ile özgünlüğü yakalayan başta Yeni Gerçekçilik olmak üzere farklı akımları örnek aldığı görülmektedir. Ancak bu akımların tam olarak anlaşıldığını ve özgün çıkarımlar yapıldığını söylemek zordur.

70'lerin ortalarında Metin Erskan'ın Müthiş Bir Tren, Geçmiş Zaman Elbiseleri gibi gerçekçi zaman ve mekân anlayışının dışına çıkan televizyon filmleri dışında, Tunç Okan'ın ilk yönetmenlik deneyimi olan *Otobüs* (1974) filmi de absürt ve ironik bir yaklaşım benimseyerek klasik anlatının ötesine geçen denemeler arasında yerini almıştır. Türk sinemasında 70'lerin sonlarına kadar sıklıkla görülen toplumsal ve siyasal eleştiri filmleri 12 Eylül 1980 Darbesi'nin ardından büyük oranda kesintiye uğramıştır. Yavuz Özkan, Zeki Ökten, Şerif Gören, Erden Kıral gibi yönetmenler ya uzun yıllar süren sessiz bir dönemden geçmişler ya da geçmiş yıllardaki filmlerinde sergiledikleri idealist ve politik tavırları revize etmek ve farklı türlere yönelmek durumunda kalmışlardır. Yeni siyasi ve idari koşullar ile bu doğrultuda değişikliğe uğrayan kamusal alan, 80'ler Türk sinemasında cinsellik, entellektüelizm, feminizm, arabesk gibi temaların öne çıkmasını tetiklemiştir. 80'lerin ikinci yarısından itibaren ise 12 Eylül sonrası oluşan yeni sosyolojik durumu göz önünde bulunduran, darbenin birey ve toplum psikolojisinde oluşturduğu hasarları ele alan filmler çekilmeye başlanır.

80'ler Türk sinemasındaki bir diğer önemli konu yeni anlatı arayışlarıdır. Klasik Türk sinemasının tema ve karakter tiplerinden uzaklaşılmıştır. 60'lar ve 70'lerki yerli sinema tartışmaları ekseninde çekilen filmlerin odaklandığı toplumsal meseleler göz ardı edilmese de konular farklı bir anlatı ve yeni bir estetik perspektiften ele alınmak istenmiştir. Türk sinemasında yerleşik hale gelmiş olan melodramın söze dayalı masalsı anlatısından uzaklaşılarak modern anlatı sinemasının dramatik standartlarına doğru bir yönelme söz konusu olmuştur. Olay örgüsü, senaryo yazımı,

görüntü yönetimi ve kurgu gibi noktalarda birtakım farklılıklara gidilmiş olsa da melodram türünden tümüyle kopulduğunu ifade etmek mümkün değildir. Sinan Çetin, Ömer Kavur, Yavuz Turgul, Nesli Çölgeçen ve Ümit Elçi 80'lerle birlikte ilk filmlerini çeken yönetmenler arasında sıralanabilir.

Biçimsel arayışlara yönelen yönetmenler içerik noktasında edebiyat uyarlamalarına başvurmaktadırlar. Bu durum biçimsel girişimleriyle bir auteur vizyonu edinen kimi yönetmenleri, filmlerinin birey ve topluma ne söyleyeceği konusunda pasif bir pozisyonda bırakmaktadır. Dramatik anlatıya sosyal gerçekçi bir zemin üzerinden yönelen yönetmenlerin odağında Bekir Yıldız, Orhan Kemal, Kemal Tahir, Aziz Nesin ve Fakir Baykurt gibi yazarların eserleri bulunurken, Yusuf Atılgan, Erhan Bener, Füruzan gibi isimlerin romanlarından uyarlamalar yapan yönetmenler ise bireyci-varoluşçu filmlere imza atarlar. "Özellikle Atılgan'ın ünlü romanı Anayurt Oteli'nin 1986 tarihli Ömer Kavur uyarlaması Türk sinemasında bireyci-varoluşçu bir damarın başlangıcını işaret etmektedir" (Civan, 2014).

Türk sinemasının öncü yönetmenlerinden Atıf Yılmaz'ın 80'lerde çektiği bazı filmlerin anlatısı açısından taşıdığı yenilikler üzerinde çokça durulmuştur. Kariyerinin ilk yıllarından itibaren gişe başarısı yüksek filmler çeken Yılmaz, toplumsal gerçeklik, toplumsal cinsiyet ve kadın kimliği gibi bağlamlarda önemli eserler vermiştir. Filmlerinin yapım hazırlıkları sırasında senaryo ve oyunculuklar kadar görüntü ekibiyle de özel olarak ilgilenen Atıf Yılmaz, çekimlerde dramatik yapıya en uygun kadraj, aydınlatma stili ve kompozisyonu ortaya çıkarmak için gayret etmiştir. 50'lerde *Gelinin Muradı* (1957), 60'larda *Ah Güzel İstanbul* (1966) ve 70'lerde *Selvi Boylum Al Yazmalım* (1977) dönemlerinin önde gelen filmleri arasında gösterilirken, 80'lerde çektiği *Aaahh Belinda* (1986) ise klasik gerçekçi yapının dışında, irrasyonel ve ironik bir zeminde gerçek ile hayali birbirine karıştıran bir anlatıya sahiptir. Filmde, tüketim kültürü ve ataerkilliğin etkileri karşısında geleneksel kadın ve modern kadın tiplerinden gelen farklı tepkiler, sahip oldukları farklı davranış kalıpları üzerinde durulmuştur.

70'lerin sonları ve 80'lerde melodramın dışına çıkmak, modern anlatı standartlarına işlerlik kazandırabilmek oldukça önemli olmuştur. Hikâyelerin ne

anlattığından çok yönetmenin nasıl bir biçim oluşturduğu ve nasıl anlattığı önemsenir olmuştur. "Melodramdan dramatik yapıya geçişi hedefleyen yeni kuşak yönetmenler, bireysel bir üsluba yönelmelerinin yanı sıra, filmlerinde ana karakterleri çevresi ile birlikte işlemeye özen göstermişler ve Yeşilçam sinemasının zaman, mekân ve kişilikler arasında kuramadığı bağı bir nebze de olsa kurmaya çalışmışlardır. Böylece Türk Sineması'nda melodramdan drama doğru bir geçiş sürecinin başladığı söylenebilir" (Sözen, 2007: 60). 80'li yıllar genel itibariyle bakıldığında klasik Türk sinemasının seyircideki karşılığını tümüyle yitirdiği ve sektörel anlamda da büyük bir çözülmenin yaşandığı bir dönem olmasına rağmen gerek dönemin yeni yönetmenlerinin gerekse Türk sinemasına yıllarını vermiş olan yönetmenlerin çektiği belli sayıda nitelikli film, Türk sinemasında 1990'larda başlayacak köklü yenilenmenin ve estetik gelişimin habercisi olmuştur.

2.2.2. Kadraj Dışı Alanın Anlatıya Kazandırdığı Yeni Boyutlar

1980'lerde ilk filmini çeken ve özgün bir biçimsel arayışla kendini gösteren yönetmenlerden biri de Reha Erdem olmuştur. *A Ay* (1989) filmiyle Türk sinemasına giriş yapan Erdem, İstanbul'da devam ettiği tarih eğitimini yarıda bırakıp Fransa'da sinema eğitimi aldı ve ardından plastik sanatlar alanında yüksek lisans yaptı. Fransa'da çektiği kısa filmlerin ardından İstanbul'da ilk uzun metraj filmi A Ay'ı çekti. Tema ve üslup itibariyle mantık merkezliliği ve klasik anlatının tüm diğer unsurlarını görmezden gelen Erdem, çıkış filminde montajı, zamanı, sesi ve sessizliği kullanarak bir yabancılaşma etkisi oluşturmuştur. Kadraj dışına açılarak filmi rüya ve hayal düzlemine taşımaktadır.

Net bir olay örgüsüne sahip olmayan, anlattığı somut bir hikâyeden söz edilmesi zor olan A Ay'ın görünür gerçeklik düzlemiyle arasında ince bir bağ bulunmaktadır. Annesinin ölümünden sonra akrabalarıyla yaşamaya devam eden Yekta'nın halaları vasıtasıyla önüne çıkan, bir yönde eski, geleneksel ve irrasyonel olana açılan, diğer tarafta ise yeni, modern ve rasyonel olana yönelen iki yol bulunmaktadır. Filmi klasik gerçekçi anlamda bir çatışma seyrine götürmeyen bu ince çizginin asıl görevinin hayal düzlemine kapı aralamak olduğu söylenebilir.

Filmin açılış jeneriğinde arka arkaya gelen tam 11 kısa plana yer verilir. Bu planlar nasıl sıralanırsa sıralansın imgelerin temsil ve taklit kabiliyetlerinden kaynaklanan bir anlam bütünü çıkmaz ortaya. Dalgalar, saat, sandal, eski kapılar, resimler, denizde ölü bir kedi, martılar, ağaçların arasında eski bir yalı gibi imgelerin sıralandığı bu planları peşi sıra bağlayan montaj, imge hareketini gerçekleştirmek suretiyle bir nedensellik ağı oluşturup ereksel sonuçlar inşa etmez. Klasik anlatının, imgelerin organik bütünlüğünü sağlayan paralel ve diyalektik montajından farklı olarak gerçekliği parçalarına ayıran bir montaj vardır. Siyah zeminde beliren "a" harfinden sonra gelen 11 plandaki imgelere ait sesler kaydın dışında tutulur. Böylelikle farklı imgelerle etkileşime ve temsili anlamlara kapalı bir saf imgelerin peşine düşülmektedir. 10 adet sabit planın ardından 11. planda gelen eski yalının etrafı kamera hareketi ile dönülür, hareket bitip yalı sabit planda tutulduğunda ise müzik girer. Ardından gelen planda ise yine siyah zeminde "ay" yazısı ve sonrasında jenerikteki diğer yazılar dökülmeye başlar. En baştan itibaren bakıldığında jeneriğin ilk kısmında sabit planlı çekimlerde görüntüler seslerinden bağımsızlaştırılarak verilirken, hareketli planla başlayan ikinci kısımda ise imgeden bağımsızlaştırılan ses ön plana çıkmaktadır.

A Ay'ın ilk sahnesi, tezin ilk bölümünde modern anlatı sinemasının sinematografik yapısı bağlamında incelenen Bresson'un *Jeanne d'Arc'ın Yargılanması* filminin açılış sekansıyla bazı benzerlikler taşımaktadır. Biçimsel açıdan göze çarpan bu yakınlık anlatı noktasında A Ay'ın modern anlatı kapsamında değerlendirilebilecek temel bazı özelliklerinin ilk işaretlerini de vermektedir. A Ay'da da hikâyenin çatısını kuracak zaman-mekân-karakter bütünlüğü için ilk bilgileri veren bir kurucu çekim ile karşılaşılmaz. Ne mekânı ve karakterleri tanıtacak fiziksel özelliklere öncelik verilir ne de olay örgüsüne dair bir başlangıç yapılır. Jeanne d'Arc'ın Yargılanması saf görsel ve sessel bir durum olarak kadraj dışından gelen çan sesi ve yürüyen bir kişinin ayakları ile açılırken, A Ay'da da kadraj dışından gelen sesler önemli bir yere sahiptir. Gemi düdüğü, saatin tik tak seslerine ek olarak devam etmekte olan diyaloglar işitilmektedir. Ahşap zemin üzerinde dar bir çerçeve ile ilerlemekte olan kamera sırasıyla bir makara, karşılıklı konuşan kişilerin ayakları ve bir martıdan geçerek yere basmadan aşağı doğru sarkan bir çıplak ayak üzerinde durur. Filmin aşkınlık

düzleminde önemli bir yeri olan deniz yolculuğu saf bir işitsel öğe olarak kadraj dışından filme dahil edilmiştir. Olaylar zincirini birbirine bağlayacak araçsal bir vazifesi bulunmayan zaman ise tik tak sesleriyle kameranın sakince ilerlemesine eşlik ederek düşünce imgesine alan açan bir süre formundadır.

Resim 2.26. A Ay

Kaynak: Ekran Görüntüsü (Zaman Kodu: 00:02:48)

Kadrajın dışındaki öğelerin kadrajın içiyle olan irtibatı saf görsel ve sessel durumu kuvvetlendirmektedir. Yeri kadraj dışından sesi gelen gemilerin yanı olan, aslında jenerikteki planlardan birinde dalgalar üzerinde inip çıkan martıların arasında bulunması gereken martı Yekta'nın ayağının dibinde ileri geri yürümektedir. Kadraja ilk giren Yekta'nın halaları Nükhet Seza ve Neyir'in ayaklarında terlik ve çorap olduğu halde, Yekta'nın aşağı sarkan ayağı çıplaktır. Kadraj çıplak ayağında sabitlendiğinde konuşan Yekta'nın sesi de kadraj dışından gelir. Yekta'nın konu dışı sözüne Neyir bir soru ile cevap verir. Sonraki çekimde koltukta uzanmış yukarı doğru bakan Yekta'nın sanki ne kendisi bir şey söylemiş ne de Neyir ona bir soru sormuş gibi tepkisizce yatışı

sabit planda verilir (Resim 2.26.). Eskiye olan ilgi ve istikbal tutkusu gibi farklı uçlardan konuşan halalarının dertleriyle dertlenmediği açıktır. Diğer taraftan konağın, merdivenin üstündeki odaya girdiğini söyleyen Yekta için bir anlam ifade ettiği bellidir. Ancak Nükhet Seza'dan farklı olarak onun arzusu konağın kendisini güzelleştirmek, fiziksel anlamda tam ve bütün hale getirmek değildir. Sonraki sahnelerde daha net anlaşılacağı gibi konağın Yekta için önemi ona düşündürdükleri, yaşadığı ruhsal tecrübe ve görünmeyenle kurduğu ilişkiyi mümkün hale getiren bir vasıta olmasıdır.

Sahnede uygulanan görüntü yönetiminde klasik anlatıya has bir tümden gelimci yaklaşım bulunmamaktadır. Odanın ahşap zemininde dar bir ölçekle açılan kadrajın çekim boyunca karakterleri ana öğe pozisyonundan uzak tutarak zeminden ilerlemesi, sonraki çekimlerde ise sıklıkla orta ölçekte tekli ve ikili çekimlerin tercih edilmesi olay örgüsünü başlatacak makro ölçekli bir mekân tanıtımının ve karakterlerin iyi-kötü olarak farklılaştırılacağı, belli bir karakterin starlaşarak kahraman pozisyonuna getirileceği bir karakter çiziminin olmadığını gösterir. Sahnenin diğer sinematografik özellikleri; renkleri dışarıda bırakan siyah-beyaz dokusu, dramatik etki oluşturmaktan uzak düşük ya da fazla pozlanmaya sebep olmayan doğal aydınlatma stili, minimal ve seyreltilmiş kompozisyonları ve imgelerin hareketsiz veya minimum hareketli duruşu ile özetlenebilir.

Yekta ve Nükhet Seza arasında geçen bir sonraki sahne diyaloglarıyla ailenin geçmişine ve Yekta'yı hayal düzlemine taşıyan annesine ilişkin detayları ortaya koyarken, mizansen ve kurgusuyla algıyı hareketin duyusal ve duygusal formundan koparmaktadır. Diyaloglar zihinsel bir hareket halini alarak, ruhsal deneyim ve yabancılaşmanın var olduğu bir düzlemde zaman-imgeyi ortaya çıkarmaktadır. Yekta'nın, annesinin ölmediğini, gittiğini söylemesinin ardından Nükhet Seza ailenin mazisine döner. Kendisi ve Neyir'i, babası Sıtkı Beyi, erkek kardeşi Servet'i, Yekta'yı ve annesi İhsan Hanımı birbirine bağlayan ilişkiler ağını bu kişilerin iç dünyalarına da atıflarda bulunarak anlatır. Bir diyalogdan çok monologdur söz konusu olan. Bu monoloğun büyük bir kısmı konağın birbirine açılan iki odasında geçer. Çerçevenin olabildiğince geniş tutulduğu geniş açılı çekimlerde konak yüksek tavanlı boş odaları, geniş ve eski duvarları, zemini, kapıları ve pencereleriyle karakterleri kuşatmakta, dış

dünyadan izole bir şekilde kendi geçmişlerine ve iç dünyalarına hapsetmektedir. Kompozisyonlardaki büyük boşluklar bu açıdan dikkat çekmektedir (Resim 2.27.). Kompozisyonda boşlukların oluşturduğu geniş negatif alan, temsil ve taklit merkezli anlatıyı film biçiminin dışında bırakmakta, boşluklarla birlikte kadraj dışına açılan anlatı zaman-imgeye alan açmaktadır.

Resim 2.27. A Ay

Kaynak: Ekran Görüntüsü (Zaman Kodu: 00:14:21)

Nükhet Seza ve Neyir'in birbirine açılan iki odada bulundukları çekimlerde kamera karakterlerden bağımsız olarak hareket etmektedir. Nükhet Seza ve Yekta'nın karşı karşıya olduğu açı-karşı çekimlerinde kameranın yüksekliği ve pozisyonu bir bakış açısı çekiminin oluşmasına imkan vermez. Klasik anlatı sinematografisinde karakterler ve hareketi takip eden kamera, A Ay'da karakter sabit bir noktada konuşmakta olduğu halde yatay bir kaydırma hareketine başlayarak karakteri kadraj dışında bırakır, boş alana doğru kayarak ikinci odaya geçer ve pan hareketi ile bu odayı daha geniş bir açıdan görür. Kadraj dışı alan hem Nükhet Seza'nın anlattıkları ile hem

de Yekta'nın sürekli annesini izlediği pencereden gördükleri ile anlatıya katılmaktadır. Kameranın konuşan karakterden uzaklaşması, karakterlerin geniş açılı uzak çekimlerle oldukça sınırlı bir alanda tutulmalarıyla kompozisyonda geniş negatif alanların bırakılması izleyiciyi özdeşleştiren değil aksine film metniyle izleyici arasına mesafe koyan stilistik tercihlerdir.

Resim 2.28. A Ay

Kaynak: Ekran Görüntüsü (Zaman Kodu: 00:09:02)

Yekta'nın belli noktalarda halasının anlatımına katılması bunun ilk defa gerçekleşen bir konuşma olmadığını, sürekli tekrar ettiğini göstermektedir. Nükhet Seza, İhsan Hanımın kayıkla denize açıldığını, konağa ve hayata veda ettiğini söyleyeceği sırada Yekta itiraz eder. Merdivende oturan Yekta aşağı doğru inmekte olan halasına "İşitilmiyor! İşitilmiyor hala! Hiç birisi işitilmiyor!" diye seslenir. Bu esnada Nükhet Seza aşağı doğru inerek kadrajın dışında kalırken kamera bel plana ulaşıncaya kadar Yekta'ya doğru ilerler ve durur. Yekta "Haberiniz yok ki!" diye bağırıp oturduğu merdivenden kalkıp koşarak odaya doğru gider. Yekta'nın bu sözü

ve oturduğu yerden kalkarak uzaklaşması iki kez daha başa alınarak tekrar oynatılır. Erdem sonraki planda montajla klasik anlatı formu reforme etmektedir. İmge, yazı ve ses bir araya gelir. Yekta hayal düzleminde, Nükhet Seza'nın dünyasının sınırlı olduğu konağın dışına çıkar, denize, martılara ve bir sandala ulaşarak aslında annesine doğru ilerlemektedir. Yabancılaşmanın daha net bir şekilde ortaya çıktığı bu andan itibaren Yekta hayal düzleminde irtibat kuramadığı diğer karakterlerden kopar ve sarsıcı bir şekilde izleyiciye yönelir. Yekta sahnenin son çekiminde uzunca bir süre yakın planda kameraya bakmaktadır (Resim 2.28.).

Resim 2.29. A Ay

Kaynak: Ekran Görüntüsü (Zaman Kodu: 00:09:46)

Yekta'nın hayal düzleminde bulunduğu uyku ve uyanıklık arası bir hal içinde olmasından anlaşılmaktadır. Neyir konağa girdiğinde Yekta'yı zemin katın merdivenlerinde uzanırken gördüğü an da Yekta'nın uyku ve uyanıklık arasındaki hallerinden biridir. Yekta merdivenlere uzanmış olarak görüldüğünde kendini halasından sakınmaya ve konuyu geçiştirmeye çalışmaz. Aksine konuşmayı tercih eder. Ancak bu konuşma ortak bir paydada buluşma gibi müzakereci bir tarzda olmaz. Yekta konuşurken halasına bakmaz, gözlerini boşluğa, yine kadraj dışına yönlendirir

(Resim 2.29.). Yekta yalnızca kendisi konuşurken değil halasının konuştuğu anlarda da benzer bir davranış gösterir. Bir başka sahnede Neyir halası ile adaya ilk gittiğinde bahçedeki ağaca ve rüzgarın uğultusuna konsantre olduğu anda halası balkona çıkıp onunla konuşmaya başlar. Ancak bu konuşmanın Yekta'nın ve sahnenin seyrini değiştirecek bir bağlama oturması istenmez. Neyir'in konuşması Yekta'nın içinde olduğu saf görsel ve sessel durumun bir parçası haline gelir. Yekta önce göğüs plan ve genel plan çekimlerle kendi düzlemine yönelirken, halası konuşmaya başladığında bakış açısı çekimine kesilmesi ağacın gövdesi ve rüzgârda savrulan dalların sesine yer verilen bu kompozisyonu zaman-imgeye dönüştürür. Nuran'ın sahneye dahil olması dahi Yekta'yı kendi düzleminden koparmaya yetmez. Nuran filmin ilerleyen sahnelerinde, Yekta'nın annesini gösterebilecek kadar yakınlaştığı bir karakter olmasına rağmen, Neyir'in Nuran'ı Yekta için çizmekte olduğu rasyonel yol haritasının bir parçası olarak görmesi sebebiyle Yekta ilk kez karşı karşıya geldiğinde Nuran'ın farkında olmaz. Neyir'in Nuran'ı karşılayıp Yekta'yı tanıttığı açının karşı açısı olan çekimde Nuran Yekta'ya bakarken, Yekta ne halasını duymakta ne de Nuran'ı görmektedir (Resim 2.30.).

Yekta arkası kameraya dönük olmasına rağmen kompozisyonun ön planında ve merkezindedir. Ağaca dönük olduğundan yüzü görünmese de bakışlarının yine kadraj dışına yönelmiş olduğu bellidir. Nuran ise hikâyeye yeni katılan nötr bir karakter olarak kompozisyonun orta planında ve kadrajın alt kısmında yer almaktadır, Yekta'ya bakıyor olsa da aralarında karşılıklı bir iletişim olmaz.

Gece saat 11 olduğunda Yekta için annesinin denizden geçişini izleme vakti gelir. Koridordaki saat 11'i vururken 4. kata çıkan Yekta annesini beklediği pencerenin önüne gider. Yekta'nın içinde olduğu hayal düzlemi burada cismani olan ile ruhani olan arasında bir köprü vazifesi görmektedir. Yekta'nın hayatta olmayan annesini görmesi, aşkın olanı cismani olan görünür gerçeklik düzlemine taşımaktadır. Yekta'nın bir çekimde pencerenin önünde dikilip denize bakarken, takip eden çekimde yerde uzanıp uyukladığı, lineer zaman çizgisini terk etmiş bu sahnede yine uyku ile uyanıklık arasında gidip gelmesi hayal düzlemini ruhsal ve cismani olan arasında bir aracı kılar. Reha Erdem sahnenin görsel tasarımı ile bu durumu mümkün kılmaktadır. Oda, pencerelerden giren ışıkla yarı aydınlık yarı karanlık şekilde aydınlanmaktadır.

İçeri düşen ay ışığı boş zemin ve duvarlardan yansıyarak odayı aydınlatır. Yekta odadaki ilk çekimde pencereden dışarı bakarken genel planda arkadan görülmektedir. Gölgelerin baskın olduğu yüksek kontrastlı kompozisyonun büyük oranda karanlıkta kalan arka planında duran Yekta'yı belirgin kılan sol koluna ve saçına düşen ışık olur (Resim 2.31.).

Resim 2.30. A Ay

Kaynak: Ekran Görüntüsü (Zaman Kodu: 00:18:04)

Karşı açıya geçildiğinde göğüs plan bir çekimde görülen Yekta film boyunca tekrar ettiği gibi yine kadraj dışına bakmaktadır. Kadraj dışı alanın açıldığı aşkınlık düzlemi bu çekimde net bir şekilde anlaşılabilmektedir. Arka planda yer alan odanın duvarları dışarıdan vuran ışığın gücü nispetinde loş bir şekilde aydınlatılarak Yekta'nın yüzünün daha belirgin olmasını sağlar. Yüksekten düşen ay ışığı Yekta'nın yüzünde gölgeli bir aydınlatma oluşturur. Sol gözü, burnu ve dudağının sol kısmı ile boynunda belirgin gölgeler oluşur. Yüzünde, annesinin gelip gelmeyeceğini tam olarak bilmemesinin verdiği endişe gözlenmektedir. Annesinin gelişi ile birlikte

yüzündeki gölgeler tümüyle ortadan kaybolur. Renk sıcaklığının soğuktan sıcağa doğru değişimi ay ışığından güneş ışığına doğru bir değişimi haber vermektedir. Işığın artan yoğunluğu pozlanmayı yükseltir ve Yekta'nın yüzü giderek parlar (Resim 2.32.). Annesinin geçişiyle gecenin loş ışıkları arasındaki Yekta'nın yüzünün birden güneş gibi parlaması ruhsal olanın Yekta'nın yüzündeki yansıması olarak değerlendirilebilir.

Resim 2.31. A Ay

Kaynak: Ekran Görüntüsü (Zaman Kodu: 00:23:35)

Resim 2.32. A Ay

Kaynak: Ekran Görüntüsü (Zaman Kodu: 00:24:08)

Yekta Nuran'ın gözle görülmesi mümkün olmayan çocuk başlı martının fotoğrafını çekerek onu görünür kılmaya çalıştığını öğrendikten sonra Nuran'a daha da açılır. Annesini gördüğünden, geceleri sandalla geçişinden bahseder. Annesinin varlığına Nuran'ın da şahit olmasını istemektedir. Aynı kimseye görünmeyen martı gibi Yekta'dan başka kimsenin göremediği İlhan Hanımı da fotoğrafını çekerek görünür kılmayı düşünürler. Yekta Nuran'ı gizlice konağa getirir ve saat 11'i çaldığında birlikte İhsan Hanımın gelmesini beklerler. İhsan Hanım geçerken yine aynı ışık saçılır etrafa, kadraj dışından gelip Nuran ve Yekta'nın yüzünü kuvvetli bir şekilde aydınlatır. Nuran, Yekta'nın annesi geçerken hızlıca fotoğraf çekmeye başlar ve hayretle izler olanları. Bir müddet sonra Yekta fotoğraflar için Nuran'ın evine gider. Ancak Nuran tab ettiği fotoğraflarda koyu bir karanlıktan başka hiçbir şey görünmediğini söyler. Yekta hayal kırıklığına uğrar fakat onu üzen annesinin fotoğraflarda görülmemesi değil Nuran'ın İhsan Hanımı gördüğünü bir türlü dile

getirmeyişi olur. Nuran kendi görme tecrübesini hiçe sayarak fotoğraflarda çıkan karanlığı mutlaklaştırır. Bunun ardından Tekta önemli olanın göstermek değil görmek olduğunu vurgulayan, mimesisçi taklit ve temsil geleneğine karşı bir aforizma, bir manifesto mahiyeti taşıyan konuşmayı yapar.

> "Sen gördün. Göresin diye çağırdım seni. Annemi gör diye! Gör diye! Ne diye bunca zahmet. Göstermek daha mı önemli? Her gördüğünü gösterebiliyor musun? Söylesene! Her gördüğünü gösterebiliyor musun? Rüyalarının fotoğrafını çekebiliyor musun? Işığın yetiyor mu? Netliğini ayarlayabiliyor musun? Görmeyi sadece görmeyi biliyor musun? Hem ne göstereceksin, haberleşmek için mi? Kimlerle? Kendinle habersiz kaldın mı hiç? Gösterilemeyen şeyler görüyorum hep. Gör. Sadece gör. Ne olursun o fotoğraflara görmek için bak! Görüyor musun? Görüyor musun Nuran? Annemi görüyor musun?"

Resim 2.33. A Ay

Kaynak: Ekran Görüntüsü (Zaman Kodu: 00:52:35)

Yekta'nın bu aforizması bir yana, Reha Erdem'in burada kullandığı görsel dil de izleyiciyi yabancılaştırmakta ve sarsıcı bir zaman-imgeye dönüşmektedir. Yekta'nın önünde dikildiği duvar çapraz bir kontrastla bölünmüş loş bir arka plan oluşturur. Yekta'nın yüzü de benzer şekilde yüksek kontrastlı parçalı ışıkla aydınlatılır. Yüzün gölgede kalmış tarafında göz detayı belirginliğini yitirirken, aydınlık tarafında ise yanak kısmı aşırı ışıktan patlama seviyesine yaklaşır. Yekta'nın konuşması bel planla göğüs plan arası bir kadrajda başlar, kamera yavaş bir kaydırma hareketi ile yakın plana kadar ilerler (Resim 2.33.). Yabancılaşmanın ilk aşaması Yekta "Görmeyi sadece görmeyi biliyor musun?" derken kadrajın siyaha dönmeye başlayıp tümüyle kararması ile yaşanır. Yekta'nın konuşmasının ikinci yarısında sesi karanlık bir çerçevede kadraj dışından gelir. Yekta izleyicilerle özdeşleşmek yerine onları karşısına alır. Konuşmaya başladığında gözlerini Nuran'a dikmiş olan Yekta'nın sözleri siyah çerçevede tamamlandıktan hemen sonra hızlıca diğer çekime kesilir. Yekta bu kez yakın planda doğrudan kameraya çevirmiştir bakışlarını. Bu haykırışı sadece Nuran için değil de kendini izleyen herkes içindir. Yekta kadraj dışından gelen martı sesleri eşliğinde kameraya bakmaya devam ederken, netliğin kaybolması ve çerçevenin flulaşması izleyiciyi onun bu bakışlarından kurtarmaktadır (Resim 2.34.).

Yekta'nın içinde bulunduğu ruh halini değiştirmek için Nükhet Seza ve Neyir'in akıllarına gelen fikirlerden biri onu çarşıya götürmek olur. Neyir Yekta'yı alıp dışarı çıkar. İki tür muhitten geçerler. İlk olarak geçtikleri tenha sokaklarda, Yekta'nın aynı adada karşılaştığı insanlar gibi modern hayatın dışında kalmış insanlarla karşılaşırlar. Neyir kafasını önünden ayırmayıp bu tipleri görmezden gelirken Yekta onları meraklı bakışlarla seyreder. Ara sokaklardan çıkıp şehrin içine girdiklerinde ise ne Neyir içinde bulunduğu sığ rasyonel bakış açısının dışına çıkıp insanlarla iletişime geçer ne de Yekta kendi dünyasının dışına yönelik bir meraka sevk olur. Kalabalık caddelere ulaştıklarında ikisindeki duygusuzluk durumu da devam eder. Özellikle Yekta'nın şehrin insanlarıyla göz göze geldiği ya da merak ve ilgiyle bir yerlere baktığı görülmez. İnsanların arasından geçerken ikisinin de yüzleri görülmez. Kadrajda yalnızca dizlerinden aşağısı yer alır (Resim 2.35.). Yürüyen onca ayak arasında Yekta ve Neyir de bir çift ayaktan ibarettir. Yapılan hızlı kesmelerle

Yekta ve Neyir'in onlarca insan arasından geçmesi, toplumun bir parçası olmadıklarının ve insanlar karşısındaki duygusuzlukları ve ifadesizliklerinin bir özetidir.

Resim 2.34. A Ay

Kaynak: Ekran Görüntüsü (Zaman Kodu: 00:53:17)

Neyir ve Yekta sonraki çekimde bir pasaja girerler. Önünden geçtikleri dükkânın vitrinindeki bir şey Neyir'in dikkatini çeker. Yekta Neyir'i bırakıp vitrinin önünden uzaklaşmaya başlar, Neyir peşinden gidip onu geri getirir ve vitrini izlemeye devam eder. Yekta'nın artık dayanacak gücü kalmamıştır. Müzikle birlikte giren dış seste Yekta "Bir koku var, yanık kokusu, gezmeyelim bu kokuyu halacığım" diyerek dil dökmektedir. Neyir Yekta'yı bir kez daha geri getirir. Yekta üçüncüsünde koşarak uzaklaşır ve yere düşer. Neyir de hemen Yekta'nın yanına koşar (Resim 2.36.). Kuş bakışı bir üst açıdan tek bir çekimde verilen bu olay esnasında karakterlerin aralarındaki diyaloglar duyulmaz, yüz ifadeleri görülmez. Bu unsurların kadrajın dışında bırakılması sahnenin hareket-imgeye dönüşmesini ve klasik anlatıya has bir

dramatik gerilim kazanmasını engeller. Gerek tercih edilen açı, gerekse Yekta'nın yakarışı izleyicileri de sahneyi yeniden Yekta'nın hayal düzleminden okumaya sevk etmektedir.

Resim 2.35. A Ay

Kaynak: Ekran Görüntüsü (Zaman Kodu: 01:03:43)

Yekta karakteri kimi zaman tek bir kelime söylemeden sadece varoluşunun ifade gücünü kullanarak, kimi zamansa uzun uzun konuşarak Deleuze'ün zaman-imge bağlamında açıkladığı görme fonksiyonunun önünü açan aktör tipini ve oyunculuk anlayışını akıllara getirmektedir. Aktörün rol yapmaması, eylemlere değil görme ve gösterme becerisine müracaat etmesi en çok onun nasıl çerçevelendiği; kamera hareketi ve ışık gibi etkenlerin katılımıyla nasıl bir kompozisyon içine dahil edildiği ile irtibatlı olarak tespit edilebilecek bir durumdur. Bu bakımdan görüntü yönetimi filmin baştan sona Yekta'nın hayal düzleminde kalmasında Reha Erdem'in en büyük yardımcısı olmuştur.

Resim 2.36. A Ay

Kaynak: Ekran Görüntüsü (Zaman Kodu: 01:04:42)

A Ay filmi gerek anlatısı gerekse görüntü dilini anlatının hizmetine sunabilme kapasitesi itibariyle Türk sinemasında ileriye doğru atılmış bir adım olarak değerlendirilebilir. Olay örgüsünün minimuma indirildiği filmde ana karakterin psikolojik yapısı itibariyle tecrübe ettiği aşkınlık düzlemi filmin genelini kuşatmaktadır. Türk sinemasında modern anlatının ilk örneklerinden biri olarak işaret edilen, kurgu yerine uzun planların ve kamera hareketlerinin tercih edildiği Sevmek Zamanı filminden farklı olarak A Ay'ın kadraj dışı alana açılan anlatısını taşıyan biçimsel olgu montaj olmuştur. Bu şekilde film biçimi karakterin zihin dünyasına ve hayal düzlemine entegre edilmiş ve ekranı karartma, netten fluya düşürme, ana karakterin kameraya bakıp kalması gibi uygulamalarla gelişen yabancılaşma efekti filmin organik bir parçası haline gelmiştir.

2.2.3. Türk Sinemasının Yeni Yapılanması

İlk filmlerini çekerek Türk sinemasına dahil olan yönetmenlerin sayısı 1990'larda artmaya devam etmektedir. Bu yönetmenler gerek sinema gerekse sinema dışı alanlarda eğitim almış, tecrübe sahibi olmuş; farklı düşünür ve sanatçılardan, düşünce ve sanat geleneklerinden beslenmiş; neticesinde sahip oldukları düşünsel ve estetik perspektiften hareketle hem geçmişi hem de içinde yaşadıkları dönemi sosyal, kültürel, psikolojik, ruhsal ve politik açılarsan sorgulayan filmler çekmeye başlamışlardır. Zeki Demirkubuz, Yeşim Ustaoğlu, Derviş Zaim, Nuri Bilge Ceylan gibi yönetmenlerin ardı ardına ilk uzun metraj filmlerini çekmeleriyle birlikte Türk sinemasında yeni bir kuşağın, yeni bir dönemin başladığına dair değerlendirmelerin yapılmaya başlandığı yıllarda, Türkiye'de sinemanın hem uygulamasında hem de algılanmasında önemli gelişmeler kaydedilmiştir. Tematik tekrarların geride bırakılması, anlatı yapısının daha tutarlı hale gelmesi, sinematografik tercihlerin daha çok önemsenmesi, sinema sanatının kendisinin tartışılarak yeni bir sinema düşüncesinin aranması, izleyici profilinin değişmesi, uluslararası sinema kamuoyunun Türk sinemasına olan ilgisinin artması gibi gelişmeler söz konusu olmuştur.

Yapım şirketlerinin gişe beklentilerinden bağımsız olan bu yeni kuşak yönetmenler insana, topluma ve varoluşa ilişkin kendi öznel ifadeleri olan filmlerinin yapımcılığını da büyük oranda kendileri üstlenmiştir. Sinemalarda seyirci sayısı giderek azalmaktayken, 1987'de yabancı şirketlere film dağıtım ve gösterim izni verilmesinin ardından mevcut gişe rakamlarında Hollywood filmlerinin oranı daha da artmıştır. Popüler anlatı kalıplarına bağlı kalan yerli filmlerin dahi vizyon garantisi bulunmazken, özgün bir içerik ve biçim hedefleyen yönetmenlerin gösterim olanakları çok daha sınırlı kalmıştır. Türkiye'de 90'lar boyunca çekilen 457 yerli filmin sadece 137 tanesi vizyona girebilmiştir (Pösteki, 2012: 92). Bu bakımdan sadece ilk filmlerini çeken bağımsız yönetmenler değil anaakım perspektifle film çeken tecrübeli yönetmenler de hem maliyetleri karşılamanın ve gişe gelirlerini arttırmanın hem de içerik ve biçim itibariyle kaliteli bir bütüne ulaşmanın arayışında olmuşlardır.

Anaakım Türk filmleri, toplumsal ve tarihsel bir perspektiften kimi zaman eleştirel, kimi zaman nostaljik bir tarzda Türk insanına bakarak Hollywood filmlerinin rekabete giremeyeceği bir bağlama yoğunlaşırlar. Türkiye'nin yakın tarihini hayal etmeye ve hatırlamaya yönelen filmlerle Türkiye'de popüler sinemanın yeniden yükselişi söz konusu olmuştur. Bu yükselişi Şerif Gören'in *Amerikalı* (1993) ve Yavuz Turgul'un *Eşkiya* (1996) filmleri ile başlatmak mümkündür. Özellikle de genel izleyici kitlesinde sinemaya olan ilginin uzun yıllar sonra büyük bir artış göstermesini sağlayan Eşkiya, Türkiye'ye ait toplumsal sorunlara odaklanmasıyla ilgi çekerken, klasik anlatının imkanlarını etkili bir şekilde kullanarak yeni popüler sinemanın kodlarını açığa çıkarmıştır (Suner, 2006: 35).

