

T. C.  
GAZİANTEP ÜNİVERSİTESİ  
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ  
FİLM TASARIMI ANA SANAT DALI

**KAMERANIN KARAKTER PSİKOLOJİSİNİ YANSITMA  
BİÇİMLERİ VE KARAKTER AŞINMASI**

**YÜKSEK LİSANS TEZİ**

Ahmet AKALTUN

Tez Danışmanı: Doç. Dr. Gönül CENGİZ

Gaziantep, Haziran 2025

T.C.  
GAZİANTEP ÜNİVERSİTESİ  
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ  
FİLM TASARIMI ANA SANAT DALI

Tezin Başlığı: Kameranın Karakter Psikolojisini Yansıtma Biçimleri ve Karakter Aşınması

Adı ve Soyadı: Ahmet AKALTUN

Tez Savunma Tarihi:19/06./2025

Doç. Dr. Gönül CENGİZ danışmanlığında hazırlanan bu tez tarafımızca okunmuş, kapsam ve niteliği açısından oybirliği ile bir Yüksek Lisans tezi olarak kabul edilmiştir.

Jüri Üyeleri: (Unvanı, Adı ve SOYADI)

İmzası

Dr. Öğr. Üyesi Buket AKDEMİR DİLEK(Jüri Başkanı)

\_\_\_\_\_

Doç. Dr. Gönül CENGİZ

\_\_\_\_\_

Dr. Öğr. Üyesi M. Özer ÖZKANTAR

\_\_\_\_\_

Bu tezin gerekli şartları sağlayarak yukarıda belirtilen jüri tarafından Yüksek Lisans tezi olarak kabul edildiğini onaylarım.

Dr. Öğr. Üyesi Mustafa Özer ÖZKANTAR  
Enstitü ABD Başkanı

Sosyal Bilimler Enstitüsü Onayı

Prof. Dr. Mehmet SOĞUKÖMEROĞULLARI  
SBE Müdürü

## ETİK İLKELERE UYGUNLUK BEYANI

Gaziantep Üniversitesi Sosyal Bilimleri Enstitüsü Tez Yazım Kurallarına uygun olarak hazırladığım bu tez çalışmada;

- Tez içinde sunduğum verileri, bilgileri ve dokümanları akademik ve etik kurallar çerçevesinde elde ettiğimi,
- Tüm bilgi, belge, değerlendirme ve sonuçları bilimsel etik ve ahlak kurallarına uygun olarak sunduğumu,
- Tez çalışmada yararlandığım eserlerin tümüne uygun atıfta bulunarak kaynak gösterdiğimi,
- Kullanılan verilerde herhangi bir değişiklik yapmadığımı,
- Bu tezde sunduğum çalışmanın özgün olduğunu,

Bildirir, aksi bir durumda aleyhime doğabilecek tüm hak kayıplarını kabullendiğimi beyan ederim.

İmza:.....

Adı ve Soyadı: Ahmet AKALTUN

Öğrenci Numarası: 220582111003

Tezin Savunma Tarihi: 19.06.2025

## ÖZET

### KAMERANIN KARAKTER PSİKOLOJİSİNİ YANSITMA BİÇİMLERİ VE KARAKTER AŞINMASI

AKALTUN, Ahmet

Yüksek Lisans Tez,

Film Tasarımı Ana Sanat Dalı

Tez Danışmanı: Doç. Dr. Gönül CENGİZ

Haziran - 2025, 165 sayfa

Bu tez çalışması, sinemada kameranın karakter psikolojisini yansıtma biçimlerini ve karakter aşınması temalarını incelemeyi amaçlamaktadır. Özellikle karakterin içsel dönüşüm ve yozlaşma süreçlerine odaklanan bu araştırma, görsel anlatım araçlarının karakter temsiline olan katkılarını analiz etmektedir. Çalışmanın merkezinde yer alan “İstemek, Olmak ve Öncesi” başlıklı kısa film aracılığıyla, kameranın anlatıdaki rolü ve karakterin psikolojik çözülüşüne olan etkisi değerlendirilmiştir. Tez beş ana bölümden oluşmaktadır: kuramsal çerçeve, literatür taraması, araştırma metodolojisi, kısa film uygulaması ve sonuç. Kuramsal çerçeve bölümünde, sinema dilinde kameranın işlevi, anlatıdaki yönlendirici gücü ve karakterin iç dünyasını aktarmadaki araçsallığı teorik yaklaşımlar üzerinden ele alınmıştır. Kamera açıları, hareketleri, kadraj tercihleri ve ışık kullanımı gibi sinematografik unsurların, izleyicide psikolojik etki yaratmadaki rolü değerlendirilmiştir. Literatür taraması kapsamında, karakter aşınması ve yozlaşma temalarının sinema tarihinde nasıl temsil edildiği, bu temaların görsel dille aktarımına yönelik akademik çalışmalar incelenmiştir. Metodoloji bölümünde ise tez kapsamında üretilen kısa filmin yaratım süreci, kullanılan teknik tercihler ve bu tercihlerin tematik anlatımla ilişkisi açıklanmıştır. Bu tez, kameranın yalnızca bir kayıt aracı değil, aynı zamanda karakterin içsel dünyasını yapılandıran aktif bir anlatı ögesi olduğunu ortaya koymayı amaçlamakta; sinematografi ile karakter psikolojisi arasında kurulan ilişkiye bütüncül bir bakış sunmaktadır.

**Anahtar Sözcükler:** Karakter Aşınması, Sinematografik Teknikler, Görsel Anlatım, Kamera Kullanımı

## ABSTRACT

### WAYS THE CAMERA REFLECTS CHARACTER PSYCHOLOGY AND CHARACTER EROSION

AKALTUN, Ahmet

Master Thesis

Film Design Major Art Branch

Supervisor: Assoc. Prof. Dr. Gönül CENGİZ

June - 2025, 165 pages

This thesis aims to examine the ways in which the camera reflects character psychology in cinema, with a particular focus on themes of character erosion and moral corruption. By exploring the internal transformation of a character, the study analyzes how visual storytelling tools contribute to the representation of inner psychological states. At the center of the research lies the short film *istemek, olmak ve önces* through which the camera's narrative function and its influence on the portrayal of psychological dissolution are critically assessed. The thesis is structured into five main chapters: theoretical framework, literature review, research methodology, short film application, and conclusion. In the theoretical framework, the role of the camera in cinematic language is explored, especially its guiding influence within the narrative and its capacity to convey the character's inner world. Cinematic elements such as camera angles, movements, framing choices, and lighting are evaluated in terms of their psychological impact on the viewer. The literature review examines how the themes of character erosion and corruption have been represented in the history of cinema, with a focus on academic studies that explore how these themes are conveyed through visual language. The methodology section details the creative process behind the short film produced as part of this research, outlining the technical decisions and how they relate to the thematic narrative. This thesis argues that the camera is not merely a recording device, but an active narrative component that helps construct the character's inner world. It aims to offer a holistic perspective on the relationship between cinematography and character psychology, combining both theoretical and practical cinematic knowledge.

**Keywords:** Character Erosion, Cinematic Techniques, Visual Storytelling, Camera Usage

## ÖNSÖZ

Görmek için göze, duymak için kulağa, yazmak için kaleme ihtiyaç duymayan Allah'ın adıyla...

Bu çalışma, yalnızca akademik bir metin değildir. Bu satırlar; sabrın, tereddüdün, yalnızlığın ve yeniden umut etmenin iç içe geçtiği bir yolculuğun izlerini taşımaktadır. Ve bu yolculukta, kimi zaman sessizce, kimi zaman bir sözülle, kimi zaman bir bakışıyla elimden tutan herkese minnetle seslenmek isterim. Öncelikle, bu yolda ilk adımları atmaktan vazgeçtiğim anlarda bile bana inanan, düşünmeye cesaret eden her satırımda emeği olan kıymetli danışmanım, öğretmenim Sayın **Doç. Dr. Gönül CENGİZ** 'e yürekten teşekkür ederim. Yalnızca bilgisiyle değil, taşıdığı sorumluluk bilinciyle ve gösterdiği sabırla bu süreci mümkün kılmıştır. Onun rehberliği olmasaydı, bu metin asla bugünkü hâline ulaşamazdı.

Hayatımın en derin ve en sade şükürlerinden birini, adını her andığımda içime huzur veren sevgili **Betül BENLİ** için ediyorum. Bu yolun her taşında, her yokuşunda yanımda olan, yalnızca sessizce bekleyerek değil; kelimelerle, gözyaşlarıyla ve sonsuz bir sevgiyle yükümü paylaşan can yoldaşıma... Bu çalışmanın her satırında onun duası, sabrı ve sevgisi vardır.

Aileme... Bana yalnızca bir aile değil, sığınacak bir gökyüzü oldukları için. Ne zaman düşsem, dua eden ellerini arkamda bulduğum; ne zaman yolumu kaybetsem, bana yön olan anneme, babama ve tüm aileme... Varlıkları, bu tezin ötesinde bir ömrün en kıymetli hediyesidir.

Ayrıca düşünceleriyle, eleştirileriyle, bazen bir kelimeyle bile bu sürecin yönünü etkileyen **Seçkin İLDOĞAN** 'a ve **Dr. Öğr. Üyesi M. Özer ÖZKANTAR** 'a samimi teşekkürlerimi sunarım.

**Ahmet AKALTUN**

**Haziran 2025**

## İÇİNDEKİLER

ÖZET .....	i
ABSTRACT .....	ii
ÖNSÖZ .....	iii
İÇİNDEKİLER .....	iv
GÖRSELLER DİZİNİ .....	vii

### GİRİŞ

A. ARAŞTIRMA KONUSU VE AMACI .....	2
B. TEZİN PROBLEM DURUMU VE ÖNEMİ .....	2
C. YÖNTEM VE SINIRLILIKLAR.....	4

### I. BÖLÜM

#### KAVRAMSAL VE KURAMSAL ÇERÇEVE

1.1. Sinemada Karakter Psikolojisi.....	6
1.1.1. Sinemada Karakter Psikolojisi Üzerine Çalışmalar .....	9
1.2. Karakter Aşınması ve Yozlaşma .....	11
1.2.1. Karakter Aşınması ve Yozlaşmayı İnceleyen Çalışmalar .....	14
1.3. Sinematografik Anlatım Teknikleri.....	16
1.3.1. Sinematografik Teknikleri İnceleyen Çalışmalar.....	19
1.3.2. Kamera Açılımları ve Psikolojik Derinlik.....	21
1.3.3. Kamera Hareketleri ve Duygusal Yansımalar .....	23
1.3.4. Kompozisyon ve Karakter Dinamikleri .....	26
1.3.5. Işıklandırma ve Renk Kullanımı .....	28

### II. BÖLÜM

#### ARAŞTIRMA METODOLOJİSİ

2.1. Kısa Filmin Üretim Süreci ve Uygulamaları .....	31
2.2. Görsel ve Anlatısal Analiz Yöntemleri .....	34

### III. BÖLÜM

#### BİR KARAKTERİN AŞINMA FİLMİ: İSTEMEK OLMAK VE ÖNCESİ

3.1. İstemek, Olmak ve Öncesi Kısa Filmi .....	37
3.1.1. Logline .....	38
3.1.2. Yönetmen Görüşü .....	38
3.1.3. Sinopsis .....	40
3.1.4. Tretman .....	41
3.1.5. Senaryo .....	42
3.1.6. Çekim Senaryosu .....	69
3.1.7. Oyuncu Analizi .....	101
3.1.7.1. Baran Karakter Analizi .....	101
3.1.7.2. Salih Karakter Analizi.....	103
3.1.7.3. Neslihan Karakter Analizi.....	106
3.1.7.4. Müdür Karakter Analizi .....	108
3.1.8. Mekân Analizi.....	109
3.2. Karakterlerin Psikolojik Durumlarının Yansıtılması .....	110
3.2.1. Işık ve Renk ile Psikolojik Derinlik Yaratma .....	112
3.2.2. Mekân tasarımı ile Duygusal Yansımalar .....	115
3.2.3. Kompozisyon ile Karakter Dinamikleri.....	120
3.2.4. Kamera Açılımları ile Karakter Aşınması .....	129
3.2.5. Kamera Hareketleri ile Yozlaşma ve Çöküş .....	136

#### **IV. BÖLÜM**

##### **TARTIŞMA VE SONUÇ**

4.1. Filmin Analizinden Elde Edilen Bulguların Değerlendirilmesi.....	139
4.2. Sinematografik Tekniklerin Karakter Psikolojisi Üzerindeki Etkisi .....	140
4.2.1. Kamera Açılımlarının ve Hareketlerinin Karakter Psikolojisine Etkisi.....	141
4.2.2. Işıklandırma ve Renk Kullanımının Psikolojik Etkisi .....	142
4.2.3. Mekân Tasarımı ve Kompozisyonun Psikolojik Anlatıdaki Yeri.....	143
4.3. Araştırmanın Genel Özeti .....	143
4.4. Araştırma Sorularının Yanıtlanması.....	145
4.4.1. Sinemada Kamera Kullanımının Karakter Psikolojisini Yansıtma Biçimleri Nelerdir? .....	146
4.4.2. Karakter Aşınması ve Psikolojik Dönüşüm Süreçleri, Görsel Anlatım Teknikleriyle Nasıl Desteklenmektedir?.....	147
4.4.3. Filmde Sinematografik Anlatımın Karakter Psikolojisi Üzerindeki Etkisi Nedir? .....	148
4.5. Gelecek Araştırmalar İçin Öneriler ve Yönlendirmeler.....	148
4.5.1. Farklı Film Türlerinde Karakter Psikolojisinin İncelenmesi .....	149

4.5.2. Alternatif ve Yeni Sinematografik Tekniklerin Etkileri .....	149
4.5.3. İzleyici Algısı ve Sinematografik Anlatımın Psikolojik Etkileri .....	150
4.5.4. Kültürel ve Sosyolojik Perspektiften Sinematografik Anlatımın Değerlendirilmesi.....	150
4.5.5. Sonuç ve Öneriler .....	151
<b>KAYNAKÇA.....</b>	<b>154</b>
<b>EKLER.....</b>	<b>156</b>
4.6. Ek A: İstemek olmak ve öncesi filminin izlenebilir linkleri.....	156



## GÖRSELLER DİZİNİ

<b>Görsel 1:</b> Sahne3 Baran Yakın .....	113
<b>Görsel 2:</b> Sahne 7 Baran Genel.....	114
<b>Görsel 3:</b> sahne3 Salih ve Neslihan üst aç1.....	116
<b>Görsel 4:</b> Sahne1 Baran Orta Plan .....	117
<b>Görsel 5:</b> Sahne2 Salih Baran ikili plan.....	117
<b>Görsel 6:</b> Final Sahnesi Baran Düşünceli .....	118
<b>Görsel 7:</b> Sahne8 ikili Geniş plan .....	119
<b>Görsel 8:</b> sahne3 gözlemci Plan.....	121
<b>Görsel 9:</b> Sahne 3 Salih üst yakın .....	122
<b>Görsel 10:</b> Sahne gözlemci plan .....	123
<b>Görsel 11:</b> Sahne3 kafe genel .....	124
<b>Görsel 12:</b> Sahne 9 toplu masa planı .....	125
<b>Görsel 13:</b> sahne5 uzak ikili plan.....	127
<b>Görsel 14:</b> sahne5 yakın ikili plan .....	128
<b>Görsel 15:</b> Sahne 5 Baran yakın Plan .....	129
<b>Görsel 16:</b> sahne5 Baran alt aç1 .....	130
<b>Görsel 17:</b> Sahne7 Müdür amorstan Baran.....	130
<b>Görsel 18:</b> Kafe Genel .....	131
<b>Görsel 19:</b> Sahne3 Salih Orta plan.....	131
<b>Görsel 20:</b> sahne 6 Baran amors .....	132

<b>Görsel 21:</b> Sahne 10 Baran alt açısı.....	132
<b>Görsel 22:</b> Baran orta Plan.....	133
<b>Görsel 23:</b> Güvenlik kamerası açısı.....	133
<b>Görsel 24:</b> Baranda tedirginlik hissi .....	133
<b>Görsel 25:</b> Neslihan yakın geniş plan .....	134
<b>Görsel 26:</b> Üçlü Geniş Plan .....	134
<b>Görsel 27:</b> Salih yakın geniş plan .....	134
<b>Görsel 28:</b> Baran yakın geniş plan.....	135
<b>Görsel 29:</b> İkili arkaplanda aksiyon.....	135
<b>Görsel 30:</b> Neslihan alt açısı.....	137
<b>Görsel 31:</b> Baran üst açısı.....	137
<b>Görsel 32:</b> İkili gözlemci plan .....	138
<b>Görsel 33:</b> Baran yakın plan .....	138

## GİRİŞ

Günümüz sinemasında karakter psikolojisinin yansıtılması ve karakter aşınmasının görsel araçlarla ifade edilmesi, sinematik anlatının en kritik unsurlarından biri haline gelmiştir. Bu bağlamda, kameranın kullanımı, bir karakterin iç dünyasını ve yaşadığı dönüşümleri izleyiciye aktarmada önemli bir rol oynar. Bu tez, “Kameranın Karakter Psikolojisini Yansıtma Biçimleri ve Karakter Aşınması” başlığı altında, bu önemli konuyu ele almayı amaçlamaktadır.

Tezin temel amacı, kameranın karakter psikolojisini yansıtma biçimlerini ve bu süreçte karakter aşınmasının nasıl betimlendiğini teorik bir çerçevede incelemektir. Sinemada karakterlerin psikolojik derinliklerini ve içsel çatışmalarını ortaya koymak, izleyicinin karakterle duygusal bağ kurmasını ve hikâyeye daha derinlemesine nüfuz etmesini sağlar. Bu bağlamda, kameranın kullanımı ve onun sağladığı görsel ipuçları, izleyicinin karakterlerin zihinsel ve duygusal hallerini anlamasında kritik bir öneme sahiptir.

Yozlaşma ve karakter aşınması, sinema literatüründe sıkça işlenen temalar arasında yer alır. Karakterlerin ahlaki değerlerinde ve davranışlarında meydana gelen bozulmalar, dramatik anlatının önemli bir unsuru olarak kabul edilir. Bu tezde, yozlaşma ve karakter aşınmasının sinematik anlatımda nasıl görselleştirildiği ve bu süreçlerin karakter psikolojisi üzerindeki etkileri teorik bir perspektifle ele alınmaktadır.

Tezde kullanılan yöntemler arasında metin analizi ve teorik incelemeler yer almaktadır. Özellikle “karakter psikolojisi”, “karakter aşınması”, “görsel anlatı”, “özdeşleşme” ve “bakış” gibi temel kavramlar üzerinden yapılan analizlerle, kameranın karakter psikolojisini yansıtma biçimleri ve karakter aşınmasının sinemada nasıl temsil edildiği teorik bir çerçevede ele alınmaktadır. Bu kapsamda, farklı yönetmenlerin ve görüntü yönetmenlerinin bu temaları nasıl işledikleri ve görsel

hikâye anlatımında hangi sinematografik teknikleri kullandıkları da metin analizi yoluyla incelenmiştir.

Sonuç olarak, bu tez, sinemada karakter psikolojisi ve karakter aşınmasının kamerayla nasıl yansıtıldığını anlamak için bir çerçeve sunmayı hedeflemektedir. Bu doğrultuda, sinematik anlatımda kameranın rolünü ve görsel ipuçlarının gücünü derinlemesine inceleyerek, izleyici üzerindeki etkilerini teorik bir bakış açısıyla ortaya koymayı amaçlamaktadır.

### **A. Araştırma Konusu ve Amacı**

Bu çalışmanın araştırma konusu, sinemada kameranın karakter psikolojisini yansıtma biçimleri ve bu yansıtımların karakter aşınması üzerindeki etkileridir. Özellikle karakterlerin içsel dönüşümlerini ve yozlaşmalarını anlatmada kameranın oynadığı rol incelenmektedir. Çalışmanın temel amacı, görsel anlatım teknikleri ve kamera kullanımı aracılığıyla karakterlerin ruhsal durumlarını izleyiciye aktarma yöntemlerini analiz etmektir.

Araştırma, “karakter aşınması” kavramı üzerine yoğunlaşarak, karakterlerin zaman içinde yaşadığı moral, etik ve ruhsal çözümleri ele alacaktır. Bu bağlamda, kameranın bu aşınma sürecini nasıl etkili bir şekilde yansıttığı, çeşitli film örnekleri üzerinden değerlendirilecektir. Yozlaşma ve karakter aşınması temalarını işleyen kısa film projeleri incelenecek ve bu projelerde kullanılan kamera teknikleri detaylı bir şekilde analiz edilmektedir.

Bu tez çalışmasının amacı, sinemada kameranın yalnızca bir kayıt aracı olarak değil, aynı zamanda karakterin iç dünyasını ve psikolojik dönüşümlerini yansıtan güçlü bir anlatım aracı olarak nasıl kullanılabileceğini ortaya koymaktır. Bu doğrultuda hem teorik hem de pratik düzeyde analizler yapılacak, karakter psikolojisinin ve aşınmasının kamera kullanımıyla nasıl etkili bir şekilde ifade edilebileceği konusunda yeni bakış açıları geliştirilmektedir.

### **B. Tezin Problem Durumu ve Önemi**

Sinemada karakterlerin psikolojik ve içsel dönüşümlerini izleyiciye aktarmak, Kameranın doğru kullanımı, izleyicinin karakterlerle empati kurmasını sağlamak ve karakterlerin yaşadığı duygusal ve zihinsel süreçleri derinlemesine

aktarmak için kritik bir rol oynar. Ancak, karakter psikolojisinin ve aşınmasının görsel olarak nasıl etkili bir şekilde yansıtılabileceği konusunda birbirinden farklı olarak yeterince araştırma bulunmamaktadır.

Özellikle yozlaşma ve karakter aşınması temaları, karakterlerin zaman içinde yaşadığı moral, etik ve ruhsal çözümleri ifade eder. Bu süreçlerin izleyiciye aktarılması, sinemada kullanılan kamera tekniklerinin ve görsel anlatım yöntemlerinin başarısına bağlıdır. Kamera açıları, hareketleri, odak kullanımı ve çerçeveleme gibi unsurlar, karakterin iç dünyasının ve yaşadığı dönüşümlerin izleyiciye etkili bir şekilde yansıtılmasında belirleyici faktörlerdir.

Bu bağlamda, mevcut literatürde kameranın karakter psikolojisini yansıtma biçimleri ve karakter aşınması üzerine yapılan çalışmaların sınırlı olması, bu alanın daha derinlemesine incelenmesi gerektiğini göstermektedir. Kameranın, karakterlerin içsel çatışmalarını, psikolojik gerilimlerini ve yozlaşma süreçlerini nasıl görsel olarak ifade edebileceği konusunda daha fazla araştırmaya ihtiyaç duyulmaktadır. Bu tez, bu eksikliği gidermeyi ve sinemada kameranın karakter psikolojisini yansıtma biçimleri ile karakter aşınması arasındaki ilişkiyi daha iyi anlamayı amaçlamaktadır.

Bu tez çalışması, sinema sanatında kameranın karakter psikolojisini yansıtma biçimleri ve karakter aşınmasının görsel anlatım yoluyla nasıl ifade edilebileceği üzerine odaklanmaktadır. Sinemada anlatımın etkili unsurlarından biri olan kameranın, karakterlerin içsel dünyalarını ve psikolojik değişimlerini nasıl yansıttığına dair derinlemesine bir analiz sunmak hem teorik hem de pratik açıdan katkılar sağlamaktadır.

Kameranın kullanımının, izleyicinin karakterlerle empati kurma ve onların içsel çatışmalarını anlama sürecindeki rolü büyük bir öneme sahiptir. Ancak, bu konuda mevcut literatürdeki sınırlı çalışmalar, daha geniş kapsamlı araştırmaların yapılması gerektiğini göstermektedir. Bu tez, sinemada kameranın yalnızca teknik bir araç olmadığını, aynı zamanda karakterleri ifade eden güçlü bir anlatım aracı olduğunu vurgulamaktadır. Ayrıca, tezde ele alınan yozlaşma ve karakter aşınması temaları, günümüz sinemasında sıklıkla işlenen ve toplumsal, etik ve psikolojik boyutlarıyla dikkat çeken konulardır. Bu temaların, kamera kullanımı aracılığıyla nasıl etkili bir şekilde yansıtılabileceği üzerine yapılacak analizler, sinema sanatına ve film yapımcılarına yeni bakış açıları kazandırmayı hedeflemektedir.

Bu çalışmanın sonuçları, film yapımcıları, sinema öğrencileri ve akademisyenler için bir kaynak olmasının yanı sıra, karakter analizleri ve görsel anlatım teknikleri üzerine çalışan tüm sanatçılar için de bir rehber niteliği taşımaktadır. Sinemada karakter psikolojisinin ve aşınmasının görsel olarak nasıl daha etkili yansıtılabileceğine dair elde edilen bulgular, bu alandaki teorik bilgileri zenginleştirirken, pratik uygulamalar için de yeni yollar açacaktır.

### C. Yöntem ve Sınırlılıklar

Bu tez çalışmasında, kameranın karakter psikolojisini yansıtmaya biçimleri ve karakter aşınması temaları, nitel araştırma yöntemlerinden, metin analizi yoluyla incelenmektedir. Araştırmanın merkezinde, yozlaşma temasını ele alan "İstemek, Olmak ve Öncesi" başlıklı kısa film yer almaktadır. Bu film üzerinden, kameranın farklı tekniklerle karakterlerin iç dünyalarını ve psikolojik süreçlerini nasıl yansıttığı analiz edilmektedir.

Araştırmada kullanılan başlıca yöntemler şunlardır: Görsel analiz yöntemi, filmin belirli sahnelerindeki kamera açıları, hareketleri ve kompozisyon tekniklerini detaylandırarak incelemektedir. Bu analiz, sinematografik tekniklerin karakter psikolojisini ve aşınma temalarını yansıtmaya biçimlerini ortaya koymayı hedeflemektedir. Anlatısal analiz yöntemi, filmin hikâye yapısı, karakter gelişimi ve tematik unsurlarını değerlendirmektedir. Bu analiz, karakterlerin psikolojik durumları ve aşınma süreçlerinin anlatıma nasıl entegre edildiğini incelemektedir. Son olarak, karşılaştırmalı analiz yöntemi, literatürdeki benzer çalışmalar ve sinematografik örneklerle kıyaslamalar yapmaktadır. Bu karşılaştırmalar, çalışmanın kuramsal altyapısını güçlendirmek ve özgün katkıları belirlemek amacıyla gerçekleştirilmektedir.

Bu çalışmanın bazı sınırlılıkları bulunmaktadır. İlk olarak, araştırma sadece "İstemek, Olmak ve Öncesi" kısa filmi üzerinden yürütülmektedir; bu nedenle, elde edilen bulguların genellenebilirliği sınırlıdır. İkinci olarak, analiz edilen filmde kullanılan sinematografik tekniklerin sayısı sınırlıdır. Farklı filmlerde kullanılan tekniklerin incelenmesi, çalışmanın kapsamını genişletebilir. Üçüncü olarak, görsel ve anlatısal analizler, araştırmacının yorumlarına dayanmaktadır ve bu yorumlar, farklı araştırmacılar tarafından farklı şekillerde değerlendirilebilir. Son olarak, araştırma belirli bir süre ve kaynak kısıtlamaları çerçevesinde gerçekleştirilmektedir, bu da daha

kapsamlı bir inceleme yapmayı zorlaştırmaktadır. Bu sınırlılıklar dikkate alınarak, çalışmanın bulguları ve sonuçları değerlendirilebilir.



## I. BÖLÜM

### KAVRAMSAL VE KURAMSAL ÇERÇEVE

#### 1.1. Sinemada Karakter Psikolojisi

Karakter psikolojisinin sinemadaki yansıması, film anlatısının merkezinde yer alır ve hikâyenin izleyici üzerindeki etkisini büyük ölçüde belirler. Bir filmdeki karakterin psikolojik derinliği; izleyicinin, karakterin duygusal yolculuğunu takip etmesine ve onunla bağ kurmasına olanak tanır. Karakterlerin bu psikolojik yapıları, onların motivasyonlarını, eylemlerini ve kararlarını anlamada kritik bir rol oynar. Karakter psikolojisinin başarılı bir şekilde yansıtılması, filmin genel etkisini ve izleyicinin filmle olan bağını güçlendirir.

Sinemada karakter psikolojisinin yansıtılması, sinematografik tekniklerin ve karakterlerin kullanımıyla izleyiciye aktarım gerçekleştirilir. Bu bağlamda, karakter psikolojisinin sinemada nasıl yansıtıldığını anlamak için, psikolojik kuramların ve bu kuramların sinemada uygulanma biçimlerinin incelenmesi gerekmektedir.

Bu bağlamda Sigmund Freud'un psikanalitik kuramı, bilinçdışı süreçlerin ve çocukluk deneyimlerinin bireyin karakteri üzerindeki etkilerini açıklamaktadır. Freud'un çalışmalarında, karakterlerin bilinçdışı dürtüleri ve bu dürtülerin davranışlarına olan etkileri ele alınmaktadır. Freud'un teorisinde, bilinçdışı süreçlerin bireyin karakteri üzerindeki etkisi, özellikle çocukluk dönemine ait deneyimlerin birikimi ve bu dönemde yaşanan travmatik olayların bilinçdışı düzeyde bastırılmasıyla açıklanır. Freud, bu süreçleri açıklarken "bastırma" (repression) kavramını geliştirmiştir. Bastırma, bireyin rahatsız edici veya kabul edilemez düşünce ve duygularını bilinç düzeyinden uzaklaştırarak, bilinçdışı düzeyde saklama mekanizmasıdır. Bu bastırılan dürtüler ve duygular, bireyin karakterinde kalıcı izler bırakabilir ve bu izler, bireyin yetişkinlik dönemindeki davranışlarını ve duygusal

tepkilerini şekillendirebilir. Örneğin, çocuklukta yaşanan bir kayıp veya reddedilme deneyimi, bireyin yetişkinlikte ilişkilerinde güvensizlik veya bağımlılık gibi karakter özellikleri geliştirmesine neden olabilir. (Freud, 2015).

Richard Sennett, *Karakter Aşınması* kitabında, modern toplumda bireylerin karşı karşıya kaldığı psikolojik baskılar ve değişen iş koşullarının bireylerin karakteri üzerinde yarattığı aşındırıcı etkileri kapsamlı bir şekilde analiz etmektedir. Sennett, modern iş hayatının bireyler üzerindeki etkilerini incelerken, sürekli değişen koşullara uyum sağlama zorunluluğunun, bireylerin karakterlerinde belirgin bir aşınmaya yol açabileceğini belirtir. Bu bağlamda, bireyler iş dünyasında sürekli olarak belirsizlik, esneklik ve yeniliklerle başa çıkmak zorunda kalmaktadır. Sennett'e göre, bu durum bireylerin içsel dünyalarında derin çatışmalara ve karakter yapılarında zayıflamalara neden olabilmektedir (Sennett, 2002).

Sennett'in değerlendirmesine göre, modern toplumun getirdiği yapısal değişkenlik, bireylerin kimlikleri ve değerleri üzerinde bir aşınmaya neden olmaktadır. Modern iş dünyasında bireyler, sürekli olarak değişen normlara ve beklentilere uyum sağlamak zorunda kalmaktadır. Bu sürekli uyum çabası, bireylerin karakter yapılarında ve kimlik algılarında istikrarsızlık yaratmakta; bireyin iç dünyası ile dışsal toplumsal roller arasındaki dengeyi bozarak derin içsel çatışmalara yol açmaktadır. Sennett'e göre bu çatışmalar, bireylerin karakterlerinde bir "aşınma" süreci başlatmakta ve bu durum onların hem psikolojik hem de sosyal yaşamlarını derinden etkilemektedir (Sennett, 2002, s. 29-31).

Sinematografik araçlar, bu toplumsal değişimlerin karakterler üzerindeki etkilerini derinlemesine inceleyebilir ve izleyiciye bireyin içsel dünyasında yaşadığı çatışmaları ve zorlukları görsel olarak sunabilir. Sinema, bireylerin toplumsal değişimlere nasıl tepki verdiğini, bu süreçte karakterlerinin nasıl bir dönüşüm geçirdiğini ve bu dönüşümün onları nasıl etkilediğini izleyiciye sunma kapasitesine sahiptir. Bu durum, Sennett'in teorilerinin sinematografik anlatımlarda nasıl somutlaştırılabileceğine dair önemli bir perspektif sunmaktadır.

Sinemada karakter psikolojisinin yansıtılmasında kameranın rolü, belirleyici bir unsur olarak kabul edilmektedir. Kamera açıları, hareketleri, ışıklandırma ve kadrajlama gibi görsel unsurlar, karakterlerin psikolojik durumlarını izleyiciye aktarmada işlevsel olarak kullanılmaktadır. Yakın çekimler, karakterlerin duygusal

yoğunluğunu ve yüz ifadelerindeki detayları vurgulamak amacıyla tercih edilen teknikler arasında yer almaktadır. Bu teknik, izleyiciyi karakterin duygusal dünyasına daha yakınlaştırarak empati kurulmasını sağlamaktadır (Thompson & Bordwell, 2012). Ayrıca, kameranın hareketi ve kullanılan ışık teknikleri, karakterin ruh halini ve içsel çatışmalarını yansıtmak için diğer araçlar arasında bulunmaktadır.

Sinemada karakter psikolojisini ele alan kuramsal yaklaşımlar, psikoloji ve film teorisi arasındaki ilişkiyi incelemektedir. Christian Metz'in film dili kuramı, sinemanın dilsel yapısının karakter psikolojisini nasıl inşa ettiğini açıklamaktadır (Metz, 1991). Bu çerçevede, sinema dili, karakterlerin psikolojik derinliklerini izleyiciye aktarmada bir işlev üstlenir. Metz, sinema dilinin, bilinçaltı süreçleri, duygusal durumları ve karakterlerin içsel çatışmalarını görünür kılmada nasıl etkili olabileceğini vurgular. Bu anlamda, sinema, izleyicinin karakterlerle özdeşleşmesini sağlayan ve onların duygusal yolculuklarını anlamasını mümkün kılan bir iletişim aracı olarak değerlendirilir. (Metz, 1991). Metz'in kuramı, karakter psikolojisinin sinemada nasıl inşa edildiğini anlamak için kullanılan teorik bir çerçeve sunar. Sinema dilinin spesifik olmayan yapısı, karakterlerin içsel dünyalarının yansıtılmasında önemli bir rol oynar. Bu dil, izleyiciye karakterlerin yaşadığı psikolojik süreçleri aktarırken, aynı zamanda bu süreçlerin derinlemesine bir çözümlemesini sunar.

Karakter psikolojisinin sinemada yansıtılmasına dair de çeşitli örnekler bulunmaktadır. Alfred Hitchcock'un *Sapık* (1960) filmi, karakterlerin psikolojik durumlarını yansıtmak amacıyla kullanılan kamera teknikleri ve görsel anlatım açısından bir inceleme alanı oluşturmaktadır. Bu filmde, duş sahnesi, karakterin yaşadığı psikolojik gerilimi ve korkuyu izleyiciye aktarmak için yakın çekimlerin ve hızlı montaj tekniklerinin kullanıldığı bir sahne olarak değerlendirilmektedir. (Truffaut, 2018).

Sinemada karakter psikolojisinin yansıtılması, filmin anlatım yapısı ve derinliğini etkileyen unsurlar arasında yer almaktadır. Kamera teknikleri, görsel anlatım ve kuramsal yaklaşımlar, karakterlerin içsel dünyalarını izleyiciye aktarmada işlevsel olarak kullanılmaktadır. Bu bağlamda, sinema sanatının karakter psikolojisini nasıl yansıttığını anlamak, film analizlerinin ve eleştirilerinin yapılmasına katkı sağlamaktadır.

### 1.1.1. Sinemada Karakter Psikolojisi Üzerine Çalışmalar

Sinemada karakter psikolojisi üzerine yapılan çalışmalar, film teorisi ve psikoloji disiplinlerinin birleşiminde yer alır ve karakterlerin içsel dünyalarının, psikolojik durumlarının ve duygusal süreçlerinin sinema yoluyla nasıl yansıtıldığını analiz etmeyi amaçlar. Bu çalışmaların temelini oluşturan kavramlardan biri Sigmund Freud'un psikanalitik teorisidir. Freud, insan zihnini üç temel bileşene ayırır: id, ego ve süpereo. İd, bireyin bilinçdışı dürtülerini ve arzularını temsil ederken, ego bu dürtüleri gerçek dünyaya uyumlu hale getiren bir mekanizma olarak işlev görür. Süpereo ise bireyin içselleştirilmiş ahlaki değerlerini ve toplumun normlarını yansıtır (Freud, 2015). Sinemada, bu kavramlar karakterlerin içsel çatışmalarını, motivasyonlarını ve davranışlarını anlamada kullanılır. Özellikle Alfred Hitchcock'un filmleri, Freud'un teorileri çerçevesinde karakterlerin karmaşık psikolojik yapılarının incelendiği örnekler arasında yer alır. Freud'un teorisi, karakterlerin bilinçdışı arzularının ve bu arzuların davranışlarına nasıl yansıdığına anlaşılmasını sağlar.

Freud'un psikanalitik teorisinin ötesinde, Carl Gustav Jung'un arketip teorisi de sinemada karakter psikolojisi çalışmalarında önemli bir yer tutar. Jung, kolektif bilinçdışı kavramını ortaya atarak, insanlığın ortak bilinçdışında yer alan evrensel sembollerin (arketiplerin) bireylerin psikolojik yapısında nasıl yer aldığını açıklar (Jung, 2017). Arketipler, "kahraman", "anne" ve "gölge" gibi evrensel sembolleri içerir. Sinemada, Jung'un teorisi özellikle mitolojik ve fantezi temalı filmlerde karakterlerin temsilinde kullanılır. Bu tür filmler, karakterlerin evrensel deneyimlerini ve sembollerini izleyicilere aktarmada Jung'un arketiplerine başvurur. Böylece karakterler, izleyicinin bilinçdışıyla bağlantı kurarak daha derin bir etki yaratır.

Jung'un teorisinin yanı sıra, Jacques Lacan'ın çalışmaları da sinemada karakter psikolojisi üzerine yapılan teorik incelemelerde sıkça başvurulan kaynaklar arasında yer alır. Lacan, dilin ve bilinçdışının bireyin kimliği ve psikolojisi üzerindeki etkilerini incelemiştir. Lacan'a (1966, s. 146–178) göre, bireyler bilinçdışı süreçlerle ve dil aracılığıyla kimliklerini oluştururlar. Sinemada, Lacan'ın teorileri, karakterlerin içsel dünyalarının ve kimlik arayışlarının nasıl temsil edildiğini anlamada kullanılır. Lacan, karakterlerin dilsel yapılarla nasıl ilişkilendirildiğini ve bu dilsel yapıların karakterlerin psikolojik durumlarını nasıl etkilediğini inceler. Lacan'ın teorileri, sinemada karakterlerin içsel çatışmalarının ve kimlik mücadelesinin nasıl yansıtıldığını anlamada önemli bir çerçeve sunar.

Bu teorik çerçevelere başka bir bakış açısı olarak, Richard Sennett'in "Karakter Aşınması" kitabı, modern kapitalist toplumda bireylerin karşılaştığı değişimlerin ve belirsizliklerin karakter üzerindeki etkilerini analiz eder. Sennett (2002, s. 21-35), günümüz toplumunda sürekli değişen iş koşulları ve toplumsal belirsizliklerin bireyler üzerinde yarattığı psikolojik baskılara odaklanır. Bu baskılar, bireylerin karakterlerinde aşınmaya yol açar. Sinemada, bu tür toplumsal ve ekonomik baskıların karakterler üzerindeki etkisi, Sennett teorisi çerçevesinde incelenebilir. Filmler, modern bireyin yaşadığı karakter aşınmasını ve içsel çatışmaları görselleştirerek bu süreci izleyiciye aktarabilir.

