



T.C.

BURSA ULUDAĞ ÜNİVERSİTESİ

SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ

SAHNE SANATLARI ANASANAT DALI

SİNEMADA GÖRÜNTÜ ESTETİĞİ
VE
NURİ BİLGE CEYLAN SİNEMASI

(YÜKSEK LİSANS TEZİ)

Meral KURU ÜNGÖR

BURSA-2022



T.C.

BURSA ULUDAĞ ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
SAHNE SANATLARI ANASANAT DALI

SİNEMADA GÖRÜNTÜ ESTETİĞİ
VE
NURİ BİLGE CEYLAN SİNEMASI

(YÜKSEK LİSANS TEZİ)

Meral KURU ÜNGÖR

Danışman:

Prof. Ali Sait LİMAN

BURSA- 2022

ÖZET

Yazarın Adı ve Soyadı	: Meral KURU ÜNGÖR
Üniversite	: Bursa Uludağ Üniversitesi
Enstitü	: Sosyal Bilimler Enstitüsü
Anabilim/Anasanat Dalı	: Sahne Sanatları
Tezin Niteliği	: Yüksek Lisans Tezi
Sayfa Sayısı	: XI + 127
Mezuniyet Tarihi	: 08 / 07 / 2022
Tez Danışmanı	: Prof. Ali Sait LİMAN

SİNEMADA GÖRÜNTÜ ESTETİĞİ VE NURİ BİLGE CEYLAN SINEMASI

Görüntü dilini kullanan bir sanat olarak sinemada görüntü estetiği konusu, sinemanın ilk yıllarından günümüze dek önemini korumuştur. Bu bağlamda sinema teknoloji ilişkilerinin gelişimine paralel olarak film görüntüsüne dair estetik yaklaşımların da farklılaştığı söylenebilir. Özellikle ticari sinema ve sanat sineması anlamında gözlemlenmekte olan bu farklılıklar sinema dilini doğrudan ya da dolaylı olarak etkileyebilmektedir. Sinemanın farklı sanat disiplinlerini bünyesine katabilen yapısı, insanı bilişsel ve duysal olarak yönlendirebilme gücüyle hem toplumları manipüle etme hem de iyileştirme etkisine sahiptir. Ancak her iki farklı amaçta da sinema, teknik ve teknolojik yapısının etkisinde sinematografik öğelerle anlatımını oluşturmaktadır.

Sinemanın teknolojik bir eğlence aracından, sanatsal bir üretime dönüşmesi kamera hareketi, ışık, renk, çerçeveleme, kurgu, çekim ölçekleri gibi birçok sinematografik unsurun bilinçli bir şekilde bir araya getirilmesiyle sağlanmaktadır. Sinema filminin üretim sürecinde, yönetmenin anlatımı oluştururken tercih ettiği her sinematografik öğe, göstergeler üzerinden yeni anlamlar yaratmakta ve filmi sanatsal bir düzeye taşımaktadır. Sinemada yönetmenin kendine özgü anlatım yapısıyla insan zihninin bilişsel ve duysal algısını yönlendirerek bir anlatım oluşturmaya, sinemayı eğlence aracı olmanın çok daha ötesinde bir alana taşımaktadır. Bu yaklaşımdan yola çıkarak Türk sinemasında kendini uluslararası düzeyde temsil eden bir yönetmen olan Nuri Bilge Ceylan'ın filmlerinde görüntü estetiğini bilinçli bir biçimde kullanması ve film dilini bu yaklaşım doğrultusunda oluşturmaya konuya dair önemli bir örnek oluşturmaktadır.

Sinemada görüntü estetiğinin filmsel anlam üzerindeki etkilerini incelemeyi amaç edinen bu çalışmada; öncelikle yukarıdaki yaklaşım çerçevesinde estetik kavramının kuramsal olarak değerlendirilmesi ve sinemada görüntü estetiğinin tarihsel süreçteki gelişimi incelenmiştir. Ardından bu veriler çerçevesinde sinematografik öğelerin film dilini oluşturmadaki etkileri ilgili örnekler ışığında ele alınmıştır. Bu bağlamda güncel bir örnek olarak Nuri Bilge Ceylan sinemasında görüntü estetiği konusu yönetmenin “Koza” (1995), “Üç Maymun” (2008) ve “Ahlat Ağacı” (2018) filmleri üzerinden değerlendirilmiştir.

Anahtar Sözcükler: Estetik, Sinema, Görüntü Estetiği, Nuri Bilge Ceylan

ABSTRACT

Name and Surname : Meral KURU ÜNGÖR
University : Bursa Uludağ Üniversitesi
Institution : Sosyal Bilimler Enstitüsü
Field : Sahne Sanatları
Degree Awarded : Yüksek Lisans Tezi
Page Number : XI + 127
Degree Date : 08 / 07 / 2022
Supervisor : Prof. Ali Sait LİMAN

VISUAL AESTHETICS IN CINEMA AND NURİ BİLGE CEYLAN'S CINEMATOGRAPHY

Image aesthetics has been an important issue since cinema emerged as an art using photography as a language. In this sense, advancing relationship between cinema and technology profoundly affects and alters perspective of the image aesthetic. This differentiation becomes evident both in commercial and independent artistic cinema and it influences the language of cinema either directly and indirectly. Attributed to its structure combining different art disciplines, cinema can influence, manipulate and even rehabilitate society. However, for both purposes, cinematographic tools determines the structure of expression and they are strongly influenced by technical and technological state.

Cinema turns into an artistic production from a technological entertainment tool with the help of conscious use of camera movement, light, color, framing, conceptualization and capturing scales. Every cinematographic component used by the director on purpose creates its own meaning and this brings movie a new artistic level. Directors form an original expression directing audiences cognitive and emotional mind and this carries the cinema to a completely new arena different than being an entertainment tool. Nuri Bilge Ceylan as an internationally distinguished director using image aesthetic and creating a unique language, is a great example for a director using this perspective.

This thesis aims to investigate the influence of image aesthetic on cinematic meaning. For this purpose, theoretical perspective of aesthetic is evaluated first and historical development of it is investigated within the frame mentioned above. Then, influences of cinematographic components on creating cinematic language is provided related to the examples in literature. Within this frame, three movies directed by Nuri Bilge Ceylan; “Cocoon” (1995), “Three Monkeys” (2008) and “The Wild Pear Tree” (2018) are investigated for image aesthetics.

Key Words: Aesthetics, Cinema, Image Aesthetics, Nuri Bilge Ceylan

ÖNSÖZ

Tez çalışmam süresince, beni bu konu hakkında araştırma yapmaya yönlendiren, desteğini ve rehberliğini esirgemeyen, değerli hocam Prof. Ali Sait LİMAN' a, iyi günümde kötü günümde bana hep destek olan, projemin çalışma sürecinde beni yalnız bırakmayan, eşim Tolga ÜNGÖR' e, akademik anlamdaki kariyer planlamamda beni yüreklendiren arkadaşım, Yaşar Berat Can BAĞATIRLAR' a, tez süreci boyunca desteğini esirgemeyen tezdaşım, Yakup HATIRLI' ya, desteklerini her zaman hissettiğim arkadaşlarım Tuba KARAMUKLU' ya, Hüseyin LEKESİZ' e, Burak MATPAN' a, Özgür ZİREK' e, Belgin BALCAS' a, Yeliz BİLGİN' e, Esin SAYDAM' a, Mehveş PAMUKÇU' ya, aileme ve emeklerim için kendime teşekkür ederim.

İÇİNDEKİLER

Sayfa

TEZ ONAY SAYFASI	
ÖZET.....	iv
ABSTRACT	v
ÖNSÖZ	vi
İÇİNDEKİLER	vii
TABLolar	viii
GÖRSELLER LİSTESİ	ix
KISALTMALAR	xi
GİRİŞ	1

BİRİNCİ BÖLÜM

ESTETİK KAVRAMINA GENEL BİR BAKIŞ ve FİLM ESTETİĞİ

1.ESTETİK KAVRAMINA GENEL BİR BAKIŞ ve FİLM ESTETİĞİ.....	5
1.1. Estetik	5
1.2. Sinema.....	16
1.3. Film Estetiği.....	28
1.3.1. Gerçekçi Yaklaşım	32
1.3.2. Biçimci Yaklaşım	35

İKİNCİ BÖLÜM

SİNEMADA GÖRÜNTÜ ESTETİĞİ

2.SİNEMADA GÖRÜNTÜ ESTETİĞİ	39
2.1. Sinematografinin Temel Öğeleri	41
2.1.1. Işık ve Renk	43
2.1.2. Kompozisyon ve Mizansen	54
2.1.3. Çekim Açıları	62
2.1.4. Çekim Ölçekleri.....	67
2.1.5. Kamera Hareketleri	74
2.1.6. Kurgu.....	77

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

NURİ BİLGE CEYLAN SİNEMASINDA GÖRÜNTÜ ESTETİĞİ

3. NURİ BİLGE CEYLAN SİNEMASINDA GÖRÜNTÜ ESTETİĞİ.....	86
3.1. Nuri Bilge Ceylan Sinemasına Genel Bir Bakış.....	86
3.2. Nuri Bilge Ceylan Sinemasında Görüntü Estetiği.....	92
3.3. Film Çözümlemeleri	97
3.3.1. Koza	97
3.3.2. Üç Maymun.....	102
3.3.3. Ahlat Ağacı.....	109
SONUÇ	116
KAYNAKÇA.....	122

TABLÖLAR

Tablo 1: Tablo1- Nuri Bilge Ceylan Filmografisi.....	91
---	----



GÖRSELLER LİSTESİ

Görsel 1. Tarihteki ilk fotoğraf karesi (Pencereden Le Gras'a Bakış /Nicephore Niepce,1826.).....	17
Görsel 2. Hareketli Fotoğraf (“Engel Atlayan At” - Eadweard Muybridge,1878).....	18
Görsel 3. Dijital sinemada ‘motion capture’ tekniğiyle üretilmiş ‘Gollum’ karakteri. (‘Yüzüklerin Efendisi : Yüzük Kardeşliği’/ <i>Lord of the Rings : Fellowship of the Ring</i> , Peter Jackson, 2001)	25
Görsel 4. Sinemada kullanılan aydınlatma tekniklerine etki eden bir resim örneği. (“Aziz Matta’ya Çağrı”/ <i>Vocazione di San Matteo</i> , Caravaggio, 1599)	46
Görsel 5. Sinemada Rembrandt aydınlatmanın kullanıldığı bir sahne (“Sarmaşık” Tolga Karaçelik, 2015)	47
Görsel 6. Aydınlatmada mum ışığının kullanıldığı bir sahne (“Barry Lyndon” Stanley Kubric, 1975)	48
Görsel 7. Siyah-beyaz olan filmdeki bazı sahneler elle boyanarak renklendirilmiştir.(“Ay’a Seyahat” George Meliés, 1902).....	49
Görsel 8. Siyah beyaz filmlerde renk kullanımı. (“Günah Şehri”/ <i>Sin City</i> , Frank Miller, Robert Rodriguez, 2005)	50
Görsel 9. Rengin metafor olarak kullanımı(“The Matrix”Lana ve Lilly Wachowski,1999).....	51
Görsel 10. Rengin imgesel kullanımı (“Schindler'in Listesi” / <i>Schindler's List</i> Steven Spielberg, 1993)	52
Görsel 11. Rengin sembolik anlatımına bir örnek (“Aşçı, Hırsız, Karısı ve Aşığı”/ <i>The Cook, the Thief, His Wife & Her Lover</i> , Peter Greenaway, 1989).....	53
Görsel 12 . Bakış boşluğu olmayan bir anlatım (“Zoraki Kral” / <i>The King's Speech</i> , Tom Hooper, 2010)	56
Görsel 13. Altın Oran (“Roma” Alfonso Cuarón, 2018).....	57
Görsel 14. Kompozisyonda çizgi kullanımına bir örnek (“Yedi” / <i>Seven</i> , David Fincher, 1995).....	57
Görsel 15. Kompozisyonda çizgi, form, perspektif kullanımına örnek (“2001: Bir Uzay Destanı”/ <i>2001: Space Time Odyssey</i> , Stanley Kubrick, 1968).....	59
Görsel 16. Kompozisyonda ritim etkisine örnek (“Siyah Kuğu”/ <i>Black Swan</i> , Darren Aronofsky, 2010).....	59
Görsel 17. Açık çerçeve örneği (“Piyanist” / <i>The Pianist</i> , Roman Polanski, 2002).....	60
Görsel 18. Kapalı çerçeve örneği (“Düşüş”/ <i>The Fall</i> , Tarsem Singh, 2006).....	60
Görsel 19 Sinemada mizansen ile ilgili bir örnek (“Piyanist” / <i>The Pianist</i> , Roman Polanski, 2002).....	61
Görsel 20. Özel kamera kullanımına bir örnek (“Arka Pencere” / <i>Rear Window</i> , Alfred Hitchcock, 1954).....	64
Görsel 21. Amors Plan (“Harry Potter ve Ölüm Yadigarları: Bölüm 2” <i>Harry Potter and the Deathly Hallows: Part 2</i> , David Yates, 2011).....	65
Görsel 22. Üst Açık (“Bir Rüya İçin Ağıt” /	

Requiem for a Dream, Darren Aronofsky, 2000).....	66
Görsel 23. Alt Açık (“Gökdelen”/ High-Rise,Ben Wheatley, 2015).....	66
Görsel 24. Genel Plan (“Yüzüklerin Efendisi: Kralın Dönüşü” / The Lord of the Rings: The Return of the King, Peter Jackson, 2003).....	68
Görsel 25. Tanıtım Planı (“Son Umut”/ <i>Children of Men</i> , Alfonso Cuarón, 2006).....	69
Görsel 26. Boy Plan (“Kill Bill”/ <i>Kill Bill Volume 1</i> ,Quentin Tarantino, 2003).....	69
Görsel 27. Diz Plan (“İyi,Kötü ve Çirkin”/ <i>The Good,the Bad and the Ugly</i> , Sergio Leone, 1966)	70
Görsel 28. İkili Plan (“İda” Pawel Pawlikowski, 2013).....	70
Görsel 29. Bel Plan (“Hayat Güzeldir”/ <i>Life is Beautiful</i> , Roberto Benigni, 1997)...	71
Görsel 30. Göğüs Plan(“Büyük Diktatör”/ <i>The Great Dictator</i> , Charles Chaplin, 1940)	71
Görsel 31. Omuz Plan (“Araf” Yeşim Ustaoglu, 2012).....	72
Görsel 32. Baş Plan (“Yol” Yılmaz Güney / Şerif Gören, 1982).....	72
Görsel 33. Yakın Plan (“Yeraltı”,Zeki Demirkubuz, 2012)	73
Görsel 34. Çok yakın plan (“Bir Rüya için Ağıt”/ <i>Requiem for a Dream</i> , Darren Aronofsky, 2000)	73
Görsel 35. Omuz üstü plan (“Kelepçeli Aşık”/ <i>To Catch a Thief</i> , Alfred Hitchcock,1955).....	73
Görsel 36. Kış Uykusu (2014) filminden bir yakın plan örneği.....	93
Görsel 37. Bir Zamanlar Anadolu’da (2011) filminin ışıklandırma çalışmasına dair bir kare.....	94
Görsel 38. Bir Zamanlar Anadolu’da (2011) filminin dramatik aydınlatma örneği.....	95
Görsel 39. Koza Film Afişi	98
Görsel 40. Koza ışık kullanımına örnek bir kare	99
Görsel 41. Koza durağan fotografik plan örneği.....	101
Görsel 42. Koza filminde yoğun olarak kullanılan yakın plan örneği.....	102
Görsel 43. Üç Maymun Film Afişi.....	103
Görsel 44. Üç Maymun filminde iç mekan aydınlatma örneği.....	105
Görsel 45. Üç Maymun filminde uzak plan örneği.....	107
Görsel 46. Üç Maymun filminden fotoğrafik plan örneği.....	108
Görsel 47. Ahlat Ağacı Film Afişi	110
Görsel 48. Sinan’la Hatice’nin ağaç altında konuştukları uzun plan çekim.....	112
Görsel 49. Sinan’ın kasabaya karşı silüet görüntüsü.....	113
Görsel 50. Hayatı temsil eden kuyu imgesinden bir sahne.....	114

KISALTMALAR

ABD: Amerika Birleşik Devletleri

bkz.: Bakınız

Ed.: Editör

Eds.: Çoklu Editör

Prof.: Profesör

Ss : Sayfa sayısı

TDK: Türk Dil Kurumu

TV: Televizyon

vd.: Ve diğerleri



GİRİŞ

Yeryüzündeki var olma sürecinde yaşadığı dünyayı anlamlandırmaya çalışan insan, geçmişten bugüne “güzel” in ne olduğunu bulma çabasına girmiştir. Bu çabası onu taklit etme, üretme, yorumlama ve imgeleme eğilimine götürmüş, bilim ve sanata yönlendirmiştir. İnsan, diğer canlılardan farklı olan zihinsel yapısı ve entelektüel merakı sayesinde içinde yaşadığı kültüre bağlı olarak nesneleri ve olguları yorumlama gücüne sahiptir. Bu yorumu yaparken algıladıklarını sınıflandırarak aralarında ilişki kurar ve zihninde imgeler oluşturur. Kişisel birikimimiz sonucunda oluşan imgeler ve göstergeler sanatı yorumlamamızı, güzel ve estetik olanı bulmamızı sağlamaktadır.

Sanat ve estetik kavramlarının tarihin farklı dönemlerinde çeşitli düşünürler ve sanatçılar tarafından incelenmesi, tartışılması, bu konuda çeşitli kuramsal eserlerin ortaya konması, bu kavramların duyumsal, algısal, toplumsal ve ideolojik bir anlam alanı ile ilişkili olduğunu göstermektedir. Antik Yunan’dan günümüze estetik ve sanat üzerinden yapılan değerlendirmeler, düşünürlerin ve sanatçıların yaşadığı döneme göre değişiklik göstermektedir. Bu nedenle sanat ve estetiğe ilişkin açıklamalarda ve değerlendirmelerde bu kavramların bireysel, algısal boyutlarının yanında bu kavramlara yüklenmiş olan tarihsel, toplumsal ve kültürel etkenlerin de belirleyici olacağı söylenebilir.

Binlerce yıl önce mağara duvarlarına çeşitli figürler çizmekle başlayan algıdaki görüntüyü bir yüzey üzerine aktarma isteği, resim sanatının doğmasına olanak sağlamıştır. Fakat gerçeği taklit etmekten daha çok gerçeği olduğu gibi yansıtmamanın yolları aranarak geçen süreçte, gerçekliğin benzerini çok yetkin bir şekilde yakalayan fotoğrafa ulaşılmıştır. Sanayi Devrimi’ni kapsayan bu süreç içerisinde hareket etkisinin yansımaları, sanatsal üretimlerde de kendini göstermeye başlamıştır. Fotoğrafçı Eadweard Muybridge gibi birçok sanatçı ve teknisyen, fotoğrafta hareketli görüntüyü oluşturmaya yönelik çalışmalar yapmıştır (Kılıç, 2012: 195). Bu uğraşların sonucunda 1895 yılında Lumière Kardeşler’ in geliştirdikleri bir aygıt olan sinematografin keşfi ile hareketli görüntüyü yakalayan insanoğluna, gerçekliği neredeyse kusursuz betimleme

imkânı sunulmuştur (Kirel, 2018: 21).

Sinema, ortaya çıktığı ilk dönemlerde sadece günlük hayattan görüntüleri belge niteliğinde kaydetmeyi amaçlamaktaydı. Fakat kısa süre içerisinde ses unsurunun da eklenmesiyle çok daha derin bir anlatım zenginliğine sahip olduğu fark edilen sinema, yedinci sanat olarak kabul edilmiştir. Farklı sanat disiplinlerini de bünyesine alan çok katmanlı yapısı ve teknolojiyle olan etkileşimi sayesinde sinema, kendine özgü estetik bir anlatı oluşturmaktadır. Aynı zamanda dijitalleşmeyle süreç içerisinde meydana gelen bütün gelişmelerden biçim ve içerik yönünden etkilenen sinema, görüntü estetiğine anlam katan yeni olanaklarla evrimleşmeye devam etmektedir.

Dolayısıyla sinema teknoloji ilişkilerinin gelişimine bağlı olarak film görüntüsüne dair estetik yaklaşımların da değiştiği görülmektedir. Ticari sinema ve sanat sineması anlamında gözlemlenmekte olan bu farklılıklar, film dilini doğrudan ya da dolaylı olarak etkileyebilmektedir. Sinemadaki teknik ilerlemelere bağlı olarak gelişme gösteren kuramsal bakış açıları, sinemayı gerçekçi yaklaşım ve biçimci yaklaşım üzerinden değerlendirerek film estetiğini yorumlamıştır.

Bütün sanat türlerinde olduğu gibi sinema da teknik altyapısını ve göstergeleri kullanarak özel bir anlatım dili oluşturmaktadır. Sinemadaki görüntü estetiğini oluşturan unsurlar; nesnel ve öznel kamera kullanımları, alan derinliği, açı-karşı açılar, renk, gölge, ışık, kompozisyon, çekim açıları, kamera hareketleri, ses ve kurguyla birleşerek sinematik bir anlam yaratılmaktadır. Her görüntünün oluşturduğu farklı anlam yapısı, kurgu aracılığıyla bütünleşerek hikâyeyi tamamlayan yeni bir anlatım ortaya çıkarmaktadır. Dolayısıyla yönetmen de sinematografinin güçlü anlatım olanaklarından yararlanarak görüntü yönetmenin de desteğiyle bir sahnenin kurulumundan seyirciye ulaşacak olan süreç içinde yeni bir film dili yaratmaktadır.

Sinemanın tarihsel gelişimi içerisinde Türkiye’de 1990’lı yıllarda kendini göstermeye başlayan 2000’li yıllarda ise iyice ortaya çıkan yeni sinema anlayışında, ticari sinemanın

karşısında duran bazı yönetmenler, öznel anlatımlarıyla Türk sinemasına farklı bir bakış açısı kazandırmışlardır. Sinemaya sanatsal bir alan oluşturan “yönetmen sineması” ya da “auteur yönetmen” kavramının öncülerinden biri olan Nuri Bilge Ceylan, durağan fotografik anlatımları, minimalist tarzı ve sinemada görüntü estetiğini kullanma biçimiyle kendine ait bir film dili oluşturmuştur.

Sinematografinin kendine özgü anlatım yapısıyla insan zihninin bilişsel ve duyuşsal algısını yönlendirerek bir anlatım oluşturmaları, sinemayı eğlence aracı olmanın çok daha ötesinde bir alana taşımaktadır.

Sinemada görüntü estetiğinin filmsel anlam üzerindeki etkilerini incelemeyi amaç edinen bu çalışma üç bölümden oluşmaktadır.

İlk bölümde, “Estetik Kavramına Genel Bir Bakış ve Film Estetiği” başlığı altında estetik kavramının tarihsel süreç içinde nasıl değerlendirildiği, kültürel ve toplumsal değişimlerden nasıl etkilendiği incelenmiştir. Bu bağlamda sinemanın teknolojiyle olan etkileşimi çerçevesinde, görüntü estetiğinin bu sürece bağlı olarak nasıl bir gelişim gösterdiği ana hatlarıyla ele alınmıştır. Diğer yandan “Film Estetiği” alt başlığı içinde klasik anlatı sineması ve ticari sinemanın anlatı yapısı, sinema alanındaki temel kuramsal yaklaşımları oluşturan “gerçekçi” ve “biçimci” yaklaşımlar ışığında özetlenmeye çalışılmıştır.

Çalışmanın ikinci bölümünde sinema dili teknoloji ilişkilerine odaklanılarak bu ilişkilerin film estetiğine olan yansımaları üzerinde durulmuştur. Bu bağlamda sinematografinin temel öğeleri ele alınarak bu öğelerin sinemada görüntü estetiğine olan etkileri örneklendirilerek incelenmiştir.

Üçüncü bölümde ise, Türk sinemasında görüntü estetiğini kullanma biçimiyle güncel ve özgün bir örnek oluşturan Nuri Bilge Ceylan sineması, “Nuri Bilge Ceylan Sinemasında

Görüntü Estetiği” ana başlığı altında ele alınmıştır. Bu kapsamda önce Nuri Bilge Ceylan’ın filmografisine değinilerek yönetmenin sinema alanındaki çalışmaları ana hatlarıyla değerlendirilmiştir. “Nuri Bilge Ceylan Sinemasında Görüntü Estetiği” alt başlığı içinde, konu ile ilgili teorik kavramların Nuri Bilge Ceylan filmlerinde görüntü estetiğine ilişkin olarak nasıl bir yaklaşımla yorumlanıp uygulandığına odaklanılmıştır. Bu bağlamda, “Film Çözümlemeleri” alt başlığı kapsamında, Nuri Bilge Ceylan sinemasında görüntü estetiği konusuna örnek olabilecek üç film (“Koza”, “Üç Maymun”, “Ahlat Ağacı”) seçilerek, yönetmenin bu filmlerin görüntü estetiğini oluşturan sinematografik tercihleri, filmlerdeki ilgili sahneler üzerinden incelenmiştir.



BİRİNCİ BÖLÜM

1. ESTETİK KAVRAMINA GENEL BİR BAKIŞ ve FİLM ESTETİĞİ

1.1. Estetik

İnsanların, yüzyıllardır tanımlamaya çalıştığı “estetik” kavramının algı ve duyumla ilgili olması birçok farklı tanıma sahip olmasına neden olmuştur. Estetik kavramı, “*Yunanca duyu, duyumlanım ve hissiyatla ilgili insan davranışlarının bilgisi anlamına gelen aisthetike episteme’den gelmekte, güzellik ve insan ilişkisinin ortaya çıkardığı duygu durumunu incelemektedir.*” (Bold, 2012: 165). Türk Dil Kurumu’na göre ise estetik, “*Sanatsal yaratının genel yasalarıyla sanatta ve hayatta güzelliğin kuramsal bilimi, güzel duyu, bediiyat.*” (TDK, 1998) şeklinde tanımlanmaktadır. Denis Huisman ise estetikle ilgili şöyle bir yorumda bulunmuştur: “*Eylem ve bilimin kurallarına, iyi ve gerçeğin yasalarına, hareket ve yorumlama zorunluluklarına karşı estetiğin aynı sıra ile üç hedefi vardır: Sanat’ın kuralları, güzelin yasaları ve beğenin zorunlulukları.*” (Huisman, 1992: 7)

Sanat olgusuna, mağara duvarlarından dijital ekranlara ulaşana kadar geçen tarihsel süreç içinde, çeşitli dönemlerde farklı yaklaşımlar çerçevesinde farklı anlamlar yüklenmiştir. Böylece sanatın anlamı ve işlevi zaman içinde yeni boyutlar kazandı, değişti ve dönüştü. Bütün bunlara karşın “sanat” a dair söylemlerde, değerlendirmelerde ve tartışmalarda “estetik” kavramı hep merkezi bir konumda oldu. Bu da estetiğin anlam alanı içinde olan ve “güzel” e ilişkin düşüncelerimizi ifade eden “estetik haz”, “estetik tavır”, “estetik yargı” gibi kavramların bu alanın terminolojisi içinde öne çıkmasına yol açmıştır.

“Sanat kuramı varsa, sanat da vardır. Bundan 10.000, 40.000 yıl önce mağaralarda

yapılmış, bugün bizim estetik zevkimize hitap eden resimler, kendi zamanlarında sanat yapıtı olarak algılanmıyordu; onlar büyü ve benzeri amaçla yapılmışlardı. Bugün biz onlardan estetik haz alabiliyorsak, bu, bizim bir sanat görüşümüz olduğu içindir. Sanata anlam verilmezse, sanat da olmaz. Sanata anlam vermek ise belli bir beğeniye sahip olmayı, "bu sanat yapıtıdır, bu değildir" diyebilmeyi gerektirir. Bu da estetik bir yargıdır." (Soykan, 2020:51)

İnsanlardaki doğal hoşlanma duygusu ve çeşitli güdüler, bundan binlerce yıl önce mağara duvarlarına çeşitli figürler çizmelerine neden olmuştur. Bu da binlerce yıl önce yaşamış insanlarda da bir beğeni duygusu olduğunu göstermektedir. Fakat estetik beğeniye sanatsal bakış açısıyla bir yorum getirilecekse, kişinin estetikle ilgi bilgi birikimine ve eğitime sahip olması gerekmektedir.