Amerikan şirketlerinin sinema sektörünün dağıtım alanında etkin bir pozisyona gelmeleri ve sinema salonlarının gösterim stratejilerini şekillendirmelerine karşılık, sektörün en az dağıtım ve gösterim kadar önemli bir diğer parçası olan yapım kaynaklarında olumlu yenilikler belirmiştir. Geleneksel yapımcıların sinema pratiğinin entelektüel ve ticari açıdan içe dönük olması sebebiyle yapım ortaklıkları ve sponsorluklar gibi dış kaynaklar çoğu zaman oluşamamıştır. Ancak 90'lardan itibaren yeni yapım modellerinin ve fonların ortaya çıkması özellikle estetik ve entelektüel arayışlarla sinemaya giren yeni yönetmenler için bir fırsat olmuştur. Ortak yapımcılar, sponsorluklar, devlet destekleri, festival ödülleri ve Türkiye'nin Avrupa sinemasının desteklenmesi misyonuyla kurulan Eurimages sinema fonuna dahil olmasıyla bağımsız yönetmenlerin istifade edebilecekleri çok sayıda kaynak kullanıma girmiştir.

Amerikan şirketlerinin ticari beklentilerinin yatırıma dönüşmesiyle sinema salonları yenilenmiş ve yeni salonlar açılmıştır. Bunun dışında yabancı filmlerin Avrupa ve Amerika ile eş zamanlı olarak vizyona girmeleri de izleyicilerin yeniden sinemaya gitme alışkanlığı kazanmaları için teşvik edici bir unsur olmuştur. Bununla birlikte izleyici profili de değişmektedir. Daha genç, televizyonun kitleselleşmesiyle birlikte görsel kültür ve popüler kültürü içselleştiren yeni bir izleyici profili oluşmaya başlar. "Televizyonun yarattığı yıldızlar, magazin kahramanları, talk-show sunucuları sinema perdesinde yeniden karşısına çıkınca seyirci bundan ayrı bir haz duymuş, merak duygusu uyanmış bu kahramanlar televizyon kökenli seyircisini salonlara çekebilmiştir. 'Vizontele'nin, 'Hemşo'nun, 'Ağır Roman', 'Kahpe Bizans', 'Bay E'

ve bu çizgideki filmlerin izleyici patlamasının ardında yatan neden budur. Sinematografik değerleri andığım bu filmlerin çok üzerinde olan 'Mayıs Sıkıntısı', 'Üçüncü Sayfa', 'Filler Ve Çimen' ve daha birçok film ancak 'kendi izleyicisine' ulaşabilmiştir" (Karakaya, 2014 :48).

Bu değerlendirmeler doğrultusunda sektörün yeniden yapılanmaya başladığı 90'lı yıllarda Türk filmlerinin iki ana kategoride sınıflandırılabileceği anlaşılmaktadır. Bu kategorilerden ilkini "arayış filmleri" olarak adlandıran Karakaya; doğa, insan, yalnızlık, tutkulu aşk, geçmiş, dostluk, korkular, ihanet gibi temaları duygu sömürüsüne ve öğretici yaklaşımlara yer vermeyen öykülerle işleyen arayış filmlerinde anlamın temel taşıyıcı olarak saf görüntüsel bir sinematografik üslup geliştirilmek istendiğini ifade etmektedir. Profesyonel oyuncular ile oyunculuk yapmadan doğal davranışlarıyla hal dilini kullanan günlük hayattan kişiler bu saf görsel durumları canlandırmaktadırlar. Mümkün olduğunca sınırlanan yapım maliyetlerinin mevcut olan tüm ulusal ve uluslararası fonlar, karşılıklı ve karşılıksız destekler denenerek karşılanabildiği bu tür filmlerin vizyona girme ihtimali çok düşük olduğu için televizyon kanalları, festivaller ile alternatif dağıtım ve gösterim olanakları üzerinde durulmaktaydı (2014 :76-77). İkinci kategori olan "popüler filmler" ise aşk, aldatma, tehdit, soygun, cinayet ve farklı şiddet türlerine dayanan temaları, tek boyutlu görünür gerçeklik düzleminde ilerleyen bir içerik yapısı, dramatik gerilimi devamlı hale getiren dinamik kamera kullanımı ve kurgu anlayışından oluşan bir görsel dil ile temsil etmektedir. Filmde canlandıracağı karakter itibariyle değil de popüler kültürdeki karşılığı sebebiyle izleyicinin ilgisini çekecek isimlerin ve yıldız oyuncuların rol aldığı bu filmler profesyonel yapım standartlarında çekilmelerinin ardından sırasıyla vizyona ve ulusal kanallara çıkarak ticari döngülerine devam ederler (2014 :114-115).

Yeni kuşak yönetmenlerin ve onların arayış filmlerinin yurt içinde ve yurt dışında kabul görmesiyle Türk sinemasının yeni bir döneme girdiği düşüncesi yaygınlık kazanmıştır. Bu yeni döneme ilişkin yapılan tanımlamaların başında "yeni Türk sineması" gelmektedir. Yeni Türk sineması kavramının iki temel bileşeni olduğunu ifade eden Asuman Suner, ilk olarak "Türk" sözcüğünün ifade ettiği "ulusal sinema" bağlamına değinir. Kavramın "ulusal" bağlamı, Türk sinema tarihi içerisinde

nasıl bir gelişim çizgisi izlendiği, ülkede sinemaya ilişkin oluşan iktisadi ve hukuki yapıdan sosyal, estetik ve entelektüel duruma kadar olumlu ve olumsuz nasıl bir tarihsel birikimle bu yeni döneme ulaşıldığının altını çizer. "Yeni" sözcüğü ise mevcut döneme ve Türk sinemasının bu dönemde önceki dönemden farklılaşan yeni yönetmen kuşağına, yeni ve farklı sinema dili ve anlayışına işaret eder ve bir "yeni dalga" anlamı taşımaktadır. Suner bu kavramsal çerçeveye ek olarak yeni Türk sineması içinde "sanat sineması" ve "popüler sinema" şeklinde ikili bir ayrıma gitmiştir (2006: 28-29). Yeni Türk sineması farklı kategorilerdeki filmleriyle, eski günlerdeki gibi biz bize olacağımız geleneksel bir "ulus-devlet evi"nin mümkün olmayacağını göstermektedir. İzleyicisini o eski eve götüren yeni Türk sineması kimi zaman geçmişin travmalarını bir masumiyet haresiyle kuşatır. Eve yönelik bir aidiyet hissettirse de var olan eleştirel tavır evin imkansızlığına ilişkin bir farkındalık oluşturur ve o eski evi bugün de evimiz olarak hissetme duygusuna karşı bir huzursuzluk üretir (Suner, 2006: 318).

Akser ve Bayraktar, yeni Türk sinemasına ilişkin tezleri sıralarken onun Yeşilçam'ın ve periferi de gelişmeye başlayan sanat sinemasının bir devamı olduğunu ifade etmektedir. Bu bağlamda özellikle Türk sinemasında uzun yıllar hikâyelerde merkezi bir noktada olan iyi-kötü ya da toplumsal sınıf karşıtlıklarının yeni Türk sinemasında belli oranda devam ettiği ifade edilmektedir. Yeni döneme tematik olarak biraz daha yakından bakıldığında sıkça karşılaşılan hafıza, kayıplar, unutulmuş geçmiş, travma, köyden kente göç gibi toplumsal bağlamlardaki filmlerin Akser ve Bayraktar'ın belirttiği unsurları taşıdığı görülmektedir (2014: XIX).

Geçmişle kurulan bu bağlantılara rağmen Suner'in "sanat sinema" başlığı altında değerlendirdiği yönetmenler ve filmlerin, popülerlik ve ticari başarı kaygısı taşımadıkları için piyasa baskısından uzak oldukları ve ortak bir özellik olarak "bağımsız sinema" yaklaşımına sahip oldukları ifade edilmektedir. Aslı Daldal, yeni Türk sinemasının 1994-2003 yılları arasındaki örneklerinin bu bağımsızlık özelliğinin dışında bir "film akımı" karakteri taşımadıklarını vurgular. 2004 yılından itibaren yeni bir aşamaya geçildiği ve Nuri Bilge Ceylan, Semih Kaplanoğlu gibi isimlere büyük uluslararası başarılar kazandıran filmlerle birlikte belgesel gerçekliği ve kurmaca film anlayışını aynı anda kullanan minimalist bir hibrit modelin ortaya çıktığını söylenmektedir (Daldal, 2014:103). Yeni Türk sinemasının, film sitiline dair belli

ortak özellikler ve resmî ideolojiye karşı geliştirilen mikro-politik eleştirelliğine rağmen bir yeni dalga sinema akımı olarak değerlendirilmesi zordur. Daldal'a göre yeni Türk sineması "ulusal sinema" özelliği taşımasına rağmen yeni bir ulusal "film akımı" olarak değerlendirilemez ve bunun iki ana sebebi vardır. Bunlardan ilki, diğer ulusal sinemalarda olmayan farklı estetik özelliklere sahip olmamasıdır. Diğeri ise belli ölçülerde bağımsız olsa da piyasa koşullarından tümüyle kopamamış olması ve filmlerde ürün yerleştirme gibi popüler ticari uygulamalarına yer verilmesidir (Daldal, 2014:108).

Türk sinemasının son dönemine ilişkin çeşitli çalışmaları bulunan Gönül Dönmez-Colin benzer şekilde belli noktalarda kesişen ve belli noktalarda oldukça farklılaşabilen özellikleriyle yeni Türk sinemasının Fransa'daki anlamıyla bir "yeni dalga" sinema olarak tanımlanamayacağını kanaatindedir (2008:181). Aralarında, yönetmenlerin auteur karakteri, filmlerde sinemanın kendisini sorunsallaştırmaları, izleyiciyi özdeşleştirmekten kaçınmaları, senaryo ve görüntü yönetimi unsurlara daha çok önem verilmesi gibi ortak tematik ve estetik özellikler bulunmasına rağmen, her yönetmenin kendine has entelektüel çizgisinin getirdiği farklılıklar bir yeni dalga imkanını ortadan kaldırmaktadır (Dönmez-Colin, 2008:181).

Kendine has bir entelektüel çizgide ilerleyerek ulusal ve uluslararası çapta yeni Türk sinemasının en nitelikli örnekleri arasında gösterilen filmlere imza atmış yönetmenlerden biri kuşkusuz Nuri Bilge Ceylan'dır. Bu bakımdan son dönem Türk sinemasındaki özgün eserlerin anlatı yapısı ve sinematografik üslup açısından ne tür bir mahiyete sahip olduklarının anlaşılması açısından Nuri Bilge Ceylan filmlerinin yakından incelenmesi faydalı olacaktır.

Nuri Bilge Ceylan filmlerinin genel itibariyle klasik anlatı sinemasının belirleyici özelliklerinden olan aksiyondan yoksun olduğu, hem sessizliğe hem de doğadaki seslerin saf hallerine yer verdiği, sezgiye ve düşlere yer açan saf görüntülerin baskın olduğu bir zeminde zamana ve mekâna odaklanan yalın bir anlatı izledikleri söylenebilir. Ceylan, Yeni Gerçekçilik gibi akımlardan, Bresson, Antonioni, Tarkovsky, Bergman, Ozu gibi yönetmenler beslenen ve modern anlatı kapsamında incelebilecek bir film biçimi oluşturmuştur (Akbulut, 2005:10). Bireye ve topluma

bakışında ise doğu-batı, geleneksel-modern gibi ikilemler arasında bireyin ve toplumun dönüşümünün ve bu dönüşümün ruhsal serüveninin izini süren Dostoyevski ve Çehov gibi yazarlardan beslenmiştir. Bu "yazarlar rasyonalitenin temel aldığı rasyonel olan, eğitilebilir özü itibariyle 'iyi' olan bireyin karşısına modernitenin ideali dışındaki rasyonel olmayan ve eğitilebilse bile 'kötü'ye meyyal başka bir insanı koyarak "birey" mevhumunu tersyüz etmektedir" (Gökçek, 2020: 56). Bu perspektifin izleri Nuri Bilge Ceylan filmlerindeki doğu-batı ikileminde sürülebilirken, özdeşleştirme etkisinden kaçınılan filmlerde genel itibariyle her iki dünyaya da mesafeli durulmaktadır.

Ceylan, kendi hayatını ve tecrübelerini sorunsallaştırdığı ve belli bir devamlılık arz ederek ilerleyen kısa filmi *Koza* (1995) ve Taşra Üçlemesi olarak bilinen *Kasaba* (1997), *Mayıs Sıkıntısı* (1999) ve *Uzak* (2002) filmlerinde modernist anlatıyı oldukça belirgin bir şekilde kullanırken, *Üç Maymun* (2008)'dan itibaren filmlerinde öyküler daha belirgin hale gelmiş ve dramatik açıdan klasik anlatıya has özellikleri de film diline dahil etmeye başlamıştır. Konularını gündelik hayattan alan taşra üçlemesinde kendisine, içinde yetiştiği çevre ve topluma bakan Nuri Bilge Ceylan, taşranın ne nostaljik ne de oryantalist bir perspektife maruz kalmadan kendini göstermesine imkan vermeye çalışır. Karakterlerin iyi ve kötü gibi uçları temsil etmediği, sıradan insanların kendi sıradan hedeflerinin peşinde olduğu Kasaba, Mayıs Sıkıntısı ve Uzak filmlerindeki odak noktası, taşra ve kent algısı ile kendini gerçekleştirme arzusu etrafında şekillenen aidiyet duygusundan oluşmaktadır. Bu bakımdan Taşra Üçlemesi, Semih Kaplanoğlu sinemasının ve özellikle de Yusuf Üçlemesi'nin yeni Türk sinemasının gelişimi doğrultusunda değerlendirmesinde etik ve estetik bir mukayese noktası oluşturmaktadır.

2.2.4. Çok Katmanlı Kompozisyonlar Sinematografisi

Uzak Taşra Üçlemesi'nin son filmi olarak çekilmiştir. İlk iki filmde işsizlikten yakınan, üniversite sınavını kazanamayan ve kasabadan çıkış yolu arayan Saffet, Uzak'ta Yusuf olarak bu amacına ulaşır ve İstanbul'a gitmektedir. Kısa bir süre Fotoğrafçılık yapan akrabası Mahmut'un yanında kalacak olan Yusuf için bu kısa süre şehirde tutunmaya yetmez. Yusuf'un misafirliğinin uzaması kendi taşralı kimliğinden

uzaklaşan Mahmut için sabredilmez hale geldiğinde aralarındaki çatışma da giderek büyür.

Filminin anlatısı çizgisel bir işleyiş takip ederken, olay örgüsünde net bir nedensellik ilişkisi bulunmamaktadır. Olay örgüsü özellikle filmin başlarında karakterin ileride yaşayabileceği olaylara ilişkin bir beklenti oluşturmaktadır. Ancak film ağır bir ritim ve neredeyse bir eylemsizlik hali içerisinde devam eder. Eylemsizliğin arttığı, zamanın öylesine ve uzun uzun akıp gittiği anlar karakterlerin psikolojik seyirleri adına büyük önem taşımaktadır. Karakterlerini izleyiciyle özdeşleşecek bir noktada tutmayan Ceylan, Uzak filminde karakterler arasında karşıtlığı oldukça belirgin bir şekilde işlemesine rağmen içlerinden birini diğerine üstün tayin etmez ve dramatik gerilimlere yer vermez. Mahmut ile Yusuf arasındaki çatışma ile kentli ve taşralı arasındaki gerilimin ve uzaklığın yanı sıra aralarındaki benzerliği ve yakınlığı da ortaya koymaktadır. Bu çatışma kentli olanın taşralı özünü ve kentin taşra yüzünü göstermektedir. Tüm bunların anlaşılmasında belli ölçülerde dramatik gerilimi kullanan bir temsil biçimi kullanılsa da temsile dayalı anlatı ile örtüşmeyen saf zaman kesitleri, şeyleri alışılageldik algılama biçimlerinin dışında anlamlandıran sezgilere alan açarak daha öncelikli bir hal almaktadır. "Anlatı, karakterlerin doğasına ilişkin gerekli enformasyonun sağlandığı, değiştiremeyecekleri ruhsal durumlarının tanımlandığı noktada, başlangıçtaki duruma (Yusuf'un belirsiz bir yola çıkması, Mahmut'un kendi dünyası içine hapsolmuş, yalnız hayatına geri dönmesi) geri döner" (Söğüt, 2020: 602).

Filmin en temel söylemlerinden biri açılış sahnesinde saf sinematografik bir dille ifadeye kavuşmaktadır. Taşradan ayrılıp kentin yolunu tutan Yusuf, serinin önceki filmleri Mayıs Sıkıntısı ve Kasaba düşünüldüğünde kendi kişisel serüveninde bir kırılma anı yaşamaktadır. Yusuf karakterinin önceki filmlerde sürekli düşündüğü ve fırsat kolladığı taşraya veda anı, taşranın ve Yusuf'un iki ana karakter olarak karşı karşıya geldikleri bir kompozisyon oluşturmuştur. Sabit bir uzak plan çekimde kasaba tarafından kuşatılmış olan Yusuf, yürüyerek kasabadan uzaklaşırken arada bir dönüp arkasına bakmadan da edemez. Bir kurucu çekim benzetmesi de yapılabilecek olan bu ekstra geniş plan (Resim 2.37.), klasik anlatı sinematografisinde olduğu gibi olayların gelişeceği mekânın ve karakterlerin tanıtıldığı yoğun enformasyon ve aksiyon içeren

bir çekim değildir. Eylem itibariyle karakterin yalnızca yürüdüğü çekimde kendini gösteren mekân ise filmde imgesel düzeyle ikinci bir kez daha karşılaşılmayacak olan kasabadır. Yusuf'un bu uzun yürüyüşteki amacı kendisini kente, modern hayata, çalışıp para kazanmaya götürecek olan asfalt yola çıkmaktır. Uzun ve sabit bir planda zamanın hissedilir kılındığı bu çekimde Yusuf'un karla kaplı bir düzlükte yürüyüşü saf görsel bir durum olarak büyük bir anlatım gücüne sahiptir. Yusuf'un kar üzerinde yürüyüş sesleri ve kasabın içinde bulunduğu tabiattan gelen diğer sesler ise saf sessel öğeler olarak ortaya çıkaran zaman-imgeye dahil olur.

Resim 2.37. Uzak

Kaynak: Ekran Görüntüsü (Zaman Kodu: 00:00:37)

Yusuf yola çıktığında arkasına dönüp kasabaya son bir kez daha bakar. Ardından yolun karşısına geçmek için yürümeye devam ederek kadrajdan çıkar. Ancak kamera Yusuf'u takip etmez ya da Yusuf'a odaklanan başka bir plana kesilmez. Çünkü karakterlerin eylem ve duyularını merkeze alan bir anlatı ve sinematografik dil benimsenmemektedir. Yusuf'un yürüyerek kadraj dışına çıkmasının ardından plan hareketsizliğini korur. Kasabaya film boyunca bir hareket-imge olarak karşılaşılmaz ancak Yusuf bu çekimde bir zaman-imgeye dönüşen kasabayı film boyunca kültürel ve psikolojik düzeyde yaşatmaktadır. Yusuf herhangi bir yolculuğa çıkar gibi, herhangi bir yerden diğerine gider gibi değildir. Yola çıkınca duraklamaksınız karşıya

geçmek yerine durup arkasını dönmesi ve kasabayı izlemesi Yusuf'un eylem düzleminde değil düşünsel düzlemde olduğunu gösterir. Aynı şekilde, Yusuf yolun karşısına geçtikten sonra kadrajın sabit kalması ve kasabaya olan bakışın devam etmesi kasabanın da düşünsel bir düzlem taşıması sebebiyledir.

Sabit plan pan hareketi ile sonlanır. Pan hareketi Yusuf'un geçtiği sol yöne doğru yapılır. 90 derecelik bir dönüşün ardından kamera durur ancak Yusuf yine kadrajda görünmez. Yeni kompozisyonda karakteri fiziksel olarak kadrajda tutmanın şart olmadığı bir görsel dile ek olarak, karakterler dışındaki bir öğe olarak mekân anlatının birincil unsuru haline gelmiştir. Uzak plan bir çekimde tepeler arasından uzanıp giden yol Yusuf'un çıkacağı yolculuğu haber vermektedir. Yolun ardından kadraja giren ikinci öğe bir minibüs olur. Yolculuk imgesinin üçüncü ve son öğesi olan Yusuf da kadraj dışındaki bekleyişini sonlandırır ve minibüsü durdurmak için birkaç adım atarak yolun kenarına gelerek çerçeveye dahil olur. Bu kare ile tamamlanan açılış sekansında üretilen düşünce imgeleriyle, filmin iki ana karakterinden biri olan Yusuf'un fiziksel dünyası olan taşra ile taşranın etkisinde şekillenen psikolojik dünyasına giriş yapılmaktadır.

Minibüsün Yusuf'a yaklaşması ile kararan ekranda filmin adı belirir. Çekim görüntü itibariyle sona ermiştir ancak sahnenin sesi jenerikte akan yazıların eşliğinde gelmeye devam eder. Minibüsün durması, Yusuf'un binmesinden sonra yoluna devam etmesi ve uzaklaşması seslerle takip edilebilmektedir. Görüntülerin durmuş olması anlatının kesilmiş olduğu anlamına gelmez. Tanıtım yazıları akmaya devam ederken ses de devam eder. Ancak seslerin seyri değişmiştir. Mekânın değişmiş olduğu gemi sirenleri ve parke gıcırtılarından anlaşılır. Nuri Bilge Ceylan bir çekimi siyaha düşürüp yalnızca seslerle sahneyi devam ettirirken, diğer bir sahneyi ise görüntüsüz bir şekilde yalnızca seslerle başlatmaktadır. Ses bu iki sahnede en önemli ve sinematografiye en büyük katkıyı veren öğelerden biridir. Ses ve görüntünün birbirinden ayrılması, sesin görüntüden bağımsızlaşarak anlam inşa edebilecek özerk bir anlatı aracı olduğu kanıtlamaktadır. Ceylan bu şekilde filmi bir düşünme pratiğine çevirir ve filme özdüşünümsellik niteliği kazandırır (Akbulut, 2005:126).

Yusuf'la kapanan sahne bu kez filmin ikinci ana karakteri Mahmut ile açılır (Resim 2.38.). Mahmut'un filme dahil olduğu sahne sinematografik tercihler itibariyle önceki sahneden birçok açıdan farklıdır. Sabit ve uzun plan çekimlerde ortaklık göstermelerine karşın ilk sahnedeki gündüz-dış mekândan ikinci sahnede gece-iç mekâna; geniş ve uzak planlardan dar, omuz plan bir çekime geçilmiştir. Mahmut dar ve karanlık bir çerçevede belirir, kameraya oldukça yakın bir noktada konumlandırılmıştır. Kameraya daha çok sırtı dönük ve belli ölçüde profilden görülebilen bir açıdadır. Düşük anahtar ışığı ve yüksek kontrast neticesinde sırtı aydınlıkta kalırken yüzünde çok az bir detay görülebilmektedir.

Resim 2.38. Uzak

Kaynak: Ekran Görüntüsü (Zaman Kodu: 00:04:27)

Önceki sahne ile olan en belirgin sinematografik benzerlik kompozisyonun ön plan ve arka plan gibi belirgin katmanlardan oluşması olmuştur. Ancak bu katmanlara yapılan biçimsel müdahale farklıdır. Yusuf'un olduğu sahnede kompozisyonun arka planında yer alan taşra, kullanılan yüksek alan derinliği ile tümüyle net bir şekilde çerçevede yer almıştır. Burada kullanılan kısa odak uzaklıklı, geniş açılı lense karşılık sonraki sahnede uzun odak uzaklıklı, dar açılı bir lens kullanılmıştır. Netlik sadece ön planda bulunan Mahmut'a verilirken, arka planındaki kadın tümüyle flu bir şekilde kompozisyona dahil edilmiştir. Taşra ve kent ile kimliklendirilen Yusuf ve Mahmut'un

filmin henüz başında ilk kez görüldükleri bu iki farklı kompozisyonun karakterlerin ruhsal yapılarını da yansıtma özelliğine sahip olduğu hatırlandığında, ilk sahnede taşranın sadece arka plandaki bir öğe olarak değil kompozisyondaki ana karakterlerden biri olarak konumlandırılması tereddütsüz anlamlı bulunabilir. Diğer taraftan Mahmut'un evine gelen bir kadınla beraber olması da onun kentteki yaşantısı ve sahip olduğu ruh halinin bir parçasıdır. Ancak taşra kompozisyonunun aksine burada alan derinliği ya da netliğin kaydırılması gibi herhangi bir yöntemle kadının yüzü belirgin hale getirilmemiştir. Mahmut'un cinsel arzularını karşılamanın dışında onunla herhangi bir duygusal yakınlığının ve iletişiminin bulunmaması kadının net alanın dışında tutulmasını anlaşılır kılmaktadır.

Resim 2.39. Uzak

Kaynak: Ekran Görüntüsü (Zaman Kodu: 00:07:27)

Sahnenin bu ilk kısmında Mahmut'un bugününe, kentli kimliğine dair bir söylem üretilirken, ikinci kısımda ise geçmişine, taşra ile olan bağına ilişkin bir durum söz konudur. Annesinin Mahmut'u arayarak mesaj bırakması ve Mahmut'un ise telefonu açıp cevap vermek ya da annesini geri aramak yerine hiçbir şey yapmayarak içine girdiği eylemsizlik onun geçmişiyle ve taşra ile irtibat kurmaktaki isteksizliğinin bir göstergesidir. Salonda telefonun çalmakta olduğu ve Mahmut'un mutfaktan salona geldiği çekimde kompozisyondaki anlam üretimi yine ön plan ve arka plan öğelerinin

ayrı ayrı katılımı ile sağlanmaktadır (Resim 2.39.). Netlik ön plandaki telefon ve masadadır. Ancak bölgesel bir aydınlatma ile telefon öne çıkarılmıştır. Arka planda ise aralarında Kasaba filminin de bulunduğu film afişleri bulunmaktadır. Afişler net alanın dışında bulunarak taşranın temsilinde telefonun ucundaki anneye nazaran görünür gerçeklik düzleminde daha pasif bir pozisyonda olsalar da sembolik bir düşünce imgesi olarak sahip oldukları işlev film boyunca gözlemlenmektedir. Mahmut telefonu açmak için salona geldiğinde orta planda durarak kompozisyondaki üçüncü katmanı oluşturur. Ön planda telefonun ucundaki annesi ve arka planda bulunan taşranın oluşturduğu düşünce imgeleri arasında kalmıştır. Ön ve arka planlar farklı yoğunluklarda aydınlatılmış olsa da Mahmut orta planda karanlıkta bırakılmıştır. Annesine cevap vermekten vazgeçen Mahmut'un zihninin kapılarını taşraya kapattığı bu iletişimsizlik hali onu bir siluet formunda kompozisyona yerleştirir.

Resim 2.40. Uzak

Kaynak: Ekran Görüntüsü (Zaman Kodu: 00:23:25)

Eylemsizlik veya somut amaçların gözlenmediği eylemleri içeren uzun ve sabit planlar Yusuf'un karlı bir havada tarihi yarımadada dolaştığı çekimlerde zaman-imgeyi ortaya çıkarmaktadır. Yusuf'un yabancısı olduğu bir şehirde çok net bir ifade taşımayan bakışlarla çevrede eğlenen insanlara bakışı, geniş açılı ve kimi zaman sabit kimi zaman sade pan hareketlerinin olduğu planlardaki yürüyüşleri ve kadraja girip

çıktığı anlarda onu takip etmekte isteksiz davranan kamera hareketleri, filmin durağanlığını ve zamanın yavaşlığını hissedilir kılarak izleyiciyi düşünmeye sevk eder. Ara ara kullanılan bakış açısı çekimleri de izleyiciyi Yusuf'un duygu içermeyen gözlemlerine ortak eder.

Yusuf'un gemilerde işe girip kendine bir çıkış yolu bulmak için geldiği kentteki yalnızlığı, yabancılığı ve umutsuzluğu, çevresindeki insanlara bakışları ile yürümeye devam edip sahil şeridine ulaştığında kıyıda gördüğü alabora olmuş gemide saf görsel bir karşılık bulmaktadır. Film boyunca takip edilen sinematografik üslubun ayrıcalıklı paydaşlarından biri karakterlerin kameradan uzaklaşması ve kadrajın karakterlerden arındırılarak boş bırakılmasıdır. Karakterin kadrajın dışına çıktığı, kameranın sabit tutulmasıyla kompozisyonun boşluğa ya da çerçevede karakter dışında bulunan diğer öğelere terk edildiği çekimlerden biri Yusuf'un sahilde yan yatmış geminin yanından geçişi sırasında kaydedilmiştir. Yusuf'un yürüyerek gemiyi izleyişi bir süre hareketli kamera ile takip edilse de geminin son kısımları da kadraja dahil olduktan sonra kamera hareketi durur ve çekim sabit planda devam eder. Burada ortaya çıkan bir diğer husus sabit planlı ve uzun çekimlerin anlatıda kurgunun fonksiyonlarını minimuma indirerek kurguya düşen vazifeleri de üstlenmekte olduğudur. Gemilerde iş aramak için iskeleye doğru giden Yusuf kadrajdan çıkar ve kadraj dışında bir süre ilerledikten sonra çekimin ekstra geniş açısı ve kameranın bakış yönü sebebiyle daha uzak bir noktadan tekrar çerçeveye dahil olur. Nuri Bilge Ceylan sabit bir planda kurgusuz bir şekilde kompozisyonu ve izleyici için tayin edilen odak noktasını birkaç defa değiştirmektedir. Bunu yaparken de oyuncuya çekim boyunca yoğun bir hareket yükleyerek hem kompozisyona girip çıkma hem de kompozisyonun farklı katmanlarında yer değişme görevini vermiştir. Çekimin en başında, ön planda sallanan bir demir parçasının olduğu kadraja sağ-arka plandan giren Yusuf koşar adımlarla gemiye yaklaşıp sol-orta plandan çerçeveyi terk etmişti. Ancak kameranın pan hareketi ile Yusuf'u takip etmeye başlamasıyla Yusuf kompozisyonun ön planına geçmiştir. Geminin kadrajın merkezine gelmesiyle kamera hareketi tekrar durur ve kadrajı terk eden Yusuf birkaç saniye sonra çerçevenin arka planına doğru ilerlerken yeniden kompozisyona dahil olur (Resim 2.40).

Resim 2.41. Uzak

Kaynak: Ekran Görüntüsü (Zaman Kodu: 00:24:29)

Kompozisyonların, aynı çekim içinde karakter hareketleri ve minimum düzeyde kamera hareketiyle kurguya bağlı olmadan yenilenmesinin dışında yine aynı çekimde farklı aydınlatma uygulamalarıyla da revize edildiği görülmektedir. Mahmut'un salonda televizyonun karşısında tek başına oturup telefonda konuştuğu çekimde böyle değişen bir aydınlatma uygulaması ile anlatıya katkı verilmiştir. İç mekânda kapı, pencere, duvar gibi objeleri aydınlatmayan ya da gölgede bırakan Ceylan, bu şekilde oluşan yüksek kontrastla kompozisyonlardaki görsel katmanları birbirinden ayırmaktadır. Ön planda konumlandırılan karakterin tek kaynaktan düşük anahtar ışığı ile aydınlatıldığı bu tür iç-gece sahnelerinde yalnızca ortam ışığının ulaştığı kadar aydınlanan ve belli ölçülerde karanlıkta kalan bir arka plan oluşturulmaktadır. Sahnenin ilk kısmında düşük ışıkla aydınlatılan bu ön plan, oturuş ve konuşma tarzıyla kentli Mahmut'un taşralı doğasını yansıtan bir alandır (Resim 2.41.). Aydınlatmaya bağlı olarak dikkat çeken bir diğer öğe ise televizyondaki akşam haberleridir. Ülkedeki ve dünyadaki kriz haline bir haber detayıyla yer verilirken Mahmut'un da her kentli gibi çağın sorunlarından haberdar olup dikkate almama hali ortaya çıkar. Mahmut telefonda konuştuğu sırada pasif bir konumda olan arka plan

Yusuf'un eve girmesiyle aydınlatmadaki değişiklikle birlikte kompozisyon da değişmektedir. Kapıdan girer girmez ışığı açan Yusuf loş olan ortamı aydınlatıp ardından taşralı kimliğini yansıtan bir iletişim ve davranış biçimi sergileyerek arka planı kompozisyonun öne çıkan katmanı haline getirir (Resim 2.42.). Önce ıslanmış çoraplarını kaloriferin üzerine koyar sonrasında ise ayakkabılarını kaloriferin altına bırakır. Mahmut'un bastırılmış taşralı kimliğine ev sahipliği yapan ön plan ile Yusuf'un kentlileştirilmemiş, doğallığını koruyan taşralı kimliğinin izlerine yer veren arka plan arasındaki mesafe karakterler arasındaki suni uzaklığı ve üzeri örtülü yakınlığı sergilemektedir. Yusuf'un diğer çoraplarını giymeye gitmesiyle birlikte Mahmut televizyonda haberleri izlemeye devam eder. Ayrıca Mahmut'un gördüklerini dikkate almayan bakışları, bir sonraki sahnede sohbet ortamında arkadaşıyla yaptığı tartışmada daha somut ve daha net bir hal alan umursamaz bakışları için bir giriş niteliği taşımaktadır ve kentlileşmiş taşralı kimliğine eklenebilir.

Resim 2.42. Uzak

Kaynak: Ekran Görüntüsü (Zaman Kodu: 00:25:25)

Çoğunlukla iç mekân çekimlerinde yer alan Mahmut'un dışarıda geçirdiği sınırlı zaman diliminde de kaybettiği mutluluk ve idealizmden daha da uzaklaşarak içine girdiği eylemsizlik, psikolojik gerilim halini yaşamaktadır. Sahip olduğu ruh hali bu sahnelerde de çok katmanlı kompozisyonlarla imgesel karşılığını bulmaktadır. Eski

eşi Nazan'la buluştuklarında Nazan'ın boşanırken yaptırdığı kürtaj nedeniyle artık çocuk sahibi olamadığını ve yakın zamanda yeni eşiyle Kanada'ya taşınacağı haberlerini aldıktan sonra yaşadığı suçluluk duygusu ve üzüntüyle deniz kıyısına gidip sigara içen Mahmut'un yaşadığı içsel gerilim gri bir İstanbul imgesi ile temsil edilmiştir (Resim 2.43.). Bir önceki çekimde üzüntüsü yüz ifadesine yansıyan Mahmut bu kez kameraya arkası dönük bir şekilde kompozisyonun ön planında durmaktadır. Mahmut'un ruh hali bu defa kompozisyonda orta ve arka planı kaplayan İstanbul'un gri renge boyanmış taşralarından birinde zaman-imgeye dönüşür.

Resim 2.43. Uzak

Kaynak: Ekran Görüntüsü (Zaman Kodu: 00:49:59)

Bir başka sahnede Mahmut ve Yusuf bir taşra beldesinde yaptıkları fotoğraf çekimlerinin ardından İstanbul dönüşünde yanından geçtikleri bir köyün yakınında otlayan koyunları görüp dururlar. Mahmut bu kez kendi zihninde çok katmanlı bir kompozisyon planlar. Yolun üst tarafında otlayan koyunlar ve alt tarafındaki göl ile bulundukları mekânın tam fotoğraflık bir yer olduğunu söyleyen Mahmut, yolun üst tarafındaki tepeden bir görüş açısıyla ön planda koyun sürüsünün ve arka planda gölün bulunduğu bir fotoğraf hayal eder. Ancak aklından geçen bu düşünceyi eyleme çevirecek bir istek ve heyecan bulamaz kendinde. Yeteneğinin karşısına çıkardığı bu fırsata Yusuf'un kamerayı kurma teklifine rağmen sanatçı ruhunu kaybetmesi

sebebiyle değer vermez. Nuri Bilge Ceylan, Mahmut'un zihnindeki fotoğrafta olduğu gibi bu planın çekiminde de alan derinliğinin imkanlarının kullanıldığı çok katmanlı bir kompozisyon oluşturmuştur (Resim 2.44.). Ön plandaki Mahmut arka planda bulunan göl ve tabiata bakarak zihninde bir kadraj kurmayı denese de iki katman arasındaki bu aşırı mesafe ve uzaklığı içsel bir durum olarak yaşaması onun bu fotoğrafı çekmesine engel olur.

Resim 2.44. Uzak

Kaynak: Ekran Görüntüsü (Zaman Kodu: 01:00:03)

Filmin genelinde görülen gerçekçi sinematografik üslubunun dışına çıkılan az sayıda örnek bulunmaktadır. Karakterin iç dünyasının bir yansıması olarak okunabilecek iki rüya anı tam da Mahmut ve Yusuf'u bir arada tutan ince bağın tümüyle kopmasının arifesinde yaşanmaktadır. Mahmut set aksesuarı olarak kullandığı saati bulamaması ve saati Yusuf'un aldığını ima etmesinin ardından saati bulduğunda Yusuf'a söylemez. Mahmut'un Yusuf'a yönelttiği bu örtülü ithamın olduğu gece önce Yusuf kısa bir rüya anı yaşar. Penceren gelen oldukça düşük bir ışıkla aydınlanan büyük oranda karanlık bir çerçevede uyumakta olan Yusuf konuşup gülüşen fısıltılar duyduğunda önce kafasının bulunduğu alan aydınlanmaya başlar. Yusuf'un gözleri açıldığında ise yüzüne düşen ışığın yoğunluğu artar uyku ile uyanıklık arasında bir hal alır. Ardından gelen bakış açısı çekiminde odanın içinde parlayan ışık görülmektedir

(Resim 2.45.). Alt açılı bir planda görsel efekt kullanılarak oluşturulmuş olan ışık pencere gözükmesine karşın dışarıdan değil odanın içinde ortaya çıkmaktadır. Mutfaktaki tuzağa yakalanan fareden gelen sesler Yusuf'un bilincini yerine getirdiğinde düşündeki ışık da kaybolur. Hayatta kalmak, hayatını düzele sokmak maksadıyla yaşadığı tüm tecrübelerin Yusuf'un iç dünyasında ruhsal bir karşılık bulduğu açıktır. Ancak Yusuf'un eylemleri gibi rüyası da belirsiz bir yapıdadır.

Resim 2.45. Uzak

Kaynak: Ekran Görüntüsü (Zaman Kodu: 01:33:27)

Mahmut ise rüyasında kendisini televizyonun karşısındaki koltukta uykuya dalmak üzere görür. Uyku ile uyanıklığın arasındaki bilinçsiz vaziyette elindeki su bardağını düşürmek üzeredir. Mahmut'un rüyasına görsel kimliğini veren ağır çekim efekti olmuştur. Rüya formuna entegrasyon için görüntüye yapılan bir başka müdahale ise Mahmut'un yakın plan çekiminde kısa odak uzaklıklı bir lens kullanılmasıyla yüzde oluşan kısmi deformasyondur (Resim 2.46.). Ses boyutunda ise sert bir rüzgar ve rüzgar çanının çıkardığı sese, rüyanın son planında televizyonun yanında normal bir vaziyette duran lambanın birden öne doğru düştüğü yavaşlatılmış çekime eklenen gerilim tonu katılır. Lambanın yere vurduğu an rüyasından uyanan Mahmut'un düşünün tetikleyici unsurları Yusuf'unkine göre daha açıktır. Mahmut'un rüyası kendi

eylemsiz, isteksiz, idealsiz hayatına dönük içsel bir huzursuzluk ve eleştiri mahiyeti taşımaktadır.

