

T.C.
BEYKENT ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
SİNEMA –TV ANASANAT DALI
SİNEMA -TV SANAT DALI

**BİÇİMSEL VE ÖYKÜSEL DÜZLEMDE FİLM
ELEŞTİRİSİ**

Yüksek Lisans Tezi

Tezi Hazırlayan:

Esra SEZER

İstanbul, 2014

T.C.
BEYKENT ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
SİNEMA –TV ANASANAT DALI
SİNEMA -TV SANAT DALI

**BİÇİMSEL VE ÖYKÜSEL DÜZLEMDE FİLM
ELEŞTİRİSİ**

Yüksek Lisans Tezi

Tezi Hazırlayan:

Esra SEZER

Öğrenci No:

120770003

Danışman:

Yrd. Doç. Dr. Cengiz T. Asiltürk

İstanbul, 2014

YEMİN METNİ

Yüksek Lisans Tezi olarak sunduğum “Biçimsel ve Öyküsel Düzlemde Film Eleştirisi” başlıklı bu çalışmanın, bilimsel ahlak ve geleneklere uygun şekilde tarafımdan yazıldığını, yararlandığım eserlerin tamamının kaynaklarda gösterildiğini ve çalışmamın içinde kullandıkları her yerde bunlara atıf yaptığımı belirtir ve bunu onurumla doğrularım.24.10.2014

Aday: Estra SEZER



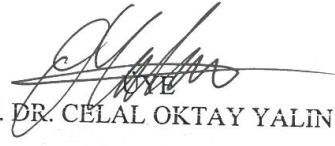
T.C.
BEYKENT ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ MÜDÜRLÜĞÜ
TEZLİ YÜKSEK LİSANS SINAV TUTANAĞI

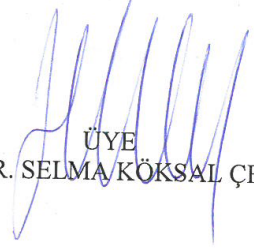
24.10./2014

Enstitümüz *Sinema-TV* Anasanat Dalı *Sinema-TV* Programı yüksek lisans öğrencilerinden 120770003 numaralı *Esra SEZER'in* "Beykent Üniversitesi Lisansüstü Eğitim - Öğretim Yönetmeliği"nin ilgili maddesine göre hazırlayarak, Enstitümüze teslim ettiği "**BİÇİMSEL VE ÖYKÜSEL DÜZLEMDE FİLM ELEŞTİRİSİ**" konulu tezini, Yönetim Kurulumuzun 09.09.2014 tarih ve 2014/24 sayılı toplantısında seçilen ve Ayazağa Yerleşkesinde toplanan biz jüri üyeleri huzurunda, ilgili yönetmeliğin (c) bendi gereğince (20) dakika süre ile aday tarafından savunulmuş ve sonuçta adayın tezi hakkında ~~ayrıklığına/birliğin~~ ile ~~Kabul/Red veya Düzeltme~~ kararı verilmiştir.

İşbu tutanak, 4 nüsha olarak hazırlanmış ve Enstitü Müdürlüğü'ne sunulmak üzere tarafımızdan düzenlenmiştir.


DANIŞMAN
YRD. DOÇ. DR. CENGİS ASILTÜRK


DOÇ. DR. CELAL OKTAY YALIN


ÜYE
DOÇ. DR. SELMA KÖKSAL ÇEKİÇ

Adı ve Soyadı : Esra SEZER
Danışmanı : Cengis T. ASİLTÜRK
Türü ve Tarihi : Yüksek Lisans/ 2014
Alanı : Sinema-TV
Anahtar Kelimeler : Eleştiri, film eleştirisi

ÖZ

Teknolojinin hızlı gelişimi ve internet erişiminin yaygınlaşması, film üretiminden tüketimine kadar yoğun süreçlerin yaşanmasına neden olmuştur. İnternetin sağladığı kolay erişim ve ulaşım yolları, filmlerin üretim ve tüketimlerinin yanı sıra, eleştirisine de yansımıştır. Sadece gazete, dergi, kitap gibi basılı yayın mecralarında filmlerle ilgili yazılar yoktur. Zira çeşitli blog ve internet sayfalarında sinemadan, müziğe, edebiyata, spora kadar pek çok konuda, çok sayıda insanın yazabilme özgürlüğü vardır.

Ancak bu özgürlük ve kolay erişilebilirlik bir yandan da bilgi kirliliği de yaratabilmektedir.

İşte bu tezin amacı bir filmin eleştirilmesi sırasında nelerin dikkate alınması gerektiği, filmle ilgili yazının ne kadar “film eleştirisi” olduğu ve filmi oluşturan parçaların biçimsel ve öyküsel olarak ne anlattığını açıklamaya çalışmak ve film eleştirisi yazmak isteyenlere bir bakış açısı kazandırabilmektir.

Name and Surname : Esra SEZER
Supervisor : Cengiz T. ASİLTÜRK
Degree and Date : Yüksek Lisans/ 2014
Major : Sinema TV
Key Words : film criticism

ABSTRACT

The rapid development of technology and the growth of Internet usage has led to the emergence of intensive processes such as the production and the consumption of films. Easy access to information provided by the Internet has affected film production and consumption as well as film criticism. Writings on films are seen not only in written media such as newspapers, magazines and books. People are free to write in several blogs and web pages on different topics including cinema, music, literature and sports.

This freedom and ease of Access may cause pollution of information on the other hand.

The aim of the present thesis is to explain what to take into consideration while criticising a film, to what extent a writing is a “film criticism” and what the constituent parts of the film tell and thus to be able to give a point of view to those who would like to write film criticism.

ÖNSÖZ

Tez çalışmam sırasında yardımlarını benden esirgemeyen ve tavsiyeleriyle bana rehber olan danışmanım Sayın Yrd. Doç. Dr. Cengiz T. Asiltürk'e, bana her zaman inanan ve destek olan, başta Ayşe Çobanoğlu ve Ayşen Şengül olmak üzere, arkadaşlarıma; her zaman yanımda olan O'na, eğitim hayatım boyunca beni hep destekleyen ve bana her zaman güvenen anneme ve babama teşekkür ederim.

TABLULAR LİSTESİ

Sayfa No

Tablo 1. Peter Wollen'ın belirlediği Hollywood Sinema Anlatısı ile Karşı Sinema Anlatısı Arasındaki Farklılık Tablosu.....	84
--	----

ŞEKİLLER LİSTESİ

	Sayfa No
Şekil 1. <i>The Searcher</i> , 1956.....	35
Şekil 2. <i>Mildred Pierce</i> , 1945.....	36
Şekil 3. <i>Takva</i> , 2006.....	37
Şekil 4. <i>Pulp Fiction</i> , 1994.....	44
Şekil 5. <i>Umberto D.</i> , 1952.....	45
Şekil 6. <i>The Travelling Players</i> , 1976.....	46
Şekil 7. <i>Shining</i> , 1980.....	50

KISALTMALAR

Akt: Aktaran

Çev: Çeviren

İÇİNDEKİLER

ÖZ	iv
ABSTRACT	v
ÖNSÖZ	vi
TABLolar LİSTESİ	vii
ŞEKİLLER LİSTESİ	viii
KISALTMALAR	ix
GİRİŞ	1
1.TEZİN ADI:	5
2.TEZİN KONUSU:.....	5
3.TEZİN AMACI:.....	5
4. TEZİN ÖNEMİ:	5
5.YÖNTEM	6
5.1. Varsayım	6
5.2. Kapsam ve sınırlılıklar:.....	7
5.3. Veri Toplama Tekniği:.....	7

BİRİNCİ BÖLÜM

ELEŞTİRİ VE TÜRLERİ

I. ELEŞTİRİ	8
2. ELEŞTİRİ KURAMLARI	10
2.1. Marksist Eleştiri	11
2.2.Tarihsel Eleştiri	13
2.3. Toplumbilimsel Eleştiri	14
2.4. Psikanalitik Eleştiri	16

2.5. Türsel Eleştiri	19
2.6. Feminist Eleştiri	20
2.7. Göstergibilimsel Eleştiri	22
2.8. Arketipçi Eleştiri	23
3. ELEŞTİRİNİN SİNEMAYA ETKİLERİ	25
3.1. Eleştiri ve Eleştirmen	25
3.2. Eleştiri ve İzleyici	29
3.3. Eleştirinin Sinemada Etkisi	31

İKİNCİ BÖLÜM

BİÇİMSEL DÜZLEM

1. SİNEMATOGRAFİ DİL VE ANLATI BİÇİMİ	33
1.1. Kamera Açılımları (alt açılımlar, üst açılımlar)	33
1.1.1. Alt Açılımlar (Contre Plongée) Etkisi	34
1.1.2. Üst Açılımlar (Plongée) Etkisi	35
1.1.3. Görüş Hızı Kamera Açılımları	36
1.2. Kamera Objektifleri	37
1.2.1. Normal Odaklı Objektifler	37
1.2.2. Geniş Açılımlı Objektifler	38
1.2.3. Dar Açılımlı Objektifler	39
1.3. Çekim Ölçekleri	40
1.3.1. Çok Yakın Çekim	40
1.3.2. Baş Çekim	41
1.3.3. Omuz Çekim	41
1.3.4. Göğüs Çekim	42
1.3.5. Bel Çekim	42
1.3.6. Diz Çekim	43

1.3.7. Boy Çekim.....	43
1.3.8. Genel Çekim	44
1.3.9. Uzak Çekim	44
1.4. Kamera Hareketleri.....	45
1.4.1. Solda Sağa - Sağdan Sola Çevrinme (Pan-Right, Pan-Left)	45
1.4.2. Yukarıdan Aşağıya – Aşağıdan Yukarıya Çevrinme (Tilt-Down, Tilt-Up) ..	46
1.4.3. İleriye Kayma –(Nesneye Yaklaşma).....	46
1.4.4. Geriye Kayma (Nesneden Uzaklaşma)	46
1.5. Çekim Tipi (Bakış Açısı, Öznel, Nesnel, Tanrısal Bakış)	46
2. MİZANSEN YA DA GÖRÜNÇLÜK	47
2.1. Mekân.....	48
2.2. Işık	49
2.3. Koreografi ve Oyunculuk	51
2.4. Kostüm, Aksesuar ve Makyaj.....	51
2.5. Renk.....	52
3. KURGU.....	54
3.1. Kurgu Çeşitleri	55
3.1.1. Hızlı-Yavaş Kurgu	55
3.1.2. Karşıt Kurgu	55
3.1.3. Paralel Kurgu (Koşut ya da Almaşık Kurgu)	56
3.1.4. Olağan Kurgu	56
3.1.5. Bağlantılı Kurgu	56
3.2. Film Dilinin Noktalama İmleri: Geçiş Teknikleri.....	57
4. SES	58
4.1. Oyuncu Diyalogları ve Yaratıcılık	61
4.2. Çevre Seslerin Anlatıma Katkısı	61
4.3. Bir Ses İşlevi Olarak Mutlak Sessizlik	62

4.4. Müzik	62
------------------	----

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

ÖYKÜSEL DÜZLEM

1.KLASİK ANLATI	64
1.1. Çizgisel Kurgu	64
1.2.Döngüsel Kurgu	67
2. POSTMODERN ANLATI	69
2.1. Postmodern Sinemanın Kahramanları	70
3.CAĞDAŞ (MODERN) ANLATI	76
3.1. Brecht ve Yabancılaşma.....	77
4. MİNİMALİST ANLATI	81
SONUÇ	84
KAYNAKÇA	87
ÖZGEÇMİŞ	96

GİRİŞ

Filmlerin kaydedildiği, düzenlendiği ve yansıtılabildiği bir cihaz olan sinematografin Lumière kardeşler tarafından geliştirilmesi ve bu cihazla çekilen görüntülerin, ilk kez Paris'te Salon Indian Du Grand Café'de 28 Aralık 1895 tarihinde izleyicinin karşısına çıkmasıyla doğduğu kabul edilen sinemanın, sadece kaydedilmiş hareketli görüntülerden ibaret olmadığı kısa süre içinde kendisini göstermiştir. Sinemanın her şeyden önce kurgu olduğunu ifade eden sinemada diyalektik kurgunun yaratıcısı Sergei Mihailoviç Eisenstein, paralel kurguyu geliştirip popülerleştiren David WarkGriffith'in yanı sıra kurguyu ilk uygulayan Porter ve sanatsal kurguyu ilk uygulayan Eisenstein, Pudovkin ve Kulesov gibi Sovyet yönetmenler de en az Lumière kardeşler kadar sinemanın doğuşuna, buldukları ve geliştirdikleri yöntemlerle katkı sağlamışlardır. (Vikipedi; Asiltürk, 2008:48)

Bu süreçlerle büyümeye ve gelişmeye başlayan sinemada, anlamın ortaya çıkması, izleyicinin filmleri anlama ve anlamlandırma süreçlerinin de ortaya çıkmasına neden olmuştur. Ancak her izleyicinin izlediği filmi anlatılmak istenildiği gibi anlamlandırması, filmi oluşturan biçimsel ve öyküsel anlatımlardaki farklılıkları analiz etmesi mümkün olmayacaktır. Bunun için de Simber Atay'ın (1991: 5) profesyonel bir sinema seyirci diye tanımladığı film eleştirmenliği de ortaya çıkacaktır. Çünkü film eleştirisi sinema yapıtının objektif bir biçimde çözümlenip incelenerek değerlendirilmesi ve bu konuda izleyicilerin aydınlatılmasıdır (Biryıldız, 1985: 6).

Seyirciye dönük eğitsel bir işlevi de olan eleştiri aracılığıyla sinema hakkında birikime sahip, filmleri edilgin bir biçimde seyretmekten çok belirli bir eleştirel tavır alışla seyreden, sinema sanatının ürünlerini anlama ve değerlendirme niteliklerine sahip bir sinema seyircisi kitlesi yaratılabilir. Böylece film eleştirisi, bu nitelikte bir seyirci kitlesinin talepleri ya da algılama kapasitesi ekseninde gelişmeye uygun bir sanat ortamı yaratılmasına da yardımcı olmaktadır (Özden, 2004: 25).

İlk film eleştirisi 1908 yılında Adolphe Brisson tarafından, *L'assassinat du duc Guise* (Guise Dükü'nün Katili-1908) adlı film üzerine yazılmış ve Brisson, bu eleştiri yazısında şu önemli soruları ortaya koymuştur ki; eleştirmenler, kuramcılar, sinema tarihçileri de hâlâ aynı sorulara cevap aramakla ve açıklama getirmekle uğraşmaktadırlar: Sinematografik kompozisyon nedir? Hangi gereksinimler ve hangi kurallara göre düzenlenmelidir? Bu türün koşulları ve sınırları nelerdir? Bütün bunlar tanımlanabilir mi? (Atay, 1990: 8)

İşte sinemada ilk eleştiriden bu yana sorulan soruların cevaplarının arandığı bu tezde eleştirinin ne olduğundan nasıl ele alındığına, hangi yaklaşımlara değinildiğine, filmi oluşturan parçaların neler olduğuna, bunlarla nasıl anlamlar yaratıldığına değinilecek; bir yandan da eleştirinin, eleştirmen değıştikçe değışen öznel bir yaklaşım olduğu ortaya konulacaktır. Diğer yandan farklı eleştiri yaklaşımlarının olması, aynı konunun aynı kişi tarafından, farklı açılarla, farklı yanlarıyla ele alınması sonucu çok farklı çözümlerinin ortaya çıkmasına da neden olacaktır. Ancak biçimsel ve öyküsel olarak filmi oluşturan birimlerin, ne anlattığı anlaşılmeden hangi eleştiri yaklaşımı tercih edilirse edilsin, öznel ya da bilimsel hangi bakış açısıyla konuya yaklaşılsa yaklaşılsın, anlamlandırma süreçleri eksik kalacaktır.

Bu bakış açısından yola çıkılarak bu tezin birinci bölümünde eleştirinin ne olduğu, yöntemleri, sinema ve seyirci üzerindeki etkisi ele alınacak ikinci bölümde ise biçimsel olarak filmi oluşturan kamera hareketleri, ışık, ses, kurgu gibi sinematografik öğeler üzerinde durulacaktır.

Sinema eleştirisi geniş ve bütünsel bir bakış açısını gerektirmektedir. Örneğin sinematografik dili gerektiği seviyede ortaya koyabilmiş her sinema eseri, sanatsal olarak değerli olamamaktadır. Çünkü sinematografi eğer estetik beğeni ve sanatsal bakış açısıyla yoğrulmazsa sanatsal düzlem dâhilinde değerlendirilebilse de 'çirkin' olarak nitelendirilecektir. Sinematografik dil eğer sanat adına kullanılıyorsa bir dil yetisi ve teknik olmaktan daha fazlasını içermesi gerekmektedir. Sinema üretimi, çok sınırlı birkaç alanı (filmin laboratuvar işlemleri gibi) dışında her basamağında sanatsal bakış açısına ihtiyaç duymaktadır. Bu duruma uygun bir örnek olması açısından,

hareketli görüntüleri ve sinematografik dili kullanıyor olmasına karşın sanat olarak nitelendirilmeyen ‘reklamcılık’ gösterilebilir (Çetinkaya, 1992: 112).

Bu yüzden sinemada eleştiri yapılırken, filmlerin sadece biçimsel yönüne bakılıp incelenmesi ve sinematografik olarak bir dil oluşturup oluşturmadığının üzerinde durulması filmin eksik incelenmesine neden olacaktır.

Öyküsel olarak filmlerin incelenmesi esnasında filmlerin tümüne tek bir bakışla bakmak ve onları yine aynı şekilde anlamlandırmaya çalışmak filmlerin gereksiz bir tahakküm altında kalmasına neden olacaktır.

Bunun için filmlerin biçimsel ve öyküsel olarak birlikte incelenmesi gerekmektedir. Biçim ve içeriğin kaynaşmasından meydana her sanat yapıtı gibi filmler de, biçim ve içeriği kucaklayacak şekilde olduğu takdirde bir bütünlüğe kavuşacaktır.

Ancak biçim ve içerik olarak her sanat yapıtı ya da sinema bağlamında baktığımızda her film, Umberto Eco’nun deyişiyle, “kendi yetkinliği içinde tamamlanmış ve kapalı bir biçim olsa bile, en azından biricik (İng. *unique*) tekilliği içinde asla bozulmaksızın değişik yollarla yorumlanabilmesiyle yine bir açık yapıttır (1992: 12-13).

Özellikle öyküsel düzlemde filmlerin incelenmesi esnasında modern anlatı yapısını benimsemiş bir filmin yorumunun okura tek bir yorum olarak dayatılmasından uzak durulmalıdır (Eco, 1992: 18).

Çünkü Yeni-Roman/Yeni Dalga etkileşimin zemin hazırladığı “modernist sinemanın, zaman-mekân-insan ve hikâyeyi tek bir yapıda buluşturması ve yapıta biçim içerik ilişkisi yorumlaması yerine salt “biçem” olarak yaklaşılması aslında artık yapıtın biçiminin bir içerik haline gelmesiyle eş anlamlıdır. Yani eserin yazılış biçimi eserin biçemi haline gelmektedir. Bu anlamda “nesne” önem kazanır ancak nesnenin sadece dış yüzeyiyle bir varlık haline gelmesi değil, nesnenin insanı yansıtması dolayısıyla imgelem yaratmasından kaynaklanmaktadır. Bu önem bir bakıma, “nesnenin tüm olanaklarıyla yeniden tanımlandığı bir uzay değişkesidir. Bu geniş hareket alanındaki bütün veriler mekânın dönüştüğü temel fiziksel dürtüyü,

nesnenin bağımsız ve nüfuz edilemez doğasından itibaren tanımlar ve bu bakışı özgür kılan bir boşlukta her cisim bir anlatı momentine dönüşür” (Tunalı, 2010: 30).

Modernist sinemanın yanı sıra tezin son bölümünde, klasik, postmodern ve minimalist anlatı yapıları üzerinde durulacaktır. Öykünün anlatımında seçilen anlatı yoluna göre, modern anlatı örneğinde Yeni Roman/Yeni Dalga etkileşiminin olması gibi, farklı yaklaşımların ve akımların ortaya çıktığı gösterilecektir.

Bu yüzden öyküsel düzlemde filmin incelemesi yapılırken öykünün anlatı yapısı kadar, anlatı yapısına esas teşkil eden akımların ve yaklaşımların özellikleri ve anlatı sinemasına etkileri de kaçınılmaz olarak önemli hale gelmektedir.

1.TEZİN ADI: Biçimsel ve Öyküsel Düzlemde Film Eleştirisi

2.TEZİN KONUSU: Tezimizde film eleştirisi, filmi oluşturan biçimsel ve öyküsel unsurlar göz önünde bulundurularak incelendi. Sinema, sadece hikâye anlatmaktan ibaret olmadığı için, anlatılan hikâyenin nasıl görselleştirildiği, hikâye ve görselin bir araya gelerek yarattığı duygu ve bu duyguların anlamlandırılması da önemlidir. Bu yüzden film eleştirisine bütüncül bir bakış açısıyla yaklaşabilmek adına hem film eleştirisinin ne olduğu, eleştiri yöntemleri, hem de biçimsel ve öyküsel anlatımın ne olduğu, nasıl anlam ifade etme aracı haline geldikleri ele alındı.

Sinemanın biçimsel unsurlarını oluşturan, sinema dilinin temel öğeleri; kurgu, kamera hareketleri, objektifler, ışık, mekan, aksesuar, makyaj, diyalog, kostüm, müzik, efekt gibi özellikler ele alınarak, bu unsurlarla anlamın nasıl yaratılacağı üzerinde duruldu.

Film eleştirisine öyküsel bakış açısıyla yaklaşıldığında ise; Hollywood sineması başta olmak üzere, başı sonu belli hikâye yapısına sahip pek çok filmin anlatı modelini oluşturan klasik anlatı sineması, yabacılaştırma etkisiyle, klasik anlatı sinemasındaki özdeşleşme kavramının karşısında duran modern anlatı sineması, bir yandan geleneksel anlatı biçiminin, diğer yandan da modernist anlatı biçiminin özelliklerini taşıyan ve karmaşık bir yapıya sahip olan post modern anlatı sineması ve oyunculuk ve teknik hile kullanımlarının en aza indirildiği filmlerin ortaya çıkmasını sağlayan minimal anlatı sineması gibi farklı anlatı yapıları ele alındı ve bu anlatı yapılarında hikâyenin nasıl ve hangi kalıplara göre ilerlediği üzerinde duruldu.

3.TEZİN AMACI: Nijat Özön'ün her sanatı her bilgi alanını kapsamak zorundadır dediği film eleştirisine, bütünsel bir bakış açısıyla yaklaşabilmek ve kullanılan eleştiri yöntemine göre anlam aramak, eleştirmenden kaynaklı, film eleştirisinin öznelliğine karşın, eleştiriye rastgelelikten kurtarmak, film eleştirisinin de bir takım kuralları olduğunu ortaya koymak bu tezin başlıca amacıdır.

4. TEZİN ÖNEMİ: Teknolojinin hızla geliştiği günümüz dünyasında dijital medya ve internet, hem filmlere erişimi kolaylaştırmış hem tüketim mekânı olmuş,

hem de tüketim biçimini ciddi şekilde değiştirmiştir. Bu da filmlerle ilgili yazıların, yazılı basın dışında da yer almasına neden olmuştur. Ancak hem yazılı basında hem de dijital medyada meydana gelen bu niceliksel artışın, nitelik ile paralellik göstermediği de ortadadır. Film eleştirisine, bir filmi oluşturan en küçük parça olan çekimden başlanarak yola çıkılan bu tezde, bir filmin herhangi bir karesinde karşımıza çıkan herhangi bir şeyin öylesine olmadığı, seçilen her planın, kamera açısının, objektifin, kurgu yönteminin, ışığın, rengin ve sinema dilini oluşturan diğer temel öğelerin bir anlam iletme aracı olduğu ortaya konmuştur. Bu anlamların yönetmenin bakışıyla şekillenmesinden dolayı kişisel, kültürel ve evrensel kodlarda anlamlandırma süreçlerinde önemli hale gelmiştir.

Bu tezde film eleştirisinin ne olduğuna, eleştirinin sinema üzerindeki etkilerine, hangi eleştiri yöntemiyle filmlere yaklaşılacağına, biçimsel ve öyküsel olarak eleştirinin hangi temellere dayanması gerektiğine vurgu yapıldığından, herhangi bir filme dair yapılan rastgele, kuralsız kaidesiz, sadece kişisel beğenileri ve düşünceleri ortaya koyan, film dilinin gramerinden uzak anlamlandırma süreçlerinin önüne bir set çekilebilir. Bu durum eleştirinin, nitelikli izleyicilerin ortaya çıkmasına katkı sağlamasına neden olurken, nitelikli izleyicinin de film üretimindeki niceliksel artışların yerini niteliksel artışlara bırakmasına etki edeceği göz önünde bulundurulduğunda bu tezin önemi kendiliğinden ortaya çıkmaktadır.

5.YÖNTEM

5.1. Varsayım: Bu araştırmada şu varsayımlardan hareket edilmiştir.

1. Film eleştirisi, eleştirmenden kaynaklı ne kadar öznel olsa da eleştiri yöntemlerinin kendilerine ait bir takım kurallarının olması dolayısıyla bir yanıyla da nesnelidir.

2. Film eleştirisi yapılırken, sinema dilinin temel öğelerinin ele alınması kaçınılmazdır.

3. Filmlerin anlatımında; klasik, modern, post modern, minimal anlatım tarzları gibi farklı anlatım tarzları vardır.

5.2. Kapsam ve sınırlılıklar: Tezin kapsamı, filmi biçimsel ve öyküsel oluşturan unsurlar ile eleştiri ve eleştiri yöntemleri oluşturmaktadır. Tezin sınırlılığını ise film eleştirisine örnek teşkil edebilecek örnek çözümlerinin hem eleştiri yöntemlerine göre hem de biçimsel ve öyküsel unsurlara göre tam anlamıyla ele alınmamış olmasıdır.

5.3. Veri Toplama Tekniğı:

Araştırmada veri toplama tekniğı olarak, literatür taraması kullanılmıştır. Veriler, daha çok bu alanda şu ana kadar yazılmış Türkçe kitap, makale, dergi, tez gibi kaynaklar taranarak elde edilirken, internet ortamında da çeşitli veri tabanlarına ulaşılmış ve elde edilen veriler değerlendirilmiştir.

Literatür taramasında özellikle tez ve makaleler başta olmak üzere diğer kaynaklarda da ağırlıklı olarak son beş yılda yayınlanmış ilgili kaynaklara ulaşılmıştır.

Birinci Bölüm

ELEŞTİRİ VE TÜRLERİ

I. ELEŞTİRİ

“Rönesans’ta, kısmen adından söz ettirmeye başlayan eleştiri yazılarına, tek tek eserlerin, yazarların çeşitli açılardan incelenmesi bağlamında ilk kez on yedinci yüzyılda rastlanır” (Moran, 2004: 79). “Eleştiri kelimesi de İngilizceye bu yüzyılın başlarında “critic” ve “critical”dan gelmiştir. Bu kelimeler de, yakın kök Latince “criticus”, Yunanca “kritikos”, kök sözcük Yunanca “krites”ten gelmektedirler” (Williams, 2006: 102).

“Yunancada ayırt etme, yargılama, eleştirme anlamlarına gelen kritike sözcüğünden türeyen eleştiri sözcüğü, genel anlamıyla “bir insanı, bir eseri, bir konuyu doğru ve yanlış yanlarını bulup göstermek anlamıyla inceleme işi, tenkit.” olarak tanımlanmaktadır.” (Türk Dil Kurumu, “Güncel Türkçe”, t.y.) Türk Dil Kurumu eleştiriye, daha yansız bir şekilde doğru ve yanlışları bulup gösterir diye ortaya koyarken, Williams ise eleştiriye, eleştirinin başat anlamının hata bulmaya ilişkin olduğunu söyleyerek, TDK’nin aksine tek tarafa indirger.

Eleştiri, sözlük anlamının dışında da felsefe, edebiyat, sinema gibi çeşitli dallarda kendine yeni anlamlar bulur. Örneğin felsefede eleştiri, “özellikle bilginin temellerini ve doğruluk durumunu inceleme, sınama, yargılama” anlamlarına gelir. (Türk Dil Kurumu, “Güncel Türkçe”, t.y.)

Yücel, bir eleştirideki yargılama kavramını şöyle açıklar.

“Her şeyden önce bir anlamlandırma, bir açıklama, bir değerlendirme çabasıdır. Bu nedenle, çabanın genellikle hem bir okuma, hem de bir yazma edimini içerdiği göz önüne alınınca, eleştiri, çok daha yansız ve yalın bir biçimde, bir okuma deneyiminin aktarılması biçiminde de tanımlanabilir.” (2007: 3).

Edebiyatta ise eleştiri, “bir edebiyat veya sanat eserini her yönüyle değerlendirerek anlaşılmasını sağlamak amacıyla yazılan yazı türü, tenkit, kritik” anlamında kullanılmaktadır. (Özön, 1963: 548).