Diğer yandan sanat ve estetik kavramlarının tarihin farklı dönemlerinde çeşitli düşünürler ve sanatçılar tarafından incelenmesi, yorumlanması bu konuda çeşitli kuramsal eserlerin ortaya konması, bu kavramların hem duyumsal ve algısal hem de toplumsal ve ideolojik bir anlam alanı ile ilişkili olduğunu göstermektedir. Buna göre sanat ve estetiğe ilişkin açıklamalarda ve değerlendirmelerde bu kavramların bireysel, algısal boyutlarının yanında, bu kavramlara yüklenmiş olan tarihsel, toplumsal, ideolojik ve kültürel etkenlerin de belirleyici olacağı söylenebilir. Böylece sanata, estetiğe, sanat eserlerine dair değerlendirme ve yorumlarda ilgili kavramın ya da eserin birey için ifade ettiği anlamın ve estetik değerin yanında, bu kavramın/eserin içinde var olduğu toplumsal, kültürel "değer"lerle ve dolayısıyla "etik" ile olan ilişkisi de öne çıkmıştır. Örneğin "Antik Yunan'da bir şeyin iyi olması onun aynı zamanda güzel olması anlamına da gelmekteydi: *"Çirkinlik, uyumsuzluk kötü ritim ve kötü karakterden bağımsız düşünülemezler; güzellik ve uyum ise iyiliğin ve erdemin kardeşleri ve özdeşleridir."* (Platon, 2005: 401a)

Buraya kadar aktarılanlardan da anlaşılacağı üzere oldukça geniş bir anlam alanına sahip olan estetik, doğadaki "güzel" in yanı sıra sanattaki "güzel" i de konu edinir ve bu yönüyle -sadece sanattaki güzel olgusunu konu edinen- sanat felsefesine göre daha kapsamlıdır. Tarihsel süreçte güzel üzerine düşünmenin, felsefe yapmanın bir ifadesi

olarak ortaya çıkan “estetik” ile ilgili açıklamalarda bu kavram aracılığıyla sanatta ve doğada güzel algısının ve “güzel”i oluşturanın ne olduğuna yanıt bulunmaya çalışılmıştır. Bu bağlamda estetik ile ilgili bazı kuramsal yaklaşımlarda güzel ya da güzellik olgusu, güzel ile karşılaşan öznenin deneyimlerine bağlı olarak ortaya konurken; nesne temelli bir başka yaklaşıma göre ise güzellik, ilgili nesnenin ya da sanat eserinin kendisinden kaynaklanan (kendinde güzel) bir özellik olarak ele alınır.

“Birçok kuramcı güzelliği, herhangi bir kişide hoş deneyimler uyandıran nesnenin özelliği olarak ifade etmiştir. Nesne temelli bu yaklaşımda güzellik nesnenin fiziksel niteliğine bağlı bir kavram olarak ele alınmıştır. Birçok kuramcı da güzelliğin bakan kişinin gözünde oluştuğunu; bir şeyin duylara hoş geldiği sürece güzel olabileceğini savunmuştur. Özne temelli bu yaklaşımda güzellik kişinin kendine özgü özelliklerinin bir işlevi olarak tanımlanmıştır.” (Tekel, 2015: 150)

Güzel kavramı, Antik Yunan Dönemi’nde Platon ve Aristoteles tarafından ortaya konulmuş ve tartışılmıştır. Bu bağlamda sanatın anlamını açıklayan ve onun ne olduğuna dair cevaplar arayan Platon’ un sanat görüşü ve onun estetikle ilgili düşünceleri onun “idealar kuramı”yla ilişkilidir:

“Platon’un felsefesinde asıl gerçeklik, duylarla değil de zihinle kavranabilen idealar (form’lar) dünyasıdır. Bizim gördüğümüz, beş duyumuzla algıladığımız şu maddesel dünya, ağaçları, denizleri, insanları, hayvanları, evleriyle ancak bir kopyadan (“mimesis”den) ibarettir. Bunlardan her birinin bir ideası vardır ki asıl gerçek olan odur. Durmadan değişen, daima oluş halinde bulunan duyu dünyası hakkında sağlam ve kesin bir bilgiden söz edemeyiz. Gerçek bilgi değişmeyen ideaların bilgisidir ve bundan ötürü filozof da ancak aklın objesi olabilen idealar dünyasını kendine bilgi konusu olarak seçer.” (Moran, 2002: 21)

Platon’a göre her şeyin aslı idealar alanında bulunur ve yeryüzünde algıladığımız bütün gerçeklikler idealar alanındakilerinin sadece bir kopyasıdır. Bu nedenle asıl gerçeğe sadece aklın liderliğinde ulaşabilmek mümkündür. Sürekli değişebilen duyu dünyası gerçek bir bilgi sunmamakla birlikte, bizi idealar dünyasından, asıl gerçeklikten

uzaklaştırır. Dolayısıyla Platon, sanatı taklit (mimesis) evreninin bir taklidi olarak yorumlayıp, amacın ise hakikate ulaşmak olduğunun altını çizer. Gerçek güzelliğe taklidin taklidi olan bir şeyle ulaşmanın mümkün olmadığını savunan Platon, bir sanat eserinin idea'ya yaklaştığı ölçüde ancak güzel olabileceğini belirtmektedir. Buna göre Platon'nun sanat ve sanatçılarla ilgili düşüncelerine de yer verdiği eseri *Devlet*'te sanatçılarla ilgili şöyle bir yorumda bulunmuştur:

“Dünya, gerçeklik, bizim için deneyimin nesnesidir. Kendiliğinden “değer” taşımaz; ancak sanatçı, kendi dünya görüşü ve yorumları çerçevesinde gözlemlediği, algıladığı “dünyayı”, bize, sanat üzerinden “bir değer” kavrayışıyla yeniden düzenleyip, kurgulayıp sunar.” (Platon, 2005: 410 c/d)

Platon böylece güzellik algısının kişiye, topluma göre değişiklik göstereceğini, akılsal güzelliğin karşısında duyularla oluşan güzelliğin geçici olduğunu ve bunun hakikatten uzak olduğunu düşünmektedir. Dolayısıyla, “*Duyuların kontrol edilmesinin bir şekilde insanların kontrol edilmesi anlamına geldiğini fark eden düşünür, aklın odağa alınabilmesi için akıl dışı kabul edilen duygu üretimine engel olma konusunda ısrarcı ve kararlıdır.*” (Ulutaş, 2017: 20). Bu sebeple Platon'un sanat anlayışında sanatsal üretim ancak akıl ve gerçeklikle var olabilir. Fakat buna herkesin ulaşması mümkün değildir. Sanat ancak idealar dünyasına yakın olan filozofların ortaya koyabileceği bir uğraştır. Bu nedenle “*Gerçekten yoksun olan sanatın doğru bir amaca yönelmediğini, aklımızla değil de duygularımızla bir alışverişte olduğunu düşünen Platon için sanat zararlı bir uğraştır.*” (Karaca, 2009: 11)

Bu noktada Platon sanata ve sanatçıya karşı olumsuz bir tavır geliştirmekten öte sanatçıya idealar alanına ulaşma sorumluluğunu yüklemektedir. Platon, akıl ve gerçekliği kullanmayan, duyular dünyasının etkisiyle üretimlerini yapan ve ürettikleri sadece bir kopyadan ibaret olan sanatçılara karşı çıkmıştır. “*Asıl gerçekliği değil de şu görünen yüzeysel gerçekliği yansıtan sanatçı hakikatten uzaklaşan bir adamdır. İnsanın amacı idealara yönelmek olmalıdır, oysa sanatçı bizi ters yola götürüyor.*” (Moran, 2002: 23)

Bu bakımdan Platon'dan farklı bir düşünce yapısına sahip olan Aristoteles, duyguların insan hayatının ve toplumların yönlendirilmesi konusunda olumlu sonuçlar doğurabileceğini savunur. Aristoteles *Poetika* isimli eserinde insanda mimesis (taklit) yeteneği olduğunu ve sanatçının varlıkların özündeki ideali, düşünceyi yansıtarak tabiattaki eksikliği tamamladığına inanır (Aristoteles, 2013). *“Taklit, daha çocukluktan başlayarak insanın doğasında vardır; “öteki” hayvanlardan, taklide duyduğu büyük eğilimle ayrılır insanoğlu ve ilk bilgilerini taklit yoluyla edinir; taklitten büyük bir haz alır.”* (Aristoteles, 2013: 4)

Platon'dan farklı olarak Aristoteles, sanatsal bir etkinlik olarak ele alınan taklidin sadece gerçekliğe ulaşma çabası olarak görülemeyeceğini savunur. İnsanın biyolojik olarak doğasında taklidin olduğunu, sanatın da gerçeğin yansımasının kopyası olmaktan çok, içinde sanatçının ele aldığı konuya dair yorumunu da barındıran bir olgu olduğunu ve bu yönüyle düz anlamda bir “taklit” olarak değerlendirilmemesi gerektiğini vurgular. Bu bağlamda Aristoteles'e göre *“Gerçek, gene duyuların algıladığı gerçektir. Fakat bu gerçeğin doğa paralelinde yetkinleştirilmesi mümkündür. Bu, sanatın ayrıcalığıdır. Aristoteles'te, "taklit" sözcüğü, sanatın yaratıcılık işlevini de kapsamaktadır.”* (Şener, 2014: 30)

Aristoteles'e göre sanat, aynı zamanda hakikate ilişkin bir bilgi, ahlaki ve eğitimsel değere sahip bir taklit ürünüdür. Sanatın duyu dünyasını yönetmesini, toplumları etkileyebilecek olumlu bir araç olarak gören Aristoteles, sanattan edinilecek bilginin özellikle ahlaki açıdan insanın yaşantısında gerekliliğini savunur. Bu nedenle sanatçının görevi, toplum yaşantısında ahlaki ön plana çıkarmaktır.

“Elbette sanat hakikat değildir, ama hakikat olmak iddiasında da değildir; öyleyse masumdur. Aristoteles sanatı bilginin değil, bambaşka bir şeyin düzenine dahil edecek, böylelikle Platon'un kuruntusundan aklayacaktır. Bu başka şey -kimi zaman catharsis diyecektir Aristoteles buna- tutkuların, görünüşe yapılan bir aktarımla bertaraf edilmesidir. Sanatın kesinlikle bilişsel ya da ifşa edici değil, sağaltıcı bir işlevi vardır. Sanat kuramsal olana değil terimin en geniş anlamıyla etik olana bağlıdır. Bundan çıkan sonuç şudur: Sanatın ölçüsü, ruhun duygulanımlarının tedavisi bakımından göstereceği yararlılıktır.”

(Badiou, 2013: 14)

Aristoteles'in estetik ya da "güzel" ile ilgili görüşlerine bakıldığında, simetri, uyum ve düzen kavramlarının matematiksel bir ilişki içinde ele alındığı söylenebilir: "*Aristoteles güzellik kavramının şekillenmesini simetri, uyum ve düzen etrafında gerçekleştirdiğinden kavrama bakışını aslında matematik biliminin sınırlarına yaklaştırmaktadır.*" (Polat, 2018: 26)

Bütün bu açıklamalar ışığında Aristoteles'e göre, güzellik kavramı somut olandan soyut olana doğru bir akış içerisindedir. Soyut olan güzel ideasına ancak güzel olan somut varlıklarla, sanatın kendisiyle ulaşabilmek mümkün olabilir.

Antik Yunan'dan Rönesan'a kadar geçen süreç içerisinde, estetiğin nesnel bir özellik olduğu düşünülmüş, estetik kavramı nesne odaklı değerlendirilmiştir. Fakat "*Aydınlanma dönemi sonrası insanın doğadan bağımsız hareket etmesiyle birlikte, 'estetik', 'sanat', 'güzel' ve 'beğeni' kavramları da zaman içinde ayrışarak, birbirlerinden bağımsız bir duruma gelmiştir.*" (Erzen, 2016: 19)

Sanatın duyguyla ilişkisinin felsefi olarak kurulmasıyla 17.yy'da güzellik kavramı estetik kavramı ile birlikte düşünülmeye başlanmış ve Alman filozof Alexander Gottlieb Baumgarten estetiğin ayrı bir bilim dalı olarak oluşmasını sağlamıştır (Ulutaş, 2017: 19). Baumgarten'e göre: "*Bilinen şeyler üst bilme yetileri tarafından mantık nesnesi olarak bilinirler; duyulan şeyler ise alt bilme yetileri tarafından duyusal bilimin ya da estetiğin nesnesi olarak bilinirler.*" (Keskin, 2018: 13). Baumgarten estetiği güzel üzerine düşünme, duyusal bilgi biliminden yola çıkarak değerlendirmiştir. Baumgarten'e göre, estetiğin mantıksal uygunluğa sahip olabilmesi için bilgiden yararlanması ve mükemmel olana ulaşabilmek için mantık ve duyunun birlikte hareket etmesi gerekmektedir. Bir sanat eserini oluşturan duyusal parçalar yapıta bir bütün olarak katılmazsa, ortaya çıkan eser sanat eserinden daha çok sadece karışık algıların ortaya koyduğu estetik nesne parçaları olacaktır. Bu nedenle "*Baumgarten estetiğin*

doğasını rasyonalist ideali model alarak belirliyor: Çeşitlilikte birlik. Bu ideal tabii ki, mükemmelliğin idealinden başka bir şey değildir.” (Ertürk, 2016: 124)

Sanat felsefesin de olduğu gibi nesne ve özne temelli yaklaşımlar estetik yargının da çıkış noktasını oluşturmuştur. Nesne ve öznenin birbiriyle olan etkileşimi sonucunda duyular ve nesnenin özellikleri irdelenmiş sanat yapıtı üzerindeki belirleyici rolleri saptanmaya çalışılmıştır. Estetik varlığın oluşabilmesi için nesne ve özne temelli yaklaşımlar bütün olarak ele alınmış ve değerlendirilmiştir.

“Estetik varlık alanının ne nesnelci (objektivist) anlayış gibi yalnızca estetik nesneden oluştuğunu ne de öznelci (subjektivist) anlayış gibi estetik özne ve onun tavrından ya da bu tavrın bir sonucu olan değer verme ve bunun ifadesi olan yargıdan ibaret olduğunu söylemiyor, tersine bunların bütünlüklü bir birlikteliğinden meydana geldiğine inanıyoruz.” (Soykan 2020: 35)

Sanattaki nesnelci yaklaşıma göre sanatçının oluşturduğu yapıtlar sadece sanatçının yaratıcılığından kaynaklanmaz. Sanatçıyı bu estetik algıya götüren şey içinde yaşadığı çevre ve oradan edindiği izlenimlerdir. Öznelci yaklaşım ise bireysellik ile ilişkilidir ve insanı çıkış noktası olarak kabul etmektedir. Öznellik ve nesnellik arasındaki estetik yansıma sanat yapıtının yapısını zenginleştirip bütünleşmesini sağlamıştır. 17.yüzyıla kadar geline süreçte estetiği oluşturan bu iki yaklaşım birbirinden ayrıştırılarak değerlendirilmiştir. “17. yüzyıl İngiliz düşünürü Locke, güzelliğin hem özne hem de nesne niteliklere sahip olduğu görüşünü savunan ilk kişi olmuştur.” (Tekel, 2015: 150). Dolayısıyla estetiğe karşı oluşturulan bu yeni yaklaşım estetiğin farklı bir bakış açısıyla değerlendirme sürecine girmesine neden olmuştur.

“18. yüzyıl estetiğinde genel olarak bir sanat eserinin değeri, onu neyin güzel yaptığı konusu üzerine değinmekti. Doğanın aradığı şeyi sorgulayan zeka ve ruhu sanat eserine aktarmaktı.”(aktaran Albayrak, 2019: 132). Buradan hareketle G.W.Fr. Hegel de sanatı güzel yapan unsuru, sanatçının yaratım gücüne sahip olması olarak gösterir. Bu nedenle Hegel sanatın güzelliğini tabiatın güzelliğinden üstün tutar ve sanatçının da Tanrı gibi

yaratıcı bir güç olduğunu, kullandığı nesneye can verdiğini savunur (Hegel, 1994: 2).

Hegel estetik kuramını üç bölümde ele almaktadır: İlk bölümde genel estetik olarak tanımladığı sanatsal estetiğin doğanın ve insanın sanatla olan içgüdüsel bağlantısından yola çıkarak estetiği tanımlamaktadır. İkinci bölümde büyük yapılardaki farklılıklar üzerinden, Sembolik sanat, Klasik sanat ve Romantik sanattaki estetiği açıklamaktadır. Son bölümde ise sanat sisteminin kaynağı olan ve onu yönlendiren İde kavramı üzerinde durmaktadır (Bozkurt, 1992:147).

Dolayısıyla Hegel, sanatın amacını güzeli ortaya çıkartmak olarak yorumlamış, estetiğin hem doğada hem de sanatta var olduğunu savunmuştur. Sanatı bölümler altında incelerken ele almış olduğu konu insan bilincinin gelişim safhalarıdır. Bu nedenle *“Hegel’in vurgulamış olduğu ayırdedilen-ayırdeilmemiş olan diyalektiği, estetik öznelliğin insan türünün özbilinci olarak ortaya çıkışı bakımından son derece önemli bir etken olma niteliğini korumaktadır.”* (Lukacs, 1981: 164). Böylece hakikat ancak sanat yoluyla ve özbilinçle açığa çıkartılabilir. Hegel’e göre tinsel olan ancak sanat yoluyla aktarılabilmekte ve gerçek olanın güzelliği ancak bu şekilde somutlaştırılabilmektedir:

“Sanatın yaptığı görselleştirme, bir rastlantı sorunu olmamakla birlikte; öte yandan o, tinsel olarak somut olanı kavramanın en yüksek biçimi de değildir. Duyusal biçimde somut olan aracılığıyla tasarımılamaya karşıt olarak, görelî bir anlamda gerçekten soyut olan düşünme daha yüksek bir biçimdir; ama düşünme, eğer hakiki ve akılsal olmak durumundaysa, somut olmak ve tek yanlı olmamak durumundadır.” (Hegel, 1994: 71)

Platon’un güzellik anlayışı olan yaşadığımız alan ideanın yansımasıdır görüşüne karşılık olarak Spinoza: Güzel olan her şeyin bu dünyada Tanrı’nın bir parçası olarak var olduğunu bu nedenle her şeyin güzel olduğunu ifade eder (Bir, 2016: 121). Spinoza’nın bu yaklaşımı güzel-çirkin yargılamasını ortadan kaldırır ve her şeyi güzel olarak görmek gerektiğini savunur.

Estetik yargılar üzerinden güzeli değerlendiren Emmanuel Kant’a göre ise estetik, akıl ve ahlaka bağılı olarak bir çıkar gözetmeksizin güzeli yargılayarak beğeniye ulaşmaktır. (Albayrak, 2019: 156). Kant estetiği hem yargının eleştirel gücüne hem de aklın eleştirel gücüne bağılı olarak yorumlamıştır. Kant güzellik tanımlamasını nitelik, nicelik, ilişki ve yön bakımından değerlendirmiştir. Kant’a göre estetik:

“Nitelik bakımından, çıkarsız olarak hoş giden şeydir. Nicelik bakımından, herkesin hoşuna giden şeydir. İlişki bakımından, kendi dışında hiç bir erek (amaç) olmadan hoş giden şeydir. Yön bakımından, zorunlu olarak hoş giden şeydir.” (Yetkin, 1972: 107)

Bu nedenle Kant, hoş kavramının kişisel yani özneye ilintili olduğunu belirtir. Birinin hoş bulduğunu başkası hoş bulmayabilir. Fakat bir varlık güzel ise evrenseldir ve herkes tarafından bir çıkar gözetilmeden sadece kişiye haz veren şey olarak değerlendirilir. Estetik tavırda hiçbir çıkar amacı yoktur. Beğeni sadece haz verdiği zaman estetik bir tavır içerisinde olunur. Örneğin; bir tabloyu sadece seyretmek için seyrediyorsanız ve bundan hiçbir çıkar gözetmeden haz alıyorsanız bu estetik tavidir. Fakat bu tablodaki herhangi bir nesne ya da kişi geçmiş tecrübelerden dolayı onu beğenmenize neden oluyorsa, bu durum tablo üzerinde verilecek olan estetik yargıyı etkileyecektir. Dolayısıyla estetik olan bir objenin kavramsallığından estetik tavrın etkilenmemesi gerekmektedir.

“Kant'a göre: İnsanın algılama gücünün iki ana unsuru vardır. Bireysel değerde duyarlık ve tinsel değerli algı. Bu iki unsur, hayal gücünün yardımıyla birleşir ve bireyselliğin ürünü olan sanat yapıtı olarak ortaya çıkar.” (Ersoy, 2016: 17). Hayal gücü ile düşünme gücünün arasındaki ahenkten dolayı estetiğin hem nesnel hem de öznel olduğunu savunan Kant, estetiğin etkisini genişleterek güzelin yanında çirkinin, iyinin yanında kötünün de estetik biliminin kapsamına girdiğini, kötünün de bir estetiğinin olabileceğini savunmuş ve estetiğin temellerini bu doğrultuda oluşturmuştur.

19. yüzyıl düşünürlerinden olan Schopenhauer’ın güzellik yaklaşımı ise Spinoza’nın

güzellik yaklaşımına yakın olarak her şeyin kendine göre güzel olduğu fikrini desteklemektedir. Fakat cansız varlıklardan ve diğer canlı varlıklardan insanı ayıran, üst düzeyde bir algıyla nesneyi tasvir edebilenin, insan güzelliği olduğu görüşünü savunmaktadır (Huisman, 1992: 49). Nietzsche'ye göre ise estetik, hem arzuyla yapılan hem de arzuyu besleyen şeydir. Bu nedenle sanat bir aldaniş üzerine kurulmuş olan yaşamı katlanılır hale getirebilmektedir (Bir, 2016: 122). Nietzsche, her şeyin güzel olması mümkün olmamakla birlikte, güzelin yanında çirkin de vardır ve insanın güzeli kendi evreninde oluşturması gerekmektedir görüşünü savunmaktadır.

Toplumsal bir varlık olarak insanın ortaya koyduğu güzel kavramını üretim odaklı değerlendiren felsefecilerden biri de Karl Marks'tır. Marks, güzelliğin toplumsal içerikli olduğunu ve üretimin nesnel yapıda özel bir çabayla ortaya çıktığını savunmaktadır. *"Her ürün gibi, sanatın nesnesi, sanata duyarlı ve güzellikten haz duyabilen bir izleyicil okuyucu topluluğu yaratır. Üretim, bu nedenle, özne için salt bir nesne üretmekle kalmaz, nesne için bir özne de üretir."* (Kula, 2014: 457)

Tarihsel süreç içerisinde felsefecilerin ve sanatçıların estetik ve sanat tanımı farklılıklar yaratmış olsa da genel olarak sanatsal üretimde doğayı taklit etme anlayışı hakimdir. Fakat 19. yüzyılın sonlarına doğru gelindiğinde görsel sanatlarda doğanın taklit edilmesi fikrinden uzaklaşıldığı görülmektedir. Bunun nedeni fotoğrafın icadıyla birlikte herhangi bir şeyin kopyalanmasına gerek duyulmamasıdır. Çünkü artık fotoğraf sayesinde gerçeğe en yakın olan görüntü elde edilebilmekteydi (Carroll, 2016: 41). Bu nedenle 20. yüzyıl modernist sanat yapısında estetik, haysal bir değer olarak ifade edilmiş ve estetik öznelci yaklaşımla değerlendirmiştir. Postmodern sanat yapısında ise nesne ön planda olmuştur. Marcel Duchamp'ın 1917'de sergilediği pisuvarın sanat nedir, estetik nedir sorularını tekrar açığa çıkarması estetiğin tekrar yorumlanmasına neden olmuştur. Duchamp'ın bu modernist sanat yaklaşımını Kuspit şu şekilde tanımlamaktadır:

"Sanat eserinin hiçbir estetik çekiciliği olmamalıdır. Sanatçı, gelecek nesillerin kendisini alkışlaması adına kendini kısıtlamamalıdır. Zevkli olmaya çalışmamalıdır, çünkü zevk

daima değişir. İyi olmaya da çalışmamalıdır, yalnızca var olmaya çalışmalıdır.” (Kuspit, 2010: 36)

Duchamp *retinal art* olarak yorumladığı sadece göz hazzına odaklanan sanatı reddetmiştir. Sanat, estetik yargılardan arınmış sadece burjuva sınıfının belirlediği kökleşmiş kalıplardan çıkartılıp, zihne hizmet eden bir araç olmalı görüşünü savunmuştur. Duchamp’a göre; üzerinde düşünülmüş ve içine duygu, anlam katılmış her nesne artık cismin madde halinden uzaklaşmıştır (Erzen, 2011: 158). Sanatçı artık ona kendi yorumunu katmış, onu olandan ve görünenden farklı bir boyuta taşımıştır.

Estetik kavramı kurallar bütününden oluşmadığı gibi içinde bulunduğu dönemde, sosyal yapıya göre de değişiklik göstermektedir. Bu noktadan hareketle sosyal yapısalcılık kuramına göre estetik yargıların oluşmasında, toplum etkisiyle öğrenilmiş bilgiler önemli yer tutmaktadır.

İnsanın içinde yaşadığı toplumun din, ahlak, örf ve adetler gibi sosyal yapısını oluşturan her şey duyguların şekillenmesindeki en etkili gücü oluşturmaktadır. Bu nedenle kişinin nasıl hissededeğini, bugüne kadar öğrenmiş olduğu bilinç ve bilinçaltı düzeydeki bilgileri belirlemekte ve duygusal olarak ona göre tepki vermektedir. Dolayısıyla toplumsal etkilerle ortaya çıkan bu durum kişilerin estetik bakış açısını biçimlendirecek ve değiştirecektir (Tekel, 2015: 154).

Bütün bu açıklamalar ışığında estetik, Antik dönemden bugüne değin filozoflar ve sanatçılar tarafından farklı biçimlerde değerlendirilmiş ve yorumlanmıştır. Sinema sanatı ise yapısı gereği özel bir estetik varoluşa sahiptir. Sinemada estetik kavramını oluşturan bireysel, algısal boyutlarının yanında, bu kavramlara yüklenmiş olan tarihsel, toplumsal, ideolojik ve kültürel etkenlerin de belirleyici olduğu söylenebilir. Bünyesinde birçok sanat disiplininin etkilerini barındıran sinema sanatı, anlatımsal bütünlüğünün yanı sıra teknik yapının özelliklerine de hakim özel estetik bir alan oluşturur. Sinema kuramsal olarak güzelin ne olduğunu sorgularken, sinema tekniğinin

yapısını da irdellemektedir.

İzleyiciye haz verme odağından hareketle sinema estetiğinin sanatsal bir bakış açısıyla değerlendirmesi için: İzlenen film seyircide bedensel hazzın ötesinde göstergeleri bellekle bağlantılı biçimde yorumlayıp estetik haz oluşturabiliyorsa, ancak o zaman estetik bir etkiden söz edilebilmektedir (Ulutaş, 2017: 179).

1.2. Sinema

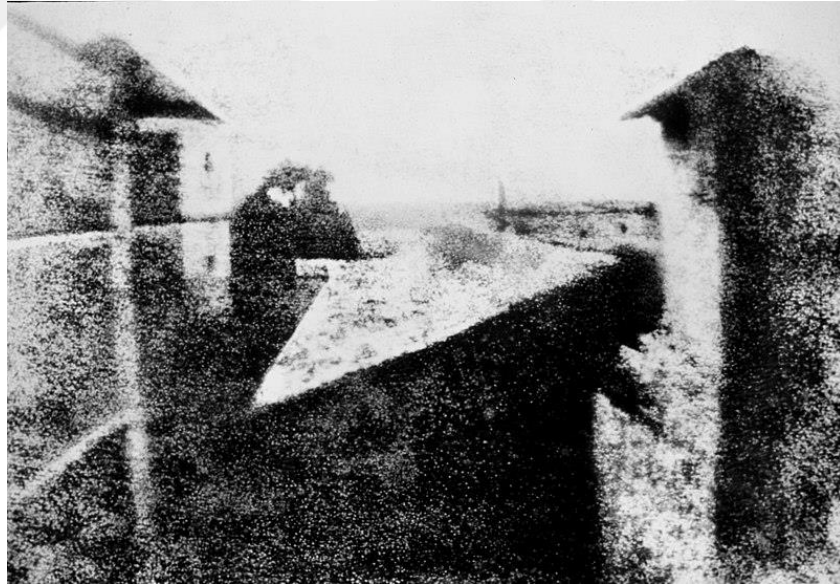
Sinema Yunanca “kinema” (devinim) ile “graphein” (yazmak) sözcüklerinin birleşiminden meydana gelen hareketi yazmak anlamına gelmektedir. Lumière Kardeşler’in buluşları olan aygıtta verdikleri isim olan “sinematograf”ın (cinematographe) kısaltılmış hali sinemadır (Özön, 2008: 3). Sinematografi bir filmin anlam katmanları ve alt katmanlarını oluşturabilmek için teknik, oyunculuk, aydınlatma ve ses gibi kullanılan bütün yöntemlerin toplamıdır. Ayrıca sinema, “*Düşünce hareket duygusal ifade, ton ve iletişimin söze gelmeyen tüm diğer biçimlerini alıp onları görsel terimler haline getirme sürecidir.*” (Brown, 2018: 2)

Bir sinema filmi üzerine yapılan her yorum estetik bir yargı barındırır. Estetik yargıyı belirleyen unsurlar kişisel yaşanmışlıkların analizinden toplumsal bir beğeni geçmişine kadar uzanmaktadır. Sinematografi estetiğin kuramsal ve kavramsal yapısından faydalanırken, teknikle ve teknolojiyle bunu yorumlama olanağı sağlar.