Resim 2.46. Uzak

Kaynak: Ekran Görüntüsü (Zaman Kodu: 01:37:05)

Film, taşra ve kentin karşıtlığını sunan iki ana karakteri merkeze almasından dolayı ilk bakışta bir temsil anlatısı izleneceği fikrini oluşturabilir. Ancak karakterlerin yalnızca görünür gerçeklik düzleminde ve nedensellik ilkesine göre ilerleyen bir eylem dünyalarının olmadığı çok geçmeden anlaşılmaktadır. Çehov'un çevresiyle uyumsuz, huzursuz, idealsiz karakterlerini andıran Yusuf ve Mahmut'un eylemsizlikleri ve belli bir amaca yönelik olmayan gündelik eylemleri Ceylan'ın sinematografik tercihleriyle birleşince saf görsel ve sessel durumları ortaya çıkarmaktadır. Fizik düzlemdeki bu eylemsizlik hali, karakterlerin ruhsal düzlemde yaşadıkları tecrübeleri daha öncelikli hale getirmektedir. Diyalogların belirleyici bir fonksiyona sahip olmadığı anlatıda karakterlerdeki eylemsizlik, isteksizlik ve belirsizlik gibi durumlar, zamanın kesintisiz bir akışla imgesel düzeye taşınmasıyla tecrübe edilmektedir. Bunu sağlayan biçimsel tercihlere bakıldığında; plan sekanslar, geniş, uzun ve sabit planlar, minimum düzeyle kamera hareketi ve karakterin nadiren takip edildiği çekimler, çok katmanlı kompozisyonlar, kompozisyonlarda aydınlatma ve optik uygulamalarla dramatik olarak birbirinden ayrıştırılan ön ve arka planlar, karakterin bulunduğu katman ve

diğer katman arasındaki mesafe ile desteklenen uzaklık ve yabancılık durumu ve son olarak kurgunun büyük oranda kullanım dışı bırakılmasıyla sağlanan oldukça düşük bir ritim ile karşılaşılmaktadır.

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

SEMİH KAPLANOĞLU SİNEMASINDA SİNEMATOGRAFİK ÜSLUP

Semih Kaplanoğlu, Deleuze'ün zaman-imgede açıkladığı görüntüyü zamana açan, görselliği ve göstermeyi değil zamana kesintisiz bir varlık alanı sunabilmeyi önceleyen bir sinema anlayışının izini sürmektedir. Kaplanoğlu diğer taraftan sinema anlayışındaki en önemli referanslar biri olan Andrei Tarkovsky'nin filmin kayda aldığı maddi gerçekliği dolaysız bir şekilde aktarma yaklaşımına uygun bir şekilde hayatın kesintiye uğramayan zaman içinde tecrübe edilebilen yalınlığına odaklanmaktadır. Deleuze'ün hareket-imge başlığı altında incelediği klasik anlatı sinemasında, yalınlığın ortadan kaldırılarak temsilin ve hareketin işlerlik kazandırılmasında önemli bir araç olan sinematografi, Semih Kaplanoğlu sinemasında film sanatını saf görsel ve işitsel durumlara açan en önemli paydaşlardan biri olarak değerlendirilmektedir.

3.1. Araştırmanın Yöntemi, Kapsam ve Sınırlılıkları

Semih Kaplanoğlu filmlerinde görüntü yönetimi alanındaki uygulamalar anlam bütünlüğünün oluşmasını sağlayan estetik faktörler olarak ifade edilebilir. Filmlerde işlenen konular ve neticesinde gözlenen insana, doğaya ve varlığa yönelik keşifler; hikâyelerdeki olay düzeyini önceleyen edebi bir dille değil, film sanatının imgeleri sinematografik perspektiften müşahedeye açan bir görsel dille anlatılmaktadır.

Kaplanoğlu sinemasında görüntü yönetiminin incelenmesinde kullanılan kare kare analiz yöntemiyle, sahneler içinden seçilen kareler dondurularak sinematografi ve filmde üretilen anlamlar arasındaki ilişki incelenmiştir. Yöntemin belirlenmesinde, sinema tarihi profesörü John Belton'un, akademide film çözümlemesi konusunda takip edilen farklı eleştirel metodolojilerin neticede filme dair bir üst-metin ortaya çıkardığı ve çözümlemenin filmi hangi açıdan ele aldığına bakılmaksızın bir film hakkında düşünmek için en verimli yöntemin *kare kara analiz (close analysis)* olduğu görüşü dikkate alınmıştır.

Her filmin anlamı sinemayı bir aygıt (medium) olarak ortaya çıkaran -teknik ve estetik- paydaşlarla yakından ilgilidir. Bu paydaşların bir bütün olarak sinemada nasıl işlediğini anlamadan herhangi bir filmin mizanseni, kurgusu veya sesi hakkında değerlendirmelerde bulunmak mümkün değildir. Kare kare analiz, sinemanın bu temel paydaşlarından yola çıkarak bir filmin anlamlarının keşfedilerek tanımlanmasına yönelik bir yöntemdir. (Belton, 2016). *Film Sanatı* kitabının yazarlarından Kristin Thompson, sinema tarihi yazımında kare kare analiz yönteminin çok önemli olduğuna dikkat çekerek, Bordwell'le birlikte belli dönemlere ait filmlerin stil ve anlatı normlarını tespit etmek için bu yöntemi kullandıklarının altını çizmiştir (2013).

Belton'un kullandığı close analysis tabirinin dışında, Micheal Ryan ve Melissa Lenos tarafından kaleme alınan *An Introduction to Film Analysis Technique and Meaning in Narrative Film* adlı kitapta *shot-by-shot analysis* olarak ifade edilen yöntem kapsamında farklı başlıklar altında analizler yapılmaktadır. Bunlardan ilki olan kompozisyon, bir film karesinde yer alan tüm karakterler ve set unsurlarının oluşturduğu görsel bütünlüğü ifade eder. Kompozisyon bağlamında; karakterlerin mekân üzerinde bulundukları noktalar ve haraketlilikleri, bir karede görünen öğeler ve karenin dışında kalıp görünmeyen ancak kompozisyonla bağlantısı bulunan öğeler, kamera ile aktörler ve hareket alanı arasındaki ön planda kalan öğeler, aktörler ve hareket alanının arkasında kalan arka plan öğeleri, çerçeveleme, mizansen, özel olarak boş bırakılmış negatif alan, karede net olan ve olmayan görsel katmalar ele alınmaktadır. Analizlerde yer alan ikinci ana unsur sinematografidir. Bu çerçevede incelenen öğeler ise çekimler ve kameranın hareket ve pozisyonuna göre oluşan çekim türleri, kesmeler, geçişler, göz hizası eşleşmeleri olarak sıralanabilir. Bunun ardından dekor, ses, ışık ve kostüm gibi öğeleri içeren sanat yönetimi (prodüksiyon tasarımı) gelmektedir. Bir diğer analiz unsuru olan anlatı kapsamında ise hikâyeyi anlatış biçimi, gerçek hayattaki referans noktaları ve kimin bakış açısıyla anlatıldığı değerlendirilir.

Film çalışmaları alanındaki bir diğer önemli isim Victor F. Perkins *Film as Film Undersitending and Judging Moovies* adlı kitabında kare kare analizin işlevini şöyle açıklamaktadır: "Sözlü özet ya da belli görsel kodlarla sunulan kısımların ötesine geçerek bütün anlamların tam olarak idrak edilebilmesi için bir çekimin, sekansın ve filmin tüm yönlerine dikkat edilmesi gerekmektedir" (1972: 79). Perkins, anlamın,

çekimi oluşturan öğelerin bütünlüğü sağlanamadan da oluşabileceğini ancak film biçimindeki öneminin ortaya çıkabilmesi için çekimin parçaları arasındaki uyumun bir zorunluluk olduğunu vurgular (1972: 117). Kare kare analiz metodunun bir başka odak noktası olan ses ise sinema kuramcılarından Béla Balázs tarafından vurgulanmıştır. İnsanın içinde bulunduğu akustik çevrenin ve doğadaki gizli fısıltıların insan konuşmasının çok ötesinde bir dille konuştuğunu belirten Balázs, sesin insanın duygu ve düşüncelerini etkilemekte olduğunu ve odağı bir anda denizin homurtusundan şehrin gürültüsüne çevirebileceğini ifade eder (1952: 197). Bu yüzden bir filmin akustiği ekrana düşen görüntülere nazaran insanla çok daha doğrudan konuşur (Balázs, 1952: 198)

Araştırmanın kapsamı belirlenirken Semih Kaplanoğlu'nun klasik anlatı ilkelerini uygulayarak çektiği Herkes Kendi Evinde (2001) filmi ile Kaplanoğlu'nun "manevi gerçekçilik" sinema anlayışının henüz oluşmadığı bir dönemde çektiği Meleğin Düşüşü (2004) filmleri bu bölümün dışında tutulmuştur. Kaplanoğlu'nun ilk uzun metraj filmi Herkes Kendi Evinde, yönetmen duyarlılığı ile senaryo ve oyunculuk gibi alanlara dair beceri ve yaklaşımların oluşması bakımından oldukça önemli olmuştur. Bu süreçte yapımcılığa dair de kalıcı bir görüş edinmiş ve sonraki filmlerinin yapımlarını kendisi üstlenmeye karar vermiştir. Tüm bunlara rağmen Aristocu mimesis anlayışını merkeze alması ve karakterini idealize eden bir yapı kurması sebebiyle Herkes Kendi Evinde'yi zaman-imge kapsamında değerlendirmek mümkün değildir.

Meleğin Düşüşü ise Kaplanoğlu'nun dünya görüşü, sanat ve sinema anlayışının kendini bulmakta olduğu bir çabalama dönemini yansıtması bakımından önemlidir. Kaplanoğlu, insanın iç dünyasının yalnızca psikoloji ya da modern bilimlerle anlaşılamayacağına kanaat getirerek yüzünü daha maneviyata ve gündelik hayattaki manevi boyutlara yöneltmeye başlamıştır. Kaplanoğlu, Tarkovsky, Bresson gibi gibi isimlerin dışında Uzakdoğu ve İran sinemasıyla da bu gözle yeniden irtibat kurmaktadır. Kendi çizgisini bulmak için ilerlemekte olmasına karşın Meleğin Düşüşü filminin Kaplanoğlu'nun manevi gerçekçilik perspektifinin ancak ip uçlarını verebildiği ifade edilmektedir. Bağlılık Üçlemesi'nin ilk filmi olan Bağlılık Aslı

(2019) filmi ise üçlemede ortaya çıkacak ortak sinematografik yapının tümünün ilk filmde görülemeyecek olması sebebiyle kapsam dışında tutulmuştur.

Kaplanoğlu için sinema anlayışında olgunlaşma noktası olarak görülen ve aynı film dilini inşa etmekte olan eserler olarak değerlendirilen Yusuf Üçlemesi'nin başlangıç filminden itibaren çekmiş olduğu dört film; Yumurta (2007), Süt (2008), Bal (2010) ve Buğday (2017) çözümleme kısmına dahil edilmiştir.

3.2. Kaplanoğlu'nun Düşünsel ve Estetik Kaynakları

Sinema, Semih Kaplanoğlu'nun hafızasında daha 1-2 yaşlarından itibaren yer edinmeye başlamıştır. İzmir Karşıyaka'da büyüyen Kaplanoğlu'nun anne ve babasının sıklıkla yazlık sinemaya gitmelerinin nedenlerinden biri de oğullarının sinemada bulunmaktan duyduğu huzurdur. Çocukluk yıllarında düzenli olarak yazlık sinemalarda vizyon filmlerini izleyen Kaplanoğlu sinemaya karşı ciddi bir ilgi duyar. Babasının ve annesinin sinemaya olan ilgi ve alakası onu bir izleyici olmanın ötesine geçirmiştir. Ailesine ait 8 mm kamera ile çektikleri filmleri projeksiyon makinalarında izleme imkanının yanı sıra evlerindeki küçük fotoğraf stüdyosu ve çektikleri fotoğrafları karanlık odada yıkayıp basan anne ve babasını gözlemleme şansı olan Semih Kaplanoğlu küçük yaşlardan itibaren sinema ilgisine belli başlı tecrübeleri de eklemiştir.

Kaplanoğlu'nun gençlik yıllarında Fransız sinemasını, Yeni Dalga'yı ve Alman sinemasını tanıdığı, yoğun bir şekilde film izlediği 5-6 yıllık bir dönem bulunmaktadır. Bir doktor olan babasının 1958-63 yıllarında, tam da Yeni Dalga akımının ortaya çıktığı bir dönemde Fransa'da bulunmuş ve Paris'in birçok noktasında sokaklarda kurulu setleri gözlemlemiş olması Semih Kaplanoğlu'nun Avrupa sinemasını genç yaşlarda tanıyabilmesinin önde gelen etkenlerinden birisidir. İzmir'deki Fransız Kültür Derneği ve Alman Kültür Derneği'nde 70'lerin sonlarından 80'lerin ortalarına kadar Jean Luc Godard, Alain Resnais, Jean Vigo, Alain Robbe-Grillet, Robert Bresson, Werner Herzog, Wim Wenders ve Rainer Werner Fassbinder gibi çok önemli yönetmenlerin filmlerini yoğun bir şekilde izlemiştir. Avrupa sinemasıyla olan bu yakınlığına ek olarak, Rum, Yahudi ve İtalyan komşularıyla

birlikte yetiştiği kozmopolit toplum da Kaplanoğlu'nun çocukluk ve gençlik yıllarında kişiliğini etkileyen önemli unsurlar arasında yer almıştır.

Kaplanoğlu'nun zihin dünyasının ve hayal gücünün gelişimine katkı sağlayan kişilerden biri babaannesidir. Onunla birlikte yaptığı seyahatler, gittiği beldeler, gördüğü farklı yaşam alanları ve mimari yapılar Kaplanoğlu'nun estetik görüşünü daha küçük yaşta zenginleştirirken, İslam düşünce ve sanat anlayışının izlerini taşıyan Mesnevi'den dinlediği hikâyeler hayal dünyasını genişletmiş, insanın ruhsal varlığı ve metafiziğe dair ilk tecrübelerini de bu seyahatlerde elde etmiştir. Semih Kaplanoğlu çocukluk yıllarını anlatırken mucizeler, evliyalar ve hikâyelerin gündelik hayatın parçaları olduğunu ifade etmektedir (Şirin, 2010: 26).

Kaplanoğlu'nun düşünce dünyasına ve sanat anlayışına katkısı olan isimlerden bir diğeri ressam Erol Akyavaş'tır. Eserlerinde Hristiyanlık, Musevilik ve özellikle de İslamiyet'e dair sembol ve yazıları kullanan Akyavaş, görünür gerçekliğin ardında kalan görünmeyen aşkın unsurlara odaklandığını resimlerde hep bir batıni yön olduğunu ifade etmektedir (Yetgin, 2013: 66). Özellikle sinema birikimini oluştururken Batı dünyasının üst düzey yönetmenlerinden beslenmiş olan Kaplanoğlu, yönetmenlik kariyerine başlamadan önce tanıştığı ressam Erol Akyavaş ile birlikte doğu dünyasının varlık ve sanat anlayışı ile irtibat kurmaya başlamıştır. İlahi olan ve duyu ötesi varlıkların hakikati üzerine kurulu inanç sistemlerine dair bir kavrayış geliştiren Kaplanoğlu, İslamiyet, Hristiyanlık, Budizm, Taoizm gibi inanışlarda fizik ve metafizik olanın ilişkisini görerek sinemayı ve sanatı daha farklı düzlemleriyle okumaya başlamıştır.

İlk uzun metraj filmini çekmeden önce televizyon, dizi ve reklamcılık sektörlerini tanıyan ve buralarda yaptığı işlerle hem geçimini sağlayıp hem de sinema filmi için bir sermaye oluşturmaya çalışan Kaplanoğlu, bu yıllarda içinde bulunduğu mesleki sistemin kendisine sunduğu materyalist bakış açısıyla dünyayı, insanları, içinde bulunduğu şehri ve kültürü okumak ve yorumlamakta kısır bir alana ve oryantalist bir duruşa sıkıştığını ifade etmektedir. Bu bakış açısı nedeniyle sinema alanında istediği derinleşmeyi yakalayamayan Semih Kaplanoğlu için Batı'nın entelektüel ve sanatsal birikiminden istifade etmek önemli olmakla birlikte

Türkiye'nin bulunduğu coğrafyada Batı'nın irrasyonel olarak karşıladığı inanç, sanat, ilim ve kültür gibi unsurların bileşiminden oluşan geleneğin sahiplenilmesi sanatsal üretim açısından çok daha kritik olmuştur. İkinci uzun metraj filmi Meleğin Düşüşü'nü çektiği dönemde filmin ana karakterini fiziksel ve ruhsal bir bütün olarak ortaya çıkarmak için psikolojinin ve pozitif bilimlerin yeterli gelmediğini anladığını belirten Kaplanoğlu, hayatındaki ve sinema anlayışındaki seyri şu şekilde açıklamaktadır: "Maneviyatı gündelik hayata dahil etme sürecine girmiştim. Bir geçiş dönemindeydim… Kafamda giderek netleşen bir şey var, o da sinemanın manevi bir alan olduğu. Bunu sadece İslami bir bakışla ya da herhangi bir tek tanrılı bakışla söylemiyorum, inanca çok daha genel bir perspektiften bakarak sinema yapmaktan söz ediyorum" (Şirin, 2010: 93).

Burada Kaplanoğlu'nun sinemaya, Türkiye'de 1970'lerden itibaren örnekleri görülen İslami değerlerin temsil edildiği bir anlayışıyla yaklaşmadığı vurgulanmalıdır. Suner, Kaplanoğlu filmlerinin Türkiye'deki İslami sinema geleneğinin bir devamı nitelinde olmadığı ve söylerken, Müslümanların sahip olabileceği bir ruhsallığı dair bir çağrı ve arayışı söz konusuyken bunun herhangi bir güncel dini meselenin üzerine gidilmeden yapıldığının altını çizer. Kaplanoğlu'nun Yusuf Üçlemesi'nde kendini gösteren "manevi gerçekçilik" vizyonunda, filmlerinde ruhsallığı keşfe çıkan Robert Bresson, Ingmar Bergman ve özellikle de Andrei Tarkovsky gibi Avrupalı Auteur yönetmenlerin büyük bir etkisi olduğu ifade edilmektedir (Suner, 2014: 48).

Maneviyat, Kaplanoğlu'nun ifade ettiği noktadan tanımlanmak istendiğinde Carlos M. Del Rio ve Lyle J. White'ın çizmiş oldukları kavramsal çerçeve hatırlanabilir (Bkz. Rio-White: 2016). Maneviyat, insanın hayatı anlamlandırıp hayata yönelik bir tutum geliştirirken ve diğer insanlarla ilişki kurarken aynı zamanda aşkın olanla bütünleşme arayışı içeresinde olmasıdır. Rio ve White, insan maneviyatının özünün Tanrı ile bütünleşme arayışı olduğunu söylerken, "maneviyatın dindarlıkla eşanlamlı olmadığının" da altını çizerler. Dindarlık, kişinin mensup olduğu dinin inanç ve uygulamalarına olan bağlılığı şeklinde tanımlanırken, kişinin maneviyatı farklı inanç sistemlerine mensup olmasına bağlı olarak değişebilecek bir durum olarak değerlendirilmemektedir. Aynı şekilde maneviyatın hedefindeki Tanrı'nın varlığı da "belirli bir inanç sistemiyle sınırlandırılamaz. Bu yüzden Tanrı Yahudi, Hıristiyan,

Müslüman, Budist değildir ya da herhangi bir tür dinle sınırlı değildir; Tanrı hakikati ve erdemi bulmak isteyen herkes için mevcuttur. Hakikat ve erdem insan maneviyatının gerçek hedefleridir (Rio & White, 2016: 94). Del Rio ve White'a göre, maneviyat insanın ek bir irade göstermeden doğal olarak sahip olduğu bir özellik iken, dindarlık insanın tercihi neticesinde ortaya çıkan bir durumdur (2016: 96).

Semih Kaplanoğlu'nun sinemasını tarif etmek için kullandığı "manevi gerçekçilik" ifadesi, Rio ve White'ın tanımına uygun olarak bir tarafıyla Tanrı'ya, diğer tarafıyla ise hayata dönüktür. Kaplanoğlu manevi gerçekçilik yaklaşımını, "sadece gerçekçiliğe ya da sadece metafiziğe yaslanmak hakikati tam olarak çevrelemeyebilir. Biri katı bir natüralizme, diğeri gerçeklikten kopuk fantaziye kayabilir. Bu iki ucu birleştiren şey, gerçekliğin içindeki maneviyatı ve maneviyatın içindeki gerçekliği içermeli… Biz sadece gerçekle yaşamıyoruz; mananın, görünenin arkasını da yaşıyoruz. Ben o dengeyi arıyorum" (Aktaran: Şirin, 2010: 185) şeklinde açıklamaktadır. Söz konusu denge Kaplanoğlu'nun sinema anlayışının önemli kaynaklarından biri olan Tarkovsky'nin filmlerinde görülebilmektedir. Tarkovsky'e göre böyle bir dengenin kurulması çok kolay değildir. Saf belge düzeyindeki tespitlere ve dönem koşullarını resmetmeye dayanan bir film gerçeklikten uzak olabileceği gibi (2008: 8), gerçek dışı ya da fantastik olana yaslanan filmlerin de maneviyatla hiçbir alakası olmayabilir.

Filmin, hayal ile fantezinin birbirine karıştırılabileceği bir sanat olmaması bu bağlamda önemlidir. Tarkovsky, film sanatının maddi gerçeklik üzerinde inşa edilmesi sebebiyle dış dünyayı gerçeklikten uzaklaştıran pür sembolizme karşı çıkmaktadır. Tarkovsky, sembolik olanı öncelikle maddi ve manevi dünya arasında ontolojik bir ara katman konumunda bulunan hayal düzleminde ele alır. Hayal katmanı sembolizmi rasyonel kodlarla inşa edilmiş bir bulmacaya ya da maddi gerçekliği açmaza sürükleyen bir fanteziye dönüşmekten uzaklaştırarak onu maddi dünya içinde yeniden inşa eder. Sembolizm ya da daha genel bir çerçevede gerçeküstü öğelerin Tarkovsky sinemasında filmin maddi dünyasının bütünsel gerçekliğine zarar vermeden manevi alana açılmaları Kaplanoğlu'nun bahsettiği dengenin net bir örneğini ortaya koymaktadır (Gülşen, 2016: 158-160).

Kurulması zor olan bu denge sinemadan çok daha eski ve köklü bir şekilde şiir sanatında kendini göstermektedir. Şiir, bir yanıyla dilin kelimeleri estetik bir dolayıma uğratmasıyla tümüyle sembollerle örülü epistemolojik bir alana dönüşebilen, diğer yandansa dilden ve dolaylı anlatımdan kaçınıp varlığı anlamlandırarak ontolojik bir yapı kazanabilir. Semih Kaplanoğlu, şiiri sanatın temeli olarak değerlendirirken, sinema ve diğer pek çok sanat dalının şiirin süzgecinden geçmesini ve şiir geleneğiyle irtibat kurmasını bir zorunluluk olarak görmektedir (Şirin, 2010: 61). Kaplanoğlu diğer taraftan yönetmenin de şair gibi eserin biricik müellifi olduğu kanaatindedir. Filmin teknik yapısı gereği ekip çalışmasına dayalı bir sanat olsa da ilk andan son ana kadar ortaya çıkan görselliğin yönetmene ait olduğunu vurgular. Örneğin endüstriyel standartlarda, görüntü yönetmeni filmin görsel kimliğinin oluşumunda belirleyici olabilse de Kaplanoğlu bu görsel kimliğin ana unsurlarından olan mekân seçimi, mekânın filmin bütününe etkisi, mizansen ve kompozisyonların şekillenmesi gibi hususları daha filmin görüntü yönetmeni belli olmadan yaptığı hazırlıklarla netleştirebilmektedir (Kaplanoğlu, 2017). Peki bu perspektiften bakıldığında Kaplanoğlu sinemasında şiirin içselleştirilmesi ve sanat anlayışının temel kaynağı haline gelmesi nasıl değerlendirilmelidir?

Şiiri anlamdan hâle, hâlden anlama açılan bir geçiş noktası olarak tarif eden Enver Gülşen, bu ikisi arasındaki bağın kurulamaması durumunda ya rasyonel bir "fikir şiir" ya da formu mutlaklaştıran "deneysel şiir"e mecbur kalınacağını vurgulamaktadır. Sinemanın ve diğer sanatların şiire açılabilmesi, ortaya çıkan sanat eserinin hâl ile anlamın, ses ile sessizliğin, mâna ile maddenin uyumlu bir birlikteliğine yer verebilmesine bağlıdır. Gülşen'in şiiri "dil öncesi" ve "dil sonrası" olarak iki döneme ayırması aynı imgenin "perspektif öncesi" ve "perspektif sonrası" dönemlerine benzemektedir. "Perspektif öncesi" dönemde yeryüzünün ve dolayısıyla imgenin, insanın okuma-yazma bilmediği çocuksu saflığına alan açan çok merkezli ve karmaşık yapısına karşılık Rönesans'ın "perspektif sonrası" döneminde göz merkezci, yeryüzünün başı-sonu belli ve kontrol edilebilirliği üzerine kurulu sanat anlayışına bağlı bir imge ortaya çıkmıştır. Bu bağlamda dil öncesi şiir hakikatin "dolaysız" sezilişi anlamına gelmektedir. Dilsizliğe, suskunluğa ve insanın çocuksu ruhsallığındaki huzura bir dönüş çabasıdır. Dil öncesi karakteri taşıyan bir şiir gibi

sinemanın gelişimi de dilden uzaklaşıp hâle sığındıkça, biçimsel öğeleri azaltarak anlamı dolaylı değil doğrudan bir anlatımla inşa ettikçe artmaktadır. Bu tür sanat eserleri ruhsallığı gündelik alana açma hedefine ulaşmak için herhangi bir dolaylamaya ihtiyaç duymazlar. Dil sonrası dönemde ise şiir sadece kelimelerle üretilen ve yalnızca edebiyata ait bir form olarak görülebilir. Bu bakımdan kelimeleri ve biçimsel araçları çoğaltıp, dile bağlı bir anlam dünyası kurmaya yönelerek bilgiyi ve rasyonel olanı merkeze alabilmektedir. "İşte şiir olarak adlandırılmaya layık olan sanatların hepsi için temel kriterimiz bu olmalıdır. Biçimleri, araçları ve o araçların nasıl kullanıldığı meselesi bir yana, varlıkla kurdukları ilişki biçimidir sanat eserlerini şiir yapan ya da yapamayan şey…" (Gülşen, 2016: 104).

Dil öncesi şiirin, dilin ve kelimelerin belirleyici olduğu, anlamın önüne geçtiği, alegorik ya da mesaj kaygısı taşıyan araçsal bir duvara dönüşmesinin önüne geçmesine benzer şekilde Semih Kaplanoğlu için de sinema, görüntüyü perspektif kurallarıyla, mimesisçi ya da alegorik yaklaşımlarla sınırlandırıldığı, kitle kültürü, televizyon ve internet ortamlarında yüklendiği araçsal işlevlerden uzaklaştıracak bir ufuk taşımaktadır. Görebilmek için görüntü tüketiminden uzak durmak gerektiğini vurgulayan Kaplanoğlu'na göre göz, dış dünyayı insanın ruhuna ve iç dünyasına bağlamaktadır (Çiçek & Gülşen, 2018: 35).

Kaplanoğlu sanatın, görüntünün ötesinde görüneni, başka bir ifadeyle görünür gerçeklikteki görünmeyeni anlatma biçimi olduğu kanaatindedir. Bunu açıklarken, genel olarak modern sanatın, özelde de kübizmin kurucu isimlerinden Paul Cézanne'ı ele almaktadır. Cézanne'ın, farklı defalar çizdiği *Sainte-victoire Dağının Bellevue'den Görünüşü* adlı resimlerle dağın fiziksel varlığının ardındaki metafizik özünden bahsettiğini belirtmektedir. Cézanne "yaptığı resimlerde görüntülerden öte varlığın veçhelerini gördüğünü söyler… Aslında Cezanne görünenin ardında olanı, eşyanın, vücudun ardındaki varlığın tezahürlerini, formlarını hissetmektedir. Ancak Cezanne gibi bir sanatçı bu durumu araf dediğimiz berzah dediğimiz bir bağlamda görüyor, hissediyor veya aktarmaya çalışıyor. Böylece bir dağı defalarca pek çok noktadan ve günün, mevsimlerin değişik vakitlerinde resmederek o dağın, kütlenin değişmeyen özünü bize aktarmak istiyor..." (Çiçek & Gülşen, 2018: 34). Cezanne bulunduğu noktayı değiştirerek manzaranın gerçekliğini en iyi şekilde yansıtabilecek bakış açısını

ararken, aslında böyle bir noktanın bulunmadığı sonucuna varmıştır (Berger'den aktaran: Balcı, 2019: 68). Cezanne, Sainte-victoire dağını düşünsel ve tinsel bir anlayışla tasvir ederken, sanat eserinde doğaya biçim verenin tin olduğunu söylemektedir. Doğa, sanatsal imge aracılığıyla insan tininde gerçeklik kazanan bir dünya haline gelmektedir (Boztunalı & Başbuğ, 2017: 154).

3.3. Anlatı Yapısı

Semih Kaplanoğlu filmleri Meleğin Düşüşü (2005)'nden itibaren incelendiğinde ortak bir yapı ile karşılaşıldığı ifade edilebilir. Yumurta, (2007), Süt (2008) ve Bal (2010) filmlerinden oluşan Yusuf Üçlemesi'nde belirgin bir bütünlük kazanan, ardından gelen Buğday (2017) filminde aynı temeller üzerinde gelişim gösteren bu anlatı yapısı klasik anlatı sinemasından net çizgilerle ayrılmaktadır. Birçok açıdan modern anlatı yapısı ve Deleuze'ün zaman-imge kavramsallaştırması bağlamında değerlendirilebilecek olan Semih Kaplanoğlu sineması, bazı noktalarda ise modern anlatının belli özelliklerinden farklılaşmakta ve zaman-imgenin ötesine geçebilmektedir.

Kaplanoğlu sinemasında olaylar arasındaki bağlantıların zayıf olduğu, karakterlerin tercihleri ve olayların sıralanışında net bir neden-sonuç ilişkisinin bulunmadığı görülmektedir. Örneğin Yumurta filminin başlarında antikacıya gelen kadın yaptığı alışverişin ardından dükkândan ayrılır. Kadın filmde ikinci bir defa daha görülmez, kadının kim olduğu ve kadına ne olduğu bilinmez. Filmin ilerleyen sahnelerinde Yusuf'un kadını görmüş olmasına bağlı olarak ortaya çıkan bir durum söz konusu olmaz. Diğer taraftan, karakterlerin filmin başında, ortasında ya da sonunda somut hedeflerin peşinde oldukları söylenemez. Karakterler devam eden bir dizi olay ve eylemin faili olarak kurgulanmazlar. Ancak film boyunca devam eden belli bir yolculuk ya da arayış içindedirler. Karakterlerin yolculuk ya da arayışlarındaki gidişat, nedensellik ilişkisiyle açıklanabilecek eylemleriyle değil karşılaştıkları durumlara şahitlik etmelerine ve ruhsal yapılarından kaynaklanan tepkilere bağlı olarak ilerlemektedir. Süt filminde Yusuf'un annesiyle evlenmek isteyen istasyon şefini, sazlıkta avlandığı sırada eline aldığı büyük bir taşla öldürmek isterken taşı bırakarak suyun içinde bulduğu yayın balığını kucağına alması bu tür bir tepki olarak

değerlendirilebilir. Buradan da anlaşılacağı gibi karakterlerin geçirdiği gelişim ve dönüşüm maddi sonuçlar doğurmayıp çoğunlukla karakterin ruhsal durumunda değişikliklere sebep olmaktadır.

Bu haliyle karakterlerin yolcuğunun hareket-imgede görüldüğü gibi duyusal durumlara odaklı olmadığı söylenebilir. Kaplanoğlu'nun anlatı yapısında, izleyicinin eylem-imge ile karşılaştığında yaşadığı türden bir özdeşleşmeye de ortaya çıkmamaktadır. Bunun yerine Deleuze'ün zaman-imgede bahsettiği, karakterin bir izleyiciye dönüştüğü tersyüz edilmiş bir özdeşleşmeden söz edilebilir (Deleuze, 1989: 3). Hem Yusuf Üçlemesi'ndeki üç farklı Yusuf karakteri hem de Buğday'daki Erol karakteri kendi eylemlerine bağlı olarak deneyimleyemeyecekleri durumları tecrübe etmektedir. Karakter olaylar karşısındaki tepkileri neticesinde bir eylem içine girmekten çok gözlem halinde kalarak izlediklerini kaydedip düşünsel bir sürece dönüştürmektedirler.

İlk filmi *Herkes Kendi Evinde*'de (2001) belli oranda klasik anlatı kodlarını kullanan, karakterini idealize bir hale getirerek seyirci için özdeşleşme ihtimali oluşturan Kaplanoğlu, bu filmden sonra klasik anlatı ilkelerini büyük oranda dikkat almayan bir çizgide ilerlemiştir. Seçilen zaman, mekân ve sosyal dokuya sadık kalınırken, karakterler idealize edilmeden, mutlak iyi veya mutlak kötü olarak vasıflandırılmadan sıradanlıklarının içinde kendilerini özel kılacak unsurlar taşımaktadırlar. Karakterlerin kendi kişisel yolculuk ve arayışlarından ya da içinde bulundukları toplumdan, beraber oldukları aile üyelerinden kaynaklanan içsel sıkıntıları ya da ruhsal uyuşmazlıkları bulunmaktadır. Bu içsel sıkıntılar ya da ruhsal uyuşmazlıklar, karakterleri özel kılan alanlara kapı aralamaktadır. Ancak bu özellikler karakterlerin, modern anlatı sinemasında sıkça karşılaşıldığı üzere aman vermez bir bunalım psikolojisiyle tanımlanabileceği bir yapıda değildir.

Eylemlerin bir hikâye oluşturmak için ihtiyaç duyulan devamlılıkta olmadığı modern anlatı geleneği içinde değerlendirilebilecek sanat sineması örneklerinde, öykü bir kenara bırakılarak olay örgüsünde yapılan denemelerle anlatının farklı kılınmasına yoğunlaşılmaktadır. Hikâyenin belirsizliklerle donatılması ve klasik anlatı kodlarını şaşırtıcı şekilde ihlal edecek biçimsel denemelere soyunan auteur yönetmenler, anlatı

üzerindeki hâkimiyetlerinin bir neticesi olarak filmi bir bulmacaya dönüştürebilirler. Bordwell'in ifadeleriyle, "olağandışı bir açı, izin verilmeyen bir kamera hareketi, ışık veya ortamda gerçekçi olmayan bir kayma, kısacası sinemasal mekân ve zamanın neden-sonuç ilişkisi bağlantısındaki herhangi bir bozulmadan kaynaklanan ve klasik ölçütlerden olabilecek her türlü sapma 'auteur yorumu' olarak okunabilir" (2016: 113). Semih Kaplanoğlu'nun anlatı yaklaşımına bakıldığında, hedeflenen düşünsel ve estetik özgünlük için klasik anlatı ilkelerine bağlı kalınmadığı görülmekle birlikte, anlatıyı ve izleyiciyi şaşkına çevirecek denemelere yer verilmediği ve gerçekliğe müdahale girişimlerinde bulunulmadığı görülmektedir.

Diğer taraftan yine sanat sineması için çokça vurgulanan öykü yerine karaktere odaklanma tercihi Kaplanoğlu'nun anlatısında oldukça belirgindir. Somut hedefleri olmayan ya da hedefleriyle uyumsuz davranışlarda bulunabilen, motivasyonu düşük ve edilgen pozisyonda bulunabilen karakterin varoluşsal sorunlarla karşı karşıya bulunduklarının bilincinde olmaları anlatının önemli özelliklerinden birisidir. Eylem dizilerinden inşa edilmiş belli bir bütüne ulaşmaktan yoksun olan filmlerde karakterlerin ruh halleri filmin birbirinden bağımsız bölüm ve durumlarında gözlenmekte ve bu parçalar arasında bir uyum tesis etmektedir. Karakterlerin ruhsal durumlarının dışa yansımasında diyalog, dış ses ve müzik gibi uygulamalardan büyük oranda kaçınan Semih Kaplanoğlu, bu noktada mizansenden faydalanır ve mekânla olan teması üzerinden karakterin iç gerçekliğini hissedilir kılmaktadır. Süt'te genç Yusuf mutfakta yemek yerken annesi postacının getirdiği dergiden ve şiirinin basıldığından bahsetmeden şiirde sevdiği kıza işaret ettiği düşüncesiyle Yusuf'un ağzını arar. Sonrasında dergiyi gösterdiğinde, dergide şiirini gören Yusuf'un duyguları annesiyle karşılıklı oturduğu masadaki bir sohbette kelimelere dökülmez. Yusuf kendini dışarı atıp tabiatın ortasında uzayıp giden bir yolda avaz avaz bağırıp neredeyse gözden kaybolucaya kadar koşar.

Burada, Kaplanoğlu filmlerinde klasik anlatı yapısında olduğu gibi olay örgüsünün karakterin yolculuklarına ilişkin belli bilgileri belli bir sıra ve yoğunlukla vererek neticede dramatik bir etkiye ulaşmanın hedeflenmediği daha net anlaşılmaktadır. Karakterlere ait bilgiler izleyicileri dramatik beklentilere sokmak maksadıyla gizli tutulmaz ya da bu tür bir stratejiye göre verilmez. Karakterler kendi

hayatlarına ve duygusal durumlarına ciddi etkileri olan gelişmeleri bir hal dili ile tecrübe etmektedirler. Dramatik bir dil yerine hal dilinin kullanılmasında genel itibariyle iki önemli unsur bulunmaktadır. İlk olarak karakter yalnız ya da başka insanlarla beraber olsun, sözlü ifade minimum seviyede tutulur ya da hiç yer verilmez. İkinci olarak da karakterin duygusal dengesinin bozulduğu anlarda klasik anlatı sinematografisinde alışık olunduğu şekilde yakın planlar tercih edilmeyip karakter genel plandan izlenmeye deva eder. Örneğin Süt'te Yusuf muayenesinin neticesinde askere gidemeyeceğini öğrendiği gün İzmir'den eve döndüğünde annesinin bir evlilik yoluna girdiğini daha net anlamıştır. Yusuf yemek için mutfağa gitmeyip dışarı çıktığında annesinin de onun yanına gitmesiyle karşı karşıya gelmeleri ve sonrasında aralarındaki duygusal iletişim tek bir uzun planda verilmektedir. Gece dış çekimi olan bu genel planda ne bir diyaloğa yer verilir ne de Yusuf ve annesinin yüzleri tam olarak görülebilir.

Anlatının kilit noktalarından dil ve dilsizlik, söz ve hal arasındaki ayrıma farklı bir açıdan daha bakılabilir. Tarkovsky, sözcüklerin gerçek hayatta insanın düşünceleriyle, ruhsal konumu ve fiziksel davranışlarıyla uyuşma ihtimalinin oldukça düşük olduğunu söylemektedir. Sözcüklerin, en doğal, en sade halinde dahi insanı temsil edebilmesi, insanın beş duyusuna, düşüncelerine ve ruhsallığına tümüyle tercüman olması mümkün değildir. Bu yüzden Tarkovsky bir karakterin duvarın önünde dikilmiş duran haline dahi uygun düşen diyalogların yazılabileceğinden şüphelidir (2008: 61). Semih Kaplanoğlu da karakterlerde duygusal yoğunluğun en üst düzeye çıktığı ve anlatının dramatik olarak zirveye ulaşabileceği anlarda diyalogları dışarıda bırakabilmektedir. Yusuf'un şiirini görmesinin ardından evden çıkması, bağırıp nefesi kesilinceye kadar koşması mevcut sosyal ve tabii gerçekliğin iç dinamiklerine sadık kalarak saf görsel ve sessel durumlardan oluşan bir zaman kesitinde karakterin ruhsal durumunu açığa çıkarmaktadır.