Gümüş, eleştirinin edebiyattaki bu belirtilen anlamının yanı sıra eleştirinin ayrı bir yazın türü olduğuna şu açıklamalarıyla dikkati çeker.

“Edebiyatın nesnesi olmaktan kurtulup içinden çıktığı yapıtlarla aynı düzeyde, bir özneye dönüşemese anlamını yitirir. Öteki bütün metinlerden bağımsız, onlardan ayrı bir türü anlatan, kendi başına okunabilen bir metin katına çıkamazsa ne yaparsa yapsın, nesne olmaktan kurtulamaz. Dolayısıyla etkisizleşir, zamanla unutulur” (2012: 27-28).

Simber Atay ise, sanat eserinin eleştirisini, “sanat eseri için bir doğrulama, bir tür somutlaştırma ve değer verme, estetik tutkunun bir yeniden ifadesi” şeklinde açıklar. (Atay, 1991: 43)

Bazin’in eleştirisiyle ilgili “Yaratıcı, eleştirmenden büyük bir şey bekleyemez. Eleştirmeci sonuçtan, tamamlanmış yapıttan yola çıkar. Eleştirmecinin görevi bu yapıtı açıklamaktan çok, anlamının okuyucusunun bilinç ve anlayışında aydınlık kazanmasını sağlamaktır.” (Bazin, 2000: 194) görüşü de Simber Atay’ın görüşlerini destekler niteliktedir.

Bazin’in görüşlerinden hareketle çeşitli sanat dallarında ortaya çıkan eserlerin açıklanmasını, okuyucusunun, izleyicisinin bilincine ışık tutmasını sağlayan eleştiri, sinemada karşılığını ise şu şekilde bulur: “Bir filmin sanat, estetik, uygulamı, düşün yapı, toplumbilim yönünden değerlendirilmesiyle uğraşan yazı türüdür” (Özön, 2000: 261).

“Öyleyse eleştiri, konusu ya da “nesne”si açısından ele alınarak, “yazı üstüne yazı” ya da “söylem üzerine söylem” biçiminde tanımlanabilir. Roland Barthes bu tanıma benimser: Dünya vardır ve yazar konuşur, işte yazın budur. Eleştirinin konusu çok farklıdır; ‘dünya’ değil, bir söylemdir, bir başkasının söylemidir; bir birinci dil (ya da nesne-dil) üzerinde gerçekleştirilen bir ikinci dil, ya da (mantıkçıların deyimiyle) bir üst-dildir.” Belli bir dili daha açık ve daha tutarlı bir biçimde betimlemek ve çözümlemek amacıyla, gene bu dilin öğeleriyle, ama farklı tanım dizgeleriyle oluşturulan çözümlediği dili aşan ve kuşatan bir dildir, üst dil. Eleştiri de bir başka dili betimleyip çözümlediği ölçüde bir üst dil olarak nitelenebilir.” (Yücel, 2007: 4)

Bu bağlamda film eleştirisine baktığımızda, dünyanın filmini çekmek, sinemadır. Filme çekilen dünya üzerine gerçekleştirilen söylem ise, birinci dil

üzerinde gerçekleştirilen, sinemanın dilini betimleyip çözümleyen ikinci dil ya da üst dil diyebileceğimiz filmin eleştirisidir.

Özön, sinema eleştirisi için, “Her sanatı, her bilgi alanını kapsamak zorundadır” (Başarılı Bir, 1985: 9) der ve sinemanın yedinci sanat olarak kendinden önce gelen tüm sanatlarla bağımlı ve kapsayıcılığını da burada bir anlamda dile getirir.

“Eleştiri, ister yeni bir yazın türü, ister yeni bir metnin yeniden yorumlanması, aydınlatılması ya da ikinci bir dil tarafından kuşatılması olsun, hepsinde de metnin ya da eserin doğasına uygun makul bir yorum olduğu takdirde, bu doğanın aydınlanmasına katkı sağlayacaktır. Umberto Eco, Yorum ve Aşırı Yorum kitabında, yorumun sınırsızlığının yanlışlığı üzerinde durur. “Metnin bir ‘doğası’ olduğu ve makul bir yorumun bir biçimde bu doğayı aydınlatma girişimini içerdiğini” dile getirir. Eco’ya göre üstelik bazı okumalar eksik okuma bazı okumalar ötekilerden daha iyi olabileceği gibi, elbette bazıları da geçersiz okuma sayılabilir” (Gümüş, 2012: 102).

2. ELEŞTİRİ KURAMLARI

Bir sanat yapıtını, tek bir yöntem ile ya da değişik yöntemleri bir araya getirerek bütünüyle ortaya çıkarmanın ve anlamlandırmanın oldukça güç olacağı söylenebilir. İpşiroğlu bu durumu şöyle açıklar.

“Herhangi bir eleştiri yönteminin, eleştiri nesnesini; sanat eserini, bütünüyle anlamlandırabilmesi, eleştiri yöntemlerinin bilimsel bilgiye benzer bir bilgi arayarak filmleri değerlendiriyor olmaları, bu tür eleştiri yöntemlerinin temel kısıtlılığı olarak görülebilir, ancak kısıtlılıklar göz önüne alındığında bu çok da mümkün görünmemektedir” (İpşiroğlu, 1992: 30).

Bu noktada sanat yapıtlarının çok katmanlılığı ve her seferinde çok farklı okumalara açık olmaları dikkate alındığında tek bir yöntem ya da yöntemler bütünü ile bir sanat yapıtının anlamlandırılmasının zorluğu kendiliğinden ortaya çıkarır. Eagleton “eleştirinin üniversiteye sokulup, birbirinden ayrı bilgi ve eylem alanlarını

tek bir çatı altında toplama girişimini, düşünsel bir amatörlük” olarak değerlendirir (1998: 89). Bu değerlendirmeyi destekleyecek nedenler de gösterilebilir: Bazı kısıtlılıklarına rağmen her biri kendi içinde geçerli olmakla birlikte; ilkeleri gereği bazı yöntemler birbirini dışlamaktadır. Dolayısıyla eleştiri işi, çoğu zaman, bir seçme ve eleme işi olarak ortaya çıkacak ve kendi içinde tutarlı ve geçerli birçok yöntem dışlanmak zorunda kalacaktır. Ayrıca, anlamın çokluğu ve bitmemeşliğı nedeniyle bir yapıtta sonsuz anlamlar aramak yerine, kullanılan eleştiri yöntemine göre bir anlam aramak eleştirinin temel amacıdır. Çünkü yapıttan yola çıkarak sayısız anlamlar üretmek Yücel’e göre bir ozan işidir. Bir başka geçerli neden ise eleştiri yöntemlerinin hepsini, bir arada bir üst dil oluşturacak şekilde ve aynı yetkinlikte kullanabilmenin zorluğudur. Eleştiri nesnesinin tekliğı, bu nesneye yönelik geliştirilen yaklaşımlar arasında bir birlik olması anlamına da gelmemektedir (Yücel, 2012: 106-107).

Yücel bu görüşlerini böyle bir arayışı bilimsel araştırmanın temel ilkelerine aykırı olarak bulan Todorov’un şu görüşleriyle destekler. “Örneğin, cisimler tek bir nesne olmakla birlikte bir cisimler bilimi yoktur. Fizik, kimya ya da geometri ayrı ayrı bilimlerdir ve her biri cismin belirli bir özelliğini ortaya çıkarır. Ayrıca, bir cisimi araştırırken bütün bilimlere eşit haklar verilmesi istenmez” (2012: 107).

Todorov’un düşüncesinden hareketle eleştirisi yapılacak olan konuya, hangi açıdan bakılacağını belirlemek esastır. Bir konuyu aynı anda hem psikanalitik, hem toplumbilimsel hem göstergebilimsel, hem de Marksist açıdan eleştirmek pek mümkün görünmemektedir. Fizik, kimya ve geometrinin ayrı bilimler oluşu gibi eleştiri yöntemleri de birbirinden ayrıdır ve nasıl ki fizik, kimya gibi bilimler bir cismin belirli bir özelliğini ortaya çıkarıyorsa eleştiri yöntemleri de öyle, bir konunun ancak belirli bir yanını ortaya çıkarabilir.

2.1. Marksist Eleştiri

Eleştiri bir eser hakkında yorum yapma, eserin çeşitli yönlerinin ya da bütünüünün altını çizme, kimi zaman görüneni bir kez daha gösterme kimi zaman ise

görünmeyeni ortaya çıkarma, temelinde ise bir inceleme ve değerlendirme uğraşdır. Zaman içinde bu uğraşın uygulanabilmesi için çeşitli yöntemler ortaya çıkmıştır. Bu değerlendirme yöntemleri, eleştiriyi yapacak kişinin amacına göre farklı ölçütlere sahip olabilir.

Moran, eleştiri yöntemlerini dört ana başlık altında toplamıştır:

- Dış dünyaya ve topluma dönük eleştiri
- Sanatçıya dönük eleştiri
- Esere dönük eleştiri
- Okura dönük eleştiri (Akt. Tükelay, 2012: 9).

Moran dört başlık altında topladığı bu eleştiri yöntemlerini alt başlıklara ayırmış, tarihsel ve toplumbilimsel eleştiri ile birlikte Marksist eleştiri yöntemini, dış dünyaya ve topluma dönük eleştiri başlığı altında incelemiştir.

Moran Marksist eleştiriyi, bir sanat olayının nedenlerini araştıran, ekonomik koşullara ve toplumdaki sınıf çatışmalarına dayandıran bir tür olarak açıklar. Edebiyat eserindeki estetik güzelliği ikinci plana atan, hatta küçümseyen Marksist Eleştiri, bir anlamda sanat eserinin içeriğinin eleştirisidir. Bu kurama göre, edebiyat toplumu etkilediği için, edebiyat eserinin konuları yönetici, ezici bir sınıfın çıkarlarına hizmet etmemeli, okura yararlı bir etki bırakmalıdır. Böylelikle, toplumcu olmayan hiçbir edebiyat eserinin, estetik güzellikler taşısa bile değerli olmayacağı fikri benimsenmiştir. (Moran, 2004: 87-92).

Eleştiri yöntemlerine dair sözü edilen; eleştiri nesnesini, sanat eserini, bütünüyle anlamlandırabilme ve bundan bilimsel bilgiye benzer bilgi elde etme kısıtlılıklarını Marksist eleştiride, toplumcu olmayan hiçbir şeyin estetik olsa bile değerli olamayacağı yaklaşımıyla görmek mümkündür.

Kılınç'da Marksist eleştirinin, eleştiren kişinin dünya görüşü ve sınıfsal tutumundan kaynaklı nesnel olamama tehlikesiyle karşı karşıya olduğunu şu şekilde ifade eder.

“Marksist kuramdan yararlanılarak oluşturulacak bir eleştiri yöntemi, egemen kamusal alanı yeniden üreten her türlü bakış açısını, önce kuşkuyla sonra da olumsuz bir gözle yeniden değerlendirmeye yönelir. Eleştiride, nesnellığın bir yöntem sorunu olduğunu bilir. Dolayısıyla bu noktada, egemen kamusal alanın yeniden üretilmesine olanak sağlayan bir değerlendirmeye, sanat eseri olarak nitelendirilen filmlerin, kuşkuyla ve bir yöntem çerçevesinde yeniden değerlendirilmesi gerektiğine dikkat çeker. Böyle olunca da ölçütleri gereği nesnel olan böyle bir eleştiri yönteminin, verileri toplama ve değerlendirme biçimi nedeniyle (dünya görüşü ve sınıfsal tutumu gereği), yanlış olduğu ve bilimsel olmadığı iddia edilebilir” (2012: 18-19).

Bunu yanı sıra Moran’ın Marksist eleştiri, bir anlamda sanat eserinin içeriğinin eleştirisidir diye yaptığı tanımlamadan yola çıkarsak, sinemada Marksist eleştirinin çoğunlukla filmin senaryosuna yönelik bir eleştiri olacağını söylemek de yanlış olmaz. Zira Marksist eleştiride, toplumcu olmayan hiç bir şeyin estetik olsa bile değerli olamayacağı yaklaşımı söz konusudur. Bu da bir filmin sinematografik anlamda ne kadar kusursuz olsa da değindiği konu itibarıyla toplumcu değilse ve buna dayalı bir senaryosu yok ise değerli olamayacağını gösterir. Marksist eleştirinin içeriğe dönük yaklaşımında eleştiri yapan kişinin dünya görüşü ve sınıfsal tutumuna göre birbirinden çok farklı noktalarda yer alan eleştirilerin ortaya çıkması da Kılınç’a göre kaçınılmazdır. Bu da ölçütleri gereği nesnel olan bir eleştiri yönteminin nesnellğine gölge düşürmektedir.

2.2.Tarihsel Eleştiri

Tarihsel eleştirinin kaynağında eskidiği ve yararsızlaştığı düşünülen bir önceki değerlerin reddedilmesi, yerine yenilerinin getirilmesi bulunmaktadır. Bu bağlamda “Tarihsel Eleştiri” özellikle trajedi türünün tanımının yapıp, kurallarının belirlendiği, Aristo’nun “Poetika” adlı eserinden esinlenerek yapılan retorik yaklaşımla edebî eserlerin eleştirilmesi savını ortadan kaldırma çabasına girmiştir. Buradaki ana neden, artık edebî eserden çok, onu yaratan sanatçının incelenmek istenmesidir. Ancak bu durum eserin ikinci plana atıldığı anlamına gelmez. Aksine eserin yaratıldığı dönemin özellikleri, onu yaratan yazarın hayatı, içinde yetiştiği toplumun o dönemde ortaya koyduğu ortak değerlerin eserine yansması gibi özelliklerin derin bir analizle ortaya çıkmasına neden olur. Tarihsel eleştiriye göre

eseri daha iyi anlamak için yazıldığı dönemin dünya görüşünü, inançlarını, toplumun yaşam felsefesini bilmek gerekmektedir. (<http://yenielestiri.com/tag/psikanalitikelestiri/>).

Buradan hareketle tarihsel eleştirinin sinemadaki yansımalarına bakarsak, filmlerin yapıldığı dönemin koşullarına ve filmin konusunda var olan tarihsel durumlara dair incelemeler ortaya çıkacaktır.

Timothy Corrigan, tarihsel yaklaşımın maddelerini şu şekilde sıralar:

“Filmlerin kendi aralarındaki tarihsel ilişkiler; örneğin bir yazarın 1930’lardan bir filmdeki dekor kullanımını, 1970’lerden bir filmle kıyaslaması ve karşılaştırması. Burada türsel yaklaşımdan da yararlanılması gerektiği dikkate alınmalıdır. Filmlerin üretim koşullarıyla olan ilişkileri; Örneğin endüstri yapılanmasının incelenmesi. Filmlerin alımlanmalarıyla olan ilişkileri; örneğin televizyonun film izleyicilerin beklentilerini nasıl değiştirdiğinin tarihsel bağlamı içinde incelenmesi.” (2007:110)

Corrigan’ın bu sınıflandırmasından hareketle filmleri incelerken filmlerin yapıldığı dönemin sosyal, siyasal ve kültürel yapısının incelenmesi ve film üretim sistemlerinin araştırılması kaçınılmazdır.

“Örneğin 1960’lardaki Yeşilçam döneminde dağıtım sisteminin özelliklerinin ele alınması; (...) doğrudan film ya da belirli filmler içinde geçmişe yönelik konuların irdelenmesi gibi konular, geçmişe dayalı bilgileri dikkate alan tarihsel incelemeyi gerektirir” (Kabadayı, 2013: 64).

Örneğin, Ömer Lütfi Akad’ın “Gelin, Düğün, Diyet” üçlemesinin çekildiği 1970’li yılların şehirleşme oranı düşük Türkiye’si ile günümüzün kalabalık nüfuslu şehirlere sahip Türkiye’si arasında sosyolojik ve ideolojik anlamda ortaya çıkan farklılıklar aşikârdır. Bu da o dönem filmlerine dair yapılacak olan tarihsel eleştirinin ideolojik ve sosyolojik eleştiriye olan gereksinimini ortaya koyar.

2.3. Toplumbilimsel Eleştiri

“Yazarı, eseri ve okuru sosyal koşullar belirlediğine göre, yapılacak iş, bir bilim adamı gibi davranmak ve bu koşullar üzerine eğilerek sanatla ilgili sorunları açıklamaktır” (Moran, 2012: 64).

Williams'ın "eleştirinin başat anlamı hata bulmaktır" görüşüyle bu konuya yaklaşıldığı takdirde yazarı, eseri ve okuru belirleyen sosyal koşullardaki sorunların ortaya çıkarılması ve buna dair, sosyolojik eleştirinin yapılması kaçınılmaz hale gelir.

"Tam anlamıyla ilk defa Hippolyte Taine'in kullandığı bu eleştiri için Taine sanat olaylarının fizik olayları gibi belli bir takım nedenlerden doğduğu ilkesinden yola çıkar. Eserler gelişi güzel gökten inmez, onların yaratıcıları, ülkelerinin iklimi, fiziksel, politik ve sosyal koşulları tarafından belirlenmişlerdir. Belli nedenler belli sonuçlar doğurur. Biyolojide fizikte, jeolojide olduğu gibi edebiyatta da bir determinizm vardır. Bundan ötürü eleştiri yöntemi diğer bilimlerdeki gibi olmalıdır. Bir şeyi açıklamak demek onun nedenlerini ve etkilerini göstermek demektir" (Moran, 2012: 84).

Edebiyat alanında Moran'ın yukarıda ifade ettiği şekliyle yer bulan sosyolojik eleştiriye sinema açısından incelersek öncelikle "Filmin kültürel ve ulusal niteliği nedir?" sorusuyla karşı karşıya kalırız. (Kabadayı, 2013: 54)

"İlk aşamada filmin kültürel okumasını yapabilmek için kültürel kodlardan faydalanmak gerekir. Zira kültürel kodlar, ülkeden ülkeye kültürden kültüre farklılık gösterir" (Corrigan, 2007: 113).

Kültürel kodları anlamak için Taine'in ifade ettiği gibi o ülkenin iklimi, fiziksel, politik ve sosyal koşulları gözden geçirilmelidir.

"Farklı kültürlere ait filmlerde, çözümleme yaparak hem sosyal yapıyı hem de filmleri, daha iyi anlayabilmek, ele alınan filmlerle kültür ve kültürün diğer alanları arasında bağlantı kurmayı gerekli kılmaktadır" (Corrigan, 2007: 18).

Sanatın toplumu yansıttığı ilkesinden hareket ederek filmlerinde toplumu yansıttığını, bir toplumun yaşayışını, kültürel yapısını adetlerini ortaya koyduğunu söylemek mümkündür.

Ancak bu sadece bir bakış açısıdır. Her zaman filmler toplumun aynası olmaz. Bazen de "filmlerin içeriklerinin değişmesi toplumsal geniş bir kesimin değer yargıları, inançları, bakış açılarının da değişmesini gösterir" (Corrigan, 2007:113).

Bu bağlamda filmlerin, sadece toplumsal yapıyı yansıttığını ve her zaman içinde bulunulan toplumsal kültürden etkilendiği söylemek mümkün olmayacaktır. Bazen de filmler, toplumun yapısını etkileyip, değişimlerin yaşanmasına neden olacaktır. Bu anlamda filmler ile toplumsal yapı arasında karşılıklı bir etkileşimden söz etmek mümkündür.

Bir yandan da sosyolojik “eleştiri yazılırken toplumların sürekli değişim halinde olduğu, dönemsel değerlendirmelerin yapılabilmesi için yakın tarihli kaynaklara ulaşılması gerektiği de unutulmamalıdır” (Kabadayı, 2013: 56).

Yukarıda değinilen iki farklı bakış açısından ilkinde var olan toplumsal yapı filmlere yansırken, ikincisinde ise Diken ve Lautssen’in ifade ettiği şekliyle “sinema sanal ve gelecek bir toplumu inşa eder” (2011: 32).

Buna göre de “gizlenmiş düşünceleri açığa çıkarmak, sosyolojik eleştiri yapmak ve birden çok kavramla eleştiriye birbirine bağlamak bugünün değerlendirmesini de yapmanın aracıdır” (Kabadayı, 2013: 57).

“Sosyolojik eleştiri büyük ölçüde betimleyicidir, eser hakkında bir değer yargısı taşımaz, durumu tespit etmekle yetinir” (Moran, 2012: 86).

Bu tespitler yapılırken toplumun ideolojik yapısından da bahsetmek gerekir. Çünkü filmler ürünü olduğu toplum ile onu etkileyen ideolojiler arasındaki ilişkiyi ortaya çıkarmak için önemli bir yere sahiptir.

Dönemin ideolojisinin anlaşılabilmesi için dönemle ilgili çok sayıda yayına başvurulmalıdır. (Kabadayı, 2013: 57)

Zira “sosyolojik eleştirinin toplumsal farz etmelere dayanan okumalara dönüşmesine izin verilmemelidir” (Kabadayı, 2013: 59).

2.4. Psikanalitik Eleştiri

“Psikanaliz, filmlerde yansıtılan, kadın ve erkek konumlandırmalarını, arzularını, ihtiyaçları, ataerkil bilinçdışı yapılanmaları açıklaması açısından önemli görülmüştür” (Kabadayı, 2013: 75).

“Freud’un bilinçaltı ile ilgili buluşlarına dayanan bu yöntemi bazıları sanatçının psikolojisini, bilinçaltı dünyasını, cinsel komplekslerini ortaya çıkarmak için; bazıları aynı zamanda bu buluşları eserlerini yorumlamak için kullanmış, yine bazıları da eserlerindeki kişilerin psikolojisini, davranışlarını açıklamak amacıyla bunu kişilere uygulamışlardır” (Moran, 2012: 149).

Moran’ın görüşlerinden hareketle psikanalitik eleştirinin sinemadaki etkilerine bakacak olursak, bu tür eleştiri hem yönetmenlerin bilinçaltı dünyalarının, cinsel komplekslerinin ortaya çıkarılmasında hem de film karakterlerinin psikolojilerinin çözümlenmesinde uygulanmaktadır.

Örneğin bir yönetmenin filmografisinde sık sık karşımıza çıkan objeler, renkler, hareketler, şekiller o yönetmenin bilinçaltı dünyasına ait izler taşıyabilir.

Ancak sadece yönetmenin bilinçaltına dünyası ya da cinsel komplekslerinden ibaret olmayan psikanalitik yaklaşımın üzerinde durduğu Moran’ın ifadesiyle “eserdeki kişilerin psikolojisi ve davranışları” da sinemada psikanalitik eleştiri açısından önemli bir bilgi kaynağına dönüşür.

Ancak, psikanalitik film eleştirisi hem olay örgüsünün çözümlenmesi hem de kişilerin anlaşılabilmesi için; “fallus merkezlik (fallosantrizm), gözetlemecilik (skopofili), dikizcilik (voyeurism), gerçekmişgibicilik (verisimilitude), özdeşleşme (identification), cinsel farklılık, penis yoksunluğu, hadım edilme, fetişizm, narsizm, haz ilkesi, arzu nesnesi, öteki, id, ego, süper ego, ödipal kompleks, elektra karmaşası, yadsıma, yansıtma, bağlanma kuramı, düşler, bilinç, bilinç dışı, ayna evresi, persona, anima, animus, aşağılık kompleksi (Kırel, 2010: 218, Kabadayı, 2013: 86) gibi bir takım kavramlardan haberdar olmayı da gerektirir.

Sanatçının gerçek dünyada tatmin edemediği istekleri arzuları onu bir yaratma eylemine sürükler. Sanatçının bastırdıkları, gerçekleşmemiş arzu ve istekleri kendini eserlerinde ortaya çıkarır. Bundan ötürü bir sanat eserine, yazarın bilinçaltında kalmış isteklerinin, korkularının ve benzeri sembolleri taşıyan bir belge gibi bakabiliriz. Psikanalitik eleştiriye kullananlara göre, yazarın eseri, tedavisindeki bir hastanın sözleri gibi ele alınabilir ve o zaman yazarın gizli isteklerini, cinsel eğilimlerini, bilinçaltı dünyasını araştırıp ortaya dökmek için eserini incelemek gerekir. (Moran, 2012: 152)

Psikanalitik yaklaşım, Freud'un düş görme ile sanatsal yaratım sürecini benzer tutmasından hareket eder. Filmin yaratıcısı olarak yönetmenin yanında "bir düş süreci gibi ele alınan filmsel sürecin düş görücüsü olarak sinema seyircisini, düş sürecinin anlatısına benzer bir şekilde anlatı yapısına sahip olan film anlatısını ve film-öykü-süreçsel malzemeyi oluşturan öğelerin toplamından oluşan içeriğinin çözümlenmesini gerçekleştirmektedir. (Akt. Kabadayı, 2013: 75)

Bu noktada psikanalitik yaklaşım, yönetmenin, film karakterinin yanı sıra seyirciyi de sinema düşüne, düş görücüsü olarak dâhil eder. Edgar Morin, izleyiciyi gösterileni seyreden kişiden çok toplumsal olarak biçimlendirilmiş olan ve nevroitik bir yoğunlukta "yaşayan" kişi olarak değerlendirmiştir (Kabadayı, 2013: 77).

"Sinemada karşılaşılan görsel imgelerle kendimizi özdeşleştirmek, aslında çocukluk deneyimlerimizi yeniden canlandırmaktır" (Gabbard, 2001:307).

Bu noktaya Lacan'ın "ayna evresi" ile bakmak yerinde olacaktır. Zira İmgesel'in düzenine uyan Ayna Evresi kabaca Freud'un narsisizm dönemine denk düşer. Bu dönem 6-8 aylık bir çocuğun aynadaki kendi imgesini coşkuyla tanınması, bir bütünlük olarak kendini kavraması ile ilk işaretini bulur. İnsanın kendini, kendinden geri yansıyan bir imgeden (ki bu yansıtıcı anne de olabilir) dolaymlanarak ele geçirmesi, insanın kendini ona bir başkası tarafından yansıtılan imge sayesinde kurgulayabilmesi tarafından anlamlıdır.

(<http://www.elestirelpsikoloji.org/eleps/eleps/kiziltan.html>)

Sinema da bu anlamda insanın kendinden geri yansıyanları ortaya çıkararak onu ele geçirir. Sinemada karşımıza çıkan görsel imgeler, kişiler, insanı bütünleyen ve çocukluk deneyimlerini canlandıran, anne ile ilişkileri ortaya koyan bir yansıtıcı gibi bir işlev görür.

Lacan'a göre insani arzu Öteki'nin arzusunun arzusudur; insan arzulanmayı arzular. O zaman ilk bakışta güç gibi gözükken şu denklem ortaya çıkar; insan kendini ancak dilde, yani Öteki'nin nezdinde, yine Öteki tarafından ona dayatılan bu yabancı ortamda kendine yabancı(laşmış) olarak imleyebilir. İşte Lacan'a göre bu ötekileşme,

bu yabancılaşma bilinçdışının koşuludur. Böylece özne kendini imlerken temelde ötekinin arzusunu dile getirir.

(<http://www.elestirelpsikoloji.org/eleps/eleps/kiziltan.html>)

Lacan'ın Öteki'nin arzusu durumunun en iyi ortaya çıkacağı yerlerden biri sinemadır. Zira sinemada arzu edenin arzuladığı, izleyicinin arzusuna dönüşür ve izleyici burada bir özdeşleşme hali içine de girer.

2.5. Türsel Eleştiri

Bazı filmler sahip oldukları biçimsel ve içerik özelliklerine göre kategorilendirilerek aynı tür içinde yer alırlar. Corrigan bu durumu şu şekilde ifade eder.

“Tür, filmleri ortak biçim ve içerik özelliklerine göre sınıflandırmak üzerine kullanılan bir kategoridir. Pek çoğumuz filmleri izlerken, farkında olmadan, tür araştırmalarının ardında yatan sınıflandırmayı kullanırız. Çoğunlukla filmleri western, müzikal, kara film, yol filmi, melodram ya da bilimkurgu gibi başlıklar altında ilişkilendiren, bir dizi benzer tema, karakter, anlatı yapısı ve kamera tekniği ayırt ederiz” (2007: 115).

Ertan Yılmaz ise, “Belirli bir grubun ya da toplumun kültüründe var olan bir kavramdır; bu bir eleştirmenin filmleri yöntembilimsel amaçlar açısından sınıflama yolu değil, izleyicilerin daha gevşek bir biçimde kendi filmlerini sınıflama yoludur” (2011: 122) şeklinde türü açıklar.

Bir başka tanıma göre de “Fransızca genre kelimesinden gelen tür, filmin biçimi ya da belirli çeşidi içinde yer alan çok sayıda motifin paylaşıldığı benzerlik üzerine işleyen kategoriler olarak tanımlanabilir” (Akt. Kabadayı, 2013: 102)

Yukarıda farklı şekillerde tanımlarına rastlanan tür ne şekilde tanımlanırsa tanımlansın, western denilince kovboylar bilimkurgu denilince uzay gemileri ya da robotlar gibi konular akla gelir.