Sinemanın ortaya çıkışı, var olma ve gelişme süreci teknik olanakların gelişme süreciyle paraleldir. Bu nedenle “*Sinema, gerçekten de bir sanat biçimi olarak, benzersiz bir biçimde teknolojik niteliğiyle tanımlanır.*” (Smith, 2003: 19). Sinemanın ortaya çıkışı, gelişim süreci ve bugünkü durumuna bakıldığında bu ifade bütünüyle doğrudur. Ancak sinemanın teknolojik sürecine baktığımızda, teknik ve görüntünün estetik içeriği bakımından fotoğraf ve sinema ayrılmaz bütünün parçalarıdır. Bu nedenle sinemanın

ortaya çıkışı ve gelişim aşamalarını anlayabilmek için ilk önce fotoğrafın tarihi sürecine bakmak gerekmektedir.

Arap kaşif Cabir İbn-i Heysem’in 8. yüzyılda gümüş nitratin karardığını keşfetmesi, fotoğraf tarihinin ilk adımını oluşturmaktadır. İlk bin yılın başlarında ise başka bir Arap kaşif karanlık bir odada duvara açılan bir delikten giren ışığın karşı duvara bir görüntü yansıttığını ve bu görüntünün ters olduğunu fark etmiştir. Leonardo Da Vinci ise ışığın bir delikten yansiyarak oluşturduğu ters görüntüyü kullanabilmek için “camera obscura¹”yı geliştirip, görüntünün iki boyuta düşürülmesini sağlamıştır. 1550 yılı civarında da camera obscuradaki deliğe bir mercek takılarak yansıyan görüntünün netleşmesi sağlanmış ve böylece ilk mercek bulunmuştur. Görüntüyü belirli bir yüzeye kaydedebilmek adına yapılan araştırmalar sonucunda ilk kez 1826 yılında Fransız araştırmacı Joseph Nicephore Niepce, ışığa maruz kaldığında deforme olmayan görüntüyü oluşturmayı başarmış ve fotoğraf görüntüsünü ilk sabitleyen kişi olarak tarihe geçmiştir (Uysal, 2007: 7-8).



Görsel 1. Tarihteki ilk fotoğraf karesi (“Pencereden Le Gras'a Bakış”/Nicephore Niepce, 1826)

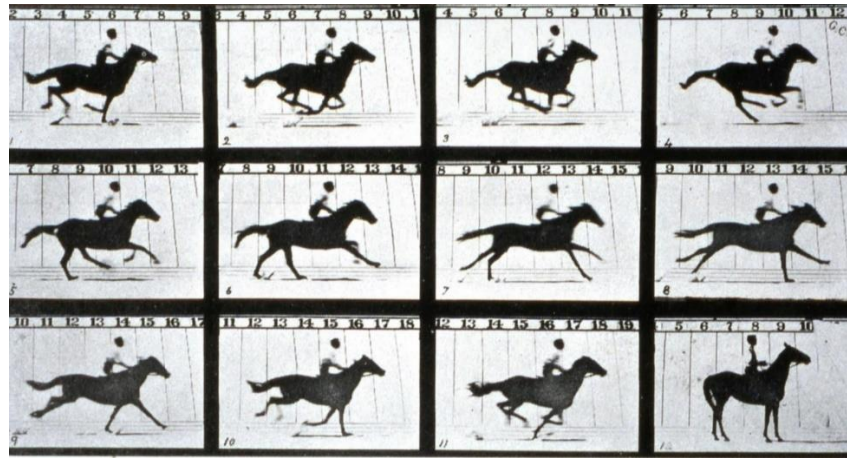
Gerçeği olduğu gibi kaydetme özelliğine sahip olan fotoğraf, ressamı olduğu kadar kimya ve mekanik gelişmelere ilgisi olan kişileri de etkilemiş ve gelişimine katkı

¹ **Camera Obscura** (Karanlık Oda). Bir iğne deliğinden giren ışıkla yüzey üzerinde görüntü oluşturmayı sağlayan basit aygıt. (Kılıç, 2012: 53)

sağlayacak yeni arayışlara yönlendirmiştir. Fotoğrafın temel prensiplerini resimde de kullanılan; ışık, renk ve kompozisyon oluştursa da kendi özgün malzemesi ve teknolojisinden dolayı resimden ayrılıp, bu alandaki temel prensiplerinin teknoloji tarafından belirlendiği yeni bir anlatım dilinin zeminini oluşturmuştur.

“Fotoğraf, mimetik sanatların en gerçekçi, dolayısıyla kolay icra edileni olmak gibi sevimsiz bir üne sahiptir. Aslında fotoğraf, arada boy göstermiş başka adayların çoğu nefesi tüketip yarış dışı kalırken, modern dönemin duyarlılığının sürrealistlerin eline geçmesinin sebebiyet verdiği devasa ve mazisi yüz yıla dayanan tehditleri, yüklenerek yoluna devam etmeyi başarmış tek sanattır.” (Sontag, 2005: 61)

1877-1878 yıllarına gelindiğinde İngiliz fotoğrafçı Eadweard Muybridge, çoklu makina sistemi kullanarak bir atın koşma anını adım adım fotoğraflamıştır. Bir koşu pistinin karşısına 24 adet fotoğraf makinesi yerleştirip, makinelerin çekim düğmesinden koşu pistine doğru bir ip germiştir. Koşmaya başlayan atlar birbiri ardına iplerin kopmasını sağlamış böylelikle düğmelerine basılan makineler pozlamayı gerçekleştirmiştir. Sonuç olarak Muybridge, koşan bir atın birbirini takip eden hareketlerden oluşan 24 farklı görüntüyü sabitlemeyi başarmıştır (Kılıç, 2012: 194). Sabit durağan bir görüntüden hareketli görüntüye uzanan sürecin ilk adımlarını atan Muybridge, fotoğraftan sonra yeni bir sanat disiplini olarak kabul edilecek olan sinemanın doğuşuna da zemin hazırlamıştır.



Görsel 2. Hareketli Fotoğraf (“Engel Atlayan At”/Eadweard Muybridge, 1878)

Muybridge, hareketli fotoğraf görüntüsünü yakaladıktan kısa bir süre sonra sinemadaki

film şeridinin oluşmasına büyük katkı sağlayacak “zoopraxiscope”² adını verdiği cihazı icat etmiştir. Bu cihaz, üstünde fotoğraflar bulunan bir diskin hızlıca hareket ettirilmesi sayesinde hareketli görüntünün oluşmasını sağlamıştır (Kılıç, 2012: 195). Muybridge gibi birçok teknisyen ve sanatçı fotoğraftaki hareket etkisine yeni bir anlatım katabilmek amacıyla yeni cihazlar geliştirip hareketli görüntüyü oluşturmaya yönelik çalışmalar yapmıştır.

Bu uğraşlar sonucunda fotoğrafın ortaya çıkışından yaklaşık altmış yıl sonra Fransız fotoğrafçı ve mucit kardeşler Auguste ve Louis Lumière, geliştirdikleri bir aygıt sayesinde 28 Aralık 1895'te, Paris'te Grand Café'de “Trenin Gara Girişi” filmini bir perdeye yansıtarak halka sunmuşlar ve ilk sinema gösterimini yapmışlardır (Kırel, 2018: 21). Böylece görüntüye katılan hareket etkisiyle birlikte yeni bir sanat disiplinin ve estetik anlayışının ilk adımları atılmıştır.

Bazin, 19. yüzyıldan itibaren sanatta gerçekliğin, fotoğraf ve sinema ile başladığını bununla birlikte geçmiş zamanın geri getirilebileceği fikrine de alışmaya çalışıldığını belirtir (Bazin, 2011: 27). Fotoğrafın ardından sinemaya karşı gelişen yaklaşım biçimi, sanat ve zaman kavramının yeniden yorumlanmasına neden olmuştur.

Fotoğrafın ortaya çıkışının ardından insanların görüntüde hareketi yakalama, zaman-mekan kavramını görüntüye aktarma çabası, Endüstri Devrimi ile birlikte hareketin insan yaşantısına dahil olmasıyla bağlantılıdır. “*Fabrikalar, buhar makineleri, seri üretim, demiryolu, haberin ülke sınırlarını aşması, liberal sistem, komünizm, grev gibi fotoğraf ve sinema da bu dönemin çocuğudur.*” (Kılıç, 2012: 15). Endüstri Devrimi ile birlikte hız, hareket ve zaman kavramı değişmiş, bu değişim ekonomide, sosyal yapıda ve sanatta etkilerini göstermiştir. Bu gelişmelere bağlı olarak sanat alanında “Kübizm” akımı ortaya çıkmış ve farklı birçok sanat dalında da hareket etkisi biçimsel olarak kendini göstermiştir.

² **Zoopraxiscope / Zoetrope**; Yunanca , Zoe “Hayat”, Trope “Dönmek”, “Yaşam Çarkı” anlamına gelir. (Uysal, 2007: 14)

Lumi re Kardeşler’in film gösteriminden sonra geniş kitlelerin ilgisini çeken sinema, 1900’l  yılların ilk dönemlerinde Avrupa ve ABD’de hızla yayılırken film üretimine yönelik çalışmalar artmıştır. İlerleyen süreçte tüm dünyada yeni sinema salonları a ılmış, sanatsal üretimle birlikte büyük bir endüstri kuruluşu olacağı öngörülen sinema, birçok yapım şirketinin dikkatini çeken yeni bir sektör haline gelmiştir (Kılıç, 2012: 219).

Zaman içerisinde sinema eğlence amaçlı değerlendirilmesinin yanı sıra sanatsal olarak da dikkat çekmeye başlamış ve 19. yüzyıl sonrasında estetik kavramının bilindik/alışılmış anlamlarına direnen, alışılagelmiş sanat anlayışının dışına çıkan diğer akımlar gibi sinema da bu bakış açısının dışına çıkmıştır. “Sanat eserinin biricikliği” tartışmalarını fotoğrafta olduğu gibi sinema da tekrar tartışmaya açık bir hale getirmiştir. Sinemanın gerçeği yeniden bi imlendirebilme özelliği, sanattaki estetik algısının tekrar yorumlanmasına, çoğaltılabilen bir eserin değer kaybetme olasılığının yeniden tartışmaya a ılmasına neden olmuştur. Bu tartışmalara karşılık olarak Walter Benjamin, sanat eserlerinin yeniden üretilmesi ve  oğaltılabiliyor olmasını, toplumsal olgunun bir parçası olarak değerlendirmiş ve her yeni tekniğin bir amaca hizmet ederek kültürel yapıyı etkilediğini belirtmiştir:

“1900 yılı civarında teknik araçlarla yeniden-üretim, hem geçmişten bize nakledilen bütün sanat eserlerinin çoğaltılmasına, böylece bu eserlerin kamuyu derinden etkilemesine imkan tanıyan hem de sanatsal süreçler içerisinde kendine özgü bir yer edinen bir standarda ulaşmıştı.” (Benjamin, 2013: 47)

Dolayısıyla sinemanın yaratım gücü, teknolojiden doğan yeni teknikler ve bunu geliştiren teknisyenler ayrıca sanatçıların gösterdiği çabalarla ilerleme gösterebilmiştir.

Sinemanın teknik imkanlarıyla neler yapılabileceğini, yaratıcı ve estetik bir anlatımla yeniden nasıl şekillenebileceğini görmek isteyen Kuleşov ve Eisenstein gibi yönetmenler özellikle kurguda sinematografik ögeleri çarpıcı biçimde kullanarak film dilinin olanaklarını ortaya çıkartmak istemişlerdir. 1920’li yıllarla birlikte ses olgusunun

da sinematografik bir öge olarak kullanılmaya başlanmasıyla, sinemanın anlatım ve estetik biçimi yeni bir boyut kazanmıştır (Çınar, 2008: 3). Sinematografiye ses unsurunun da eklenmesiyle birlikte anlatım yapısı güçlenen sinema, farklı sanat disiplinlerini bünyesine katabilme özelliğine sahip olmuştur.

Sinema bütün geleneksel sanatlardan sonra ortaya çıkan ve bütün bu sanatlardan yararlanan yepyeni bir sanattır. Bu özelliğiyle “yedinci sanat” unvanını alan sinema, geleneksel sanatların hepsine yatkın olma niteliğiyle “tüm sanat”ı gerçekleştirebilecek tek sanat olma özelliği taşımaktadır (Özön, 2008: 8). Sinema, bütün sanat türlerini birbiriyle ilişkilendirme ve sinematografinin kullanılış yöntemiyle bu türlerin biçimsel sınırlılıklarını ortadan kaldırma olasılığına sahiptir.

Dünya sinemasının tarihsel sürecinde bu gelişmeler yaşanırken Türk sinemasının tarihsel dönemler içerisinde yaşadığı teknik, estetik ve anlatımsal olarak değişimine ve gelişimine de değinmek gerekir.

Türkiye’ye sinemanın girmesi sinemanın icadıyla yaklaşık aynı dönemde olmasına rağmen Türk sinemasında teknik altyapıya bağlı sorunların film estetiğini olumsuz etkilediği söylenebilir. 90’lardan itibaren Türkiye’de özel TV kanallarının devreye girmesi buna bağlı olarak reklam pastasındaki büyüme nedeniyle teknik altyapıya yönelik yatırımlar artmış, böylece bu alanda yaşanan teknik altyapı sorunları görece azalmıştır.³ (Liman, 2010)

Türkiye’de ilk özel film şirketi olan Kemal Film’in 1 Ekim 1921 tarihinde faaliyete geçmesi, Türk sinemasının ilk sivilleşme hareketi olarak değerlendirilmektedir. Türk sinemasında 1923-1939 yıllarını kapsayan, yönetmen olarak Muhsin Ertuğrul’un egemen olduğu bu döneme “Tiyatrocular Dönemi” denilmektedir (Onaran, 1994: 21). 1930’lu yıllarda filizlenmeye çalışan Türk sinemasında, teknik altyapıdaki gelişmelerin sağlanamaması, seyircinin sinema eğitimi kazanmamış olması filmlerin içerik ve biçim

³ Bu konuda detaylı bilgi için bkz. (Liman, 2010)

yönünden gelişmesini engellemiştir. Dolayısıyla Türk sineması ilk yıllarında sanatsal ve ticari olarak istenilen düzeyde bir gelişme gösterememiştir (Abisel, 2005: 70).

1950-1960 döneminde Yeşilçam'ın kuruluşuyla birlikte Türk sineması “nesnelleştirmeyi bir yöntem olarak alıp öznelliği yok eden”, “anlamı önceden inşa edilmiş bir süreç olarak kavrayan” nesnel görüş çerçevesinde ilerlemiştir. Bu durum öznelliğin sinema alanına taşınmasına olanak tanımamıştır (Karadoğan, 2018 aktaran Başhekim, 2018: 167). Özel bakış açısını reddeden bu anlayışla Türk sineması anlatımda görüntü estetiğini iyileştirmeye yönelik yaklaşımlara kapalı kalmıştır.

1960'lar ve 1970'li yılların başı ise Türk sinemasında birçok il ve ilçede sinema salonunun açıldığı ve seyirci sayısının hızla arttığı dönemi oluşturmaktadır. Dolayısıyla film üretim taleplerinde ve film şirketlerinde artışın yaşanması sinemayı kârlı bir iş alanı hâline getirmiştir. Bu durum Türk sinemasında “işletmeci egemenliği” üzerinden ilerleyen, beğenilen filmlerin şablon olarak belirlendiği ve sanatsal üretimin önemsiz olduğu sadece ticari üretimin hâkim olduğu bir anlayışın doğmasına neden olmuştur (Abisel, 2005: 104-105). Sinema yapımcılarının tekeline olan sinemanın para ve eğlence aracı olarak görüldüğü bu dönem sanatçıların da özgün üretimler yapmasını engellemiştir. Bu nedenle sinematografik öğelerin kullanılmasının anlatıma kattığı değere önem verilmediği görülmektedir.

Türk sinemasında *Sevmek Seni* (Cengiz Tuncer, 1964) filmi, karakterin aktarımı ve anlatı bağlamında sanat sinemasının ilk bilinçli örneği olarak değerlendirilmektedir (Karadoğan, 2018 aktaran Başhekim, 2018: 168). Fakat sanat filmlerine karşı geliştirilmiş olan olumsuz tavır, sanat sinemasına yönelik üretimlerin artmasını engellemiştir.

1970'li yıllarda ülkenin ekonomik durumu ve renkli filmin yüksek maliyetli olması nedeniyle kalitesiz renkli film yapımlarının tercih edilmesi, üretilen filmlerin görüntü kalitesinin estetikten ve gerçeklikten uzak olmasını sağlamıştır (Abisel, 2005: 110).

Fakat bu dönemde güzel sanatlar ve iletişim fakültelerinde sinema öğrenimi ile ilgili derslerin yer alması ve bölümlerin açılmasıyla bu kurumlarda yetişen öğrenciler özellikle 70’li ve 80’li yıllarda sinemada "Genç Kuşak"ın ortaya çıkmasına olanak sağlamışlardır (Onaran, 1994: 105). Bu dönemde “12 Eylül Filmleri” önceki dönemlerden farklı olarak Türk sinemasına öznelci bir bakış açısı kazandırmakla birlikte 80’ler sanat sinemasının anlatısını oluşturma özelliğine sahiptir (Karadoğan, 2018 aktaran Başhekim, 2018: 169).

1980’lerden sonra ulusal ve uluslararası festivallerde ödül alan Türk filmlerinin “nitelikli” sayılması, basın yoluyla desteklenmesi, sanatçıların işletmecilerin baskısından kurtulması sayesinde yönetmenler film üretiminde yeni konu ve biçim arayışına girmiştir (Abisel, 2005: 104-119). Türkiye’nin uluslararası sinema kuruluşlarına üye olması, ortak film projelerinin üretilmesi ve Türk yönetmenlerinin farklı ülkelerin film yapım tecrübelerinden faydalanması Türk sinemasında film estetiğine yeni bir bakış açısı getirmiştir.

1990 sonrası Türk sinemasına baktığımızda ise yeni bir yönetmen kuşağı eşliğinde yeni bir film estetiğinin ortaya çıktığını söyleyebiliriz. Bu dönemde devlet, sinemaya daha çok destek vermeye ve daha büyük ölçekli yapımlar gerçekleştirmeye başlamıştır. Bu gelişmelerin sonucu olarak Türk sinemasında sanatsal üretimlerin sayısı artmış ve karakterlerin kendileri ve çevreleriyle kurdukları iletişim, minimalist bir üslupla gerçekçi ve ötekileştirilmiş hayatlar üzerinden bir anlatımla film estetiğini oluştururken görüntü estetiğinin anlatımdaki etkisinden de yararlanılmıştır.

Sanatsal bakış açısının gelişmesiyle önemi artan görüntü estetiği, sinematografinin gücünü yeni dönem sinemasında daha hissedilir kılmıştır. Türkiye’deki sanat sinemasında gelişen bu yeni bakış açısı, görüntü estetiğinin kullanımını ve etkisini ortaya çıkarmış, özellikle 2000’li yıllardan sonra iyice belirginleşen “yönetmen” sinemasının yaygınlaşmasını sağlamıştır. 1990’lı yıllardan itibaren “auteur” özellikleri gösteren yönetmenlerin öne çıkan isimleri olarak Derviş Zaim, Yeşim Ustaoglu, Zeki Demirkubuz ve Nuri Bilge Ceylan’ı örnek gösterebiliriz.

Teknik ve teknolojik altyapıyla üretimini oluşturan sinemanın tarihsel gelişim süreci içerisinde, dijital sinemanın da estetik ve anlatımsal etkilerine değinmek gerekmektedir.

Dijital sinema sesin sinemaya eklenmesi kadar büyük bir gelişmedir. *“Dijital sinema, geleneksel yöntem olan 35 mm film şeridinin dışında, sayısal teknoloji kullanılarak sinema filmlerinin üretilmesi, dağıtılması ve gösterilmesi anlamına gelmektedir.”* (Buyan, 2006: 59). Fotoğrafın icadından günümüze kadar gelinen süreçte teknik ve teknolojik gelişmeler sinemanın yapısını önemli ölçüde etkilemiş ve dijitalleşen dünya ekseninde sinema da bu gelişmelere kayıtsız kalamamıştır.

“Dijital sinemaya geçişin ilk adımları kurgu aşamasıyla atılmıştır. Uzun süre sinema filmleri, ham olan ana kopyaların kurguya göre kesilip yapıştırılmasıyla oluşturulmuştur. Makas ya da bant yardımıyla yapılan kurgu sonrasında offline veya online olarak bilgisayarlarda yapılmaya başlanmıştır. Bu süreç önce kurgu aşamasında başlayıp sonrasında çekim aşamasıyla kameralarla, son olarak da gösterim aşaması ile devam etmiştir.” (Karabağ, 2011: 117)

Dijitalleşme ile birlikte gelen bu büyük değişim, sadece üretim aşamasını değil filmlerin dağıtımları, gösterimleri ve izlenme biçimleriyle birlikte film estetiğinin de önemli ölçüde değişmesine neden olmuştur. Dijitalleşmenin sinema evrenine girmesiyle birlikte -özellikle doksanlı yıllardan sonra- estetik ve ekonomik açıdan bir çok kolaylık sağlamanın yanı sıra üç boyutlu filmler, özel efektlerin yaygın olarak kullanımı, sinemayı anlatım ve estetik açıdan farklı bir boyuta taşımıştır. Dijital teknolojinin sağladığı olanaklar çekim süreciyle birlikte, kurgunun da bilgisayar ortamında üretilmesiyle, film yapım sürecinin yeniden şekillenmesine neden olmuştur.

“Dijital sinema elastik ve algısal gerçekliğiyle Hollywood anlatımıyla bağımsız yapımlar, tecimsel örnekler ile sanat sineması veya deneysel ile avant-garde filmler arasındaki sınırları da esneterek yeni anlatım biçimlerine, formlarına, stillerine ve melez yaklaşımlara olanak tanımaktır.” (Erkılıç, 2017: 68)

Bu sebeple doğası gereği teknolojiyi içinde barındıran sinema, dijitalleşmeyle süreç içerisinde meydana gelen bütün gelişmelerden biçim ve içerik yönünden etkilenmektedir. Bu gelişmeler dijital sinemada “estetik”, “gerçeklik”, “sanatsal gerçeklik”, kavramlarını ve sinema teorilerini tekrar gözden geçirmeyi gerektirmektedir.

Sinemada sayısal (dijital) teknolojilerin kullanılmasıyla birlikte bazı filmler kamera ve gerçek oyuncular olmadan, teknolojinin sağladığı olanaklarla canlandırılarak üretilmektedir. Bazen de Yüzüklerin Efendisi filminde “Gollum” karakterinde olduğu gibi “motion capture” denilen tekniklerin kullanılmasıyla oyuncuya yerleştirilen algılayıcılar sayesinde, oyuncunun hareketlerinin ve mimiklerinin doğal olması sağlanmaktadır (Karabağ, 2011: 117).



Görsel 3. Dijital sinemada ‘motion capture’ tekniğiyle üretilmiş ‘Gollum’ karakteri. (“Yüzüklerin Efendisi: Yüzük Kardeşliği”/ *Lord of the Rings: Fellowship of the Ring*, Peter Jackson, 2001)

Dijital sinemayla birlikte bir filmin oluşum sürecinin yanı sıra sinema atmosferi ve seyircinin sinemayla olan etkileşimi de değişikliğe uğramıştır. Teknolojik gelişmeler sayesinde seyircide gerçeklik algısı oluşturan üç boyutlu filmler, seyircinin yönlendirmeleriyle öykünün akışını değiştiren interaktif filmler üretilmektedir. Sinema teknolojisi alanındaki bütün bu gelişmeler, doğrudan ya da dolaylı sonuçları aracılığıyla film estetiğini de etkilemektedir. Bu durum, üretilen filmlerin gösterim aşamasına da yansımıştır. Böylece seyircinin ilgili filmi nasıl bir ortamda hangi teknik aygıtlar

dolayısıyla alımlayacağı, bunun sonucunda nasıl bir seyir deneyimi yaşanacağı gibi sorular, günümüz sinema-seyirci ilişkilerinde öne çıkmaya başlamıştır.

Gelişen teknolojiyle birlikte 3G ve 4,5G filmler cep telefonları gibi cihazlar sayesinde her an her yerde sinema seyirci iletişiminin kurulabilmesine olanak sağlamaktadır. Günümüzde sanal gerçeklik oluşturan dijital gözlüklerle (VR-virtual reality) klasik sinema seyir izleme alışkanlıklarının büyük bir değişime uğradığı görülmektedir (Kırel, 2018: 6). Dolayısıyla teknik bir üretim alanına sahip olan sinema geçmişte olduğu gibi gelecekte de teknolojik gelişmelerden etkilenmeye, estetik ve anlatımsal yapısını biçimlendirmeye devam edecektir.

Sinemayı diğer sanat dallarından ayırtıran en belirleyici özelliği, hareket etkisiyle zamanda ve mekanda sıçramalar yaratıp farklı bir anlatım dili oluşturabilmesidir. Bazin sinemayı zamanın tarafsızlığı olarak yorumlar ve sinemayı resimden ayıran en büyük özelliğin sinemanın içinde zaman boyutunun olması olarak değerlendirir (Bazin, 2011: 20). Resimde ve fotoğrafta hareketin oluşması duysallığa bağlı olarak insan zihinde meydana gelir. Sinema ise yapısı gereği hareketi göstermektedir. Sinema nesnelerin hareketini süreklilikle aktarabilmek için, tek bir “an”dan daha fazlasına gereksinim duyar ve zamanı farklı biçimleriyle tekrar yorumlar. Bir filmi oluşturan farklı zaman parçalarının kesilerek, estetik biçimde kurgu yöntemiyle tekrar birleştirilmesinin ardından gerçek zamandan farklı olarak ortaya çıkan zaman filmsel zamandır.

“Sinemada, tek tek resimlerin sekansı sadece teknik olarak vardır, seyirciler tarafından duyumsanmaz. Seyircinin gördüğü kadarıyla evrelerin sentezi değil, bölünmez bir süreklilik vardır. Filmlerde sentez ilkesi, ancak ayrı ayrı çekilen sahneler kurgu sırasında zamanın ve uzamın devamsızlığı hissedilecek şekilde birbirine eklendiğinde görünür hale gelir.” (Arnheim, 210: 138)

Sinemanın ortaya çıkışıyla birlikte üretilen ilk dönem filmlerinde, gerçek zaman boyutunda üretim yapmak oldukça önemliydi. Lumière Kardeşler’in filmlerinde görünen bu gerçekçi yaklaşımla, kamera sahnede sergilenen bir tiyatro oyunu izler gibi

sabit olarak bir noktaya yerleştirilip, gözle görünen gerçeğe en yakın olan görüntüyü zaman ve mekan değişmeden filme aktarma çabası taşımaktaydı. Fakat kameranın özgürleşmesiyle birlikte, sinemayı tiyatro sahnesinden ayıran ve sinemanın sanat olma yolunda ilerlemesini sağlayan, mekanı ve zamanı parçalayabilme özelliği keşfedilmiştir.

Sinemanın hayal gücüne hizmet eden bir sanat olduğunu ilk fark eden yönetmenler arasında Alice Guy-Blaché ve Georges Méliès yer almaktadır. “*Méliès hem kamera önündeki nesneleri düzenlemeye yönelmiş, hem de kameranın kendisini yönlendirmiştir.*” (Kılıç, 2012: 216). Blaché ve Méliès ile başlayan bu keşif sayesinde sinema kendine yeni bir estetik boyut katmış, hikaye anlatımını katmanlaştırmış ve renklendirmiştir.

Sinema gerçek zaman ve uzamdan farklı olarak, kendi zaman hareket imgesini ve kendi uzam imgesini yaratma özelliğine sahiptir. Sinemada kesintisiz devam eden hareket imgesi alışılmış zamanı bozarak, insanlık tarihini üç saate sığdırabilme ya da on dakikalık bir olayı üç saatte anlatabilme yetkinliğine sahiptir. İnsan zihninin imgeleri yorumlama, hayal etme ve mantık yürütme yapısından yararlanan sinema, zaman ve mekanı eğip bükerek, geriye ya da ileriye doğru sararak izleyicide yeni bir zihinsel haritanın oluşmasına olanak sağlamış olur. Bu nedenle Eisenstein yönetmene düşen en büyük görevin film yapısında bütünlüğü korumak olduğuna değinir. Buna göre sinemasal anlatım, “*Sadece mekan ve biçim düzenlemesindeki birliği korumak değil, aynı zamanda, sahnelemede oyuncuların oyunlarında ve kurguda da aksiyonun ritmik ve zamansal bütünlüğünü yaratmaktır.*” (Eisenstein, 2006: 80)

Sinemanın zamanı ve mekanı farklı biçimlerde manipüle etme özelliğini dijital sinema gelişen yeni teknolojiler aracılığıyla, anlatımda yeni metotlar kullanarak uygulamaktadır. Çağdaş sinema yaklaşımını destekleyen bu anlatım şekli, zamanın tek bir düzlemde doğrusal olarak ilerlemesini kırmış, farklı evrenler ve zaman algıları oluşturmuştur. Günümüzde dijital sinemanın yaygın olarak kullandığı bu yöntemi birçok yönetmen filmlerinde anlatımı desteklemek amacıyla uygulamaktadır.