Modern anlatı sinemasının klasik anlatıdan en belirgin şekilde saptığı noktalardan biri zaman anlayışıdır. Zamanda geri ve ileri gitmeler anlatıya farklı işlevler kazandırarak klasik anlatının çizgisel zaman akışına alışan izleyici kitlesi tarafından hayretle karşılanmaktadır. Alain Resnais gibi bazı yönetmenlerse her filmde anlatıya yeni normlar kazandırarak zaman algısını farklılaştırabilmektedirler. Resnais,

Savaş Bitti (1968) filminin açılış sekansında bir otomobilde yolculuk yapan iki kişiye yer verilmektedir. Jude ve Diego nesnel gerçekliğe uygun bir şekilde yola devam etmektedirler. Diego'ya ait bir bakış açısı çekiminin ardından Jude konuşmasına devam etmekte olduğu sırada art arda Diego'nun farklı mekânlardaki çekimleri sıralanır. Bir tren istasyonundan çıkarken, bir asansöre binerken, taksi sırasında, bir trende giderken, yeni kalkan bir treni yakalarken ve yeni kalkmış bir treni kaçırırken… Farklı mekânlardaki bu çekimlerin ardından gerçek zamanına dönülerek Judu'ün direksiyonda konuşmasına devam ettiği çekime kesilir. Bunun bir öngörü yansıması olduğunu söyleyen Resnais, görünür gerçeklik düzlemi ve çizgisel zaman akışından ayrılarak içsel gerçekliğin hâkim olduğu bir kesit oluşturmuştur. Öznel zamanın sona ermesiyle birlikte "biçimsel düzeyde 'nesnel' bir düşünce çerçevesine geri döndüğümüzü bilmek -film içindeki çelişkiler kafa karıştırıcı hale gelmiş olsa bile- rahatlatıcıdır. Böylece toplam 25 plandan oluşan ilk sekansı genel ve 'nesnel' olarak, öznel bölümlerin kesintiye uğrattığı, tutarlı bir sahne olarak algılarız (zamansan olarak devamlı ve Diego'nun bildikleriyle sınırlı bir sahne)" (Bordwell, 2016a: 185).

Zaman, Kaplanoğlu sinemasında da önceliklidir ve anlatı yapısı içerisinde en kritik öğelerden biri konumundadır. Ancak Alain Resnais filmlerinde görülebileceği gibi zamanda geri gitme ya da karakterin öngörüleriyle zamanda ileri gitme gibi fonksiyonlarla öne çıkarılmamaktadır. Kaplanoğlu, filmlerinde zamanın çizgisel seyrinde şimdiki zaman, geçmiş zaman ve gelecek zaman gibi farklı noktalar arasında kurulacak geçişkenlik ve belirsizlik üzerinden anlatının zenginleştirilmesi ya da geliştirilmesi gibi hedefler taşımamaktadır. Uzun planlar, minimum kamera hareketi, sessizlik ve yavaşlığın hâkim olduğu bir ritim ve hareket-imgeyi ortaya çıkaracak dramatik eylemlerden uzak olmak bakımından Avrupa sanat sineması ile benzerlikler taşımasına karşılık, Kaplanoğlu sinemasının zamanın anlatıdaki fonksiyonlarıyla ya da biçim ve anlatıya ilişkin farklı tercihlerle izleyiciyi yabancılaşmaya sevk ettiğini söylemek zordur.

Sahneleri ve planları başından sonuna kadar zaman ile doldurur Kaplanoğlu. Karakterin varlığı da kadrajdan çıkarak kompozisyonu boşluğa terk etmesi de zamanı hissedilir kılar. Klasik anlatının dramatik neticeye ve ritme ulaşmak için başvurduğu zaman akışını hızlandırma yöntemine başvurmayan Kaplanoğlu, modern anlatıda

görülebilen zamanın akış yönüne müdahalede bulunma yöntemini de tercih etmeden zamana ontolojik bir alan açmaya yoğunlaşmaktadır. Zaman, karakterlerin görünür gerçeklik düzlemindeki yolculukları devam etmekteyken, özellikle rüyalar üzerinden ruhsal düzleme açılır. Bazin, zamanı taşıyabilen filmler için alan derinliği ve plan sekans üzerinden gerçeklikle kurulan yeni ilişki ile seyircinin görüntüleri daha aktif ve seçici bir şekilde izleme olanağı bulmasına vurgu yaparken, Deleuze zamanın hareketten bağımsızlaşıp saf bir varlığa kavuşarak düşünce imgesini ortaya çıkardığı söylemektedir. Kaplanoğlu filmlerindeki anlatı yapısının ise form anlamında Bazin'in ortaya koyduğu bu bağlama, norm itibariyle de Deleuze'ün perspektifine uygun bir zaman anlayışının peşinde olduğu ifade edilebilir.

Semih Kaplanoğlu'nun anlatıda zamanın akış yönüne neden müdahale etmediği zamana dair düşünceleri hatırlandığında daha net anlaşılacaktır. Zamana bir başlangıç ve bitiş noktası tayin etmenin mümkün olmadığını düşünen Kaplanoğlu, sonsuz bir şimdiki zaman içinde yaşanmakta olduğunu söyler. Bu yüzden de her bir planın, belli bir hareketi kesintisiz olarak vermesi gerektiği kanaatindedir. Anaakım sinema planları kısaltıp hareketi parçalara ayırarak nasıl insanı dramatik bir etki altına alıyorsa, hareketin kesintisiz bir şekilde vücut bularak zamanın hissedilir kılınması da insanı metafizik alana açmaktadır (Şirin, 2010: 129). Tarkovsy'nin de ifadelerine uygun bir şekilde, rüyalar ve uyku ile uyanıklık arasında kalıp metafizik alana açılan anlar dış gerçekliğin doğal biçimlerinden oluşmaktadır. Rüyanın gerçekdışılığı dış gerçeklikten tümüyle kopmak ve bir fantezi dünyası kurmak anlamına gelmemektedir. "Sinemanın saflığı ve aktarılamaz gücü, görüntülerin -bunlar istediği kadar cüretkar olsun- simgesel netliğinde değil, gerçek bir olgunun somutluğu ve tekrarlanabilmezliğini ifade etmesinde yatar" (Tarkovsy, 2008: 58).

Filmlerde görünür gerçekliğin aşkınlık düzlemine kapı açabilmesinde mekânın büyük bir önemi bulunmaktadır. Yusuf Üçlemesi'nde bir yönüyle taşrada doğup büyüyen insanın taşradan ayrılması ve tekrar geri dönmesine odaklanıldığı için karakter ve mekân arasındaki ilişki de öne çıkmaktadır. Taşradan kopan, gittiği şehre yabancı olan insan, geri döndüğünde taşrayı hala anayurdu olarak bulacak mıdır? Yumurta özelinde bakılacak olunursa, filmin ana mekânları olan taşra ve ev, zamanın uzamsallaşmış hali olarak vücut bulmaktadır. Zamanın izlerini taşıyan taşra ve evin

Yusuf'un varoluşundaki anlamı açıktır. Bu yüzden taşraya ve eve dönüş Yusuf'un zaman içinde kendi ruhuna doğru çıktığı bir yolculuktur (Eşli, 2011: 237). Yusuf taşranın zamanına alışıp kabullendikçe mekânla kurduğu irtibat onu manevi bir arınmaya doğru götürmektedir. Modern anlatı geleneğinde ana karakterin kendi hayatına eleştirel bir gözle yaklaşabilmesine paralel olarak filmin son sekansında Yusuf'un köpekle karşılaştıktan sonra onun karşısında ağlamasıyla somutlaşan manevi arınma, aynı zamanda Yusuf'un annesiyle ve anayurduyla gönül bağını koparmış olmasına yönelik bir özeleştiri mahiyetindedir.

Kaplanoğlu'nun sinema anlayışında mekânın, senaryodan bağımsızlaşarak senaryoyu revize edebilen bir unsur olması dikkat çeken bir başka noktadır. Çekimlerden önce mekânlarda yaptığı incelemelerde, mekânın filmdeki zamanı taşıyabilme ve karakterin hal dili ile bütünleşebilme noktasındaki vasıflarını daha net bir şekilde gören Semih Kaplanoğlu, mekânı filmin görsel kimliğinin ana unsuru haline getirmektedir. Kaplanoğlu, mekânın önemini şu sözlerle anlatmaktadır: "…Mekânları dolaşırken bir amacım da senaryoyu test etmek oluyor. Kağıt üzerinde yaratmaya çalıştığım duygu mekâna nasıl yansıyor? Kağıt üzerinde işliyor gibi görünen sahne orada da çalışıyor mu? Bu süreç çekim boyunca, hatta çekimden sonra kurgu sırasında da devam ediyor…" (Şirin, 2010: 119). Bu bakımdan Semih Kaplanoğlu mekânı daha net bir şekilde inceleyip mekânla bir bağ kurduktan sonra mekânın zamanı taşıyan karakterini daha net olarak ortaya çıkarmak ve mekân-karakter bütünleşmesini daha etkili bir şekilde tesis edebilmek için senaryoda yer almayan yeni sahneleri filme ekleyebilmektedir.

Kaplanoğlu sinemasında zaman, mekân, karakter gibi ana unsurların dışında anlatı yapısına etki eden diğer önemli unsurlar olarak sinematografi, ses ve kurgu sıralanabilir. Film sanatının öncelikli araçlarından olan bu üç öğe zaman, mekân ve karakter unsurlarının özelliklerine de doğrudan etki etmektedir. Çekim açıları, kamera hareketleri, aydınlatma stili ve kompozisyon uygulamaları gibi unsurlarıyla sinematografi yaklaşımı; yoğun diyaloğun, dış sesin ve müziğin yerine doğal seslerin ve sessizliğin öne çıkması; filmlere dramatik bir ritim ve yükselen bir tempo yerine dinginlik kazandıran kurgu kullanımı gibi unsurlarıyla Semih Kaplanoğlu filmleri, zaman-imge ve belli yönleriyle modern anlatı yapısı bağlamları incelenebilmektedir.

3.4. Yumurta: Karakteri Mekânla Anlamlandırmak

Yumurta filmi tek başına okunduğunda kentli Yusuf'un yıllar sonra annesinin ölümü nedeniyle yolunun taşraya düşmesiyle hafızasında geçmişin izlerinin yeniden canlanması olarak değerlendirilebilir. Yusuf'un karşılaştığı engeller ve istenmedik olaylardan dolayı kente dönmesi bir türlü mümkün olmaz. Taşrada geçirdiği istenmedik zamanlar karşısındaki dingin tavırları ve hafızasındaki izleri takip edişi bir tür ruhsal yolculuğa dönüşür ve Yusuf'un aslında kentteki zamana değil taşradaki zamana ait olduğunun işaretleri ortaya çıkar. Bu işaretler özellikle Süt ve Bal filmleriyle irtibatlı olarak düşünüldüğünde, Yumurta'nın başında annenin ölümüyle birlikte Yusuf'un taşraya dönmek zorunda kalmasının onu, dünyadayken bağını koparmış olduğu annesine, küçük yaşta kaybettiği babasına, terk ettiği değerlere, geleneğe ve kendine doğru bir ruhsal bir yolculuğa çıkardığı görülmektedir.

Semih Kaplanoğlu Yumurta'yı klasik anlatıya has bir sinematografi ile kayda almış olsaydı, Yusuf'un başına gelenlerin aşkın bir boyut kazanması pek tabii mümkün olmayabilirdi. Bu açıdan bakıldığında Yumurta'ya ve Semih Kaplanoğlu sinemasına kimliğini kazandıran, Kaplanoğlu'nun karakterlerine yönelik düşünsel ve ruhsal tasarımlarının somutlaşmasını sağlayan en büyük etkenlerden birinin uygulanan sinematografik yaklaşım olduğu görülmektedir.

Yumurta, Yusuf'un yolculuğunun önsözü mahiyetinde bir prolog ile açılır. İlk karede ortaya çıkan kompozisyon çerçeveyi yatay eksende hava ve toprak arasında ikiye bölmektedir (Resim 86). Kadrajda bir insan olduğu neredeyse anlaşılmayacak kadar uzak bir noktada olan anne, kamera yönüne yürüdükçe belirginleşir. Ekili alanların ortasında kalmış olan, annenin yürümekte olduğu patika ise çerçevede bir dikey eksen oluşturarak dikkatleri bir ölçüde anneye yöneltir. Ancak Kaplanoğlu burada tek merkezli değil çok merkezli bir kompozisyon tasarlamıştır. Anneyi dört bir taraftan saran tabiat, geniş bir negatif alana yayılarak kompozisyonu çok merkezli hale getirmektedir. Ekstra uzak plan denilebilecek bir kadrajda yürümeye başlayan anne, göğüs plan mesafesine geldiğinde yürümeye ara verir. Hem karakterin hem de izleyicinin zamanı tecrübe etmesine fırsat veren bu uzun çekim ve geniş negatif alan çerçeve dışı unsurların da zaman-imgeye dahil olmasını sağlar. Negatif alan

dahilindeki en dikkat çekici öğe kuşkusuz toprağın hemen üstünden başlayıp tüm havayı kaplayan sis tabakasıdır. Kompozisyonun büyük bir kısmını kaplayan, arkasında gerçekte ne olduğunu belirsizleştiren bu sis tabakası, kadraj dışı alanın varlığını ve görüntünün görünmeyen aşkın bir alanla olan bağını ortaya koymaktadır. Annenin etrafa bakındıktan sonra kadrajın sağ tarafından çerçeveyi terk ederek yürümeye devam emesi ve sis tabakasının içinde tümüyle gözden kayboluncaya kadar planın devam etmesi, annenin ölümüyle birlikte düşünüldüğünde kompozisyonun negatif alan üzerinden irtibat kurduğu aşkınlık düzlemi daha da anlaşılır hale gelmektedir.

Prolog boyunca devam eden tek plan, Kaplanoğlu'nun aynı Tarkovsky gibi sinemanın bölünmüş parçalarının birleştirilmesiyle oluşan bir dile benzetilmesini reddettiğini göstermektedir. Hareket-imge parçalanmış planlara uygulanan montajla zamanı ancak dolaylı bir şekilde temsil edebilmektedir. Yumurta'nın açılışındaki bu plan sekansta ise Deleuze'ün söylediği şekilde, zaman kendi patronuymuş gibi bağımsız bir şekilde konuşmaktadır. Zaman, uyguladığı basınçla planın sınırlarından taşar ve montaj zamanın dolaysız bir temsiline ulaşarak imgeyle özdeş hale gelmektedir. Deleuze bu durumda ortaya çıkan zaman-imgenin parçaların birbirleriyle nasıl birleştirildiklerine değil imgenin ne göstermekte olduğuna odaklanıldığını kaydeder (1989: 42).

Sesler, prologdaki uzun planda zamanın dolaysız bir varlık kazanabilmesine ciddi bir katkı sunan bir diğer unsurdur. Hiçbir konuşmanın, müziğin, dış ses ya da başka harici sesin eklenmemiş olması ve yalnızca çekimin yapıldığı mekânda ve zaman dilimine bulunabilecek seslerin yer alması çekimi Deleuze'ün saf görsel ve sessel imge tabirine uygun hale getirmektedir. Annenin ayak seslerine eklenen farklı kuşların cıvıltıları, sabahın habercisi bir horozun ötüşü, köpek havlaması, bir sürüden gelen çan sesleriyle kompozisyona dahil olan saf sessel imgeler çekimin zaman-imge boyutuna ve aşkın düzlemine açılmasında oldukça etkili olmaktadır.

Yumurta'nın, kentli karakterin karşılaştığında bir tür zıtlık meydana getirecek bir taşra imgesi oluşturmayı hedeflemediği daha ilk kompozisyondan anlaşılmaktadır. Kaplanoğlu taşrayı sosyal, ekonomik, mimari ve benzeri özellikleriyle vurgulayıp,

karşısına da bir kent ve kentli imgesi çıkartmayı düşünmemiştir. Oysa klasik anlatı sinemasında sıklıkla karşılaşılan ve modern anlatı sineması örneklerinde de görülen açılış sekanslarında kurucu çekimler filmin mekânını ve karakterlerini olay örgüsüne ve dramatik yapıya hizmet edecek şekilde tanıtmaktadır. Taşranın, temel sosyolojik çıkarımların üretilebileceği bir kompozisyon ile sunulmasının karakterde öncelikli bir temsil vasfı oluşturması kaçınılmazdır. Örneğin Nuri Bilge Ceylan'ın Uzak filminin açılışındaki kompozisyon taşraya taşralılık özelliklerini kazandıran coğrafi, mimari ve dolaylı olarak sosyolojik verileri bulundurarak sırtındaki çanta ile yola çıkan Yusuf'un taşralı kimliğini ve taşradan uzaklaşma amacını belirgin bir hale getirmektedir. Çünkü Yusuf ve Mahmut arasında oluşacak karşıtlıkta taşralı ve kentli kimliklerinin net olarak görülebilmesi gerekmektedir. Ancak Yumurta'da anneye taşranın temsiline yönelik öncelikli bir vasıf yüklenmez. Bu durum Yusuf'un kentte olmasının taşraya dönük sosyolojik ve ekonomik sebeplere dayanmadığının anlaşılmasını da kolaylaştırmaktadır.

Resim 3.1. Yumurta

Kaynak: Ekran Görüntüsü (Zaman Kodu: 00:09:01)

Yusuf annesinin ölüm haberini aldıktan sonra Tire'ye gider. Eve girdikten bir süre sonra annesinin cenazesinin bulunduğu odaya girer. Yusuf'un geçmiş yıllarda annesiyle arasına koyduğu mesafeden kaynaklanan bir çekingenliği bulunmaktadır.

Sahnenin bu kısmı toplam iki plandan oluşur. İlk planın başında anne yatağına yatırılmış ve üzeri örtülmüş şekilde görülmektedir. Kadraj dışından gelen kapı gıcırtısı duyulur ve Yusuf odaya girer. Kadrajda yatakta yatan annenin görüntüsü akarken Yusuf kameraya oldukça yakın bir noktada bulunan sandalyeye oturarak kompozisyonun ön planında konumlanır (Resim 3.1.). Ancak bu değişikliğin hemen ardından çerçevenin Yusuf'un yakın plan çekimine dönüşmesine izin verilmez. Bulunduğu nokta kadrajda net alanın dışında olduğundan, Yusuf'un başını çevirip annesine bakamayışı ve bunun yerine başını hafifçe öne doğru eğdiği anlarda yüz ifadesinin görülmesi mümkün olmaz. Kaplanoğlu, Yusuf'un tereddüdünün görsel yansımasını ilk etapta seyirciye aktarmak istemez. Bu müdahale Yusuf'un durumuna bir düşünce imgesi özelliği katar ve hareket-imgeye dönüşmesini engeller. Annesine değil de etrafa bakmaya, odadaki şeyleri incelemeye başladığında netlik Yusuf'a geçer. Netlik, Yusuf başı öne eğik olduğu anlarda değil başını kamera yönüne doğru çevirmekte olduğu bir sırada, hareketiyle eş zamanlı olarak Yusuf'a kaydırılır. Motive edilmemiş bir optik kaydırma yerine karakter hareketine bağlı bir kaydırma yapılmıştır. Bu tercih optik kaydırmanın doğrudan izleyicinin bakışına yönelik bir müdahale olmasını engellemiştir. Netlik değişimin ardından çerçeve Yusuf'un yakın planı haline gelmiştir. Çekimin geri kalan kısmında, etrafa bakan Yusuf'un gözleri belli belirsiz yaşarmaktadır. Bir sonraki plana kesildiğinde Yusuf artık başını çevirip annesine bakmaktadır. Ancak yine de annesinin yüzünü açıp onu son bir kez görmeye cesaret edemez. Semih Kaplanoğlu Yusuf'u, görünür gerçeklik düzleminde annesini son bir kez görmek yerine onun taşradaki yolculuğunu zorlaştırarak annesiyle aşkınlık düzleminde daha kuvvetli bir bağ kurmaya sevk etmektedir.

Kaplanoğlu sinematografik tercihleriyle mekânın anlatıya katılımını maksimum düzeyde tutmaktadır. Diyaloglarda karakterlere yakınlaşmak yerine onlardan uzaklaşarak, mekânı karakterleri kuşatarak sahnenin anlamını pekiştiren bir bileşen haline getirmektedir. Annenin defnedilmesi sonrası cenazeye katılan herkesin mezarlıktan ayrılmasının ardından Yusuf'un mezarlara su döken çocukla baş başa kaldığı çekimler burada ele alınabilir. Diz plan çekimde çocuğun elindeki bidonla Yusuf'tan işaret beklemesinin ardından karşı açıya kesilir. Göğüs plan çekimde annesinin mezarına bakmaktayken çocuğu fark eden Yusuf dönerek çocuğa bakmaya

başlar. Bu ilk bakışın hemen ardından söz yine Yusuf'ta olmasına rağmen uzak plana kesilir ve Yusuf'un çocukla olan diyaloğu mekânın katılımının oldukça açık olduğu bu uzak planda verilir.

Resim 3.2. Yumurta

Kaynak: Ekran Görüntüsü (Zaman Kodu: 00:12:56)

Prologda pan hareketi ile ikiye bölünen çekimde annenin tabiattan gelip yine tabiatın içinde kaboluncaya kadar yürümesi, öldüğü bilinen anne için nasıl metafizik bir yolculuk anlamı taşımakta ise Kaplanoğlu benzer bir yöntemi bu kez Yusuf'un kendi özüne yolculuk mahiyetindeki ilk rüya sahnesi öncesinde kullanmaktadır. Her ikisine de aşkınlık boyutunu kazandıran en önemli unsur mekân olmuştur. Yusuf mezarlıktan ayrılacağı sırada durup bir sigara yakar. Cepheden görüldüğü diz plan çekimde annesi gibi önce etrafa bakınır sonra ise başını bir yana çevirip gideceği istikamete doğru bakar. Bu bakışın ardından kamera yine doksan derecelik bir pan yaparak bir toprak yola ulaşır ve durur. Kadraj dışında kalan Yusuf ise tekrar kadraja dahil olur ve yürüyerek uzaklaşır. Önceki örnekte etrafa bakındıktan sonra yürümeye başlayarak kadrajdan çıkan anne bir süre sonra pan hareketi ile yürümekte olduğu yolda yeniden kadraja eklenmişti. Yusuf'ta ise pan hareketi karakter yürümeye başlamadan önce gelir ve ardından Yusuf kameranın gösterdiği yolda yürümeye

başlar. Aradaki bu fark, annenin çıkacağı yolculuğun farkında olmasına karşın Yusuf'a başına gelen aksiliklerin rehberlik etmesi şeklinde yorumlanabilir.

Resim 3.3. Yumurta

Kaynak: Ekran Görüntüsü (Zaman Kodu: 00:13:10)

Bu kısımda Yusuf toprak yolun ardından gelen çekimde yeşilliklerin üzerinde çam ormanına doğru yürümektedir. Kaplanoğlu'nun kompozisyon tercihi, plana mekân üzerinden anlam katarak mekânı ana unsur, Yusuf'u ise mekândan beslenen bir pozisyonda konumlandırmaktadır. Annesini defnettikten sonra ormana doğru bakarak, kasabaya ya da İstanbul'a dönmek yerine ormanlık alana gider. Burada başlayıp bir sonraki çekimde devam eden yürüyüş farklı görsel katmanları arka arkaya sıralayan bir zaman-imgesi olarak değerlendirilebilir. Karakterin kadrajın sol tarafına doğru bakmasıyla başlayan pan hareketinin durmasıyla kadraj toprak yolda sabitlenir ve kısa süre sonra Yusuf sol alt köşeden kadraja girer. Bu kompozisyonun ön planından merkezine kadar olan kısımdaki kontrast dikkat çekicidir (Resim 3.2.). Yusuf ilk görsel katman olarak değerlendirilebilecek ağaçların gölgesinden geçerek toprak yolun sonunda ışığın kesintiye uğramadan düştüğü ikinci görsel katmana doğru yürümektedir. Ardından gelen uzak planlı uzun çekimde Yusuf'un ormana doğru yürüyüşü rüya planı için bir konsantrasyon oluşturmaktadır. Yusuf ışığın kesintiye uğramadan düştüğü yeni bir alana ulaşmıştır (Resim 3.3.). Yüksek doğal ışığın farklı

renkteki herhangi bir nesneye çarpmadan zemindeki yeşillikleri ve çam ağaçlarını aydınlatması yeşil rengin doygunluğunu arttırmıştır. Satürasyonla gelen saf yeşil renk üçüncü görsel katman olarak zaman-imgeye kapı aralamaktadır.

Resim 3.4. Yumurta

Kaynak: Ekran Görüntüsü (Zaman Kodu: 00:13:25)

Yusuf'un ormana girmesinin ardından gelen rüya kısmı iki plandan oluşmaktadır. Kaplanoğlu bu planları gerçek hayattan ayırmayı hedefleyen gerçek dışı bir sinematografik yaklaşım içine girmez. Yusuf'un avucunda bir bıldırcın yumurtası tuttuğu ilk plandaki kompozisyon belirgin bir şekilde ön plan ve arka plan olarak ikiye ayrılmıştır (Resim 3.4.). Ormana yürüyüş planlarında hem düşünsel hem de sinematografik açılardan büyük bir etkiye sahip olan mekân rüya planında da aynı derecede önemlidir. Burada, arka planı boydan boya kaplayan ağaçlara ait fiziksel verilere ihtiyaç olmadığı için orman net alanında dışında flu bir katman olarak tutulmaktadır. Önceki planlarda fiziksel bütünlüğü ile yer alan mekân unsuru, bu kez görsel ağırlığını ve netliğini kaybetmiştir. Kompozisyonun ön planında ise Yusuf'un eli ve yumurta bulunmaktadır. Önceki kompozisyonlarda mekânın ana unsur ve karakterin destekleyici olmasına karşın rüya çekiminde karakter ana unsurdur. Yusuf yine de yüzü ya da fiziksel varlığının büyük bir bölümü ile kompozisyonda dramatik bir eksen oluşturmamaktadır.

İlk planda Yusuf'un avucunu açıp içindeki bıldırcın yumurtasını yukarı aşağı oynatmaya başlaması sonrası yumurta Yusuf'un elinden çıkar. İkinci planda ise alt açıdan yumurtanın yere çarpıp kırıldığı görülür. Alt açı düşme durumunun net bir şekilde tecrübe edilmesini sağlamaktadır. Yusuf'un rüyasına bir bütün olarak bakıldığında bunun manevi bir yolculuktan çok kendi iç dünyasına ve geçmişine dönük bir yolculuk olduğu anlaşılmaktadır. Yusuf'un rüyalardan mutlu uyanmadığı söyleyen Kaplanoğlu, Yusuf'un rüyalarda geçmişiyle karşılaşmaktan duyduğu sıkışmışlık haline işaret eder. "Yusuf'un rüyaları, kendini kuyuda gördüğü rüya veya yumurtalı rüya, bunlar hep şimdiki hayatına dair rüyalar gibi geliyor bana. Kaçırılmış fırsatlar; elinde tutamadığı, hâkim olamadığı ve bir türlü içinden çıkamadığı bir hayat" (Şirin, 2010: 130).

Resim 3.5. Yumurta

Kaynak: Ekran Görüntüsü (Zaman Kodu: 00:22:31)

Kaplanoğlu Yumurta'da olay örgüsü bağlamında belirlenen ve neden-sonuç ilişkisine hizmet edecek özelliklere sahip mekânlar seçme kaygısı taşımamaktadır. Bu sebeple filmde hareket-imgenin duyusal ve hareket ettirici durumlarını ortaya çıkaracak eylemler için tasarlanmış mekânlarla karşılaşılmamaktadır. Filmde yakalanan karakter-mekân bütünleşmesi ve karakterin temel özellikleri, mekânın sinematografik merkezi oluşturmasıyla somutlaşarak anlam kazanmaktadır. Deleuze,

mekânla ilgili olarak bu tür özellikler söz konusu olduğunda kullandığı "herhangi mekân" tanımının Yeni Gerçekçilik'teki saf görsel ve sessel durumların gerçekleştiği mekânlar için uygun olduğunu belirtmektedir. Hareket-imgedeki duyusal ve hareket ettirici durumların meydana geldiği mekânlara karşıt bir yapıda olan herhangi mekân, Yumurta'daki mekân anlayışının okunmasında da bir referans noktası oluşturmaktadır. Zaman-imge içerinde önemli bir yeri olan herhangi mekânın türlerinden biri olarak vurgulanan "bağlantısız mekân" ise Yumurta'da Yusuf'un mezarlıktan çıkıp ormana gitmesi gibi aralarında mantık merkezli bir bağlantı bulunmadan bir araya gelen mekânlar için kullanılmaktadır. Arka arkaya gelmelerinin bir eylem bütünlüğü ile anlaşılamayacağı bu iki bağlantısız mekân, kadrajın içi kadar dışında da kalan Yusuf'un iç dünyasına açılan bir alan vazifesi üstlenmektedir.

Yusuf'un mezarlıktan eve dönmesiyle birlikte eviyle, annesiyle ve geçmişiyle arasına koyduğu mesafe daha yakından hissedilir. Yusuf karanlıkta oturup sigara içerken Ayla odaya girip ışığı yakar. Yusuf ve Ayla arasında akrabalar ve aile üzerinden bir diyalog başlar. Ayla'nın koltuğa oturmasıyla birlikte amors planda açı-karşı açı çekimlerine geçilir. Bu çekimlerde ön planındaki karakter yüzünün az bir kısmı ile net alanın dışında çerçevelenirken, odak noktası kadrajın arka planındaki karakterde tutulur. Bu sahnede Yusuf gördüğü çiçekler sebebiyle yeniden hafızasına dönmektedir. Rahatsız bir tavırla annesinin ölen her bir akrabasının yerine diktiği çiçeklerin hala rüyalarına girdiğini söyler ve Ayla'nın da korkup korkmadığını sorar. Annenin metafizik alanla kurulan bir bağ olarak değerlendirilebilecek olan hayatını kaybeden yakınlarıyla çiçekler aracılığıyla konuşup dertleşme alışkanlığı Yusuf'u rahatsız etmektedir. Yusuf'un babası, Ayla'nın dedesi ve daha başka akrabaların yerine dikilmiş çiçeklerden bahsederler. Ayla bu konuşmanın ardından çay getirmek için çıktığında, ikilinin arasında geçen açı-karşı açı çekimlerinin bir benzeri ortaya çıkar. Ön planda bir çiçek net alanın dışında flu olarak yer alırken arka planda Yusuf düşünceli bir şekilde sigarasını yakar, hemen yanında da babası için dikilen çiçek görülmektedir (Resim 3.5.). Ön planda duran çiçeğin daha önce adı geçen akrabaları temsilen tanıtılan çiçeklerden biri olmadığı anlaşılmaktadır. Bu açıdan bakıldığında bu çiçeğin bir başka akrabayı hatta anneyi bile temsil edebileceği ve Yusuf'un haberi

olmadan, Yusuf ve öte dünyaya intikal etmiş olan ailesi arasında irtibat kuran aşkın bir imgeye dönüştüğü ifade edilebilir.

Resim 3.6. Yumurta

Kaynak: Ekran Görüntüsü (Zaman Kodu: 00:29:48)

Yusuf gerek evde gerekse kasabada geçirdiği vakitlerde geçmişiyle karşılaşmaya devam eder. Kasabadaki işleri için evden çıkmasının ardından gelen planda bir öğretmen sınıfta ders işlemektedir. İzleyici öğretmenin Yusuf'la ilgisi olup olmadığını düşünmeye vakit bulamadan yoldan geçmekte olan Yusuf'un önce sınıfa baktığı ardından da durup dikkat kesilerek dinlediği görülür (Resim 3.6.). Çekimlerde çoğunlukla mekânı kompozisyona dahil etmek ve anlam üretimine katılımını daha ileri düzeye çıkarmak için kullanılan alan derinliği bu kez farklı karakterler arasında bir ilişki kurmak için kullanılmaktadır. Modern anlatı sinemasının hem teorik hem de pratik açıdan klasik anlatıdan ayrıştırıldığı sinematografik unsurlar arasında önemli bir yere sahip olan alan derinliği Kaplanoğlu tarafından da farklı defalarda, farklı şekillerde kullanılmıştır. Yusuf'un okulun önünde durup dikkatlice sınıfa baktığı bu çekimde alan derinliği iç mekânda başlayan bir çekimde dış mekânı da anlatıya dahil etmektedir.

Yusuf geçmişinden, geleneklerden ve ailesinden uzak kalmak istemesine rağmen onun yolculuğu da rasyonel bir çizgiden epeyce uzaktır. Türlü zorluklara katlanıp annesinin adağını kesmiştir. Ardından Ayla'yı Tire'ye bırakıp İstanbul'a dönecektir. Ancak annesiyle arasına ördüğü duvarlar artık erimeye başlamıştır. Tire'ye dönüşte annesinin adağı ne için adadığı aklına takılır. Ayla'yı Tire'ye bıraktıktan sonra İstanbul'a doğru yola çıkar. Adağın zorluklara rağmen kesilmesi ve Ayla ile durgun, mutsuz bir vedalaşmanın ardından Yusuf'un İstanbul'a doğru yola çıkması bir klasik anlatı filmi için ideale yakın bir kapanış olabilirdi. Fakat Kaplanoğlu'nun klasik anlatı ilkelerinden uzak sinema anlayışı Yusuf'u irrasyonel karakterinin sürüklediği yeni yolculuklara hazırlamaktadır.

Resim 3.7. Yumurta

Kaynak: Ekran Görüntüsü (Zaman Kodu: 01:25:55)

İstanbul'a dönmek üzere yola çıktıktan kısa süre sonra yol kenarında duran ve düşünceli bir şekilde başını direksiyona yaslayan Yusuf, bir sonraki çekimde tabiatın içinde yumurta rüyası öncesinde ormana doğru yaptığı yürüyüşe benzer bir planda yürümektedir. Güneşin batışını ve koyun sürüsünün ilerleyişini izlerken birden bir kangal köpeğinin üzerine atlamasıyla yere düşer. Yusuf'un karşılaştığı aksiliklerin bu sonuncusunda köpek Yusuf'a zarar vermese de hırlamalarıyla Yusuf'un bulunduğu

yerden ayrılmasına bir türlü müsaade etmez. Gece yarısına kadar karanlığın içinde esir olan Yusuf vicdanıyla ve ruhsal varlığıyla engelsiz bir şekilde karşı karşıya kalmıştır. Buradaki ilk planda sahnenin temel aydınlatma motivasyonu olan dolunay, tümüyle görülmesini engelleyen bulutlarla birlikte verilmektedir. Karanlığın içinde kalmış olan Yusuf ve köpeğin üzerindeki düşük anahtar ışığının motivasyonu ay ışığıdır (Resim 3.7.). Arka planın tümüyle karanlık olduğu kompozisyonda Yusuf yakın çekimde kadraja alınsa da yüzünde görülebilen sadece küçük detaylardır. Sahnede uzak plan, genel plan, boy, bel ve yakın plan gibi çok sayıda çekim ölçeği kullanılmış, Yusuf ve köpek ikili ve tekli çekimlerde verilmiştir. Planlar genişten dara doğru ilerledikçe Yusuf da köpeğin verdiği gerilimden uzaklaşır ve yeniden vicdanındaki acı ile baş başa kalır. Daha fazla kendini tutamaz ve köpeğin karşısında ağlamaya başlar. Çekim süreleri, kesmeler ve aydınlatma sinematografik anlamda saf görsel durumun oluşmasına imkan vermektedir.

Filmin Yusuf'un yaşadığı bu manevi arınma ile sonuçlanması da belli ölçülerde dramatik bir son olarak değerlendirilebilirdi. Ancak film burada sona ermemektedir. Sonraki sahnede Yusuf tekrar Tire'deki evde görüldüğünde annesiyle arasındaki manevi uzaklığın tümüyle kapandığı anlaşılmaktadır. Yusuf'un ailesine, hafızasına ve geleneğine dönüşünün metaforu olan yumurta Ayla tarafından Yusuf'un avucuna bırakılır. Ancak bu kez yere düşüp kırılmaz.

3.5. Süt: Dolaysız İmgeler Şiiri

Süt'ün üçleme içerisindeki yeri bir şair olarak Yusuf'un gençliği, yalnızlığı ve annesiyle olan bağının kopmasına odaklanmak olmuştur. Taşranın zamanı ve mekânı Yusuf'a duyarlılık katan, yalnızlığını ve şahitliğini pekiştiren unsurlardır. Yusuf'un yalnızlığı ve şairliği kendisine, annesine, tabiata ve varlığa dönük bir şahitliktir aynı zamanda. Yusuf taşranın geleneksel kalıplarından taşan ama aynı zamanda modern olmak gibi kaygılar da taşımayan bir karaktere sahiptir. Taşrada yalnızlık ve şiir ile geçen bir gençlik, Süt'ü üçleme içerisinde Kaplanoğlu'nun kendi hayatından en çok beslendiği film yapmaktadır.

Süt, Yumurta gibi bir prolog bölümü ile başlamaktadır. Filmin iki buçuk dakikaya yakın süren ilk planında herhangi bir kamera hareketi eklenmeyerek sabit bir

çerçeve kullanılmıştır (Resim 3.8.). Bir meyve bahçesinde geçen sahnede kompozisyonun ön planında masada oturan yaşlı bir adam elindeki küçük kağıda yazılar yazmaktadır. Yaşlı adam yazmaya devam ederken iki erkek ve bir kadın arka plandan kompozisyona dahil olurlar. Aralarında bir konuşma olmaz ancak yaşlı adamın işaretiyle gruptaki iki erkek harekete geçer ve bir ağacın önüne çalı çırpı yığarlar. Bu sırada ayakta duran kadının duruşundan bir sıkıntısı olduğu anlaşılmaktadır. İki dakikalık bir sürenin ardından masadaki adam yerinden kalkıp diğerlerine doğru yürür. Kadının yanına uğrayıp sonra getirdikleri çalı çırpı ile uğraşan diğer iki kişinin yanına gider.

Resim 3.8. Süt

Kaynak: Ekran Görüntüsü (Zaman Kodu: 00:01:02)

Kaplanoğlu peşinde olduğu, hareketi kesintiye uğratmayan sonsuz şimdiki zaman algısına hem çekim süresi ile hem de diğer sinematografik tercihleriyle ulaşmaya çalışmaktadır. Kompozisyonda yer alan karakterler, objeler, aydınlatma ve mizansenin sadeliği ve doğallığı; çekimle ilgili açı, ölçek, yükseklik gibi unsurlardaki sadelik ve doğallık, çalışmanın ilk bölümünde değinilen Robert Bresson'un sinematografik uygulamalarındaki "eksiltme" anlayışına uygun düşmektedir. Kaplanoğlu da Süt'ün bu ilk kompozisyonunda öğelerin niceliği itibariyle bir fakirlik

ve eksiltme içine girmektedir. Ayrıca alan derinliğiyle oluşan bu geniş çerçevede ön ve arka planların aktif olarak kullanılmasıyla çok merkezli bir kompozisyon oluşmaktadır.