Bu açıdan bakınca “tür için kolektif olarak oluştuğuna inandığımız şey diyebiliriz” (E.Yılmaz, 2011: 10).

Bu bakışla aynı türün içine yerleştirdiğimiz bir filmin öyküsünün nasıl düzenlendiğini, izleyicinin beklentilerine nasıl yanıt verdiğini, türün diğer filmleriyle nasıl tanımlanabildiğini tespit etmek mümkün hale gelir.

Ancak bunun için bir türün yapıları, temaları ve ortak üslup özelliklerinin tanımlanması gerekir. (Corrigan, 2007: 116)

Örneğin “bir western filmini izlemek, daha önce tanımlanmış bir dünya içinde hareket etmek demektir” (E. Yılmaz, 2011: 118).

“Western konusunda bu şekilde ortak bir anlaşma olabilir; ancak bunun ardından tüm bunların bütün tür kategorileri için geçerli olduğu anlamı da çıkmaz” (E. Yılmaz, 2011: 123).

“Türler, film üretim ve tüketimlerinin ve bunların kültür ve toplumla yakın ilişkilerinin anlaşılmasında çok önemli araçlardır” (Kabadayı, 2013: 104).

“Türler popülerdir, yinelemelere dayanır ve seyirlik hazzı ön planda tutar” (Kabadayı, 2013: 105).

“Örneğin sıradan bir izleyici ile sinema en çok film türleri aracılığıyla buluşur. Mesela filmin afişine bakarak sinemaya gitme eğiliminde olan seyirci, film seçimini korku ya da romantik komedi gibi tercihlerde bulunarak türlerine göre şekillendirmektedir” (Kabadayı, 2013: 75).

Görülüyor ki türlere göre filmi eleştirmek, hem türlerin özelliklerini bilmekten geçiyor hem de türlerin popüler kültüre daha yakın olması ve izleyici çekmesi bakımından türün diğer örneklerini bilmeyi, karşılaştırma yapmayı da bir anlamda gerekli kılıyor.

2.6. Feminist Eleştiri

“Feminist eleştiri, filmlerin anlamlarının hangi mekanizmalar tarafından üretildiğini teorik olarak araştırırken, “kadın olarak kadın” kavramının sinemada sunumunun çözümlenmesine yönelmektedir” (Kabadayı, 2004: 100).

“Feminist ideolojiye dayanan bu eleştiri yöntemi, toplumdaki cinsiyetçi yaklaşımlara karşı çıkmakta ve gelecekte kurmayı hedeflediği toplumun bu açılardan arınmış olmasını amaçlamaktadır” (Akt. Kabadayı, 2013: 89).

“Freud’un anatomik farklılığın cinsiyetlerin ve dolayısıyla kadın ya da erkeğin güç ya da güçsüzlüğünün nedeni olduğunu savunması, feministler için temel eleştiri noktalarından birini oluşturur” (Kabadayı, 2013: 90). “Juliet Mitchell’in deyişi ile Freud temelli psikanalitik yaklaşım kadını aşağılıyor ve ona annelik ve bir erkeğe eş olma dışında bir rol öngörmüyordu” (Büker&Topçu, 2010: 206).

Feminist eleştiri Fransa’da Jacques Lacan’ın psikanaliz kuramından ve Derrida’dan yararlanırken İngiltere’de ise sosyalizmle bağlantılı olarak yürümüştür.

Tabi bunlar, vurgulanan genel yaklaşımlardır. Kesin sınırlar olduğu anlamına gelmez. Bu yüzden feminist eleştiriye ülkelere göre değil de soruna yaklaşımlar bakımından incelemek gerekirse iki ana yaklaşım ortaya çıkar.

1. Okur olarak kadına yönelik
2. Yazar olarak kadına yönelik:

Berna Moran’ın (2012: 250) kitabında yukarıda bahsedildiği gibi ikiye ayrılan feminist eleştirinin sinemadaki yansımalarına bakarsak, feminist film eleştirisinin izlediği değişik yollar ortaya çıkar. Bu yollardan biri geleneksel Hollywood sistemi içindeki kadın yönetmenlerin filmlerini çözümlenmek iken bir başka yol da doğrudan feminist avand-garde olarak nitelendirilen filmleri çözümlenmek olabilir. Feminist avand-garde olarak nitelendirilen yönetmenler geleneksel sinemada bakışın erkeğin bakışı olduğunu vurgulayarak, bu bakışın nötr olmadığını söyler (Büker&Topçu, 2010: 206- 207).

Çeşitli şekillerde sınıflandırılan feminist ideoloji içinde zaman içinde çeşitlenmiş ve liberal feminizm, marksist feminizm, radikal feminizm, lezbiyen feminizm, kültürel feminizm, anarşist feminizm, Fransız feminizmi, psikanalitik feminizm gibi birçok yaklaşım ortaya çıkmıştır (Kabadayı, 2013: 93-97).

Dolayısıyla, genel anlamda eleştiri yapılırken olduğu gibi feminist eleştirinin türü de konuya hangi açıdan yaklaşıldığına göre değişir. Ancak “feminist eleştirinin kadının gerçek haliyle neden sinemada temsil edilmediği, yer alan kadın karakterlere rağmen, filmlerde erkek söyleminin nasıl devam ettirildiği, bu söylem içinde kadınların nasıl resmedildikleri ve gerçek yaşamdaki kadın deneyimlerinin filmlerde neden göz ardı edildiği tüm feminist eleştiri türlerinde cevabı aranacak sorular olacaktır” (Akt. Kabadayı, 2013: 98).

2.7. Göstergebilimsel Eleştiri

Göstergebilim, genel olarak, “göstergeler, gösterge sistemleri ve bunların anlamları üzerine yapılan çalışmaları ifade eder” (Burton, 1995: 221).

Gördüğümüz, duyduğumuz ya da hissettiğimiz ve genellikle soyut olan ya da gözle görülmeyen bir şeye işaret eden her şey bir göstergedir. Sinema söz konusu olduğunda ‘gösterge’ seyircinin tepki verdiği irili ufaklı her şeydir.

Fiziksel yan, görebildiğimiz ya da duyabildiğimiz somut yandır; ‘bir nesne olarak gösterge’dir. Metal bir yol tabelası, kahramanın gözündeki gözyaşı, gibi. Bu dış uyarana ‘gösteren’ denir.

Psikolojik yan ise, nesnenin alıcısındaki karşılığı, zihinde canlanan fikir ya da resimdir; ‘bir kavram olarak ‘gösterge’dir. Gösterene verilen içsel tepkiye ise “gösterilen” denir. (Edgar- Marland- Rawle, 2012: 18-24) Dolayısıyla sinemada gösteren, gösterilen ve göstergelerin önemi kaçınılmaz hale gelir. Lotman’da bu durumu şu şekilde ifade eder.

“Sinemada sanatsal alana giren her şey bir anlam taşıyor ve bir enformasyon aktarır. Sinemanın etkileme gücü, planlı kurulmuş, karmaşık bir düzene sahip ve oldukça yoğun enformasyonların çok yönlülüğünden ileri gelmektedir. Bu çok yönlülük, seyircilere aktarılan ve beyin hücrelerini izlenimlerle doldurmadan kişilik yapısının değişimine kadar karmaşık bir etkide bulunan anlaksal ve duygusal yapıların bütünü olarak anlaşılmalıdır. Bu etkileme mekanizmasının araştırılması da, sinemada semiyotik çıkış noktası sorununu ve özünü oluşturmaktadır. Bu ana amaç olmadan, herhangi bir “hilenin” saptanması pek de verimli bir çalışma olmayacaktır” (2012: 63).

Göstergebilimsel eleştiride göstergebilimi oluşturan gösteren gösterilen ilişkisi ve bunlara bağlı olarak ortaya çıkan temel ve yan anlamlar ve bunların anlaşılabilir kılınması bu bağlamda filmlerin çözümlenmesinde kaçınılmaz olacaktır.

2.8 Arketipçi Eleştiri

“Arketipçi eleştiri arketiplerin kökenini eski mitoslarda ve ilkelerin ayinlerinde bulur. Bu bakımdan arketipçi eleştiri okulu açısından edebiyat, arketip olan kişilerin, durumların simgelerin ifadesidir ve eleştirici, yazarın farkında olmadan kullandığı bu mitos dilini çözmek ve eseri daha anlaşılır bir tarzda açıklamakla görevlidir” (Moran, 2012: 220).

Edebiyat açısından yaklaşılacak bu bakışa sinema açısından bakacak olursak bu yöntemle yapılacak olan sinema eleştirisinde arketip olan kişiler, durumlar ve simgeler aydınlatılmaya çalışılır.

Bu anlamda yapılacak bir çözümlemede Jung’un izinden gitmek yerinde olacaktır. Zira Jung, arketipçi eleştiri yönteminin çok önemli bir kaynağı olmuştur. Jung’un mitoslarının insan ırkının ortak bilinçdışına ait olduğu ve bu nedenden ötürü arketiplerin edebiyatta ya da sinemada tekrarlandığı tezi, eleştiriciler için yeni ufuk açan fikirlere sahiptir. (Moran, 2012: 220)

“Neden çok eskilerden kalan bu kalıpların, arketipleri günümüz sanatında bile bir geçerliliği var? Bir açıklamaya göre bunun nedeni mitos öyküsünün, insanın derinlerinde yatan kaygılarını, korkularını isteklerini dile getirmesidir. Jung’a göre karşımıza çıkan bu arketipler, insanların ortak bilinçdışında yatan ve bize çok derinden seslenen psikik davranış formlarıdır. Arketipler insan yaşantısının çok eski temel formlarıdır ve bunun içindir ki bizde derin tepkiler uyandırır ve yine bundan ötürü, arketipleri kullanan sanatçı kendi kişisel sesinden daha güçlü bir sesle takipçisine seslenmiş olur” (Moran, 2012: 224).

“Jung sanatla sağaltımın ilk öncülerindendir” (Hockley, 2004: 12). “Jung’a göre görüntüler, ruhbilimsel bir durumun tümünü içinde barındırır, buna bilinçaltı ve bilinçli durumlarda dâhildir. Monaco da, “filmlerin bilinçaltında simgesel bir iletişim olduğunu söylemiştir ve filmlerin ortak bir ilgi görmesi de insanların paylaştığı bir ruhsal ve simgesel öze dayanmasındandır” der (Hockley, 2004: 68).

Bir filmdeki simgelerin işlevi hem bir ruh durumu hem de bir öykü yaratmak değildir. Daha çok öykünün sınırlarını ve karşıtlıklarını aşarak öyküye sözlensel bir boyut katmaktır. (Hockley, 2004: 68).

Arketipçi açıdan bir filmin eleştirisi yapılırken, Joseph Campbell'ın Kahraman'ın Yolculuğu kitabından yola çıkılarak aşağıdaki gibi bir sıra izlenebilir.

Campbell'in yolculuğu 3 bölüm ve 16 sahneden oluşmaktadır.

Mitolojik çevrim:

1. Bölüm: Yola Çıkış – Ayrılış (Departure, Separation)

-Maceraya çağrı

-Çağrının reddedilişi

-Doğaüstü yardım

-İlk eşiğin aşılması

- Balinanın karnı

2. Bölüm: Erginleşme – Geçiş (Descent, Initiation, Penetration)

-Sınavlar yolu

-Tanrıçayla karşılaşma

-Baştan çıkarıcı olarak kadın

-Babanın gönlünü alma

-Tanrılaşma

-Nihai ödül

3. Bölüm: Dönüş (Return)

-Dönüşün reddedilişi

- Büyülü kaçış
- Dışarıdan gelen kurtuluş
- Dönüş eşiğinin aşılması
- İki dünyanın ustası
- Yaşam Özgürlüğü (Campell, 2010: 63- 267)

Mitolojik çevrim diye de adlandırılan Campbell'ın bu çevrimi klasik hikaye anlatısı içinde ve özellikle de ana akım sinemada yaygın bir şekilde kullanılmaktadır. Örneklerini, *Star Wars*, *Clash of the Titans*, *Troy*, *Gladiator* gibi, mitolojik kökene dayalı çeşitli Hollywood yapımlarında görmek mümkün. (Arslantepe, 2008: 246-253)

3. ELEŞTİRİNİN SİNEMAYA ETKİLERİ

3.1. Eleştiri ve Eleştirmen

“Toplu olarak ya da tek tek, çoğumuz filmlerle öylesine iç içeyiz ki, onlar hakkında çok ender düşünüyoruz ve daha az sıklıkta, onlar hakkında yazmayı aklımıza getiriyoruz.

Hâlbuki bir film hakkında yazmak,

- Bir filme ilişkin tepkinin daha iyi anlaşılmasına
- Filmin neden beğenilip beğenilmediği konusunda ikna olunmasına
- Okuyucuların belki de bilmediği bir filmin, bir yönetmenin veya bir grup filmin tanıtılmasına ve onlarla ilgili açıklamada bulunulmasına
- Filmlerin daha iyi anlaşılabilmesi, bir film ile diğeri arasında karşılaştırmalar yapılmasına ve karşıtlıklar kurulmasına
- Ele alınan kültürü ve onun ürünü olan filmlerin aydınlatılabilmesi için, filmle kültürün diğeri alanları arasında bağlantı kurulmasına imkan verir” (Corrigan, 2007: 19).

Ancak her filmi aynı amaçla ele almak, aynı yollardan, her zaman ve her mecrada aynı şekilde açıklamak imkânsızdır.

Bu imkânsızlık Scognomillo'nun ifadesiyle eleştirinin, “hem reçetesiz hem öznel” (Başarılı Bir, 1985: 9) oluşundan hem de yazının yazılacağı kitlenin farklılığından kaynaklanır. Aynı film hakkında, aynı türde yapılacak olan eleştiride bile eleştirinin farklılığından kaynaklı farklı öznel eleştiriler ortaya çıkacak ve eleştiri farklılaşacaktır.

Esra Biryıldız, “film eleştirisi, sinema yapıtının objektif bir biçimde çözümlenip incelenerek değerlendirilmesi ve izleyicilerin aydınlatılmasıdır” (1985: 6) der. Ancak az önce de bahsettiğimiz gibi film eleştirisi salt objektif değildir.

Corrigan da “film hakkında yazılanların büyük ölçüde kişisel görüş ve değerlendirmeye dayalı olduğunu belirtir ve film hakkında yazarken, kişisel görüş ve beğeni zorunlu olarak savınızın bir parçası haline gelecektir,” der (Corrigan, 2007: 28) ve üzerinde durduğumuz film eleştirisinin objektif olmayışına dikkati çeker.

“Edebiyatı temeline alarak sanat ve eleştiri üzerine yazan Janet Wolff, hangi çeşitlilikte olursa olsun “metne” sinema açısından bakacak olursak, “filmi” okumanın görece olduğunu dile getirmiştir” (Kabadayı, 2013: 18).

“Wolff, edebiyat metinleri için yapıtın tamamlanmış, değişmez bir bünyeye sahip olduğu düşüncesinin yanlışlığına dikkati çeker. Bu doğrultuda eserin kendisi de, ona okurları tarafından atfedilen değer de okurların edinim ve benimseme tutumlarındaki değişime bağlı olarak farklılık gösterir” (Kabadayı, 2013: 18).

Wolff'un görüşlerini sinema açısından ele alacak olursak bir filmi okumak, hem filmin kendi değeri hem de filmi okuyan eleştirinin ona verdiği değer ve tutumlara göre farklılık gösterir. Dolayısıyla bir film okuyucusu oranında sonsuz okumaya açık hale gelir. Umberto Eco'nun da dediği gibi “her sanat yapıtı tamamlanmış ve kapalı bir biçim olarak görülse bile aslında onun biricik tekilliği bozulmaksızın değişik yollarla yorumlanabilmesiyle açık bir yapıttır” (Eco, 1992: 12-13).

Yönetmeni tarafından tamamlanan bir film, izleyicin karşısına ne kadar tamamlanmış olarak çıksa da o filmi izleyen her izleyici ya da profesyonel açıdan bakacak olursak, her eleştirmen tarafından yeniden yorumlanarak bitmediğini gösterecektir.

Filmleri aynı amaçlarla açıklamanın imkânsızlığının, hem eleştirinin öznelliğinden hem de izler kitlenin farklılığından dolayı mümkün olmayacağı belirtildi. Bu yüzden ilk olarak eleştirmenin öznelliğinden dolayı eleştirinin farklı olabileceğinin üzerinde duruldu.

İkinci olarak da izler kitlenin farklılığı üzerinde durulacak ve izler kitle değişikçe filmi açıklama amacının da değişeceği ele alınacaktır.

“Nijat Özön, sinema eleştirisinde kullanılacak yöntemin yer alacağı yayının çeşidine göre değiştiğini öne sürer. Ve bu yayın çeşitlerini üç farklı gruba ayırır” (Biryıldız, 1985b: 12). Bunlar, izlenimci türde tanıtma yazılarından oluşan gazete eleştirileri, daha ciddi yazılardan oluşan sanat ve siyaset dergileri ve kendi içinde üç gruba ayrılan sinema dergileridir. Sinema dergileri arasında ise şöyle bir gruplama yapılmaktadır: eleştirinin pek yer bulmadığı magazin dergileri, tanıtma yazılarının yer aldığı yarı-magazin dergileri ve bilimsel eleştirilerin yer aldığı ciddi dergiler (Biryıldız, 1985b: 12).

Bordwell da Özön gibi yayın çeşitlerini gazeteler ve haftalıklarda yer alan gazetecilik tarzında eleştiriler, uzmanlaşmış ya da entelektüel aylıklarda yer alan makale tarzında eleştiriler ve bilimsel dergilerde yer alan akademik eleştiriler şeklinde sınıflandırır. (Akt. Tükelay, 2012: 18).

Corrigan da, Özön ve Bordwell gibi yayın çeşidine göre kullanılacak yöntemlerin izler kitleye göre değiştiğini öne sürer.

Yazarın hitap edeceği farklı izler kitleleri, ayırt etmenin şematik ve geleneksel yollarını izleme raporu, tanıtım yazısı, kuramsal yazı ve eleştirel yazı arasında yapılan ayırım olduğunu belirtir (2007: 20).

İzleme yazısı, filmle ilgili alınan notlardan oluşan kısa yazı, tanıtım yazısı hemen hemen her gazetede yer aldığı için pek çoğumuzun aşına olduğu inceleme türü, kuramsal yazı okuyucuyunun belli filmler, sinema tarihi ve sinema hakkında yazılan diğer yapıtlar konusunda bilgi sahibi olduğu yazı türü, eleştirel makale ise okuyucusun üzerinde uzun boylu düşünmemiş olsa dahi, ele alınan filmi izlemiş ya da en azından aşına olduğunu varsayan yazı türüdür. (Corrigan, 2007: 20-27). Eleştirinin ne olduğuna ve neye göre farklılık gösterdiğine dair muhtelif görüşler olduğu gibi, eleştirmenin ne olduğuna dair görüşler de çeşitlenmektedir Simber Atay, eleştirmeni “profesyonel bir sinema seyircisi”, “sinema tutkusunu profesyonel sorumluluk düzeyinde ifşa eden kişi”, “deva bulmaz bir sinema sevdalısı”, bir “sinefil” olarak tanımlar (Atay, 1991: 5-53).

Corrigan ise, “ürettiği yazı ile hem sanatın hem de yaratılmış olan filmin varoluşuna, bunun altında yatan nedenlere ve ilişkilere dikkat çeker ve sinema yazarını, dil aracılığıyla bir filmi yeniden yaratan ve onunla ilgili bir bakış açıcı geliştiren kişidir” diye tanımlar (2007: 142).

Farber, ise sinema eleştirmenine dair: “O eleştirilerini okyanusun ortasında denize düşürülmüş notlar gibi yollar, kıyıya ulaşacaklarının garantisi yoktur” (Akt. Tükelay, 2012: 44) diyerek, eleştirmenin eleştirilerinin her zaman doğru adrese ulaşıp ulaşmayacağından duyduğu şüpheyi böylelikle dile getirir.

Farber’ın bu şüphesine karşın, Nijat Özön ise sinemada eleştirmenin varlığının diğer sanatlardakinden daha gerekli olduğunu savunmuştur. Ona göre, sinema yapıtının alıcısının genişliği ve film üretiminin devamlılığının alıcının desteğine bağlı olması, eleştirmenin önemini arttırır. Uzun süren bir çalışmanın ürünü olan film, yönetmenin kendi başına gerçekleştirdiği bir etkinlik değildir, birçok kişiyle işbirliği sayesinde ortaya çıkar. Üretimde içerik ve biçime yönelik sanatsal düşüncenin yanında, yönetim işleri, ticari kaygılar, sanatçının isteği dışında gerçekleşen etkenler, filmin son haline şekil vermektedir. Özön bu nedenlerle sanatçının, filmini bitirdikten sonra onu sınırlanmış açıdan görüp değerlendirebileceğini söyler. Oysa eleştirmen, bütün bu kaygı ve yaratım sorunlarının dışında durarak yapıtı ele alacaktır. Bu doğrultuda, “Sinemacının

sınırlanmış görüş açısı yerine, sinema eleştirmeninin çok yönlü görüş açıları vardır” (Özön, 1995: 30).

Görüldüğü gibi eleştirinin ne, eleştirmenin kim olduğuna ve neye ne kadar etki ettiğine dair kaçınılmaz olarak, farklı görüşler söz konusudur.

Film eleştirilerinin yayınlandığı yere ve kullanılan yöntemlere göre şekillendiğini ve eleştirmenlerin de eleştiriyi yaptıkları kitleye, yayın türüne göre farklı şekillerde ortaya koyduklarını söylemek olanaklıdır.

3.2.Eleştiri ve İzleyici

“Eleştiri, sinema seyircisinin zihnini harekete geçirir, onu izlediği sinema filmi hakkında düşünmeye iter. Böylece sinema filmi, izleme eylemi sona erdikten sonra da devam eder. Sinema eleştirisi, sinema izleyicisinin “filmsel metnin yapısal labirentlerinde” kendine bir yol bulması, yönünü belirlemesi için ışık tutma görevini üstlenir” (Atay, 1991: 47).

Ancak film eleştirisi her zaman izleyicinin filmi gördüğü varsayılarak yapılmaz. Bu konuda Moscovitz, sinema eleştirisi yöntemlerini dört gruba ayırır (Akt. Tükelay, 2012: 21). Bunlardan ilki okuyucunun filmi henüz görmediğini varsayan inceleme yazılarıdır. Bu yazılar geniş bir kitleye hitap eder. Özden bu gruptaki seyirci ve okuyucuyu vizyondaki sinema filmi için tavsiye edilen kişiler olarak tanımlar. (Özden, 2004: 83)

Bu grup üzerinde eleştirmenin görüşleri önemli bir hal alır. Eleştirmenlerin görüşlerine göre film izlenmeli ya da izlenmemeli gibi yargılar ortaya çıkabilir.

Bu grubun tercihi olan filmler genelde kitle eğlencesi anlayışıyla üretilen filmler olduğu için sinema yazarları bu filmlerin ticari başarılarının büyümesi konusunda da etkili olmakta ve yazılan yazılarda gittikçe tanıtıcı yazılara dönüşmektedir. Bu bağlamda da sinema yazarları, filmin promosyonel süreçlerinin bir parçası haline gelerek stüdyoların uzantısı durumuna gelmektedir. (Akt. Tükelay, 2012: 48).

“R.S, 1958 yılında yazdığı bir makalede yukarıda bahsedildiği gibi, popüler değerlendirmeler yapan

eleştirmenlerin başkaları adına düşünen ve tepki veren bir kültürel benlik gibi görülebileceğini dile getirmiştir. Ona göre eleştirmenin görevi, yapıtların genel içeriği hakkında başkaları ve kendi adına yargıya ulaşmak, bu suretle yapıtlara halkın göstereceği tavrı şekillendirmektir” (Akt. Biryıldız 2003:7)

Buna göre “eleştirmen, yapıtların, okuyucunun hayatında etkin olup olmamasını, umursanıp umarsanmamasını veya yok olup olmamasını belirleyebilir. Bu yaklaşım eleştirmenin kültürel aracı veya bekçi gibi çalışmasını olumlar” (Kabadayı, 2013: 23).

“İkinci olarak okuyucunun konuya aşına olduğunu varsayan eleştirel analiz yönteminde, inceleme yazısında da olduğu gibi okuyucu kitle göz önünde bulundurularak bu yazı yazılır” (Akt. Tükelay, 2012: 21). “Yazar, birinci, hatta ikinci izlemede izleyicinin gözünden kaçmış olabilecek incelikleri ya da karmaşık durumları açığa çıkarmayı hedeflediğinden, makalenin üzerine odaklandığı konu inceleme yazısına oranla daha özgüdür” (Corrigan, 2007: 25).

“Karşılaştırmalı analiz yöntemini kullanan eleştirmen ise okuyucusunun sinema hakkında bilgi birikimine sahip olduğunu varsayar” (Akt. Tükelay, 2012: 21).

Bu yöntemde eleştirmen yazısını benzerlikler üzerine kurgular.

“Sonuncu grupta ise araştırma makalesi yöntemi yer alır. Bu yöntemde yazılan eleştiri ileri düzeyde sinema bilgisi olanlara hitap eder. Bu eleştiri yazılarında alıntılarla uzman görüşlerine de yer verilir” (Akt. Tükelay, 2012: 21). “Bu tür bir makale, okuyucunun belirli filmler, sinema tarihi ve sinema hakkında yazılan diğer yapıtlar konusunda bilgi sahibi olduğunu varsayar” (Corrigan, 2007: 24).

Eleştirmen, bir anlamda izleyicinin filmi daha kolay algılayabilmesi için gereken şifreleri çözen kişidir. Dolayısıyla bu noktada sıradan bir izleyici ile eleştirmen arasındaki belirgin farkların olması kaçınılmazdır. Simten Gündeş bu farkları şu şekilde açıklar:

Sıradan izleyici edildir. Yani eleştirmenden daha az etken, içgüdüsel olarak nedensiz, usdışı biçimde etkindir.

Sıradan izleyici özel bir hedefi olmaksızın filmi algılar, görür ve işitir. Eleştirmen ise filmi izler, dizisel bağlantılar kurar ve yargılar.

Sıradan izleyici filme bağımlıdır. Filme kendini bırakır. Film izleyiciye egemendir. Eleştirmenin ise filme bağımlılığı azdır. Dizimsel eksen ile dizisel ekseni aynı anda işleme sokar. Film eleştirmene, eleştirmen de filme egemendir.

Sıradan izleyici filme yönelik olarak özdeşleşme süreci yaşar. Ve neredeyse filmsel anlatımın bir parçasıdır. Eleştirmen ise öbür filmlerle, yönetmenlerle karşılaştırma süreci yaşar. Neredeyse yönetmenle özdeşleşir.

Sıradan izleyici filmi, boş zamanını değerlendirme amacıyla izler. İzleme ereği hazır. Eleştirmen ise film üzerine makale eleştiri gibi yazı yazma alanına hedeflenmiştir. İzleme ereği haz ve yargıdır. (Kabadayı, 2013: 25-26)

Görüldüğü gibi izleyici ile eleştirmen arasında eleştirinin yarattığı belirgin farklar ortaya çıkar. Ve böylece eleştiri yapan eleştirmen filmi izleme, algılama değerlendirme edimlerinde farklılıklarıyla sıradan bir izleyiciden ayrılarak, izleyiciye yol gösterici bir konuma geçer.

3.3. Eleştirinin Sinemada Etkisi

“Eleştiri ne işe yarar, sorusuna Edward Said’in tam yerinde yanıtı şudur: “Sanat hakkında yargılarda bulunmayı sağlayacak değerleri yaratmaya başlamaktır.” Bu saptamayı tamamlayacak bir başka sonuç ise, eleştirmenler sanatın yargılanmasında ve kavranmasında kullanılacak değerler yaratmakla kalmaz, aynı zamanda sanat ve yazının anlamlı olmasını sağlayan süreçleri ve fiili koşulları, bugün kendi yazıları içinde cisimleştirirler. ... Daha açık söylenecek olursa eleştirmen bir ölçüde, metinlerin metinselliği tarafından tahakküm altına alınan, yerinden edilen ya da susturulan sesleri dile getirmekten sorumludur” (Gümüş, 2012: 104).

Gümüş’ün eleştirinin etkisine dair söylediklerini, sinema açısından incelediğimizde, sinemayı her izleyicinin, anlatmak istenileni anlayacağı bir mecra olarak tanımlayamayız. Zira filmlerin anlatımında biçimsel ve öyküsel olarak kullanılan anlatım yolları her izleyici tarafından anlaşılabilir. Anlaşılabilirliği içinde filmlerin çözümlenmesi güçleşir. Eleştirmen tam da bu noktada devreye girerek,

sinema dilinin çevirisini izleyiciye yapar ve klasik anlatımın dışında herkes tarafından anlaşılması güç bir takım filmlerin anlaşılır olmasına katkı sağlar.

Bu bağlamda Bazin'in, eleştirinin sinema üzerindeki etkilerine dair şu söylemi dikkat çeker.