“Zach Snyder'in 300 (2006) ve Watchmen (2009) filmlerinde perdedeki şiddetin etkisini arttırmak için zamanı nasıl sıkıştırıp genişlettiğine bakın. Wachowski Kardeşler The Matrix'te (1999) kullandıkları 'kurşun zamanı' ile, bilgisayar ürünü olan matrix dünyasında zamanı manipüle etmenin imkânlarını göstererek öncülük yaptılar. Bu yapıntı (kurmaca) dünyada tıpkı yönetmenlerin kendileri gibi karakterler de zamanı ve mekânlarını manipüle edebiliyorlardı.” (Hunt vd., 2015: 137)

Bütün bu açıklamalardan da anlaşılacağı üzere sinema sanatı, tarihsel süreçte önce teknik bir gelişme olarak günlük hayattan görüntüleri belge niteliğinde kaydetmeyi amaç edinmiştir. Kısa zaman içerisinde daha katmalı bir yapıya sahip olduğu fark edilen sinema, görüntünün anlatımdaki estetik gücü geliştirilerek, kendi dilini oluşturup yedinci sanat olarak değerlendirilmiştir. Sinemanın yeni bir sanat disiplini olarak ortaya çıkışı, sinema-teknoloji etkileşimi olarak evrimleşerek devam eden bir yapıya sahiptir. Sinemayı sanat olarak yorumlamamızı sağlayan en etkili unsur, onun kendine ait bir dil oluşturarak anlam üretmesi ve bunu yaparken film estetiğini oluşturan özelliklerden yararlanmasıdır.

1.2. Film Estetiği

Sinemada film estetiği konusu, sinemanın ilk yıllarından günümüze dek önemini korumuştur. Bu bağlamda sinema teknoloji ilişkilerinin gelişimine paralel olarak film görüntüsüne dair estetik yaklaşımların da farklılaştığı söylenebilir. Özellikle ticari sinema ve sanat sineması anlamında gözlemlenmekte olan bu farklılıklar film dilini doğrudan ya da dolaylı olarak etkileyebilmektedir.

Anlatım yöntemlerini görsel-işitsel unsurlarla oluşturan sinema sanatı içinde yönetmen, sinematografinin öğelerini doğru ve yerinde kullanarak filmsel yapıyı inşa eder. Dolayısıyla yönetmenin bu konudaki yetkinliği ve başarısı sinematografinin temel öğelerine dair bilgisi ve farkındalığı ile ilişkilidir.

Yönetmenin filmle ilgili aldığı her karar, uyguladığı her yöntem anlatım açısından hikayeyi destekleyici nitelikte olmalıdır. Kamera hareketlerinin, kullanılan açıların, kostümlerin film estetiğini oluşturan bütün unsurların bir nedene bağlı olarak kullanılması gerekmektedir. *“Rastgele seçimler öykünüzü anlatmada size yardımcı olmazlar. Bu seçimler her zaman bilinçli kararlar olmayabilir, ama önemli seçimlerin hepsi bilinçli olmalıdır.”* (Brown, 2018: 2). Bir filmde kullanılacak “ses”, yapı olarak tekniktir ama nasıl, nerede, hangi amaçla kullanılacağı tamamen anlatımı dolayısıyla filmin estetik yapısını ve yönetmenin film dilini nasıl kullandığını bize göstermektedir.

Buradan hareketle film estetiğinin yapısını daha iyi anlayabilmek amacıyla klasik anlatı sineması ve sanat sineması ayrımına değinmek yerinde olacaktır.

Klasik anlatı sineması, teorik temellerini Aristoteles’in Poetika adlı eserinde dramaturjinin oluşum aşamalarıyla yapılandırır. Aristotelesçi dram anlayışı gerçeğe benzeme yanılsaması yaratarak, karakterlerin ya da olayların gerçekliğinden şüphe duyulmamasını ve izleyicinin olaya katılmasını amaçlar (Şener, 2014: 36). İzleyiciye neden-sonuç ilişkisi sağlayarak olayın gerçekten olduğunu ve filmdeki karakterin yerine kendisini koyması gerektiği mesajı verilir. İzleyicide oluşturulmak istenen katarsis etkisini dağıtmamak için genellikle kamera hareketleri ve açıları da seyircinin filminden kopmamasını sağlayacak biçimde oluşturulur.

Klasik anlatı sinemasının izleyicide yaratmak istediği etki, ilk sinema filmi olan Lumière Kardeşler’in “Trenin Gara Girişi” (1895) filminin gösteriminde üstlerine trenin geldiğini zanneden seyircilerin kaçmaya başladığındaki gerçeklik hissini yakalayabilmektir (Kırel, 2018: 21). Klasik sinema ideolojik mesajları görünmez kılarak izleyicinin izlediği yapıtı olduğu gibi, sorgulamaksızın kabul etmesi üzerine kuruludur. Hollywood sinemasının en çok uyguladığı bu yapı Yeşilçam sineması ve Bollywood filmlerinde de kendini gösterir.

“Ana akım sinema, toplumu oluşturan bireylerin aynı şekilde düşüncelerini, aynı şekilde

tüketmelerini kısacası yaşamı aynı şekilde algılamalarını talep eder. Bu nedenle anlatılan hikayeler dünyayı her daim aynı gözlerle gören bir öykü anlatıcısının ürünü gibidir.” (İpek, 2017: 75)

Klasik anlatı sinemasında temelde istenilen şey, gerçeğe en yakın görüntüye ulaşmaktır. Bu nedenle doğal mekânlar ve dekor gerçeğe en uygun şekilde aktarılır. Klasik sinemanın temel yapısını oluşturan öykünün aktarılma biçimi; seyircinin filmle özdeşim kurması ve kendini kahramanın yerine koyması üzerine oluşturulmuştur. Klasik anlatı sinemasında filmdeki karakterden beklenen ile çağdaş sinema anlatısında karakterlere yüklenen anlamlar da farklılık göstermektedir:

“Klasik Anlatı sineması var olan bir denge unsurunun bozulmasıyla başlar. Kahraman bozulan dengeyi yeniden kurmak amacı ile bir yolculuk yapmakta ve öykünün sonunda denge yeniden sağlanmaktadır. Çağdaş anlatıda ise, karakter belli bir amaca sahip olarak tanımlanmaz. Karakter daha çok amaçsızca seyahat etmektedir. Çağdaş anlatıda karakter kendinden daha güçlü ve anlayamadığı kadar karmaşık bir sistem içindedir ve bu yüzden dış koşullarla mücadele etse de başarıya ulaşamamaktadır.” (Oluk, 2008: 87)

Klasik anlatı yapısından farklı olarak sanat sineması, gerçekliğe bağlı kalma koşulu olmadan, sinemada biçimsel olarak hikâyeyi oluşturmayı amaçlar. Sinemaya sanatsal açıdan bakan ve öykü yaratan öncü yönetmenlerden biri olan Alice Guy-Blaché’in Fransız masalından ilham alarak hikâyesini oluşturduğu “Lahana Perisi” (La Fée aux Choux, 1896) filmi bir lahana perisinin sihir yapmasının sonucunda lahanalardan bebeklerin doğumunu anlatmaktadır (Akdağ, 2021). Georges Méliès de sinemanın anlatı biçimine müdahale ederek gerçeküstü çalışmalara imza atmıştır. Méliès, Aya Yolculuk filminde (Le Voyage Dans la Lune, 1902) Ay’ı karakterize ederek klasik anlatıdan uzak bir anlatım yoluna gitmiştir (Teksoy, 2005: 37). Sinemanın teknik olanaklarını kullanarak filmlerini masalımsı bir anlatımla şekillendiren Blaché’ ve Méliès öyküsel anlatımın ilk örneklerini vermişlerdir.

Sanat sinemasında öykünün ne olduğunun değil, nasıl anlatıldığının önemli olması

görüntüde de kullanılan estetik algıların değişmesine neden olmuştur. Sinematografik öğelerin kullanım biçimi seyirciye duysal ve bilişsel olarak yeni bir alan yaratmayı amaç edinmektedir. Klasik anlatımda kural olarak görülen birçok teknik unsur sanat sinemasında bilinçli olarak yıkılmış ve rastgele yapılmamakla birlikte kendi alt zeminini oluşturmuştur. Sanat sineması seyirciyi pasif olmaktan çıkartıp aktif hale getirmeyi amaç edinmektedir. Bu nedenle anlatımda; zaman ve mekan sıçramaları, tipten çok karaktere ağırlık verme ve filmi açık uçlu anlatımla biçimlendirmek tercih edilmektedir.

Birçok klasik anlatı kendisini karakterlerden birinin sınırlı bakış açısıyla tanımlarken, çağdaş anlatılarda farklı karakterlerin bakış açıları iç içe geçmiş, birbirini ve olayları etkilemiş şekilde sunulmaktadır. Sanat sinemasında yönetmen gerçekliği kendi anlatım biçimiyle yorumlayarak ve sinematografik unsurları bu doğrultuda kullanarak, seyirci karşısına çıkmayı amaç edinmektedir. Dolayısıyla Büker'in de belirttiği gibi: *“Yönetmen de artık olayın ya da gerçeğin tek yönünü göstermek istemiyor, izleyiciyi  zg r bırakmak istiyor. Kuşkusuz kendisi de  zg r olmak istiyor.”* (Büker, 1991: 13). Sanat sineması anlatımında bu tekdüzeliği yıkmayı amaçlar ve standartları değiştirmek için de sinematografik ögelerin anlatım gücünden yararlanır.

Çağdaş sinemada kullanılan renklere, kamera a ılarına ışığın kullanımına kadar uygulanan her  ge bu anlatımı desteklemek üzerine kuruludur. *“Yenilikçi sinemacıların ortaya koyduğu üzere herhangi bir film klasik anlatı sinemasında olduğu gibi bir tür varış noktası değil; tam tersine bir çeşit hareket noktasıdır.”* ( pek, 2017: 79). Sanat sinemasında amaç izleyiciye alternatif bakış açıları sunabilmektir. Seyircide “bu film ne kadar güzel” algısının çok daha derininde bir algı yaratmayı amaçlamaktadır. Esas olan filmin seyirciyi aktif hale getirmesidir. Film dilinin araç olarak kullanılmasıyla ortaya çıkan anlam, paylaşılacak bir ortaklık bulmuşsa, seyircide oluşturulmak istenen etki film sonrasında da devam edecektir. Yönetmenin seyircide oluşturmak istediği bu etkiyi sağlayan temel unsur sinemadaki görüntü estetiğinin kullanılış biçimidir. Bütün bu yaklaşımlar doğrudan ya da dolaylı olarak film estetiğini de etkileyecektir.

Sinemanın yapısını oluşturan film estetiğini daha iyi kavrayabilmek için sinema

kuramlarına daha detaylı bakmak gerekmektedir.

Sinema sanatının biçimcilik ve gerçekçilik olmak üzere iki temel yaklaşımla ele alındığı görülmektedir. Bununla birlikte, birçok filmi sadece biçimci ya da sadece gerçekçi olarak sınıflandırmak mümkün değildir (Gianetti, 2001, aktaran Demir, 2020: 450). Sinemada gerçekçi yaklaşımda anlatımın oluşmasında içeriğe önem verilirken, biçimci yaklaşımda ise filmin oluşturulma şekline önem verilmektedir.

1.3.1. Gerçekçi Yaklaşım

Gerçekliğin ne olduğu, sanatın ve estetiğin yıllarca cevaplamaya çalıştığı temel sorulardan birisidir. Antik Yunan'da gerçeğe ulaşmak için elde edilen bir taklit olarak sanat, gerçekliğe yakın olduğu oranda sanat eseri olarak kabul edilmekteydi (Caroll, 2016: 38). İnsanın doğayı taklit ederek başlayan sanat serüveni, zaman içerisinde sanatçıların da gerçeğin peşinden gitme arzusuyla devam etmiştir. Dolayısıyla sanattaki estetik kuramlarının genel yapısında da hep gerçek olana ulaşma çabası vardır. (Gök, 2007: 113).

Uygarlık tarihi ilerledikçe insanın sanattaki gerçeklik arayışı, gerçekliğin algılanışı ve ortaya çıkan üretimler birbirlerinden farklı yapılarda kendini göstermektedir. Fotoğrafın icadıyla birlikte sanattaki gerçeklik algısı büyük bir değişime uğramış, resimde oluşturulan taklit yapısalından farklı bir boyuta geçen sanattaki nesne, gerçek olana karşı geliştirilen tavrın başka bir alana taşınmasını sağlamıştır. Christian Metz'e göre fotoğrafın gerçekliği tam olarak yansıtamamasının nedeni hareket etkisinin fotoğrafta eksik olmasıdır:

“Güçlü bir gerçeklik izlenimi duygusunu veren şey ‘devinimdir’. Bu herkesin bildiği düşünce, sonuna kadar götürülmemiş bir düşüncedir. 'Devinimin' gerçekliğiyle biçimsel bölünme arasındaki bağ algılama açısından somut bir yaşam duygusuyla birlikte nesnel bir gerçekliği de beraberinde getirmektedir. (Metz, 2012: 21)

Fotoğrafta eksik olan bu hareket arayışı onu daha da gerçeğe, yani gerçek yaşamdaki harekete götürecek olan sinemaya yönlendirmiştir. Bu nedenle sanattaki gerçek olana ulaşma çabasında: *“Fotoğraf resmin çocuğu, sinemanın da babasıdır.”*(Çobanoğlu, 2017: 90). Dolayısıyla fotoğraftan doğan bir sanat olarak sinemanın ilk yıllarında, sabit bir noktadan çekilen filmlerde hareketli fotoğraf ve tiyatro sahnesi etkisi fazlasıyla hissedilmektedir. *“Sinema –hareketlendirilmiş görüntü- tiyatro ve hareketsiz görüntünün arasında. Uzamı sunar ve bunu tiyatrodaki gibi gerçek uzamın yardımı olmadan düz yüzeye sahip sıradan bir fotoğraftaki gibi yapar.”* (Arnheim, 2010: 28)

Lumiér Kardeşler’in filmleri gerçekçi sinema kuramının ilk örnekleri olarak kabul edilir. Gerçekliği bozmadan aktarmaya özen gösterdikleri filmler; sabit bir noktadan, genel planla, kamera hareket ettirilmeden çekilen belge niteliğindeki görüntülerden oluşmaktaydı (Kılıç, 2012: 209). Sinemadaki gerçekçi yaklaşımın amacı gerçek olanı dönüştürmek değil gerçeği olduğu dibi yansıtmaktır. Bu nedenle gerçekçi yaklaşım bir filmin gerçeğe yaklaştığı oranda sanatsal değerinin artacağı görüşünü savunmaktadır.

Sinemada gerçekçilik kuramının öncü kişilerinden olan André Bazin sinemayı gerçeğin sanatı olarak tanımlar. Gerçekliğin hareket etkisiyle sanatta var olabileceğini savunan Bazin, fotoğrafçılardan önce resimlerinde hareket etkisi bulunan, Degas, Toulouse-Lautrec, Renoir ve Manet gibi ressamların asıl fotoğrafik fenomenin doğasının, sinematografik fenomen olarak nasıl kullanılabileceğini öğrendiklerini belirtir (Bazin, 2011: 113-114). Sinemanın gerçeğin bir yansıması olduğu görüşünden yola çıkan Bazin, ancak taklit yoluyla gerçeğe ulaşılabilceğini, üretilen ürünün gerçeğe yakın oldukça ancak sanat olabileceğini belirtir (Bazin, 2011: 205).

“Kuramcı André Bazin’e göre, iki farklı şekilde film yapma anlayışı vardır. İlki sade, anlaşılır bir öyküye sahip olan ve filmi oluşturan teknik unsurların seyirci tarafından hissedilmediği filmlerdir. Ayrıca bu klasik tarzdaki filmler seyirciye izlediklerine inanma ve sinemayı ideolojik bir araç olarak tanımlama alanı oluştururlar. Diğer film yapma anlayışı ise anlatımı biçimle oynayarak oluştururken, seyircinin de izlediklerine karşı aktif ve eleştirel olmasını bekleyen bu nedenle kameranın varlığını seyirciye

bilinçli olarak hissettiren film yapma anlayışıdır (Andrew, 2010: 275).

Biçimci yaklaşıma sahip filmlerin gerçekliği çarpıttıklarından yola çıkan Bazin, gerçeği manipüle etmeden çekilen filmlerde seyircinin düşünsel olarak algılamasının daha aktif olabileceğini savunur. Anlatımın gerçekliğini bozmamak adına “*”Klasik kesimli” sinema yerine Bazin’in tercihi plan-sekans (sürekli çekim, uzun çekim, çekim içinde kurgu) ve alan derinliğini kullanan bir sinema anlayışıdır.*” (Gök, 2017: 121).

Bazin’in yalın kurgu yöntemlerine karşılık Vertov, kurgunun teknik olanaklarının kullanılarak gerçeğin izleyiciye daha doğru aktarılacağı görüşünü savunmaktadır. Vertov’un sinema-göz kuramı, sinemada gerçeğin ortaya çıkarılabilmesi için kullanılan bütün yöntemleri kapsamaktadır. Sinemanın hareketli objektifi insan gözü gibi her şeyi her yerde gerçekleriyle kaydetme özelliğine sahiptir. Sinemaya sosyalist anlayışla yaklaşan Vertov’a göre sinemanın amacı, doğal yaşayış içinde olan insanı göstermek olmalıdır. Dolayısıyla gerçekçi yaklaşımdaki diğer kuramcılar gibi o da dekor, kostüm gibi doğal olmayan yapıların sinemadaki gerçekliği bozduğuna inanmaktadır. Bu nedenle Vertov sinemanın teknik olanaklarının kullanılmasını, gerçekleri ortaya çıkması adına destekler. Hareketli kamera çekimleri, ritmik kurgu, yakın çekimler, yavaşlatılmış çekimler filmlerinde genel olarak kullandığı teknik yöntemlerdir (Teksoy, 2005: 136).

Gerçekçi yaklaşım kuramcılarında olan Siegfried Kracauer ise fiziksel gerçekliğin sinemanın teknik imkanlarıyla aktarılabilmesini savunur. Sinemasal anlatıya en uygun görüntünün fotoğrafik gerçeklik olduğunu ve günlük yaşantıların içindeki hikayelerin gerçeğe en yakın şekilde perdeye aktarılması gerektiğini vurgular (Gök, 2007: 117).

Sinemada biçimci yaklaşımı destekleyen Jean Mitry ve Christian Metz gibi birçok kuramcı ise sinemanın hiçbir zaman gerçeği yansıtamayacağı görüşünü savunur. Sinemanın gerçeği tam olarak yansıtabilmesi için ilk önce onu yaratması gerekmektedir. Bu nedenle sinemada oluşturulmaya çalışılan gerçekliğe ancak sinematografik gerçeklik

evreni denilebilir (Adanır, 2017: 126). Bu düşünceden hareketle gerçekçi yaklaşımın karşısında olan birçok kuramcı sinemada biçimci yaklaşımı geliştirmiştir.

1. 3.2. Biçimci Yaklaşım

Sanattaki biçimci yaklaşım, sanat eserinin biçimini ön plana çıkaran dış dünyadan etkilenmeden kendi özünde bir üretim olarak ele almaktadır. Fotoğrafın icadıyla birlikte gerçeğin kopyalanabiliyor olması sanatta biçimci yaklaşımın ortaya çıkmasına neden olmuştur. Biçimcilik sanatçının çabasını ve hayal gücünü kullanmadan oluşan bu üretime tepki olarak doğmuş, sanatsal üretimde sanatçının yeteneklerini gösterilebileceği bir alan açmayı hedeflemiştir (Caroll, 2016: 41).

Sinemadaki biçimci yaklaşıma göre, gerçek dönüştürülerek ancak kendi gerçeğini yaratabilir. Gerçeği yansıtmanın mümkün olamayacağından hareketle, sinemanın ancak gerçeğe müdahale ederek, onu yorumlayarak tekrar biçimlendirerek sanat olabileceği savunulur. Bu nedenle *“André Bazin'e göre iki çeşit sinemacı vardır: gerçekliğe inananlar ile görüntüye inananlar.* (Bonitzer, 2011: 114). Lumière Kardeşler'in gerçekçi sinemanın ilk temsilcilerinden olması gibi Georges Méliès'te sinemanın biçimci yaklaşımdaki öncülerinden biri olarak kabul edilmektedir.

Méliès'in sinema tarihine gerçeküstü ve biçimci yaklaşımla yapılan filmlerden biri olarak giren “Ay’a Yolculuk” (1902) filmi sinema teknolojisi ve hayal gücünün ortaya çıkartmış olduğu bir filmidir. Méliès'in filmlerinde kamera, tiyatro sahnesini izleyen bir izleyici konumunda sabitlenmiştir. Filmlerdeki hareket boyutu, görsel geçişler ve kamera hileleriyle yakalanmaya çalışılmıştır. Tiyatro geçmişine sahip olan Méliès filmlerini tiyatronun oyuncu ve dekor geleneğini kullanarak kendine özgü tiyatral bir anlayışla üretmiştir (Kılıç, 2012: 212-214).

Sinemanın ilk dönemlerinde Blaché ve Méliès ile başlayan biçimci yaklaşım D.W.

Griffith, E. S. Porter, Kuleşov, Sergei Eisenstein gibi birçok sinemacının çalışmalarıyla sinematografiye yeni anlatım yöntemleri kazandırılmıştır.

Sinema anlatımında biçimciliği ön plana çıkartan Porter, 1903 yılında “Büyük Tren Soygunu” (Great Train Robbery) filminde iki farklı olayı aynı zaman diliminde paralel kurguyla göstererek karşılaştırmaya vurgu yapmıştır. Porter’in paralel kurgu yöntemini geliştirdiği gibi ayrıca birçok tekniği sinematografiye kazandıran David Wark Griffith, 1915 yılında çektiği “Bir Ulusun Doğuşu” (The Birth of A Nation) ve “Hoşgörüsüzlük” (Intolerance) filmlerinde farklı zamanlarda geçen birbirinden farklı öyküleri paralel kurguyla iç içe geçecek biçimde anlatmaktadır (Yıldız, 2018: 180). Griffith aynı zamanda çekim ölçeklerini, kamera hareketlerini, kurgu geçişlerinde açılma-kararma yöntemlerini ve farklı sahneler arasında dengeli geçişleri sağlayarak sinemaya yeni anlatım biçimleri kazandırmıştır (Teksoy, 2005: 79). Gerçekçi yaklaşımın düzlemsel zaman algısından farklı olarak, paralel kurguyla zamanda ve mekanda oluşan sıçramalar biçimsel yaklaşımın film estetiğindeki temel yapısını oluşturmaktadır.

Filmin biçimiyle oynayarak birçok deney yapan Kuleşov, sinemanın kurgu sayesinde farklı görüntülerden yeni anlamlar üretebilme ve seyirciyi buna inandırabilme gücünü keşfetmiştir. Kuleşov paralel kurgu yöntemiyle birbirinden bağımsız mekanlardan ve insanlardan oluşan planları art arda getirerek bir anlatım oluşturmuştur. Fakat seyircilere yapmış olduğu deneyi izlettiğinde, seyirciler bu mekan farklılıklarını hissetmemiş, hikayeyi bir bütün olarak algılamışlardır (Yıldız, 2018: 181). Kuleşov’un yapmış olduğu çalışmalar, sinemanın biçimle oynayarak yeni anlatımlar üretebileceğini ortaya koymuştur.

Sergei Eisenstein ise sinemada biçimi, birbiriyle ilişkisi olmayan birbirinin zıttı çekimleri bir araya getirerek, farklı estetik bir anlatım yapısı oluşturarak kullanır. Kurguyla biçimlendirdiği bu çatışmalı yapıda birbiriyle bağlantısı olmayan iki olayı art arda göstererek görsel çağrışımların etkisinden yararlanarak kurgusal bir kompozisyon oluşturur (Hunt vd., 2015: 164). Eisenstein, sinemanın seyircide duyumsal ve psikolojik eyleme yönelik etkiler oluşturmalarını amaçlar ve kurguyla oluşturduğu bu etkide

seyirciyi filmin içine dahil eder. Bu nedenle diyalektik bakışla oluşturduğu yapının zaten olan bir şeyi tekrar göstermenin ötesinde, seyirciyi düşündürmek ve harekete geçirecek şekilde biçimlendirilmesi gerektiğini savunur.

Biçimsel yaklaşımın önde gelen kuramcılarından biri olan Rudolf Anheim fotoğraf ve filmin mekanik yeniden üretimler olduğunu, sanatı anlamak için gerçekten uzaklaşmak gerektiği görüşünü savunur. Arnheim, sanatın ancak gerçekçi ve biçimci yaklaşım arasındaki farklılıklarının ortaya çıkarılmasıyla anlaşılabilirliğini belirtir ve sinema sanatında gerçekliğin yansıtılmasını engelleyen teknik sınırlamaların bir listesini oluşturur. Bunları; cisimlerin düz bir yüzeye yansıtılması, azalan derinlik hissi, renklerin eksikliği ve ışıklandırma, görüntünün sınırlanması ve nesneye olan uzaklık, zaman-uzam sürekliliğinin yokluğu, görme dışındaki duyuların yokluğu olmak üzere altı başlık altında toplar (Arnheim, 2010: 15-34). Arnheim, maddeleştirdiği nedenler doğrultusunda sinemanın hiçbir zaman tam olarak gerçeği yansıtamayacağını ancak biçime müdahale edilerek gerçeğe ulaşılacağı görüşünü savunmaktadır.

“Biçimciler (Arnheim, Eisenstein, Balazs gibi) sinemanın gerçeklikten uzaklaştıkça sanat olduğunu düşünürler. Biçimcilere göre görüntüleri, seyirciyi etkileyecek biçimde düzenleyen sinema, imge olmasına karşın, içerdiği her plan görüntüyü izleyiciye yaşatabilecek kadar da canlı bir sanattır.” (Gök, 2007: 118)

Biçime verdiği öneme rağmen Arnheim, her çekimin bir nedene bağlı olarak gerçekleştirilmesi gerektiğini dile getirir. Kullanılan kamera hareketlerinin, alt ve üst açıların kısacası film estetiğini oluşturan bütün unsurların biçimsel yararları açısından kullanılmasını doğru bulur. Ancak biçimi amaçsızca, öyküye katkısı olmadan rastgele kullanan yönetmenleri sanata ihanet etmekle suçlar (Arnheim, 2010: 39).

Sinemanın önceleri kısa belgecilik üzerinden başlayan serüveni, kamera hareketlerinin görüntüye daha fazla dahil olması, çekim ölçekleri ve paralel kurgu gibi sinematografik öğelerin kullanılmasıyla birlikte gelişmiş ve biçimlenmiştir. Film estetiğini oluşturan unsurları ilk sinema filmlerinden bugüne değin farklı biçimlerde kullanan öncü

yönetmenler ve kuramcılar bu yolla sinemanın gelişmesine katkı sağlamışlardır. Zamanla sinema sanatının yapısının oluşmasında hareket, ışık, gölge, zaman, mekan, renk ve son olarak ses aracılığıyla izleyiciye iletilen sistematik duyumsama etkisi artmış, sinema “yedinci sanat” olarak yapısal zenginliğini ortaya koymuş ve kendine ait yeni bir dil yaratmıştır.

Yapısı gereği farklı disiplinlerin etkileriyle beslenen sinemayı, sanat olarak yorumlamadaki en büyük etken, film estetiğini oluşturan sinematografik öğelerdir. Görüntü ve sesle film dilini oluşturan sinema, görüntü estetiğinin olanaklarından yararlanarak yeni bir evren oluşturmaktadır.



İKİNCİ BÖLÜM

2. SİNEMADA GÖRÜNTÜ ESTETİĞİ

Görüntünün tarihsel süreci resimle başlayıp, fotoğraf ardından sinemayla boyut değiştirerek, katmanlaşıp doğduğu kaynaklardan beslenerek bugünkü biçimine bürünmüştür. Modern çağda görüntünün hayatımızda kapladığı alan oldukça genişlemiş anlatım gücü artmıştır.

Sinemanın kendinden önce var olan sanatlarla ya da ürünlerle oluşturduğu bağ, birçok parçadan oluşan bir alıntılar kolajından daha çok farklı yorumlar içeren sanatsal bir bakış açısı yaratmaktadır. Resim ve fotoğraf gibi görsel sanatların estetiğini oluşturan kompozisyon, ışık, renk gibi tekniklerin kullanımı sinema sanatının da anlatımdaki temel estetik öğelerini oluşturmaktadır. Görüntü estetiğinin unsurlarını kullanan her sanat dalı, farklı anlatım araçlarıyla yeni anlamlar kazanan bir yorumlamaya dönüşmektedir.