Kaplanoğlu, üçlemenin özellikle Süt bölümünde Yusuf'un şairliğinin dışında filmi imgesel anlamda da şiirsel bir temel üzerinde kurmak istemektedir. Bu açıdan bakıldığında prolog kısmının büyük bir önem taşıdığı görülmektedir. Sinematografi, ritim, oyunculuk anlayışı, mekânın anlatıya katılımı, sesli ifadeyi insana kapatıp yalnızca doğaya açarak sesi ve sessizliği beraber kullanma tercihi ile şiirin dil öncesi haline uygun düşmektedir. Prolog, filmde ikinci bir defa daha görülmeyen kadın karakteriyle, süt ve yılanın hem metaforik hem de dolaysız bir imge olarak filme giriş yapmasıyla, biçimsel unsurların minimum düzeyde tutulmasıyla dilden uzaklaşıp hale yaklaşarak film içinde oldukça önemli bir yer edinmiştir. Süt, filmin ilerleyen kısımlarında daha açık bir şekilde görüldüğü gibi Yusuf ve annesini bir arada tutan temel uğraş iken, yılan ise Yusuf'u bu bağı koparacak bir düşünce içine sokmaktadır. Prolog kısmında yaşanan olay metaforik bir bağlamda değerlendirilebilecek olsa da Kaplanoğlu Tire'de sıklıkla yaşanan bir olaya yer verdiğini söylemektedir. Toprak işlerinde çalışan insanların yorgun düşmelerinin ardından su kenarında dinlenirken içine girdikleri savunmasız halden yararlanan yılanların insanların ağızlarından içeri girdiğini aktaran Kaplanoğlu, bu yılanları çıkarmak için uygulanan yöntemlerden birinin insanları ayaklarından asılarak kaynamakta olan sütün üzerinde sarkıtılmaları olduğunu belirtmektedir (Şirin, 2010: 158).

Prologdan hemen sonra gelen sahnede Yusuf'un görmeye ve keşfe olan ilgisi ile akranlarından farklılığı ve iletişimsizliğini izlenmektedir. Yusuf yürürken yanından araba ile geçen arkadaşları ısrarcı olup onu kendileriyle birlikte gezmeye götürürler. Yerleşim yerlerinin dışında sessiz sakin bir yere giderler. Gittikleri yer Roma döneminden kalma antik bir kent olan Allianoi'dir. Arkadaşlardan bazıları arabada kalırken Yusuf ve bir kız arkadaşı antik kentin içine doğru yürüdükten sonra bir duvara yaslanıp dururlar. Birbirlerine ve etrafa bakınırlar. İki arkadaş, Yusuf'un sıklıkla yaşadığı susmak, durmak, düşünmek, bir şey yapmamak hali içindedirler. Bu halin genç kızın karakteriyle tamamen uyumlu olmadığı da anlaşılmaktadır. Bu anlamın sinematografik düzlemde üretilmesi ise kurguyu araya sokup karakterleri dönüşümlü

verilmesi yerine olabildiğinde geniş açılı tek bir plan kullanılarak, bu planın bir devamlılık baskısına uğratılmadan zamana açılmasıyla mümkün olmaktadır. Genç kız telefonla konuşmak için ayrıldığında Yusuf antik kente yönelir. Yürümeye başlar, Allianoi'deki bir su havuzunun yanına gider. Arkadaşının kendisi aramaya başladığını fark edince ona görünmemeyi ve uzakta kalmayı tercih eder (Resim 3.9.). Derinlemesine bir düzlemde ikiye bölünen kompozisyonun iki uzak ucunda konumlanan Yusuf ve genç kızın arasındaki mesafe ve sınırlar bir düşünce imgesi halini almaktadır.

Resim 3.9. Süt

Kaynak: Ekran Görüntüsü (Zaman Kodu: 00:11:15)

Filmde karakterlerin dar açılı yakın plan çekimlerinden çok mekânla bütünleşen geniş açılı çekimleri kullanılmıştır. Dar açı tercih edilen sahnelerden birinde Yusuf ağaçtan bir nar kopartmış ve iştahla yemektedir. Üç planın bulunduğu sahnede her üç plan da nispeten dar kadrajlardan oluşmak. İlkinde nar ağacının doldurduğu kadraja Yusuf'un elleri son alt köşeden kadraja girer. Yusuf çakı ile ağaçtan bir nar kopartır. Takip eden çekimde yakın planda elleriyle narı ikiye bölmektedir. Sonuncu çekimde ise omuz planda Yusuf'un büyük bir hazla nar yemesine uzun bir süre ayrılmıştır (Resim 3.10.). Kadrajın daraltılması bir önceki

sahnelerin aksine mekânın arka planda bırakılarak sadece Yusuf'un şahsına odaklanılması bakımından önemlidir. Yusuf'un nar yemesinin olay örgüsünün farklı bir bağlamıyla iç içe olmadan özel bir kesit olarak gerçekleşmesi, meyvenin doğal mekânı olan ağaçtan kopartılması, oyunculuğun daha önce hiç olmadığı kadar öne çıktığı bir performans sergilenmesi ve narın büyük bir tutkuyla yenmesi Yusuf'un şairliğine ve insanlardan uzaklığına rağmen hayatı boş vermiş biri olmadığını ve herkes gibi arzuları olan bir insan olduğunu vurgulamaktadır.

Resim 3.10. Süt

Kaynak: Ekran Görüntüsü (Zaman Kodu: 00:17:02)

Yumurta'da Yusuf'un cenaze için Tire'ye gittikten sonra yaşadığı sıkışmışlık ve annesini hatırlamaktan duyduğu rahatsızlık, Süt'te ve Bal'da Yusuf ve annesi arasında ortaya çıkan mesafenin sonuçlarıdır. Süt'te Yusuf ve annesinin arasındaki farklılık ve uzaklık Zehra'nın henüz daha evlenme yönünde bir karar almasından önce de oldukça belirgindir. Geçimlerini sütçülük yaparak sağlayan anne ve oğlu, yemek saatlerinin dışında sadece işleriyle ilgilendikleri anlarda bir araya gelmektedirler. Annenin rasyonel kişiliği karşısında Yusuf'un rahat tavırları ilk olarak motorun sürekli inen lastiğinin tamir ettirilmesi konusunda kendini gösterir. Annesinin lastiği bir an önce tamir ettirmesi yönündeki telkinleri Yusuf'un işi ciddiye almasına yetmemiştir.

Pazar sahnesinde ise Yusuf'un "kir pas içinde" dediği bıçağın yerine yeni bir bıçak alması annesi tarafından, güzelliğe değil işlevselliğe bakan bir yaklaşımla eleştirilmiştir.

Resim 3.11. Süt

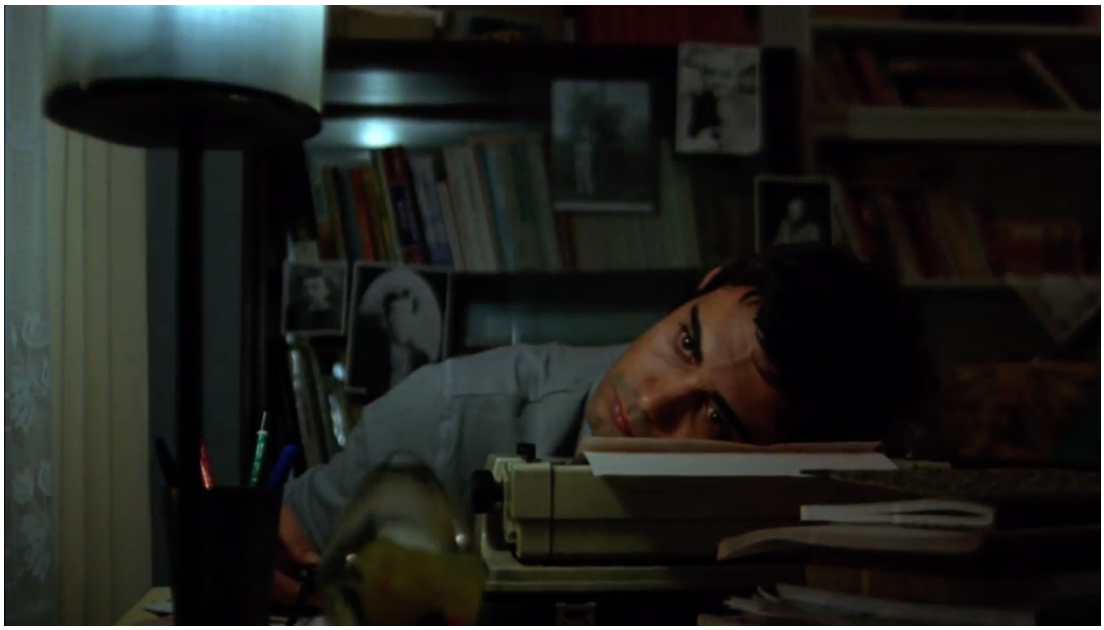
Kaynak: Ekran Görüntüsü (Zaman Kodu: 00:18:23)

Yusuf'un nar yediği sahnenin peşinden gelen iki sahne Yusuf ve annesinin birbirlerine bakışlarını ve uzaklıklarını daha net bir şekilde göstermektedir. Bunlardan ilki olan iç-gece sahnesinde Yusuf pencereden düşen ışığın loş bir şekilde aydınlattığı odasında kafasını daktilosunun üzerine yaslamış düşünmektedir (Resim 3.11.). Masa lambası kapalı iken Yusuf'un yüzündeki hiçbir detay tam olarak görülemez. Yalnızca göz bebekleri seçilmektedir. Aynı şekilde arka plandaki fotoğraflarda kimlerin olduğuna dair de hiçbir şey anlaşılmamaktadır. Ardından düşünceli haliyle masa lambasını açıp kapatmaya başlar. Kitaplığı, kitaplığına yapıştırdığı Arthur Rimbaud, Fyodor Dostoyevski ve Ahmet Hamdi Tanpınar'ın siyah beyaz fotoğrafları ve masası kesik kesik görünmeye başlar. Yusuf'un lambayı açtığı her defasında hem kendi yüzü hem de arkadaki fotoğraflar belirmektedir (Resim 3.12.). Masa lambasının açılıp kapandığı her seferde Yusuf'un düşünce ve ruh dünyasının fotoğrafını çeken bir flaş patlamaktadır. Yusuf en sonunda ışığı açık bırakır. Birkaç saniye daha gözlerini aynı

noktadan ayırmadan bakmaya devam eder, şiiri satırlara dökülmeye hazır olduğunda ise doğrulup daktilonun tuşlarına basmaya başlar.

Yusuf yazmaya başladıktan sonra çekim anneye döner. Kamera Yusuf'un bulunduğu noktadan Zehra'ya bakmaktadır (Resim 3.13.). Ancak Yusuf daha birkaç saniye önce aradığı ilhamı bulup yazmaya başladığı için bu planın bir bakış açısı çekimi olmadığı anlaşılmaktadır. Bu Yusuf'a ait bir bakış açısı çekimi olmadığından bu çekimde Zehra'ya ait bir kompozisyon tasarımı istenip istenmediği ya da bu çekimin neden Zehra'nın odasında olmadığı sorulabilir. Bu soruların ardından söz konusu olanın Zehra'ya ait bir plan da olmadığı anlaşılmaktadır. Kameranın Yusuf'un durduğu yerden evin diğer ucundaki odasında bulunan anneye çevrilmesi iki oda ve iki insan arasındaki mesafeyi gözle görülür kılmak içindir. Anne gece olduğunda yapılması gereken en normal şeylerden birini yapmaktadır. Yatağını hazırlarken aynaya yansıyan yüzündeki ifadesizlik de kendini belli etmektedir. Aradaki fiziksel mesafeye rağmen Yusuf'un odasından çıkan daktilo sesleri Zehra'nın odasına ulaşmaktadır. Anne Yusuf'un varlığından habersizmiş gibi bir yüz ifadesiyle odasının kapısını da kapatarak oğlu ile arasındaki mesafeyi pekiştirmektedir.

Resim 3.12. Süt



Kaynak: Ekran Görüntüsü (Zaman Kodu: 00:18:25)

Daha önce kız arkadaşıyla arasındaki uzaklığın vurgulandığı planda olduğu gibi alan derinliği ile yakalanan kompozisyon alanının ön ve arka planı arasındaki uzaklık karakterlerin arasındaki ilişkinin yansımasıdır. Her iki kompozisyonda da kare içinde kare biçimi kullanılmıştır. Yusuf'un bulunduğu ön planda belirgin duvarlar vardır ve birer kapı ile arka plana açılır. Ancak bu kez kompozisyonun Yusuf'a ait olan ön planında Yusuf'un bizzat kendisi bulunmamaktadır. Onun yerini odasının duvarında asılı olan öğeler almaktadır. Yusuf'un odasının duvarını karakterize eden en önemli öğe kitapların üzerinde duran şair Ece Ayhan'ın siyah beyaz fotoğrafıdır. Dikkat çeken bir başka şey ise duvarda asılı olan kalp şeklindeki aynadır. Yumurta'da Ayla'nın kullandığı bu ayna, Yusuf'un insanlarla arasına koyduğu mesafenin, anne ve Yusuf arasında bir köprü vazifesi gören Ayla söz konusu olduğunda nasıl kapandığına yönelik bir okuma olanağı da sunmaktadır.

Resim 3.13. Süt

Kaynak: Ekran Görüntüsü (Zaman Kodu: 00:18:56)

Bir sonraki sahnede Zehra Yusuf'a karşı geceden kalma tutumunu sürdürmektedir. Ev işleriyle ilgilendiğini belli eden aceleci hareketleriyle önce taş fırına elindeki tepsiyi koyar ardından üst üste duran cevizleri yayar ve tam o sırada kafasını kaldırıp kahvaltı sofrasında elindeki kitabı okumakta olan Yusuf'a doğru

kaygılı bir şekilde bakar. Sonraki planda ise masada Yusuf'un karşısında oturmaktadır (Resim 3.14.). Yusuf'la ilgili davranışlarına yansıyan düşünceleri aralarındaki uzaklığı burada açık bir şekilde kelimelere döker. Kitapla defterle, dergiyle şiirle, havaya ve toprağa bakmakla geçimlerini sağlayamayacaklarından şikâyet eder. Çekim boyunca yalnızca Zehra konuşur ancak kamera tek bir sabit açıda amors plandan Yusuf'a yöneltilmiştir. Plan boyunca Zehra'yı veren bir karşı açısının kullanılmamış olması annenin öfkesinin boyutlarının görünmesine imkan vermeyerek çekimin dramatik bir boyut kazanmasını sınırlamıştır. Odak noktası çekim boyunca Yusuf'ta kalır. Yusuf bakışlarını nadiren annesine doğru çevirebilir. Çoğunlukla masaya ve etrafa bakarak annesini dinler ve sakinliğini korur. Yusuf'un tepki göstermemesi, eylem yerine düşünceye yönelmesi sahnenin hareket-imgeye dönüşmesini engelleyen önemli bir faktördür. Keyfi kaçar, kalbi kırılır, annesi ile arasındaki mesafe kalıcı bir uzaklığa çekilir ancak bunlar zaman-imgede karşılığını bulan durumlardır.

Resim 3.14. Süt

Kaynak: Ekran Görüntüsü (Zaman Kodu: 00:19:34)

Yumurta'da Yusuf'un annesini kaybetmiş olmasına rağmen zihinsel ve ruhsal olarak annesiyle arasındaki mesafenin kapanmasına bir türlü müsaade etmemesi Süt filminde arka arkaya gelen bu iki sahne ile daha da açıklık kazanmaktadır. Yusuf ancak

Tire'deki yolculuğunun başına gelen aksiliklerle uzamasıyla ve ayrı geçirdikleri yıllarda annesinin kendisine olan bakışındaki değişiklikleri tesadüfen öğrenmesiyle ruhsal bir kırılma yaşamıştır. Yusuf adına Ayla'ya hediye vermesi ve en çok da Yusuf'un şiir kitabını gençlik arkadaşlarına yine onun adına hediye ettiğini öğrenmesi Yusuf'un annesiyle arasındaki gönül sınırlarını gevşetmiştir. Oysa Yusuf'un ve Zehra'nın şiire verdikleri anlamların taban tabana zıt olduğu Süt'te ortaya çıkmaktadır: Yusuf, çocukluğundan beri sahip olduğu farklılığını, yalnızlığı ve suskunluğu yeğleyişini, şiirle ifade ederek manevi bir aşkınlık alanı yaratmaya çabalıyor kendisine. Anne ise, şiiri son derece dünyevi bir şey olarak algılıyor. Yusuf'un şiirini okuduğunda tanıdık bir kızın suretini görüyor orada yalnızca" (Suner, 2012: 66). Bu durum Zehra'nın, Süt'te rasyonel tutumlarıyla oğlu ile arasına koyduğu zihinsel sınırları Yusuf'tan ayrıldıktan sonra kaldırdığının işaretlerini vermektedir.

Yusuf'un şair ruhlu kişiliğinin sebep olduğu yalnızlığı ve insanlara uzaklığı, kız arkadaşı ve annesi ile olan sahnelerin ön plan-arka plan ayrımının bulunduğu derin kompozisyonlarında ön planda yer alan duvarların ötesine geçmeyerek var olan fiziksel ve düşünsel mesafeyi korumasıyla somutlaşmıştı. Bu iki kompozisyonun, Yusuf'un evlerine yılan girdiği akşamın ertesi gününde Kemal amcayı getirmek için gittiği ovada ortaya çıkan kompozisyonla karşılaştırılarak incelenmesi Yusuf'un düşünce ve ruh dünyasını inşa etmekte kullanılan farklı sinematografik tercihlerin daha net olarak altını çizmektedir.

Yusuf'un Kemal amcaya gittiği sahne ekstra uzak plan bir çekimle başlar. Kamera ovanın yüksek bir noktasından oldukça geniş bir coğrafyaya bakarken Yusuf'un motoruyla uzaklardan bu yüksek noktaya doğru ivme kazanarak ilerlediği görülmektedir. Belli bir yerden sonra motoruyla daha fazla ilerleyemeyip yürümeye başlar. Bir sonraki planda ortaya çıkan kompozisyon oldukça dikkat çekicidir. Ovanın en yüksek noktasının bulunduğu arka planda Kemal amca bir siluet formunda alt açılı bir çekimde görülürken ona gökyüzü, bulutlar ve bir ağaç eşlik etmektedir. Yusuf yürüyerek kadraja girmesiyle birlikte bu kompozisyonda da ön plandaki yerini almıştır (Resim 3.15.). Kaplanoğlu düşünce imgesini kadrajın içiyle sınırlı tutmayıp kadraj dışına da açmaktadır. Yusuf annesinin bulunduğu kompozisyonda tümüyle kadraj dışında kalmıştı. Bu kompozisyonda ise kadraj dışından gelerek kompozisyona dahil

olmuştur. Diğer iki kompozisyonla karşılaştırıldığında burada kendini gösteren en kritik ayrım ön planda, Yusuf ile diğer kişinin arasında uzanan bir duvarın yahut sınırın olmamasıdır. Yusuf'un mizansenin bir ucunda sınırlı kalmasını sağlayacak, onu diğer uçtaki kişiden saklayabilecek herhangi bir unsur bulunmamaktadır. Böyle olunca Yusuf da amacına uygun bir şekilde yürüyüşüne devam ederek diğer uçta konumlanan Kemal amcanın yanına ulaşır.

Resim 3.15. Süt

Kaynak: Ekran Görüntüsü (Zaman Kodu: 00:32:07)

Yusuf yukarıya doğru yürüdüğü sırada Kemal amcanın bir siluet olarak kompozisyonda yer alması onun varlığının fiziksel görünüşünün ötesinde manevi bir anlam taşıdığının ipuçlarını vermektedir. Aynı şekilde Kemal amcanın alt açılı olarak verilmesi, gökyüzü ve bulutlarla aynı düzlemde bulunması ile Yusuf'un ona doğru yürüdükçe yükselmesi de Kemal amcanın aşkın yönünü vurgulamaktadır. Yusuf yaklaştığı sırada Kemal amca yere yatar. Arkasından Yusuf'un da toprağa uzanması, annenin oğlunu toprağa bakıp durmakla eleştirmesine yönelik hem görünür gerçeklik düzleminde hem de aşkınlık düzlemlerinde verilmiş bir karşılık olarak okunabilir.

Daha sonra gelen, Yusuf ve Kemal amcanın evde yılanı aradıkları sahne Kaplanoğlu'nun filmin şiire en çok yaklaştığını söylediği üç sahneden biridir. Annenin

yılanı görmesinden sonra olanlar bir olay örgüsü oluşturmaktan çok Yusuf'un iç dünyasının şiirin dil öncesi formuyla tasvir edilmesidir. Sahnede, prolog kısmında tanınmayan bir ihtiyar olarak karşılaşılan, dua ve süt yardımı ile yılanı insandan def eden Kemal amca aynı yöntemle aynı amaca ulaşmaya çalışmaktadır. Kemal amcanın neyi nasıl yapmakta olduğu bilindiği için Yusuf'un yaşayacağı tecrübe burada daha önemlidir.

Resim 3.16. Süt

Kaynak: Ekran Görüntüsü (Zaman Kodu: 00:34:35)

İki plandan oluşan sahnenin ilk planında Kemal amca dua etmekteyken Yusuf kadraj dışından gelerek ocaktaki sütü alır, masanın üstüne koyar ve Kemal amca elinde duanın yazılı olduğu küçük kağıdı sütün içine bırakır. Prolog kısmında aynı eylem çoğunlukla geniş açılardan oluşan kompozisyonlar içinde gerçekleşmiştir. Ancak bu sahne filmde dar açıların ve dar alan derinliğinin kullanıldığı nadir sahnelerden biri olarak öne çıkmaktadır. Sahnenin ikinci planında Kemal amca ve Yusuf yılanı aramak için mutfağın yanındaki odaya girmektedirler (Resim 3.16). Önceki plandaki gibi Kemal amca önce, Yusuf ise arkadadır. Önceki plandaki gibi dar açıyla birlikte dar bir alan derinliği kullanılmaktadır. Ancak bir önceki planda, dışarıdan kadraja girdikten

sonra ocaktaki sütü aldığı sırada netlik Yusuf'a kaydırılmışken, ikinci çekimde netlik sürekli ön planda tutulur.

İki dakikadan uzun süren bu sabit planda sessizliğin ve kadraj dışı alanın aşkın bir etki gösterdiği şiirsel bir imgeye ulaşılmaktadır. Omuz plan çekimde ve net alanda bulunan Kemal amca bir süre etrafı inceler ve kadraj dışından gelen küçük hışırtılardan sonra yılanı bulmak maksadıyla yavaşça eğilerek kadrajdan çıkar. Arka planda bulunan Yusuf onu izlemektedir ancak netlik Yusuf'a kaydırılmaz. Yusuf da birkaç saniye sonra eğilerek kadrajdan çıkar. Plan sabit kalmaya devam ederken, kompozisyon 30 saniyeden fazla bir süre iki karakterden kalan boşluğa terk edilmiştir. Kemal amcanın eğilmesinden itibaren plandaki net alan tümüyle kaybolmuş, kadraj boşluk ve zaman ile dolmuştur. Klasik anlatı sinemanın kabul edemeyeceği bu boşluk ve zamanın ortadan kaldırılması için karakterlerin mevcut eylemlerinin görüleceği yeni bir plana kesilmesi beklenmektedir.

Kaplanoğlu'nun planı bir boşluğa terk ettiği bu kesitin incelenmesinde, Japon yönetmen Ozu'nun filmlerinde sıklıkla karşılaşılan boşlukların ve hiçbir karakterin olmadığı kompozisyonların hatırlanması önemlidir. Deleuze'ün ortaya koyduğu herhangi mekân tanımının ikinci türü olarak ifade edilen "boşaltılmış mekânlar"ı sinematografisinin bir parçası haline getiren Ozu, bu şekilde imgeyi duyusal ve hareket ettirici eylemlerden tümüyle arındırmaktadır. Ozu, tabiatın belli kesitlerinde ya da boş odalarda geçen bu tür kesitleri karakterler ve eylemlere kapatmasının dışında olay örgüsünü ileri taşıyacak anlamların üretilmesine de izin vermez. Örneğin Tokyo Hikâyesi'nde (1953) Ozu'nun 180 derece kuralı ile eyleme ait zaman ve mekânının tanıtıldığı kurucu çekim gibi klasik sinematografinin mekânsal çerçeveleme tekniklerinden kaçındığı ve daha çok boşaltılmış mekânlara yöneldiği görülmektedir. Ozu'nun bu tür tercihleri yeni görsel motifler ortaya koymak maksadıyla değil sınırlandırılmamış zamanı düşünce imgesine açmak için yaptığı oldukça belirgindir (Lapworth, 2016: 23). Kaplanoğlu da Yusuf ve Kemal amcanın çerçeveden çıktığı bu kesitte kompozisyonu boşluğa terk ederek, ikilinin belli bir sebep sonuç ilişkisi içerisinde anlamlandırılması zor olan eylemlerini bir kenara bırakır ve planı zaman-imgenin tecrübe edileceği boş bir herhangi mekâna dönüştürür.

Kaplanoğlu planı boşaltılmış mekânda sabit tutmaya devam eder. Bir süre sonra ise Yusuf yukarı doğrulmaya başlar. Ancak bu kez çerçevenin ön planında, daha önce Kemal amcanın bulunduğu noktadadır. Netliğin bulunduğu alana çıkan Yusuf sakince ileriye doğru bakmaktadır. Arkasından Kemal amca doğrulur. Bu defa da o net alanın dışında kalır ve netlik kendisine kaydırılmaz. Sahnenin başından beri sınırlı bir şekilde fark edilen bir anlam olarak yılanın bulma arayışı neredeyse tamamen ortadan kaybolmuştur. Yusuf'un Kemal ile yer değiştirmesi, 30 saniyelik bir boşluğun Yusuf'u on yıllarca öteye götürdüğü şiirsel bir imge meydana getirmektedir. Kaplanoğlu bu yer değiştirme hakkında şu açıklamalarda bulunmaktadır:

> "Orada şöyle bir şey yaptım: O tek planın içinde bir kesme var aslında. 60-70 senelik bir kesme, zamanda bir sıçrama. Normal şartlarda kamera tepeye konur ve çocukla hocanın hareketleri o açıdan gösterilir. Ben o planı attığımı düşündüm ve hiç çekmedim. Bu hali, zaman ve mekândaki bu sıçrama çok kuvvetli geldi bana. O çocuğun 60 yıl sonrası böyle olabilir diye düşündüm. Birçok insanı yabancılaştıran bu sahne oldu sanırım ama yapmak istediğim buydu" (Şirin, 2010: 159-160).

Resim 3.17. Süt

Kaynak: Ekran Görüntüsü (Zaman Kodu: 00:57:16)

Yusuf'un sinematografik ve düşünsel mesafeleri aşarak yakınlaştığı bir başka kişi kitapçıda karşılaştığı Semra olur. Yusuf askerlik muayenesi için gittiği İzmir'de bir kitapçıda kitaplara bakındığı sırada Semra kitapçıya girer ve Şiir Atı dergisinin olup olmadığını sorar. Yusuf kadraja arka plandan dahil olan Semra'ya doğru bakar. Kaplanoğlu burada daha önceki benzer örneklerde tercih etmediği bir şekilde karşı açıya keserek Yusuf'u kompozisyonun ön planından arka planına geçirmektedir. Semra ön planda Şiir Atı dergisiyle ilgili sorduğu sorunun cevabını beklerken, Yusuf net alanın dışında elindeki kitabı rafa geri koyarak Semra'ya doğru yürür (Resim 3.17.). Plan sabit kalmaya devam etmekle birlikte Yusuf Semra'nın yanına ulaşıp derginin artık çıkmadığını söyledikten sonra netlik Yusuf'a geçer. Semra'nın Yusuf'a dönmesiyle bir amors plan karşı açıya ulaşılır. Dergi üzerinden başlayan diyalog bir sonraki planda devam eder. İki karakterin denize karşı oturdukları çekimde bir önceki planın tersine Yusuf'un amorsundan Semra omuz planda çerçevelenmiştir. Aralarındaki diyalog uzunca bir süre bu planda devam eder. Kaplanoğlu'nun kamera hareketlerini ve kesmeleri minimuma indiren eksiltmeli biçimsel yaklaşımı bu sahnede bir kez daha açık bir şekilde görülmektedir. Klasik anlatı sinematografisinde diyaloglar devam ederken sıklıkla gidip gelinen açı-karşı açı kesmeleri yerine plan mevcut haliyle devam ettirilir. Semra'nın sonunu getiremediği şiirlerinden haberdar olduğunda bakışlarını denize doğru çeviren Yusuf'un bakış açısı çekimine kesilir. Semra'nın yarım kalmış şiirleri Yusuf'u deniz, dalga kıranlar, deniz fenerleri ve batmakta olan güneş gibi öğelerden oluşan bir düşünce imgesine götürmüştür. Bakış açısı çekimi sonrası karşı açıya geçilir. Diyaloğun kalan kısmında Yusuf'un Selma'ya duyduğu ilgi ve şiirlerine duyduğu merak duygusal durumuna yansımaktadır. Sahne sonuna kadar bu plan devam eder. Ertesi gün yeniden görüşmek üzere anlaşırlar ancak filmin kalan kısmında ne Selma'ya ne bu görüşmenin gerçekleşip gerçekleşmediğine dair bir işaret verilmez. Yusuf'un Selma'ya olan ilgisi filmde herhangi bir dramatik etki kazanmaz ve devam eden bir olay örgüsüne dönüşmez.

Filmin sonlarında annesinin istasyon şefi ile evlenecek olmasından duyduğu rahatsızlık Yusuf'un annesiyle bağlarını tümüyle kopma noktasına getirmektedir. Yusuf annesiyle evlenecek olan adamı ava çıktığı bir sırada takip edip öldürmeye dahi niyetlense de ayağına gelen yayın balığı onu durdurunca balığı tutup soluğu yine

annesinin yanında alır. Ancak bir süre önce öldürmeyi düşündüğü, annesini elinde alacak olan yabancı Yusuf'tan önce davranmıştır. Zehra mutlu bir şekilde kucağındaki ördeğin tüylerini yolmaktadır. Bu an Yusuf için bir kopma noktası olmuştur. Peşi sıra gelen, filmin son sahnesinde Yusuf'un evden ayrıldığı anlaşılmaktadır. Gece kömür madeninde vardiya değişimi yapılmaktadır. Madenden çıkan işçilerden biri olan Yusuf, kameraya yaklaştığı bir noktada durup etrafa bakar ve bir sigara yakar. Filmin son sinematografik şiiri burada ortaya çıkmaktadır.

Resim 3.18. Süt

Kaynak: Ekran Görüntüsü (Zaman Kodu: 01:31:18)

Film boyunca gündüz ve gece, iç ve dış bütün çekimlerde doğal ışık kaynaklarının kullanımını merkeze alan bir aydınlatma anlayışı hâkimdir. Gerçekçi bir aydınlatma yaklaşımının sonucu olarak iç ve dış gece çekimlerinde ortamdaki mevcut ışık kaynaklarını temsilen düşük anahtar ışığı kullanılmasıyla yüksek kontrastlı kompozisyonlara sıklıkla rastlanmaktadır. Gece çekimlerinde kadraj içinde görülebilecek motive ışık kaynakları da yer almaktadır. Çakmak, otomobil farı, masa lambası, sokak lambası, ay ışığı gibi aydınlatma kaynakları doğrudan kompozisyon içinde yer almışlardır. Bazı planları başından sonuna kadar aydınlatan bu tür farklı kaynaklar, kimi zamansa mizansene bağlı olarak planın belli ve sınırlı bir süresinde

aydınlatma işlevi görmektedir. Kadraj içi motive aydınlatma kaynaklarından bir tanesi de filmin bu son sahnesinde kullanılmıştır (Resim 3.18.). Yusuf ve diğer madencilerin taşıdıkları baret lambalarının sahnede yalnızca aydınlatma kaynağı vazifesi gördüklerini söylemek mümkün değildir. Baret lambaları sahnenin sinematografisini tasarlayan ve şiirini yazan öğe konumundadırlar.

Resim 3.19. Süt

Kaynak: Ekran Görüntüsü (Zaman Kodu: 01:33:55)

Maden sahasının büyük bir bölümünü kapsayan geniş açılı plan sekansta filmin geneliyle uyumlu olarak yine hareketsiz sabit bir plan kullanılmaktadır. İşçilerin hareketliliği ve dolayısıyla baret lambalarından çıkan hareketli ışıklar kompozisyonun geniş bir kısmına yayılmaktadır. Yusuf, bu hareketli ışıklardan biri olarak yürüyüşünü kameraya yakın bir noktada durdurur. Sigarasını yakıp düşünmeye ve etrafı izlemeye başlar. O etrafa baktıkça imgede baret lambasından çıkan ışığa verilen tepki değişmekte ve kompozisyon Yusuf'tan gelen ışığı içselleştirmektedir. Yusuf kamera yönüne doğru hafifçe ilerlediğinde ışık kadrajın tamamına yayılır ve çerçevenin büyük bir kısmı ışığın merkezindeki beyaz örtüyle kaplanır (Resim 3.19.). Beyaz ışığın dökülen süt gibi ekranı kaplaması Kaplanoğlu için filmin son imgesel mısrasıdır. Bu planı prolog bölümüyle ilişkilendiren Semih Kaplanoğlu, ekranı kaplayan ışığı, sütün

insana doğrultulması ya da üstüne dökülmesiyle insanın içindeki yılanın dışarı çıkışı olarak anlamlandırmaktadır (Şirin, 2010: 159).

Işığın böyle bir kompozisyona dönüşmesi harici bir özel efekt sonucu oluşmamıştır. Baret lambası Yusuf'un bulunduğu yer ve zamanın doğal bir nesnesi olarak işlev göstermektedir. Diğer yandan Yusuf'un kameraya çok yakın bir mesafeye kadar ilerlemesine bağlı olarak ışığın kadrajı doldurması kameranın varlığını ilan ederek izleyici için bir yabancılaşma etkisi oluşturabilmektedir. Yusuf'un bareti, sessizliğine ve düşünceli yürüyüşüne eklenerek hal dilinin bir parçası haline gelmektedir. Böylelikle baret lambasının verdiği ışıkla dolan çerçeve Yusuf'un sessizliği ve düşünceli haline yönelik bir anlam alanına dönüşmektedir.

3.6. Bal: Sinematografide Dikkat Çeken Yenilikler

Bal tematik anlamda bakıldığında Yusuf'un babası ile olan bağının nasıl oluştuğunu, ne derece kuvvetli olduğunu ve babasını kaybettikten sonraki hayatının nasıl bir seyir izleyeceğinin işaretlerini veren bir dram olarak değerlendirilebilir. Yusuf'un Yumurta ve Süt filmlerindeki karakterini şekillendiren sessizliği, şairliği, rüyaları ve epilepsi hastalığının tohumlarının atıldığı Bal, sondan başa doğru işleyen anlatımın baştan sonra doğru da algılanabilmesini sağlayan bir son film olmuştur. Böylelikle, Yusuf'un çocukluk yıllarında babasıyla ve tabiatla olan derin ilişkisinin şekillendirdiği ve gençlikten yetişkinliğe uzanan dönemde üzeri örtülen ruhsallığına, annesinin ölümü sonrası iradesi dışında başına gelen aksiliklerle geri dönmesi doğrultusunda bir bütüne ulaşılmaktadır.

Bal'da, üçlemenin diğer filmlerinde olduğu gibi klasik gerçekçi anlamda bir hikâye üretimi ve anlatımı hedeflenmemektedir. Bu bakımdan babanın ölümü gibi klasik anlatıda dramatik bir zirve noktası oluşturmaya en müsait durumlar dahi hareket-imgeden tümüyle uzak bir şekilde zamanı içselleştirip çocuğun doğadaki tecrübe alanını ve aşkınlıkla irtibatını genişletmektedir. Diğer taraftan zıtlıklar üzerinden işleyen bir hikâyenin bulunmadığı da görülmektedir. Yusuf'un babasına olan yakınlığı, annesinden uzaklaşması olarak yorumlanabilecek olsa da çocuk ve annesi arasında bir zıtlaşma kurgulanmadığı açıktır. Çocuğun annesi ve babası arasındaki farklılıkları algılayabilmesindeki doğallığın yanı sıra, hem annesinin

takibinden memnun olmadığı durumlar hem de annesiyle yakınlaştığı durumlar anne-çocuk ilişkisinin doğal seyrinde gelişebilecek türdendir. Genel olarak değerlendirildiğinde ise filmde düğüm ve çözüm gibi seyircide özdeşleşme oluşturacak ve ardından katharsise yol açacak bir anlatı mantığının bulunmadığı ifade edilmelidir. Yusuf'un yaşadığı çoğu şey somut bir nedensellik bağı taşımadan onun varlığı tanımasını ve kendi varoluşunda karşılaştığı zorluklarla yüzleşmesini ortaya koymaktadır.

Resim 3.20. Bal

Kaynak: Ekran Görüntüsü (Zaman Kodu: 00:01:29)

Yusuf'un mekânla olan teması, filmde sinematografik açıdan üzerinde en çok estetik çaba gösterilen alandır. Kimi zaman yakın, kimi zaman uzak plan çekimler, sabit kameraya ek olarak çeşitli kamera hareketleri ve karakter takibi, kompozisyon tasarımı, net alanın etkisi ve yoğun kontrastlı aydınlatma anlayışı incelendiğinde Bal'da görüntü yönetiminin üçlemenin önceki filmlerinden belli noktalarda farklılaştığı anlaşılmaktadır. Yumurta ve Süt'te Tarkovsky'nin görsel dili bir referans noktası olarak göze çarparken Bal'da ise buna ek olarak Rönesans sonrası Batı resminin izleri bulunmaktadır.

Bal filminin açılışı yine bir prolog bölümü ve üçleme için karakteristik hale gelen bir açılış planı ile olur. Yakup'un ormanda kovan yerleştirecek ağaç araması önceki iki filmin açılışındaki gibi hareket ve zamanın kesintiye uğratılmadan tecrübe edildiği bir plandır (Resim 3.20.). Bu uzak plan sabit çekimde Yakup kompozisyona en uzak noktada kadraj dışından dahil olur ve ön plana kadar katırıyla birlikte yürüyüşünü sürdürür. Bu plan, Yumurta'nın açılışında Zehra'nın sislerin içinden çıkıp oldukça uzun bir mesafe yürüyerek kompozisyonun ön planına ulaştığı plan ile ortak bir düşünce ve estetik perspektif taşımaktadır. Kaplanoğlu, yürüyüşü bir karakterin kişiliğini ortaya koyan, onu tanıtan bir eylem olarak kullanmaktadır. Bu yüzden Yusuf'un kişiliğine derin etkileri olan bu iki kişiyi, izleyicinin de hiçbir aceleye mahal vermeden yoğunlaşabileceği yürüyüş planlarıyla tanıtmaktadır. Yakup'un yürüdüğü plan, filmin görsel kimliğinde önemli bir yer tutan aydınlatma yaklaşımının sunduğu yoğun kontrastlı kompozisyonlar için de bir giriş mahiyetinde okunabilir.