Christian Metz'in film dili teorisi, sinemada karakter psikolojisinin nasıl inşa edildiğini analiz ederken, sinemanın dilsel yapısını ve bu yapının karakter psikolojisini nasıl etkilediğini incelemektedir. Sinemada anlatı yapısının ve görsel dilin, karakterlerin psikolojik durumlarını ve içsel çatışmalarını nasıl yansıttığını araştıran bu çalışmalar, sinema teorisinde geniş bir yer tutar. Metz'in teorisi, sinematik anlatıların ve görsel unsurların, izleyicilere karakterlerin duygusal ve psikolojik durumlarını aktarmada nasıl işlev gördüğünü inceler. Bu teori, filmlerin izleyici üzerinde nasıl duygusal ve psikolojik etkiler yarattığını anlamada kullanılır ve sinemada karakterlerin içsel dünyalarının nasıl görselleştirildiğini analiz eder.

Sinemada karakter psikolojisi çalışmalarında önemli bir diğer yaklaşım ise Laura Mulvey'nin feminist film teorisidir. Mulvey, (2013, s. 15-30) sinemada kadın karakterlerin nasıl temsil edildiğini ve bu temsillerin karakter psikolojisi üzerindeki etkilerini analiz eder. Mulvey, sinemada kadın karakterlerin genellikle pasif nesnelere olarak sunulduğunu ve bu temsillerin karakter psikolojisini nasıl etkilediğini sorgular. Feminist film teorisi, sinemada karakter psikolojisinin cinsiyet temsilleriyle nasıl ilişkili olduğunu anlamak için bir çerçeve sunar. Mulvey'nin çalışmaları, sinemada karakterlerin cinsiyet temsillerinin, izleyici üzerinde nasıl bir etki yarattığını ve karakterlerin psikolojik yapısını nasıl şekillendirdiğini inceler.

Bu kavramlar ve teoriler, sinemada karakter psikolojisinin derinlemesine analiz edilmesine olanak tanır. Freud, Jung, Lacan, Sennett, Metz ve Mulvey gibi teorisyenlerin çalışmaları, sinemada karakterlerin içsel dünyalarının, psikolojik süreçlerinin ve bu süreçlerin izleyiciye nasıl yansıtıldığının anlaşılmasını sağlar. Bu

yaklaşımlar, sinemanın karakter psikolojisini ele alış biçimlerini ve izleyici üzerindeki etkilerini incelemek için kapsamlı bir teorik temel sunar.

## 1.2. Karakter Aşınması ve Yozlaşma

Modern kapitalist toplum, bireylerin yaşam koşullarını sürekli olarak değiştiren bir yapıya sahiptir. Bu değişimlere uyum sağlama zorunluluğu, bireylerin karakter yapıları üzerinde derin etkiler bırakabilir. Bireyler, bu süreçte toplumsal ve ekonomik sistemin dinamiklerine ayak uydurmak zorunda kalır. Bu uyum sağlama çabası, bireylerin içsel dengelerini bozabilir ve bu durum, literatürde “karakter aşınması” olarak adlandırılan bir olguya yol açabilir. Karakter aşınması, bireylerin kimliklerinde zayıflama, toplumsal bağlarında kopma ve genel anlamda içsel bir yabancılaşma yaşamasıyla karakterize edilir.

Kapitalist sistemde, iş dünyasında başarıya ulaşmak için bireylerin sürekli bir rekabet içinde olmaları gerekmektedir. Bu rekabet ortamı, bireyleri etik değerlerinden ödün vermeye zorlayabilir. Bu bağlamda, “yozlaşma” kavramı, karakter aşınmasının bir sonucu olarak ortaya çıkar. Yozlaşma, bireylerin ahlaki pusulalarını kaybederek, kendi çıkarlarını her şeyin önüne koymaları olarak tanımlanabilir. (Bauman, 2019) Yozlaşmanın etkileri, toplumsal yapılar üzerinde de görülmekte olup, bireylerin toplumsal sorumluluklarını göz ardı etmelerine neden olabilir.

Bireylerin kimlik oluşum süreçleri, modern toplumun sürekli değişen sosyal ve ekonomik yapıları tarafından şekillendirilmektedir. Bu yapılar, bireylerin kimliklerinde istikrarsızlık yaratabilir ve sonuç olarak karakterlerinde aşınmaya yol açabilir. Örneğin, sosyal sınıflar arasındaki geçişlerde yaşanan kimlik çatışmaları, bireylerin içsel dünyasında çatlaklar oluşturabilir. Bu çatlaklar, bireylerin toplumsal rollerini yeniden değerlendirmeleri gerektiğinde daha da belirgin hale gelir.

Richard Sennett’in *Karakter Aşınması* adlı kitabında, modern kapitalizmin bireyler üzerindeki derin etkilerini kapsamlı bir şekilde ele almaktadır. Sennett (2002, s. 35-37), kapitalizmin son elli yılda geçirdiği dönüşümleri inceleyerek, bu sistemin bireylerden sürekli değişime uyum sağlamalarını beklediğini, ancak onlara yeterli istikrar sağlamadığını vurgular. Bu eksiklik, bireylerin kimliklerinde çatlaklar yaratarak içsel dengelerini bozmakta ve toplumsal bağların zayıflamasına yol açmaktadır (Sennett, 2002) Modern kapitalizmin esneklik ve belirsizlik üzerine kurulu yapısı, bireyler üzerinde sürekli bir değişim baskısı yaratırken, aynı zamanda ahlaki

değerlerinden ödün vermeye zorlamaktadır. Kapitalizmin yarattığı bu ortam, bireylerin etik ve ahlaki değerlerinde aşınmalara neden olur. Sennett (2002, s. 35-37), bu durumu şöyle açıklar: “Kapitalist sistem, bireylerden sürekli değişime ayak uydurmalarını beklerken, onlara içsel bir istikrar sunmamakta; aksine, onları sürekli bir belirsizlik ve kaygı durumu içinde tutmaktadır” Bu belirsizlik ve güvensizlik ortamı, bireylerin kendilerini güvende hissetmelerini zorlaştırmakta ve içsel çatışmalar yaşamalarına yol açmaktadır.

Bu etkiler, sadece bireysel düzeyde kalmayıp toplumsal yapıyı da derinden etkilemektedir. Kapitalizmin teşvik ettiği kısa vadeli kazançlar ve kişisel çıkarlar, toplumsal ilişkileri yüzeyselleştirir ve bireyler arasında güven duygusunu azaltır. Bu süreç, toplumsal sorumluluk anlayışının zayıflamasıyla birlikte bireylerin topluma olan aidiyet hissini de erozyona uğratar. Sennett (2002, s. 35-37) bu durumu, “Modern kapitalizmin yarattığı belirsizlik ve esneklik ortamı, bireyleri yalnızca ekonomik çıkarları doğrultusunda hareket etmeye zorlar; bu durum ise toplumsal bağların çözülmesine ve toplumsal yozlaşmanın artmasına neden olur (Sennett, 2002). *Karakter Aşınması* kitabı, modern kapitalizmin bireyler ve toplum üzerindeki etkilerini derinlemesine anlamak için kaynak sunar.

Anthony Giddens, modern toplumda bireylerin sürekli değişen koşullara uyum sağlama zorunluluğu içinde olduklarını ve bu durumun bireylerde kimlik ve karakter istikrarsızlığına yol açabileceğini öne sürmektedir. Giddens, (2019, s. 61-64) bu sürecin bireyleri sürekli olarak kendilerini yeniden tanımlamaya zorladığını ve bu durumun karakter aşınmasını hızlandırabileceğini belirtir. Bu çerçevede, Giddens’in çalışmaları, modern toplumun bireyler üzerinde yarattığı etkileri anlamak için bir perspektif sunmaktadır. Bireylerin sürekli değişen koşullara uyum sağlama zorunluluğu, onların içsel dünyalarında istikrarsızlıklara yol açabilmektedir. Bu durum, bireylerin kendilerini ve dünyayı algılama biçimlerini etkilemekte ve karakter aşınmasına neden olabilmektedir. Giddens’a (2019, s. 61-64) göre, bu süreç, bireylerin toplumsal rollerini ve ilişkilerini yeniden değerlendirmelerini gerektirebilir

Zygmunt Bauman, modern kapitalizmin esneklik ve belirsizlik üzerine kurulu yapısının bireyler üzerinde nasıl aşındırıcı etkiler yaratabileceğini analiz etmektedir. Bauman (2019), Modern toplumun sürekli değişim ve esneklik taleplerinin, bireylerin

içsel dengelerini zayıflattığını ve kimliklerinde çatlaklar oluşturduğunu savunmaktadır. Bu çatlaklar, bireylerin etik pusulalarını kaybetmelerine ve toplumsal sorumluluklarını göz ardı etmelerine yol açabilir. Bu tür bir süreç, bireylerin toplumsal ilişkilerini zayıflatmakta ve sonuç olarak toplumsal yapıların bozulmasına neden olabilmektedir.

David Harvey, post modern kapitalizmin bireyler üzerindeki etkilerini incelerken, hız ve değişim olgusunun bireylerin karakterlerinde yıpratıcı etkiler yaratabileceğine dikkat çekmektedir. Harvey'e göre (2019, s. 56-70), post modern kapitalizmde hızla değişen ekonomik koşullar, bireyleri sürekli bir uyum sağlama zorunluluğu ile karşı karşıya bırakmaktadır. Bu bağlamda, Harvey'in analizleri, postmodern kapitalizmin bireylerin yalnızca ekonomik yaşamlarını değil, aynı zamanda duygusal ve psikolojik yapılarını da derinden etkilediğini göstermektedir. Sürekli değişim ve uyum sağlama zorunluluğu, bireylerin yaşamlarının her alanında hissedilen bir baskı unsuru haline gelirken, bu durum, onların kendilerini ve dünyayı algılama biçimlerini de yeniden şekillendirmektedir. Harvey (2019, s. 60 - 67), bireylerin bu süreçte kendi kimliklerini ve değerlerini koruma çabasının, postmodern kapitalizmin hız ve değişim baskısı karşısında zayıflayabileceğini öne sürer. Bu durum, bireylerin karakterlerinde derin çatlaklar oluşturabilmekte ve bireylerin toplumsal rollerinde ciddi değişikliklere neden olabilmektedir.

Pierre Bourdieu, modern toplumda bireylerin sosyal sınıflar arasındaki geçişlerde yaşadıkları kimlik ve karakter çatışmalarına odaklanır. Bourdieu, (2021, s. 63-71) toplumsal yapılar ve ekonomik koşulların bireylerin sosyal davranışlarını nasıl şekillendirdiğini ve bu süreçte bireylerin karakterlerinde aşınma yaşanabileceğini tartışmaktadır. Bourdieu 'ya (2021) göre, sosyal statü ve sınıf farklılıkları karşısında yaşanan içsel çatışmalar, karakter aşınmasına neden olabilir. Bu tür çatışmalar, bireylerin toplumsal statülerini sürdürmek veya değiştirmek için verdikleri mücadele sırasında ortaya çıkmakta ve bu süreçte karakter yapılarında derin etkiler yaratmaktadır.

Karakter aşınması ve yozlaşma kavramları, modern kapitalist toplumun bireyler üzerindeki etkilerini anlamak için kritik öneme sahiptir. Bu kavramlar, bireylerin toplumsal ve ekonomik yapılar karşısında nasıl bir dönüşüm geçirdiğini ve bu süreçlerin kimlikleri ile ahlaki duruşları üzerindeki etkilerini açıklamaya yardımcı

olmaktadır. Modern kapitalizmin bireyler üzerindeki bu etkileri, bireylerin karakterlerinde ve toplumsal rollerinde derin çatlaklar oluşturarak, toplumsal yapıların da zayıflamasına neden olabilmektedir.

### 1.2.1. Karakter Aşınması ve Yozlaşmayı İnceleyen Çalışmalar

Modern kapitalist toplumda bireylerin karşı karşıya kaldığı sürekli değişim ve belirsizlik, kimlik, karakter ve toplumsal bağlar üzerinde derin etkiler yaratmaktadır. Bu bağlamda, karakter aşınması ve yozlaşma kavramları, bireylerin bu sosyal ve ekonomik sistem içinde yaşadıkları içsel çatışmaları ve bu çatışmaların sonuçlarını anlamak için önemli teorik araçlar olarak kabul edilmektedir. Hem uluslararası alanda hem de Türkiye’de bu kavramları inceleyen önemli çalışmalar mevcuttur ve bu bölümde bu çalışmaların sunduğu teorik çerçeveler değerlendirilir.

Karakter aşınması kavramı, bireylerin sürekli değişen sosyal ve ekonomik koşullara ayak uydurma zorunluluğu sonucu yaşadıkları kimlik ve kişilik zayıflamasını ifade eder. (Sennett, 2002). Richard Sennett’in *Karakter Aşınması: Yeni Kapitalizmde İşin Kişilik Üzerindeki Sonuçları* adlı eserinde, modern kapitalizmin bireyler üzerindeki etkileri derinlemesine ele alınmıştır. Sennett’e (Sennett, 2002), göre, modern kapitalizm bireylerden sürekli olarak değişime ayak uydurmalarını talep ederken, onlara içsel bir istikrar sunmamaktadır. Bu durum, bireylerin kimliklerinde çatlaklar yaratarak içsel dengelerini bozabilir ve bu süreç, karakter aşınması olarak tanımlanır.

Yozlaşma kavramı ise karakter aşınmasının bir sonucu olarak değerlendirilmektedir. Bu kavram, bireylerin modern kapitalist sistemin rekabetçi doğası içinde etik değerlerinden saparak, ahlaki pusulalarını kaybetmeleri ve kişisel çıkarlarını ön planda tutmaları ile tanımlanır. (Bauman, 2019). Zygmunt Bauman, *Modernlik ve Müphemlik* adlı kitabında, modern kapitalizmin esneklik ve belirsizlik üzerine kurulu yapısının bireylerde karakter aşınmasına ve toplumsal yozlaşmaya yol açabileceğini vurgulamaktadır. Bauman’a (2019), göre, bu süreç bireylerin içsel dengelerini zayıflatarak kimliklerinde çatlaklar oluşturmakta ve etik pusulalarını kaybetmelerine neden olmaktadır

Türkiye’de de benzer konular ele alınmış ve karakter aşınması kavramı üzerine çeşitli çalışmalar yapılmıştır. Örneğin Ahmet İnel, *Türkiye Toplumunun Bunalımı* adlı kitabında, modern toplumda bireylerin yoğun rekabet ortamında başarıya ulaşmak için etik değerlerinden ödün vermelerinin, bireylerde ahlaki yozlaşmaya yol açabileceğini ifade eder. İnel, bu süreçte bireylerin toplumsal sorumluluklarını göz ardı etmelerinin toplumsal yapılar üzerinde olumsuz etkiler yaratabileceğini vurgulamaktadır (İnel, 2014).

Bireylerin kimlik oluşum süreçleri de karakter aşınması ve yozlaşma kavramlarıyla yakından ilişkilidir. İhsan Fazlıoğlu, *Kendini Bulmak* adlı kitabında, bireylerin sürekli değişen sosyal ve ekonomik koşullara uyum sağlama zorunluluğu içinde kendi kimliklerini sürekli olarak yeniden inşa etmek zorunda kaldıklarını belirtmektedir. Fazlıoğlu, bu sürecin bireylerde derin içsel çatışmalara neden olabileceğini ve karakter aşınmasının hızlanabileceğini ifade etmektedir (Fazlıoğlu, 2020)

Türkiye’den yapılan bu tür çalışmalar, karakter aşınması ve yozlaşma kavramlarının bireyler üzerindeki etkilerini anlamak için önemli katkılar sunmaktadır. Bu kavramlar, bireylerin toplumsal ve ekonomik yapılar karşısında nasıl bir dönüşüm geçirdiğini ve bu süreçlerin kimlikleri ile ahlaki duruşları üzerindeki etkilerini açıklamaya yardımcı olmaktadır. Modern kapitalizmin bireyler üzerindeki etkileri, karakter aşınması ve yozlaşma süreçlerini hızlandırarak, toplumsal yapıların zayıflamasına neden olabilmektedir.

Bireylerin kimlik oluşum süreçleri, karakter aşınması ve yozlaşma kavramlarıyla yakından ilişkilidir. Anthony Giddens, *Modernite ve Bireysel Kimlik* adlı kitabında, modern toplumda bireylerin sürekli değişen koşullara uyum sağlama zorunluluğunun, bireylerde kimlik ve karakter istikrarsızlığına yol açabileceğini belirtmektedir. Giddens’a (2019, s. 59-68) göre, bireyler bu süreçte sürekli olarak kendilerini yeniden tanımlamak zorunda kalmakta ve bu durum, karakter aşınmasının hızlanmasına neden olabilmektedir.

David Harvey, *Postmodernliğin Durumu* adlı eserinde, post modern kapitalizmin bireyler üzerindeki etkilerini değerlendirmektedir. Harvey, (2019, s. 80-84). hız ve değişim olgusunun bireylerin karakterlerinde yıpratıcı etkiler yaratabileceğini öne sürmektedir. Post modern kapitalizmde hızla değişen ekonomik

koşullar, bireyleri sürekli bir uyum sağlama zorunluluğu ile karşı karşıya bırakmakta ve bu durum, bireylerin karakterlerinde derin çatlaklar oluşturmaktadır.

Pierre Bourdieu ise *Ayrım* adlı kitabında, modern toplumda bireylerin sosyal sınıflar arasındaki geçişlerde yaşadıkları kimlik ve karakter çatışmalarını incelemektedir. Bourdieu, (2021). toplumsal yapılar ve ekonomik koşulların bireylerin sosyal davranışlarını nasıl şekillendirdiğini ve bu süreçte bireylerin karakterlerinde aşınma yaşanabileceğini tartışmaktadır. Bourdieu'nun çalışması, bireylerin sosyal statü ve sınıf farklılıkları karşısında yaşadıkları içsel çatışmaların, karakter aşınmasına nasıl yol açtığını göstermektedir.

Karakter aşınması ve yozlaşma kavramları, modern kapitalist toplumda bireylerin kimlikleri, karakter yapıları ve toplumsal bağları üzerindeki etkileri anlamak için teorik araçlar olarak karşımıza çıkmaktadır. Sennett, Giddens, Bauman, Harvey, Bourdieu, Direk, Fazlıoğlu ve İnel gibi yazar ve düşünürlerin çalışmaları, bu kavramların modern toplumdaki yansımalarını anlamak ve analiz etmek için kapsamlı bir çerçeve sunmaktadır. Bu çalışmalar, modern kapitalizmin bireyler üzerindeki etkilerini derinlemesine inceleyerek, karakter aşınması ve yozlaşma süreçlerini anlamaya yönelik önemli katkılarda bulunmaktadır.

### 1.3. Sinematografik Anlatım Teknikleri

Sinematik anlatım teknikleri, bir filmin hikâyesini görsel ve işitsel unsurlar aracılığıyla izleyiciye aktarma sürecinde kullanılan temel yöntemlerdir. Bu teknikler, filmin anlatsal yapısını, karakter gelişimini, atmosferini ve duygusal etkisini derinleştirir, böylece izleyicinin hikâyeye daha güçlü bir bağ kurmasını sağlar. Sinema tarihinin uluslararası başarılı eserlerinde, bu tekniklerin ustalıkla kullanıldığı görülmektedir.

Kamera açıları ve hareketleri, sinematik anlatımın en belirgin unsurlarından biridir. Örneğin, Orson Welles'in *Citizen Kane* (1941) filminde, alçak açılı çekimler kullanılarak ana karakterin gücü ve otoritesi vurgulanmıştır. Bu açı, Charles Foster Kane karakterini daha güçlü ve etkileyici gösterir. Aynı zamanda, filmde kullanılan derin odaklama tekniği, bir sahnede hem ön plandaki hem de arka plandaki unsurların net bir şekilde görünmesini sağlar. (Welles, 1941). Türkiye'den bir örnek olarak, Nuri Bilge Ceylan'ın *Bir Zamanlar Anadolu'da* (2011) filminde, geniş ve sabit kamera açıları kullanılarak, Anadolu'nun uçsuz bucaksız bozkırları izleyiciye aktarılır. Bu

teknik hem karakterlerin ruh hâlini yansıtmakta hem de filmin atmosferini belirlemede rol oynar. (Ceylan, *Bir Zamanlar Anadolu'da*, 2011). İran sinemasından ise Abbas Kiyarüstemi'nin *Kirazın tadı* (1997) filmi, minimal kamera hareketleri ve uzun süreli sabit planlarla karakterin içsel yolculuğunu yansıtmayı başarır. Bu teknik, izleyiciyi karakterin yalnızlığı ve çaresizliği ile yüzleştirir (Kiyarüstemi, 1997).

Kurgu ve montaj, sinematik anlatımın bir diğer bileşenidir. Alfred Hitchcock'un *Psycho* (1960) filmi, bu tekniklerin etkili bir şekilde kullanıldığı örneklerden biridir. Filmdeki duş sahnesi, hızlı ve kesintili kurgu kullanılarak izleyiciye gerilim hissi verir. Türkiye'den Yılmaz Güney'in *Umut* (1970) filmi, anlatımın gerçekçilik duygusunu pekiştirmek için uzun plan sekanslar ve doğal bir kurgu ritmi kullanır. Güney, filmin temposunu yavaş tutarak izleyiciyi karakterlerin çaresizliği ve umutsuzluğu ile baş başa bırakır, bu da filmin dramatik etkisini artırır. İran sinemasından bir başka örnek ise, Asghar Farhadi'nin *Bir Ayrılık* (2011) filmidir. Farhadi, dramatik gerilimi artırmak için kesintisiz uzun planlar kullanır ve bu da izleyiciyi hikâyenin içine çekerken karakterler arasındaki çatışmaları daha da yoğunlaştırır (Farhadi, *Bir Ayrılık*, 2011)

Işıklandırma, bir sahnenin atmosferini ve duygusal tonunu belirlemede kullanılan bir araçtır. Ridley Scott'ın *Blade Runner* (1982) filmi, düşük anahtar aydınlatma ile karanlık ve distopik bir atmosfer yaratır. (Scott, 1982). Benzer şekilde, Reha Erdem'in *Kosmos* (2009) filmi, mistik bir atmosfer yaratmak için ışıklandırmayı ustaca kullanır. Filmdeki ışık ve gölge oyunları, karakterlerin içsel dünyalarını ve filmin genel ruh hâlini izleyiciye aktarır. (Erdem, 2009). İran sinemasında ise Mecid Mecidi'nin *Cennetin Çocukları* (1997) filmi, doğal ışık kullanımı ile gerçekçi bir atmosfer yaratır. Bu ışık kullanımı, karakterlerin yaşam mücadelesini ve sosyal çevrelerindeki zorlukları daha da belirgin hale getirir (Mecidi, 1997).

Ses kullanımı da sinematik anlatımda önemli bir yere sahiptir. Francis Ford Coppola'nın *Apocalypse Now* (1979) filmi, ses kullanımının etkili olduğu bir başka örnektir. Coppola, ses efektleri ve ortam seslerini de dikkatle kullanarak, savaşın kaotik atmosferini izleyiciye hissettirmeyi başarır. Patlama, silah sesi ve helikopter pervanelerinin uğultusu gibi savaş sesleri, filmin neredeyse tüm sahnelerine yayılmış durumdadır ve izleyicinin savaşın yıkıcı gücünü hissetmesine olanak tanır. Bu ses efektleri, izleyiciyi savaşın ortasında hissettirir ve filmin genel atmosferine katkıda bulunur. Ayrıca, filmdeki bazı sahnelerde bilinçli olarak kullanılan sessizlik,

izleyicinin karakterlerin yaşadığı yoğun duygusal anları daha derinlemesine hissetmesini sağlar. Bu sessizlik, savaşın sadece dışsal bir çatışma değil, aynı zamanda karakterlerin içsel dünyasında da derin izler bıraktığını gösterir. (Coppola, 1979) Türkiye’den bir diğer örnek ise, Zeki Demirkubuz’un *Masumiyet* (1997) filmidir. Demirkubuz, sesin dramatik etkisini artırmak için minimal müzik kullanımı ve karakterlerin içsel monologlarını ön plana çıkarır. Filmdeki sessizlikler ve doğal sesler, karakterlerin yalnızlığını ve çaresizliğini vurgular, bu da izleyiciyi anlatının içine çeker (Demirkubuz, 1997).

Mizansen, bir filmin sahne düzenlemesinde kullanılan tüm görsel unsurları kapsar. Wes Anderson, *The Grand Budapest Hotel* filminde mizanseni, film dünyasını oluşturmak ve izleyiciyi bu dünyanın içine çekmek için ustalıkla kullanır. Film, 1930’larda geçer ve Anderson, dönemin estetiğini yansıtmak için ayrıntılı bir prodüksiyon tasarımı tercih eder. Filmin her sahnesi, bir tabloyu andıracak şekilde özenle hazırlanmıştır; dekor, kostüm ve renk paletleri kusursuz bir uyum içinde kullanılmıştır. Anderson’ın simetriye olan tutkusu, her sahnede belirgin bir şekilde hissedilir. Kamera yerleşimi ve oyuncu hareketleri, sahnenin kompozisyonunu mükemmel bir dengeye oturtur, bu da izleyiciye hem estetik bir zevk sunar hem de anlatıya derinlik kazandırır. Filmde kullanılan dekor ve set tasarımı, hikâyenin geçtiği dönemi ve mekânı başarıyla yansıtırken, aynı zamanda karakterlerin psikolojik durumlarını da izleyiciye hissettirir. Otelin iç mekanları, dönemin mimari ve tasarım anlayışını yansıtan detaylarla doludur. Renk kullanımı, her sahnede belirgin bir rol oynar; pastel tonlar, dönemin nostaljik ve romantik atmosferini yansıtırken, daha canlı renkler karakterlerin duygusal durumlarını ve sahnenin dramatik yapısını vurgular. Örneğin, otelin iç mekanlarında kullanılan zengin kırmızılar ve altın tonları hem lüksü hem de hikâyenin geçtiği dönemin geçişkenliğini simgeler. Bu renkler, aynı zamanda karakterlerin toplumsal statülerini ve aralarındaki ilişkilerin dinamiklerini de izleyiciye aktarır. (Anderson, 2014).

Türkiye’den bir örnek olarak, Şerif Gören ’in *Yol* (1982) filmi, hapisneden izinli olarak çıkan mahkumların yolculuklarını anlatırken, Türkiye’nin kırsal bölgelerindeki sert ve zorlu hayat koşullarını detaylı bir şekilde yansıtır. Filmin her sahnesinde kullanılan dekor ve kostümler, karakterlerin sosyal ve ekonomik durumlarını ve genel olarak dönemin Türkiye’sini izleyiciye etkili bir şekilde aktarır. (Gören, 1982) İran sinemasında ise, Jafar Penahi’nin *Tehran Taxi* (2015) filmi,

minimalist bir mizansen kullanarak, bir taksi şoförünün gözünden İran toplumunun çeşitli kesitlerini izleyiciye sunar. Penahi, filmin sınırlı mekânına rağmen, güçlü bir anlatım dili yaratır ve bu da filmin toplumsal eleştirilerini daha etkili hale getirir (Penahi, 2015).

Renk kullanımını da sinematik anlatımda güçlü bir araç olarak öne çıkar. Steven Spielberg'in *Schindler's List* (Schindler'in Listesi) (1993) filmi, renk kullanımının etkileyici bir örneğidir. Film neredeyse tamamen siyah-beyaz çekilmiştir, ancak kırmızı bir mont giymiş küçük bir kızın görüntüsü, izleyicinin dikkatini çeken ve duygusal bir yoğunluk yaratan nadir renk unsurlarından biridir. (Spielberg, 1993). Türkiye'den Nuri Bilge Ceylan'ın *Kış Uykusu* (2014) filminde, renk paletleri dikkatle seçilmiştir. Filmde kullanılan soğuk tonlar, karakterlerin içsel yalnızlıklarını ve çevresel izolasyonu vurgular. (Ceylan, Kış Uykusu, 2014). İran sinemasından ise, Asghar Farhadi'nin *Satıcı* (2016) filmi, renklerin dramatik ve duygusal anlamlarını kullanarak karakterlerin içsel dünyalarını yansıtır. Farhadi, filmdeki renk tonlarını, karakterlerin yaşadığı duygusal travmaları ve ahlaki ikilemleri derinleştirmek için bilinçli bir şekilde kullanır (Farhadi, Satıcı, 2016)

Bu tekniklerin hepsi bir araya geldiğinde, bir filmin izleyici üzerindeki etkisi büyük ölçüde artar. Sinematik anlatım teknikleri, bir filmin sadece görsel bir deneyim olmasını değil, aynı zamanda izleyicinin duygusal ve zihinsel katılımını sağlayan zengin bir anlatı aracına dönüşmesini sağlar. Usta yönetmenler, bu teknikleri bilinçli bir şekilde kullanarak, izleyiciyi filmin dünyasına çeker ve onları anlatının bir parçası haline getirir.

### 1.3.1. Sinematografik Teknikleri İnceleyen Çalışmalar

Sinematografik teknikler, film yapımının ve anlatımının temel yapı taşlarından birini oluşturur. Bu teknikler, bir filmin hikayesini, atmosferini ve karakterlerin iç dünyasını izleyiciye etkili bir şekilde aktarmada kritik bir rol oynar. Sinematografik tekniklerin detaylı bir şekilde incelenmesi, sinema teorisi ve eleştirisi alanında yapılan çalışmalarda önemli bir yer tutar. Bu tekniklerin kullanımı ve etkileri, filmin estetik yapısının ve anlatsal gücünün anlaşılmasında merkezi bir öneme sahiptir.

Sinematografi, bir filmin görsel unsurlarını organize eden ve izleyicinin algısını yönlendiren unsurlar bütünüdür. Bu kapsamda kamera açıları, çerçeveleme,

ışıklandırma, renk kullanımı, hareket ve kompozisyon gibi unsurlar, filmin genel anlatısına hizmet eden araçlar olarak değerlendirilir. David Bordwell ve Kristin Thompson, *film sanatı: biçim ve anlatı* adlı kitapta, bu tekniklerin filmin anlatısal yapısı üzerindeki etkilerini ayrıntılı bir şekilde ele alır. Bordwell ve Thompson'a göre, sinematografi, izleyicinin hikâneyi nasıl algıladığını doğrudan etkileyen temel bir yapıdır. Kamera açıları, bir karakterin güçsüzlüğünü veya gücünü yansıtabilir; ışıklandırma, bir sahnenin duygusal tonunu belirleyebilir; renkler, izleyicinin belirli bir atmosferi hissetmesini sağlayabilir (Thompson & Bordwell, 2012)

Kamera teknikleri, sinematografik anlatımın en temel bileşenlerinden biridir. Sergei Eisenstein, montaj teorisi ile bu tekniklerin nasıl anlam yaratabileceğini gösterir. Eisenstein'a göre, birbiriyle ilişkili olmayan görüntülerin ardı ardına eklenmesi, izleyicide yeni bir anlam yaratır ve bu sayede filmin dramatik yapısı güçlendirilir. Bu teknik, izleyicinin bir sahneyi nasıl yorumlayacağını belirler ve onların duygusal tepkilerini yönlendirir. (Eisenstein, 2014). Eisenstein'ın montaj yaklaşımı, sinematografik tekniklerin film anlatısındaki işlevini anlamak için temel bir teorik çerçeve sunar.

Sinematografik tekniklerin bir diğer önemli yönü ise, izleyicinin filmde sunulan dünyayı nasıl algıladığını ve bu dünyaya nasıl bir anlam yüklediğini etkilemesidir. Andre Bazin, *Sinema Nedir?* adlı eserinde, sinematografinin gerçeklik üzerindeki etkisini derinlemesine inceler. Bazin'e göre, derin odak ve uzun çekim gibi teknikler, izleyicinin sahneleri daha dikkatlice gözlemlemesine olanak tanır ve böylece filmdeki gerçeklik algısı güçlenir. Bu tür teknikler, izleyicinin filmi izlerken daha fazla katılım göstermesine ve sahnelerin anlamını derinlemesine kavramasına olanak tanır (Bazin, 2022).

Sinematografik tekniklerin incelenmesi, sinema sanatının estetik ve anlatısal boyutlarını anlamak için vazgeçilmezdir. Bu teknikler, filmin görsel dili aracılığıyla hikâneyi şekillendirir ve izleyicinin duygusal ve entelektüel katılımını artırır. Bordwell ve Thompson, Eisenstein, Bazin gibi teorisyenler, sinematografik tekniklerin film anlatısındaki rolünü derinlemesine analiz ederek, sinema sanatının bu yönünü daha iyi anlamamıza olanak tanımaktadır. Sinema teorisi alanındaki bu tür çalışmalar, film analizlerinde ve eleştirilerinde kullanılan temel yaklaşımlar arasında yer alır.

### 1.3.2. Kamera Açıları ve Psikolojik Derinlik

Kamera açıları, sinemada karakterlerin psikolojik durumlarını, içsel çatışmalarını ve ruh hallerini izleyiciye aktarma araçlarından biridir. Sinematografi, yalnızca anlatının görsel sunumu ile sınırlı kalmaz; aynı zamanda karakterlerin psikolojik derinliğini yansıtmak için de kullanılır. Bir karakterin içsel dünyasını, duygusal çatışmalarını ve zihinsel süreçlerini etkili bir şekilde ifade etmek için seçilen kamera açıları, izleyicinin karakterle kurduğu ilişkiyi doğrudan şekillendirir. Her bir açının izleyiciye verdiği mesaj, karakterin ruh halini ve hikâyedeki konumunu yansıtmak için dikkatle tasarlanır. Kamera açıları, anlatıdaki dramatik yapıyı desteklemekle kalmaz, aynı zamanda izleyicinin karakterle empati kurmasına ve onun duygusal yolculuğuna dahil olmasına katkı sağlar. Sinema tarihine bakıldığında, çeşitli yönetmenlerin, karakterlerin psikolojik derinliklerini izleyiciye aktarmak amacıyla kamera açılarını ustaca kullandığı görülür. Bu teknikler, izleyiciye sadece bir hikâyeye anlatmakla kalmaz, aynı zamanda onları karakterin zihinsel ve duygusal dünyasına çeker (Thompson & Bordwell, 2012).

Düşük açı, kameranın karakterin altından çekilerek izleyiciye daha büyük, daha güçlü ya da otoriter bir figür algısı yaratmasını sağlar. Bu açı, genellikle bir karakterin fiziksel ya da psikolojik olarak üstün olduğu durumlarda tercih edilir. Karakterin çevresindeki kişiler ya da olaylar üzerinde kontrol sahibi olduğu, ya da büyük bir güce sahip olduğu anlarda bu açı kullanılarak izleyicinin karakteri bu şekilde algılaması sağlanır. Psikolojik açıdan bakıldığında, düşük açı ile çekilen bir karakter, izleyicinin bilinçaltında güç, otorite ve üstünlük sembolleriyle ilişkilendirilir. Bu açı aynı zamanda karakterin çevresi üzerindeki hakimiyetini ya da kontrolünü de simgeler. Sinematik dilde düşük açı, karakterin baskınlığını ve gücünü artırırken, izleyicide karakterin üzerinde bir tür hayranlık ya da saygı uyandırabilir. (Thompson & Bordwell, 2012). Örneğin, lider ya da antagonist figürlerin düşük açıyla sunulması, izleyicide karakterin güçlü ve tehditkâr olduğu izlenimini pekiştirir. Bu açı sadece fiziksel değil, aynı zamanda psikolojik üstünlüğü de yansıtmak için kullanılır; karakterin zihinsel gücünü, iradesini ya da kararlılığını simgeler. Böylece izleyici, karakterin sadece dış dünyasında değil, içsel dünyasında da güçlü bir figür olduğunu algılar.

Yüksek açı ise kameranın karaktere yukarıdan bakmasıyla oluşturulan bir açıdır ve izleyiciye karakterin zayıf, savunmasız ya da kontrolsüz bir durumda olduğu izlenimini verir. Yüksek açı, karakterin çevresi üzerindeki kontrolünü kaybettiği ya da bir güçsüzlük içinde olduğu durumlarda sıkça kullanılır. Özellikle dramatik ya da trajik anlarda bu açı, karakterin içsel dünyasında yaşadığı çöküşü ve duygusal karmaşayı izleyiciye aktarmada etkili bir araçtır. Psikolojik olarak savunmasız ya da kırılğan bir karakterin yüksek açıyla sunulması, izleyicinin karaktere acıma ya da empati duygusuyla yaklaşmasını sağlar. Yüksek açının bu kullanımı, özellikle karakterin çaresizlik içinde olduğu, baskı altında kaldığı ya da bir travma yaşadığı anlarda etkili olur. İzleyici, karaktere yukarıdan bakarak, karakterin kontrolünü kaybetmiş olduğunu hisseder; bu da karakterin psikolojik çözülmesinin görsel bir yansımasıdır (Bordwell & Kristin Thompson, 1993). Bu açı, karakterin içsel dünyasında yaşadığı zayıflık ve çözülme anlarını, izleyiciye güçlü bir şekilde yansıtarak, anlatının dramatik derinliğini artırır.

Yakın plan çekimler, karakterin yüz ifadelerine odaklanarak, duygusal durumunu ve içsel dünyasını en ayrıntılı şekilde izleyiciye sunar. Yüz ifadesi, sinemada karakterin ruh hali hakkında en fazla bilgiyi veren unsurlardan biridir ve bu nedenle yakın plan çekimler, karakterin duygusal yoğunluğunu görsel olarak aktarmada kritik bir rol oynar. Karakterin yüzündeki küçük bir değişim bile izleyiciye büyük ipuçları verebilir; bu, özellikle karakterin içsel çatışmalarını ya da duygusal kırılma anlarını göstermek için önemlidir. Yakın plan çekimler, izleyiciyi karakterin içsel dünyasına daha yakından dahil ederek, izleyici ile karakter arasında bir tür duygusal bağ oluşturur. İzleyici, karakterin yüz ifadesi aracılığıyla onun acılarını, sevinçlerini ya da korkularını doğrudan hisseder ve bu sayede karakterin duygusal yolculuğuna daha derinlemesine dahil olur (Monaco, 2013). Örneğin, bir karakterin pişmanlık ya da çaresizlik gibi yoğun duygusal anlarında yakın plan çekim, izleyicinin karakterin yaşadığı duygusal karmaşayı daha güçlü bir şekilde hissetmesini sağlar. Yakın plan, izleyicinin karakterle daha samimi bir ilişki kurmasına olanak tanır ve karakterin içsel dünyasını keşfetme fırsatı sunar.

Eğik açı (Dutch angle), kameranın yatay eksenden eğik bir şekilde konumlandırıldığı ve genellikle karakterin zihinsel dengesizliğini ya da psikolojik karmaşasını yansıtmak için kullanılan bir tekniktir. Bu açı, izleyicide karakterin dünyasında bir şeylerin ters gittiği ya da karakterin zihinsel olarak denge kaybı

yaşadığı izlenimini uyandırır. Özellikle gerilim ya da psikolojik dram türlerinde, çarpık açı karakterin içsel çatışmalarını ve duygusal karmaşasını yansıtmak amacıyla sıklıkla kullanılır. Bu açı, karakterin gerçeklik algısının bozulduğu ya da zihinsel bir çöküş yaşadığı anları izleyiciye etkili bir şekilde iletir. Çarpık açının sinematografik işlevi, karakterin içsel dünyasında yaşadığı dengesizliği ve karmaşayı görsel bir düzlemde izleyiciye sunmaktır (Gibbs, 2002). Bu teknik, karakterin zihinsel çözülme sürecini yansıtarak izleyicinin karakterin ruhsal durumunu daha derinlemesine anlamasına olanak tanır.