Dolayısıyla farklı disiplinlerden beslenen yönetmenlerin sinematografik öğeleri kullanma biçimlerinde farklı sanat disiplinlerindeki yansımalar görülmektedir. Peter Greenaway, Lars Von Trier, Akira Kurosawa, David Lynch gibi resim sanatıyla ilgilenen yönetmenlerin filmlerinde resimsel etkilerin yansımaları görülürken, Andrei Tarkovsky ve Stanley Kubrick, Abbas Kiarostami ve Nuri Bilge Ceylan gibi fotoğraf sanatıyla ilgilenen yönetmenlerin de ürettikleri filmlerde fotografik anlatımın etkili olduğu görülmektedir. Kaçınılmaz olarak yaşanan bu etkileşim sanatlar arası bir sentez oluştursa da ortaya çıkan eser tamamıyla sanatçının bakış açısını yansıtan öznel bir ürüne dönüşmüş olmaktadır.

“Sinema ve görsel sanatlar arasındaki organik bağ, köklerini film üretiminden alan bir bilgi değildir; köklerini görsel sanatlardan alıp dönüştürerek sinemada kimi zaman estetik kimi zamansa biçimsellikten uzak kavramsal düzlemde kendini gösteren bir bilgidir.”

(Yaşartürk, 2013: 33)

Sinema, görsel ve işitsel imgelerden oluşan bir anlatım evreni oluşturmaktadır. *“Bir imge, yeniden yaratılmış ya da yeniden üretilmiş görünümüdür.”* (Berger, 2017: 10). Sinematografik imgeler ışık düzenlemesi, kamera hareketleri, ses kullanımı, renk düzenlemesi, dekor, mizansenin ve görüntülerin belli bir düzende hikayeyi güçlendirecek biçimde oluşturulmasıdır. İmge kullanımı yönetmenin seyirciyle kurduğu film dilini oluşturmaktadır. *“Bir görüntü, bir imge istense de yalnızca gözlerle algılanamamaktadır. Bakan insan gördüğü imgeye kendiliğinden denilebilecek ikincil bir anlam yüklemektedir.”* (Adanır, 2017: 13). Bu nedenle imge, sadece görsel olarak değil psikolojik ve kültürel katmanlarla da şekillenerek anlam oluşturur. Sinemanın sanat olmasını sağlayan sadece görüntüleri estetik bir boyutta sergilemek değil, farklı disiplinlerden beslenen göstergelerin oluşturduğu yeni bir anlatım dili yaratmaktır. Sinema ancak bu noktada gerçek anlamıyla seyirciye dokunabileceği bir film dili oluşturup iletişim kurabilmektedir.

“Göstergebilim (semyotik), asıl olarak işaret bilimidir, iletişimin çözülmesidir ve bütün iletişim biçimlerine uygulanabilir. Sinemanın da kendi dili vardır ve bu yüzden göstergebilimin de filmle ilgilenen bir dalı vardır.” (Hunt vd., 2015: 13)

Yönetmenin göstergeler üzerinden oluşturduğu anlatıma, 1929’da Sovyet yönetmen Dziga Vertov’un “Kameralı Adam” (The Man With A Movie Camera) filmi örnek olarak gösterilebilir. Farklı zaman ve mekanlarda geçen birçok görüntüden oluşan film, görüntünün estetik unsurlarını etkileyici bir biçimde kullanmıştır. Kamera hareketlerinin ve plan geçişlerinin müziğin ritmiyle kurgulandığı, diyalogun yer almadığı film sinematografinin etkili kullanımının hikaye anlatımındaki önemini göstermektedir.

Sinematografik bir anlatımın gerçekleşebilmesi için görüntü estetiğini oluşturan öğelerin birer anlatım unsuru haline gelmesiyle hikaye oluşturulmaktadır. Rengin sinemada anlam yaratma etkisinden yola çıkarak ya da renklere yeni anlamlar yükleyerek film dili oluşturan Polonyalı yönetmen Krzysztof Kieslowski’nin “Üç Renk:

Mavi, Beyaz, Kırmızı üçlemesi örnek verilebilir. Kieslowski'nin seçmiş olduğu renkler Fransa bayrağının renkleridir ve filmde temel olarak verilmek istenen; maviyle özgürlük, beyazla eşitlik, kırmızıyla dostluk ve kardeşliktir (Çöloğlu, 2006: 160). Yönetmen, toplumların renklere yüklediği sembolik anlamlar üzerinden yararlanarak duygu ve düşüncelerini görüntü estetiğinin unsurlarından yararlanarak ortaya koymayı amaçlamıştır.

Sinemadaki her görüntü bir hikayeyi simgelediği gibi, her görüntünün anlamsal etkilerini duyumsaya bilmek için; nesnel ve öznel kamera kullanımları, alan derinliği, açı karşı açıları, renk, gölge, ışık, planlar arasındaki geçişler, ses, doku geçişlerini hareketle ve kurguyla birleştirilerek sinematik bir anlam yaratılır. Her görüntünün taşıdığı farklı anlam yapısı, kurgu aracılığıyla birleştirilerek öyküyü tamamlayan yeni bir anlam oluşturur. Bu nedenle sinematografinin olanakları yönetmene ve görüntü yönetmenine belirli yöntemlerle sınırlı kalmayacak kadar geniş bir alan açmaktadır.

2.1. Sinematografinin Temel Öğeleri

Sinematografi; yönetmen ve görüntü yönetmeninin bir filmi oluşturmak için kullandıkları yöntemlerin bütünü kapsayan, asıl amacı filmin anlam ve alt anlamlarını imgelerle seyirciye aktarabilmek için izlenilen yoldur. Sinematografi sözcüğünün kökü Yunancadır ve "hareketle yazı yazmak" anlamına gelmektedir. (Brown, 2018: 2). Sinema anlatımını oluşturan bütün teknik araç-gereçler, yönetmenin oluşturmak istediği biçimler halinde görsel terimlere dönüşerek sinematografiyi oluştururlar.

Sinema sanatı temelde içerik ve biçim olarak oluşturduğu öykü anlatımını kompozisyon, çerçeve, renk, ışık gibi görsel öğelerle biçimlendirip müzik, diyalog gibi işitsel öğeleri de kurguyla bütünleştirilerek seyirciye duygularla ulaşabileceği bir anlatım oluşturur (Ulutaş, 2019 : 106). Sinema resim, müzik, tiyatro, edebiyat, mimari gibi farklı sanat dallarını bünyesine katarak, teknolojik imkanlarla görsel dilini zenginleştirme ayrıcalığına sahiptir. Gelişen teknik ve teknolojik yapı sinemanın görsel-

işitsel anlatım olanaklarını arttırdığı gibi, değişen sosyolojik ve kültürel yaşamın etkileri de sinema anlatımını biçimlendirmede önemli rol oynamaktadır.

Sinemanın sanat olmasını sağlayan unsur sinematografinin kullanılış biçimidir. Sinema görüntüsünü oluşturan temel unsurların hiçbiri tesadüfi olarak seçilmemekle birlikte, yönetmenin amacı seyirciyi oluşturduğu hikaye evrenine dahil etmektir. Yönetmenin kullandığı her öge, seyircide istenilen etkiyi oluşturabilmek için bilinçli olarak tercih edilip kullanılmaktadır. *“Burada yönetmenin görevi görülen şeyin seyirci tarafından keyfi bir şekilde algılanmasını engelleyip ona kendi bakış açısını kabul ettirip, imgeyi kendi istediği şekilde algılamasını sağlamaktır.”* (Adanır, 2017: 137). Seyircide istediği etkiyi oluşturabilmesi için yönetmenin psikolojik, ekonomik, politik ve kültürel kodları bilmesi ve bunları sinematografik öğelerin yardımıyla film diline dönüştürmesi gerekmektedir.

Arnheim’a göre yönetmen sinematografinin anlatım gücünden yararlanarak nesnelerde perspektif etkiler oluşturabilir, kurmak istediği uzaklık-yakınlık etkisini yaratarak görüntüyle vermek istediği mesajı izleyiciye aktarabilmektedir. Arnheim, en etkili görüntüyü oluşturabilmek için belirlenecek olan kamera açısının net bir açıklaması olmadığını; bunun duygu durumuyla ilgili olduğunu ve aktarılmak istenen duygu durumunda kamera açılarının değişkenlik gösterebileceğine değinir. Arnheim’e göre yönetmen kamera açılarındaki olduğu gibi, ışıklandırma da nesneleri gerçeğe en yakın ya da olduğundan farklı gösterme özelliğine sahiptir. Işığın yoğunluğu, parlaklığı ve yönü nesnelerin aktarımında büyük öneme sahiptir ve ışığın yanlış kullanılması odaklanılmak istenilen konudan uzaklaşılmasına neden olabilmektedir. Sinemada çerçevenin sınırlandırıcı etkisi istenilen konuya odaklanma açısından yönetmene sadece istediği görüntüyü seyirciye gösterme ayrıcalığı oluşturmakla birlikte, nesneye istediği kadar yaklaşıp uzaklaşma olanağı tanımaktadır. Sinemanın zaman ve uzamda sınırlarının olmaması hem yönetmene anlatımda özgür bir alan açmakta hem de sinemanın kendine özgü bir dil oluşturmasına zemin hazırlamaktadır. Fakat Arnheim bu özgür alanın sadece biçimle oynamak için kullanılmaması, anlatımı bütünleştiren kurguda da bunun bir amaca yönelik yapılması gerektiğini vurgulamaktadır (Arnheim, 2010: 17-29).

Yönetmenin gerçeklik evreninde oluşmuş bir hikayeyi film evrenine bütün gerçekliğiyle taşıyabilmesi mümkün değildir. Bunu ancak sinematografik öğelerin anlatım gücünden yararlanarak, kurmaca bir gerçeklikle aktarabilmektedir. Seyircide bu gerçeklik hissinin oluşturulabilmesi için bir filmi oluşturan; görüntüler, ses, oyunculuk, diyalog, mizansen, dekor, hareket ve kurgu gibi bütün unsurların etkili bir uyum içinde olması gerekmektedir (Adanır, 2017: 127). Dolayısıyla bugün başarılı çalışmalara imza atmış yönetmenlerin filmlerindeki ortak nokta sinematografinin etkili kullanımıyla birlikte, filmi oluşturan bütün parçaların birbiriyle uyum halinde olmasıdır. Örneğin Alfred Hitchcock, seyircide oluşturmak istediği merak ve şaşırtma hissinin etkisini görüntü estetiğini oluşturan öğeleri doğru zamanda ve doğru yerde bir bütün halinde kullanarak elde etmektedir. Hitchcock, oyuncu ve mekân esaslı bir dil yoluna gidip, müzikle kuvvetlendirdiği filmlerini incelikli senaryolarına uyarlarken seyircide oluşturacağı etkileri kamera hareketleri, ses, açı karşı açı ve kurgu gibi sinematografik öğelerden destek alarak uygulamaktadır.

“Sinema, doğası gereği röntgencilik içeren bir görme biçimidir; gizli gizli başkalarını izlemekten aldığımız o suçlu zevki tatmin eder. Alfred Hitchcock ve Michael Powell gibi yönetmenler, kamerayı kullanarak en karanlık arzularımızı ve korkularımızı nasıl ortaya çıkarabileceklerini ve filmin bizi yakalayıp rahatsız edebilme potansiyelini nasıl sömürebileceklerini çok iyi bilen yönetmenlerdir.” (Ergar, 2015: 17)

Dolayısıyla yönetmenin görüntü estetiğinin unsurlarını kullanarak seyirciye yaptığı bütün yönlendirmeler ve anlatımlar sinematografiyi oluşturmaktadır. Sinemanın sanatsal yapısını ve görüntü estetiğinin film dilini oluşturmadaki etkisini kavrayabilmek için sinematografinin öğelerine daha detaylı bakmak gerekmektedir.

2.1.1. Işık ve Renk

Görsel sanatlara dayalı bütün üretimlerde ışık ve renk kullanımındaki temel amaç sanatçının aktarmak istediği duygu ve anlatımı estetik biçimde izleyiciye ulaştırmaktır.

Işık ve renk tasarımının kullanım ilkeleri resim sanatından fotoğrafa ardından sinemaya kendi teknik anlatım biçimleriyle geçiş yapmıştır.

Sanatsal üretimde ışık konuyu aydınlatma, dramatik etki yaratma ve nesneleri ortaya çıkartma amacıyla kullanılır. Aynı zamanda ışığın yüzeyler üzerinden belirli oranlarda yansması sonucunda renklerin oluşumu sağlanmış olur (Aytaş ve Aybek, 2012: 98). Bu nedenle sinematografinin temel ögesi olan ışık, hem teknik bir zorunluluk hem de görüntüde estetiği ve anlatımda psikolojik etkiyi yaratabilmek için temel bir ihtiyaçtır.

Sinema görsel imgeler üzerine kurulu estetik bir anlatım dili oluştururken, ışık ve rengin biçimsel özelliklerinden yararlanır. Yönetmen ve görüntü yönetmeninin öznel anlamlar oluşturabilmek için sıklıkla kullandığı ışık ve renk, doğru ve etkileyici yaratımla nesneler ya da karakterler üzerinde yeni anlamlar oluşmasını sağlamaktadır. Aynı zamanda ışık ve renk görüntüden seyirciye geçmesi beklenen duygunun aktarımında en etkin sinematografik öge olma özelliğini taşımaktadır. Bu nedenle yönetmenin ışık ve renk kullanımına hakim olması görüntü dili açısından oldukça önemlidir.

Rudolf Arnheim sanatçının ışık anlayışının, insanın genel tutum ve davranışlarını iki biçimde etkilediğini düşünmektedir: Birincisi nesneleri gerçek ortamı içinde fark edilir duruma getirmesi. İkincisi ise, sanatçının bakış açısıyla nesneleri kendi fiziksel gerçekliğinden kurtararak onlarla yeni anlamlar yaratmasıdır. Arnheim'e göre yönetmen ışık oyunları, ışığın geliş yönüyle ya da kontrast etkisiyle nesnenin ön planda ya da arka planda görünmesini sağlayabilir. Anlatımı etkili hale getirebilmek için bir nesneyi çok parlak ya da çok koyu ışıktaki gösterebilir ya da güneşin geliş açısına bağlı olarak gölgelerin etkisini farklı biçimlerde kullanabilir. Dolayısıyla yönetmene anlatımda sağladığı imkanlardan dolayı ışık, sinemanın en etkili estetik olanağına sahip ögesi olma özelliğini taşımaktadır (Arnheim, 2010: 58-59).

Sinemada etkili ışık ve renk kullanımı, çekilecek olan filmin gerektirdiği atmosfer koşullarına bağlı olarak düzenlenmektedir. Bu temel aydınlatmayı ve anlatımı

sağlayacak bir durum olabileceği gibi ortamın gerçek ışık değerlerini oluşturmak ya da hikayenin gerektirdiği özel dramatik aydınlatma yöntemlerini belirlemek açısından da önemlidir.

Aydınlatmanın ilk amacı en yüksek kalitede görüntüyü oluşturabilmek için yeterli miktarda ışığı sağlayabilmektir. Atmosferin aydınlatılması için yeterli miktarda ışık olmaması istenilen görüntü kalitesi ve pozlama değerine ulaşmayı engeller. Doğru ve iyi bir aydınlatma ile verilmek istenen görsel etki, görüntünün oluşturduğu iki boyutlu etkiyi üç boyutlu bir etkiye dönüştürmeyi sağlayabilir. Başarılı bir aydınlatmada izleyicinin ilgisi istenilen noktaya çekilebilmeli ve yönetmene kompozisyon oluşumunda yardımcı olabilmelidir. Teknik olarak doğru kullanılan aydınlatma; biçim ve boyutları ortaya çıkarma, gerçeği ya da gerçek dışını belirtme, istenilen atmosferi yaratma açısından oldukça önemlidir (Vardar, 2018: 218-219). Yönetmen aydınlatma tasarımıyla estetik ve psikolojik etkileri yaratabilme isteğine bağlı olarak, mekanın aydınlatılmasında doğal ışığın yanı sıra ışık kontrolüne hakim olabilmek için yapay ışık olanaklarından da yararlanır. Bu nedenle yönetmen, görüntü yönetmeni ve ışık ekibinin teknik ve estetik anlamda ışık kullanım bilgisine hakim olması gerekmektedir.

Aydınlatmanın görüntüye olan etkisi ışık ve gölge ilişkisinin düzenlenmesiyle ilgilidir ve etkili bir aydınlatma için gölgenin doğru yerde kullanılması gerekmektedir. Bir nesnenin iki boyutlu ya da üç boyutlu algılanmasını sağlayan, nesnenin formunu ve biçimini ortaya çıkartan şey ışık değil, gölgedir. Sinemadaki ışık, gölge ve renk kullanım tekniklerinin birçoğu resim sanatından etkilenilerek oluşturulmuştur. Caravaggio, Rembrandt gibi pek çok ressamın ışığı ve rengi kullanım biçimi sinemada görüntü estetiğini etkili biçimde yaratabilmek açısından önemli bir kaynak oluşturmaktadır.



Görsel 4. Sinemada kullanılan aydınlatma tekniklerine etki eden bir resim örneği.

(“Aziz Matta’ya Çağrı”/ *Vocazione di San Matteo*, Caravaggio, 1599)

Işığın kullanıldığı bütün görsel sanatlarda, gölge nesnenin kendi üzerinde oluşan gölge ve nesnenin kendi dışındaki bir yüzey üzerinde oluşan gölge olarak ikiye ayrılır. Lenardo Da Vinci bu iki farklı gölgeyi “bağlı gölge” ve “atılan gölge” olarak adlandırmıştır. *Bağlı gölge*, nesnenin uzağındaki bir aydınlatma kaynağının nesnenin üzerinde oluşturduğu gölgedir. *Atılan gölge* ise, bir nesnenin başka bir yüzey üzerinde oluşturduğu gölgedir. Sinemadaki aydınlatmanın amacı ışıklı ve gölgeli alanları düzenlemektir. Kontrast zıtlığının ihtiyaç duyulmadığı aydınlatma yaklaşımına “düz (Notan) aydınlatma”, iki boyutlu görüntüyü gerçeğe yaklaştırmak ve daha estetik değer katmak için kontrast etkisini artıran aydınlatmaya ise “chiaroscuro aydınlatma” denilmektedir (Kılıç, 2018: 17-18).

Chiaroscuro aydınlatma Rönesans Dönemi ressamlarının resimlerinde daha çarpıcı ve gerçekçi etki yarabilmek adına gölge ve ışığı kontrast şeklinde kullanmalarıyla ortaya çıkan bir resmetme tekniğidir. (Vardar, 2018: 240). Aydınlik-karanlık zıtlığını (kontrastlığı) sinemada doğru biçimlerde kullanmak, sinemada görüntü estetiği ve film dili açısından güçlü etki yaratmaktadır. Chiaroscuro aydınlatması aydınlık ve karanlık alanların oluşturduğu kontrastlık derecesine göre Rembrandt aydınlatma, cameo

aydınlatma, siluet aydınlatma olarak üç grupta incelenir:

“Temel özelliği seçicilik olan Rembrandt aydınlatmada, bir alan kasten ışıksız bırakılırken diğer bir alan dikkatlice ışıklandırılmıştır. Dereceli gölgelendirme kullanılmasına rağmen gölgeler yarı şeffaftır. Cameo aydınlatmada ise arka plan tamamen karanlık bırakılırken ön plandaki nesne ya da oyuncular doğrudan aydınlatılmıştır. Siluet aydınlatmada ise arka plan aydınlık, ön alan tamamen karanlıktır.” (Bayram, 2009: 127)



Görsel 5. Sinemada Rembrandt aydınlatmanın kullanıldığı bir sahne
(“Sarmaşık” Tolga Karaçelik, 2015)

Görüntü estetiğinin temel anlatım yapısını oluşturan ışık, gölge ve renk öğeleri oluşturulmak istenilen kompozisyonda biçimsel bir güç oluşturur. Işıklandırmadaki temel kavramsal araçlar; ışığın sert ya da yumuşak olması, yükseklik derecesi, ışığın yönü (cepheden, yandan, arkadan, kontur), rengi, yayılma biçimi, dokusu, hareketliliği ve yoğunluk biçimi anlatılmak istenilen konuya, aktarılmak istenen duyguya göre değişiklik göstermektedir. Bu nedenle ışık ve rengin birlikte oluşturduğu; “*Aydınlığa karşılık karanlığın, beyaz saflığa karşılık siyah kötülüğün, kasvet ve parlaklık arasındaki karşıtlığın ilkel ama daima etkileyici olan sembolik anlamları tükenmez.*” (Arnheim, 2010: 59)

Yönetmenin ışık kullanımında rengi ve gölgeyi daha gerçekçi biçimde oluşturmaya,

Stanley Kubric'in "Barry Lyndon" (1975) filmindeki aydınlatma yöntemi örnek olarak gösterilebilir. Kubric Barok dönemine ait görüntülerin hakim olduğu filmde, saray salonlarının aydınlatılmasında sadece mum ışığı kullanılarak, ışığın ve rengin şiirsel bir atmosfer oluşturmasını sağlamıştır (Sözen, 2013: 153). Dolayısıyla yönetmenin aydınlatmada yapay ışık yerine doğal ışık etkisi verecek olan mum ışığını tercih etmesi, görüntüde yaratılmak istenen estetik ve anlatımsal bütünlüğün oluşmasını sağlamıştır.



Görsel 6. Aydınlatmada mum ışığının kullanıldığı bir sahne ("Barry Lyndon" Stanley Kubric, 1975)

Oluşum bakımından, "renk ışığın dışı vurumudur." Matisse (aktaran Kılıç, 2018: 25). Renk ışıkla birlikte düşünülse de anlatımsal etkisinden dolayı ayrıca değerlendirilmesi gereken sinematografik öge olma özelliği taşımaktadır.

Sinemanın ilk yıllarında çekilen görüntüler teknik olanakların yetersizliğinden dolayı siyah-beyaz olsa da George Méliés gibi bazı sinemacılar bu sınırı aşmak istemişlerdir. Méliés'in siyah-beyaz olan "Aya Seyahat" filmdeki bazı sahneler elle boyanarak renklendirilmiştir. Aynı şekilde David W. Griffith, Azeynştayn gibi yönetmenler sinemanın sessiz döneminde koşulları zorlayarak filmlerinin bazı bölümlerine renklendirme yapmışlardır (Büker, 1991: 59-60). Bu dönemde kullanılan renklerdeki amaç yeni bir anlam ya da dramatik bir etki yaratmaktan öte seyircinin ilgisini çekmeye yönelik olmuştur.



Görsel 7. Siyah-beyaz olan filmdeki bazı sahneler elle boyanarak renklendirilmiştir.

(“Ay’a Seyahat” George M  li  s, 1902)

“Sinema başlangıcından 1930’lara kadar olan uzunca bir süre içinde anlatımını yalnızca siyah-beyaz görüntülerle yapma imk  nına sahipti. Ama daha yüzyılın başından itibaren doğadaki renkleri film üzerine aktaracak yöntemleri bulmak için teknisyenler durmaksızın çalışmıştır. Bunun sebebi siyah-beyaz filmlerin sinemasal anlatımdaki yetersizliği değil, yokluğunun seyircide daima bir eksiklik duygusu yaratmasıdır.” (Sözen, 2003: 110)

Fakat günümüzde renkli filmin hakim olmasına rağmen, bazı yönetmenler oluşturmak istediği anlatıma bağlı olarak filmin tamamını ya da belirli bölümlerini siyah beyaz çekmeyi tercih edebilmektedir. Pawel Pawlikowski'nin Oscar’da en iyi yönetmen ödülüne layık görüldüğü filmi “Soğuk Savaş” (Cold War, 2018), yönetmenliği, senaristliği ve görüntü yönetmenliği Alfonso Cuar  n tarafından gerçekleştirilen “Roma” (2018), Kenneth Branagh’ın yazıp yönettiği “Belfast” (2021) gibi hikaye anlatımındaki ortak noktaları savaş ve dram olan bu filmler, günümüzde siyah-beyaz çekilmesi tercih edilmiş olan yapımlara örnek olarak verilebilir. Aynı şekilde Robert Rodriguez ve Frank Miller’in yönetmenliğini yaptığı Quentin Tarantino’nun konuk yönetmen olarak yer aldığı “Günah şehri” (Sin City 2005) filmi genel olarak siyah-beyaz olsa da belirli sahnelerinde renklerin kullanılması film dilini zenginleştirmiştir.



Görsel 8. Siyah beyaz filmlerde renk kullanımı. (“Günah Şehri”/ *Sin City*, Frank Miller, 2005)

Sinema anlatımında etkili bir estetik öge olan renkler, farklı enerji derecelerine sahiptir. Sıcak renkler genellikle pozitif, yüksek enerjili bir atmosfer oluştururken soğuk renkler negatif, düşük enerjili bir atmosfer oluşturmaktadır (Çöloğlu, 2006 : 158). Yönetmenin anlatımına bağlı olarak, aynı enerji değerine sahip olan renkler birlikte kullanılacağı gibi kontrast oluşturabilmek için farklı enerji değerindeki renkler de bir arada kullanılabilir.

“Amélie” filminde hakim olan sarı, turuncu, yeşil gibi sıcak renklerin kullanımıyla biçimlendirilen anlatım seyircide pozitif duygu oluşumunu sağladığı gibi, “Matrix” “Stars Wars” gibi bilim kurgu filmlerinde ise genellikle mavi, gri gibi soğuk renklerin kullanımı tercih edilmekte ve daha düşük enerjili bir atmosfer oluşturulmaktadır. Yönetmenin renk seçimi, hikaye anlatımında baskın olan rengi nerede kullanacağı sıcak ve soğuk renk tonları arasındaki geçiş dengesini nasıl kuracağı, görüntü dilinin estetik yapısını oluşturur.

Renklerin insanlar üzerinde psikolojik etkilerinin olmasının yanı sıra farklı kültürlerde renklerin özdeşim kurulduğu unsurlar değişiklik göstermektedir. Genel olarak tutkuyu,

suçu ve şiddeti temsil eden kırmızı; İran’da mutluluğu, Hindistan’da namus ve hakikati, Çin’de ise ikinci asalet rütbesini simgelemektedir (Sözen, 2003, aktaran Koca, 2019: 227). Aynı şekilde siyah renk, batı kültüründe ölümle özdeşleştirilirken doğu kültüründe saflık ve mutluluğu temsil etmektedir. Dolayısıyla sinemada renk kullanımı açısından renklerin temsil ettiği anlamları bilmek, doğru bir anlatım açısından önemli bir gereklilik oluşturmaktadır. Fakat renklerin kullanım amacı yönetmenin öznel anlatımına bağlı olarak değişkenlik gösterebilir. Bir film içerisinde kırmızı renk, aşkı temsil ettiği gibi şiddet ve intikam gibi birçok farklı anlamı da temsil edebilmektedir.

Bu nedenle göstergeler üzerinden görüntüde anlam oluşturma çabasında olan sinema, anlatımda renkleri gerçekliği yansıtmanın dışında, metafor olarak da kullanma alanına sahiptir. Renklerin imgesel anlatımına, yönetmenliğini Lana Wachowski ve Lilly Wachowski kardeşlerin yaptığı “Matrix” (1999) filminden bir sahne örnek oluşturmaktadır: Neo karakterine hayatıyla ilgi bir seçim yapması için sunulan kırmızı hap gerçekliği ve sonsuzluğu, mavi hap ise sorgulamadan devam edilecek hayatı temsil etmektedir. Filmin öyküsünün temel yapısını oluşturan bu sahnede rengin imge olarak kullanıldığı görülmektedir.



Görsel 9. Rengin metafor olarak kullanımına bir örnek
(“The Matrix” Lana ve Lilly Wachowski, 1999)

Sinematografik anlatımda renk ögesinin imgesel kullanımına örnek olarak verilebilecek diğer bir film ise Steven Spielberg tarafından yönetilen “Schindler’in Listesi” (Schindler's List 1993) filmidir. Tamamı siyah-beyaz olarak çekilen filmdeki tek renk küçük bir kızın kırmızı paltosudur. Film süresince sadece birkaç sahnede görünen kırmızılar içindeki masum kız çocuğu imgesi ile yönetmen Yahudi soykırımına dair anlatmak istediğini, sinemada rengin estetik anlatım gücünden yararlanarak tek renk üzerinden izleyiciye aktarmaktadır.