Yusuf üçlemesinin önceki filmlerinde olduğu gibi Bal'ın prolog kısmında da sinematografideki istikrarı destekleyen öğelerden birinin sesler olduğu söylenebilir. Klasik anlatı sinemasında izleyicinin duygusal durumunu manipüle eden bir doku olarak kullanılabilen sesler, zaman-imge boyutu ile öne çıkan filmlerde maddenin saf ve dolaysız durumunun anlaşılmasını sağlayan bir unsur olarak önem kazanmaktadır. Kaplanoğlu sinematografiyi teknik bir unsur olarak görüp görüntü yönetmenini bu noktadaki asıl sorumlu kişi olarak tayin etmediği gibi filmlerindeki ses tasarımı ve miksaj gibi süreçleri de ses sanatçılarına ve teknisyenlerine devretmeyip tüm detaylarında bizzat yer almıştır. Bal filminin post-prodüksiyon aşamasında sesle ilgili çalışmaları Almanya'da uzman ekipler eşliğinde tamamlayan Kaplanoğlu'nun saf sessel imgeleri üretebilmek için gösterdiği özen sebebiyle Bal'ın ses tasarımı tamamlanana kadar geçen süre herhangi bir film için yeterli olan sürenin birkaç katını bulmuştur. Bu sebeple prolog kısmının ses tasarımında ormandaki yürüyüşler ya da kuş cıvıltıları gibi seslerin filmin zaman ve mekânı ile uyumlu olması için ciddi bir çaba harcanmıştır.

Prologda dikkat çekici olan bir diğer husus geniş açılı çekimlere orta ve yakın plan çekimlerin eklenmiş olmasıdır. Kovanlarını ağaçlara yerleştiren bir balcı için normal bir durum olan ağaca tırmanma eylemi, sahnede urganın takılı olduğu dalın

kırılmasıyla birlikte açık bir dramatik gerilim içermeye başlar. Yakup, dalın tümüyle kopmaması sebebiyle belli bir yükseklikte asılı kalır. Bu noktada çekim açı ve ölçekleri bir değişime uğrar. Alt ve üst açılı planlar, daha kısa süreli çekimler ve sıklaşan kesmeler art arda gelir. Çekim ölçeklerinin orta ve yakın planlarla olayı takip etmesi ise seyircinin katılımını duygusal bir gerilim noktasına evriltme potansiyeline sahiptir. Sahnenin kazandığı sinematografik ritim, filmde dönem dönem karşılaşılacak bir tercih olarak değerlendirilebilir.

Resim 3.21. Bal

Kaynak: Ekran Görüntüsü (Zaman Kodu: 00:06:17)

Bu ritmin bir diğer parçası olan kamera hareketi gerektiren mizansenler de Bal'ın sinematografisinde öne çıkan özellikleri arasındadır. Açılış jeneriğinin ardından gelen sahne Yakup'un atmacası Camgöz ile açılır. Bir süre sonra Yusuf kadraj dışından girerek Camgöz'ün karşısında durur ve ona bakmaya başlar (Resim 3.21.). Ardından arka planda yatan babasına bakar. Flu bir alanda bırakılan Yakup, Yusuf'un ona doğru dönmesinin ardından da flu tutulur. Karakterin bakışının yöneldiği alanın seyirci için de görünür kılınması yönündeki konvansiyonel uygulamanın kullanılmaması, Kaplanoğlu'nun gösterme eyleminden çok düşünme ve tecrübe etme eylemlerini öncelemesinin bir sonucudur. Yusuf geriye dönüp duvarda asılı olan

takvime doğru yürüdüğünde onu takip eden pan hareketi başlar. Bu planda çekim ölçeği, alan derinliği, aydınlatma ve pozlamanın sınırlandırılmasına karşılık kamera hareketi görsel dile eklenmeye başlanmıştır. Bu durum Kaplanoğlu'nun bütünü gören kompozisyonlarının, parçalara odaklanan ve karakteri takip eden çekimlerle desteklenecceğine de işaret etmektedir.

Sonraki çekimde uzun bir genel plan gelir. Üçleme boyunca öyküyü bir amaç haline getirmeyen, filmi ontolojik bir alan olarak kullanarak saf görsel ve sessel durumlara ruhsal durumları ekleyen Kaplanoğlu, Yusuf'un Yakup'a rüyasını anlattığı bu planda sembolik bir anlatıya yönelerek şiirin dil öncesi yapısından uzaklaşmaktadır. Yusuf ve Yakup isimlerine ek olarak çocuğun anlattığı rüyanın doğrudan Yusuf Peygamber kıssasına gönderme yapmasıyla dil alegorik bir araç olarak kullanılmış, ruhsallığın dolaysız tecrübesi yerine sembolik ve dini bir temsile ulaşılmıştır. Bu ve benzeri sembolik sahneler, temsili bir metafizik arka plan üreterek filmin estetik ve etik değerini düşürmesi bağlamında eleştirilmektedir (Şentürk, 2013: 171).

Yusuf'un Yumurta'da ve özellikle de Süt'te belirgin bir sinematografik üslupla işlenen insanlarla arasına koyduğu mesafe ve yalnızlığın bir benzeri Bal filminin henüz başlarındaki sınıf sahnesinin teneffüs planında görülmektedir. Yusuf'un penceren dışarıya bakaran bahçede oynayan arkadaşlarını izlediği çekimde yine ön plan ve arka plan ayrımına dayanan bir kompozisyon tasarımı bulunmaktadır (Resim 3.22.). Ön planda konumlanan Yusuf, sınıf ve bahçeyi ayıran pencerenin sınıfa bakan tarafındadır. Yusuf'un aşmaya yanaşmadığı bu mesafe içerisinde diğer insanlarla arasında uzanan hat bu kez bir penceredir. Arka planı oluşturan bahçede ise Yusuf'un sınıf arkadaşları oynamaktadır. Bu kompozisyonda dar bir çerçevede diğer çocukların birlikteliği ve Yusuf'un onlarla arasındaki mesafeye yer verilirken, takip eden geniş açılı planda Yusuf'un sınıf içindeki yalnızlığı resmedilmiştir. Aynı çekimde bahçedeki çocukların sınıfa gelmesi ve dersin başlaması sonrasında Yusuf okumayı başarıp kırmızı kurdelesini alabilmek için parmak kaldırır. Buradan itibaren sahnede yeni bir odak noktası oluşmaktadır. Yusuf'un kendi istediği sayfa yerine öğretmeninin söylediği sayfayı açmaktaki tereddüdü, kekelemesi ve okuyamaması, teneffüs saatinde arkadaşlarıyla arasına koyduğu mesafeyle birlikte düşünüldüğünde, Yusuf'un

sessizliğinin, kelimelerden, dilden ve toplumsallıktan uzaklığı oranında doğayı deneyimleme ve hal diline yakınlığının anlaşılmasında önemli bir eşiktir.

Resim 3.22. Bal

Kaynak: Ekran Görüntüsü (Zaman Kodu: 00:13:03)

Genelden özele inen biçimsel tarz bu defa kamera kaydırma hareketi ile tekrar eder. Burada klasik anlatı sinemasında görülmeye alışık olunduğu şekilde dramatik beklentileri karşılayacak hızlı bir kaydırma ya da genel plandan Yusuf'un yakın plan bir çekimine kesilmesi gibi seçeneklere gidilmemesi önemlidir. Zira bu tür kesmeler ve hızlı bir kaydırmalar zamanın bütünlüğünü bozmanın dışında izleyicinin düşünsel konsantrasyonunu da manipüle edebilmektedir. Kaydırma hareketi böyle bir sonuca ulaşmadan izleyiciyi daha konsantre bir şekilde merkezdeki karaktere yönlendirmektedir. Kamera hareketi sonunda bir yakın plana dönüşen, arkadaşları tümüyle kadraj dışında bırakılacak bir çerçeveye ulaşılmasa da çocuğun kompozisyonda daha merkezi hale gelerek odak noktasında daha kuvvetli bir yer tutması sağlanmıştır.

Belirgin bir olay örgüsünün oluşmadığı filmde mekânları da öykü bağlamında anlamlandırmak mümkün değildir. Mekânı öne çıkaran, zamana alan açan, karakteri mekân ile bütünleştiren sinematografi anlayışı, Bal'da önceki filmlerden daha kuvvetli

sonuçlar vermiştir. Yusuf'u yetiştiren, ruhsallığa açan, tabiatı tanımaya ve baba mesleğini öğrenmeye götüren yaptığı yolculuklardır. Babasıyla birlikte kovanları değiştirmeye giden Yusuf, bu yolculuklarda balcılığın en önemli unsurlarından olan çiçekleri yakından tanımaktadır. Babasından miras kalan epilepsi nöbetleriyle de bu şekilde tanışır. Kısa diyaloglara rağmen Yusuf'un öğrenecekleri babanın anlatımıyla değil sessizliğin hâkim olduğu bir deneyimlemeyle gerçekleşir. Sabit kamera ve hareketli kamera çekimleri beraber kullanılır. Yusuf ve Yakup tekli planlarda verilmez, çoğunlukla ekstra uzak, uzak ve boy plan çekimlerle, nadiren de orta ve dar açılı çekimlerle baba ve oğul mekânla olan bağları koparılmadan çerçevelenmektedir (Resim 3.23.). Tabiatın öne çıktığı bu kompozisyonlarda, Süt ve Yumurta'daki örneklerin aksine yatay ve dikey eksenler keskin bir şekilde öne çıkmaz. Hem iç hem de dış mekân, diyalog ve müzikten arınmış doğal sesleri ve sessizliğiyle Yusuf'un yolculuklarını, keşiflerini ve kaçışlarını zamana, düşünceye ve ruhsal tecrübeye açan bir aşkınlık zemini oluşturmaktadır.

Resim 3.23. Bal

Kaynak: Ekran Görüntüsü (Zaman Kodu: 00:22:04)

Kadraja bir eylem alanı misyonu yüklemeyen Kaplanoğlu bu sebeple kadrajın içi kadar dışını da anlatının bir parçası haline getirmektedir. Klasik anlatının merkezi

perspektif mantığı ile şekillenen kompozisyon anlayışında karakterler kadraj içindeki odak noktalarına itina ile yerleştirilirken Kaplanoğlu aynı Bresson'un yaptığı gibi karakterlerini kadraj dışında bırakabilmektedir. Yusuf'un babasıyla çıktığı bal yolculuğunda, Jeanne d'Arc'ın Yargılanması filminde Jeanne d'Arc'ın kadraj dışından gelerek kompozisyona dahil olması ve ardından hareketini devam ettirerek kadraj dışına çıkmasında olduğu gibi Yusuf ve Yakup da kadrajın dışından gelmekte ve sonra yine kadrajı terk etmektedirler. Hareketi ve zamanı kesintiye uğratmamak bir yana, Kaplanoğlu bu mizansenlerde karakterler ve objeler kadar anlatıyı kadrajın içinden ve dışından gelen seslere de açarak Bresson'un söylediği gibi kulak ve gözü birlikte beslemeye çalışmakta, kulağın göze ve Deleuze'ün tabiriyle saf sessel imgenin sinematografiye kazandıracaklarını mümkün olan en üst seviyeye çıkarmayı hedeflemektedir.

Resim 3.24. Bal

Kaynak: Ekran Görüntüsü (Zaman Kodu: 00:40:16)

Kaplanoğlu'nun göstermeyi öncelemediği planlar, zaman-imgesinde beliren temel maksadın göstermek ve hareketi takip etmekten çok düşünmek ve tecrübe etmek olduğunu hatırlatmaktadır. Yusuf gemi maketini bulamamanın verdiği moral bozukluğuyla babasına çay götürdüğünde onun yüzüne bakmadan ve konuşmadan çayı

bırakıp çıkmıştır. Bunun ardından gelen sınıf sahnesi tümüyle flu bir çerçeveyle açılır (Resim 3.24.). Kadrajın ortasında enine uzanan beyaz ışık kompozisyonu domine etmektedir. Işığın altından gelen kişi de hiçbir detay verilmeden flu zeminde bırakılmıştır. Herhangi bir net alanın bulunmadığı kompozisyonun bağlamı tahtadaki problemleri çözmek isteyen bir çocuğun havaya kaldırdığı parmağının net bir şekilde belirmesiyle anlaşılmaktadır. Kaplanoğlu gerek kadraj dışında bırakarak gerekse de flu kompozisyonlar kullanarak, karakter ve öğeleri göstermeme yolunu zaman zaman kullanmakta ve göstermek yerine düşünmenin, hayal etmenin, zamanı tecrübe etmenin peşinden gitmektedir.

Yakup'un yeni kovanlar yerleştirmek için birkaç günlüğüne evden ayrılmasıyla Yusuf'un rüyalarına net olarak ilk adım atılır. Zehra'nın Yakup'a önceki sahnede söylediği, Yusuf'un sessizliğine bir deva olması düşüncesiyle Niyazi hocaya götürme teklifini Yakup yeni kovanlar için Kara Uçurum'a gidecek olması sebebiyle kabul edememiştir. Ancak Yusuf rüyasının başında kendini yaşlı bir adamın önünde oturmuş olarak görür. Adam sağ elini Yusuf'un başına koymuş ve Kur'an-ı Kerim'den Nas Suresi'ni okumaktadır. Ardından oturduğu yerden kalkan Yusuf odadan çıkmak üzere kamera yönüne yürümeye başlar. Kompozisyonu tümünü kaplayan doğal aydınlatma ile odanın genel planını veren çekim, Yusuf'un kameranın yanına ulaşıp durduğu son noktada Yusuf'un baş plan çekimine dönüşür (Resim 3.25.) ve aydınlatmanın tümüyle değiştiği yeni bir kompozisyon ortaya çıkar.

Bu yeni kompozisyonda geniş alan derinliği kaybolmuştur ve net alan Yusuf'un bulunduğu ön plan ile sınırlandırılarak oda ve yaşlı adam sahnenin dışında bırakılır. Bu ikinci kompozisyonda kadraj içi öğelerin değişimine aydınlatmadaki dramatik değişim de eşlik etmektedir. Yusuf yan profilden bakan baş çekimde tam bir siluet formunda tutulmaktadır. Yürümeye başladığında kaydırma hareketi ile takip edilir ve arka plandaki oda tümüyle kaybolup karanlık bir koridor alanına girer. Odanın kadrajdan çıkmasıyla çekimin işitsel planı da değişikliğe uğramaktadır. Odadaki ocakta yanan ateşin sesi kesilir. Siluet formuna ek olarak duyulan rüzgar çanı sesiyle rüya düzlemi daha belirgin bir hale getirilmiştir. Yusuf koridorun sonuna geldiğinde artık kendi evindedir ve içerde kimse olmadığını görmesiyle birlikte karşı açıya kesilerek Yusuf'un yüz ifadesi göğüs plan çekimde verilir. Siluet formu yerini düşük

anahtar ışıklı bir aydınlatmaya bırakır. Ancak içeride kimsenin olmaması sebebiyle geriye dönüp arka odaya yürüdüğü sırada yüksek kontrastlı ve siluete varan biçimler tekrar etmektedir. Kaydırma hareketi bu çekimde de Yusuf'un evin içinde odalar arasında yaptığı yürüyüşte boy plandan baş plana kadar farklı ölçeklerde Yusuf'u takip etmeye devam eder. En son mutfaktan gelen sesleri duyup geri dönüğünde az önce boş olan masada bu defa anne ve babasının kahvaltı yaptıklarını görüp yanlarına oturur ve babasına günaydın demesiyle birlikte uyanır.

Resim 3.25. Bal

Kaynak: Ekran Görüntüsü (Zaman Kodu: 00:48:09)

Kamera hareketleri rüya sahnesini ortaya çıkaran belirleyici sinematografik unsurların başında gelmektedir. Yusuf'un sessizliği yerini bir arayışa bırakmaktadır. Kaydırma hareketi Yusuf'un rüyasında başından sonuna kadar üç farklı aşamayı birleştirmektedir. Kötülüklerden muhafaza olma duası olarak okunan Nas Suresi ile başlayan ilk aşamanın peşinden Yusuf'un görünen ve görünmeyen düzlemlerdeki arayışı gelmektedir. Son olarak Yusuf uzayan bu arayışın ardından babasını bulur. Yusuf Peygamber kıssasındaki belli noktalara yönelik sembolik bağlantılar taşıyor olsa da nihayetinde dolaysız bir zaman imgesi söz konusudur. Kaplanoğlu, zaman imgesinin ruhsal bir temaşa olarak tecrübe edilmesinde genel itibariyle kameranın

varlığını hissettirmeme yönünde bir yaklaşım sergilemektedir. Bu sebeple önceki Yumurta ve Süt'te çoğunlukla sabit planları tercih etmiştir. Ancak Bal'ın rüya sahnesinde ve belli yerlerinde bu yaklaşımın dışına çıkılarak hem daha dar kadrajlara hem de hareketli kamera çekimlerine yer vererek yine benzer sonuçlar almıştır.

Resim 3.26. Bal

Kaynak: Ekran Görüntüsü (Zaman Kodu: 01:05:40)

Yusuf bir başka rüyasında bal kovanının bulunduğu ağacın hemen yanında dikilmiş ileri doğru bakmaktadır. Kim olduğu görülmeyen bir kişi kovanın kapısını açmış bir eliyle içerde ölmüş arıları avucuna alır ve aşağı bırakır. Yusuf elini açarak ölü arılardan bazılarını tutar. Sonraki planda Yusuf'un rüya gördüğü iç mekâna kesilir. Yusuf evin salonunda pencerenin önündeki sedirde uyumaktadır (Resim 3.26.). Yusuf'un uyumakta olduğu iç mekândaki kompozisyon, rüya mekânındaki gizem ve kasvetli atmosferi desteklemektedir. Bir önceki rüya sahnesinde olduğu gibi burada da filmin görsel kimliğini oluşturan en önemli noktalardan birinin aydınlatma stili olduğu etkili bir şekilde göze çarpmaktadır. Doğal ışık kaynaklarını önceleyen ve yumuşak ışıklı bir aydınlatma yöntemi izleyen Kaplanoğlu'nun sıklıkla kullandığı, aydınlıktan loş ve karanlığa uzanan yüksek kontrastlı kompozisyonlardan biri burada görülmektedir. İç-gündüz sahnelerini pencere ve kapılardan giren ışığın

motivasyonuyla aydınlatıp düşük pozlanmış planlar çeken Kaplanoğlu, Yusuf'un rüyalarında ve ruhsal gelişiminde doğadan bir parça gibi karakterize edilen ev mekânına yönelik aydınlatma uygulamalarıyla kasvetli denilebilecek bir atmosfer üretmektedir. Kaplanoğlu'nun resim sanatıyla olan irtibatı ve ilgi duyduğu ressamların aydınlatma yaklaşımları burada akla gelmektedir. Bal filminde Hollandalı Jan Vermeer'in ışık anlayışı ilham kaynağı olurken (Üstünel, 2010), Vermeer'in resimlerinde genellikle Yusuf'un sedirde rüyaya daldığı planda olduğu gibi pencereden gelen ışık temel aydınlatma kaynağı işlevi görmektedir.

Resim 3.27. Bal

Kaynak: Ekran Görüntüsü (Zaman Kodu: 01:17:35)

Bal'da aydınlatmayla birlikte mekân tasarımına da belli ölçülerde ilham kaynağı olan Vermeer, perspektif ilkelerine uygun olarak planladığı kompozisyonlarına üç boyutlu bir alan derinliği kazandırmaktadır. Kompozisyonlarında kontrastın önemli bir yer tuttuğu Vermeer, chiaroscuro aydınlatma bağlamında değerlendirilen eserler vermiştir. Batı'da chiaroscuro adı verilen, özellikle parlaklık ve karanlık arasındaki geçişlerin etkilerine dayanan bu teknik, Rönesans öncesinde nadiren kullanılırken asıl olarak 15. Yüzyılda perspektif

kurallarına dayalı çizimin bir norm halini almaya başlamasıyla yaygınlık kazanmıştır. Gölge ve siluet unsurlarının güçlü bir şekilde kullanıldığı chiaroscuro stili Batı'daki etkinliğinin aksine Doğu sanatında bir ana damar haline gelememiştir (Mende, 2001:54).

Bal'da yine chiaroscuro tekniği bağlamında değerlendirilebilecek bir başka planda, gecenin karanlığıyla kuşatılmış bir kompozisyon içerisinde yalnızca bir kovanın içindeki suya yansıyan ayın sureti görünmektedir (Resim 3.27.). Bu yüksek kontrastlı, kuvvetli imge doğayla Yusuf arasındaki bağı temsil düzeyine indirmektedir. Yusuf babasını kaybettikten sonra suskunluğu ve tabiatı kronolojik zamanla sınırlanmadan deneyimleme imkanından uzaklaşmakta ve doğanın imgesine dokunmaya yönelmektedir. Suskunluktan dile yöneldiği bir başka anda, okulda bir kız öğrenciden duyduğu şiirin etkisinde kalmış olması da Yusuf'un doğanın saf deneyiminden imgesine yönelmesini anlamlı kılmaktadır. Doğanın imgesine dokunmak Yusuf'un şiirle olan yakınlığını gösterirken, şiir aynı zamanda doğayla arasına giren mesafeyi kaldıracak yegâne kaynaklardan biridir (Civan, 2010: 71-72).

3.7. Buğday: Karartarak Aydınlatmak, Kaplanoğlu Sinematografisinin Eksiltme Tavrı

Bilinmeyen bir yer ve zamanda geçen *Buğday* (2017) filminde, küresel şirketlerin kontrolünde olan dünya üzerinde insanların yaşamlarını nispeten sağlıklı olarak sürdürebildikleri sınırlı sayıdaki şehirlerden biri tasvir edilmektedir. Şirket yöneticilerinin, bilim adamlarının ve seçkin grupların dışında yalnızca genetik uyumluluğu bilimsel olarak kanıtlanabilen göçmenlerin kabul edilmekte olduğu bu şehir, bir manyetik sınır vasıtasıyla etrafındaki Tampon Bölge, Ölü Topraklar ve Tek Edilmiş Doğa'dan ayrılmaktadır. Gıda ihtiyacının şirket tarafından üretilen tohumlardan elde edilen besinlerle karşılandığı şehirde hem tarım alanlarında hem de tohumlarda nedeni bilinmeyen genetik sorunlarla karşılaşılmaktadır. Filmin ana karakteri olan şirketin bilim adamlarından Erol Erin, sorunun çözülmesi için araştırmalar yapan ekipte yer almaktadır. Yaşanan tohum kriziyle ilgili olarak eski bir bilim adamı Cemil Akman'ın yıllar önce hazırladığı tezden haberdar olur ve şehri terk edip Ölü Topraklar'a giden Akman'a ulaşabilmek için kaçak olarak manyetik alanı

geçer. Erol ve Cemil'in karşılaşmalarının ardından Cemil'in tezindeki ve karakterindeki metafizik unsurlar Erol için daha önemli hale gelir. Cemil Erol'a şehre geri dönmesini telkin edip kendisiyle yolculuk yapmaya dayamayacağını söyler. Ancak Erol, Cemil'in yolculuğuna katılmaya ısrar eder. Böylece iki karakter Kur'ân-ı Kerim'deki Hz. Musa ve Hızır kıssasını yaşamaya başlar.

Kaplanoğlu, Meleğin Düşüşü'nden itibaren sinemada net bir şekilde uygulamaya çalıştığı "maneviyatı gündelik hayata dahil etme" yaklaşımını Yusuf Üçlemesi sonrasında daha farklı bir düzeyde sürdürmeye çalışmıştır. Bal filminin ardından dünyanın farklı yerlerinde birkaç yıl devam eden gözlem ve incelemelerin neticesinde Buğday'ın prodüksiyon süreçlerine başlamıştır. Yönetmen bu gözlemler doğrultusunda filmde modernleşmenin dünyada ve dolayısıyla insanda ortaya çıkarttığı fiziksel ve biyolojik tahribata yer vermektedir. Filmde ana karakterin, insanlığın içine düştüğü biyolojik krizi aşma yönündeki arayışı ancak kendi iç dünyasında manevi huzura ve ruhsal kurtuluşa ulaşmasıyla birlikte bir sonuca ulaşmaktadır. Bu açıdan bakıldığında Buğday filminin Kaplanoğlu'nun sinema yaklaşımı doğrultusunda tutarlı bir tematik yapıya sahip olduğu ifade edilebilir.

Modern insanın dünyaya yüklediği araçsal anlamın sona ermesi ve iletişimsel bir ilişki modelinin geliştirilmesinde maneviyata kalıcı bir yer ayıran Kaplanoğlu'nun maneviyatı Buğday'da yapısal olarak nasıl konumlandırdığına bakıldığında Yusuf Üçlemesi'nden farklı bir aşamaya geçtiği görülmektedir. Üçleme'de günlük hayatta karşılaşılabilecek bir konu dizini sunulurken, maddi gerçekliklerden aşkınlığa ve manevi tecrübeye uzanılmaktaydı. Buğday'da ise bir hayal düzleminde bulunan karakterler, genetik kriz karşısındaki çözüm arayışı sırasında net bir şekilde Hz. Musa ve Hızır kıssasını yaşamaktadırlar. Bu bakımdan Buğday'da söz konusu olan maddi olanın manevileştirilmesi değil, manevi olanın maddi bir surete büründürülmesidir. Kaplanoğlu, Kur'ân-ı Kerim'in Kehf Suresi'ndeki kıssada geçen olaylara herhangi bir dolaylama yapmadan doğrudan yer vererek, kıssada yaşanan aşkın durumları filmde epik bir dille kelimelere dökmek yerine hal diliyle tecrübe etmeye odaklanmıştır (Gülşen, 2021).

Anlatı yapısı itibariyle bakıldığında, başlangıçla birlikte filmin hayal düzlemindeki evreninin klasik anlatıya yakın bir şekilde tanıtıldığı söylenebilir. Günümüz dünyasında da yaşanan iklim değişiklikleri ve tabiatın farklı düzeylerde uğradığı tahribatın temelde Batı uygarlığının ürettiği araçsal akıl ve moderniteden kaynaklı olması ve yine günümüz Batı dünyasının mülteciliğe karşı genel bir insani tavır göstermek yerine belli kriterlere göre az sayıda mülteciyi kabul etmesi düşünüldüğünde, bu durumlarla fütürist bir bağlamda örtüşmekte olan filmin evreninin mimesisçi klasik anlatıya uygun olarak tanıtılmış olması tutarlı bir tercih olarak değerlendirilebilir. Film evrenindeki krizle Batı dünyası arasındaki yapısal ilişkinin bir başka neticesi ise karakterlerin İngilizce konuşmasıdır. Modernitenin ve sonuçlarının çoğunlukla İngilizce konuşan ve düşünen zihinlerce üretilmiş olması filmdeki İngilizce tercihini açıklamaktadır. Anlatı yapısına geri dönülecek olursa, açılış sekansından itibaren mekânın ve hikâyenin eylemler eşliğinde tanıtıldığı klasik anlatıyla uyumlu işleyiş, Erol'un iç dünyası filmin merkezine doğru çekildikçe ortadan kalkar. Ana karakter Erol'un, maddi bir kurtuluş arayışı olarak yorumlanabilecek yolculuğunun başlamasıyla birlikte bir kahraman profiline dönüşmemesi, ısrar ederek Cemil'le yolculuğa çıkmasına rağmen çatışma ve özdeşleşme üretmek yerine kendi özünü, zaaflarını ve varlığın özünü keşfe yönelmesi filmin klasik dramatik yapının dışında ilerlemesini sağlamaktadır.

Filmin açılış sahnesinde sınır bölgesinde sıkışmış, şehre kabul edilmeyi bekleyen çocuklar simetrik kompozisyonlarla verilmektedir. Yusuf Üçlemesi'nin açılış planlarında alışılageldiği üzere özünü korunmuş bir tabiat ve onun bir parçası halini almış bir insan portresiyle karşılaşılmaz. Tabiata sınırsızca açılan bir kompozisyon yerine Buğday'ın açılış planında yatay ve dikey çizgilerin arkasına sıkışmış gözetim altında tutulan bir insan kitlesi dar bir kompozisyonda verilmektedir. Çocuklardan oluşan bu kitle sahip oldukları masumiyetle çelişen bir iradenin kontrolü altındadırlar. Planın flu bir şekilde açılması, içerideki onlarca çocuktan herhangi birinin öne çıkarılmaması, bu planın insanlığa dair genel bir değerlendirme sunmasından kaynaklanmaktadır. Kadrajda net alanda beliren ilk karakter mevcut evrende otoritenin temsilcilerinden biri olan görevli kadındır. Planda gerçekleşen eylem, aktif olan kadın karakterin pasif durumdaki çocuklardan birini arayıp bulması

ve topluluk içinden çıkarıp başka bir yere götürmesini içermektedir (Resim 3.28.). Burada Kaplanoğlu'nun tümüyle sabit kamera çekimi ya da minimum kamera hareketi ile gerçekleştirdiği açılış planlarından biri yoktur. Orta ölçekli bu çekimde kadraja girmesiyle odak noktasını oluşturan kadın yetkili, kaydırma ve pan hareketleriyle takip edilmektedir. Bu dar kompozisyonda çocuklardan oluşan grup bel planda, kadın görevli ise çocukları görme, bulma, denetleme yetkisini fiziksel olarak doğrulayan diz planda yer almaktadır. Kamera yüksekliğinin çocukların bakış açısında tutulması ile kadın yetkili nispeten alt açılı bir planda tutulmakta ve otoritesi öne çıkarılmaktadır.

Resim 3.28. Buğday

Kaynak: Ekran Görüntüsü (Zaman Kodu: 00:01:23)

Yusuf Üçlemesi'nde açılış planlarında mekânın ruhunu dikkat çekici bir şekilde açığa çıkaran en önemli öğelerden biri ses olmuştur. Kaplanoğlu doğal seslerin mekânı tanımlaması noktasındaki eğilimini Buğday'da da kuvvetli bir şekilde sürdürmektedir. Mekân Üçleme'nin tam tersi istikamette bir karakter taşısa da sesler mekânın nasıl bir şuurla tasarlanmış ve hangi fonksiyonlara sahip olduğunu ele vermektedir. Bir arada tutulan insan kitlesinden çıkan uğultuya, yapılan anonsların, kalabalık içerisinde atılan adımların ve açılıp kitlenen kapıların seslerinin eklenmesiyle teknolojinin hüküm sürdüğü, çelik bloklarla örülmüş, modern mühendislikle tasarlamış, insanı zorla ya da gönüllü olarak sarıp hapseden, tabiata dair hiçbir ibarenin bulunmadığı bir mekâna ulaşılmıştır.

Kadın görevlinin götürdüğü mülteci çocuğun genetik testlerden geçemeyerek şehre kabul edilmemesinin ardından sahnenin sonuna doğru iç mekândan dış mekâna geçildiğinde daha geniş bir coğrafyada şehre kabul edilmeyen daha geniş insan kitlelerinin tampon bölgeden uzaklaşarak kamplara doğru ilerlemesi görülmektedir. Şehre kabul edilmeyen bir başka kız çocuğunun tampon bölgeden uzaklaşırken geri dönüp şehre doğru bakmasıyla başlayan uzun planda kamera hareketleri önemli bir anlatı aracı olarak kullanılmaktadır. Küçük kızın bel planından başlayan çekim ilerleyen saniyelerde mülteci kitlelerinin ilerleyişinin görüldüğü bir uzak plana dönüşür. Filmdeki evrenin tanıtılması ve öykünün kurulması planın devamında yine kamera hareketleri ile sürdürülür. Bir kişinin gruptan ayrılarak koşmaya başlamasıyla tampon bölgenin sınırının yalnızca askerlerin koruduğu tel örgülerden oluşmadığı, manyetik bir kalkanın oluşturduğu geçilmesi imkanız bir ölüm sınırının kilometrelerce uzandığı görülmektedir. Arkadaşları tarafından durdurulamayan bu kişi manyetik kalkana ulaşır ve yanarak can verir. Kaydırma hareketine devam eden kamera önce gruptan ayrılan kişiyi takip ederek manyetik alana sonra sınırın diğer tarafına doğru ilerleyerek şehrin tarım alanlarına ulaşır. Böylelikle aynı çekimde evrenin iki farklı bölgesi tanıtılmaktadır. Manyetik alanın geçilmesi sonrasında göz alabildiğine uzanan buğday tarlasının oluşturduğu kompozisyon saf görsel ve sessel bir durum olarak akmaya devam eder. Önce Prof. Erol Erin ve ardından ekibindeki diğer bilim insanlarının kompozisyona dahil olmalarıyla birlikte evrende bilim ve teknolojinin hüküm sürdüğü ikinci bölgeye geçilmiştir. Ancak uzayıp giden buğday başaklarının bolluk ve bereketi değil genetik kaos ve kısırlaşmayı temsil ettiği bir sonraki sahnede anlaşılmaktadır.

Bu uzun çekimin buğday tarlasına uzandığı son kısmında oldukça geniş bir coğrafyayı kapsayan uzak plan bir kompozisyona ulaşılsa da kaydırma hareketine devam edilerek buğday başaklarını yakın çekimde gören dar bir çerçeveye geçilir. Karakterlerini birçok defa kadraj dışı alandan yürüterek sabit kadrajlı kompozisyonlara dahil eden Kaplanoğlu burada yine aynı şeyi yapmakla birlikte, yürümekte olan Erol dar ölçekli kadrajın solundan, hareketli bir yakın planda başaklara dokunan sol eliyle kompozisyona giriş yapar (Resim 3.29.). Diğer taraftan bakıldığında, Yusuf Üçlemesi'nde film evrenini oluşturan tabiatı öncelikli olarak sabit

uzak planlarla izleyicisine sunan Kaplanoğlu, karakterlerini de sabit çerçeveler içinde hareket ettirerek doğayla bütünleşmelerine zaman tanırken, Buğday'da tabiata açılan bu ilk planda yoğun olarak kamera hareketi kullanmakta, geniş planlar kadar dar planlara da yer vermekte ve ana karakterini kaydırma hareketi ile takip etmektedir. Bu planda hem karakterin hareketi ve hem de kamera hareketi kısa aralar vererek çekim sonuna kadar devam etmekte ve perspektifi de çok merkezli hale getirmektedir.

Resim 3.29. Buğday

Kaynak: Ekran Görüntüsü (Zaman Kodu: 00:07:12)

Kaplanoğlu geniş ve uzak planlarda alan derinliğinden istifade ederek karakterlerin, farklı objelerin ve mekânın katılımı ile kompozisyonu ön, orta ve arka planlara ayırarak tasarlamaya devam etmektedir. Açılışta içinde bulunulan zaman ve mekânın ruhunu iç mekânda dar ölçekli bir planla daha çok karakterlerin kimliklerine dayanarak vermeye başlayan Kaplanoğlu, dış mekâna geçildiğinde alışık olunan geniş ölçekli planlarıyla mekânın ikiye bölünen çatışmacı kimliğini ortaya koymaktadır. Hem iç hem de dış mekânda ana ekseni uzun çekimlerle ortaya çıkarırken bunlara kısa çekimler de eklenmektedir.

İkiye bölünmüş hayal evreninin, yaşamın devam ettiği ve otoriteye sahip olan parçasında önemli bir pozisyonda bulunan Erol'un içinde bulunduğu topluluğa bir tutku ile bağlı olmadığı ve kendisini burada tutan profesyonel bağların da zayıflamakta olduğu, filmin başlarında arka arkaya gelen toplantı, araba, sera ve tren sahnelerindeki kompozisyonlarda netlik kazanmaktadır. Erol, genetik krizin somut bir veri olarak

ortaya çıktığı şirket toplantısında Cemil Akman'dan ve onun bilim ve teknolojinin otoritesine ters düşen tezinden haberdar olur. Görsel düzen içinde toplantıdaki diğer üyelerle arasındaki fiziksel mesafe, Erol'u masanın etrafındaki diğer üyelerden izole eden planlara imkan vermektedir. Toplantı başkanı konuyu Cemil Akman'a getirdiğinde Erol'un sağ tarafındaki boş sandalye ile kadraja alınmasıyla şirketle arasındaki düşünsel ve duygusal mesafenin imgesel karşılığı üretilir. Bu mesafe Akman'ın tezine içerdiği metafizik ve etik yaklaşım nedeniyle karşı çıkan kadın üyenin sözü almasıyla geçilen açı-karşı açı çekimleriyle daha da somutlaşırken, Erol'un Akman'a karşı oluşan ilgisi de açıklık kazanmaktadır. Erol bu sahneden itibaren Ölü Topraklar'a yapacağı yolculuk öncesinde hem kendi iç dünyasıyla hesaplaşmaya hem de Cemil Akman'ı bulma arayışlarına başlamaktadır.

Resim 3.30. Buğday

Kaynak: Ekran Görüntüsü (Zaman Kodu: 00:14:23)

Toplantının son planında Cemil Akman'ın nerede olduğu yönündeki sorusunun cevapsız kalmasının ardından Erol'un üç farklı mekânda daha çevresiyle olan fiziksel ve düşünsel izolasyonuna şahit olunur. Bunlardan ilki arabada direksiyon başındaki düşünceli halini gösteren profil göğüs plandır. Refah ve otorite dünyasını temsil eden toplantı salonundaki çok sayıda pencereden düşen yoğun yumuşak ışıkla sağlanan düşük kontrastlı aydınlatmaya karşılık araba planındaki düşük anahtar ışıklı, yüksek kontrastlı aydınlatma Erol'un girdiği yol ayrımına ilişkin bir muhasebe içinde olduğunu ortaya koyar ve toplantı sahnesinin son planında şirketle arasına giren

mesafeyi pekiştirir. Ardından gelen Sera sahnesinin açılışında Erol yine tek başınadır. Arabadaki dar ölçekli çekimin aksine Sera'da arka arkaya geniş ölçekli uzak çekimler gelir. Cemil Akman'dan haberi olup olmadığını sorduğu Sera'daki görevlinin verdiği çekingen cevapların ardından Erol'un yanından uzaklaştığı plan (Resim 3.30.), Erol'un bu arayışının şehirde onu yalnızlaştırmakta göstermesi bakımından önemlidir. Netlik kameraya arkası dönük olarak kadrajın ön planında yer alan Erol'da tutulurken, Erol'un düşünsel anlamda veda ettiği bu dünyaya ait mekân ve karakter net alanın dışında bırakılmıştır.

Erol'un düşünceli halini, mensubu olduğu dünyayla arasına koyduğu mesafeyi belli eden üçüncü mekân ise trendir. Kameranın raylar üzerindeki ilerleyişi ile açılan planda şehrin beton blokları arasında ilerlenirken geri kaydırma hareketi ile tren mekânına girilir. Şehrin cansız ve soğuk duruşundan trende yolculuk eden insanların hissiz, ifadesiz duruşuna uzanan bir kamera hareketidir bu. Kamera hareketlerinin filmin başından itibaren anlatıya olan katkısı artarak devam ederken, hareketli kameranın bu planda yine kadrajın içi ve dışıyla kurduğu irtibatla mekân ve insandaki ortak karakter oldukça sade bir biçimde ortaya konmaktadır. Erol'un çerçeveye dahil olmasıyla kaydırma hareketi dururken, Erol etrafa bakışları ve düşünceli haliyle hissiyat sahibi bir insan imgesi ortaya koyarak şehirdeki yalnızlığını gözle görülür kılmaktadır.

