

**T.C.
MİMAR SİNAN GÜZEL SANATLAR ÜNİVERSİTESİ
FEN BİLİMLERİ ENSTİTÜSÜ**

**SİNEMADA MEKAN KİMLİĞİ VE ATMOSFER KURGUSU;
NURİ BİLGE CEYLAN'IN KIŞ UYKUSU FİLMİ ÜZERİNDEN İNCELENMESİ**



**YÜKSEK LİSANS TEZİ
Serap KÜRKÇÜOĞLU**

İç Mimarlık Anabilim Dalı

Yüksek Lisans Programı

Tez Danışmanı: Dr. Öğr. Üyesi Emel Başarık Aytekin

HAZİRAN, 2019

**T.C.
MİMAR SİNAN GÜZEL SANATLAR ÜNİVERSİTESİ
FEN BİLİMLERİ ENSTİTÜSÜ**

**SİNEMADA MEKAN KİMLİĞİ VE ATMOSFER KURGUSU;
NURİ BİLGE CEYLAN'IN KIŞ UYKUSU FİLMİ ÜZERİNDEN İNCELENMESİ**



**YÜKSEK LİSANS TEZİ
Serap KÜRKÇÜOĞLU**

İç Mimarlık Anabilim Dalı

Yüksek Lisans Programı

Tez Danışmanı: Dr. Öğr. Üyesi Emel Başarık Aytekin

HAZİRAN, 2019

Serap Kürkçüoğlu tarafından hazırlanan Sinemada Mekan Kimliği ve Atmosfer Kurgusu; Nuri Bilge Ceylan'ın Kış Uykusu Filmi Üzerinden İncelenmesi adlı bu tezin *yüksek lisans* tezi olarak uygun olduğunu onaylarım.

Emel Başarık Aytekin
Tez Danışmanı

Bu çalışma, jürimiz tarafından *İç Mimarlık* Anabilim Dalında

yüksek lisans tezi olarak kabul edilmiştir.

Danışman : *Dr. Öğr. Üyesi Emel Başarık Aytekin*
Üye : *Dr. Öğr. Üyesi Burak Tansel*
Üye : *Dr. Öğr. Üyesi Büsra Ünver*
Üye : *Prof. Zeynep Yüksel Aktaş*
Üye : _____

Bu tez, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Lisansüstü Tez Yazım Kılavuzuna uygun olarak yazılmıştır.

TEŞEKKÜR

Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesinde yapmış olduğum Yüksek Lisans Eğitimim boyunca bizlerden özverisini esirgemeyen bütün hocalarımin vermiş olduğu emeğe minnettarlarımı sunarım.

Tez çalışmama başlarken yapmış olduğum konu seçiminde beni destekleyen ve bu çalışmayı hazırlarken bilgisini, sevgisini ve sabrını üzerimden hiç eksik etmeyen, beni her daim cesaretlendiren kıymetli danışmanım "Dr. Öğr. Üyesi Emel Başarık Aytekin'e" sonsuz teşekkürü borç bilirim. Sinema konusundakiengin bilgi birikimini benimle paylaşan, bana yol gösteren değerli hocam "Prof. Zeynep Yüksel Aktaş'a" şükranları sunarım. Kıymetli görüşleri ile beni aydınlatan sevgili hocam "Dr. Öğr. Üyesi Burak Tansel'e" teşekkürlerimi sunarım.

Araştırmalarımı yaparken her daim yardımcı olan ve yazdıklarımı sürekli olarak sabırla okuyan arkadaşlarıma teşekkür ederim.

Son olarak hayatımın her döneminde ve zorlu tez çalışmamda beni hep destekleyen Annem Sevim Kürkçüoğlu'na Babam Memet Sıtkı Kürkçüoğlu'na, Kardeşlerim Gülsüm Kürkçüoğlu'na, Sena Kaynarkaya'ya, Ahmet Hamdi Kürkçüoğlu'na ve Bahadır Kaynarkaya'ya, özel bir teşekkürü borç bilirim.

Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Lisansüstü Tez Yazım Kılavuzuna uygun olarak hazırladığım bu tez çalışmada;

- Tez içindeki bütün bilgi ve belgeleri akademik kurallar çerçevesinde elde ettiğimi,
- Görsel, işitsel ve yazılı tüm bilgi ve sonuçları bilimsel etik kurallarına uygun olarak sunduğumu,
- Başkalarının eserlerinden yararlanılması durumunda ilgili eserlere bilimsel normlara uygun olarak atıfta bulunduğumu,
- Atıfta bulunduğum eserlerin tümünü kaynak olarak gösterdiğimi,
- Kullanılan verilerde herhangi bir değişiklik yapmadığımı,
- Ücret karşılığı başka kişilere yazdırmadığımı (dikte etme dışında), uygulamalarımı yaptırmadığımı,
- Bu tezin herhangi bir bölümünü bu üniversite veya başka bir üniversitede başka bir tez çalışması olarak sunmadığımı

beyan ederim.

Serap Kürkçüoğlu

İmzası

SİNEMADA MEKAN KİMLİĞİ VE ATMOSFER KURGUSU; NURİ BİLGE CEYLAN'IN KIŞ UYKUSU FİLMİ ÜZERİNDEN İNCELENMESİ

ÖZET

Mekân Kimliği ve Atmosfer Kurgusu, sinema filmlerinde içeriğin istenilen şekilde aktarılmasında belirleyici bir unsurdur. Bu nedenle mekân olgusu sinema için mekân tasarımından bağımsız olarak önemli bir yere sahiptir. Mekân, sinema için temel alanlar yaratmaktadır. Mekân kimliği, kurgulanan mekânın özelliklerini filmin karakterine yansıtmaktadır. Atmosfer kurgusu ise istenilen duyguyu izleyiciye vermesi açısından önemli bir yere sahiptir.

Çalışmanın ilk bölümünde sinemada mekân olgusu incelenerek film çekiminde mekân algısının nasıl kullanıldığı tüm süreçleri ile irdelenmiş; mekân kurgusu ve tasarım süreci, sinema türleri, dönemleri ve senaryoya göre mekânın biçimlenişine etki eden duyuşal öğelerin katkıları üzerinden incelemeye devam edilmiştir. İkinci bölümde mekân kimliği ve atmosfer etkisinin sinemaya etkisi mekân kavramı üzerinden anlatılmıştır.

Çağdaş Türk Sinemasında, Atmosfer Etki ve Kimlik Tasarımı konusunda ödüllü filmleri ile dikkat çeken Nuri Bilge Ceylan ve Kış Uykusu filmi ele alınmıştır. Filminin görselliği; doğanın kozmik boyutları, mekânın kullanılış biçimi ve imgeler yoluyla yapılan anlatım, izleyici karşısına çıkmıştır. Ceylan'ın sanat anlayışının incelenmesinin ardından, Mekân Kimliği ve Atmosfer Kurgusu bağlamında, sahneleri birer fotoğraf karesi gibi tasarlayan Ceylan'ın sinema filmlerinde sıkça kullandığı, yaşayan mimarının var olduğu, taşra, doğal ve yapay mekânlar incelenmiştir. Kış Uykusu filmindeki mekân ve atmosferin, sinema filmine etkisi üzerine çözümlemeler yapılmıştır. Böylece mekânın sinemaya katkıları ve sunmuş olduğu görüntülerin filmin estetiğini nasıl etkilediği açıklanmıştır.

Anahtar Sözcükler: Mekân, Sinema, Atmosfer, Kimlik, Nuri Bilge Ceylan, Kış Uykusu.

INVESTIGATION OF ATMOSPHERE FICTION AND SPACE IDENTITY IN CINEMA ON NURI BILGE CEYLAN'S WINTER SLEEP MOVIE

ABSTRACT

Space identity and atmosphere fiction, is a decisive factor in the transfer of the content as the desired way. For this reason, the phenomenon of space has an important place for cinema independent from the space design. The space creates the fundamentals areas for cinema. The identity of the space reflects the characteristics of the designed place to the character of the film. However, atmosphere fiction has an important place in terms of giving desired emotion to the audience.

In the first part of the study, the concept of space in cinema and all the processes of how the perception of space used in filming was examined; and the process of place construction, design, cinema genres, periods and scenarios continued to be studied through the contributions of sensory elements that influence the formation of place. In the second part, the effect of atmosphere and space identity on cinema is explained through place concept.

Nuri Bilge Ceylan and Winter Sleep, which attracted attention with their award-winning films on Atmospheric Impact and Identity Design, were discussed in Contemporary Turkish Cinema. The viscosity of the film; the cosmic dimensions of nature, the way the place was used and the narrative through the images came to the viewer. After examining Ceylan's concept of art, in the context of Space Identity and Atmosphere Fiction, Ceylan designed the scenes as a photographic frame and the natural, artificial and provincial places where the living architecture was used frequently by the artists. Analyzes were made on the effect of place and atmosphere on cinema film in Winter Sleep. Thus, the contributions of the space to the cinema and how it affects the aesthetics of the film are explained.

Key Words: Space, Cinema, Atmosphere, Identity, Nuri Bilge Ceylan, Winter Sleep

ÖNSÖZ



Sayfa No

İÇİNDEKİLER

TEŞEKKÜR	ii
ÖZET	iv
ABSTRACT	v
ÖNSÖZ.....	vi
İÇİNDEKİLER	vii
KISAKTMALAR	ix
SEMBOLLER.....	x
ŞEKİL LİSTESİ	xi
1. GİRİŞ	1
1.1. Çalışmanın Amacı	4
1.2. Çalışmanın Kapsamı ve Yöntemi	6
2. SİNEMADA MEKAN	8
2.1. Mekan Kurgusu ve Tasarım süreci	28
2.1.1. Mekanın Formsal Yapısı.....	34
2.1.2. Işık ve Renk	36
2.1.3. Malzeme ve Doku	41
2.1.4. Mekan ve Ses Bütünlüğü	43
2.1.5. Kompozisyon	46
2.1.5.1.Kadraj	48
2.1.5.2. Montaj.....	52
2.2. Sinema	55
2.2.1. Gerçekçi Sinema	66
2.2.2. Minimalist Sinema	68
2.3. Sinemada Öykü ve Senaryoya Göre Mekanın Biçimlenişi	69

2.4.Sinemaya Uyarlanan Görsel Düşünce	73
3. SİNEMADA MEKAN KİMLİĞİ VE ATMOSFER ETKİSİ	77
3.1. Yerel ve Kültürel İzlerin Sinema Mekanına Etkisi.....	84
3.2. Sinemada Dönem ve Yer Kavramı.....	87
4. KIŞ UYKUSU FİLMİ	91
4.1. Yönetmen Yaklaşımı	92
4.1.1. Mekan Unsurlarının Atmosfere Etkisi	97
4.1.2. İmgelerin Dili ve Mekana Yaklaşımı	101
4.1.3. Doğanın Diyalektiğini Kadraja Yansıması.....	104
4.1.4. Sinema ve Fotoğraf İlişkisi Üzerine Yaklaşımı.....	108
4.2. Filmin Mekansal Çözümlemesi	112
5.SONUÇ	132
KAYNAKÇA.....	135
EKLER	
EK.1. Nuri Bilge Ceylan.....	129
EK.2. Özgeçmiş.....	134

KISALTMALAR

1. Prof : Profesör
2. Doç: Doçent
3. Dr: Doktor
- 4.Araş Gör: Araştırma Görevlisi
5. Y: Yüksek
6. US: Amerika Birleşik Devletleri
7. ABD : Amerika Birleşik Devletleri
8. Tr: Türkiye
9. M : Metre
10. Kg : Kilogram
11. Vb: Ve Benzeri
12. Uni: Üniversite
13. Age: Adı Geçen Eser
14. VIP: Önemli İnsan
- 15.Dcp: Kamera Özellikleri

SEMBOLLER

- 1. % : Yüzde
- 2. & : Ve
- 3. → : İleri



ŞEKİLLER LİSTESİ

Şekil 2.1. Türk Filmlerinde Fon Olarak Kullanılan Haydarpaşa Garı	12
Şekil 2.2. Bataklı Damın Kızı Aysel 1934	14
Şekil 2.3. Üç Arkadaş Filmi 1958	15
Şekil 2.4. Haremde Dört Kadın 1965	16
Şekil 2.5. Aşk-ı Memnu	17
Şekil 2.6. "Sevmek Zamanı" Filminden Bir Sahne	18
Şekil 2.7. "Sevmek Zamanı" Filminden Bir Sahne	19
Şekil 2.8. Yılmaz Güney "Umut" Filminden Bir Sahne	20
Şekil 2.9. Yatık Emine Filminden Bir Sahne	21
Şekil 2.10. Anayurt Otel 1987	21
Şekil 2.11. C-Blok 1994	24
Şekil 2.12. Herkes Kendi Evinde 2001	26
Şekil 2.13. Filler ve Çimen 2001	27
Şekil 2.14. Güneşe Yolculuk	28
Şekil 2.1.15. Nuri Bilge Ceylan Ahlât Ağacı	29
Şekil 2.1.1. 16. Kapadokya Kentsel Dokusu	36
Şekil 2.1.2.17. Kış Uykusu Filminde Kullanılan Doğal Renk Dokusu	38
Şekil 2.1.2.18. Kış Uykusu Filminde Kullanılan Şömine Işığı	39
Şekil 2.1.3.19. Kış Uykusu Filminde Kullanılan Doku	42
Şekil 2.1.3.20. Kapadokya'nın Kentsel Dokusu	43
Şekil 2.1.4.21. Camın Kırılışı	44
Şekil 2.1.4.22. Kış Uykusu Filminde Kırılan Camın Sesi Ve Bıraktığı Etkiyi Anlatan Bir Sahne	45
Şekil 2.1.5.23. Kış Uykusu Filminden Kompozisyon Örneği	47
Şekil 2.1.5.24. Kış Uykusu Filminde Kurulan Kompozisyon Örneği	48
Şekil 2.1.5.1.25. Nuri Bilge Ceylan'ın Kadrajından Bir Örnek	49
Şekil 2.1.5.1.26. Kış Uykusu Filminde Kullanılan Kadraj Örneği	51
Şekil 2.2.27. Dörtnala Koşan Atlar. 1872'de Edward Muybridge Tarafından Çekilen Fotoğraf	55
Şekil 2.2.28. Fransız Lumiere Kardeşler Tarafından Çekilen İlk Sinema Filminden Bir Sahne.	56

Şekil 2.2.29. Georges Melies "İmkânsız Yolculuk"	58
Şekil 2.2.30. Georges Melies "Ay'a Yolculuk"	58
Şekil 2.3.31. Nuri Bilge Ceylan	69
Şekil 2.4.32. Haremde Dört Kadın Film Seti	74
Şekil 3.33. Bir Zamanlar Anadolu Filmı	78
Şekil 3.34. Uzak Filmı	80
Şekil 3.35. Ahlât Ağacı Filmı	81
Şekil 3.36. Uzak Filmı	82
Şekil 3.37. İklimler Filmı	83
Şekil 3.1.38. Kış Uykusu Filmı	85
Şekil 3.2.39. Kapadokya Şehir Dokusu	88
Şekil 3.2.40. Kapadokya Şehir Dokusu	89
Şekil 4.1.41. Mayıs Sıkıntısı Filmı.....	93
Şekil 4.1.42. Koza Filmı.....	95
Şekil 4.1.43. Bir Zamanlar Anadolu'da Filmı	96
Şekil 4.1.1.44. Kasaba Filmı.....	99
Şekil 4.1.1.45. Mayıs Sıkıntısı Filmı.....	100
Şekil 4.1.2.46. Uzak Filmı.....	103
Şekil 4.1.3.47. Mayıs Sıkıntısı	105
Şekil 4.1.3.48. Bir Zamanlar Anadolu'da Filmı	107
Şekil 4.1.4.49. Üç Maymun Filmı	109
Şekil 4.2.50. Aydın'ın Çalışma Odası	112
Şekil 4.2.51. Karakterler Tanıtılırken Kullanılan Arka Fonlar.....	113
Şekil 4.2.52. Otel Othello'nun Salonu	114
Şekil 4.2.53. Kırık Cam Ve İlyas'ın Kaçışı.....	115
Şekil 4.2.54. Hamdi'nin Evinin Tepeden Bir Görüntüsü	115
Şekil 4.2.55. Otel Penceresinden Görünen Engebeli Kapadokya Manzarası.....	116
Şekil 4.2.56. Beyaz Atın Yakalandığı Geniş Bozkır Alan	116
Şekil 4.2.57. Beyaz Atın Yakalandığı Geniş Bozkır Alan	117
Şekil 4.2.58. Aydın'ın Kalesi Otel "Othello"	118
Şekil 4.2.59. Aydın'ın Çalışma Odası	119
Şekil 4.2.60. Otelin Kahvaltı Salonu	120
Şekil 4.2.61. Mezarlık Sahnesi	120

Şekil 4.2.62. Toplantıda Nihal Tarafından İstenmeyen Aydın'ın Doğa İçinde Yalnız Kaldığı Sahne	121
Şekil 4.2.63. Nihal'in Odası	122
Şekil 4.2.64. Nihal'in Odası	123
Şekil 4.2.65. Nihal'in Odası Ve Aynaların İletişim Aracı Olarak Kullanıldığı Bir Sahne	124
Şekil 4.2.66. Aydın'ın Gitmek İçin Geldiği Tren Garı	124
Şekil 4.2.67. İmam Hamdi Ve Ailesinin Yaşamış Olduğu Ev.....	125
Şekil 4.2.68. İmam Hamdi'nin Odası	126
Şekil 4.2.69. Süavi'nin Evi	127
Şekil 4.2.70. Nuri Bilge Ceylan'ın Çocukluğu Ve Ailesi	129
Şekil 4.2.71. Nuri Bilge Ceylan	130

1. GİRİŞ

İnsanın barınma ihtiyacının var olmasıyla birlikte yaşanılacak mekânlar da oluşturulmaya başlamıştır.¹ Mimari anlamıyla mekân içinde insan ve objelerin olduğu, içerisinde hareket edilebilen, alan, hacim ve tanımlı boşluk olarak ele alınmıştır. Mekân; ustaca ve görkemli biçimlenişini, kütlelerin ışığı altında tamamlamıştır.² Mekânın farklı formları ele alınarak; düşünce ve şekillendirmeye anlamlı hale getirilebilir. Heidegger'in sözleriyle; *"Mekânın içinde olmak, zamanda var olmaktır. İnsan mekân ile birlikte düzenini de inşa eder"*.³

Sinema bir bütün olarak düşünüldüğünde her şeyden önce görsel bir algıdır. Bu görsellik ise anlam, kavram ve estetiği içinde barındırır.⁴ Sinema sanatı için mekân oluşturma gereksinimi de bu görsel algıya dayanır. İnsan, mekândaki görselliği çoğunlukla hareket halindeyken algılamaktadır. Mekân ile kurulan bağda, tüm duyular elde edilen algıyı ve beyinde oluşan imajı etkilemektedir.

Sinemada mekân kurgulanırken; kompozisyonu, mekânı oluşturan öğelerin uyumu, inşası ve sözü edilen parçalardan bütüne ulaşma çabası söz konusudur. Biçim, ışık, renk ve obje gibi kavramlar insan, hareket ve sesle birleşerek elde edilmek istenen bütünü destekler.

Hayatın içinde bulunan mekân ise, birçok sanat dalını içermektedir. Mekânın doğasında görsel bir iletişim vardır. Mekân algısının oluşturulmasında, farklı sanat dallarının birbiri ile olan etkileşimi ve yaşamın doğasında olan mekân oluşturma güdüsü etkili olmuştur. Bu doğal dürtü sinemanın görsel iletişim biçimleriyle ilişkisinin önemini artırmıştır. Mekân Kimliği ve Atmosfer Etkisi, görselliği farklı bütünselliklerle sunan sanat dallarıyla iş birliği içerisindedir. Mekân, sanat dallarından beslendiği gibi sanat dalları da mekândan beslenir. Özellikle sinema için bu durum daha önemlidir.⁵

¹Monnier, Gerard, Mimarlık Tarihi, çev.: İsmail Yerguz, Ankara, Dost Yayınları, 2006, s. 9.

²Courbusier, Le, Bir Mimarlığa Doğru, çev.: Serpil Merzi, İstanbul, YKY Yayınları, 2007, s. 10.

³Heidegger, Martin, "Kentin Felsefesi", çev.: Olcay Kural, Cogito, Sayı: 8/Yaz, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 1996, s.67-70.

⁴Metz Crhristian, Sinemada Anlam Üstüne Denemeler, Çeviri: Oğuz Adanır, Hayal Perest Yayınları, , İstanbul Eylül 2012, s.19.

⁵Ergin Sibel, Mimarlık Ve Sinema Etkileşiminin Sinemasal Mekana Etkileri Ve Nuri Bilge Ceylan Sinemasından Bir Örnek : "Uzak", Yüksek Lisans Tezi, Anadolu Üni, Fen Bilimleri Enstitüsü, Mimarlık Ana Sanat Dalı, Danışman: Doç.Dr. Nuray Özaslan, s.1.

Filmin nerede çekildiği izleyiciye doğrudan gösterilsin ya da gösterilmesin, mekânın çerçevesi, ölçeği, ışıklandırması ya da mekânla özdeşleşen unsurların verilmesiyle, seyircinin filmin nerede geçtiğini algılaması kolaylaşır. Bir alanın, durumun, ölçeğin, ışığın, yani mekânsal öğelerin her sinemasal karede görülmesi olağandır. Kullanılan mekân, kurgunun nerede geçtiğine bağlı olarak şekillenir. Bir olay (ışığın, hava, ses farklılıkları nedeniyle) günün hangi anında olduğuna ve hangi mekânda gerçekleştiğine göre anlam kazanır ya da anlam değişikliğine uğrayabilir. Ayrıca her mekânın kendine ait bir tarihi ve filmde geçen olaylara bağlı olarak simgesel çağrışımları vardır.

Film yapmak da mekânı bir çerçeveye oturmaktadır. Yönetmen, zaman ve mekân parçalarını kurgularken bir sınır belirler. Yapılan bu belirlemelerle mekânın içeriğini deşifre ederken, aynı zamanda mekân da sınırların önemine dikkat çeker. Mekânın algıda farkındalık oluşturmaya, bu süreçte gerçekleşir. Her dönemin toplumsal, ekonomik ve siyasal durumlarının yanı sıra yönetmenlerin kendi tarzları da vurgulanmak istenen şeyleri ön plana çıkarılabilir.⁶

Sinema filminin tamamlanabilmesi için Mekân Kimliği ve Atmosfer Kurgusu bir araya gelmelidir. Mekânın sinema üzerindeki etkisi oldukça fazladır. Işık, kostüm, senaryo, yönetmen, mekân ve bu araçlara uygun kurgunun bir bütün halinde işliyor olması sinema filminin başarısında belirleyici unsurdur. Mekân ile sinema bir bütün olarak algılanır ve filmin kurgusu bu şekilde oluşturulmaya çalışılır. Film, mekânı tartışmaya açtığında varoluşsal bazı sorunları izleyicinin gündemine taşır. Bunun için kapsamlı bir yapı şeklinde düşünülebilecek sınırların belirginleştirilmesi, bir imkân olarak karşımıza çıkar. Sinema filminin görsel anlatımını desteklemek için yaratılan mekân, kurgu sayesinde izleyiciye gerçek bir dünya gibi sunulabilir. Film oluşturulan her öğenin birbiriyle olan ilişkisinden meydana gelen filmin kurgusu, mekân aracılığı ile meselesini dile getirir, mekânı tartıştığında ise meselesini derinleştirir.

Çağdaş kültürün önemli iki kavramı olan sinema ve mekânın birbirini nasıl etkilediklerine odaklanan bu çalışma ile birlikte Mekân Kimliği ve Atmosfer Kurgusu, Türk sinemasının başarılı olarak adlandırılacak yapıtlarından “Kış Uykusu” filmi üzerinden irdelenmiştir. Filmin yönetmeni Nuri Bilge Ceylan’ın hayatı, sinemaya bakış açısı ve sinemadaki mekân algısı üzerinde durularak, Kış Uykusu filmi üzerinden mekânsal ve kurgusal çözümlemeler yapılmıştır. Kış Uykusu filmi incelenerek yönetmenin, hikâye ve o hikâyeyi oluşturan olaylardan ziyade, bir

⁶ Onaran Şerif Alim, Türk Sineması Cilt:1, Kitle Yayınları, Şubat 1994, s:10

atmosfere, bir mekâna, bir duruma ama en çokta insanın bu kurguya olan uyumuna bakılmıştır. Bu çalışma sinema, mekân, atmosfer ve görsellikten mimarlığa kadar uzanan bir süreci kapsamaktadır. Sinemada mekân çerçevesinde ilerlenen çalışmada, sinema mekânları üzerinde durularak mekânın, yönetmenin ve filmin kendi dili olduğu görülmüştür. Bunun sonucunda da bütün bu etmenlerin filmi nasıl şekillendirdiği incelenmiştir.



1.1. ÇALIŞMANIN AMACI

Modern kültürün iki önemli kavramı sinema ve mekânın birbirini nasıl etkilediklerinin araştırılacağı çalışmada; bir film çekilirken kullanılan mekân öğelerinin filmi nasıl şekillendirdiği Nuri Bilge Ceylan ve Kış Uykusu örnekleri kapsamında incelenecektir.

Sinemada Mekân, simgesel ve kuramsal iki düşünce yapısı ile meydana gelir. Sinematografik dil yetileri aracılığıyla sanatçı, insan gibi canlı bir malzemeden faydalanarak birçok şeyi dışa vurma, hatta sözcüklerle aktarılamayacak olanları bile ifade etme olanağı sağlayabilmektedir. Ayrıca sanatçı; mekân, dekor, müzik, ışık, renk, kostüm ve aksesuar gibi destekleyici unsurlarla da bu duygu ve düşüncelerin iyice destekleme ve yansıtma olanağını kullanmaktadır.⁷ Sinemanın anlama ve anlatma çabası, içsel gereksinimleri ve izleyicinin beklentileri mekân kurgusuna olan ihtiyacı daha önemli hale getirmektedir.

Sinemada mekân ve atmosfer kavramları, yeni düşüncelerin sanatsal yönlerden farklı şekillerde işlenebilmesi için kullanılan unsurlar haline gelmişlerdir. Sinemada mekân ve atmosfer kullanımı ile birlikte seyirciye sunulmak istenen düşünce farklı algılar oluşturularak sunulma imkânına sahip olur.⁸ Yönetmen, bütün teknikleri birbirine yedirerek, karmaşık bir yapı olan filmi ortaya koyar.⁹ Yapılan çalışmaya örnek olarak incelen Nuri Bilge Ceylan sineması, sinemada mekân konusunda minimalist bir yaklaşım sergilemektedir. Bu nedenle benzerlerine göre daha farklı değerlendirilebilmektedir. Ceylan sineması, aksiyonu içerisinde bulunduramayacak kadar durağan ve günlük hayatın sadeliğini anlatacak kadar doğal bir sinemadır. Ceylan, düşünmeye yönelten bir sinemayı seyirci ile buluşturur. Yönetmenin çektiği filmler arasında öyküsel ve anlamsal bir bağ bulunmaktadır. Bu baği takip etmek, filmlerini anlamak ve çözmek için ipuçları vermektedir.¹⁰ Yönetmenin minimalist bir üslup ve güçlü bir estetik algıyla film üretmenin ötesinde anlatım dilini de sorgulayan ve dönüştürmeye çalışan çabasını anlatılmak istenmektedir

Sinema mekânında mesele güncel bilginin ışığında hayatı okumak ve dönüştürmekse şayet, estetik rûştünü ispatlayan, hakikat namına ideolojiyle arasına

⁷ Adanır, Oğuz, Sinemada Anlam ve Anlatım, Alfa Yayınları, İstanbul 2003, s.40.

⁸ Özçınar, Meral, Toplumsal Kültürel Zaman Mekân Algısının Anlatı İnşasındaki Yeri Ve Örnek Film İncelemeleri

⁹ Dmytryk Edward-Porter Jean, Sinemada Yönetmenlik, Oyunculuk, Kurgu, Çeviri: İbrahim Şener, Doruk Yayınları, İstanbul 2011, s.13-14

¹⁰ Akbulut, Hasan, Nuri Bilge Ceylan Sinemasını Okumak Anlatı, Zaman, Mekan, Bağlam Yayıncılık, İstanbul 2005, s.10.

mesafe koyan sinema yapıtlarının gözünü ödünç almak, zamanı yakalamak mecburiyetinde olan bilgeliğin icabıdır.

Sinema ortalama iki saatlik bir zaman dilimi içerisinde, günlük hayatta gezip görülemeyecek kadar çok mekânı deneyimleme imkânı sunmaktadır. Birçok film mekânının deneyimlendiği bu çalışmanın amacı, bir film çekilirken, bir araya gelen birçok parçanın nasıl bir yol izlenerek bir bütün oluşturduğunu, gerçek ya da kurgusal mekânlar kullanarak yönetmenin çekim aşamalarında nasıl ayrıntılara dikkat ederek kimlik ve atmosfer etkisi yarattığını Türk sinemasının belli başlı eserleri üzerinden inceleyerek fark etmemizi sağlamaktır. "Ayrıca bu çalışma ile yönetmenin, bir mekânı kurgularken en küçük ayrıntıları bile nasıl bir titizlikle tasarlayıp ardından uyguladığını anlatmaktadır."¹¹

Yapılan çalışmada amaç; yaşayan mimari ile kendi kurgusunu oluştururken, mekân ve mekân deneyimini kullanan sinemanın mekân kimliği ve atmosfer kurgusunun Nuri Bilge Ceylan mekânları üzerinden incelenmesine olmuştur. Biçimsel öğelerin dışında mekân algısının önemini vurgulayan sinemada, mekânlara karşı yaklaşımın var olan mimari yapılardan da beslenerek hangi şekillerde mekânlara yansıtıldığını araştırmaktır. Sinema aracılığı ile izleyiciye "yer algısı", "yer kimliği", "farkındalığı"; "mekân kimliği" ve "atmosfer kurgusu"¹² kavramlarının var olan ya da oluşturulmuş temsili mekânlardaki karşılığının incelenmesi hedeflenmiştir. "Sinemada mekân kavramının yeri, Nuri Bilge Ceylan'ın "Kış Uykusu" filminde mekânı nasıl işlediği çözümlenerek incelenmiştir." Böylece mimari mekânda görsel algıya göre mekânın nasıl kurguladığı, sinemada iç mimarinin zaman ve mekân kurgusuyla bütünleşmesi, gerçek ve kurgusal mekânların sinemaya uyarlanması, sinemada mekân tasarımı ve algılanması Nuri Bilge Ceylan'ın Kış Uykusu filmi üzerinden ortaya konmuştur. Verilen bu etkilerin filmin bütününe olumlu katkıları ortaya konmuştur.

¹¹ Dmytryk Edward-Porter Jean,A.g.e, İstanbul 2011, s.12.

¹² İ. Bâkır Kanlı, Melis Bilgiç İgüsbdt Cilt: 3 Sayı: 1 Nisan / April 2016, s.120.

1.2. ÇALIŞMANIN KAPSAMI VE YÖNTEMİ

Sinemada mekân, film sürecinde sürekli değişip biçimlenirken, sinematografik konseptlerde diğer sanat formları gibi diyalektik olarak birbirini etkilemektedir. Bu kapsamda adı geçen tezin literatür taraması yapılmış, yöntemsel olarak filmografide önemli gösterilen belli başlı eserlerin, belirlenen konuya katkı sağlayacak mekansal bağlamda analizi yapılmıştır. Filmlerin analiz sürecinde genel olarak senteze dayalı bir yöntem izlenmiştir.

Filmlerinin yönetmenliğini, kurgusunu, senaristliğini, yeri geldiğinde de oyunculuğunu yapan Nuri Bilge Ceylan, uluslararası alanda aldığı ödüllerle, çalışmalarındaki titizlik ve detaycılığı ile dikkat çeken dokuz filmi ile ayrı ayrı öne çıkmıştır. İlk kısa filmi Koza (1995), Cannes Film Festivali Uluslararası Kısa Film ödülünü almış, teknik ve estetik anlamda oldukça iyi, her karesi ayrı birer fotoğraf niteliğinde olan, bugün ki Ceylan sinemasının ipuçlarını veren bir film olarak kabul edilmesinden dolayı tezin kapsamı içine girmiştir.

Çektiği filmler ve aldığı ödüllerle bütün dünyada adından sıkça söz ettiren ve Türk sinemasına katkıları yadsınamayacak kadar büyük olan bu yönetmenin kurguladığı mekânlar üzerine yoğunlaşmıştır. Nuri Bilge Ceylan'ın yönetmenlik anlayışı, bu anlayışı etkileyen konular ve filmlerindeki sahneler birer fotoğraf karesi olarak bakma yaklaşımı incelenmiştir. 2014 yılında 67. Sinemanın izleyicilere kısa sürede onlarca mekân deneyimi yaşatabilmek gibi bir özelliği olduğu göz önüne alınarak, Cannes Film Festivali Altın Palmiye Ödülü alan Nuri Bilge Ceylan'ın "Kış Uykusu" filminin mekân ve atmosfer etkisi irdelenip sinemada mekân kavramının kurguya etkisi örneklenmiştir. Bu çalışma ile birlikte sinemanın unsurlarından birisi olan mekân kavramının, yönetmenin bakış açısıyla bütünleşerek filme nasıl etki ettiği ve filmi nasıl şekillendirdiği ortaya konulmuştur.

Bütün bunlar incelenirken mekânı oluşturmada ihtiyaç duyabileceği mekân atmosferine ve kimlik kurgusuna katkı sağlayacak unsurlar kapsam olarak ele alınmış; mekân ve atmosfer oluşturulurken izlenen bütün aşamalar, senaristin, yazarın ve yönetmenin öyküyü oluştururken yaptıkları özenli çalışmalara katkıları ve imgeleri nasıl kullandıkları incelenmiştir. İç mekanın tasarımında belirlenen konsept ve senaryoya göre mekanın atmosferi ve kimliği de düşünülerek, bu doğrultuda bir biçimlendirme yoluna gitmek mekanın kalıcılığına katkı sağlamıştır. Mekân kurgusunun filme olan etkileri, kurgusal ve doğal mekânların sinemadaki kullanımı

zerine alışılımtır. Ayrıca sinemada mekân kimliğine ve atmosferine, olumlu yönde etkileri olan yerel ve kültürel öğelerde ele alınmtır.



2.SİNEMADA MEKAN

Mekân, insanın içerisinde eylemlerini yerine getirdiği, çevreden belli ölçüde soyutlayan ve insanın içerisinde eylemlerini sürdürdüğü alandır. Mimarının en önemli ögesi de bu mekândır. Birey bu mekâna dâhil olmaya başladığı an algıları, kontrollü ya da kontrolsüz bir biçimde, harekete geçmektedir. Algıların hareket geçtiği yaşanan mekânda, yaşantıyı etkilemektedir. Mekânın fiziksel özellikleri, içinde yaşayan kişinin sınırlarını belirlemektedir. Oysa mekânın fiziksel özelliklerinin dışında pek çok özelliği de vardır. Mekân ve mimari mekân ile ilgili tanımlamalara bakıldığında; ilişkili olma hali, algı, hareket, süreklilik, sınır ve yüzey kavramları ile karşılaştırılır. Mimari mekân ve mekânsal algı arasındaki ilişkinin niteliği önemli bir yer tutmaktadır.

Sinemada mekân, duygularımıza hitap ederken aynı zamanda görsel bir algı oluşturmaktadır. Sinema ve mekânın yollarının; yaşanan mekân ve temsili mekân olmak üzere iki farklı yaklaşımda birleştiği düşünülmektedir. Temsili mekân, bir tasarımcı tarafından hayal edilerek kurgulanan mekân olarak ifade edilmiştir. Yaşanan mekân ise ancak insanın içinde var olmasıyla algılanabilen mekânlar olarak görülmüştür. Temsili mekânlar, tasarlanan çizimlerde yaşanan mekânın rol modelleri olarak alındığı tasarlanmış olan mekânlardır. Tasarlanan çizimlerin ötesinde, ruhsal donatılarla da yaşayan mekânlara dönüştürülmüştür. Sinemasal mekân, var olanın birçok şekilde yorumlanmasıyla elde edilebilir. Sinema anlattıklarıyla ve mekânların bir hayal perdesinden izleyiciye bir çerçeve sunar.

Andrew Higson'a göre; "*Anlatım mekânla anlamlandırılır.*"¹³ Sinemada mekân kavramı; yaşanan hareketi, zamanın varlığını ve mekân algısını içerir. Başlangıçta sinemada mekân, boşluk ve kütleyi barındırmayan bir bütün olarak algılandığından biçim oldukça büyük bir öneme sahip olmuştur. Gerçeklik duygusunun verilebilmesi için nesnelerin biçimleri ve insanların mekâna katmış olduğu hareketler kullanılmıştır. Sinemanın resimlerin hareket ettirilmesinden doğduğu düşünülürse; sinemanın temeli de hareketlerle bütünleşerek oluşmuştur. Mimarlık açısından bakıldığında hareket, beden ve mekân ilişkisi bulunmuş, mekânın oluşturulmasıyla da hareket ve mekân ilişkisi somutlaştırılmıştır.¹⁴

¹³ Higson Andrew, Dissolving Views: Key Writings On British Cinema, Cassell,S:134

¹⁴ Adiloğlu Fatoş, Sinemada Mimari Açılımlar: Hilit Refiğ Filmleri,Es Yayınları, İstanbul, 2005, S:16-17

Sinema mekânları incelendiğinde ilk yıllara kıyasla bilinçli şekilde tasarlanan mekânlar söz konusudur. Fritz Lang'ın kült filmi Metropolis'te devasa bir film platosu kurulmuş, iç mekânlar mimari bir biçimde tasarlanmıştır. Bu mekânlarda kullanılan dekor, aksesuar ve ışık dönemine göre oldukça farklı bir mekân algısı oluşturmuştur.¹⁵

Yurttaş Kane için Orson Welles tarafından oluşturulan gösterişli mekanın içinde bulunan öğeler, mekanın tasarımı ile metaforik bir anlam kazanmıştır. Bu sayede mekân etkili bir kullanıma sahip olmuştur. Welles'in, Yurttaş Kane için yapmış olduğu tasarımdan sonra korku ve gerilim türünde filmler için yapılan mekân tasarımları fark yaratmaya başlamıştır. Korku ve gerilim türleri için seyirciyi etkilemek ve korku duygusunu yaratabilmek için mekânın etkili şeklide tasarlanmış olması önemlidir. Çoğu zaman filmlerdeki mekânlar yapılan etkili tasarımları sayesinde, filmlerdeki karakterlerden daha çok akılda kalmıştır. Sinemada mekân bir oyuncu kadar öneme sahip olmuştur. Mekân, insanların duygularını güçlendirir. Bunun nedeni ise insanın kendisini bildiği günden beri, bir mekânın içinde barındığını bilmiş olmasıdır. Barınacak bir mekânı yoksa bile beden insanın mekânı olmuştur.¹⁶ Yönetmen filmde kullanılan düşletilesi mekânları temsil ederek izleyiciye sunar ve bir bakış açısına yönlendirmeye çalışır. Mevcut mekânın kurgulanışı ve sinema perdesinde yer alışı üç şekilde olmaktadır:

Mevcut mekânların var olduğu gibi kullanımı

Mevcut mekânların yeniden yapılışı

Mevcut olmayan bir mekânın tasarlanması

Sinemada mekânlar tasarlanırken ilk olarak mevcut mekânlar var olduğu gibi kullanılmıştır. Filmlerde kullanılan mekânların gerçek hayatta var olan mekânlar olması çoğunlukla filmlerin inandırıcılığını arttırmakta etkili bir yöntem olmuştur. Bir sinema filmi çekilirken, bazı mekânların tüm özellikleri olduğu gibi bırakılabilir. Kimi zaman küçük birkaç değişiklik, kimi zaman da tamamen değiştirilerek farklı bir şekle dönüştürülebilir.¹⁷

Filmin izleyici üzerindeki etkisini artırmak için seçilen mekânların kültürel, turistik, tarihi vb. değerlerini de kurgunun içerisine yerleştirerek mevcut mekânın seyirci

¹⁵ Çiçekoğlu Feride, Vesikalı Şehir, Metis Yayınları, İstanbul: 2006, s. 40-46

¹⁶ Allmer Açıly, Sinemekan, Varlık Yayınları, İstanbul 2010 s.45

¹⁷ Belis Öztürk , Sinemada mekan tasarımının incelenmesi:Bilim kurgu sineması örneği, yüksek lisans tezi, mart 2012

üzerindeki inandırıcılığı artırılmıştır. Türk sinema tarihi için önemli bir isim olan Halit Refiğ filmlerinde, Haydar Paşa Tren İstasyonu, Yeşilköy Havalimanı gibi mekânlar yurt içi ve yurt dışı yolculukların başlangıç ve bitiş noktalarını vurgulamak için kullanmıştır. Günümüzde de çekilen filmler, mekânsal anlamda zenginleştirilmek için tarihi ve görsel değerini kaybetmemiş olan birçok mekânla desteklenmektedir.¹⁸

Yönetmen senaryoda var olan bir mekânı çeşitli sebeplerden dolayı kullanamıyorsa; istenilen mevcut mekânı platolarda yeniden üreterek çekimlerini gerçekleştirmektedir. Bu mekânlar inşa edilirken o döneme ait kitaplardan ve fotoğraflardan yararlanılmaktadır. Yeniden var edilen bu mekânlar anlatıldığı dönemin mobilyaları, aksesuarları ve müziği ile de desteklenmektedir.¹⁹ Mevcut mekânın yeniden üretilmesi ile sunulan yapımlar seyirciyi geçmişe götürmüş olur. Türk sineması ve dizilerine de baktığımızda Çemberimde Gül Oya, Muhteşem Yüzyıl, Karadayı, Seksenler gibi dizi yapımlarının yanında Babam ve Oğlum, Çanakkale 1915, Fetih 1453, Kelebeğin Rüyası gibi filmler de örnek gösterilebilir.

Mevcut olmayan bir mekâna senaryo gereği ihtiyaç duyulabilir bu durumda ihtiyaca göre mekân sıfırdan tasarlanır ve inşa edilir. Bu mekân kullanılacak olan alana göre iç ve dış mekân olarak çeşitlilik gösterebilir. Önemli olan filmin filmografisine hizmet edecek şekilde tasarlanmasıdır. Bir uzay filmi çekilecek olsa ihtiyaç duyulan galaksi ya da uzay mekânı filme göre sıfırdan tasarlanmalı ve inşa edilmelidir. Hollywood sinemasının büyük platolarında başlayan bu çalışma günümüzde dünya sinemasında oldukça yaygın olarak kullanılan bir tekniktir.

Hollywood sinemasına baktığımızda ise İngiliz yönetmen Ridley Scott tarafından 2000 yılında çekilen Gladyatör filmi, mevcut mekânın yeniden kurgulanışına iyi bir örnek olarak gösterilebilir. Film bugün İtalya'nın Roma kentinde yer alan ve her gün yüzlerce turistin akınına uğrayan Coliseum'da (Collesio) çekilmiştir. Ancak mevcut olan mekânda çekim yapma imkânı olmadığından bilgisayar ortamında modellenerek oluşturulmuştur. Son İmparator (The Last Emperor 1987), Schindler'in Listesi (Schindler's List 1993), Cesur Yürek(Braveheart 1995), Ülke ve Özgürlük(Land and Freedom 1995), Elizabeth(1998), Agora(agora você vê 2005) gibi filmler de örnek olarak verilebilir.

¹⁸ Adiloğlu, Fatoş., Sinemada Mimari Açılımlar, Es Yayınları, 1.Baskı, İstanbul 2005

¹⁹ İnce, E. T.,Mimarlık ve Sinema İlişkisinin Sokak Mekânı Üzerinden İncelenmesi, Yüksek Lisans Tezi, Gazi Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü, Ankara, 2007

Temsili değerler üzerine kurulan Yeşilçam Sineması geleneksel ve modern arasında bir ikilem yaşamıştır. Yeşilçam filmleri mekânları imgesel anlatımlar içinde, geleneksel ve modern zıtlığının yaratılmasında önemli bir rol oynamıştır. Sade bir görsel kurgunun olduğu Yeşilçam Sineması'nda mekânın, yazılan öyküle ve diyaloglarla bütünlük gerektiren bir ilişkisi yoktur. İlk yıllarında perspektifin yeteri kadar kullanılmadığı çekimlerde mekân bir fon görüntüsündedir. Çekilen bütün filmler kendi mekânlarını bir şekilde oluşturur ve yeni anlamlar katarak yeniden yaratır. *"Jacobs'un da söylediği gibi sinemada mekân, hem kurgudan etkilenir, hem de onu etkiler."*²⁰

Türk Sineması düşük bütçelerle oluşturulan bir sinema olduğu için; var olan mekânlardan ve çekim yapılan şehrin ya da kırsalın açık mekânlarından yararlanmıştır. Senaryoların geneline bakıldığında Türk Sinemasında kullanılan en önemli iç mekân barınma ihtiyacını sağlayan evlerdir. Kullanılan diğer iç mekânlar yine senaryoya göre çeşitlilik gösteren mahkemeler, hapishaneler, hastaneler, tren garları, meyhaneler, eğlence alanları, fabrikalar, tamirhaneler, gibi anlatımı güçlendiren alanlardır. Kullanılan dış mekânlar ise; önceleri arka plan olarak sıkça kullanılan İstanbul'un Ortaköy, Beyoğlu, Galata, Sirkeci, Pierre Loti, Adalar, Haliç gibi çeşitli mekânlarına tanınmaktadır. Denizin üzerinde giden vapurlar, İstanbul Boğazı, camiler, Kapalı Çarşı, Kız Kulesi korular, eski mahalleler sıklıkla kullanılan mekânsal anlatımlardır. Kullanılan dış mekânlar fon olmanın dışında yaşanan mekânlardır. İstanbul kozmopolit yapısıyla, zenginliği, fakirliği, kenti, kırsalı, apartmanı, yalıyı, köşkü, gecekonduyu mekânsal bir bütün olarak sunmaktadır. Geleneksel eski İstanbul mahalleleri, komşuluğu, yardımlaşmayı, içtenliği anlatırken, lüks konaklarda, yalılar yozlaşmayı, körelmiş insan ilişkilerini anlatmaktadır.²¹

²⁰ Jacobs, L. 1994, "Zaman ve Mekânın Anlatımı", Filmde Zaman ve Mekân Üzerine, Turkuaz Yayınları, Eskişehir, s.43.

²¹ Dr., Araş. Gör. Altun Akyol Didem, Deü Mimarlık Bölümü, Yrd. Doç. Dr Uzun İnci., Deü Mimarlık Bölümü, Mekân Ve Sinema Yeşilçam Sineması'nda Mekân Kullanımı, Mimarlık 366. Sayı Temmuz* Ağustos 2012



Şekil 2.1. Türk Filmlerinde Fon Olarak Kullanılan Haydarpaşa Garı

Modern hayatın sembolü olan çevresinden soyutlanmış, geniş bahçeli, lüks villalarda yaşanan ilişkiler güvensizliğin verdiği tedirginlikle daha mesafeli ve sunidir. Evlerin içinde yer aldığı geniş bahçeler ihtişamlı yaşamın mekânsal anlatılarından biridir. Bu lüks evlerin büyük bahçeleri, denize açılan terasları vardır. Geleneksel hayatın sembolü olan küçük ve birbirine yakın evlerin olduğu mahalleler de ise ilişkileri daha samimi ve içtendir. İlerleyen zamanlarda ise köyden kente göç etmenin sonucu olarak gecekondular ve bir zenginlik anlatısı olan apartmanlar hayat bulur. Zenginlik, fakirlik, modernlik, geleneksellik, mekânsal olarak bu ayrımlarla sürekli vurgulanır.²²

Yine modernliğin anlatısı olan eğlence mekânları, gece kulüpleri, barlar, içinde önce eğlence barındırsa da sonunda mutlaka bir gerilim yaşatır. Gelenekselin anlatısı olan pavyon, meyhane ve kahvehane gibi mekânlar ise; sonunda bir gerilim yaşatsa bile samimiyetin mekânlarıdır. Yaşanan gerilimlerin ardında düşülen güvenlik ve ceza mekânları olan karakol haneler ve hapishaneler, içinde bunalımı barındırsa da koşullarda yaşanan dayanışmayla tekrar geleneksele gönderme yapılır. Sahip olunan işler için kullanılan fabrikalar ve yazıhaneler zenginliği simgelerken, fakirliği anlatmak için tamirhaneler kullanılır.