Görsel 10. Rengin imgesel kullanımı
(“Schindler'in Listesi” /*Schindler's List* Steven Spielberg, 1993)

Dolayısıyla anlatımsal ve estetik olarak film dilini önemli ölçüde etkileyen renk ögesi; oluşturduğu izlenim etkisi, taşıdığı sembolik anlamlar ve duygusal ifade aracı olarak filmin anlam boyutunu oluşturur (Sözen, 2003, aktaran Koca, 2019: 231). Sinemada rengi sembolik anlamlarıyla kullanmayı tercih eden yönetmen Peter Greenaway’ın filmleri; renk geçişleri, rengin kullanım yoğunluğu ve içinde barındırdığı metaforlarla, resim sanatıyla sinema sanatının iç içe geçmiş farklı yorumlarını yansıtmaktadır. Greenway’ın sinemadaki renk imgelerini kullandığı yapımlardan biri olan “Aşçı, Hırsız, Karısı ve Aşığı” (The Cook, The Thief, His Wife and Her Lover, 1989) filminde Greenaway renkleri imgeler üzerinden anlatmaktadır. Film beş farklı renk katmanı üzerine yerleştirilmiş tiyatro sahnesi etkisi vermektedir. Aynı zamanda renk ve perspektif olarak da katmanlara ayrılmıştır. İzleyici kamera hareketiyle birlikte tablonun

içinde dolaşır gibi katmanlar arasında geçişler yapar. Bu geçişleri renk geçişleri takip eder. Katmalar ve renk değişimleri birbirleri ile bağlantılı ve oldukça dengededir. Metaforları ve renkleri bilinçli olarak kullanan Geeyway’ın filmde yemek salonunu insan vücuduna benzetmekte ve bunu tüketimin rengi olan kırmızıyla göstermektedir.



Görsel 11. Rengin sembolik anlatımına bir örnek (“Aşçı, Hırsız, Karısı ve Aşığı”

/The Cook, the Thief, His Wife & Her Lover, Peter Greenaway, 1989)

Sinemada ışık ve renk kullanımı yönetmenin olduğu kadar görüntü yönetmenin de katkılarıyla anlatımda etki yaratmaktadır. Bu nedenle “*Işık ve renk, görüntü yönetmeninin cephaneliğindeki en güçlü araçlar arasındadır.*”(Brown, 2018: 7). Yönetmenin görüntü seçiminde öncelikle birlikte çalıştığı kişi görüntü yönetmenidir. Sinema sektöründeki en etkili görüntü yönetmenlerinden biri olarak kabul edilen Vilmos Zsigmond’un bir röportajında ışıklandırmayla ilgili yaptığı yorumu şu şekildedir:

“Işıklandırmanın gerçekten de bir filmdeki en önemli unsur olduğunu düşünüyorum. Bence iyi ışıklandırma olmadan iyi sinematografi olamaz. (...) Doğrudan ışıklandırma yumuşak ışıklandırmadan biraz daha fazla zaman alır. Seti düzgün olarak aydınlatmak için ışıklara dört-beş farklı pozisyon bulmam gerekir. Oyuncuların ışıklara girip çıkması hoşuma gider. Bence bu, sinemanın iki boyutlu dünyasında size üçüncü bir boyut sağlar. Filmde, iki boyutlu çalışırken derinlik yaratmak gerekir. Işın güzelliği de, sanatı da buradadır. (Goodridge ve Grierson, 2014: 15)

Sinematografinin en etkili ögelerini oluşturan ışık ve renk sadece anlam yönünden değil anlatım yönünden de belirleyici özelliklere sahiptir. Fakat sinemada görüntü estetiğini oluşturan unsurları bir bütünün parçaları halinde değerlendirmek gerekmektedir. Bir filmi oluşturan ışık ve renk ne kadar ustalıkla kullanılmış olsa da filmin bütününden bu etkiyi alabilmek için doğru bir kompozisyon oluşturulması çekim ölçeklerinin ve kamera hareketlerinin anlatımı destekleyici nitelikte olması gerekmektedir.

2.1.2. Kompozisyon - Mizansen

Sinemada kompozisyon, filmsel imgeler oluşturabilmek için çerçeveyi dolduran görsel malzemelerin düzenlenmesi ve her karenin filmsel bütünlüğü bozmayacak şekilde tasarlanmasıdır. Kompozisyonu etkili şekilde bir araya getiren tasarım ilkeleri arasında görsel uyum, denge, ritim, vurgu, oran, görsel hiyerarşi ve süreklilik birbirleri ile etkileşim içinde bulunarak görüntüdeki estetik ve anlatımsal bütünlüğü oluşturmaktadır.

“Bir planın kompozisyonundaki herhangi bir şey ve her şey, izleyici tarafından izlediği öyküyü anlaması için ilgili ve gerekli bir işlevi olduğu için orada bulunduğu şekilde yorumlanır. (...) Bu ilkeyi biraz daha geliştirirsek, çerçevedeki her şeyin yeri, boyutu ve görünebilirliği de onun konu içindeki önemini seyircinin anlamasında etkilidir diyebiliriz.” (Mercado, 2011: 18)

Filmi oluşturan her plan sonsuz sayıdaki kadraj ve kompozisyon seçeneğinin arasından ortaya çıkmaktadır. Yönetmen bu alternatifler içerisinde kendi anlatımını en çok destekleyecek olan kompozisyonu ve mizanseni tasarlayarak onu hayata geçirir. Bu nedenle kompozisyona neyin hakim olacağını belirlemeden önce planın nasıl bir anlam oluşturacağını önceden belirlemiş olmak gerekmektedir. Çerçeveye giren her parça, nesnenin bulunduğu her konum ve hareket gibi bir çok unsur anlatılmak istenen hikayeyi destekler nitelikte, dengede ve tutarlı bir kompozisyon oluşturulmasını sağlar.

Çerçevenin içinde yer alan her nesne görsel bir ağırlığa sahiptir. Nesnenin boyutu, konumu, parlaklığı, şekli ve rengi seyircinin dikkatini çekme düzeyini etkilemektedir.

Kılıç'ın örneklendirmesiyle; çerçevenin tam merkezinde yer alan kütle bir güç etkisi oluşturur. Kütlenin oluşturduğu bu hakim güç, görsel algılama bakımından bir mıknatıs gibi diğer bölgelerin de algı etkisini kendisine çeker. Kütle çerçevenin kenarına doğru hareket ettiğinde algılama gücünü çerçevenin kenarına doğru taşımış olur. Bu nedenle çerçeve içindeki kütle neredeyse görsel algılama gücü o noktada toplanmış, boşta kalan bölgeler bu manyetik güçten uzak, rahatlamış bölgeleri oluşturur (Kılıç, 2018: 43). Sinemadaki bu güç merkezindeki dağılım kompozisyondaki dengeyi oluşturmaktadır. Soyut olan bu ağırlık bir kompozisyonun her iki tarafından dengeli bir şekilde dağılmışsa, kompozisyon dengeli (simetrik) hale gelmiştir. Ağırlık merkezlerinin bilinçli olarak düzensiz biçimde yerleştirilmesiyle de kompozisyonda düzensiz (asimetrik) bir denge oluşmuş olur. Bu nedenle *“Gerçek yaşamdaki denge, fiziksel ağırlık ile ilişkilidir. Görüntüsel denge ise psikolojik ağırlık ile ilişkilidir ve psikolojik denge de görüntüdeki çeşitli kompozisyon öğelerinin göreceli göz cezbetme gücü tarafından etkilenir.”* (Mascelli, 2014: 218).

Kompozisyonda çerçevenin kenarında duran nesne ya da karaktere kıyasla çerçevenin ortası anlatımda daha güçlü bir noktayı temsil etmektedir. Fakat hikaye doğrultusunda aktarılmak istenen yalnızlık, sıkışmışlık gibi duyguları öne çıkarmaksa, karakter ya da nesne çerçevenin kenarlarına yerleştirilebilir.

“Taksi Şoförü (Taxi Driver yön: Martin Scorsese 1976) filminde başkahraman Travis genellikle kadrajın kenarlarına yerleştirilmiştir. Bu onun kıyıda kenarda bir insan olarak, sosyal marjinalliğinin sinyallerini verir. Scorsese bazen Travis'i tamamen kadraj dışı bırakarak onun filmin sonundaki şok edici şiddet eyleminin asıl sebebi olan güçsüzlüğünü bize hatırlatır. Bütün ipuçları görseldir ve bize izahat olarak verilmek yerine kameranın üslubu aracılığıyla açıklanır.” (Hunt vd., 20015: 125)

Kompozisyonda çerçeve içindeki konumun belirlenmesi görsel sanatlardaki üçte bir kuralıyla ilgilidir. Sinemadaki üçte bir kuralı çerçeveyi genişliği ve yüksekliği boyunca üçe böler ve sahnedeki en önemli ilgi odağını iç çizgilerin kesiştiği dört noktadan birine yerleştirerek izleyicinin ilgisini o nokta üzerinde toplamayı amaçlar (Brown, 2018: 26).

Üçte bir kuralı görüntüdeki estetik unsuru arttırmasının yanı sıra kadrāja yerleştirilen karakterin bakış boşluğunun doğal olarak oluşmasını sağlar. Karakterin bakış boşluğunda yeteri kadar alan kalmamışsa görsel gerilimden dolayı kadrāj sıkışmış hissedilir. Fakat bilinçli olarak karakterin olumsuz psikolojisi ve dengesizlik duygusu yaratılmak istenirse, bakış boşluğu olmadan kompozisyon oluşturulabilir. Buna örnek olarak yönetmenliğini Tom Hooper'in yaptığı “Zoraki Kral” (The King's Speech 2010) filminde Kral VI. George'un kekemelik sorununu yenmek için yardım aldığı konuşma terapistinin odasında geçen sahnede, karakter sıkıştırılmış ve bakış yönü boşluğu olmadan çerçevenin kenarına yerleştirilmiştir. Yönetmen tarafından bilinçli olarak oluşturulmuş olan kompozisyon sayesinde, karakterin ruh hali görüntü estetiğinin bilinçli kullanımıyla seyirciye yansıtılmıştır.



Görsel 12 . Bakış boşluğu olmayan bir anlatım
(“Zoraki Kral” /The King's Speech , Tom Hooper, 2010)

Kompozisyonu etkileyen diğer unsurlardan biri de çerçevedeki nesnelerin birbirleriyle kurdukları oran orantıdır. “Klasik Yunan felsefesi, matematiğin evrenin denetleyici gücü olduğunu ve bunun ifadesini Altın Oran'daki görsel güçlerde bulunduğunu dile getirmişti.” (Brown, 2018: 16). Bütün görsel sanatlarda olduğu gibi sinema da kompozisyonda estetik bakış yaratmak ve anlatıyı güçlendirmek amacıyla üçte bir kuralı ve altın oran kullanımı tercih edilmektedir.



Görsel 13. Altın Oran (“Roma” Alfonso Cuarón, 2018)

Sinemadaki kompozisyonu oluşturan unsurlardan bir diğeri de görüntüde yer alan çizgiler ve şekillerin kullanım biçimidir. Çerçeveedeki şekiller estetik olarak görüntüyü etkilediği gibi anlatıma yön ve etki katma özelliği de taşımaktadır. Bu nedenle kompozisyon oluştururken çerçeve içerisinde kalan çizgilerin yönü, biçimi ve boyutu oldukça önemlidir. *“Sinema sınırlarını oluşturan yatay düzlem gibi insan gözü de yatay bir görüş alanına sahiptir. Bu nedenle yatay çizgilerin yoğunlukta olduğu dünyada dikeylik kuvveti görsel bir güç olarak karşımıza çıkmaktadır.”* (Güngör, 2018: 129). Dikey çizgilerin yarattığı güç unsuru sinemada mimaride, mekanların büyüklüğünü göstermede ya da karakteri daha güçlü göstermek için alt aç çekimlerinde tercih edilen güç unsurlarını oluşturmaktadır.



Görsel 14. Kompozisyonda çizgi kullanımına bir örnek (“Yedi” /Seven, David Fincher, 1995)

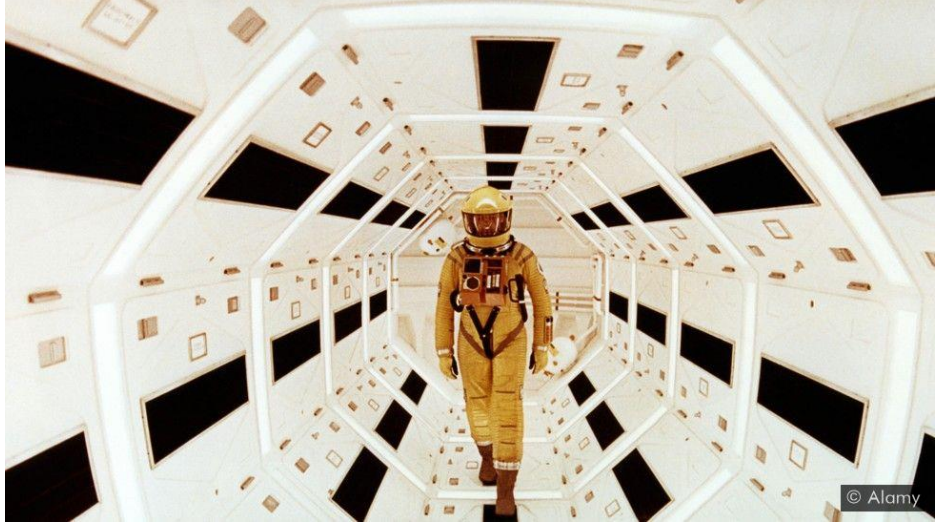
“Temel çizgiler her tür kompozisyonda bir etkindir sonsuza varan çeşitleri daima temel

üçlüden türer: yatay dikey çapraz.” (Brown, 2018: 21). Dolayısıyla çizgiler, gözün takip etme özelliğinden dolayı çerçevenin dışında da görüntünün devam etmesine, bakışa ya da nesneye yönlendirme yapılmasına, yüzeylerin birbirinden ayrılmasına ve birleştirilmesine ya da perspektif oluşturarak derinlik yaratılmasına, sıklıkla tekrar edildiğinde farklı dokuların ve motiflerin oluşmasına neden olabilirler. Bu nedenle çizgilerin kompozisyon oluştururken görüntü estetiğinde ve anlatım dilinde etki alanları oldukça fazladır. Oluşturulan kompozisyonda hakim çizgilerin izleyicinin üzerinde istenilen etkiyi yaratması için hikaye anlatımını bozan çizgilere ve şekillere yer verilmemesi gerekmektedir.

Sinemada kompozisyon öğelerini oluştururken çizgiler kadar formların oluşturulması da önemli bir etkiye sahiptir. Kompozisyonun ve mizansenin oluşturulmasında güç etkisi oldukça fazla olan şekillerle ilgili Avrupa’da soyut sanatın öncülerinden olan ressam Kandinsky şekilleri sese benzetmektedir:

“Soyut her geometrik şekil, kendine has bir iç sese sahiptir. Şeklin yönünün değişmesi bile onun sesinin değişmesine neden olur. Her şeklin kendine ait bir manevi havası vardır ve diğer şekillerle birleşince bu hava zenginleşir. Sanatçı için görsel kompozisyonun kurucu elemanı olan şekil bu istenen havayı kazandığında tamamlanmış ve amacına ulaşmıştır.” (Güngör, 2018: 138)

Bu nedenle kompozisyonun parçalarından biri olan formlar fiziksel bir yapıya sahip oldukları kadar soyut bir alan da oluşturan, anlatıma derinlik katan formlar olarak düşünülmektedir. *“Üçgen bir form piramidin bütünlüğünü, gücünü ve dengesini çağrıştırır. Gözü bir noktadan diğerine dışarılara kaçmadan devam etmeye zorlayan eksiksiz, kapalı bir formdur.”* (Mascelli, 2014: 213). Bu nedenle seyircinin dikkatini odaklamak istenilen noktada etkinleştirebilmek için üçgen form kompozisyonda yoğun olarak kullanılmaktadır. Daire, L biçimli form ve oval formlar da kompozisyon ve mizansenin yapısına göre kullanılan form biçimlerindendir.



Görsel 15. Kompozisyonda çizgi, form, perspektif kullanımına örnek (“2001: Bir Uzay Destanı”/2001: *Space Time Odyssey*, Stanley Kubrick, 1968)

Sinemada kompozisyonu oluşturan her unsur birbiriyle uyum içindedir ve bu etkileşim bir ritmi oluşturur. Bu ritim tekrarlardan, değişimden ve tempodan doğmaktadır. *“Diyalektiğin “niceliğin niteliğe dönüşümü” ilkesine uygun olarak, tekrar eden öğeler tek başlarında kendilerinde olmayan bir nitelik ve güç kazanırlar.”* (Güngör, 2018: 148). Sinemada tekrar eden görüntü ve sesteki etkileşim anlatımın güçlenmesini ve derinliğinin artmasını sağlamaktadır.



Görsel 16. Kompozisyonda ritim etkisine örnek (“Siyah Kuğu”/Black Swan, Darren Aronofsky, 2010)

Sinemadaki çerçeve görsel ve işitsel bir alanı sınırlandırıyormuş gibi görünse de, insan zihni duyduklarının ve gördüklerinin dışında da eksik olan bölümleri bütünleme yeteneğine sahiptir. Bu nedenle kompozisyonadaki unsurlardan biri olan açık çerçeve kullanımında, izleyicinin görmediklerini zihninde tamamlaması beklenen kesilmiş, tamamlanmamış görüntülerden oluşmaktadır. Kapalı çerçevede ise bütün unsurlar çerçevenin içerisine yerleştirilmiş ve seyircinin görsele odaklanması beklenmektedir. Dolayısıyla kapalı çerçeveler genellikle fotoğraf etkisi veren durağan kadrajlardan oluşmaktadır. Bazen de kompozisyonda görüntüyü boyutlandırmak ve hikayede önem unsurunu ortaya çıkartmak için çerçeve içinde çerçeve kullanılmaktadır (Brown, 2018: 23).



Görsel 17. Açık çerçeve örneği (“Piyanist” / *The Pianist*, Roman Polanski, 2002)



Görsel 18. Kapalı çerçeve örneği (“Düşüş”/ *The Fall*, Tarsem Singh, 2006)

Kompozisyon kullanımındaki diğer unsurlardan biri de çerçevedeki iki boyut algısını, üç boyutlu bir etkiye dönüştürerek derinliğin oluşmasını sağlamaktır. Anlatıma derinlik

katmada en çok kullanılan boyut kıyaslama ya da üst üste bindirme yöntemidir. Aynı boyutlara sahip iki nesnenin kameraya yakınlık ya da uzaklık ilişkisine göre çerçevenin duygusu ve psikolojik etkisi değişmektedir. Bazen de bir nesnenin diğer nesneyi kısmen örtmesi sonucunda örtülen nesnenin daha uzak olduğu hissi kompozisyonda derinlik yanılması oluşturulmaktadır.

Kompozisyonun içinde yer alan ve onunla bütünleşmiş olan “*Mizansen tiyatrodan alınmış Fransızca bir terimdir. 'Kadrajı yerleştirmek anlamına gelmektedir.*” (Hunt vd., 20015: 125). Kameranın çerçevelediği her şey mizansenin bir parçası olarak kabul edilmektedir. Andre Bazin mizansenin üretim alanını; dekor, ışık, çekim açıları, çerçeveleme ve oyunculuk olarak belirlemekte ve aynı zamanda bu öğelerin filmin dilini ortaya çıkaran unsurlar olduğunu söylemektedir (Bazin, 2011: 185). Sinemadaki mizansen kapsayan bütün bu unsurlar mekan duygusu oluşturmak ve yeni bir evren yaratmak için bir araya gelirler. Yönetmenin film dili, ilk olarak mizansen nasıl oluşturduğu ve sonrasında da bu mizansen nasıl kurguladığıyla ilgilidir. Dolayısıyla çerçeveyi oluşturan her görsel estetik unsurun bir araya gelme nedenini, birbiriyle olan ilişkisini ortaya koyma biçimi yönetmenin film dilini oluşturur.



Görsel 19. Sinemada mizansen ile ilgili bir örnek
 (“Piyanist” / The Pianist, Roman Polanski, 2002)

Yukarıdaki açıklamalar ışığında özetleyecek olursak, sinematografinin öğelerinden biri olan kompozisyonun ve mizansenin görüntü estetiği ve sinema sanatı açısından rolü

oldukça büyüktür. Kompozisyon yönetmenin ve görüntü yönetmenin estetiği yorumlama gücü ve anlatımı boyutlandırma yeteneğinin hissedildiği en önemli yapıyı oluşturmaktadır. Aynı zamanda çerçeveyi oluşturan kompozisyon unsurları estetik beğeniye göre değişkenlik göstereceğinden sinematografinin en esnek alanını oluşturmaktadır. Kompozisyonu oluşturan çizgiler, formlar, dokular, renkler, hareket alanı, objektif kullanımı, çerçevenin sınırlılıkları, denge merkezleri, alan derinliği gibi unsurların tümü sinemada görüntü estetiğini etkileyen, anlatımı destekleyen filmsel uzamı etkileyecek nitelikteki unsurlardır.

2.1.3. Çekim Açıları

Etimolojik olarak hareketli görüntü, hareketi yazmak gibi tanımlamalara sahip olan sinema, hem nesnelerin devinimini yakalama hem de kamera hareketinin etkisiyle görüntüye ya da olaya yeni bir anlam kazandırma gücüne sahiptir. Sinemaya sanatsal bakış açısı getiren ve onu diğer sanat dallarından farklı bir noktaya ulaştıran da bu devinimin kendisidir.

Sinemanın ilk yıllarında, kamera sabit bir noktadan tiyatro oyununu izler gibi tek bir açıdan konumlandırıldığı için daha kısıtlı bir hareket ve anlatım alanına sahipti. Sinemanın teknik olanaklarının anlatımı derinleştireceğine inanan Griffith, o döneme ait olan genel çekim ölçeğinin dışında, orta ve yakın ölçeği deneyimlemiş, kamera hareketlerini sinemaya kazandırmış ve farklı objektiflerin anlatımdaki gücünü keşfetmiştir (Kılıç, 2012: 222-223). Griffith'in ile birlikte birçok sinemacının görüntü estetiğine kattığı yeni anlatım yöntemleri ile ilerleyen süreçte teknik olanakların değişmesi ve gelişmesiyle sinema, biçimsel ve içeriksel anlatım yapısını güçlendirmiştir.

Filmde hikayenin oluşmasını sağlayan birçok planın çekim açıları, çekim ölçekleri ve kamera açıları bütünlük oluşturacak ve anlatımı destekleyecek nitelikte belirlenmektedir.

Karakterin bakışından konumlandırılan bakış açısı (Point Of View-Pov) çekimi seyircinin karakterle aynı çizgiye gelmesine neden olur. Bu bağlamda bakış açısı sinema dilinde izleyiciyi etki altına alması bakımından oldukça önemlidir. Bir yönetmenin dikkate alması gereken en önemli noktalardan biri olan bakış açısı, teknik bir altyapı olmakla birlikte karakterin psikolojik yapısını seyirciye yansıtan en önemli unsurlardan biridir. Dolayısıyla bakış açısının kullanım biçimi, yönetmenin dünyaya kimin gözüyle baktığının bir göstergesi olarak karşımıza çıkmaktadır.

Çekim açılarını kameranın odaklandığı konuya ya da perspektife bağlı olarak belirlenen açılar, kameranın yüksekliğine bağlı olarak belirlenen açılar ve görüş noktası kamera açıları olarak üç grup altında incelemek gerekmektedir.

Nesnel kamera (objektif camera) kullanımında, sahne bilinmeyen bir kişi tarafından izleniyormuş etkisi verilerek çekimler gerçekleştirilir. Seyirci görüş noktası adı da verilen bu tarafsız kamera açısı, kişisel bir bakış açısı oluşturmamaya özen göstermektedir. Nesnel bakış açısıyla çekilen görüntülerde karakter doğrudan objektife bakmamakta ve kamerayla bağlantı kurmamaktadır (Mascelli, 2014: 15-16). Ana akım sinemanın temel amacı olan seyirciye filmin gerçek olduğunu hissettirme duygusu nesnel bakış açısıyla sağlanmaktadır. Bu nedenle seyirciyi bu yanılsamadan uzaklaştıracak kamera hareketlerine ana akım sinemada yer verilmemektedir.

Kırel'e göre öznel kamera (subjective camera), kameranın karakterin yerine geçerek, onun tecrübe ettiği anı yaşadığı biçimdir (Kırel, 20018: 203). Böylece seyirci karakterin ya da nesnenin yerine geçerek onun gözlerinden olayları görür ve hissettiklerini daha kolay algılar. Takip ve gözetleme sahnelerinde yoğun olarak tercih edilen öznel kamera, karakterin yaşadığı anı hissettirebilmek için genellikle hareketli olarak kullanılmaktadır.

Bazen de öznel kamera tamamen farklı bir biçimde kullanılmaktadır. Kırel buna örnek olarak 1974 yapımı Robert Montgomery'nin yönettiği "Göldeki Kadın" filmini vermiştir. Filmin tamamı karakterin gövdesine bağlanan bir kamerayla çekilmiştir.

Karakterin yüzünü sadece aynaya baktığında görebilen seyirci hiçbir zaman duruma dışarıdan bakamadığı için rahatsızlık hissetmiş ve film istenilen başarıya ulaşamamıştır (Kırel, 2018 : 200-201). Öznel kamera kullanımına Hitchcock'un Arka Pencere (Rear Window, 1954) filmi örnek verilebilir. Ayağı kırık olduğu için evden çıkamayan karakterin, fotoğraf makinesiyle komşularını gözetleme sahnelerinin birçoğunda karakterle birlikte seyirci de röntgenciliğe soyunmaktadır. Öznel kamera kullanımı sayesinde Hitchcock, karakterde olduğu gibi seyircinin de merak duygusunu yüksek tutmayı başarmıştır.



Görsel 20. Öznel kamera kullanımına bir örnek
(“Arka Pencere” /*Rear Window*, Alfred Hitchcock, 1954)

Görüş noktası kamera açısı, öznel ve nesnel bakış açısı arasında bulunan nesnel bir açıdır. Öznel çekimde oyuncunun yerine geçen kamera, görüş noktası açısından olayları oyuncunun bakış açısından, sanki onun yanındaymış gibi görmektedir. Dolayısıyla genellikle bu tür çekimler, bir çift oyuncu karşılıklı konuşurken omuz üzeri çekimlerde iki oyuncu arasındaki ilişki yapılandırılarak, seyirciyi oyuncunun yanına taşımış olur (Mascelli, 2014: 24-25). İkili diyalogların hakim olduğu sahnelerde amors çekimin kullanılması, seyirciyi üçüncü bir kişi olarak görüş açısına almaktadır.



Görsel 21. Amors Plan (“Harry Potter ve Ölüm Yadigârları: Bölüm 2”

/Harry Potter and the Deathly Hallows: Part 2, David Yates, 2011)

Filmler genellikle tek bir bakış açısı hakimiyetinde üretilmez ve hikayenin yapısı, olay örgüsü, karakterin ruh hali ya da yaşadığı aksiyon bakış açısının değişmesine neden olmaktadır (Sözen, 2008: 582). Bu nedenle yönetmen izleyicide oluşturmak istediği etkiyle bağlantılı olarak bakış açısını belirlemektedir.

Kameranın bakış açısının yanı sıra kamera yüksekliğinin de konuya göre ayarlanması anlatıma psikolojik, dramatik ve estetik olarak birçok anlam katmaktadır. Çekilecek olan sahnenin göz hizasından ya da bulunduğu noktanın aşağısından ve yukarısından olacak şekilde belirlenen çekim açısı anlatımı değiştirmektedir.

Olağan görüş noktası, ortalama bir insan boyunun (yaklaşık 165 cm) göz hizası hesaplanarak oluşturulan çekim açısıdır. Bu çekim açısı seyircinin gördüğü manzara, karakter ya da nesneyle bütünleşmesini, kendi bakış açısından filme dahil olmasını sağlamaktadır. Özel çekimlerde ve yakın plan çekimlerde, doğrudan objektife bakan karakterin açısı olağan görüş açısı olarak belirlenmektedir (Mascelli, 2014: 38-40).

Üst aç plan çekimlerinde ise kamera göz hizasının üstünde yer alır ve kamera aşağı doğru eğim yaparak açıyı oluşturur. Alt aç plan çekimlerinde ise kamera göz hizasının altındadır ve kamera objektifi yukarıya doğru bir eğim yaparak açı oluşturur. Genel

olarak üst aç planlar kuşbakışı olarak bir alanı göstermek, nesneleri gerçek boyutundan daha küçük göstermek amacıyla kullanılmaktadır. Bu nedenle bir karakterin bir çocuğa bakışı ya da psikolojik olarak karakterin güçsüz olduğu durumlarda genellikle üst aç planlar tercih edilmektedir. Alt aç planda ise, iktidar, güç, güven duyguları ön plana çıkmaktadır. Nadir olarak kullanılan eğik aç planlar ise bir olaydaki dengesizliği belirlemek amacıyla kullanılmaktadır.



Görsel 22. Üst Açı (“Bir Rüya İçin Ağıt” / *Requiem for a Dream*, Darren Aronofsky, 2000)



Görsel 23. Alt Açı (“Gökdelen”/ *High-Rise*, Ben Wheatley, 2015)

Arnheim’e göre görüntüde sanatsal bir etki yaratabilmek için konuyu bilindik şekilde aktarmanın dışında, seyircinin biçim duygusunu da karşılayacak şekilde görüntünün

oluşturulması gerekmektedir. Güçlü bir diktatörü alt açıyla çekmek zekice uygulanabilirse, üstünlük duygusu oluşturmanın yanında, estetik bir etkiyi de yaratmış olur (Arnheim 2010: 38). Çekim açısı yapısal olarak sinemanın “düşünsel açısını” oluşturmakta ve yönetmenin seyirciyi sinematografik anlatımı kullanarak yönlendirmesini sağlamaktadır. Sinemada çekim açılarının etkili bir anlatım oluşturmalarını sağlayan diğer unsur ise çekim ölçeklerinin uygulanma biçimidir.