Kamera açıları, sinemada karakterlerin psikolojik derinliğini izleyiciye aktarmada hayati bir rol oynar. Düşük açı, karakterin gücünü ve otoritesini vurgularken, yüksek açı karakterin güçsüzlüğünü ve savunmasızlığını ortaya koyar. Yakın plan çekimler, karakterin duygusal durumunu ve içsel dünyasını izleyiciye detaylı bir şekilde sunarken, çarpık açı ise karakterin zihinsel dengesizliğini ve duygusal karmaşasını yansıtmak için kullanılır. Bu açıları, izleyicinin karakterle duygusal bir bağ kurmasına olanak tanır ve hikâyenin psikolojik derinliğini artırır. Sinema sanatında, kamera açıları yalnızca estetik bir araç değil, aynı zamanda karakterlerin ruhsal dünyasını izleyiciye anlatan güçlü bir dil olarak kullanılır.

### **1.3.3. Kamera Hareketleri ve Duygusal Yansımalar**

Kamera hareketleri, sinemada anlatının duygusal ve psikolojik derinliğini oluştururken önemli bir rol oynar. Bu teknikler, sadece mekânın veya olayın fiziksel temsiliyle sınırlı kalmaz, aynı zamanda karakterlerin içsel dünyalarını ve duygusal durumlarını izleyiciye aktarmak amacıyla kullanılır. Sinematografik anlatının bileşenlerinden biri olan kamera hareketleri, karakterlerin ruh hali ve duygusal durumlarını görsel olarak ifade etme kapasitesine sahiptir. Bu bağlamda, pan, tilt, dolly ve el kamerası gibi çeşitli kamera hareketlerinin karakterlerin içsel dünyalarını ve duygusal durumlarını nasıl yansıttığını anlamak, sinemanın anlatı ve duygusal etkilerini daha iyi kavrayabilmek açısından önemlidir.

Pan hareketleri, kameranın yatay ekseninde sağa veya sola doğru hareket etmesiyle gerçekleştirilir. Bu hareket, genellikle bir mekânın veya karakterin çevresinin tanıtımında kullanılır. Ancak, pan hareketlerinin sinematografik işlevi bu kullanımla sınırlı değildir. Pan hareketleri, karakterlerin psikolojik durumlarını ve çevresindeki olaylara duyarlılığını görsel olarak ifade edebilir. Örneğin, pan

hareketleri bir karakterin etrafındaki çevreyle olan ilişkisini, dikkat dağınıklığını veya endişesini izleyiciye aktarabilir. Bu tür bir görselleştirme, izleyicinin karakterin içsel dünyasına dair daha derin bir anlayış geliştirmesine yardımcı olur. Pan hareketlerinin sinematografik işlevi, karakterlerin psikolojik durumlarının ve çevresel etmenlerle olan ilişkilerinin görsel olarak ifade edilmesinde önemli bir rol oynar (Thompson & Bordwell, 2012). Bu teknik, karakterin ruh halini ve çevresindeki mekân ile etkileşimini daha iyi kavrayabilmesini sağlar. Pan hareketlerinin, izleyicinin karakterin yaşadığı duygusal ve psikolojik süreçleri daha iyi anlamasına olanak tanıdığı ifade edilebilir.

Tilt hareketleri, kameranın dikey ekseninde yukarıdan aşağıya veya aşağıdan yukarıya hareket etmesiyle elde edilir. Tilt hareketlerinin sinematografik işlevi, karakterlerin duygusal durumlarını ifade etmek amacıyla kullanılmasıdır. Aşağıya doğru yapılan tilt hareketi, karakterin yaşadığı duygusal çöküşü, hayal kırıklığını veya psikolojik düşüşü ifade edebilirken, yukarıya doğru yapılan tilt hareketi karakterin zaferini, umut dolu bir anını veya içsel bir yükselişi temsil edebilir. Tilt hareketleri, karakterlerin duygusal iniş ve çıkışlarını görselleştirerek izleyicinin karakterlerin ruh hali hakkındaki algısını etkiler. Bu teknik, izleyici ile karakter arasındaki duygusal mesafeyi düzenlemede etkili bir araç olarak kabul edilir (Bordwell & Kristin Thompson, 1993). Tilt hareketleri, karakterlerin duygusal durumlarının izleyiciye yansıtılmasında önemli bir rol oynar ve anlatının psikolojik derinliğini artırır. Tilt hareketlerinin karakterlerin ruh halini ve duygusal süreçlerini izleyiciye iletmede etkili bir yöntem olduğu belirtilmektedir.

Tracking (ray) ve dolly hareketleri, izleyiciyi karakterin yaşadığı olaylara veya duygusal süreçlere fiziksel olarak yaklaştıran tekniklerdir. Tracking hareketleri, kameranın bir ray üzerinde hareket etmesini sağlar ve bu sayede izleyicinin karakterin fiziksel hareketleriyle birlikte duygusal bir yolculuğa çıkması mümkün olur. Bu hareketler, izleyicinin karakterin yaşadığı gerilimi, heyecanı veya diğer duygusal durumları daha yakından hissetmesini sağlar. Tracking hareketlerinin, izleyicinin karakterin yaşadığı duygusal ve psikolojik durumları daha derin bir şekilde deneyimlemesine olanak tanıdığı ifade edilebilir (Thompson & Bordwell, 2012). Bu teknik, sinematografik anlatının dinamiklerini ve karakterin duygusal yolculuğunu görselleştirmede önemli bir rol oynar. Tracking hareketlerinin, izleyicinin karakterle

olan duygusal bağını güçlendirmede ve karakterin yaşadığı duygusal süreci daha etkili bir şekilde deneyimlemesinde büyük bir katkı sağladığı belirtilmektedir.

Dolly hareketleri, kameranın ileri veya geri hareket etmesiyle gerçekleştirilir. İleriye doğru yapılan dolly hareketi, izleyiciyi karakterin yüz ifadelerine ve duygularına daha yakınlaştırırken, geriye doğru yapılan dolly hareketi karakterden uzaklaştırarak yalnızlık, çaresizlik veya kaybolmuşluk gibi duyguları temsil eder. Dolly hareketleri, izleyicinin karakterle olan duygusal mesafesini düzenler ve karakterin psikolojik durumlarına dair güçlü görsel ipuçları sunar. Bu teknik, izleyicinin karakterle olan duygusal bağlantısını düzenlemede ve anlatının psikolojik derinliğini artırmada etkili bir araç olarak kullanılır (Monaco, 2013). Dolly hareketlerinin, karakterlerin içsel dünyasının görselleştirilmesinde ve duygusal süreçlerinin izleyiciye aktarılmasında önemli bir rol oynadığı ifade edilebilir. Dolly hareketlerinin sinematografik anlatının duygusal boyutlarını güçlendirme kapasitesi, karakterlerin ruh hali ve duygusal durumları hakkında izleyiciye daha kapsamlı bir bilgi sunar.

El kamerası (handheld) kullanımı, genellikle duygusal karmaşanın veya gerilimin yoğun olduğu sahnelerde tercih edilir. Kamera elde taşınarak yapılan bu çekim türü, sahnelere daha doğal ve samimi bir hava katarak izleyiciye karakterin yaşadığı duygusal düzensizliği ve içsel çatışmayı doğrudan iletir. El kamerası, karakterin yaşadığı stres, korku veya gerilimi izleyiciye etkili bir şekilde yansıtarak sahnenin gerçekliğine daha yakın bir deneyim sunar. Bu teknik, izleyiciyi karakterin duygusal durumlarına daha yakın bir bakış açısıyla tanıştır ve sahnedeki duygusal atmosferin daha etkili bir şekilde hissettirilmesini sağlar (Gibbs, 2002). El kamerasının, karakterin yaşadığı psikolojik ve duygusal durumları izleyiciye iletmede önemli bir rol oynadığı belirtilmektedir. El kamerası kullanımı, sahnelerin gerçekliğini ve karakterlerin yaşadığı duygusal çalkantıları izleyiciye daha yakın bir şekilde sunarak, anlatının duygusal etkilerini güçlendirir.

Kamera hareketleri sinemadaki duygusal ve psikolojik derinliğin ifade edilmesinde önemli bir araç olarak karşımıza çıkar. Pan, tilt, dolly ve el kamerası gibi teknikler, izleyiciyi karakterlerin iç dünyasına daha yakınlaştırır ve duygusal deneyimlerini güçlendirir. Bu teknikler, sinematografik anlatının duygusal boyutlarının anlaşılmasında ve karakterlerin içsel dünyalarının görselleştirilmesinde kritik bir öneme sahiptir. Kamera hareketlerinin bu derinlemesine analizi,

sinematografik anlatının duygusal etkilerini kavramada ve karakterlerin psikolojik durumlarının izleyiciye etkili bir şekilde iletilmesinde büyük bir katkı sağlar. Kamera hareketlerinin duygusal ve psikolojik etkileri üzerine yapılan bu analiz, sinemanın anlatım tekniklerinin derinlemesine anlaşılması açısından önemli bir yere sahiptir.

#### **1.3.4. Kompozisyon ve Karakter Dinamikleri**

Sinematografik anlatımda kompozisyon, yalnızca çerçeve içindeki görsel düzenlemeden ibaret olmayıp, aynı zamanda karakterlerin psikolojisini, sahnenin atmosferini ve anlatının bütünlüğünü şekillendiren temel bir unsur olarak işlev görmektedir. Bir sahnenin kompozisyonu, izleyicinin algısını yönlendirerek karakterlerin içsel dünyasını, ruh hâllerini ve aralarındaki ilişkileri sezgisel olarak anlamalarını sağlar. Sinema dilinde kompozisyon, yalnızca estetik bir araç değil, aynı zamanda karakter psikolojisini destekleyen anlatısal bir bileşendir.

David Bordwell ve Kristin Thompson (2017), *Film Art: An Introduction* adlı eserlerinde kompozisyonun sinema dilindeki önemini vurgulayarak, çerçeve içindeki denge, perspektif ve görsel ağırlık kullanımıyla anlatının yönlendirilebileceğini belirtmektedirler. Bordwell 'e göre, kompozisyon karakterin ruh hâlini doğrudan etkileyen bir unsurdur ve doğru bir şekilde kullanıldığında, izleyicinin sahneyi daha derinlemesine kavramasına olanak tanır (Bordwell & Thompson, *Film Art: An Introduction*, 2016)

Karakterlerin çerçeve içinde konumlandırılması, onların anlatıdaki rollerini ve içsel durumlarını anlamlandırmada kritik bir faktördür. Örneğin, çerçevenin merkezine yerleştirilen bir karakter, güçlü, önemli ya da kontrol sahibi olarak algılanırken, kenarlarda konumlanan karakterler daha zayıf, edilgen ya da dışlanmış bir figür olarak yorumlanır (Salt, 2009). Benzer şekilde, iki karakter arasındaki mesafenin fiziksel olarak açılması, ilişkilerindeki gerilim veya kopukluğu simgelerken, yakın çekimlerde birbirine yaklaşan karakterler arasındaki bağın güçlendiğini ima edebilir.

Mise-en-scène'in temel unsurlarından biri olarak kompozisyon, sahnelerin görsel derinliğini artırarak karakterlerin psikolojik durumlarını destekleyen bir yapı oluşturur. Andre Bazin (2005) *What is Cinema?* adlı eserinde, sinema sanatında derin

odak kullanımının karakter psikolojisini nasıl yansıttığını detaylandırarak, çerçeve içindeki mekânsal düzenlemelerin anlatıya katkısını vurgulamaktadır (Bazin, 2022) Derin odak kullanımı, özellikle dramatik sahnelerde karakterlerin psikolojik durumlarını belirginleştirmek amacıyla tercih edilir. Orson Welles'in *Citizen Kane* (1941) filminde sıkça kullanılan derin odaklı kompozisyonlar, karakterlerin içsel çatışmalarını görsel olarak destekleyen önemli bir anlatım tekniği olarak öne çıkmaktadır.

Bununla birlikte, simetri ve asimetri kullanımı, karakter dinamiklerini belirginleştiren önemli faktörler arasındadır. Simetrik kadrajlar, denge, istikrar ve düzen hissi yaratırken, asimetrik kompozisyonlar karakterin içsel çatışmasını ve kaotik ruh hâlini vurgulamak için kullanılır. Özellikle Stanley Kubrick'in filmlerinde sıkça görülen simetrik kadrajlar, karakterin içinde bulunduğu psikolojik durumu ifade etmek için bilinçli bir tercihtir. *The Shining* (1980) filminde, otel koridorlarında oluşturulan mükemmel simetri, ana karakterin giderek artan paranoyasını ve deliliğe sürüklenişini görsel olarak desteklemektedir.

Karakterlerin çerçeve içindeki konumlandırılması kadar, kompozisyonda kullanılan bakış yönleri ve görsel hiyerarşi de izleyici üzerinde güçlü bir etki yaratır. Örneğin, çerçevenin alt kısmında konumlandırılan bir karakter, güçsüz ve edilgen olarak algılanırken, yukarıda konumlandırılan bir karakter, otorite ve hâkimiyet hissi uyandırır (Kristin Thompson, 2018). Aynı şekilde, kamera açısının karaktere yukarıdan veya aşağıdan bakması da onun psikolojik durumu hakkında bilgi verir. Aşağıdan yukarıya doğru çekilen açılar karakterin güçlü, baskın ya da tehditkâr olduğunu gösterirken, yukarıdan aşağıya yapılan çekimler karakterin zayıf, savunmasız veya edilgen bir konumda olduğunu ima edebilir.

Kompozisyonun anlatsal işlevi, karakterlerin duygusal süreçlerini görsel ipuçlarıyla destekleyerek izleyiciyle bağ kurmasını sağlar. Özellikle minimalist sinemada, diyalogların ve dışavurumcu oyunculuğun sınırlı olduğu sahnelerde, kompozisyon karakterin içsel durumunu anlatmanın en güçlü yollarından biri hâline gelir. Renk kullanımı, ışık-gölge dengesi ve mekânsal yerleşim gibi unsurlar, izleyiciye karakterin ruh hâlini doğrudan hissettirebilir. Örneğin, düşük ışıklandırılmış bir sahnede karakterin gölgeler içinde bırakılması, onun psikolojik olarak karanlık bir

dönemde olduğunu gösterirken, parlak ve yüksek kontrastlı ışıklar, karakterin bilinçli bir farkındalık yaşadığı veya güç kazandığı anlara işaret edebilir.

Kompozisyon, karakter psikolojisini ve anlatının dramatik yapısını görsel olarak şekillendiren temel unsurlardan biridir. Çerçevenin düzenlenme biçimi, karakterlerin psikolojik durumlarını ve anlatıdaki ilişkilerini izleyiciye sezgisel olarak aktaran güçlü bir araçtır. Sinema dilinde kompozisyonun bilinçli ve stratejik kullanımı, izleyicinin karakterlerle kurduğu duygusal bağı kuvvetlendirirken, anlatının derinliğini ve etkileyciliğini artırmaktadır. Bu nedenle, film yapımında kompozisyonun yalnızca estetik bir unsur olarak değil, aynı zamanda anlatıyı destekleyen temel bir yapı taşı olarak ele alınması büyük önem taşımaktadır.

### 1.3.5. Işıklandırma ve Renk Kullanımı

Sinematografik anlatımda ışıklandırma ve renk kullanımı, yalnızca estetik bir unsur olmanın ötesinde, karakterlerin psikolojik durumlarını ve anlatının genel atmosferini şekillendiren temel bileşenlerden biridir. Yönetmenler ve görüntü yönetmenleri, bir sahnenin duygusal etkisini artırmak ve izleyicinin karakterlerle empati kurmasını sağlamak için bilinçli bir ışık ve renk kullanımı tercih ederler. Işıklandırma, sahnenin dramatik yapısını belirleyerek izleyiciye karakterin içinde bulunduğu ruh hâlini sezgisel olarak hissettirme gücüne sahiptir. Özellikle yüksek anahtar ışıklandırma (high-key lighting) ve düşük anahtar ışıklandırma (low-key lighting) gibi teknikler, karakterin içsel dünyasını yansıtmada konusunda önemli bir rol oynar. Yüksek anahtar ışıklandırma, daha dengeli ve parlak bir aydınlatma sağlayarak genellikle neşeli, güvenli veya iyimser bir atmosfer oluştururken; düşük anahtar ışıklandırma, yoğun gölgeler ve yüksek kontrast kullanımı ile karakterin içsel çatışmalarını, gizemini veya psikolojik baskıyı vurgular. Örneğin, *No Country for Old Men* (2007) filminde, Anton Chigurh karakterinin gölgeler içinde bırakılması, onun gizemli ve tehditkâr doğasını vurgulayan bilinçli bir tercihtir.

Işıklandırma teknikleri yalnızca sahnenin genel aydınlık veya karanlık tonunu belirlemekle kalmaz, aynı zamanda ışığın yönü, kaynağı ve yoğunluğu ile karakterin ruh hâlini doğrudan etkileyebilir. Örneğin, *Apocalypse Now* (1979) filminde, Albay Kurtz'un yüzüne gelen sert gölgeler, onun psikolojik dengesizliğini ve hikâye içindeki mitolojik figür olma statüsünü pekiştiren bir unsurdur. Benzer şekilde, *Se7en* (1995)

filminde kullanılan düşük ışıklandırma, karakterlerin sürekli bir tehdit altında olduğu hissini uyandırarak filmin karanlık atmosferine katkı sağlamaktadır. Yönlü ışıklandırma (motivated lighting) ise sahnede doğal bir ışık kaynağından geliyormuş gibi düzenlenerek mekâna gerçekçilik kazandırır ve karakterin psikolojik durumunun izleyici tarafından içselleştirilmesine olanak tanır. Örneğin, *Children of Men* (2006) filminde, kaotik sahnelerde kullanılan doğal ışık, distopik bir dünyanın içinde gerçekçi bir atmosfer yaratmak için bilinçli olarak tercih edilmiştir.

Renk kullanımı ise sinematografik anlatının en güçlü psikolojik ve sembolik araçlarından biridir. Renkler, karakterlerin duygu durumlarını, sahnenin atmosferini ve anlatının alt metinlerini izleyiciye görsel olarak aktarmanın en etkili yollarından biri olarak kabul edilmektedir. Renk teorisine göre her renk, izleyici üzerinde farklı psikolojik etkiler yaratmaktadır. Sıcak renkler, enerji, öfke, tutku veya tehlike hissi uyandırırken; soğuk renkler, melankoli, izolasyon, huzur veya yabancılaşmayı temsil edebilir. Örneğin, *Her* (2013) filminde kullanılan pastel tonlardaki sıcak renk paleti, baş karakterin içsel yalnızlığını yumuşatarak daha nostaljik ve melankolik bir hava yaratmaktadır. *La La Land* (2016) filminde ise renk kullanımı, karakterlerin ruh hâllerine bağlı olarak değişkenlik gösterir; neşeli anlar daha parlak ve canlı renklerle sunulurken, melankolik sahnelerde daha soluk ve soğuk tonlar tercih edilmiştir.

Renk kullanımı yalnızca belirli bir sahnenin atmosferini değil, aynı zamanda filmin genel anlatsal yapısını da etkileyebilir. Özellikle anlatının farklı aşamalarında değişen renk paletleri, karakterin içsel yolculuğunu ve dönüşümünü vurgulamak için tercih edilen bir tekniktir. Örneğin, *Black Swan* (2010) filminde, Natalie Portman'ın canlandığı Nina karakterinin zihinsel çöküşünü göstermek için renk kullanımı belirgin bir şekilde yapılandırılmıştır. Film boyunca beyaz, siyah ve gri tonlar arasındaki geçiş, karakterin içsel dönüşümünü ve psikolojik karmaşasını yansıtan bir görsel metafor olarak işlev görmektedir.

Işıklandırma ve renk kombinasyonları, karakterlerin içsel dünyalarını izleyiciye daha doğrudan aktarmanın yanı sıra, filmin genel atmosferini ve tematik çerçevesini de belirleyebilir. Özellikle gerilim, korku ve bilim kurgu türlerinde düşük anahtar ışıklandırma ile soğuk tonların bir arada kullanılması, belirsizlik, korku ve tehdit hissini artırırken; romantik veya dramatik filmlerde pastel tonlar ve doğal ışık kullanımı, samimi ve duygusal bir atmosfer oluşturmaktadır. *Drive* (2011) filminde

kullanılan neon renkler, filmin neo-noir estetiğini güçlendirirken, aynı zamanda baş karakterin içsel çatışmalarını yansıtan bir araç olarak işlev görmektedir. Benzer şekilde, *The Grand Budapest Hotel* (2014) filminde tercih edilen pastel tonlar ve simetrik çerçeveler, anlatının nostaljik ve teatral doğasını desteklemektedir.

Işıklandırma ve renk kullanımı, sinematografik anlatının en önemli unsurlarından biri olarak karakter psikolojisini yansıtmaya ve izleyici ile karakter arasında güçlü bir duygusal bağ kurma işlevine sahiptir. Film yapım sürecinde bu unsurların bilinçli ve stratejik bir şekilde kullanılması, anlatının görsel gücünü artırarak izleyici üzerinde daha derin ve kalıcı etkiler bırakmaktadır. Hem ışıklandırma hem de renk, sinemanın yalnızca teknik bir bileşeni olmanın ötesinde, anlatının temel bir parçası olarak değerlendirilmekte ve sinematik deneyimin ayrılmaz bir unsuru olarak karşımıza çıkmaktadır.

## II. BÖLÜM

### ARAŞTIRMA METODOLOJİSİ

Çalışmanın temel araştırma yöntemi, kullanılan analiz teknikleri ve uygulama süreci detaylı olarak ele alınacaktır. Çalışmanın bilimsel temellere dayalı olması adına, araştırma yöntemleri titizlikle seçilmiş ve analiz süreçleri akademik normlara uygun olarak yapılandırılmıştır. Sinema araştırmalarında sıkça kullanılan yöntemlerden biri olan görsel ve anlatsal analiz teknikleri, bu çalışmanın temel dayanak noktalarını oluşturmaktadır.

Bu araştırmada kullanılan metodoloji, sinematografik anlatım tekniklerinin karakter psikolojisi üzerindeki etkilerini incelemek amacıyla nitel araştırma yöntemleriyle uygulamalı araştırma sürecini bir araya getiren bir yaklaşıma dayanmaktadır. Görsel ve anlatsal analiz yöntemleri, karakter aşınması ve sinematografinin bu aşınmayı nasıl yansıttığını anlamaya yönelik bir çerçeve oluştururken, uygulamalı araştırma süreci teorik bilgilerin pratik bir anlatıya dönüşmesini sağlamaktadır. Bu doğrultuda, çalışma hem akademik hem de sanatsal bir katkı sunmayı hedeflemektedir.

#### 2.1. Kısa Filmin Üretim Süreci ve Uygulamaları

Bu bölümde, “*İstemek, Olmak ve Öncesi*” adlı kısa filmin üretim süreci detaylı bir şekilde ele alınmakta ve çekim senaryosunda belirlenen sahneler doğrultusunda uygulanan sinematografik anlatım teknikleri incelenmektedir. Film, karakter psikolojisinin sinema diliyle nasıl ifade edilebileceğini analiz etmeyi amaçlamakta ve sinematografik tercihler ile anlatsal yapının bir araya geldiği bir uygulama süreci olarak değerlendirilmektedir. Üretim süreci, film yapımının temel aşamaları olan ön hazırlık, çekim süreci ve post-produksiyon adımları çerçevesinde

incelenmekte ve her aşamanın karakterin ruh hâlini yansıtmaya biçimlerine nasıl katkı sağladığı açıklanmaktadır.

Ön hazırlık aşamasında, filmin anlatısal çerçevesi oluşturulmuş, karakterin psikolojik dönüşümünü destekleyecek sinematografik teknikler belirlenmiştir. Çekim senaryosu doğrultusunda sahnelerin kompozisyonu, ışık kullanımı, kamera açıları ve mekân düzenlemeleri detaylandırılmış, karakterin içsel dünyasını doğrudan yansıtan bir görsel dil oluşturulmuştur. Anlatının gelişimiyle uyumlu olacak şekilde mekânsal kompozisyonlar planlanmış, karakterin yalnızlık, baskı ve psikolojik aşınma süreçleriyle örtüşen görsel tercihler belirlenmiştir. Dar ve kapalı alanlar, sınırlı ışık kaynakları ve belirgin gölge kullanımı, karakterin psikolojik durumunu fiziksel mekânlar aracılığıyla destekleyen unsurlar olarak tasarlanmıştır.

Filmin çekim sürecinde, karakterin psikolojik dönüşümünü en iyi şekilde yansıtabilmek amacıyla çeşitli kamera hareketleri ve çerçeveleme teknikleri uygulanmıştır. Durağan ve geniş açılar, karakterin yalnızlığını ve dış dünyadan kopukluğunu vurgulamak için kullanılmış, dar açılar ve omuz omuza çekimler ise karakterin psikolojik baskı altında olduğu anlarda tercih edilmiştir. Kamera hareketleri, anlatının duygusal yoğunluğunu artıracak şekilde belirlenmiş olup, belirli sahnelerde istikrarsız kamera kullanımı ve el kamerası teknikleri aracılığıyla karakterin içsel karmaşası ve gerilim hissi izleyiciye aktarılmıştır. Örneğin, karakterin içsel çatışma yaşadığı sahnelerde titreşimli ve hareketli kamera kullanımı ile sahnelerin gerçekçiliği artırılmış, karakterin kontrolü elinde tuttuğu anlarda ise sabit kamera tercih edilerek denge hissi vurgulanmıştır. Kamera hareketlerinin sahne içindeki psikolojik etkiye olan katkısı gözetilerek, anlatının iç dinamikleriyle uyum içinde olacak şekilde uygulanmıştır.

Işıklandırma ve renk kullanımı, filmin atmosferini belirleyen en önemli unsurlar arasında yer almakta olup, karakterin ruh hâlini ve sahnelerin dramatik yapısını destekleyen bir araç olarak kullanılmıştır. Düşük ışıklandırma (low-key lighting), karakterin içsel çatışmasını ve karamsarlığını yansıtmak amacıyla tercih edilmiştir. Gölge kullanımı, karakterin içsel bölünmüşlüğü ve ruh hâlindeki belirsizliği pekiştiren bir unsur olarak değerlendirilmiş ve bu doğrultuda sahnelerde dengeli bir biçimde uygulanmıştır. Özellikle karakterin içsel çöküşünü yansıtan sahnelerde, ışık kaynağının belirli bir açıdan kullanılmasıyla yüzün bir kısmının gölgede kalması sağlanmış, bu yöntemle karakterin ruh hâli görsel olarak ifade

edilmiştir. Renk paleti ise karakterin duygusal durumundaki değişimlere paralel olarak yapılandırılmış olup, film boyunca sahnelerin tonlarına göre değişkenlik göstermektedir. Soğuk tonlar, karakterin yalnızlık ve yabancılaşma hissini desteklerken, sıcak tonlar belirli sahnelerde geçmişe duyulan özlem ve içsel dengeyi temsil edecek şekilde kullanılmıştır.

Post-produksiyon sürecinde, kurgu ve ses tasarımı, anlatının psikolojik derinliğini güçlendirmek amacıyla yapılandırılmıştır. Kurgu sürecinde, sahnelerin ritmi ve geçişleri, karakterin ruh hâline uygun biçimde tasarlanmış olup, hızlı kesmeler, sahneler arası ani geçişler ve uzun plan sekanslar, anlatının dramatik yapısını şekillendiren temel unsurlar olarak değerlendirilmiştir. Özellikle gerilimin ve karakterin içsel çatışmasının yoğun olduğu sahnelerde hızlı kurgu kullanılmış, karakterin yalnızlığını ve düşünsel süreçlerini yansıtan sahnelerde ise uzun planlar ve durağan çerçeveler tercih edilmiştir. Bu yöntem, izleyicinin karakterle olan bağı güçlendiren ve anlatının psikolojik yapısını destekleyen bir strateji olarak ele alınmıştır.

Ses tasarımı, sahnelerin atmosferini güçlendiren ve karakterin içsel dünyasını görselleştiren önemli bir unsur olarak değerlendirilmiştir. Diyalogların sınırlı tutulduğu sahnelerde, ortam sesleri ve belirli noktalarda bilinçli olarak kullanılan sessizlik unsuru, karakterin ruh hâlini yansıtmak için kullanılmıştır. Belirli sahnelerde bilinçli olarak azaltılan dış dünya sesleri, karakterin iç dünyasına odaklanmayı kolaylaştırmış, bu yöntem aracılığıyla anlatının psikolojik etkisi artırılmıştır. Müzik kullanımı, sahnelerin duygusal yoğunluğunu destekleyen bir unsur olarak değerlendirilmiş olup, sahnelerin temposu ve dramatik yapısı doğrultusunda tercih edilmiştir.

“İstemek, Olmak ve Öncesi” adlı kısa film, sinematografik anlatım tekniklerinin karakter psikolojisi üzerindeki etkisini inceleyen uygulamalı bir çalışma olarak değerlendirilmekte olup, filmde kullanılan görsel ve işitsel unsurlar aracılığıyla karakterin içsel dünyası yansıtılmaktadır. Üretim sürecinde tercih edilen sinematografik stratejiler, karakterin ruh hâlini doğrudan destekleyecek biçimde belirlenmiş ve anlatının psikolojik yapısına uygun olarak uygulanmıştır. Film yapım sürecinin her aşamasında, anlatının temel unsurlarına katkı sağlayan teknikler özenle seçilmiş olup, sinemanın görsel ve işitsel olanakları karakter psikolojisini ifade etmek için bir araç olarak kullanılmıştır. Film, sinematografik anlatımın karakter aşınmasını

nasıl temsil edebileceğini analiz eden bir çalışma niteliği taşımakta olup, sinema estetiğinin psikolojik anlatıyı destekleme biçimlerini irdelemektedir.

## 2.2. Görsel ve Anlatısal Analiz Yöntemleri

Sinemada karakter psikolojisinin yansıtılması, yalnızca diyalog ve oyunculuk performansı ile değil, aynı zamanda görsel ve anlatısal unsurların bir araya getirilmesiyle mümkün olmaktadır. Filmin anlatısal yapısının oluşturulmasında kullanılan kurgu, sahne tasarımı, ışık, renk ve kamera hareketleri gibi sinematografik öğeler, izleyicinin karakterlerle kurduğu duygusal bağı güçlendirerek psikolojik durumların daha etkili bir şekilde aktarılmasına katkıda bulunmaktadır. “*İstemek, Olmak ve Öncesi*” kısa filminin analizinde kullanılan görsel ve anlatısal yöntemler, sinematografik anlatım tekniklerinin karakter psikolojisi üzerindeki etkilerini incelemeye yönelik bir çerçeve sunmaktadır. Bu bağlamda, filmde uygulanan görsel stratejiler ile anlatı yapısı arasındaki ilişki analiz edilerek, sinematografik tercihler doğrultusunda oluşturulan anlatının, karakterin psikolojik dönüşümüne nasıl katkı sağladığı değerlendirilmiştir.

Görsel analiz yöntemi, filmdeki sahnelerin estetik yapısını, kompozisyonun karakter psikolojisini nasıl yansıttığını ve izleyici algısını nasıl şekillendirdiğini ele almaktadır. Bu analiz, çerçeveleme, ışık-gölge dengesi, mekânsal kompozisyon, kamera açıları, renk kullanımı ve hareket gibi unsurların sinematografik işlevlerini inceleyerek, karakterin ruh hâlinin anlatıya nasıl entegre edildiğini değerlendirmektedir. Sinemanın görsel anlatım olanakları, yalnızca fiziksel mekânları tanımlamakla kalmaz, aynı zamanda karakterin içsel dünyasını açığa çıkaran bir araç olarak da işlev görmektedir. Bu nedenle, filmde kullanılan kamera hareketleri ve çerçeveleme stratejileri, karakterin ruh hâlini ve hikâyenin dramatik yapısını destekleyen temel unsurlar olarak değerlendirilmiştir.

Filmin anlatısal yapısı ise karakter gelişimi, olay örgüsü ve dramatik yapı açısından ele alınarak incelenmiştir. Anlatısal analiz yöntemi, hikâyenin ilerleyişini, karakterin içsel dönüşümünü ve dramatik yapının anlatıya nasıl hizmet ettiğini inceleyerek, psikolojik çözümlenmeleri destekleyen anlatı tekniklerini ortaya koymaktadır. Filmde kullanılan anlatısal yapı, karakterin yaşadığı psikolojik aşınmayı vurgulamak için bilinçli olarak kurgulanmış olup, anlatının hangi aşamalarında karakterin içsel dönüşümünün vurgulandığı belirlenmiştir. Bu doğrultuda, olay

örgüsünün nasıl bir biçimde şekillendiği, karakterin psikolojik değişiminin anlatı içinde nasıl işlendiği ve hikâyenin ilerleyişiyle karakterin içsel çatışmalarının nasıl bütünleştiği detaylı bir şekilde analiz edilmektedir.

Kamera kullanımı, filmin görsel analizinde en önemli unsurlardan biri olup, karakterin ruh hâline uygun olarak belirlenen açılar ve hareketler, izleyicinin duygusal bağ kurmasını sağlamak ve psikolojik sürecin aktarımını güçlendirmek için bilinçli olarak tasarlanmıştır. Dar açılar ve yakın plan çekimler, karakterin psikolojik sıkışmışlık hissini artırırken, geniş açılar ve sabit kamera çerçeveleri, karakterin yalnızlığını ve içe kapanışını vurgulamak amacıyla kullanılmaktadır. Özellikle belirli sahnelerde kamera hareketlerinin hızlandırılması veya aniden değiştirilmesi, karakterin içsel gerilimini izleyiciye doğrudan aktarmak için kullanılan teknikler arasında yer almaktadır. Bu yöntem, sinema dilinde izleyici algısını yönlendiren önemli bir anlatı unsuru olarak işlev görmektedir.

Renk kullanımı, filmin atmosferini belirleyen temel bileşenlerden biri olup, sahnelerde belirlenen tonların psikolojik etkileri analiz edilmektedir. Film boyunca kullanılan renk paletinin, karakterin ruh hâlini doğrudan etkilediği ve sahnelerin psikolojik atmosferini güçlendirdiği gözlemlenmektedir. Soğuk ve nötr tonların hâkim olduğu sahnelerde, karakterin yalnızlık ve izolasyon hissi pekiştirilirken, sıcak tonların belirli sahnelerde kullanılması, geçmişe duyulan özlem veya psikolojik rahatlama anlarının vurgulanmasını sağlamaktadır. Renklerin anlatsal bağlamda nasıl kullanıldığı, görsel analiz yöntemi çerçevesinde incelenmiş olup, belirli renk geçişlerinin dramatik etkiyi nasıl artırdığı değerlendirilmiştir.

Kurgu analizi, sahneler arasındaki geçişlerin ve montaj tekniklerinin, anlatının psikolojik yapısını nasıl desteklediğini anlamaya yönelik bir inceleme sunmaktadır. Filmin anlatsal temposu, karakterin psikolojik evrimine uygun olarak yapılandırılmış olup, sahne süreleri ve kesme teknikleri izleyicinin karakterle olan bağını güçlendirecek şekilde düzenlenmiştir. Özellikle içsel gerilim hissini yüksek olduğu sahnelerde hızlı kesmeler ve ani geçişler kullanılarak izleyiciye karakterin yaşadığı psikolojik çalkantı doğrudan hissettirilirken, karakterin yalnızlık hissini ön planda olduğu sahnelerde uzun planlar ve durağan kamera açıları tercih edilerek izleyicinin karakterin içsel dünyasına daha fazla odaklanması sağlanmaktadır.

Ses tasarımı da hem görsel hem de anlatsal analiz kapsamında değerlendirilen önemli bir bileşen olarak ele alınmaktadır. Filmde kullanılan diyaloglar, karakterin psikolojik durumunu doğrudan yansıtan bir araç olarak değerlendirilmekte olup, belirli sahnelerde diyalog yerine atmosferik seslerin öne çıkması, karakterin içsel yolculuğunu vurgulamak için kullanılmaktadır. Belirli sahnelerde dış dünya seslerinin bilinçli olarak azaltılması, karakterin ruh hâlini daha derinlemesine hissettiren bir teknik olarak değerlendirilmektedir. Müzik kullanımı ise sahnelerin dramatik yapısını destekleyen bir unsur olarak ele alınmakta olup, sahnelerin temposu ve anlatı yapısına uygun olarak belirlenmiştir.

Bu bağlamda değerlendirildiğinde, “*İstemek, Olmak ve Öncesi*” kısa Filmi’nin görsel ve anlatsal analizleri, sinematografik unsurların psikolojik anlatıyı nasıl desteklediğini anlamaya yönelik kapsamlı bir çerçeve sunmaktadır. Filmde kullanılan görsel unsurlar ve anlatı yapısı, karakterin psikolojik aşınmasını destekleyecek biçimde bilinçli bir bütünlük içinde ele alınmış olup, görsel ve anlatsal analiz yöntemleri aracılığıyla filmin karakter psikolojisini nasıl aktardığı detaylı bir şekilde değerlendirilmiştir. Elde edilen bulgular, sinematografik tercihlerin karakterin ruh hâlini yansıtma biçimlerini belirlemede etkili bir yöntem sunduğunu göstermekte ve film yapım sürecinin her aşamasında, anlatının temel unsurlarına katkı sağlayan tekniklerin özenle seçildiğini ortaya koymaktadır. Bu doğrultuda yapılan incelemeler, sinema estetiğinin psikolojik anlatıyı destekleme biçimlerini anlama konusunda derinlemesine bir akademik perspektif sunmaktadır.

### III. BÖLÜM

#### BİR KARAKTERİN AŞINMA FİLMİ: İSTEMEK OLMAK VE ÖNCESİ

Karakter aşınması, bireyin yaşadığı çevresel, ekonomik ve psikolojik baskılar sonucunda içsel dengesini kaybetmesi ve zamanla sahip olduğu değerlerden uzaklaşması sürecini tanımlayan bir olgudur. Sinemada karakter aşınmasının görsel ve anlatısal yöntemlerle ifade edilmesi, izleyicinin karakterle kurduğu empatiyi derinleştirmek ve anlatıyı güçlendirmek açısından büyük önem taşımaktadır. “*İstemek, Olmak ve Öncesi*” adlı kısa film, bir karakterin zaman içinde geçirdiği psikolojik dönüşümü sinematografik unsurlar aracılığıyla görünür kılmayı amaçlamaktadır. Bu bölümde, filmin anlatı yapısı, üretim süreci, görsel ve işitsel bileşenleri detaylı olarak incelenmekte ve karakterin psikolojik durumunun sinema diliyle nasıl yansıtıldığına dair akademik bir çerçeve sunulmaktadır.

#### 3.1. İstemek, Olmak ve Öncesi Kısa Filmi

Bu bölümde, “*İstemek, Olmak ve Öncesi*” adlı kısa filmin yapım sürecine yönelik oluşturulan ek belgeler ele alınmaktadır. Sinema üretim süreçlerinde, filmin anlatısal ve teknik yapısının planlanması, yapısal bütünlüğünün korunması ve uygulama aşamalarında senkronizasyon sağlanması için çeşitli dokümanlar kullanılmaktadır. Bu belgeler, film anlatısının kavramsal çerçevesini oluşturmak, karakter gelişimini sistematik bir şekilde inşa etmek ve görsel anlatımın tutarlı bir biçimde uygulanmasını sağlamak amacıyla hazırlanır.