Genel olarak anlatılan bu mekânların içindeki mekân tasarımları da, içinde yaşayan kişiler hakkında fikir sahibi olmamızı sağlamaktadır. Zenginliğin anlatıldığı evlerde

²² Dr., Araş. Gör. Altun Akyol Didem, Yrd. Doç. Dr Uzun İnci, Mimarlık 366 Sayı, Temmuz * Ağustos 2012

kullanılan mekân yalı ya da bir köşk ise eşyalar klasik tarzda kullanılırken bir apartman dairesi ise daha modern tarzda kullanılmaktadır. Yalı ve köşk gibi mekânların genel tasarımına bakıldığında giriş katta geniş, gösterişli salonlar yer alırken, yukarı katlarda daha kişisel mekânlar olan yatak odaları yer alır. Bu ihtişamlı salonlarda kullanılan şömine, gösterişli klasik mobilyalar, pahalı aksesuar, tablolar, piyano, modern olarak kurgulanan mekân öğeleridir.

Kişisel olan yatak odaları, içsel hesaplaşma anlatılarında kullanılan iç mekândır. Karakterler genel olarak bu mekânlarda yalnız gösterilirler. Çekilen acılar, alınan önemli kararlar, içsel hesaplaşmalar çoğunlukla bu mekânlarda gerçekleşir. Kullanılan mutfak mekânı, ister zenginliğin anlatıldığı yalılarda, ister fakir anlatıldığı eski bir evinde olsun yaşanan sıcaklık duygusu hep aynıdır. Lüks evlerin çekim açılarının merkezinde yer alan merdivenler öykünün en can alıcı yerlerinin geçtiği mekânlardır. Heyecan, korku gerilim, mutluluk, öfke, ölüm genel olarak bu mekânda yaşanır.²³

Lüks evlerin bulunduğu konum, doğal dokusu, içinde bulunan eşyaların eski ve soluk renkleri sayesinde ayrılan geleneksel mahallelerde evler ahşap, iki katlıdır. Fakirlik, dostluk, koşulsuz sevgi, yardımlaşma, en çok bu mekânlarda izleyici karşısına çıkar. Bu mekânların içleri de en az dışları kadar yoksuldur. Oturulan eski bir divan, derme çatma yapılmış diğer eşyalar, yerde yemek yenen bir yuvarlak bir masa, oturma odasında bulunan eşyalar arasındadır. Yatak odaları eski demir bir yatak ve kapakları bile zor kapanan bir dolaptan ibarettir. Mutfaklar eski tel dolaplarla doludur. Sadece temel ihtiyaçları karşılayacak kadar eşya yerleştirilmiştir.²⁴ Uyumsuz ve eski olmasına rağmen düzenli ve temiz evlerdir.

Kullanılan mekân anlatısı birçok filmde aynı şekilde ifade edilse de, her filme özel olarak düşünülmekte, kurgulanmakta ve ayırıcı nitelikte kullanılmaktadır. Sinemada kullanılan mekânlar bazen yönetmenlere göre de farklılık göstermektedir. Bir yönetmen belirli bir tarzı her filmine uygulayabilmekte ya da farklı anlayışları aynı filmi iki kez çekerek dahi kullanmaktadır.²⁵ Bu yaklaşım ve kullanılan mekânları Türk sinemasında öne çıkan bazı filmler üzerinden inceleyecek olursak;

²³ Dr., Araş. Gör. Altun Akyol Didem, Yrd. Doç. Dr Uzun İnci.. A.g.e, Temmuz* Ağustos 2012

²⁴ Kirel, S. 2005, Yeşilçam Öykü Sineması, Babil Yayınları, İstanbul, ss.189-190 ve Arslan Yeğen, 2007, s.264

²⁵ Adiloğlu Fatoş, A.g.e, s:19

Muhsin Ertuğrul'un yönettiği 1934 yapımı köy konulu ilk uzun metraj film olan "Bataklı Damın Kızı Aysel" filmi köy manzarası, toprak evleri, tarlaları, hayvan sürüleri, dar, uzun ve bozuk yolları, düğün için özenle süslenen atları, kızı almak için giden düğün alayı, köydeki geleneksel yaşam, at arabaları her şeyiyle köy hayatını vurgulayarak anlatmaktadır. Siyah beyaz olan filmde gösterilen yazılardan zaman ve mekân algısı yaratılmaya çalışılır. Filmde kullanılan düzgün Türkçe filme batılı bir hava katsa da kullanılan mekânlar ve müzik oldukça gerçekçi bir köy havası vermektedir. Filmde kullanılan çekim açıları köy manzarasını direk gözler önüne sermiştir. Yakın plan yapılan Aysel'in tozlu köy yollarında yürürken çekilen adım sahnesi filmin en can alıcı sahnelerindendir.²⁶ Filmde sahne geçişleri bir tiyatro oyununun esintilerini taşımasıyla tam bir Muhsin Ertuğrul yorumudur. Daha sonraki yıllarda yeniden yorumlanan çekimlerinde ise mekânlar daha yakın planda gösterilmiştir. Mekânlar yine gerçek köy manzaralarıdır.



Şekil 2.2. Bataklı Damın Kızı Aysel 1934

1952 de Lütfi Ömer Akad'ın "Kanun Namına" filminde, lüks mekânları ve gece kulüplerini, abartılı ev partilerini mekân edinen, daha çok iyi mekânların kullanıldığı bir filmidir. Sokaklara inen hareketli kamera, silahlı çatışma ve takip sahneleri sayesinde film ön plana çıkmıştır. Sami Pandir ve Zare Curityan tarafından Geniş görülen dış mekânlar ve çok sayıda farklı iç mekân hazırlanmıştır.

²⁶ <http://blog.milliyet.com.tr/batakli-damin-kizi-aysel/Blog/?BlogNo=48953>, 17.04.2019

Memduh Ün tarafından 1958 ve 1971 yıllarında iki kere yorumlanan "Üç Arkadaş" filmi "fakir üç arkadaşın ve kör bir genç kızın" hikâyesini anlatmaktadır. Film yıkık dökük bir konakta barınan ve yaptıkları ufak tefek işlerle yaşamlarını güç bela kazanan üç arkadaş ile boynuna asılı tablasında iğne, kibrit gibi şeyler satan kör bir kızı konu edinir. Filmde iyilik dostluk, fedakârlık temaları ön plandadır. Filmde yeşil çamın sıkça işlenen konularından bahsedilse de film mekân, ses ve oyuncuların performansları ile dönemin önemli filmleri arasına girmeyi başarmıştır. İstanbul sokakları, Eminönü, Galata, Ortaköy cami, deniz ve boğaz mekânsal anlatımda fon perdesi olarak karşımıza çıkmaktadır. Kullanılan bu mekânlar İtalyan Gerçekçiliği akımında ki gibi kamera sokağa indirilerek çekilmiştir. Fon olarak kullanılan bu manzaralara günlük hayattan hikâyeler eşlik etmektedir. İstanbul'un değişen yüzü, şehrin farklı noktalarında çekilen karelerle yansıtmaktadır. Kullanılan eski köşkün etrafındaki apartmanlardan, ana karakterlerden olan Murat'ın dolaşarak şehrin farklı yerlerine astığı afişlerden yaşanan kültürel yozlaşma açık bir biçimde izleyiciye verilmektedir. Jenerik akarken başlayan müzik film bitene kadar devam etmektedir. Filmin duygu durumuna göre zaman zaman iniş ve çıkışları olan müziğin sözleri film için özel olarak yazılmıştır.. Filmin sanat yönetmenliğini Niyazi Er yapmıştır. 1971 de yeniden çekilen Üç arkadaşın Sanat Yönetmenliğini ise Duygu Sağıroğlu Yapmıştır.²⁷



Şekil 2.3. Üç Arkadaş Filmi 1958

²⁷ <https://www.hayalperdesi.net/sinefil/30-istanbul-sokaklarinda-tozpembe-bir-masal.aspx> 17.04.2019

Metin Erksan David E. Durston'la birlikte 1963'de su mülkiyetini anlatan "Susuz Yaz" filmini İzmir'in Bademler köyünde çekmişlerdir. Filmde ucu bucağı gözükmeyen tarlaların Osman ve kardeşi tarafından; herkes tahta masası köy kahvesinde oyun oynarken, araziyi sürülmesi ve tarlaların daha da genişletilmesi onların çalışkanlığının göstergesi değil açgözlülüğün imgesidir.



Şekil 2.4. Haremde Dört Kadın 1965

1965 yılında Halit Refiğ tarafından çekilen Haremde Dört Kadın 19. Yüzyıl sonlarındaki Osmanlı'nın hayatını panoramik açılarla sinema perdesine yansıtmıştır. Refiğ'in mekânsal biçiminin çıkışını oluşturan bu film ile çok mekândan tek mekâna geçiş ilk defa aktarılmıştır. Refiğ'in tek mekân kullanımını iyi anlatan bir başka filmi ise Aşk-ı Memnudur. Haremde Dört Kadında olduğu gibi bu filmde tek mimari yapı tipi kullanılmıştır. Filmlerin birinde mekân olarak köşk kullanılırken diğerinde yalı kullanılan tek mekândır. Kullanılan bu ihtişamlı, lüks evler, o zaman ki statü kavramını anlatan bir yaşam alanıdır. Bu iki filmi ortak payda da buluşturan özelliği budur.²⁸

²⁸ Adiloğlu Fatoş, A.g.e, s:63-65



Şekil 2.5. Aşk-ı Memnu

Metin Erksan'ın "Sevmek Zamanı" filmindeki mekânları inceleyecek olursak; siyah beyaz renkte çekilen filmde manzara çekimleri oldukça sık görülmekte ve uzak açılarla çekilmektedir. Ağaçlarla kaplı dar uzun yollar, Ada evleri, ormanlık alanlar en çok karşımıza çıkan mekânlardır. Dış mekân çekimleri Şile, Belgrat ormanı ve Büyükdada da yapılmıştır. Karakterlerin ruhsal durumları ve sıkıntıları arkalarına yerleştirilen düz renklerle ve yapılan yakın portre çekimleri ile verilmiştir.

Film Halil ve Derviş Mustafa'nın sahildeki bir meyhanede sıkıntılı bir şekilde karşılıklı oturması ile başlamaktadır. Halil'in sıkıntılı hali izleyiciye yağmurlu havanın kasveti, sessizlik, meyhane atmosferi ve karışık yollar ile verilir. Halil boya ile süslemesini yaptığı bir evin duvarında gördüğü tabloya vurulmuştur. Filmde verilen zamana bakıldığında aradan bir yıl geçmiştir. Bu sürenin sonunda Halil tablodaki suretin aslı ile karşılaşmış ve içsel bir boşluğa düşmüştür. Suret onun hayalinde yaratmış olduğu kişidir. Aslının hayalinde yarattığı kişi ile uyuşmayacağından ve hayallerini bozacağından korkarak aşkına karşılık veren Meral'den kaçmaktadır.



Şekil 2.6. "Sevmek Zamanı" Filminden Bir Sahne

Surete âşık olma konusu bir filmle ilk kez seyirci karşına çıkmıştır. Halil karakteri, aşkını karşısındaki kadının bedenine giydirmek yerine onu somutlaştırarak imgeler etrafında toplamaktadır.²⁹ Bir tablo, gelinlik giydirilmiş bir manken şeklinde karşımıza çıkan bu imgelerin yanı sıra; sınıf farkı da Meral ve nişanlısı Başar'ın aynı renk tonlarında giydirilirken, Halil'in onlarınkine zıt renklerde giydirilmesi ile vurgulanmıştır. Uzak planda yapılan çekimlerde sınıf farkı Meral'in yükseklerde Halil'in aşağılarda olması ile de desteklenmiştir. Kullanılan meyhane, ormanlık alanlar, ağaçlarla dolu dar uzun yollar, yağmurlu hava filmin kasvetli atmosferini oldukça iyi bir şekilde yansıtmaktadır. Meral bulunduğu konum itibari ile lüks yazlık evlerde ve apartman dairelerinde gösterilirken, Halil tek odalı küçük bahçe içinde kulübelerde izleyici karşısına çıkarılmıştır. Film suretlerden kurtulmuş aslına kavuşmuşken, zengin ve fakirin bir arada olamayacağını vurgular nitelikte Başar'ın onları tüfeği ile vurmasıyla son bulmaktadır.

²⁹ <http://www.gercekedebyat.com/haber-detay/metin-erksani-sevmek-zamani-kerem-gun/2977>



Şekil 2.7. "Sevmek Zamanı" Filminden Bir Sahne

Yılmaz Güney'in 1970'de çekmiş olduğu "Umut" filmi, Türk sinemasının ilk politik türdeki filmi olma özelliğini taşımaktadır. Umut filminde, her şeye rağmen umudunu yaşatmaya çalışan; filmin ana karakteri Cabbar'ın ailesini geçindirmek için vermiş olduğu mücadele anlatılmaktadır. Filmde ötekileşmiş, kendine ve topluma yabancılaşmış bir karakterin umutsuzluğu konu edinilmektedir. Filmde at arabasında uyanan Cabbar karakteri Sümerbank'ın reklam panosunun üstüne tuvaletini yapar. Bu panonun üzerinde *"Birikmiş paranızın teminatıdır."* yazmaktadır. Güney bu sahne ile parasal sistem üzerine yerleştirilen bankacılığa ve yoksulluğa bir sistem eleştirisi yapmıştır.³⁰ Film Siyah-beyaz olarak çekilmiştir.

³⁰ <http://www.otekisinema.com/yilmaz-guneyin-umutu-1970/> 17.04.2019



Şekil 2.8. Yılmaz Güney "Umut" Filminden Bir Sahne

Nuri Bilge Ceylan'ın da sıkça kullanmış olduğu Anadolu taşrası kavramının ustası olarak bilinen Ömer Kavur taşra kavramını filmlerinde defalarca kullanmıştır. Anadolu taşrasını anlatmaya ilk uzun metrajlı filmi olan Yatık Emine filmiyle başlamıştır. Taşranın içinde barındırdığı dışa kapalılık, kendinden olmayanı kabul edememe, zalimlik, gibi kavramların işlendiği bu filmde konu oldukça ağıdalı bir dille anlatılsa da, mekân düzenlemesi, ışık, ses ve dekorların inandırıcılığı gibi teknik içerikli konularda başarılı bir film olmuştur.³¹ Kavur'un bu filmde kullanmış olduğu çekim teknikleri de gelecekte kullanılacak çekim tekniklerine öncülük etmiştir. Hapishane sahnesinde yemek yedikleri sırada Emine'nin ahlaksızlıkla suçlandığını öğrenen bir mahkûmun, Emine'ye saldırdığı sahneyle, kocasını bir balta yardımıyla öldürdüğü sahnenin iç içe gösterilmesi, mekân içinde mekân göstererek bir hatırlatma aracı haline getirilmiş ve değişik bir kurgu oluşturmuştur.³²

³¹<https://medium.com/t%C3%BCrkiye/zaman%C4%B1n-ve-gizemin-pe%C5%9Finde-bir-yolcu-%C3%B6mer-kavur-aa1921e74898>

³² <http://turkiyedesinema.blogspot.com/2015/01/yatk-emine-1974-omer-kavur.html>



Şekil 2.9. Yatık Emine Filminden Bir Sahne

Ömer Kavur 1987 yılında Anayurt Otelini çekmiştir. Filmdeki karamsar ve tedirgin edici mekânların düzenlemeleri Şahin Kaygun tarafından yapılmıştır. Anayurt oteli bir mekân olarak verilse de aslında filmin başrolünü üstlenmiştir. Nazilli’de otele dönüştürülmüş Demirci Efe’nin konağı mekân olarak tercih edilmiştir. Otel, filmdeki ana karakterin ruh halinin temsili olarak izleyiciye sunulmaktadır. Başrol olan otelin dışarıdan görünüşü, duvarları, merdivenleri, öykünün anlatımına katkı sağlamıştır.³³ Filmde küçük bir kasabada Anayurt Otelinin müdürlüğü yapan Zebercet’in intiharı ile son bulan yalnızlığı anlatılır.



Şekil 2.10. Anayurt Otelini 1987

³³ <http://muham.org/yakin-dogu-universitesi-v2.html?page=17>, 18.04.2019

Yavuz Turgul" un 1996 da çektiği "Eşkıya" o tarihe kadar Türk sinemasının en yüksek gişe hâsılatını elde eden filmin sanat yönetmenliğini Mustafa Ziya Ülkenciler yapmıştır. Geniş bir şehir kullanımına sahip olan filmde baş mekân İstanbul'dur. İstanbul'un tehlikeli sokakları, eski mahalleleri filmde en çok karşımıza çıkan mekânlardır. İstanbul, köyden kente yaşanan göçle toplumsal yozlaşmanın en iyi gözler önüne serildiği yerdir. Filmde kullanılan iç mekânlarda en az İstanbul kadar ayrıntılı ve karakterlerle uyumlu olarak tasarlanmıştır. Urfa, İstanbul, Muhsin Beyin evi ve Baran'ın kaldığı otel filmde en çok kullanılan mekânlardır. Bu mekânlarda toplum tarafından bir şekilde dışlanmış olan birçok karakter bir araya gelmiştir.

Yabancı yatırımcıların haklarının korunması için çıkan sermaye yasası, yayılan video ve televizyon sonucu seyircisiz ve yapımcısız kalarak bir kriz yaşayan Türk sineması, politika, ekonomi ve sanat bakımından muhalif filmler çekmeye başlamıştır. Türk sineması 90lardan sonra Yeşilçam'ın kalıplaşmış biçim ve içerik anlayışından anlatımından uzaklaşarak yeni dönem muhalif bir sinema örneği sunar.³⁴

Kendi alanında aktif ve ödüllü sanatçılar tarafından oluşturulan, bağımsız bir yapıya sahip Yeni dönem sinema yönetmenleri arasında Zeki Demirkubuz, Nuri Bilge Ceylan, Derviş Zaim, Semih Kaplanoğlu, Yeşim Ustaoglu ve Serdar Akar gibi isimler yer almaktadır. Bu yönetmenler biçim içerik üslup ve tarz olarak birbirlerinden farklılıklar gösterseler de bazı özellikleri ortaklık göstermektedir. Bu yönetmenler geleneksel yolları takip etmek yerine kendi birikimleri ya da buldukları sponsorlarla, kendi tarzlarında filmler çekmişlerdir.³⁵ Kendi filmlerinin hem yapımcısı hem de yönetmeni olmaları bu yönetmenlerin önemli ortak özellikleri olmasının yanı sıra birçoğu filmlerinin senaristi, oyuncusu, sanat yönetmeni olmuştur.

Bireysel ve kişisel bir sinemaya inanan Nuri Bilge Ceylan ve Zeki Demirkubuz bu doğrultuda sinema filmi çektiklerini pek çok kez dile getirmişlerdir. Bu sözlerin doğruluğunu ispat etmek istercesine eşleriyle birlikte kamera karşısına geçmiş ve filmlerinin başrollerinde oynamışlardır. Bu yönetmenler çoğu kez tema olarak insanı ele almış, onların toplumdaki yerlerini, kişisel özelliklerini, hayattaki duruşlarını anlatmışlardır. Bu karakterler genel olarak anti-kahramanlardır. Bu yönetmenlerin ortak bir özelliği de, konu edinilen insanın sosyal hayatıyla değil, felsefik değerlerle

³⁴ Neslihan Çavuşoglu, T.C Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü İletişim Bilimleri Anabilim Dalı Radyo-Tv Bilim Dalı, 1990 Sonrası Türkiye'de Bağımsız Sinema Yüksek Lisans Tezi, İstanbul-2006, s.68

³⁵ Neslihan Çavuşoglu, A.g.e, İstanbul-2006, s.70

izleyici karşısına çıkarmalarıdır. Filmlerinde geleneksel anlatı yapısının kalıplarını kırarak, modernist ve postmodernist anlatı yapılarını kullanarak kendi anlatılarını oluşturmuşlardır.³⁶ Hepsinin minimalist bir anlatıma sahip olduğunu söyleyemsek de birçoğunun kullandıkları mekânlar, oyuncular, sinemasal zaman, kamerayı kullanım biçimleri minimalist sinemanın özelliklerini taşımaktadır. Zeki Demirkubuz çekmiş olduğu "Masumiyet" filminde Türk sinemasının geleneksel anlatımı yok etmiş, birbirini takip eden iki döngüsel süreç oluşturmuştur. Nuri Bilge'nin "Kasaba" filminde ise zaman anlatımı olarak sabahtan akşama kadar uzanan bir süreç söz konusu iken günlerin aylara, ayların mevsimlere dönüştüğü bir anlatım sunulmaktadır. Bahsi geçen ödüllü bu yönetmenler filmlerinde doğrudan mesajı iletme yerine öykünün ucunu açık bırakarak izleyicinin kendine göre yorumlamasını tercih etmektedirler. Sadece yapım aşamalarıyla değil kullanmış oldukları mekânlar bakımından da benzerlik göstermektedirler. Hemen hemen hepsinin kırsal alan, taşra konulu filmleri bulunmaktadır.

Zeki Demirkubuz'un "kişisel sinema" olarak adlandırdığı kendi sinema tarzı diğer yönetmeler gibi ona da yaratıcı yönetmen unvanını getirmiştir. "C Blok (1994)", "Masumiyet (1997)", "Üçüncü Sayfa (1999)", "İtiraf (2001)", "Yazgı (2001)", "Bekleme Odası (2003)", "Kader (2006)", "Kıskanmak (2009)", "Yeraltı (2012)", "Bulantı (2015)", "Kor (2016)" filmlerini çeken Demirkubuz, öykülerinde kötülük, ihanet, suç, kader, ask, özgürlük konularını tema olarak kullanmıştır. Filmlerinde sıkça kullandığı "taşra" olgusu bir içeri kapanıklık halidir. Taşradan şehre göç eden karakterin şehre uyum sağlayamayışı sonucu şehrin taşralaşması ya da tam tersi bir durumun yaşanması sonucu taşranın şehirleşmesi onun filmlerinde sıkça görülen imgelerdir. Yaşanan içsel sıkıntının, filmlerini çektiği mekânlarda atmosfer olarak kendini kapalı, klostrofobik, iç karartıcı, dar ve karanlık olarak göstermektedir.³⁷ Filmlerinde temel mekânlar varoş otel odalarından, gecekondudan bozma evlerden, görsellikten uzak ofislerden oluşmaktadır. Filmde yer verilen bu mekânlar taşranın izlerini taşıyan, boğucu, yıpranmış mekânlardır. Demirkubuz'un C Blok filmlerinde kullandığı iç mekânlar, Yusuf'un kaldığı otel odasında gördüğü eşyalar ve afişler gibi, o güne kadar kullanmış olan insanlardan izler taşımaktadır. Mekânlarında yer verilen karanlığın ve darlığın meydana getirdiği bir klostrofobik bir etki vardır. Bu sıkışmışlık duygusunu veren olgular daha çok karakterin iç dünyasındaki sıkışmışlıkla

³⁶ Neslihan Çavuşoğlu, A.g.e, İstanbul-2006, s.71

³⁷ Neslihan Çavuşoğlu, A.g.e, İstanbul-2006, s. 87

alakalıdır. Demirkubuz için ev bir aile mekânı olmaktan çok kişilerin içerisinde sıkışıp kaldığı alanlardır.³⁸



Şekil 2.11. C-Blok 1994

Demirkubuz'un filmlerinde en çok karşılaşılan iki önemli unsur, kapı ve televizyondur. Televizyon karamsar kişilikteki karakterler için gerçek hayattan bir kaçış yoludur.³⁹ Kapılar ise mekân neresi olursa olsun umuda giden çıkışı temsil eder. Demirkubuz bunu şu sözler anlatır. *“Her şeye rağmen, bütün karanlığa rağmen belki bir kapı açılır, belki hiçbir şey düşündüğümüz gibi olmayabilir, iyilik nedensiz bir yerden gelebilir.”*⁴⁰ “C-Blok” filmin son sahnesinde izleyici karşısına çıkan kapı, Halet ve Tülay’ın yeni bir yaşama başlayacaklarını simgelemektedir. Yönetmenin filmlerinde müziğe neredeyse hiç yer verilmez. Karakterlerin içinde bulunduğu depresif ruh halini müzikten ziyade yaşamın içinde anlık gelişen seslerle verir. Demirkubuz filmlerindeki doğal sesler, kapı gıcirtısı, araba kornası, kullanılan doğal aydınlatma onun anlatımının biçimsel öğeleridir. Demirkubuz'un kullandığı bu doğal öğeler onun minimalist anlatım yapısını gösterir.

³⁸ Uzunali Görkem, Zeki Demirkubuz Sinemasında Mekân Kullanımı, Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü İletişim Bilimleri Anabilim Dalı, Yüksek Lisans Tezi Ankara, 2015, s.47-50

³⁹ Neslihan Çavuşoğlu, A.g.e, İstanbul-2006, s.90

⁴⁰ Tunalı Dilek, “Sinema ve Masumiyet Üzerine” Sine-Masal, Temmuz-Agustos,1998, s.26

C Blok filminde kullanılan Ataköy'deki apartmanlar, yaşanan mekânlar olmanın dışında şehirleşmeyi simgelemektedir. Bloklar filmde sadece arka fon olarak kullanılmaz. Şehir yaşamının soğukluğuna da bir vurgu yapar.⁴¹ Aynı zamanda içekapanıklığı temsil eden blokların aksine, kullanılan arabalar dışa dönüklüğü ve kaçıp gidebilmeyi vurgulamaktadır.⁴²

Demirkubuz'un "Bekleme Odası" filmi Nuri Bilge Ceylan'ın "Uzak" filmi ile bazı noktalarda benzerlikler göstermektedir. Her iki filmde de kendi tarzlarını ortaya koyan yönetmenler bu filmlerde kullandıkları doğal mekânlar ve sokak sesleri ile filmde tınsal bir fon oluşturmuşlardır.⁴³

Semih Kaplanoğlu minimalist ve sanatsal kodlarla kurguladığı filmlerini yalın bir üslupla anlatmaktadır. "Herkes Kendi Evinde" filmini nereye ait olduğunu bulamayan karakterler üzerinden yola çıkarak izleyici karşısına çıkarılmıştır. Filmdeki üç ana karaktere ek olarak filmde bahsi geçen ev ve taşra mekânları da birer karakter olarak verilmiştir.⁴⁴ Kaplanoğlu fillerinde görünende çok görünmeyeni izleyiciye geçirmeyi amaç edinmiştir. Modern çağın mekânlardan çok doğayı bütün saflığıyla, şiirsel bir anlatım olarak kullanılır. Doğanında canlı bir karakter olduğunu, suyun, yağmurun, rüzgârın, ağaçların, hayvanların sesiyle, güneşin doğuşu batışıyla oluşturduğu gölgelerle anlatır. Tabiatın sunmuş olduğu sesler, doğanın gerçekçi görüntüsü, abartıdan uzak mekânlar, imgeler onun anlatım dilinin temellerini oluşturur. Yumurta filmi üzerinden bakacak olursak; Yusuf karakterinin şehir hayatını bırakarak taşraya dönmesi, geçmişine yaptığı bir yolculuk olarak algılanabilir.⁴⁵ Filmde uçsuz bucaksız bozkırlar, yıldızlarla parlayan gökyüzü, korkulan karanlık, derme çatma yapılan bir tavuk kümesi, geçmişten kalan bir köy evi mekân anlatısında en çok kullanılan öğelerdir. Diyaloglara yer verilmeyen filmde anlatı doğal seslerle sağlanmıştır.

⁴¹ Arslanbay Hülya, "Zeki Demirkubuz", Antrakt Yayınları, Ekim 1994, s.15

⁴² Neslihan Çavuşoğlu, A.g.e, İstanbul-2006, s.96

⁴³ Neslihan Çavuşoğlu, A.g.e, İstanbul-2006, s.112

⁴⁴ Neslihan Çavuşoğlu, A.g.e, İstanbul-2006, s.127

⁴⁵ Söyleşi: Çiçek Dursun -Gülşen Enver, Düşünen Şehir, Dosya ;Semih Kaplanoğlu İle Varlık/Zaman/Mekân Ekseninde Sinemanın Hakikati Ve Görsel Düşünme Üzerine, s.33-34



Şekil 2.12. Herkes Kendi Evinde 2001

Derviş Zaim çekmiş olduğu filmlerinde doğup, büyüdüğü bölgenin, özelliklerini ve mekânlarını kullanarak, kendi yaşamından alıntıları konu edinmiştir. Zaim filmlerinde sembolleri kullanarak anlatım yapar. Bu sembolleri seçtiği renkler ve nesneler vasıtasıyla anlamlandırır. Yönetmen mekânsal anlatıma oldukça önem vermekte ve filmlerinde mekânları ön plana çıkarmaktadır. Filmleri genel olarak dış mekân ağırlıklı alanlarda çekmektedir. "Tabutta Rövaşata" filmde hayatını sokaklarda yaşayarak geçiren Mahsun'un çaldığı arabaları eviymiş gibi içselleştirmesi bu konunun açık bir kanıtı olabilir.⁴⁶ Filmde konu edinilen araba hırsızlığı bir kısır döngü olarak sürekli tekrarlanır. Çalmış olduğu arabalar ile özgürce dolaştığı sokakların sonu sıkışmışlık hissi veren karakolda bitmektedir.

90'lı yılların konu olarak alındığı "Filler ve Çimen" filmi ise dönem filmidir. Filmde, kullanılan mekânlar, imgeler, renkler gerçekçi bir anlatımla kullanılmıştır. Simgesel anlatıma sıkça yer verilen filmde Havva ve abisinin yer aldığı mekânlar ve giydirilen kıyafetler çimenlere bir gönderme olarak yeşil ağırlıktadır. Havva karakterinin ebru sanatıyla uğraştığı sahneler, tüm yaşananlara rağmen yeşeren umudu simgelemektedir. Filmin son sahnesinde yağın altında ebru sanatıyla uğraşırken izlediğimiz Havva karakteri tüm yaşananlara rağmen yeşerebilecek bir umudun olduğunu simgelemektedir.

⁴⁶ Asuman Suner, "Masum ve Mahsun:1990'lar Korku Sineması", TürkFilm Araştırmalarında Yeni Yönelimler2 içinde, Deniz Derman (der), Baglam Yayınları, İstanbul, s.261



Şekil 2.13. Filler ve Çimen 2001

Yeşim Ustaoglu'da bahsi geçen diğer yönetmenler gibi klostrofobik, kasvetli ve sıkışmışlık duygusunu artıran kasvetli mekânlar kullanmaktadır. Filmlerinin melankolik bir havası vardır. Gerçekçi sinema dilini kullanan diğer yönetmenler gibi Ustaoglu'da Taşra olgusunu sıkça kullanmaktadır. Mimar asıllı olan ve kullandığı mekânları karakterlerin iç dünyalarını yansıtacak şekilde kurgulayan yönetmen, mekânı kullanım biçimi, renklerle olan uyumu, müzik seçimleri ile ön plana çıkmaktadır.⁴⁷ Onun filmlerinde kullanılan mekânlar, karakterler kadar önem taşımaktadır. Tercih edilen mekânın biçimsel özellikleri ve mekâna yüklenen imgeler, karakterlerin yaşamları ve kültürleri hakkında bilgi vermektedir.

Yeşim Ustaoglu'nun önemli iki filmi olan "Güneşe Yolculuk" ve "Bulutları Beklerken" Yolculuk temasını konu alan filmlerdir. Bahsi geçen bu yolculuklar hem gerçek anlamda yapılan fiziksel yolculuk hem de iç dünyaya yapılan ruhsal yolculuktur. "Bulutları Beklerken" filminde Eleni karakterinin iç dünyasında başlayan yolculuk, fiziksel olarak Selanik'te son bulur. "Güneşe Yolculuk" filminde ise bu yolculuk tersten kurgulanır. Mehmet karakteri yakın arkadaşının cenazesini götürmek için çıktığı yolda içsel bir yolculuğa çıkar.⁴⁸ Minimalist bir dil kullanan yönetmen sadeliği benimsemiştir. Filmlerinde sıkça yer alan doğa görüntüleri insanların yaşadığı coğrafya ile ilişkilendirilmiştir.

⁴⁷ <http://www.tsa.org.tr/tr/yazi/yazidetay/324/yesim-ustaoglu-sinemasinda-temsil-sorunu> (21.05.2019)

⁴⁸ Neslihan Çavuşoğlu, A.g.e, İstanbul-2006, s.137



Şekil 2.14. Güneşe Yolculuk

Sinemada karakterlerin gündelik yaşam pratiklerinin gerçekleştiği alanlar olarak mekânlar önemlidir. Sinema mekânları basit gibi görünen mekân olmanın ötesinde önemli bir kurguyu içerisinde barındırır. Her yönetmenin kendi tarzında ortaya koyduğu bu kurgu onların filmotografik dilinin de bir yansıması olmuştur.

2.1. Mekânın Kurgusu ve Tasarım Süreci

‘Sinema zamanı ve mekanı yeniden yaratma sanatıdır’

Jean Luc Godard

Bir sinema filminin sanat olarak kabul edilebilmesi için çekilmiş olması yeterli değildir. Sinemayı aslında sanat yapan kurgunun ortaya çıkmasıdır. Bir filmin çekimlerine başlamadan önce kurgusal planlaması yapılır. Çekilecek olan senaryo eğer bir eserden uyarlanacaksa; eserin okuma aşamasında eserdeki olaylar ilk önce zihinde görüntü olarak kurgulanmaya başlar. Kurgulanan tüm çekim planları set çalışmasından sonra yeniden düzenlenir. Böylece filmler bu çekim planlarının sonucu olarak ortaya çıkan yapıtlardır. Yapılan çekimlerin sonucuna göre bir sonra ki çekim kurgusu belirlenebilir ya da değişikliğe uğrayabilir.⁴⁹ Kuramsal anlamda etkisi önceden tahmin edilerek, birbirinden farklı içeriğe sahip çekimlerin yeni anlam

⁴⁹ Tarkovski, Andrey (1992). Mühürlenmiş Zaman. (Çev. Füsün ANT). İstanbul: Afa Yayınları. s.139

yaratılacak biçimde eklenmesine yaratıcı kurgu denilebilir. Yaratıcı kurgunun kurgudan farkı, anlatım gücünden kaynaklanır. Kurgunun ilerleyişi, romandan uyarlanarak oluşturulan senaryoda yazarın amacı görüntü yaratmak olmasa da; onun, görüntüsel düşünmeye başlamasıyla baslar, senaristin yaratıcılığıyla yeni bir boyut kazanır; yönetmen ve sanat yönetmenin işbirliğiyle de son halini alır.⁵⁰



Şekil 2.1.15. Nuri Bilge Ceylan Ahlat Ağacı

Film setlerinin kurgulanması aşamasında; yönetmenler ya da set tasarımcıları, mevcutta bulunmayan mekânları kurgularken, sınırsız bir ortamda, sonsuz imkânlarla tasarım yapabildikleri için, mekânları sinemadaki duyguyu ve etkiyi güçlendirmek amacıyla diledikleri gibi tasarlayabilmektedirler. Alman ekspresyonist sineması ile başlayan bu süreçte, set tasarımcıları kimi zaman dehşeti ve korkuyu yaratmak için kasvetli, dik açılı ve karanlık mekânlardan yararlanmışlardır. Bir toplumun hapsedilmişliğini ve direnişini simgelemek için eğrisel ve biçimsiz mekânlardan yardım almışlar; kimi zamansa mekân içinde mekânsızlıktan yararlanıp, olup biteni tüm çıplaklığıyla gözler önüne sererek çarpıcı psikolojik geribildirimler elde etmişlerdir. Bazen de geleceğin mekanlarına öneriler sunarak,

⁵⁰ Dr. Asiltürk T. Cengis, Sinemada Diyalektik Kurgu Beykent Üniversitesi Yayınıdır. İstanbul Eylül-2008, s.18

fütürist mimarilerinin şekillenmesine katkıda bulunmuşlardır.⁵¹ Bu mekânlar her zaman fiziksel bir yer olmayabilir, hayal ve ütopyalar olarak da sunulabilir. Ütopyaların Sinemadaki yansımaları özellikle bilim kurgu filmlerinde görülmektedir. Ütopik şehirler, mekânlar, geleceğin şehirlerini tasvir eden kurgular, zamanla ilişkilendirilerek kurgu içerisinde, mantıksal bir düzleme oturtulmaktadırlar. Sinemada önemli olan, kurgulanan sanal mekânların izleyicide gerçek mekân algısı yaratabilmesidir.

Genellikle düz kurgunun hâkim olduğu alan klasik sinemadır. Kameranin kendini göstermemesi ve öyküyü bölmemesi akıcı bir şekilde sıralanmasını sağlamaktadır. Devamlılığı sağlayan düz kurgu, kesintisiz olarak olayları seyirciye yansıtır. Buna rağmen yönetmen, Avrupa ve avant-garde sinemasında daha vurucu bir kurgu yaparak imzasını bırakır. Yönetmen kendine özgü bir ritim ve görüntü oluşturmak için klasik düz kurgunun kurallarından uzaklaşır böylece seyircinin tek bir gözle yetinmemesi sağlanmış olur.⁵²

Mekânda kurgu; farklı sanat dallarından etkilenen sanatçıların edindikleri estetiksel zevki yeniden düzenlemelerinin sonucu olarak doğar. Farklı nesnelerin bir araya getirilmesi sanatta çok kullanılan bir yöntemdir. Sinema dilinde kullanılan kurgu, farklı öğelerin birleşimi ile oluşturulmaktadır.⁵³ Film çekimleri, doğanın düzenine kolayca eklemeler yaparak ya da var olan durumu değiştirerek elde edilen küçük parçalardan oluşur. Bu parçaların bir araya getiriliş biçimleri filmin kurgusunu ortaya çıkarır. Her sanat yapısının oluşmasında var olan süreç kavramı filmlerde kendini daha fazla hissettirir. Bunu hissettirmesinin temel nedeni kurgudur. Kurgu senaryodaki anlamı etkileyen önemli bir unsurdur.⁵⁴ Yönetmenler çekim sırasında akıllarında tasarlamış oldukları sahnelerin haricinde ortaya çıkan sahneleri kullanarak, bir düzen oluşturmaya başladıklarında çekilen filmin ne kadar değişmiş olduğu da gözler önüne serilmiş olur. Bu durumdan da anlaşılacağı gibi ortaya çıkan film çoğu zaman akılda tasarlandığı şekilde olmaz. Sahneler bu düzenleme sırasına göre değişik anlamlar kazanır.⁵⁵ Gördüğümüz her farklı mekân aslında planlanmış bir yerdir ve içinde birçok anlam barındırır.

⁵¹ Gökçe Beşışık, Sinema ve mimarlıkta mekan kurgusu ve kavrayışı, Dokuz Eylül Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü Yüksek Lisans Tezi, şubat 2013

⁵² Bülent Küçükerdoğan, Sinemada Kurgu ve Eisenstein, Hayal Perest Yayınları, Ekim-2014, s.31

⁵³ Lotman Yuriy M., Sinema Estetiğinin Sorunları (Filmin Semiyotigine Giriş), Çeviri: Oğuz ÖZÜGÜL, DE Yayınları, İstanbul 1986, s.79

⁵⁴ Eisenstein Sergey Mihailoviç, Film Biçimi, Çeviri: Nijat ÖZÖN, Payel Yayınları, İstanbul 1985, s.17

⁵⁵ Eisenstein Sergey Mihailoviç, A.g.e, İstanbul 1985, s.17

"Çekimlerine yeni başlanan bir filmde, film ekibinin yorumlama gücüyle sahnelerin yerleriyle oynanması ile filme yeni anlamlar kazandırılır. Bunu yapabilmelerindeki en önemli etken sahne ve senaryo kurgusunun esnekliğidir. Örneğin X,Y,V,Z, sahnelerinden oluşan bir filmin, X,Z,V,Y sırasıyla elde edilen kurgusuyla Y,V,Z,X kurgusu aynı anlamı ifade etmez."⁵⁶ Sıralama örneğinden de anlaşıldığı gibi film yönetmenin ellerinde bir sürü farklı anlam kazanabilir. Kurguyla filme sadece yeni anlamlar değil yeni boyut ve zaman algısı da katılabilir. Bu anlatımda mekân kurgusuyla desteklenir. Mekândaki sanatsal Kurgu, tasarımda ve uygulamada çekimlerle birlikte düşünmeyi gerektirir. Kurgudan beklenen anlatsal etki ve etkileyici çerçeve senaryo aşamasında çekim boyutu (çerçeve dinamizmi, kompozisyon, çekim uzunluğu vb.)dikkate alınarak oluşturulur. Bir film değişim sırasında, kurgu odasında yapılan kimi değişikliklerle son şeklini alır.⁵⁷

Mekânsal Kurgunun asıl amacı; aynı sahne için yapılmış farklı çekimlerin, olay örgüsünü bozmadan daha estetik bir anlatım sağlayabilmesi için filmi en iyi anlatabilecek olan çekim alternatifinin seçilmesidir. Çekilen sahnelerin öykü sırasına göre ardı ardına eklenmesi istenilen duyguyu seyirciye geçirmek için tek başına yeterli olmayabilir. Seyirciye istenen duygunun verilmesi ve ana fikre ulaşmak ancak kurguyla mümkün olabilir. Kurgunun sadece sahnelerin sıralanması anlamına gelmediğini Sovyet sinemacıların çabası ortaya koymuş ve kurgu için başka bir dönem başlamıştır. İçerisinde zıt fikirleri karşılaştıran sanatsal kurgu; sahneler arasından seçim yaparak belirlenen sahnelerin izleyiciye vermek istediği duygu çerçevesinde bir araya getirilmesi ile sahneler arasındaki anlam bütünlüğünü sağlayarak zaman ve mekân boyutlarıyla da harmanlanıp farklı bir dünya kurma çabası olarak tanımlanabilir. Kurgu; yönetmene günlük hayatı birebir seyirciye sunmak yerine, olayları yorumlama ve düşündürme olanağı sunar. Sessiz sinema döneminde, Vsevolod I. Pudovkin'e göre "yönetmenin dili kurgudur ve yönetmenin yaratıcılığı, kişiliği, yaptığı kurgu ile ortaya çıkar". Kurgu sayesinde yönetmen, seyirciye istediğini istediği gibi gösterir.⁵⁸

Pudovkin kurgunun bazıları için sahne sıralamasından başka bir anlama gelmediğini; ancak kurguyla bütün özünün yorumlanıp anlaşılması gerektiğini

⁵⁶ Eisenstein Sergey Mihailoviç, A.g.e, İstanbul 1985, s.23-24

⁵⁷ Dr. Asiltürk T. Cengiz, Sinemada Diyalektik Kurgu Beykent Üniversitesi Yayınıdır, İstanbul Eylül-2008, s.36

⁵⁸ Rotha Paul, Sinemanın Öyküsü, İz düşün yayınları, İstanbul, 2000, s.166

vurgulamaktadır. Pudovkin'e göre filmin kurgusu yönetmenin karakteriyle ilişkilendirilebilir.⁵⁹ Kurgu yönetmenin kendini ifade etme biçimidir.

Filmin kurguyla oluşmaya başladığını savunan yönetmenlere göre; senaryo yazılmaya başlandığında aynı anda kurgunun da düşünülmeğe başlanması gerekir. Çekim parçaları senaryoyla birlikte ilerlemezse doğru bir anlatım sağlanamaz. Daha senaryo yazım aşamasındayken çekilen sahnelerin süreleri ve seyirci üzerinde oluşturacağı etkilerin düşünülmesi gerekir. Fakat çekimlerin ve senaryonun bitmesi kurgunun da bitmesi anlamına gelmez. Yönetmen çekmiş olduğu filmi en iyi anlam kurgusuyla seyirciye sunabilmek için sahnelerin yerleşimlerini doğru belirlemiş olması gerekir. Sanat filmlerinde kurgu çok daha önemlidir. Bu yüzden sanat filmi yönetmenlerinin kurguyla beraber düşüncelerini farklı bir şekilde de anlatmaları doğru bir tekniktir. Bu düşünceyi Eisenstein da desteklemektedir.⁶⁰

Eisenstein'a göre yönetmen, bütünün birliğini de bozmamalı içerik ve konuyu desteklemek için kullandığı rengin öğelerle uyum içinde olmasını da sağlamalıdır. Her enstrüman tam zamanında ve konuyla uyum içinde kendini göstermesi gibi, bir filmde de anlamı oluşturma görevini yüklenen ana öğe, diğer öğeleri yok edercesine yer almamalıdır. Burada olması gereken, öbür öğelerin anlamı oluşturma görevini yüklenen ana öğeye destek olacak bir biçimde düzenleme yolunun bulunmasıdır.⁶¹

Eisenstein'ın düşüncelerini benimseyen Nekes, kurguyu sinemanın temel etkin dil öğesi olarak göstermiştir. Görüntülerin her birinin bilgi içeren birimler olduğunu söylemektedir. Eisenstein gibi kurguyu karelerin çarpışması şeklinde yorumlamaktadır.⁶²

1925-1930 döneminde altın çağını yasayan kurgunun önemini, 1990'larda bir kez daha vurgulayan çağdaş yönetmen sayısı oldukça çoktur.⁶³ Çağdaş sinemacıların benimsediği yaratıcı kurgu, sinemanın vazgeçilemez bir dil öğesi olduğunu gösterir. Çekimlerin eklenmesi (dizilenmesi) alışkanlıkla "kurgu" diye adlandırılarak, kurgu ve sanatsal kurgu ayrımı günümüzde de çok fazla bilinmemektedir.

⁵⁹ Pudovkin Vsevolod Illarionoviç, Sinemanın Temel İlkeleri, Çeviri: Nijat Özön, Bilgi Yayınevi, Ankara 1966, s.103

⁶⁰ Eisenstein Sergey Mihailoviç, Film Biçimi, Çeviri: Nijat Özön, Payel Yayınları, İstanbul 1985, s.17-52 Pudovkin, Vsevolod Illarionoviç, Sinemanın Temel İlkeleri, Çeviri: Nijat Özön, Bilgi Yayınevi, Ankara 1966 s.15

⁶¹ Sözen Mustafa, Sinemada Renk, Detay Yayıncılık, Ankara 2003, s.142

⁶² Gürbüz Gökhan, Werner Nekes, 25, Kare Sinema Dergisi, S. 1, s.24-25

⁶³ Sözen Mustafa, A.g.e, Ankara 2003, s.142

Kurgunun aynı zamanda tüm sanat yapıtlarının ortak paydası olduğu savunulmaktadır. Eisenstein, yönetmenliğinin yanı sıra, şairliği, mimarlığı, ressamlığı kapsayan geniş bir bakış açısına sahiptir. Kendine özgü kurgu anlayışını geliştirirken zengin kültürel alt yapısından ve arka planından yararlanmıştır.⁶⁴

Pudovkin'in yaratıcı kurguyu Eisenstein gibi kullandığı Mat(ana) filminde ertesi sabah özgürlüğüne kavuşacak olan genç bir mahkûmun yaşadığı sevinç derenin coşkuyla akması, ışığın suya yansması, gülen insan yüzleriyle desteklenmiştir. Umut ve sevinç yansıtan bu imgeler filmin kurgusu hakkında önemli ipuçları vermektedir. Pudovkin'e göre bir şair için sözcükler ne ifade ediyorsa; sahnelerde yönetmen için onu ifade etmelidir. Ayrıca yönetmen bir şair edasıyla sahneleri ele alarak kurgu parçalarını istediği şekilde örgütlemektedir.⁶⁵

Sınırsız kurgu olanağı sağlayan deneysellik, sinema filmi için bir şanstır. Fakat kullanılan bu deneyselliğin sınırları yönetmen tarafından doğru belirlenmelidir. Yönetmenin düşündüğü her şeyi uygulamaya çalışması bir anlam kargaşasına yol açmakla beraber filmin özgünlüğünü de kaybetmesine yol açabilir.⁶⁶

Stanley Kubrick'e göre; Sinemada mekân kurgusunun amacı, bir filmde geçen olayları mantık çerçevesinde desteklemeyi sağlamaktır. Sinema filmini tasarlarken, kurgudan önce izlenen her adım, çekilmekte olan filmi kurgulamak için atılmıştır. Ünlü Alman film yönetmeni ve aynı zamanda aktör olan William Dieterle'ye göre kurgu; çekilen filmde ön planda olması istenen bazı noktaları seyircinin görmesini sağlamaktır. Buna göre, yönetmen kendi bakış açısını seyirci ile buluşturur. Bu nedenle film yönetmenin kişisel yapısıdır. Planları birbiri ile ilişkilendirerek bağlamak kurgunun en önemsiz amacıdır; çünkü kurgu aslında filmin tarzını, ritmini, duygusallığını vurgulamaktadır.⁶⁷

İyi bir sanat yönetmeni güçlü bir ritim duygusuna ve neyin nerede güzel görüldüğü konusunda iyi bir ön görüşe sahip olmalıdır. Aynı zamanda güçlü hafızası ile bütün görüntüleri belleğinden eleyerek hangi görüntüleri bir araya getireceğinin farkına

⁶⁴Lotman Yuriy M. (1986), Sinema Estetiğinin Sorunları (Filmin Semiyotigine Giriş), Çeviri:Oğuz Özgül, De Yayınları, İstanbul, s.68

⁶⁵Pudovkin, Vsevolod Illarionoviç, Ankara 1966, s.19-20

⁶⁶Dr. Asiltürk T. Cengiz, Sinemada Diyalektik Kurgu Beykent Üniversitesi Yayınıdır, İstanbul Eylül-2008, s.38

⁶⁷Küçükeroğan Bülent, Sinemada Kurgu Ve Eisenstein, Hayalperest Yayınları İstanbul, Ekim-2014 s.27

varmalıdır. Sanatçıyı yaratıcılığa teşvik eden, farklılığı arama çabası, insanlığı etkileme arzusudur.⁶⁸ Bu da çoğunlukla mekânsal kurguyla yapılır.