2.1.4. Çekim Ölçekleri

Senaryonun dramatik noktalarına vurgu yapılmasını destekleyen ve yönetmenin bakış açısıyla anlatımın biçimlenmesini sağlayan bir diğer sinematografik öge de çekim ölçekleridir. Çekim ölçekleri, aktarılmak istenilen hikayenin seyirciyi yönlendirme, filmin uzamsal ve mekânsal atmosferiyle bir bütün oluşturma, psikolojik olarak seyirciyi hazırlama açısından oldukça önemli bir etkiye sahiptir.

Çekim ölçekleri genellikle öyküye, türe ve filmin genel üslubuna bağlı olarak belirlenmektedir. İçinde bulundukları bağlama göre farklı anlamlar oluşturmuş olsa da yine de seyirci bir karakterin tepkisi ya da önemli bir diyalog sırasında yakın bir plan görmeyi bekleyecektir. Anlatının istenilen etkiyi verebilmesi için önemli detayları göstermek gerekmektedir (Hunt vd., 2012: 124).

Çekim ölçekleri ayrı planları oluşturuyor olsa da bir önceki ve bir sonraki planla bağlantılı olarak bütünleşmiş bir şekilde hikayeyi aktarmayı amaçlamaktadır. Her bir çekim ölçeğinin seyircide ortaya çıkarttığı duygulanım etkisi farklıdır. Örneklendirmek gerekirse, yaşadığı duygu durumundan dolayı ağlayan bir karakteri genel plan çekim ölçeğiyle seyirciye aktarma çabası olumsuz sonuçlanabilir. Seyirci baş plan ya da yakın plan çekiminde, ağlayan karakterin jest ve mimiklerini gördüğü zaman, durumun duygu yoğunluğunu hissedecektir. Bu nedenle çekim ölçeklerinin nerede, ne zaman ve nasıl kullanıldığı, görüntü estetiğini anlatımsal olarak biçimlendirmektedir.

Aşağıda film yapımında sıklıkla kullanılan çekim ölçekleri tanımlarına ve görsel örneklerine, yer verilmiştir.

Genel plan (uzak plan), içeriği tamamen konuya bağlı olan ve bütün sahneyi kucaklayan plandır (Brown, 2018: 61). Bir sahnenin en geniş haliyle çerçeveyi kaplayan ve alan derinliği az olan plandır. Senaryoda anlatılmak istenilen hikayenin genel görüntüsünü izleyiciye aktaran plandır.



Görsel 24. Genel Plan (“Yüzüklerin Efendisi: Kralın Dönüşü”/
The Lord of the Rings: The Return of the King, Peter Jackson, 2003)

Tanıtım planı, bir sahnenin açılış planı olarak düşünülür ve bir sonraki sahne hakkında bilgi aktarır. “Bir tanıtım plandan hemen sonra gelen bir sahne gerçekten nerede çekilmiş olursa olsun, izleyicinin zihninde, tanıtılan mekanda çekilmiş kabul edilir.” (Mercado, 2011: 93)



Görsel 25. Tanıtım Planı (“Son Umut”/ *Children of Men*, Alfonso Cuarón, 2006)

Boy plan – geniş plan, karakterin ya da nesnelerin tamamının görüldüğü plandır. Karakterin duygu durumunu uzak olduğu için izleyiciye aktaramaz. Bu nedenle genellikle yakın çekim planlara geçilmeden önce gösterilen plandır.



Görsel 26. Boy Plan (“Kill Bill” / *Kill Bill Volume 1*, Quentin Tarantino, 2003)

Amerikan plan – diz plan, karakterin dizinin hemen üstünden baş boşluğuna kadar görünen alanı çerçeve içine alan plandır. Oyuncu seyirciye daha yakındır ve detaylar daha net görünmektedir.



Görsel 27. Diz Plan (“İyi, Kötü ve Çirkin”/ *The Good, the Bad and the Ugly* , Sergio Leone, 1966)

İkili plan, genellikle bir kompozisyonda iki karakterin diyalog halinde olduğu ve görüldüğü bütün planları kapsayan plandır. İkili planlarda genellikle diz plan, bel plan veya göğüs plan tercih edilmektedir. Karakterlerin mizansen aralarındaki ilişkiyle ilgili ipuçları verebilir (Mercado, 2011: 105).



Görsel 28. İkili Plan (“*Ida*” Pawel Pawlikowski, 2013)

Bel plan, oyuncunun bel hizasından yukarısının gösterildiği yaygın olarak kullanılan çekim ölçeğidir. Karakterlerin ifadeleri, kıyafetlerindeki ayrıntılar daha belirgindir. Bu nedenle izleyici karakteri daha yakından tanıma imkânını yakalamış olur.



Görsel 29. Bel Plan (“Hayat Güzeldir “/ *Life is Beautiful* , Roberto Benigni, 1997)

Göğüs plan, karakterin belinin tamamını ve baş boşluğunu içine alan plandır. Karakterin jest ve mimiklerinin izleyiciye net biçimde aktarıldığı çekim ölçeğidir.



Görsel 30. Göğüs Plan(“Büyük Diktatör”/ *The Great Dictator*, Charles Chaplin, 1940)

Omuz plan, karakterin koltuk altı hizasından, omuzlarının tamamının görülecek şekilde çerçeve içine yerleştirilen plandır.



Görsel 31. Omuz Plan (“Araf” Yeşim Ustaoglu, 2012)

Baş plan, karakterin boynundan baş boşluğuna kadar oluşturulan plandır. Karakterin yüzünün kadrajı kapladığı, psikolojisinin ve duygusunun izleyiciye net bir şekilde aktarıldığı çekim ölçeğidir.



Görsel 32. Baş Plan (“Yol” Yılmaz Güney / Şerif Gören, 1982)

Yakın plan, kameranın odaklanmak istediği nesneyi çerçeveye tamamen yerleştirdiği plandır. Ölçeklendirilmek istenen bir karakterin yüzüyle, çene hizası ve saç diplerinden kesilerek çerçeveye tam olarak yerleştirilmesi sağlanır.



Görsel 33. Yakın Plan (“Yeraltı”, Zeki Demirkubuz, 2012)

Çok yakın plan, izleyicinin dikkatini çekmesi istenilen küçük bir detay ya da nesneyi öne çıkartmak için kullanılan plandır.



Görsel 34. Çok Yakın Plan (“Bir Rüya için Ağıt”/ *Requiem for a Dream*, Darren Aronofsky, 2000)

Omuz üstü (Amors) plan, iki ya da daha fazla karakterin karşılıklı sahnelerinde kameraya sırtı dönük oyuncunun omuzunun üstünden bakarak diğer oyuncunun bel ya da göğüs planda çerçevelenmesiyle oluşturulmuş planlardır. “Kirli tek” de denilen omuz üstü planda karakterler arasındaki mesafe az olduğundan alan derinliği dardır ve kamera 180 derece kuralına göre hareket ettirilmektedir (Mercado, 2011: 87).



Görsel 35. Omuz Üstü Plan (“Kelepçeli Aşık”/ *To Catch a Thief*, Alfred Hitchcock, 1955)

Çekim ölçekleri konunun çerçeve içindeki sınırlarını belirlerken aynı zamanda anlatıda görsel etki oluşturmaktadır. Planlar arasında devamlılığı sağlayarak, çekim tekniklerine uygun şekilde dramatik etkiyi seyirciye yansıtarak görsel ve estetik bir atmosfer yaratmaktadır. Çekim ölçeklerinin sinematografik açıdan iki boyutlu görüntüye üç boyutlu etki katmasının yanı sıra çekim esnasında yönetmenle görüntü yönetmeninin ortak çalışmasını kolaylaştırır.

Çekim açıları ve çekim ölçeklerinin hikayeyi yönetmenin tasarladığı biçimde seyirciye ulaştırabilmesi için sinemayı estetik ve anlatımsal olarak destekleme etkisine sahip olan diğer bir öge de kamera hareketleridir.

2.1.5. Kamera Hareketleri

Sinemanın ilk yıllarında kamera hareketlerinin sinema anlatımı açısından doğal olmadığını düşünen yönetmenler, sabit kamerayla görüntü kaydetmeyi tercih etmişlerdir. Dolayısıyla o dönem çekilen filmler, “canlı fotoğraf” olmanın ve tiyatro oyunlarının film şeridine aktarılmasının ötesine geçemeyen bir anlatım oluşturmaktaydı. Yönetmenlerin, montajla oluşturmaya çalıştıkları anlam arayışı, sinemanın yeni bir dil yaratması açısından yetersiz kalmaktaydı. Fakat ilerleyen yıllarda, kamera hareketlerinin kullanılmasının, sinemada dramatik etkiyi arttırdığı ve seyirci üzerinde daha gerçekçi bir etki bıraktığı gözlemlenmiştir (Büker, 1991: 106).

Film tarihçileri ve kuramcılar sinematograf aşamasından sinemaya geçilmesini sağlayan en önemli etkenlerden birinin “kameranın özgürleştirilmesi” olduğunu savunurlar. Kameranın 1900-1915 yılları arasında hareketli kullanımına öncülük eden Albert George Smith, F. Williamson, Edwin Stratton Porter, Thomas Ince ve özellikle de 1915 yılında "Bir Ulusun Doğuşu" filmini ile David Wark Griffith, sinemada kamera kullanımını sabit olmaktan çıkarıp hareketli hale getirmişlerdir (Metz, 2012: 83).

Griffith'in sinemaya kameranın hareket etkisini getirdiği zamandan itibaren, kamera

hareketi sinemayı diğer görsel sanatlardan ayıran, seyirciyi gerçek hayattaki hareket etkisine yaklaştıran, anlatım ve estetik olarak sinemanın gücünü ortaya koyan en önemli sinematografik öğelerden biri olmuştur. Kamera hareketi, kameranın bulunduğu konumdan çekilecek olan nesnenin uzaklığına, hızına, açısına göre hareket ettirilmesiyle çekilen plana ya da sahneye yeni bir anlam yüklenme olanağı sağlamaktadır.

Kamera hareket etkisi sayesinde bir karakterle birlikte bütün evi dolaşabilir, sokakta ona eşlik edebilir, dünyayı tek bir kişi üzerinden gösterebilir ve bütün bunları öznel bakış açısıyla seyirciye yoğun olarak hissettirebilir. Aynı şekilde karakterin fiziksel olarak hissettiği baş dönmesi, sarhoşluk, düşme, koşma gibi durumların etkilerini kamera hareketinin aracılığıyla seyirciye geçmesini sağlayabilir (Arnheim, 2010: 93). Kamera hareketiyle birlikte durağan bir plan hareketli hale gelebilir, hareket halinde olan bir nesne takip edilebilir, duran bir nesneye yaklaşıp uzaklaşarak aktarılmak istenen dramatik etkiye ulaşılabilir. Yönetmenin kamera hareketini doğru zamanda ve amaçta kullanması hikaye anlatımını güçlendireceği gibi, yanlış ve gereksiz kullanılan kamera hareketi seyircinin filmin atmosferinden uzaklaşmasına neden olabilmektedir. Yönetmenin senaryodaki anlatımı güçlendirmek için oluşturacağı kamera hareketlerinin tamamının bir neden doğrultusunda kullanılması gerekmektedir.

Aşağıda film yapımında sıklıkla kullanılan kamera hareketleri tanımlarına yer verilmiştir.

Pan, kameranın olduğu yerde sağdan sola, soldan sağa yatay düzlemde hareket ettirilmesidir. Pan genellikle hareketi izlemek amacıyla kullanılmaktadır. Fakat bazen bakışı bir konudan diğerine çevirmek için ya da ikili bir tartışma esnasında aradaki gerginliği hareketle aktarmak için tercih edilebilir. Dolayısıyla pan, bir sahnede parça parça oluşturulabilecek planların yerine tek kamera hareketinin etkisiyle hikayeye anlam, duygu ve devinim katma tekniğidir. Bu teknik, hareket eden insan ya da araçları takip etmek için de kullanılabilir (Mercado, 2011: 147).

Tilt, kameranın olduğu yerde dikey ekseninde yukarıdan aşağıya, ya da aşağıdan yukarıya hareket ettirilmesidir. Tilt hareketi genellikle katedraller, gökdelenler gibi yüksek binaları göstermek için tanıtım plan gibi kullanılır. Pan hareketinde olduğu gibi bakışın farklı bir noktaya geçtiğini göstermek amacıyla da kullanılabilir. Fakat yatay bir düzlem üzerinde yaşadığımızdan, pan hareketine kıyasla daha az tercih edilmektedir (Mercado, 2011: 153).

Zum, kameranın çekilen nesneyle mesafesini, objektifin odak uzaklığının belirlediği kamera hareketidir. Zum kullanarak yakın plandan uzak plana ya da uzak plandan yakın plana geçiş yapılabilir. İnsan gözünün nesnelere yaklaşp uzaklaşma yeteneği olmadığından, bu kamera hareketi doğal kabul edilmez. Bu nedenle efekt amaçlı ya da sahnedeki bir nesneye dikkat çekmek amacıyla kullanılır (Wineyard, 2010: 17).

Kaydırma, (*Şaryo-Doli*), kamera tekerlekli bir zemin üzerine yerleştirilerek nesneye yaklaşp uzaklaşır bu hareket perspektifin sürekli değişmesine neden olur. *Öne kaydırma*, kamera gerilimi duyguyu heyecanı aktarmak için nesneye ya da objeye çerçevenin büyük bir kısmını kaplayacak şekilde yaklaşır. *Geriye kaydırma* ise genellikle olumsuz bir durumdan sonra karakterden ya da objeden uzaklaşarak çerçeveyi genişletip, nesneyi küçültür (Mercado, 2011: 159).

Kaydırmalı zum (*Dolly Zoom İn-Out*), Film kamerasını taşıyan ve dolly adı verilen kaydırma arabası ileri veya geri çekilirken yani nesneden uzaklaşırken kameranın yaklaşmasıdır. Dolly yaklaşırken de kamera uzaklaşabilir. Dolly zoom tekniğinin kullanıldığı en ünlü film Alfred Hitchcock'un 1958 tarihli "Ölüm Korkusu" (Vertigo) filmidir. Bundan dolayı bu tekniğe "Vertigo Efect" veya "Hitchcoc Zoomu" da denilmektedir. Dolly'ye alternatif olarak Steadicam de kullanılabilir (Wineyard, 2010: 14).

Yukarıda bahsi geçen kamera hareketlerinin yanı sıra farklı teknik donanımlara sahip vinç, jimmy jib, dron, tripod (kamera sehпасı) vb. gibi cihazlarla kamera hareketleri

uygulanmaktadır.

Her kamera hareketi görüntüyü estetik olarak destekleme ve anlatımı güçlendirmekle beraber, sahnenin duygusal yapısını izleyiciye aktarmak açısından oldukça önemli bir rol oynamaktadır. Bu nedenle oluşturulacak olan mizansen, oyuncunun hareketleri kamera hareketleriyle bütünlük oluşturacak şekilde tasarlanmalıdır. Ancak bu şekilde kurguda birleştirilen planlar akıcı, birbirini tamamlayan anlatımlara dönüşebilmektedir.

2.1.6. Kurgu

Pudovkin'e göre, *"Sinema sanatının özü kurgudan ibarettir"*. (Metz, 2012: 84). Bir filmin oluşumuna farklı birçok sinematografik öge katkıda bulunur. Bu ögeler filmi; aydınlatır, renklendirir, boyutlandırır, hareketlendirir ve anlamlandırır. Fakat bu anlatımlar senaryoya uygun ve anlamlı bir şekilde, kurguyla birleşip bütünleştiğinde ancak hikaye oluşabilmektedir. Bu nedenle *"Film kurgulamak bir elmasın kesilmesi, parlatılması ve yerine yerleştirilmesi ile kıyaslanabilir. İşlenmemiş durumdaki bir elmasın elmas olduğunu anlamak zordur."* (Mascelli, 2014: 153)

Metz'e göre sinema, parçalı imgelerden oluşur ve tek başına bir imge sadece fotografik bir anlatım oluşturmaktadır. Sinemanın sanata dönüştüğü nokta ise art arda sıralanan imgelerin birleşerek bir dil yetisi oluşturmalarıdır (Metz, 2012: 84.2.c). Dolayısıyla sinemanın kendine özgü bir dil oluşturabilmesi, hikayeyi etkileyici bir şekilde izleyiciye aktarabilmesi için elindeki sözcükleri (planları) doğru şekilde sıralaması, vurgu ve tonlamaları gerekli yerlerde kullanması gerekmektedir. Aksi halde ortaya seyirci tarafından anlaşılmayan, tanımları bilinmeyen sözcüklere bezeyen bir anlatım yaratılmış olur.

Sinemanın ilk yıllarında, Lumière'lerin ve Méliés'in çektiği filmlerde kamera hareketleri, çekim ölçekleri kullanılmadığı gibi kurgu nadir olarak parçaları birleştirmek amacıyla kullanılmıştır. Kurguyla ilgili ilk çalışmalar Porter ve Kuleşov tarafından

gerçekleştirilmiştir. Sinematografiyi başka bir boyuta taşıyan Griffith, 1915 yılında çektiği “Bir Ulusun Doğuşu” (The Birth of A Nation) ve “Hoşgörüsüzlük” (Intolerance) filmlerinde farklı zamanlarda geçen, birbirinden farklı öyküleri iç içe geçerek anlatmaktadır. Bu yaklaşımı Vertov, Kuleşov ve Pudovkin gibi Sovyet sinemacılar çalışmalarında uygulamışlardır. Kuleşov, birbirinden farklı mekanlardan nesneleri, insanları kurguda bir araya getirerek deneyler yapmış ve kurgunun seyircide zaman ve mekan birliğini oluşturmaktaki etkin gücünü gözlemlemiştir. Sovyet yönetmen Sergei Eisenstein’e göre ise kurgu, birbiriyle ilişkisi olmayan hatta birbirinin zıttı çekimlerden doğan çatışmalardan oluşmaktadır (Yıldız, 2018: 180-182). Kurgunun temellerini yüz yıl önce atmış, sinemaya yeni estetik ve sanatsal anlam yükleyen yönetmenlerin belirlediği kurgu yöntemleri, bugün de dijital teknolojilerin sunduğu imkanlarla gelişerek devam etmektedir.

Sinema, insanın görüntüyü tamamlama, çağrışım kurma, belleğindeki bilgilerle neden-sonuç ilişkisi kurabilme yeteneğinden yola çıkarak kendi atmosferini oluşturur. İnsandaki bu bilinç akışı sistemi, kurgunun yapılanmasında itici bir güç oluşturmaktadır. Dolayısıyla, gerçek hayattan farklı olarak bir filmde kurguyla oluşturulan birçok teknik yöntem, insanın görüntüdeki estetiği yorumlama, bunu duyumsama ve bağlantı kurabilme yapısıyla biçimlendirilmiştir. Örneğin: Stanley Kubrick’in: “Uzay Yolu Macerası” (2001: A Space Odyssey 2001) filminde alet kullanmayı öğrenen maymunun, elindeki kemiği havaya atmasıyla kemikten uzay mekiğine -kurguda atlamalı dizimle-geçiş yapılan sahnede insanın evrim süreci kemikle uzay mekiği arasındaki çağrışım bağ ile kurulmuştur. Yönetmenin yaratmış olduğu bu bağ, sinemadaki görüntü estetiğinin oluşturduğu anlatım gününün seyirciye kurgu aracılığıyla aktarılmasıdır.

Bir filmin yapım aşaması birçok çekimden oluşmakta ve bu çekimlerden hikayeyi en iyi anlatan planlar seçilip bütünlük oluşturacak şekilde birbirine eklenmektedir. Bir filmdeki en küçük birimi oluşturan planların, kurguda devamlılığı bozmamak için zaman, mekan, konu ve oyun bütünlüğünü koruması gerekmektedir. Planların bir araya gelmesiyle sahneler, sahnelerin bir araya gelmesiyle de sekanslar oluşmaktadır. Çağdaş sinemanın yaygın olarak kullandığı *plan-sekans* ise hareketin ve zamanın

kısıtlanmadığı, seyirciyi hikayeye dahil etme gücü yüksek olan uzun plan çekimleridir (Yıldız, 2018: 175-179).

Sinemayı oluşturan en küçük yapı birimi olan planlar, bir araya gelerek filmin anlatım dilini oluştururlar. Bir sinema filminde iki plan arasındaki geçişi sağlamak amacıyla kurgu yapımında kullanılan belirli yöntemler bulunmaktadır. Metz'in "noktalama" olarak adlandırdığı geçiş yöntemleri, filmin görüntü estetiğini ve hikaye anlatımını destekleyen biçimsel bir yapı oluşturmaktadır. Kurgudaki geçiş yöntemleri, planlar arasında birleştirici bir etki yarattığı gibi seyircinin de film atmosferinden uzaklaşmamasını sağlamaktadır.

Kurgudaki geçiş yöntemlerini bilinçli olarak ilk kez kullanan Méliés; planlar arasında geçiş yaparken, her planı ayrı bir parça olarak değerlendirip kesme, zincirleme, bindirme ve kararma geçişleriyle film anlatımını güçlendirmeyi hedeflemiştir (Kılıç, 2012: 213). Bir filmde planlar arasında geçişi sağlamakta genellikle uygulanan; kesme, zincirleme, bindirme, kararma-açılma ve silinme yöntemleridir.

Bir filmin yapım aşamasında planların hangi noktalarından "kesme"ler yapılacağını belirlemek kurgunun ilk aşamasını oluşturur. Filmi oluşturan kesilen parçaların, bütün haline getirilmesiyle film ortaya çıkmaktadır. Bu nedenle çekilen her plandaki kesme işleminin ne amaçla yapılacağı kurgudaki önemli adımlardan birini oluşturmaktadır. Kurgudaki kesme, hem bir planın sınırlarını belirleme hem de iki plan arasındaki geçişi sağlama işlevine sahiptir. Bükler'e göre bir filmdeki kesme amaçları şu şekildedir: *"Ritim yaratmak için kesme, eğretilme yaratmak için kesme, yaşam gerçeğini bozmak için kesme, gerilim yaratmak için kesme, görsel şölen yaratmak için kesme."* (Bükler, 1991: 152). Bu nedenle kurguda en çok kullanılan yöntem olan kesme, senaryoya uygun hikayeyi oluştururken görüntüdeki estetik ve anlatımsal yapıyı büyük oranda etkilemektedir. Aynı zamanda yine Bükler'e göre; yönetmenler kesmeyi, filmin zamanıyla oynamak için de kullanmaktadırlar:

“Başlangıçta yönetmenler bir olayı kısaca göstermek için, gerçek zamanı kısaltmak için kesmeye başvuruyorlardı. Ayzenştayn ise gerçek zamanı uzatmak için kesmeye başvurur. Potemkin'in Odessa Merdivenleri ayrımında gerçek zamanı kesmeyle uzatır. Kıyımı vurgulamak için yapar bunu.” (Büker, 1991: 106)

Klasik anlatı sinemasında ve çağdaş sinema anlatımında kurguyu oluşturan temel unsur kesmedir. Anlatım farklılıklarını ortaya koyan ise kesmenin neden ve nasıl yapıldığının değerlendirilmesidir. Yönetmen iki plan arasındaki sinematografiyi oluşturan unsurların devamlılığını, zaman ve mekanda geçişler yapabilmeyi kesme yardımıyla oluşturur.

Film yapımında kurguda kesme genel olarak; düz anlatım yönteminde devamlılığı sağlamak, ilgi odağındaki nesneye yönlendirme yapmak, ikili diyalogda bir konuşmacıdan diğer konuşmacıya geçmek, hareketin başlangıcını ve sonunu belirlemek, benzerlikleri ya da zıtlıkları bir araya getirebilmek, zamanda ve mekanda geçişler oluşturabilmek için uygulanır. Dolayısıyla kurguyu oluşturan en temel unsur kesme yöntemidir. Fakat kesmeyi Tarkovski gibi “gerçekliğin parçalanması” olarak gören bazı yönetmeler kesmeyi ancak zorunlu oldukları durumlarda kullanırlar. (Yıldız, 2018: 203-205). Buna örnek olarak: Alejandro Gonzalez Innaritu'nun “Birdman” (2014) filmi, plan sekans etkisi verilerek hareketli kamerayla zaman ve mekanda aralıksız gezinerek, kurguda kesme yapmadan bir anlatım oluşturulmuştur. Hareketli kamera ve görsel yazılım efektleriyle oluşturulan kesintisiz devamlılık hissi, ana karakterin iç dünyasıyla gerçek yaşantısı arasındaki kararsızlığı etkili bir biçimde seyirciye yansıtmaktadır.

Kurgu geçiş yöntemlerinden biri olan “zincirleme”de görüntüler arasındaki geçiş birbirlerine bağlı olarak gerçekleşir. İlk görüntü yavaş yavaş kaybolurken ikinci görüntü yavaş yavaş belirginleşmeye başlar. Zincirleme geçiş yavaş ve yumuşak bir geçiş sağladığı için genellikle zaman ve uzam geçişini oluşturmak amacıyla kullanılmaktadır (Büker, 1991: 154-157). Kurgudaki zincirleme geçiş yöntemi, kesmede olduğu kadar net olmadığından bir önceki görüntüden bir sonraki görüntüye geçmek belli bir zaman aralığı oluşturur. Gerçekte oluşan bu zaman aralığı, görüntünün estetik anlatım yapısıyla filmde oluşturulmak istenen zaman aralığına etkili bir geçiş yapmayı sağlamaktadır.

Bir diğerk geçiş yöntemi olan “bindirme” ise, iki ya da daha fazla görüntünün üst üste gelmesiyle oluşturulan, genellikle düzensizlik ve kaosu anlatmak için kullanılan bir yöntemdir (Arhnheim, 2010: 99). Bindirmede gerçeküstü bir anlatım olduğundan karakterin düşüncelerini aktarmak amacıyla da kullanılan bir geçiş yöntemidir.

Bir görüntünün giderek siyaha dönüşmesiyle oluşan “kararma” geçişi genellikle sekans sonlarında eylem, zaman ve mekan değışimlerinde gerçekleşen durumu sonlandırmak amacıyla kullanılır. Bir sahnenin başlangıcında, siyahtan açılarak görüntünün belirginleşmesiyle oluşan “açılma” zamanda ve mekanda değışiklik olması ya da yeni bir sahnenin başlangıcında kullanılması durumunda tercih edilir. Nadiren beyaz olarak da kullanılan kararma-açılma devamlılık etkisini engellediğı için seyircide zaman aşımı etkisi yaratmaktadır (Yıldız, 2018: 208-209).

Kararma-açılmaya göre daha keskin bir geçiş sağlayan “silinme” kadrajın herhangi bir yerinden görüntüyü net bir şekilde silerek yeni bir görüntünün ortaya çıkmasını sağlayan geçiş yöntemini oluşturmaktadır (Büker, 1991: 167).

Kurgunun başarılı bir şekilde senaryoyu aktarabilmesinde birçok yöntem önemli etkiye sahiptir. Kurguda filmi oluşturan imgeler, estetik unsurlar ve zaman-mekan algısının anlatımın bütünsel yapısını bozmaması için bazı temel ilkelerden yararlanılmaktadır.

Devamlılık kurgusu, sinemanın ilk yıllarından itibaren planları birleştirerek zaman ve mekanda bütünlüğü koruyarak oluşturulan kurgu yöntemidir. Film oluşturan unsurların seyirci tarafından hissedilmemesini amaçlayan devamlılık kurgusu, film akışında aynı yumuşak geçişlerle hikayenin ilerlemesini sağlamaktadır (Hunt vd., 2015: 150). Kurguda görüntü estetiğinin yapısından ve anlatımsal gücünden faydalanarak klasik anlatı sinemasın da temel yapısını oluşturan “devamlılık”, yönetmenler tarafından yoğun olarak kullanılan bir kurgulama ilkesidir. Devamlılık kurgusu, sinema anlatımında bütünlüğü ve gerçekliğı bozmamak için belirli kurallara uymaktadır. Özön, sinemada devamlılığı oluşturan parçaları uyum olarak tanımlamaktadır. “*En önemli*

uyumlar devinimde, uzamda, yönde, bakışta, çekim ölçeğindeki uyumlardır. Bunlara ışıkta, renkte, odak uzunluğunda, giyside, donatımda uyum da katılabilir.” (Özön, 2018: 175)

Kurguda, uzamda devamlılığı sağlayabilmek için dikkat edilmesi gereken noktalardan biri aks çizgisinin korunmasıdır. 360 derece olduğı kabul edilen çekim alanının orta yerine hayali bir çizgi çekerek aks çizgisi oluşturulur. Kameralar bu çizginin 180 derecelik bölümünde konumlandırılır. Kamera, aksiyonun diğeri tarafına geçtiğinde aks kaymasıyla birlikte yönlerde oluşan sapma, izleyicinin devamlılık algısının bölünmesine neden olur (Hunt vd., 2015: 150). Fakat bazen yönetmen bu kuralı bozarak, karakterin yaşadığı önemli bir karar değışikliğinde bilinçli olarak aks kırılması oluşturabilir. Bu durum, seyirciye karakterle ilgili değışen bir şeylerin olduğunun sinyalini vermeyi amaçlamaktadır.