Sinematografik anlatımın akademik incelemesi bağlamında, film üretim sürecine dair bu tür dokümanlar, film analizine ve kuramsal değerlendirmelere olanak tanıyan önemli referans metinlerdir. Logline, filmin dramatik yapısını en özlü şekilde özetleyen ve anlatımın temel çatışmasını ortaya koyan kısa bir ifade olarak, anlatımın

bütünlüğünü sağlamak açısından kritik bir işlev görmektedir. Tretman, hikâyenin genişletilmiş özetini içeren bir metin olup, olay örgüsünün anlatsal yapısını detaylandırarak sahneler arasındaki bağlantıyı sağlamaktadır. Senaryo, diyalogların, olay örgüsünün ve karakter gelişiminin metin formatında düzenlenmiş hâli olarak, anlatının dramatik yapısını oluşturur.

Bunun yanı sıra, çekim senaryosu, sahnelerin teknik uygulama detaylarını içeren bir doküman olup, yönetmen, görüntü yönetmeni ve teknik ekibin ortak çalışma prensiplerini belirleyen ve görsel anlatımın tutarlılığını sağlayan bir plandır. Oyuncu başlığı altında yer alan değerlendirme, karakterlerin filmde nasıl temsil edildiğini ve oyunculuk performanslarının karakter aşınması olgusunu destekleme biçimlerini ele almaktadır. Mekân başlığı ise, fiziksel alanın anlatsal işlevini, karakterin psikolojik dönüşümüne olan etkisini ve mekânsal kompozisyonun dramatik yapıyı destekleme biçimlerini incelemektedir.

Bu belgeler, “*İstemek, Olmak ve Öncesi*” adlı kısa filmin yapım sürecinin akademik olarak analiz edilmesine ve anlatı unsurlarının sistematik bir şekilde değerlendirilmesine olanak tanımaktadır. Bu çerçevede, her bir başlık, sinematografik anlatımın teorik ve pratik yönlerini ele alarak, karakter psikolojisinin, dramatik yapı ve görsel anlatım teknikleriyle nasıl bütünleştiğini açıklamayı amaçlamaktadır.

### 3.1.1. Logline

Baran, burun ameliyatı için para biriktirdiği kafede gece vardiyasında çalışmaktadır. Bir gece, kapanışta tüm birikimi çalınır. Şimdi, üç yabancıyı ve en önemlisi kendisini tanıma vaktidir...

### 3.1.2. Yönetmen Görüşü

“*İstemek, Olmak ve Öncesi*”, bir kafenin gece vardiyasında geçen olaylar üzerinden bireyin kendine yabancılaşma sürecini ele alan bir kısa film olarak tasarlandı. Film, gündelik hayatın sıradan akışı içinde, küçük ama etkisi büyük olaylarla şekillenen bir karakter çözümlemesi sunuyor. Olay örgüsü, kapalı bir mekânda, sınırlı sayıda karakterle ilerlese de, bu dar çerçeve içinde kurulan ilişkiler ve yaşanan gerilimler, hikâyeyi daha derin ve çarpıcı kılmayı hedefliyor.

Merkezdeki karakter Baran, dürüst ve saf yapısıyla diğerlerinden ayrılan, ancak zamanla çevresindeki olaylar karşısında değişime uğrayan bir figür. Baran, plastik cerrahi operasyonu için para biriktirmekte ve bu parayı kafenin dolabında saklamaktadır. Ancak bir gün paranın çalındığını fark eder ve bu olay, onun hem kendisine hem de çevresindekilere olan bakış açısını dönüştüren bir kırılma noktası yaratır. Baran'ın yaşadığı içsel değişim, yalnızca maddi kaybın ötesinde, varoluşsal bir dönüşüm sürecine işaret eder.

Bu anlatının karşısında, kafedeki diğer çalışanlar yer almakta. Salih, hırslı ve kurnaz bir karakter olarak, Baran'ın aksine sistemin içinde kendine alan açmaya çalışan biri. Neslihan ise onunla benzer çizgide hareket eden, ancak olayları kendi lehine çevirmekte daha manipülatif davranan bir karakter. Neslihan'ın müdürle arasındaki belirsiz ilişki, güç dengelerini etkileyen unsurlardan biri olarak tasarlandı. Salih ve Neslihan arasındaki yakınlaşma ima edilse de açık bir şekilde gösterilmemesi, filmin atmosferindeki belirsizliği korumak ve izleyicinin karakter dinamiklerine dair yorum yapmasına olanak tanımak için bilinçli bir tercih.

Kafenin mekânsal kullanımı, karakterlerin birbirleriyle olan ilişkilerini ve içsel dönüşümlerini vurgulayan bir anlatım dili oluşturuyor. Özellikle dar alanlarda geçen sahneler, karakterler arasındaki gerilimi artıran bir unsur olarak işlev görüyor. Film boyunca değişen ışık kullanımı, Baran'ın psikolojik çöküşünü destekleyecek şekilde planlandı. Başlangıçta daha dengeli ve yumuşak ışıklarla kurulan görsel atmosfer, hikâye ilerledikçe daha kontrastlı ve gölgeli bir yapıya bürünüyor. Bu tercihle, Baran'ın dünyaya bakışının nasıl değiştiği izleyiciye hissettirilmek isteniyor.

Hikâyenin ilerleyen bölümlerinde, çalışanlar arasındaki gerilim artarken, Baran kendisine en yakın hissettiği insanlardan bile şüphe etmeye başlar. Bu noktada film, bireyin içinde bulunduğu topluluk içinde nasıl yalnızlaşabildiğini ve güvensizlik hissini insan doğasını nasıl dönüştürebileceğini sorgulayan bir yapıya bürünüyor. Çalışma saatleri, vardiya değişiklikleri, otorite ile kurulan ilişkiler ve dedikodular gibi unsurlar, bu küçük evren içinde güç dinamiklerini belirleyen faktörler olarak devreye giriyor.

Filmin doruk noktasında, Baran, müdürle fiziksel bir arbedeye girer. Ancak bu çatışma, diğer karakterler tarafından umursanmayan bir olay olarak yansıtılır. Neslihan

ve Salih'in kayıtsızlığı, Baran'ın dönüşüm sürecinde ulaştığı noktayı vurgulayan bir anlatı unsuru olarak tasarlandı. Film, bir çözüme ulaşmak yerine, karakterin yaşadığı içsel aşınmayı ve sistemin birey üzerindeki etkisini görünür kılarak, izleyiciyi Baran'ın ruh hâliyle baş başa bırakmayı hedefliyor.

Genel olarak, "*İstemek, Olmak ve Öncesi*", bireyin içinde bulunduğu toplumsal sistem içinde kendine nasıl yabancılaştığını ve hayatta kalma mücadelesinin insan doğasını nasıl şekillendirdiğini ele alan bir yapım. Film, karakter psikolojisini sinematografik anlatım teknikleriyle destekleyerek, anlatının katmanlarını güçlendirmeyi ve izleyiciye karakterin ruh hâlini en saf hâliyle hissettirmeyi amaçlıyor.

### 3.1.3. Sinopsis

Bir gece kafesinde geçen bu hikâyeye, kapalı bir mekânda sıkışmış karakterler üzerinden insan doğasını, güvensizliği ve içsel dönüşümü inceliyor. Sessiz ve içine kapanık bir karakter olan Baran, temizlik işlerine bakarak burun ameliyatı için para biriktirmektedir. Geceleri çalıştığı bu kafe onun için sadece bir geçim kapısıdır; ta ki bir kapanış gecesi dolabındaki paranın çalındığını fark edene kadar. Bu olay, Baran'ın dünyasında büyük bir kırılmaya yol açar. Güvendiği alan yıkılmış, çevresindeki herkes potansiyel bir şüpheli hâline gelmiştir. Kafede onunla birlikte çalışan kurnaz ve hırslı Salih, fırsat kollayan bir karakterdir. Manipülatif Neslihan ise müdürle kurduğu yakın ilişkiyi kendi konumunu korumak için kullanırken, aynı zamanda Baran ve Salih'i birbirine karşı kullanır.

Olayın hemen ardından, müdür patronun bir kişiyi işten çıkarmak istediğini açıklar. Bu tehdit, kafe içindeki zaten kırılğan olan ilişkileri daha da gerer. Baran için artık mesele sadece çalınan parasını bulmak değil, bu güvensizlik ortamında varlığını sürdürebilmektir. Zamanla yalnızlaşan Baran, gözlem yapmaya başlar ama gerçek suçluyu bulmak imkânsız gibidir. Gerginlik zirveye ulaştığında Baran, müdürle yüzleşir ve öfkesine yenik düşerek şiddete başvurur. Salih ve Neslihan bu olaya kayıtsız kalır. Böylece Baran, mağduriyetin ötesine geçerek sistemin bir parçasına dönüşür. Artık o da bu bozulmuş düzenin içindedir.

Bu film, küçük bir haksızlığın, insanın kimliğini nasıl dönüştürebileceğini etkileyici bir şekilde gözler önüne serer.

#### 3.1.4. Tretman

Kafe, geceleri çalışan personelin işlerini bitirip kapatmaya hazırlanmalarını ve aralarındaki ilişkileri konu alır. Baran, yerleri temizlerken müziği durdurur ve Salih'i çağırır. Salih, Baran'a neden hâlâ bitirmediğini sorar.

Baran, Neslihan'ın nerede olduğunu merak ederken Salih, onun elbise değiştirdiğini söyler. Kafenin giyinme odasında, Baran biriktirdiği paraları ve bir çakıyı kontrol eder. Salih, ağı kesici ister ve Baran ona verir.

Müdür, personelden birinin vardiyasını değiştirmek istediğini söyler ve gönüllü olanlar arasında bir karar verilmesi gerektiğini belirtir. Çalışma sırasında Neslihan, Baran'ın parayı dolabında sakladığını öğrenir ve bunun tehlikeli olabileceğini söyler.

Müdür, Neslihan'a işten çıkarılacak biri olup olmadığını sorduğunda, Salih ve Baran'a güvenmemesini tavsiye eder. Baran, parasının çalındığını fark eder ve bu durum üzerine kafası karışır. Müdür, kameranın bozuk olduğunu ve olayın görüntülenmediğini söyler. Baran, bu duruma üzülür ve kimseye güvenmemeye başlar.

Neslihan, Baran'ı rahatlatmak için onu dışarı çıkmaya ikna eder. Salih ise Neslihan ve müdürün güvenilmez olduğunu düşünmektedir ve Baran'a bunu açıklar. Müdürün, kafede kimlerin çalışmaya devam edeceğine dair bir karar vermesi gerektiğinde, Neslihan kendi lehine karar verir. Baran ve Salih, yaşananlar ve müdürün Neslihan'ı tercih etmesi hakkında konuşurlar.

Sonunda, Neslihan ile müdürün ilişkisini sorgulayarak Baran, çöp atmak için dışarı çıkar ve orada müdürle tartışır. Çöp poşetiyle müdürü öldürmeye çalışır. Salih ve Neslihan ise içeride durumu umursamaz bir şekilde kendi hırsızlıklarını ele verirler.

**3.1.5. Senaryo****SAHNE 01****KAFE / OTURMA ALANI****GECE/iÇ**

BARAN, SALİH

Müşterilerin olmadığı küçük bir kafenin masalarla dolu alanında Baran yerleri silmeye hazırlamak için masaların etrafındaki plastik sandalyelerin bazılarını ters döndürerek masanın üzerine bazılarını da alanın boş alanlarına kaydırmaktadır. Bu esnada kafenin ambiyans hoparlörlerinde bir şarkı çalmaktadır. Baran üçüncü sandalyeyi masanın üzerine ters çevirip koyar. Ardından sağ eliyle telefonu cebinden çıkartıp atmosferde çalan şarkıyı durdurur. Yüksek sesle Salih'e seslenir.

**BARAN**

Salih! Hadi abi. Gelin bitirelim, kapatalım.

Salih giyinme odasından çıkar masaların yanına gelir bir sandalyeyi tutup çevirmeye yeltenirken

**SALİH**

Daha Bunları bitiremedin mi?

**BARAN**

(Yüz ifadesinde bozularak)

Bitmedi. Sizi bekliyorum kaç saattir. Neslihan nerede?

**SALİH**

Elbisesini değiştirecekti. Gelir şimdi.

Baran giyinme odasına doğru yeltenir.

**SALİH**

Nereye?

**BARAN**

Geliyorum.

*\*Opsiyon neslihanın lavaboda aynanın karşısında saçlarını bağlaması eklenebilir\**

**SAHNE 02**

**KAFE / GİYİNME ODASI**

**GECE/İÇ**

SALİH, BARAN

Baran giyinme odasında bulunan dolabında kumbarada topladığı paraya bakmaktadır. Kumbarada özel bir çakı vardır. Anılın üstünde üniforması bulunmaktadır. Dolabında sivil kıyafetleri, bir bardağın içinde diş macunu ve fırçası, birkaç paketli atıştırmalık, birkaç kalem, katlı bir kâğıt ve birkaç ilaç tableti vardır. Salih anılın yanından geçerken Baran'ın dolabının içini görmemektedir.

**SALİH**

Ne Oldu olum? Gelsene demin o kadar laf ediyordun.

**BARAN**

Geliyorum.

Baran kumbarasını elbisesinin arkasına koyar.

**SALİH**

Ne arıyon dolapta

Salih bu sırada dolaba kafasını uzatır.

**SALİH**

Ağrı kesicimi o, bir tane versene başım ağrıyor.

Baran ađrı kesiciyi alarak bir tanesini iki eli ile salihin avucuna dűşürecek řekilde uzatır.

**BARAN**

Al, bir tane yeter mi?

Salih eliyle yeter anlamında ver iřareti yapar. Salih avucunu ađar. Baran tableten bir hap dűřürür

**SALİH**

İçeride kıvrılıyorum ağrıdan hiç söylemiyorsun da ha,  
Bu sırada ilaç dűřer. Salih ayağıyla ilacı dolabın altına iter

**BARAN**

Dűzgün uzat řu elini. Al bol su ile iç ha.

Baran ilacı dolabına fırlatır gibi rasgele koyar

**SALİH**

Tamam la hadi çabuk gel müdür yine boş yapmasın.

Baran dolabını kapatıp kilitler. Anahtarını üzerinde bırakır.

**SAHNE 03**

**KAFE / KASA**

**GECE/İÇ**

SALİH, BARAN, NESLİHAN, MÜDÜR

Baran bulaşıkları yıkamaktadır. Neslihan Salih'in yanında ayakta ve Salih merdivenin üzerinde rafları boşaltıp sayarken müdürü çekiştirmektedir. Salih rafları sayarken Neslihan onun altında not almaktadır.

**SALİH**

Bu geçen ay da aynı şeyi yaptı. O zaman da ona söylemiştim şimdi de söyledim ama dinlemedi ki. Bir de diyor benlik bir şey yok patron böyle istiyor. Yaz yeşil çay 7 adet

Neslihan önündeki kâğıda yazar.

**NESLİHAN**

Ne dedin Allah aşkına.

**SALİH**

Dedim müdür bey saysak ne saymasak ne gözünü seveyim. Hem kamera var kim ne yapacak, her seferinde neden sayıyoruz.

Manasız.

**NESLİHAN**

O ne dedi

**SALİH**

25 adet çıktı bunlar toplam.

**NESLİHAN**

23 de arkada var.

**SALİH**

Emin misin?

**NESLİHAN**

Yo!

**SALİH**

Yaz o zaman 48 adet.

Salih Bir an duraksar

**SALİH**

Ne diyorduk.

**NESLİHAN**

Müdür bey ne dedi

**SALİH**

Ne diyecek siz işinize bakın. Siz patrondan daha iyi mi bileceksiniz falan.

Salih yukarıdaki raflardan merdivenle inerek Neslihan'a yaklaşır.

**SALİH**

Amacı bizi burada tutmak kendi egosunu tatmin etmek.

Müdür kafeden içeri girer, Neslihan Salih'i dırter, Salih müdüre döner

**SALİH**

Bir isteğiniz mi vardı müdürüm

**MÜDÜR**

Senden değil Sahilcim. Baran dan bir isteğim olacak.

Baran müdürü duymaksızın bulaşıkları yıkamaya devam eder.

**MÜDÜR**

Baran! senden bir isteğim olacak dedim  
Salih merdivene geri çıkar. Baran arkasını döner.

**ANIL**

Affedersiniz müdür bey dalmışım.

**MÜDÜR**

Elindeki işi sonraya bırakıp masaları toplar mısınız?  
Patron gelebilirmiş.

**BARAN**

Tamam müdür bey.

Baran musluğu kapatır masaları temizlemeye geçer.

**MÜDÜR**

Kolay gelsin arkadaşalar bir şey lazım olursa  
yukarıdayım.

Salih ve Neslihan yaklaşık aynı anda

**SALİH, NESLİHAN**

Teşekkürler

Müdür odasına geçer

**NESLİHAN**

Ne işi var bu saate patronun burada

**SALİH**

Ben diyorum işte Görüyor musun? Patrona yalakalık yapacak, bu arada bunları saymamız gerekiyor mu?

Salih eline aldığı bir kutuyu göstererek

**NESLİHAN**

Hepsini soracak mısın? Merak ediyorum doğrusu. Ah ah buraya beni müdür yapacaklardı var ya

**SALİH**

Hahahahah güldürme beni

Neslihan Salih'in samimiyetle omzuna vurur

**NESLİHAN**

Ne var be!

**SAHNE 04****KAFE / OTURMA ALANI****GECE/İÇ**

NESLİHAN, BARAN

Baran elinde yeşil temizlik beziyle masaların üzerini silmektedir. Neslihan elinde bezle Baranın solundaki masaya gelir

**NESLİHAN**

Bunu silmiş miydin?

**BARAN**

Hayır sırada o vardı.

**NESLİHAN**

Ne sıktın buraya çok güzel kokuyor?

**BARAN**

(Yüzünde Hafif tebessümle)

Bir şey sıkmadım sen geldin diye güzel kokmuş olabilir.

**NESLİHAN**

Bu kadar mı?

**BARAN**

Güzel işte cennet gibi kokuyorsun.

**NESLİHAN**

(Şımararak)

Çok zarıfsınız efendim.

Baran sıradaki masayı silmeye geçer. Kafasını masadan kaldırmadan Neslihan'a;

**BARAN**

Salih gibi mi düşünüyorsun?

**NESLİHAN**

Nasıl yani?

**BARAN**

Müdürün yalaka olduğunu konusunu

**NESLİHAN**

Ya boş versene sen. Salih en büyük yalaka. Bakma müdüre öyle dediğine

Baran kafasını masadan kaldırır. Neslihan'a bakar.

**BARAN**

Hadi ya

Neslihan Barana yaklaşıp omzuna vurarak

**NESLİHAN**

Sen saftirik misin? Herkesi kendin gibi mi görüyorsun?

**BARAN**

Salih iyi çocuk ya

**NESLİHAN**

İyi çocuktur iyi çocuktur. Neden hep sen temizliğe gidiyorsun? Hiç düşündün mü?

**BARAN**

Bilmem. Normalde de en son gelen temizlik yapmaz mı?

Neslihan Baranın yüzünü avuçlarına alır.

**NESLİHAN**

Neyse sen bunu bir düşün bakalım neden.

Neslihan geri çekilir temizlediği masaya yönelir.

**NESLİHAN**

Bu arada sen paranı neden dolapta saklıyorsun ki?

Çalınmasından korkmuyor musun?

**BARAN**

Ne? Kim söyledi?

Neslihan etrafa bakar

**NESLİHAN**

Sen söyledin ya. Hem ne önemi var ne diye buraya getiriyorsun ki?

**BARAN**

Hatırlamadım. Neyse Yarın bankaya yatıracağım. Hem biz bizyiz ne olabilir ki?

Neslihan silme işini bitirir doğrulur kollarını bağlayarak.

**NESLİHAN**

Sen yine de dikkat et. Benden söylemesi. Hem bu Salih'e de Müdür'e de çok güvenme.

Müdür üst katanın balkonundan çalışanlara seslenir.

**MÜDÜR**

Arkadaşlar odama gelir misiniz?

**SAHNE 05**

**KAFE / MÜDÜR ODASI**

**GECE/İÇ**

MÜDÜR, NESLİHAN, BARAN, SALİH

Müdür makam masasına oturur. Peşinden sırasıyla Salih, Neslihan ve Baran girer odaya boş koltuklara otururlar. Oda sigara dumanından dolayı sis altındadır kameraların görüntülerini gösteren bir monitör vardır. Müdür kafasını monitörden çalışanlara çevirir.

**MÜDÜR**

Arkadaşlar diğer vardiyadan seçkin bu vardiya ile yer değiştirmek istiyormuş. Geçmek isteyen var mı?

**SALİH**

Ne olmuş ki?.

**MÜDÜR**

Ne bileyim Cuma günü işi varmış.

**NESLİHAN**

Benim işim var müdürüm

Diğerleri sessiz kalır. Müdüre mesaj gelir. Telefonuna bakarak

**MÜDÜR**

Neyse siz düşünün sonra karar verirsiniz. Neslihan sen bana bir şey diyecektin.

**NESLİHAN**

Bir şey getirmiştım size.

Müdür hala telefona bakmaktadır.

**MÜDÜR**

Tamam birazdan getir.

Müdür telefondan kafasını kaldırır.

**MÜDÜR**

Tamam aranızda kararlaştırın kim değişmek istiyorsa çözün işte şimdi işinize dönebilirsiniz.

Çalışanlar odadan çıkar.

**SAHNE 06**

**KAFE / MERDİVEN**

**GECE/İÇ**

**NESLİHAN, BARAN, SALİH**

Sırasıyla Baran, Neslihan ve Salih beşi sıra merdivenlerden inmektedir.

**SALİH**

Hayırdır.

**NESLİHAN**

Ne hayırdır. Bir şey istemişti onu getirdi.

**BARAN**

Salih belli ki özel bir şey.

**NESLİHAN**

Beni korurmuş Ayzek. Tip baks'ı iyi say ha.

Merdiven bitimine gelmişlerdir. Kasanın önüne varmışlardır.

**NESLİHAN**

Ben bi şu üstümü sileyim.

Neslihan uzaklaşır uzaktan seslenir.

**NESLİHAN**

Giyinme odasıdayım.

Salih, Barana döner

**SALİH**

Bizde bi hava mı alsak? Çamaşır suyundan ciğerlerim  
soldu.

**BARAN**

Olum bitirelim gideli ya

**SALİH**

Lan zaten bitmiyor beş dakikadan bir şey olmaz. Hadi...

Baran, Salih'in peşinden yürürken Neslihan'ın gittiği  
yöne bakış atarak dışarı çıkar.

**SAHNE 07**

**KAFE / BAHÇE**

**GECE/DIŞ**

NESLİHAN, BARAN, SALİH

Salih Baran'a cebindeki çikolatayı çıkartıp ikram eder  
çikolata yerken Salih camdan Neslihanın elinde bir poşetle  
müdürün odasına çıktığını görür.

**SALİH**

Olum bu Neslihan'a çok güveniyorsun.

**BARAN**

Yok olum ne alaka

**SALİH**

Az önce gördüm sizi içeride çalışırken

**BARAN**

Ya olum o gelip yapışıyor. Hem nesini gördün kızın böyle diyorsun.

**SALİH**

Olum sen hakikaten saf mısın? Yoksa bilerek mi yapıyorsun?

**BARAN**

Ne alakası var amk. Bir şeyini görmedik. Sen bir şey biliyorsan anlat bizde bilelim

**SALİH**

Tamam oğlum şey yapma hemen. Yav bu geçen geç kaldığımda seni idare ederim demişti.

**BARAN**

Eeee

**SALİH**

Ee si ne oğlum. Geçen müdür diyor seni şikayet eden Neslihan dı. Ben de beni idare etti sanıyorum meğerse arkamdan kuyumu kazıyormuş. Gerçi bu müdür de namussuz.

**BARAN**

Ya olum bi sus ya.

**SALİH**

Onu boş ver de sen müdürün yeni arabasını gördün mü?

**BARAN**

Evet baya iyi modelinin en dolu paketi ama otomatik vites miydi?

**SALİH**

Evet

**BARAN**

İyi o zaman ben de manuel süremiyorum.

**SAHNE 08**

**KAFE / OTURMA ALANI**

**GECE/İÇ**

NESLİHAN, BARAN, SALİH

Salih sandalyeleri masanın etrafına konumlandırmaktadır. Neslihan Sandalyelerin tozunu almaktadır. Baran elinde sileceklerle yerleri silmektedir.

**SALİH**

Neslihan arabası olan erkek çekici midir?

**NESLİHAN**

Duruma göre değişir aslında.

**BARAN**

Nasıl yanı?

**NESLİHAN**

Çirkin ve Keko ise evet araba çekicidir.

**BARAN**

O zaman Salih'in bir an önce araba alması lazım

Neslihan ile Baran gülerler. Espri Salih'in de hoşuna gitmiştir.

**SALİH**

Ulan...

**NESLİHAN**

O kadar kötü değil haksızlık etme. Baran sen neden para biriktiriyordun?

**SALİH**

Onun derdi kulakları.

**NESLİHAN**

Hahahahah evet biraz büyükler. Hangi doktor yapıyor ki

**BARAN**

Plastik cerrah, anlaştım biriyle

**NESLİHAN**

Eğer parayı denkleştiremediysen vardiyanı alabilirsin

**BARAN**

Şimdilik gerek yok

**SALİH**

Ben alırım

**NESLİHAN**

(eliyle nah işareti yaparak) Sen şunu alırsın.

**SAHNE 09****KAFE / DEPO****GECE/iÇ**

NESLİHAN, BARAN

Neslihan ile Baran ayakta maden suyu içmektedirler.

**NESLİHAN**

Hem mesaisine geç geliyor. Hem de vardiyamı istiyor.

**BARAN**

İyi ki senden bir şey istedi çocuk

**NESLİHAN**

Salla onu, sen ciddi ameliyat mı olacaksın?

**BARAN**

Evet ne var

**NESLİHAN**

Bir şey yok ki. Gayet yakışıklısın gidip boşuna kendinle oynayacaksın.

**BARAN**

Bilmem. Öyle miyim?

Neslihan Baranın yüzüne dokunur. Geriye çekilip bir süzer.

**NESLİHAN**

Yani bir giderin var haa

Gülerler bir sessizlik olur.

**BARAN**

Neslihan, bir gün dışarıda bir şeyler mi yapsak

**NESLİHAN**

(Küçümseyerek)

A şekerim ne kadar isterim bir bilsen ama benim okulum var ya. Çok zamanım olmuyor ama bir gün boş olursam ararım olur mu? Hadi sen çık yukarı şimdi laf etmesinler.

**BARAN**

Tamam.

**SAHNE 10**

**KAFE / KASA**

**GECE/iÇ**

MÜDÜR, BARAN

Baran rafları dizmektedir. Müdür gelir.

**MÜDÜR**

Diğerleri nerede.

**BARAN**

yukarıya çıktılar.

**MÜDÜR**

Anladım birazdan kontrol ederim. Sen ne yapıyorsun?

Baran elindekileri gösterir

**MÜDÜR**

Onu mu diyorum hayat nasıl gidiyor.

**BARAN**

Aynı işte devam

**MÜDÜR**

Bak Baran ben seni severim. Kendinize çeki düzen verin. Patron birini çıkar diye baskı yapıyor. En son gelen topun ağzında. Ama diğerlerinden çok memnun değilim. Eğer varsa bildiğin bir şey benimle konuşabilirsin. Sonuçta senin bu işletmede kalmanı istiyorum.

**BARAN**

Yok müdürüm gayet iyi insanlar. Hem kimin çıkarılması gerekiyorsa çıkarın. Arkadaşlarımla hakkına giremem.

**MÜDÜR**

Olum seni barındırmazlar bu çakallar. Neyse senin aklın başına gelirse bir konuşalım. Ben yukarıya çıkayım.

**BARAN**

Tamam müdürüm.

Müdür dışarı çıkar. Baran içeriye seslenir kimseden ses çıkmaz Baran bir anlık durur. Koşarak giyinme odasına gider.

**SAHNE 11**

**KAFE / KASA**

**GECE/İÇ**

BARAN

Baran delirmiş bir vaziyette dolapları ve elbiselerini kurcalar dolabında parasını bulamaz.

**SAHNE 12****KAFE / GIYİNME****GECE/iÇ**

MÜDÜR, BARAN

Müdür makam masadında. Oturmuş karşınıda Baran vardır

**MÜDÜR**

Olum kameralar bozuk diyorum neden anlamıyorsun?

**BARAN**

Müdürüm ya biri görmüş olmalı

**MÜDÜR**

Gören olmamış işte sorduk ya. Hem biz bizeyiz kim alacak

**BARAN**

İşte ben de en çok buna üzülüyorum ya. Zaten alan da ben aldım demez ki.

**MÜDÜR**

Olum üzme kendini hallederiz bir şekilde. Aramızda toplarız

Baran bu sırada bir şey demeden ortamı terk eder.

**SAHNE 13****KAFE / BAHÇE****GECE/DIŞ**

BARAN, NESLİHAN

Baran ile Neslihan kahve içerken Neslihan ona yakınlaşır.

**NESLİHAN**

Ne kadar toplamıştın?

**BARAN**

Ameliyat parasının yarısı kadar işte

**NESLİHAN**

Demedim mi sana buraya neden getiriyorsun

**BARAN**

Başka seçeneğim yoktu evde bırakamazdım. Zaten bankaya yatıracaktım hemen. O atm dolu olmasaydı aslında

**NESLİHAN**

Neyse boş ver olan oldu. Cumartesi boş musun?

**BARAN**

Muhtemelen. Neden sordun

**NESLİHAN**

Hiç.

Biraz sessizlik olur.

**NESLİHAN**

Ben de boş olabilirim sinemaya mı gitsek?

**BARAN**

Bakarız benim çok hevesim kalmadı.

**NESLİHAN**

Gelirsin gelirsin. Dağıtırız kafaları.

Biraz sessizlikten sonra,

**NESLİHAN**

Birinin işten çıkartılacağı ile ilgili bir şey söyledi mi  
müdür?

**BARAN**

Hıı bahsetti bir şeyler. Korkmayın size bir şey olamaz  
beni kovarlar.

**NESLİHAN**

Saçmalama bence gitmesi gereken Salih. Patronun bunu  
bilmesi gerekiyor. Sen yine konuşursan beni öv tamam mı  
bende senin nasıl çalıştığından bahsederim.

**BARAN**

Neslihan gerçekten sırası değil

Neslihan sessiz bir şekilde oturur.

**SAHNE 14**

**KAFE / OTURMA ALANI**

**GECE/İÇ**

NESLİHAN, MÜDÜR, BARAN, SALİH

Bir masada oturmuş müdür ile toplantı yapılmaktadır.

**MÜDÜR**

Sayım ne alemde

**SALİH**

Devam ediyor müdürüm

**NESLİHAN**

Aynı zamanda temizlikte yapıyoruz ya biraz yavaş ilerlemesi o yüzden.

**MÜDÜR**

İyi bakalım. Cuma gününe kim gelecek kararlaştırdınız mı?

**SALİH**

Müdürüm ben gelirim

**NESLİHAN**

Bende gelirim ihtiyacım var

**BARAN**

Bende

**MÜDÜR**

Böyle olmaz arkadaşlar. Daha az önce kimseden ses çıkmıyordu.

**BARAN**

Az önceye kadar ben soyulmamıştım

**SALİH**

Ayıp ediyorsun biz bizyiz burada

**NESLİHAN**

Tamam da bir senin mi sorunun var

**BARAN**

Daha az önce sen değil miydin bana vardiyanı  
verebileceğini söyleyen

**SALİH**

Aynen Neslihan çocuğa hava atmayı biliyorsun. Baran kanka  
valla benim ihtiyacım olmasa senin hakkındı ama işte  
durumlar.

**NESLİHAN**

Öyle de Cuma günü gelip cumartesi boş gün olarak  
değerlendirmek işime geliyor.

**BARAN**

Ya bırakın sanki sizi bilmiyoruz

**SALİH**

Ne demek bu

**BARAN**

Ya bi S\*ktir

**MÜDÜR**

Arkadaşlar

**NESLİHAN**

Baran, ayıp oluyor ama

Müdür biraz sesini yükselterek Neslihan'a sakın ol gibi el  
işareti yaparak

**MÜDÜR**

Arkadaşlar tamam. Baran hem senle ne konuştuk az önce dikkatli olma konusunda

**BARAN**

Haklısınız müdür bey

**MÜDÜR**

Üçünüzün anlaşabileceği yok ben Neslihan'ın vardiyaya gelmesini uygun buluyorum konu kapanmıştır.

Müdür kalkar gider. Neslihan arkasından gider.

**SAHNE 15**

**KAFE / GİYİNME ODASI**

**GECE/iÇ**

BARAN, SALİH

**SALİH**

Adama bak ya ne kırıştırıyorlarsa artık Neslihan'a verdi. Şimdi ağzının ortasına patlatmak vardı ama başımı tekrar belaya sokamam

**BARAN**

Boş ver olum Allah aşkına ne halleri varsa görsünler

**SALİH**

Daha iyi bir iş bulup kurtulacam buradan seni de alacam.

Salih bir şey bulmuş gibi

**SALİH**

Sana bir şey diyeyim mi? Bak paranı bunlar çalmadıysa bir şey bilmiyorum. Hep fıkır fıkır kikir kikir yan yanalar.

Neymiş kamera bozukmuş bizim ne yaptığımızı nereden biliyorlar o zaman. Ben çalmadım sen yapmadın kim yaptı?

**BARAN**

Bundan emin olamayız

**SALİH**

Bütün dolapların yedek anahtarı kimde? Neyse ben depoya geçiyorum bu gece çok uzadı. Bir an önce bitirip dağılalım

Salih odadan çıkar

**SAHNE 16**

**KAFE / BAHÇE**

**GECE/DIŞ**

BARAN, NESLİHAN, MÜDÜR

Baran dışarıdaki çöplere poşet geçirmek için elinde çöp poşetiyle bahçeye gelir. Neslihan ile müdür gülererek konuşuyor anıl gelince Neslihan hızlıca içeri girer.

**BARAN**

Müdürüm hayırdır. Allah bozmasın.

**MÜDÜR**

Ne diyorsun Baran. Ne ima ediyorsun?

**BARAN**

Sen anladın onu ama neyse. Erkek erkeyiz yav sorun yok.  
Herkes ekmeğinin peşinde.

**MÜDÜR**

Olum ne işim olur bu kızla. Hem sen bunlarla kötü olma  
hem bana laf at oluyor mu böyle.

**BARAN**

Olmuyor haklısın. Zaten hepsinden bıktım. Salih te  
Neslihan da bok gibi çalışıyor sürekli sizin arkanızdan  
atıp tutuyor. Birbirlerinin kuyusunu kazmaya çalışıyor.  
Yüz yüze geldiklerinde ise can ciğer kuzu sarması. Oh ne  
güze. Depoya birlikte girmeler falan Neslihan sizin  
dibinizden ayrılmaması falan, biraz daha vakit geçirsek  
sizle salih arasında bir şeyler olduğundan şüphe etmeye  
başlayacam.

**MÜDÜR**

Yok artık Baran daha neler. Senin gerçekten moralin bozuk  
anlıyorum sen erken çık istersen dinlen biraz kafanı  
topla gel konuşalım olur mu?

Baran elindeki çöp poşetini açar.

**SAHNE 17**

**KAFE / OTURMA ALANI**

**GECE/İÇ**

NESLİHAN, SALİH

Neslihan ve Salih kasanın önünde durup dışarıda Baran ve  
Müdürün konuşmasını izlemektedirler. Salih önlüğünü  
çıkartır

**SALİH**

E ne zaman sinemaya gidiyoruz.

## NESLİHAN

Gideriz bi ara

O sırada dışarıda Baran elindeki poşeti Müdürün kafasına geçirip ayakta bir arbede oluşur. Neslihan ve Salih umursamaz kasaya doğru dışarıya arkalarını dönerler.

## SALİH

Hangi ara işte bu gidişle o parayla yemek ısmarlamak zorunda da kalacaksın.

Son.

### 3.1.6. Çekim Senaryosu

FADE IN:

**SAHNE 01 KAFE - OTURMA ALANI GECE**

*Loş, hafif sarı ışık. Kafenin camlarından içeri sokak lambalarının soğuk mavisi süzülür. Masalar dağınık, sandalyelerin bazıları ters çevrilmiş, bazıları kenara itilmiş. Hoparlörden cızırtılı bir şekilde "**Ferdi Özbeğen - Kandil**" çalıyor.*

**GENİŞ PLAN - KAFE**

- Baran, ağır hareketlerle bir sandalyeyi ters çevirip masanın üzerine koyar.
- Ellerini pantolonuna silip kısa bir nefes alır.
- Hafif tereddütle cebinden telefonunu çıkarır.

**YAKIN PLAN - TELEFON EKRANI**

- Parmak müziği durdurur. Şarkının son notası havada asılı kalır.

### **ORTA PLAN - BARAN**

- Baran kafasını kaldırır, boşluğa seslenir.

BARAN Salih! Hadi abi, bitirelim de kapatalım.

- Sessizlik. Arka taraftan hafif bir kapı gıcirtısı gelir.

### **GENİŞ PLAN - KAFE**

- SALİH yavaş adımlarla içeriden çıkar. Üzerinde buruşuk bir tişört, saçları dağınık.
- Salih masalardan birine yaklaşır, bir sandalyeye eliyle uzanır.

### **YAKIN PLAN - SALİH'İN ELLERİ**

- Sandalyeyi tutup yavaşça kaldırır.

SALİH Hâlâ bitiremedin mi?

### **ORTA PLAN - BARAN**

- Hafifçe sinirlenir. Gözlerini kaçırır.

BARAN Bitmedi. Kaç saattir sizi bekliyorum. Neslihan nerede?

SALİH Üstünü değiştiriyordu. Gelir şimdi.

- Baran kısa bir an duraksar, sonra giyinme odasına yönelir.

### **DÜŞÜK AÇI - BARAN'IN ADIMLARI**

- Adımları ahşap zeminde hafif yankılanır.

SALİH Nereye gidiyorsun?

### **OMUZ AMORS PLAN - BARAN**

- Baran ü yanıtlar.

BARAN Geliyorum.

### **GENİŞ PLAN - KAFE**

- Baran kapıyı açar. Kapı yavaşça kapanırken kamera sabit kalır.

CUT.

### **SAHNE 02**

### **KAFE / GİYİNME ODASI**

### **GECE / İÇ**

*Dar ve loş bir oda. Floresan ışığı titrek ve soğuk bir parıltı bırakır. Duvarlarda nem izleri, havada bayat bir rutubet kokusu. Dolap açıktır. İçinde sıradan ama kişisel eşyalar: askıda üniforma, bardağın içinde diş fırçası ve macunu, birkaç paket atıştırmalık, ilaç kutuları, katlanmış bir kâğıt ve birkaç kalem.*

### **GENİŞ AÇI - BARAN VE DOLAP**

- Baran dolabın önünde durur, elleri cebinden çıkar. Üst raftaki kumbarayı alır.
- Kumbaranın üzerinde eski bir çakı. Baran çakıya kısa bir bakış atar, sonra yana kaydırır.
- Gözleri üniformasına ve eşyalarına takılır.

### **KAPI AÇILIŞI (SES)**

- Kapıdan hafif bir gıcırta gelir.
- Salih, kapıda belirir. Arka plandaki karanlık koridordan soluk bir ışık sızar.

SALİH Ne oldu oğlum? Gelsene, demin ne güzel atıp tutuyordun.