Sinemanın başlangıcından itibaren kurgusal mekân olan birçok örnek film verilmiştir; "Dr. Caligari'nin Muayenehanesi" (1920), "Metropolis" (1926), "Blade Runner" (1982), "Brazil" (1985), "Beşinci Element" (1996), "Yüzüklerin Efendisi" (2001), "Avatar" (2009) gibi farklı zamanlarda yapılmış farklı film türlerinde, kurgusal mekân kullanımları görülebilmektedir.

2.1.1. Mekanın Formsal Yapısı

Tasarım, anlama ve kavrama yetilerinin bir araya gelmelerini sağlayarak birbirleri arasında ilişki oluşturan bir köprüdür. Bu bağlamda tasarım, form, ışık, renk, doku, malzeme, kompozisyon, ses, kadraj, montaj gibi birçok algı unsuru ile bir bütünlük oluşturur. Böylece ürünü ortaya çıkaran görsel etki meydana getirilir. Bütün bu unsurlarla bir bütün oluşturulurken göz önüne alınması gereken iki önemli belirleyici nokta vardır. Bunlardan ilki; oluşturulan tasarım ürününde kullanılan tüm görsel algı unsurlarının kendilerine ait bir anlamı olmasıdır. İkincisi ise; bu unsurların bir araya geldiklerinde vurgulanmak istenen amaca ait bir bütünlük sağlamalarıdır. Böylece görsel atmosferin algılanabilmesi için karşımıza çıkan ilk algı unsuru formdur. Mekânda bulunan nesnenin fiziksel özellikleri ise onun formunu oluşturur.

Mekânın formlu yapısının en etkili özelliği duyu organlarımıza enerji yüklemesidir. Bu da tasarıma belirleyici bir ruh katmaktadır. Çevremizde görmüş olduğumuz her nesnenin duyumlarımız üzerinde bir etkisi vardır. Bu etki de kişiden kişiye farklı bir biçimde yer alır.⁶⁹

Mekân belirli sınırlardan oluşur. Bu sınırları belirleyen çeşitli sınırlayıcı duvarlar, değişik şekil ve formdaki yüzeyler mekânın geometrik şeklini belirler. Mekânın form kimliğini ise yüzeylerin parlaklığı, yumuşaklığı, renkleri, dokusu, ışığı belirler. Özellikle formun belirlenmesinde ışık, renk ve dokular ön plandadır.⁷⁰

Mimari bir kompozisyondaki form; düzen, hiyerarşi, simetri ve ritim gibi kavramlarla irdelenir. Bu kompozisyondaki formlar arasındaki düzensizlik farklılıkları oluşturur.

⁶⁸ Yetişken Hülya, Estetigin ABC.si, Simavi Yayınları, İstanbul 1992, s.55-56

⁶⁹ Mimar Çırak Mukaddes, Mimaride Biçimin Görsel Etkisi:Tasarımcı Hedefi Ve Kullanıcı Üzerinden Bir Araştırma, Selçuk Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü, Yüksek Lisans Tezi, Mimarlık Anabilim Dalı, Konya, 2008, s:27

⁷⁰Yrd. Doç. Dr. Altan İlhan, Mimarlıkta mekan kavramı s.79

Mekânsal veya Formsal bir görsel vurgu, farklı bir boyutta, farklı form veya kompozisyon içinde ayrı bir pozisyonla yapılır.

Mekânın formasal yapısı için düzen, her ayrı bir parçanın uyumlu bir bağ ve bütünle uyum içinde bütünleştirilmesi olarak açıklanabilir. Fiziksel ortam özellikle incelendiğinde ise, bazı durumlarda düzeni ve formu algılamak zor olabiliyorken bazı durumlarda ise düzen ilkeleri açıkça anlaşılmaktadır. Element boyutunda veya kütle boyutunda kullanılan ritim ya da tekrar, bir eleman ya da eleman grubu olarak tekrarlı bir şekilde belli bir sırayla açıklanabilir. Mekânın formasal yapısı içerisinde kullanılan elemanların yakınlığı, uzaklığı ve tekrar sayısı farklı etkiler oluşturur. Örneğin kolon elemanının tekrarı veya pencere elemanının cephelerindeki tekrar, mimaride yaygın olarak kullanılan ritim'e örnektir.

Sinema da ise yapı, malzeme, kütle, orantı, üslup gibi kavramlar, mekânın formasal çatısının altında oluşturulan filmin mimari tasarımını biçimlendiren soyut ve somut bileşenlerdir. Bu bileşenler ile yeni bir çalışmanın benzersiz kimliği oluşturulur.⁷¹

Bütün canlıların vücudunda bir ritim vardır. İnsan bedeninin ritmi perspektif çizgisinden, parallax (uzaklık açısı) görüşten, mekânın sahip olduğu renklerin tonundan, kullanılan materyallerin hissinden, farklı zaman durumlarını anlatan ışık ve gölge oyunlarından etkilenir.⁷²

Sinema da kurgu çekilen filme ritim ve şekil vermenin yanında, estetiksel bir boyut verir. Kurgunun katmış olduğu bu estetik, sinemayı görsel boyutlara taşıyan formasal öge olarak görülmektedir. Bir film çekilirken form, benzetme, ritim ve geometri gibi unsurların birbirleri ile olan ilişkisi kullanılarak mekânlar oluşturulur. İzleyici mekânın formasal yapısını anlamaya çalışırken bu oluşturulan görüntüleri birbirine ekleyerek zihninde bir süreklilik meydana getirir. Böylece algısal olarak mekânı, birçok geometrik şeklin bir araya gelmesi olarak kavrayabilir. Bazen de gerçekten birçok şekil bir araya gelerek mekân tasarlanabilir.⁷³

⁷¹ Vidler, A., "Mekanın Tektoniği", Mimarlık, 1999, s.289

⁷² Fox, M. Ve Kemp, M. Interactive Architecture, Princeton Architectural Press, 2009, s. 98-153

⁷³ Asar Hande, Mimari Mekân Okumasında Algısal Deneyim Analizinin Bir Yöntem Yardımıyla İrdelenmesi, Yüksek Lisans Tezi Mimarlık Anabilim Dalı Nisan 2013 s.82-83



Şekil 2.1.1. 16. Kapadokya Kentsel Dokusu

Kış uykusu filminin çekildiği Uç Hisar köyü, Kapadokya'nın turistlere hitap etmeyen bir bölgesidir. Tam anlamıyla fotografik bir görsel şölen sunan bu bölge karın da etkisiyle atmosferik bir anlamda birçok anlam yüklenebilecek sahnelere dönüşmüştür. Bölgedeki doğal korozyon sonucu meydana gelmiş yapılar filmde doğadan alınarak oluşturulmuş olan formsal yapı filmin gücünü açıkça ortaya sermektedir. Filmin ana karakterlerinden biri olan Aydın'ın karakteristik yapısındaki güçlü yanı da filmde doğanın ona sunduğu kalesinde yaşayarak göstermektedir.

Tarihsel zaman aralığı incelendiğinde yoğun olarak belirtilen bir başka biçim formu da simetridir. Bir bina sistemi üzerinde uygulanan simetri eksen, mekânda doğrusal bir etki oluşturur, aynı süreçte süreklilik ve anıtsallığın bir göstergesi sayılmıştır.

2.1.2. Işık ve Renk

İnsanoğlu tarih boyunca yaşam alanlarını doğanın onlara sunduklarına göre yerleştirmiştir. Estetiksel zevklerini meydana getirirken de doğanın içinde barındırdığı renk ve ışık, insanlara sunulan önemli iki ilham kaynağı olmuştur. Oluşturulan her tasarım doğanın sunduğu renklerden meydana gelmiştir. İnsanın doğayı taklit etme eğilimi sanatın gelişmesine neden olmuştur. Tüm sanat dalları için

kullanılan ışık ve renk, kaynağını doğanın sunduklarından almıştır. Gün ışığı ile hayatlarına devam eden insanlar ampulü icat ederek gecenin karanlığında da gün ışığının aydınlığına kavuşmuşlardır. Işık ve renk gündelik hayatlarında insanların farkında olmadığı pek çok alanda mevcuttur.

20. yüzyıl ile birlikte sinemanın var olmasıyla diğer sanat dallarında olmadığı kadar büyük bir heyecan yaşanmıştır. Sinema tüm diğer sanat dalları ile farklı bir etkileşim içerisine girerek özellikle mimariye teknik ve yöntemlerini ayırt edici bir biçimde sunmuştur. Mekân tasarlayanlar sinemanın bu yöntem ve tekniklerini kullanarak farklı tasarımsal ürünler ortaya koymaya başlamışlardır. Böylece sinema mimariden mimariye de sinemadan esinlenmiştir. Sahne tasarlanırken Kadraj, montaj, ışık ve renk gibi farklı parametrelerin bir arada kullanılmasıyla daha zengin mekânsal deneyimler sunulmuştur. Işık ve renk ile mimari mekânlar sinemaya ilham ve yön vermişlerdir.

Gözün retina tabakasına ulaşan çeşitli frekanslara sahip ışığın dalga boyları insan beyinde renk algısını oluşturmaktadır. Işığın yansıması ile beyindeki algılamada değişkenlik gösterir. Maddesel özelliğinden dolayı her obje canlı ya da cansız olsun ışığı yansıtma özelliğine sahiptir. Mekân tasarımlarında ışığın yansımaya durumu daima göz önüne alınmaktadır. Tasarımcı Waldron Faulkner mekânda kullanılan renklerin algılanmaktaki önemini bu anlamda belirtmiştir.

Mekânın atmosferini yaratan Mekâna bütünlük veya anlamsal açıdan çeşitlilik kazandıran etmenlerden biride renklerdir. Mekân içinde parlak tonda renklerin kullanılması heyecan verici ve sevinçli bir etki uyandırır. Sakin tonlardaki renklerin kullanımı ise dinlendirici bir etki yaratmaktadır. Mekânda, çeşitlilik ve birlik duygusu renklerle sağlanır. Renklerin anlamlarını ise sıcak veya soğuk renk yelpazeleri çözümlemektedir.

Renkler objelere karakteristik özellikler yükler ve maddesel olarak var olmasalar da beynimiz renklerin sayesinde bütünlük oluşturarak varmış gibi algılar. Örneğin, kırmızı renk kiremit bir çatıyı, gri renk taşın oluşturulmuş duvarları ve kahverengi renk tahtadan yapılmış olan bir yapıyı anımsatabilmektedir. Bu anlamda her objenin ifade şekli açıkça belirginleşmektedir. Renk biçimsel şeklin belirgin olmasında etkilidir. İki boyutu olan herhangi bir yüzey, üç boyutlu olan bir hacim veya Basit bir çizgi; kullanılan zemine ya da çevresine göre karşıtlık oluşturacak renklerin kullanımı sonucunda belirginleşmektedir. Renkler oranları etkiler. Renkler hacmin ortaya çıkmasında etkilidir. Tamamı tek bir renkten oluşmuş bir yapı, bütün ve iki boyutlu

gibi görünmesi nedeni ile hacminin uzaktan doğru anlaşılması zordur; ancak yapının yüzeyleri birbirinden farklı renk ve tonlara sahip olursa yapının hacmi daha doğru anlaşılır. Renkler sayesinde objelerin ağırlığı da hissediliyormuş gibi bir algı oluşmaktadır. Koyu renkli objeler daha ağır, açık renkli objeler daha hafif görünmektedir.⁷⁴



Şekil 2.1.2.17. Kış Uykusu Filminde Kullanılan Doğal Renk Dokusu

Işık ve rengin ahengi mekânın görsel bütünlüğünü oluşturmaktadır. Bu anlamda ışık ve renk uyumu olmaksızın mekânın incelenebilmesi mümkün değildir. Mekânın irdelenmesi, doğanın sunduğu bu ahenk içerisinde yapılır. Modernizm akımı ile birlikte daha ön plana çıkan renk, ışık, gölge ve biçim ilişkisi bütün sanat dallarında gözlemlenir veya görünemeyen objelerin tanımlamasında yararlanılabilir. Kuramlarla desteklenen bu gözlemler genel anlamda evrende yer alan tüm objelerin boyutunu ve biçimini ifade etmeye ve birbirlerinden ayırmaya yönelik yapılmaktadır. Bu anlamda sinemada oluşturulan mekânın tasarımı bu gözlemlerden elde edilen temel, herkesçe kabul gören bilgilerle oluşturulmaktadır. Bu sebep ile sinemasal bilgilendirmeler ender değillerdir ve belli kuralları olan tanımlamalar haline dönüşmüşlerdir. Böylece yönetmenler renk ve ışık uyumundan yararlanarak mekânda farklı olanı yakalamaya çalışmışlardır.⁷⁵

"Renk ve ışığın seçiminde filmin konusu ön plandadır. Işık ve renk konusunda yapılan seçimler filmin duygusal atmosferini desteklemelidir. Özellikle seyircinin etki

⁷⁴ R. Fraser Reekie, "Design In The Built Environment", Edward Arnold, London, 1972.

⁷⁵ R. Fraser Reekie, A.g.e. 1972.

altında kalınması istenen hisler renk ve ışık sayesinde daha farklı bir şekilde yansıtılmaktadır."⁷⁶Birbirini tamamlar özellikte olması sebebiyle, yönetmen mekânın kullanımı ile renk ve ışığı temel konular arasında birbirleriyle ilişkilendirerek ele almaktadır. Böylece yönetmen renklerle birçok konuda atmosferi destekleyerek filmlerdeki inandırıcılığı sağlamaktadır.



Şekil 2.1.2.18. Kış Uykusu Filminde Kullanılan Şömine Işığı

Filmlerde birçok konu üzerine atmosfer oluşturmak ve renklerle bu atmosferi desteklemek filmdeki inandırıcılığı artırmaktadır. Korkunç, gerilimli bir atmosferin oluşturulması için ışık ve gölge oyunlarına, zıtlıklara yer verilmektedir. Işık ve gölge oyunları, zıtlıklar başta siyah beyaz korku filmlerinde baş göstermiştir. Siyah beyaz çekilen ve korku filmi özelliği taşıyan “Dr.Caligari’nin Muayenehanesi” (1920) “Frankenstein” (1931), “Frankenstein’in Gelişi” (1935) gibi filmlerde korku teması siyah ve beyazın oluşturduğu zıtlıklar, gölgeler ve grinin tonları ile verilmeye çalışılmıştır.⁷⁷

Siyah beyaz filmlerin ardından gelen renkli çekimler sadece teknik birer farklılık olarak görülmez. Renk olgusunun filme girmesiyle özellikle siyah beyaz filmlerdeki anlam eksikliğinin, tamamlanmaya başladığı söylenebilir. Rengin filmlere girmesiyle soyut bilginin altı çizilmiştir. Nesneler, duygu ve düşünceler renkli sahnelerle tasarlanmıştır.

⁷⁶ Mercado, A.g.e, 2011, s.48.

⁷⁷ Yrd. Doç. Dr. Ali Murat Kırık, Sinemada Renk Ögesinin Kullanımı: Renk ve Anlatım İlişkisi, 21. Yüzyılda Eğitim ve Toplum, Cilt 2 Sayı 6 Kış 2013, s.80

Görüntü yönetmeni ışığın nasıl olması gerektiğini planlar ve bunu yaparken film mekânlarının kurguları ile eşleştirerek oluşturur. Mekânsal imgenin oluşturulmasında ışığın tasarlanması ön plandadır. Işık her şeyin başlangıç noktası ve sebebidir. Onun için tüm yaşamın temeli diyebiliriz. Işık olmadan nesnelerin varoluşlarını anlamlandırmak zordur. Nijat Özön'e göre *"ışığın dramatik açıdan iki etkisi vardır. İlki ışığın nesnelerin üzerinde yaptığı görsel değişikliğe neden olan nesnel etkidir. İkincisi ise ışığın duygusal durumları ifade eden öznel etkisidir."*⁷⁸ Örnek verecek olursak yoğun ışık altında çok fazla etkisi olmayan nesnelerin daha az ışıpta meydana getirdiği korku etkisi veya güneşli bir günün yüklediği neşeli ve dinamik durum; yağmurlu ve kasvetli bir havanın insana verdiği melankolik ruh hali sinemada ışığın mekâna yansıttığı etki ile ilişkilidir. Sinema da ışık ile belirgin olan nesnelerin karanlıkta belirsizleşmesi ile mekânsal korku hissi seyircinin hayal gücünün etkisi ile yaratılır.⁷⁹

Kırmızı ve siyah renk korku filmlerinde oluşturulmak istenen atmosferin özellikle alt yapısını desteklemek için kullanılır. Seyircide adrenalini artırmak için kullanılan kırmızı renk; ateşi, ölümü ve kanı betimlemektedir. "Suspiria" (1977), "13.Cuma" (1980), "Elm Sokağı'nda Kâbus" (1984), filmlerinde kullanılan alevli sahneler, kırmızı renk duvarlar ve kan görüntüleri heyecanı artırmaktadır.⁸⁰

Filmlerin duygu bütünlüğüne göre etkileyici bir biçimde sunulması ve sahnelerin desteklemesi açısından ışık ve renk ön plandadır. Renk ve ışık ile sinema da derin duyguların belli bir süreç ve bütünlük içerisinde izleyiciye aktarılması amaçlanmıştır.⁸¹

Nuri Bilge Ceylan filmlerinde senaryodaki duyguyu hissettirebilmek için soluk renkleri tercih etmiştir. Birçok filmlerinde olduğu gibi "Kış Uykusu" filminde de bu tercihinin devam ettirmiştir. Çünkü çekilen sahnelerin geçmişe ait bir anı gibi görüntülenmesini istemiştir. Geçmişe duyulan özlem bu kasvetli atmosfer ile sağlanmıştır. Mayıs Sıkıntısı filminde de bu anlayışı kullanmıştır. Çünkü ekim ayının renkleri onun için daha iyi anlam ifade etmektedir. Yaprakların yarısı yeşil yarısı sarıdır. Güneş ışığı dik gelmez. Filmleri için daha uygun bir yapıdadır. Bu yüzden de mayıs ayında çekilen filmin renkleri ekim ayına uyarlanmıştır. Mayıs ayının renk

⁷⁸ Özön, N. 100 Soruda Sinema Sanatı. İstanbul: Gerçek Yayınevi, 1984.

⁷⁹ Holl, S. Parallax, New York: Princeton Architectural Press., 2000.

⁸⁰ Yrd. Doç. Dr. Ali Murat Kırık, A.g.e, s.80

⁸¹ Kılıç, A.g.e,2013, s.26.

açısından iyi bir görsellik sağlamadığını, güneş ışığının sert geldiğini düşünmektedir. Başta canlı renklerde çekilen sahneler daha sonra soluk renge dönüştürülmüştür. Nuri Bilge'ye göre Türkiye' de o dönemdeki renk soldurma teknikleri ile yeşil renge fazla yüklenilse de, kırmızıyı daha güzel, siyahın ise daha güçlü bir renk olması sağlamıştır.⁸²

2.1.3. Malzeme ve Doku

Mekânlar tasarlanırken ana etmenlerden biri malzeme biri de dokudur. Doku ile malzeme ele alındığında aralarında çok güçlü bir ilişki olduğu görülür. Doku malzemenin fiziksel özelliklerini ayırt eder ve yüzeyin ince yapısını meydana getirir. Bir nesnenin katı veya sıvı, sert veya yumuşak, pürüzlü veya pürüzsüz dokusu genellikle tasarımcı tarafından algılanarak, oluşturulacak tasarımda kullanılır.

Bir yüzeyin dokusu aynı zamanda o yüzeyin rengini de belli eden ana etmenlerdendir. Bir objenin yüzeyine çarpan ışığın yansıması ile doku ön plana çıkmaktadır. Sven Hesselgren, bir yüzey üzerinde yer alan pürüzlere ve aydınlatmaya paralel olarak ortaya çıkan dokuya “derinlik dokusu”, bölgesel renk değişimleri ile meydana gelen dokuya ise “düz yüzey dokusu” olarak tanımlamıştır. Doku türlerinin ayrıca “düzenli” ve “düzensiz dokular” ile “ince” ve “kaba dokular” olarak bazı farklılıklarında meydana gelebileceğini var saymaktadır.⁸³

Bütün sanat dallarında malzeme, işlev gibi ana hatları var eden bir yapıyı oluşturur. Tasarımda yapısal imkânların limiti yararlanılan malzeme kadardır. Tasarıma görsel ve boyutsal anlamda katkı sağlayan Malzemenin sahip olduğu, renk, doku, dayanım yapısal uyumluluğu meydana getirir. Tasarımcı tasarımını oluştururken malzemenin yapısına uygun form ve forma uygun malzeme seçimini ön planda tutar. Malzeme, sağladığı doku etkisiyle yüzeylerin çeşitli biçimlerde anlaşılmasını sağlamaktadır.⁸⁴

Malzemenin mimariye katkısı dokusu sayesinde sağlanmıştır. Dokuların mimari yapıları inceleyenler de farklı hisler uyandırdığı bir dizi deney ile ispatlanmıştır. Örneğin pürüzlü yüzeyler daha sıcak bir algı oluştururken daha düz yüzeylerin daha soğuk etki yansıttığı gözlemlenmiştir. Dokular mekân algısında farklılıklar yaratır.

⁸² Göktürk Yücel, Çapan Sungu, "Söyleşi" Böbrek Denince, Rol Dergisi, Ocak 2000

⁸³ Y. İç Mimar Aytekin Başarık Emel, Çağdaş Sanat Müzesi Mekânlarında Form Ve İşlevin Negatif-Pozitif Etkileşimi Yorum Ve Çözüm Önerileri, Doktora Tezi, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü, İstanbul 2013, s.37

⁸⁴ Y. İç Mimar Aytekin Başarık Emel, A.g.e. 2013, s.28

Aynı zamanda renklerin de farklı biçimde anlaşılmasına neden olur. Dokuların yoğunluğu da, açı ve uzaklık boyutunda da farklılıklar sağlar.⁸⁵



Şekil 2.1.3.19. Kış Uykusu Filminde Kullanılan Doku

Mekân tasarımı malzemenin katkısı; malzemenin çevresinde bulunan nesnelerle, eşyalarla olan terimsel ilişkisinin kalitesine bağlıdır. Malzemenin özelliği özellikle karakterini var edebilmek için göz önünde bulundurulmalıdır. Sinemada soyut düşünceleri tasarlayabilmek için malzemenin mekânı tasarlamada etkisi olmalıdır. Bu sebeple sinemada mekân tasarımı için en önemli unsurlardan biri malzeme ve dokudur. Sinemada, soyut düşünce, materyalleri ile yaratılır.⁸⁶ Mekânın kimliğine uygun olarak seçilen malzeme biçim ile bütünleştirildiğinde tasarımın tamamını meydana getiren önemli bir bölüm sonlandırılır.

Mekân olarak kullanılan otel Kapadokya'da bulunmaktadır. Turistik bir yerleşim yeri olan Kapadokya bölgesi 60 milyon yıl önce Erciyes, Hasan dağı ve Güllü dağı'nın püskürttüğü lav ve küllerin oluşturduğu yumuşak tabakaların milyonlarca yıl boyunca yağmur ve rüzgâr tarafından aşındırılmasıyla ortaya çıkmıştır. Genel olarak çorak bir araziye sahip olan bu bölge yılın belli dönemlerinde sert kış koşullarına maruz kalmaktadır. Sahip olduğu bu özellikten dolayı toprak genel olarak açıktır ve bitki örtüsü seyrek.

⁸⁵ Ertürk, S., A.g.e.

⁸⁶ Yener, N., 2000. Profesörlük Çalışması Özelikten Biçime, MSÜ, İstanbul.



Şekil 2.1.3.20. Kapadokya'nın Kentsel Dokusu

Doğal aşınımın neticesinde meydana gelmiş olan peri bacalarının yumuşak dokusu sayesinde, bir kısmı insan eliyle şekillendirilerek özel bir atmosferik etkiye sahip olmuştur. Şehirdeki kaya oyma yapılar bölgenin karakteristik dokusunu meydana getirmektedir. Doğal bitki örtüsüyle uyum içinde olan Peri bacaları bölgede bulunan yığma yapılarda da benzer uyum göstermektedir.⁸⁷

2.1.4. Mekan Ve Ses Bütünlüğü

Bir sahne için yararlanılan tematik müzik, kullanılan enstrümanlar, oyuncuların veya enstrümanların ses tonu seyircinin daha farklı hisler duyumsaması için yararlanılır.⁸⁸ İnsanların üzerinde sesin gücü farklı bir etki yarattığı için mimaride de daha dikkat edilen bir unsur haline gelmiştir. Mekân ile iletişime insanlar mimaride kullanılan ses ile geçebilmişlerdir. Alman filozof Lorenz Oken ses ile ilgili şöyle söylemiştir: *Atelier'e göre "Göz insanları dünyaya açar; kulak ise insanların içine dünyayı açar."*⁸⁹

Görme, dokunma ve işitme duyusuna mekân etki etmektedir. Hacim ve derinlik hissinin var olmasını sağlayan sesin yüksekliği, alçaklığı, tınısı gibi özellikler mekân

⁸⁷ <https://dergipark.org.tr/download/article-file/488197>

⁸⁸ Fox, M. Ve Kemp M., A.g.e. s.153

⁸⁹ Atelier Brückner, Scenography - Making Spaces Talk, projects 2002-2010.

içerisindeki derinlik ve hacim duygusunu yönlendirebilir. Sinematografik öğelerden birisi de sestir. Ses çevrenin mekânsal özelliklerini göstermek için kullanılan önemli bir araçtır. Örneğin seyirciler mekânlar arasındaki geçişleri kurgulanan ses farklılıklarıyla daha derinden hissedebilir.

Mekânlar sadece dış sınırları olan yerlerden oluşmaz. Mekânın özellikleri, renk, ışık, koku, sıcaklık, akustik gibi unsurlarla oluşur. Bu şekilde belirli bir anlam ve duygu yüklenir.⁹⁰ Sinema filmi içerisinde oluşturulmak istenen mekân atmosferine sesin katkısı büyüktür ve farklılıkların oluşmasında da yeri yadsınamaz. Sessiz sinema döneminin senaryolarının konusuna sesin gelmesi ile birlikte anlamda derinlik artmıştır. Sahneler gerçekçi bir anlam kazanırken müziğin, çevrenin ve insanların seslerinin de etkisiyle dramatik bir yapının daha ön plana çıkması sağlanmıştır.

Filmin içinde barındırdığı derin anlamı güçlendirmek için sesler kullanılır. Filmde kullanılan bu seslerde üç ayrı şekilde ayrılır.

- 1.Çevreden gelen doğanın desteklemiş olduğu sesler.
- 2.Filmin duygusunu ve mekânlarındaki anlatımı güçlendirmek için oluşturulan müzikler.
3. Karakterlerin kullandıkları konuşma dili.



Şekil 2.1.4.21. Camın Kırılışı

⁹⁰ Aynalı, N. & Eğler, İ. Mekanın Sesi, 2013.

Nuri Bilge Ceylan'a sinemasının anlatımsal ve biçimsel yapısının temelleri ilk filmi olan *Koza* ile atılır. Filmlerinde öne çıkan sesin ve sessizliğin anlam yaratmadaki etkisi Ceylan'ın sanat anlayışının temelini oluşturur. Ceylan'a göre onun setlerinde en özgür olan kişi sadece diyaloglar ve doğal seslerle uğraşan ses kayıtçısıdır. Doğanın sunmuş olduğu rüzgârın ve rüzgârda sallanan ağaçların sesleri, akan suyun, kuşların cıvıltısı, gök gürültüsü, filmde kullanılan başlıca seslerdir. Ceylan birer fotoğraf karesini andıran sahnelerin görselliğiyle olduğu kadar, kullandığı işitsel tınılarıyla da hafızalarda derin izler bırakır. *Koza* filminin görsel anlatımı ve kullanılan müziklerin ritmi, çiftin arasındaki iletişimin durumuna göre yakınlığı ve uzaklığı yansıtır. Çift ayrıyken hüznü anlatan müzik, onlar tekrar birleştğinde neşeli bir hal alır. Ceylan, çiftin aralarında yaşanan bu gelgitli durumun tekrar anlaşmazlığa dönüştüğünü, Bergman'dan bir alıntı olarak kullandığı çan sesleriyle ifade eder.⁹¹

Ceylan'ın *Kasaba* ile *Mayıs Sıkıntısı* filmlerinde rüzgârın hışırtısı, arıların ve sineklerin vızıltısı, kuşların ötüşleri, köpeklerin havlaması, gibi doğanın sunduğu seslerin yanı sıra motosiklet, otomobil, kamyon gibi araçların sesleri oldukça belirgin bir şekilde kullanılmıştır. Ceylan için ses, çekilen görüntüler kadar önemlidir. *Mayıs Sıkıntısı* filminde geçen diyaloglar, *Kasaba* filmine göre daha gerçekçidir. Bu gerçekçiliğin nedeni ise; karakterlerin yerel bir dil ile günlük konuşma dilini kullanmalarındır. *Mayıs Sıkıntısı* filmi biterken Jenerik müziği yerine, kasabanın doğal sesleri kullanılarak sıkıcılığını vurgulamıştır.⁹²



Şekil 2.1.4.22. *Kış Uykusu* Filminde Kırılan Camın Sesi Ve Bıraktığı Etkiyi Anlatan Bir Sahne

⁹¹ Akbulut Hasan, Nuri Bilge Ceylan Sinemasını Okumak, Anlatı, Zaman, Mekan, Bağlam Yayınları, Ekim 2005, Ankara, s.16

⁹² Akbulut Hasan, A.g.e, Ankara, s.25

Nuri Bilge Ceylan'ın kış uykusu filminde ise çok az müziğe yer verilmesine rağmen doğal seslere oldukça çok yer verilmiştir. Kapının gıcırdaması, şöminenin yanması, yağmurun yağması, arabaların çıkarmış olduğu sesler izleyiciye birçok konu hakkında fikir vermiştir.⁹³ Kullanılan tanıtım müziği ise Schubert's in 20 nolu sonatıdır. Schubert's ölümünden kısa bir önce yazmış olduğu 19.-20.-21. sonat üçlemesinin 2. parçasıdır. Yazılan bu üçleme müzik tarihinde oldukça önemli bir yer tutmaktadır. Schuberts'in yazmış olduğu bu sonat onun iç dünyasının bir yansıması olmuştur. Oldukça duygu yüklü olan bu eser, notalarında hüznü, pişmanlığı, hayattaki iniş ve çıkışların ardından gelmesi beklenen sonbaharı vurgular niteliktedir. Eserin sonlarında hissedilen karmaşa tekrar ilk kısmına bağlanarak bitilmeye çalışılır. Karmaşanın ve içine düşülen yalnızlığın geride kaldığını anlatmak istese de içinde gizliden gizliye bu duyguların hiç bir zaman tam anlamı ile yok olmayacağı konu alınır. Filmde ise bu vurgu en çok Aydın karakteri üzerinden anlatılmıştır.

2.1.5. Kompozisyon

Mimarlık gibi sinema da zamanı ve hareket eden olguları belli bir dizilim ile yani kompozisyon ile imgeleri anlatabilmek için kullanır. Mimarlıkta özne hareket ederek mekânı deneyimler, keşfeder ve anlamlandırır. Sinema da ise özne pasiftir. Eisenstein "Montage and Architecture" makalesi ile mekânsal gözün iki farklı işlevi olduğundan bahseder.⁹⁴ İlk olarak sinematik, hareketli olmayan bir izleyicinin önünden geçen görüntüler için izleyici hayali bir çizgiyi görüp zihniyle takip eder. Bu göz pasiftir ancak sonuç hareketli ve aktiftir. Diğer göz ise mimari olandır. Dikkatlice düzenlenmiş olgular dizisine doğru hareket etmesidir. Burada ise gözlemci aktif olarak hareket ederek mekânı doğrudan deneyimlemektedir. Gerçekten hayali olana geçişte, mimarlık filmin öncü unsurlarından olmuştur.

Mekân ve sinema kompozisyonunun sabitlik durumu, fiziki hayatla ilişkilendirildiğinde aynı mesafededir. Bir mimar, bir yönetmenin kamerasıyla yaptığını mekân tasarımında uygular. Mimaride 'orada olan' hissi sinemadan daha fazladır. Çünkü sinema tasarlanmış ve bitmiştir. Kurgulanmış, bilinçli ve sabittir. Ona müdahale edemeyiz, ancak şahitlik ederiz.⁹⁵

⁹³ That's How The Litgh Gets İn. Nuri Bilge Ceylan's Chekhovian moralitiy tale, by gerry

⁹⁴ Eisenstein s., Montage and architecture. In m. Glenny& r. Taylor, (ed.), 1938.

⁹⁵ Metz, C. (2012), Sinemada Anlam Üstüne Denemeler, Çeviri: Oğuz Adanır, 1.Baskı, Hayalperest Yayınevi, (Orijinal Çalışma Basım Tarihi: 1968), İstanbul, s.21



Şekil 2.1.5.23. Kış Uykusu Filminden Kompozisyon Örneği

Mimarlıkta sinemadaki gibi yine zaman faktörü vardır ama kişi bu sürenin ne kadar olacağını ve mekânın hangi ögesiyle ne kadar zaman geçireceğini, ne ile ilgileneceğini kendisi belirler, beden aktif olarak mekâna katılabilmekte, deneyimi kendisi yönetebilmektedir. Ancak sinemada ise bu süre ve deneyimin çerçevesi baştan tanımlıdır. İzleyicinin yolu çizilmiştir, görülecek kısımlar sergilenerek önceden belirlenmiştir. Sinemada mekân deneyimi, bütün parametreleriyle birlikte önceden tasarlanıp hazırlanmış bir paket, bir kompozisyon olarak sunulur. Seyirci pasiftir ve sunulan mekânı deneyimlemek dışında bir seçeneği yoktur. Rattenbury, öznenin bu farklı davranışı nedeniyle, sinema ve Mimarlığın tamamen farklı disiplinler olduğunu öne sürer. Yönetmen; ışığı, gölgeyi, anlatıyı, çekim açısını, tonlamayı, müziği ve mimarlığı kullanarak tamamen kendi kontrolünde algılanacak bir film mekânı yaratarak izleyicinin mekânsal deneyimini yönlendirebilir. Baktığımız tüm nesneler ışığın bir bölümünü içine hapsederken diğer bir bölümünü de yansıtır. Fotoğraf ya da film fark gözetmeksizin yansıyan ışığı kaydeder. Değişen nesneler yansıyan ışığı da değiştirir. Mekân içerisine farklı şekillerde dağıtılan nesneler yerleri değiştirildikçe de mekân içerisindeki atmosfer değişikliğe uğrar. Mekâna 3 boyutu yansıyan bir ışık verir. Fakat mimarlık deneyiminde, deneyimin yönü, süreci ve biçimi gibi parametrelere ilişkin tercihler yalnızca aktif olan gözlemciye/özneye aittir, özne mekânı şekillendirir, manüple eder.

Kurgu, tek perspektifli bir sinema için, fotoğraf ve resim kompozisyonlarının sınırlarını asmayan kompozisyonudur; çok perspektifli sinema filmleri; kurgusal

kompozisyonken, sesli sinemadan yola çıkıldığında müzikal bir kompozisyona dönüşür.⁹⁶



Şekil 2.1.5.24. *Kış Uykusu Filminde Kurulan Kompozisyon Örneği*

Çekimlerin eklenmesi anlamındaki kurgu bir an için yok sayılsa bile, çerçevede nesne kontrastlarıyla ve uyumlarıyla yaratılan kompozisyon göz ardı edilemez: Çerçeve içindeki çatışma, gizli bir kompozisyonudur. Çekimlerin ve çerçevenin sınırlarını kırar.⁹⁷

2.1.5.1. Kadraj

Kadraj, Latince “quadr” (dört) sözcüğünün “quadrare” (kare yapmak, dörtlemek) biçiminde evirilerek, Fransızca “cadrer” (çerçevelemek) sözcüğüne “age” eki gelerek oluşturulmuştur ve çerçevelemek anlamına gelir. Kadraj kavramı, hem sinemada hem de mimarlıkta, mekânsal olguların sınırlarını çizer. Kadraj, içeride ve dışarıda kalanın arasında duran, onları bir sınır olarak ayıran bir kavramdır. Kaçmaz’a göre; bir yandan kadraj içi ve dışı tanımlarken; diğer yandan kadrajın sınırının her iki yüzü kadrajı oluşturur. Kadraj; objeleri çevreler, sınırlar ya da sadeleştirir ve sınırlarını tanımlar. Kadrajlamak, soyutlamanın, seçmenin, indirgemenin ya da bağlam(sız)laştırmamanın bir yoludur. Fotoğrafta da kadraj, fotoğraf kurgusunun sınırlanarak, yalnızca bilinçli bir şekilde sınırlanan kısmının kâğıda aktarılması amacıyla, yani tasarım kaygısıyla kullanılır. Aynı kaygı, devinimli görüntülerden

⁹⁶ Lotman Yuriy M, A.g.e., 1986, s.68

⁹⁷ Sinemanın Temel İlkeleri, Çeviri: Nijat Özön, Bilgi Yayınevi, Ankara, S.15

oluşan sinema ve televizyon için de geçerlidir. Sinemada ve televizyondan da görüntüler benzer bir amaçla kadrajlanır.



Şekil 2.1.5.1.25. Nuri Bilge Ceylan'ın Kadrajından Bir Örnek

Kamera kaydedilen görüntüyü kadraj adı verilen bir çerçeveye içerisine alarak kaydedilen alanın sınırlarını belirler. Yani kadraj, mekânı izleyicinin gördüğü ve görmediği iki parçaya ayırır. İzleyici mekânın gördüğü kısmına kameranın farklı bakış ve pozisyonlardan kadrajladığı alanlar sayesinde, görmediği kısmına ise kendisi tamamlayarak dâhil olur. Louis Aragon filmde görüş açısının duygulanımı yoğunlaştırmak amacıyla bilinçli olarak daraltıldığını söyler. Filmde oluşturulan bakış, gerçek üç boyutlu görme deneyiminden çok daha dar olan imajlar bütününden oluşur. Filmin mekânının büyük kısmı ekranın dışında kalır, filmin devamı takip eden imajlar üzerinden okunur, bu da ekranın dışında hayali bir uzantı yaratır. Kadraj izleyiciye gösterilmek istenen ve istenilmeyen mekânlar arasında sınır oluşturarak, izleyiciye sunulan mekânın manipüle edilmesini sağlar. Zizek, kameranın kaydettiği mekânda hiçbir oynama yapılmassa bile gerçekliğin birebir aktarılamaz olduğunu söyler. Çünkü kadrajın dışında kalan mekân asla izleyici tarafından bilinemez: Hiçbir zaman gösterilmeyen bir bütünün sadece parçalarını görürüz, bu yüzden de görünenle görünmeyen, (kameranın çerçevelediği) alan ile (kameranın çerçevelediği alanın dışında kalan alan) dışarısı arasındaki, gösterilmeyeni görme arzusunu doğuran diyalektiğe çoktan yakalanmışızdır.

Özön'e göre, sinematografik bir terim olarak kadraj terimi biçimlenişi ile alındığında; film parçası üzerinde yer alan resimlerden her birini çevreleyen siyah çubuklardır.

Kadraj, çekimin (shot) her bir an'ıdır. Ancak kadrajın içeriği yalnızca fiziksel olarak kapsadıklarıyla sınırlı değildir; burada dikkat edilmesi gereken nokta, kadrajın başka kadrajlarla nasıl bir ilişkisi olduğudur. Bernar Tchumi, mimarlığın da film-montaj cihazının yaptığı gibi kadraj kadraj incelenebileceği benzetmesini yaparken kadrajın sürekli olmayan yapısına dikkati çekmektedir. Kadraj, tekil olarak bakıldığında sürekliliği olmayan bir öge olmakla beraber; diğer kadrajlarla ilişkiye girdiğinde, onlarla karıştırılarak, üst üste bindirilerek, eritilerek ya da kesilerek çok farklı potansiyel üretim olasılıklarını içinde barındırır.⁹⁸

Film kadrajı, herhangi bir mekânsal imgeyi her zaman birincil anlamıyla “içermek” durumunda olmadan mekânsal deneyimi kapsar. Pallasmaa'nın da vurguladığı üzere, neredeyse bütün filmler mimari imgeler taşır. Bu iddia, binaların filmlerde görünüp görünmediğinden bağımsız olarak doğrudur, çünkü imgenin kadrajı kendi başına, ya da ölçeğin belirtilmesi ya da ışıklandırma gibi öğeler belirgin biçimde mekânın kuruluşunu belirler. Kadraj, başlı başına bir mekân teşkil eder, sınırlar ve tanımlar. Bu soyut ve gözlemlenemeyen; yalnızca hissedilen mekân, karşılığını seyircinin zihninde oluşan imgelerde bulur.⁹⁹

Kişi çerçeveye girer ve bir sonraki çerçeve, bir gün sonra, yıllar sonra veya daha sonra bir dönüş ile dışarı çıkar. Seyirci, hikâye alanında onların varlığından haberdar olabilir, bazen onları çerçevede görebilir ve bazen sadece seslerini dinleyebilir.

Sahne boş bir alanla da başlayabilir. Sahne bu şekilde başladığında, oyuncunun çerçeve alanına tam olarak nerede gireceği tam olarak tahmin edilemez. Oyun sırasında herhangi bir anda, oyuncunun çerçeve boşluğuna girişi, seyircinin giriş tarafındaki bir uzay parçasının varlığını hissetmesini sağlar. Görüntü çerçevesinin sınırları dışındaki alanın böyle gizli bir güce ulaşması, yönetmenin gerçekle oynamasının bir sonucudur.¹⁰⁰

Bazen de, kadrajın “dışında” kalan mekân, işitsel öğeler ile gözlemcinin zihninde bilinçli biçimde canlandırılır; imgeler “görünen kadraj” içinde değil, “hayali kadraj” içinde akar. Pallasmaa, bu duruma Nostalgia filminin açılış sahnesini örnek vermiştir. Bu sahnede bir araba kadrajın soluna doğru, kadrajı boyuna geçerek,

⁹⁸ Nijat Özön, Sinema Sanatına Giriş, Agora Kitaplığı

⁹⁹ Nijat Özön, A.g.e,

¹⁰⁰ Demir Y., Filmde Zaman ve Mekan Üzerine, Turkuaz Yayınları, Eskişehir, 1994.

boyu boyunca ilerler. Motor sesi duyulabilir olduğunda, araç kadrajın dışında bir dönüş yapar ve kadrajın ön tarafına doğru sol taraftan girer. “Hareket etkin bir biçimde ekranın ötesindeki mekânı çizer, tıpkı Mondrian dikdörtgenlerin sınırlarının köşegenden dışarı doğru uzayarak gözlemcinin daha ötedeki mekânla ilgili farkındalığının uyanması gibi.”



Şekil 2.1.5.1.26. Kış Uykusu Filminde Kullanılan Kadraj Örneği

Kış uykusu filmi, Ceylan klasiği olarak geniş açılı olan bir sahne ile başlar. Kamera uzaklarda yürüyen, siyah bir palto giymiş olan karaktere yakınlaşmadan önce çekimlerin yapıldığı coğrafyaya hâkim olacağımız görüntüler sunar. Kameranin figürlerle yapmış olduğu yakın çekimlerde, seyirciye onların iç dünyalarını görme imkânı sunabileceği izlenimi uyandırır.¹⁰¹

Griffith, kariyerinin başında bir sahneyi tek bir noktadan sabit kamerayla aktarmanın, hikâyenin anlatımını sınırlandırdığını keşfetmiştir. İzleyiciye karakterlerin duygu ve düşüncelerini hissettirmenin en iyi yolunun kamerayı karaktere yaklaştırarak yüz ifadesine odaklanmak olduğunu vurgulamıştır. Olayları kaydedip aktarmak yerine, sinemaya sanatsal bir boyut kazandırmıştır.

¹⁰¹ That's How The Litgh Gets In, Nuri Bilge Ceylan's Chekhovian morality tale, by gerry

2.1.5.2. Montaj

Montaj sözcüğünün etimolojik temeline bakıldığında Fransızca kökenli taşımak, kaldırmak, kurmak, üstüne koymak anlamlarına gelen “monter” kelimesinden türediği görülür. Kelime “-age” eki alarak; kurmaca anlamını kazanmıştır.¹⁰²

Sinemanın ilk yıllarından bu yana montajın sinema için önemi bilinmektedir. Montaj kavramı fotomontaj ve kolaj tekniklerinin var olması ile benzer zamanlarda oluşmuş bir kavramdır. Tarihsel süreçte ilk olarak aralıksız çekim yapabilen kameralar ile çekimler gerçekleştirilmiştir. Yani 20. Yüzyılın başlarında sinema olanı tek çerçevede kaydeden, pasif bir sanat akımı idi. Herhangi bir müdahale yapmaksızın, olanı yansıtır nitelikte; belgesel gibi bir yaklaşımla gerçekleştiriliyordu. Bu izleyicinin kendi yaşadığı sosyal ortamı görebilmesine doğrudan izin vermiştir. Sinema sektörü büyümeye ve gelişmeye başladıkça sinemacılar, farklı mekânlarda ve farklı zamanlarda çekilen görüntülerin art arda dizilerek anlamlı birer ürün haline gelebileceğini keşfetmişlerdir. Kolaj ve fotomontaj teknikleriyle birlikte montaj kavramının gelişmesi sayesinde sinemacılar mekâna ve zamana görsel olarak müdahale edebilir duruma geldiler. Montaj kültürü sinema için yapıtaşlarından olmuştur. Özellikle montaj sayesinde seyirci üzerinde yaratılan etki sinemacılara montaj tekniklerini geliştirmek konusunda büyük destek vermiştir. Sinema, dünyanın bir temsilini anlatan natüralist yaklaşıma sahipken, kolaj çalışmalarının çeşitlenmesi ve farklılaşması ile birlikte yönetmen, zamanı ve mekânı deforme edebilir, yorumlayabilir ve kontrol edebilir duruma geldi.¹⁰³ Bu dönemden önce sinema filmi mevcut mekânın koşullarına göre şekilleniyordu ancak gelişmeler ile birlikte zaman ve mekân sinema filmine göre şekillenebilir oldu.¹⁰⁴

Montaj, sinemacılar tarafından sanat dalı olarak değerlendirilir. Farklı görüntü parçalarının belli bir devamlılık içerisinde peş peşe düzenlenmesi, elde edilmek istenen anlam bütünlüğünü sağlayabilmek için gereklidir. Anlam bütünlüğüne ulaşabilmek için kullanılan tüm montaj teknikleri montaj sanatının dinamiklerini oluşturmaktadır.¹⁰⁵ Sinemada devamlılık temel unsurlardan biridir ve bu devamlılık montaj teknikleri ile sağlanmaktadır. Karakterlerin yaklaşımları, mekândaki dekorasyonun sahne ile uyumu, ışık ve renk detaylarının uyumu montaj esnasında dikkat edilmesi gereken etmenlerdir. Montaj, sinemasal bütünlüğü sağlar. Bu

¹⁰² http://www.tdk.gov.tr/index.php?option=com_gts&arama=gts&guid=tdk.gts.5a95c342628cc0.19884287

¹⁰³ İpşiroğlu, N. ve İpşiroğlu M., Sanatta Devrim. İstanbul: Remzi Kitabevi, 1993.

¹⁰⁴ Zaur Mükerrrem, “Sinematografi Üzerine Düşünceler”, Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 2012, s.29.