“Eleştirmeci olsa da olmasa da Chaplin, Griffith, Murnau, Stroheim, Dreyer yine aynı biçimde var olacaklardı; Filmlerinde değişmiş tek bir çekim bile olmayacaktı.” der ve eleştirinin iki yüzü olduğunu belirtir. Biri silik ve para değeri taşımadığını belirttiği filmlere dönük, diğeri ise seyirciye dönük yüzü. Bazin eleştirinin seyirciye dönük yüzünün eleştirmeyi haklı kıldığını ifade eder ve “Film eleştirmesinin etkisizliği şüphesiz istatistik bir temele dayanır; bir filmin kaderi 3-4 milyon seyirciye bağlıdır, oysa en tutulan eleştirmeci bile 10-20 binden fazla seyirciyi etkileyemez. Ama bu nicelik sorununu bırakıp nitelik sorununa geçerseniz, konuyu etkililik değil de kurtuluş terimleriyle düşünürsek, yolunu şaşırılmış değil on, hatta tek bir okuyucuya bile olsa sinema gerçeğini anlatmışsam benim eleştirmecilik görevim haklılığını ortaya koymuş olur” der. (Bazin, 1995: 189-190)

Atilla Dorsay da Bazin'in görüşlerine benzer şekilde, “İdeal film eleştirisi sinemayı yaymayı ve sevdirmeyi hedef almalıdır. Fakat bu kör bir hayranlığı, idolleştirmeyi de gerektirmez. Sonsuz bir hoşgörüden ziyade, filmi okuyucuya açıklamak anlaşılır kılmak ve kitleye ulaştırmak eleştirmenin öncelikli görevidir” (Ertan & Eren, 2010: 86) diye eleştirinin etkisine değinir.

Eleştirinin sinema üzerindeki etkisine dair bu görüşlerin dışında bir başka görüşte de Wim Wenders eleştiriyi; “Yönetmenliği öğrenmenin iki özgün yolu olduğuna inanıyorum. Bunlardan biri filmler yapmak, diğeri ise eleştiri yazmak” (Aydın, 2005: 185) diye yaklaşır. Bu bakışa göre, eleştirinin sadece izleyeni etkilemeyeceği aynı zamanda yönetmene de etki edeceği eleştirinin bir başka yönü olarak ortaya çıkar.

İkinci Bölüm BİÇİMSEL DÜZLEM

1.SİNEMATOGRAFİ DİL VE ANLATI BİÇİMİ

Sinematografi Blair Brown'un tanımıyla hareketli görüntüden istenen anlamı elde etmenin koşullarını sağlama etkinliğidir (2006).

Lotmana göre ise sinematografi:

“Kendine özgü araç ve yöntemlerle hareketli görsel imgeler yaratma ve bununla yarattığı anlamı dışa vurma. Buna bağlı olarak “sinematografik anlam” yalnız film dilinin araçlarıyla dışa vurulan bir anlamdır ve bu araçlar dışında gerçekleşmesi olanaksızdır. Sinematografik anlam, özgül ve yalnız sinema tekniğince gerçekleştirilen semiyotik öğeler zincirlemesinin yardımıyla ortaya çıkmaktadır” (1999: 71).

Yukarıdaki tanımlardan hangisi ele alınırsa alınsın her ikisinde de sinematografiyle yaratılacak anlam; kameranın açısına, objektifine, yüksekliğine, hareketine ve ışığın konumuna bağlı olarak değişecektir.

Bu durumda sinemada yaratılan anlamı anlayabilmek ve filmlerin eleştirisini yerinde yapabilmek için, kameranın açısının, yüksekliğinin, hareketinin, yakınlığının ne anlam ifade ettiğini bilmek kaçınılmaz olacaktır.

1.1.Kamera Açıları (alt açı, üst açı)

Bir filmi izlediğinizde onu kameranın gördükleri vasıtasıyla görürsünüz. Yani kameranın hareketleri ve nereye konumlandırıldığı filmsel anlatımın önemli bileşenleridir. (Ryan& Lenos, 2012:67)

Kamera açısı, seyircinin gördüğü alanı ve çekim içine giren alanı tanımlamaktadır. “Andre Bazin'den beri biliyoruz ki sinema ekranı bir tablonun çerçevesi gibi değil, “olayın bir parçasını gösteren bir kaş” gibi işi görür” (Bonitzer, 2011: 84).

“Kamera sabit ve göz hizasında bile duruyor olsa da gösterdiği ve göstermedikleriyle anlattığı çeşitli anlamlar ortaya çıkar. Dolayısıyla kameranın hareketi sonucunda çekilen konu ve kamera arasında meydana gelen açılarının

dramatik etkileri ortaya çıkar (N. Özön, 2008:....). Bu da sinemada yaratılmak istenen anlama katkı sağlar.

1.1.1. Alt Aç (Contre Plonje) Etkisi

Sabit konumdaki bir kameranın anlattıklarının ötesinde anlamlar yaratmak için kameranın açılarının değişmesi kaçınılmazdır. Bunlardan biri alt açıdır. Kamera çekimi yapılacak olan nesneden daha aşağıdadır. Alt açı çekiminde kamera yukarı doğru eğimlenir. Estetik ya da psikolojik etkiler yaratabilir. Alt açı kullanımı ile kişiye yücelik, büyüklük, güçlülük etkisi kazandırılır. Alt açı insanlara ya da nesnelere karşı saygı duygusu uyandırır. Örneğin dinsel öğelerin alt açıyla çekilmesi tanrı duygusunu çağırıştır. Alt açı korku ya da heyecan yaratmak istendiğinde de çok sık kullanılır (Arslantepe, 2009: 111; Megep: 27).

Örneğin *The Searchers* (Çöl Aslanı) filminden alınan orta plan aşağıdan çekim örneğinde ana karakter Ethan, onu diğer beyaz adamlardan üstün kılan Kızıldereli taktikleri hakkındaki bilgisini göstermeye başlamıştır. Ethan'ın üstünlüğü ortaya çıktıkça yönetmen John Ford, karakterin doğal ortamla nasıl iç içe geçtiğini de vurgulayan bir alt çekim kullanmıştır.



Şekil 1. The Searcher, 1956.

Fakat açılı çekimlerle ortaya çıkan anlam aynı değildir. *Mildred Pierce* (Ömre Bedel Kadın) filminden alınan alt açı çekiminde ise karakter üstün görünmez. Adam cinayetin, bir arkadaşı tarafından üzerine yıkılmaya çalışıldığını öğrenmiştir ve

cesedin olduğu evden kaçmaya çalışmaktadır. Alt açu çekimle adamın içinde bulunduğu tuzağa düşmüşlük hissi izleyiciye iletir. (Ryan& Lenos, 2012: 74)



Şekil 2. Mildred Pierce, 1945.

Görüldüğü üzere alt açıyla da tek bir anlam ortaya çıkmaz. Ve farklı sinema türlerinde aynı açu kullanılarak da farklı anlamlar da yaratılır. Örneğin; korku filminde korku yaratmak amacıyla kullanılacağı gibi, bir dramda da kişiler arasındaki güç dengesinin farkını göstermek amacıyla da kullanılabilir.

1.1.2. Üst Açu (Plonje) Etkisi

“Kamera çekimi yapılacak nesneden daha yüksektedir. Üst açu çekimde kamera aşağı doğru eğimlenir. Estetik ya da psikolojik etkiler yaratabilir. Üst açu kullanımı ile oyuncunun ya da nesnenin boyu daha kısa gözükür. Çekilen nesneye karşı üstünlük duygusu verir” (Arslantepe, 2009: 111). “Ezilmişlik, zavallılık, yenilgi ve umutsuzluğun yanı sıra küçük olmaktan kaynaklanan sempati ve sevimlilik duyguları da yaratılırken sinemada üst açıdan faydalanılır” (Megep, 2008: 25).

“Bunun yanı sıra üst açu, görüntünün konusunu küçük ve önemsiz gösterir. İnsanların istekleri dışında koşullar ya da kaderleri tarafından mahkûm edildikleri, yönlendirildikleri izlenimini verir. Örneğin Özer Kızıltan’ın Takva filminde Muharrem, kendisini rahatsız eden, onu günahkârlığa davet eden rüyasından kurtulmanın yolu olarak inzivaya çekilmiş Şeyh ile görüşmek ister, fakat onun içinde bulunduğu odanın kapısını açmaya, onu rahatsız etmeye cesaret edemeden geri döner, duvarın köşesine gider büzüşerek diz çöker. Kamera onun duvar dibinde başu bedenine eğilmiş, diz

üstü, bedenini ikiye katlanmış halde üst açıdan göstererek psikolojik açıdan zayıflığını vurgular” (Parsa, 2008: 62).



Şekil 3. Takva, 2006.

1.1.3. Görüş Hızası Kamera Açısı

“Kamera, nesnesine düz bir hizadan bakar. Buna aynı zamanda ‘frontalite’ de denir” (Edgar- Marland- Rawle, 2012: 124). Göz hizasıyla yapılan çekimlerin ilgi çekiciliği alt ve üst açığa göre daha azdır, ancak görüntü gerçeğe daha yakın bir şekilde verilmiş olur. Bir gözlemcinin gördüklerini görüntüleyen nesnel çekimlerin ortalama bir insan boyu dikkate alınarak göz hizası açıdan çekilmesi gerekir. Ayrıca özel dramatik amaçlar dışında herhangi bir kişinin yakın çekimlerinin kişi ister oturmakta, ister ayakta olsun, o kişinin göz hizasından yapılması zorunludur. Böylece seyircinin oyuncuyla göz göze gelmesi sağlanacaktır. Bu yüzden uzak çekimden yakın bir çekime geçildiğinde, kamera yüksekliğinin oyuncuya göre ayarlanması gerekir (Megep, 2008: 23-24).

“Japon yönetmen Yasujiro Ozu karakterlerini, kim olursa olsun, onların göz hizasından çeker. Çocuklar ve bebekler için kamera daha alçaktır” (Edgar- Marland- Rawle, 2012: 124). Kameranın oyuncunun gözüne, göz hizasına göre ayarlanması seyircinin oyuncuyla göz göze gelmesini sağlar. Göz hizası ilgi çekici bir kamera açısı olmasa da gerçekliği yansıtması ve izleyicinin filmle özdeşlik kurması

açısından önemlidir. İzleyicinin filme yabancılaşmasına pek imkân veren bir açı değildir (Megep, 2008: 23-24).

1.2. Kamera Objektifleri

“Bir film ya da bir fotoğraf, bir cam gözü andıran objektife bağımlıdır. Filmin bir planında ya da fotoğrafın bir karesinde gösterilmek istenen nesne ya da kişinin nasıl görüneceğini büyük ölçüde belirleyen en önemli öğelerden biri objektiftir ve objektif görüntü sanatının kalbi olarak değerlendirilmelidir” (Monaco, 2009: 79)

İnsan gözü geniş açılı bir objektif gibidir. Göz, çevresini net görme eğiliminde olduğundan kaslarını kullanarak devamlı netlik ayarı yapar. İlgimizin yoğunlaştığı bir nesneyi gözümüz kaslarını kullanarak hemen net hale getirdiğinden gerçekliği hep net görüyormuşuz sanırız. Oysa gözümüz f/2 ölçüsünde netlik ayarı konusunda gayet yetenekli sayılan geniş açılı bir objektif olsa da gerçekliği bütünüyle net görmemiz mümkün değildir. İnsan dikkatini her zaman belli nesnelere üzerinde odakladığından zihinsel bir netlik halini yaşamaktadır. ‘Bakmak’ bunu en iyi ifade eden sözcüktür. (Akt. Çınar, 2008: 54)

Robert Bresson da göz ile objektif arasında benzer bir ilişkiye dikkati çeker ve “ Kameranın objektifini değiştirmek, sürekli gözlük değiştirmeye benzer” der. (2011: 37)

“Bizim zihinsel netliğimiz (odaklanmamız), bilincimizin ve dikkatimizin yarattığı bir durumdur, kamera ise her şeyi yalnızca kaydeder. Filmsel imgeler yaratılırken objektifin bu özellikleri kullanılarak uzamın bazı bölgelerinde netlik bilinçli olarak bozulur ya da daha da keskinleştirilir. Bu insan algısının dikkat ve odaklanma halindeki davranışları temel alınarak uygulanan tekniklerdir. Sinematografi uzamı netlik yoluyla bozarak insan algılarını yönlendirir” (Brown, 2008: 217)

Filmin herhangi bir planında karşımıza çıkan bir görüntü, tercih edilen objektiflerden dolayı sadece kameranın kaydettiği bir görüntü olmaktan çıkar. Objektif seçimi yapılmış kamera, göz gibi dikkati belirli nesnelere üzerinde odaklayarak, izleyende zihinsel bir netlik halinin oluşmasını sağlar.

1.2.1. Normal Odaklı Objektifler

“Filmin düzleminden objektifin yüzeyine olan uzaklığa göre 35 mm ile 50 mm arasında odak uzaklığına sahip olan objektiflerdir. Bu tip objektiflerde en az

düzeyde biçim bozumu meydana gelir Bu yüzden de insanın gerçekliğini algılama tarzına en yakın objektiftir” (Monaco, 2009: 79).

Uç noktaları sevdiğini söyleyen yönetmen John Woo, “çoğu zaman sadece iki objektifi kullanırım: Geniş açı objektifler ve tele objektifler” (Aydın, 2005: 33) der ve gerçekliği algılama tarzına en yakın olan normal odaklı objektifi, uç noktalara olan düşkünlüğünden bu anlamda bir nevi saf dışı bırakmış olur.

1.2.2. Geniş Açılı Objektifler

“Filmin düzleminden objektifin yüzeyine olan uzaklığa göre 35 mm odak uzaklığından daha kısa olan objektiflerdir. Geniş bir görüş açısı sağlar. Alan derinliği duygumunu çıkartırken çizgisel algılamayı da bozma yetisine sahiptir” (Monaco, 2009: 79).

Sinematografik olarak, objektifler bir yandan izleyici üzerinde farklı anlamlar üretmek için kullanılırken, bir yandan da perspektifin lineer olarak verdiği grafiksel uzam içindeki kompozisyon öğelerinin ne kadar ve nereye kadar net görünmesini belirleyen alan derinliği yaratmak için kullanılır. (Çınar, 2008: 60)

Alan derinliği sinemada çok önemli etkilere sahiptir. Bazın alan derinliğinin sinemada izleyici üzerinde psikolojik etkiler bıraktığına dair bazı saptamalarda bulunur. Alan derinliğinin izleyiciyi, görüntüyle olduğundan daha yakın bir ilişki içine soktuğunu ifade eder. (Bazin, 1995: 63)

Görüntü yapısal olarak daha gerçekçidir. Alan derinliği kompozisyonda çizgisel olarak görüntünün bütününde net olarak kullanıldığı durumlarda izleyici daha aktif ve görüntüde görmek istediği noktalara dikkatini yöneltme konusunda daha insiyatif sahibi olmaktadır. Alan derinliği kurgusal olarak bölünmemiş her ayrı görüntü parçasında değişik anlamlara ve spekülatif düşünmeye olanak vermektedir. Çünkü sinema eleştirmeni Serge Daney’e göre; “Geniş açı perspektifi bozar, alan derinliği daha belirgin hale gelir, nesnelere uzam içinde biçim bozumuna uğrar. Alan derinliğini dar açı takip ettiğinde imaj sanki bölünebilirmiş gibi bir etki bırakır. İmajda yaşanan bu fiziki çatışma anlatının içindeki çatışmaların sanki bir alegorisidir. İmajın içinde işaretlenen, gösterilen yönler değil, her yöne bir hareket

mevcuttur.” (<http://cuneytgok.blogspot.com.tr/2012/05/sinemada-kompozisyon-derinligi-1.html>)

Alan derinliğinin yarattığı bu etkiler, Kuleşov’un deneylerinin gösterdiği gibi, anlamın sadece kurgusal dizilimle verilebileceğini savunan anlayışla çekilen filmlerde, tek bir filmsel görüntünün anlam taşıma olanağının olmamasını ortadan kaldırır. (Çınar, 2008: 61)

Sinemada geniş açı objektif bu etkileri dolayısıyla olsa gerek usta yönetmenler tarafından sıklıkla tercih edilen bir objektif türüdür. Mesela Martin Scorsese, geniş açı objektifleri tercih etmesini:

“Genel kural olarak ben 25 mm gibi sabit odaklı ve mümkünse geniş açı objektifleri tercih ederim. Bu şüphesiz, sayelerinde sinemayı keşfettiğim Welles, John Ford ve Antohny Mann filmlerinden geliyor. Onlar geniş açıyı çok kullanıyorlardı ve bu benim için gerçekten de sinemayla özdeşti. Görsel anlamda konuşulduğunda, geniş açı kullanılmasıdaki gerçek sebep, resmin inanılmaz netliği ve bu objektif sayesinde çizgilerin bir noktada birleşip plana dramatik bir güç vermeleri. Mesela, “*New York New York*’u çekerken neredeyse sadece, insan bakışına yakın olan 32 mm.lik lens kullandım, çünkü 40’lı yılların düz görünümünü tekrar yaratmak istiyordum” (Aydın, 2005: 132)

şeklinde ifade eder.

1.2.3. Dar Açılı Objektifler

“Filmin düzleminden objektifin yüzeyine olan uzaklığa göre 60 mm’den daha uzun objektifler tele objektif olarak değerlendirilir. Dar bir görüş açısı sağlar. Bu objektifler çizgisel algılamayı bozmaz ancak zaman zaman alan derinliğini önleme etkisine sahiptir” (Monaco, 2009: 79-80).

John Woo, “ Aktörün yüzünü 180 mm. lik objektifle çektiğiniz zaman, onun gerçekten karşınızda olduğu hissine kapılıyorsunuz" diyerek tele objektifin verdiği yakınlık hissine işaret eder.

1.3.Çekim Ölçekleri

“Sinemacılar anlam yaratmak üzere teknik kullanırlar. Film çözümleme süreci bu teknikleri, bu anlamların ne olduğunu belirlemek üzere inceler” (Ryan& Lenos, 2012: 11) Bu nedenle de kameranın kaydettiği hiçbir görüntü öylesine değildir.

Bu durumda “rastgele bir ölçek tercihi olamayacağından, yönetmenin çekim ölçeklerini belirlemekten bir beklentisi olmalıdır. Anlatılmak istenenin izleyicilere geçmesi için filmin dili kurulurken hangi ölçeklerin uygun olacağı kararlılıkla tasarlanmalıdır. Öyleyse her seçimin tutarlı bir nedeni olmalıdır” (Asiltürk, 2014: 348)

1.3.1. Çok Yakın Çekim

“Kişinin bir bölgesinin tüm çerçeveyi doldurduğu çekimdir. Örneğin kaş, göz, ağız, burun, dudak bir yakın çekimdir. Bundan başka kişinin üzerindeki bir takı, elbisenin bir parçasıyla vücuttaki bir dövme bir hamamböceği ya da bir karınca, birçok yakın/detay çekimdir” (Arslantepe, 2009: 97).

“Eisenstein’a göre yakın çekim alınan bir hamamböceği görüntüsü, fil ordusundan daha güçlü bir anlatım sağlar.” İzleyici dikkati, bir yere yoğunlaştırılacaksa ayrıntı çekim kullanılır. Ayrıca ayrıntı çekim salt bir nesnenin yakından görünümü değil, ya kendi başına anlatımcıdır ya da izleyiciyi etkileyecektir. (Asiltürk, 2014: 349)

Yakın plan, Deleuze ve Gutteri’ye göre sadece yüze ya da yüzün bir parçasına odaklanmakla kalmaz. Her nesneye bir yüz işlevi yükler. Sinemada yakın plan, bir yüz ya da yüz parçası için nasıl işliyorsa, bir bıçak, bir fincan, bir duvar saati içinde aynı şekilde işler; Griffith yakın plan ile çekilen bir çaydanlık için, “çaydanlık bana bakıyor” der. (Bonitzer, 2011: 26).

“Sinemada yakın planın ilk ortaya çıkışı, aynı zamanda tedirgin bir araştırmanın nesnesi olarak yüzün ve birlikte getirdiği özgül dehşetin (bakışın dehşetinin) de ilk ortaya çıkışı olsa gerek. Yakın plan yoksa yüz yoksa sinemanın neredeyse özdeşleştiği bölgeler olan suspense de yoktur, dehşet de yoktur” (Bonitzer,

2011: 26). Bu yüzden yakın planlar korku ve gerilim filmlerinin vazgeçilmez planları arasında yer alır.

1.3.2. Baş Çekim

Baş çekimde kişinin yüzü çerçeveyi doldurur. Başın ve göğüs üzerinden boynun tamamı görülür (Arslantepe, 2009: 97) Filmin dramatik gelişme sürecinde, mimiklerin çok ön plana çıktığı durumlarda tercih edilir. Carl Dreyer'in "Jeanne d'Arc'ın Çilesi" adlı filmin hemen hemen tamamı yüz ve ayrıntı çekimlerden oluşmuştur. Karakterin ruhsal yapısının mikroskobu diyebileceğimiz bu tür ölçeklerde psikolojik durum anlatılır. Bu nedenle "baş çekim; duyguların çözümlenmesine, yüzde oluşan anlama yöneliktir" (Asiltürk, 2014: 351). Örneğin yüzlerin bir karakterin iç dünyasını gözler önüne serdiğini tekrar tekrar söyleyen Ingmar Bergman, filmlerinde insan yüzüyle yakından ilgilenmiştir. (Shargel, 2012: xiv). Bu da Bergman'ın filmlerinde insan psikolojisinin ve ruhunun derinlikleri ön plana çıkan karakterlerin, ortaya çıkmasına neden olmuştur.

Yakın çekim sürekli olarak olayın en gerilimli en yüksek noktasını oluşturmak ve elinde tutmak gibi bir özelliğe sahiptir. Yakın çekimin etkisi uzak çekimden fazladır. Ancak çok sık kullanılması rahatsız edici ve yorucudur. (Megep, 2008: 57). Çünkü Eisenstein'ın dediği gibi "yakın plan dikkati sınırlar ve yönetir." (Bonitzer, 2011: 104)

Andre Bazin "yakın planda çekilmiş ölü bir çocuk, genel planda çekilmiş ölü bir çocukla aynı şey değildir," der. (Bonitzer, 2011: 99) Zira yakın planda izleyenin dikkati sadece ölü çocuğa sınırlanacak izleyenin dikkatinin dağılmasına izin verilmeyecektir. Bu da izleyende daha yoğun duyguların ortaya çıkmasına neden olacaktır.

1.3.3. Omuz Çekim

"Kişinin çerçeve içinde omuzlarının tamamını içine alarak yukarısının görüldüğü çekimdir" (Arslantepe, 2009: 96). Omuz çekime çıkıldığında, oyuncunun bulunduğu mekân belirginleşmeye başladığı için, kadraja mekânı vurgulayan nelerin girmesi gerektiği de önemli hale gelir. Yüz ve baş çekime göre duygu yoğunluğu,

kamera-oyuncu yani izleyici-oyuncu arasındaki mesafe arttığından dolayı azalır (Asiltürk, 2014: 352). Ancak izleyici “omuz çekimin yardımıyla kendini perdedeki en özel olayların içinde bulur; kapanıveren kirpikleri, titreyen bir eli, bilekteki bir dantele dokunan parmakları, görür. Bunların tümü, istenen anda, bir insanın kendisini gizlemesine ya da açığa vurmasına yardım eden ayrıntılarla o kişiyi gösterir” (Eisenstein, 1993: 148).

1.3.4. Göğüs Çekim

“Kişinin çerçeve içinde göğsünü de içine alarak yukarısının görüldüğü çekimdir. Kişiler bu ölçekte yüzleriyle rahatça tanınabilirler. Duygularını, psikolojik durumlarını gösterebilirler” (Arslantepe, 2009: 96). Örneğin; “lokanta, kafeterya, bar gibi mekânlarda insanlar birbirlerini, çoğunlukla göğüs çekim mesafesinde görür. Sandalyenin konumları ve masanın genişliği ona göre ayarlanmıştır. Bu ruhbilimsel bir tutumdur. Az önce tanışmış olan ve birbirlerine dikkatli bakmadan konuşarak yürüyen iki insan, dar asansöre binmek zorunda kaldığında, ruh halleri değişir. İkisi de günlük hayattaki güvenli mesafeyi ellerinden kaçırma tedirginliği içindedir” (Asiltürk, 2014: 353-354). Dolayısıyla örnekte de bahsedildiği gibi göğüs çekimde kişilerin aralarındaki mesafeye ve ilişkilerine göre, duyguları ve psikolojik durumları kolaylıkla gözlenebilir.

1.3.5. Bel Çekim

“Kişinin çerçeve içinde belinden yukarısın görüldüğü çekimdir. İki kişinin konuşması sırasında yüz yüze ifadelerin gösterilmesi için elverişli bir çekim ölçөгüdür” (Arslantepe,2009: 96). Bu çekimde artık mimiklerden çok beden hareketleri ön plana çımaya başlar. Yumruk atma, bir yere dokunma, yakalama, dans etme, öpüşme hareketleri ya da mekânı vurgulamak için uygundur. Hatta oyuncu oturuyorsa, masadaki ve çevresindeki nesnelere kurduğu ilişki, bu ölçek bir çekimle kolaylıkla gösterilebilir (Asiltürk, 2014: 354-355).

Bu gibi sağladığı anlatım kolaylıkları sayesinde bel çekimleri ile seyirciye birçok şey gösterilebilir.

1.3.6. Diz Çekim

“Kişinin çerçeve içinde dizinden yukarısının görüldüğü çekimdir” (Arslantepe, 2009: 96). Diz çekimde oyuncuların beden hareketleri daha kolay izlenir. Yürüme çekimlerinde, kavga ve dans sahnelerinde bu ölçüğe sıkça başvurulduğu görülebilir. Örneğin: Quentin Tarantino'nun *Pulp Fiction* (Ucuz Roman) filminde diz çekim, dans eden bedenlerin üst kısımlarını, ellerin, belin, dans sırasındaki önemini, oyuncuların birbirlerinin bedenlerine bakışını göstermek için tercih edilmiştir (Asiltürk, 2014: 355-356).



Şekil 4. *Pulp Fiction*, 1994.

1.3.7. Boy Çekim

“Bu çekimde mekân önemini yitirmiştir. Kişi ya da kişiler çerçevede boyları ile görünmektedir. Genel bilgi verir. Kişiyi tanıtır. Bu çekim insan ve çevresiyle olan ilişkileri ortaya çıkarır”(Arslantepe,2009: 86). Belli bir dekor içinde bulunan bir veya bir grup insanı ayaklarından başlayarak soyutlar. Dikkati o kişinin üzerinde toplar. Örneğin şarlot şapkası, redingotu, salapurya ayakkabıları ve bastonuyla rolünü vurgulamak durumunda olduğu için, boy çekimde sık sık gösterilir. (Megep, 2008: 55) Bunun yanı sıra, Eisenstein'a göre boy çekim insanın doğasından dolayı özel bir ölçektir. Çünkü “sıradan izleyici öğrenci, terzi, eğitimci, inşaatçı, kasiyer, elektrikçi, dalgıç, pilot, dizgici, kimyager, çoban olsun filme genelde boy çekimde bakar.” (Akt. Asiltürk, 2014: 356)

Yönetmenin ölçek konusunda atacağı her adım, filmin anlatım gücünü etkileyeceği için, yönetmen tarafından bilinçli olarak seçilen bir boy çekim, oyuncunun içinde bulunduğu mekânın tüm niteliğini de ortaya koyar. Ancak ortaya

konulan sadece mekânın görüntüsü değildir. Zira bir mekânın tasarımı, düzeni, ışığı; oyuncunun kültürel, psikolojik ve toplumsal durumuyla ilgili de yoğun bilgilerle doludur (Asiltürk, 2014: 357).

1.3.8. Genel Çekim

Bir genel çekim, olayın geçtiği alanın tümünü içine alır. Film atmosferinin ortaya çıkmasına katkıda bulunur. “Bir olayın geçtiği kentin ya da ülkenin vurgulanması; davranışları, duruşu, kıyafetiyle ayırt edilebilen kahramanın, büyük mekânla bağlantısının kurulması için kullanılır” (Asiltürk, 2014: 359). Bu haliyle bir anlamda genel çekimler, “gayri şahsi ve objektiftir.” (Ryan&Lenos, 2012: 69)

1.3.9. Uzak Çekim

Genellikle filmlerin başında çevreyi tanıtmak amacıyla kullanılan bu çekimde hikâyenin geçeceği yer gösterilir. Daha çok doğa, seyahat ve macera filmlerinde tercih edilir. Gerçekçi filmler (Örneğin İtalyan Yeni Gerçekçi Filmleri) genellikle büyük görüntülere bağlı kalırlar.



Şekil 5. Umberto D., 1952.