### **ORTA AÇI - BARAN'IN TEPKİSİ**

- Baran hızla kumbarayı elbisesinin arkasına saklar. Hafif duraksar.

BARAN Geliyorum.

- Salih yaklaşır, Baran'ın yanında durur. İkisi de hafif siluet halinde.

SALİH Ne arıyorsun dolapta?

- Salih'in gözleri ilaçlara kayar.

SALİH Ağrı kesici mi o? Bir tane versene, kafam çatlıyor.

### **ORTA PLAN - BARAN'IN HAREKETİ**

- Baran dolaptan ilaç kutusunu alır, tablettten bir hap çıkarır. Elleri hafif tereddütlüdür. İki eliyle Salih'in avucuna bırakır.

BARAN Al, bir tane yeter mi?

- Salih elini sallar, “Yeter” anlamında.

SALİH İçeride kıvraniyorum ağrıdan, haber bile vermiyorsun.

- Hap Salih'in elinden kayar, yere düşer.

### **DÜŞÜK AÇI - HAP VE AYAKLAR**

- Hap yavaşça yuvarlanır. Salih hafifçe ayağıyla hapi dolabın altına iter.

BARAN Düzgün tutsana elini. Bol suyla iç.

- Baran ilacı gelişigüzel dolaba geri koyar.

SALİH Tamam lan, hadi çabuk gel. Müdür yine boş yapmasın.

### GENİŞ PLAN - SON KARE

- Baran dolabı kapatır, kilitler. Anahtar kilidin üzerinde kalır.
- Salih kapıdan çıkar, ışık arkasından kaybolur.
- Baran kısa bir an durur, derin bir nefes alır.

CUT.

### SAHNE 03

### KAFE / KASA

### GECE / İÇ

*Flu bir ışık, mutfaktan bulaşık sesi yankılanır. Kafe kapanma saatine hazırlanırken yorgun bir sessizlik çökmüştür. Hafif nemli camlardan sokağın neon ışıkları içeri sızar.*

### GENİŞ AÇI - KAFENİN ATMOSFERİ

- Baran bulaşıkları yıkamaktadır.
- Salih, dolabın önünde, çömelmiş durur. Elinde ürünleri saydığı bir liste, sesi ortama yayılan tek diyalogtur.
- Neslihan, dolabın hemen üstünde, kalem ve kâğıtla not almaktadır.

SALİH Bu geçen ay da aynı şeyi yaptım. O zaman da söyledim, şimdi de söyledim ama dinlemedi ki. Bir de diyor, benlik bir şey yok, patron böyle istiyor. Yaz, yeşil çay 7 adet.

### YAKIN PLAN - NESLİHAN'IN KALEMİ KAĞITTA GEZİNİR

NESLİHAN Ne dedin Allah aşkına?

### ORTA PLAN - SALİH AMORSTAN NESLİHAN

- Salih alta, Neslihan üste, hafif dach açt.

SALİH Dedim ki; müdür bey, saysak ne, saymasak ne, gözünü seveyim. Hem kamera var, kim ne yapacak? Her seferinde neden sayıyoruz? Manasız.

### **KARŞI AÇI - NESLİHAN'IN TEPKİSİ**

NESLİHAN O ne dedi?

SALİH 25 adet çıktı bunlar toplam.

NESLİHAN 23 de arkada var.

### **YAKIN PLAN - SALİH'İN YÜZÜ**

SALİH Emin misin?

NESLİHAN Yo!

SALİH Yaz o zaman 48 adet.

### **HAFİF HAREKETLİ KAMERA - SALİH'İN DURAKLAMASI**

- Salih bir an durur, kafasını kaşır, cümlesini unuttur.

SALİH Ne diyorduk?

NESLİHAN Müdür bey ne dedi?

### **ORTA PLAN - ÇÖMELDİĞİ YERDEN KALKAR**

- Salih kalkarken, aralarındaki mesafe kapanır. Kamera aralarına girer.

SALİH Ne diyecek, siz işinize bakın, siz patrondan daha iyi mi bileceksiniz falan.

### **GENİŞ AÇI - KAFE KAPISINDAN MÜDÜRÜN GİRİŞİ**

- Müdür içeri girer. Dışarıdan gelen soğuk ışıqla kısa bir siluet anı.
- Neslihan, Salih'in kolunu hafifçe dırter.

SALİH Bir isteğiniz mi vardı müdürüm?

### **ORTA PLAN - MÜDÜR**

- Müdür hafif gülümser.

MÜDÜR Senden değil Salihcim. Baran'dan bir isteğim olacak.

### **GENİŞ PLAN - BARAN ARKA PLANDA**

- Baran bulaşık yıkamaktadır, sesi duymamıştır.

MÜDÜR Baran! Senden bir isteğim olacak dedim.

- Salih dolabın önüne yine çömelir,

### **YAKIN PLAN - BARAN'IN ISLAK ELLERİ**

- Hafif köpükler parmaklarından süzülür.

### **YAKIN PLAN - BARAN**

BARAN Affedersiniz müdür bey, dalmışım.

### **ORTA PLAN - BARAN MUSLUĞU KAPATIRKEN**

MÜDÜR Elindeki işi sonra yaparsın, masaları topla. Patron gelebilirmiş.

- Baran musluğu kapatır, ellerini kurularken bir an durur.

BARAN Tamam müdür bey.

**GENİŞ PLAN - MÜDÜR YUKARIYA ÇIKARKEN**

MÜDÜR Kolay gelsin arkadaşlar. Bir şeye ihtiyacınız olursa yukarıdayım.

SALİH, NESLİHAN (aynı anda) Teşekkürler.

**YAKIN PLAN - NESLİHAN'IN FISILTISI**

NESLİHAN Ne işi var bu saatte patronun burada?

**ORTA PLAN - SALİH VE NESLİHAN BAR'IN BAŞINDA**

- Salih omuz silkerek bir kutuyu kaldırır.

SALİH Ben diyorum işte, görüyor musun? Patrona yalakalık yapacak.

- Kutuyu Neslihan'a doğru sallar.

SALİH Bu arada, bunları da saymamız gerekiyor mu gerçekten?

**YAKIN PLAN - NESLİHAN'IN GÜLÜMSEMESİ**

NESLİHAN Hepsini soracak mısın? Merak ediyorum doğrusu. Ah ah, buraya beni müdür yapacaklardı var ya...

SALİH Hahahaha, güldürme beni.

**YAKIN PLAN - NESLİHAN'IN ELİ SALİH'İN OMZUNA VURUR**

NESLİHAN Ne var be!

CUT.

**SAHNE 04**

**KAFE / OTURMA ALANI**

**GECE / İÇ**

*Yarı karanlık kafe. Loş tavan ışıkları masaların üzerinde soluk izler bırakır. Dışarıdan gelen sokak gürültüsü hafifçe içeri sızar. Masalar düzenli ama üzerlerinde hala birkaç nemli iz durmaktadır.*

### **ORTA PLAN - BARAN MASALARI SİLER**

- Baran elinde yeşil temizlik beziyle, yavaş ve dalgın hareketlerle masaları silmektedir.

### **GENİŞ PLAN - NESLİHAN KADRAJA GİRER**

- Neslihan elinde bir bezle Baran'ın solundaki masaya gelir.

NESLİHAN Bunu silmiş miydin?

BARAN Hayır, sırada o vardı.

### **YAKIN PLAN - NESLİHAN'IN BURNU MASAYA YAKINLAŞIR**

- Hafifçe koklar.

NESLİHAN Ne sıktın buraya? Çok güzel kokuyor.

### **ORTA PLAN - BARAN'IN TEBESSÜMÜ**

- Başını kaldırmadan cevap verir.

BARAN Bir şey sıklmadım. Sen geldin diye güzel kokmuş olabilir.

NESLİHAN Bu kadar mı?

BARAN Güzel işte, cennet gibi kokuyorsun.

### **AMERİKAN PLAN HAREKETLİ KAMERA DOLLY IN - MASALARIN ARASINDAKİ İKİLİ**

- Neslihan hafif şımarık bir gülümsemeyle.

NESLİHAN Çok zarifsiniz efendim.

- Baran, diğer masaya geçerken Neslihan'la aralarındaki mesafe korunur.

BARAN Salih gibi mi düşünüyorsun?

NESLİHAN Nasıl yani?

BARAN Müdürün yalaka olduğu konusunu.

NESLİHAN Ya boş versene sen. Salih en büyük yalaka. Bakma müdüre öyle dediğine.

#### **YAKIN PLAN - BARAN KAFASINI KALDIRIR**

- Hafif şaşkın.

BARAN Hadi ya.

#### **ORTA PLAN - NESLİHAN YANA YAKLAŞIR**

- Omzuna hafifçe vurur.

NESLİHAN Sen saftirik misin? Herkesi kendin gibi mi görüyorsun?

BARAN Salih iyi çocuk ya.

NESLİHAN İyi çocuktur iyi çocuktur... Peki neden hep sen temizliğe gidiyorsun? Hiç düşündün mü?

BARAN Bilmem. Normalde de en son gelen temizlik yapmaz mı?

#### **YAKIN PLAN - NESLİHAN'IN ELLERİ BARAN'IN YÜZÜNÜ TUTAR**

- Hafif bir oyunbazlıkla.

NESLİHAN Neyse, sen bunu bir düşün bakalım neden.

- Neslihan geri çekilir, temizlediği masaya döner.

NESLİHAN Bu arada, sen paranı neden dolapta saklıyorsun ki? Çalınmasından korkmuyor musun?

BARAN Ne? Kim söyledi?

### **GENİŞ PLAN - NESLİHAN HAFİF OMUZ SİLKER**

- Etrafa bakınır.

NESLİHAN Sen söyledin ya. Hem ne önemi var, ne diye buraya getiriyorsun ki?

### **ORTA PLAN - BARAN**

BARAN Hatırlamadım... Neyse, yarın bankaya yatıracağım. Hem biz bizyiz, ne olabilir ki?

### **ORTA PLAN - NESLİHAN KOLLARINI BAĞLAR**

- Neslihan silme işini bitirir, Baran'a dönerek.

NESLİHAN Sen yine de dikkat et. Benden söylemesi. Hem bu Salih'e de fazla güvenme.

### **GENİŞ PLAN - ÜST KATTAN MÜDÜRÜN SESİ**

- Müdür, üst katın balkonundan seslenir. Ses, loş kafede yankılanır.

MÜDÜR Arkadaşlar, odama gelir misiniz?

CUT.

**SAHNE 05****KAFE / MÜDÜR ODASI****GECE / İÇ**

*Hafif sararmış duvarlar, eski bir masa, loş bir masa lambası. Oda, sigara dumanıyla puslu bir hale bürünmüştür. Monitörde kafenin güvenlik kameraları açıktır, sessizce akan görüntüler odanın ağır havasına karışır.*

**GENİŞ AÇI - KAPI AÇILIR**

- Müdür içeri girip makam koltuğuna oturur.
- Peşinden sırasıyla Salih, Neslihan ve Baran girerler.
- Herkes, odadaki boş ve eski koltuklara sessizce yerleşir.

**ORTA PLAN - MÜDÜRÜN MASASI VE MONİTÖR**

- Müdür gözlerini monitörden ayırıp çalışanlara döner.

MÜDÜR Arkadaşlar, diğer vardiyadan Seçkin bu vardiyayla yer değiştirmek istiyormuş. Geçmek isteyen var mı?

**ORTA PLAN - SALİH**

- Hafif kayıtsız bir tavırla.

SALİH Ne olmuş ki?

**YAKIN PLAN - BARAN**

MÜDÜR Ne bileyim, Cuma günü işi varmış.

**ORTA PLAN - NESLİHAN**

- Sandalyede hafif öne eğilir.

NESLİHAN Benim işim var müdürüm.

- Baran sessiz, Salih omzunu silker.

### **YAKIN PLAN - MÜDÜRÜN TELEFONU**

- Müdürün cebinde titreşim sesi gelir. Telefonunu çıkarır.

### **YAKIN PLAN - MÜDÜR**

- mesajı göz ucuyla okur.

MÜDÜR Neyse, siz bir düşünün. Sonra karar verirsiniz.

- Gözleri telefondadır.

MÜDÜR Neslihan, sen bana bir şey diyecektin.

NESLİHAN Bir şey getirmişt看 size.

- Müdür başını kaldırmadan.

MÜDÜR Tamam, birazdan getir.

### **ORTA PLAN - MÜDÜRÜN TELEFONU MASAYA KOYMASI**

- Müdür gözlerini ekrandan ayırır, çalışanlara döner.

MÜDÜR Tamam, aranızda kararlaştırın. Kim değişmek istiyorsa çözün işte. Hadi, işinize dönün.

### **GENİŞ AÇI - ÇALIŞANLAR ODADAN ÇIKARKEN**

- Salih, Neslihan ve Baran art arda odadan çıkarlar.

CUT.

**SAHNE 06**

**KAFE / MERDİVEN**

**GECE / İÇ**

*Dar, hafif ıslak taş merdivenler. Yukarıdan süzölen solgun ışık, duvarlara uzun gölgeler düşürür. Ayak sesleri yankılanır.*

### **GENİŞ PLAN - ÜÇLÜ MERDİVENDEN**

- Baran önde, Neslihan ve Salih arkasında, peş peşe ağır adımlarla inmektedirler.

SALİH Hayırdır?

NESLİHAN Ne hayırdır. Bir şey istemişti, onu getirdim.

### **ORTA PLAN - MERDİVENDEN İNİLMİŞ KASANIN ÖNÜNDEDİRLER**

BARAN Salih, belli ki özel bir şey.

- Neslihan hafif gülümseyerek.
- Üçlü, merdivenlerden inip kasanın önüne varır.

NESLİHAN Beni korurmuş Ayzek. Tıp Baks'ı iyi say ha.

NESLİHAN Ben bir şu üstümü bi toplayalım

### **GENİŞ PLAN - NESLİHAN UZAKLAŞIR**

- Neslihan uzaklaşırken sesi arkadan gelir.

NESLİHAN (uzaktan) Giyinme odasıdayım.

### **ORTA PLAN - SALİH VE BARAN**

- Salih hafifçe Baran'a döner.

SALİH Biz de bir hava mı alsak? Çamaşır suyundan ciğerlerim soldu.

BARAN Oğlum bitirelim gidelim ya.

SALİH Lan zaten bitmiyor. Beş dakikadan bir şey olmaz. Hadi...

## GENİŞ PLAN - BARAN VE SALİH DIŞA DOĞRU YÜRÜR

- Baran, Salih'in peşinden ağır adımlarla yürür. Neslihan'ın gittiği yöne kısa bir bakış atar.
- İkili, kapıdan çıkar.

CUT.

## SAHNE 07 - KAFE / BAHÇE - GECE / DIŞ

*Hafif rutubet kokan bir gece. Kafenin arka bahçesi sessiz. Sokak lambasının soluk sarı ışığı, bahçeye vurur. Birkaç masa ve sandalye üst üste yığılmıştır. Hafif bir esinti, yerdeki boş bir poşeti sürükler.*

## ORTA PLAN - SALİH VE BARAN

- Salih cebinden bir çikolata çıkarır, Baran'a uzatır.
- İkisi de ayakta, sigara molası havasında, sessizce çikolatayı paylaşır.

## SALİH'İN BAKIŞ AÇISI - CAMDAN İÇERİ

- Neslihan, elinde bir poşetle, müdürün odasına doğru çıkmaktadır.

## YAKIN PLAN - SALİH

- Çikolatayı ısırırken bir yandan Baran'a döner.

SALİH Oğlum, bu Neslihan'a fazla güveniyorsun.

BARAN Yok oğlum, ne alakası var.

SALİH Az önce gördüm sizi içeride çalışırken.

## YAKIN PLAN - SALİH

BARAN Ya oğlum, o gelip yapışıyor. Hem nesini gördün de böyle diyorsun?

SALİH Oğlum, sen hakikaten saf mısın, yoksa bilerek mi yapıyorsun?

BARAN Ne alakası var amk. Bir şeyini görmedik. Sen bir şey biliyorsan anlat, biz de bilelim.

SALİH Tamam oğlum, hemen gerilme.

### **YAKIN PLAN - SALİH**

- Salih yere bakarak hafif alaycı bir gülümsemeyle anlatır.

SALİH Geçen, geç kaldığımda Seni idare ederim demişti.

BARAN Eeee?

SALİH Ee'si ne oğlum? Meğerse beni müdüre şikayet eden Neslihan'mış. Ben de beni idare etti sanıyorum, arkamdan kuyumu kazıyormuş. Gerçi bu müdür de namussuzun teki.

### **ORTA PLAN - İKİLİ**

BARAN Ya oğlum, bi sus ya.

- Hafif sessizlik.

SALİH Onu boş ver de, müdürün yeni arabasını gördün mü?

BARAN Evet, bayağı iyi. Modelinin en dolu paketi. Ama otomatik miydi?

SALİH Evet.

BARAN İyi o zaman. Ben de manuel süremiyorum zaten.

- Hafif gülüşmeler.

CUT.

**SAHNE 08**

**KAFE / OTURMA ALANI**

**GECE / İÇ**

*Yorgun bir sessizlik. Kapanış sonrası son hazırlıklar yapılmaktadır. Hafif loş ışık masalara vurur, zeminde ıslak silme izleri parlamaktadır.*

**GENİŞ PLAN - ÜÇLÜ ÇALIŞIYOR**

- Salih sandalyeleri masaların etrafına yerleştirir.
- Neslihan, sandalyelerin tozunu alır.
- Baran, elinde paspas, zemini silmektedir.

SALİH Neslihan, arabası olan erkek çekici midir?

NESLİHAN Duruma göre değişir aslında.

**ORTA PLAN - BARAN KAFASINI KALDIRIR**

BARAN Nasıl yani?

NESLİHAN Çirkin ve keko ise evet, araba çekicidir.

BARAN O zaman Salih'in bir an önce araba alması lazım.

**GENİŞ PLAN - ÜÇLÜNÜN GÜLMESİ**

- Neslihan ve Baran gülerler. Salih de espriden hoşnut, hafifçe gülümser.

SALİH Ulan...

NESLİHAN O kadar da kötü değil, haksızlık etme.

**ORTA PLAN - NESLİHAN BARAN'A DÖNER**

NESLİHAN Baran, sen neden para biriktiriyordun?

SALİH Onun derdi kulakları.

### **YAKIN PLAN - NESLİHAN**

NESLİHAN Hahahaha, evet biraz büyükler. Hangi doktor yapıyor ki?

BARAN Plastik cerrah. Anlaştım biriyle.

NESLİHAN Eğer parayı denkleştiremediysen, vardiyamı alabilirsin.

### **YAKIN PLAN - BARAN**

BARAN Şimdilik gerek yok.

SALİH Ben alırım.

### **DETAY PLAN - NESLİHAN'IN EL HAREKETİ**

- Neslihan kakhaha atarak Salih'e eliyle nah işareti yapar.

CUT.

## **SAHNE 09**

## **KAFE / DEPO**

### **GECE / İÇ**

*Dar ve havasız bir depo. Üst üste dizilmiş koliler, köşede devrilmiş bir temizlik kovası. Tavanın köşesindeki zayıf ışık, maden suyu şişelerinin üzerinde hafif parıltı bırakır. Havanın ağır sessizliğinde sadece şişe tıslaması duyulur.*

### **ORTA PLAN - NESLİHAN VE BARAN**

- Neslihan ve Baran, ayakta, ellerinde maden suyu şişeleriyle karşılıklı dururlar.

NESLİHAN Hem mesaisine geç geliyor, hem de vardiyamı istiyor.

BARAN İyi ki senden bir şey istedi çocuk.

NESLİHAN Salla onu. Sen cidden ameliyat mı olacaksın?

BARAN Evet, ne var?

NESLİHAN Bir şey yok ki. Gayet yakışıklısın, gidip boşuna kendinle oynayacaksın.

BARAN Bilmem... Öyle miyim?

### **YAKIN PLAN - NESLİHAN'IN ELİ BARAN'IN YÜZÜNDE**

- Neslihan, Baran'ın yüzüne dokunur. Sonra hafifçe geri çekilip göz ucuyla süzer.

NESLİHAN Yani, bir giderin var hani.

- İkisi de güler. Kısa bir sessizlik oluşur.

BARAN Neslihan... Bir gün dışarıda bir şeyler mi yapsak?

### **ORTA PLAN - NESLİHAN'IN TAVRI DEĞİŞİR**

- Hafif küçümseyen bir tavırla başını yana eğer.

NESLİHAN A şekerim, ne kadar isterim bir bilsen... Ama benim okulum var ya. Çok zamanım olmuyor, ama bir gün boş olursam ararım olur mu?

- Elindeki şişeyi rafa bırakır.

NESLİHAN Hadi sen çık yukarı, şimdi laf etmesinler.

BARAN Tamam.

### **GENİŞ PLAN - BARAN'IN ÇIKIŞI**

- Baran arkasını dönüp çıkar. Neslihan bir an arkasından bakar.

CUT.

### **SAHNE 10**

### **KAFE / KASA**

### **GECE / İÇ**

*Loş ışık altında, Baran raflara ürünleri dizmektedir. Kafenin kapanış sessizliği havada asılıdır. Dışarıdaki sokağın hafif uğultusu camdan süzülür.*

### **ORTA PLAN - BARAN**

- Müdür sessizce içeri girer.

MÜDÜR Diğerleri nerede?

BARAN Yukarıya çıktılar.

MÜDÜR Anladım... Birazdan kontrol ederim.

### **MÜDÜR YAVAŞÇA RAFIN YANINA GELİR**

MÜDÜR Sen ne yapıyorsun?

- Baran elindeki ürünleri gösterir.

MÜDÜR Onu sormuyorum, hayat nasıl gidiyor?

BARAN Aynı işte... Devam.

### **ORTA PLAN - İKİLİ YAN YANA**

- Müdür, sesini biraz alçaltır, samimiyetle.

MÜDÜR Bak Baran, ben seni severim. Kendinize çeki düzen verin. Patron, birini çıkar diye baskı yapıyor. En son gelen topun ağzında...

- Kısa bir duraksama.

MÜDÜR Ama diğerlerinden de çok memnun değilim. Eğer varsa bildiğin bir şey, benimle konuşabilirsin. Sonuçta ben senin burada kalmanı istiyorum.

### **YAKIN PLAN - BARAN'IN GERİLİMİ**

BARAN Yok müdürüm, gayet iyi insanlar. Hem kimin çıkarılması gerekiyorsa çıkarın. Arkadaşlarımın hakkına giremem.

MÜDÜR Oğlum, seni barındırmazlar bu çakallar.

- Hafif gülümser, ama içinde bir tehdit saklıdır.

MÜDÜR Neyse... Senin aklın başına gelirse konuşuruz. Ben yukarı çıkıyorum.

BARAN Tamam müdürüm.

### **GENİŞ PLAN - MÜDÜR ÇIKAR**

- Müdür, merdivenlere yönelir.

### **ORTA PLAN - BARAN TEK BAŞINA**

- Baran bir an durur, sessizliği dinler. Hafif tedirgin.

BARAN (içeri seslenir) Gençler?

- Sessizlik.

**YAKIN PLAN - BARAN'IN TEREDDÜDÜ**

- Bir anlık duraksamadan sonra koşarak giyinme odasına yönelir.

CUT.

**SAHNE 11****KAFE / GİYİNME ODASI****GECE / İÇ**

*Dar, havasız bir oda. Tavan lambası hafifçe titrer. Baran'ın nefesi kesik kesik duyulur. Ellerinde hafif titreme vardır.*

**GENİŞ AÇI - DOLAP ÖNÜNDE BARAN**

- Baran dolabının kapağını hızla açar.
- Rafları, cepleri, poşetleri kontrol eder.
- Elleriyle elbiselerini savurur, yerlere düşen kıyafetleri fark etmez bile.

**YAKIN PLAN - BARAN'IN YÜZÜ**

- Gözleri büyür, nefesi hızlanır.

**YAKIN PLAN - BOŞ RAF**

- Kumbara yoktur.

**YAKIN PLAN - BARAN'IN ELLERİ**

- Parmakları dolabın köşelerini yoklar, her boşluğa bakar.

**GENİŞ AÇI - BARAN DOLABA YASLANIR**

- Sırtı dolaba dayanır. Gözleri boşluğa dalar.
- Nefesi titrek bir şekilde yankılanır.

CUT.

**SAHNE 12 KAFE / GİYİNME ODASI**  
**GECE / İÇ**

*Oda her zamankinden daha karanlık ve kasvetlidir. Müdür, masa başında rahat bir şekilde oturmaktadır. Karşısında Baran, ellerini dizlerine bastırması, hafifçe öne eğik durur.*

**ORTA PLAN - MÜDÜR VE BARAN**

MÜDÜR Oğlum, kameralar bozuk diyorum, neden anlamıyorsun?

BARAN Müdürüm, ya biri görmüş olmalı.

MÜDÜR Gören yok işte, sorduk herkese. Hem biz bizyiz, kim alacak?

BARAN İşte ben de en çok buna üzülüyorum ya... Zaten alan da ben aldım demez ki.

**YAKIN PLAN - MÜDÜR'ÜN YÜZÜ**

- Hafif sahte bir gülümsemeyle, rahat tavrını korur.

MÜDÜR Üzme kendini. Hallederiz bir şekilde. Aramızda toplarız.

**YAKIN PLAN - BARAN'IN YÜZÜ**

- Gözleri dolu ama söyleyecek söz bulamaz. Hafifçe başını sallar.
- Baran, tek kelime etmeden yerinden kalkar ve kapıya yönelir.

### GENİŞ PLAN - BARAN'IN ÇIKIŞI

- Baran kapıdan çıkar, karanlığa karışır. Müdür, arkasından kısa bir an bakar.

CUT.

### SAHNE 13

### KAFE / BAHÇE

### GECE / DIŞ

*Islak zemin, ters çevrilmiş sandalyeler ve loş bir ışık altında Baran ve Neslihan ellerinde kahve bardaklarıyla ayakta durmaktadır.*

### GENİŞ PLAN - BAHÇE

- Kafenin arka bahçesi ve iki karakterin sessizce durduğu genel atmosfer.

### ORTA PLAN - İKİLİ

- Baran ve Neslihan yandan görünür. Neslihan hafifçe Baran'a yaklaşır.

NESLİHAN Ne kadar toplamıştın?

### YAKIN PLAN - BARAN

- Bardaktan bir yudum alır.

BARAN Ameliyat parasının yarısı kadar işte.

### ORTA PLAN (İKİLİ DİYALOG PLANI)

- Neslihan ve Baran yüz yüze, ayakta konuşurlar.

NESLİHAN Demedim mi sana, buraya neden getiriyorsun?

BARAN Başka seçeneğim yoktu. Evde bırakamazdım. Zaten bankaya yatıracaktım. O ATM dolu olmasaydı...

### **GENİŞ PLAN (ORTAM PLANI)**

- Hafif rüzgarla yerlerdeki kâğıtlar hareket eder. Aralarında sessizlik.

NESLİHAN Neyse boş ver, olan oldu.

### **ORTA PLAN (KARŞILIKLI)**

- Neslihan

NESLİHAN Cumartesi boş musun?

BARAN Muhtemelen. Neden sordun?

NESLİHAN Hiç.

### **GENİŞ PLAN**

- İkilinin gece karanlığında hafifçe belirginleşen silüetleri.

NESLİHAN Belki ben de boş olurum. Sinemaya mı gitsek?

### **YAKIN PLAN - BARAN**

- Baran parmaklarını kahve bardağında gezdirir.

BARAN Bakarız... benim çok hevesim kalmadı.

NESLİHAN Gelirsin gelirsin. Dağıtırız kafaları.

### **ORTA PLAN (NESLİHAN)**

- Neslihan hafif gülümser, ama içinde bir tedirginlik.

NESLİHAN Birinin işten çıkarılacağıyla ilgili bir şey söyledi mi müdür?

### **YAKIN PLAN - BARAN (PROFİL PLANI)**

- Hafif yukarıdan.

BARAN Bahsetti... Korkmayın, size bir şey olmaz. Beni kovarlar.

### **ORTA PLAN (NESLİHAN)**

- Neslihan ciddi bir ifadeye bürünür.

NESLİHAN Saçmalama. Aslında gitmesi gereken Salih. Patronun bunu bilmesi gerekiyor. Sen yine konuşursan beni öv, tamam mı? Ben de senin nasıl çalıştığından bahsederim.

### **YAKIN PLAN - BARAN'IN YÜZÜ**

- Neslihan'a bakar, ama gözleri uzaklara dalar.

BARAN Neslihan... Gerçekten sırası değil.

### **GENİŞ PLAN (SON KARE)**

- İkili sessizce durur. Uzakta motor sesi duyulur.

CUT.

**SAHNE 14**

**KAFE / OTURMA ALANI**

**GECE / İÇ**

*Gece kapanış saatine yaklaşmış, loş ışık masalara vurur. Müdür, Baran, Neslihan ve Salih bir masada oturmuş, sessiz ve gergin bir toplantı havası vardır.*

### **GENİŞ PLAN - DÖRTLÜ MASADA**

- Müdür, otoriter bir şekilde masanın başında oturur. Çalışanlar dağınık bir oturma düzeninde.

MÜDÜR Sayım ne alemde?

SALİH Devam ediyor müdürüm.

NESLİHAN Aynı zamanda temizlik de yapıyoruz ya, biraz yavaş ilerliyor o yüzden.

MÜDÜR İyi bakalım... Cuma gününe kim gelecek, kararlaştırdınız mı?

### **ORTA PLAN - SALİH**

SALİH Müdürüm ben gelirim.

### **ORTA PLAN - NESLİHAN**

NESLİHAN Ben de gelirim. İhtiyacım var.

### **ORTA PLAN - BARAN**

BARAN Ben de.

MÜDÜR Böyle olmaz arkadaşlar. Daha az önce kimseden ses çıkmıyordu.

BARAN Az önceye kadar ben soyulmamıştım.

### **YAKIN PLAN - BARAN**

SALİH Ayıp ediyorsun, biz bizyiz burada.

NESLİHAN Tamam da, bir senin mi sorunun var?

### **YAKIN PLAN - BARAN**

BARAN Daha az önce sen değil miydin bana vardiyanı verebileceğini söyleyen?

SALİH Aynen Neslihan, çocuğa hava atmayı biliyorsun. Anıl kanka, vallahi benim ihtiyacım olmasa senin hakkındı ama işte durumlar.

#### **ORTA PLAN - NESLİHAN**

NESLİHAN Öyle de, Cuma günü gelip cumartesi boş gün olarak değerlendirmek işime geliyor.

BARAN Ya bırakın, sanki sizi bilmiyoruz.

#### **ORTA PLAN - SALİH**

SALİH Ne demek bu?

#### **YAKIN PLAN - BARAN**

BARAN Ya bi siktir.

MÜDÜR Arkadaşlar!

#### **YAKIN PLAN - NESLİHAN**

NESLİHAN Baran, ayıp oluyor ama.

#### **ORTA PLAN - MÜDÜR**

- Müdür, elini hafifçe kaldırıp Neslihan'a sakin ol işareti yapar.

MÜDÜR Arkadaşlar, tamam! Baran, hem senle az önce ne konuştuk dikkatli olma konusunda?

BARAN Haklısınız müdür bey.

MÜDÜR Üçünüzün anlayabileceği yok. Ben Neslihan'ın vardiyaya gelmesini uygun buluyorum, konu kapanmıştır.

### **GENİŞ PLAN - MÜDÜR MASADAN KALKAR**

- Müdür arkasını dönüp çıkar. Neslihan da peşinden gider.

CUT.

### **SAHNE 15**

### **KAFE / GİYİNME ODASI**

### **GECE / İÇ**

*Dar ve havasız bir oda. Üst köşedeki tek ampul hafif titrer. Yerlerde dağınık kıyafetler ve Baran'ın açık dolabı görünür. Havanın ağırlığı, konuşmaların tonuna yansır.*

### **PLANS**

### **GENİŞ PLAN - GİYİNME ODASI GENEL**

- Salih ve Baran yan yana oturur. Baran dolaba bakarken Salih ayakta hafif volta atar.

SALİH Adama bak ya, ne kırıştırıyorlarsa artık Neslihan'a verdi. Şimdi ağzının ortasına patlatmak vardı ama başımı tekrar belaya sokamam.

### **ORTA PLAN - BARAN YANDAN**

- Baran yorgun ve bezgin bir ifadeyle dolaba dayanır.

BARAN Boş ver oğlum, Allah aşkına ne halleri varsa görsünler.

### **YAKIN PLAN - SALİH**

- Salih'in yüzünde hırs ve kuşku belirir.

SALİH Daha iyi bir iş bulup kurtulacağım buradan. Seni de alacağım.

- Salih birden durur, bir fikir gelmiş gibidir.

### **ORTA PLAN - İKİLİ (KARŞILIKLI KONUŞMA PLANI)**

SALİH Sana bir şey diyeyim mi? Bak, paranı bunlar çalmadıysa bir şey bilmiyorum. Hep fıkır fıkır, kikir kikir yan yanalar. Neymiş, kamera bozukmuş. Bizim ne yaptığımızı nereden biliyorlar o zaman? Ben çalmadım, sen yapmadın, kim yaptı?

### **YAKIN PLAN - BARAN**

- Baran gözlerini kaçırır, emin olamamanın tedirginliği yüzüne yansır.

BARAN Bundan emin olamayız.

### **YAKIN PLAN - SALİH (HAFİF ÜST AÇI)**

- Salih dolaplara göz gezdirir.

SALİH Bütün dolapların yedek anahtarı kimde?

- Hafif bir sessizlik.

### **GENİŞ PLAN - SALİH KAPIYA YÖNELİR**

- Salih kapıya yürürken omzunun üstünden konuşur.

SALİH Neyse, ben depoya geçiyorum. Bu gece çok uzadı. Bir an önce bitirip dağılalım.

- Salih kapıyı açar, odadan çıkar.

### **ORTA PLAN - BARAN TEK BAŞINA**

- Baran sessizce kalır. Dolaba ve yere saçılmış eşyalarına bakar.

CUT.

## SAHNE 16

## KAFE / BAHÇE

### GECE / DIŞ

*Gece sessizliği. Bahçenin loş köşesinde, yere serili hafif nemli kartonlar ve birkaç dağınık poşet. Baran elinde büyük bir çöp poşetiyle dışarı çıkar.*

### ORTA PLAN HAREKETLİ BARAN TAKİP - BARAN'IN GELİŞİ

- Baran bahçeye çıkar çöp poşetini hazırlar.
- Neslihan, Baran'ı görür görmez hızlı adımlarla içeri kaçar.

### ORTA PLAN - BARAN VE MÜDÜR

- Baran, hafif sınırlı bir tebessümle müdüre yaklaşır.

BARAN Müdürüm hayırdır, Allah bozmasın.

MÜDÜR Ne diyorsun Baran? Ne ima ediyorsun?

BARAN Sen anladın onu ama neyse. Erkek erkeyiz ya, sorun yok. Herkes ekmeğinin peşinde.

### YAKIN PLAN - MÜDÜR

- Hafif gerilir ama tebessümü bozmaz.

MÜDÜR Oğlum, ne işim olur bu kızla? Hem sen bunlarla kötü olma, hem bana laf at... Oluyor mu böyle?

## ORTA PLAN - BARAN

- Baran poşeti yere koyar, gözlerini müdüre diker.

BARAN Olmuyor, haklısın. Zaten hepsinden bıktım. Salih de Neslihan da bok gibi çalışıyor, sürekli sizin arkanızdan atıp tutuyor. Birbirlerinin kuyusunu kazmaya çalışıyorlar. Yüz yüze geldiklerinde can ciğer kuzu sarması. Oh ne güzel!

- Baran şuurlu bir nefes alır.

BARAN Depoya birlikte girmeler falan, Neslihan'ın sizin dibinizden ayrılmaması falan... Biraz daha vakit geçiresek, sizle Salih arasında bir şeyler olduğundan şüphe etmeye başlayacağım.

## YAKIN PLAN - MÜDÜR

- Gülüşü söner, ciddi ve yumuşak bir tona geçer.

MÜDÜR Yok artık Baran, daha neler. Senin gerçekten moralin bozuk, anlıyorum. Sen istersen bu gece erken çık, biraz dinlen. Kafanı topla, sonra gel konuşalım, olur mu?

## ORTA PLAN - BARAN

- Baran sessizce poşeti açar, cevap vermez.

CUT.

## SAHNE 18 - KAFE / OTURMA ALANI - GECE / İÇ

### *TEK PLAN SEKANS LI ÇEKİM*

*Kamera, arbedenin başlamasıyla harekete başlar. geri geri gelir Neslihan ve Salih kasanın önünde durmaktadır.kadraj girerler, bahçede Baran ve Müdür'ün konuşması bulanık*

*şekilde görünür. Kamera, Neslihan ve Salih'i omuz seviyesinden takip eder.*

### **KAMERA HAREKETİ - NESLİHAN VE SALİH'İ TAKİP**

- Salih, önlüğünü çıkarır.

SALİH E ne zaman sinemaya gidiyoruz?

NESLİHAN Gideriz bir ara.

- Neslihan ve Salih umursamazca kasaya döner, camdan uzaklaşırlar.

SALİH Hangi ara işte. Bu gidişle o parayla yemek ısmarlamak zorunda da kalacaksın.

### **Kamera Geri Çekilir -Genişleyerek Kafenin Boşluğunu Gösterir**

- Loş, sessiz ve dağınık kafe.

### **Kamera Durur - Karanlığa Geçer**

SON.

## **3.1.7. Oyuncu Analizi**

### **3.1.7.1. Baran Karakter Analizi**

#### **Genel Özellikler ve Kişilik Yapısı**

Baran, kafede gece vardiyasında çalışan, genellikle sessiz ve içine kapanık bir karakterdir. Kendini işine adanmış, görünürde sorumluluk sahibi biri olsa da iç dünyasında büyük bir çatışma yaşamaktadır. Toplum içinde kabul görme arzusu, onun motivasyonlarının temelini oluşturur. Burun ameliyatı için para biriktirmesi, fiziksel

görünümüne duyduğu güvensizliği ve kendini daha iyi hissetme ihtiyacını gösterir. Ancak Baran, sadece dış görünüşünü değil, aynı zamanda hayatındaki genel konumunu da değiştirmek istemektedir.

İçedönük bir yapıya sahiptir. Çevresindekilerle fazla diyaloga girmez, çoğu zaman geri planda kalmayı tercih eder. Ancak bu, onun edilgen bir karakter olduğu anlamına gelmez. Aksine, içinde bastırıldığı büyük bir öfke ve adalet duygusu vardır. Sessizliği, çevresindeki insanları gözlemlemesine olanak tanır. Olayları dikkatlice analiz eder, ancak kendini doğrudan ifade etmekte zorlanır.

### **Baran'ın Hikâye İçindeki Değişimi**

Baran, hikâyenin başında edilgen ve uyumlu bir karakter olarak tanıtılır. İş yerinde büyük söz sahibi değildir ve çoğu zaman Salih'in alaylarına, Neslihan'ın kayıtsızlığına ve müdürün otoriter tavırlarına sessiz kalır. Ancak, parası çalındığında bu uyumlu tavır kırılmaya başlar. Paranın kaybolması, Baran'ın çevresine ve sisteme duyduğu güvenin tamamen sarsılmasına neden olur. Önceden iş arkadaşlarına belli bir mesafede durarak varlığını sürdüren Baran, şimdi onları sorgulamaya ve onlara karşı agresifleşmeye başlar. Neslihan ve Salih'in kayıtsız tavırları, müdürün umursamazlığı, onun için büyük bir kırılma noktasıdır. Bu noktadan sonra Baran, hikâyenin pasif bir unsuru olmaktan çıkıp, olayları değiştirmek isteyen bir karaktere dönüşür.