¹⁰⁵ Zaur Mükerrrem, A.g.e. s.29.

bütünlüğün sağlanabilmesi için yönetmen elindeki sınırsız farklı mekân seçeneğini istediği gibi kombine edebilir. Bu sayede aklındaki gibi yapay mekân düzenini mekânsal imgelerle kurgulayarak, sinematik teknikler ile insan gözünün algıladığından daha farklı bir şekilde parçaları birleştirir.

Tiyatro dekorcusu olan Sergei Eisenstein 1925 yılında çektiği “Potemkin Zırhlısı” adlı filmde geliştirdiği “atraksiyonların montajı” önemli bir teknik olarak tarihteki yerini almıştır.¹⁰⁶ Bu teknikte birbiriyle alakasızmış gibi duran görüntüler, kısa aralıklarla ardı ardına montajlanır. Bu sayede yönetmen, seyircisine anlatmak istediği şeyi farklı şekillerle aktarma imkânı bulur. Askerlere kurtlu yemeklerin verildiği “Potemkin Zırhlısı” filminde komutanların uygulamış olduğu kötü yönetime karşı isyan eden askerler, onlara bu züllümü yapan komutanlarını teker teker denize atmaya başlarlar. Eisenstein çekilen bu sahneleri kısa aralıklarla, etin üzerinde bulunan kurtların düşmeye başladığı sahne ile montajlamıştır.¹⁰⁷

1938 yılında Eisenstein’in yayınladığı “Montage and Architecture” makalesi ile montaj ile ilgili iki farklı yoldan bahsetmektedir. Bu yaklaşımlardan biri sinemasal yoldur ve bu yaklaşım ile yapılan filmlerde seyirci sabittir, görüntüler onun önünden geçer ve gördüğü eşyalar arasından hayalinde kurguladığı yolu takip eder. Bir diğer yaklaşım ise mimari yoldur. Burada ise yönetmen tarafından dikkatlice düzenlenmiş yolda seyirci kendi hisleri sayesinde kendi yolunu bulur.¹⁰⁸

Panofsky sinemada mekânın beden hareketlerinin dışında algılanmasını sağlayan etmenler olduğunu vurgulamıştır. Çekimlerin kurgulanması ve montaj yoluyla kesilmesi, kameranın harekete odaklanması ile dönme, yaklaşma, geri çekilme, flulaşma, çözülme gibi yöntemlerle mekânın hareket ettirildiğini söylemektedir.¹⁰⁹

Kurgucu ve ses tasarımcısı olan Walter Murch, “bir sinema filmi bittiğinde izleyicisinin aklında ne kurgu ne de kamera hareketi kalmaktadır” der. Murch’a göre izleyici filminden çıktığı zaman sadece filmin kendi üzerinde bıraktığı etkiyi hatırlamaktadır. Film ya beğenmiştir ya da beğenmemiştir. Murch’a göre ideal kesme aşağıda belirtilen 6 kuralın hepsini içermektedir.

¹⁰⁶ www.filmsite.org, (15 Haziran 2018)

¹⁰⁷ www.kurgu.tv, (25 Ekim 2017)

¹⁰⁸ Eisenstein, s. (1938). Montage and architecture. In m. Glenny & r. Taylor, (ed.), Towards a theory of montage (1991), (m. Glenny, trans.), vol.2 of selected Works. London: bfi publishing.

¹⁰⁹ Anthony Vidler, The Explosion Of Space: Architecture And The Filmic Imaginary, Architectural Desing, November-December, Vol64, No.11/12, 1994, s.50

" Walter Munch'a göre İdeal kesme:

1. O andaki duyguya uygundur.

2. Öyküyü ilerletir.

3. Ritmik açıdan ilginç ve doğru zamanda gerçekleşir.

4. Gözle takip diye adlandırabileceğimiz bir şeyi –seyircinin çerçeve içindeki ilgi odağının yeri ve hareketi ile ilgilidir- hesaba katar.

5. Düzlemselliğe saygı gösterir – üç boyutlu dünyanın fotoğrafla iki boyuta indirgenmesiyle ilgili dil bilgisini yansıtır.

*6. Üç boyutlu dünyanın devamlılık kurallarına uyması beklenir. "*¹¹⁰

Bir öykünün mantığa göre eklenmesi nesnelerin yepyeni anlamlarına ulaşmak için, çekimlerin yetkin anlamla bütünleştirilmesi, sanat yapıtı kurmak için bilinçli yönelmenin yaratılması gerekir. Bilinçli yönelme, anlama çabasını, kodlanan iletinin kodlarının açıklanmasını, anlam üzerine düşünce geliştirilmesini zorunlu hale getirir; çünkü yeni anlamlara, çekimlerin kurgu yoluyla birleştirilmesiyle ulaşılabilir.

Kurgucu sahneleri kendine göre algılayıp ona sunulan görüntüler arasından alıntılarla bir bütün oluşturur. Yönetmenle ilişkisi ve yönetmenin isteği doğrultusunda çalışması önemlidir. Ancak kendisinin de düş gücünün kuvvetli olması gerekir. Bir sahneyi birden fazla yöntemle kurgulaya bilmelidir; ancak önemli olan ayrıntıları yakalaması, seyircide de bir etki bırakmasıdır.

Çekmiş olduğu filmlerinde montajı oldukça usta bir şekilde kullanan Nuri Bilge Ceylan, film çekilip bittikten sonra, sıra montaja geldiğinde, yazılan senaryoyu artık rafa kaldırmak gerektiğini ve elde bulunan materyallerle yeni bir denge ve uyum yakalamak gerektiğini savunmaktadır.¹¹¹ Aynı zamanda çekim esnasında oluşan hataları yok etmek için de kullanılan montaj, Nuri Bilge'nin "Uzak" filminde üç ay sürmüştür. İlk iki ay daha titiz bir şekilde devam ettirilen montaj çalışması üçüncü aya gelindiğinde daha cesurca kesilmeye başlanmıştır. Sonuç olarak başlangıçta yola çıktıkları anlamı bozmayan, daha minimalist bir anlatım üzerine oturan yeni bir film ortaya çıkmıştır.¹¹²

¹¹⁰ Walter Munch, Göz Kırparken, İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları, İstanbul 2007, s.65

¹¹¹ Köstepen Enis, Yücel Fırat, Okur Yamaç, Türk İbrahim, " Söyleşi" Sinema pratiğini fotoğrafa benzetmeye çalışıyorum, Altyazı Dergisi, Şubat 2003.

¹¹² Ceylan Nuri Bilge, Söyleşiler, Norgunk Yayınları, İstanbul, Nisan 2012, s:72.

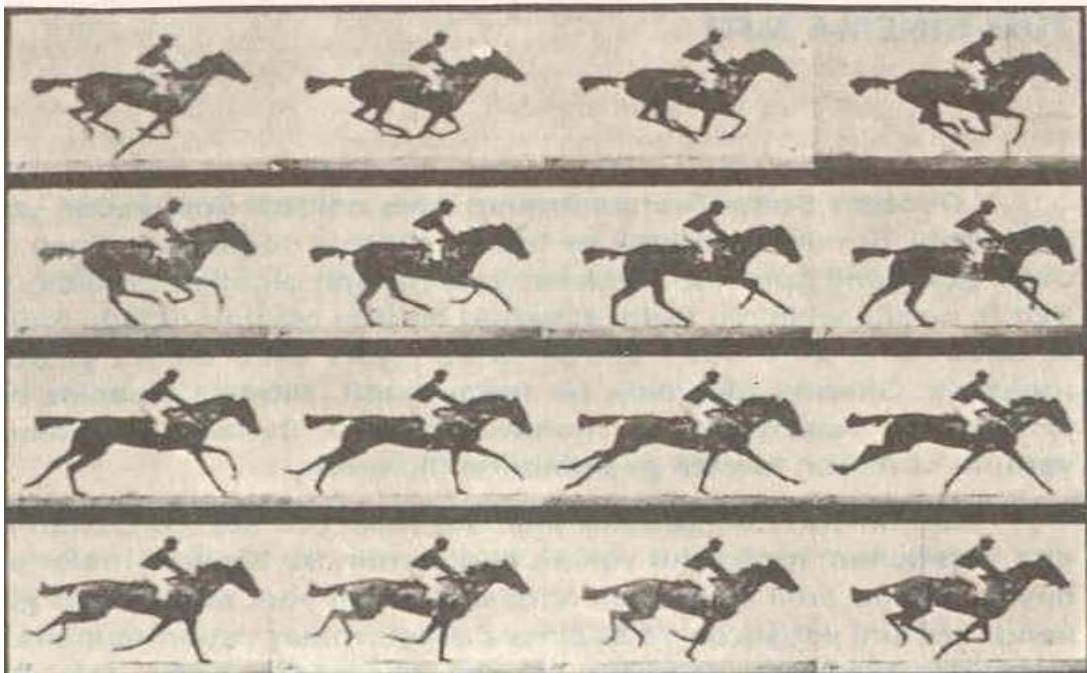
2.2. Sinema

“Sinema bir kişinin ve bir dönemin buluşu değil, aksine, insanlık tarihinin geçmişi kadar eski birçok buluşun, her döneme bir miras olarak bırakılan birikimlerinin toplamından oluşan bir üründür.”

Burçak Evren

Sinema sanatının kendine ait bir dili vardır. Mekân, form, renk, ışık, ses, imgeler, doku gibi öğelerin bir araya gelerek oluşturduğu kompozisyon sinemanın dilini oluşturur. Bu dilin oluşturduğu öğelerde; kendine özgü bir anlatım tekniği olan kurguyu oluşturur.

1877 ve 1880 yılları arasında Muybridge, neredeyse tek başına yaptığı, oldukça büyük ve karmaşık bir makine ile koşan bir atın hareketlerini kaydederek ilk sinematografik çalışmayı yapmıştır. İlerleyen yıllarda daha iyi modelleri yapılan kamera ilk kez oldukça amatör bir görünüm ile kullanılmaya başlanmıştır. Selülozik şeritlerinin çekim için oldukça elverişli olduğu keşfedilince Lumiere kardeşler kâğıt film ile aynı şeyi yapmayı başarmıştır.¹¹³



Şekil 2.2.27: Dörtmala Koşan Atlar. 1872'de Edward Muybridge
Tarafindan Çekilen Fotoğraf

¹¹³ Bazin Andre, Sinema Nedir? Çeviri: İbrahim Şener, Doruk Yayınları, İstanbul, 2011, s.23-24.

Çekilen fotoğraflar vasıtasıyla çok sayıda kullanılabilir görüntü elde edilmeye başlanmıştır. Bunlar sadece birer görüntü olmakla kalmamış aynı zamanda ses ve hareketlerde eklenmiştir. Çekilen görüntünün, hareketin, resmin, sessin, birleştirilmesi bir dizi insan tarafından keşfedilmiştir. Edison kinetoskopu fonografa ile birleştirmiştir. Demenay konuşan yüzleri icat etmiştir. Nadar ise Chevreul ile beraber yaptığı ilk fotografik buluşmada *"Benim hayalim kayıt cihazı fotoğrafı, fonograf ise onun konuşmasını alırken konuşmacıyla yüz yüze görüşmektir"* görüşünü vurgulayarak oldukça önemli bir ilerlemede bulunmuştur. Ancak renk hala ortada yoktur. Nedeni ise üç renkli çekimlerin ilerlemesinin oldukça yavaş olmasından kaynaklanıyor olmasıdır. E. Reynaud bazı desenleri renklendirmeyi denerken, Melies ise ilk filmlerini kalıplar şeklinde renklendirmeyi tercih etmiştir.¹¹⁴ Sinema sanatı, 19.yy da birkaç mucidin bir araya gelerek hayal güçlerinin yardımıyla oluşturduğu, esinlenme olarak karşımıza çıkmıştır.

Çekilen ilk sinema filmi tren istasyonlarını anlatan bir belgesel filmidir. Bu çekilen Belgesel filmin ilk kez insanlara gösterilmesi Garden Cafe adlı bir yerde olmuştur. 28 Aralık 1895'de, 33 kişilik izleyici kitlesine ilk gösterimi yapılmıştır. 1896 yılında Rusya'da Maksim Gorki ilk defa bu filmi izlemiştir. Sessiz ve gizemli bir karanlıkta tren insanların üzerine doğru gelmektedir. Birçok kişi bu görüntüyü o kadar gerçekçi bulmuştur ki, tren onlara doğru ilerlerken kaçışmaya başlamışlardır.¹¹⁵



Şekil 2.2.28. Fransız Lumiere Kardeşler Tarafından Çekilen
İlk Sinema Filminden Bir Sahne.

¹¹⁴ Bazin Andre, a.g.e., s.27.

¹¹⁵ Derleyen: İri Murat, Sinema Araştırmaları: Kuramlar, Kavramlar, Yaklaşımlar, Derin Yayınları, Erken Dönem Sinema Kuramcıları - Münsterberg, Pudovkin, Eisenstein, Arnheim İstanbul 2011, s.1.

Sinemada özel efektleri ilk kez kullanan Georges Melies film hilelerinin mucidi olarak bilinir. Ansızın yok olan ya da şekil değiştiren nesneler, gerçekleşmesi mümkün olmayan olaylar, olağan dışı manzaralar Melies ile birlikte karşımıza çıkmaya başlamıştır. İlk filmlerinde tiyatro esintileri olan boyanmış ve kurgulanmış dekorlar, sabit kamera açılarıyla karşımıza çıkan Melies; 1896'da şeytanın şatosu, 1896'da Boulogne Ormanı, 1899'da Jeanned Arc, 1902'de Ay'a Yolculuk, 1904'de İmkânsız Yolculuk gibi ses getiren birçok filme imza atmıştır. Melies'in bu ve bunun gibi çekmiş olduğu beş yüz filmde kullandığı öykünme ve sahneler arasında geçiş tekniği günümüz sinemasında kullanılmaya devam etmektedir.¹¹⁶

Melies'in "İmkânsız Yolculuk" filminde üyeleri bilim adamlarından oluşan bir coğrafya vakfından bahseder. Bu vakıf bünyesinde barındırmış olduğu bilim adamlarına dünya turu yapma önerisi ile gelir. Bu yolculuk için kullanılacak anlatımsal öğeler olan ve tren, denizaltı, otomobil gibi çok sayıda çeşitli araç üretilir. Mekânsal anlatımda kullanılan tren vagonlarının içerisine buz kalıpları ve yapılan diğer araçlar yüklenir. Üretilen otomobillerle Alp dağları arasında bir yolculuk başlamıştır. Filmin görsel efektleri ustaca kullanması sonu bir kaza geçirirle ve film hastane mekânında devam eder. İyileşen vakıf üyeleri kendilerini yine Melies'in kullanmış özel efektleri sayesinde seyirce göz açıp kapayana kadar uzayda bulurlar. Sürekli olarak en yükseği görme hırsları doğa tarafından cezalandırılır. Güneş tarafından yutulurlar. Yolcular güneşe çakılırlar Yanlarında getirdikleri buzları eritir ve üretmiş oldukları deniz altına binerek okyanusa direk bir dalış yaparlar. Havaya savrulan yolcular kendilerini yeniden yeryüzünde bulurlar.

¹¹⁶ Akbulut Durmuş, Sinemanın İlkeleri: Film Başlıyor, Etik Yayınları, İstanbul, Nisan 2012, S:62-65



Şekil 2.2.29. Georges Melies "İmkansız Yolculuk"

Melies'in sinema tarihinde önemli bir yere sahip olan "Ay'a Yolculuk" filmi ise özel efekt ve animasyonlarıyla, sinemasal kodları kullanarak ilk bilim kurgu filmi olarak tarihteki yerini almıştır.¹¹⁷



Şekil 2.2.30. Georges Melies "Ay'a Yolculuk"

¹¹⁷ Akbulut Durmuş, A.g.e, Nisan 2012, s.66

Ay'a yolculuk filminde gökbilimcilerin aralarında yaptığı toplantıda uzaya gönderilmek üzere altı gökbilimci seçilir. İmkânsız yolculuk filminde olduğu gibi yine bu filmde de gerekli araç yapılmaya başlanır. Kurşun formunda bir uzay aracı üretilmiştir. Birçok sahnesinde olduğu gibi bu sahnesi de önceden kurulmuş sabit dekorlar önünde çekilir. Sahne geçişleri sık kullanılsa da kamera açıları büyük çoğunlukla sabittir. Seçilen gökbilimciler bu araçla uzaya fırlatılır. Filmin en can alıcı sahnelerinden olan uzay aracının Ay'ın gözüne saplandığı sahne efektleri oldukça dikkat çekicidir. Ay'a verilen zarar sonrası gökbilimciler cezalandırılmalıdır. Ay tanrıçası ve bazı mitolojik karakterler ortaya çıkar. Ay'da maceralar başlamıştır. Bu süreçte birçok görsel efekt ve illüzyon göze çarpmaktadır. Korunmak için açılan şemsiyenin bir anda mantara dönüşerek büyümesi bu sahneler için güzel bir örnektir. Siyah beyaz çekilen bu filmlerde sesin ve rengin yokluğu anlatılmak isteneni daha fantastik bir hale getiriyordu. Duygular ses olamadan sadece hareketlerle verilmeye çalışılıyordu.

Sinema üzerine yazan tarihçiler, sessiz ve sesli olmak üzere sinemayı iki farklı ayrımla incelemiştir. Daha detaylı bir inceleme bu yalın ayrıma göre daha keyifli olsa da yapılan bu yalın ayırım, belirgin ayrımlar yapmamızdan daha yararlı olacaktır. Aşağıda sinema için belirtilen sekiz ayrı dönem vardır. Bu dönemler estetik kaygı ile belirtilmeye çalışılsa da, daha çok ekonomik gelişimlerle vurgulandığını belirtmek gerekir.¹¹⁸

Sinema tarih öncesi filme çekildiğinde diğer sanatları ve sinematografi'nin bütün gelişimini içerir.

- 1896 ile 1912 yılların da sinema ekonomik açıdan tam değeri olan bir sanat oldu. Bu dönemin sonunda uzun metrajlı filmler ortaya çıkmaya başlamıştır.
- 1913'ten 1927 tarihleri arasındaki dönem sessiz sinemanın can bulduğu dönemdir.
- 1928-1932 tarihleri arasında dünya sinemasına geçiş yapılmıştır. Bu dönem estetik açıdan önemli bir değişiklik arz etmese de, ekonomik ve teknolojik açıdan oldukça parlak bir dönemdir.
- 1932'den başlayarak 1946'ya kadar olan dönem Hollywood'un en gözde dönemi; filmlerden ciddi ekonomik başarılar elde edildi.

¹¹⁸ Monaco James, Bir Film Nasıl Okunur? Sinema Dili, Tarihi Ve Kuramı, Çeviri: Ertan Yılmaz, Oğlak Yayıncılık, İstanbul 2002, s.220.

- Dünya Savaşı'nın ardından televizyon, sinemaya meydan okumaya başladı. 1947 ile 1959 yıllarında, çoğalan bir enternasyonalizme (uluslar arası) denk gelir. Hollywood ekonomik bakımdan hala çok güçlü olmasına rağmen, estetikteki gücünü eskiye oranla kaybetmiştir.
- Fransa'da 1960'ların başında Yeni Dalganın ortaya çıkması ile sinemanın yedinci dönemi (1960-1980) başlamıştır. Teknolojik gelişmeler, filmin ekonomisine taze bakış açısı ve sinemanın politik ve toplumsal öneminin yeni anlamı Doğu Avrupa, Latin Amerika, Afrika, Asya, Birleşik Amerika ve Batı Avrupa'da birçok "Yeni Dalgacılık" ın oluşmasına neden oldu.
- 1980 "Yeni Dalga" dönemin sonu postmodern dönemin başlangıcıdır. Şuan içinde bulunduğumuz dönemdeki filmler, televizyonun sunmuş olduğu bütün yenilikleri kapsar. Eskisi kadar ekonomik açıdan güçlü değildir. Filmler diğer iletişim teknikleri açısından en geçerli olan kaynaktır.¹¹⁹

Sinema, ilk olarak Batı'da baş göstermiş, önce çıraklık (1895-1915), sonra kalfalık (1915-1920/1925), daha sonra ise ustalık (1920/1925-1935/1940) ve ardından da sanatkârlık dönemini (1935/1940-?) yaşamış ve yaşamayı sürdürmektedir.¹²⁰ Sinema tarihine bakıldığında, sinema dünya üzerinde gerçekleşen her türlü olaydan olumlu veya olumsuz, etkilenmiştir. Bu sinemanın aynı mimarlık gibi toplum ile doğrudan ilişki içerisinde olması ile ilgilidir. Sinemanın gelişim döneminin I. ve II. Dünya Savaşı'na denk gelmesi doğduğu topraklar olan Fransa yerine ABD'de gelişim göstermiştir. Bu nedenle seyirci kaybına uğrayarak finansal açıdan küçülmeye gitmiştir. Aynı zamanda Avrupa'nın savaşın içinde olması ihracat payının azaltarak sektörü olumsuz etkilemiştir. Ancak, yaratıcı düşüncenin devreye girmesi, var olanın dışında yeni bir şeylerin izleyiciye sunulması, sinemaya duyulan ilginin sıcak tutulmasına sebep olmuştur.¹²¹

Sinemanın daha büyük izleyici kitlelerine ulaşmasını sağlayan ise Charles Pathe olmuştur. 1910 yıllarında bir öyküye sahip olan filmlerin artmasıyla daha kaliteli işler ortaya çıkmaya başlamıştır. "Queen Elizabeth" ve İtalyan yapımı "Que Vadis" o dönemin başarılı filmler arasında yerini almıştır. David Wark Griffith çekimlerde uyguladığı teknik ve estetikle sinemaya damgasını vurmuştur. Bu dönemin en dikkat

¹¹⁹ Monaco James, a.g.e., s.220.

¹²⁰ Prof. Dr. Onaran Şerif Alim, Türk Sineması Cilt:1, Kitle Yayınları, Şubat 1994,s.11

¹²¹ Adanır Oğuz, Sinemada Anlam Ve Anlatım, Alfa Yayınları, Kasım 2003, İzmir, s.12

çeken yapıtı ise, Amerika'nın yaşamış olduğu iç savaşını konu edinen "Bir Milletın Doğuşu, filmidir.¹²²

Fransa'nın ardından 1900'lü yılların başında ABD'de sinema sanatında yerini almaya başlamıştır. 1907-1913 yıllarında, ABD ve Avrupa'da oluşan yeni istekler doğrultusunda daha uzun ve sinematografik dili olan filmler yapılmaya başlamıştır. Oluşan sinematografik dil ile birlikte yönetmen, kameraman, ışıkçı gibi iş bölümleri de oluşmaya başlamıştır.¹²³

Chicago'daki yapımcılar William N. Selig'in "Monte Cristo Kontu" filminin çekiminde kullanılacak dış mekânları bulunması için bir kameraman görevlendirir. Görevlendirilen bu kameraman Los Angeles'e gönderilir. Şehir merkezinden uzakta portakal bahçeleriyle kaplı bir yer bulur. Hollywood' olarak bilinen bu yerin iklimi de film çekimleri için oldukça uygundur. Yaşanan bu gelişmelerin ardından "Hollywood" artık büyük film stüdyolarının bulunduğu coğrafi bir bölge olarak anılır.¹²⁴

I.Dünya savaşının ardından sinemada yaşanan en çarpıcı gelişme Almanya'da yaşanır. Kullanılan çekim mekânlarının yanında zengin dekorlu ve kostümlü tarihsel filmler çekilmeye başlanmıştır. Bu hareketle Alman Dışavurumculuğu olarak bilinen bir akım başlamıştır.¹²⁵ Alman Dışavurumculuğu ismini çıktığı dönem çekilmiş olan ilk filminden Caligari'nin Muayenehanesi adlı filmde almıştır. Caligari'cilik olarak adlandırılan ve sinema filmlerinde çılgın bilim adamlarının, katillerin, ruh ve sinir hastalarının, hikâyelerinin konu alındığı bir tür olarak ortaya çıkmıştır. Bu filmlerde, kullanılan dekorlar deforme edilmiş halleriyle anlam kazanmaktadır. Bütün dekor öğeleri kesin ve kendine has bir mantık içerisinde oturtulmuştur. Robert Wiene'nin "Dr. Caligari'nin Muayenehanesi" isimli eseri sette mekân tasarımı açısından önemli olan, mevcut mekânların yanında yeni mekânların oluşturulduğu bir dönem başlatmıştır.¹²⁶ Dünya sinemasında korku filmi olarak yerini alan bu film, bir panayır çadırında geceleri işlenen cinayetleri konu almaktadır.¹²⁷

¹²² <http://www.kameraarkasi.org/sinema/makaleler/sinemaninanlamiuzerine.html>

¹²³ Prof. Dr. Nilgün Abisel, *Popüler Sinema ve Türler*, Teb Haberler, Ocak-şubat 1996, s.45

¹²⁴ Şenyapılı, Ö., *Sinema ve Tasarım*, 2. Baskı, Boyut Yayınları, İstanbul 2003.

¹²⁵ Belis Öztürk, *Sinemada Mekan Tasarımının İncelenmesi*: Bilim Kurgu Sineması Örneği, Yüksek Lisans Tezi, Maltepe Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü, İstanbul, Mart 2012

¹²⁶ Guntan Sayar, *Sinema Aracılığı İle Mimarlığın Sunumu: Wallstreet- Borsa (1987) Filminin İncelenmesi*, Yüksek Lisans Tezi, İTÜ Fen Bilimleri Enstitüsü, İstanbul 2007.

¹²⁷ Aydın, E.D., *Bilimkurgu Sineması Yapım Tasarımı Sürecinde Bilgisayar Teknolojilerinin Kullanımı*, Yüksek Lisans Tezi, İTÜ Fen Bilimleri Enstitüsü, İstanbul 2004.

1910' da Dışavurumculuk adını alan öncü hareket ise; musiki, edebiyat, resim, mimarlık gibi birçok sanat dallında etkisi göstermiştir. Empressionizm ve Natüralizme tepki olarak doğmuştur. Berlin sokaklarında mağaza vitrinlerinde ve tiyatro dekorlarında Dışavurumculuğun esintileri yer almıştır.

1927 yılında çekilen filmin üzerine ses kaydetmek için yapılan çalışmalar başarıya ulaşılmış ve Warner Bros 'un Caz şarkıcısı filminde başrolü oynayan Al Johnson izleyicisine "Henüz bir şey duymadınız", cümlesiyle seslenmiştir. Filmlerde sesin kullanılmasının ardından sinema altın çağının yaşamaya başlamıştır.¹²⁸ Sesin verdiği gerçeklik duygusu artık katı toplumsal gerçekleri anlatan filmlerin yolu açılmıştır. Sesle birlikte müzikal tür de eserlerde görülmeye başlanmıştır.¹²⁹

Sesle beraber inandırıcılık duygusu kazanan çizgi filmlerde sayıca artmaya başlamıştır. Bu dönemde çizgi filmlere üçü renk de dâhil olmuştur. İlk kez Walt Disney'in çekmiş olduğu Üç Küçük Domuz adlı çizgi filminde renklendirme yöntemi kullanılmıştır.¹³⁰

1950'li yıllarda Hollywood sineması geleneksel türde filmler yapmaya devam ederken; Yeni dalga ile ABD'de Fransa'da, İngiltere'de yönetmenin önemi artmıştır. Çekilen filmlerin özelliklerinin yönetmenin kişiliğine bağlı olabileceği de anlaşılmıştır.¹³¹ Diğer taraftan taşradan büyük şehirlere göç başlamış, kimlik çatışmaları yaşanmaya başlamıştır.

1960 ve 1970 yıllarında sinema daha genç bir izleyici kitlesine hitap etmeye başlamıştır.¹³² Bu dönemlerde "Yeşilçam Sineması" farklı türde birçok film ortaya koymaya başlamıştır. Tarihi, masalsı, polisiye, bilimkurgu, romantik komedi, melodram gibi türler bunlardan bazılarıdır. Fakat bu türlerden en çok görüleni melodramdır. Yeşilçam'da mekân, çoğunlukla soyut bir kavrayışla ele alınmıştır.

80'li yıllarda yaratıcı yönetmenler ortaya çıkmaya başlamıştır. Bu yönetmenlerin bol görsel efektli filmleri sinema gelişiminde önemli bir rol oynamıştır. Steven Spielberg'ün "Jaws filmi ve George Lucas'ın "Star Wars filmi bu dönemde öne çıkan

¹²⁸ Sevin Okyay, Sinemanın 100 Yılı, Milliyet Sanat Dergisi, şubat 1995, s.6

¹²⁹ Sinemanın Doğuşu, Milli Eğitim Bakanlığı Radyo-Televizyon, Ankara 2011.

¹³⁰ Belis Öztürk, Sinemada Mekan Tasarımının İncelenmesi: Bilim Kurgu Sineması Örneği, Yüksek Lisans Tezi, Maltepe Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü, İstanbul, Mart 2012

¹³¹ Giorgio Vincenti, Sinemanın yüz yılı, İstanbul, evrensel kültür kitaplığı, 1. Basım, Kasım 1993, s.128,129

¹³² Geoffrey Nowel-Smith, Dünya Sinema Tarihi, Kabalcı Yayınevi, İstanbul 2008, s.526

filmlerden olmuştur.¹³³ 90'lı yıllarda Hollywood sineması altın çağını yaşamıştır. Bol efektli filmler yerini; Yeşil Yol, Ucuz Roman, Esaretin Bedeli gibi başyapıtlara bırakmıştır.¹³⁴

2000'ler de sinema her yönüyle gelişim göstermiştir. Bu dönemde Watchmen, Günah Şehri, 300 Spartalı, Kara Şövalye, Spider-Man, Star Wars, Harry Potter, Karayip Korsanları ve yüzüklerin efendisi gibi filmler öne çıkmıştır.¹³⁵

Türkiye'deki sinema tarihinin başlangıcı pek çok kaynağa göre 1887 yılında Yıldız Sarayı'nda halka açık film gösterisi yapılması ile başlar.¹³⁶ Lumieres Kardeşler dünyanın her yanına operatörler göndererek ilginç belge filmleri çekirmekte; sonradan bunları çoğaltarak satışa sunmaktaydılar. Türkiye'de sinemanın ilk yılları, yabancı film gösterimleri şeklinde olmuştur. Fuat Uzkınay'ın 1914 yılında çektiği "Ayastefanos'taki Rus Abidesinin Yıkılışı" isimli belgesel film, ilk Türk filmi olarak kabul edilmektedir. Rusya'ya veya Orta Doğu'ya giden operatörler, Türkiye'den geçerken yurdumuzda, özellikle de İstanbul ve İzmir'de ve o sırada Osmanlı İmparatorluğuna dâhil bulunan bazı yerlerde filmler çekmişlerdir. Ünlü operatör Bromio'nun anılarında bu hususta bazı açıklamalar vardır. Türkiye'de İlk film gösterimi olayı ise, İlkın Bertrand adlı bir Fransız'ın II. Abdülhamit zamanında, 1896'da Saray'da yaptığı ilk gösterimler ile başlamış; sonradan aynı yılda Fransız Pathe Film Kurumu'nun İstanbul'daki temsilcisi Romanya uyruklu Sigmund Weinberg'in çabalarıyla Beyoğlu ve İstanbul yakalarında halka film gösterilmiştir. Bu filmlerin kısa metrajlı belge ve güldürü filmleri olduğu, zamanında filmleri izleyen yazarların bıraktıkları anılardan ve belgelerden anlaşılmaktadır. Halkın sinemaya gösterdiği rağbeti göz önüne alan Wein-berg, 1908'de, Türkiye'deki ilk sinema olan Pathe Sinemasını yapmıştır. Bunu Beyoğlu'nda yapılan Talaş Sineması, Majik Sineması gibi salonlar izlemiştir. İstanbul yakasında ise Kemal ve Şakir (Seden) beyler, I.Dünya Savaşı'nın patlamasından az önce 1914'te, Kemal Bey ve Ali Efendi sinemalarını. Murat ve Cevat Beyler de Milli Sinemayı açtılar. Daha sonraları bunlar Elhamra ve Opera sinemaları izlemiştir.¹³⁷ İzmir'de açılan ilk sinemalar da 1909'da Kordonboyu'nda yapılan Path6 Kardeşler ya da Kramer Sineması'nı izleyerek, Eski Mahkeme Önünde sonradan "İnci" adını alan "Asri Sinema", İki Çeşmelikteki "Ankara" sineması. Keçecilerdeki "Lâle Sineması", Beyler Sokağındaki "Milli

¹³³ Bilgisayar Teknolojilerinin Kullanımı, Yüksek Lisans Tezi, İTÜ Fen Bilimleri Enstitüsü, İstanbul.

¹³⁴ <http://olagansuphelilerr.blogspot.com/> (07.09.2017)

¹³⁵ [http://sinemalternatif.blogspot.com.tr.2000li-yillar-sineması\(07.09.2017](http://sinemalternatif.blogspot.com.tr.2000li-yillar-sineması(07.09.2017)

¹³⁶ S. Önder, A. Baydemir - Türk sinemasının gelişimi (1895-1939)Eskişehir Osmangazi Üniversitesi, 2005 - dergipark.ulakbim.gov.tr

¹³⁷ Prof. Dr. Onaran Şerif Alim, Türk Sineması Cilt:1, Kitle Yayınları, Şubat 1994, s.11

Sinema" ve daha sonra yapılan "Elhamra" ve "Tayyare" sinemaları ile Güzelyalı ve Karşıyaka'daki sinemalar olmuştur. İlk Dünya Savaşına gelinceye kadar İstanbul'dan başka Selanik ve İzmir gibi birkaç şehir dışında sinema tanınmıyordu; bu arada adı anılan bu şehirlerde de yeni yeni sinema binalarının yapıldığı anlaşılıyor. Entelektüellerin dışında geniş halk kitlelerinin tıpkı ilk otomobiller gibi "Şeytan icadı" olarak adlandırılan sinema ile ilgili ilk tanışmalarından sonra, sinema, bu büyük şehirlerde günlük eğlence mekânları arasına girdi. Ülkemizde çevrilen ilk filmlere gelince, Makedonya asıllı Manaki Kardeşler (Yanak ve Milton)'in 1907'den başlayarak çektikleri belge filmleri bir yana bırakılırsa, Türkiye'de bir Türkün çektiği ilk film de bir belge filmidir. 1914'te Osmanlı imparatorluğunun İtilâf Devletlerine karşı İttifak Devletleri safında savaşa katılmasıyla, yapılan ilk işlerden biri Yeşilköy (eski adıyla Aya Stefanos)'de dikili bir anıtın bombalanması oldu. Bu anıt 1877'de sonuçlanan Türk-Rus Savaşı'nı izleyerek aynı yerde kötü şartlarda imzalanan bir anlaşmanın anısını sembolize ediyordu. Türk Sinemasında 1923'ten 1939'a kadar süren bir dönem vardır. Bu döneme "Tiyatrocular Dönemi" denmektedir. Ancak Tiyatrocuların tabiri ile çoğul olarak ifade edilen bu döneme, oyuncuların dışında, yönetmen olarak sadece bir tiyatrocü, Muhsin Ertuğrul vardır. Dünyadaki başka hiçbir ülkede, o ülkenin sinemasına yönetmen olarak 17 yıl boyunca sadece bir sanatçının hâkim olduğu görülmemiştir. Bu durumun sebebi, tiyatrocular dönemi diye adlandırılan o yıllarda, sinemamızda, stüdyoda yapılan çalışmalarda birikim sahibi yönetmen olarak Muhsin Ertuğrul'dan başkasının bulunmamasıdır; bu birikime sahip başkaları bulunsa da yönetmenliğe ilgi duymamış olmalarıdır.¹³⁸

Türk sinema tarihinde Tiyatrocular Dönemi'nin sonu olan 1939 ile Sinemacılar Dönemi'nin başlangıcı olan 1952 arasında bir Geçiş Dönemi vardır. Bu dönemde ilk kez adı duyulan yönetmenler, her ne kadar 1952'den sonra da çabalarını sürdürdüler ise de; bunların asıl yoğun çalışmaları, yukarıda sözü edilen tarihler arasında 13 yıl içinde geçmiştir. Bu duruma göre, sinemanın "geçiş dönemi", II. Dünya Savaşının karanlık günlerinin doğuşuna rastlamaktadır. Savaşın önce hem Avrupa, hem Amerika filmleri aynı ölçüde ülkemize getirilmiştir. Sonradan, yukarıda da açıkladığımız gibi, savaş dolayısıyla artık sadece Mısır yoluyla ülkemize getirilen Amerikan filmleri ile birlikte Mısır filmleri de gelmeye başlamıştır. Arap filmlerindeki melodram havası kuşkusuz Türk filmlerini de bir süre etkilemiştir. Bu etkinin iki yönde olduğu belirtilebilir: Filmlerdeki melodram dozunu arttırmak ve halkın bu tür filmlere şartlanmış olduğunu düşünen yapımcıların tutumunu sağlamlaştırmaktır.

¹³⁸ Prof. Dr. Onaran Şerif Alim, A.g.e. Şubat 1994, s.12

İşte tam bu sırada, tiyatro dışından, Avrupa'da sinemaya ilişkin konularda öğrenim ve staj gördükten sonra yurda bir takım genç yönetmenler, sinemamıza yeni bir soluk getirmiştir.

SİNEMA TÜRLERİ

Sinema, artık salt bir eğlence unsuru olmaktan çıkmış, düşünceleri aktarma da bir araç olmaya başlamıştır. Anlatım olanakları son derece gelişmiş çağdaş bir sanat olan sinema; toplumun içindekileri yansıtmakta ve çözüm yolları önermekte kullanılmaktadır.¹³⁹

Sinema Lumiere Kardeşlerin yaptığı "Trenin Gara Girişi" film gösterimindeki gerçekçilik ile baş gösterip, Melies'in mesleği olan illüzyonistliğini sinema perdesine uyarlamasıyla gelişmeye başlamıştır. Lumiere Kardeşler sinemadaki görüntüleri anlık olarak kaydederken, Melies'in farklı anlatım teknikleri sinemada yeni türlerin ortaya çıkmasını sağlamıştır.

Sinema fiction ve non-fiction olarak iki tür altında incelenmektedir. Fiction sinemasında film türleri korku, komedi, müzikal, dram, bilim kurgu, tarih ve savaş filmleri şeklinde karşımıza çıkarken; non-fiction sinemasında belgesel filmler karşımıza çıkmaktadır. Sinema kuramı geliştikçe insanla ve insan bilimiyle olan bağına da güçlendirmiştir. Filmler konularını insanların yaşamları üzerinden almışlardır. Yaşadıkları dönemlere göre sosyal-ekonomik koşullar, psikoloji, savaş ve barış, gibi konular öne çıkmaya başlamıştır. Konulu filmler, deneysel sinema, belgesel sineması ve canlandırma sineması gibi türler karşımıza çıkmaktadır. Konulu filmlerde; aksiyon filmleri, politik filmler, fantastik filmler, müzikal filmler, macera ve korku filmleri gibi türler bulunmaktadır. Belgesel sinema ise konusundaki gerçekliğe müdahale etmeden, olduğu gibi konusunu aktaran bir sinemadır. Canlandırma sineması; yapay dekorların, maketlerin hareketlendirilerek perdesine yansıtıldığı filmlerdir. Deneysel sinema daha önce denenmemiş farklı tekniklerin ve estetiğin kullanıldığı, araştıran bir sinema türüdür. Elektronik sinema ise bilgisayar ortamında yaratılan görüntü, mekân ve efektleri kullanan sinemadır.¹⁴⁰

¹³⁹ Derleyen: İri Murat, Sinema Araştırmaları: Kuramlar, Kavramlar, Yaklaşımlar, Derin Yayınları, Erken Dönem Sinema Kuramcıları - Münsterberg, Pudovkin, Eisenstein, Arnheim İstanbul 2011, s.25.

¹⁴⁰ <http://www.kameraarkasi.org/sinema/cesitleri.html>

Sinema türleri, bazı yönleri benzer olan, ortak özellikler taşıyan filmlerin bir grup adı altında toplanmasıyla meydana gelir. Yapılan bu gruplandırma, filmlerin konuyu ele alış şekilleri, işlerkenki tutum, kullanılan mekân, dekor ve aksesuarların yorumlanış biçimi ile şekillenir.¹⁴¹ Filmin anlatısında kullanılan belirleyici bu unsurların çeşitli kullanımları türlerin oluşmasında büyük rol oynamıştır.¹⁴²

Sinema filmleri onları çeken yönetmenlerine, film anlatısında kullanılan döneme, hikâyede kullanılan komik, trajikomik ya da hüzünlü anlatılara, hitap edeceği seyirci potansiyeline, işlenen toplumsal ve kültürel meselelere, göre çeşitlendirilebilir. Bütün bu özelliklerin dışında filmde rol alan ana karakterin özelliklerine ve kullanılan mekânların türlerine göre de çeşitlendirilebilir.¹⁴³ Anadolu'da çekiliyorsa kırsal filmler, şehirde çekiliyorsa kentsel filmler şeklinde anılabilir. Aksiyon, belgesel, bilim kurgu, otobiyografi, canlandırma, destan, komedi, korku, macera, kovboy, melodram, müzikal, macera, polisiye, romantik, romantik komedi, romantik dram, savaş, tarihsel, dram, sanat ve soyut filmler olarak çeşitlendirilebilir.¹⁴⁴

2.2.1. GERÇEKÇİ SİNEMA

Aristo'nun "mimesis" (doğa ve insan davranışının sanatta taklide dayanan temsili) kavramı sinemasal gerçekliğin de temel çıkış noktasını oluşturur. Uyum, bütünlük ve özü vurgulayan, insan merkezli bu anlayış André Bazin ve Siegfried Kracauer gibi sinema kuramcılar tarafından da savunulur.

Gerçekliği düzenleme ya da yönlendirme konusunda temelde ilk kuramlar gerçekliğin filme alınmasından çok, yönetmenin ham malzemeyi işlemesiyle neler yapılabileceğini göz önünde tutan "dışavurumcu" kuramlardır.¹⁴⁵

Sinemanın bir dil oluşunu bize gösterenler ve bizi. Devingen bir sinema sanatı anlayışına yönlendirenler ise "biçimci" kuramcılardır. Biçimciler gerçekliği alıp dönüştürür, sanatın kendi gerçeğini yaratır.

Gerçekçilik anlayışında doğa-sanat arasındaki ilişkide, biçimcilerin aksine, "gerçekçi" sanat ve sinema savunucularının, "şiirselliği", var olanın "dönüştürülmesi"

¹⁴¹ Nijat özön, Sinema Uygulayımı, s.145

¹⁴² Nilgün abisel, , popüler türler ve filmler, 1.baskı, İstanbul, Alan yayıncılık, ocak 1995, s. 28

¹⁴³ Nilgün abisel, 1995, A.g.e, s.48

¹⁴⁴ Nijat özön, a.g.e. s.145

¹⁴⁵ Derleyen: Ersümer Oluk Ayşen, Sinema Neyi Anlatır, Hayalperest Yayınları, Kasım 2015, İstanbul, s.12

sürecinde değil, yansıtılması sürecinde buldukları görülür. Ortak olarak savunulan ise yaşamın özündeki ahengi bozanın modernizm ve teknolojik kaos olduğudur. İnsan ve doğa arasındaki bozulan diyalog, sinema ile insanın çevresini görmesini sağlayarak yeniden kurulabilir.¹⁴⁶

Gerçekçi kuram sinemayı gerçeğin sanatı olarak tanımlar ve sinemanın gerçekliğe yakınlaştığı oranda sanat olabileceğini savunur. Gerçekçi kuramın temsilcilerinden Bazin her zaman birinin görüntüsünün gerçeklik ile olan ilişkisiyle ilgilenmiştir. Sinemanın, gerçeklerin, yönetmenin ülküsüyle bütünleşmiş biçimde görüntülerle anlatımı olduğunu söyler.¹⁴⁷

Kracauer sinemanın doğal işlevinin teknik altyapısı dolayısıyla (kamera, pelikül, ses vb.) "gerçekliğin kaydedilmesi" ve aktarılması olduğunu vurgular. Yine Kracauer sinemasal anlatıya en uygun düşen türün fotografik gerçeklik olduğunu söyler. Basit anlam sineması onun vurguladığı biçimde fotoğrafla iç içedir ve öykülerinin "bulunmuş öykü" kurgulanmak yerine keşfedilen olması, hayatın içinden, gündelik yaşantıdan gelmesine ve en az müdahale ile "olduğu gibi" verilmesine önem verir. Nuri Bilge Ceylan'da nerdeyse bütün filmlerinde gündelik yaşamı konu edinmiş ve bu yaşamın içinde insanlara benzer gelen yönlerini öne çıkararak farklı bakış açıları sunmuştur.

Arnheim'in sözünü ettiği gibi kendine özgü bir üslubu olan yönetmen Griffith anlatım diline birçok yenilik getirmiştir. Nesnel anlatımla öznel anlatımı peş peşe kullanmış, iç çekimlerle dış çekimleri karşı karşıya, yakın çekimlerle uzak çekimler birbiri ardına getirmiş, ritm yaratarak birçok yenilik gelirmiş, Amerikan planı, koştur kurguyu (aralarında zaman ve yer ilintisi bulunmayan bağımsız öyküleri simgesel bir anlam yakalamak için bir araya getirmek) keşfedip; suspense (*heyecan verici, gerilimli*) filmleri çekmiştir.¹⁴⁸

Lumiere Kardeşleri'in La Ciotat Garına Giren Tren isimli, tarihin ilk perdede gösterilen filmini izleyenler, üstlerine gerçekten bir tren geldiğini sanarak kaçışmışlardır. Sinema ilk günden bugüne kadar insanlara gösterdiği şeyin

¹⁴⁶ Adanır, O. (2015). Sinemada Gerçeklik ve Düşsellik/Hakikat ve Yalan, Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi (Yedi), s.171-173

¹⁴⁷ Gök Cüneyt, Sosyal Bilimler Dergisi , Journal Of Social Sciences 1 (2). 2007. 112-123 Beykent Üniversitesi, Beykent University, s.116

¹⁴⁸ Gök Cüneyt, A.g.e, s.117

gerçek olduğuna inandırmayı hedeflemiştir. Ve bunu çoğu insanda başarmıştır.¹⁴⁹ Sinemanın diğer tüm sanatlara karşı üstünlüğü budur.

2.2.2. MINİMALİST SİNEMA

Minimalizm, Fransızca kökenli bir kelimedir ve “minimum” kelimesinden türemiştir. Kelime anlamı olarak ise bir durum için gerekli olan en küçük miktar demektir¹⁵⁰. Minimalizm felsefesine göre sistematik bir biçimde ifade unsurlarının azaltılması gerekir. Motiflerin ve imgelerin gücü artırılarak anlamsal zenginlik yakalanmaya çalışılır. Amaçlanan fazlalık olanların azaltılmasıdır.¹⁵¹

Minimalizmin sinemaya etkisi diğer sanat dallarında da olduğu gibi sinemaya özgü şekillenmiştir. Ancak diğer sanat dallarına nazaran sinemada bu yaklaşım daha fazla eleştiri almıştır. Sinema için az malzeme ve imkânla daha yalın bir yapının yaratılması düşüncesidir. Diğer sanat dallarında olduğu gibi sinema da toplumsal, siyasal, sosyal gelişmelerin sonucu varlık göstermeye başlamıştır. Minimalizm sinemada kendini işlevsellik, nesnellik ve sadelik ile göstermiştir.¹⁵²

Minimalist yaklaşımla çekilen bir filmde amatör oyuncular tercih sebebidir. Profesyonellik ile gelen aşırı mimikler, yapmacıklıklar veya tanınmışlığın getirdiği duygu yoğunlukları tercih edilmez. Oyunculukta doğaçlama aranır. Bir oyuncunun birden fazla karakteri yoktur veya birden fazla oyuncu aynı karakteri oynamaz. Seçimler, dekor, objeler, mekânlar oldukça sadedir. Doğal ışık tercih edilir. Daha çok sabit kamera açıları gözlemlenir. Sesli çekim dublaj yerine tercih edilir. Ses ögesinde dış müzik gibi desteklerden yararlanılmaz. Tercih edilen senaryo, hayatın içinden; gerçekçi bir şekilde seçilir.¹⁵³ Minimalizm; bir düşüncenin sadece gerek duyulduğu ölçüde eşya, renk, doku, ses, biçim gibi öğeler kullanılarak desteklenmesidir.