Uzak ve çok uzak çekimler daha çoktur, belli bir oranda diz çekimleri bulunur. Bu tür filmlerde insanlar çevrelerinin bir türevi olarak kabul edilir ve çevrelerinden soyutlanmazlar. Bir filmin tümüyle çok uzak çekimlerden oluşması çok daha az rastlanan bir olaydır. Bu tür örneklerden biri Angelopoulos’un “The Travelling Players” adlı dört saatlik tarihsel-siyasi filmidir. (Megep, 2008: 53)



Şekil 6. The Travelling Players, 1976.

Bunların yanı sıra Western’lerde ya da bilimkurgu filmlerinde de kullanılır. Örneğin, Stanley Kubrick *2001: Uzay Yolu* (2001: A Space Odyssey) insan ırkının evrenin sonsuz büyüklüğü karşısındaki önemsizliğini anlatmak için çok fazla aşırı genel plan kullanır. (Edgar- Marland- Rawle, 2012: 124).

1.4. Kamera Hareketleri

“Kamera hareketleri konu takibi, ayrıntı gösterimi ve dikkatin değiştiği anlar için kullanılmaktadır. Kullanılan kamera hareketlerinin kesinlikle bir amacı olmalıdır. Gereksiz ve çok kullanmak hem anlamsızlık yaratır hem de acemi bir etki verir” (Arslantepe,2009: 93).

Kamera hareketleri ile üretilen görüntü, seyirci üzerinde bir anlam yaratacağından dolayı gereksiz kamera hareketlerinden kaçınılmalıdır. Çünkü kameranın hareketiyle, anlamın değişmesi, bulanıklaşması ya da konunun odağından uzaklaşılması gibi durumlar ortaya çıkar.

Bunun yanı sıra “kamera hareketi görüntüye hız ve hareket kazandırdığı gibi bir sekansı bir araya getirmek için kurgu yerine de geçebilir. Kamera, kesmeye ihtiyaç olmadan kadrajı değiştirebilir” (Edgar- Marland- Rawle, 2012: 134).

1.4.1. Solda Sağa - Sağdan Sola Çevrinme (Pan-Right, Pan-Left)

Kamera ayağı üzerinde yapılan yatay harekettir. Kameranın ayağı üzerinde gövdesiyle sağdan sola- soldan sağa doğru yaptığı harekettir. Bu hareket genellikle hareket eden bir karakteri ya da nesnelere takip etmek bağlantılar kurmak için kullanılır. Bu bağlantılar sıklıkla topluluk içi ilişkiler kurmak ya da insan grupları üzerinde anlamlar yüklemek amacıyla oluşturulabilir. (Arslantepe, 2009: 92- (Ryan&Lenos, 2012: 69).

“Örneğin Hitchcock Arka Pencere’de açılış panı kaydırma ile bize nerede, niçin ve orada kimlerle birlikte olduğumuzu, o anda neyin olup bittiğini, bizden önce neyin olmuş olduğunu, öykünün diğer karakterlerinin kimler olduğunu anlatır ve hatta öykünün muhtemel gelişme yollarını ima eder” (Monaco ,2009: 203).

1.4.2. Yukarıdan Aşağıya – Aşağıdan Yukarıya Çevrinme (Tilt-Down, Tilt-Up)

Kamera ayağı üzerinde yapılan dikey harekettir. Aşağı çevrinme tilt down, yukarı çevirme tilt up olarak isimlendirilir. Bu çekim genellikle uzun nesnelere göstermek amacıyla yapılır. Örneğin yüksek bir binayı detaylandırırken kullanılır” (Arslantepe, 2009: 92).

1.4.3. İleriye Kayma –(Nesneye Yaklaşma)

Kamera konuya yaklaşmak için öne doğru hareket eder. (travelling in) (Arslantepe, 2009: 92). Konuya doğru kaydırmalarda uzam içinde ilerleme, konuya biraz daha dâhil olma kaygısı yaratır. Konuya paralel kaydırmalarsa daha dinamik bir etki yaratır ve sanatsal anlatımda oldukça fazla kullanılır. (Brown, 2008: 77)

1.4.4. Geriye Kayma (Nesneden Uzaklaşma)

Kamera konuya yaklaşmak için geriye doğru hareket eder (travelling out) (Arslantepe, 2009: 92)

1.5. Çekim Tipi (Bakış Açısı, Öznel, Nesnel, Tanrısal Bakış)

Bakış açısı “film eleştirisinin temel kavramlarından biridir, çünkü filmler temelde dünyaya belirli bir açıdan bakmakla ilişkilidir” (Corrigan, 2007: 68) “Bakış açısı sorununu her yazar ya da yönetmen dikkate almak zorundadır. Çünkü bakış açısı salt bir teknik olmanın çok ötesinde, yapıtın kaderini belirleyecek olan uygulamalardır” (Akt. Kırel, 2010: 177). “Seyirci sahneyi görünmeyen, tarafsız bir bakış açısından izler. Sahne içindeki kişiler kameradan habersiz gibidirler. Nesnel açı, sahnedeki oyuncuların hiçbirinin bakış açısı değildir. Bu açuya “seyirci görüş noktası” da denilmektedir (Arslantepe, 2009: 110).

Nesnel açı şeyleri seyirciye imkânsız bir açıdan gösterir, tanık oldukları olayları tanrısal bir bakış açısıyla izlemelerine olanak sunar. Nesnellik kendini fark

ettirmeme ve ayrı durmakla ilişkilidir; belgesel film yapanlar mümkün olduğunca nesnel olmaya çalışırlar. Birilerinin kameranın nereye yerleştirileceğine, kadrajın nasıl olacağına, katılımcıların nerede durmaları gerektiğine karar vermesi gerektiğinden, nesnellik aslında bir yanılsamadır. (Edgar- Marland- Rawle,2012: 121)

Öznel kamera açısı, kameranın bir görüntüyü filmdeki kişilerin birinin gözüyle izlemesidir. İzleyici olaya kendi yaşıyormuş gibi katılır. Seyirci ile karakterin görüşü birleşir. Öznel açılar izleyiciyi filmin içine çeker. Bu nedenle öznel görüşün yarattığı etki yüksektir. (Arslantepe, 2009: 110- Kabadayı, 2013: 43).

“Bakış düzenlemelerinin cinsiyet, iktidar ve güç kavramlarıyla ilgili olarak nasıl kullanıldığının anlaşılması için kamera konumlandırmalarının anlatıma nasıl katkıda bulunduğu üzerinde yoğunlaşmak film üzerinde önemli ipuçları edinmemizi sağlar. Yönetmenin kamerasının pozisyonuna dolayısıyla göstereceği görüntüye karar verirken, kimi zaman karakterlerin konumlarını ve bakış açılarını kullandığı, kimi zaman nesnel çekimleri kullandığı göz önüne alınarak bu yerleştirmenin ve konumlandırmanın yaratacağı anlam yapılacak yorumda dikkate alınmalıdır” (Kirel, 2010: 178)

2.MİZANSEN YA DA GÖRÜNÇLÜK

“Mizansenin temel altı ögesi vardır. Dekor, mekân, aydınlatma, kostümler, saç makyaj ve karakterlerin hareketleri mizansenin öğeleridir” (Akt Kabadayı,2013: 45). “Günümüzde mizansen daha geniş anlamda kullanılmaktadır. Mizansen yönetmen ya da yapımcının, izleyicinin alımlamasını yönlendirmek ve şekillendirmek üzere perde için oluşturduğu, set kurulumundan kostüm tasarımına, aktörlerin performanslarından aydınlatmaya ve kamera açıları, kamera hareketleri, kameranın uzaklığı, sesin kullanımı ve kompozisyon oluşturmaya kadar tüm film tekniklerini kapsayan, çekimle ilgili her şeyi içerir” (Kabadayı, 2013: 45-46).

“Mizansen tiyatrodan alınmış Fransızca bir terimdir. “Kadraja yerleştirmek anlamına gelir. Perdede kameranın çerçevelediği her şey mizansenin parçasıdır. Oyuncular ve onların performansları, ışık, siyah beyaz bir filmde gri skala tonlarının ya da renkli bir filmde rengin nasıl kullanıldığı da dahil olmak üzere her şey, kostüm, dekor, renkli lens efektleri, oyuncuların mekânda yerleştirilmeleri ve önemli

aksesuarlar. Bütün bunlar seyircide sinemasal bir mekân duygusu oluşturmak için bir araya gelirler” (Edgar- Marland- Rawle, 2012: 128-129; Eisenstein,1985: 83-84).

“Örneğin Alman dışavurumculuğu kesinlikle mizansen üzerinedir. Çünkü ortam içindeki bireylerin stresli duygusal durumlarından anlam çıkarır. Bu öylesine kontrol gerektirir ki, kompozisyonun farklı öğeleri şansa ya da gerçek setlere bırakılmaz ama çarpıtılmış ve tehdit edici binaların temsilleriyle boyanmış setler, hiçbir yere gitmeyen zikzaklı sokaklar, sokak lambalarının biçimlendirdiği gölgelere varır. Delilik, grotesk ve duygusal olarak baskılama dışavurumculuğun 1. Dünya Savaşı’ndan sonraki Alman kültürünün durumunu fazlasıyla yaratan önemli anlatı temalarıydı” (Eisenstein,1985: 84-85).

2.1. Mekân

Mekân tasarımı, filmin görsel evrenini inşa eder. Mekân seçimi, tıpkı, aydınlatma, ses ve renk gibi mizansenini oluşturan diğer unsurlar gibi anlam yaratım sürecinin etkin bir unsurudur. Setler, sadece bir filmin aksiyonundaki fondan ibaret değildir. Anlam yaratma sürecinde etkindir. Örneğin, *Shining* (Cinnet) filminde ana karakter uyar yaşam (medeni davranışa dair tüm normları ve kurallarıyla) ile vahşi yaşam (ölümcül şiddeti ve kabalığıyla) arasında konumlandırılmıştır. Bu ayrım da setteki çizgi hattı ile vurgulanmaktadır. Görüntüde Jack’in kafasını ikiye bölen bir hat önünde oturması, Jack’in durumunu anlatmada mekânın önemine de vurgu yapmaktadır. (Ryan&Lenos, 2012: 117-120)



Şekil 7. *Shining*, 1980.

“Beyazperde dört yandan ve yüzeyden sınırlıdır. Film dünyası varlığını bu sınırların içinde sürdürür. Ancak bu dünya perde yüzeyini öylesine doldurur ki, her zaman sınırlarının dışına çıkabileceği kanısını uyandırır. Yan sınırları zorlamada en önemli araç omuz çekimidir” (Lotman, 2012: 123).

“Sinemada mekân çoğu zaman ya çerçevenin dayattığı sınırların içinde ya da çerçeve içindeki görüntünün kompozisyonuyla sınırlanır. Anlatım bu tercihe göre açık ya da kapalı biçim olarak adlandırılır.

Eğer çerçevenin görüntüsü kendi içinde yeterliyse, o zaman bu “kapalı biçim” tersine, eğer yönetmen her zaman için çerçevenin dışındaki alanın varlığının bilinçdışı düzeyinde farkında olmamızı düşünerek çekimi düzenliyorsa, o zaman açık biçim olarak değerlendirilir” (Monaco, 2009:179).

Mekânın seçiminden, mekânda kullanılan her türlü nesneye, renge, ışığa, mekânın oyuncu ile olan konumuna ve hatta mekân dışında kalan, “açık biçim” denilen anlatım tarzına kadar, dâhil olan her şey sinemada anlamı yaratma konusunda etkin olarak görev alır.

2.2. Işık

“Sinematografide aydınlatma ilk olarak kaliteli görüntü üretmeyi sağlamalıdır. Burada önemli olan yetersiz ya da aşırı aydınlatmadan doğabilecek olumsuz sonuçları kontrol altında tutmaktır. Aydınlatma görüntüde bulunan malzemeyi işleyen bir unsur olduğundan set mekânındaki diğer araç ve gereçlerin yarattığı fiziki durumlara uyumlu olmak durumundadır. Aydınlatma araçlarının yerleştirmelerinden doğan hatalar sinemada kabul edilemez niteliktedir. Aydınlatma bir estetik, bir dışavurum, sinematografi dilinin önemli anlatım öğesidir” (Vardar, 2012: 30) .

Sinematografi dilinin dışavurumunda önemli bir öge olan ışık, gerçekçi ya da gerçekçi olmayan, yapay görüntüler oluşturmadaki en önemli etkenlerden birisidir. En sık kullanılan ışıklandırma biçimi, üç nokta ışıklandırması olarak bilinir. Üç boyutlu bir görüntü yaratabilmek için üç farklı ışık kaynağı kullanılır.

-Ana Işık: Üç ışık arasında en parlak olanıdır ve aydınlatılmayan kısma gölge düşürülerek yüzeydeki detayları vurgular.

-Dolgu Işık: Genellikle ana ışığın diğer tarafına yerleştirilir. Ana ışıktan daha sönük ve yumuşak bir ışıktır, yüzeye düşen gölgelerin etkisini yumuşatmak için kullanılır.

-Arka Işık: Nesnenin arkasına yerleştirilir ve nesnenin etrafında bir ışık halkası oluşturarak görüntüye derinlik kazandırır, arka plana yapışık düz bir figür gibi görünmesine engel olur.

Bu ışıklandırma yöntemi üç boyutlu görüntüler yaratmak için oldukça önemlidir. Işıklandırma olmadan seyirci gördüklerini gerçekçi bir imge olarak algılamayacaktır.

Düşük düzeyli ya da yüksek kontrastlı ışıklandırma yozlaşmış, tehlikeli ve karanlık bir dünya anlatmak için, sert ışık ve koyu gölgeler kullanılır. (Edgar-Marland- Rawle, 2012: 128-129).

Bu ışıklandırma biçimi özellikle kara filmlerde kullanılır. “Kara filmde, arkadan aydınlatma, karakter motivasyonlarının gizlendiği ve ahlaki sınırları belirsizleştiren davranışların yaygın olduğu iki yüzlülük, hainlik ve ihanet öyküleri için uygun bir aydınlatma türüdür.” (Ryan&Lenos, 2012: 126) Korku filmleri ise canavarları gölgelerin içine saklamak için genellikle düşük düzeyli ışıklandırma kullanırlar.

Yüksek düzeyli ışıklandırma genellikle ışığın parlaklığını belirlemek için kullanılır. Bu tarz ışıklandırma, gündüz çekimlerinde ya da eski Hollywood filmlerindeki buğulu yakın planlarda kullanılan, daha yumuşak ve aydınlık bir görüntü elde etmeye yarar. (Edgar- Marland- Rawle,2012: 129)

“Tam cepheden aydınlatma bir nesneyi silikleştirir, üstten aydınlatma nesneye egemen olur, aşağıdan aydınlatma nesneye kasvetli bir görünüm verir, tepeden aydınlatma ayrıntılara (çoğunlukla saç ve gözlere, dikkati çeker; arkadan aydınlatma ya nesneye egemen olur ya da onun özel bir bölümünü öne çıkarır, yandan aydınlatma ise dramatik chiaroscuro etki yeteneğine sahiptir” (Monaco, 2009: 187).

2.3. Koreografi ve Oyunculuk

“Klasik Hollywood Sineması, karakter merkezli bir sinemadır. Bu konumlama sadece anlatı yapılarının karakterler çerçevesinde şekillenmesinde değil, filmin biçimsel özelliklerinin kurulması ve dramatik gelişim konularında da kendini gösterir. Karakterlerin psikolojisi, davranış biçimi, amaçları, kısacası karakter tanımlamasına yarayan her durum, sahne düzenlemesini etkiler. Özellikle tür sinemasında karakter davranışları belirli uyaşımllara uygundur ve izleyici için kolay tanınabilir hale dönüşmüştür. Örnek olarak Meksikalı haydudun klasik davranışlarından biri, sırtarak ağzındaki tütünü yere tükürmesidir” (Kabadayı, 2013: 46).

Bunun yanı sıra sinemada oyunculğun, eğer izleyiciye özel bir anlam iletmeyecekse, tiyatrodaki büyük abartı oyunculuktan farklı olması gerekir. Zira sinema oyuncuları ile izleyiciler arasındaki mesafe, seçilen objektifler vasatıyla kolayca kontrol edilebilir. Bu yüzden, oyuncu performansının temelini oluşturan mimiklerin, jestlerin, sesin ve bedensel yapabilirliğin tiyatro oyunculğu dışında yeniden ele alınması gerekmiştir. (Asiltürk, 2014: 199)

Yönetmen Claude Sautet de oyunculğun gücünün abartıdan geçmediğini “Bakan oyuncu konuşan oyuncudan daha güçlüdür” (Aydın, 2005: 99) şeklinde ifade eder.

2.4. Kostüm, Aksesuar ve Makyaj

“Kostüm ve set tasarımı karakterin yaratılması için başat elemanlardır. (Kabadayı, 2013: 45).

Daha senaryo aşamasında yaratılacak olan karakterin, karikatür bir tip değil de bir karakter olabilmesi için fizyolojik, psikolojik ve sosyolojik yönlerinin belirlenmesi gerekir. Özellikle belirlenecek karakterin sosyolojik yanının; onun geçmişine, ev yaşamına, eğitimine, çevre içindeki yerine, özel ilgilerine, alışkanlıklarına, inancına dair ipuçları vermesi gerekir. Bu yüzden de karakterin sahip olduğu sosyolojik özelliklere göre onu, izleyicinin tanıyabileceği kostümler kullanılır (Akyürek, 2012: 199-207). Genellikle bir anlam malzemesi olan bu kostümlerde meydana gelen değişimler, karakterdeki dönüşümleri göstermek üzere kullanılabilir (Ryan&Lenos, 2012: 125).

2.5. Renk

Sinemada, kamera, ışık, ses, renk ve kurgu gibi teknik kodlar ve onlarla gösterilenlerde ortaya çıkan yeni anlamlar, sinema ekranında gördüklerimizi öylesinelikten çıkarır. Sinemada anlamı yaratan bu bileşenlerden biri olan renk, filmsel dil yetisinde oldukça önemli bir rol oynayabilmekte; kullanım biçimindeki özgünlükle filme yeni anlamlar kazandırabilmektedir. Bu da rengin, sadece estetik bir öge olarak değil aynı zamanda bir anlam üretme aracı olarak da işlev gördüğünü de gösterir (Sözen, 2003: 7).

Sinemada rengin etkisi sinemanın siyah beyaz olduğu dönemlerde bile önemli olmuştur. “George Melies, 1900’de *Le Voyage Dans Lune’u* (Aya Yolculuk), 1903’te Edwin S. Porter *The Great Robbery* (Büyük Tren Soygunu)’da tek tek kareleri, hiç üşenmeden ince fırçalarla boyamışlardır. Aynı şeyi onlardan kırk yıl sonra Hitchcock *Spellbound*’un (Öldüren Hatıralar 1940) sonunda yapmıştır” (Büker, 2012: 56-57)

“Sinemanın daha ilk yıllarından itibaren bu yönetmenlerin filmlerine rengi katma çabası, kuşkusuz ki dramatik etkiyi arttırma çabasından kaynaklanmıştır. Çünkü biçim, mekân, zemin, ağırlık, yaş, cinsiyet, sosyal sınıf ve rengin yüzeyle ilişkisine, soğuk ve sıcak oluşuna göre yarattığı psikolojik etkiler, kültüre göre kazandığı anlamlar, rengin sinemada anlam yaratmanın göz ardı edilmez parçalarından biri haline dönüşmesine neden olmuştur.

Ancak hiçbir zaman renklerin yarattığı anlam mutlak ve değişmez sonuçlar haline gelmemiştir. “Renklerin sonsuzluğu gibi yarattıkları etki ve anlamlar da çoklu ve değişkendir. Bu anlamları insanların büyük çoğunluğunun sahip olduğu, ortak paydalar üzerine kurulmuş bulgularla oluşmaktadır” (Sözen, 2003: 114).

Örneğin aynı renkler filmin göstergeler düzlemi içinde içerik ile bağlantısına bağlı olarak farklı anlamların ortaya çıkmasına da neden olur. Eisenstein, *Aleksandr Nevsky*’de siyah ve beyazı bilinen anlamlarından ayırarak beyazı zülüm ve baskı; siyahı kahramanlık ve vatanperverlikle ilgili olarak kullanır. Ancak bir başka filmi, *Eski ile Yeni*’de (1929) siyahı gericilikle ve suçla ilgili olarak, beyazı ise yaşam ve mutlulukla ilgili olarak kullanır. Eisenstein’e göre yönetmen bütünü birliğini de bozmamalı içerik ve izleği desteklemek için kullandığı rengin öbür öğelerle uyum

içinde olmasını sağlamalı. Bunu açıklamak için Eisenstein, orkestrasyon sözcüğünü kullanır. Ona göre anlamı oluşturma görevini yüklenen öge filmde diğer öğeleri yok edercesine yer almamalı, diğer öğelerle de anlamı oluşturma görevini yüklenen öğeye destek olmalıdır. (Sözen, 2003: 142)

Bu yüzden filmde herhangi bir konu ele alınırken tek başına renk ile anlatılmamalı. Renk anlatımı destekleyen öğelerden biri olmalıdır.

Ancak rengin işlevi baştan bu yana belirttiğimiz gibi yalnızca filme renk katmak da değildir. Rengin izlek, olay örgüsü ve karakterlerle doğrudan ilgisi olmalı. Rengin anlamını kültür belirler, ama bir rengin kültürce belirlenmiş çok değişik anlamları olabilir. Çünkü anlatım ve içerik birbirinden tamamen bağımsızdır. Bundan dolayı Fellini'nin, Hitchcock'un Visconti'nin filmlerinde kırmızının değişik anlamları olabilir.

Ama yönetmen dilerse kültürel uzlaşmaları kırar, renkle dilediği anlamı yaratır. Tıpkı Godard'ın yaptığı gibi. Yönetmen sürekli olarak kültürel uzlaşılara bağlı kalırsa sinemada renkler üzerine kodlar oluşur. Sinema dili belirli kodlara dayanan sınırlı bir dil olur. Bu da sinemanın doğasına aykırıdır (Büker, 2012: 79-80).

Görüldüğü gibi sinemada rengin etkisi kültürden, rengin içerikle yarattığı bağlama kadar pek çok açıdan farklılık gösterebiliyor. Buna göre de rengin yarattığı anlamlar değişiyor. Ancak bu değişimi sadece renkli filmlere indirgeyip, siyah beyaz filmlerde yaratılan anlamı yadsımak siyah beyaz filmlere haksızlık olur.

“Zira siyah-beyaz film renkli filmde önemli ölçüde az enformasyon iletir ve bu sınırlamanın bizi bir seyirlik izlemek yerine filmin öyküsüne, diyaloglarına ve psikolojisine daha derinden sokma etkisi vardır. Sanatçının bakış açısından siyah-beyaz filmin sınırlılığı aynı zamanda kompozisyon, ton ve mizansenle daha çok şey anlatmanın meydan okuyuculuğunu getirir” (Monaco, 2009: 116).

3. KURGU

“Formalistler, filmin, sanatsal kompozisyon ve manipülasyon ilkelerine dayanan soyut bir sanat formu olduğunu düşünüyorlardı. Gerçekçiler ise, tıpkı fotoğraf gibi, ama ona ek olarak hareketi kaydırma kapasitesi de olan filmin, maddesel gerçekliğimizin bir yansıması olduğunu söylüyorlardı. Bu tartışmanın merkezinde kurgu vardı” (Edgar- Marland- Rawle,2012: 149).

Peki filme dair bu tartışmanın merkezinde yer alan kurgu biçimcilere ve gerçekçilere göre neydi?

Pudovkin’e göre, “izleyicinin psikolojik rehberliğini kontrol eden bir yöntem, Eisenstein’e göre ise eski hayatın gerçekliğini, anlatıyı desteklemekten çok yeni bir gerçekliği, ideaları yaratan bir kavramdı kurgu” (Monaco, 2009: 380).

Gerçekçi ya da biçimci hangi bakış açısıyla kurguya yaklaşırsa yaklaşılsın her ikisinde de kurgunun sinemadaki etkisi yadsınamaz boyutlardadır. Hatta “biçimcilere göre, sinemayı sanat yapan ve onu diğer sanatlardan ayıran kurgudur” (Vincenti, 2009: 31).

Kurguya dair kuramcılar tarafından ortaya çıkan görüşlerden hareketle, kurgunun temel işlevlerini şu şekilde sıralamak mümkündür:

“Kurgu, planlar arasında seçim yapmak, düzenlemek, en uygun biçimde yerleştirmek, dramatik gerekler doğrultusunda kesme noktalarını belirlemek, bunu yaparken de kimi zaman filmin iç dinamiği gereğince kısaltmalar yapmak, planlar arası geçiş sağlamak, belli bir ritmi sağlamak, değişik ses bantlarını uygun yere uygulamak ve ses bantlarını birleştirerek tek bir bant oluşturmak gibi amaçlarla gerçekleştirilir” (Küçükdoğan, 2010: 47).

Robert Bresson da bu amaçları doğrular nitelikte “Kurgu kişileri bakışlarla ve nesnelere birbirine bağlamaktır” der. (2012: 19)

Kurgu, sinema dilinin varsıllığını sağlayan en önemli araçlardandır. Yerinde seçilmiş iki ya da daha çok çekimin yan yana getirilmesiyle son derece varsıl bir anlatıma ulaşabilir. Söz sanatlarında olduğu gibi kurguda da karşıtlamalara, benzetmelere, eksiltilere, (elipslere) başvurularak anlatıma büyük bir canlılık,

açıklık, kestirmelik sağlanabilir. İçerik bakımından kurgu başlıca Hızlı-Yavaş Kurgu, Karşıt Kurgu, Paralel Kurgu, Olağan Kurgu, Bağıntılı Kurgu, çeşitlerine ayrılır.

(http://www.kurgu.tv/index.php?option=com_content&view=article&id=125:icerik-bak-m-ndan-kurgu&catid=91:sinema-sanat-na-giris-kurgu-nijat-oezoen&Itemid=554)

3.1.Kurgu Çeşitleri

Eisenstein'ın diyalektik kurgusundan bu yana farklı kaynaklarda farklı açılardan kurgunun; zaman ve mekâna, biçimsel ilkelere, anlamsal ve ideolojik aktarımlara göre farklı şekillerde sınıflandırması yapılmıştır. Ancak burada kurgunun sinemada yarattığı anlamın etkileri ele alınırken, sadece Asiltürk'ün genel anlamda sınıflandırdığı kurgu çeşitlerine yer verilecektir.

3.1.1.Hızlı-Yavaş Kurgu

“Hızlı kurgu, kısa çekimlerin sık sık kullanıldığı kurgu çeşididir” (Onaran, 1989: 76). Çekimler kısa olduğunda zaman ve uzam değişimleri de hızlı olur. Hızlı kurgu güldürü filmlerinde sık kullanılır. Yavaş kurguda çekim parçalarının uzun tutulacağı açıktır. Hızlı kurguya Tarantino'nun, yavaş kurguya Angelopoulos'un filmleri örnek verilebilir” (Asiltürk, 2008: 58).

3.1.2.Karşıt Kurgu

“İki çekimde yer alan birbirine karşıt iki kavramın çarpıştırılmasıyla aynı sonuç sağlanmaya çalışılır. Bu kurgu bir yandan etkili bir anlatım sağlarken bir yandan da yaratıcılık açısından filme pek katkısı olmaz. Örneğin açlıktan sinek gibi ölen binlerce insanı gösteren çekimin ardından denize dökülen ya da yakılan üretim fazlalarını gösteren çekim.

(http://www.kurgu.tv/index.php?option=com_content&view=article&id=125:icerik-bak-m-ndan-kurgu&catid=91:sinema-sanat-na-giris-kurgu-nijat-oezoen&Itemid=554)

“Bu kurgu sinemaya Porter'ın Sabıkalı filmiyle girmiştir. Porter, Eski bir mahkumun yoksulluğunu gösteren çekim ile ona iş vermeyen patronun varsıl yaşamını ardışık vererek bir karşıtlık yaratmıştır” (Akt. Asiltürk, 2008: 59).

3.1.3.Paralel Kurgu (Koşut ya da Almaşık Kurgu)

“Odaktaki olayın etrafında gelişen yan olaylarla bağlantısının çekim sırasıyla kurulmasıdır. Örneğin Endülüs Köpeği filminin ilk sahnesinde, kadının gözünün kesildiği çekim ile ayı kesen bulut çekiminin kurgusu paralel kurguya örnek oluşturur. Bu kurguda genellikle birbirinden uzakta gelişen olaylar imge yaratmanın en önemli yoludur. İki uzak gerçeklik sırasıyla verilerek; bunlar çoğunlukla filmin doruk noktasında buluşturulur (Asiltürk, 2008: 59).