Cemil Akman'ı arayan Erol, Akman'ın adresine ulaşıp evine gittiğinde şehri terk etmeden önce şehrin cansızlığının ve hissizliğinin dışına çıkar. Sarmaşıklarla kaplı bahçe kapısı, şehirdeki yatay ve dikey çizgilerin tümüyle dışında kalan evin girişindeki oval mimari ve her bir yanı kaplayan çiçekler, sarmaşıklar daha eve girmeden şaşırtmıştır Erol'u (Resim 3.31.). Aynı ruh hali evin içinde de kitaplık, tablolar, vazolar ve çeşitli bitkilerle devam etmektedir. Erol için söz konusu olan gizemli yapı, sahnenin aydınlatmasında masa lambaları ve pencerelerden vuran düşük yumuşak ışıkla, yüksek kontrastlı karanlık alanlar ve siluet formu ile karşılığını bulmaktadır. Cemil'i ararken kızı Tara'yı bulan Erol, içine girdiği arayış ve yolculuğun gayesini soran "nefes mi buğday mı?" sorusuna ilk olarak burada muhatap olur. Bir hayal düzleminde, bilinmeyen bir zaman ve mekân tasavvurunun içinde bulunan Erol'a 13. Yüzyıl Anadolusunda yaşayan Hacı Bektaş-ı Veli'nin Yunus Emre'ye sorduğu soruyu

yönelten Tara, Kaplanoğlu'nun karakteri çıkardığı ruhsal yolculuğun filmin başından beri gelen en somut işaretini vermektedir. Tara, babasına ulaşmaya çalışan Erol'a "hayatta kalmayı başarabilmiş bir beden mi" yoksa "kurtuluşa ve huzura ermiş bir ruh mu" istediğini sormaktadır aslında. İçinde olduğu hayal düzleminin şartlarına uygun bir algı taşımakta olan Erol, soruya tereddütsüz bir şekilde "buğday" yanıtını verir. Soruyu doğru anlayan Erol, modern aklın insanlığın karşısına çıkardığı problemlerin çözülmesi için yine modern akıl tarafından kendine yüklenen sorumluluğun etkisiyle buğday cevabını vermiştir.

Resim 3.31. Buğday

Kaynak: Ekran Görüntüsü (Zaman Kodu: 00:22:46)

Ev sahnesi Erol için yeni bir dünyaya hazırlık mahiyetinde olmasına karşın gözüyle gördüğünü kalbiyle tecrübe edecek bir yolculuğa hazır olmadığı için buğday cevabını vermiştir. Tara'nın sorusu ve Erol'un cevabı sahnenin özü niteliğinde olmasına karşın oldukça kısa bir sürede cereyan eder. Erol Tara'dan ümidini kesip evden ayrılırken Tara "nefes mi buğday mı?" sorusunu sormuştur. Açı-karşı açı çekimleriyle gerçekleşen bu kısımda, buğday cevabının aldığında hafif bir tebessümle önüne dönüp kendi işini yapmaya devam eden Tara, Erol'un ısrarına rağmen başka bir şey söylemez. Erol'un bel planda Tara'ya bakıp kaldığı çekimde içine girdiği bekleyiş ve gerginliğe imgesel düzlemle yavaş bir kaydırma hareketi ile tepki verilir. Kamera Erol'a doğru hafifçe yaklaşırken dramatik etkiyi arttıran en büyük unsur filmde nadiren yer verilen müzik olmuştur.

Erol şehri terk edip ailesini bulmak isteyen öğrencisi Andrei ile birlikte manyetik alanı yasa dışı bir şekilde geçer. Cemil ile karşılaşmalarının ardından Cemil şehre geri dönmelerini tavsiye eder. Ancak Erol Cemil'e katılmakta ısrar eder, Andrei ise ailesini bulmak için Erol'dan ayrılır. Sandal yolculuğu Erol ve Cemil'in, Hz. Musa ile Hızır'ın yolculuğunu tecrübe etmeye başladıkları noktadır. Erol'un "beni de yanınıza alın" talebine karşın Cemil'in "sen bu yolculuğa dayanamazsın" diyerek sandala binip ayrıldığı, Erol'un ise birkaç saniye içinde karar verdikten sonra suya girip yüzerek sandala çıktığı anlar Erol'un o vakte kadar karşılaştığı en ciddi kırılma anı olarak yorumlanabilir. Erol'un bu davranışı Cemil'in söylediğinin aksi yönünde olmasına rağmen filmde karakterler arasında bir çatışmanın ve mesafenin bulunmadığı bir kısım başlamıştır. Buradaki planlarda kameranın ne Erol'a ne de Cemil'e alışıldıktan daha fazla yaklaşması söz konusu değildir. Genel plan, boy ve bel planlardaki çekimlerle karakterleri içinde bulundukları hayal dünyasının zaman ve mekânından ayırmamaya özen gösterilir. Sınırlı kamera hareketi ile özellikle Cemil sandalla karadan ayrılmaya başladığında anlatıya katkı verilmektedir.

Resim 3.32. Buğday

Kaynak: Ekran Görüntüsü (Zaman Kodu: 01:19:06)

Kaplanoğlu, çizdiği hayal dünyasının maddi düzleminde Erol ve Cemil'e açık bir şekilde Kehf Sûresi'ndeki kıssayı yaşatmaya devam eder. İkisinin yolculukları kıssaya maddi bir düzlem kazandırır ve ruhsal olanla maddi olan iç içe geçer. Erol'un kendisiyle yola devam etme talebine rıza göstermesi ise Cemil için önemli bir karar

anıdır. Bu defa iç mekânda bulunan karakterler bel ve göğüs plan gibi daha dar kadrajlarla çerçevelenmektedirler. Cemil ilk olarak Erol'a şehre dönüşü için yolu tarif ederken plan Erol'da tutulur. Erol'un üzüntüsünü Cemil ile yolculuğa devam etme talebinde bulunması takip eder. Ancak Erol'un hissiyatı cepheden bir çekimle verilip görsel olarak tümüyle açık edilmez. Erol, Cemil'in amorsundan bir profil çekimde görülürken, Cemil'in konuştuğu anlarda da plan Erol'da tutulmuştur. Karşı açıya geçildiğinde ise Cemil daha geniş bir açıda yine profilden görülmektedir. Plan boyunca konuşmaz ancak Erol'un talebini kabul ettiğini belli ederek önüne bir çift çizme koyar.

Buğday'ın görsel kimliğini oluşturan tercihler arasında "göstermek" kadar "göstermemek" de "aydınlatmak" kadar "karanlıkta bırakmak" da önemli bir yer tutmaktadır. Cemil ve Erol'un yolculuklarının başlamasının ardından gecelemek için çadırlarını kurdukları mekândaki dış-gece çekimi bu açıdan incelenmeye değerdir (Resim 3.32.). Kaplanoğlu'nun Bal'da olduğu gibi Buğday'da da yoğun bir şekilde kullandığı düşük anahtar ışıklı aydınlatma uygulamalarından biri olan bu sahnede Erol ve Cemil insanlığın başından geçmekte olan zorlu imtihan karşısındaki tepkilerini ve yaklaşımlarını birbirlerine aktarmaktadırlar. Cemil ayrıca doğadaki varlıkların genetiğine müdahale edilerek insanın ruhsal yapısına da zarar verildiğini fakat insanın benliği sebebiyle bu durumun farkına varamadığını anlatır. Kaplanoğlu burada, modern aklın, bilim ve teknolojinin dünyaya yaşattığı tahribatın filmin ana eksenini oluşturmadığını ve ikincil bir öğe olarak filmin aşkınlık düzlemine hizmet etmekte olduğunu ortaya koymaktadır. Dünyanın modern insanın tahribatından, insanın ise kendi benliğinden kurtulmaya olan ihtiyacı doğrultusunda kompozisyonda mekân da karakterler de büyük oranda karanlıkta bırakılmaktadır. Sahnedeki ikili plan, yerde oturan karakterleri yine profilden görüntülemekte ve ikilinin siluet formları arka plandaki gökyüzünün aydınlığıyla belirginlik kazanmaktadır. Yerde yanan ateşin verdiği düşük yoğunluklu yumuşak ışık karakterlerin yüzlerinde küçük bir kısmı pozlayabilmektedir. Mekâna verilen "ölü topraklar" ismi de aynı şekilde bir karanlık içinde imgesel karşılığını bulmakta ve alan derinliği taşımayan düzleşmiş bir arka plana sıkıştırılmaktadır.

Kaplanoğlu'nun göstermek ve aydınlatmaktan çok saklamak ve karanlıkta tutmak istediği bir diğer sahnede Erol karanlıkta toprak taşırken yanına bir çocuk

gelmektedir (Resim 3.33.). Çocuk önce Erol'a aç olup olmadığını sorar ve ardından onu köyüne götürüp birlikte yemek yemeye davet eder. Erol ilk olarak toprağı yerine götürünceye kadar beklemesini istese de çocuğun ısrarı sonrasında tam toprağı bırakıp çocuğa doğru gidecekken karanlıkta birinin çocuğa zarar verdiği duyulur. Erol bu sahnede hem Cemil'le olan yolculuğu hem de dünyanın kurtuluşu bakımından önemli olan toprağın tohumla buluşacağı yere nakledilmesi için çalışırken, benliği bir çocuk suretinde onu yolundan çevirmek istemektedir. Kaplanoğlu bu sebeple çocuğu kompozisyonda karanlık bir alana yerleştirerek yeni bir kimlik ve karakter kazanmasını engeller. Cemil'in, ateşin etrafında oturdukları sahnede ne derece tehlikeli olduğunu anlattığı benliğin maddi bir gerçeklik ile görüntüye aktarılmasının oldukça zor olması ve belki de mümkün olmaması sebebiyle Kaplanoğlu çocuğu maddi gerçekliğin dışında bırakmaya yönelmiştir. Sahnenin çekimleri sırasında görüntü yönetmeninin tasarladığı aydınlatmanın çocuktaki bu sırrı ortaya çıkaramadığını söyleyen Kaplanoğlu, kullanılan ışıkları azaltma yoluna gittiğini, önce mevcut bütün ışıkları kapattırıp ardından teker teker açtırarak demene yanılma yöntemiyle sahnede istediği anlamı üretebilecek bir aydınlatmaya ulaştıklarını anlatmaktadır. Tasarladığı kompozisyonun en temelde insanın kendini yolundan çevirmeye çalışan benliği ile karşı karşıya kaldığı anı gösterecek bir imge olduğunu ifade etmektedir (2018).

Resim 3.33. Buğday

Kaynak: Ekran Görüntüsü (Zaman Kodu: 01:42:46)

Buğday'ın dijitale çekilmesi, görüntü yönetmeninin kurduğu aydınlatmanın Kaplanoğlu tarafından yüksek bulunması bağlamında önemli bir detay olarak ifade edilebilir. Buğday, Yusuf Üçlemesi filmlerinde 35mm film kullanan Semih Kaplanoğlu'nun ilk dijital filmi olma özelliği taşımaktadır. Dijitalin 35mm filme göre ışığa karşı daha duyarlı olması, aynı ışık yoğunluğunda daha yüksek pozlanma sağlaması önemli bir fark oluşturmaktadır. Bu sebeple Kaplanoğlu, oldukça düşük bir ışıkta 35mm filmde alamayacağı pozlamayı dijitale çekerek sonuçlandırabilmiştir.

Kaplanoğlu'nun sinematografisindeki eksiltme yaklaşımının Buğday filminde ortaya çıkardığı en büyük sonucun filmin siyah-beyaz çekilmesi olduğu ifade edilebilir. Bu tercihin teknik boyuttaki sebebi filmin farklı ülkelerde, farklı mekânsal düzlemlerde, farklı iklim ve aydınlatma koşullarında çekilmiş olmasıdır. Tüm bu farklılıkları bir potada eriten ve bunlara bir görsel uyum kazandıran çözüm siyah-beyaz filmle renklerin dışarıda bırakılması olmuştur. Filmin anlam dünyası itibariyle değerlendirildiğinde ise bir taraftan modern şehrin bilim ve teknik ile örülen cansız mimarisi ve robotik insanları, diğer taraftan göçmen kabul noktalarında genetik kontrollerden geçirilen çocuklar ve tel örgüler arkasındaki anne babaların şehre kabul edilen çocuklarından ayrılmak ile reddedilen çocuklarını mülteci kamplarında heba etmek arasından kendilerini hangi acı sonun bulacağını bekleyişleri göz önünde bulundurulmalıdır. Bu doğrultuda renklerin dünyanın doğallığını ve güzelliği taşıyan bir unsur olarak Kaplanoğlu'nun kurduğu hayal aleminin dışında bırakılması anlaşılabilir.

Farklı bir açıdan bakıldığında, sinemadaki sembolik ve edebi indirgemelerde ihtiyaç durulan önemli araçlardan olan renklerin, Kaplanoğlu'nun filmin manevi düzlemini bu tür eğilimlerden uzak tutmak istemesi sebebiyle görsel kimliğin dışında tutulduğu söylenebilir. Filmin siyah-beyaz çekilmesi oyunculuğun dramatik boyutlara ulaşmasını engelleyen bir nötrleştirme etkisi göstermesi bakımından önemli bir sinematografik tercih olmuştur (Gülşen, 2021). Yusuf Üçlemesi'nde suskunluğun ifade gücünü kullanan oyuncular, Buğday'da çokça diyaloğa girerek kullandıkları ifade gücüyle görme, gösterme ve keşfetme becerilerini kullanmaktadırlar.

Buğday'ın ortaya koyduğu siyah-beyaz dünya Kaplanoğlu'nun sinemadaki referans noktalarını da akıllara getirmektedir. Filmin siyah-beyaz sinematografisinin Tarkovsky'nin Stalker filminden esintiler taşıdığını ifade eden Meral Özçınar, Stalker'daki bölge ile Buğday'daki ölü toprakların oldukça benzer bir anlam dünyası taşımakta oldukları kanaatindedir. Kaplanoğlu'nun filmde kurduğu hayal dünyasını "distopik" olarak nitelendiren Özçınar, filmdeki distopik dünyanın Türk sineması için oldukça yeni ve özgün bir sinematografik üslupla kurulduğunu belirtir. İnsanlığın yok olmakla imtihanı ve maneviyatın filmin tematik merkezinde konumlandırılmış olması da yine Tarkovsky'nin Stalker filmini akıllara getirmektedir (Özçınar, 2019: 47). Her iki yönetmen de içine girdikleri arayış ve düşünsel sorgulamada manevi olana vurgu yapmakta birbirlerine yakınlaşmaktadırlar. Diğer taraftan iki yönetmeninin yine aynı bağlam içinde birbirlerinden farklılaştıkları da ifade edilmektedir. Tarkovsky filmlerinde "en yüce amaç çoğu zaman soru sorabilmek ve seyirciye de bu soruyu sordurmak noktasında durur. Kaplanoğlu Sineması ise sorulara belirli bir inanış biçimini işaret vererek cevaplar üretir" (Özçınar, 2019: 48).

Distopik nitelendirmesine ek olarak Buğday'ın anaakım sinema yayıncıları tarafından bilim-kurgu türünün bir örneği olarak değerlendirildiği de görülmektedir (Meza, 2017; Dalton, 2017). Filmin, apokaliptik bir gelecekte gerçekleşen, bilim-kurgu türünde ve tefekküre açılan bir drama olduğu ifade edilmektedir (Dalton, 2017). Bu tür değerlendirmelerin yapılabilmesine imkan veren sinematografik tercihler arasında filmin ekran boyutlarının önemli bir yeri bulunmaktadır. Semih Kaplanoğlu, kompozisyonun oluşturulması ve karakterlere mizansen içerisinde verilen konumların mekânla uyum göstermesi için oldukça etkili bir öğe olan ekran boyutlarını belirlerken Yusuf Üçlemesi'ndeki yaklaşımının dışına çıkmaktadır. Yusuf Üçlemesi boyunca 1.85 ölçülerini kullanan Kaplanoğlu, Buğday filminde ekran boyutlarını 2.35 olarak belirlemiştir.

Film endüstrisinde en çok tercih edilen ekran boyutları arasında 1.85 ve 2.35 ölçülerindeki boyutlar gelmektedir. İki ölçü arasında diğerine göre daha dar ama daha yüksek bir çerçeve oluşturan 1.85, insanların çıplak gözle içinde bulundukları çevreyi görme tecrübesine yakın bir ekran boyutu meydana getirmektedir. Kaplanoğlu'nun tümüyle gerçek mekânlarda çekilen Yumurta, Süt ve Bal filmlerinde kullandığı 1.85

ölçüsünün, izleyicilerin görsel algısı için en doğal akışı sağladığı düşünülebilir. 2.35 ekran boyutu ise daha geniş olmakla birlikte dikey olarak daha basık bir çerçeve sunmaktadır. Mekânın dramatik bir boyut kazandığı, macera ve fantezi türündeki filmlerin çoğunlukla 2.35 ölçülerini kullandığı görülmektedir. İnsanın normal bir bakışla görebileceğinden çok daha geniş bir imge oluşturan 2.35 boyutları, Buğday filminde karakterler için en dramatik anlarda dahi mekânı yapısal bir unsur olarak kompozisyona dahil ederek kurulan hayal dünyasını daimi olarak hissettirmektedir. Bu açıdan bakıldığında ekran ölçülerinin, Buğday'ın film eleştirmenleri tarafından bilim-kurgu sınırlarında tutulabilmesini anlaşılır kılan bir sinematografik değer olduğu ifade edilebilir.

SONUÇ

Sinemanın ilk yıllarında film yapımını gerçekleştiren ekibin büyük oranda tek kişilik bir kameramandan oluşmasına karşılık, 1920'lere gelindiğinde görüntüyü filme kaydetmekle görevli ekibin başındaki kişi yönetmenden ve yapımcıdan ayrışarak *görüntü yönetmeni (cinematographer)* adını almıştır. Film yapımındaki bu görev dağılımı ve kurumsallaşma, film endüstrisinin modern iktisadi sistem içerisindeki yerini almasının ardından hızlı bir şekilde gerçekleşmiştir. Stüdyo sisteminin film endüstrisinin gelişimine öncülük etmesi, görüntü yönetmenine film üretimin devamlılığının sağlanması bakımından teknik ve estetik bir özerklik getirmiştir.

Genel itibariyle kamera departmanı ve ışık departmanı olarak ikiye ayrılan görüntü ekibinin mesleğin ilk yıllarındaki en kritik fonksiyonu, ışığı yalnızca filmin pozlanmasını sağlayan bir araç olmaktan çıkararak aydınlatmayı sinema anlatısının önemli bir parçası haline getirmek olmuştur. İlk olarak, sadece güneş ışığının kullanılabildiği yıllarda aynı sahnede sert ışık ve yumuşak ışığın beraber kullanılmaya başlanmasıyla kompozisyon içerisinde derinlik, farklı katmanlar ve farklı vurgular oluşturulması mümkün olmuştur. Stüdyoların elektrik altyapısı ile yenilenmesinin ardından güneş ışığından çok daha devamlı olan yapay ışık kaynaklarının kullanılmaya başlanmasıyla aydınlatmanın dramatik etkiler oluşturmasına imkan veren uygulamalar mümkün hale gelmiştir. Aynı zamanda gün ışığının farklı saatlerdeki farklı yoğunluklarını takip etme zorunluluğunun ortadan kalkmasıyla sahnelerde aydınlatma devamlılığı kolayca sağlanır olmuştur. Bu gelişmelerin görüntü yönetmenine ışığın kontrolünü noktasında ciddi bir olanak vermesiyle birlikte filmlerde hikâyenin dramatik yapısına uygun bir aydınlatma yoğunluğu ve türü uygulama imkanı doğmuştur. Bu şekilde sinematografi, anlatı içinde senaryo gibi oyunculuk gibi kritik bir yer edinmeye başlamış, duyusal ve hareket ettirici durumların üretilmesinde ve hareket-imgenin inşasında önemli bir yer edinmiştir.

Sinematografinin diğer ana unsuru olan kamera departmanı tarafından yapılan denemeler ve ortaya çıkan yenilikler de sinema anlatısı için vazgeçilmez hale gelmiştir. Pan ve tilt gibi temel kamera hareketlerinin dışında, hareketin takibi noktasında atılan deneysel adımlar neticesinde asansör, tren, vinç gibi araçlar

yardımıyla kameranın aksiyonu takip etmesi ve izleyiciyi pasif bir şekilde ekrana bağlaması, başta Amerikan sineması olmak üzere klasik anlatı sinemasında hareketli kameranın rolünü ortaya koymuştur. Sesli sinemaya geçişle birlikte kameraların kayıt esnasında çıkardığı seslerin sahnelerdeki senkronize ses kaydına karışmaması için kabinlere konulması, hareketli kamera kullanımını belli bir süre kısıtlasa da teknolojideki ilerlemelerle bu sorunların önüne geçilmiş ve görüntü yönetiminde, film sanatına yönelik yeni yaklaşımlara, farklı ulusal sinema ve akımlara hizmet eden uygulamalar devreye girmiştir.

Sessiz çalışan kameraların, elde taşınabilir ebatlardaki kameraların; geniş alan derinliğiyle görüntü kaydetmeye imkan veren lenslerin, diyafram açıklığı yükselerek ışığa ihtiyacı azaltan lenslerin; duyarlılığı yüksek ve düşük ışıklarda dahi hızlı pozlanabilen film stoklarının; kolay taşınabilir ışık kaynaklarının, gün ışığıyla uyumlu yeni ışık kaynaklarının üretilmesiyle klasik sinematografi döneminde görüntü yönetmenlerini sınırlayıcı birçok unsur ortadan kalkmıştır. Yüzyılın ortalarında sinematografideki geleneksel kurallarının aşılmasıyla görüntü yönetmenleri sinemadaki yeni yaklaşımlara paralel teknik ve estetik arayışların içine girmişlerdir. Bu yapısal değişim için gerekli zemini oluşturan en temel adım, stüdyoların bağlayıcılığını yitirmesi ve filmlerin stüdyolar dışında gerçek mekânlarda çekilmeye başlanması olmuştur.

Şehirlerin, köylerin, gerçek yaşam alanlarının film yapımında kullanılmaya başlanmasını, film sanatına sadece yeni mekânlar kazandıran bir gelişme olarak okumak mümkün değildir. Film düşüncesinde yeni bir döneme geçildiğini haber veren bu gelişmelerin modernitenin ve yakın tarihin büyük krizlerinden olan 2. Dünya Savaşı yıllarında gerçekleşiyor olması, film sanatında sosyal gerçekliğe ve insanın toplumsal ve ruhsal varlığıyla yaşadığı zorluklara odaklanan düşünce imgelerini meydana getirmiştir. Modern krizi doğrudan tecrübe eden Avrupa ülkelerindeki birçok yönetmen, birey ve toplumun sosyal, psikolojik, iktisadi, siyasi ve ruhsal varlığıyla bütünleşen, Deleuze'ün zaman-imge ile tarif ettiği sinema anlayışı kapsamında değerlendirilebilecek filmler çekmişlerdir.

Hareket-imge sinemasında sinematografiden beklenen işlevselliğin sağlanabilmesi için görüntü yönetmenlerine hedefleri belli bir düzlemde özerklik tanınmıştır. Ancak görüntü yönetiminde anlatıya hizmet misyonunun dışına çıkabilecek estetik girişimlere sıcak bakılmamıştır. 1960'dan itibaren anaakım Amerikan sinemasında belli bir süre Avrupa sanat sinemasının etkisiyle sinematografide gerçekçi arayışlar mümkün olsa da 80'lerle birlikte görüntü yönetmenlerinin özgün girişimlerden uzak kalmaları ve klasik Hollywood döneminin görsel perspektifinin merkeze alınması talep edilmiştir. Yönetmenlerin sanatsal bir duyuş sahibi olmak zorunda kalmadan yaklaştıkları bu filmlerde, görüntü yönetmeninin de yönetmeni yakından tanıma, ortak bir etik ve estetik perspektifle hareket etme ihtiyacı bulunmamaktadır.

Yine aynı bağlam içerisinde kalarak, kalıcı bir şekilde zaman-imge düzleminde bulunan ve bu düzlemin de ötesine geçme girişimindeki yönetmenlerin filmlerinde sinematografiyi, fordist bir düzende işleyen film endüstrisi içinde aralarında hiçbir düşünsel ve ruhsal bağın bulunmadığı çarklardan bir tanesi olarak yorumlamak mümkün değildir. Zamana kesintisiz bir varlık alanı tanıyan, saf görsel ve sessel durumların peşinde olan yönetmenler için filmin görsel dünyasının kurulması hayati bir önem taşımıştır. Bu bakımdan modern anlatı sineması çerçevesindeki auteur yönetmenlerinin, kadrajın kurulması ve kompozisyonun tasarlanması gibi unsurların yönetmenin görevi olduğu görüşü sinematografinin asıl sorumlusunun görüntü yönetmeni değil yönetmen olduğunu göstermektedir. Bresson, Tarkovsky, Ozu gibi yönetmenler için de filmlerde kurulacak görsel dilin ve nasıl bir sinematografiye ihtiyaç duyduğunun görüntü yönetmenlerine tümüyle aktarılması şarttır.

Türk sinemasında, sinematografik yaklaşımların geliştirilmesi için öncü bir etmen olarak görülebilecek sinema anlatısının klasik ilkeleriyle oldukça geç bir dönemde tanışılmıştır. 1960'lara gelindiğinde sınırlı ölçülerde de olsa klasik anlatıyı aşma gayretini gösteren yönetmenler belirmiştir. Gerek yönetmenlerin kendi çabalarıyla gerçekleştirdikleri yeni dil ve söylem arayışları, gerekse dünya sinemasında klasik paradigmayı devre dışı bırakmakta ortaklaşıp film dili itibariyle birbirinden farklılaşan özgün biçimsel atılımlara imza atan yönetmen ve sinema geleneklerinden alınan ilham, Türk sinemasındaki estetik gelişmelere katkı sunmuştur.

Bu çerçevede 60'lardan itibaren farklı açılardan modern anlatı standartlarını kullanan filmlerin, bireyi bağlı olduğu toplumla birlikte ele alan yaklaşımdan, bireyi toplumdan bağımsızlaştırıp içsel tecrübeleriyle anlatının merkezine koyan bir yaklaşıma evrildiği görülmektedir. Bu çizgi ayrıca insanın toplumsal bir varlık olarak gözlemlenmesine, ruhsal bir varlık olarak okunmasının eklendiği anlamına gelmektedir. Bununla birlikte oluşan bir başka eğilim de somut bir öykünün bulunduğu filmlerden belirgin bir hikâyesi bulunmayan filmlere geçiştir.

Biçimsel açıdan bakıldığında yıllar ilerledikçe bir sadeleşme yaşandığı tespit edilmiştir. Sinematografide yaşanan sadeleşme; kamera hareketlerinin azalması, sabit planların artması, yakın plan çekimlerin azalıp geniş plan çekimlerin artması, kesmelerin ve kurguya ait fonksiyonların haraket-imge bağlamında azalarak zaman-imge çizgisine yönelmesi, çekim sürelerinin uzaması, profesyonel oyuncu sayısının azalıp gerçek hayattan karakterlerin artması, film için üretilmiş kurmaca dekorların azalmasıyla doygunlaşmış çerçevelerden uzaklaşılması, gerçek yaşam alanlarının ve objelerinin daha çok kullanılmasıyla seyreltilmiş çerçevelerin artması, karakterler arası klasik dramatik gerilimin azalmasına karşılık kompozisyonların farklı katmanları arasında gerilimin artması gibi eğilimlerle açıklanabilir.

Tez kapsamında, sinematografik üslubu Yumurta, Süt, Bal ve Buğday filmlerinden seçilen sahnelerin kare kare analiz yöntemiyle çözümlendiği Semih Kaplanoğlu sinemasının, Türk sinemasında görüntüye otonom bir yapı kazandırmakta olan sinema anlayışı kapsamında değerlendirilebileceği saptanmıştır. Kaplanoğlu auteur bir yönetmen olarak, filmlerinde görsel kimliği oluşturmaya yönelik çalışmalarına görüntü yönetmenlerinden bağımsız olarak henüz senaryo aşamasında başlamaktadır. Kadrajı, açısı, ölçeği, kameranın sabit ya da hareketli kullanımı, kompozisyonu, aydınlatması ve diğer tüm öğeleriyle görüntü yönetimini filmin düşünsel ve ruhsal düzlemiyle bütünleşmeye sevk edecek bakış açısını, birlikte çıktıkları yolculukta görüntü yönetmenine aktarmaktadır. Görüntü yönetmeninin sinematografik uygulamaları bu bütünleşmeyi sağlayamadığında, Kaplanoğlu'nun sanatçı duyuşuyla imgeyi peşinde olduğu anlama götürecek çözümleri arayıp bulduğu anlaşılmaktadır. Yönetmenliği öncesinde görüntü ekibinin kamera departmanında yer

almış olan Kaplanoğlu, genellikle ilk görüntü yönetmenliği tecrübelerini yaşamakta olan isimlerle çalışarak filmlerine görüntü ekibi için bir okul işlevi de kazandırmıştır.

Kaplanoğlu, zamanı ve hareketi kesintiye uğratmadan vermeyi tercih ederken, kesintiye uğramayan hareket görünür gerçeklik düzlemindeki maddi halini aşarak zihinsel bir varlık kazanmakta, düşünsel bir hale yönelmektedir. Kaplanoğlu, hareketi Deleuze'ün bir başka ifadeyle eylem-imge olarak tabir ettiği duyusal ve hareket ettirici durumlardan uzaklaştırmaktadır. Tarkovsky gibi maddi gerçekliğin dolaysız hali üzerinden ruhsal anlam katmanına ulaşmanın peşinde olan Kaplanoğlu, izleyiciye kameranın ve kurgunun varlığını neredeyse hissettirmeyecek bir biçimsel istikamette olmuştur. Filmlerinde Tarkovsky'i çağrıştıran çok sayıda imgeye yer veren Kaplanoğlu'nun karakterleri, yine Tarkovsky filmlerinde, Bresson ve Dreyer filmlerinde olduğu gibi varoluşsal acılar çekmektedirler. Kaplanoğlu karakterinin arayışında oldukları ruhsal kurtuluş ve aşkın düzlemin, yine yukarıda sıralanan yönetmenlerde olduğu gibi belli bir dine has bir dindarlık formu taşımadığı görülmüştür.

Yumurta'da kompozisyonları kadraj dışına açıp, kadrajdaki negatif alanı kadraj dışındaki ruhsal alana bağlayan, Süt'te karakterin ruhsal durumunu kompozisyonun iki ucu arasındaki sınırı geçip geçmeme yönündeki tercihte saklayan, Bal'da ışığı azalıp kontrastın iyice yükseldiği kompozisyonlarda karakterin ruhsal gerilimini ortaya koyan Kaplanoğlu, Buğday'da ise manevi olanı renklerden arındırılmış bir hayal düzleminde suretlendirmektedir. Resimsel ilkeleri göz önüne bulunduran kompozisyonlara sıklıkla yer veren Kaplanoğlu, buralarda kimi zaman şiirsel, kimi zaman ruhsal irtibatlar kurmaktadır. Sinematografi, tüm filmlerde anlam katmanlarının oluşumunu doğrudan desteklerken, Yumurta ve Süt'ün ardından gelen Bal ve Buğday'da yeni uygulamalara yer verdiği görülmüştür.

Yumurta ve Süt'te geniş ölçekli kompozisyonları, sabit ve uzun planlarla zaman-imgeye açan Kaplanoğlu, nadiren hareket ettirdiği kamerasını pan ve tilt gibi temel hareketlerle sınırlamıştır. Karakterin ruhsal durumunu mekânla birlikte anlamlandıran Kaplanoğlu, sabit kamera tercihinin de bir sonucu olarak karakterlerini kameranın gözetiminden çıkarmayı seçmiştir. Geniş kompozisyonların ön ve arka plan

gibi farklı katmanlarında hareket eden karakterler sıklıkla kadraj dışına çıkarak kompozisyonu terk etmektedirler. Bu tür mizansenlerde kamera genellikle karakterleri takip etmez. Kadraj dışındaki karakterin kadrajın farklı noktalarından kompozisyona dahil olabilmesinin yanında, karakterin aynı çekimde yakın plandan uzak plana kadar çok farklı ölçeklerde izleyicinin karşısına çıkabilmesi kompozisyonlara tek bir merkezi perspektifin hâkim olmadığı göstermektedir. Her dört filmde de görülebilen çoklu perspektif anlayışı, kompozisyonda sadece karakterin farklı düşünce imgelerine değil mekâna, tabiata, negatif alana ve kadraj dışına da alan açabilmektedir.

Bal ve Buğday'da ise alt ve üst açılı, orta ve yakın plan çekimlerin sayısının arttığı, uzun sabit ve sabit planlara daha çok kısa planın eklendiği, kesmelerin sıklaşarak hareketli kamera kullanımının anlatı için oldukça önemli bir hale geldiği görülmüştür. Karakter-mekân bütünleşmesi ve karakterin ruhsal durumunu açığa çıkaran anlarda kaydırma hareketi ile karakter takip edilmektedir. Bal ve Buğday'da en çok dikkat çeken sinematografik yönelim düşük anahtar ışıklı, yüksek kontrastlı ve siluetleri sık kullanan kompozisyonların sayısının ve öneminin artmış olmasıdır. Yumurta ve Süt'ün görüntü yönetimindeki eksiltme tavrı kamera kullanımında kendini gösterirken, Bal ve Buğday'da ise aynı tavır aydınlatmada öne çıkmaktadır. İki film için de filmi taşıyan sahneler olarak değerlendirilebilecek, Bal'ın rüya sahnelerinde ve tümüyle bir hayal düzlemine dönüşen Buğday'da ise ana karakterin benliği anlama ve yüzleşme sahnelerinde aydınlatmaktan çok karanlıkta bırakmak üzerine kurulu bir görsel dil kullanılmıştır. Bu sahnelerde filmin düşük pozlanma riski sebebiyle görüntü yönetmenlerinin daha kuvvetli ışık kaynakları kullanma önerilerini geri çeviren Kaplanoğlu'nun aldığı sinematografik kararların, görüntünün kalitesiyle ve temsil vasıflarıyla ilgili olmadığı anlaşılmaktadır.

Kaplanoğlu, kompozisyon içerisinde karanlıkta bıraktığı geniş negatif alanlarla kadraj dışına açılırken, kadraj dışı alanın varlığı Deleuze'ün tabiriyle *kompozisyonu kadraj dışındaki yeni kümelere bağlayan bir ip vazifesi* görmemektedir. Yani kadraj dışını bir bulmaca mantığıyla kurgulamak ve izleyiciyi hareket-imgenin kadraj dışında saklı tutulan bağlantılarını bulmaya yönetmek gibi bir gayesinin olmadığı anlaşılmıştır. Bu kompozisyonlarda derinliği ortadan kaldırarak kompozisyonu sınırlı

bir mekâna hapseden Kaplanoğlu'nun kadraj dışı alanla filme dahil ettiği ilk boyut zaman, ikinci boyun ise tindir.

Netice itibariyle Semih Kaplanoğlu sinemada maddi olanın katı bir natüralizme, aşkın olanın ise bir fantaziye dönüşmesini engelleyecek bir denge arayışı içerisindedir. Bu doğrultuda maddi olandaki manevi yönleri sezme ve manevi olana ise maddi bir suret kazandırma perspektifini Meleğin Düşüşü'nden sonra net bir şekilde taşımış ve sinematografik üslubunu da bizzat kendisi şekillendirerek bu perspektifin en büyük destekçisi haline getirmiştir. Sadelik ve eksiltmeyi görüntü yönetiminin temel ilkeleri olarak benimseyen Kaplanoğlu, sinematografik uygulamalarını bu ilkelere sadık kalarak, filmlerindeki anlam katmanları doğrultusunda şekillendirmektedir.

Çalışma kapsamında ortaya çıkan bulgular ise şu şekilde sıralanabilir:

1. Stüdyo sisteminin film endüstrisinin gelişimine öncülük etmesi, görüntü yönetmenine film üretiminde devamlılığının sağlanması için teknik ve estetik bir özerklik getirmiştir.
2. Film endüstrisinin kurumsallaşmasıyla sinematografi teknik ve estetik bir ilerleme kazanmıştır. Genel itibariyle *kamera departmanı* ve *ışık departmanı* olarak ikiye ayrılan görüntü yönetimi, klasik anlatı sinemanın gelişimi boyunca ışığa ve kameraya dramatik etkiyi yükseltecek yeni fonksiyonlar kazandırmıştır.
3. Klasik anlatıda sinematografinin dramatik gerilime yaptığı "eklemeler", algıları ve bu algılara sebep olan fiilleri ardı ardına dizen hareket-imgeye katkı sunmaktadır.
4. Film teknolojisindeki ilerlemelerle elde taşınabilir kameralar ve düşük ışıkta pozlanabilen film stokları geliştirilmiş ve neticesinde stüdyolar bağlayıcılığını yitirmiştir. Filmlerin şehirlerde, köylerde ve gerçek yaşam alanlarında çekilmesi mümkün olmuştur.
5. Film düşüncesinde yeni bir döneme geçildiğini haber veren teknolojik gelişmelerin 2. Dünya Savaşı yıllarında gerçekleşiyor olması, Batı ülkelerindeki birçok yönetmeni birey ve toplumun sosyal, psikolojik, iktisadi,

siyasi ve ruhsal varlığıyla bütünleşen, Deleuze'ün zaman-imge ile tarif ettiği sinema anlayışı kapsamında değerlendirilebilecek filmler çekmeye yöneltmiştir.

6. Modern anlatıda sinematografide bir sadeleşme ve "eksiltme" yaklaşımı benimsenmiştir. Bu dramatik gerilim için de bir "eksiltme" anlamına gelmektedir.
7. Sinematografinin zaman-imge perspektifiyle yeni özellikler kazandığı yıllarda Türk sinemasında klasik anlatı ve klasik sinematografinin ilkelerini kullanılmaya başlanmıştır.
8. 1960'lardan itibaren tematik anlamda modern anlatıyla uyumlu örnekler görülmeye başlarken, sinematografide zaman-imge perspektifinin benimsenmesi daha sınırlı ve yavaş bir şekilde gerçekleşmiştir.
9. Son dönem Türk sinemasındaki yeni yönetmenler kuşağı karakterlerini çoğunlukla fail değil gözlemci olarak konumlandırmaktadırlar. Bu kuşak içerisinde yaşadığı dönemi toplumsal, kültürel ve politik açılardan sorgulayan çok sayıda yönetmen bulunmakla birlikte Kaplanoğlu'nun karakterlerindeki gözlemci olma durumu toplumsal ya da politik değil bireyin ruhsal tecrübelerine yönelmektedir.
10. Semih Kaplanoğlu, filmlerinde hareketi ve zamanı Deleuze'ün hareket-imge olarak tabir ettiği duyusal ve hareket ettirici durumlardan uzaklaştırmaktadır. Zamanı ve hareketi kesintiye uğratmayan sinematografik tercihlerle zaman imgeye ulaşmaktadır. Zaman-imge, görünür gerçeklik düzlemini sembolik anlam ve ruhsal anlam katmanlarına açmaktadır.
11. Tematik olarak insanın manevi deneyimlerine ve ruhsal huzuru bulmasına geniş yer ayıran Kaplanoğlu'nun sinematografik üslubunu filmlerin anlam dünyasına ciddi katkılar sunmaktadır.
12. Kaplanoğlu filmlerini zaman-imgeye açan mekân unsuru, Deleuze'ün "herhangi mekân" tanımı içerisindeki "bağlantısız mekânlar" ile "boş mekânlar"a benzer şekilde anlatıya katılmaktadır.
13. Semih Kaplanoğlu auteur bir yönetmen olarak, filmlerinin görsel kimliğini görüntü yönetmenlerinden bağımsız olarak oluşturmaktadır.