Nuri Bilge Ceylan da bugünün sinemasının, algılarındaki keskinliğin giderek yok olmasındaki etkiye karşı içinde yaşamış olduğumuz karışık ortama, gereksizce yapılan tüketime, fazlalıklar kültürüne bir direniş olarak filmlerinde minimalist tarza

¹⁴⁹ Derleyen: Ersümer Oluk Ayşen, Sinema Neyi Anlatır, Hayalperest Yayınları, Kasım 2015, İstanbul, s.12

¹⁵⁰ Islakoğlu, Pınar Mine (2005), " Mimarlıkta Minimalizm" www.izmimod.org.tr/

¹⁵¹ Kovacs, Andras Balint (2010). Modernizmi Seyretmek, Ankara: De Ki Yayınları.

¹⁵² Özdoğru, Pelin., Minimalizm ve Sinema, İstanbul: Es Yayınlar, 2004.

¹⁵³ Özdoğru, Pelin a.g.e. .2004

da yer verenlerdendir.¹⁵⁴ Minimalizm onun için sadece sinemadaki bir tavırdan ibaret değildir. Bir yaşam biçimidir ve günümüzün getirmiş olduğu fazlalıkların zaman zaman yaşamına sızmasından dolayı duymuş olduğu rahatsızlığı da dile getirmektedir.

2.3. Sinemada Öykü ve Senaryoya Göre Mekanın Biçimlenişi

Film kullanılan sözcüklerden çok görüntü ile ifade edilir. Yalnız kendine özgü bir nitelik taşıyan öykü yazıldıktan sonra, filmde pek çok yaratıcılığa neden olabilir, daha doğrusu olmalıdır. Görsel düşünce bilgi ve deneyim gerektirir. Bunun bir tarifi yoktur. Yorumlayan kişiye göre değişiklik gösterir. Her şey senaryo ve ekiple ilgilidir. Bir de prodüksiyonun gücüne göre mekân şekillenir. Film yazılı bir metinden görsel bir metne dönüştürülürken; yönetmenin, sanat yönetmenin, görüntü yönetmenin, ışıkçının ve müzisyenin bakış açıları bu aşamada etkili olur. Bu yaratıcılığa yönetmen, hassas bakış açısına sahip bir kamera ve kendi yorumuyla son şeklini verir.

Konuyu önemseyen yazarlar çoğunlukla eylem ve mekân üzerinde yoğunlaşırlar, eylem ile anlatmak istedikleri perde üzerine yansıtılan bir hareket ile doğan gücün devinimleridir. Ancak mekânın hareketi, seyircilerin hafızalarında yer etmelidir; beğenilen, hoş oyuncularla oynanan kişiden kişiye farklılık gösteren naif ve dingin bir mekân, izleyicinin hafızasında daha çok yer edinir. Seven bir insan sevdiği kişinin bütün davranışına nasıl özen gösterirse, seyircide sıcaklık uyandıran ve iyi kurgulanmış mekânları, karakterin hareketini, oturuşunu, kalkışını, kahvesini yudumlayışını, hiç sevmeyişi ve yorumlayamadığı birinin tuhaf davranışlarından daha çok benimser.¹⁵⁵

¹⁵⁴ Aliçavuşoğlu Esra, "Söyleşi" Niyetlerle Sonuçlar Arasında, Cumhuriyet Gazetesi, 2 Aralık 1999

¹⁵⁵ Dmytryk Edward-Porter Jean, Sinemada Yönetmenlik, Oyunculuk, Kurgu, Çeviri: İbrahim Şener, Doruk Yayınları, İstanbul 2011 s.17



Şekil 2.3.31. Nuri Bilge Ceylan

Yazılmış bir senaryo kesinlikle "Tanrının sözü" demek değildir. Yapımcıların büyük bir kısmı, senaryoya yönetmen bakış açısını katmadan senaryonun son halinin oluşmadığına inanır. Ancak bu her zaman doğru olarak sonuçlanan bir görüş değildir. Bazen her iki tarafta bu bakışla iyi olanı bozabilir.

Yazarın bakış açısı kendisi istemese de sübjektiftir. Ancak yönetmen objektif olmak zorundadır. Filmde yönetmenin bazı konu ve tekniklerde kendine özgü, imzasını yansıtacak bazı tercihlerinin olması elbette gerekir. Ancak yönetmen karşısındaki seyirciye bunu en iyi şekilde yansıtabilmek için objektif bir bakış açısına ihtiyacı vardır.

Önemli yönetmenler bu işin birçok yanını iyi bir şekilde yapar. İlk olarak, iyi bir sinema sanatçısı bilgi ve birikimini, yazdığı ya da yazılan senaryodan daha çok, çekim esnasında kamerada ve daha sonra ise montajdan elde ettiği için, bir senaryonun sinemasal değeri ve görsel sunumu üzerine güçlü bir duyuma sahiptir. Bir yönetmenin en çok değer verdiği şey görüntüdür. Bir görüntü bin kelimeden daha çok şey anlatır.¹⁵⁶ Bir sahnede uzun sözcük öbekleriyle anlatılmaya çalışılan bilgiyi, mekânlarla, objelerle, hareketler ve mimiklerle yansıtmak daha kolay ve inandırıcıdır. Bir yönetmeni diğer yönetmenlerden ayıran yanını bu devinimleri izleyiciye nasıl yansıttığını gördüğümüzde anlarız.

¹⁵⁶ Dmytryk Edward-Porter Jean, A.g.e., s.18-19.

Kameralar birçok sözcükle anlatılabilecek bir mekânı yakaladığı tek bir devinimle anlatır. Adolphe Menjou'nun kanıtladığı gibi, iyi bir oyuncu "bir kaş kaldırma hareketiyle ya da bir omuz silkeleyişiyle" bir filmin içinde sezdirmeden anlatımlar yapabilir ve hatta bu teknikle istediği her şeyi başarabilir. Kurulan dekorun ya da seçilen mekânın atmosferi bile çoğu kez söylenen sözcüklerden daha çok bize karakteri yansıtır. Bir oyuncunun yüzündeki ifade, duruma uygun bir müzik ya da imgelerle desteklendiğinde, sadece senaryo da sadeleştirme yapmakla kalmaz, filmin seyirciye duygusal olarak daha iyi geçmesini sağlar. Diyaloglar, abartılı olmadığı zamanlar da bile, bir senaryonun en büyük sorunu, bu diyalogların gerçek insan sıcaklığından uzak olmasıdır.¹⁵⁷ Çok az senarist yaşayan diyaloglar yazabilir. Filmde oyuncuların canlandırdıkları karakterin kendine has olan bir tarzda konuşmaları beklenir; sahneler canlı bir sunum içerdiği sürece, uzunca çekilen sahneler sürükleyici ve kesintisiz bir duygu vererek mekânlar yardımıyla seyircinin ilgisini artırmayı kolaylaştırır.¹⁵⁸

Film makul miktarda parayla ve kısa sürede yapılacaksa, uygulama ve yapım sorunları açısından senaryo birkaç yönüyle irdelenmelidir. En önemlisi oyuncuların sayısı ve kullanılacak olan mekânlardır. Bu mekânlar var olan mekânlar mı? Yoksa yeniden kurgulanacak olan yerler mi? Bütün bunlar senaryo ya göre düşünülmeli ve bütçe buna göre ayarlanmalıdır. Yapılan bu ön çalışmanın ardından var olan mekânlardan senaryoya en uygun olanı bulunmaya çalışılır. Bu mekâna senaryodaki ruh hali ve karaktere göre düzenleme yapılarak kimlik kazandırılır ya da anlatıya uygun olarak bütçe dâhilinde mekân yeniden yapılabilir.

Çekim yerlerinin sayısı ve dekorlar özen gösterilmesi gereken bir başka konudur. Tartışılan her konuda olduğu gibi, burada da kuraldışı durumlar söz konusu ama titizlikle yapılan çekim yeri çözümlmeleri, harcamaları azaltmakla kalmaz, filmin niteliğini de etkiler. Bunlar hiç göz ardı edilmemelidir. Filmi etkileyen ve anlam kazandıran bir başka konu ise metafordur.

Var olan bir şeyleri farklı bir şekilde ifade etme sanatına metafor denir. Beyin ve bilgisayar metaforunu ele alacak olursak; "metafora göre Beyin bir bilgisayardır" yapılan bu benzetme ile beyin ve işleyişi daha kolay anlaşılabilir. Sinemada mekânsal mecaz ise kullanılan bir nesne ya mekâna yerleştirilen bir başka öge ile karşılaştırma yaparak var olandan farklı bir anlatımla benzetler yapmaktadır. Bu

¹⁵⁷ Dmytryk Edward-Porter Jean, A.g.e., s.20

¹⁵⁸ Dmytryk Edward-Porter Jean, A.g.e, S.45

anlamda metaforlar, izleyicileri, zihinsel bir süreçten geçirerek dış dünyayı algılatmakta, anlamlandırmakta ve görselleştirmekte yardımcı olur.

Sinemada mekansal metaforik anlatıma örnek verecek olursak; 1931 yapımı bir Rus filmi olan Nikolay Ekk'in The Road of Life'ındaki (Yaşam Yolu) bir durum, bu tekniğin kullanımını çok etkileyici biçimde ortaya koyar. Başboş sokak çocuklarından oluşan bir çete, polis tarafından yakalanır. Kırsal bölgedeki özel bir okula gönderip ıslah etmektir. Orada ayakkabıcı, marangoz ya da tamirci olabileceklerdir. Genç bir polis bu öneriyi sokak serserilerine anlattığında gerginleşen ortam polisin sigara paketini serserilere uzatması ile yeni bir boyut kazanır. Çetenin başı düşmanlık ve istek arasında tereddüt eder, istek kazanır. Memurun tek bir kibriti vardır. Sigarasını yakar ve kibriti söndürür. Artık tek ışık kaynağı onun dudakları arasında tuttuğu sigaranın yanan ucudur. Çetenin başı gülümsemeyle memurun ateşini ister. Aynı devinim diğerleri tarafından da yinelenir, aynı anda üç dört çocuğun sigaralarını polisin ateşinden yakmaya çalışmaları, sahneye neşe katar. Sonraki sahnede çocuklar kırların yolunu tutmuşlardır ve biz seyirciler onların kendi istekleriyle gitmeye karar verdiklerine artık tam anlamıyla inanırız.

Bunun gibi teknikler Sovyet Sanatçıları daha çok ön plana çıkarmışlardır. Ancak onlar da dünyanın geri kalanı gibi, sesli filmin getirdiği yeniliklerden dolayı diyaloglara önem vermişlerdir. Bize birçok avantaj sağlayacak metaforik kurgu sanatı farklı yönleri ile sinema için önemli bir anlatımdır.¹⁵⁹

Nuri Bilge Ceylan ve eşi Ebru Ceylan senaryoyu kurgularken evli bir çifti yazmaya başladıklarını sonrasında adamın kız kardeşinin eklendiğini ve sosyal bir çevre oluşturmak istediklerini fark ettiklerinde fakir bir aile olan imam Hamdi'nin ailesini dâhil ettiklerini söylüyorlar. Dâhil edilen bu yoksul aile ile senaryo yeniden şekillenmeye başlamıştır. Aydın'ın yüksek egosu, para hırsı, sözde aydınlığı ile Nihal'ın kocasının zenginliğini fakirlere okullar açmak için bir fon olarak kullanan sosyal bilinçli kişiliği arasına bir çizgi çekilmeye başlar. Ruhani kişiliğinin yanı sıra işsiz ve sarhoş olan eski mahkûm İsmail. Mesleği olan mahalle imamlığına rağmen, aynı zamanda usta bir yalaka Hamdi'nin içinde barındırdığı bu tezatlıkla farklı bir ahlaki pusula örneği göstermektedir.

¹⁵⁹Dmytryk, Edward-Porter Jean, Sinemada Yönetmenlik, Oyunculuk, Kurgu, Çeviri: İbrahim Şener, DorukYayınları, İstanbul 2011, s.49

Kış uykusu filminde Ceylan oyuncularını ve mekânı tanıtırken gereksiz olan her şeyden kaçınır. Zamanı oldukça iyi değerlendirir. Kış uykusu temasını Çehov'dan alarak epik bir roman tarzında yazmıştır.¹⁶⁰ Ceylan iyi ve kötü duygular üzerine yoğunlaşmış ve bunu bazı somut verilerle göstermiştir. Aydın'ın kalesi olan otele "Othello" adını vermesi de bu yüzdendir.¹⁶¹ Fiziksel ve psikolojik olarak kalıplara sokulmuş üç farklı bireyin konu alındığı 196 dakikalık bir film olan kış uykusundaki dışarıdaki soğuk havaya karşın iç mekânlardaki sıcaklık, filmdeki kavramsal alt yapıyı daha güçlü kılmaktadır.¹⁶²

2.4. Sinemaya Uyarlanan Görsel Düşünce

"Göremediğiniz şey akıl almazdır... Size bunu gösterme görevi sinemaya düşer."

Godard

Sinema, fikir, senaryo, ses, ışık, görüntü, renk gibi birçok kurgunun etrafında dönen tam bir tasarım ürünüdür.¹⁶³ Gerekli uzam-zaman geçişi oluşturulurken, ana karakterin eski hayatında kalmış bir alıntıda, anılarına, rüyalarına, gelecek hayallerine geçişte çekim kurgusunun "bilgilendirici tarzı" rahatsızlık vermeseydi, "Sinemaya, görüntüyle öykü anlatma sanatı" denilebilirdi.

Sinema filmi çekilirken çeşitli birçok alandan yararlanmak gerekir. Çünkü bazen sadece mekân, imgeler, dekor yeterli olmayabilir. Çekilenler fazla gelebilir veya uygun olmayabilir bunların kesilmesi, kısaltılması gerekebilir. Işık ya da renkle başka atmosferler yaratılarak daha fazla imkân elde edilebilir.

¹⁶⁰ Los Angeles Times, 'Winter Sleep' haunting portrait of one man's crumbling world, by Betsy Sharkey

¹⁶¹ The Unrepentant Marxist, Winter Sleep, by Louis Proyect

¹⁶² Cinema Scope, Winter Sleep, by Jordan Cronk

¹⁶³ Dr. Karatay Ali, A.g.e. s:15



Şekil 2.4.32. Haremde Dört Kadın Film Seti

Anlam yaratma duygusundan uzak bir kesme yöntemiyle gerçeklikten-hayale, gerçeklikten-akla, gerçeklikten-eskiye, düş yoluyla gerçeklikten-gelecek hayallerine; bir filmsel uzamdan bir filmsel uzama, bir filmsel zamandan diğer filmsel zamana geçilmesi, film izleme alışkanlığı ile donanmış olan, yani görüntü dilini öğrenmiş olan izleyici için sorun yaratmasa da; bu haliyle sinema, görüntüyle bilgi aktarma aracına indirgenmiş olur. Oysa sinema, çekilen görüntüyle anlatılan öyküyü izleyiciye hissettirme, duyguyu seyircisine geçirme sanatıdır.¹⁶⁴

Sinema Christian Metz'in söylediği gibi algılama, geçek ve düşsel imge gibi alanlarda birçok sorunun ortaya çıkmasına neden olmuş yeni bir gerçeklikken, Alain Badiou da sinemanın yedinci sanat olduğunu ve diğer altı sanatın bu yeni sanatı tamamladığını belirtir. Badiou'ya göre sinema yalın bir sanat değildir.¹⁶⁵ Sinema diğer sanat dallarıyla arasında bir bağ kurarak, birbirini tamamlayan bu bağın bir araya gelerek oluşturmuş olduğu görselliğin yansımasıdır. Bir fikrin geçebilmesi için tiyatro, roman, müzik, resim gibi diğer sanatlarıyla sinemada anlatım desteklenmektedir. Sinema ve görsel sanatlar arasındaki organik bağ, köklerini filmin üretilmesinden alan bir bilgi değildir. Köklerini görsel sanatlardan alır. Bunu

¹⁶⁴ Dr. Asiltürk T. Cengiz, Sinemada Diyalektik Kurgu Beykent Üniversitesi Yayınıdır. İstanbul Eylül-2008, s.1

¹⁶⁵ Derleyen: Yaşartürk Gül, Ve Sinema, Doruk Yayınları, İstanbul 2013 s.16-17

dönüştürür ve sinemada bazen estetik bazen de biçimsellikten uzak kavramsal doğrultularda kendini gösterir.¹⁶⁶

Görüntü, sinema kuramının ana malzemesidir ve çizgi, ışık, gölge, ton, renk, leke, derinlik, ölçek, bakış açısı gibi değişkenler görüntünün resimsel özelliğinden beslenmektedir. Sinemada kullanılan Goya, Chiarooscuro, Rembrandt, Cameo ve Silüet aydınlatma gibi birçok dramatik aydınlatma tekniği resim sanatının aydınlatma tekniğini kendine örnek alırken; kadrajda kahramanı merkez olarak kullanan klasik sinema estetiğinin bütünlük kuralı, yine Rönesans sanatının, figürlerin çerçevenin kadrajının dışına çıkmasına izin vermeyen kapalı kompozisyon ilkesini benimsemektedir.¹⁶⁷

Sinemanın temelleri şüphesiz ki fotoğrafın hareketlendirilmesi ile oluşmuştur. Andre Bazin'e göre; plastik sanatların en önemli keşfi fotoğraftır. Çünkü Monoco'nun belirttiği gibi batı resmine yeni bir boyut getirmiştir.¹⁶⁸ Tolga Hepdinçler'in devrim ve durağanlık: Sinemada Fotoğrafik Temsil adlı yazısında fotoğraf ve sinemanın arasındaki ilişkiyi ve farklarını Christian Metz'den örneklerle ele alır. Metz'in fotoğraf ve sinemanın ifade ve temsil şekilleri arasındaki farkı anlatabilmek için dilbilimci Louis Hjelmslev'den aktardığı "leksis" kavramına başvurur. Yine Metz'e dayanarak iki sanatın toplumsal kullanımını karşılaştırıyor. John Bergen'de fotoğrafın anlatı ile kurduğu ilişki, Gerhard Richter'in ve WG Sebald'ın çalışmalarında fotoğrafın film anlatısının sahip olduğu ve sunduğu evreni taklit etmesi, WG Sebald'ın Austerlitz romanı üzerinden fotoğraf ve sinemada metinler arasılıktan bahseder. Çağdaş fotoğrafın en önemli metinlerarası çalışmalarından ve postmodern fotoğrafın en önemli örneklerinden biri olan Cindy Sherman'ın İsimsiz Film Kareleri serisi Barthes'a referansla inceleyen Hepdinçler, fotoğraf ve sinemanın zamanla ilişkisini Peter Wollen, Roland Barthes, Victor Burgin ve Gilles Deleuze'den yararlanarak, fotoğraf ve sinemada devrimini; David Company'e atıfla, Andry Warhol ve Yasujiro Ozu örneklerini temel alarak tartışır. Türk sinemasında devinimsizlik ve durağan imgeleriye; Sevmek Zaman'ından bugüne ele aldıktan sonra devinimsizliğin taşra ve kentte farklı alt metinlere sahip olabileceğine değinir.¹⁶⁹

¹⁶⁶ A.g.e. s.33

¹⁶⁷ Monaco James, Bir Film Nasıl Okunur, Çeviri: Ertan Yılmaz, Oğlak Yayınları, İstanbul 2010, s.179-185

¹⁶⁸ Bazin Andre, Sinema Nedir, Çeviri: İbrahim Şener, İz düşün Yayınları, İstanbul 2000, S.20 Ve Monaco s.44-45

¹⁶⁹ Derleyen: Yaşartürk Gül, Ve Sinema, Doruk Yayınları, İstanbul 2013 s.23-24

19. yüzyılın sonları ve 20. yüzyılın başlarından itibaren sinema ile düşünsel imgeler üretilmesi toplumsal bir anlayış olarak ortaya çıkmıştır.¹⁷⁰ İmgeler sayesinde düşünme pratikleri oluşturularak, Temsil ettikleri gerçekliklerle daha fazla insanların ilgisini çekmişlerdir. İmgeler ile sinemada seyircilere görmedikleri ancak gösterilmek istenen düşünceler servis edilir. Sinema sayesinde ise toplumsal gerçeklikler değişmez ancak düşüncenin imgeler ile aktarılması bireylere farklı ve hayal dünyasından çıkan deneyimleri yaşatabilir. Bu da sinemanın düşüncüyü seyirciye aktarması sürecinde imgelerin varlığının değerini gösterir.¹⁷¹

Düşünmek hem konuyu ortaya koymak hem de ortaya konulan konuyu eleştirmek anlamına gelir.¹⁷² Bu mevcut olandan farklı bir şey yaratmak anlamına gelir. Sinema imgelerin pratiğe döküldüğü alan olarak değerlendirilebilir ve bu felsefe sayesinde sinema yaratıcı bir eylem haline gelir. Ancak düşünceleri belli bir sistem ile uygularken sinemanın kavramları ile düşünce üretme pratikleri gerçekleştirilir.¹⁷³

Sinematografik düşüncüyü anlamak için imgelerin sinemaya etkisini anlamak faydalı olacaktır. Sinematografik düşünebilmek için şekil-imge, hareket-imge ve zaman-imge gibi kavramlar göz önünde bulundurularak ortaya konmuş olan kurallara dikkat etmek gerekir. Bu yaklaşım ile birlikte üretilen form sinematografik düşüncüyü ortaya çıkarabilir. Bu yaklaşım sayesinde daha serbest düşünülerek özgür alanlar yaratılabilir.¹⁷⁴ Sinema, izleyicinin zihninde oluşan imgelemeyle hem mekânın kimliğini güçlendirirken, aynı zamanda da mekânı tanııtma işlevini yerine getirmiş olur.¹⁷⁵ Çeşitli örnekleri incelediğimizde aynı etkinin sıkça yer aldığını da görmekteyiz.

"The Tunist" filminde Venedik kent görüntüsü birçok farklı kamera açısı ile ekrana yansıtılmıştır, kentin çeşitli mekânlarına film de yer verilmesi, izleyiciye istenilen "yer duygusu" nun aktarımını da güçlendirmektedir.

Filmlerde ifade edilen imgelerle oluşan sinemasal mimari ile bir yönetmen ya da sahne tasarımcısı, mimarın tasarım anlayışıyla örtüşür. Binaların şehirlerin ve iç

¹⁷⁰ Deleuze, G. (2004). Cinema 1: The Movement-Image. Hugh Tomlinson & Barbara Habberjam (Translated by). London: Continuum. (Original Book Published in 1985).

¹⁷¹ Adanır, O. (2015). Sinemada Gerçeklik ve Düşsellik/Hakikat ve Yalan, Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi (Yedi), s.171-173

¹⁷² Zourabichvili, F. (2008). Deleuze: Bir Olay Felsefesi. Aziz Ufuk Kılıç. (Translated by). İstanbul: Bağlam. s.46

¹⁷³ Gilles Deleuze, Cinema 2: The Time Image, 2009, s.166

¹⁷⁴ Gilles Deleuze, 2009 s.166

¹⁷⁵ Gönen Metin ,Hollywood Sineması, Es Yayınları, İstanbul 2007

mekânın zihinsel işlevleriyle, izleyicinin dünyayı algılayış şeklini yapılandırır ve kendi deneyimi ile dünya arasındaki yüzeyleri bütünüyle tasarlayarak sunar. Mimarlık ve film, resmin saf görselliğinin aksine birincil olarak dokunsal ve duyusal dünyayla iletişim kuran sanat dallarıdır. Mimarlık da sinema da, mekânı deneyimlemekte fiziksel bir duyum belirtir ve hafızalarda saklı görüntüler, olarak şekillenir. Karakterler, olaylar ve mimarlık birbirini etkileyerek ortaya çıkmaktadır. Mimarlık, sinemasal bölümlere atmosfer sağlar ve olayın anlamı mimarlık üzerine yansır. Sinemasal anlatım, yaşanmış gerçekliğin sınırlarını belirtir.

Bugünün mimarlığında mekânın “fiziksel bir boşluk” olarak değil de “yaşam ve deneyim içeren bir boyut” olarak tanımlanıyor olması da, mekânsal deneyimi birey için gerekli ve önemli kılmaktadır.

Bir hareketin seyirci tarafından algılanabilmesini anlatmak için de imgelerden yararlanılır. Bunu Ceylan'ın Mayıs Sıkıntısı filmindeki küçük Ali karakteri üzerinden örneklendirirsek, istediği müzikli saate sahip olabilmek için kırk gün cebinde bir yumurtayı kırmadan taşıması gerekmektedir. Başta karşı çıksa da Muzafferin yumurtayı haşlayarak taşıma önerisini kabul eder ve hile yapmış olur. Ancak yaşlı bir kadına yardım ederken yumurta yine de kırılmıştır. Küçük Ali saati o kadar çok istemektedir ki tekrar hile yapar. Kırılan yumurtayı, sağlam bir yumurta ile değiştirir. Sonunda istediği müzikli saati elde etmiştir. Ama Ali bu saatle zannettiği kadar mutlu olmaz. Cebinde taşımış olduğu yumurtasını özlediğini fark eder. Hareket-imge, kurgu ile birlikte yaratılabilir. Öte yandan kamera hareketleri, kadraj seçimi veya çekim teknikleri ile birlikte de oluşturulabilir. Zaman algısı da imgelerin kullanımı ile seyirciye hissettirilebilir. Düşüncenin işlenme şekli düşüncenin içinde seyirciye nasıl yol aldırılmak istediği ile şekillenebilir. Örneğin zaman-imge, günlük yaşam, politik konjonktür, toplumun değerleri gibi kavramlar ile bağlantı kurularak, seyirciye yansıtılmak istenen düşünceyi oluşturur. Koza filminde ise Filmin başlangıcı ile sonu arasında bir simetri vardır; başlangıçta ayrı olan çift, filmin sonunda yine birbirlerinden ayrılır. Yaşlı adamın yaşadığı yer, aslında onun kendisini gizlediği, kapattığı ya da teslim ettiği bir kozadır. O kozasından çıkmak yerine, onun içerisinde kalmayı seçer. Böylece Sinematografik düşüncenin oluşturulabilmesi için imgelerin düşünce ile özgürleşmesi sağlanır.

3. SİNEMADA MEKÂN KİMLİĞİ VE ATMOSFER ETKİSİ

“Başlarken mekan tek bir mekandır, düşünce de tek düşünce, ama zihnim mekanlarını mekanlara onları da mekanlara bölüyor, düşüncelerini de düşüncelere, onları da düşüncelere. Kocaman bir toplu konut binası gibi. “

Andy Warhol

Mekân kimliği ve atmosfer etkisi; mekânı kullanacak olan kişinin özelliklerine, geçmişten günümüze gelen kişisel deneyimlerine, karakteristik özelliklerine, duygu ve düşüncelerine göre şekillenir. Mekân kullanıcısı kendi varlığını, zaman içerisinde edinmiş olduğu yere, hafızasındaki anılara, hayattan beklentilerine, göre oluşturur. *"Hegel'in ikilemler kuramına göre kişi, kendini ve çevresini tez ve antitez olarak algılar. İçinde bulunduğu ortamı pozitif ya da negatif olarak değerlendirir. Kişinin bir mekâna ait olduğu kanının pozitif veya negatif olması tamamen öznedir. Bu durum, açıkça kişinin çevresini algılamasında psikolojik etkenlerin ne derece önemli olduğuna işaret eder. Algılanan mekanın iki yönünün bulunduğu, birincisinin kişinin anılarına dayanarak algıladığı geçmiş zaman, diğerinin kişinin şimdi gördükleri ve gelecekteki beklentilerine göre algıladığı gelecek zaman olduğunu gösterir."*¹⁷⁶



Şekil 3.33. Bir Zamanlar Anadolu Filmi

¹⁷⁶ Altuncu Damla, Restoran Bar İşlevi Kazandırılmış Tarihi Mekanlarda Yapay Aydınlatmayla Atmosfer Yaratma, T.C. Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü İç Mimarlık Anabilim / Anasanat Dalı, yüksek Lisans Tezi, İstanbul - Ocak 2007, s.126

Sinemada mekân kimliği ve atmosfer etkisi, farklı düşüncelerin oluşumu olan sanatsal oluşumların benzer şekilde değerlendirilmesi, zamanın, mekânın ve öznenin farklı düzenlemelerine ilişkin algıları benzer kılmakta ve birini diğerinin terimleriyle açıklamasına dayandırılmaktadır.¹⁷⁷

Evrenin ve insanın kendini anlama çabası, merakın ve hayal gücünün yüzyıllar boyu yaşadığı serüvenin teknoloji ile buluşması sonucu sinema ortaya çıkmıştır. Sinemacılar hayal güçlerini her zaman geliştirmiş, bulunduğu evreni, mekânı düşlemenin yanı sıra bilinmeyen mekânları kurgulayarak kimlik kazandırmış ve bu mekânlara atmosfer etkisi ile katkıda bulunmuştur. Evrenle ilişki kurmak yaratıcı düşüncelerden beslenmektir. İnsan bir kimlik ve yer arayışındadır. Kişisel deneyimlerden yararlanan hayal gücü, düşlenen mekânların bulunmasında yardımcı olur. Bu nedenle düşlenen mekân özeldir. Kişisel deneyimler vasıtasıyla bulunan bu duyulur dünyayı düşsel bir dünyadan alıp yaşanılabilir bir dünyaya uyarlamaya çalışır.¹⁷⁸ Uyarlanan bu dünyalar öznel olduklarından ötürü oldukça fazla çeşitlendirilebilir.

Gerçek hayatta, etrafındaki dünyadan herhangi bir nesne veya kişi, soyutlanarak detaylı bir şekilde incelenebilir. Zaman ve mekânın devamlılığı vardır. Her şey bir bütündür. Ama bu gerçek hayat filme transfer edildiğinde, bu bütün ilişki ortadan kalkar. Burada görülenler hayatın parçalarıdır, ama bütünüyle olan ilişkileri ortadan kalkmıştır. Atmosfer etkisinin iyi kurulabilmesi için bu ilişki iyi kurulmalıdır.

*Burak Tansel'e göre; "atmosfer" mekanın biçimi, boyutları, malzeme ve dokusu, rengi, ışığı, kokusu, sesi ve yaşanmış hatıralarıyla insanın ruh halini etkileyen, bilinç altında tarifi zor hoş duygular bırakan ve bütün duyularımızla algılanan kavramsal bir etkidir."*¹⁷⁹

*Damla Altuncu'ya göre; "atmosfer, kullanıcı için kişisel bir doluluk olarak tanımladığımız bir hacmin kullanıcının duyuları ile algılanması ve bunun sonucunda duyularına duygularını da ekleyerek değerlendirdiği etrafını saran tabaka olarak tanımlanabilir. Kısaca atmosfer; beyin ve ruhun birlikte karar verdiği, içinde bulunulan ortamdır."*¹⁸⁰

İnsan, zaman, hareket ve mekân; mimarlık ve sinemanın ortak atmosfer yaratma noktalarıdır. Mekân içinde yaşadığımız, kendi varlığımızı yüklediğimiz bir ortamdır.

¹⁷⁷ Özçınar Meral, Toplumsal Kültürel Zaman Mekân Algısının Anlatı İnşasındaki Yeri Ve Örnek Film İncelemeleri

¹⁷⁸ Mamati Feride Tuğçe, Bilimkurgu Sineması Ve Mimarlık Üzerinden Hayal gücünün İzlerini Aramak, Doğu batı Üç Aylık Düşünce Dergisi, T Arcan Matbaacılık, 1. Baskı Ocak2016, s.97-98

¹⁷⁹ Altuncu Damla, İstanbul - Ocak 2007, s.127

¹⁸⁰ Altuncu Damla, İstanbul - Ocak 2007, s.128

İnsan ve kimliğinin bulunduğu yaşayan bir yer olarak adlandırılabilir. Bu nedenle barınma ihtiyacı olarak ortaya çıkaran mekân, görünenin dışında içerisinde derin anlamlar taşır.¹⁸¹ Film izlerken seyirci, gördüğü olayların ve mekânların içinde bedeniyle var olmasa da, sinemasal mekân içindeki yaşadığı deneyim sürecinde tüm o hissi alır. Bir film izlenirken sadece gözlerle değil, kurulan atmosfer etkisi ile tüm diğer duyu organlarıyla birlikte sinemasal mekânda geçen olayın içine girilir.

Bu, öncelikle, etrafımızdaki fiziksel ve kültürel bağlamı sorgulamayı gerekli kılar. Bu sorgulama da beraberinde modernizmin oluşturduğu zorlama “kimlik” ve “yer” kavramlarına eleştiri getirir. Çünkü hem sinema hem de mimari için insanın bir mekânla kurduğu bağ o mekânı yere dönüştürür ve mekâna bir kimlik kazandırır.



Şekil 3.34. Uzak Filmi

Yer ve mekân kavramları tanımlanmak için birbirine ihtiyaç duymaktadırlar. Kimliği tam olarak belirtilmemiş mekâna anlam yüklendikçe kazandığı kimlikle yere dönüşmeye başlamaktadır. Kişisel özellikler ışığında, coğrafi, sosyal ve kültürel özelliklerde mekâna kimliğini katarak atmosfer oluşturulmasında önemli rol oynamaktadır.

Atmosfer olgusu içerisinde, kişinin kendi özelliklerine göre değiştirebileceği ve değiştiremeyeceği öğeleri bulundurur. Bunu somut ve soyut öğeler olarak iki başlık altında inceleyebiliriz. Somut öğeler, kişinin değiştiremeyeceği, tasarımcının karar verdiği mekânın var olan fiziksel özelliklerinden meydana gelir. Tasarımcı mekânı

¹⁸¹ Aydınlı Semra, 'Epistemolojik Açıdan Mekan Yorumu' Mimarlık ve Felsefe, YEM Yayınları, İstanbul 2002, s.41

oluştururken kullandığı öğelerle mekâna kimliğini kazandırır. Atmosferin oluşturulmasında kullanılan soyut öğeler ise; kişinin mekândaki atmosferi kullanıcı kimliği ile şekillendirmesi sonucu ortaya çıkar. Soyut öğeler kullanıcı kimliğine göre değişiklik gösterebilen faktörlerdir. Mekânı algılamakta alt benliğimizde var olan psikolojik durumun devreye girmesi de atmosferi oluşturan soyut öğelerin parçasıdır. Kullanıcı mekâna kattığı duysal ve duygusal faktörlerle atmosferi yaratır. Mekândaki sıcaklık, hava, koku, ses ve ışık duysal öğelerdir. Kullanıcının geçmişi, yaşadığı anılar, ruh hali, ihtiyaçları ise duygusal öğelerdir. Duygusal özellikler mekâna kimlik kazandırır. Duysal özellikler ise mekânda istenilen atmosferi yaratır.¹⁸²

Mekânın kimliği tamamlayıcı unsur olarak kullanıldığı yerlerde, yönetmen izleyicileri olaylara, ipucu vererek önceden hazırlar. Film içerisinde verilmek istenen duygu, düşünce ve efektler izleyiciye mekânlar aracılığıyla açıklanmaktadır. Böylelikle izleyicinin aklında kalan en önemli unsur mekân atmosferi olur. Bazen, ses unsurunun yardımıyla mekân tanımlı hale gelir.¹⁸³



Şekil 3.35. Ahlat Ağacı Filmi

Yönetmenin atmosfer yaratmada yardımcı kavramları bu noktada; ses ile imajın ilişkilendirilmesi, yön duygusu ile anlamlı alanların yaratılması, oyuncuların belli olan çerçeve içerisine giriş ve çıkışlarının gerçekleştirildiği hareketler gibi tekniklerdir. Ses, izleyicinin hayal gücünde her türlü zihinsel uyarımı yapar, ekrandaki görüntüleri

¹⁸²Altuncu Damla, İstanbul - Ocak 2007, s.132

¹⁸³İnce, E. T. (2007). Mimarlık ve Sinema İlişkisinin Sokak Mekânı Üzerinden İncelenmesi.

güçlendirir, güçlü duygular ve tepkileri teşvik eder. Gezginin belleğindeki bilgiler çevreleyen sesler tarafından desteklendiğinde, izleyici hem bunun ne olduğunu hem de hikâyenin görmediği yeri hakkında bir fikir sahibi olabilecektir.¹⁸⁴ Mekândaki insanların zihnindeki hareketler görselleştirilerek mekânla bütünleştirilebilirler.

Filmde hareket kavramı mekânı boyutlandırırken, farklı mekânlara götürmekte, izleyiciyi bu alanlarda dolaştırmaktadır. Kullanılan mekânları diğer mekânlardan ayırmak için bu mekânlara kimlik kazandırmak gerekmektedir.

Mekânlar sinema içinde farklı yerlerde ve farklı biçimlerde yer almaktadır. Mekânlar bazen sinemanın etkisini güçlendirmek için tamamlayıcı etki olan fonlar olarak ve bazı durumlarda ana öge olarak filmlerde kullanılmıştır.¹⁸⁵

Bazı durumlarda fon, görüntülerle kendini gösterecektir. Örneğin; Paris'te çekilen bir filmde, izinde bulunan Eiffel kulesi, filmin çekildiği yerden bahsedilmemesine rağmen, olayın gerçekleştiği yeri izleyiciye anlatabilir. Aynı şekilde İstanbul'da çekilen bir filmde, daha ince minareli camilerin görüntüsü, mekânın nerede olduğu konusunda bir fikir verir ve ancak mekân ön plana çıkmaz.



Şekil 3.36. Uzak Filmi

¹⁸⁴ Demir Y. Filmde Zaman ve Mekân Üzerine, Turkuaz Yayınları, Eskişehir 1994.

¹⁸⁵ Ince, E. T. Mimarlık ve Sinema İlişkisinin Sokak Mekânı Üzerinden İncelenmesi 2007.

Filmlerde ya da mimari çevrelerde mekânın bizi sardığını hissettiğimiz her an, belleğimizde uyanan imgeler aracılığıyla geçmiş, gelecek ya da şimdiki zamanı kurduğumuz her yaşamsal ilişki durumu, sinemanın insana ve insanın dünyayla kurduğu atmosferik ilişkiye yaklaşımlarındaki ortaklığın göstergesidir.¹⁸⁶

Sinema ve mimarlığın temel hedefi olan mekân kimliği ve atmosfer tasarımı, fiziksel boyutun ötesinde deneyimler, kişisel bağlamlar ve duyular doğrultusunda ele alınmalıdır. Buna bağlı olarak coğrafi ve sosyo-kültürel bağlam da göz ardı edilmemelidir. Mimarlığın temel hedeflerinden olan tanımlanmış mekân oluşturma, sinemanın da sunduğu bir olgudur. Bu anlamda sinema mekânında farklı biçimlerde olmayan yerlerin var olan yerlere dönüştürülebilme özelliği mimarların ilgisini çekmektedir.



Şekil 3.37. İklimler Filmi

Bazı yönetmenler ise mekânı ana unsur olarak kullanırlar. Bu filmlerde mimari ve mekân birbirinden ayrılmaz iki temel unsurdur. Filmler açık veya kapalı alanlar kullanılarak oluşturulur. Mekânlar bazen bir ev, bazen bir şehir, bazen bir oda, bir park veya benzeri yerlerden seçilebilir. Filmlerin temalarına göre, mekânlar bir usta oyuncu gibi seyirci üzerinde yaratıcı bir etkiye sahiptir. Bu sebeple mekânlar filmlerin vazgeçilmez parçalarıdır. Bu filmlerde tercih edilen mekânın mimari özellikleri, olayı yansıtır. Film açısından önemli olan mekân, filmin hikâyesine uygun olarak kullanılır

¹⁸⁶ Ergin Sibel, Mimarlık Ve Sinema Etkileşiminin Sinemasal Mekana Etkileri Ve Nuri Bilge Ceylan Sinemasından Bir Örnek : “Uzak” Anadolu Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü Mimarlık Anabilim Dalı Danışman: Doç. Dr. Nuray Özasan 2007, s.3.

ve bazen bu hikâyelerin mekânları şekillendirmesi mümkündür. Yönetmenin söylemek istediği şeylere aracılık etmeye başlayan mekân, filmin ana fikrini anlatmanın yanı sıra, ifade edilmek istenen toplumun ve tarihin bir referansıdır.¹⁸⁷

Koza filminde Yaşlı çiftin ara ara mezarlıkta gösterilmesi, bir yakınlarının belki de evlatlarının ölümden dolayı acı çektiklerini anlatır. Film de birbirinden uzaklaştığı görülen çiftin belki de birbirlerinden uzaklaşmalarının nedeni bu kaybediştir.¹⁸⁸

Nuri Bilge Ceylan'ın Kış Uykusu filminin her bir planında birbirinden farklı karakteristik mekân öğeleri yer alır. Bazı planlar içerisinde bu öğeler iç içe geçmiştir. Bazı planlar içerisinde anlam bakımından karmaşık ifadelerin yerleştirildiği mekânsal tasarımlar gözlemlenmektedir. Bazı planlar ise tüm bunların aksine sade bir mekân tasarımını barındırır. Nuri Bilge Ceylan sinemasında var olan kapalı anlatım mekânda tercih edilen ve anlam bulmuş öğelerle desteklenmektedir. Bu noktadan bakılacak olursa Kış Uykusu filmi için mekân ve öğeler iletilmek istenen mesajın daha kolay iletilmesini sağlayacak şekilde tercih edilmiştir. Arabanın camına atılan taşla yaşanan kırılma, mekânlarda karakterlerin arkalarına yerleştirilen fonlar, duvarlardaki tablo ve maskeler, atın serbest bırakılması bu anlatımsal yapıya örnek olarak verilebilir.

3.1.Yerel ve Kültürel İzlerin Sinema Mekânına Etkisi

Sosyal değerler kavramsaldır. Kültürler; ortak inançlar ve fikirler gibi kavramlarla oluşan derin ve yerleşik kanılardır. Bir toplumdaki insanların rollerini, birbirleriyle ve çevreleriyle olan ilişkilerini, insanların dünya görüşlerini, inançlarını ve bu toplum hakkındaki genel fikirlerini içerirler. Bu fikirler daha tanınabilir olan sosyal normlar yaratır. Sosyal normlar daha spesifik bilgi, fikir, tavsiye ve neyin seçilmesi gerektiği ile ilgili rehberliktir. Aynı zamanda, neyin kabul edilebilir olduğunu ve fikir, beklenti, ilişki ve davranış hakkında neyin tolere edilebileceğini de kapsar. Sosyal normlar, yazılmamış, konuşulmamış kurallar, tabular, kısıtlamalar, davranış modelleri, toplumdaki inanç ve ritüelleri içerir. Sosyal normlar mimari değerler ile ilgilidir ve bu değerleri etkiler. Mimari değerler somut ve tanımlanabilir olaylardır. Mimari değerler, mimari elemanların veya mekânsal ve mimari uygulamaların seçimini etkileyen değerlerdir. Mimari ürünler bir binanın bileşenlerini oluştururlar. Binadaki nesneleri,

¹⁸⁷ İnce, E. T. A.e.g. 2007.

¹⁸⁸ Akbulut Hasan, Nuri Bilge Ceylan Sinemasını Okumak,Anlatı, Zaman, Mekan, Bağlam YayınlarıEkim 2005, Ankara, s.17

şekilleri, boyutları, yapı malzemeleri, tasarımları ve yerleri içermektedir. Yerel ve kültürel izler mimari elemanların, tasarımında, biçiminde, malzemelerinde ve ürünlerin seçiminde kullanımı anlatılmak isteneni vurgulamak için birer etkindir.

Yerel ve kültürel izlerin mekân tasarımındaki etkisi yadsınamayacak kadar önemlidir. Mekân kültüre etki etmesinin yanı sıra, kültürden etkilenmekte ve ona uyum sağlamaktadır. Toplamların sahip olduğu farklı kültür yapıları, kendilerini yaşanan mekânlarda göstermektedir. Toplamların kültürel zenginlikleri, yöreye, şehre, hava koşullarına, yaşam şartlarına, kültüre göre şekil almaktadır. Modern yaşamın insan hayatına girmesiyle yok olmaya başlayan yerel ve kültürel izler filmlerde, yerel kodlamalarla izleyiciye sunulmaktadır. Sunulan kodlar sayesinde sinemada mekân tasarımı modernizm hayatlarımıza girmeden önce olduğu gibi yerel ve kültürler izlerden beslenmektedir. Sinemada kullanılan mekân tasarımlarında yönetmenin doğup büyüdüğü, içinde yaşadığı kültürel izlerin önemi de büyüktür. Yönetmen etkileşim halinde olduğu yerel kültürle mekânlar şekillenmektedir.¹⁸⁹



Şekil 3.1.38. Kış Uykusu Filmi

¹⁸⁹ Bayrak Tamer, Türk Sinemasında Mekan Yaklaşımı: Yılmaz Güney'in "Yol" Ve Nuri Bilge Ceylan'ın "Kış Uykusu" Filmlerinin Mekansal Çözümlemesi, T.C. İstanbul Kültür Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yüksek Lisans Tezi, Temmuz 2015, s.58

Mekânsal biçimlenme, sadece fiziksel etkilerin veya faktörlerin sonucu değildir, tüm sosyo-kültürel faktörlerin sonucudur. Bunlar Rapoport'a göre kültürel değerler ve seçimler; Mazumdar'a göre kurallar, normlar ve sosyal ilişkiler; Lawrence ve Low'a göre sembollerdir. Cunningham, konunun bölümlerden, biçimlerden, sembollerden ve yönetmeliklerden oluştuğunu ve bunun insanlar tarafından belirlenen evrenin bir modeli olduğunu ileri sürdü. Değerler bir düşünce ve inanç sistemi olarak görülür ve tercihleri olumlu ya da olumsuz olarak etkilemiştir. Bir toplumun mimari ürünleri, bazı sosyal değerleri, sosyal normları ve mimari değerleri etkilemenin bir yolu olarak görülmektedir.¹⁹⁰

Sinema, toplum ve birey hakkında ne olduğunu, inşa etmeyi, temsil etmeyi dener. Bu nedenle sosyal bilimlerdeki ve sosyal yapıdaki değişimler doğrudan sinemayı etkilemektedir. Aynı şekilde, sinema insanların yaşamını etkileme gücüne sahip önemli bir sanat biçimidir.

Diğer sanatların aksine, sinema ekonomiye, teknolojiye ve sanayiye sıkı sıkıya bağlı olmalıdır. Yaradılış aşamasından bir filmin inşasına, dağıtımına ve gösterisine kadar olan süreç, sinemayı o ülkenin ekonomisiyle yoğun etkileşime sokmuştur. Sinema temsili sosyal ve bireysel olaylar, olgular, kurumlar, farklılıklar, çatışmalar, duygular, inançlar, sınıflar, cinsiyetler, mekânlar, etnik köken, roller ve heykellerdir. Sinema sosyal yaşamdaki tüm değişimleri yansıtır. Çoğunlukla sosyal yaşamı değiştiren etkileri vardır.¹⁹¹

Türkiye Sineması'nda özel bir göç, cinsiyet, bölgesel farklılıklar, kent ve mekân kavramlarını temsil etme açısından yaklaşılması çok önemli konulardır. Sinema sadece salonlarla değil, sokakları ve meydanları da kapsayan kamusal alanlarla da sınırlıydı. 20. yüzyılda en popüler sanat biçimi sinema, modern bir sosyal ve kültürel aktördür.¹⁹²

Televizyon ve sinema gibi teknolojik araçların ortaya çıkışı hızlanması ile dünya çapında görsel kültür ürünlerinin dolaşımı hızlanmıştır. Bir kitle iletişim aracı olan

¹⁹⁰ Rapoport, A., Thinking About Home Environments, in Altman, I. and Werner, C. (eds.). Home Environments, Plenum, New York, 1985.

¹⁹¹ Öztürk, M., Sinemasal Kentler, Om Yayınevi, İstanbul, 2002.

¹⁹² Öztürk, M., İstanbul, 2002.

sinema ile birlikte bu görsel kültür kaynakları, insanların yaşam tarzlarını ve dünya algılarını etkilemiştir.¹⁹³

Kapadokya'da geçen Kış Uykusu filmi için Nuri Bilge Ceylan yerel anlamda derinlemesine gözlem yapabilmiş ve filme bu gözlemlerini doğru ölçüde yansıtabilmiştir. Çünkü Ceylan, yerel kodlamaları doğru okuyup dünya çapında kodlamalar ile doğru ölçüde harmanlayabilmiştir.