Saboteur filminde, Brooklyn NavyYard’daki bir geminin vaftiz töreninde, geminin sabote edilmesi girişimi, törenin kendisiyle birlikte paralel kurgu içinde ele alınmıştır. *Moonstruck* (Norman Jewison, 1987) filminde, bir anne, kızı Metropolitan Operası’nda sevgilisi ile birlikteyken, üniversitede profesör olan biriyle yemek yemektedir. *Kingand Country* (Joseph Losey, 1964) paralel kurguya örnek olabilecek iki sahne içermektedir: yağmurda askerlerin bir fareyi kıştırıp oynamaya çalışmaları ve bir firarinin barakalar içinde yapılan duruşması. Burada, firarî askerinin içinde bulunduğu kötü durum ile farenin içinde bulunduğu kötü durum birbirleriyle benzeştiriliyor. Fare de, firarî asker de kurban durumundadır – firarî şüpheli askeri kuralların, fare ise askerlerin can sıkıntısından kaynaklanan bir zulmün kurbanıdır. ([http://tr.wikipedia.org/wiki/Kurgu_\(sinema\)](http://tr.wikipedia.org/wiki/Kurgu_(sinema)))

3.1.4.Olağan Kurgu

“Yıllarca süren olayın birkaç saatte anlatılması gerektiğinden; filmsel zamanın ve filmsel uzamın eksiltilmesi gerekir. Öyküsel düzlemin doğası gereği kullanılan bu kurgu çeşidi, filmin biçimsel düzlemine bir katkı sağlamaz. Olağan kurgu genellikle gösterilen bir olaydan sonraki olaya büyük zamansal ve uzamsal atlamalar yapmak için kullanılır” (Asiltürk, 2008: 59)

3.1.5. Bağlantılı Kurgu

“Sinema dilinin zenginliğini sağlayan bağlantılı kurgu, çerçevelenen nesnelere açısından kurgu diye tanımlanır. Görüntü içerikleri açısından yerinde seçilmiş iki ya da daha çok çekimin dizilenmesiyle anlatım zenginleştirilebilir. Söz sanatlarında olduğu gibi, sinema kurgusunda da çerçevedeki görüntüler açısından benzetiş, karşıtlık, koşutluk ve zamandaşlık gözetilerek, estetik bir anlam yaratılabilir” (Akt. Asiltürk, 2008: 60)

Bu kurgunun zengin niteliğiyle anlatım heyecanlı, ilginç kılınabilir. Bağıntılı kurguya sevişmeye başlayan bir çifti gösteren çekimi göğe yükselen havai fişeklerin çekiminin izlemesi; Alfred Hitchcock'un *North by Northwest* (Gizli Teşkilat) filminde yine bir trende sevişmeye başlayan çiftin çekimini aynı trenin uzun katarının bir tünel ağzından içeri girerken gösteren çekimin izlemesi). Bu çekimler tek başına fazla bir şey ifade etmeseler de, ardışık olarak kullanıldıklarında sevişen çiftin cinsel olarak da birleştiklerini ortaya koyar.

(http://www.kurgu.tv/index.php?option=com_content&view=article&id=125:icerik-bak-m-ndan-kurgu&catid=91:sinema-sanat-na-giris-kurgu-nijat-oezoen&Itemid=554)

3.2. Film Dilinin Noktalama İmleri: Geçiş Teknikleri

Metz film parçalarını, ya özerktir, ya da değildir. Ya zaman dizimseldir ya da değildir. Ya betimleyicidir ya da anlatıcıdır. Ya çizgiseldir ya da değildir. Ya devamlıdır ya da değildir diye açıklar.

Mizansen ve kurgunun söz diziminin bu hızlı incelenişini tamamlayabilmemiz için, sinemadaki noktalamayı tanımlamak zorundayız. Noktalama işaretleri göz önünde olduğu ve basitçe tanımlandığı için, sık sık onlar sinema dilinin tartışılmasında ön plana geçerler. Şüphesiz onlar, tıpkı yazılı dildeki virgüller gibi, yararlıdırlar. En basit noktalama tipi, basit kesmedir. (Monaco,2009: 215)

“Eğretileme, ritim ve görsel şölen yaratmak için kesme yapılır. Kesmenin en önemli fonksiyonu eksilti sağlamasıdır. Kesme, çıkarılmasında sakınca olmayan karelerin atılması sonucu gerçek zamanın kısaltılması ve filmsel zamanın yaratılması amacıyla kullanılır. Eisenstein *Potemkin Zirhlisi* filminin Odesa ayrımında, kesmeyi, tersi durum yaratmak (zamanı uzatmak), Welles yaşamın gerçekliğini bozmak; sesli sinema devleri Fellini, Godard gibi yönetmenler ise, kendilerine özgü dillerin yapıtaşları olarak kullandı” (Asiltürk, 2008: 69).

Kesme gibi çekimlerin birleştirilmesi amacıyla kullanılan zincirleme, bir yağın amaca hizmet eder: Yaygın olarak geriye dönüş ya da geçiş özelliği için kullananlar, devamlılık kurgusunda atlama ile birlikte kullanılır, özellikle de sekans özelliği gösterdiği zaman, uzun bir zaman diziminin geçişini sunabilir. Zincirleme

sinemada görüntüleri birbirine bağlarken aynı anda onları ilişkilendiren noktalama işaretlerinden biridir. (Monoca, 2009: 216)

“Birçok filmde gözlenebilen bindirme tekniği ise, önemli zaman-uzam değişimlerinde kullanılırken bir kurgu fonksiyonu taşımaz” (Asiltürk, 2008: 71).

Açılma- kararına bitiş ya da başlangıca dikkati çeker, tıpkı ilk sinemacıların gözdesi olan ama artık kullanılmayan iris gibi. Silinme günümüz sinemasında nostalji yaratmak için kullanılmaktadır.

Günümüzde yönetmenler siyah yerine renklerle açılma-kararına (Ingmar Bergman) ya da başlığa kesme yaparak, çerçeveyi renklendirerek (Godard) eski biçimlerden bazılarını modernize etmişlerdir. (Monaco, 2009: 215)

“Silinme tekniğinde, perdedeki görüntü çerçevenin herhangi bir yerinden belirginleşen yeni görüntü tarafından silinir. Görüntü ya düz, kesik, eğik gibi şekillerle silinir ya da eski sinemacılarda olduğu gibi iristen söz edilebilir. İrisle geçiş yapılırken, perdedeki görüntünün ortasında nokta halinde belirginleşmeye başlayan yeni görüntü, öncekinin yerini alır ya da tam tersi perdedeki görüntü nokta haline gelinceye kadar küçülür ve yerini karanlığa bırakır. Bu durum Chaplin’in Altına Hücum filminde zaman ve uzam değişimlerinde ortaya çıkar” (Asiltürk, 2008: 71).

4. SES

“Sesin gelişimiyle birlikte sinemada görsel dünya gerilerken çok uzun süre (eğlence endüstrisinin bakışıyla) sinemada söz kalabalığı, müzikal formun aptalca baskınlığı, yaratıcıların ekranları kaplaması gibi gelişmeler sinemada dili geriletmişti için, Arnheim dahil, çeşitli kuramcılar bu gelişmelere karşı çıkmışlardı” (Andrew, 2010: 59).

Sinemada sese kuramcılarının yanı sıra birçok yönetmen de karşı çıkmıştır ki bunların başında Charlie Chaplin gelir. Charlie Chaplin’in sesli sinemaya duyduğu nefret yıllarca sürmüştür. Sesin sinemada kullanımında onu rahatsız eden şey, tiyatroya karşı bin bir güçlükte elde edilen sessiz sinema estetiğinin bir çırpıda elden gitmesidir.

Chaplin gibi düşünen bir başka yönetimde Murnau'dur. Murnau, müzik ve efekt kullanımını kabul etmiş fakat söze karşı çıkmıştır. Sesin teknik bir gelişim olduğunu kabul ederek, benimsemiş, buna karşın sessiz sinemaya özgü anlatım dilinin sanatsal yön açısından daha bir yetkin olduğunu iddia etmiştir.

İki yönetmeninde sessiz sinemaya karşı oluşunda Ado Kyrrou'nun "Bütün sessiz filmlerin sinemaya özgü bir şiirselliği vardır. Sesli filmlerin çoğu konudan, yönetimden, oyuncularından, fotoğraflardan bağımsız olarak var olan bu şiiri konunun anlaşılabilirliği yararına yok etmektedir" şeklindeki ifadesine benzer kaygı yer alır.

Sinemaya sesin gelişine olumsuz yaklaşanlar kadar sesin gelişine destek verenlerde vardır. Bunların başında sinemanın en büyük estetikçilerinden biri olan Eisenstein gelir. Eisenstein, "Ses sinemaya yenilik ya da moda olsun diye gelmedi" der. Sessiz sinemanın, plastik anlatımın sınırlarını zorlamasından dolayı sesli sinemaya geçiş bir müddet sonra kaçınılmaz hale gelmiştir (Sözen, 2003: 144-148). Zira sinemasal anlatıda, görüntüyle bağlantılı olarak hatta giderek görüntüden bağımsız olarak ses aracılığıyla; izleyicide kuşku, coşku, korku vb duygular veya şimdi ne olacak gibi beklentileri yaratabilmek mümkündür (Sözen, 2003: 184).

Bunun yanı sıra "birçok filmde ses, sahneyi dolduran ya da tamamlayan bir etken olarak işlev görürken, Fight Club'da kullanılan ses anlayışı, film ve sahne ambiyasını tanımlamaya yönelik olarak tasarlanmıştır" (Sözen, 2003:178).

Ancak tek başına sesin işlevinden söz etmek olmaz. Zira "görüntülerle seslerin çarpışmasından ve birbirini zincirlemesinden uyumlu ilişkiler doğmalıdır" (Bresson, 2012: 55). "Ses bütünlük duygusunu koruyabilmek için görüntü ile evlenmek zorundadır" der, Marry Ann Doane de, The Voice in Cinema Articulation of Body and Space adlı makalesinde (Sözen, 2003:178).

"Metz'e göre görsel yeniden üretim, orijinali ile aynı niteliğe sahip değildir. Bir nesnenin görüntüsü hiçbir zaman kendisi gibi olamaz. Oysaki sesin üretimi özgünü gibidir, filmdeki bir silah sesi ile sokakta duyulan bir silah sesi arasındaki farkı kimse ayırt etmeyebilir. Metz'in kuramındaki çelişki, görüntünün somut ve tamamlanmış bir şey olduğunu, sesin ise yalnızca görüntüye bağımlı olarak sıfatsal terimlerle var olduğunu ileri sürmesidir" (Sözen, 2003: 183).

“Filmsel anlatıda ses ögesinin başarıyla kullanılması filmin dramatik kuruluşu yönünden adeta bir zorunluluktur” (Sözen, 2003: 184).

Sesin etkisi için David Lynch der ki, “ sesin ne kadar güçlü olduğunu, daha başlangıçta keşfetmiştim. Örneğin ilk kısa metrajlı filmimde, siren sesi çok güçlü bir etki bırakmış ve benim için filmin önemli bir unsuru olmuştu. O zamandan sonra filmin etkisinin yarısının sestten geldiğini anladım” (Sözen, 2003:186).

Bresson, “Ses hiçbir zaman görüntünün yardımına koşmamalı, ses de görüntünün” der ve ses ile görüntü arasındaki ilişkiyi herkes bayrak yarışındaki gibi sırası geldiğinde kendi üstüne düşeni yapmalı diye açıklar. (2012: 37)

Filmdeki sesler çok kabaca iki kategoriye ayrılabilir: Diegetik olan ve olmayan.

Diegetik ses hikâye dünyasının (diegesis) içinden gelen her türlü sesi kapsar:

-Karakterlerin sesleri

-Ses efektleri, kadraj üzerindeki ve dışındaki

-Müzik kutusu ya da bir enstrüman vb. kaynağı hikaye dünyasının içinde belli olan müzikler

Diegetik olmayan sesler ise hikâye dünyasına ait olmayan seslerdir:

-Anlatıcı üst sesi

-Dramatik ya da hayali ses efektleri

-Film müziği (Edgar- Marland- Rawle, 2012: 166)

Örneğin: “Bergman, alışlagelmiş müzik kullanımı yerine iç müzik kullanmayı, çoğunlukla da hiç müzik kullanmamayı tercih eder. Eğer müzik kullanmışsa bunlar da genellikle birkaç dakikayı geçmez” (Sözen, 2003: 187).

4.1. Oyuncu Diyalogları ve Yaratıcılık

“Filmin diyalogu kusursuzluk üzerine değil de doğallık üzerine kurulmalıdır” (Sözen, 2003:193). Bresson da oyuncularından bu doğallık isteğini “kendi kendinize konuşmuş gibi konuşun” (2012: 47) diye ifade eder.

Sıradan sözler içinde bulunulan bir ruhsal durum ya da bir zihniyeti belirlemedikleri sürece film şeridi üstündeki görüntülerden daha önemli değildir. Merlau-Ponty bu konuda haklı olarak “sözcüklerin hasisliği ya da savurganlığı bir kişinin karakterini pek çok betimlemeden daha iyi ortaya çıkarır.” demektedir. (Sözen, 2003:193).

4.2. Çevre Seslerin Anlatıma Katkısı

Ses efektleri, kullanım şekline ve sesin yapısına göre sinematografik algıyı biçimlendiren nitelikler kazanmaktadır. Konuşmayı ya da görüntüyü desteklemekte, bir yeri tanımlamakta, bir hava da ya da atmosfer yaratmakta, zaman belirtmektedir. Örneğin kuş sesleri bir bahçeyi, vapur sireni kıyı şeridinde bir bölgeyi gösterebilir. Başka bir kullanım şekli de nesnelere hareketiyle birlikte çıkan seslerin aynı görüntüyle senkron oluşturacak şekilde verilmesidir. Bunlara ‘senkron efektler’ denilmektedir. Yürüyen birinin adımlarının çıkardığı ayak sesleri buna örnek olarak gösterilebilir. Bu uygulamalarda hareketin gerçeklik algısı kuvvetlendirilmiş olur (Sözen, 2003:195- Akt. Arslantepe, 2009: 78).

“Eğer bir hareketin senkron sesi ön plana çıkarılırsa hareket dramatik etki kazanır. Yerel gürültü veya dip ses olarak da adlandırılan çevresel sesler herhangi bir yerin ayrılmaz parçası olarak var olan sestir. Örneğin günün belli bir vaktinde belirli bir caddenin sesi çoğunlukla değişiklik göstermez. Çevresel ses, sesin efekt olarak kullanımında en önemli yere sahiptir. Çevresel sesler kullanılmadığı takdirde bir yerin atmosferini tam olarak yansıtmak mümkün değildir” (Sözen, 2003: 205).

Örneğin, “balta girmemiş bir ormanın görüntüsünde hiçbir devinim yer almasa, yaprak bile kıpırdamasa, burada kaynaşan çeşitli yaratıkların sesleri bu görüntüye büyük bir canlılık, zenginlik kazandırabilir” (Özön, 2008: 149). Dolayısıyla çevresel sesin görüntüye kazandırdığı zenginlik ve film atmosferinin oluşmasına katkısı göz ardı edilemez.

4.3. Bir Ses İşlevi Olarak Mutlak Sessizlik

Sinemada dramatik anlamı yaratma yollarından biri de sessizliktir k, özellikle sözcüklerin anlamını yitirdiği anlarda artık yapılacak tek şey sessiz olmaktır. Sessizliğin etkisini Bresson da “Hareketsizlik ve sessizlikle aktarılabilecek her şeyi en sonuna kadar kullandığından emin ol” (2012: 23) diye ifade eder. Bir dramatik öge olarak sessizliğin sinemada kullanımına daha çok şu durumlarda yer verilir: Öykünün ana kişinin büyük psikolojik çöküntülerinde, üzüntülerinde, içerisine girdiği büyük eziklik duygularında, büyük şaşkınlık anlarında ve önemli terslik (kontrastlık) durumları ile karşılaştığındaÇünkü bu gibi durumlarda sessizliğin getirdiği anlam birkaç kat daha artar” (Sözen, 2003: 189-190).

4.4. Müzik

Müzik bir filme, “*Trinidad Aşıkları*’nda” Gleen Ford'u kısıktandırmak isteyen Rita Haywort'un dans edip söylediği "I have been kissed before"adlı şarkıyla erotizmi; “*Qua Vadis*” ya da “*Ben Hur*’da” Miklos Rozsa'nın ağır müziğiyle dinsel etkiyi; Alfred Hitchcock’un birçok filmine katkıda bulunan Bernard Hermann'ın yazdığı birbirinden ilginç özgün temalarla gerilimi sağlayabilir. (Toker, 2003: 85)

Müzik, filmde duygu yaratmanın yanı sıra, atmosfer oluşturmada da işlevseldir. Örneğin “David Fincher’ın *Fight Club* (1999)” filminde mekan, efekt ve müzik kullanımı yaratılmak istenen karanlık film etkisini pekiştirmek için özenle seçilmiştir” (Sözen, 2003:187).

“Başar Sabuncu’nun “*Yolcu*” filminde (1993) müzik yok bunun yerine eko düzeyi yüksek olan ses efektlerinin bolca kullanımıyla farklı bir ses evreni yaratılmıştır” (Sözen, 2003:188).

“Kaynağından çıkan bir ses bir mekân yaratır” (Lotman, 2012: 50) diyen Lotman‘da sesin atmosfer oluşturma üzerindeki etkisi ve kuşatıcılığına dikkat çeker.

“Film müzikleri, filmde ayrı çalınmak için değil de bir bütünü gerçekleştirmek amacıyla üretilirler. Müziğin varlığı, görüntüler ile kaynaşarak meydana gelen bütünlük içinde değerlendirilir” (Sözen, 2003: 217).

Sözen'in film müziğine dair olan bu söylemi, Bella Balazs'ın "Müziğin yokluğu hemen fark edilirken varlığı hiç dikkat çekmez, bu da herhangi bir müziğin gerçekte herhangi bir sahneye uygun düştüğünü gösterir"

(https://soma.sbccc.edu/users/davega/FILMST_113/FILMST_113_Old/GENERALTHEORY/Soundtheory_Balzac.pdf) ifadesiyle de örtüşür.

Bresson ise "Müzik eşlik etmek, desteklemek ya da güçlendirmek için kullanılmamalı" (2012: 23) diyerek gereksiz müzik kullanımından kaçınmayı işaret eder. Sözen'de Bresson'un görüşlerine benzer bir bakışla, "Sinemasal anlatım öylesine bir bütün olmalıdır ki, müzik ancak yeri geldiğinde konuşmalı, filmin ayrılmaz bir parçası ve olmalı ve asla öne çıkmamalıdır" der. Ömer Kavur, "müziğiyle anılan filmler bana göre tuzaktır. Müzik kendi başına akılda kalırsa demek ki o müzik filminden baskındır. Bence müzik kendini hiç hissettirmemeli" (Sözen, 2003: 227) Kavur hem Bresson ve Sözen gibi gereksiz müzik kullanımına dikkati çeker hem de müziğin, sağlıklı işleyen bir organ gibi kendini hissettirmemesini yeğler.

Sinemada müzik kullanımında az rastlanan bir uygulama da müziği, tıpkı gürültü gibi "bir ses dekoru" olarak kullanmaktır. Örneğin Anton Karas'ın "*Üçüncü Adam Kim*" için hazırladığı ve zither ile çalınan "Harry Lime" teması filmin başında ve birçok yerlerinde değişik tempolarla çalınarak, savaş sonrası Viyana'sının karanlık, sıkıntılı ve korkulu havasını yansıtmakta kullanılır. (Sözen, 2003:217-218)

"Sinemada müzik ve görüntünün ortak olarak yeşerdiği yer duygudur. Verilmek istenilen temanın duygusal yoğunluğu ne yönde ise görüntü ve ses imgelerinin de bunu destekleyecek biçimde tasarlanmasına çalışılır. Bu nedenle iyi nitelmesini hak etmiş bir film hiçbir zaman için müziğinden ve efektlerinden soyutlanarak salt görüntüleriyle değerlendirilemez" (Sözen, 2003: 221).

Daha önce de bahsedildiği gibi müzik, filmi oluşturan parçalardan biri olarak eksikliğini hissettirebilir ama filmin ve filmi oluşturan diğer unsurların önüne geçecek kadar da baskın olmamalıdır.

Üçüncü Bölüm ÖYKÜSEL DÜZLEM

1.KLASİK ANLATI

“Klasik sinema anlatısı; izleyicisini alabildiğine duygulandırma, oyundaki kahramanla özdeşleştirme, sahnelenen eyleme katma şeklinde tanımlanabilir. İzleyicisini, sinemanın “büyü”süne inandırma temelinde gelişen bu sinemada, tüm parçalar “anlatımı görünmez kılma” amacı doğrultusunda birleştirilmiştir. Klasik anlatı formu, mimetik biçime sahip bir sanat dalı olarak, diegetik biçimin tersine anlatıdaki “anlatıcı”nın varlığını görünmez kılar. Görünmez anlatıcıyı sağlayabilmek için, “görünmez gözlemci” konumundaki kamera kullanımıyla nesnel anlatım yanılması yaratmaya çalışır. Amaç, izleyicinin kurmaca evrende olup bitenlere bir aracı (anlatıcı) olmadan tanık olduğu izlenimini uyandırmaktır. Anlatıcının yokluğu ve anlatım çeşitli kurgu taktikleriyle görünmez kılınır”(Gürkan&Ozan, 2014: 159).

Bu görünmezliğin yaratılmasında daha senaryodan başlayan kurgusal taktikler kullanılır.

1.1. Çizgisel Kurgu

Geleneksel (conventional) anlatı biçiminde kullanılan bu kurguda filmlerin başı sonu bellidir. Bu anlatı biçiminin egemen olduğu metinler doğrusal bir gelişme içinde öykü anlatırlar. İzleyici bu tür metinleri dolaysız, kolay bir biçimde okur ve çoğunlukla filmin kahramanı ile özdeşleşir. Klasik Hollywood filmleri bu özelliğe sahiptir.

Klasik Hollywood filmlerinde izlerini sürebileceğimiz bu anlatı biçiminin kökleri Aristo'nun Poetika'sına kadar dayanır. İlkçağ'dan bu yana Brecht'in kuramına dek kabul gören bu anlatı biçimi, günümüzde başı sonu ve kuralları belli bir tür olarak diğer anlatı biçimleri arasında yerini alır. (Erdemir, 2009: 25)

Arketipçi eleştiride bahsettiğimiz mitolojik çevrimdeki kahramanın yolculuğu, sinemada hikâye anlatmada başı, sonu ve kuralları belli bir anlatı biçimi olarak önemli bir yere sahiptir. Bir filmde hikâyenin nasıl kurulması gerektiği ve neyin eksik olduğu bu yolla belirlenebilir. Bu da popüler sinema hikâyeciliğinde ve

senaryo yazımında mitolojik çevrimin önemli bir gelişme olarak günümüzde kendini gösterdiğini ortaya koymaktadır.(Arslantepe, 2008: 246)

Klasik anlatılar uzun zamandan beri mevcuttur ve sözlü halk masallarından türemişlerdir. Vladimir Propp bu halk masallarını incelemiş ve tümünde bulunan eylem, olay ya da “işlevleri” listelemiştir. 31 maddeden oluşan liste şöyledir.

1. Aileden biri evden uzaklaşır.
2. Kahraman bir yasakla karşılaşır.
3. Yasak çiğnenir.
4. Saldırgan bilgi edinmeye çalışır.
5. Saldırgan kurbanıyla ilgili bilgi toplar.
6. Saldırgan, kurbanını ya da servetini ele geçirmek için onu aldatmayı dener.
7. Kurban aldanır ve böylece istemeyerek düşmanına yardım etmiş olur.
8. Saldırgan aileden birine zarar verir.
9. Kötülüğün ya da eksikliğin haberi yayılır bir buyrukla kahramana başvurulur, kahraman gönderilir veya kendisi gider.
10. Kahraman eyleme geçmeyi kabul eder ya da eyleme geçmeye karar verir.
11. Kahraman evinden ayrılır.
12. Kahraman büyülü bir nesneyi ya da yardımcıyı edinmesini sağlayan bir sınama, sorgulama veya bir saldırı ile karşılaşır.
13. Kahraman ilerde kendisine başışta bulunacak kişinin eylemlerine genelde olumlu olarak tepki gösterir.
14. Büyülü nesne kahramana verilir.

15. Kahraman, aradığı nesnenin bulunduğu yere ulaştırılır, kendisine kılavuzluk edilir ya da götürülür.

16. Kahraman ve saldırgan bir çatışmada karşı karşıya gelir.

17. Kahraman özel bir işaret edinir.

18. Saldırgan yenik düşer.

19. Başlangıçtaki kötülük giderilir ya da eksiklik karşılanır.

20. Kahraman geri döner.

21. Kahraman izlenir.

22. Kahramanın yardımına koşulur.

23. Kahraman kimliğini gizleyerek, kendi ülkesine ya da başka bir ülkeye varır.

24. Düzmece bir kahraman asılsız savlar ileri sürer.

25. Kahramana güç bir iş önerilir.

26. Güç iş yerine getirilir.

27. Kahraman tanınır.

28. Düzmece kahramanın, saldırganın ya da kötünün gerçek kimliği ortaya çıkar.

29. Kahraman yeni bir görünüm kazanır.

30. Düzmece kahraman ya da saldırgan cezalandırılır.

31. Evlenme (Ryan&Lenos, 2012:147-148)

Propp'un klasik anlatıya uyarlanabilen bu masal incelemesinin yanı sıra Vogler'in mitleri ve efsaneleri temel alarak ortaya koyduğu esnek bir hikâye anlatma

yöntemi, Campbell ve Jung'a yaptığı göndermeler ile söz konusu anlatım modeline bilimsel bir değer kazandırmaktadır. Vogler'in bu anlatım modeli de klasik sinema anlatısında kendine önemli bir yer bulmaktadır.

Vogler'in ortaya koyduğu bu anlatım iskeletine göre kahraman önce olağan dünyada tanıtılır. Bir sorun vardır ve kahramanın çözmesi gerekmektedir. Böylece maceraya çağrı alır. Gönüllüdür ya da çağrıyı reddeder. Akıl hocası tarafından cesaretlendirilir. İlk eşiği geçerek özel dünyaya (maceraların yaşanacağı yer) geçer. Özel dünyada sınavlar, dostlar ve düşmanlar ile karşılaşır. Mağaranın önüne ikinci eşiğe gelir. Ateşten gömlek giyilir. Zor bir işi üstlenmiştir. Ölümüne en yakın olduğu yerdir. Ödül almaya hak kazanır ve olağan dünyaya doğru dönüş yolu'na düşer. Üçüncü eşiği geçer diriliş deneyimiyle dönüşüne uğrar. İksir ile geri döner; olağan dünyaya bir iyilik, iyileşme ya da hazine getirir. Vogler'in kahramanın yolculuğu paradigması kısaca bu şekilde işlemektedir. (Arslantepe, 2008: 239-246)

Campbell, Vogler ya da Propp'tan hangisinin paradigması ele alınırsa alınsın genel olarak klasik anlatıda benzer kalıpların ortaya çıktığı göze çarpmaktadır.

1.2.Döngüsel Kurgu

“Romandan uyarlanan senaryolar göz önüne alınmayıp, senaristlerin yazdığı senaryodan yola çıkılırsa, öyküsel düzlemde kurgu, doğal olarak senaristin zihninde başlar. Bu özellikle başı, sonu, kimi sahneleri iç içe geçmiş filmler için geçerlidir. Örneğin Milcho Manchevski'nin Before The Rain adlı filmi böyle bir kurguya dayalıdır” (Asiltürk, 2008: 73).

Klasik Anlatı Sinemasının Genel Özellikleri:

-Klasik anlatı sinemasında anlatı yapısı anlaşılır bir seyir izler ve belirgin bir sonu vardır.

-Düzen filmin başlarında bozular, ortalara doğru kötüleşir, filmin sonunda da çözülür.

-Film boyunca doruğa çıkan duygusal gerilim, çözüm aşamasıyla birlikte son bulur ve izleyici duygusal açıdan rahatlatılarak arınması sağlanır. (Katharsis) (Gürkan&Ozan, 2014: 159).

-Klasik anlatı sinemasında kullanılan çekim, aydınlatma ve kurgu tekniği olarak denenmiş, seyirci tarafından kabul görmüş olan klasik çizgiden fazla taviz verilmez.

-Ticari başarıyı garantilemek adına üretilen filmler eğlence odaklıdır.

-Küresel pazara hitap eden filmlerde aşk, cinsellik, şiddet gibi evrensel konulara yer verilir.

-Klasik anlatı sinemasında film sahnelere, sahneler çekimlere bölünür.

-Çekimler klasik olarak genel plandan yakın planlara doğru sıralandırılır.

-Anlatıcı burada istediği planları kullanır istemediklerini kullanmaz.

- Mekânı kendine göre düzenler, seyircinin neyi, nasıl ve ne kadarını göreceğine kendisi karar verir

-Devamlılık kurgusu Amerikan sinemasında, yıllar süren bir denemeler sürecinin sonucu ortaya çıkmış kurallar bütünüdür. Bu kurgu stili parçaların birleştiği yerleri görünmez kılar. Sıradan bir izleyici bir plandan tamamen farklı bir plana geçildiğini anlayamaz.

-Klasik anlatı sinemasında çok çeşitli aydınlatma stillerine rastlanmaz.