Müdürün, kimin işten çıkarılacağını belirleme sürecinde Neslihan'ın kendisini güvence altına alması, Baran için ikinci bir hayal kırıklığıdır. Olayın yalnızca maddi bir hırsızlık olmadığını, çalıştığı ortamın tamamen güvensiz bir sistem üzerine kurulu olduğunu fark eder. Müdür, gücü elinde tutarken, Neslihan ve Salih gibi kişiler bu güce yakın durarak kendilerini garantiye almaktadır. Baran ise sistemin dışında kalan, korunmayan ve değersizleştirilen kişidir.

Sonunda, tüm bu yaşananlar onu en büyük dönüşümüne sürükler: Müdürlle yaşadığı fiziksel çatışma. Baran, filmin başında tamamen pasifken, sonunda öfkesini kontrol edemeyen, şiddetle var olmaya çalışan birine dönüşür. Çöp poşetiyle müdüre saldırması, onun için bir intikamdan çok, içinde biriken çaresizliği dışa vurmanın bir yoludur. Bu sahne, onun karakter olarak tamamen değiştiğini ve hikâyenin başındaki Baran'dan çok daha farklı bir noktaya geldiğini gösterir.

### **Güç ve Adalet Algısı**

Baran'ın güç ve adalet algısı hikâye boyunca değişir. Hikâyenin başında, güç dengelerine doğrudan müdahil olmamakta ve otoriteyi kabul etmekte bir sakinca görmez. Ancak parası çalındığında ve kimsenin ona yardım etmediğini fark ettiğinde, çevresindeki insanların yalnızca kendi çıkarları doğrultusunda hareket ettiğini anlamaya başlar. Salih, Neslihan ve müdür, kafenin içinde kendi statülerini ve konumlarını güvence altına alırken, Baran onların planlarına hizmet etmeyen, yalnız bırakılmış bir figüre dönüşür. Bu durum, onun adalet duygusunu tamamen değiştirir. Başlangıçta, adaletin müdür tarafından sağlanacağına inanırken, hikâyenin ilerleyen bölümlerinde adaletin hiçbir zaman gerçek anlamda var olmadığını fark eder. Sonunda, kendisi bizzat bu adaleti sağlamak adına müdüre saldırır. Ancak bu saldırı bile sistem içinde hiçbir şeyi değiştirmez, yalnızca Baran'ın kimliğini dönüştürür.

### **Nihai Dönüşümü**

Baran, hikâyenin sonunda eski benliğini tamamen kaybetmiş biridir. O artık sadece parası çalınan biri değil, kendine ve dünyaya dair bütün inançlarını kaybetmiş bir figürdür. Sistem içinde hakkını aramak istemiş ancak bunun imkânsız olduğunu fark etmiştir. Müdüre saldırdığı sahnede, yalnızca bireysel öfkesini değil, içinde yaşadığı sistemin işleyişine duyduğu nefreti de dışa vurur. Ancak ne Neslihan ne de Salih ona destek olur. Bu da ona, herkesin yalnızca kendi çıkarını gözettiğini ve adalet arayışının boşuna olduğunu gösterir. Son sahnede Baran, artık o gece kafeye giren adam değildir. Kaybeden ve dışlanan bir birey olarak, kendi adaletini sağlamaya çalışırken aslında kendini de kaybetmiştir. Bu yüzden filmin sonunda kazanan ya da suçlu olan biri yoktur, sadece sistemin içinde sıkışık kalmış bireylerin sessiz bir çöküşü vardır.

### **3.1.7.2. Salih Karakter Analizi**

#### **Genel Özellikler ve Kişilik Yapısı**

Salih, kafede çalışan personeller arasında en kurnaz ve pragmatik olan karakterdir. Duruma göre hareket eden, çıkarlarını korumaya öncelik veren ve sistemin işleyişine uyum sağlayan bir yapıya sahiptir. Hikâye boyunca, ne tamamen bir antagoniste dönüşür ne de açıkça bir dost figürü olur. Bunun yerine, kendi çıkarlarını önceleyen bir hayatta kalma stratejisi geliştirir. Kendine güveni tamdır ve konuşmaları

alaycı bir tonda ilerler. Baran ile olan ilişkisi, tam anlamıyla bir dostluk ilişkisi değildir. Zaman zaman ona destek olur gibi görünse de, Baran'ı pasif ve zayıf gördüğü için onun üzerinde bir üstünlük kurmaya çalışır. Hikâyede birçok kez Baran'ı aşağılayan, onun çekingen ve sessiz yapısını tiye alan sözler söyler. Ancak bu tavrı, yalnızca Baran'a yönelik değildir; kendi konumunu korumak ve güç dengesini lehine çevirmek için herkese karşı stratejik davranır.

Salih, içinde bulunduğu ortamı Baran'dan çok daha iyi analiz eden biridir. Neslihan'ın müdürle olan ilişkisini, müdürün nasıl bir karar vereceğini ve kafenin içinde dönen oyunları fark eder. Olayları gözlemleyerek kendini avantajlı bir konuma taşımaya çalışır.

### **Salih'in Hikâye İçindeki Değişimi ve Stratejileri**

Salih, hikâyenin başında Baran'a karşı hafif alaycı bir tavır takınır. Onun kafede en ağır işleri yaptığını ve kimseye karşı sesini çıkarmadığını bilir. Bu yüzden Baran'a karşı "abilik" taslayan, onun fazla naif olduğunu düşünen ve Baran'ı hafifçe ezerek kendi gücünü hissettiren bir tavır içindedir. Baran, giyinme odasında parayı kontrol ederken içeri girer ve alaycı bir şekilde "Ne saklıyorsun?" diyerek Baran'ın dolabındaki eşyalarla ilgilenir. Bu sahne, Salih'in sürekli olarak başkalarının özel alanına girmekte bir sakınca görmediğini ve bilgi edinerek kendine avantaj sağlamak istediğini gösterir.

Ona göre hayatta kalmak için güçlü ve zeki olmak gerekir. Baran gibi sessiz kalanlar ve kendini koruyamayanlar ise kaybetmeye mahkûmdur. Bu yüzden, müdürün işten çıkarması için bir isim seçeceğini duyduğunda, içten içe rahatlamış olabilir. Çünkü sistemdeki en zayıf halkanın Baran olduğunu bilmektedir. Baran'ın parasının çalınmasından sonra, Salih'in tavırları daha netleşir. Olan biteni alaycı bir dille geçiştirir, Baran'ın panik halini küçümser ve onun suçlayıcı tavrını umursamaz görünür. Ancak, Baran'ın durumunun umutsuz olduğunu gördüğünde, kendini onun tarafına konumlandırarak ona Neslihan ve müdür hakkında bilgi verir. Bu noktada Salih'in asıl amacı, Baran'a yardım etmek değil, kendi çıkarlarını güvence altına almaktır. Neslihan'ın müdürle olan ilişkisini anladığında, Baran'ı manipüle ederek olayları kendi lehine yönlendirmeye çalışır. Onu, Neslihan ve müdüre karşı kışkırtarak bir hamle yapmasını sağlar. Ancak bunu yaparken, doğrudan bir risk almaz.

Salih'in en belirgin özelliği, doğrudan yüzleşmek yerine olayları yönlendiren ama kendisini dışarıda tutan biri olmasıdır. Müdüre saldıran Baran olur, hırsızlıkla suçlanan Neslihan olur, ancak Salih olayları yalnızca izler.

### **Güç ve Hayatta Kalma Mekanizması**

Salih, kafedeki güç dengelerini Baran'dan çok daha iyi kavramıştır. Müdürün kimleri kayırdığını, kimlerin güçlü olduğunu ve sistemin nasıl işlediğini bilir. Ancak, sistem içinde direkt bir savaş vermek yerine, o sistemin içinde kendine alan açmaya çalışan bir strateji geliştirir. Neslihan'ın müdürle olan yakınlığını gördüğünde, müdür tarafından tercih edilmeyeceğini fark eder. Bu yüzden Baran'a yönelerek onu müdüre karşı doldurur. Müdürün işten çıkarma kararı vermesi gerektiğinde, Neslihan kendi lehine bir karar aldırırken, Salih de Baran'ı müdüre saldırmaya yönlendirerek olayların içinde kalmaktan kaçınır. Bu açıdan Salih, doğrudan çatışmaya girmeyen, ancak başkalarını yönlendirerek kendi konumunu güvence altına almaya çalışan bir karakterdir.

### **Son Sahnedeki Tavrı ve Nihai Dönüşümü**

Hikâyenin sonunda Baran, müdüre saldırırken Salih ve Neslihan tamamen kayıtsız bir şekilde olayı izler. Bu, Salih'in karakterine dair en belirgin sahnelerden biridir. Baştan sona her şeyi manipüle etmiş, olayları yönlendirmiş ancak hiçbir noktada doğrudan risk almamıştır. Baran, kontrolünü kaybederek müdüre saldırırken, Salih ve Neslihan içeride oturup olayı umursamaz bir şekilde izlerler. Bu sahne, Salih'in son tavrını net bir şekilde gösterir: Hayatta kalmak için güçlü olanın yanında durur ve kaybedenlerin düşüşünü izlemekten çekinmez. Baran'ın düşüşü, Salih için ne bir zafer ne de bir kayıptır. Sadece sistemin işleyişini bir kez daha gözler önüne seren bir olaydır.

Salih, sisteme doğrudan başkaldırmayan ama onun içinde kendine alan açmaya çalışan bir figürdür. Onun için önemli olan, kendini güvende tutmak ve hayatta kalmaktır. Baran ise, sistemin kurbanlarından biri olmuştur.

### 3.1.7.3. Neslihan Karakter Analizi

#### Genel Özellikler ve Kişilik Yapısı

Neslihan, kafede çalışanlar arasında en pragmatik ve fırsatçı karakterdir. Zekâsını ve çekiciliğini kullanarak kendi konumunu korumaya ve güçlenmeye odaklanmıştır. İçgüdüleri güçlüdür ve ortamın dinamiklerini hızlıca kavrayarak kendisini avantajlı bir konuma getirmeye çalışır. Doğrudan sert bir karakter olmaktan ziyade, manipülatif ve hesapçı bir yapıya sahiptir. Çevresindeki insanlarla yakınlık kuruyormuş gibi görünse de, her ilişkisini kendi çıkarlarına hizmet edecek şekilde düzenler.

Neslihan'ın en büyük avantajı, insanları iyi analiz edebilmesi ve onların zaaflarını kullanabilmesidir. Kafede herkesin güçlü ve zayıf yönlerini fark eder ve ona göre hareket eder. Baran'ın güvensizliğini, Salih'in kendini üstün görme arzusunu ve müdürün otoritesini sürdürme ihtiyacını kendi lehine kullanır. Dışarıdan bakıldığında sıcak ve sosyal bir karakter gibi görünür, ancak bu aslında onun en büyük silahıdır. Kimseyle doğrudan düşman olmaz, açık çatışmalardan kaçınır, ancak arka planda olayları yönlendiren kişi olmaktan çekinmez.

#### Neslihan'ın Hikâye İçindeki Değişimi ve Stratejileri

Neslihan, hikâyenin başında Baran ve Salih ile yüzeysel bir arkadaşlık ilişkisi içindedir. Ancak bu ilişki, gerçek bir bağlılıktan çok, iş ortamındaki zorunluluklarla şekillenmiş bir dengedir. Baran'a zaman zaman flörtöz bir yaklaşım sergilese de, aslında onunla ilgili gerçek bir ilgisi yoktur. Neslihan, kafede yaşanan olayları kendi avantajına çevirmek için dikkatli ve planlı hareket eder. Müdürle yakın ilişkisi sayesinde, kafede kimin güvende olduğunu ve kimin tehlikede olduğunu belirleyen kişi konumuna gelmeye çalışır. Salih'in özgüveni ve Baran'ın çekingenliği arasındaki farkı kullanarak, kendini bu ikilinin üstünde konumlandırır.

Özellikle, müdürle yaptığı konuşmada ona kimin güvenilir olup olmadığı konusunda tavsiyede bulunması, onun kafenin güç dengelerini şekillendirmeye çalıştığını gösterir. Müdüre Baran ve Salih hakkında şüphe yaratacak şekilde konuşarak, işten çıkarılacak kişinin kendi lehine seçilmesini sağlamaya çalışır. Neslihan'ın Baran'ın parasını dolabında sakladığını öğrenmesi, onun karakterini daha da belirginleştirir. Bu bilgiyi doğrudan kullanmaz, ancak bir tehdit olarak elinde tutar.

Baran'ı “dostane” bir şekilde uyararak, onun üzerinde psikolojik bir üstünlük kurmaya çalışır.

Paranın çalınması, Neslihan için bir fırsat anıdır. Olayı çözmeye çalışmaz, aksine belirsizliği koruyarak insanların zihinlerinde farklı ihtimaller yaratır. Baran'ın güvensizliğinin arttığını fark ettiğinde, onu rahatlatmak adına dışarı çıkmaya ikna eder. Ancak bu hareketi, gerçekten Baran'ı sakinleştirmek için değil, onun yönünü değiştirmek ve müdürle yaşanabilecek olası bir çatışmayı önlemek için yapar. Bu sırada Salih, Neslihan ve müdüre güvenmemesi gerektiğini Baran'a söyler. Salih, Neslihan'ın müdür üzerindeki etkisini fark etmiş ve bunun nasıl bir tehdit oluşturduğunu anlamıştır. Ancak Salih'in aksine, Neslihan güçsüz olanların yanında durmaz; o, gücün olduğu yerde kalmayı seçer.

### **Güç ve Hayatta Kalma Mekanizması**

Neslihan'ın en büyük motivasyonu, kendisini güvende tutacak bir konum elde etmektir. Müdüre yakın durarak, kafedeki işten çıkarmalar konusunda söz sahibi olabileceğini fark eder. Daha güçlü olanın yanında durarak, işini ve konumunu garanti altına almak ister. Baran ve Salih'in aksine, doğrudan güç mücadelesine girmek yerine, bu mücadelede kimin kazanan olacağını belirlemeye çalışır. Müdüre verdiği bilgiler, doğrudan yönlendirme olmasa da, onun kararlarını etkileyecek şekilde özenle seçilmiştir. Sonunda, kimin işten çıkarılacağını belirleyen kişi aslında müdür değil, Neslihan olur. Müdürü manipüle ederek, kendi konumunu güvence altına almasını sağlar. Baran ve Salih'in belirsiz ve savunmasız hâle gelmesi, onun planlarının bir sonucudur.

### **Son Sahnedeki Tavrı ve Nihai Dönüşümü**

Baran, müdüre saldırdığında, Neslihan ve Salih sadece izler. Bu sahne, Neslihan'ın aslında olayları başlatan kişi olmasına rağmen, sonucu tamamen dışarıdan gözlemlemeyi tercih ettiğini gösterir. Baran, çöp poşetiyle müdüre saldırırken, Neslihan tepkisizdir. O artık müdürün gözünde güçlü ve korunan taraftadır. Salih gibi, olayların içine doğrudan dahil olmamayı seçer. Ancak Salih'ten farklı olarak, Neslihan olayları manipüle eden kişidir.

Hikâyenin sonunda, Neslihan kendi konumunu korumuş, ancak bu süreçte ahlaki olarak tamamen yozlaşmıştır. Baran'ın çöküşü, onun için bir kayıp değil, bir hesaplanmış hamlenin doğal sonucudur.

### **Neslihan'ın Nihai Karakter Özeti**

Neslihan sistemin işleyişini değiştirmeye çalışmaz, ancak onun içinde kendine yer açmak için her yolu dener. Olayların asıl belirleyicisi olup, finalde en az zarar gören kişi olur. Ancak bunun bedeli, kendi vicdanını kaybetmesi ve tamamen çıkar odaklı bir bireye dönüşmesidir.

#### **3.1.7.4. Müdür Karakter Analizi**

##### **Genel Özellikler ve Kişilik Yapısı**

Müdür, güçlü ama mesafeli bir otorite figürüdür. Belirsizliği kendi lehine çeviren, çalışanlar arasında doğrudan bir çatışmaya girmeden otoritesini koruyan bir yöneticidir. Adaletten çok kontrolü önemser ve iş yerindeki dengeleri kendi çıkarlarına göre yönlendirir.

##### **Hikâye İçindeki Rolü ve Güç Kullanımı**

Müdür, çalışanları doğrudan tehdit etmez, ancak onların birbirine düşmesini sağlar. Kimin işten çıkarılacağı konusunda net bir karar vermez, bunun yerine insanların kendi aralarında mücadele etmesini bekler. Neslihan'a Baran ve Salih'e güvenmemesi gerektiğini ima ettirerek, onları zayıf halka hâline getirir. Baran parasının çalındığını söylediğinde, müdür kameraların bozuk olduğunu belirtir ve durumu geçiştirir. Onun için önemli olan adalet değil, düzenin korunmasıdır. Baran müdüre karşı saldırıya geçtiğinde ise, onu sakinleştirmeye çalışır ancak bunu bir güç gösterisi olarak kullanır.

##### **Müdürün Karakter Özeti**

Müdür, doğrudan kötü niyetli değildir, ancak otoritesini korumak için manipülatif bir yönetim tarzı benimser. Çalışanları birbirine düşürerek kendini güçlü

tutar, sorumluluğu üstlenmek yerine iş yerindeki dengeyi kendi lehine şekillendirir. Sonunda, sistemin kazananı olarak çıkar ve hiçbir şeyden doğrudan zarar görmez.

### 3.1.8. Mekân Analizi

Kafe, geniş bir alan olmasına rağmen işlevsel olarak belirli bölgelere ayrılmış, ancak her bölüm aynı konsept içinde tasarlanmıştır. Mekânın düzeni, çalışanların birbirleriyle sürekli etkileşim içinde olmalarını sağlarken, Baran için bir kapan hissi yaratır. Mekânın yapısı, onun yalnızlığını, dışlanmışlığını ve giderek artan güvensizliğini destekler. Her alan, karakterlerin güç dinamiklerini ve psikolojik dönüşümlerini belirginleştiren bir sahne olarak işlev görür.

Bar, kafenin en görünür ve sosyal alanıdır. Burası, müdürün tepeden otoritesini sergilediği ve çalışanlar arasındaki hiyerarşinin netleştiği yerdir. Neslihan ve Salih, barın etrafında daha rahat hareket ederken, Baran mutfakta ya da dip köşelerde, görünmez bir figür gibi çalışır. Mekânın bu düzeni, Baran'ın kafenin sosyal yapısındaki konumunu fiziksel olarak da vurgular. Mutfak, barın hemen arkasında konumlanmıştır ve burası Baran'ın varlık gösterdiği ama asla değer görmediği alanlardan biridir. Onun çalıştığı yer, doğrudan işin yürüdüğü bölge olsa da, varlığı önemsizdir. Burada, ses tasarımı ve dar açılı çekimler, karakterin yalıtılmışlığını hissettirmek için kullanılır.

Soyunma odası, depo ve ardiye, tek bir dar alan içinde birleşmiştir. Burası, çalışanların kıyafetlerini değiştirdiği, fazla malzemelerin istiflendiği ve kimsenin uzun süre vakit geçirmek istemediği bir yerdir. Ancak Baran için burası, parasını sakladığı ve kişisel olarak en savunmasız olduğu bölgedir. Alanın darlığı ve sıkışıklığı, yalnızca fiziksel bir durum değil, Baran'ın psikolojik baskılar altında nasıl bir köşeye itildiğini de simgeler. Burada yaşanan sahneler, Baran'ın güven duygusunun sarsılmasını ve paranoyasının ilk kıvılcımlarını içerir. Salih'in buraya girerek onun çantasıyla ilgili imada bulunması, bu mekânın Baran için bir güvenli alan olmadığını açıkça gösterir. Neslihan'ın burada rahat hareket etmesi ve müdürün burayı kontrol altında tutması, güç ilişkilerinin bu alanda da devam ettiğini ortaya koyar. Bu alanın dar oluşu, Baran'ın en büyük kırılmasını burada yaşamasıyla anlam kazanır. Paranın çalınması, yalnızca maddi bir kayıp değil, onun tamamen korunmasız kaldığını hissettiği anı yaratır. Bu alanın kasvetli ve basık atmosferi, onun burada yaşadığı çaresizliği

pekiştirir. Burası, Baran'ın psikolojik olarak ilk çatırdamalarını yaşadığı, aşınmasının başladığı noktadır.

Finalde, Baran kafenin dışına çıktığında, içerde bastırıldığı gerilimi dışarıda şiddete dönüştürür. Ancak fiziksel olarak genişleyen alan, onun için bir özgürlük alanı değil, geri dönüşü olmayan bir eylemin gerçekleştiği bir sahneye dönüşür. Müdüre saldırısı, içerde yaşadığı baskının dış mekânda patlamasıdır. Ancak bu geniş alan bile, onun sistemin dışına itilmesine engel olamaz.

Kafe, yalnızca bir iş yeri değil, aynı zamanda Baran'ın sıkışmışlığının ve sistem içindeki yerini bulamamasının bir yansımasıdır. Sosyal dinamikler mekânın fiziksel yapısına da yansır: Salih ve Neslihan barın etrafında daha rahat hareket ederken, müdür her zaman mekânın kontrolünü elinde tutar. Baran ise mutfakta, ardiyede ve dar alanlarda sıkışmış hâlde kalır. Hikâye ilerledikçe, mekânın sınırları Baran için daralırken, onun kaçacak hiçbir yerinin kalmadığı hissi güçlenir. Mekânın yapısı ve kullanımı, yalnızca bir çalışma alanını değil, aynı zamanda Baran'ın sistem içinde nasıl sıkıştırıldığını ve sonunda nasıl tamamen dışlandığını hissettiren bir metaforu oluşturur.

### 3.2. Karakterlerin Psikolojik Durumlarının Yansıtılması

Filmde karakterlerin psikolojik durumları, yalnızca anlatı yapısı ve diyaloglar aracılığıyla değil, aynı zamanda sinematografinin temel bileşenleri olan ışık, renk kullanımı, mekân tasarımı, kompozisyon, kamera açıları ve hareketleri ile desteklenerek izleyiciye aktarılmaktadır. Karakterlerin içsel çatışmaları, sinematografik tercihlerle pekiştirilerek, anlatının dramatik etkisi artırılmış ve karakterlerin yaşadığı ruh hâlleri doğrudan hissettirilmiştir.

Bu bağlamda, Baran karakterinin yaşadığı psikolojik dönüşüm, sinematografik unsurlar aracılığıyla katmanlı bir şekilde izleyiciye sunulmaktadır. Hikâyenin başlangıcında edilgen, silik ve uyum sağlamaya çalışan bir birey olarak gösterilen Baran, zamanla sosyal izolasyonun ve güvensizliğin etkisiyle kendi içine kapanarak yalnızlaşmakta ve içsel sıkışmışlığını dışa vuracak noktaya ulaşmaktadır. Bu süreç, görsel anlatım teknikleriyle desteklenerek, izleyicinin karakterin yaşadığı dönüşümü yalnızca diyaloglarla değil, aynı zamanda mekânsal kullanım, ışık-gölge dengesi, renk

paleti ve kamera dinamikleriyle hissetmesi sağlanmaktadır. Filmde mekânın kurgusu, karakterlerin birbirleriyle olan ilişkilerinin dinamiklerini belirleyen bir unsur olarak kullanılmıştır. Mekânsal konumlandırma ve çerçeveleme tercihleri, karakterler arasındaki sosyal hiyerarşiyi ve psikolojik mesafeyi vurgulamak amacıyla tasarlanmıştır. Özellikle Baran karakterinin kafe içindeki konumu, onun sosyal dışlanmışlığını fiziksel olarak hissettirmek için belirlenmiştir. Çoğunlukla mutfak ve soyunma odası gibi daha izole alanlarda vakit geçiren Baran, ana mekân olan bar kısmında diğer karakterlere kıyasla daha az varlık gösterir. Bu mekânsal ayırım, karakterin dışlanmışlığını ve hikâye içerisindeki edilgen konumunu izleyiciye hissettiren bir anlatım stratejisi olarak kullanılmaktadır.

Ayrıca ışık ve renk kullanımı, karakterlerin psikolojik durumlarını desteklemek için farklı yoğunluk ve tonlarda uygulanmıştır. Baran'ın sahnelerinde genellikle soğuk, soluk ve düşük kontrastlı ışıklar tercih edilirken, Neslihan ve müdür gibi daha güçlü karakterlerin bulunduğu sahnelerde daha sıcak ve dengeli ışıklandırmalar tercih edilmiştir. Böylece, karakterlerin psikolojik durumları yalnızca oyunculuk performansı ve diyaloglarla değil, renk paletinin oluşturduğu atmosfer aracılığıyla da izleyiciye aktarılmıştır.

Kamera açıları ve hareketleri, karakterlerin ruh hâllerinin görsel olarak desteklenmesini sağlayan önemli unsurlardan biri olarak öne çıkmaktadır. Baran'ın yaşadığı içsel çöküş, hikâyenin başından sonuna kadar kamera hareketleri ve açılarında yapılan değişikliklerle vurgulanmaktadır. Filmin başlangıcında Baran, daha dengeli ve statik kadrajlar içerisinde konumlandırılırken, hikâye ilerledikçe, karakterin iç dünyasındaki gerilim ve kaygı artışına paralel olarak daha dar, sıkışık ve dengesiz açılar tercih edilmiştir. Özellikle karakterin sosyal izolasyonunun en belirgin olduğu sahnelerde yüksek açılı çekimler ve çerçevenin köşelerinde konumlandırılan dar kadrajlar, Baran'ın hikâye içerisindeki psikolojik aşınmasını destekleyen unsurlar olarak dikkat çekmektedir.

Bu bağlamda, karakterlerin psikolojik durumlarının yansıtılmasında görsel anlatımın güçlü bir rol oynadığı söylenebilir. Mekân tasarımı, ışık ve renk kullanımı, kompozisyon, kamera açıları ve hareketleri, karakterlerin yaşadığı dönüşümü destekleyen ve izleyiciyi anlatıya daha derinlemesine dahil eden sinematografik öğeler olarak işlev görmektedir. Baran'ın toplumsal dışlanmışlığı, güvensizliği ve giderek

artan öfkesi, yalnızca anlatı unsurlarıyla değil, görsel tercihlerle de pekiştirilerek karakterin içsel dünyasının güçlü bir şekilde izleyiciye aktarılması sağlanmıştır.

### 3.2.1. Işık ve Renk ile Psikolojik Derinlik Yaratma

Filmde ışık ve renk kullanımı, yalnızca sahneleri aydınlatma işlevi görmemekte, aynı zamanda karakterlerin psikolojik durumlarını ve içsel dönüşümlerini izleyiciye hissettiren güçlü bir anlatım aracı olarak işlev görmektedir. Sinema, yalnızca karakterlerin sözlü diyalogları ve olay örgüsüyle değil, aynı zamanda görsel anlatım teknikleri ile de psikolojik derinliği yansıtmaya gücüne sahiptir. Filmde ışık ve renk kullanımı, karakterlerin ruh hâllerini ve içsel dönüşümlerini izleyiciye hissettirmek için güçlü bir anlatım aracı olarak kullanılmıştır. Baran'ın sosyal izolasyonu, içe kapanıklığı ve giderek artan psikolojik aşınması, ışık ve renk kompozisyonlarıyla bilinçli olarak yapılandırılmıştır.

Filmin genelinde, Baran'ın sahneleri, soğuk, soluk ve düşük kontrastlı ışık kaynaklarıyla aydınlatılmıştır. Karakterin hikâye boyunca geçirdiği psikolojik değişimler, ışık yoğunluğunun ve renk doygunluğunun zamanla değişmesiyle izleyiciye yansıtılmıştır. Bu anlatım stratejisi, Baran'ın sosyal çevresiyle olan bağının kopuşunu ve giderek yalnızlaşmasını sinematografik açıdan belirgin hâle getirmektedir. Film boyunca mekânlar arasındaki ışık farklılıkları, karakterler arasındaki psikolojik ve sosyal mesafeleri de vurgulamak amacıyla kullanılmıştır. Özellikle Baran'ın yer aldığı mekânlar daha soğuk ve loş aydınlatılırken, bar kısmında geçen sahneler daha sıcak ve dengeli ışıklandırılmıştır. Bu kontrast, Baran'ın mekân içinde sosyal olarak ne kadar ayrıştığını ve kendi iç dünyasına hapsediğini vurgulayan görsel bir anlatım tercihi olarak dikkat çekmektedir. Bu bağlamda Blain Brown, ışığın yalnızca teknik bir unsur olmadığını, aynı zamanda karakterin duygusal durumunu doğrudan yansıtan bir araç olduğunu belirtir. Yazar, “Işık, yalnızca bir şeyin görünmesini sağlamakla kalmaz; aynı zamanda sahnenin duygusunu oluşturur, atmosfer yaratır ve karakterin içsel durumunu destekler” ifadesiyle sinematografide ışığın anlatım gücüne dikkat çeker (Brown, 2006).



*Görsel 1: sahne 01 Kafe genel*

Filmin genelinde kullanılan ışık ve renk paleti, mekânın duygusal olarak mesafeli ve nötr bir ortam olduğunu hissettiren bir görsellik yaratmaktadır. Soğuk tonların ağırlıkta olması, karakterlerin içsel dünyalarındaki mesafeyi ve birbirlerine olan güvensizliği vurgulamak için bilinçli bir tercih olarak öne çıkmaktadır.



*Görsel 1: Sahne3 Baran Yakın*

3Sahne de karakterin yüzü yakın planla kadraja alınmış, ışık yalnızca yüzünün belirli bir bölümüne yönlendirilmiş ve geri kalan kısmı gölgede bırakılmıştır. Bu tür bir aydınlatma, karakterin içsel çatışmasını yansıtmakta; karar verememe, yalnızlık ya da zihinsel bir bulanıklık hissiyle özdeşleştirilen bir kompozisyon oluşturmaktadır. Çerçevenin bu şekilde yapılandırılması, izleyiciye karakterin duygusal kırılmasını aktaran bir görsel anlatı dili geliştirmektedir.

Sahnenin genelinde hâkim olan soğuk renk tonları, karakterin duygusal durumunu betimleyici bir unsur olarak yer alır. Mavi ve yeşil alt tonlara sahip aydınlatma, Baran'ın çevresine karşı duyduğu yabancılaşmayı, içsel yalnızlığını ve kendine dönük halini görsel düzeyde güçlendirmektedir. Renkler burada yalnızca estetik bir atmosfer yaratma işleviyle değil; karakterin psikolojik dünyasını temsil etme amacıyla kullanılmıştır. Karakterin bakış yönünün doğrudan izleyiciye dönük olmaması ve odaklanmamış bir ifadeye sahip olması da anlatının psikolojik boyutunu desteklemektedir. Gözlerin kadraj dışına yönelmesi, karakterin çevresiyle olan bağının zayıfladığını ve zihninin kendi içinde dağınık bir hâlde olduğunu ima etmektedir. Bu görsel yapı, Baran'ın anlatı boyunca ilerleyen psikolojik çözülmesini daha ilk anlardan itibaren duyumsatmaktadır.

*İstemek, Olmak ve Öncesi* adlı kısa filmde, karakterlerin iç dünyasını yansıtmak amacıyla düşük anahtar ışık (low-key lighting), gölgelerin yoğun olduğu sahne kurguları ve sınırlı bir renk skalası tercih edilmiştir. Özellikle Baran karakteri üzerinden ilerleyen anlatıda, soğuk tonlar ile sarı ışığın eş zamanlı kullanımı karakterin psikolojik gerilimini ve yalnızlık hissini pekiştiren görsel bir atmosfer yaratmaktadır. Aşağıda yer alan sahne görselinde, Baran karakteri kafenin arka planında yer alan dar bir odada, düşük tavanlı, sınırlı ışık alan bir mekânda, ışığın yalnızca tepe noktasından vurduğu bir kompozisyonda sunulmuştur.



Görsel 2: Sahne 7 Baran Genel

Bu sahnede beyaz soğuk ışık ile kırmızı ışığın mekânı bölmesi, Baran'ın içinde bulunduğu psikolojik ayrışmayı görselleştirir. Soğuk mavi-yeşil tonları, karakterin zihinsel durağanlığını, çevreden kopukluğunu ve içsel yalnızlığını temsil ederken, arka planda beliren kırmızı ışık, içsel gerginliği, bastırılmış öfkeyi ve karakterin duygusal olarak çatışma halinde olduğunu işaret etmektedir. Işık ve renk burada sadece mekânı aydınlatmak için değil, aynı zamanda karakterin ruhsal bölünmesini ve içsel gelgitlerini anlatı yapısı içerisinde destekleyici bir unsur olarak görev üstlenmektedir.

Görseldeki çerçeveleme biçimi de bu ışık kullanımını destekler niteliktedir. Mekânın darlığı, loşluğu ve ışığın yalnızca yukarıdan gelişine karşın Baran'ın gölgelerle çevrelenmiş olması, karakterin psikolojik sıkışmışlık ve çaresizlik hissini artırır. Baran'ın pozisyonu –bulaşık makinesi benzeri bir yüzeyin üzerinde oturması, eylemsiz bir pozda düşünceli biçimde oturması– onun içine kapandığını, olaylara karşı artık edilgen bir hâl aldığını ortaya koyar. Bu durum, sinematografik anlatının ışık ve renk kullanımıyla doğrudan ilişkilendirilen bir görsel düzendir. Dolayısıyla bu sahnede, ışık ve renk kullanımının, Baran karakterinin psikolojik aşınma sürecine dair izleyiciye güçlü ve sezgisel bir aktarım sağladığı söylenebilir. Işık kaynaklarının yönü ve seçilen renk paleti, karakterin ruhsal durumunu açığa çıkaran dramatik bir katman işlevi görmekte; karakterin iç çatışmalarını sözel anlatım yerine görsel düzlemde izleyiciye sunmaktadır. Bu örnek, ışık ve rengin sinematografik anlatıdaki psikolojik derinliği oluşturmada nasıl işlevsel kullanıldığını açık biçimde göstermektedir.

### 3.2.2. Mekân tasarımı ile Duygusal Yansımalar

Filmde mekân tasarımı, yalnızca karakterlerin bulunduğu fiziksel alanları tanımlamakla kalmaz, aynı zamanda onların içsel çatışmalarını, sosyal dinamiklerini ve hiyerarşik ilişkilerini vurgulayan bir anlatı unsuru olarak işlev görmektedir. Kafe mekânının yapısal düzeni, dar koridorlar, ardiye-soyunma odası gibi sıkışık alanlar ve bar tezgâhının mekânsal sınır çizmesi gibi unsurlar, karakterlerin psikolojik dünyalarını destekleyen bilinçli tasarımlar olarak öne çıkmaktadır. Bu bağlamda mekânın düzenleniş biçimi, sadece bir arka plan olarak değil, sahne içindeki duygusal ve ilişkisel kodların taşıyıcısı olarak değerlendirilmektedir. Blain Brown, bu doğrultuda sinemada kullanılan mekânların yalnızca dekor olarak değil, “anlatının duygusal yapısını yansıtan ve karakterlerin iç dünyasını şekillendiren temel araçlar” olduğunu belirtmektedir (Brown, 2006). Kullanılan görseller, mekânın anlatıya olan

katkısını analiz etmek açısından önemli ipuçları sunmakta; karakterlerin sıkışmışlık hissi, yönelimleri ve etkileşim biçimleri üzerinden mekânla kurdukları ilişkiyi görünür kılmaktadır.



*Görsel 3: sahne3 Salih ve Neslihan üst aç*

Yukarıdaki görselde, bar alanının mekânsal yapısı, filmin anlatısına yön veren önemli bir unsur olarak öne çıkmaktadır. Barın tezgâh ile fiziksel olarak ayrılması, mekânın sosyal bir hiyerarşiye sahip olduğunu görselleştiren bir tercih olarak kullanılmıştır. Mekânın steril ve düzenli yapısı, çalışanların bireyselliğinden uzak bir işlevselliğe sahip olduklarını vurgularken, karakterlerin birbirleriyle olan sosyal mesafelerini de desteklemektedir. Özellikle tezgâhın keskin hatları ve arka planda konumlanan nesnelere, mekânın belirli bir düzen içinde çalıştığını ve herkesin bir rolü olduğunu yansıtmaktadır. Bar alanı, film boyunca çalışanlar arasında geçen diyalogların, güç ilişkilerinin ve entrikaların gerçekleştiği bir merkez işlevi görmektedir. Açık raflar, düzenli yerleştirilmiş kahve makineleri ve aydınlatmanın bar alanını vurgulaması, buranın sosyal bir merkez olarak tasarlandığını gösterir. Ancak, Baran'ın bulunduğu alanın gölgeler içinde kalması ve mutfak bölümünün barın arkasında, daha izole bir noktada yer alması, onun sosyal çevreden ayrıştığını ve mekânın hiyerarşisinde daha alt seviyede olduğunu yansıtmaktadır.



*Görsel 4: Sahne1 Baran Orta Plan*

Bu görselde, kafenin kapanışa hazırlanma süreci sırasında mekânın nasıl kullanıldığı görülmektedir. Sandalyelerin üst üste konulması ve mekânın düzenlenme biçimi, alanın işlevselliğini ön plana çıkarırken, karakterin fiziksel eylemlerine göre şekillenen bir sahne oluşturulmuştur. Burada, Baran'ın çalıştığı alanın genişliği ve onun mekânla olan fiziksel teması, karakterin mekân içinde nasıl konumlandırıldığını görsel olarak pekiştirmektedir.

Baran'ın sandalyeleri toplarken gösterildiği sahnede, mekânın ona sunduğu fiziksel alanın sınırlı olması, onun karakter olarak nasıl sıkışmış ve edilgen olduğunu yansıtan bir metafor hâline gelmektedir. Mekânın duvarları, tezgâh düzeni ve oturma alanlarının kapanış sürecinde boşaltılması, yalnızlığın ve karakterin giderek artan psikolojik yükünün mekânsal yansımaları olarak izleyiciye aktarılmaktadır.



*Görsel 5: Sahne2 Salih Baran ikili plan*

Baran ve Salih'in görüldüğü bu görselde, soyunma odası ve ardiye alanının mekânsal tasarımı, karakterlerin en savunmasız ve özel alanlarının nasıl kullanıldığını gösteren bir çerçeve sunmaktadır. Burası, kafenin geri kalan bölümlerine kıyasla çok daha dar ve işlevsel bir alan olarak tasarlanmıştır. Mekânın ışıklandırması, dar koridorları ve karakterlerin sınırlı hareket alanı, burayı daha klostrofobik ve baskıcı bir ortam hâline getirmektedir.



Görsel 6: Final Sahnesi Baran Düşünceli

Soyunma odası, karakterler arasındaki yüzleşmelerin ve içsel çatışmaların yoğunlaştığı bir alan olarak işlev görmektedir. Bu mekânın dar yapısı, karakterlerin fiziksel olarak sıkışmasını sağlarken, onların psikolojik olarak da özgürlük alanlarının kısıtlandığını hissettiren bir tasarım tercihi olmuştur. Mekânda kullanılan soğuk tonlar, floresan aydınlatma ve beton duvarların dokusu, buranın duygu açısından steril, ancak baskıcı bir atmosfer yarattığını hissettirmektedir. Film boyunca mekânın nasıl kullanıldığına bakıldığında, mekân tasarımının yalnızca bir dekor öğesi değil, karakterlerin ruh hâllerini destekleyen bir anlatım unsuru olarak işlev gördüğü anlaşılmaktadır. Bar alanı ve müşteri bölümü daha açık ve sosyal bir alan olarak tasarlanırken, mutfak, soyunma odası ve ardiye gibi mekânlar, karakterlerin içe kapandıkları, bireysel mücadeleler verdikleri alanlar olarak çerçevelenmiştir. Özellikle Baran'ın mekân içinde en fazla vakit geçirdiği alanların izole ve sıkışık olması, onun hikâye boyunca yaşadığı sosyal dışlanmayı ve içsel çözülmeyle destekleyen bir mekân tasarım tercihidir.