3.2. Sinemada Yer Kavramı

Sinemadaki yer duygusu, mimarlık ve sinemanın en önemli ortak noktalarından biridir. Çekilen Filmler kullanılan mimari ile benzerlikler taşımaktadır. Zaman ve mekânda organize edilen farklı yapılardan, dil bölümlerinden ve kalıplardan oluşan bir yapı vardır.¹⁹⁴ Yer, oyuncular için yaratılmış bir dekor veya pasif bir çerçeve olarak görülmemelidir. Ayrıca sosyo-psikolojik ve kültürel değerleri içerir.¹⁹⁵

Görsel olan nesnenin kendisine ait bir gerçekliğin oluşturulmasında en önemli unsur yerleştirileceği mekânın seçimidir. Yer seçilirken kameranın konumlandırılacağı yere bu konuma göre belirlenecek olan kamera açılarına karar verilir. Filmsel gerçeklikten bahsetmek için, yer seçiminin ve görsel nesnenin birlikte düşünülmesi gerekmektedir. Yerin kendine yüklenen bir rolü vardır. Yer bu rolü görsel nesnenin desteği ile oynar. Yer için oluşum süreci; Görsel nesnelerin fikir olarak tasarlanmasın ardından hayata geçirme ile başlamaktadır. Filmde çekimler sırasında kullanılacak iç ve dış mekânlar sadece yapay dekordan yapılabileceği gibi gerçekte var olan bir yerin üzerinde yapılacak bir kaç ekleme ile de kullanılabilir. Yapılan bu düzenlemeler kurgulanan yerin görsel nesnesine ve izleyici üzerinde bırakması istenilen etkiye bağlı olarak değişkenlik göstermektedir. Sinema, mekân tasarımları üzerinde bir uygulama alanıdır. Sinema mekânları, yönetmenin hayal dünyasındaki gerçeklik olgusunu yansıtan yerlerdir. Yönetmenin kendi kültürünü izleyiciye aktarabilmesinde filmi oluşturan yerlerin etkisi oldukça fazladır.¹⁹⁶

¹⁹³ Kale, G., Sinemada Görsel Deneyim ve Mimarlık, Yüksek Lisans Tezi, İstanbul Teknik Üniversitesi, Fen Bilimleri Enstitüsü, İstanbul, 2004.

¹⁹⁴ Gönen, M., Hollywood Sineması, Es Yayınları, İstanbul, 2007.

¹⁹⁵ Atalar, E., Sinema Dili ve Mimari Mekan, Yüksek Lisans Tezi, Gazi Üniversitesi, Fen Bilimleri Enstitüsü, Mimarlık Anabilim Dalı, Ankara, 2005.

¹⁹⁶ Seçmen Emre Ahmet, Sinematografinin Görsel Anlatım Kodları Ve Mekân Kullanımının Gerçekliğin Oluşturulması Bağlamında Bir Dönem Dizisi İncelemesi: Narcos Örneği¹, İstanbul Arel Üniversitesi İletişim Fakültesi Sinema Ve Televizyon Bölümü, İstanbul,

Sinematografinin öğelerinden olan çerçeveleme görsel anlatımın temelini oluşturur. Yönetmen çerçeveleme tekniğiyle doğrudan muhatap olurken, sanat yönetmeni çerçevelemeyi daha dolaylı olarak kullanmaktadır. Çerçevelemenin boyutu, şekli, çerçeve içinde ve dışında kalan yerlerin tanımı, görüntüye olan uzaklığı, bakış açısı ve çevre ile olan ilişkisi görüntü üzerinde farklı etkiler bırakmaktadır. Çerçevenin konumlandırılacağı yer mekâna göre şekillenirken, konumlandığı yer görüntü yönetmeninin bakış açısıyla bütünleşerek yeni bir kurgu ortaya çıkarır. Mekân kamera hareketleri ile daha sınırları belirli hale gelmektedir. Ayrıca bu hareketler mekâna üç boyutluluk kazandırarak gerçeklik algısını artırmaktadır.



Şekil 3.2.39. Kapadokya Şehir Dokusu

Bir filmin veya dizinin çekim mekânı seçimi ve kullanımı, seyirci ile bütünleşmesi ve kendi gerçekliğinin inandırıcılığı hususunda çok kritik bir eylemdir. Bu eylemin rayına oturması ise sinematografik anlatım ile kendini bulacaktır. Çünkü sinema da aynen mimar gibi mekânı eleştirir, düşletir, temsil eder, kullanır, denetler ve dönüştürür. Yönetmen bunu yaparak aslında kullanılan mekâna anlatılan zamanı, konuyu, karakterleri ve etkiyi de düşünerek bir sınırlama getirmektedir. Bu sınırlama görsel anlatımın kodlarıyla sağlanmaktadır. Mekânın farklı açılardan çekilmesi ve istenilen noktalarının gösterilmesi, yerin kendi gerçekliğinin değil ürünün yarattığı yeni mekânsal gerçekliğin ortaya çıkmasının önünü açmaktadır. Yönetmen mekânın tasarlanması sürecinde kamerayı konumlandırarak tüm figürleri farklı açılardan görmek istemektedir ve bu şekilde belirli bir sinemasal düzen içerisinde kurgulanan gerçeklik izleyiciye aktarılmaktadır. Burada hareketli çerçevenin de altını çizmek

gerekmektedir. Hareketli çerçeve sayesinde yerin nasıl algılanması gerektiği farklı bir boyut kazanacak ve birbirinden farklı hareketli kamera türleri de yerin farklı kavranması için bir sebep doğacaktır.¹⁹⁷



Şekil 3.2.40. Kapadokya Şehir Dokusu

Mekânla ilgili yapılan çalışmaların bütününe bakıldığında yer kelimesinin açıklanması, anlamlandırılması ve kullanıcıları için bilgi sunulması gerektiği görülmektedir. Sinema filmlerin de ve dizilerde mekân yine üç şekilde hayat bulur: bir dönemde geçmiş bir öykünün yeniden canlandırılmasından hareketle gerçek yerlerin kullanımı dönemsel veya günümüzde geçen yeni bir olayın canlandırılmasında ilgisi olmamakla birlikte gerçek mekânların kullanımı ve anlatılan hikâyenin zaman çizelgesi düşünülmeden mekânın gerçek veya sanal olarak sıfırdan inşa edilmesidir.

Senaryo, öykü ya da anlatının, ifade edilebilmesi ya da çözülebilmesi için yere ihtiyaç duyar. Sinemada "zaman" ve "yer" vazgeçilmezdir. Yer kendi içinde "zaman" ve "hareket"i içerir. Çünkü hareketsiz yerin hissi yetersizdir. Hareket zamanla gerçekleşeceğinden, alan zaman içinde tasvir edilir. İzleyici zamanla birlikte hareket ederek ve tüm duyularını kullanarak yeri deneyimleme şansına sahip olur. Sonuç olarak, sinemaların mimariye dayalı bir "hareketi" vardır. Çünkü mekân mimaride tasarlanırken, işlevsel, estetik ve çevresel faktörler göz önünde bulundurularak

¹⁹⁷ Seçmen Emre Ahmet, A.g.e

bedenin hareketleri tahmin edilir. Sinemada hem kahraman hem de kameraman uzayda hareket eder ve tasarımcı bu hareketleri mekân tasarımına aktarır.¹⁹⁸

Sinemanın tarihsel süreç içinde gelişimini inceleyen Akyıldız, süreci belli dönemlere ayırmıştır.¹⁹⁹

- Sinema tarihinin bir kilometre taşı olarak kabul edilebilecek ilk filmde bile, filmin isminde bir mekânın adı vardı; "Garaja Trenin La Ciotat Girişi." İlk filmde bugüne kadar filmin karakterinin oluşumunda mekân önemli bir yer tuttu.
- Sinemada kullanılan mekânların mevcut yerler olmasına rağmen, hava koşullarının her zaman çekim için uygun olmadığı ve Hollywood'un keşfedildiği için uygun yerleri bulma sorunu kısa sürede ortaya çıkmıştır.
- 1927'den sonra yer tasarımlarına ses ve renk öğelerinin gelmesiyle; yer tasarımlarına baktığımızda renk ve ifadeler zenginleştirildi.
- 1970'lerde sinema karakterleri uzay kurgusunun yanında görsel efektlerin ortaya çıkmasıyla değişmeye başladı.
- Gündelik hayat söz konusu olduğunda, sanal ortam kurgusu ve gerçek uzay kurgusu ya da hayali yerler, bilgisayar ortamında varmış gibi üretilir ve izleyiciye gerçek anlamda bir yer duygusu aktarılır. Son birkaç yılda, sinema salonlarında yer alan üç boyutlu görüntü teknolojisi ile filmin kurgusunun daha yakından algılanmasına izin veren seyirci film mekânlarına dâhil edildi. Çünkü sinema sahnesindeki yeniliklerin büyük çoğunluğu yer odaklıydı.

¹⁹⁸ Adiloğlu, F., Sinemada Mimari Açılımlar: Halit Refiğ Filmleri, Es Yayınları, İstanbul, 2005.

¹⁹⁹ Akyıldız, Ö., Mimari Mekanların, Sinemanın Kurgusal Mekanları Üzerine Etkileri, Yüksek Lisans Tezi, Yıldız Teknik Üniversitesi, Fen Bilimleri Enstitüsü, İstanbul, 2012.

4. KIŞ UYKUSU FİLMİ

*Kış Uykusu: İnsan Doğasına Yakılan Epik Bir Ağıt...*²⁰⁰

Yönetmen: Nuri Bilge Ceylan

Senaryo: Nuri Bilge Ceylan, Ebru Ceylan

Görüntü Yönetmeni: Gökhan Tiryaki

Sanat Yönetmeni: Gamze Kuş

Yapımcı: Zeynep Özbatur Atakan

Yapım Yılı: 2014

Tür: Dram

Özellikler: DCP, Renkli

Süre: 196 dakika

Vizyona Giriş Tarihi: 13 Haziran 2014

Oyuncu Kadrosu: Haluk Bilginer, Melisa Sözen, Demet Akbaş, Ayberk Pekcan, Nejat İşler, Serhat Kılıç, Mehmet Ali Nuroğlu, Tamer Levent, Nadir Sarıbacak

Çekilen filmlerin bazıları eğlendirmek, bazıları sadece izlenmek, bazıları da izleyenin aklın da ve kalbinde iz bırakmak için çekilirken, bazı filmler izlerken okumak için çekilmektedir. Kış Uykusu da okumak için çekilen o filmlerden bir tanesidir. 2014 yılında Cannes film festivalinde Altın Palmiye ödülünü almaya hak kazanan film, üç saatti aşkın süre boyunca her anı insanı anlamak ve anlatmak için özellikle kurgulanmıştır. Beyaz perdeye yansıtılan her görüntünün, söylenen her sözün üzerine derin derin düşünülmüş olan bir filmidir. Senaryosunu Nuri Bilge Ceylan ve eşi Ebru Ceylan'ın yazmış olduğu bu filmde karakterler kusursuz bir gerçekçilikle işlenmiştir. İşlenen bu karakterler mekâna yüklenen gerçekçi, minimal, yalın ve kasvetli atmosfer etkisi ile yeni bir kimlik kazanmıştır. Fon, imge, ışık ve ses gibi öğelerin kullanımıyla mekânlara karakterlerle ilgili kimliksel ve atmosferik özellikler yüklenmiştir. Herkesin kendinden bir parça bulabileceği ve kendini sorgulamasına neden olacak öte yandan da derin düşüncelere sürükleyecek bir filmidir.²⁰¹

Film de uzun yıllar tiyatro oyunculuğu yapmış ve sonrasında ise oyunculuğu bırakarak eşi Nihal ile birlikte (Melisa Sözen) Kapadokya'da, babasından miras kalan (Othello) Otel'e yerleşerek hayatını devam ettiren sözde bir Aydın olan Aydın'ın hikâyesi konu edinmiştir. Film'in karakterleri incelendiğinde Aydın'ın güçlü görünümünün arkasında zayıf bir kişiliğe sahip olduğu görülmektedir. Kibirli, kendini

²⁰⁰ <http://filmbagaji.blogspot.com/2014/12/ks-uykusu-winter-sleep-film-incelemesi.html> (25.04.2019)

²⁰¹ <http://www.sinematopya.com/2014/06/kis-uykusu-2014.html> (05.04.2017)

beğenmiş olmasına rağmen bu tanımlamaları kabul etmeyen davranışlarının sebebini bilgisine, kültürüne ve parasının vermiş olduğu güce dayandıran bir adam olarak işlenmiştir. Hayatı boyunca hep yeni, değişik ve ilgi çeken şeyler yapmak istemiş ama her defasında çeşitli nedenlerden dolayı kendine bahaneler bularak vazgeçmiştir.

Nihal karakteri; sessiz, zaman zaman agresifleşen, yaşamı için bir amaç edinmeye çalışan ve bu süreçte hatalar yapan yalnız bir kadın olarak işlenmiştir. Aydın'ın ablası olan Necla karakteri ise kocasından boşandıktan sonra kardeşinin yanında yaşamaya başlayan, hayatta kendine hiçbir rol edinememiş sürekli hayatı ve yaşamını sorgulayıp çevresindeki insanları yargılayarak kendini rahatlatmaya çalışan memnuniyetsiz bir karakter olarak vurgulanmıştır.

Bu her üç karakterin de kendine özgü özellikleri, doğruları ve yanlışları vardır. Bu özellikler sadece onlara yazılan repliklerle değil, oyunculukları ve kurgulanan mekânların atmosferiyle de iyi bir şekilde yansıtılmıştır. Film'in genel ruhsal yapısında; bu üç karakterin birbirleriyle ve başka insanlarla olan bozuk ilişkileri ve yalnızlıkları, can yakıcı ve narin yanları kısaca “insanın, insan olma çabası” anlatılmıştır.

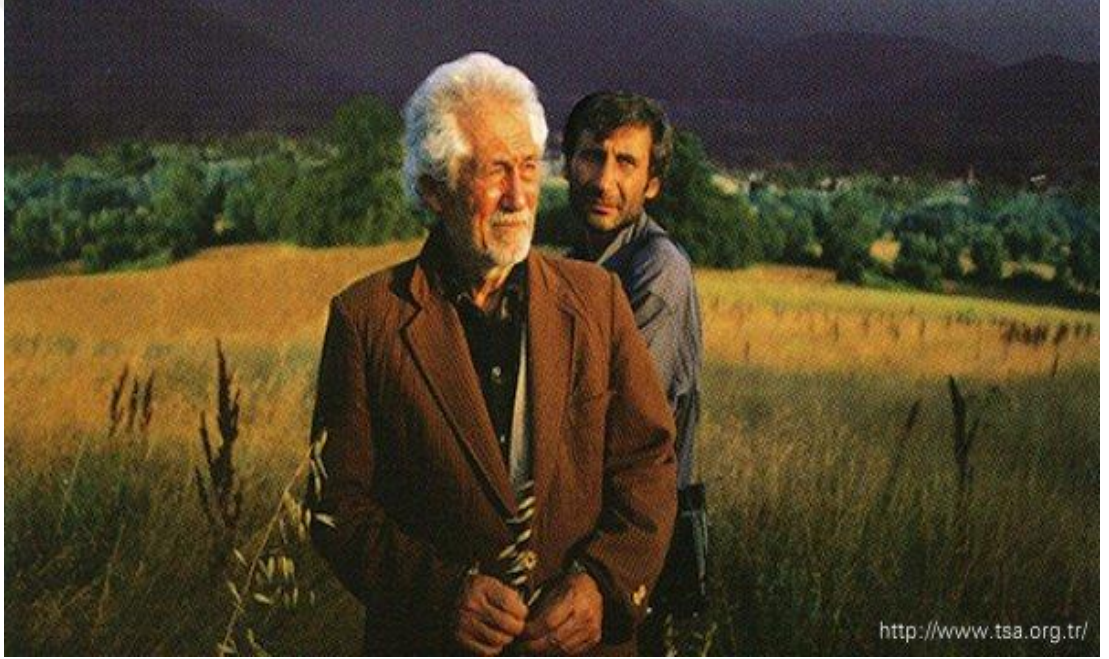
4.1. Yönetmenin Yaklaşımı

21 yıllık sanat hayatına 9 film sığdırmış olan Nuri Bilge Ceylan, bu filmlerin yazarı, yönetmeni, sanat yönetmeni gerektiğinde ise oyuncusu olmuştur. Film çekimlerini genelini oldukça küçük bir kadro ile gerçekleştirmiş ve senaryosu, mekanları, kurgusu ile yakından ilgilenmiştir. Ceylan'ın ilk filmlerine bakıldığında hikâyeler otobiyografiktir. Bunun sebebi ise filmlerinde kullanmış olduğu hikâyeleri kendi yaşamından ve çevresindeki insanların hayatlarından esinlenilerek belgesel niteliğinde çekmiş olmasıdır. Gerçek hayata dayanan bu öyküleri çağdaş bir anlatım ile sinemaya aktaran Ceylan kendine özgü sinemasını oluşturmuştur. Çekmiş olduğu filmlerine fotoğrafçı kimliği ile gerçekçi bir dil ve fotoğrafik bir yaklaşım kazandırmıştır.

Tarkovski, “*İnsanoğlu bıkmış usanmadan, kendisi ile dünya arasında bir ilişki kurar; bu dünyayı sahiplenmek, sezgisel olarak algıladığı idealiyle bu dünya arasında bir*

uyum sağlamak için yanıp tutuşur," der.²⁰² Ona göre sanat ve bilim, dünyayı bilme, kendi hayatını anlama ve yönlendirme biçimi olarak, insanın gerçeğe giden yolda bilgi edinme şeklidir. Sinema, insanı, toplumu, zihniyeti, zamanı, edebiyatı, aşkı, beraberlikleri, kültürü, felsefeyi, çatışmaları, sınırları anlatmaktadır. En çok da izleyicinin kendisini anlatmaktadır.

Ceylan'ın kadrajına yansıyan her sahnede Çehov'un izlerine rastlamak mümkündür. *"Ne yaşarsam yaşayayım, ona bir Çehov filtresiyle bakar hale geldim."* diyen Ceylan, Mayıs Sıkıntısı' filmi Çehov'a adanmıştır. Ona göre Çehov, *"Hayatın trajik boyutunu en derinden hisseden ve anlatılamaz sanılanı bile rahatlıkla anlatan büyük bir yazar"*dır.²⁰³



Şekil4.1.41. Mayıs Sıkıntısı Filmi

İlk dönem filmlerine konu olan kavram yaşamın sıradanlığıdır. Filmlerin öyküleri doğanın da sıradan olaylarının dâhil edilmesi ile birlikte anlam kazanır. Konularını insan hayatının içinden seçtiği filmlerinde detaylara odaklanarak, kamerasını hayatın içinde fark edilmeyecek noktalara yöneltir. Kendi hayatından seçtiği konular kişisel meseleler üzerinden filme dönüşse de ele aldığı konuları işleyiş biçimiyle filmlerinde genel olarak insanlığa dair noktalara değinir. O kişisel olanı evrensele

²⁰²Tarkovski Andrey, Mühürlenmiş Zaman, Çeviri: Füsün Ant, Afa Yayınları, İstanbul 1992, s.43.

²⁰³ Akbulut Hasan, Nuri Bilge Ceylan Sinemasını Okumak,Anlatı, Zaman, Mekan, Bağlam YayınlarıEkim 2005, Ankara, s.23

dönüştüren ve anlatmak istediğini genel olarak görüntüler yardımı ile anlattığı için farklı kültürlerde de kabul gören bir yönetmendir.

Ceylan'ın sineması, dramatik çatışmanın neredeyse yok sayıldığı, sıradanlığın ön plana çıkarılıp basit ve yalın bir şekilde gözlemleyerek minimalliğin hikâye ve çekim mekânlarına aktarıldığı bir anlayışı benimsemiştir. Onun sinemasını gerçekçi bir ifade biçimine yaklaştıran bir etkense sıradan insanın ön plana çıkarılma isteğidir.²⁰⁴

Bir filme başlarken asla konu sıkıntısı çekmeyen Nuri Bilge Ceylan incir çekirdeğinden bile iyi bir film senaryosu oluşturabileceğini savunmaktadır. Önemsiz gibi duran bir konunun bile, zaman ayırıp üzerine biraz düşünüldüğünde derinleşmeye ve değişmeye başladığını savunan Ceylan; bu kadar merak uyandırıcı kavramın olduğu bir dünyada konu sıkıntısı çekmek bir yana dursun, aksine üzerine düşünülecek konuların çokluğundan korktuğunu anlatmaktadır.²⁰⁵

1995 yılında "Koza" filmini çekmesiyle birlikte; içinde dışarıya çıkmayı bekleyen tırtılın bir ipek böceğine dönüştüğünü anlatan Ceylan, bu filmde sessizliğin değil diyalogsuzluğun bütün imgelerini kullanmıştır. Karakterlerin hiç konuşmaması, çevre seslerinin daha belirgin bir dile bürünmesine neden olmuştur. Sürekli aynı mekânlarda gösterilen iki karakterin, iletişimsizlikleri, birbirlerinin gözlerine bakamayışları, özlemlerini sadece uykuda birbirlerini izleyerek anlatmaları, içlerindeki acının dile getirilmiş halidir. Başlayışı gibi bitişi de başak tarlalarında olan film; söyleyecek bir sözün kalmadığı yerde susmayı seçmiş olan bir filmidir.²⁰⁶ Öykünün anlatılış şekli, kameranın durağan kullanımı mekânların doğal kullanımı ile Kış Uykusu filmiyle benzerlikleri bulunmaktadır.

²⁰⁴ Aytekin Erdal Pelin, Nuri Bilge Ceylan Sinemasının Anlatısal Dönüşümü: Fotografik Anlatımdan, Öyküsel Anlatıma, s.249

²⁰⁵ Ceylan Bilge Nuri, Söyleşiler, Norgunk Yayıncılık, Nisan 2012, İstanbul, s.80.

²⁰⁶ http://www.nbcfilm.com/koza/press_sinefil.php (26.04.2019)



Şekil 4.1.42. Koza Filmi

Koza filmiyle başlayan ve Uzak filmine kadar süregelen serüvende Ceylan, birbirinin devamı niteliğindeki bu filmlerde, senaryolarda yapmış olduğu birkaç değişiklikle varlıklarını devam ettiren aynı karakterleri konu alır. Bu filmler tek bir filmmiş gibi devam eder, birbirine eklenerek bir sıraya konulur ve konular kendi deneyimlemiş olduğu yaşamlardan alınır. Ayrıca Nuri Bilge Ceylan'ın minimalist tavrını kendi filmlerinde kullanması ile filmlerinde hareketli planlardan daha çok sabit kadrıjlı planları ve bu yolculukta aynı oyuncularını kullanmasıyla ortaya çıkan bir sanat anlayışı vardır. Bu sanat anlayışı Ozu' ya ve Bresson' a benzemektedir. Nuri Bilge Ceylan, Bresson gibi gereksiz gördüğü her şeyi filminden çıkarmış, aynı filmleri yıllar boyunca çeken Ozu gibi devamlılığı benimsemiştir.²⁰⁷ Fakat aradan geçen zaman içerisinde Kış Uykusu filmde yer alan Haluk Bilginer, Demet Akbağ, Melisa Sözen gibi tanıdık yüzleri kullanarak bu yaklaşımını esnetmiştir.

Ceylan'ın bugüne kadar karşımıza çıkan birçok filminde ortak olarak gözlenen beş özellik vardır. Bunlardan ilki; senaryoda bahsi geçen oyuncunun kendini bir yere ait hissetmemesi ve sürekli bir yer değiştirme hali içerisinde olmasıdır. Örneklerle açıklayacak olursak; Uzak filminde küçük bir kasabadan şehre göç ediş, Mayıs

²⁰⁷ Akbulut Hasan, Nuri Bilge Ceylan Sinemasını Okumak, Anlatı, Zaman, Mekan, Bağlam Yayınları Ekim 2005, Ankara, s.33

Sıkıntısında şehirden kırsal alana geri dönüş, Bir Zamanlar Anadolu'da bilinmeyen yerlere uzun süreli bir gidiş ve keşfetme duygusu, İklimler ve Kış Uykusunda ise uzak yerlere gidip yerleşme söz konusudur. Sürekli olarak bir taşra ve şehir çekişmesi yaşanır. Ancak karakterler her nerede olurlarsa olsunlar bulundukları atmosferin dışında olmaya özlem duymaktadırlar. Bu durum Kış Uykusu filminde Aydın karakterinin İstanbul'la olan bağlantısına rağmen, oraya bir türlü gidememesi, Kapadokya'ya ait olma hissi şeklinde karşımıza çıkmaktadır.



Şekil 4.1.43. Bir Zamanlar Anadolu'da Filmi

İkinci öne çıkan özellik; hiçlik duygusu oldukça yoğun olarak karşımıza çıkar. Sürekli olarak ulaşılamayana ıstıraplı bir yaklaşma isteği, oldukça yoğun karşımıza çıkan hiçlik duygusudur. Kış uykusu filminde de bu durum oldukça net bir şekilde karşımıza çıkar. İstenmiş ama asla eyleme geçirilemediği için gerçekleştirilememiş bir eskiye özlem, elde edilememişlik ve çaresizlik duygusu hâkimdir.

Üçüncü öne çıkan özellik; can sıkıntısı ve buna bağlı olarak bazı hayatlara giren melankoli duygusudur. Bu duygular eylemsizliğin etrafında şekillenir. Düzenli olarak yaşanan bir durağanlık hâkimdir. Elde edilmek istenene duyulan bir özlem ve bunun için asla çaba harcamamanın vermiş olduğu bir can sıkıntısı anlatılmak istenmektedir. Geçmişte başlarına gelen talihsiz olaylara duyulan bir öfke, kendine acıma halidir.

Dördüncü özellik; aidiyet duygusunun ortadan kalkmasıdır. Dışlanmışlığın verdiği yalnızlık ve ait olamama duygusu ön plana çıkmıştır. Modern dünyaya ayak uyduramayan karakterlerin var olma çabaları konu olarak alınmıştır. "Otononim'e" (ötekinin hayatına yapmış olduğu negatif etkiden kaçış) örnek figürlere yer verilmiştir.

Karşımıza çıkan son özellik ise "yeni Türk sineması" olarak günümüzde sıkça tartışılan Ceylan filmlerinde Avrupa yazarlarının düşünceleriyle birleşmesi ve filmlerinin uluslararası bir dile bürünüp dünya çapında bir başarıya sahip olmalarıdır.²⁰⁸

"Kış Uykusu" filminde birbirinden farklı karakterler kullanılarak değişik birçok kişiye yer verilmiş ve toplumdaki birçok insanın yansımalarına ışık tutulmuştur. İnsanların kendilerini öz eleştiri niteliğinde az da olsa görmeleri sağlanmıştır. Nuri Bilge Ceylan'ın etkilendiğini kendine örnek teşkil ettiğini bildiğimiz Ozu'dan, Antonioni'den, Bresson'dan Tarkovski'den, Çehov'dan, Dostoyevski'den, Shakespeare'den filme yapılan alıntılar şiirsel bir hava katmıştır. Bu şiirsel dil oldukça büyük bir ustalıkla repliklere yerleştirilmiştir. Bu da konuşmaları kişiselleştirmeyi kolaylaştırmaktadır. İzleyici hayatı sorgularken kendinden bir şeyler bulmaktadır. Kış Uykusu filmi, birçok sahnenin iki kişi arasında geçtiği, uzun uzun diyaloglara yer verildiği ve duygular üzerine kurulmuş bir filmidir. İnsanın kendiyle olan kavgaları, iyi olabilmek için çabalamaları, ikiyüzlülükleri, duygusal geçişleri, kendini farklı ve ulaşılmaz görmeleri ve göremedikleri kibri ustaca bir bakış açısı ile verilmiştir.²⁰⁹

Nuri Bilge Ceylan sineması, içerisinde aksiyon barındırmayan bir durağanlıkta, gündelik hayatın alışılacılığı yanlarını anlatan ve bu yönleriyle insanı düşünmeye teşvik eden bir sinemadır.²¹⁰ Sinemasının minimalist anlatısı, hareketten uzak, sakin, zamana ve mekâna yoğunlaşan, dingin bir anlatım sunar.

²⁰⁸ Diken Bilent, Gilloch Graeme Ve Hammond Craig, Çeviri: Bingöl Nüvit Ahmet, Nuri Bilge Ceylan Sineması, Türkiyeli Bir Sinemacının Küresel Hayal Gücü, Metis Yayınları, Mayıs 2018, İstanbul, s.17-18

²⁰⁹ <http://www.tipadam.com/2015/01/ks-uykusu-2014-nasl-bir-film-yorumlarm.html> (02.02.2017)

²¹⁰ Akbulut Hasan, A.g.e, s.10.

4.1.1. Mekân Unsurlarının Atmosfere Etkisi

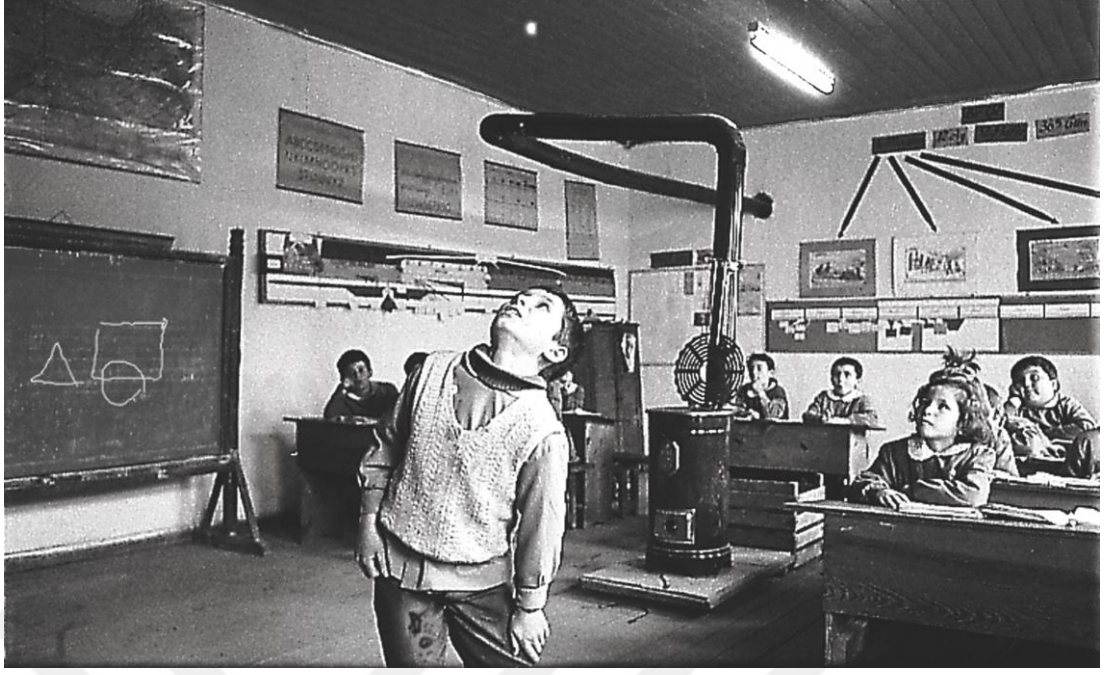
Çekilen bir filmin başarısını gösteren en önemli etken her zaman atmosferdir. Nuri Bilge Ceylan'ın yönetmenliğini ön plana çıkaran en önemli etken de duyguların, anlatılmak istenen hikâyenin ve yaratılan atmosferin seyirci karşısına nasıl çıkaracağını oldukça ustaca bir anlatımla göstermesidir. Ceylan; İnsan, toplum ve sinema arasında oluşan bir tasarım algısı ve bunun sonucunda bir sanat ortaya çıkarmaktadır. Bu bağlamda tasarım ve dolayısıyla sanat algısıyla, dâhil olduğu kültürden alıntılar yapar. Ceylan filmlerinde taşra kültürünü oldukça sık kullanır. Tasarım algısında, sanat ve mutlak alıntılar bir araya gelerek birbirini tamamlar. İşlevsellik, estetik ve teknoloji ile birlikte bu kültürel alıntılar bir bütün meydana getirirken diğer tarafta oluşturulan atmosfer algısının meydana getirdiği sanat eseri topluma bir anlam ifade etmektedir.

Kasaba filminde doğanın ve hayatın bütün manzaralarını en ince ayrıntısına kadar gözler önüne seren Ceylan; Hayvanları, tozu, dumanı, ağaçları, çimleri, tüm ayrıntılarını yansıtan, yüzeyin yapısını ve dokusunu gösterme şekli oldukça minimalist ve derinlemesinedir. Daha önce üzerine düşünülmemiş küçük şeyler Ceylan'ın anlatımıyla dikkatleri üzerine toplamaktadır. Çocukluğunun her zerresinde etkisi olan Kasaba'nın insanın ruhunu çalan ve yabancılaştıran ıssızlığı, diğer yandan insanı özüne çağıran atmosferi vardır. Bu filmin siyah beyaz çekilmesi ile de bu atmosfer daha etkileyici bir hal almıştır.²¹¹

Kasaba filmi ablası Emine Ceylan'la yapmış oldukları; sinema, hayat ve çocuklukları üzerine uzun sohbetlerin birinde ortaya çıkmıştır. Emine Ceylan yazmakta olduğu öyküden bahsederken; Anlattıkları Ceylan'da sinemasal görüntüler uyandırmıştır. Filmin başındaki sınıf sahnesi ise Çehov'un bir şeyi betimlemek için kullandığı bir tümceden aklına gelmiştir. *“Hani sıcak bir yaz günü matematik dersinde birden açık pencereden içeri bir kelebek dalar ve herkes ona bakarak türlü hayallere dalar...”* bunun gibi bir duygu beni ilkokul sınıfımızdaki atmosferi düşünmeye itti.²¹² Ceylan için burada mekânla ilgili atmosfer kurgusu tasarlanmaya başlanmıştır.

²¹¹ http://www.nbcfilm.com/kasaba/press_jia.php (27.04.2019)

²¹² http://www.nbcfilm.com/kasaba/press_cinema.php (27.04.2019)



Şekil 4.1.1.44. Kasaba Filmi

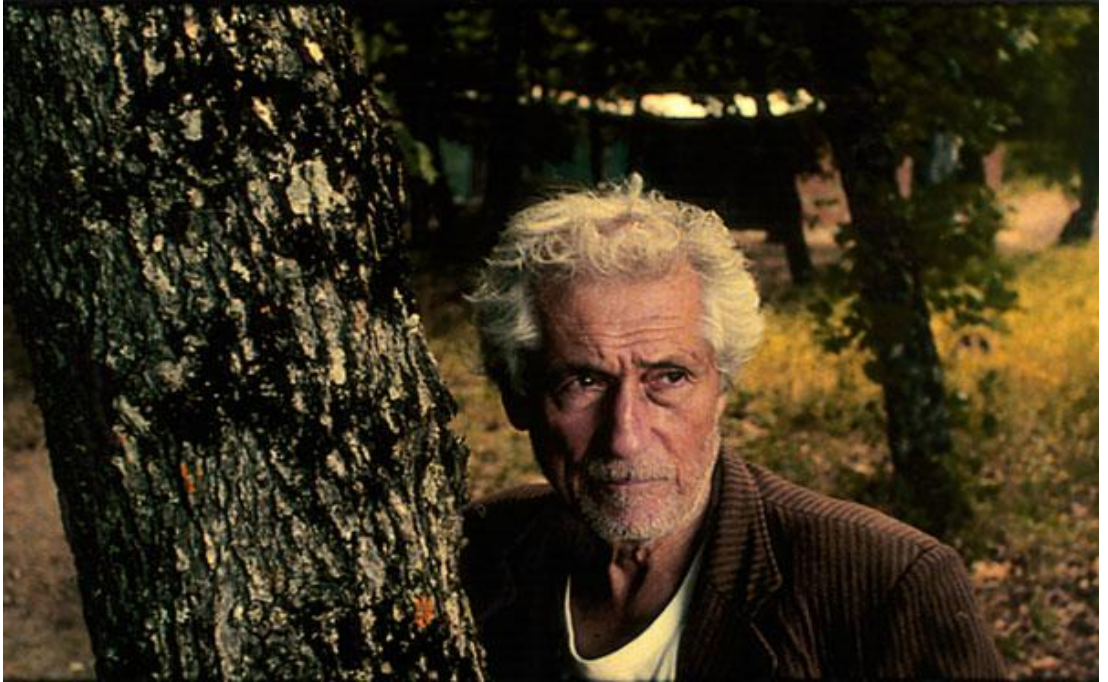
Nuri Bilge Ceylan'ın filmlerinde mekansal olarak sıkça kullanmış olduğu ev ve taşra mekanları nostaljik bir anlatımı desteklemek amacı ile kullanılmaz. Aksine bu mekânların hayatımızdan hiç çıkmayacağını vurgulamak ister niteliktedir. Öyle ki Ceylan nostaljiye karşı olduğunu anlatan bir özellik takınır. Günümüzde pek çok kavramda yaşanan bu zıtlık, iki farklı sürecin aynı zamanda yaşanmasıdır. *"Benzeştirici bir sürecin içinde bulunmaktayız. Her yer şehir ya da her yer taşra veya her yer aslında hiç bir yerdir."*²¹³ Burada filmlerde verilmesi istenen his; kaybolmuşluktan başlayarak, bütünlük duygusuna geçiş yapıp bu durumu geçmiş ile bağdaştırmaktır. Ceylan filmlerinde bunu kendi sanat anlayışı ile bütünleştirip kadrajına, mekânlarına, imgelerine ve zamana yükleyerek anlatmak istemektedir.

İlk uzun metrajlı filmi olan "Kasaba" üzerinden Ceylan'ın mekâna yaklaşımına bakılacak olursa; üç kuşaktan oluşan aile bireylerinin taşradaki gündelik hayatlarını konu alan filmde. Bir köy okulunun küçük penceresinden artan kar yağışını izlemek için dışarıyı seyreden bir öğretmen ile bir sınıfta olması beklenmeyen, onların dikkat dağıtıcılığı arasında kalan Ceylan, çocukluğunun dokunaklı bir fotoğrafını çeker. Sade bir yaşamı anlatan ve basit gibi görünen bu konuda küçük ayrıntılar ön plana çıkartılır. Bir dizi olay barındıran bir öyküye sahip değildir. Film direk zamanın taşrada nasıl aktığı ile ilgilenir. Aynı anda ilerleyen iki zaman vardır. Zamanların

²¹³ Suner Asuman, Hayalet Ev Yeni Türk Sinemasında Aidiyet, Kimlik Ve Bellek, Metis Yayınları, Nisan 2006, İstanbul, s.106

ilkinde gece ve gündüzün olağan akışı ele alınırken; ikincisinde ise mevsimlerin hissettirmiş olduğu daha uzun zaman dilimleri vardır. Aynı anda kullanılan bu zaman dilimleri filmde düzenli giden vurguyu kesintiye uğratmak için kullanılır. Taşra ve şehrin aynı anda bir filmde kullanılması yine aynı kesintiye vurgulamaktadır. Taşra Ceylan için sadece bir mekân anlatısı değildir.²¹⁴

"Mayıs Sıkıntısı" adlı filminde karşımıza çıkan anlamı ile de taşra olgusunu sıkça kullanmaktadır. Ceylan'ın yarattığı sinema söyleminin önemli bir parçası da toplumsal temsile 'taşra' açısından yaklaşmasıdır. Yönetmen kendi çocukluğundan getirdiği 'taşra' durağanlığını' filmlerine taşır. Taşraya dair yaratılan bir gerçeklik olarak tanımlayabileceğimiz bu yeni yönelimdir. Taşra onun için sıkıntıyı, vazgeçmişliği anlatır. Taşra sıkıntısındaki karakterler üzerinden bu konuyu örneklendirecek olursak; film çekmek gibi büyük idealleri olan Mahmut'un bir zaman sonra hoşuna giden bir görüntüyü işine lazım olmasına rağmen fotoğrafını bile çekmediğini, üşendiğini görürüz.²¹⁵ Bütün bu anlatımlar nerdeyse öylesine fırlatmış gibi filmlerin içine yerleştirilen parçalardır. Ceylan izleyicisine sunduğu zaman ve mekân algısını birbirinden kopararak bu ayrışmayı yaşatır.²¹⁶



Şekil 4.1.1.45. Mayıs Sıkıntısı Filmi

²¹⁴ A.g.e. s.118

²¹⁵ A.g.e. s.119

²¹⁶ Aytekin Erdal Pelin, Nuri Bilge Ceylan Sinemasının Anlatısal Dönüşümü: Fotografik Anlatımdan, Öyküsel Anlatıma, s:249

Ceylan, bu filminde uzak ve sabit planlara, yakın çekimlerden daha fazla yer vermiştir. Kameranın kadrajının çerçevelediği alanlar, karakterler mekâna girmeden önce ya da mekândan çıktıktan sonra bir süre oyuncusuz olarak seyirciye gösterilmiştir. Mekânda kurulan atmosfere uzaktan bir bakış sunan Ceylan, sadece kameranın çerçevesiyle yetinmeyip, kullandığı mekânın içinde de mekânsal öğelerden çerçeveler oluşturur. Karakterlerin sıkışmışlık, yalnızlık duygularını atmosferik açıdan veren Ceylan, bunu yaparken en çok kapı eşiklerinden ve pencere pervazlarından yararlanır. Film, çerçeve içinde çerçeve anlatımıyla Auge'nin kavramsallaştırdığı anlamda hem bir yer, hem de insanların yaşadığı mekânlarla ilişkilidir.²¹⁷

İç Anadolu da bulunan Kapadokya doğal aşınma ile oyulmuş oluşumların incelenebileceği ilginç bir yerdir. Kış Uykusu Filminde çekim açıları ile yörenin sarsıcı güzelliği ve doğal oluşumlarında gelen zorluklar mekânsal anlamda yönetmen tarafından pekiştirilerek yansıtılmıştır. Rüzgâra karşı boyun eğmiş olan kaya evleri ve atların serbestçe gezindiği çorak toprakların oluşturduğu atmosfer ise o yöredeki insanlar kadar ilgi çekicidir.²¹⁸ Kış Uykusu filminde Kapadokya'nın özgür biçimlenişinin Kış Mevsiminde daha kontrast şekil algılandığının altı çizilmiş ve atmosfer etkisini nasıl daha belirgin hale getirdiği üzerinde durulmuştur.

4.1.2. İmgelerin Dili Ve Mekâna Yaklaşımı

Nuri Bilge Ceylan filmlerinin kendine özgü bir dili, tarzı ve kendi içinde oluşan bir uyumu vardır. Filmlerin kendi tarzındaki bu birleşimi yine kendine has bir estetik oluşturmasını sağlamaktadır.

Ceylan çoğunlukla bir imgeyi direk algılanır halde göstermektense, belirli bir anlatımsal uzaklıkta duran kamerasının yansıttıklarının algılarına bilirliliğini seyircisine bırakmaktadır. Çoğunlukla dramatik vurguyu arttıran, gerçekçi sinema anlatısının kullanımlarından olan nesneye ve imgelere odaklanan nesnel, belirli uzaklıkta kalarak ve olaylara daha genel bakış açısıyla yönelen çekimlerle anlatı yapmaktadır.²¹⁹

²¹⁷ Akbulut Hasan, Nuri Bilge Ceylan Sinemasını Okumak, Anlatı, Zaman, Mekan, Bağlam Yayınları Ekim 2005, , Ankara, s.24-25

²¹⁸ Los Angeles Times, 'Winter Sleep' haunting portrait of one man's crumbling world, by Betsy Sharkey

²¹⁹ Aytekin Erdal Pelin, Nuri Bilge Ceylan Sinemasının Anlatısal Dönüşümü: Fotografik Anlatımdan, Öyküsel Anlatıma, s.255

Onun filmlerinde görsel dil, sözcüklerle aktarılan dilden farklı bir şekilde çalışmaktadır. Tek başına görsel dil, yönetmenin kalbinden geçenleri en ince ayrıntısına kadar görmemize ve onun bütün düşünme şeklini anlatmamıza yetecek kadar etkilidir. Ceylan'ın seçilen bir mekânın iklimini, çevresel ve yaşamsal koşullarını, insanlarını, statülerini sadece görüntüleri kullanarak çok iyi bir şekilde anlatabilmektedir. Kasaba filminde yaşanan bir kar yağışının ardından gelen nefes kesici soğuk ve sis, çocukların karda oynadıkları sahnelerin görüntüleriyle verilmektedir. Karda yürümekten donmuş ayaklar, çoraplardan sobaya akan suyun çıkardığı ses, nemli bulutların gökyüzündeki görüntüsü, buğulanmış camlar, filmdeki dramatik atmosferi oluşturan asıl etkenlerdir.²²⁰

Sahneler oyuncuların durağanlığının vermiş olduğu bir düzende, atmosferi bozmayacak bir sessizlikte ve o anda ne için olduğu bilinmese de bırakılmış bir boşlukta oluşturulur. Sanki zaman, mekân, duygular, düşünceler kendi içinde askıya alınmış gibidir. Hareket yoktur. Bu durağanlığın dilidir. Ceylan filmlerindeki bu donmuş sahneleri "canlı tablo" veya "jest" adı altında izleyicisine sunmaktadır. Bu canlı tablo Walter Benjamin'in kullanmış olduğu bir klasik olan "diyalektik imge"nin bir yansımasıdır.²²¹ Karakterlerini kapı pencere gibi çerçeveler koyarak mekânı daraltan minimalist çekimlerle tasvirlemiştir.

Ceylan'ın yapmış olduğu sanata sadece film olarak bakmak doğru değildir. İçerisinde hareket imgesinden, zaman imgesine kadar pek çok olgu barındırmaktadır. Ceylan'ın filmlerinde sıkça esinlendiği Deleuze ikinci dünya savaşının ardından sinemadaki zaman ve mekânın kullanımının aslında ayırt edici birer öge olarak kullanıldığını savunur.²²² İmgeler bir seri halinde birbiri ardına eklenir. Bu süreklilik, Deleuze'ün anlatımıyla "duyu motor bağ" aracılığıyla tayin ediliyordu.²²³ Deleuze'e göre içerisinde bir duyuyu barındırmıyorsa "zaman imge" olarak adlandırılıyor. Bu anlatımı, zengin hayal gücü barındıran görsellik ve işitsellik olarak da tanımlanabilir.²²⁴

Ceylan'ın yapmış olduğu bu sanatı anlamak için zaman imgesine özellikle dikkat edilmelidir. Çünkü bütün filmlerinde netlik belirten duygular yoktur. Bu belirsizlikleri

²²⁰ http://www.nbcfilm.com/kasaba/press_jia.php (27.04.2019)

²²¹ Diken Bilent, Gilloch Graeme Ve Hammond Craig, Çeviri: Bingöl Nüvit Ahmet, Nuri Bilge Ceylan Sineması, Türkiyeli Bir Sinemacının Küresel Hayal Gücü, Metis Yayınları, Mayıs 2018, İstanbul, s.16

²²² Diken Bilent, A.g.e, Mayıs 2018, İstanbul, s.18

²²³ Deleuze Gilles, Cinema1: The Movement Image, Londra: The Athlone Press, Türkçesi: Hareket İmge, Çeviri: Özdemir Soner, İstanbul 1986, s:155

²²⁴ Diken Bilent, A.g.e, Mayıs 2018, İstanbul, s.19

seyircinin tamamlamasına izin verilir. Duygusallık ve fiziki bir güç vardır. Ancak her şeyi belirsizlik olgusu içerisindeki karmaşık duygular yönetmektedir. Ani duygu değişiklikleri söz konusudur. Bir birine zıt kavramlar, birbirini destekler niteliktedir. Aşk ve nefret, barış ve küskünlük, iğrenme ve özleme gibi kavramlar birbirini takip eder. Bunların asıl anlatmak istediği ise incinmişlik imgesidir. Bu varlık ve var olmama ikilemini, Ceylan'ın "diyalog diyalektiği" olarak adlandırılan anlatım ve anlatımsızlığı karşılamaktadır.²²⁵

"Uzak" filminde Ceylan, yalnızlığı ve yabancılaşmayı anlatmak için bildiğimiz İstanbul görüntülerini, farklı bir dille ifade eder. İstanbul manzaralarından önce onu anlatan seslerle ifade edilmeye başlar. Ardından şehrin güzel, dingin görüntüleri yerine bu şehirde yaşayan insanların özgürlüklerinin, rahatlıklarının kısıtlanarak; nasıl zorunlu kurallara dönüştüğünü, anlatan imgesel görüntüler verilir. Bu görüntülerde dayatılan kuralların nasıl alışkanlığa dönüştüğünü ve insanları nasıl bencilleştirdiğini göstererek; Mahmut için, Yusuf'un varlığının onun hayatındaki bozucu etkisi, değişen ev düzeni ve alışık olduğu yaşamın farklılaşması gibi kodlarla anlatır. Ceylan'ın, aklın derinliklerini görünür yapan ve gündelik hayatın ayrıntılarına dayanan filmlerinin anlatımsal yapısı, zaman, mekân ve imge kavramlarını öne çıkaran özgün biçeminden ayrı düşünülemez. Ceylan sinemasında anlatım, biçem ve imgeler birbirini tamamlamaktadır.