-Aydınlatma özel olarak yapılmış izlenimi doğurmaz. Genellikle düz, doğala yakın doğalmış gibi görünecek şekilde bir aydınlatma yapılıır. Bunun için 'Temel Aydınlatma Yöntemi' ya da 'Tek Kaynak Aydınlatma' yöntemleri kullanılır

-Dekor oyuncular ve hareketlerin tam olarak görülebileceği her yöne eşit ışık yoğunluğunun düştüğü karanlık olmayan bir aydınlatma stili kullanılır, aydınlık ve karanlık bölgeler arasındaki kontrastlık minimum seviyededir.

-Klasik anlatı sineması bilimkurgu, korku, müzikal, western gibi özel dekor gerektiren filmler dışında gerçeğe uygunluğa önem verir.

-Mekânın gerçeğe benzer olarak oluşturulması doğal ve gerçekçi bir biçimde objelerin yerleştirilmesi karakterin film evrenindeki yerini, toplumsal konumunu somutlaştırmak açısından önemlidir.

-Tutarlı bir imgelemsel mekân oluşturmak için mekânsal devamlılık kurallarının yanında zamansal devamlılık kuralları uygulanır.

-Klasik devamlılık kurgusunda 180 derece kuralı uygulanır.

-Birçok Hollywood filmi mekânı tanıtan 'kurucu çekimli' (establishing-shot)'la başlar.

-Klasik anlatım anlatısal açıklığa önem verir. İzleyicinin zamansal ilişkileri doğru kurabilmesi için her sahnenin bir önceki sahneyle ilgisinin ipuçları mutlaka verilir.

-Noktalama işaretleri izleyicinin zamansal bağı kurmasında önemlidir. Buna benzer birçok uyuşumsal kalıp izleyiciye benzer bilgiler verir.

Klasik anlatı sinemasında 'nedensellik', 'amaç yönelimli başkarakter' ve 'kesin son', 'zamansal ve mekânsal süreklilik' gibi ilkeler 1917'den beri geçerliliğini korumaktadır. Yeni dramatik ya da stilistik prensipler ise klasik sinemanın amacını aşmayacak, özdeşleşmeye engel olmayacak şekilde uygulanırlar. (Akikol, 2011: 65-76)

2. POSTMODERN ANLATI

“Postmodern metinler bir yandan geleneksel anlatı biçiminin, diğer yandan da modernist anlatı biçimini n özelliklerini taşırlar. Bunun için de, karmaşık bir yapıya sahiptirler. Postmodern metinlerin bu özelliği, bu metinleri, başka metinlerden (geleneksel ya da modernist) alıntılar yaparak ya da o metinlere göndermede bulunarak yazılmasından kaynaklanır. Postmodernizmin özellikle 1980'li yıllarda sinema dünyasında ilgi odağı olduğu görülmektedir. Postmodernizmin sinemaya yansıyan özelliklerinin başında ise; nostaljik, geçmişe duyulan tutucu özlem; geçmiş ve şimdiki arasındaki sınırların silinmesiyle oluşan birleşme; gerçek ve onun sunumlarıyla ilgilenme; açık bir pornografi; cinsellik ve arzunun metalaşması, eril kültürel düşünceler dizisini somutlaştıran tüketim kültürü; endişeyle, yabancılaşmayla, öfkeyle ve başkalarından

kopuşla biçimlenen yoğun coşkusal yaşantılar gibi konular gelmektedir” (Büyükdüvenci & Öztürk, 1997: 23).

Postmodern filmleri iki başlık altında sınıflandırmak mümkündür. Birincisi; çoğulculuk, yüzeysellik gibi özellikleri aşmaya çalışmayan “birleştirici” türden filmler; ikincisi ise bu özelliklerin yalnızca sunulmasından hoşnut olmayan, bunun yanı sıra onları postmodern durum sıfatıyla içine alarak cesurca sorunsallaştıran ya da sorgulayan “yıkıcı” filmler. Yıkıcı filmler, biçimlerin, biçemlerin, kültürlerin ve davranışların bitimsiz çoğalmasını ya da çoğaltılmasını edilgen biçimde yansıtmak yerine, kendi adına bu çoklukla yetinmeyerek iletişim, toplumsal cinsiyet, sanat ve kültürün konumu ile diğer konulara ilişkin sorunların ışığında eleştirel bir okumayı ileri sürmektedir. (Akt. Gürata, 2004: 98)

Postmodern sinemacılar, özellikle seks ve şiddet konularını filmlerine temel olarak almaktadırlar. Postmodern yönetmenler, seks ya da şiddet gibi olguların bugünkü yaşamın önde gelen öğeleri olduğunu öne sürerek, bunları sanatın nesnesi olarak kullanabileceklerini ifade etmektedirler.

Modernist sinemacılar, bir sorunu gündeme getirip, çözüm üretmeye çalışırken, buna karşılık postmodern sinemacılar, hiçbir çözümlene ya da tavır alma söz konusu olmaksızın toplumdaki seks, şiddet gibi olguları yansıtmaktadırlar (Şaylan, 1999: 80 - 81).

2.1. Postmodern Sinemanın Kahramanları

Postmodernizmin 80’li yıllarla birlikte sinemaya girmesinin ardından ise artık kahramanlık imgesi de değişmeye başlamıştır. Güçlü, sert, savaştı, girişimci, baerkil gibi niteliklerle özdeşleştirilen kahraman tipi, yerini daha çok kaos içinde yaşayan, zayıf, şizofrenik ve güvensiz karakterlere bırakmıştır.

Postmodern kahramanların hiç de özenilecek kahramanlar, daha doğrusu karakterler ya da bireyler olmadıkları görülmektedir. Klasik filmlerde izleyiciler rahatlıkla kahramanlarla özdeşleşirken, postmodern filmlerde, postmodern kahramanların özellikleri nedeniyle bu mümkün olamamaktadır (Erdemir, 2011: 31-35)

Postmodern sinemanın genel özellikleri ve kahramanlarının özelliklerine dair ele alınan açıklamalar ışığında, bu sinemanın en güzel örneklerinden biri olarak kabul edilen David Lynch'in *Blue Velvet* filmi incelenecektir.

Amerikan küçük kasaba yaşamı ile yeraltı dünyası arasındaki karşıtlığı gösteren film, değişimin vazgeçilmez olduğunu vurgulayarak postmodern kalıplar üzerinde yoğunlaşır. Bir yandan geçmişe özlem duyulurken, diğer taraftan da modernliğin gelişimsel çizgisi ve teknoloji yakından takip edilir. Geçmiş ve şimdiki arasındaki sınırların silinmesiyle oluşan birleşme göze çarpar.

Postmodernist bir yapı çerçevesinde *Blue Velvet*'de; "filmin ana karakterini (Jeffrey) birbiriyle hiç bağdaşmayan iki dünya arasında gidip gelirken görürüz; bir yanda liseliyle, drugstore kültürüyle 50'li yılların Amerikası'nın geleneksel kasaba hayatı; öte yanda uyuşturuculardan, ruh hastalarından; cinsel sapkınlıklardan örülmüş tuhaf, şiddet dolu, cinsellik delisi bir yer altı dünyası" (Harvey, 1997: 65).

Blue Velvet, tüm bu zıtlıkları, çelişkileri göstermektedir. Burada post modern sinemanın özelliklerinden cinsellik ve şiddet öğeleri ortaya çıkar.

Filmin başında mavi kadifeden bir perde görülür ve açılış jeneriğinin sona ermesiyle Bobby Vinton'un ünlü *Blue Velvet* şarkısı eşliğinde Lumberton isimli bir Amerikan kasabasına girilir. Bu mekânın huzurlu, temiz, herkesin birbirini tanıdığı bir banliyö olduğu anlaşılır. Okuldan dönen çocuklar evlerine yürümektedir, itfaiye aracındaki itfaiyeci geçerken banliyö sakinlerine el sallar vs. Buraya kadar her şey güzel ve huzurlu bir şekilde devam eder. Nostalji ve geçmişe duyulan tutucu özlem göze çarpar (T.Yılmaz, 2004: 83).

Lynch sıklıkla kullandığı televizyon ögesi ile bu huzurlu ortamda izleyiciye filmin ilk şiddet sahnesini gösterir. "Şiddet televizyondan verilir; çünkü izleyicilerin ilk etapta "şiddet"e yabancılaşmasını sağlar. Ayrıca, şiddetin ilk televizyondan gösterilmesinde, şiddet unsuru üzerinde "yapay - sanal" bir ilişki kurulmaya çalışılmıştır". (<http://www.kameraarkasi.org/sinema/makaleler/bluevelvet.html>).

Bu bölümle birlikte bir kez daha şiddet ve yabancılaşma kendini gösterir.

Evde televizyon seyreden kadın bahçede çimleri sularken kalp krizi geçiren adamı

fark etmez. Burada Lynch'in filmlerinde sık sık kullandığı metaforların ilki görülmektedir. Yakın çekimlerle Jeffrey'nin babasının bahçeyi sularken kalp krizi geçirmesi ve bir yerlere takılan hortumun suyun akışını engellemesi durumu adamın kan damarlarını simgeler. Hortumun sıkışıp suyu pompalayamaması da kan damarlarının tıkanıklığını ve kanın kalbe pompalanamaması sonucu geçirilen kalp krizini göstermektedir. Metafor kullanımıyla geleneksel biçiminin örnekleri görülür.

Daha sonraki sahnede Jeffry hastane de yatan babasını ziyaret eder ve dönüşte bahçede kesik bir kulak bulur ve filmin olayların başlangıcını simgeleyen ikinci şiddet sahnesi gösterilir. Jeffry'nin kesik kulağı bulmasıyla kendi huzurlu ve temiz dünyasından diğer dünyaya -kötülüğün dünyasına- geçiş yapması vurgulanmaktadır. Jeffry huzuru, rahatı ve sakinliği temsil eden yeşil çimlerin arasında kesik bir insan kulağı bularak, huzurlu maddesel dünyanın diğer tarafına yani düş dünyasına ve kötülüğe, huzursuzluğa, pislige doğru bir geçiş yapmış olur. Film, bize yaşamda yalnızca güzelin ve huzurun olmadığını; bunların aldatıcı olabileceğini, aynı zamanda kötülüğün, şiddetin de var olduğunu gösterir. Jeffry, böylelikle olgunlaşacak, büyüyecek, hayatı, cinselliği ve şiddeti öğrenecektir. (<http://www.kameraarkasi.org/sinema/makaleler/bluevelvet.html>)

Burada geleneksel anlatı biçimine başvurulur. Kahramanın dönüşümü gerçekleşir. Bilinen dünyadan bilinmeyen dünyaya geçiş başlar.

Jeffry bulduğu kesik kulağı Sandy'nin babası dedektif Williams'a götürür. Dedektif konuyla ilgileneceğini ve olayın artık polisin işi olduğunu belirtir. (T.Yılmaz, 2004: 89). Ancak Jeffry kendi temiz dünyasında bulduğu bu kirliliği merak eder ve bir nevi dedektif gibi olayları araştırmaya başlar. Diğer dünyaya geçiş yaptıkça kendi dünyasında olmayan Dorothy ve Frank gibi o dünyanın insanları ile tanışır. (<http://www.kameraarkasi.org/sinema/makaleler/bluevelvet.html>)

Filmde bir zamansızlık duygusu verilmektedir. Kullanılan müzik ve şarkılar, sıkça gördüğümüz otomobiller ve cafeler 1950'lerin atmosferini yansıtırken, diğer tüm görsel kodlar 80'li yılların yaşandığı izlenimini vermektedir. Burada geçmiş ve şimdiki arasındaki sınırların silinmesiyle oluşan birleşme dikkati çeker.

“Lynch'in yansıttığı 50'li yılları Capravari bir

yaşantının özlemiyken, 80’li yılları Reagan ile cisimleşen yeni Amerikan muhafazakârlığının simgesidir. Jeffrey’nin aralarında kaldığı ve tam bir tercih yapamadığı Sandy ve Dorothy karakterleri de bunun altını daha iyi çizer. Sandy Lynch’in özlem duyduğu 50’li yıllardan saf temiz Amerikan idealini simgelerken; Dorothy çürümüş, bozulmuş, karanlık bir dünyanın insanıdır” (T.Yılmaz, 2004: 89).

Dorothy'nin oturduğu sokağın adının Lincoln olması ve filmin kötü adamı Frank’ın tam adının Frank Booth yani Abraham Lincoln’ü bir suikast sonucu öldüren adamın gerçek ismi olması da bu noktaya bir göndermedir. Ama asıl bölünmüş olan zaman değil görünen ile gerçek arasındaki farktır (T.Yılmaz, 2004: 90). Burada endişeyle, yabancılaşmayla, öfkeyle ve başkalarından kopuşla biçimlenen yoğun coş kusal yaşantılar ortaya çıkar.

Jeffrey’nin yaşadığı filmin “gerçek” dünyası bu kasaba yaşantısıdır. Frank’ın temsil ettiği karanlık dünya ise bir yeraltı dünyasıdır. Ama bu sadece filmin içindeki gerçekliktir. Asıl gerçek olan Frank’ın dünyasıdır. Jeffrey’nin kasabası ise bir hayal, bir ütopyadır. Jeffrey bu iki dünya arasında sıkışıp kalmıştır. Ait olduğu ütöpik dünyadan çıkıp, merak ettiği karanlık dünyaya girmek için açıklaması zor bir istek duyar. Oysa filmin sonunda, karanlık dünyanın kadını olan Dorothy de dahil olmak üzere herkes ütöpik kasaba dünyasında kalır. Ağzında bir böcek pencere kenarına konan kızıl gerdan kuşu Sandy’nin rüyalarında gördüğü kuştur ve sevgiyi, aşkı simgeler. Bu açıdan aslında Sandy’nin simgelediği kasaba dünyasının da bir simgesidir. Böcek ise daha açılış sekansından beri bildiğimiz üzere yer altında kalan ve hep gizlenen sapkın karanlık dünyanın simgesidir. Kuş’un ağzındaki böcek ile söylemek istediği bu iki dünyanın aslında ayrılmaz bir bütünün ayrılmaz parçaları olduğu ve ne kadar filmin sonunda Frank’i öldürerek karanlık dünyadan çıktıklarını sansalar da aslında bu karanlık dünyanın her adım attıkları yerde onlarla birlikte olacağıdır. (T. Yılmaz, 2004: 90)

Bu noktada geçmiş, bugün, gelecek ayrımı ‘ebedi bugün’ içinde yok olur.

Filmde bir diğer kavram ise röntgenciliktir (voyeurism). Dolaba saklanan Jeffrey resmen röntgenci (voyeur) durumuna düşer. İlk röntgeninde ise, sapkın bir cinsel ilişki izler. Bu durum genç bir adamın cinselliği keşfinin öyküsü olarak da okunabilir. (T.Yılmaz, 2004: 91). “Lynch, burada Dorothy, Frank ve Jeffry arasında

oldukça başarılı bir odipal üçgen kurar”.

(<http://www.kameraarkasi.org/sinema/makaleler/bluevelvet.html>).

Cinselliği keşfi ise onu cehenneme götürür. Silgi kafadaki Henry'nin evlilik öncesi cinsellik nedeniyle mahvolan hayatı gibi Jeffrey de cinselliği keşfetmesiyle birlikte Frank'in cehennemvari dünyasına düşecektir. Bu durum yönetmenin birçok filminde tekerrür eden temalarına bir örnektir. Bir kez daha cinsellik, pornografi, şiddet görünür hale gelir (T.Yılmaz, 2004: 91).

Filmde, gerçekliğin yalnızca Jeffrey'nin gerçekliği olmadığı; aynı zamanda Frank gibi birinin de “kötü ve pis” de olsa bir gerçek olduğunu vurgulamaktadır. Bu iki zıt dünyanın aynı mekânda var olabilmesi olanaksız gibi görünür, “ama ana karakter hangisinin hakiki gerçeklik olduğundan bir türlü emin olmadan, ikisi arasında gelir gider; ta ki korkunç bir finalde iki dünya birbirleriyle çarpışana kadar” (Harvey, 1997: 65) Zamanda ve mekânlarda sınırlar belirsizleşir.

Filmde kara filmin her ögesine rastlamak da mümkün. Olayın gizemini araştıran bir erkek, başına bela açacak olan femme fatale, yozlaşmış polis teşkilatı vs. ama bu bildiğimiz kara film değildir. Örneğin filmin femme fatale'ı hem Sandy hem de Dorothy'dir. Sarışın ama iyi aile kızı olan Sandy, Jeffrey'i Dorothy'nin evine sokan, ona bilgileri veren kişidir. Karanlık dünyanın düşmüş kadını esmer Dorothy ise yardım isteyen kişidir ama aynı zamanda Frank yüzünden Jeffrey'nin bir cehenneme düşmesine sebep olandır. İkisinin birleşimi klasik bir femme fatale tanımını vermez ama bu Lynch'in kara filme yorumudur. Modern şehrin üç boyutlu temsiline karşı *Blue Velvet*'in çoğu yerindeki iki boyutluluk, sadece şehirden şehir dışına değil, derinlikten yüzeyselliğe de bir geçiş anlamına gelmektedir. Kullanılan müzik ve diyaloglar bu iki boyutluluk hissini güçlendirir niteliktedir. Bu iki boyutluluk aynı zamanda filmi bir pop- art eseri haline de getirir. Siyah - beyaz, ışık - gölge karşıtlığının keskin şekilde kullanılması kara film türünün tipik bir özelliğidir (T.Yılmaz, 2004: 91).

Filmin adından yola çıkarak neden “Mavi Kadife” olduğunu irdelersek; mavi, tutku ve özlemin rengidir ve “Filmin ilk sahnesindeki mavi renkli perde; ardından

mavi bir gökyüzü ve beyaz çitli bahçe ve kırmızı çiçekler... Tüm bunlar Amerika'yı temsil eden renklerdir. Böylece dolaylı yünden, karşımızdaki huzur dolu kasabanın da Amerika'ya ait olduğu gösterilmiş olur. Atayman'a göre ise kadife; para, pul, servet, bolluk, zenginlik anlamlarına gelir. "Mavi Kadife" ise zorlukla, acıyla, cinsellikle kazanılan para demektir. Çünkü mavi geceyi de temsil etmektedir" (2003: 214).

Mavi kadife içerdiği gerilim yönü ile Hitchcock filmleri ile de kıyaslanmaktadır. En çok benzeyen nokta ise içerdiği Mc Guffin'dir. (Bilindiği gibi Mc Guffin Hitchcock'un filmdeki asli gerilim ögesine verdiği isimdir). Filmin Mc Guffini ise, uyuşturucu olayıdır. Filmde bu uyuşturucu meselesi hiç aydınlanmaz. Dorothy'nin kocasının, kötü polis Don'un neden bu uyuşturucu işine bulaştıkları asla açıklanmaz. Bu asıl amaca hizmet eden bir araçtır. (T.Yılmaz, 2004: 90-91).

"Filmdeki bir diğer önemli nokta da Frank'in psiko-seksüel durumudur. Freud'a göre birincil dürtüler, bireyin doğduğu andan itibaren gelişimin her özgün evresinde uyarılmakta olan bedendeki erojen bölgelere doğru akan libido enerjisi şeklinde ifade edilir. Gelişimin evreleri 'psiko-seksüel'dir, çünkü egonun psikolojik gelişimi cinsel olarak yüklü itkilerin doyumuyla doğrudan ilişkilidir. Eğer bir psiko-seksüel evre gerektiği gibi çözülmezse o zaman libido enerjisi o evrede sabitlenir ve nevroitik bireyin kişilik özellikleri ve davranış modelleri haline gelmesine yol açabilir" (Indick, 2011: 35)

Psiko-seksüel gelişimin evrelerinden birisi 'oral evre'dir ve bu evrede, çevresel koşullara ve biyolojik yapıya bağlı olarak aşırı doyurulma ya da aşırı doyumsuzluk içinde kalma yüzünden, çocuk sonraki gelişme dönemlerine ilerlemeyebilir. Bu nedenle oral dönem özelliklerine fazla tutunabilir. Yetişkin kişide aşırı ağızcılık (oburluk, ağızla cinsel doyum v.b.) ve aşırı bağımlılık, alıcılık, edilgenlik, abartılı iyimserlik, özseverlik, arada bir yaşanan yoğun karamsarlık, haset, kıskançlık baskın olursa, bu davranış özellikleri oral saplanma belirtiler olarak yorumlanabilir. Böyle bir kişi başkalarından almaya alışmış, aşırı isteyici ve bağımlıdır (<http://www.pdrevi.com/pdr-ye-dair/pdr-konu-alanlari/gelisim/gelisim-kuramlari/105-psikoseks%C3%BCel-geli%C5%9Fim-d%C3%B6nemleri-freud.html>)

Frank'in de Dorathty ile yaşadığı cinsellik esnasında ağızına sürekli

Dorothy'nin sabahlığından yırtılmış bir parça mavi kadifeyi tıkaması, kendini kötü hissettiği zamanlarda nitrikli oksit maskesini soluması, Frank'in oral saplantılarına örnek oluşturur. Açık bir pornografi; cinsellik ve arzunun metalaşması ortaya çıkar.

İncelemesi yapılan *Blue Velvet* filmi, hem kahramanlarının, seyircinin özdeşleşmek istemeyeceği, kaos içinde yaşayan, zayıf, şizofrenik karakter olması hem de filmin incelemesi yapılırken değinildiği gibi, nostaljik, geçmişe duyulan tutucu özlem; geçmiş ve şimdiki arasındaki sınırların silinmesiyle oluşan birleşme; gerçek ve onun sunumlarıyla ilgilenme; açık bir pornografi; cinsellik ve arzunun metalaşması, eril kültürel düşünceler dizisini somutlaştıran tüketim kültürü; endişeyle, yabancılaşmayla, öfkeyle ve başkalarından kopuşla biçimlenen yoğun coşkusal yaşantılar gibi ele aldığı konularıyla post modern sinemaya en temel özellikleri taşımaktadır.

3.ÇAĞDAŞ (MODERN) ANLATI

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

- Çağdaş anlatı sinemasında olay örgüsü episodlarla (parça) ile sağlanır.
- Episodların her biri, bir diğerinden bağımsız ve ayrı görünür.
- Zaman ve mekânda atlamalar yaşanır.
- Klasik anlatı sinemasında olduğu gibi belirli bir başlangıç ve son yoktur.
- Klasik sinemasında olduğu gibi seyirci karakterle özdeşleşmez. (Gürkan& Ozan, 2014: 160).

Zira Modern anlatıya zemin hazırlayan Yeni Roman anlayışında da Robbe Grillet'ye göre “yeni insan” hiç bir amacı, mesleği, geleceği olmayan bir insan da olabilir. Bu nedenle: “ iyi yazılmış karakterlerin olduğu romanların yeni bir şey yaratamadıklarını onların sadece prefabrike kuklalar olabildiğini” vurgular. (Tunalı, 2010: 31)

Dolayısıyla modern anlatı sinemasındaki karakter seyircinin özdeşleşeceği karakter olmayacaktır. Olayların başı ve sonu, filmde gösterilenlerle sınırlı değildir. İzleyiciye bırakılır.

“Zaman mekân sınırlamasından bağımsızdır. Şimdinin geçmiş ve gelecekle iç içe geçtiği bu yeni zaman anlayışı, bireyin duyumsadığı “öznel zaman”ı gösterir” (Gürkan& Ozan, 2014: 160).

Yeni Roman anlayışına göre Robbe Grillet, zaman kavramının, durağan, hareketli ve düşsel olduğunu, insanın dışında bulunmakla birlikte onun zihninde de durmadan yaratıldığını; Yeni Roman'ı sinemaya yaklaştıran (ya da ikisini birbirine yaklaştıran) en temel özelliğin tek bir gramer kipinde, şimdiki zamanda geliştiğini ifade eder” (Akt. Tunalı, 2010: 31)

Modernist sinemaya zemin hazırlayan bu Yeni Roman Yeni Dalga etkileşimi, modernist sinemanın anlaşılabilmesinde önemli bir yere sahiptir. Yeni Roman'cılarının olduğu kadar Yeni Dalga yönetmenlerinin de birleştikleri bir takım ortak noktalar bulunmaktadır. Bu ortak noktalar, bu iki etkileşimin kesişiminde yer alan modernist sinemanın anlamlandırılmasını kolaylaştıran noktalardır.

Filmin kendi ham malzemesi olan yaşamla nasıl bir ilişki kurduğu, filmi nasıl kullandığı, filmin bizi nasıl değiştirdiği, filmin varlığımızı açıklamaya nasıl yardım ettiği, filmin bir dil olarak nasıl işlev gördüğü (Tunalı, 2010: 32) modernist sinemada anlam arayışına giden yolda karşımıza çıkan ve cevabı aranan sorulardan bir kaçıdır.

3.1. Brecht ve Yabancılaşma

“Brecht kuramını tiyatro çalışmalarıyla geliştirmiş olsa da sinemanın kendi kuramına çok uygun bir teknik doğası olduğuna inanmaktaydı. “Brecht'in Epik

Tiyatrosu ve Yabancılaştırma Efektı bütün sanatlara uygulanabilir ve Brecht'in düşüncelerinin sinema kuramının gelişiminde ağırlıklı bir yeri vardır" (Monaco, 2009: 56)

Yabancılaşma, Brecht'in tiyatrosunda çok önemli bir yer tutar. Her gün görmeye alışılmış olayları, durumları, kanıksanmış kavramları, yabancılaştırma efektleriyle, düşünülmeyen bir biçimde ortaya koyarak seyirciyi yadırgatmayı amaçlar. Brecht 'e göre insanın olduğu gibi kalması gerekmez. Onu olduğu gibi değil, olabileceği ya da olması gerektiği gibi görmek gereklidir. Yabancılaşmada amaç seyircinin olayları ya da karakteri olağan ve sıradan olarak algılamasını engelleyerek onu hayrete düşürmektir. Yabancılaştırma yoluyla ele alınan konuyu, yazar- yönetmen- oyuncu üçlüsü benzetmecilikten öylesine uzak bir biçimde sunar ki, izleyici bir tiyatro oyunu izlediği bilincini yitirmeden sahnede gösterilenler üzerinde düşünme olanağını bulur (Brecht, 1981:105).

Brecht'in en çok etkilediği yönetmenlerden birinin ise Jean- Luc Godard olduğu söylenebilir. Godard şöyle der 1960'ların başında: "Sinemanın bugün, Brecht'in şu düşüncesini her zamankinden iyi kavraması gerekir: Gerçekçilik, gerçek şeylerin nasıl olduğu değil, şeylerin gerçekte nasıl olduğudur (E.Yılmaz, 1997: 155).

Godard, geleneksel anlatı yapısına ve film yapım tekniklerine karşı çıkar. Onun filmlerindeki ışık kullanımından, dekor ve makyaja, çerçevelemeden, sıçramalı kesmeye (zamanda ve anlatımda sürekliliği kırma) ve ses kullanımına kadar birçok öğede, Bertolt Brecht'in estetik kuramının izlerini görebiliriz. Godard üzerinde Brecht etkisini Ertan Yılmaz, "1968 ve Sinema" adlı çalışmasında şöyle belirtir: "Örneğin *La Chinoise* (1967) filminde, Godard'ın kamerası aksiyonu izlemeyi reddeder. Bir oyuncu görüntüye sağdan girer soldan çıkar, bir süre sonra tekrar girer. Kamera arkasındaki bir çalışanı görüntüler, kamerayı sarsar. Amaç seyirciyi sürekli uyararak, orada film seyretmekte olduğu hissini vermektir (E.Yılmaz, 1997: 154).

Godard'ın, *Tout Va Bien*, (1972) filmi geleneksel anlatım yapısına birçok öğesiyle; politik içeriği, süreksizliği, devamlı anlatıcı olması, karakterlerin sık sık kameraya bakarak seyirciye doğrudan seslenmesi, kameranın sarsılması, kurmaca olmayan anlatımı, nesnel yaklaşımı, özdeşleşmeyi ve katharsisi asla sağlamaması vs.

özellikleri ile tam bir karşı örnektir ve filmde Brechtien anlatım bütünüyle ortaya çıkar. “Filmde gestuslar, yabancılaştırma efektleri ve tarihselleştirme efektleri, epizotik bir yapı içerisinde seyirciyi, sürekli bir zihinsel faaliyette bulunmaya ve bu aktif tutumun sonucunda yaşanan gerçeğe dair yargılar vermeye yönlendirecek bir işlev görürler” (Parkan, 1991: 65).

Robert Stam, Brecht’in, Epik Tiyatro kuramının sinemada karşılığını nasıl bulduğunu Brecht’in görüşlerinden yola çıkarak şöyle değerlendirir:

1. Kırılmış Mito; örneğin organik olmayan, Aristoteles karşıtı, müzikhollerdeki veya vodvillerdeki skeçlere dayanan “kesintili tiyatro” anlayışı

2. Yıldız veya Kahramanın reddi; Işık, mizansen, kurgu ile kahraman yaratan dramaturjinin reddi.

3. Sanatta bireysel bilincin farklarından ziyade davranışın kollektif kalıplarının irdelenmesi; (Aristoteles’çi oyun sanatında, kahraman, sahnelenen oyunlardan yararlanılarak o türlü durumlara sokulur ki, kendi iç dünyasını tüm yalınlığıyla dışa vurabilsin. Tüm olaylar kahramanı ruh çatışmalarına sürükleme amacını güder.