*Görsel 7: Sahne8 ikili Geniş plan*

Sahne, Baran ve Neslihan karakterlerinin dış alanda karşılıklı oturduğu bir sekansı göstermektedir. İki karakterin arasında bulunan masa, yalnızca fiziksel bir nesne değil; aynı zamanda duygusal bir mesafe olarak işlev görür. Mekân, hem Baran'ın içine kapanmış ve güvensiz hâlini, hem de Neslihan'ın iletişim kurma çabasındaki yüzeysel yaklaşımını destekleyen bir biçimde yapılandırılmıştır. Bu karşılaşma, iki karakterin aynı mekânı paylaşmalarına rağmen farklı ruh hâllerinde olduklarını açık biçimde yansıtmaktadır.

Mekânın açık ama sınırlı yapısı, karakterlerin bir anlamda dış dünyaya açılma arzusunu çağrıştırırken; masa, sandalyeler ve yapay ışıkla çevrelenmiş ortam, bu arzunun bastırıldığını ya da kontrol altına alındığını görsel düzeyde ortaya koyar. Sahne boyunca kullanılan soğuk ışık, mekânı duygusal olarak nötrleştirirken, karakterler arası etkileşimi de daha donuk ve mesafeli bir bağlama yerleştirir. Bu ışık tercihi, izleyicinin karakterlerin arasında derinleşen güvensizlik atmosferini sezmesini kolaylaştırır. Ayrıca sahnedeki dekoratif öğelerin sadeliği ve simetrik yerleşimi, diyalogun yüzeyde kaldığını, karakterlerin gerçek duygularını birbirlerine aktaramadıklarını ima eder. Arka planda yer alan bitkiler, özellikle Neslihan'ın arkasında bir sınır gibi yükselerek onun çevreyle ve Baran'la kurduğu ilişkide bir engel ya da mesafe unsuru olarak algılanabilir. Bitkilerin ve nesnelerin yarı gölgede bırakılması ise sahnedeki belirsizlik duygusunu pekiştirir. Baran'ın beden dili ve oturma biçimi, onun içine kapanıklığını; Neslihan'ın ise daha dik oturması ve kahve fincanını uzatması, konuşma veya kontrol kurma çabasını işaret eder. Bu farklı yönelimler, mekânın içindeki konumlanma biçimleriyle birlikte, karakterlerin

ilişkisindeki dengesizliğe işaret eder. İkili arasındaki mesafenin, yalnızca fiziksel değil, aynı zamanda duygusal ve zihinsel bir uzaklığa işaret ettiği sahne boyunca hissedilir biçimde yansıtılır.

Bu söylemler ışığında, filmde mekân tasarımı, karakterlerin hikâye içindeki konumlarını ve psikolojik durumlarını belirginleştiren bilinçli bir tercih olarak kullanılmıştır. Baran'ın sürekli olarak dar ve gölgeli alanlarda konumlandırılması, onun sosyal olarak dışlanmış ve içsel olarak sıkışmış bir karakter olduğunu gösterirken, bar alanının düzenli ve sosyal bir merkez olarak tasarlanması, buradaki karakterlerin daha güçlü ve görünür figürler olduğunu vurgulayan bir mekân stratejisi olarak işlev görmüştür. Bu bağlamda, mekân tasarımı yalnızca fiziksel bir ortam değil, aynı zamanda karakterlerin psikolojik dünyalarının yansıması olarak kurgulanmış ve anlatıya derinlik kazandıran en önemli unsurlardan biri hâline gelmiştir.

### **3.2.3. Kompozisyon ile Karakter Dinamikleri**

Sinematografik anlatımda kompozisyon, karakterlerin kadraj içerisindeki konumlanışlarını, birbirleriyle kurdukları ilişkileri ve fiziksel mekâna yerleştirilmelerini düzenleyen temel görsel unsurlardan biridir. Kompozisyon, anlatının yalnızca estetik boyutunu değil, aynı zamanda karakterler arası dinamiklerin ve psikolojik konumların görsel temsilini de sağlar. Bu nedenle çerçeveleme, bakış yönü, düzey farklılıkları ve alan derinliği gibi parametreler, karakterler arasındaki etkileşimlerin anlamlandırılmasına katkı sunar.

*İstemek, Olmak ve Öncesi* adlı kısa filmde, özellikle Salih ve Neslihan karakterlerinin yer aldığı sahnelerde, kompozisyon unsurları karakterler arası etkileşimi düzenleyici bir işlev görmektedir. Aşağıda yer alan iki ayrı görselde, karakterlerin mekân içindeki pozisyonları ve birbirleriyle olan mesafeleri çerçeve içerisinde belirgin şekilde ortaya konmaktadır:



*Görsel 8: sahne3 gözlemci Plan*

Yukarıdaki görselde görüldüğü gibi Salih karakteri, çerçevenin alt düzeyinde konumlandırılmıştır. Neslihan ise dik konumda, daha yüksek bir düzlemde ve merkezi olmayan bir noktada yer almaktadır. Bu konumlanış biçimi, kadraj içerisindeki hiyerarşik dağılıma işaret etmektedir. Salih'in fiziksel olarak tezgâh seviyesinin altında yer alması, bu sahne özelinde edilgen bir konumda bulunduğunu göstermektedir. Neslihan'ın yüksek konumlanışı ve beden duruşu ise karşısındaki karakterle olan etkileşiminde daha baskın bir pozisyonda yer aldığını düşündürmektedir. Kompozisyondaki bu düzey farklılığı, karakterler arası ilişki biçiminin çerçeveye yansımaları sağlamaktadır. Blain Brown, bu tür konumlandırmalara ilişkin olarak, "Bir karakterin çerçevedeki konumu, izleyicinin o karaktere yüklediği anlamı doğrudan etkiler. Yukarıda yer almak hâkimiyeti, aşağıda yer almak ise edilgenliği ifade edebilir" diyerek (Brown, 2006) bu sahnede oluşturulan görsel hiyerarşinin anlatı içeriğiyle olan bağını açıklayıcı bir çerçevede değerlendirmektedir. Bu yaklaşım, izleyicinin karakterler arası güç ilişkisini yalnızca

diyalog ya da olay örgüsü yoluyla değil, görsel yerleşim yoluyla da anlamlandırmasına olanak tanımaktadır.



*Görsel 9: Sahne 3 Salih üst yakın*

Bu görselde de kamera, Salih karakterini yakın planda ve düşük açıyla kadraja almıştır. Kadrajın ön planında, odak dışı bir şekilde görülen bir figürün varlığı, Salih'in görsel anlamda kadraj içerisine sıkıştırıldığını düşündürmektedir. Alan derinliği kullanımı, karakterin çevresel bağlamla olan ilişkisini zayıflatmakta; karakterin mekânsal ve ilişkisel düzlemde sınırlı bir çerçeve içerisinde konumlandırıldığını ortaya koymaktadır. Bu bağlamda, kompozisyon aracılığıyla Salih'in anlatıdaki yalıtılmış konumu vurgulanmaktadır.

İki görsel birlikte değerlendirildiğinde, karakterler arası ilişki biçiminin yalnızca diyalog yoluyla değil, aynı zamanda görsel kompozisyon aracılığıyla da yapılandırıldığı görülmektedir. Kompozisyon, karakterlerin psikolojik ve ilişkisel konumlarını belirleyen bir düzenleyici öge olarak işlev görmektedir. Fiziksel düzey farkları, çerçeve içi yerleşim, alan derinliği ve karakterlerin bakış yönleri gibi unsurlar, anlatının temel karakter dinamiklerini destekleyici bir biçimde kullanılmaktadır.

Film boyunca karakterlerin sosyal hiyerarşi içindeki yerlerini ve psikolojik durumlarını vurgulamak için mekân düzeniyle uyumlu bir şekilde kullanılmıştır. Bar alanı, mutfak, soyunma odası ve dar koridorlar gibi mekânlar, karakterler arasındaki sosyal ilişkileri çerçevelemek için farklı kompozisyon anlayışlarıyla sunulmuştur.

Özellikle çerçeve içindeki karakter yerleşimi ve mekânsal sınırların kullanımı, karakterlerin anlatı içindeki rollerini ve birbirleriyle olan etkileşimlerini belirleyen önemli sinematografik tercihlerdir.



Görsel 10: Sahne gözlemci plan

Bu sahnede kompozisyonun temel belirleyici unsuru, kameranın yukarıdan konumlandırılarak karakterlerin fiziksel düzlemin altında kadraja alınmasıdır. Bu kadraj tercihi, karakterlerin izleyiciyle olan mesafesini belirginleştirir. Yukarıdan bakış açısı, karakterleri çevreleyen mekânı daha görünür kılarken, karakterlerin bu mekân içindeki konumlarını küçültür ve çevresel kontrol altında oldukları algısını güçlendirir. Karakterlerin çerçevenin alt bölgesinde konumlandırılması, anlatı boyunca yaşanan güçsüzlük, yalnızlık ve gözlem altındalık hissiyle doğrudan ilişkilidir. Çerçevde Neslihan ve Baran'ın fiziksel olarak aynı alanda bulunmasına rağmen bakış yönlerinin farklı olması, aralarındaki iletişim ve ilişki yapısının görsel bir göstergesidir. Bu farklı yönelim, ortak bir bağın eksikliğine işaret ederken, karakterlerin birbirinden bağımsız biçimde hareket ettiklerini sezdirir. Kompozisyon, bu iki karakterin birlikte hareket etseler bile düşünsel ya da duygusal düzlemde ortak bir noktada buluşamadıklarını gösterecek şekilde yapılandırılmıştır. Alan derinliğinin belirli bir düzeyde dar tutulması ise karakterlerin çevreyle olan bağını sınırlı hâle getirerek daha içe dönük bir anlatı atmosferi oluşturur.

Çerçevenin sol tarafında yer alan geniş karanlık alan, kompozisyonun simetrik olmayan bir yapı üzerine kurulduğunu gösterir. Bu karanlık alan, sahnedeki görsel dengeyi bozar ve böylece izleyicinin dikkatini çerçevde yer alan karakterlerin pozisyonlarına yönlendirir. Aynı zamanda kadrajın bu biçimde dengesizleştirilmesi,

sahne de duygusal olarak belirsiz bir durumun veya arka planda sezilen bir huzursuzluğun yansıması olarak değerlendirilebilir. Mekânda kullanılan cam duvar ve bitki yerleşimi ise görsel olarak karakterleri çevreleyen sınırları tanımlar. Cam yüzeylerin şeffaflığı, içerideki izolasyonu dış dünyaya rağmen korunan bir içe kapanmışlık hâline dönüştürmektedir. Bitkilerin konumlandırılması ise karakterlerin görsel sınırlandırmalar altında olduklarını destekler niteliktedir.

Baran ve Neslihan'ın birlikte çalıştıkları bu sahne, her iki karakterin de anlatı boyunca kendi iç dünyalarına kapanma hâlini sürdürdüklerini çerçeve düzeyinde açıkça sunmaktadır. Mekânla kurulan ilişkileri, fiziksel hareket alanlarının kısıtlı oluşu ve birbirlerine temas edememeleri, karakterlerin yalnızlık ve güvensizlik temalarına hizmet edecek biçimde konumlandırılmıştır. Çerçeveleme tercihi, izleyiciye karakterlerin duygusal ve düşünsel pozisyonlarını doğrudan aktarmamakta, aksine görsel olarak sezdirme amacı taşımaktadır. Kompozisyonun bu biçimde yapılandırılması, filmin genel sinematografik yaklaşımına da uygun bir görsel strateji sunar. Blain Brown'a göre, "kompozisyon yalnızca görüntüyü düzenlemek değil, izleyiciye anlatının nasıl algılanması gerektiğine dair görsel ipuçları sunmaktır" (Brown, 2006) Bu bağlamda filmde kullanılan çerçeveleme biçimi, karakterler arası mesafe ve mekânla kurdukları ilişki göz önüne alındığında, anlatının psikolojik yönünü pekiştiren etkili bir sinematografik tercihe dönüşmektedir.



Görsel 11: Sahne3 kafe genel

Film boyunca kompozisyonun nasıl kullanıldığına bakıldığında, karakterlerin mekân içindeki konumlandırılma biçimi, onların sosyal ve psikolojik durumlarını izleyiciye aktarmanın önemli bir yolu olarak işlev görmektedir. Özellikle Baran'ın çerçevede sürekli olarak arka planda veya kenarda konumlandırılması, onun anlatı içinde yalnız ve güçsüz bir karakter olduğunu vurgulayan bilinçli bir tercihtir. Baran'ın müdürle olan yüzleşme sahnesinde, ilk defa çerçevenin merkezine yaklaşması ve mekân içinde fiziksel olarak daha belirgin bir pozisyonda gösterilmesi, karakterin içsel patlamasının ve psikolojik olarak dönüşüm geçirdiğinin bir göstergesidir. Bu değişim, çerçevede yapılan kompozisyon tercihlerinin yalnızca estetik değil, aynı zamanda anlatısal bir işlevi olduğunu göstermektedir.



Görsel 12: Sahne 9 toplu masa planı

Filmin belirli sahnelerinde kompozisyon tercihleri, yalnızca görsel bir düzenleme aracı olarak değil, aynı zamanda karakterler arasındaki psikolojik ve sosyal ilişkilerin yansıtıcısı olarak işlev görmektedir. Bu bağlamda analiz edilen görselde, dört karakterin bir masa etrafında toplandığı bir sahne yer almaktadır. Karakterlerin fiziksel konumları ve birbirleriyle olan mesafeleri, çerçeve içinde oluşturulan ilişki düzeninin önemli bir parçası hâline gelmektedir.

Kompozisyonun merkezinde, masa yer almakta ve bu masa, karakterler arasındaki iletişimi fiziksel olarak tanımlayan bir sınır çizgisi işlevi görmektedir. Her ne kadar karakterler aynı düzlemde bulunsalar da, bakış yönleri ve oturma biçimleri, çerçeve içerisinde belirgin ayrışmalar yaratmaktadır. Neslihan ve Salih karakterleri kadrajın sol tarafında yer alırken, Baran karşı köşede, müdür ise ortada konumlanmıştır. Müdürün, diğer üç karaktere göre daha merkezî bir pozisyonda yer

alması, anlatı içerisinde sahip olduğu kontrol ve karar verme yetkisini görsel olarak destekleyen bir tercihtir. Neslihan ve Salih'in müdüre yakın konumlandırılması ise bu iki karakterin anlatı boyunca müdürle kurduğu pragmatik ilişkiye işaret etmektedir. Buna karşın Baran, çerçevenin en uç noktasında, ışık kaynağına en uzak pozisyonda yer almakta; bu da onun gruba olan mesafesini ve dışlanmışlık durumunu vurgulamaktadır. Karakterler arasındaki simetrik olmayan yerleşim, görsel olarak hiyerarşik bir yapı kurar. Çerçevenin sağ ve sol uçlarında yer alan Baran ile Salih, anlatı boyunca farklı eğilimler göstermelerine rağmen görsel olarak birbirine denk şekilde konumlandırılmıştır. Bu konumlanış, iki karakterin birbirine karşı geliştirdiği şüphe, güvensizlik ve zıtlıkla birlikte düşünüldüğünde anlam kazanmaktadır. Ortadaki masa, bu iki karakter arasındaki mesafeyi fiziksel olarak artırırken, aynı zamanda iletişimsel kopukluğun da bir temsilcisi hâline gelmektedir.

Görselde dikkat çeken bir diğer unsur ise ışığın masa etrafında eşit dağılmaması ve Baran'ın bulunduğu tarafta belirgin bir gölgeleme etkisinin hissedilmesidir. Bu durum, Baran'ın hikâye içerisindeki içe kapanmışlığını ve toplulukla kurduğu bağın zayıflığını yansıtır. Ayrıca, karakterlerin yüzlerinin çoğunlukla gölgede kalması, anlatının genelinde hâkim olan belirsizlik, güvensizlik ve gizlenmiş duygular temasını pekiştirmektedir. Çerçevenin sağ üst köşesinde yer alan büyük lambanın sadece Baran'a yakın konumda bulunmasına rağmen ona ışık ulaştıramaması, karakterin yalnızlığına ve grubun dışına itilmişliğine yönelik sembolik bir gösterge olarak değerlendirilebilir. Bu sahnede kullanılan kompozisyon, karakterler arasındaki güç ilişkilerini, yakınlık ve uzaklık düzeylerini, iletişim biçimlerini ve psikolojik ayrışmaları çerçeve düzeni içerisinde anlamlandırmaya olanak sağlamaktadır. Çerçeveleme biçimi, yalnızca görsel bir estetik kaygıdan ibaret olmayıp, karakterler arası etkileşimleri belirleyen anlatı yapısının görsel ifadesine dönüşmektedir.



*Görsel 13: sahne5 uzak ikili plan*

Bu planda ise, Baran ve Neslihan karakterleri dar ve sınırları belirgin bir alanda, derin dondurucunun çevresinde konumlandırılmış şekilde çerçevelenmiştir. Kadrajın merkezine yerleştirilen Neslihan, derin dondurucunun üstünde, dik ve hâkim bir oturuş pozisyonunda bulunurken, Baran kadrajın arka planına doğru yerleştirilmiş ve fiziksel olarak daha alçak bir seviyede oturmaktadır. Bu düzey farklılığı, karakterler arası güç dengesizliğinin görsel olarak kurulmasına olanak tanımaktadır. Neslihan'ın mekânsal hâkimiyeti ve göz hizasının yüksekliği, sahne içerisindeki etkinliğini ve kontrolünü pekiştirirken; Baran'ın daha edilgen ve geri plandaki duruşu, onun sahne içi etkisizliğini ve psikolojik kırılmasını vurgular niteliktedir.

Sahne kadrajı, dar bir kapı aralığından iç mekâna doğru bakış sunan bir perspektifle kurgulanmıştır. Bu kompozisyon biçimi, izleyiciyi içeriden çok dışarıdan bakan bir gözlemci pozisyonuna yerleştirerek, sahnenin mahremiyetine dikkat çeker. Aynı zamanda bu çerçeve, mekânsal sınırların karakterlerin duygusal sınırlarıyla örtüştüğü izlenimini verir. Baran'ın kadrajın karanlık kısmına yakın şekilde konumlandırılması, karakterin içsel yalnızlığına ve anlatıdaki dışlanmışlığına görsel bir karşılık sunar. Buna karşılık Neslihan'ın daha aydınlık bölgede, merkezi ve yukarıda konumlandırılması, sahneye yön veren tarafın kim olduğunu işaret eden belirgin bir yerleşim stratejisidir. Bu sahnede kullanılan kompozisyon, karakterler arası etkileşimin gücünü ve yönünü belirlemenin ötesinde, anlatının dramatik yapısını da destekler niteliktedir. Görsel hiyerarşi, sadece fiziksel mekân üzerinden değil, psikolojik ve anlatımsal derinlik açısından da anlam üretir. Çerçeveleme biçimi,

izleyicinin karakterler arası gerilimi yorumlamasına imkân tanırken, aynı zamanda bu gerilimi mekânsal düzenlemeyle pekiştirir.



*Görsel 14 sahne5 yakın ikili plan*

Bir diğer sahnede Neslihan ve Baran karakterleri, çerçevede simetrik olmayan bir yerleşim ile karşı karşıya getirilmiştir. Neslihan karakteri dik bir duruşla kadrajın solunda yer alırken, Baran sağ tarafta eğilmiş bir pozisyonda yüzey temizliği yapmaktadır. Bu kompozisyon, karakterler arası güç dengesizliğini ve hiyerarşik ilişkiyi çerçeve düzlemine taşımaktadır. Baran'ın fiziksel olarak daha alçak seviyede konumlanmış olması, karakterin anlatı içerisindeki edilgenliğine işaret etmektedir. Öte yandan, Neslihan'ın kollarını göğsünde birleştirmiş hâlde ve ayakta yer alması, konum olarak daha üstün bir tutum sergilediğini görsel olarak ifade etmektedir. Çerçevede iki karakterin arasında boşluk bırakılması ise, aralarındaki mesafeyi ve duygusal kopukluğu destekleyen bir yerleşim tercihidir. Bu sahnede kompozisyon, karakterlerin karşıtlığı üzerinden anlatısal bir gerilim üretmektedir.

Kısa filmde kompozisyon kullanımı, karakterler arasındaki ilişkileri, sosyal hiyerarşiyi ve psikolojik durumları vurgulayan bilinçli bir anlatım aracı olarak işlev görmektedir. Mekânın bölümlere ayrılması, çerçeve içindeki karakter yerleşimleri ve mekânsal sınırların kullanımı, onların anlatı içindeki konumlarını ve birbirleriyle olan etkileşimlerini belirleyen önemli sinematografik tercihlerden biri hâline gelmiştir.

### 3.2.4. Kamera Açılırları ile Karakter Aşınması

Kamera açılırları, sinematografik anlatımın karakter psikolojisini yansıtmaya açısından başat bir unsur olarak değerlendirilir. Bu bağlamda, analiz edilen kısa filmde kullanılan kamera açılırları, yalnızca sahne içi hareketleri izleyiciye aktarmakla sınırlı kalmamakta; aynı zamanda karakterlerin ruhsal çözümlerini, sosyal ilişkilerdeki dönüşümlerini ve içsel çatışmalarını görsel düzlemde yapılandıran araçlara dönüşmektedir.

Filmde özellikle Baran karakterine yöneltilmiş kamera kompozisyonları, karakterin zamanla içine kapandığı, yalnızlaştığı ve psikolojik olarak çözülmeye başladığı süreci yansıtan temel göstergeler arasında yer almaktadır. Bu bağlamda düşük açılı çekimlerden ziyade orta ve göz hizasına yakın planların tercih edilmesi, karakterin duygusal iniş çıkışlarını daha doğrudan ve yalın biçimde iletmek adına tercih edilmiştir. Özellikle Baran'ın yüzüne odaklanan yakın plan çekimler karakterin içsel sorgulamalarla meşgul olduğu, yalnızlık duygusunun ve endişesinin arttığı sahneleri somutlaştırmaktadır.



Görsel 15: Sahne 5 Baran yakın Plan



Görsel 16: sahne5 Baran alt açılı



Görsel 17: Sahne7 Müdürü Baran'ın omuzundan

Baran'ın müdür karakteriyle olan yüzleşmesini içeren sekanslarda ise kamera, iki karakter arasında mesafeli bir bakış yapısı kurmaktadır. Müdür karakterinin daha aydınlık bir mekânsal alanda, Baran'ın ise daha karanlık arka plan içinde konumlanması, kamera açılarındaki farklılıkla da desteklenmektedir. Baran'ın omuzunun üzerinden müdürü gösteren karşılıklı plan-sekanslar, karakterin savunmasızlığını ve edilgenliğini ortaya koymakta; müdürün karşı planda daha dik bir duruşla görünmesi ise otorite algısını güçlendirmektedir. Filmin ileri sahnelerinde, karakterin psikolojik olarak dibe vurduğu ve çevresiyle ilişkilerinin kırılma yaşadığı anlarda, özellikle omuz kamerası veya hafif titrek kamera hareketleriyle karaktere eşlik edildiği gözlemlenmektedir. Bu teknik tercih, izleyiciye yalnızca karakterin duygusal durumunu aktarmakla kalmayıp, onunla özdeşleşme imkânı da tanımaktadır. Neslihan ile Baran'ın derin dondurucu üzerindeki sahnesinde (örnek görsellerden biri),

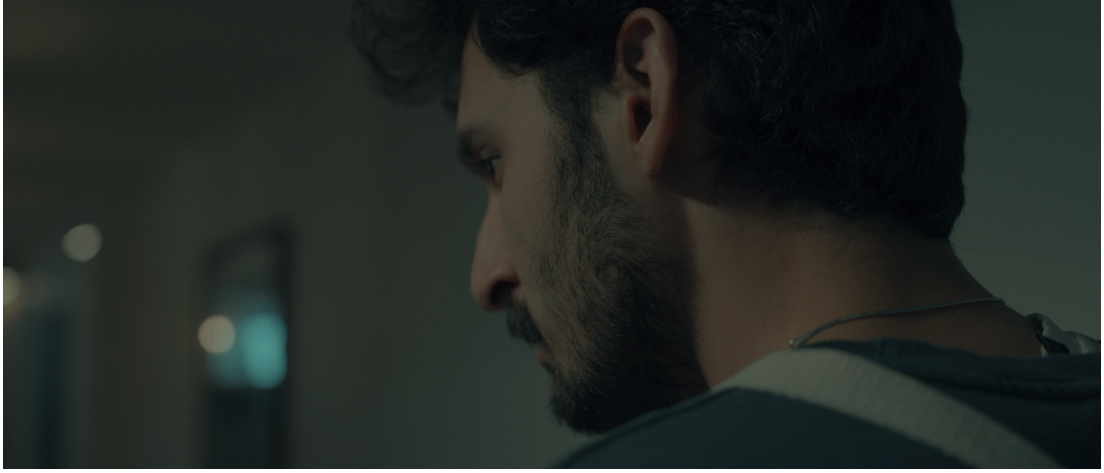
kamera yukarıdan ve köşeden konumlandırılmış; bu da mekânın darlığını ve karakterlerin içsel sıkışmışlığını vurgulayan bir kompozisyon yaratmıştır. Aynı zamanda karakterlerin göz hizasında konumlanan detaylı yüz planları, onların sözsüz iletişimlerini, mimiksel aktarım yollarını ve psikolojik dalgalanmalarını öne çıkaran bir yapıya sahiptir.



Görsel 18: Kafe Genel



Görsel 19: Sahne3 Salih Orta plan



*Görsel 20: sahne 6 Baran amors*

Filmin ilk bölümlerindeki daha durağan ve simetrik kamera yerleşimleri, anlatının ilerleyişiyle birlikte yerini daha asimetric, kaygı uyandırıcı ve dinamik kadrjlara bırakmaktadır. Bu dönüşüm, Baran karakterinin zaman içinde yaşadığı psikolojik aşınmayı temsil eden önemli bir yapıtaş olarak değerlendirilir. Özellikle karakterin yalnız kaldığı sahnelerde kameranın onu tek başına ve çerçevenin kenarında bırakacak biçimde konumlandırılması, bu yalnızlaşma sürecini kuvvetlendiren sinematografik bir tercihtir.



*Görsel 21: Sahne 10 Baran alt aç*



Görsel 22: Baran orta Plan



Görsel 23: Güvenlik kamerası açısı



Görsel 24: Baranda tedirginlik hissi



Görsel 25: Neslihan yakın geniş plan



Görsel 26: Üçlü Geniş Plan



Görsel 27: Salih yakın geniş plan

Kamera açıları aracılığıyla karakterler arasında hiyerarşik farklar da çerçeveye yansıtılmaktadır. Örneğin, Salih karakterinin Neslihan ile olan sahnelerinde, Salih sıklıkla daha aşağı seviyede ve çerçevenin alt kısmında konumlandırılırken; Neslihan dik, sabit ve üst düzeyde gösterilmektedir. Bu farklılık, kamera yerleşimi üzerinden karakterlerin sahne içi güç ilişkilerini yapılandıran bir unsur hâline dönüşmektedir. Film boyunca kamera açıları, yalnızca karakterleri görüntüleme aracı olmaktan çıkarak, onların iç dünyalarını açığa çıkaran bir anlatı mekanizması olarak işlemiştir. Her plan, karakterlerin ruhsal çözülme süreçlerine dair ipuçları taşımakta; çerçeve içi boşluklar, kadraj darlığı ya da karakterin konumlandırılması gibi unsurlar, izleyiciyi karakterin zihinsel dünyasına dâhil eden araçlar olarak kullanılmaktadır.



Görsel 28: Baran yakın geniş plan



Görsel 29: İkili arkaplanda aksiyon

Film boyunca kamera açıları, yalnızca karakterleri görüntüleme aracı olmaktan çıkarak, onların iç dünyalarını açığa çıkaran bir anlatı mekanizması olarak işlemiştir. Her plan, karakterlerin ruhsal çözülme süreçlerine dair ipuçları taşımakta; çerçeve içi boşluklar, kadraj darlığı ya da karakterin konumlandırılması gibi unsurlar, izleyiciyi karakterin zihinsel dünyasına dâhil eden araçlar olarak kullanılmaktadır. Bu bağlamda Blain Brown şu ifadeyi kullanır: “Kameranın nereye yerleştirileceği, bir sahneye ilişkin dramatik yorumun temelini oluşturur. Kamera açısı yalnızca bir bakış yönü değil, aynı zamanda karakter ve izleyici arasındaki ilişkiyi tanımlar.” (Brown, 2006) Bu yaklaşım, “İstemek, olmak ve öncesi” isimli kısa filmdeki sinematografik tercihlerle örtüşmekte; kamera açıları, karakterlerin aşınan psikolojik yapılarının ve ilişkisel dönüşümlerinin izleyiciye aktarımında temel bir anlatı aracına dönüşmektedir.

### **3.2.5. Kamera Hareketleri ile Yozlaşma ve Çöküş**

İncelenen “İstemek, olmak ve öncesi” isimli kısa filmde kameranın tamamında tercih edilen omuz kamerası kullanım biçimi, anlatının dramatik yapısıyla bütünleşik bir görsel strateji olarak dikkat çekmektedir. Omuzda taşınan kamera, sahnelerde sabit çerçeve tercihinden uzaklaşmakta; bunun yerine karakterin fiziksel hareketlerine ve psikolojik değişimlerine eşlik eden, mikro düzeyde titreşimlerin gözlemlenebildiği dinamik bir yapıyı benimsemektedir. Bu teknik, karakterin duygusal dengesizliklerine, kontrol kaybına ve içsel çözülüşüne paralel olarak sürekli devinim hâlinde bir görsel atmosfer yaratmaktadır.

Baran karakterinin merkezde yer aldığı sahnelerde, omuz kamerasının sağladığı hareketli görüntü yapısı, karakterin iç dünyasındaki kararsızlık, huzursuzluk ve yabancılaşma duygularını destekleyen bir anlatı işlevi görmektedir. Karakterin yalnız olduğu sekanslarda bile kamera durağan kalmamakta, gözle fark edilebilir düzeydeki hafif titreşimlerle karakterin psikolojik sarsıntılarını görsel düzleme taşımaktadır. Bu tercih, karakterin durağan bir mekân içinde bile zihinsel bir türbülans içinde olduğunu izleyiciye aktarmaya yönelik yapısal bir katkı sunmaktadır. Film boyunca neredeyse her sahnede sürdürülen bu hareketli kamera yapısı, yalnızca fiziksel bir takip unsuru değil, aynı zamanda karakterin giderek artan içsel baskısını, çözülen özsaygısını ve çevresel uyumsuzluğunu sinematografik olarak yeniden üretmektedir. Özellikle Baran’ın sosyal çevresiyle kurduğu temaslarda kamera, onunla

birlikte mekânda gezinmekte, ancak hiçbir zaman mutlak bir sabitlik hissi sunmamaktadır. Bu durum, karakterin çevresiyle tam anlamıyla bütünleşemediğine ve sürekli bir içsel çalkantı yaşadığına işaret etmektedir.



*Görsel 30: Neslihan alt aç*



*Görsel 31: Baran üst aç*

Neslihan ve Baran'ın birlikte yer aldığı sahnelerde, kamera iki karakter arasında pozisyon değiştirerek bir denge kurmaya çalışmakta, fakat bu denge sürekli olarak bozulmakta; mikro düzeydeki kamera kaymaları karakterler arası iletişimin gelgitli doğasını desteklemektedir. Bu etki, çatışmanın fiziksel bir mekânda değil, doğrudan çerçevenin içinde, kamera aracılığıyla temsil edilmesine olanak tanımaktadır. Yine dar ve sınırlı alanlarda (örneğin depo ve mutfak sahnelerinde) yapılan çekimlerde omuz kamerasının sağladığı hareket alanı kısıtlı olmasına rağmen, bu dar hareketler dahi karakterin sıkışmışlığına ve bastırılmışlığına dair önemli birer görsel unsur hâline gelmektedir. Film ilerledikçe, kamera hareketlerinin durağanlıktan

uzak yapısı korunmakta; bu da karakterin psikolojik çözülüş sürecinin nihai bir sona değil, devam eden bir bozulma sürecine işaret ettiğini göstermektedir.



*Görsel 32: İki kişilik plan*



*Görsel 33: Baran yakın plan*

Bu bağlamda, kameranın hiçbir sahnede mutlak durağanlığa geçmemesi, anlatının merkezindeki karakterin içinde bulunduğu durumu hem ruhsal hem de toplumsal düzlemde sürekli bir kayıpla ilişkilendiren anlatı yapısını pekiştirmektedir. Film boyunca kullanılan omuz kamerası tekniği, yalnızca izleyiciyi fiziksel olarak karakterin yanına konumlandırmakla kalmayıp, onun psikolojik dağılma sürecine de doğrudan tanıklık etmesini sağlayan bütüncül bir sinematografik tercih olarak yapılandırılmıştır. Sürekli mikro düzeyde hareket hâlindeki kamera, karakterin istikrarsızlaşan içsel yapısını ve sosyal çevresiyle kurduğu gerilimli ilişkileri, görsel anlatının taşıyıcısı konumuna taşımaktadır.

## IV. BÖLÜM

### TARTIŞMA VE SONUÇ

#### 4.1. Filmin Analizinden Elde Edilen Bulguların Değerlendirilmesi

Bu çalışmada ele alınan *İstemek, Olmak ve Öncesi* adlı kısa film, karakter psikolojisinin sinematografik anlatım teknikleriyle nasıl yansıtıldığını incelemektedir. Film analizinden elde edilen bulgular, sinematografik araçların karakter gelişimi ve psikolojik dönüşüm süreçlerini aktarmada belirleyici bir role sahip olduğunu göstermektedir. Filmde mekân tasarımı, anlatıyı destekleyen temel unsurlardan biri olarak öne çıkmaktadır. Kafe ortamının kapalı, bölümlere ayrılmış ve farklı alanlara sahip olması, karakterlerin sosyal ilişkilerini, hiyerarşik yapılarını ve psikolojik durumlarını belirgin hâle getiren bir unsur olarak işlev görmektedir. Baran karakterinin mutfak, soyunma odası ve depo gibi daha sınırlı ve dar alanlarda gösterilmesi, onun sosyal ve psikolojik izolasyonunu vurgulayan bir anlatım biçimi sunmaktadır. Filmdeki diğer karakterlerin mekân içindeki konumları, güç ilişkilerini ve etkileşimlerini belirleyen bir yapı oluşturmaktadır.

Film analizinde ışık ve renk kullanımı, karakter psikolojisinin görsel olarak desteklenmesinde etkili bir faktör olarak öne çıkmaktadır. Genellikle düşük anahtar aydınlatma ve gölgeli ışık kullanımı, karakterlerin psikolojik durumlarını ve anlatı içindeki ruh hâllerini yansıtmaktadır. Baran'ın psikolojik durumundaki değişimlere bağlı olarak, sahnelerdeki ışık kullanımı da farklılaşmaktadır. Özellikle karakterin yalnızlık, güvensizlik ve gerilim yaşadığı anlarda gölgelerin yoğunlaştırılması ve ışık kaynaklarının azalması, karakterin psikolojik durumunu destekleyen bir görsel tercih olarak uygulanmaktadır.

Kamera açıları ve hareketleri, karakter psikolojisini yansıtmaya sürecinde belirleyici bir başka unsur olarak değerlendirilmektedir. Baran karakterinin sıklıkla çerçevenin kenarlarında konumlandırılması, onun sosyal yapı içindeki marjinal konumunu destekleyen bir görsellik sunmaktadır. Yakın plan çekimler, karakterlerin yüz ifadelerini ve mikro mimiklerini ön plana çıkararak izleyiciye doğrudan bir duygu aktarımı sağlamaktadır. Elle tutulan (hand-held) kamera teknikleri, karakterin psikolojik gerilim yaşadığı anlarda hareketli görüntü akışı sağlayarak izleyiciyi karakterin ruh hâline daha fazla yaklaştırmaktadır.

Filmdeki kompozisyon anlayışı, karakterler arasındaki güç dinamiklerini belirginleştiren bir görsellik sunmaktadır. Mekânın bölümlere ayrılmış olması, çerçeve içinde karakterlerin belirli noktalara yerleştirilmesi ve fiziksel sınırların kullanılması, karakterlerin sosyal ve psikolojik konumlarını vurgulayan unsurlar arasında yer almaktadır. Baran karakteri genellikle çerçevenin daha alt bölümlerinde veya köşelerinde konumlandırılırken, diğer karakterlerin merkezî noktalarda yer alması, anlatı içindeki sosyal hiyerarşiyi destekleyen bir yapı oluşturmaktadır.

Film analizinden elde edilen bulgular, sinematografik araçların karakter psikolojisini aktarmada nasıl kullanıldığını göstermektedir. Mekânın fiziksel yapısı, ışıklandırma tercihlerindeki farklılıklar, kamera hareketleri ve kompozisyon teknikleri, karakterlerin anlatı içindeki ruh hâllerini destekleyici bir bütünlük içinde ele alınmaktadır. Bu bulgular doğrultusunda, görsel anlatım tekniklerinin karakter gelişimi ve psikolojik süreçleri izleyiciye aktarmada belirleyici bir rol üstlendiği gözlemlenmektedir.

#### **4.2. Sinematografik Tekniklerin Karakter Psikolojisi Üzerindeki Etkisi**

Sinematografik teknikler, film anlatısında karakter psikolojisinin izleyiciye aktarılmasını sağlayan anlatım araçları arasında yer almaktadır. Sinema sanatında, karakterlerin ruh hâllerini ve psikolojik süreçlerini yansıtmak için kullanılan görsel ve işitsel unsurlar, anlatının bütünlüğünü sağlamada ve izleyicinin karakterlerle bağ kurmasını kolaylaştırmada belirleyici bir role sahiptir. Bu bağlamda, kamera hareketleri, açıları, ışıklandırma, renk kullanımı, mekân tasarımı ve kompozisyon gibi sinematografik unsurlar, anlatının estetik boyutunu desteklemenin ötesinde, karakterlerin psikolojik durumlarını anlamlandırmada da işlev görmektedir.

Filmde uygulanan sinematografik tekniklerin incelenmesi, anlatı içerisindeki psikolojik süreçlerin nasıl şekillendiğini ve karakterlerin içsel dünyalarının görsel olarak nasıl yansıtıldığını ortaya koymaktadır. Filmde yer alan karakterlerin ruh hâllerini aktarmada kullanılan görsel anlatım yöntemleri, izleyicinin anlatıya daha derinlemesine dahil olmasını sağlamakta ve karakterlerin yaşadığı dönüşümleri hissettirmektedir.

Sinematografik teknikler, filmde karakter psikolojisinin anlatı içinde nasıl yansıtıldığına dair çeşitli ipuçları sunmaktadır. Kamera açıları, hareketleri, ışıklandırma, renk kullanımı, mekân tasarımı ve kompozisyon gibi görsel unsurlar, karakterlerin ruh hâllerini ve psikolojik dönüşümlerini belirgin hâle getiren bir yapı sunmaktadır. Film analizinden elde edilen veriler, sinematografik tekniklerin yalnızca anlatının estetik boyutunu değil, aynı zamanda karakter psikolojisinin izleyiciye aktarılmasını da destekleyen bir araç olarak kullanıldığını ortaya koymaktadır. Mekân tasarımından ışık kullanımına, kamera hareketlerinden kompozisyon anlayışına kadar birçok teknik detay, karakterlerin psikolojik durumlarını izleyiciye aktaracak şekilde düzenlenmiştir. Filmde kullanılan sinematografik unsurların anlatıyı nasıl şekillendirdiği ve karakter gelişimini nasıl yönlendirdiği gözlemlenmiş, bu unsurların karakter psikolojisinin aktarımında nasıl bir işlev üstlendiği incelenmiştir.