14. Yumurta ve Süt'ün görüntü yönetimindeki "eksiltme" tavrı kamera kullanımında kendini gösterirken, Bal ve Buğday'da ise aynı tavır aydınlatmada öne çıkmaktadır.
15. Sadelik ve eksiltmeyi görüntü yönetiminin temel ilkeleri olarak benimseyen Kaplanoğlu, sinematografik uygulamalarını bu ilkelere sadık kalarak, filmlerindeki anlam katmanları doğrultusunda şekillendirmektedir.
16. Kaplanoğlu hareketi ve zamanı kadrajın içiyle sınırlı tutmayıp kadraj dışına da açmaktadır.
17. Karakterlerin çerçevede devem eden hayata kadraj dışından dahil olmaları ve kamera tarafından takip edilmeden çerçeve içinde yer değiştirmeleri, kompozisyonları merkezi perspektiften uzaklaştırmakta ve kadraj dışını da içine alan çok merkezli bakışı mümkün kılmaktadır.

KAYNAKÇA

ABİSEL, N., 2003 **Sessiz Sinema**. İstanbul: Om Yayınevi.

ADANIR, O., 1994 **Sinemada Anlam ve Anlatım**. Ankara: Kitle Yayınları

AKAD, Ö. L.: 2004 "Çorum Çevresinde Bulunan Eski Tunç Çağı Eserleri", **Belleten 44**, Sayı 227/2, 459-461.

AKBULUT, H., 2005 **Nuri Bilge Ceylan Sinemasını Okumak Anlatı, Zaman, Mekân**. İstanbul: Bağlam Yayıncılık.

AKSER, M. & BAYRAKDAR, D., 2014 "Ten Propositions on the Possibility of a New Cinema", **New Cinema, New Media: Reinventing Turkish Cinema**. Ed: Akser, M. & Bayrakdar, D. Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing

ALBRİGHT, M.: 2011 "The Visible Camera: Hand-Held Camera Movement and Cinematograpohic Embodiment in Autobiographical Documentary", **SPECTATOR The University of Southern California Journal of Film and Television Criticism**. Vol. 31.1, pp. 34-40. (Çevirimiçi) https://cinema.usc.edu/archivedassets/31_1/6_AlbrightSpread.pdf, 20 Temmuz 2018

ALTINIŞIK, O., 2007 **İbn Sînâ Felsefesinde Zaman Meselesi**. Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi. Isparta: Süleyman Demirel Üniversitesi.

ALTON, J., 2013 **Painting With Light**. Berkeley & Los Angeles & London: University of California Press.

Alvim, L.: 2019 Rhythms of Images and Sounds in Two Films by Robert Bresson. **Acta Univ. Sapientiae, Film and Media Studies.** Sayı: 16, pp. 173–187.

ARİSTOTALES., 2008 **Poetika**. İstanbul: Mitos Boyut Yayınları.

ARTUN, A.: 2007 Sunuş/Baudelaire'de Sanatın Özerkleşmesi ve Modernizm. İçinde: Baudelaire, C. **Modern Sanatın Ressamı**. Çev. Berktay, A. İstanbul: İletişim Yayınları.

ASLAN, S.: 2009 The New Cinema of Turkey. **New Cinemas: Journal of Contemporary Film**. Vol: 7, No: 1, pp. 83-97.

ARSLANBAY, H.: 1993 Faruk Kenç ile Söyleşi. **Antrakt Sinema Dergisi.** (Çevirimiçi) https://www.tsa.org.tr/tr/yazi/yazidetay/334/faruk-kenc-ile-soylesi, 01 Ağustos 2020.

BALAN, C., 2010 **Changing Pleasures of Spectatorshıp: Early And Silent Cinema in Istanbul.** Yayımlanmamış Doktora Tezi. St Andrews: University of St Andrews.

BALCI, F.: 2019 Modern Sanatta Temsil Krizi. **Journal of Arts**. 2(1). s. 63-76.

BALÁZS, B., 1952 **Theory of the Film**. London: Dennis Dobson.

BARUTÇU, M.: 2014 Modernitenin ve Modernizmin İkircikli Ruh Hali. **Ayraç Aylık Kitap Tahlili ve Eleştiri Dergisi**. Sayı 62, s. 9-11

BELTON, J.: 2016 A Case for Close Analysis. **Film Criticism**. Volume 40, Issue 1. (Çevirimiçi) https://quod.lib.umich.edu/f/fc/13761232.0040.104/--case-for-close-analysis?rgn=main;view=fulltext, 11 Ocak 2018.

BERGSON, H., 1986 **Yaratıcı Tekamül**. Çev. Tunç, M. Ş. İstanbul: MEB Yayınları.

BİLGİÇ, F., 2002 **Türk Sinemasında 1980 Sonrası Üslup Arayışları**. Ankara: T.C. Kültür Bakanlığı.

BLOM, I.: 2010 Frame, Space, Narrative. Doors, Windows and Mobile Framing in the Films of Luchino Visconti. **Acta Universitatis Sapientiae, Film and Media Studies Journal**. 2 (2010)

s. 91–106. (Çevirimiçi) http://www.acta.sapientia.ro/acta-film/C2/film2-5.pdf 20 Eylül 2019, 17 Eylül 2019

BOND, L., 2016 **Composition in Storytelling.** (Çevirimiçi) https://www.youtube.com/watch?v=CvLQJReDhic, 12 Haziran 2018.

BORDWELL, D., 1986 **Narration in the Fiction Film**. London: Routledge.

BORDWELL, D., 2006 T**he Way Hollywood Tells It Story and Style in Modern Movies.** Berkeley & Los Angeles & London: University of California Press.

BORDWELL, D.: 2016 Film Pratiğinin Kipi Olarak Sanat Sineması. Çev. Özben, Y. İçinde: Ed. Karadoğan, A. **Auteur Kuram ve Sanat Sineması Üzerine**. s. 107-118, İstanbul: De Ki.

BORDWELL, D.: 2016a Sanat Sineması Anlatımı. Çev. Onat, E. S. İçinde: Ed. Karadoğan, A. **Auteur Kuram ve Sanat Sineması Üzerine**. s. 163-209. İstanbul: De Ki.

BORDWELL, D., THOMPSON, K., 2008 **Film Sanatı.** Çev. Yılmaz, E. Ankara: DE Kİ Yayınları.

BOZTUNALI, Z. S., BAŞBUĞ, F.: 2017 Paul Cezanne'in Sanatında Doğa Çözümlemeleri. **SED Sanat Eğitimi Dergisi**. 5 (2), s. 147-156.

Bradley, C., 2015 **Sunrise – A Song of Two Humans: A Close Analysis**. (Çevirimiçi) http://www.mediafactory.org.au/cheyenne-bradley/2015/11/01/sunrise-a-song-of-two-humans-a-close-analysis/, 27 Mayıs 2020.

BROWN, B., 2012 **Cinematography Theory and Practice**. London-New York: Focal Press.

2009 **Cinéma vérité.** (Çevirimiçi) https://www.britannica.com/art/cinema-verite, 11 Aralık 2018.

BRESSON, R., HAYMAN, R.: 1973 Robert Bresson: In conversation with Ronald Hayman. **The Transatlantic Review**. Issue: 46/47, pp. 16-23, (Çevirimiçi) www.jstor.org/stable/41513325, 25 Nisan 2020.

BRESSON, R., 2012 **Sinematograf Üzerine Notlar.** Çev. Güngörmüş, N. İstanbul: Küre Yayınları.

BUĞDAYLI, H.: 2015 Türk sinemasının görsel anlatı geleneği. **Marmara İletişim Dergisi**. Sayı: 23, s. 95-109.

BURNETT, C.: 2007 Muting the image: lighting and photochemical techniques of Bresson's cinematographers. **Studies in French Cinema.** Issue: 6:3, pp. 219-230.

CANDAN, C.: 2012 'Cinema Verite' Değil 'Direct Cinema'. **Altyazı Aylık Sinema Dergisi**. Sayı: 114, s. 76.

CAGLE, C.: 2014 Classical Hollywood, 1928-1946. İçinde: Ed: Keating, P., **Cinematography: A Modern History of Filmmaking**. New Brunswick & New Jersey: Rutgers University Press.

CASPER, D., 2011 **Hollywood Film 1963–1976 Years of Revolution and Reaction.** West Sussex: Wiley-Blackwell.

CARDULLO, R. J.: 2018 L'Argent and the Aesthetics of Robert Bresson, Reconsidered. **Hermeneia: Journal of Hermeneutics, Art Theory & Art Criticism**. Issue: 21. s. 243-258.

CİVAN, C., 2010 Bal'ın Katmanları: Zaman, Deneyim ve Şiir. İçinde: Ed. Pay, A. **Yönetmen Sineması Semih Kaplanoğlu**. İstanbul: Küre Yayınları.

CİVAN, C.: 2014 **Türk Sineması ve Edebiyat Uyarlamaları**. (Çevirimiçi) https://www.tsa.org.tr/tr/yazi/yazidetay/39/turk-sinemasi-ve-edebiyat-uyarlamalari, 20 Haziran 2020.

COOK, D. A., SKLAR, R.: 2019 History of the motion picture. İçinde: **Encyclopædia Britannica**. (Çevirimiçi) https://www.britannica.com/art/history-of-the-motion-picture, 01 Temmuz 2020.

2015 **Crane Shot.** (Çevirimiçi) https://filmglossary.ccnmtl.columbia.edu/term/crane-shot/, 04 Ocak 2019.

ÇİÇEK, D., GÜLŞEN, E., 2018 "Semih Kaplanoğlu ile Varlık/Zaman/Mekân Ekseninde Sinemanın Hakikati ve Görsel Düşünme Üzerine", **Düşünen Şehir**. Sayı: 7, s. 32-39.

DALDAL, A., 2014 The Concept of "National Cinema" and the "New Turkish Cinema". İçinde: **New Cinema, New Media: Reinventing Turkish Cinema**. Ed: Akser, M. & Bayrakdar, D. Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing.

DALTON, S.: 2017 **'Grain' ('Bugday'): Film Review | Sarajevo 2017.** (Çevirimiçi) https://www.hollywoodreporter.com/movies/movie-reviews/grain-review-1033555/, 10 Haziran 2021.

DELEUZE, G., 1989 **Cinema II Time Image**. Çev. Tomlinson, H. & Galeta, R. Minneapolis: University of Minnesota Press.

DELEUZE, G., 2014 **Sinema I Hareket-İmge**. İstanbul: Norgunk.

DELEUZE, G., 2015 **Cinema I The Movement-Image**. London: Bloombery.

DOMBROWSKY, L., 2014 Postwar Hollywood, 1947-1967. İçinde: **Cinematography: A Modern History of Filmmaking**. Ed: Keating, P. New Brunswick & New Jersey: Rutgers University Press.

Donaldson, L. F., 2014 **Texture in Film.** Hampshire: Palgrave Macmillan.

DÖNMEZ-COLİN, G., 2008 **Turkish Cinema: Identity, Distance and Belonging**. London: Reaktion.

ESSİG, L.: 2007 **Stanley McCandless, Lighting History, and Me. Theatre Topics** Issue: 17(1) s. 61-67. (Çevirimiçi) https://www.researchgate.net/publication/236807661_Linda_Essig_-_Stanley_McCandless_Lighting_History_and_Me_-_Theatre_Topics_171, 15 Aralık 2018.

ERENS, P., 1990 Introduction. İçinde: **Issues in Feminist Film Critisism**. Ed: Erens, P. Boloomington & Indianapolis: Indiana University Press.

EŞLİ, M. Ö., 2011 **Türk Sinemasının Felsefi Arka Planı Sinemayı Felsefeyle Düşünmek**. İstanbul: Doruk Yayımcılık.

FANDOR., 2018 **Saul Bass: The Name Behind the Titles**. (Çevirimiçi) https://www.youtube.com/watch?v=aPBWvfMKV10, 05 Eylül 2019.

FANDOR., 2018a **Rear Projection: How It Works**. (Çevirimiçi) https://www.youtube.com/watch?v=dwe4Fan41Is, 08 Eylül 2019.

FİSHER, L., 2006 The Shock of the New: Electrification, Illumination, Urbanization, and the Cinema. İçinde: **Cinema and**

Modernity. Ed: Pomerance, M., New Brunswick & NJ: Rutgers University Press.

FOSTER, E., (t.y.) "Film Stock", **Schirmer Encyclopedia of Film**. (Çevirimiçi) https://www.encyclopedia.com/arts/encyclopedias-almanacs-transcripts-and-maps/film-stock, 05 Mart 2019

GÖKALP, G. G., 1999 **Tanzimat edebiyatında gelenekten gelen unsurlar (Sözlü kültür etkileri doğrultusunda XIX. yüzyıl yazılı anlatılarında yapı: Konu, kurgu, öykü, kişi)**. Yayımlanmamış Doktora Tezi. Ankara: Hacettepe Üniversitesi.

GÖKÇEK, Y. Z., 2020 Yeni Türk Sineması: Yönetmen Kendi Rusya'sını Arıyor. İçinde: **Filmlerle Düşünmek**. Ed: Sim, Ş., İstanbul: Kriter Yayınevi.

GUÉNON, R., 2005 **Modern Mahrem: Medeniyet ve Örtünme.** İstanbul: Metis Yayınları.

GUNNİNG, T., 1990 The Cinema of Attraction[s]: Early Film, Its Spectator and the Avant-Garde. İçinde: **Early Cinema: Space, Frame, Narrative.** Ed. Elsaesser, T. & Barker, A. London: BFI Publishing.

GUNNİNG, T.: 2007 Circulation and Transformation of cinema; or, Did the French Invent the American Cinema?. **Terra Foundation Essays**. Vol 3, pp. 146-177 (Çevirimiçi) https://www.terraamericanart.org/wp-content/uploads/2019/12/05_Tom_Gunning_Circulation_and_Transformation_of_Cinema_Terra_Essays_03_Circulation_20171.pdf, 13 Ocak 2020.

GÜLŞEN, E., 2016 **Sinemanın Kökenleri Anlam Arayışında Sanat ve Sinema.** İstanbul: İnsanart.

GÜLŞEN, E.: 2021 **Buğday'ın Nefesi Üzerine.** (Çevirimiçi) https://envergulsen.wordpress.com/2021/03/11/bugdayin-nefesi-uzerine/, 13 Mart 2021.

GÜN, K.: 2015 Metin Erksan'ı Sevmek Zamanı. **Doğu Batı**. Yıl: 18. Sayı: 72. s. 181-95.

GÜNDOĞDU, M., 2020 **Lütfi Ö. Akad Bir Anlatı Ustası**. Ankara: Cümle Yayınları.

GÜNGÖR, Ş., 1994 **Sinemada Görüntü Yönetimi.** Ankara: Kitle Yayınları.

HALL, N., 2012 **The development and use of the zoom lens in American film and television: 1946-1974**. Yayımlanmamış doktora tezi. University of Exeter.

HAYWARD, S., 2001 **Cinema Studies The Key Concepts**. London and New York: Routledge.

HESS, P. J.: 2013 **The Changing Shape of Cinema: The History of Aspect Ratio**. (Çevirimiçi) https://www.youtube.com/watch?v=3CgrMsjGk7k, 22 Haziran 2018.

HİGGİNS, S.: 2000 Demonstrating Three-Colour Technicolor: "Early Three-Colour Aesthetics and Design", **Film History**, Issue: 12(4), s. 358-383. (Çevirimiçi) http://www.jstor.org/stable/3815345, 15 Temmuz 2018.

HİKMET, Ş.: 2015 "Japonizmin Empresyonist Sanat Akımı Üerine Etkileri", **İdil Sanat ve Dil Dergisi.** Cilt 4, Sayı 18. s. 81-109.

HORTON, A., 2003 **Henry Bumstead and the World of Hollywood Art Direction**. Austin: University of Texas Press.

JACOPS, L., 2005 Lighting. İçinde: **Encyclopedia of Early Cinema**. Ed: Abel, R. London & New York: Routledge.

JACOBSON, O.: 1924 "The Meaning of Modernism in Art", **The American Magazine of Art**, 15(1), pp. 697-705. (Çevirimiçi) www.jstor.org/stable/23927821, 15 Ocak 2020.

JONES, S. G., 1997 **Myth and Tragedy: Representations of Joan Arc in Film and Twentieth Century Theatre.** Yayımlanmamış doktora tezi: The University of Bristol.

Johnson, T. R., 2013 **"Ceaselessly Into the Past": Noir, Fascination, and Nostalgia in Fitzgerald's The Great Gatsby and Hitchcock's Vertigo.** Undergraduate senior honors thesis. Muncie: Ball State University Muncie, Indiana.

KAPLANOĞLU, S.: 2017 **Söyleşi: "Buğday" Filmi Üzerine**. (Çevirimiçi) https://www.youtube.com/watch?v=QCAULh-UJoA, 01 Ocak 2021.

KAPLANOĞLU, S.: 2018 **Söyleşi: Buğday Hakikatin Sineması.** (Çevirimiçi) https://www.youtube.com/watch?v=ZiV932LcKlg, 21 Mart 2021.

KARAKAYA, S., 2014 **Doksanlı Yıllarda Türk Sineması**. Ankara: Gece Kitaplığı.

KEATİNG, P., 2014a Introduction. İçinde: Ed: Keating, P. **Cinematography: A Modern History of Filmmaking**. New Brunswick & New Jersey: Rutgers University Press.

KEATİNG, P., 2014b The Silent Screen 1894-1927. Ed: Keating, P. **Cinematography: A Modern History of Filmmaking**. New Brunswick & New Jersey: Rutgers University Press.

KESKİN, S.: 2019 "Zatına Mir'at Edindim Zatını: Sevmek Zamanı (1965) Filminin Anlatısal ve Görsel Yaklaşımının Tasavvuf

Nazarından İncelemesi", **FSM İlmî Araştırmalar İnsan ve Toplum Bilimleri Dergisi**. Sayı: 13 s. 313-334.

KILIÇ, S., 1992 **Deneysel Sinemanın Kısa Tarihi**. Ankara: Hil Yayın.

(t.y.) Kodak Milestones. (Çevirimiçi) https://mcnygenealogy.com/book/kodak/kodak-milestones.pdf, 21 Haziran 2020.

KONİGSBERG, I., 1993 **The Complate Film Dictionary**. London: Bloomsbury.

KOSZARSKİ, R.: 2008 **Hollywood on the Hudson: Film and Television in New York from Griffith to Sarnoff**. New Brunswick, NJ: Rutgers University Press. (Çevirimiçi) https://books.google.com.tr/books?id=1NzOhgPs80MC&lpg=PA113&ots=GWeHLDK6lA&dq=film%20studios%20painted%20glass%20roof%201915&pg=PR3#v=onepage&q&f=false, 10 Haziran 2020.

KÜÇÜKALP, K.: 2009 Deleuze'ün Felsefe Kavrayışı. **Kaygı Uludağ Üniversitesi Fen-Edebiyat Fakültesi Felsefe Dergisi**. Sayı 12. s. 131-143.

LABARTHE, A. S., 2005 Önsöz. İçinde: Bazin, A., **Orson Welles.** Çev. Deniz, S. İstanbul: Okyan Us Yayın.

LANDAU, D., 2014 **Lighting for Cinematography: A Practical Guide to the Art and Craft of Lighting for the Moving Image.** London: Bloomsbury.

LAPWORTH, A.: 2016 "Cinema, thought, immanence: Contemplating signs and empty spaces in the films of Ozu", **Journal of Urban Cultural Studies.** Vol. 3, No. 1, s. 12-31. (Çevirimiçi) https://core.ac.uk/reader/78900990, 29 Nisan 2021

LAWTON, B.: 1979 Italian Neorealism: A Mirror Construction of Reality. **Film Criticism**. Issue: 3(2), s. 8-23. (Çevirimiçi) www.jstor.org/stable/44018624, 22 Şubat 2020

LİPPİT, A. M., 2005 **Atomic Light (shadow Optics).** Minneapolis & London: University of Minnesota Press. (Çevirimiçi) https://books.google.com.tr/books?id=RdW8njsec38C&lpg=PT56&ots=jCOtQ935f4&dq=camera%20movement%20interior%20new%20york%20subway%2014th%20street%20to%2042nd%20street&pg=PP1#v=onepage&q&f=false 20 Mayıs 2020.

LOBRUTTO, V., 2005 **Becoming Film Literate: The Art and Craft of Motion Pictures**. Westport & Connecticut & London: Praeger. (Çevirimiçi) https://books.google.com.tr/books?id=fM7XDOmi9jUC&lpg=PA168&ots=GTs8LxUT3Y&dq=griffith%20Intolerance%20150%20feet%20elevator%20dolly%20shot&pg=PR4#v=onepage&q&f=false, 21 Haziran 2020.

MCCARRON, P.: 2016, "Fritz Lang - An Auteur of German Expressionism", **ESSAI**. Vol. 14, Article 26. (Çevirimiçi) http://dc.cod.edu/essai/vol14/iss1/26, 10 Ekim 2019.

MACDONALD, I., W. 2011 Screenwriting in Britain 1895–1929. İçinde: **Analysing the Screenplay**. Ed. Nelmes, J. London: Routledge.

MCQUİRE, S., 1998 **Visions of Modernity Representation, Memory, Time and Space in the Age of the Camera**. London-California-New Delhi: Sage Publication.

MENDE, K.: 2001 "Light and Shadow in Painting - Concerning the Expression of Shadows in Western Painting", **Journal for Geometry**

and Graphics. Vol: 5, No: 1, pp. 53-59. (Çevirimiçi) https://www.heldermann-verlag.de/jgg/jgg01_05/jgg0506.pdf, 10 Mart 2021.

MERCER, J., SHİNGLER, M., 2004 **Melodrama Genre, Style, Sensibility**. London & New York: Wallflower.

MEZA, E.: 2017 **Sarajevo: Turkish Filmmaker Semih Kaplanoğlu on the Dystopian Human Condition of 'Grain'.** (Çevirimiçi) https://variety.com/2017/film/festivals/sarajevo-film-festival-grain-semih-kaplanoglu-dystopian-human-condition-1202525776/, 10 Haziran 2021

MİSEK, R., 2010 **Chromatic Cinema A History of Screen Color**. West Sussex: Wiley-Blackwell.

MUTMAN, M.: 2017 "Kanun Namına: Yöneten Kim?", **Sinecine**. Sayı: 8(2). s. 7-27.

MUTLU, E., 1998 **İletişim Sözlüğü**. Ankara: Bilim ve Sanat Yayınları.

NİELSEN, J. I., 2007 **Camera Movement in Narrative Cinema Towards a Taxonomy of Functions**. Yayımlanmamış Doktora Tezi. University of Aarhus.

NOWELL-SMİTH, G., 2008 Sanat Sineması. İçinde: **Dünya Sinema Tarihi**. Ed. Nowell-Smith, G., Çev. Fethi, A., İstanbul: Kabalcı Yayınevi.

OLUK, A., 2008 **Klasik Anlatı Sineması**. İstanbul: Hayalet Kitap.

ONARAN, A. Ş., 1990 **Lütfi Ö. Akad**. İstanbul: AFA Yayınları.

ONARAN, A. Ş., 1994 **Türk Sineması 1. Cilt**. İstanbul: Kitle Yayınları.

Ormanlı, O., 2005 **Türk Sinemasında Eleştiri**. İstanbul: Bileşim Yayınevi.

ÖZÇINAR, M.: 2019 "Semih Kaplanoğlu sinemasında hakikat arayışının Buğday filmi üzerinden okunması". **Nosyon: Uluslararası Toplum ve Kültür Çalışmaları Dergisi.** Sayı: 3, s. 37 49.

ÖZYILDIRIM, M., 2014 "Mısır Filmlerinin Türk Sineması ve Türkler Üzerinde Etkileri". İçinde: Ed. Yıldırım, M. S., **Uluslararası Türk-Arap Müşterek Değerler Ve Kültürel Etkileşim Sempozyumu Bildiriler Kitabı.**

Pelister, T. G.: 2014 "Tarihsel Gerçeklik ve Dram İlişkisi: Gerçek ya da Yapıntı Karakter Olarak Jeanne d'Arc". **Yedi: Sanat, Tasarım ve Bilim Dergisi.** Sayı: 11. s. 27-38. (Çevirimiçi) https://dergipark.org.tr/en/download/article-file/203744, 15 Mart 2020.

PERKİNS, V. F., 1972 **Film as Film Undersitending and Judging Moovies**. London: Penguin.

POGUE, D.: 2018 **A Brief History of Aspect Ratios, aka Screen Proportions**. (Çevirimiçi) https://www.scientificamerican.com/article/a-brief-history-of-aspect-ratios-aka-screen-proportions/, 28 Haziran 2020.

POMERANCE, M., 2016 **Moment of Action Riddles of Cinematic Performance**. New Brunswick & New Jersey & London: Rutgers University Press. (Çevirimiçi) https://books.google.com.tr/books?id=rg7jDAAAQBAJ&lpg=PA92&ots=i7pDzInQLx&dq=carbon-arc%20lights%20suitable%20for%20Technicolor%20film%20camera&pg=PR4#v=onepage&q&f=false, 14 Nisan 2020.

PÖSTEKİ, N., 2012 **1990 Sonrası Türk Sineması**. Kocaeli: Umuttepe Yayınları.

RAİNSBERGER, T., 1981 **James Wong Howe: Cinematographer**. San Diego: A.S.Barnes.

RANCİERE, J., 2016 **Sinematografik Masal**. Çev. Ertuğrul, T. İstanbul: Küre Yayınları.

RAMAEKER, P.: 2007, "Notes on the split-field diopter". **Film History.** Issue: 19, pp. 179-198. (Çevirimiçi) https://www.academia.edu/2961684/Paul_Ramaeker_-_Notes_on_the_split-field_diopter_-_Film_History_An_International_Journal_19_2, 3 Mayıs 2020.

REMAEKER, P., 2014 The New Hollywood, 1981-1999. İçinde: **Cinematography: A Modern History of Filmmaking**. New Brunswick & New Jersey: Rutgers University Press.

READ, P.: 2009 "'Unnatural Colours": An introduction to Colouring Techniques in Silent Era Movies", **Film History**, Issue: 21(1), pp. 7-46. (Çevirimiçi) https://www.jstor.org/stable/27670755 , 15 Haziran 2018

RABİNOVİTZ, L.: t.y. **Dream of a Rarebit Fiend**. (Çevirimiçi) https://www.loc.gov/static/programs/national-film-preservation-board/documents/dream_rarebit.pdf, 23 Haziran 2018.

RİO, C. D., WHİTE, L. J.: 2016 "Maneviyatı Dindarlıktan Ayırmak: Hilomorfik Bir Bakış Açısı". Çev: Baş, B. **Tasavvuf İlmî ve Akademik Araştırma Dergisi**. Sayı: 37, s. 73-113.

RODOWİCK, D. N., 1997 **Gilles Deleuze's Time Machine**. Durham: Duke University Press.

RYAN, M., LENOS, M., 2012 **An Introduction to Film Analysis Technique and Meaning in Narrative Film**. New York & London: Continuum.

SALT, B.: 1977 "Film Style and Technology in the Forties", **Film Quarterly**, Issue: 31(1), pp. 46-57. (Çevirimiçi) 10.2307/1211826, 15 Haziran 2020.

SAUL, G., ELLS, C.: 2019 Shadows Illuminated. Understanding German Expressionist Cinema through the Lens of Contemporary Filmmaking Practices. **Acta Univ. Sapientiae, Film and Media Studies.** Issue: 16, pp. 103-126. (Çevirimiçi) http://www.acta.sapientia.ro/acta-film/C16/film16-06.pdf, 15 Şubat 2020.

SCHAUER, B., 2014 The Auteur Renaissance, 1968-1980. İçinde: Ed: Keating, P., **Cinematography: A Modern History of Filmmaking**. New Brunswick & New Jersey: Rutgers University Press.

SCHNELLER, T.: 2005 "Death and Love: Bernard Herrmann's Score for Vertigo", **Cuadernos de Música, Artes Visuales y Artes Escénicas, Pontificia Universidad Javeriana Bogotá, Colombia.** Issue: 1, No: 2, pp. 189-200. (Çevirimiçi) https://revistas.javeriana.edu.co/index.php/cma/article/download/6425/5106/24633, 01 Eylül 2019.

SCOGNAMİLLO, G.: 2012 "Kenç Türk Sinemasını Başlatan Yönetmendir". **Hayal Perdesi**. Sayı: 28. s. 53-54.

SICKELS, R., 2004 **The 1940s American Popular Culture Through History**. Wesport & Connecticut & London: Greenwood Press. (Çevirimiçi) https://books.google.com.tr/books?id=G4IkgU7jpLwC&lpg=PP1&pg=PP1#v=onepage&q&f=false, 27 Mart 2020.

SİM, Ş., 2020 **Türk Sinemasında Öncüler**. İstanbul: Kriter.

SMITH, W. D., 2012 **Essays on Deleuze**. Edinburgh: Edinburgh University Press.

SONTAG, S., 1969 **Against Interpretation And Other Essays**. New York: Laurel Edition.

SÖĞÜT, F.: 2020 Nuri Bilge Ceylan'ın Uzak filmine neoformalist bir bakış. **Turkish Studies**. Sayı: 15(1), s. 593- 605. (Çevirimiçi) https://dx.doi.org/10.29228/TurkishStudies.29181 19 Aralık 2020, 19 Şubat 2021.

SÖZEN, M.: 2007 Türk Sinemasının Özgün Dil Arayışlarına Farklı Bir Yol Haritası: Türk Soylu Ülkeler Sineması. **Bilig Türk Dünyası Sosyal Bilimler Dergisi**. Sayı: 42, s.55-75.

SPARSHOTT, F.: 1971 Basic Film Aesthetics. **Journal of Aesthetic Education**, Issue:5(2), s. 11-34. (Çevirimiçi) https://www.jstor.org/stable/3331672?seq=1, 19 Haziran 2018.

SPICER, A., 2010 **Historical Dictionary of Film Noir**. Lanham: The Scarecrow Press.

SUNER, A., 2006 **Hayalet Ev Yeni Türk Sinemasında Aidiyet, Kimlik ve Bellek**. İstanbul: Metis Yayınları.

SUNER, A., 2012 Yusuf'u Yanlış Anlamak Semih Kaplanoğlu'nun Yumurta-Süt-Bal Üçlemesi Üzerine. İçinde: **Bir Kapıdan Gireceksin Türkiye Sineması Üzerine Denemeler**. Ed: Arslan, U.T. İstanbul: Metis Yayınları.

SUNER, A., 2014 The new aesthetics of Muslim spirituality in Turkey: Yusuf's trilogy by Semih Kaplanoğlu. **In Religion in Contemporary European Cinema The Postsecular Constellation**. Ed: Bradatan, C. & Ungureanu, C. New York: Routledge

SÜTÇÜ, Ö. Y., 2005 **Gilles Deleuze'de İmge Hareketi Olarak Sinemanın Felsefesi**. İstanbul: Es Yayınları.

ŞENTÜRK, R., 2013 **Postmodern Kaos ve Sinema**. İstanbul: Avrupa Yakası Yayınları.

ŞİRİN, U., 2010 **Semih Kaplanoğlu Yusuf'un Rüyası**. İstanbul: Timaş Yayınları.

TARKOVSKY, A., 2008 **Mühürlenmiş Zaman**. İstanbul: Agora Kitaplığı.

TELOTTE, J.: 1979 ""8½" and the Evolution of a Neorealist Narrative". **Film Criticism**. Issue: 3(2), s. 67-79. (Çevirimiçi) www.jstor.org/stable/44018629, 21 Şubat 2020.

THOMPSON, K., 2003 The formulation of the classical style, 1909–28. İçinde: **The Classical Hollywood Cinema Film Style and Mode of Production to 1960**. Ed. Bordwell, D. & Staiger, J. & Thompson, K. London: Routledge.

THOMPSON, K., 2005a Making the Light Come from the Story: Lighting. İçinde: **Herr Lubitsch Goes to Hollywood: German and American Film after World War I**. Amsterdam: Amsterdam University Press.

THOMPSON, K., 2005b Mutual Influences. İçinde: **Herr Lubitsch Goes to Hollywood: German and American Film after World War I**. Amsterdam: Amsterdam University Press.

THOMPSON, K.: 2013 Interview Kristin Thompson. **The Cine-Files**. Issue 4, Special Issue on Mise-En-Scene. (Çevirimiçi) http://www.thecine-files.com/current-issue-2/guest-scholars/kristin-thompson/, 09 Ocak 2018.

TİETJEN, T. A., 1967 **Post Exposure Latensification of a Multilayer Color Film**. Yayımlanmamış tez. Rochester Institute of Technology. (Çevirimiçi)

https://scholarworks.rit.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=9372&context=theses, 09 Nisan 2020.

TOMLİNSON, H., GALETA, R., 1989 Translators' Introduction. İçinde: **Cinema 2 Time Image.** Minneapolis: University of Minnesota Press.

TUĞCU, E.: 2015 Tanzimat Dönemi Romanında Nazire Geleneği ve Belagat İlminin Etkisi. **Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi**. Cilt: 2, Sayı: 38 s. 327-333. (Çevirimiçi) http://www.sosyalarastirmalar.com/cilt8/sayi38pdf/1dil_edebiyat/tugcu_emine.pdf, 22 Kasım 2017.

TURNOCK, J.: 2012 The Screen on the Set: The Problem of Classical-Studio Rear Projection. **The Journal of Cinema and Media Studies.** Sayı:51, No:2, s. 157-162. (Çevirimiçi) https://cdn.ymaws.com/www.cmstudies.org/resource/resmgr/in_focus_archive/51.2_In_Focus.pdf, 21 Şubat 2020.

TÜRK, İ., 2001 **Halit Refiğ Düşlerden Düşüncelere Söyleşiler**. İstanbul: Kabalcı Yayınevi.

UYSAL, T., 2016 **Fotoğrafçılar İçin Dijital Sinematografi Atölyesinin Kurulması ve Eğitim Modelinin Geliştirilmesi Projesi Sonuç Raporu.** (Çevirimiçi)

https://www.msgsu.edu.tr/Assets/UserFiles/doc_bap/2016__01_yrd._doc._tuna.pdf, 2 Nisan 2018

ÜSTÜNEL, A.: 2010 **Bal'la Gelen Altın Ayı.** (Çevirimiçi) http://www.kaplanfilm.com/tr/basindan.php?f=0&s=6#, 21 Mart 2021.

YEŞİL, B., 2004 **"The Rich Girl And The Poor Boy": Binary Oppositions In Yeşilçam Melodramas**. Yayımlanmamış yüksek lisans tezi. Ankara: Middle East Technical University.

YETMEN, A., 2014 **Zamanın Felsefi Temelleri Üzerine Bir İnceleme**. Yayımlanmamış Doktora Tezi. Ankara: Ankara Üniversitesi.

YUMİBE, J., 2012 **Moving Color: Early Film, Mass Culture, Modernism**. New Brunswick, NJ: Rutgers University Press. (Çevirimiçi) https://books.google.com.tr/books?id=cpvymkXtt1AC&lpg=PA132&ots=awO4uybvAS&dq=joshua%20yumibe%20griffith%20sent%20color%20on%20screen&pg=PA132#v=onepage&q&f=false, 02 Mart 2019.

Yürek, H.: 2008 Türk Romanında Modernist Etkinin Boyutları. **Gazi Üniversitesi Gazi Eğitim Fakültesi Dergisi**. Cilt: 28, Sayı: 1, s. 187-202. (Çevirimiçi) http://www.gefad.gazi.edu.tr/tr/download/article-file/77136, 21 Kasım 2019.

WELLS, K. L.: 2015 **The Art of Motivating Camera Movement.** Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi. Savannah: Savannah College of Art and Design. (Çevirimiçi) https://ecollections.scad.edu/iii/cpro/DigitalItemPdfViewerPage.external?id=1167574803700129&itemId=1003204&lang=eng&file=%2Fiii%2Fcpro%2Fapp%3Fid%3D1167574803700129%26itemId%3D1003204%26lang%3Deng%26nopassword%3Dtrue%26service%3Dblob%26suite%3Ddef#locale=eng&gridView=true, 05 Şubat 2018.

WHELDON, H.: 1964 **Interview with Alfred Hitchcock. Monitor**. Yayın Tarihi: 05.07.1964. BBC FOUR. (Çevirimiçi) https://www.youtube.com/watch?v=c9PO-767D8I, 15 Eylül 2019.

WIGLEY, S.: 2018 **10 great American film noirs.** (Çevirimiçi) https://www.bfi.org.uk/news-opinion/news-bfi/lists/10-great-american-film-noirs, 10 Ekim 2019.

WİLLİAMS, D. E.: 2018 **A History of the American Society of Cinematographers.** (Çevirimiçi) https://cms-assets.theasc.com/ASC-History-DRAFT.pdf?mtime=20180831033311, 19 Mayıs 2020.

YETGİN, A., 2013 **Erol Akyavaş'ın Gelenekle Somutlaşan Resimlerinde Karşılaştırmalı Kompozisyon Çözümlemeleri**. Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi. Antalya: Akdeniz Üniversitesi.

Yetişkin, E. B.: 2011 "Sinematografik Düşünebilmek: Deleuze'ün Sinema Yaklaşımına Giriş", **İstanbul Üniversitesi İletişim Fakültesi Dergisi,** Sayı: 40, s. 123-141. (Çevirimiçi) https://dergipark.org.tr/en/download/article-file/212152, 15 Haziran 2019.

FİLMLER

ALFRED, H., 1958 Vertigo [Film]. Alfred J. Hitchcock Productions.

LÜTFİ, Ö.A., 1949 Vurun Kahpeye [Film]. Erman Film.

LÜTFİ Ö.A., 1952 Kanun Namına [Film]. Kemal Film.

METİN, E., 1963 Susuz Yaz [Film]. Hitit.

METİN, E., 1965 Sevmek Zamanı [Film]. Troya Film.

NURİ B.C., 2002 Uzak [Film]. NBC Film.

REHA, E., 1989 A Ay [Film]. Metin Film.

ROBERT, B., 1962 Procès de Jeanne d'Arc (Jeanne d'Arc'ın Yargılanması) [Film]. Agnes Delahaie Productions.

SEMİH, K., 2007 Yumurta [Film]. Kaplan Film.

SEMİH, K., 2008 Süt [Film]. Kaplan Film.

SEMİH, K., 2010 Bal [Film]. Kaplan Film.

SEMİH, K., 2017 Buğday [Film]. Kaplan Film.

ÖZGEÇMİŞ

İstanbul Üniversitesi İletişim Fakültesi'nden mezun oldu. Yüksek lisansını "Yeni Gerçekçilik ve Türk Sinemasında Gerçekçilik" başlıklı tezi ile tamamladı. University of West London, MET Film School'da Görüntü Yönetmenliği alanında bir diğer yüksek lisans derecesi aldı. Çeşitli kısa film projelerinde görüntü yönetmeni olarak ve kamera departmanının farklı pozisyonlarında görev aldı. İstanbul Ticaret Üniversitesi Görsel İletişim Tasarımı Bölümü'nde araştırma görevlisi olarak çalıştı. İstanbul Üniversitesi'nde sinema alanında yürüttüğü doktora çalışmasını "Semih Kaplanoğlu Sinemasında Sinematografi" başlıklı teziyle tamamladı. Son dönem Türk sineması ve film estetiği alanlarına yoğunlaşmaktadır.