Oysa epik tiyatrodaki insanın yazgısı inceleme konusu yapılır, arkasındaki gerçek ilişkiler göz önüne çıkarılır.)

4. Gestus; belirli bir periyotta insanlar arasındaki sosyal ilişkilerin, mimiksel jestsel ifadeleri

5. Doğrudan adres; tiyatrodaki izleyiciye doğrudan seslenme, filmde karakterler, anlatıcılar hatta kameralar aracılığıyla doğrudan seslenme. (Godard’ın “Contemp” filminin ünlü açılış sahnesinde kameralar ve ya en az bir kamera izleyiciyle ilişki kurar.

6. Tablo efekti; donuk kare kullanımıyla sinemaya kolayca aktarılabilir

7. Yabancılaştırıcı oyunculuk: oyuncu ve parça arasına mesafe konması ve oyuncuyla izleyici arasına mesafe konulması

8. “Tırnak İşaretleriyle” oyunculuk; oyuncunun 3. tekil şahıs olarak ya da geçmiş zaman kipi kullanarak konuşması

9. Elementlerin radikal olarak ayrıştırılması; örneğin sahneye karşı sahne, “track” e (müzik, diyalog ve söz) karşı track kullanımı tekniği, bu öğelerin birbirlerini karşılıklı olarak desteklemesi yerine sarsması. (Örneğin müzik eserde özdeşleşmeyi desteklemez. Aksine onu kırmaya çalışır. Ya da diğer öğeler bir bütünlük oluşturmaya hizmet etmez, bunun aksine bölmeye ve parçalamaya çalışır. İnsan ilişkilerinin arkasındaki gerçekleri göstermeyi hedefleyen bir yaklaşım sağlamalıdır.)

10. Multimedya, paralel medyanın ve “yardımcı sanatların” karşılıklı yabancılaştırması; (Yeni tiyatrodaki yardımcı sanatlar kimliklerini yitirerek ‘toplu bir yapıtı’ üretmeye değil, ilgili sanatların birbiriyle iletişimi ise, birbirini yabancılaştırma eyleminden oluşmalıdır.)

11. Yansıtmacı teknik; sanatın kendi yapısal prensiplerinin açığa çıkarıldığı bir tekniktir. (Aktaran Karlı Tezgören, 2007: 34-39)

Peter Wollen’ın “Karşı – Sinema” kuramı da Brecht’in bu formülünden çok etkilenir. Peter Wollen’ın şeması, Geleneksel Sinema ve Karşı Sinema arasındaki kontrastlıkları ortaya koyar. Hollywood’un kalıplarını yedi madde halinde özetler ve bunlara “sinemanın 7 büyük günahı” der. Bunun dışında kalan anlatı kalıplarını da 7 büyük erdemi olarak sınıflandırır. Bu yedi maddelik liste şöyledir:

Peter Wollen'ın belirlediği Hollywood Sinema Anlatısı ile Karşı Sinema Anlatısı arasındaki farklılık tablosu (Gürkan& Ozan, 2014: 163)

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

4. MİNİMALİST ANLATI

60'lı yılların ortalarında Amerika'da yaygınlaşan bir sanat anlayışı olan "Minimal Sanat", terim olarak ilk kez 1961'de "İçeriği en aza indirgenmiş sanat" anlamında düşünür Richard Wollheim tarafından Art Magazine'de kaleme alınmıştır. Sinemada ise minimalizm terimi, resimde minimalizm (her türlü göz yanıltıcı görüntüyü ve öznelliği yadsıma) ile ilişkili olarak, kurgu, kamera hareketleri gibi sinematik olanın aza indirgendiği filmler için kullanılmıştır. Kovács'ın ifadesiyle minimalizm, aynı türden duygusal etkileri çoğaltarak motiflerin gücünü artırmak yerine motiflerin sistematik çeşitlemesi kuralını kullanarak anlamsal zenginliği elde eder, gelişigüzel çeşitliliği elemenin yanı sıra fazlalığı azaltmayı da içerir (Sivas, 2013: 11-12).

Bu bağlamda minimal film, "Oyunculuk ve teknik hile kullanımlarının en aza indirgendiği film türüdür. Minimal film, kamera hareketlerinden (Andy Warhol filmleri "Sleep" ve "Empire" gibi) sonradan düzeltmelerden ve yapımcının

müdahalesinden kaçınma ya da bunları minimuma indirgeme eğilimindedir” (Özdoğru, 2004: 41)

“1950’lerde Dreyer, Ozu, Bresson ve Antonioni’nin filmlerinde tanımlanan minimalizm, 60’lı yıllarda modern sinemanın en güçlü ve etkili eğilimi haline gelmiştir” (Kovács 2010: 149). Sinemada minimalizm hiç şüphesiz bu saydığımız yönetmenlerle sınırlı kalmamıştır. 1990’larda Jim Jarmush, Béla Tarr, Aki Kaurismäki, Abbas Kiarostami, Takeshi Kitano gibi auteur’lerin filmlerinde modernist minimalizme uygun izler görülmeye devam etmiştir. (Kovács 2010: 149).

Kurgu, kamera hareketleri gibi sinematik olanın aza indirgendiği filmler için kullanılan sinemada minimalizm, hem 60’lı yıllarda modern sinemada Dreyer, Ozu, Bresson ve Antonioni hem de sonrasındaki süreçlerde Jim Jarmush, Béla Tarr, Aki Kaurismäki, Abbas Kiarostami gibi pek çok yönetmenin filmlerinde etkilerini göstermiştir ve bu yönetmenlerin filmlerinden hareketle yapılan çıkarımlar sonucu minimalist sinemaya dair bir takım temel özelliklerden söz etmek mümkündür. Bunlar:

- Amatör oyuncu kullanımı öncelenir. Profesyonelliğin sebep olduğu aşırı mimikli oyunculuktan kaçınılır

- Oyunculukta sadelik ve doğaçlama tercih edilir

- Bir oyuncu bir karakteri karşılar. Birkaç oyuncu aynı tipi oynamaz

- Dekor ve objeler olabildiğince sade ve işlevseldir

- Mümkün olduğunca doğal ışık kullanılır

- Sabit kamera açıları ve uzun planlar tercih edilir

- Yapay efektlere başvurulmaz

- Dublaj yerine sesli çekim yapılır

- Dış müzik gibi destek öğelere yer verilmez. (Özdoğru, 2004: 41-42)

Minimalizmin -sinema sanatı için- çerçevesinin oluşmaya başlaması ve giderek belirginleşmesiyle kimi filmler, kimi oyuncular, kimi yönetmenler hatta kimi akımlar 'minimalist' yaftasını almaya başlar. Görüldüğü gibi sinemada minimalizm, yalnızca bir tür, bir akım değil; türlerin kimi özelliklerini barındıran akımlar-üssü bir yaklaşımdır aslında (Özdoğru, 2004: 72).

SONUÇ

Günümüzde, kitle iletişim araçlarının yaygınlaşması ve büyük ölçüde yazılı basının yerini sosyal medyanın alması ve internet erişim sınırlarının genişlemesi ile birlikte, hem sinema filmlerine erişimin daha kolay olması hem de filmler üzerine yazılan yazıların artış göstermesi, filmlerle ilgili; film eleştirisi, film çözümlemesi, film yorumu gibi çok sayıda yazının bloglarda, internet sayfalarında yer almasına neden oluyor.

İnternetin kişilere getirdiği yazma özgürlüğü, bir yanda üretimin artmasına neden olurken bir yanda kişisel düşüncelerin ve hislerin havada uçtuğu bir ortama dönüşmektedir.

Giz Dükü'nün Katili adlı film, üzerine ilk film eleştirisini yazan Adolph Brissonn'dan bu yana Louis Delluc'tan, Andre Bazin'e kadar çok sayıda eleştirmen sinema tarihine damgasını vurmuş ve sadece eleştiri yazmakla kalmayıp, sinemanın kuramsal gelişimine de hizmet etmişlerdir.

Bu çalışmada film eleştirisine, geçmişinin izlerinden yola çıkılarak bakıldı.

Birinci bölümde eleştirinin ne olduğu, neye göre kime göre nasıl değiştiği üzerinde farklı disiplinler de göz önüne alınarak duruldu. Bir yandan eleştiriye yazan kişiden kaynaklı eleştirinin öznelliği dikkati çekerken diğer yandan da eleştirinin bilimsel yaklaşımlarla da ele alınabileceği ve konunun özelliğine bağlı olarak tercih edilecek bir eleştiri yöntemi ile eleştirinin bilimsel temellerde de gerçekleştirilebileceği üzerinde duruldu.

Eleştiri, eleştirmen, seyirci ve eleştirinin sinemaya etkilerinin de ele alındığı ilk bölümde, eleştiri evreninde eleştirinin nerede yazıldığından, kimin için ve hangi yöntemle yazıldığına göre etkilerinin değişebileceği sonucuna varıldı

İkinci bölümde ise, Metz'e göre sinema dilini oluşturan parçasal birimler (çekim ayırım gibi uzamda yer kaplayan ögeler) ile parça üstü birimler (renk, alıcı devinimleri, geçişler gibi uzam ve zamanda yer kaplamayan ögeler) ele alındı. Ve bunların yaratacağı anlamlar üzerinde duruldu. Örneğin bir parçasal birimde gösterilen bir ağaç, sadece bir ağaçtır. Ancak ağaca farklı kamera açılarıyla

yaklaşılması, ağaçtan önce ve sonra gösterilen parçasal birimlerle bir araya getirilmesi, ilk başta gördüğümüz, temel anlamıyla algıladığımız ağaçtan, farklı bir algının oluşmasına neden olacaktır.

Biçimsel olarak sinemayı oluşturan parçaların ve parça üstü birimlerin bünyesinde barındırdığı göstergelerle oluşturduğu anlamları kavramak ve çözümlmek, söylem üzerine söylem, yazı üzerine yazı diye de tanımlanabilen eleştiri için kaçınılmazdır.

Çalışmanın son bölümünde, filmlerin öyküsel olarak incelenmesi üzerinde duruldu.

Hollywood sinemasının ve ana akım sinemanın tercihi Aristo'nun Poetika'sından bu yana işleyen olay örgüsüyle klasik anlatı yapısı, klasik anlatı yapısını ters yüz eden postmodern anlatı, sinemada yabancılaşma ve Brechtien etkiler ile oyunculuk ve teknik hile kullanımlarının en aza indirildiği mimimalist anlatı yöntemleri ele alındı.

Anlatı yöntemlerine göre değişen olay örgüleri ölçeğinde filmlerin çözümlenmesine yarayacak özelliklerin üzerinde duruldu.

Bu noktada anlatı yapılarının çeşitli akımlar ve kuramlarla ilişkisi ön plana çıktı. Filmlerin çözümlenmesinde filmi oluşturan biçimsel parçalarının ne anlattığının önemli olduğu kadar, filmin anlatı yapısına dayanak teşkil eden akımın ya da kuramın özelliklerinin ne olduğunun da önemi ortaya çıktı.

Daha önce yapılmış çalışmalar ışığında, alana katkı sağlayan kaynaklardan yapılan literatür taraması ile hazırlanan bu tezde, bu alanda yapılmış benzer çalışmalardan farklı olarak, eleştiri bir bütün olarak ele alınmış ve bütünü oluşturan parçaların tek tek incelenmesine çalışılmış ve sinemada eleştiriye dair bir bütünsel bir bakışın oluşturulması hedeflenmiştir.

Ancak, sinema eleştirisine bütünsel bir bakış ile yaklaşılması aynı zamanda bu tezin kısıtlılıklarından biri olmuştur. Zira, film örneği üzerinden çeşitli eleştiri yöntemlerinin ve eleştirilerin ele alındığı örnek çözümlmeler yapılamamıştır.

Sadece üçüncü bölümde, post modern anlatı sinemasının örneklendirilmesi için post modern sinemaların en iyi örneklerinden biri olarak kabul edilen, David Lynch'in *Blue Velvet* filminden hareket edilmiştir. Fakat bu sadece post modern anlatının örneklendirilmesi için kullanılmış olup, film eleştirine örnek oluşturmamıştır.

Bundan sonra sinema eleştirisi için yapılacak çalışmalarda bir gidiş yolu niteliğinde olan bu tezin ortaya koyduğu teorik anlatımların ışığında farklı eleştiri yöntemleri ya da biçimsel ve öyküsel olarak bir filmin bütünsel bir boyutta ele alınıp çözümlenmesi, Türkiye'de sinema alanında yapılacak katmanlı ve derinlikli eleştirilerin ortaya çıkmasına hizmet edecektir.

Bu tezde eleştiriyi oluşturan malzemelerin neler olduğu tek tek incelendi, eleştirinin eldeki malzemenin farklı farklı kullanılmasına bağlı olarak değişen tarifleri ortaya kondu ancak yukarıda da bahsedildiği gibi, bu çalışma için teorik kısmıyla kısıtlı kaldı sadece. Bundan sonra yapılacak çalışmalarda eldeki malzemenin kullanılıp, tariflerin tatlara dönüşebilmesine imkân verebilecek bir mönü hazırladı.

KAYNAKÇA

Kitaplar

AKYÜREK, Feridun. (2012). **Senaryo Yazarı Olmak**. İstanbul: Media Cat Kitapları

ANDREW, J. Dudley. (2010). **Büyük Sinema Kuramları**. (Çeviren: Zahit Atam)
İstanbul: Doruk Yayıncılık.

ARSLANTEPE, Mehmet. (2009). **Bir Film Çekmek ve Masa Üstü
Filmciliğe Giriş**. İstanbul: Beta Basın Yayım.

ASİLTÜRK, Cengis. T. (2008). **Sinemada Diyalektik Kurgu**. İstanbul: Beykent
Üniversitesi Yayınları.

ASİLTÜRK, Cengis. T. (2014). **Sinemada Yaratıcı Yönetmen**. İstanbul: Kalkedon
Yayıncılık

ATAY, Simber. (1991). **Film Eleştirisine Dair**. İzmir: İdeart.

ATAYMAN, Veysel. (2003). **Şiddetin Mitolojisi**. İstanbul: Donkişot
Yayınları

AYDIN, Hasan. (2005). **Ünlü Yönetmenlerden Sinema Dersleri**.
İstanbul: İnkılap Kitabevi

BAZİN, Andre. (1995). **Çağdaş Sinemanın Sorunları** (Çeviren: Nijat Özön).
Ankara: Bilgi Yayınevi

BAZİN, Andre. (2000). **Sinema Nedir?** (Çeviren: İbrahim Şener). İstanbul: İzdüşüm
Yayınları.

BİLGİÇ, Filiz. (2002). **Türk Sinemasında 1980 Sonrası Üslup Arayışları**.
Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları

BONİTZER, Pascal. (2011). **Kör Alan ve Dekadrajlar**. (Çeviren: İzzet
Yaşar) İstanbul: Metis Yayıncılık

- BRECHT, Bertol. (1981). **Epik Tiyatro**. (Çeviren: Kamuran Şipal). İstanbul: Say Kitap
- BRESSON, Robert. (2012). **Sinematograf Üzerine Notlar**. (Çeviren: Nilüfer Gün Görmüş). İstanbul:Küre Yayınları
- BROWN, Blair. (2008) **Sinematografi: Kuram ve Uygulama** (Çeviren: Selçuk Taylaner, İstanbul:Hil Yayınları
- BURTON, Graeme. (1995) **Görünenden Fazlası**. (Çeviren:Nefin Dinç). İstanbul: Alan Yayıncılık
- BÜKER, Seçil. (2012). **Sinemada Anlam Yaratma**. İstanbul: Hayalperest Yayınevi.
- BÜKER, Seçil. TOPÇU, Y. Gürhan. (2010). **Sinema: Tarih- Kuram- Eleştiri**. İstanbul: Kırmızı Kedi
- BÜYÜKDÜVENCİ, Sabri. ÖZTÜRK, Semire. Ruken. (1997). **Postmodernizm ve Sinema**. Ankara: Bilim ve Sanat Yayınları
- CAMPELL, Joseph. (2000). **Kahramanın Sonsuz Yolculuğu**. (Çeviren :Sabri Gürses) İstanbul: Kabalcı Yayınları
- CORRIGAN, Timothy. (2008). **Film Eleştirisi El Kitabı**. (Çeviren: Ahmet Gürata). Ankara: Dipnot Yayınları
- ÇETİNKAYA, Yalçın. (1992). **Reklamcılık ve Manipülasyon**. İstanbul: Ağaç Yayıncılık
- DİKEN, Bülent LAUSTSEN, Bagge Carsten. (2011). **Filmlerle Sosyoloji**. (Çeviren: Sona Ertekin). İstanbul: Metis Yayınları
- EAGLETON, Terry. (1998). **Eleştirinin görevi**. (Çeviren: İsmail Serin). Ankara: Ark Yayınları.
- ECO, Umberto.(1992). **Açık Yapıt**.(Çeviren: Yakup Şahan). İstanbul: Kabalcı Yayınları

- EDGAR, Robert- MARLAND, John- RAWLE, Steven. (2012) **Film Dili.** (Çeviren: Senem Aytaç) İstanbul: Literartür Yayınları
- EİSENSTEİN, Sergey Mihailoviç. (1993). **Sinema Sanatı** (Çeviren: Nilgün Şarman). İstanbul: Payel Yayınları
- EİSENSTEİN, Sergey Mihailoviç. (1985). **Film Biçimi** (Çeviren: Nijat Özön). İstanbul: Payel Yayınları
- GABBARD, Glen O. ve GABBARD, Krin. (2001) **Psikiyatri ve Sinema.** (Çeviren: Yusuf Eradam, Hasan Satılmışoğlu) . İstanbul: Okuyan Us Yayınları.
- GÜMÜŞ, Semih. (2012). **Çözümleyici Eleştiri.** İstanbul: Can Yayınları
- GÜRATA, Ahmet. (2004). **Öznel Zamanın İzinde: Sinemada Postmodern Zamanlar ve Görüş Noktası.** Fatma Dalay Küçükkurt & Ahmet Gürata (Derleyen). Sinemada Anlatı ve Türler. Ankara: Vadi Yayınları
- HOCKLEY, Luke. (2004). **Film Çözümlemesinde Jungcu Yaklaşım.** (Çeviren: Simten Gündeş). İstanbul: Es Yayınları
- HARVEY, David. (1997). **Postmodernliğin Durumu.** (Çeviren: Sungur Savran) İstanbul: Metis Yayınları.
- INDİCK, William. (2011). **Senaryo Yazarları İçin Psikoloji.** (Çeviren: Ertan Yılmaz, Yeliz Karaarslan). İstanbul: Agora Kitaplığı.
- İPŞİROĞLU, Zehra. (1992) **Eleştirinin Eleştirisi.** İstanbul: Cem Yayınları
- KABADAYI, Lale.(2013) **Film Eleştirisi.** İstanbul: Ayrıntı Yayınları
- KIREL, Serpil. (2010). **Kültürel Çalışmalar ve Sinema.** İstanbul: Kırmızı Kedi.

- KOVÁCS András Bálint (2010). **Modernizmi Seyretmek Avrupa Sanat Sineması**. 1950-1980, Çev. Ertan Yılmaz, Ankara: De Ki.
- KÜÇÜKERDOĞAN, Bülent. (2010). **Sinemada Kurgu ve Eisenstein**. İstanbul: Hayalbaz.
- LOTMAN, Yuri M.(1999) **Sinema Estetiğinin Sorunları**.(Çeviren: Oğuz Özügül). Ankara: Öteki Yayınevi.
- LOTMAN, Yuri M. (2012). **Sinema Göstergebilimi**. (Çeviren: Oğuz Özügül) Ankara: Nirengi Kitap.
- MONACO, James. (2009). **Bir Film Nasıl Okunur?** (Çeviren: Ertan Yılmaz). İstanbul: Oğlak Yayıncılık.
- MORAN, Berna. (2004). **Edebiyat Kuramları ve Eleştiri**. İstanbul: İletişim Yayınları.
- MORAN, Berna. (2012). **Edebiyat Kuramları ve Eleştiri**. İstanbul: İletişim Yayınları.
- ÖZDEN, Zafer. (2000). **Film Eleştirisi**. İstanbul: Afa Yayınları
- ÖZDEN, Zafer. (2004). **Film Eleştirisi: Film Eleştirisinde Temel Yaklaşımlar ve Tür Filmi Eleştirisi**. Ankara: İmge Kitabevi
- ÖZDOĞRU, Pelin. (2004). **Minimalizm ve Sinema**. İstanbul: Es Yayınları
- ÖZÖN, Nijat. (1995). **Büyük Dil Kılavuzu**. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- ÖZÖN, Nijat. (2000). **Sinema, Televizyon, Video, Bilgisayarlı Sinema Sözlüğü**. İstanbul: Kabalcı Yayınevi.
- ÖZÖN, Nijat. (2008). **Sinema Sanatına Giriş**. İstanbul: Agora Kitaplığı

- ÖZÖN, Mustafa, Nihat. (1963). "Türk Eleştirisine Bir Bakış". **Türk Dili Eleştiri Özel Sayısı**, Temmuz, 548-558.
- PARKAN, MUTLU. (1991). **Brecht Estetiği ve Sinema**. İzmir: İdeart Yayınları.
- PARSA, Seyide. (2008). **Film Çözümlemeleri**. İstanbul: Multilingual
- RYAN, Michael., LENOS, Melissa. (2012).**Film Çözümlemesine Giriş**. (Çeviren: Emrah Suat Onat). Ankara: De Ki Basım.
- SHARGEL, Raphael. (2012). **Sinematografi İnsan Yüzüdür**. (Çeviren: Selim Özgül). İstanbul: Agora Kitaplığı.
- SÖZEN, Mustafa. (2003). **Sinemada Renk**. İstanbul: Detay Yayıncılık
- SÖZEN, Mustafa. (2003). **Sinemada Ses Kullanımı**. İstanbul: Detay Yayıncılık
- ŞAYLAN, Gencay. (1999). **Postmodernizm**. Ankara: İmge Kitabevi
- VARDAR, Bülent. (2006). **Sinema ve Televizyon Görüntüsünün Temel Öğeleri**. Beta Basım Yayım Dağıtım, t.y.
- VİNCENTİ, Giorgio. (2009). **Sinemannın Yüz Yılı**. (Çeviren: Engin Ayça). İstanbul: Evrensel Basım Yayın.
- YILMAZ, Ertan. (2011). **Filmde Yöntem ve Eleştiri**. Ankara: De Ki Basın Yayım Ltd. Şti.
- YILMAZ, Tuna. (2004). **Bir David Lynch Kitabı**. İstanbul: Es Yayınları.
- YÜCEL, Tahsin. (2007). **Eleştiri Kuramları**. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- YÜCEL, Tahsin. (2012). **Eleştiri Kuramları**. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.

WILLIAMS, Raymond. (2006). **Anahtar Sözcükler: Kültür ve Toplumun Sözcüğü.** (Çeviren: Savaş Kılıç) İstanbul: İletişim Yayınları.

Makaleler

ARSLANTEPE, Mehmet. *Popüler Sinema Filmlerinde Hikâye Anlatımı*, **Sosyal Bilimler Dergisi** / Cilt: X, Sayı 1 2008, 244)

“Başarılı Bir Film Eleştirisi Nasıl Olmalıdır?” (1985) **Milliyet Sanat Dergisi**. Yeni Dizi 119, 8-11.

BİRYILDIZ, Esra. (1985b). “Nijat Özön’le Sinema Eleştirisi Üstüne....”. **Milliyet Sanat Dergisi**, Yeni Dizi 119, 11-12.

BİRYILDIZ, Esra (1985a). “1950 “den Günümüze Türk Basınında Film Eleştirisi”. **Milliyet Sanat Dergisi**, Yeni Dizi 119, 6-7.

ERDEMİR, Filiz “Postmodern Sinemada Kahramanın Dönüşümü”, **İstanbul Üniversitesi İletişim Fakültesi Dergisi**, 2009, Sayı/Cilt:35, Sayfa:21-40.

ERTAN, Engin. EREN, Murat Emir. *Film Eleştirisi Ne İşe Yarar?* **Sinema Dergisi**, 2010, Sayı:10, Sayfa: 86.

GÜRKAN, Hasan OZAN, Rengin. (2014). *Butterfly Effect Filmi Örneğinde Karşı Sinemanın Hollywood'da Dönüşümü*. **Global Media Journal: Turkish Edition**. 4.8

SİVAS, Âlâ. (2013) *Sinemada Minimalizm: Yankesici Üzerine Bir Değerlendirme*, **Galatasaray Üniversitesi İletişim Dergisi**, Sayı: 18.

TOKER, Okan. *Film Müziği Hakkında*. **Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Dergisi/Journal Of Fine Arts**, Sayı: 4.

TUNALI, Dilek. (2010). *Yeni Roman Yeni Dalga Etkileşimi Bağlamında Bir Sanat Yapıtı Olarak Film – Bir Değerlendirme*. **Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Dergisi/Journal Of Fine Arts**. 18.

Tezler

- AKİKOL, Rahime.(2011). **Anlam Yaratma Aracı Olarak Kurgu**. Yüksek Lisans Tezi, Marmara Üniversitesi
- ATAY, Simber Rana. (1990). **Türk Film Eleştirisinde Yaklaşım Biçimleri**. Doktora Tezi. Dokuz Eylül Üniversitesi.
- ÇINAR, Cem. (2008) **Sinema Estetiğinde Sinematografik Uzam ve Hareket Algısı**. Yüksek Lisans Tezi. İstanbul Üniversitesi.
- KABADAYI, Lale. (2004). **Toplumsal Cinsiyet ve Film**, Doktora Tezi. Ege Üniversitesi.
- KARLI TEZGOREN, Ayla. (2007). **Brecht Estetiği'nin Türk Sinemasındaki Yansımaları**. Yüksek Lisans Tezi, Yeditepe Üniversitesi.
- KILINÇ, Barış. (2012). **Sinemada Politik Eleştiri: Marksist Kuram ve Sinema**. Doktora Tezi. Anadolu Üniversitesi
- TÜKELAY, Merve Yasemin. (2012). **Türkiye’de Bir Meslek Olarak Sinema Yazarlığı Alanında Profesyonelleşme**. Yüksek Lisans Tezi. İstanbul Bilgi Üniversitesi.

İnternet Siteleri

<http://cuneytgok.blogspot.com.tr/2012/05/sinemada-kompozisyon-derinligi-1.html>

(Erişim tarihi: 17 /05/2014)

<http://www.elestirelpsikoloji.org/eleps/eleps/kiziltan.html>) (Erişim tarihi: 18 /10/2013)

http://hbogm.meb.gov.tr/modulerprogramlar/kursprogramlari/radyotv/moduller/kamera_ile_goruntu_estetigi.pdf, (Erişim tarihi: 16/02 /2014)

<http://www.kameraarkasi.org/sinema/makaleler/bluevelvet.html> (Erişim tarihi: 4/04/2014)

http://www.kurgu.tv/index.php?option=com_content&view=article&id=125:icerik-bak-m-ndan-kurgu&catid=91:sinema-sanat-na-giris-kurgu-nijat-oezoen&Itemid=554 (Erişim tarihi: 12 /04/2014)

<http://www.pdrevi.com/pdr-ye-dair/pdr-konu-alanlari/gelisim/gelisim-kuramlari/105-psikoseks%C3%BCel-geli%C5%9Fim-d%C3%B6nemleri-freud.html> (Erişim tarihi: 26 /04/2014)

https://soma.sbccc.edu/users/davega/FILMST_113/FILMST_113_Old/GENERALTHEORY/Soundtheory_Balzacs.pdf (Erişim tarihi: 20 /05/2014)

http://www.tdk.gov.tr/index.php?option=com_gts&kelime=ELE%C5%9ET%C4%B0R%C4%B0 (Erişim tarihi: 18 /10/2013)

<http://yenielestiri.com/tag/psikanalitik-elestiri/>.(Erişim tarihi: 16 /10/2013)

http://tr.wikipedia.org/wiki/Auguste_ve_Louis_Lumi%C3%A8re (Erişim tarihi: 6 /05/2014)

[http://tr.wikipedia.org/wiki/Kurgu_\(sinema\)](http://tr.wikipedia.org/wiki/Kurgu_(sinema))) (Erişim tarihi: 6 /03/2014)

ÖZGEÇMİŞ

1982 yılında Edirne’de doğdum. İlk, orta ve lise eğitimimi Edirne’de tamamladım. Dokuz Eylül Üniversitesi Buca Eğitim Fakültesi coğrafya öğretmenliği bölümünden mezun oldum. Halen Beyoğlu’nda bir azınlık okulunda coğrafya öğretmeni olarak çalışmaktayım.