Şekil 4.1.2.46. Uzak Filmi

²²⁵ Diken Bilent, A.g.e, Mayıs 2018, İstanbul, s.20

İnsan bir nesneyi ya da kişiyi dış etkenlerden tamamen soyutlayarak onu daha derinlemesine bir bakış açısıyla inceleyebilir. Bunu yaparken o nesne ne ile bağdaşıyor ise sadece onu ön plana çıkararak bir bütünlük oluşturabilir. Kişinin yaşamının tek bir parçası ya da bütününcü incelenebilir. Bir kişinin bir olayın ya da bir nesnenin üzerine yoğunlaşan yönetmen bunları desteklemek için sesin gücünden, ışıktan, renklerden, hareketlerden yararlanarak bir çerçeve oluşturur. Ses zihnimize oluşan görüntüyü destekler. Görünür bir alan olmasa bile zihnimize bir mekân yaratmamıza yetecek kadar güçlü bir etkidir. Duygu ve düşünceleri yönlendirmektedir. Yine oyuncunun hareketleri gösterilmeyen bir mekânı aklımızda var eder. Kapalı bir kapının arkasında yine görünmeyen bir mekânın varlığı desteklenir. Oyuncunun buradan çıkması bu kurguyu daha da destekler niteliktedir. Ceylan filmlerinde zaman algısı tam olarak belirtilmez. İmgeler düzenli bir durağanlıkta verilir. Ses ve görüntünün farklılığı biçimsel özelliklerini oluşturur.

Diğer filmlerinde fazla diyaloga yer vermekten kaçınan, daha çok görüntülerin, mekânın ve ışığın konuşmasına müsaade eden Ceylan, Kış Uykusu filminde şaşırtıcı bir şekilde oldukça fazla diyaloga yer vermektedir. Ceylan bu filminde, Tiyatroda seyirciyi etkileyen akıcı konuşma tarzını bir risk olarak filmine de uyarlamaya karar verdiğini söylemiştir. Bunun yanında başka değişikliklere de ihtiyaç duymuş ve çoğunlukla çalıştığı amatör oyuncularından vazgeçip, profesyonel oyuncularla çalışmıştır. Ancak onlardan amatör gibi davranmalarını istemiştir. Haluk Bilginer, oynadığı Aydın karakteri kadar istisnai bir kişiliğe sahiptir. Karakterden karaktere kolayca geçiş yapabilecek kadar iyi bir oyuncudur. İzleyiciyi oynadığı karaktere kolayca adapte edebilmektedir. Ceylan'ın anlatımını sezgiye dayandıran en önemli etken mekânın yerleştirilen imgelerle oluşturulmasıdır. Mekânın bölümleniş biçimini önceden düzenleyen Ceylan mekâna yapmış olduğu karakterlere has imgesel dokunuşlarla, karakterler arasındaki psikolojik çatışmaları izleyiciye yansıtmaktadır.²²⁶

4.1.3.Doğanın Diyalektiğini Kadraja Yansıması

Nuri Bilge Ceylan'ın doğduğu ve büyüdüğü taşra olgusu üzerinden şekillenen bir mekân anlayışı vardır. Taşranın insanlar üzerindeki algısı ve taşranın zaman içerisinde yaşadığı değişimi filmlerinde sıkça konu etmiştir. Mekân olarak da bu doğal alanlara filmlerinde sıkça yer vermiştir. Taşra olgusu kimi zaman sabit fikirliliği,

²²⁶ Ergin Sibel, mimarlık ve sinema etkileşiminin sinemasal mekana etkileri ve Nuri Bilge Ceylan sinemasından bir örnek; uzak, Dan. Doç. Dr. Nuray Özarslan, ilt. Anadolu üni. Fen bilimleri ens. Mimarlık Anabilim Dalı, 2007, s.73

dışarıya kapalılık, arada kalmışlık, sıkışmışlık ve unutulmuşlukla tanımlanırken kimi zaman, sessizliği, sakinliği, doğallığı, sadeliği, el değmemişliği ve naifliği simgelemektedir. Kent olgusu ise, kimi zaman kültürün yaşamla iç içe olduğu, çağdaş, bireyin başrolünü oynadığı temalar üzerinden ilişkilendirilirken; Kimi zamanda, yaşam mücadelesi, kargaşa, kirlilik, karışıklık, kalabalık ve yalnızlık ile ilişkilendirilmektedir. Unutulmaya yüz tutmuş, değerlerin özlemi vurgulanır. Şehir verdiklerinin yanında götürdükleriyle, yabancılaşmayla anılmaktadır.²²⁷ Ceylan'ın taşra anlatısının filmlerine nasıl yansıdığına bakacak olursak;

Taşra üçlemesi olarak da adlandırılan *Kasaba*, *Mayıs Sıkıntısı* ve *Bir Zamanlar Anadolu'da* filmlerini ve ilk kısa filmi olan *Koza*'yı şekillendiren ana unsurlar taşra gerçekçiliğidir. *Uzak* filmi ile birlikte filmlerine kent olgusunu taşıyan Ceylan, taşra göndermesinden bu filminde de vazgeçmez. Bu seferde taşranın sıkışmışlık hissini kente taşımıştır.²²⁸



Şekil 4.1.3.47. *Mayıs Sıkıntısı*

Koza filminde dramatik etkiyi arttıracak bir müziğin yanı sıra, doğanın izini sürebilme hissi yaratan kuşun uçuşu ve o uçtukça karşımıza çıkan doğanın diğer güzelliklerinin çıkardığı su sesi, çan sesi gibi çevreden gelen doğal sesler kullanılmıştır."²²⁹

²²⁷ Eren B. Nihan, Nuri Bilge Ceylan Filmlerinde Taşra Ve Kent Tereddüdü, Yeditepe Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul, 2008 s:1

²²⁸ Aytekin Erdal Pelin, Nuri Bilge Ceylan Sinemasının Anlatısal Dönüşümü: Fotografik Anlatımdan, Öyküsel Anlatıma, s:249-250

²²⁹ Aytekin Erdal Pelin, a.g.e, s: 250

Kasaba filmi iki küçük çocuğun, yaşam dolu ve çiçek açan bir ormanda gösterilmesi ile başlar. Bir sonraki sahnede anlaşılacağı üzere, bu iki küçük çocuğun babaları, artık insanlara değil, sadece doğaya inanıyordur. Ceylan'ın yapmış olduğu yakın çekimlerle içsel olarak yaşanan bu muhakemeyi her fırsatta desteklenir. Bu çekimlerle insanın, doğaya ait bir parça olduğunu ve doğadan uzaklaştırılamayacağını ince ince seyircinin algısına yerleştirir. Eşeğin gözleri, ağaçların yaprakları, kaplumbağanın başını dışarı çıkarması, yaşlı bir babanın kulağında duyulan rüzgâr, zamana yenik düşmüş alnı, gözleri, elleri, hissedilmeyen bir zamanla verilir. Babasının yanan ateş için daha fazla mısır toplamasını bekleyen Ali'nin gözünde, Filmin yarısını kapsayan "Yaz" mevsimi içerisinde anlatılır. Ali'nin ormanda ölüme terk ettiği kaplumbağanın hayallerine sırtını dönerek gidişi. "Kış" ile metaforik bir anlatım yapan ölüm ve Hülya'nın derenin yanında, otların arasında ölmüş olarak bulması. Büyükbabasının beyaz gömleğini suyun akıntısına bırakışı doğanın diyalektiği ile kadraja yansıtılır.²³⁰ Göz ardı edilen bütün manzaralar odak noktasına alınarak hiç bir ayrıntı kaçırılmaz.²³¹ Kasaba filmi karla kaplı dağları, çamurlu yolları olan küçük bir yerleşkeden puslu manzaralar verir. Eski bir ilkokul, çocuklar, öğretmen, ormandaki hayat, ters dönen kaplumbağa, ateş başında bir yandan oturup 'her şeyi' konuşan, bir yandan da mısır közleyen bir aile. Ceylan, doğa ve insan arasında yaşanan diyalektik süreci, çarpıcı bir estetik bütünlük içinde sunuyor. Çok yalın bir Anlatım kullanıyor olmasına rağmen gösterdikleri, çok yoğun bir anlattım sunar.²³²

Mayıs Sıkıntısı filminde ise rüzgârın dallarını savurduğu ağaçların görüntüsü, küçük bir kaplumbağanın yavaş adımları geniş açılı kadrajlarla perdeye yansıtılır. Filmde gösterilen bütün sahneler, gerçekte var olan ama içinde insan barındırmayan doğal hayatın imgeleridir. Kracauer'e göre bu imgeler doğanın olağan hareketleridir. Ancak çekimlerde iki sinemasal teknik olan hızlandırılmış hareket ve ağır çekim olmazsa doğanın vermiş olduğu bu canlılık görülemez. Bitkilerin büyümesi gibi yavaş gelişmeleri yoğunlaştıran hızlandırılmış harekettir. Hızlı hareketleri ise zamana yayarak, geliştiren ağır çekimdir. *"Bu teknikler,gerçekliğin bir başka boyutuna girmeye yönlendirir."*²³³ Ceylan, ağaçların yapraklarının salınışını, suyun damlamasını, bulutların hareketini, perdeye yansıtırken hızlandırılmış hareketler kullanarak gösterir. Yine gözle görülemeyen, bir zamana yayılması gereken yaşlılığı

²³⁰ http://www.nbcfilm.com/kasaba/press_balkansurvey.php (01.05.2019)

²³¹ http://www.nbcfilm.com/kasaba/press_jia.php (01.05.2019)

²³² http://www.nbcfilm.com/kasaba/press_radikaltuncaarslan.php (01.05.2019)

²³³ Akbulut Hasan, Nuri Bilge Ceylan Sinemasını Okumak,Anlatı, Zaman, Mekan, Bağlam YayınlarıEkim 2005, Ankara, s.38

ise; Kasaba ve Mayıs Sıkıntısı filmlerinde yaşı anne, babanın ellerine, kulaklarına, kırışmış yüz hatlarına, yapılan yakın plan çekimlerle gösterir. Doğanın sunmuş olduğu bütün güzellikler, orman manzaraları, bulutlu, yağmurlu, güneşli, karlı, sisli havalar, ağaçlar, hayvanlar onun filmlerinde başrol oyuncularını olarak karşımıza çıkar. Doğanın bu kadar yoğun bir şekilde kullanılması Ceylan filmlerine belgesel nitelikte bir hava katar. Özellikle çektiği ilk dönem filmlerinde hikâyelerini karaktere yazılan diyaloglarla değil, genel olarak aldığı görüntüler ile anlatır.²³⁴

Bir Zamanlar Anadolu filminde; dağ başının ürkütücü yalnızlığını, deli gibi esen rüzgârı, suyun dalgası, beklenmedik bir anda yıldırımla aydınlanan yüzeyler, ağacın kavisli gövdesi, toprak yolların virajlı görüntüsü, kocaman arazide küçücük kalmış oyuncular ve daha sayılabilecek birçok görüntü, görsel bir şölen yaşatmaktadır. Ara ara anlatım değeri çok yüksek sinemasal bölümler, bir sürü erkekle dolu odaya bir anda elinde tepsi ile giren melek yüzlü bir kız ve onun gelişiyi oluşan mucize havası, eski fotoğraflarda kalan bitmiş bir evlilik, akan su boyunca dalından düşüp yuvarlanan bir elma, derin bir acı hissettiren otopsi sahnesi, ince ince düşünülmüş bütün bu sahneler önemli bir sinema ustasının elinden çıktığını anlatmaktadır.



Şekil 4.1.3.48. Bir Zamanlar Anadolu'da Filmi

²³⁴ Akbulut Hasan, A.g.e, Ekim 2005, s.38

Ceylan'ın filmlerinin insanın ruhuna dokunan bir yanı vardır. Bu duygusal atmosferi yaratabilmek için o sahneyi çok iyi kurgulamaktadır. Güneşin geliş yönü, bulutların gökyüzünde toplanışı gibi atmosferi etkileyen doğa olaylarını bazen saatlerce beklemiştir.²³⁵

Ceylan'a göre taşra, insanların orada geçirdikleri zaman dilimi çok kısa olsa bile birçoğunun hayatından çıkmayacak olan bir gerçektir. Bu yüzden Onun sinemasında taşra en yalın haliyle karşımıza çıkmaktadır. Filmlerinde izleyiciye yansıttığı taşra, olduğundan fazla övülecek ya da insanda hemen uzaklaşma hissi uyandıracak bir mekân değildir. Taşra orada bulunduğunuz sürede size hissettirdiği duyguya değer kazanır. "Mayıs Sıkıntısı" ve "Uzak" filmlerindeki karakterlerin taşrada yaşayan ya da oradan kente göçmüş olması içlerindeki taşra olgusunu etkilemez. Çünkü Ceylan için insanın içindeki taşra, kolay kolay kaybolmayacak bir gerçektir.²³⁶

Kış Uykusu filminin çekildiği Kapadokya, bölgedeki volkanik dağların püskürttüğü lavlardan oluşan yumuşak tabakaların, zamanla rüzgâr ve yağmurla aşınmasıyla oluşan doğal yapılardan oluşmaktadır. Kış mevsimi bu bölgede çok sert geçmektedir. Bu nedenle çorak bir bitki örtüsüne sahiptir. Filmin konusuna uyum sağlaması için çorak arazinin sarı parlak rengi düşük şiddette ışıkla çekilerek melankolik hava yakalanmak istenmiştir. Bu nedenle Ceylan'ın röportajlarından edindiğimiz bilgiye göre genelde az güneşli havalarda çekimler gerçekleştirilmiştir.

4.1.4. Sinema Ve Fotoğraf İlişkisi Üzerine Yaklaşımı

Kompozisyon bir biçimin iskelet vurgusudur. Sinema ve fotoğrafta belirli bir kompozisyon çıkarabilmek için çözümlenen öge de bu iskelet sistemidir. Fotoğraf çok katmanlı bir yapıya sahiptir. Ancak fotoğrafta elde edilmek istenen doyurucu haz sadece iskelet yapısı ile elde edilmez. Kurulan kompozisyonda bütün katmanlar iyi harmanlanmalıdır.²³⁷ Fotoğraf dilini çok iyi bilen Ceylan'ın ilk filmi olan Koza, fotografik gerçekliğin en belirgin şekilde kullanıldığı siyah-beyaz çekilen bir film olarak değerlendirilebilir. Koza filmi Ceylan'ın fotoğraf estetiğinin, sinemadaki yansımasıdır. Ceylan sinemasında fotografik olarak adlandırılan sinematografik bir dil vardır. Plan-sekans kullanımının tercih edildiği, görüntülerin daha durağan olduğu

²³⁵ http://www.nbcfilm.com/kasaba/press_jia.php (01.05.2019)

²³⁶ Eren B. Nihan, a.g.e, s:2

²³⁷ Prof. Kalfagil Sabit, Fotoğrafın Yapısal Öğeleri Ve Fotoğraf Sanatında Kompozisyon, İlke Kitap Evi, 2017, İstanbul, s.7

bir yapı hâkimdir. Bunun yanında senaryo içerisindeki dramatik kurgu, görüntülerde yaratılan dramatik atmosfer etkisi ile desteklenir. Koza filmi Ceylan'ın, fotoğrafçı kimliğini anlatmak istercesine ilk kareleri fotoğraflardan oluşmuştur. Bu yaklaşım Ceylan'ın sinematografik dilini fotoğraflar üzerinden kurguladığını göstermektedir. Sinematografik dilini oluşturan; sözsel anlatıdan çok fotoğrafın durağanlığı ve estetik görüntüsüdür. Fotoğrafçılıktan gelen bakış açısını, öncelikle ilk filminin anlatımsal yapısını oluşturmak için kullanmış ve sonrasında diğer filmlerine taşımıştır. İklimler filmine kadar olan süreçte fotografik anlatıma yakın durduğu, İklimler filminin ardından gelen "Üç Maymun", "Bir Zamanlar Anadolu'da", "Kış Uykusu" ve "Ahlât Ağacı" filmlerinde ise fotografik anlatıma ek olarak öyküsel anlatımın ön plana çıkardığı görülmektedir.²³⁸



Şekil 4.1.4.49. Üç Maymun Filmi

Nuri Bilge Ceylan kullandığı fotografik sinema dili ile gerçekçi ve minimalist sinema diline daha yakındır. Özellikle çekmiş olduğu ilk filmlerde doğa ve insan ilişkisi kuran, hareketten yoksun bir anlatım kullanan Ceylan; Kasaba filmindeki gerçekçi etkiyi fotografik bir dil kullanarak yansıtmıştır. Bu filmde, Koza filmine göre daha fazla öyküsel anlatım vardır. Ancak hikâyenin yavaş ilerlemesi, zamanın durağan

²³⁸ Aytekin Erdal Pelin, Nuri Bilge Ceylan Sinemasının Anlatısal Dönüşümü: Fotografik Anlatımdan, Öyküsel Anlatıma, s:248

akışı, görüntülerin sakinliği, fotografik bir gerçeklik oluşturmaktadır.²³⁹ Arslan Altunca'ya göre Kasaba, fotoğraflarla okunan bir şiirdir. Her sahnesi tek başına kocaman bir anlatım içerir. Tek başına anlam taşımayan, görülmeyi, üzerine düşünülmeyi hak etmeyen tek bir sahnesi yoktur. Tek başına bile bu kadar anlamlı olan sahneler arka arkaya dizilerek yoğun anlatımlı bu filmi oluşturmuştur.²⁴⁰

*"Fotoğraf şimdi ve geçmiş arasında akıl almaz bir bağ kurmaktadır. Bir fotoğraf 'gerçek-dışı bir gerçekliği' göstermektedir."*²⁴¹

Nuri Bilge Ceylan filmlerindeki fotoğraf etkisini daha görünür kılabilmek için kameralarını mümkün olduğunca sabit açı ile kullanıp, kamera etkinliklerini hissedilmez hale getirmektedir. Bir çok filminde yakın plan çekimler kullanan Ceylan; yakın çekimler konusunda Bergman'ı örnek almıştır. Ancak yakın çekimi yapabilmek için iyi bir gerekçeye dayandırılması gerektiğini söylemiştir.²⁴² Bergman'ın Sessizlik adlı filmi; siyah, beyaz renk ve görüntüleriyle Ceylan fotoğraflarıyla ilişkilendirilebilir.

Kameranın sabitleneceği konumu belirleyebilmek için sezgileriyle hareket edip karakterler ve senaryo etrafında uzun süre dolaşıp ana noktayı öyle belirleyen Ceylan, çekimlerinde Şaryo'yu (bir ray sistemi üzerinde ileri geri hareket eden bir kamera kullanma biçimidir.) pek kullanmamaktadır. "İklim" filminde bir değişiklik yapıp Steadicam (kameranın ağırlıklar yardımı ile desteklenerek, insan üzerine yelek gibi giyilen bir sabitleyici) ile bazı planları çekmiş ancak kurgu sırasında bu sahnelerin tamamını çıkarmıştır.²⁴³ Nuri Bilge Ceylan için, çekilen sahneler gerçek bir sabitlik kullanılarak çekilmelidir.

Işıkla, karanlıkla filtreler aracılığıyla ustaca oynayan Nuri Bilge Ceylan; bütün bunlara Çehov filtresini de eklemektedir. Çehov filtresini Oscar Wilde'ın "Doğa Sanat Eserini Taklit Eder" sözü ile açıklayan Ceylan, sanatçının eserinde kullanmış olduğu yeni bir görünüşün zaman içerisinde doğada etkisini göstereceğini ve kendini bu yeni sunuşa göre biçimlendirdiğini savunmuştur.²⁴⁴

Nuri Bilge Ceylan onu çevreleyen atmosfer etkisi ve doğanın varoluşunun kendindeki yansımaları, senaryolarında yer vermiş olduğu karakterlerin kozmik

²³⁹ Aytekin Erdal Pelin, A.g.e,s:251

²⁴⁰ http://www.nbcfilm.com/kasaba/press_radikaltuncaarslan.php (02.05.2019)

²⁴¹ Metz, C. (2012), Sinemada Anlam Üstüne Denemeler, Çeviri: Oğuz Adanır, 1.Baskı, Hayalperest Yayınevi, (Orijinal Çalışma Basım Tarihi: 1968), İstanbul, s.21

²⁴² Göktürk Yücel- Çapan Sungu, Söyleşi- Böbrek Denince, Roll Dergisi, Ocak 2000

²⁴³ Ceylan Bilge Nuri, Söyleşiler, Derleyen: Eryılmaz Mehmet, Norgunk Yayıncılık, Nisan 2012, İstanbul, s.125

²⁴⁴ A.g.e, s.99

yapısını, iç dünyasını, doğa ile ilişkilendirerek bir kadraj oluşturmaktadır. Ceylan bunu; yaz aylarının insanlarda daha umut vaat edici duygular uyandırırken, kış aylarının ise hüznü ve ayrılığı hissettirmesi ile açıklamaktadır.²⁴⁵

"Üç Maymun" filminin senaryosunda bulunan dört kişilik aileyi dünya da sadece onlar yaşıyormuş gibi göstermek istemiştir. Yalnızca onları kapsayan özel bir dünya yaratmak istemiştir. Filmin oldukça büyük bir kısmında bu dört karakterden başka kimse pek gözükmemektedir. Başka insanların varlığı sorgu odasındaki arkadan görünen polis ya da renk gibi gösterimlerle daha izole şekilde yer almıştır. Bir kaç küçük detayla aslında bir çevreleri olduğu vurgulanmak istenmiştir.

Kış uykusu filminin görüntü yönetmeni olan Gökhan tiryaki'nin yapmış olduğu manzara fotoğrafçılığı filmi bir araya getiren bütün unsurlar kadar önemli bir yere sahiptir. Bu filmde oyuncular kameranın sınırlayıcılığı içine hapsedilmemiş geniş fotoğraf karelerine yerleştirilerek daha rahat oynama imkân sunulmuştur.²⁴⁶

²⁴⁵ Ciment Miche Tobin Yann, Şöyleşi: Fazlalıklardan Neredeyse Utanıyorum, Positif, Ocak 2007

²⁴⁶ The focus pull, ciff 2014 winter sleep review, by taylor sinople

4.2. Filmin Mekânsal Çözümlemesi

" Kış Uykusu; Olay değil duygu temelinde çekilen, duygulara nüfuz eden bir film."

İrem Öztürk



Şekil 4.2.50. Aydın'ın Çalışma Odası

Nuri Bilge Ceylan sinemada düşüncelerini, sözcüklerle dile getirmek yerine, çoğunlukla mekânsal atmosfer oluşturarak ifade eder. Sözcüklerin doğru oranda ve doğru yerlerde her zaman kullanılmadığını bunun da zaman imgesini yok ettiğini savunan bir yönetmendir. Ceylan sineması, film, tiyatro ve hikâyenin birleşerek yeniden şekil almış halidir.²⁴⁷

Ceylan'a göre film sadece repliklerle anlatılmaz. Kurgulanan zaman, mekân, kimlik ve atmosfer ile bazen çok daha fazla şey anlatılabilir. Mekân kurgulanırken ihtiyaç duyulan öğelerin başında zaman gelmektedir. Vurgulanmak istenen zamanın algısına göre mekânlar şekillenir. Hareketler belirlenir. Bu mekânlar kimi zaman var

²⁴⁷ Filmmarker magazine, Once Upon a Time in Cappadocia: The Scaping of Winter Sleep, by howard feinstein

olan mekânlardan seçilirken, kimi zamanda bu anlatıma uygun olarak sıfırdan kurgulanır.



Şekil 4.2.51. Karakterler Tanıtılırken Kullanılan Arka Fonlar

Sinema küçük bir çerçevede büyük bir algı oluşturur. Kış Uykusu Filmi bu algıyı izleyicisine yansıtırken ustaca bir dil kullanmış ve herkesin kendinden bir parça bulmasını sağlamıştır.

Kış uykusu filminin çekimleri karakterlerin içinde bulundukları psikolojik durumun kimliksel ve atmosferik açıdan en iyi yansıtılabileceği düşünülen Anadolu'nun rüzgârlı bozkırlarına sahip olan ve doğal aşınmalarla oyulan taşlardan oluşan Kapadokya'da çekilmiştir. Kapadokya'nın çeşitli yerlerinde ama özellikle Uç Hisar köyünde gerçekleştirilen film çekimleri, kışın ve karın yeryüzü üzerinde oluşturduğu fotografik görüntüler ile mekânsal anlatıma katkıda bulunmuştur. Çorak bir araziye sahip olan Kapadokya'da kışlar sert geçmekte ve iklim koşullarından dolayı bitki örtüsü seyrek olarak görülmektedir.²⁴⁸

Dış mekân çekimlerinin çoğunda kullanılan düşük şiddette gün ışığı, çorak arazilerin göz alıcı sarı rengini daha belirgin hale getirmektedir. Dış çekimler, filmin melankolik havasını atmosferik açıdan desteklemesi için kapalı ve kasvetli havalarda yapılmış ve filmin kimliğine bu şekilde katkı sağlanmıştır. İç mekân çekimlerinde kullanılan

²⁴⁸ Bayrak Tamer, a.g.e, Temmuz 2015, S.123

ışığın şiddeti yine dış mekânlarda olduğu gibi düşük yoğunluktadır. Işığın şiddetine bağlı olarak yansıyan gölge yoğunluğu artmakta ve melankolik havaya katkıda bulunmaktadır. Sıkça kullanılan gün ışığı filmdeki doğallığı yansıtmaktadır. Düşük olan ışığa rağmen kullanılan renkler oldukça canlı ve kontrast görünmektedir. Filmin geneline kullanılan ışıktan ötürü sarı bir renk hâkimdir.

Karakterler birer birer gösterilirken arkalarına yerleştirilen fonlar onların statüleri hakkında bilgi sahibi olmamızı sağlamaktadır. İlk sahnelerin birinde Aydın'ın arkasında fon olarak kullanılan geniş bir pencereden görünen gökyüzünün ferahlığı ve onun karşısında duran yardımcı kadın Fatma'nın arkasındaki kapalı bir kapı ve karanlık bir mutfakın vermiş olduğu sıkışmışlık duygusu bunu hissettirir niteliktedir.



Şekil 4.2.52. Otel Othello'nun Salonu

Küçük bir çocuğun bozkır bir alanda Aydın karakterinin arabasına atmış olduğu taşla gün yüzüne çıkan olaylar "Kış uykusu" filminde Aydın ve ailesinin bu yaralı aile üyelerini kucaklamak ve reddetmek arasında yaşadığı ikilem ve kendi aralarında yaşadıkları çatışmalarla devam eder. Arabanın camına atılan taşla kırılan camın arkasından görünen Aydın içinde tıpkı cam gibi bir kırılma söz konusudur. Filmin ilk 30 dakikası neredeyse tamamen dış mekânlarda çekilmiştir. Filmin geri kalanı ise hem ruhsal hem de mekânsal olarak iç kısımda devam etmektedir. Dıştan içe doğru kurgulanan filmde sonlara doğru bu döngü tersine dönmeye başlar ve içten dışa aktarım başlar.



Şekil 4.2.53. Kırık Cam Ve İlyas'ın Kaçışı

Atılan taşın ardından evine getirilen İlyas'ın evinin önünde fakirliğin bir anlatısı olarak izleyici karşısına çıkan eski kullanılmaz durumdaki eşyalar üst üste istiflenmiştir. Yaşadıkları yokluğu simgeleyen bir başka unsur da evin dışında bulunan ve birçok çekim açısına giren lavabodur. İlyas'ın ve ailesinin oturduğu evin tepeden çekilen görüntüsünde doğal oluşumla meydana gelen yapının önüne inşa edilen bir fakirlik gözler önüne serilmiştir.



Şekil 4.2.54. Hamdi'nin Evinin Tepeden Bir Görüntüsü

İsmail' in küçük oğlu İlyas ise Aydın'ın kamyonetinin camına atmış olduğu taşla filmde önemli bir odak noktası haline gelir. Hamdi ve İlyas'ın yabani atların serbestçe dolaştığı, engebeli ve zor yollardan dolaşarak çamur içinde Aydın'ları ziyarete gitmesi metaforik bir anlam oluşturmaktadır. Bu sahnelerde doğanın

sunmuş olduğu bütün imkân ve detaylar hiç bir müdahaleye uğramadan seyirci ile paylaşılmıştır.



Şekil 4.2.55. Otel Penceresinden Görünen Engelibeli Kapadokya Manzarası

Gösterişli beyaz atın uçsuz bucaksız bir bozkır alanda, dehşete düşüren yakalanışı ve hapsedildiğı karanlık bir ahırdan gizemli bir şekilde serbest bırakılışı, ailedeki birkaç karakter için de açıkça sembolik bir anlam taşımaktadır. Aydın'ın İstanbul'daki hayatını bırakıp fark etmeden kendini otele hapsetmesi, eşi Nihal'e ve onunla olan ev hayatına bağımlı olması ile yüzleşerek özgürleşmesi gibi olaylarla at metaforu çeşitlendirilebilir.



Şekil 4.2.56. Beyaz Atın Yakalandığı Geniş Bozkır Alan



Şekil 4.2.57. *Beyaz Atın Yakalandığı Geniş Bozkır Alan*

Olayların durağan olarak anlatıldığı bir fotoğraf gibi çekilen bu filmin sonunda aklımızda kalan en belirgin görüntü, geniş bir çekim perspektifinde anlatılan ve bir yapıdan çok daha fazlası olan oteldir. Bu otel sahibine doğanın sunmuş olduğu bir kaledir. Aydın bu kalede yaşamakta ve bu mekânın ona katmış olduğu güçle insanlara tepeden bakmaktadır. Otelde yukarı doğru tırmanan merdivenlerin üzerinde asılı olan "Otel Otello" tabelası Aydın'ın geçmişine duyduğu özlemin bir dışa vurumudur. Filmin ilk sahnelerinde kendinden sürekli olarak övgüyle bahseden Aydın karakteri anlatımların geçtiği bu sahnelerde diğer karakterlerden soyutlanmak ve farklı olduğunu vurgulamak istercesine mekânın içinde bulunan doğal bölücüler, sütunlar, soba borusu gibi bölücülerle diğer karakterlerden adeta ayrıştırılmış gibidir. Bu sahnelerde Aydın hep geniş açılı çekim planlarına yerleştirilir. Filmde dikkat çeken bir başka konu ise eşyaların hep duvarlara bitişik olarak yerleştirilmiş olmasıdır. Bu sayede azalan gölge yoğunluğunun yanı sıra, karakterler oturdukları alanlarda genel olarak duvara dayadıkları sırtlarıyla yaslanacak kimseleri olmadığı izlenimi vermektedirler. Film çekimlerinde genel olarak eşyaların duvardan daha önde tutulduğu düşünülürse bu önemli bir ayrıtı olarak karşımıza çıkar.



Şekil 4.2.58. Aydın'ın Kalesi Otel "Othello"

Hayatında var olan iki önemli kadınla da anlaşmazlık içerisinde olan Aydın'ın filmde onlarla yaşadığı iki uzun ve oldukça ağır diyalogu bulunmaktadır. Necla kendini beğenmiş olan kardeşini yerel gazetede yazmış olduğu köşe yazıları üzerinden sarsmak istemektedir. Bu sırada kendiyile ilgili gereksiz bir felsefe kurarak, sıkıldığı bu hayata kötülüğe karşı tepki verdiği için düştüğünü, belki de sessiz kalsaydı evliliğini kurtarabileceğini savunmaktadır. Yaşanan bu polemik Aydın'a doğanın sunmuş olduğu kaledeki çalışma odasında gerçekleşir. Bu oda Aydın'ın kimliğini anlatan içsel bir yansımasıdır. İçerisine dikkatli bakıldığında gözler önüne serilen gizemi barındırmaktadır. Işık şiddeti otelin diğer mekânlarına göre daha düşüktür. Gölge yoğunluğu da ışıkla doğru orantılı olarak oldukça fazladır. Aydın'ın filmin ilerleyen dakikalarında yansıtacağı ruh hali, bu karanlıkta kalmış, gölgeli planlarla birlikte seyirciye aktarılmaya çalışılmıştır. Az miktarda lambayla, loş bir şekilde aydınlatılmış Aydın'ın hayatını mekânsal olarak gözler önüne seren, posterle dolu çalışma odasının özlem duyulan geçmişi anlatan bir atmosferi vardır. Odanın raflarında çok sayıda kitap yer almaktadır. Eski eşyalar odanın içerisine adeta serpilmişçesine yerleştirilmiştir. Kullanılan eşyalar Aydın'ın ruhundaki yaraları anlatmak istercesine eski ve solgundur. Karakterler masa lambası, abajur gibi aydınlatmalarla net bir şekilde görünmektedirler. Yapılan bu lokal aydınlatma odadaki melankolik havayı desteklemektedir.



Şekil 4.2.59. Aydın'ın Çalışma Odası

Bir arada olmalarına rağmen kendi içinde yalnız olan karakterler yaşanan yıkıcı diyaloglardan sonra odadaki posterlerin ve maskelerin bile gizleyemediği nefreti gözler önüne sermektedir. Birbirlerinin gözlerine bakacak cesaretleri yoktur. Aydın masasında oturarak bilgisayarındaki yazılara bakarken, Necla da onun arkasındaki eski yıpranmış koltukta uzanmaya devam eder. Mekânda Necla'nın abisinin arkasında bırakılması onların yaşamlarındaki duruma yapılmış bir atıf olarak karşımıza çıkar. Yine Necla'nın oturduğu koltuğun üzerinde asılı duran tablo sanki onun hayalinde olmak istediği güçlü kadın figürünü yansıtır gibidir.

Ceylan'ın kurgu yeteneğini gözler önüne seren sahnelerden biri de, yerinde olmama konusundaki anlaşmazlığı reddettiği yerde Aydın' la çalışma odasında yaşanır. İçinde yaşadığı "kötülüğe tepkisiz kalma" konusunu, onu desteklemesi için Nihal'e açan Necla'nın beklediği desteği alamadığı için, iki kadının tartışmasıdır. Bu tartışma da filmdeki başka bir kırılma noktasıdır. Birbirinin gözlerini oymaya hazır iki kadının tartışması, birbirlerinden uzakta oturdukları kahvaltı salonunda arkadan gelen bir atış sesiyle yarıda kalır.



Şekil 4.2.60. Otelin Kahvaltı Salonu

Aydın karakterinin ablası Necla ile yaşamış olduğu diyaloglar sonucu içsel bir arınma ihtiyacı hissetmesi üzerine gittiği mezarlık sahnesinde mekân kurgulanan bir alan değil, mevcut bir mekândır. Yerel izlerin olduğu taş mezarlarla dolu bir alandır. Renkler solgun, hava sislidir. Atmosfer oldukça kasvetlidir. Mekânda belirli bir düzen hâkimdir. Kurgulanan atmosferde mekân kimliği çok açıkça vurgulanmış ve karakterin yalnızlığı gözler önüne serilmiştir.



Şekil 4.2.61. Mezarlık Sahnesi

Otelin ortak salonu olarak kurgulanan mekânda; mobilyalar klasik tarzdadır. Mekâna belli bir düzen içerisinde yerleştirilmiştir. Kemerli büyük bir penceresi olan oda bu pencere sayesinde geniş bir Kapadokya manzarasına sahip olup yine geniş pencere sayesinde doğal aydınlatması ile de filmin en aydınlık mekânlarından. Odanın

arka kısımları bu mekana göre daha karanlıkta kalmaktadır. Odanın arka kısmında yer alan karakterler gün ışığı ön cepheden geldiği için karanlıkta kalmaktadır. Bu karanlık mekânın ve oyuncuların birer siluet olarak görülmesine neden olmuştur. Yer yer yerel kodlamalara yer verilen filmde; duvara gerilen bir bezle yerel kodlamalar yapılmıştır.

Aydın, Necla ile aralarında geçen polemikten sonra içinde bulunduğu duygu yoğunluğuyla birlikte kendini mezarlıkta bulur. Geniş çekim açısıyla çekilen mezarlık sahnesinde, duygu birikmesi yaşayan Aydın adeta günah çıkarır. Mekân kurgulanan bir alan değil, mevcut bir mekândır. Yerel izlerin olduğu taş mezarlarla dolu bir alandır. Renkler solgun, hava sislidir. Atmosfer oldukça kasvetlidir. Gün ışığı kullanılan sahnede, fonda yavaş bir piyano sesi duyulmaktadır.



Şekil 4.2.62. Toplantıda Nihal Tarafından İstenmeyen Aydın'ın Doğa İçinde Yalnız Kaldığı Sahne

Nihal'in otelin ferah ve soğuk bir kimliği olan oturma alanlarından birinde vermiş olduğu dernek toplantısında atmosfer oldukça sıcak ve samimidir. Mekânı aydınlatan sarı renk mekâna bu sefer sıcaklık hissi katmıştır. Ceylan otelde yapılan toplantı sahnelerinde uzak çekim yapıyor olsa da ana karakterler olan Aydın ve Nihal' e daha yakın plan çekimler yapmıştır. Bu yakın çekimlerle onların evliliklerindeki konuma göndermeler yapmaktadır. Ceylan aldığı en iyi kararlardan birinin Bergman'ın "Evlilikten Sahneler" filmindeki gibi sarsıntıların farklı yolları takip ederek anlatmak olduğunu söylemektedir. Nuri Bilge Ceylan, tartışmaların olduğu bu

sahneyi izleyicisine Aydın'ın ruh halini yansıtabilmek için kullanır. Bu sahne ile Aydın'a daha derin bir gözden bakma şansı verir. Kış Uykusu filmi derin derin düşünölmek üzere değil izleyicinin kendi alt benliğini, ruhunun derinliklerini sorgulaması için çekilmiştir.²⁴⁹



Şekil 4.2.63. Nihal'in Odası

Nihal' in odasında geçen sahnede olaylar mekânın anlattığı üzere daha kişiseldir. Aydın'la aralarındaki çatışma iyice gün yüzüne çıkmıştır. Nihal'in hayata tutunmak için seçmiş olduğu tek etkinlik olan bağış toplama sorumluluğu da Aydın tarafından elinden alınmak istenmektedir. Bu eylem aralarındaki son bağı da koparmaya yetmiştir. Atmosfere hüznö katan ışık, uzaklığı ve dramatik etkileri mekânsal olarak vermektedir. Yoksunluk duygusu, kimsesizlik, odaya yerleştiren derme çatma, toplama, eskimiş, uyumsuz eşyalarla hayatlarında biriktirdikleri anılarından başka sığınacak yerleri olmayan karakterler anlatılır. Çıtır çıtır yanan ateşin sesi, gerginlik hissi ile sahnedeki tansiyonun yükselişine bir vurgu yapmaktadır. Ateşin bu sahnede daha çok görünür olması, savaş, nefret, risk, korku gibi tansiyon yükselten duyguları desteklemektedir. Bir dekor ekibi yardımıyla sonradan straforlar yardımıyla, el yordamıyla yüzeylerin oluşturulduğu var olan bir mekâna ek olarak yapılan bu oda; pürüzlü yüzeyleri, düşük aydınlık seviyesi, kullanılan eşyaların, aksesuarların uyumsuzluğu ile seçilen renkler ve renksizlikle mutsuz, hüznölü, bir mekândır.

²⁴⁹ Bayrak Tamer, a.g.e, Temmuz 2015, s.139

Aynaların bir yansıtma aracı olarak en yoğun kullanıldığı mekân Nihal'in odasıdır. Aydın'la aralarındaki kopuk ilişki aynalar yardımıyla izleyiciyle paylaşılmaktadır. Filmde kullanılan aynadan yansıtma ilk olarak Aydın'ın çalışma odasında Nihal ve Süavi'ye mektup okuduğu sahnede en belirgin olarak karşımıza çıkmaktadır.



Şekil 4.2.64. Nihal'in Odası

Filmin ana mekânı olarak kullanılan Kapadokya, Ceylan'ın için ilk yer tercihi değildi. Hatta karın az yağmasından dolayı kullanılan tek mekânda değildir. Kapadokya da çekilmiş gibi dursa da dış mekân çekimlerinin bazıları Erzurum ve Kars'ta yapılmıştır. Ustaca, bu Chekhovian ailesiyle ve düzeniyle anlaşılmaya varmış gibi bir anlatıma sahip olan filmde, Otelin kendisi senaryoyu yürütmek için yapılmış gibi görünmektedir. Tonoğlu tavanlar, duvarlar ve zemin arasındaki kıvrımlar, kıvrımlı koridorlar, samimi ama klostrofobik bir labirentin havasına paranoyak bir etki katmaktadır. Açık renklerle boyanmış duvarlara rağmen, tartışmaların geçtiği, Nihal ve Aydın'ın çalışma odaları bu duyguyu en güçlü yansıtan mekânlardır. Odaya doldurulmuş sandalyeler ve kanepeler estetik olarak zaten uygun değildir. Bu mekânlar karakterlerin hapsedildiği kafeslerdir. Ceylan, bir spot yardımıyla masayı ve karakterleri tek renkli bir ışıkla aydınlatmaktadır ve izleyiciyi şaşırtmak için aynalar kullanmıştır. Lobi, kahvaltı salonu ve alt kattaki toplantı alanı gibi ortak alanlar seyrek olarak döşenmiştir. Bu mekânlarda kullanılan renkler daha açıktır.



*Şekil 4.2.65. Nihal'in Odası Ve Aynaların İletişim Aracı Olarak
Kullanıldığı Bir Sahne*

Tren istasyonu Mekân olarak, düzenli bir perspektife ve geometrik şekillere sahiptir. Geometrik nitelik taşıyan objeler plan içerisinde birbirinden bağımsız şekilde belli mesafelere yayılmış durumdadır. Üçgen çatısı ve demirden sütunları olan, dört tarafı açık bir kulübe, ufuk çizgisine doğru paralel şekilde uzanan tren rayları, birbirlerinden bağımsız uzanan dalların üzerine konmuş kuşlar, karın üzerinde yatan köpek bedeni, belirli bir düzen içerisinde yerleştirilmiştir. Bu sahne, film boyunca gösterilen en sade mekâna sahiptir. Aydın'ın kendi iç dünyasıyla olan iletişimi konumlandırılan objeler eşliğinde belli bir kurgu ritmiyle izleyiciye aktarılmaktadır.



Şekil 4.2.66. Aydın'ın Gitmek İçin Geldiği Tren Garı

Filmde can alıcı birçok sahnenin yaşandığı İmam Hamdi'nin evi ise Kapadokya'nın yöresel izlerini taşımaktadır. Film için inşa edilen bu ev bir köy havasındadır. Kullanılan eski mobilyalar, yere serilen solmuş kilim, sobanın üzerinde duran eski çaydanlık, duvarlarda asılı olan uyumsuz eşyalar vermek istenen havayı desteklemektedir. Oda içerisindeki eşyaların, renklerin ve dağınıklığın vermiş olduğu bir karmaşa hâkimdir. Evin içerisi tıpkı dışarısı gibi fakirliğin bir yansımasıdır. Yaşanan o günün tarihi iki duvara da asılan takvimlerle hafızalara kazınmak ister niteliktedir. İlyas'ın yerde ders çalışmakta olduğu masa yine tipik bir köy havası ve fakirlik göstergesi olarak karşımıza çıkmaktadır. Kullanılan renkler soluktur. Az miktarda ışıkla aydınlatılan oda sarı ışığın katmış olduğu hastalıklı bir havaya sahiptir.



Şekil 4.2.67. İmam Hamdi Ve Ailesinin Yaşamış Olduğu Ev

Nihal'ın Hamdi hocayla özel olarak konuşmak istemesi üzerine geçtikleri bir diğer oda evin genelinden tamamen farklı bir havaya sahiptir. Odada bütün eşyalar duvarlara asılmıştır. Cayır cayır yanan bir ateş yine bu sahnede bir çatışmanın yaşanacağını habercisidir. Birçok sahnenin genelinde kullanıldığı üzere ışık kaynağı yine bir masa lambasıdır. Oda kimliğini bulamamış gibi içinde olmaması gereken eşyalara ev sahipliği yapmaktadır. Hamdi'ye ait olan bu oda içindeki eşyalar gibi abisi İsmail ve ailesinin yanında yerini bulamadığının bir göstergesidir.



Şekil 4.2.68. İmam Hamdi'nin Odası

İsmail karakterini canlandıran Nejat İşler ise; yüklü miktarda para ve bir şöminenin bulunduğu, önemli Dostoyevski sahnelerinden ödünç alınmış olan sahnede kayda değer bir performans sergilemiştir. Mekân olarak yatak odası gibi tasarlanan ancak içerisinde yatağın görünmediği bu oda mahrem bir mekândır. Yoğun bir aşağılanmanın yaşandığı statü farkının ortadan kalktığı, gerilimin doruklarda yaşandığı bir odadır. Basit bir görünüme sahip eski perde, divan örtüsü, masa, sandalye gibi ucuz ve el yapımı eşyalar yer alır. Sadece anlatımın sağlanması için gerekli eşyaların bulunduğu odada, mobilyalar derme çatma ve birbirleriyle alakasızdır.

Süavi'nin evinde geçen sahnelerdeki iç mekân tasarımı oldukça farklı izlenimler oluşturmaktadır. Aydın İstanbul' a gitmek için ayrıldığı otele dönmek istememektedir. Bu yüzden Süavi'nin çiftlik evine gider. Oraya gitmesinin ardından Levent öğretmenin de gelmesiyle birlikte, içki sofrası kurulmuştur. Üçü eşit şekilde aydınlatılmış, geniş ve havadar bir oturma odasında oturmaktadırlar. Bu sahne "Van Gogh'un Patates Yiyenler" tablosundaki gibi bir görüntü vermektedir.



Şekil 4.2.69. Süavi'nin Evi

Süavi'nin evinin hatları Otello'nun kıvrımlı hatlarının aksine daha dik ve keskindir. Otello'nun ortak salonunda bulunan büyük şöminenin amacı; kapalı odalardan farklı olarak, kin ve iktidar oyunlarının yaşandığı bu mekâna paradoksal olarak bir sıcaklık katarak iletişimi artırmaktır. Atmosfer olarak Güvenli ve sıcak bir havaya sahip olan bu iç mekânın dışındaki hava içerinin aksine soğuk, tekinsiz ve karanlıktır.²⁵⁰ Herkese yardım etmek için her daim hazır olan Süavi'nin evi de tıpkı onun kişiliği gibi rahat bir atmosfer sahiptir ve kapıları yardım etmek ister gibi herkese açıktır.

Hamdi'nin zorla İlyas'ı, Aydın'ın elini öptürüp özür diletmek için getirdiği sahnede baskılanmış olan İlyas bir direnç göstermez. Ancak buna içsel bir tepki vererek olarak otelin salonunda bayılır. Bu sahnenin Aydın üzerindeki etkisi Süavi'nin evinde arkadaşlarıyla bir şeyler içerken, arkadaşlarının haksızca onu suçlaması ile köşeye sıkıştığında vurgulanır. Bu yaşadıklarına verdiği tepki İlyas'inkinden çok farklı olmaz ve geniş salonda yerlere kusmaya başlar. Mekân olarak her iki karakterde kendilerini güçlü hissettikleri evlerinde değil, bir başkasının evindedirler. Dışarıda olma duygusu kendilerini zayıf hissetmelerine neden olur. Bu rahatsız edici sahne seyirciye Aydın'ın yıkımının başladığını gösterir. Bütün yaşanan bu sahnelerden sonra üç arkadaş avlanmak üzere karlarla kaplı geniş bir arazide izleyici karşına

²⁵⁰ <http://www.moviemaker.com/archives/interviews/narrative-harmony-nuri-bilge-ceylan-ideal-visuals-winter-sleep/> (02.05.2019)

çıkır. El değmemiş karın masum güzelliği doğanın ortasında akan suyun duruluğu, kış mevsiminin neden olduğu ölmüş bitki örtüsü, bu sahnede bütün doğallığı ile verilir. Buradan ayrılıp Otello'ya dönerken bir dizi ölü hayvanın olduğu bir yoldan yürür. Arabasından indiğinde ise elinde öldürmüş olduğu küçük bir tavşan vardır. Otele döndüğünde de başlayan bu yıkım devam eder. Aydın, evlilik savaşında onu sessizce gözlemleyen Nihal' e yenilir. İçsel bir monolog sona erer ve kendine gelmesi için ihtiyaç duyulan aşağılamaya maruz kalır. Böylelikle hesaplaşma günü başlar. Bu hesaplaşma Aydın için bir uyanıştır. Ceylan da verdiği röportajlarda, Aydın'ın kendini yeniden keşfetmeden ve bu derin uykudan uyanmadan önce en dibi görmesi gerektiğini savunur. Ancak Ceylan onu düşmüş olduğu bu derinliklerde bırakmayı reddetmiştir. Buna karşılık yine çalışma odasında ama bu sefer hayata daha farklı bakan biri olarak görünür. Aydın karşımıza hâkim olmadığı konular yerine, en iyi bildiği konu üzerine yazmaya karar vermiş halde çıkar. Uzun zamandır yazmak istediği Türk Tiyatrosu Tarihi kitabının yazımına böylelikle başlar.