Film boyunca kullanılan tekniklerin, karakter psikolojisinin izleyiciye doğrudan aktarılmasını sağladığı ve anlatının dramatik yapısını desteklediği sonucuna varılmaktadır. Kamera, ışık, renk ve mekân kullanımı ile oluşturulan görsel dil, karakterlerin içsel dünyalarının anlaşılmasına katkıda bulunmaktadır. Sinematografik tekniklerin anlatıdaki bu etkisi, karakter psikolojisinin görsel bir anlatımla nasıl sunulabileceğini göstermektedir.

#### **4.2.1. Kamera Açılarının ve Hareketlerinin Karakter Psikolojisine Etkisi**

Filmde kullanılan kamera açıları, karakterlerin anlatı içindeki psikolojik durumlarını ve sosyal hiyerarşi içindeki konumlarını belirgin hâle getirmektedir. Baran karakteri, genellikle çerçevenin alt kısımlarında veya kenar bölgelerinde konumlandırılmış, böylece karakterin anlatıdaki edilgen konumu vurgulanmıştır. Müdür ve Neslihan gibi karakterler ise genellikle çerçevenin merkezinde veya üst konumlarında yer almaktadır.

Kamera açıları, karakterler arasındaki güç dinamiklerini ve psikolojik süreçleri yansıtmada belirleyici bir rol oynamaktadır. Müdür karakteri, sıklıkla yukarıdan bakış açısıyla sunulurken, Baran karakteri için aşağıdan çekimler tercih edilmiştir. Bu durum, karakterler arasındaki hiyerarşik farkları ve psikolojik baskıyı görselleştiren bir anlatım tercihi olarak değerlendirilmektedir. Baran'ın içsel çatışmalarının yoğunlaştığı sahnelerde dar açılı ve sıkışık kadrajlar tercih edilerek, karakterin psikolojik sıkışmışlık hissi izleyiciye aktarılmaktadır.

Kamera hareketleri de karakterlerin duygusal durumlarını destekleyici şekilde kullanılmıştır. Filmde sabit kamera ve hareketli kamera teknikleri bir arada kullanılmış olup, sahne içeriğine bağlı olarak değişkenlik göstermektedir. Sabit kamera kullanımı, karakterlerin durağanlık hissini ve edilgenliğini vurgularken, el kamerası (hand-held) tekniği, karakterlerin psikolojik gerilim yaşadığı anlarda tercih edilmiştir. Özellikle Baran'ın psikolojik olarak dengesizleştiği ve kontrol kaybı yaşadığı sahnelerde, kameranın sallantılı hareketlerle kullanıldığı görülmektedir. Bu teknik, izleyicinin karakterin ruh hâlini doğrudan deneyimlemesini sağlamakta ve karakterin içsel karmaşasını daha görünür kılmaktadır.

#### **4.2.2. Işıklandırma ve Renk Kullanımının Psikolojik Etkisi**

Filmde ışıklandırma ve renk kullanımı, karakterlerin psikolojik durumlarının yansıtılmasında önemli bir görsel unsur olarak işlev görmektedir. Işık kullanımı, sahnelerin atmosferini belirlemede ve karakterlerin ruh hâllerini yansıtmada etkili bir araç olarak kullanılmaktadır. Baran karakterinin bulunduğu mekânlarda genellikle düşük anahtar ışık (low-key lighting) kullanılmış, böylece sahnelerde daha fazla gölge yaratılmıştır. Gölgelemlerin yoğunlaştırılması, karakterin içsel çatışmalarını ve yalnızlığını vurgulayan bir unsur olarak öne çıkmaktadır. Bu teknik, izleyicinin karakterin içsel dünyasına dair daha fazla fikir edinmesini sağlamaktadır. Buna karşılık, müdür ve Neslihan'ın yer aldığı sahnelerde daha dengeli ve parlak bir ışıklandırma kullanılmıştır. Karakterlerin statüsüne göre değişen ışıklandırma tercihleri, anlatının psikolojik boyutunu güçlendiren bir yapı sunmaktadır.

Renk paleti açısından filmde soğuk ve nötr tonlar tercih edilmiştir. Baran'ın hikâyesinde, soğuk renk tonlarının ağırlıklı olduğu sahneler dikkat çekmektedir. Bu tonlar, karakterin içine kapanıklığını ve psikolojik gerilimini desteklemekte, izleyiciye

karakterin yaşadığı ruh hâllerini hissettirmektedir. Sıcak tonlar ise müdür ve Neslihan gibi karakterlerin sahnelerinde daha belirgin olup, karakterler arasındaki sosyal statü farklarını belirginleştiren bir unsur olarak işlev görmektedir.

#### **4.2.3. Mekân Tasarımı ve Kompozisyonun Psikolojik Anlatıdaki Yeri**

Filmde mekân tasarımı, karakterlerin psikolojik durumlarını destekleyen bir görsel yapı sunmaktadır. Baran karakteri genellikle dar ve kapalı alanlarda konumlandırılmış, böylece karakterin sıkışmışlık hissi izleyiciye aktarılmıştır. Özellikle soyunma odası ve mutfak gibi alanlar, karakterin fiziksel olarak sınırlandırıldığı ve sosyal olarak izole edildiği mekânlar olarak öne çıkmaktadır. Mekân tasarımındaki bu tercihler, karakterlerin hikâye içindeki dönüşümlerini yansıtan bir anlatım yöntemi olarak değerlendirilmektedir. Geniş ve aydınlık mekânların ise daha güçlü sosyal statüye sahip karakterler için kullanıldığı gözlemlenmektedir. Bu durum, mekânın yalnızca fiziksel bir unsur olmaktan çıkıp anlatının bütünlüğünü destekleyen bir yapı taşı hâline gelmesini sağlamaktadır.

Kompozisyon kullanımı da karakterler arasındaki psikolojik ve sosyal dinamikleri belirginleştiren bir diğer unsur olarak değerlendirilmektedir. Film boyunca Baran karakteri sıklıkla çerçevenin kenarlarında veya gölgede konumlandırılmış, buna karşılık müdür ve Neslihan gibi karakterler çerçevenin merkezinde daha baskın bir şekilde yer almıştır. Karakterlerin çerçeve içindeki konumları, anlatıdaki güç ilişkilerini ve psikolojik hiyerarşiyi görselleştiren bir unsur olarak öne çıkmaktadır.

### **4.3. Araştırmanın Genel Özeti**

Bu araştırma, sinemada karakter psikolojisinin yansıtılma biçimlerini ve karakter aşınmasının sinematografik anlatım teknikleri aracılığıyla nasıl görselleştirildiğini incelemektedir. Sinema sanatı, karakterlerin iç dünyalarını ve psikolojik süreçlerini izleyiciye aktarmada güçlü bir anlatım aracı olarak kullanılmaktadır. Film yapım sürecinde tercih edilen görsel ve işitsel unsurlar, yalnızca hikâyenin ilerleyişini değil, aynı zamanda karakterlerin ruh hâllerini, zihinsel

dönüşümlerini ve içsel çatışmalarını doğrudan şekillendirmektedir. Bu bağlamda, çalışma, karakter psikolojisini derinlemesine analiz edebilmek amacıyla kamera kullanımı, ışıklandırma, renk paleti, mekân tasarımı, kompozisyon ve çekim teknikleri gibi sinematografik unsurların psikolojik anlatımla nasıl bütünleştiğini ele almaktadır.

Araştırmada, *İstemek, Olmak ve Öncesi* adlı kısa film, araştırma materyali olarak ele alınmış ve bu film özelinde karakter psikolojisinin sinematografik araçlarla nasıl şekillendiği detaylı olarak incelenmiştir. Filmdeki karakterlerin ruh hâllerinin ve psikolojik durumlarının izleyiciye aktarılmasını sağlamak amacıyla kullanılan görsel anlatım teknikleri değerlendirilmiş, bu tekniklerin anlatının genel yapısı içindeki işlevleri belirlenmiştir. Araştırmada karakterlerin çerçeve içinde nasıl konumlandırıldığı, ışık ve renk kullanımının karakterlerin psikolojik durumlarını nasıl yansıttığı, kamera açıları ve hareketlerinin anlatıyı nasıl yönlendirdiği, mekân tasarımının karakterlerin içsel yolculuklarıyla nasıl ilişkili olduğu gibi konular incelenmiştir. Çalışma kapsamında, film anlatısında karakter psikolojisinin yansıtılmasına yönelik kullanılan teknikleri teorik bir çerçeve içinde değerlendirmek amacıyla, sinema teorisinde karakter aşınması, psikolojik çözülme ve sinematografik anlatım arasındaki ilişkiye odaklanan önceki akademik çalışmalar incelenmiştir. Sinematografi ve anlatı estetiği üzerine yapılan araştırmalar, sinemanın yalnızca bir görsel sanat formu olmanın ötesinde, psikolojik anlatının önemli bir aracı olduğunu göstermektedir. Bu teorik çerçeve, film analizinden elde edilen bulgular ile desteklenmiş ve sinematografik anlatımın karakter psikolojisi üzerindeki etkileri uygulamalı bir analizle ele alınmıştır.

Araştırma sürecinde elde edilen bulgular, karakter psikolojisinin sinematografik öğeler aracılığıyla izleyiciye nasıl yansıtılabileceğini ortaya koymaktadır. Çalışmada, karakterin içsel dönüşümünün ve psikolojik durumundaki değişimlerin görsel anlatım teknikleriyle nasıl desteklendiği incelenmiştir. Elde edilen veriler, karakterlerin psikolojik süreçlerinin, sahne içi yerleşim, çerçeveleme, ışık kullanımı, renk paleti ve kamera hareketleriyle doğrudan ilişkilendirildiğini göstermektedir. Özellikle karakterin çerçeve içinde konumlandırılması, ışık ve gölge kullanımı, çekim açıları ve kamera hareketleri gibi unsurların, anlatının psikolojik katmanlarını güçlendirmek için bilinçli olarak kullanıldığı gözlemlenmiştir.

Araştırmanın bulguları doğrultusunda, sinematografik tekniklerin karakterlerin ruh hâllerini, içsel çatışmalarını ve psikolojik dönüşümlerini yansıtmada belirleyici bir rol oynadığı anlaşılmaktadır. Karakter psikolojisinin anlatıya entegre edilmesinde mekân tasarımı, ışık-gölge dengesi ve kamera açılarının önemli bir işlev üstlendiği görülmektedir. Çalışma kapsamında yapılan analizler, görsel unsurların kullanımıyla karakterin ruh hâlinin izleyiciye doğrudan aktarılmasının mümkün olduğunu göstermektedir. Özellikle çerçeveleme teknikleri, ışık ve renk kullanımı ile sahne düzeninin karakter psikolojisini destekleyen unsurlar arasında yer aldığı belirlenmiştir.

Araştırmanın genel değerlendirmesi, sinematografik tekniklerin yalnızca estetik bir unsur olmanın ötesinde, anlatıyı şekillendiren, izleyicinin karakterlerle bağ kurmasını sağlayan ve anlatının psikolojik boyutunu derinleştiren araçlar olduğunu göstermektedir. Film analizinde ortaya çıkan bulgular, sinematografik tercihler ile karakter psikolojisinin nasıl görselleştirildiğini inceleyerek, sinema sanatında görsel anlatımın işlevselliğini vurgulamaktadır. Bu çalışma, karakter psikolojisinin sinematografik tekniklerle nasıl yansıtılabileceğine dair teorik ve uygulamalı bir inceleme sunarak, sinema sanatındaki psikolojik anlatım biçimlerine katkı sağlamaktadır. Film analizinden elde edilen bulgular, sinematografik araçların karakter psikolojisinin görsel anlatımla desteklenmesinde nasıl bir işlev üstlendiğine yönelik kapsamlı bir çerçeve sunmaktadır.

Bu bağlamda çalışmanın sunduğu analizler, karakter psikolojisinin yalnızca diyalog ve oyunculuk aracılığıyla değil, aynı zamanda sinematografik anlatım teknikleriyle de güçlü bir şekilde aktarılabileceğini göstermektedir. Görsel dilin anlatıyı nasıl derinleştirdiği ve karakterlerin ruh hâllerini nasıl yansıttığı üzerine yapılan değerlendirmeler, sinematografik tekniklerin anlatı içindeki yerini anlamak açısından önemli veriler sunmaktadır. Gelecekte yapılacak araştırmaların, farklı film türlerinde karakter psikolojisinin nasıl işlendiğini ele alması, yeni sinema tekniklerinin bu bağlamda nasıl kullanıldığını irdelemesi ve izleyici algısı üzerindeki etkilerini incelemesi, konunun daha geniş bir perspektifle ele alınmasını sağlayacaktır.

#### **4.4. Araştırma Sorularının Yanıtlanması**

Bu araştırma, sinemada karakter psikolojisinin yansıtılma biçimlerini, sinematografik tekniklerin anlatı üzerindeki işlevlerini ve karakter aşınmasının görsel

olarak nasıl ifade edildiğini incelemek amacıyla gerçekleştirilmiştir. Araştırma kapsamında belirlenen sorular, teorik çerçeve ve film analizi doğrultusunda değerlendirilmiş, elde edilen bulgular çerçevesinde yanıtlanmıştır.

Araştırma sorularına verilen yanıtlar doğrultusunda, sinematografik anlatım tekniklerinin karakter psikolojisinin izleyiciye aktarılmasında belirleyici bir rol oynadığı görülmektedir. Filmde kullanılan kamera hareketleri, ışık-gölge kullanımı, mekân tasarımı, renk paleti ve çerçeveleme teknikleri, karakterlerin psikolojik süreçlerini görselleştiren anlatım araçları olarak değerlendirilmiştir. Karakter aşınmasının izleyiciye etkili bir şekilde aktarılabilmesi için sinematografik unsurların bilinçli bir şekilde bir araya getirildiği gözlemlenmektedir. Özellikle mekân kullanımındaki tercihler, karakterin fiziksel ve psikolojik sıkışmışlığını yansıtarak, anlatımın bütünlüğüne katkı sağlamaktadır. Işık ve renk kullanımıyla desteklenen sahneler, karakterin içsel yolculuğunu daha belirgin hâle getirmekte ve izleyici ile karakter arasında duygusal bir bağ kurulmasını sağlamaktadır.

Sonuç olarak, sinematografik anlatımın karakter psikolojisi üzerindeki etkisi, karakterlerin içsel dünyalarının izleyiciye aktarılmasını sağlamakta ve anlatımın dramatik yapısını destekleyen bir unsur olarak işlev görmektedir. Araştırma kapsamında elde edilen bulgular, sinema sanatında karakter psikolojisinin yansıtılma biçimlerinin, sinematografik anlatım teknikleriyle nasıl desteklendiğini ortaya koymaktadır. Film analizinden elde edilen veriler, bu tekniklerin karakter psikolojisinin görsel anlatımla desteklenmesine nasıl katkı sağladığını göstermektedir.

#### **4.4.1. Sinemada Kamera Kullanımının Karakter Psikolojisini Yansıtma Biçimleri Nelerdir?**

Film anlatısında kamera kullanımı, karakter psikolojisinin izleyiciye aktarılmasını sağlayan temel araçlardan biri olarak görülmektedir. Kamera açıları, karakterlerin anlatı içindeki sosyal konumlarını ve psikolojik durumlarını belirgin hâle getiren bir teknik olarak kullanılmaktadır. Çerçeve içinde karakterin yukarıdan çekilmesi, edilgenliğini ve güçsüzlüğünü vurgularken, aşağıdan çekim karakterin daha güçlü veya tehditkâr bir yapıya sahip olduğunu yansıtmaktadır.

Araştırmada incelenen *İstemek, Olmak ve Öncesi* adlı filmde, Baran karakterinin çerçevenin alt bölgelerinde veya kenarlarında konumlandırıldığı, Müdür ve Neslihan gibi karakterlerin ise merkezî ve üst açılarda yer aldığı gözlemlenmiştir. Bu yerleşim, karakterlerin anlatı içindeki psikolojik durumlarını vurgulamak amacıyla kullanılan bilinçli bir anlatım aracı olarak değerlendirilmektedir. Kamera hareketleri de karakter psikolojisinin izleyiciye aktarılmasını destekleyen unsurlar arasında yer almaktadır. Sabit kamera kullanımı, karakterin edilgenliğini ve psikolojik durağanlığını vurgularken, el kamerası (hand-held) tekniği, karakterin içsel çatışmalarının arttığı ve ruh hâlinin dengesizleştiği sahnelerde tercih edilmektedir. Filmde Baran karakterinin yaşadığı psikolojik dönüşüm sürecinde, kamera hareketlerinin giderek daha dinamik ve sallantılı bir hâl aldığı gözlemlenmiştir. Bu teknik, karakterin yaşadığı içsel karmaşayı izleyiciye aktarma amacına hizmet etmektedir.

#### **4.4.2. Karakter Aşınması ve Psikolojik Dönüşüm Süreçleri, Görsel Anlatım Teknikleriyle Nasıl Desteklenmektedir?**

Karakter aşınması, bireyin yaşadığı olaylar sonucunda psikolojik bütünlüğünü kaybetmesi, içsel çatışmalarının derinleşmesi ve zamanla karakter yapısında belirgin değişimler meydana gelmesi süreci olarak değerlendirilmektedir. Bu süreç, sinemada görsel ve anlatsal tekniklerle izleyiciye aktarılmaktadır. Filmde karakter aşınmasının izleyiciye aktarılmasını sağlamak için mekân kullanımı, çerçeveleme teknikleri, ışıklıdırma ve renk paleti gibi unsurlar bir arada kullanılmıştır. Baran karakterinin dar, sıkışık ve karanlık alanlarda konumlandırılması, onun psikolojik sıkışmışlık hissini görselleştiren bir anlatım aracı olarak değerlendirilmektedir. Özellikle soyunma odası ve mutfak gibi izole alanlarda karakterin çerçeve içinde sınırlı bir hareket alanına sahip olması, karakterin anlatı içindeki psikolojik çözülmesini destekleyen bir tercih olarak öne çıkmaktadır.

Filmde ışık ve renk kullanımı da karakter aşınmasını destekleyen unsurlar arasında yer almaktadır. Baran'ın sahnelerinde düşük ışık ve gölgeli alanların yoğunluk kazanması, karakterin ruh hâlindeki değişimlerin izleyiciye aktarılmasını sağlayan görsel tercihler arasında yer almaktadır. Renk paleti açısından bakıldığında, Baran'ın anlatı boyunca soğuk ve nötr tonlarla çevrelenmiş olması, yalnızlık ve psikolojik gerilimi destekleyen bir tercih olarak değerlendirilmektedir. Müdür ve

Neslihan gibi karakterlerin sahnelerinde daha sıcak ve aydınlık tonların tercih edilmesi, karakterler arasındaki sosyal hiyerarşiyi ve psikolojik ayrımı belirgin hâle getiren bir görsellik sunmaktadır.

#### **4.4.3. Filmde Sinematografik Anlatımın Karakter Psikolojisi Üzerindeki Etkisi Nedir?**

Filmde kullanılan sinematografik anlatım teknikleri, karakter psikolojisinin izleyiciye aktarılmasını sağlayan görsel ve işitsel araçlar arasında yer almaktadır. Anlatımın psikolojik boyutunun güçlendirilmesi amacıyla kamera kullanımı, ışıklandırma, renk paleti, mekân tasarımı ve kompozisyon gibi tekniklerin bilinçli bir şekilde uygulandığı gözlemlenmektedir.

Kamera kullanımı açısından değerlendirildiğinde, Baran'ın çerçeve içinde sürekli olarak marjinal konumda yer alması, onun psikolojik yalnızlığını ve sosyal dışlanmışlığını görselleştiren bir tercih olarak öne çıkmaktadır. Mekânsal hiyerarşi içinde Baran'ın daha dar ve sıkışık alanlarda konumlandırılması, karakterin özgürlüğünün sınırlanmış olduğunu ve giderek daha fazla edilgenleştiğini gösteren bir anlatım aracı olarak değerlendirilmiştir. Filmde ışık ve renk kullanımı da karakter psikolojisinin yansıtılmasında belirleyici bir unsurdur. Baran'ın sahnelerinde düşük ışık kullanımı, karakterin içsel gerilim ve ruh hâlindeki değişimleri yansıtan bir tercih olarak karşımıza çıkmaktadır. Ayrıca, filmde kullanılan kompozisyon teknikleri de karakter psikolojisinin izleyiciye aktarılmasını sağlayan unsurlar arasında yer almaktadır. Özellikle karakterlerin çerçeve içinde konumlandırılma biçimleri, anlatı içindeki psikolojik durumlarını belirleyen bir görsellik sunmaktadır.

#### **4.5. Gelecek Araştırmalar İçin Öneriler ve Yönlendirmeler**

Bu araştırma, sinemada karakter psikolojisinin sinematografik anlatım teknikleriyle nasıl yansıtıldığını incelemekte ve sinematografinin karakter aşınmasını görselleştirme biçimlerini değerlendirmektedir. Araştırma sürecinde ulaşılan bulgular, sinematografik unsurların yalnızca estetik tercihler olmadığı, aynı zamanda karakterlerin içsel dünyalarını ve psikolojik süreçlerini izleyiciye aktarmada işlevsel bir anlatım aracı olarak kullanıldığı sonucunu ortaya koymaktadır. Ancak, sinematografik anlatımın karakter psikolojisi üzerindeki etkileri farklı türler, anlatım

biçimleri ve teknikler bağlamında incelenmeye açık bir konu olmaya devam etmektedir. Bu doğrultuda, gelecekte gerçekleştirilecek araştırmaların belirli yönlere odaklanması, sinematografik anlatımın karakter psikolojisini yansıtırma biçimleri üzerine daha geniş bir perspektif sunacaktır.

#### **4.5.1. Farklı Film Türlerinde Karakter Psikolojisinin İncelenmesi**

Bu araştırma, karakter psikolojisinin yansıtılma biçimlerini dramatik bir anlatı üzerinden ele almıştır. Ancak sinematografik anlatım, yalnızca dramatik türle sınırlı kalmayıp, farklı türlerde de karakter psikolojisini yansıtmak için çeşitli biçimlerde kullanılmaktadır. Gelecekte gerçekleştirilecek araştırmaların korku, bilim kurgu, deneysel sinema, belgesel ve animasyon gibi farklı türlerde karakter psikolojisinin nasıl yansıtıldığını incelemesi, sinematografik anlatımın işleyişine dair daha kapsamlı bir bakış açısı sunacaktır. Örneğin, psikolojik gerilim türünde kamera açıları ve ışık-gölge dengesi ile komedi türündeki sinematografik tercihler arasındaki farklar incelenebilir. Böylece, karakter psikolojisinin farklı türlerde hangi görsel ve işitsel öğelerle desteklendiği değerlendirilebilir. Ayrıca, farklı türlerde kullanılan sinematografik anlatım tekniklerinin izleyici algısı üzerindeki etkilerinin incelenmesi, sinema sanatına yönelik akademik çalışmalara önemli katkılar sunacaktır.

#### **4.5.2. Alternatif ve Yeni Sinematografik Tekniklerin Etkileri**

Sinematografik anlatım, teknolojik gelişmelere bağlı olarak sürekli bir değişim ve dönüşüm sürecindedir. Geleneksel anlatım teknikleri, yeni medya biçimleriyle birleşerek farklı sinematografik deneyimlerin ortaya çıkmasına neden olmaktadır. Özellikle sanal gerçeklik (VR), artırılmış gerçeklik (AR) ve interaktif sinema gibi yeni anlatı biçimlerinde karakter psikolojisinin nasıl yansıtıldığı üzerine yapılacak araştırmalar, sinema dilinin gelişimini anlamak açısından önemli bir katkı sağlayacaktır.

Tek plan sekans kullanımı, çoklu perspektif anlatıları ve deneysel kamera tekniklerinin karakter psikolojisini izleyiciye nasıl aktardığı, gelecekte gerçekleştirilecek çalışmaların odaklanabileceği konular arasında yer almaktadır. Örneğin, subjektif kamera kullanımının karakterin iç dünyasını yansıtırma potansiyeli,

interaktif sinema bağlamında karakter psikolojisinin izleyici tarafından nasıl manipüle edilebileceği gibi konular ele alınabilir.

#### **4.5.3. İzleyici Algısı ve Sinematografik Anlatımın Psikolojik Etkileri**

Bu araştırma, sinematografik tekniklerin karakter psikolojisinin anlatıya entegrasyonu üzerindeki etkisini incelemiştir. Ancak, sinematografik anlatımın izleyici üzerindeki psikolojik etkileri daha kapsamlı bir biçimde ele alınabilir. Sinemanın izleyici üzerindeki bilişsel ve duygusal etkilerini anlamaya yönelik deneysel çalışmalar yapılabilir ve sinematografik anlatımın, izleyicinin karakterlerle kurduğu empatiyi nasıl yönlendirdiği üzerine araştırmalar gerçekleştirilebilir.

Örneğin, kamera açılarının izleyicinin karakterlerle özdeşleşme sürecine nasıl etki ettiği, renk paletlerinin duygusal algıyı nasıl şekillendirdiği ve mekân tasarımının izleyici deneyimine nasıl yön verdiği gibi konular daha ayrıntılı olarak incelenebilir. Nörobilim ve psikoloji alanlarındaki gelişmeler dikkate alınarak, izleyici deneyimine yönelik daha kapsamlı deneysel araştırmaların gerçekleştirilmesi önerilmektedir.

#### **4.5.4. Kültürel ve Sosyolojik Perspektiften Sinematografik Anlatımın Değerlendirilmesi**

Karakter psikolojisinin sinematografik anlatımla nasıl yansıtıldığına dair yapılan araştırmalar, genellikle bireysel psikoloji ve film estetiği üzerine odaklanmaktadır. Ancak karakterlerin psikolojik süreçlerinin kültürel ve sosyolojik faktörlerle nasıl şekillendiği üzerine daha fazla araştırma yapılabilir. Farklı kültürel bağlamlarda üretilen filmlerde karakter psikolojisinin nasıl ele alındığını inceleyen çalışmalar, sinematografik anlatımın kültürel kodlarla nasıl ilişkilendiğini anlamak açısından önemli bir katkı sağlayacaktır.

Bu doğrultuda, Doğu ve Batı sinemasında karakter psikolojisinin nasıl işlendiği, sinematografik tercihlerde kültürel farklılıkların nasıl ortaya çıktığı ve toplumsal travmaların sinema anlatısına nasıl yansıtıldığı gibi konular üzerine çalışmalar gerçekleştirilebilir. Sinema, yalnızca bireysel psikolojiyi değil, toplumsal yapıları ve kolektif bilinçaltını da yansıtan bir sanat formu olduğundan, sinematografik

anlatımın sosyolojik ve kültürel bağlamda nasıl işlendiğine yönelik geniş çaplı araştırmalar yapılabilir.

#### 4.5.5. Sonuç ve Öneriler

Bu çalışma, sinematografik anlatım tekniklerinin karakter psikolojisinin sinema anlatısına entegrasyonu üzerindeki etkilerini inceleyerek, kuramsal bir çerçeve içerisinde değerlendirme yapmayı ve seçili kısa film örneği üzerinden uygulamalı bir analiz sunmayı amaçlamıştır. Sinema, görsel anlatım biçimlerinin yalnızca estetik değil, aynı zamanda psikolojik ve bilişsel boyutlar taşıyan çok katmanlı bir sanat formu olması nedeniyle, karakter inşasının ve izleyiciyle kurulan duygusal bağın oluşmasında sinematografik tekniklerin belirleyici bir rol üstlendiği bir alan olarak öne çıkmaktadır.

Yapılan analizler sonucunda, sinematografik unsurların (kamera hareketi, açı, ışık, renk paleti, çerçeveleme, alan derinliği, kadraj kompozisyonu vb.) yalnızca anlatımın görsel yönünü şekillendirmekle kalmayıp, karakterlerin psikolojik durumlarını yansıtan, hatta bu durumları dramatik yapıya entegre eden önemli araçlar olduğu tespit edilmiştir. Bu tekniklerin etkili bir biçimde kullanılması, izleyicinin karakterle özdeşleşmesini ve anlatımın duygusal katmanlarına nüfuz etmesini kolaylaştırmaktadır. Özellikle karakterin içsel dönüşüm süreçlerinin, kamera dili aracılığıyla dışavurumcu biçimde aktarılması, karakter-izleyici ilişkisini güçlendirmekte ve sinema sanatının duygu üretim potansiyelini artırmaktadır.

Araştırma kapsamında kullanılan kuramsal çerçeve; sinema dili, anlatı yapıları, karakter çözümlemeleri ve sinematografik psikoloji alanlarına dayanmaktadır. Bu çerçeve üzerinden yapılan değerlendirmeler, sinematografinin yalnızca teknik değil, aynı zamanda anlatımsal ve psikolojik bir inşa süreci olduğunu ortaya koymaktadır. Sinematografi, karakterin sadece dış görünüşünü değil, bilinç akışını, zihinsel kırılmalarını, içsel çatışmalarını ve zamanla geçirdiği dönüşümü de biçimlendiren bir yapıdır. Bu bağlamda sinematografi, anlatı içerisinde karakterin dramatik rolünü pekiştiren ve anlatı bütünlüğüne katkı sunan temel bir anlatı ögesi olarak işlev görmektedir. Çalışmada analiz edilen kısa film örneği üzerinden yapılan çözümlemeler, özellikle karakter aşınması ve içsel yozlaşma temaları etrafında, sinematografik tercihlerle karakter psikolojisi arasında anlamlı bir ilişki kurulduğunu

ortaya koymuştur. Sabit kamera planlarından hareketli ve elde kameraya geçiş, statik kompozisyonlardan dar kadrajlara ve yakın planlara yönelim gibi biçimsel tercihler, karakterin ruhsal çöküş sürecini izleyiciye yansıtan dinamik unsurlar olarak belirlenmiştir. Aynı şekilde, ışık kullanımı ve renk tercihleri de karakterin yaşadığı duygusal kırılmalarla örtüşen bir atmosfer yaratmakta ve anlatının alt metnini desteklemektedir.

Bu bulgular, sinematografik tekniklerin yalnızca görsel atmosfer yaratmaya yönelik bir işlev taşımadığını; bunun ötesinde, karakter anlatısının psikolojik boyutlarını kurma ve izleyiciye aktarma sürecinde kritik bir rol oynadığını göstermektedir. Bu durum, özellikle içe dönük karakter yapılarının ya da diyalogun sınırlı olduğu anlatılarda, kameranın karakterin bir iç sesi gibi işlev görmesini mümkün kılmaktadır. Kamera, bu bağlamda yalnızca bir kayıt aracı değil, aynı zamanda karakterin iç dünyasını sezdiren, izleyiciyi bu dünyaya ortak eden aktif bir anlatı öznesine dönüşmektedir.

Bununla birlikte, bu çalışmanın sınırları dâhilinde yalnızca belirli bir kısa film metni analiz edilmiş; farklı türlere, kültürel bağlamlara ve teknolojik gelişmelere ilişkin değerlendirmeler sınırlı kalmıştır. Bu durum, çalışmanın belirli bir derinlikte fakat dar bir örneklemele sınırlı kaldığı anlamına gelmektedir. Bu nedenle, sinematografik anlatım ile karakter psikolojisi arasındaki ilişkinin daha geniş kapsamlı biçimde anlaşılabilmesi için ileri araştırmalar gerekmektedir.

İzleyici algısı üzerine yapılacak deneysel çalışmalar, sinematografik tekniklerin izleyicide hangi psikolojik etkileri uyandırdığına dair daha somut veriler elde edilmesini sağlayabilir. Aynı şekilde, farklı coğrafyalardan, farklı sosyo-kültürel yapılardan gelen sinema örneklerinin karşılaştırmalı analizleri, sinematografik anlatımın kültürel kodlarla nasıl şekillendiğini ortaya koyabilir. Örneğin, Doğu ve Batı sinemaları arasında karakter temsili ve görsel anlatımda kullanılan teknikler açısından oluşan farklar, karakter psikolojisinin evrensel mi yoksa kültürel olarak mı inşa edildiği sorusuna ışık tutabilir.

Yeni medya teknolojilerinin gelişimiyle birlikte ortaya çıkan dijital anlatı formları da karakter psikolojisinin aktarımı konusunda yeni yöntemler ve anlatım biçimleri sunmaktadır. Sanal gerçeklik (VR), artırılmış gerçeklik (AR) ve interaktif

sinema uygulamaları, izleyiciyle karakter arasındaki mesafeyi yeniden tanımlamakta ve karakterin psikolojik durumunu daha deneyimsel yollarla aktarma imkânı sunmaktadır. Bu teknolojilerin sinematografik anlatım bağlamında nasıl bir rol üstlendiği, karakter ile izleyici arasında nasıl bir etkileşim kurduğu, ileri düzeyde araştırılması gereken bir diğer alandır.

Ayrıca, feminist film kuramları, queer kuramları ya da postkolonyal yaklaşımlar gibi çağdaş eleştirel teoriler çerçevesinde karakter psikolojisinin temsiline yönelik eleştiriler, sinematografik anlatımın ideolojik boyutlarını sorgulamak açısından da önemlidir. Karakterin psikolojik inşasında hangi anlatı kodlarının devreye girdiği, bu kodların toplumsal normları yeniden üretip üretmediği gibi sorular, sinema sanatına yalnızca estetik değil, etik ve politik açıdan da yaklaşmayı zorunlu kılmaktadır.

Sonuç olarak bu tez, sinematografik anlatımın karakter psikolojisinin yapılandırılmasında ve izleyiciyle karakter arasındaki bağın kurulmasında temel bir unsur olduğunu ortaya koymuştur. Bu bağlamda, sinematografi yalnızca bir görsel anlatım biçimi değil, karakterin ruhsal derinliğini oluşturan, anlatımın duygusal altyapısını taşıyan ve sinemanın deneyimsel yönünü güçlendiren bir araç olarak değerlendirilmelidir. İleri düzeyde yapılacak araştırmalar, bu ilişkinin farklı türlerde, farklı tekniklerde ve farklı izleyici grupları nezdinde nasıl şekillendiğini ortaya koyarak, sinema sanatına dair kuramsal bilgiyi derinleştirecek ve uygulamalı alanda daha etkili sinematografik stratejilerin geliştirilmesine katkı sunacaktır. Bu nedenle sinema çalışmalarında, karakter psikolojisi ile sinematografik teknikler arasındaki etkileşim daha sistematik, disiplinler arası ve ampirik yöntemlerle ele alınmalıdır. Böylece hem anlatı çözümlenmeleri hem de izleyici deneyimi açısından daha bütüncül ve çok boyutlu bir sinema kuramı geliştirilmesi mümkün olacaktır.

## KAYNAKÇA

- Anderson, W. (Yöneten). (2014). *The Grand Budapest Hotel* [Sinema Filmi].
- Bauman, Z. (2019). *Akışkan Modernite*. CAN YAYINLARI.
- Bazin, A. (2022). *Sinema Nedir?* DORUK YAYINLARI.
- Bordwell, D., & Kristin Thompson. (1993). *Film History : An Introduction (First Edition)*. McGraw-Hill.
- Bordwell, D., & Thompson, K. (2016). *Film Art: An Introduction* . McGraw-Hill Education - Europe.
- Bourdieu, P. (2021). *Ayırım: Beğeni Yargısının Toplumsal Eleştirisi*. NİKA YAYINEVİ.
- Brown, B. (2006). *Sinematografi - Kuram ve Uygulama*. Hil Yayınları.
- Ceylan, N. B. (Yöneten). (2011). *Bir Zamanlar Anadolu 'da* [Sinema Filmi].
- Ceylan, N. B. (Yöneten). (2014). *Kış Uykusu* [Sinema Filmi].
- Coppola, F. F. (Yöneten). (1979). *Apocalypse Now* [Sinema Filmi].
- Demirkubuz, Z. (Yöneten). (1997). *Masumiyet* [Sinema Filmi].
- Eisenstein, S. (2014). *Film Biçimi: Film Teorisi Üzerine Denemeler*. AGORA KİTAPLIĞI.
- Erdem, R. (Yöneten). (2009). *Kosmos* [Sinema Filmi].
- Fazlıoğlu, İ. (2020). *Kendini Bulmak*. KETEBE YAYINEVİ.
- Ferhadi, A. (Yöneten). (2011). *Bir Ayrılık* [Sinema Filmi].
- Ferhadi, A. (Yöneten). (2016). *Satıcı* [Sinema Filmi].
- Freud, S. (2015). *Narsizm Üzerine ve Schreber Vakası*. Metis Yayınları.
- Gören, Ş. (Yöneten). (1982). *Yol* [Sinema Filmi].
- Güney, Y. (Yöneten). (1970). *Umut* [Sinema Filmi].
- Gibbs, J. (2002). *Mise-en-Scène: Film Style and Interpretation*. Wallflower Press.

- Giddens, A. (2019). *Modernite ve Bireysel Kimlik Geç Modern Çağda Benlik ve Toplum*. SAY YAYINLARI.
- Harvey, D. (2019). *Postmodernliğin Durumu Kültürel Değişimin Kökenleri*. Metis yayınları.
- Hitchcock, A. (Yöneten). (1960). *Psycho* [Sinema Filmi].
- İnsel, A. (2014). *Türkiye Toplumunun Bunalımı*. BİRİKİM YAYINLARI.
- Jung, C. G. (2017). *İNSAN VE SEMBOLLERİ*. istanbul: KABALCI YAYINLARI.
- Kiyarüstemi, A. (Yöneten). (1997). *Kirazın Tadı* [Sinema Filmi].
- Kristin Thompson, D. B. (2018). *Film History: An Introduction*. McGraw Hill.
- Lacan, J. (1966). *Écrits: Yazılar*. SEUIL Champ Freudien Edition.
- Mecidi, M. (Yöneten). (1997). *cennetin çocukları* [Sinema Filmi].
- Metz, C. (1991). *Film Language: A Semiotics of the Cinema*. Oxford Üniversitesi Yayınları.
- Monaco, J. (2013). *BİR FİLM NASIL OKUNUR*. Oğlak Yayıncılık.
- Mulvey, L. (2013). *Visual Pleasure and Narrative Cinema*. Screen.
- Penahi, C. (Yöneten). (2015). *Tehran Taxi* [Sinema Filmi].
- Salt, B. (2009). *Film Style and Technology: History and Analysis*. Starword.
- Scott, R. (Yöneten). (1982). *Blade Runner* [Sinema Filmi].
- Sennett, R. (2002). *Karakter Aşınması / Yeni Kapitalizmde İşin Kişilik Üzerindeki Etkileri*. AYRINTI YAYINLARI.
- Spielberg, S. (Yöneten). (1993). *Schindler's List* [Sinema Filmi].
- Thompson, K., & Bordwell, D. (2012). *Film sanatı: Biçim ve anlatı*. De Ki Yayınları.
- Truffaut, F. (2018). *Hitchcock ve Truffaut*. Hayek Kitap.
- Welles, O. (Yöneten). (1941). *Citizen Kane* [Sinema Filmi].

**EKLER****4.6. Ek A: İstemek olmak ve öncesi filminin izlenebilir linkleri**

İSTEMEK, OLMAK VE ÖNCESİ – KISA FİLM

YOUTUBE: [https://youtu.be/\\_rogArky5O4](https://youtu.be/_rogArky5O4)