Nuri Bilge Ceylan'ın filminde öğretmen Levent, din adamı Hamdi ve alkolik İsmail gibi yan karakterler de mevcut ve her biri, zihnin bir organizmayı tamamlamaya yetecek yan elemanlarına katkıda bulunmaktadır. Kış Uykusu, yalnızca sıradan insanların gerçek yaşamlarını anlatmaktadır. Filmde kullanılan mekânlar yine gerçek yaşamda kullanılan doğal mekânlardır. Aydın, Necla, Nihal ve diğer karakterler, insanı diğer canlılardan ayıran özelliklerin yine insan bedeniyle tasvir edilmiş halleridir. Yönetmenin önceki filmlerine kıyasla diyaloglara bu kadar ağırlık vermesinin sebebi de burada yatmaktadır. Gökhan Tiryaki'nin dış mekân çekimlerini aratmayan, aksine gözümüzdeki kıymetini katlayan iç mekân çekimleri ve ışık kullanımı da kendi zihnimize dışarıdan bir gözlemci olarak yaklaşmaya çalıştığımız bu yapıtın kolaylaştırıcı ögesi olmuştur. Nuri Bilge Ceylan, her ne kadar durum üzerinden seyretmeye çalışsa da olaylar üzerinden filmini besleyerek iç dünyamızla gözlerimizin tanıklık ettiği dış dünyanın uyumunu önümüze sermiştir.

Kış Uykusu'nda olay örüntüsünün tamamı uyumlu bir şekilde gerçekleşir. Sinematografi editörleri iyi bir dramatiklik içinde fotoğrafları derleyip, bir araya getiren Gökhan Tiryaki'dir. Setteki ışık performansı olağanüstüdür. Müzik iyi tasarlanmış oldukça minimaldir. Schoberts' in 20. Sonatı filmde tanıtım müziği olarak kullanılmıştır. Mizahı ise insanda ufak bir gülümseme bırakan bir dokunuştur.



Şekil 4.2.70. Nuri Bilge Ceylan'ın Çocukluğu Ve Ailesi

Nuri Bilge Ceylan 26 Ocak 1956'da Bakırköy'de doğmuştur. Çocukluğunu babasının memleketi olan Çanakkale'nin en doğusundaki Yenice ilçesinde geçirmiştir. Ablası Emime ortaokulu bitirince Yenice'de lise olmadığı için 1969 yılında İstanbul'a tekrar taşınmışlardır. Nuri Bilge Ceylan eğitim hayatının geri kalanını Bakırköy'deki devlet okullarına giderek tamamlamıştır.

Nuri Bilge Ceylan Liseyi bitirdikten sonra, 1976'da İstanbul Teknik Üniversitesi'nin Kimya Mühendisliği bölümünü kazanmıştır. Bu bölümde iki yıl kadar okuduktan sonra, o dönem yaşanan siyasi olaylar nedeni ile okulu bırakmak zorunda kalmıştır.

Yarım kalan eğitim hayatına devam edebilmek için 1978 yılında Nuri Bilge Ceylan yeniden üniversite sınavlara girmiştir. İTÜ'ye göre nispeten siyasi olayların daha az yaşandığı Boğaziçi Üniversitesi'nin Elektrik Mühendisliği bölümünü kazanmıştır.

Lise yıllarında merak sarmış olduğu fotoğrafı ise Boğaziçi'nin fotoğraf kulübüne girerek geliştirmeye başlamıştır. Üniversitenin her konu üzerine oldukça zengin bir kütüphanesinin olması onun görsel sanatlar, müzik gibi birçok alanda kendini geliştirmesine yardımcı olmuştur. Boğaziçi Üniversitesi'nde hem Üstün Barışta hocasından seçmeli olarak almış olduğu Sinema Tarihi ve Film Estetiği dersi hem de sinema kulübünün özel çalışmaları, zaten var olan sinema ilgisini daha da pekiştirmiştir.

Boğaziçi Üniversitesi'nde okuduğu süre zarfında okul harçlığını çıkarabilmek için fotoğraf kulübünde vesikalik fotoğraflar çekmiştir. Bunun dışında dağcılık, satranç, sinema gibi kulüplere de katılmıştır.



Şekil 4.2.71. Nuri Bilge Ceylan

Nuri Bilge Ceylan'ın sinemaya olan ilgisi katıldığı bu kulüplerle değil, birçok insan gibi çocukluğunda oluşmaya başlamıştır. Sinemayı oldukça büyüleyici bulduğunu söyleyen Nuri Bilge, bunu o dönemde televizyonun olmamasına bağlamıştır. Yenice' deki sinemaya gelen filmlerin hepsini iyi kötü ayırmaksızın izleyip hepsinden oldukça etkilendiğini söylemiştir. Ancak sinema filmi çekme fikri, birkaç önemli yönetmenin otobiyografi'lerini okumasıyla ortaya çıkmıştır. Bu alanda ilk okuduğu roman Polanski'ninkidir. Ceylan'ı çok etkileyen bu roman, insan hayatına mucizelerin etkisini anlatmaktadır.

Nuri Bilge Ceylan 1985 yılında mezun olduktan sonra, önce Londra' ya oradan da Katmandu' ya gitmiştir. Ardından Türkiye' ye dönerek askerlik görevini yerine getirmiştir. Askerliğini Ankara Mamak' ta yapan Nuri Bilge buradaki askerlik görevi bitince sinema ile kendine yeni bir yol çizmeye karar vermiştir.

Askerlik bitince almış olduğu bu kararlar ilgili çalışmalara başlamıştır. Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Sinema Televizyon bölümünü okumak için girmiştir. Bu sırada geçimini devam ettirebilmek için bir yandan da fotoğrafçılık yapmıştır. Ancak yaşı artık otuz olmuştur ve hayatını daha hızlı şekillendirmesi gerektiğini düşünmektedir. Bu düşünce ile iki yıl okuduktan sonra Sinema Televizyon bölümünü bırakmıştır.

Nuri Bilge Ceylan arkadaşı Mehmet Eryılmaz'ın çekmiş olduğu kısa filmde oynamış ve bu süreçte kendisini teknik anlamda geliştirmeye çalışmıştır. Daha sonra ise Mehmet Eryılmaz'ın o filmde kullanmış olduğu kamerayı satın almıştır.

Bütün bunlar olurken 1993'te bir yandan da Rusya'dan getirmiş olduğu, eski kamera ile ilk kısa filmi olan "Koza"yı çekmeye başlamıştır. 1995'te ise Cannes' ta filmi gösterilmeye başlanmıştır. Koza filmi Cannes film festivalinde yarışmaya hak kazanmış ilk Türk kısa filmidir.

Koza filminin başarısı ile onun devamı sayılabilecek Kasaba, Mayıs Sıkıntısı ve Uzak filmlerinden oluşan Taşra Üçlemesini çekmiştir. Nuri Bilge Ceylan filmlerinin her şeyi ile kendi ilgilenmiştir.

SONUÇ

İnsanların günlük yaşantısı ile iç içe olan ve onlara doğrudan görsel iletişim yolu sunan mekân, pek çok sanat dalının temel öğelerinden biri olarak kabul edilir. Bu sanat dallarından, mekân ile en çok temas halinde bulunan sanatlardan biri ise, sinemadır. Sinemada mekân, hareketin gözle görünen temsili olarak karşımıza çıkar. Başlangıçta yalnızca var olanı kaydedip gösterebilen, mevcut olan mekânları bir fon gibi kullanan sinema, daha sonra gelişen teknoloji ve sınırsız hayal gücü ile mekânı kurgulayabilen, hatta mevcut olmayan mekânlar yaratabilen bir sanat dalına dönüşmüştür. Sinemada mekân oluşturma duygusu, mekân kimliği ve atmosfer kurgusunun yaratılması ile anlam kazanmış ve sinemanın etki alanını arttırmıştır.

Sinema filmlerinde kullanılan mekânların, yazılan öykü ile bir bütünlük içerisinde kurgulandığında ve hikâyede yer alan karakterlerin kişilik özelliklerini yansıttığında, ulaşılmak istenen amaca olumlu yönde katkı sağladığı görülmüştür. Mekânlara yerleştirilen her bir imgenin bir anlam taşıdığı ve taşınan bu anlamın filmde öyküyü mutlak şekilde desteklediği yadsınamaz bir gerçektir. Mekânları, iç mekân ve dış mekân olarak da ayırabilen sinema, görsel ve işitsel algıyı bu sayede çeşitlendirebilmekte ve birden fazla duyu organına hiç zorlanmadan hitap edebilmektedir.

Sinema mekânlarında yaratılmak istenen görsellik boyutu, güçlü bir sinema filmi ortaya çıkarabilmek adına, ses, ışık, renk ve doku gibi ayrı unsurlar olarak ele alınıp, tek tek işlenmelidir. Ve tüm bu unsurların işleniş şekilleri kimi zaman sinemanın türüne, kimi zamansa filmin yönetmenine göre değişip çeşitlilik gösterebilmektedir.

Sinemanın temeli olan görüntü oluşturma sanatına, Nuri Bilge Ceylan oldukça önem vermekte ve filmlerinde anlatmaya çalıştığı şey her ne olursa olsun, görsel anlatım dilinin imkânlarını sonuna kadar kullanmaktadır. Sinemanın görüntü ile başlayan öyküsü, daha sonra sesin de dâhil olmasıyla daha anlamlı bir hal almıştır. Nuri Bilge Ceylan, filmlerinde işlediği hikâyeyi anlatılırken olay örgüsünden çok, görsel dil ve ses tasarımı üzerinde yoğunlaşmıştır. Filmlerindeki diyaloglar bile, görüntünün ardından gelir. Kelimelerin bile anlatmakta yetersiz kaldığı her sahne, mekâna yerleştirilen, bir ışık yahut karanlık, kül tablasındaki izmarit, karakterin gözündeki çaresiz bakış gibi pek çok görüntü ile çok daha güzel ifade edilebilmektedir.

Nuri Bilge Ceylan, filmlerinde müzik kullanmaktansa, kurguladığı mekânı, hikâyesini ve karakterlerini destekleyen ses tasarımlarını ön plana çıkarmıştır. Taşranın sıradan manzaralarını, uzaktan yaklaşan bir arabanın egzoz sesi ile; doğanın kusursuz renklerini ve güzelliğini, yaprak sesleri, arı vızıltılarıyla; karakterinin yüzündeki hüznü, sigarasını içine çekip dumanını üfleyen nefesiyle pekiştirmiştir. Ayrıca çekim sırasında kadrja giren her objenin, hem karakterle bir ilişkisi vardır hem de kendi varoluşunun mutlak bir sebebi bulunmaktadır. Yönetmenin bu çabası, bireyin kendi başına fark edemeyeceği kozmik bir gücü ortaya çıkarmaya yöneliktir.

Nuri Bilge Ceylan anlatım biçimi olarak, minimalist ve gerçekçi bir üslup kullanmaktadır. Ceylan filmlerinde, hayatı neredeyse bir belgesel gibi tüm gerçekliği ve doğallığı ile ekrana taşımış ve hayatın içerisindeki canlı cansız her nesneyi en sade ve işlenmemiş hali ile bize göstermiştir. Hikâyenin içerisine girmeyi ve hikâye ile özdeşleşmeyi engelleyen anlatı, zaman ve uzamın farkındalığını ortaya çıkaran uzun planlar, maddi dünyanın içerisinde yaratılan metafizik anlar, Ceylan'ın kendine has mekân yaratıcılığı ile vurgulamıştır.

Ceylan filmlerindeki mekânları bir fotoğraf karesiymiş gibi izleyiciye sunmuştur. Bu çalışma, Ceylan'ın mekânları kurgularken filme katmış olduğu kimlik duygusunu, "Kış Uykusu" filminin mekânları üzerinde incelemiştir. Sinema ve mekân arasındaki iletişim, etkileşim, kurgu ve atmosferi inceleyen çözümlemeler yapılmıştır. Yapılan çalışmada, bu film ile öyküdeki karakterlerin derin bir uykudan uyanışları, bu süreçte yaşadıkları çatışmalar ve birbirleri ile olan iletişimleri karakterlerin kimliklerini yansıtan mekânlar üzerinden incelenmiş ve insanların arasındaki sınıf farklılıklarının mekânlara nasıl yansıdığı ortaya konmuştur. Karakterlerin arasındaki ikili ilişkiler, ruhsal eğilimleri, mekân ile birlikte işlenmiştir. Sahneler oluşturulurken mekân tasarımını zenginleştiren iç ve dış mekân öğeleri kullanılmıştır. Mekânın doğal dokusuyla uyumlu renk ve ışık kullanımı, bunları destekleyen ses unsurları ile pekiştirilmiştir.

Nuri Bilge Ceylan, yerel öğelerle birlikte sanatsal bütünlüğü bozmayacak şekilde modern öğeleri kullanarak romanlardaki gibi bir süreklilik sağlayabilmiştir. Her türlü acıyı, korkuyu rahatlıkla ele alan "Kış Uykusu", insan hallerini anlatmak üzere yazılmış ve her bir sahnesi sanatsal birer fotoğraf karesini andıracak şekilde beyaz perdeye işlenmiş bir eserdir. Farklı alanlarda birçok yönden araştırma yapmaya değer "Kış Uykusu" filmi üzerine konuşulacak, anlatılacak daha çok şey, keşfedilecek çok fazla gizem vardır.

ÖZGEÇMİŞ

Serap Kürkçüoğlu 1987 yılında Erzurum'da doğdu. İlköğrenimi Atatürk İlkokulunda, orta öğretimi Sabancı Ortaokulunda tamamladı. Liseyi Erzurum Lisesinde okuduktan sonra üniversite eğitimime Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesinde başladı. Burada Sahne Sanatları Bölümünde Sahne Tasarımı Ana Sanat Dalında Eğitim aldıktan sonra 2010 yılında mezun oldu. Üniversite eğitimim tamamlandıktan sonra kişisel becerilerini geliştirebilmek adına İstanbul'da Bilge Adam kurslarında bir yıl süren bir bilgisayar programları (3dmax, Vray, Autocad, Photoshop, Sketchup, Lumion, Illustrator, Maya, Revit) eğitimi aldı. 2013 yılında Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi İç Mimarlık Bölümünde yüksek lisansı kazandı. Burada almış olduğu eğitim sayesinde sahne tasarımlarının yanı sıra bir inşaat firmasında iç mimarlık yapmaktadır.

KAYNAKÇA

- Adiloğlu, F. (2005).Sinemada Mimari Açılımlar: Halit Refiğ Filmleri, Es Yayınları, İstanbul,
- Akbulut H. (2005).Nuri Bilge Ceylan Sinemasını Okumak Anlatı, Zaman, Mekan, Bağlam Yayıncılık, İstanbul.
- Akbulut H. (2012).Yeşilçam'dan Yeni Türk Sinemasına Melodramatik İmgelem, Hayalperest Yayınevi, İstanbul.
- Akyıldız, Ö. (2012).Mimari Mekânların, Sinemanın Kurgusal Mekanları Üzerine Etkileri, Yüksek Lisans Tezi, Yıldız Teknik Üniversitesi, Fen Bilimleri Enstitüsü, İstanbul.
- Allmer A. (2010).Sinemada Mekân Sinemada Mimarlık, Varlık Yayınları, İstanbul.
- Arnheim R. (2015).Görsel Düşünme, Çeviri: Rahmi Ögdül, Metis Yayınları, İstanbul.
- Asiltürk T. (2008). Sinemada Diyalektik Kurgu, Beykent Üniversitesi Yarınevi, İstanbul.
- Atalar, E. (2005). Sinema Dili ve Mimari Mekan, Yüksek Lisans Tezi, Gazi Üniversitesi, FenBilimleri Enstitüsü, Mimarlık Anabilim Dalı, Ankara, 2005.
- Aydınli, Semra. (2002). Epistemolojik Açidan Mekan Yorumu Mimarlık ve Felsefe. Yem Yayınları, İstanbul
- Berger, J. (1999). Görme Biçimleri. (Y. Salman, Çev.) İstanbul: Metis. (Orijinalyayın 1972).
- Demir Y. (1994). Filmde Zaman ve Mekân Üzerine, Turkuaz Yayınları, Eskişehir.
- Gibson, J. (1954). The Visual Perception of Objective Motion and Subjective Movement. Psychological Review içinde. Vol. 61/5.
- Gönen, M. (2007).Hollywood Sineması, Es Yayınları, İstanbul.
- Rapoport, A. (1985). Thinking About Home Environments, in Altman, I. and Werner, C.(eds.). Home Environments, Plenum, New York.
- Vidler, A. (1999). Mekânın Tektoniği, Mimarlık.
- Ergin Sibel, Mimarlık Ve Sinema Etkileşiminin Sinemasal Mekana Etkileri Ve Nuri Bilge Ceylan Sinemasından Bir Örnek : “Uzak”, Yüksek Lisans Tezi, Anadolu Üni, Fen Bilimleri Enstitüsü, Mimarlık Ana Sanat Dalı, Danışman: Doç.Dr. Nuray Özaslan,

- Metz Crhristian, Sinemada Anlam Üstüne Denemeler, Çeviri: Oğuz Adanır, Hayal Perest Yayınları, Eylül 2012, İstanbul,
- İ. Bâkır Kanlı, Melis Bilgiç İğüsbd Cilt: 3 Sayı: 1 Nisan / April 2016
- Pay Ayşe, Afat Ebru, (2009) Söyleşi- Zeki Demirkubuz: Dostoyevski Olmasaydı, Edebiyat Olmasaydı Sinemacı Olmazdım Der: Pay Ayşe Yönetmen Sineması: Zeki Demirkubuz
- Tamer Ülkü, Sinema Dedi Ki, Afa Yayınları, İstanbul, 1989
- Tarkovski Andrey, Mühürlenmiş Zaman, Çeviri: Füsün Ant, Afa Yayınları, İstanbul, 1992,
- Bazin Andre, Sinema Nedir? Çeviri: İbrahim Şener, Doruk Yayınları, İstanbul, 2011,
- Küçükerdoğan Bülent, Sinemada Kurgu Ve Eisenstein, Hayalperest Yayınları İstanbul, Ekim-2014
- Lotman, Yuriy M.. (1986). Sinema Estetiginin Sorunları (Filmin Semiyotigine Giriş). (Çeviren: Oğuz Özgül). İstanbul: De Yayınları.
- Aydınli, Semra (2002) 'Epistomolojik Açıdan Mekân Yorumu' Mimarlık Ve Felsefe. Yem Yayınları: İstanbul
- Rotha Paul, Sinemanın Öyküsü, İzdüşüm Yayınları, İstanbul, 2000,
- Dr. Asiltürk T. Cengiz, Sinemada Diyalektik Kurgu Beykent Üniversitesi Yayınıdır. İstanbul, Eylül-2008
- Eisenstein, Sergey Mihailoviç. (1985). Film Biçimi. (Çeviren: Nijat Özön). İst.: Payel Yayınları.
- Pudovkin, Vsevolod Illarionoviç. (1966).Sinemanın Temel İlkeleri. (Çeviren: Nijat Özön). Ankara: Bilgi Yayınevi
- Gürbüz Gökhan, Werner Nekes. 25. Kare Sinema Dergisi.
- Lotman, Yuriy M.. (1986). Sinema Estetiğinin Sorunları (Filmin Semiyotigine Giriş). (Çeviren: Oğuz Özgül). İstanbul: De Yayınları.
- Yetisken, Hülya. (1991). Estetigin Abc.Si. İstanbul: Simavi Yayınları
- Walter Munch, Göz Kırparken, İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları, İstanbul 2007,
- Sözen Mustafa, Sinemada Renk, Detay Yayıncılık, Ankara 2003,
- John Orr. Sinema Ve Modernlik Çev. Ayşegül Bahçıvan. Ankara, Ark Yayınları,
- Fatma Pelin Sezgin Yer Değiştirmede Mekânsal Deneyim Tez Danışmanı: Doç. Dr. İpek Vedia Yürekli İnceoğlu Ocak 2015
- Rudolf Arnheim Görsel Düşünme Metis Yayınları Kasım 2015

- Deleuze Gilles, Sinema 1 Hareket-İmge Norgunk Yayıncılık Birinci Baskı Mart 2014 Çeviri Soner Özdemir
- Özçınar Meral Toplumsal Kültürel Zaman Mekân Algısının Anlatı İnşasındaki Yeri Ve Örnek Film İncelemeleri
- Mamati Feride Tuğçe, Bilimkurgu Sineması Ve Mimarlık Üzerinden Hayal Gücünün İzlerini Aramak, Doğu Batı Üç Aylık Düşünce Dergisi, T Arcan Matbaacılık 1. Baskı Ocak2016
- K. Rattenbury, Echo And Narcissus, İn Architecture & Film, Ed. M. Toy, Architectural Design Profile 112, Vol. 64 (12), 1994,
- Dorsay Atilla, "Mimarlık Hayatlarımızı Somut Olarak Biçimleyen Bir Sanat...", 2013, Www.Yapi.Com.Tr (Erişim Tarihi: 31.12.2014).
- Metz C. (2012). Sinemada Anlam Üstüne Denemeler,1. Baskı,. Çeviri: Oğuz Adanır, İstanbul: Hayalperest Yayınevi. (Orijinal Çalışma Basım Tarihi 1968).
- Modernizm Eleştirilerinin "Yok-Yer" Bağlamında Sinema Mekânı Kurgusunda Analizi İğüsbdt Cilt: 3 Sayı: 1 Nisan /April 2016
- Derleyen : Yaşartürk Gül, Ve Sinema, Doruk Yayınları, İstanbul 2013
- Le Courbusier, Bir Mimarlığa Doğru, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul 2015,
- Miller William, Senaryo Yazımı Sinema Ve Televizyon İçin, Çeviri: Yılmaz Büyükerşen, Yalçın Demir, Nesrin Esen, Hayalperest Yayınevi, İstanbul 2016
- Eisenstein Sergei, Sinema Dersleri, Çeviri: Engin Ayça, Agora Kitaplığı, İstanbul 2006
- Bonitzer Pascal, Kör Alan Ve Dekadrajlar,Çeviri:İzzet Yaşar, Metis Yayınları, İstanbul 2011
- Akbulut Hasan, Yeşilçam'dan Yeni Türk Sinemasına Melodramatik İmgelem, Hayalperest Yayınevi, İstanbul 2012
- Derleyen: Allmer Açalya, Sine Mekân Sinemada Mimarlık Varlık Yayınları İstanbul 2010
- Bergen John, Görme Biçimleri, Çeviri: Yurdanur Salman, Metis Yayınları, İstanbul 2014
- Coşkun E. Esen, Dünya Sinemasında Akımlar, Phoenix Yayınları, Ankara 2011
- Arnheim Rudolf, Görsel Düşünme, Çeviri: Rahmi Ögdül, Metis Yayınları, İstanbul 2015
- Ceylan Bilge Nuri, Söyleşiler, Derleyen: Mehmet Eryılmaz, Norgunk Yayıncılık, İstanbul 2012

- Price Mary, Fotoğraf Çerçvedeki Gizem, Çeviri: Ayşenaz Koş, Kubilay Koş, Sanat Ve Kuram Dizisi, Ayrıntı Yayınları, İstanbul 2014
- Biro Yvetto, Sinemada Zaman Ritmik Tasarı; Türbülans Ve Akış, Çeviri: Anıl Ceren Altunkanat, Doruk Yayınları, İstanbul 2011
- Balazs Bela, Görünen İnsan, Çeviri: Oya Kasap, Say Yayınları Sinema Dizisi, İstanbul 2013
- Editörler: Süalp Akbaş Tül Z. , Güneş Aslı, Taşrada Var Bir Zaman, Çitlembik Yayınları, İstanbul 2010
- Groh M. Jennifer, Mekân Yaratmak, Çeviri: Gürol Koca, Metis Yayınları, İstanbul 2016
- Suner Asuman, Hayalet Ev, Metis Yayınları 2016
- Akbulut Hasan, Nuri Bilge Ceylan Sinemasını Okumak Anlatı, Zaman, Mekan, Bağlam Yayıncılık, İstanbul 2005
- Prof. Dr. Özer Bülent, Kültür Sanat Mimarlık, Yem Yayınları, İstanbul 2009
- Işık Zeynep, Işıklandırma Sanatı, Ankara 1994
- Soygeniş Sema, Mimarlık Düşünmek Düşlemek, Yem Yayınları, İstanbul 2015
- Gilles Deleuze, Cinema 2: The Time Image, 2009: 166
- Durkheim, E. (1994). Sosyolojik Metodun Kuralları. Enver Aytekin. (Translated by). İstanbul: Sosyal. (Original Book Published in 1895).
- Deleuze, G. (2004b). Cinema 1: The Movement-Image. Hugh Tomlinson & Barbara Habberjam (Translated by). London: Continuum. (Original Book Published in 1985).
- Anthony Vidler, The Explosion Of Space: Architecture And The Filmic Imaginary, Architectural Desing, November-December, Vol64, No.11/12, 1994,
- Akbulut Durmuş, Sinemanın İlkeleri: Film Başlıyor, Etik Yayınları, İstanbul, Nisan 2012
- Bayrak Tamer, Türk Sinemasında Mekan Yaklaşımı: Yılmaz Güney'in "Yol" Ve Nuri Bilge Ceylan'ın "Kış Uykusu" Filmlerinin Mekansal Çözümlemesi, T.C. İstanbul Kültür Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yüksek Lisans Tezi, Temmuz 2015,
- Higson Andrew, Dissolving Views: Key Writtings On British Cinama, Cassell,
- Eren B. Nihan, Nuri Bilge Ceylan Filmlerinde Taşra Ve Kent Tereddüdü, Yeditepe Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul, 2008
- Bilgisayar Teknolojilerinin Kullanımı, Yüksek Lisans Tezi, İTÜ Fen Bilimleri Enstitüsü, İstanbul.

- Deleuze Gilles, Cinema1: The Movement Image, Londra: The Athlone Press, Türkçesi: Hareket İmge, Çeviri: Özdemir Soner, İstanbul 1986
- Eren B. Nihan, Nuri Bilge Ceylan Filmlerinde Taşra Ve Kent Tereddüdü, Yeditepe Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul, 2008
- Diken Bilent, Gilloch Graeme Ve Hammond Craig, Çeviri: Bingöl Nüvit Ahmet, Nuri Bilge Ceylan Sineması, Türkiyeli Bir Sinemacının Küresel Hayal Gücü, Metis Yayınları, Mayıs 2018,
- Zourabichvili, F. (2008). Deleuze: Bir Olay Felsefesi. Aziz Ufuk Kılıç (Translated by). İstanbul: Bağlam. (Original Book Published in 1994).
- Adanır, O. (2015). Sinemada Gerçeklik ve Düşsellik/Hakikat ve Yalan,
- Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi (Yedi),
- Filmmaker magazine, Once Upon a Time in Cappadocia: The Scaping of Winter Sleep, by howard feinstein
- The focus pull, ciff 2014 winter sleep review, by taylor sinople
- Metz, C. (2012), Sinemada Anlam Üstüne Denemeler, Çeviri: Oğuz Adanır, 1.Baskı, Hayalperest Yayınevi, (Orijinal Çalışma Basım Tarihi: 1968), İstanbul,
- Göktürk Yücel- Çapan Sungu, Söyleşi- Böbrek Denince, Roll Dergisi, Ocak 2000
- Ceylan Bilge Nuri, Söyleşiler, Derleyen: Eryılmaz Mehmet, Norgunk Yayıncılık, Şubat 2016, İstanbul,
- Ciment Miche Tobin Yann, Şöyleşi: Fazlalıklardan Neredeyse Utanıyorum, Positif, Ocak 2007
- Prof. Kalfagil Sabit, Fotoğrafın Yapısal Öğeleri Ve Fotoğraf Sanatında Kompozisyon, İlke Kitap Evi, 2017, İstanbul
- Aytekin Erdal Pelin, Nuri Bilge Ceylan Sinemasının Anlatısal Dönüşümü: Fotografik Anlatımdan, Öyküsel Anlatıma,
- Los angaes times, Winter Sleep' haunting portrait of one man's crumbling world, by betsy sharkey
- Akyıldız, Ö., Mimari Mekanların, Sinemanın Kurgusal Mekanları Üzerine Etkileri, Yüksek Lisans Tezi, Yıldız Teknik Üniversitesi, Fen Bilimleri Enstitüsü, İstanbul, 2012
- Gönen, M., Hollywood Sineması, Es Yayınları, İstanbul, 2007.
- Atalar, E., Sinema Dili ve Mimari Mekan, Yüksek Lisans Tezi, Gazi Üniversitesi, Fen Bilimleri Enstitüsü, Mimarlık Anabilim Dalı, Ankara, 2005.

- Seçmen Emre Ahmet, Sinematografinin Görsel Anlatım Kodları Ve Mekân Kullanımının Gerçekliğin Oluşturulması Bağlamında Bir Dönem Dizisi İncelemesi: Narcos Örneği¹, İstanbul Arel Üniversitesi İletişim Fakültesi Sinema Ve Televizyon Bölümü, İstanbul,
- Rapoport, A., Thinking About Home Environments, in Altman, I. and Werner, C. (eds.). Home Environments, Plenum, New York, 1985.
- Öztürk, M., Sinemasal Kentler, Om Yayınevi, İstanbul, 2002.
- Kale, G., Sinemada Görsel Deneyim ve Mimarlık, Yüksek Lisans Tezi, İstanbul Teknik Üniversitesi, Fen Bilimleri Enstitüsü, İstanbul, 2004.
- Demir Y. (1994). Filmde Zaman ve Mekân Üzerine, Turkuaz Yayınları, Eskişehir.
- İnce, E.T.(2007). Mimarlık ve Sinema İlişkisinin Sokak Mekânı Üzerinden İncelenmesi.
- İslakoğlu Pınar Mine(2005), "Mimarlıkta Minimalizm" www.izmimod.org.tr/
- Kovacs, Andras Balint (2010). Modernizmi Seyretmek, Ankara: De Ki Yayınları.
- Özdoğru, Pelin (2004). Minimalizm ve Sinema, İstanbul: Es Yayınlar.
- Aliçavuşoğlu Esra, "Söyleşi" Niyetlerle Sonuçlar Arasında, Cumhuriyet Gazetesi, 2 Aralık 1999
- Derleyen: Ersümer Oluk Ayşen, Sinema Neyi Anlatır, Hayalperest Yayınları, Kasım 2015, İstanbul,
- Gök Cüneyt, Sosyal Bilimler Dergisi , Journal Of Social Sciences 1 (2). 2007. 112-123 Beykent Üniversitesi, Beykent University,
- Derleyen: Ersümer Oluk Ayşen, Sinema Neyi Anlatır, Hayalperest Yayınları, Kasım 2015, İstanbul
- Nilgün abisel, , popüler türler ve filmler, 1.baskı, İstanbul, Alan yayıncılık, 1Ocak 1995
- S Önder, A Baydemir - Türk sinemasının gelişimi (1895-1939)Eskişehir Osmangazi Üniversitesi, 2005 - dergipark.ulakbim.gov.tr
- Prof. Dr. Onaran Şerif Alim, Türk Sineması Cilt:1, Kitle Yayınları, Şubat 1994
- Y. İç Mimar Aytekin Başarık Emel, Çağdaş Sanat Müzesi Mekânlarında Form Ve İşlevin Negatif-Pozitif Etkileşimi Yorum Ve Çözüm Önerileri, Doktora Tezi, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü, İstanbul 2013

- Belis Öztürk, Sinemada Mekan Tasarımının İncelenmesi:Bilim Kurgu Sineması Örneği, Yüksek Lisans Tezi,Maltepe üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü,İstanbul,Mart 2012
- Giorgio Vincenti,Sinemanın yüz yılı,İstanbul,evrensel kültür kitaplığı,1.B,Kasım 1993 s. 128,129
- Geoffrey Nowel-Smith, Dünya Sinema Tarihi, (Kabalıcı Yayınevi, 2008,s.526
- Bilgisayar Teknolojilerinin Kullanımı, Yüksek Lisans Tezi, İTÜ Fen Bilimleri Enstitüsü, İstanbul.
- Şenyapılı, Ö., (2003). Sinema ve Tasarım, 2. Baskı, Boyut Yayınları, İstanbul.
- Altuncu Damla, Restoran Bar İşlevi Kazandırılmış Tarihi Mekanlarda Yapay Aydınlatmayla Atmosfer Yaratma, T.C. Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü İç Mimarlık Anabilim / Anasanat Dalı, yüksek Lisans Tezi, İstanbul - Ocak 2007,
- Güntan Sayar,(2007). Sinema Aracılığı İle Mimarlığın Sunumu: Wallstreet-Borsa (1987) Filminin İncelenmesi, Yüksek Lisans Tezi, İTÜ Fen Bilimleri Enstitüsü, İstanbul.
- Aydın, E.D., (2004). Bilimkurgu Sineması Yapım Tasarımı Sürecinde Bilgisayar Teknolojilerinin Kullanımı, Yüksek Lisans Tezi, İTÜ Fen Bilimleri Enstitüsü, İstanbul.
- Sevin Okyay, Sinemanın 100 Yılı, Milliyet Sanat Dergisi, şubat 1995
- Sinemanın Doğuşu, Milli Eğitim Bakanlığı Radyo-Televizyon, Ankara,2011
- Deleuze, G. (2004). Cinema 1: The Movement-Image. Hugh Tomlinson & Barbara Habberjam (Translated by). London: Continuum. (Original Book Published in 1985).
- Adanır, O. (2015). Sinemada Gerçeklik ve Düşsellik/Hakikat ve Yalan, Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi (Yedi)
- Zourabichvili, F. (2008). Deleuze: Bir Olay Felsefesi. Aziz Ufuk Kılıç. (Translated by). İstanbul: Bağlam.
- Gilles Deleuze, Cinema 2: The Time Image, 2009
- Los ancales times, Winter Sleep' haunting portrait of one man's crumbling world, by betsy sharkey
- Köstepen Enis, Yücel Fırat, Okur Yamaç, Türk İbrahim, " Söyleşi" Sinema pratiğini fotoğrafa benzetmeye çalışıyorum, Altyazı Dergisi, Şubat 2003.
- Eisenstein, s. (1938). Montage and architecture. In m. Glenny& r. Taylor, (ed.), Towards a theory of montage (1991), (m. Glenny, trans.), vol.2 of selected Works. London: bfi publishing.

- Anthony Vidler, The Explosion Of Space: Architecture And The Filmic Imaginary, Architectural Desing, November-December, Vol64, No.11/12, 1994,
- Walter Munch, Göz Kırparken, İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları, İstanbul 2007,
- İpşiroğlu, N. ve İpşiroğlu M. (1993). Sanatta Devrim. İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Zaur Mükerrrem, "Sinematografi Üzerine Düşünceler, Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 2012
- That's How The Litgh Gets İn, Nuri Bilge Ceylan's Chekhovian moralitiy tale, by gerry
- Demir Y. (1994). Filmde Zaman ve Mekan Üzerine, Turkuaz Yayınları, Eskişehir.
- Sinemanın Temel İlkeleri, Çeviri: Nijat Özön, Bilgi Yayınevi, Ankara,
- The unrepentat marxist, winter sleep, by louis project
- Cinema scope, winter sleep, by jordan cronk
- That's How The Litgh Gets İn. Nuri Bilge Ceylan's Chekhovian moralitiy tale, by gerry
- Atelier Brückner (2010). Scenography - Making Spaces Talk, projects 2002-2010.
- Aynalı, N. & Eğler, İ. (2013). Mekanın Sesi
- Yener, N., 2000. Profesörlük Çalışması Özelikten Biçime, MSÜ, İstanbul.
- Göktürk Yücel, Çapan Sungu, "Söyleşi" Böbrek Denince, Rol Dergisi, Ocak 2000
- Yrd. Doç. Dr. Ali Murat Kırık, Sinemada Renk Ögesinin Kullanımı: Renk ve Anlatım İlişkisi, 21. Yüzyılda Eğitim ve Toplum, Cilt 2 Sayı 6 Kış 2013,
- Özön, N. (1984). 100 Soruda Sinema Sanatı. İstanbul: Gerçek Yayınevi.
- Holl, S. (2000). Parallax, New York: Princeton Architectural Press.
- R. Fraser Reekie, "Design İn The Built Environment", Edward Arnold, London, 1972.
- Asar Hande, Mimari Mekân Okumasında Algısal Deneyim Analizinin Bir Yöntem Yardımıyla İrdelenmesi, Yüksek Lisans Tezi Mimarlık Anabilim Dalı Nisan 2013
- Yrd. Doç. Dr. Altan ilhan, Mimarlıkta mekan
- Vidler, A., "Mekanın Tektoniği", Mimarlık, 289, 1999.
- Fox, M. Ve Kemp, M. (2009). Interactive Architecture, Princeton Architectural Press

- Mimar Çırak Mukaddes, Mimaride Biçimin Görsel Etkisi:Tasarımcı Hedefi Ve Kullanıcı Üzerinden Bir Araştırma, Selçuk Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü, Yüksek Lisans Tezi, Mimarlık Anabilim Dalı, Konya, 2008,
- Sözen Mustafa, Sinemada Renk, Detay Yayıncılık, Ankara 2003,
- Gürbüz Gökhan, Werner Nekes, 25, Kare Sinema Dergisi,
- Rotha Paul, Sinemanın Öyküsü, İz düşünüm yayınları, İstanbul, 2000
- Gökçe Beşışık, şubat 2013,Sinema ve mimarlıkta mekan kurgusu ve kavrayışı, Dokuz Eylül Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü Yüksek Lisans Tezi
- Higson Andrew, Dissolving Views: Key Writings On British Cinama, Cassell,
- Dr., Araş. Gör. Altun Akyol Didem, Deü Mimarlık Bölümü, Yrd. Doç. Dr Uzun İnci,, Deü Mimarlık Bölümü, Mekân Ve Sinema Yeşilçam Sineması'nda Mekân Kullanımı, Mimarlık 366. Sayı Temmuz* Ağustos 2012
- Kirel, S. 2005, Yeşilçam Öykü Sineması, Babil Yayınları, İstanbul, ss.189-190 ve Arslan Yeğen, 2007
- Allmer Açıya, Sinemekan, Varlık Yayınları, İstanbul 2010
- Jacobs, L. 1994, "Zaman ve Mekânın Anlatımı", Filmde Zaman ve Mekân Üzerine,Turkuaz Yayınları, Eskişehir
- Neslihan Çavuşoğlu, T.C Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü İletişim Bilimleri Anabilim Dalı Radyo-Tv Bilim Dalı, 1990 Sonrası Türkiye'de Bağımsız Sinema Yüksek Lisans Tezi, İstanbul–2006
- Uzunali Görkem, Zeki Demirkubuz Sinemasında Mekân Kullanımı, Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü İletişim Bilimleri Anabilim Dalı, Yüksek Lisans Tezi Ankara, 2015
- Tunalı Dilek, "Sinema ve Masumiyet Üzerine" Sine-Masal, Temmuz-Ağustos,1998,
- Arslanbay Hülya, "Zeki Demirkubuz", Antrakt Yayınları, Ekim 1994,
- Aslı Daldal, "Gerçekçi Gelenegin İzinde" Dogu-Batı,sayı 25, 2003-2004
- Söyleşi: Çiçek Dursun -Gülşen Enver, Düşünen Şehir, Dosya ;Semih Kaplanoğlu İle Varlık/Zaman/Mekân Ekseninde Sinemanın Hakikati Ve Görsel Düşünme Üzerine,
- Asuman Suner, "Masum ve Mahsun:1990'lar Korku Sineması", Türk Film Araştırmalarında Yeni Yönelimler 2 içinde, Deniz Derman (der), Baglam Yayınları, İstanbul,

İNTERNET KAYNAKÇASI

- Url1.**http://www.nbcfilm.com/kasaba/press_radikaltuncaarslan.php
- Url2.**http://www.nbcfilm.com/kasaba/press_jia.php
- Url3.**http://www.nbcfilm.com/kasaba/press_balkansurvey.php
- Url4.**<https://medium.com/t%C3%BCrkiye/zaman%C4%B1n-ve-gizeminzpe%C5%9Finde-bir-yolcu-%C3%B6mer-kavur-aa1921e74898>
- Url5.**<http://www.moviemaker.com/archives/interviews/narrative-harmony-nuri-bilge-ceylan-ideal-visuals-winter-sleep/>
- Url6.**<http://www.sinematopya.com/2014/06/kis-uykusu-2014.html> 28.01.2017
- Url7.**<http://turkiyedesinema.blogspot.com/2015/01/yatk-emine-1974-omer-kavur.html>
- Url8.**http://www.nbcfilm.com/kasaba/press_cinema.php
- Url9.**<http://www.tipadam.com/2015/01/ks-uykusu-2014-nasl-bir-film-yorumlarm.html> (02.02.2017)
- Url10.**http://www.nbcfilm.com/koza/press_sinefil.php
- Url11.**<http://filmbagaji.blogspot.com/2014/12/ks-uykusu-winter-sleep-film-incelemesi.html>
- Url12.**<http://www.sinematopya.com/2014/06/kis-uykusu-2014.html> 05.04.2017
- Url13.**<http://www.kameraarkasi.org/sinema/cesitleri.html>
- Url14.**<http://olagansuphelilerr.blogspot.com/> (07.09.2017)
- Url15.**<http://sinemalternatif.blogspot.com.tr.2000li-yillar-sineması> (07.09.2017)
- Url16.**<http://www.kameraarkasi.org/sinema/makaleler/sinemaninanlamiuzerine.html>
- Url17.**<http://www.tsa.org.tr/tr/yazi/yazidetay/324/yesim-ustaoglu-sinemasinda-temsil-sorunu> (21.05.2019)
- Url18.**www.filmsite.org, 15 Haziran 2018
- Url19.**www.kurgu.tv, 25 Ekim 2017
- Url20.**<http://www.otekisinema.com/yilmaz-guneyin-umutu-1970/> 17.04.2019
- Url21.**<http://muham.org/yakin-dogu-universitesi-v2.html?page=17>, 18.04.2019
- Url22.**http://www.tdk.gov.tr/index.php?option=com_gts&arama=gts&guid=tdk.gts.5a95c342628cc0.19884287
- Url23.**<http://www.gercekedebiyat.com/haber-detay/metin-erksani-sevmek-zamani-kerem-gun/2977>
- Url24.**<https://www.hayalperdesi.net/sinefil/30-istanbul-sokaklarinda-tozpembe-bir-masal.aspx> 17.04.2019
- Url25.**<http://blog.milliyet.com.tr/batakli-damin-kizi-aysel/Blog/?BlogNo=48953>, 17.04.2019

Url26. <http://www.sinematopya.com/2014/06/kis-uykusu-2014.html> (28.01.2017)

ŞEKİL KAYNAKÇASI

Şekil1. <https://www.yenisafak.com/gundem/yesilcamin-dogal-platosu-istanbul-2555744>(ekran alıntısı)

Şekil2. <http://sinematek.tv/ayysel-batakli-damin-kizi-1934-muhsin-ertugrul/>(ekran alıntısı)

Şekil3. <https://www.youtube.com/watch?v=ITQ3XQu8O4s> (ekran alıntısı)

Şekil4. <http://www.arakatsanat.com/kemal-tahir-filmleri/>(ekran alıntısı)

Şekil5. <https://www.youtube.com/watch?v=424xosStRKY>(ekran alıntısı)

Şekil6. <http://www.gercekedebiyat.com/haber-detay/metin-erksani-sevmek-zamani-kerem-gun/2977> (ekran alıntısı)

Şekil7. <http://www.perasinema.com/sevmek-zamani/>(ekran alıntısı)

Şekil8. <http://alkislarlayasiyorum.com/m/content/160341/umut-yilmaz-guney-1970-99-dk>(ekran alıntısı)

Şekil9. <https://www.wannart.com/anadoluda-bir-surgun-yatik-emine/>(ekran alıntısı)

Şekil10. <http://www.cinerituel.com/2017/06/anayurt-otelinin-restore-edilmis-sansursuz-kopyasi-2-haziranda-baska-sinemada.html>(ekran alıntısı)

Şekil11. <http://www.tsa.org.tr/tr/film/filmgoster/1310/c-blok>

Şekil12. <https://www.uludagsozluk.com/k/herkes-kendi-evinde/>(ekran alıntısı)

Şekil13. <https://www.imdb.com/title/tt0252437/mediaviewer/rm3167115264>(ekran alıntısı)

Şekil14. <https://marmarasinematoplulugu.wordpress.com/tag/gunese-yolculuk/> (ekran alıntısı)

Şekil15. <http://www.azizmsanat.org/2018/05/23/ahlat-agaci-ya-da-nuri-bilge-ceylanin-en-zayif-halkasi-onur-kesapli/>(ekran alıntısı)

Şekil16. <https://www.youtube.com/watch?v=2nPXvXmDCkI>(ekran alıntısı)

Şekil17-19: <https://www.youtube.com/watch?v=2nPXvXmDCkI>(ekran alıntısı)

Şekil20: <http://www.arkitera.com/haber/24749/super-kent-kapadokya>(ekran alıntısı)

Şekil21-26. <https://www.youtube.com/watch?v=2nPXvXmDCkI>(ekran alıntısı)

şekil27. <https://www.thoughtco.com/eadweard-muybridge-profile-1992163>(ekran alıntısı)

şekil28 <https://sanatkaravani.com/sinemaya-tarihsel-bir-yolculuk-lumiere-kardesler/> (ekran alıntısı)

şekil29. <http://www.weirdwildrealm.com/f-melies5.html> (ekran alıntısı)

Resim30.<https://www.konbini.com/en/cinema/georges-melies-lost-film-found/>
(ekran alıntısı)

Şekil31.<https://t24.com.tr/haber/nuri-bilge-ceylan-hissetmek-degil-anlamak-onemli,639499> (ekran alıntısı)

Şekil32. <http://www.arakatsanat.com/kemal-tahir-filmleri/> (ekran alıntısı)

Şekil33.<https://somethingaboutsilence.wordpress.com/2012/09/02/once-upon-a-time-in-anatolia-nuri-bilge-ceylan-2011/> (ekran alıntısı)

Şekil34.<https://t24.com.tr/yazarlar/metin-munir/bu-sehirden-gitmeliyim,18541> (ekran alıntısı)

Şekil35.<http://www.azizmsanat.org/2018/05/23/ahlat-agaci-ya-da-nuri-bilge-ceylanin-en-zayif-halkasi-onur-kesapli/> (ekran alıntısı)

Şekil36.https://www.nbcfilm.com/uzak/press_gercek hayatmustkutlu intvw.php (ekran alıntısı)

Şekil37.<http://www.yenidonem.com.tr/haber/nuri-bilge-ceylan-in-filmi-en-iyi-100-film-arasinda-60734.html> (ekran alıntısı)

Şekil38. <https://www.youtube.com/watch?v=2nPXvXmDCkl>(ekran alıntısı)

Şekil39. Fotoğraf: Serap Kürkçüoğlu

Şekil40. Fotoğraf: Serap Kürkçüoğlu

Şekil41. <https://www.nbcfilm.com/mayis/photos.php?mid=6> (ekran alıntısı)

Şekil42. <http://www.cinerituel.com/2015/01/koza-1995-nuri-bilge-ceylan.html> (ekran alıntısı)

Şekil43.<https://somethingaboutsilence.wordpress.com/2012/09/02/once-upon-a-time-in-anatolia-nuri-bilge-ceylan-2011/>

Şekil44. <https://www.nbcfilm.com/kasaba/photos.php?mid=6> (ekran alıntısı)

Şekil45. <https://www.nbcfilm.com/mayis/photos.php?mid=6> (ekran alıntısı)

Şekil46. https://www.nbcfilm.com/uzak/press_gercek hayatmustkutlu intvw.php

Şekil47. <https://www.nbcfilm.com/mayis/photos.php?mid=6> (ekran alıntısı)

Şekil48.<https://somethingaboutsilence.wordpress.com/2012/09/02/once-upon-a-time-in-anatolia-nuri-bilge-ceylan-2011/> (ekran alıntısı)

Şekil49.<http://www.cinerituel.com/2014/05/aileden-topluma-uc-maymun.html> (ekran alıntısı)

Şekil 50-69.<https://www.youtube.com/watch?v=2nPXvXmDCkl>(ekran alıntısı)

Şekil 70-71.<https://www.nuribilgeceylan.com/bio-english.php>(ekran alıntısı)