Çekim ölçeklerinin birbiriyle olan uyumu da kurguda devamlılık sağlanması açısından oldukça önemlidir. Bir filmin kurgusu oluşturulurken birbirine yakın çekim ölçeğine sahip planların art arda gelmesi seyircide devamlılıktan kopma etkisi oluşturacağından kullanılması genellikle tercih edilmemektedir. Örneğın çok yakın ve uzak planların art arda kullanılması ya da baş plandan göğüs plana geçilmesi, filmde kopma etkisi yaratmaktadır (Özön, 2018: 176). Bu nedenle, çekim ölçeklerinin uygun biçimde kullanımında kurgunun işlevi, hem sinemadaki görüntü estetiğinin yapısı hem de seyircinin devamlık algısının bozulmaması nedeniyle oldukça önemlidir.

Kurguda aynı ölçek değışerlerine sahip bir plandan diğeri plana geçiş yapılırken, ilk çekimde oluşturulan eksenden kamera ile 30 derecelik sağı sola doğıru yapılan kaydırma, film akışında devamlılık etkisi oluşturmaktadır (Brown, 2018: 83). Bu nedenle 30 derecenin altında yapılacak olan kaydırma hareketleri, sıçrama etkisi oluşturup seyirciyi devamlılık etkisinden uzaklaştıracaktır. Genel olarak planlar arasında bir plandan diğeri plana geçiş yapılırken mekanın, konunun ya da ölçeğın değışmesi gerekmektedir. Eğer bu değışiklikler yapılmadan aynı ölçekli ve aynı açılı bir

plan art arda geliyorsa, devamlılığın bozulmaması için kamera açısı 30 derece sağa sola hareket ettirilerek seyircinin nesneyi farklı açılardan görmesi sağlanmalıdır.

Kurguda devamlılık etkisinin bozulmaması için dikkat edilecek unsurlardan biri de bakış yönünün doğru açıyla hesaplanmasıdır. Özel kamera ya da bir karakterin belli bir noktaya bakmasıyla oluşacak açının değerlerinin doğru olmaması ya da göz hizasının uyuşmaması devamlılık etkisini ortadan kaldıracaktır (Özön, 2018: 176). Bununla birlikte genellikle ikili diyaloglardaki konuşmalarda, dönüşümlü olarak planın değişmesi ile açı-karşı açı kavramı ortaya çıkmaktadır. Karakterlerden birinin kadrajın soluna diğerinin ise kadrajın sağına doğru baktığı açı-karşı açı sayesinde devamlılık sağlanmış olur (Hunt vd., 2015: 154).

Kurgudaki devamlılık açısından yukarıda saydığımız unsurların yanı sıra ışık, renk, hareket, ritim, efektler, dekor, aksesuar, kostümler ve sesin de devamlılıkta sıçramalara neden olmayacak biçimde kurgulanması, planlar arasındaki geçişlerde büyük önem taşımaktadır.

Çağdaş sinemada klasik sinemada olduğu gibi devamlılık kurgusu aranmamaktadır. Çağdaş sinema, gerçek bir evren yaratmayı amaç edinmediği için seyirciye kameranın varlığını hissettirmek ister. Bu nedenle zaman ve uzamı kırarak hikaye anlatımını oluşturur ve sıçramalı kurgular kullanır.

Sıçramalı kurgu, iki farklı şekilde uygulanabilir. Hikayenin içinde bulunduğu anın öncesine ve sonrasına büyük, keskin sıçramalar yapılabilir ya da bir planda kesinti yaparak görüntü ve harekette atlama oluşturulabilir (Hunt vd., 2015 :150). Kurgudaki bu sıçramalar zaman kullanımı açısından filme büyük bir olanak sağlamaktadır. Devamlılık kurgusunda olduğu gibi zaman ve mekan sınırlaması olmadığından yönetmen kurmak istediği çatışmayı ya da çağrışımı özgürce kullanabilmektedir. Sıçramalı kurguda seyircin imgeler arasındaki bağlantıyı kurması, sahneler arasındaki sıçramaların nedenini yorumlaması beklenir. Filmlerindeki anlatımı çatışmalarla

güçlendiren yönetmenlerden biri olan Eisenstein sıçramalı kurgu yöntemini kullanarak istediği etkiye ulaşmaktadır.

“Grev (Strike 1925) filminde Eisenstein, devlet güçleri tarafından katledilen işçilerin olduğu sahnelerin arasında, hikaye dünyasından olmayan büyükbaş hayvan kıyımı kareler koyar. Böylelikle, devrim sonrası Rusyası'nda çok önemli bir ideolojik konuya, kolektif insanlara karşı kullanılan muameleye tematik bir biçimde parmak basmış olur.” (Hunt vd., 2015 :164)

Çapraz (Paralel) kurgu, bir olayın başka bir yerde geçen olayla birleştirilmesidir. Çapraz kurgu, birbirinden mekan olarak farklı, zaman olarak aynı olan anlatımlarda kullanılabilir. Örneğin bir takip sekansında, takip edilenle takip eden kişi art arda gösterilebilir. Farklı zaman dilimlerinde yaşanmış olaylar arasında benzerlikler kurularak, çapraz kurgulamayla aktarılabilir (Mascelli, 2014: 162-163). Çapraz kurgu; zamanda sıçramalar yaparak seyircinin ilgisinin artmasına, hikaye anlatımında kullanılan sekansın ya da sahnenin ritminin artmasına, görsel olarak zenginleşmesine olanak sağlamaktadır.

Sinemada, “geriye dönme” (flash back) ve “ileriye gitme” (flash forward) zaman sıçramalarına örnek oluşturabilecek teknikler içerisinde gösterilebilir. Karakterin şu andaki bir zaman diliminde geçmişi hatırlamasını ya da gelecekte bir anı hayal etmesindeki zamansal geçişleri kullanarak anlatım oluşturulmaktadır.

Bir filmin parçaları, anlatım kapsamları değişen sinematografik birimlerden oluşmaktadır. Bir film karesini fotoğraf gibi düşünürsek saniyede 24 karenin geçmesiyle bir sinema karesi oluşmaktadır. Saniyede 24 kareden fazla olan geçişte hareket yavaşlar, fazla olan geçişte ise hareket hızlanmaktadır (Yıldız, 2018: 175-179). Ağır çekim ve hızlı çekim olarak da tanımlanan bu uygulama, sahnelenen atmosferin duygu durumunun seyirciye yansımalarını amaçlamaktadır.

Bu uygulamaların dışında sesin kullanımının biçimi de film dilini oluşturmak açısından

büyük bir öneme sahiptir. Anlatımı oluşturan atmosfere bağlı olarak oluşturulan ses kullanımı ortam sesi, iç ses ya da müzik gibi yardımcı ses unsurlarıyla düşünce ve duygulanımları dolayısıyla gerçekliği etkileme özelliğine sahiptir. Aynı zamanda ses unsuru, kurguda ses köprüsü oluşturularak iki plan arasında geçiş sağlamak amacıyla da kullanılmakta ve anlatımda bütünlüğü oluşturmaktadır.

Bütün bu açıklamalar ışığında, sinemanın tarihsel gelişimi ve görüntü estetiğinin yapısını oluşturan unsurların anlaşılması bakımından kurgunun film dilini oluşturmadaki rolü oldukça büyüktür. Sinematografik öğelerin hepsinde olduğu gibi kurguda da yönetmen kendi film diline uygun bir kurgulama yapısı oluşturmakta ve anlatımını bu doğrultuda biçimlendirmektedir. Bu nedenle Nuri Bilge Ceylan gibi birçok yönetmen kurgulamanın gerçekleştiği kurgu masasında da yer almakta ya da film kurgularını kendisi yapmayı tercih etmektedir.

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

3. NURİ BİLGE CEYLAN SİNEMASINDA GÖRÜNTÜ ESTETİĞİ

3.1. Nuri Bilge Ceylan Sinemasına Genel Bir Bakış

“Ceylan sinemasının modernist yanı belki de imgelerini kurarken nedensel ilişkiyi zayıflatmış olması ve bu imgeleri görsel düzenin estetik bir parçası olarak, ifade unsurlarını olabildiğince azaltmaya yarayan ve filmsel dünyayı dramatik gerilimin yarattığı bir inşa olmaktan öteye taşıyarak, anlatının ilerlemesine yarayan bağlantıları gündelik hayatın "ölü" anları üzerine kurarak, etkili bir sinemasal dil yakalamış olmasıdır.” (Karadoğan, 2018: 321)

Türkiye’de 1990’lı yıllarda kendini göstermeye başlayan, 2000’li yıllarda iyice ortaya çıkan yeni sinema anlayışında, bazı yönetmenler ticari sinemada kalıplaşmış anlatıların dışında kalarak karakterlerin bireysel hikâyelerini öznel anlatımla sinemaya aktarmayı sağlamışlardır. Yaratıcı yönetmenlere özgür bir alan açılmasını sağlayan en büyük kaynak, ulusal ve uluslararası sinema destek fonları olmuştur. Dünya sinemasında Antonioni, Tarkovsky, Bergman, Bresson gibi auteur yönetmenlerin etkilerinin hissedildiği bu sinema anlayışında olay örgüsü yerine, Dostoyevski, Camus, Sarte’ın karakterlerine hâkim olan varoluşçu felsefeden hareketle bireyin yaşadığı yabancılaşma, yalnızlık, ölüm gibi temalar üzerinden anlatıldığı yeni sinema anlayışı ortaya çıkmıştır.⁴ Bağımsız sinema olarak da adlandırılan bu yeni yapılanmanın ticari olarak Yavuz Turgul’un “Eşkîya” (1996) filmi, sanatsal olarak da Derviş Zaim’in “Tabutta Röveşata” (1996) filmiyle başladığı kabul edilmektedir (Uğur, 2017: 78). Dolayısıyla değişen film üretim biçimleriyle bir filmin her aşamasına hâkim olarak üretime geçen, ticari kaygı endişesi yaşamadan kendilerine özgü stilleri, teknik yeterlilik ve becerileriyle sinemaya sanatsal bir alan oluşturan “yönetmen sineması” ya da “auteur yönetmen” kavramı Türk sinemasında yeni ve özgün bir alanın açılmasına olanak sağlamıştır.

⁴ Metin Erksan’ın Sevmek Zamanı (1965) Türk sinema tarihinde ilk varoluşsal izlerin görüldüğü film, Ömer Kavur’un Gece Yolculuğu (1987) filmi de ilk varoluşçu film olarak kabul edilir.

Yeni Türk sinemacılarının oluşturmuş olduğu yeni dönem filmleri, ulusal ve uluslararası festivallerdeki gösterimler ve ödüllerle dünya sinemasında da yerini almıştır. Derviş Zaim, Yeşim Ustaoglu, Reha Erdem, Semih Kaplanoğlu ve Nuri Bilge Ceylan gibi yönetmenler yeni Türk sinemasının öncü kuşağını oluşturmaktadır.

Fotoğraf sanatıyla sinemaya ilk adımlarını atan Nuri Bilge Ceylan, Cannes Film Festivali'nde yarışmaya seçilen ilk Türk kısa filmi olan “Koza” (1995) ile sinema kariyerine başlamıştır. Diyalogun olmadığı, fotoğrafik bir anlatıma sahip olan “Koza”, Nuri Bilge Ceylan'ın sinematografisi ve film temalarıyla ilgili bir eskiz çalışması niteliğindedir. İlk uzun metrajlı filmi olan “Kasaba” (1997) ile Ceylan, gözlem yeteneğindeki başarısı, mekân kullanımındaki seçiciliği ve esas olarak biçimi öne çıkaran kendine has sinema dilini ortaya koymuştur. Kasaba'nın çekim sürecinin anlatıldığı “Mayıs Sıkıntısı” (1999) filmini yarı otobiyografik bir anlatımla yapmıştır. Ceylan ilk dönem filmlerini, çocukluğunun geçtiği kasabada, ailesinden amatör oyuncularla, doğa ve insan etkileşimiyle oluşmuş sıradan yaşantıları belleğinde kalan fotoğrafik görüntülerle aktarmaktadır. Yurt dışında birçok festivale katılan bu filmler Ceylan'ın kendisinin ve yarattığı karakterlerin yaşadığı taşra-kent, Doğu-Batı çelişkisinin yansımalarını oluşturmaktadır.

Kasabadan büyük kente göç eden bireyin yabancılaşmasını anlatan “Uzak” (2002) filmi 2003 Cannes Film Festivali'nde Jüri Büyük Ödül'ünü kazanmıştır. Ceylan'ın diğer filmlerden izler taşıyan Uzak filmi, kent yaşantısında varoluşsal bir çaba içine düşen bireyin yabancılaşma ve sıkıntı hâline odaklanmaktadır.

Ceylan'ın “Koza” ile başlayan, tematik olarak devamlılık gösteren ve otobiyografik izler taşıyan “Kasaba”, “Mayıs Sıkıntısı” ve “Uzak” filmleri taşra kavramlarını işlediği için “Taşra Üçlemesi” olarak kabul edilir (Uğur, 2017: 83). Aynı karakterlerin farklı öykülerini anlatan üçlemede Uzak filmi kentte geçiyor olmasına rağmen, taşradan kente gelen ve taşra ile kent arasında kalan bireyin sıkışmışlığına odaklandığından üçleme içinde kabul edilmektedir.

“İklimler” (2006) filmiyle birlikte Nuri Bilge Ceylan’ın anlatıda mekân-insan ilişkisinden, ikili insan ilişkilerine yönelişinin başladığı görülmektedir. Aynı zamanda İklimler, Nuri Bilge Ceylan’ın görüntü yönetmenliğini Gökhan Tiryaki’ye kalıcı olarak devrettiği ilk film olma özelliği de taşımaktadır. 61.Cannes Film Festivali En İyi Yönetmen Ödülü’nü alan “Üç Maymun” (2008), Ceylan’ın profesyonel oyuncularla çalıştığı ilk filmidir. “Bir Zamanlar Anadolu’da” (2011) filmi ile 64. Cannes Film Festivali Büyük Ödülü’nü, “Kış Uykusu” (2014) filmi ile 67. Cannes Film Festivali Altın Palmiye Ödülü’nü kazanmıştır. Ceylan’ın son filmi olan “Ahlat Ağacı” (2018), 71. Cannes Film Festivali’nde gösterilmiş, büyük beğeni toplamış ve dakikalarca ayakta alkışlanmıştır. Nuri Bilge Ceylan filmleriyle ulusal ve uluslararası festivallerde sayısız ödüle layık görülmüş ve yeni Türk sinemasını uluslararası bir alana taşımıştır.

Nuri Bilge Ceylan’ın filmografisinde yer alan bütün filmler benzer biçimlere ve temalara sahip özgün anlatımla seyirci karşısına çıkmaktadır. Ceylan’ın sinema evrenindeki karakterlerinin yaşadığı “uzaklık”, “iletişimsizlik” ve “yabancılaşma” hissi aynı zamanda seyirci ile karakter arasında yönetmen tarafından bilinçli olarak oluşturulmuş bir mesafe hissi yaratmaktadır. Seyircide oluşturulmak istenen duygu katarsisten uzak, görüntü ve sesle oluşturulan imgelerle yaşam gerçekliğini sunmaktır.

Nuri Bilge Ceylan’ın oluşturduğu film dili biçimsel olarak minimalizmden etkilenen bir anlayışla şekillenir. Ceylan’ın fotoğraf gibi bireysel bir sanattan sinemaya geçişinin etkileri, kamera arkasında küçük bir ekiple çalışması ve ilk dönem filmlerinde aile bireylerini tercih etmesinde etkin bir rol oynamaktadır. Ceylan’ın oluşturduğu fotoğrafik anlatım dili, film estetiğindeki temel yapıyı oluşturmuş olsa da ilerleyen sinema sürecinde uzun diyalogların olduğu anlatımlara ağırlık vermektedir. “Koza”, “Kasaba”, “Mayıs Sıkıntısı” olmak üzere ilk üç film fotoğrafik anlatının baskın olduğu filmler iken; “Uzak” ile birlikte “İklimler”, “Üç Maymun”, “Bir Zamanlar Anadolu’da”, “Kış Uykusu” ve “Ahlat Ağacı” filmlerinde artarak ilerleyen öyküsel anlatı ön plana çıkmaktadır. “Üç Maymun” filmiyle birlikte tamamen profesyonel oyuncularla çalışmaya başlayan Ceylan yapaylıktan uzak, yalın, gerçekçi bir tavırla sergilenen oyunculukları tercih etmektedir.

Deleuze, İkinci Dünya Savaşı'ndan sonra sinemada zaman-imge kavramı olarak zamanın ve mekânın imgeler sayesinde farklı duygulanımlar oluşturabileceğini savunur (Diken vb., 2018: 19). Çağdaş sinemayla, zaman harekete bağlı olmaktan ayrılmakla beraber, görüntü ve sesle imgelerin oluşturduğu hareket algısı ortaya çıkmaktadır. Zaman-imge sinemasında kişiler kendilerini zamanın akışında savrulan karakterler olarak gösterir (Işıklar, 2021: 53). Dolayısıyla Ceylan'ın film estetiğinde de yoğun olarak hissedilen zaman-imge sineması, karakterlerin ortaya koyduğu iletişimsizliği ve içlerindeki boşluğu imgeler üzerinden seyirciye aktarmaktadır.

Nuri Bilge Ceylan sinemasının edebiyatla olan ilişkisinde, özellikle Dostoyevski ve Anton Çehov'un eserlerindeki karakterlerden etkilendiği, filmlerindeki karakterlerin de bu yapı üzerinde şekillendiği görülür (Diken vd., 2018: 21). Dolayısıyla filmlerdeki karakterler, yaşadığı dünya içinde boşluğa bırakılmış hissiyle varoluşsal bir çaba içerisine girerler. Toplumsal ilişkiler kurmaktan uzak duran karakterlerin ortak ve belirgin özelliği kalıcı bir iletişimsizlik hâline sahip olmalarıdır. Özellikle “Kış Uykusu” ve “Ahlat Ağacı” filmlerinde sinematografinin etkin biçimde kullanılmasının yanı sıra uzun diyaloglara yer verilmiştir. Ceylan'ın önceki dönem filmleriyle kıyaslandığında daha çok görüntüyle oluşturulan sanatsal gerçeklik yerini, uzun edebi diyaloglarla oluşturulan farklı bir estetik anlatıma bırakmıştır.

Nuri Bilge Ceylan sinema anlayışını gerçeklik üzerine oluşturma çabasında olan bir yönetmen olarak istediği gerçekliğe ulaşana kadar tekrar çekimlerinden ve senaryoda değişime gitmekten kaçınmamaktadır. Ceylan senaryonun hiçbir zaman masa başında bitmediğini, çekim aşamasında oyuncunun ya da bir nesnenin anlatımı tekrar şekillendirebildiğini, tek başına senaryonun yeterli derinliğe ulaşmadığını belirtir (Ceylan, 2019: 224). Ceylan'ın “Bir Zamanlar Anadolu'da” filminde senaryoda olmayan ama çekim aşamasında gelişen sonradan yakın plan olarak çekilen etkileyici sahnelerden biri olan muhtarın kızının çay getirme sahnesi için kurgu günlüğüne düştüğü not şöyledir:

“Elektriklerin kesilip muhtarın kızının gelmesini bağladık. (...) Aslında çekime girmeden önce senaryo masasında kızın yüzünü hiç göstermeme niyetindeydim. Ama çekimde bulduğum fikirler ve kızı oynayan oyuncunun güzelliği beni bir şekilde kızın yüzünü gösterme fikrine doğru kaydırdı.” (Ceylan, 2019: 260)

Sinematografinin anlatım öğelerini ustalıkla sergileyen Ceylan, mekân seçimleri, ışık kullanımı tercihi, sade ve dingin kamera hareketleri, yoğun olarak kullandığı yakın ve uzun planlar, durağan güçlü fotoğrafik sahneler aracılığıyla hayatın en yalın gerçeklerini birbirini ardına sessiz ama uzun görsel betimlemelerle sunmaktadır. Bir auteur yönetmen olarak Ceylan, sinemada görüntü estetiğini kullanma biçimiyle ve özgün anlatımıyla kendine ait bir film dili oluşturmuştur.

FİLM ADI	YAPIM YILI	SENARYO	GÖRÜNTÜ YÖNETMENİ	SANAT YÖNETMENİ	YAPIMCI	KURGU	RENK	FİLM SÜRESİ
KOZA (Kısa Film)	1995	Nuri Bilge Ceylan	Nuri Bilge Ceylan	Nuri Bilge Ceylan	Nuri Bilge Ceylan	Yusuf Aldırmaz, Nuri Bilge Ceylan	Siyah Beyaz	17 dk
KASABA	1998	Emin Ceylan (hikâye), Nuri Bilge Ceylan	Nuri Bilge Ceylan	Nuri Bilge Ceylan	Nuri Bilge Ceylan	Ayhan Ergürsel, Nuri Bilge Ceylan	Siyah Beyaz	1 saat 25 dk
MAYIS SIKINTISI	1999	Nuri Bilge Ceylan	Nuri Bilge Ceylan	Ebru Ceylan	Nuri Bilge Ceylan, Sadık İncesu (Uygulayıcı Yapımcı)	Nuri Bilge Ceylan, Ayhan Ergürsel	Renkli	1 saat 55 dk
UZAK	2002	Nuri Bilge Ceylan, Cemil Kavukçu	Nuri Bilge Ceylan	Ebru Ceylan	Nuri Bilge Ceylan, Feridun Koç	Nuri Bilge Ceylan, Ayhan Ergürsel	Renkli	1 saat 50 dk
İKLİMLER	2006	Nuri Bilge Ceylan (Oyuncu)	Gökhan Tiryaki	Ebru Ceylan	Zeynep Özbatur Atakan	Nuri Bilge Ceylan, Ayhan Ergürsel	Renkli	1 saat 41 dk
ÜÇ MAYMUN	2008	Ebru Ceylan, Ercan Kesal, Nuri Bilge Ceylan	Gökhan Tiryaki	Ebru Ceylan	Zeynep Özbatur Atakan	Nuri Bilge Ceylan, Ayhan Ergürsel, Bora Gökşingöl	Renkli	1 saat 49 dk
BİR ZAMANLARA NADOLU'DA	2011	Ebru Ceylan, Ercan Kesal, Nuri Bilge Ceylan	Gökhan Tiryaki	Ebru Ceylan	Zeynep Özbatur Atakan	Nuri Bilge Ceylan, Bora Gökşingöl	Renkli	2 saat 37 dk
KIŞ UYKUSU	2014	Ebru Ceylan, Nuri Bilge Ceylan	Gökhan Tiryaki	Gamze Kuş	Zeynep Özbatur Atakan	Nuri Bilge Ceylan, Bora Gökşingöl	Renkli	3 saat 16 dk
AHLAT AĞACI	2018	Ebru Ceylan, Nuri Bilge Ceylan, Akın Aksu	Gökhan Tiryaki	Meral Aktan	Zeynep Özbatur Atakan	Nuri Bilge Ceylan	Renkli	3 saat 8 dk

Tablo1- Nuri Bilge Ceylan Filmografisi

3.2. Nuri Bilge Ceylan Sinemasında Görüntü Estetiği

Sinemanın sanat olmasını sağlayan temel unsur, görüntü estetiğini kullanarak kendine farklı bir anlatım dili yaratma ayrıcalığına sahip olmasıdır. Film, içinde birçok gösterge barındırır. Bu nedenle *“Filminize göstergeleri yerleştirme ve onları düzenleme biçiminiz, filmin gerçekliğini ve seyircinin ona yükleyeceği anlamı belirler.”* (Hunt vd., 2015: 23). Dolayısıyla bir filmi oluşturan estetik tercihlerin bütünü, hikâye anlatımında büyük bir öneme sahiptir. Yönetmen ve görüntü yönetmeninin birlikte oluşturdukları bu görsel evren; kamera hareketlerinin, kompozisyonun, ışığın, renklerin, çekim ölçeklerinin ve sesin etkili kullanımı sayesinde seyirciyle iletişim kurar.

Nuri Bilge Ceylan, Deleuze’ün anlatımına benzeyen bir yaklaşımla açık imge olarak günlük hayatın basit unsurlarını tasvir ederken, optik imge olarak bellekteki sanal imgelerle sonuca bağlanmayan, ucu açık fotoğraflık durağan bir anlatı oluşturur (Suner 2006, aktaran Hepdinçler, 2013: 155). Ceylan’ın öyküyü açık biçimle değil de sinematografik öğelerle anlatma tarzı, bütün filmlerinde yavaş anlatım akışı etkisiyle kendini gösterir.

Klasik anlatı sinemasından farklı bir tavırla oluşan bu anlatım biçimi “yavaş sinema” olarak da adlandırılmaktadır.⁵ Yavaş sinemanın Nuri Bilge Ceylan dışındaki temsilcilerini Béla Tarr, Tsai Ming-liang, Lav Diaz, Andrei Tarkovski, Theo Angelopoulos gibi yönetmenler oluşturmaktadır (Özyazıcı, 2020: 195). Ceylan sinemasındaki kamera hareketlerinin dinginliği, karakterlerin sessizliğini takip eden uzun planlar ve yalın mizansenlerle, fotoğraf geçmişinin estetik yansımaları “yavaş sinema” anlatımıyla kendini göstermektedir.

Nuri Bilge Ceylan’ın fotoğraf geçmişinin etkileri; özenli kadrıajları, durağan kamera hareketleri, etkileyici kompozisyonları ve yoğun olarak kullandığı yakın plan

⁵ Daha detaylı bilgi için bkz. (Özyazıcı, 2020)

çekimlerinde görülmektedir. Ceylan'ın sıklıkla tercih ettiği yakın plan çekimlerinin anlatımdaki etkisini André Bazin şu şekilde örneklendirir: *“Yakın planda çekilmiş ölü bir çocuk, genel planda çekilmiş ölü bir çocukla aynı şey değildir, renkli çekilmiş ölü bir çocukla da aynı şey değildir.”* Bazin (aktaran Bonitzer, 2011: 99). Dolayısıyla Ceylan anlatımda birey ve bireyin iç dünyasının etkilerini, karakterin ruh hâlini yakın plan çekimlerinin güçlü anlatımıyla oluşturmayı tercih eder.



Görsel 36. Kış Uykusu (2014) filminden bir yakın plan örneği.

Fakat Ceylan, her ne kadar yakın plan çekimlerini yoğun olarak kullansa da seyirciyle karakter arasında bilinçli olarak bir mesafe oluşturmaktadır. Ceylan'ın karakterlerle izleyici arasında yarattığı mesafe duygusunun yanı sıra karakterlerin birbirleriyle ve çevreleriyle oluşturduğu mesafe de anlatımda kendini gösterir. Ceylan bu mesafeyi genellikle plan sekans çekimlerinde kamerayı seyirci konumuna getirerek, seyircinin ancak belli bir uzaklıktan karakterlerin duyguları hakkında fikir sahibi olmasına izin vererek oluşturmaktadır (Karadoğan, 2012: 235). Karakterleriyle izleyicisinin gerçek bir özdeşim kurmasını istemeyen Ceylan'ın açılı ve karşı açılı kullanımlarındaki perspektif oyunları da seyirciyle karakter arasına küçük ama mühim bir mesafe koymasına neden olmaktadır.

Ceylan, diyalogları yoğun olarak kullandığı son dönem filmlerinde karşılıklı konuşmaların yapıldığı sahnelerde amors çekimleri kullanmayı tercih eder. Yakın plan, baş plan ve ayrıntı çekimleri, duygusal atmosferin yoğunluğunu seyirciye hissettirmek adına fazlasıyla kullanır. Çekim ölçekleriyle anlatımı desteklediği planlarda öznel kamera kullanımına nadiren başvurur.

Nuri Bilge Ceylan, bir röportajında kompozisyon oluştururken sahneyi nasıl çekeceğine içgüdüleriyle tamamen sette karar verdiğini, altın noktayı bulana kadar kameranın ve karakterlerin etrafında uzun süre dolaştığını belirtir. Genellikle sabit planları tercih ettiğini, “İklimler” filminde steadicam ile çekim yapılan planlar olmasına rağmen anlatımda istediği etkiyi oluşturmadığı için kurguda bunları kullanmaktan vazgeçtiğini ifade etmektedir (Jafaar, 2022: 129).

Ceylan, gerçek görüntünün perdeye yansıtılabilmesi ve daha doğal bir atmosfer oluşturulabilmesi için yapay ışık kullanımının zorunlu olduğunu belirtir (Ceylan, 2019: 230). Fakat görüntü estetiğini daha etkili oluşturabilmek için, yapay ışık kullanımında da izlediği yol, doğal olan ışığa ulaşma çabasıdır. Karakterlerin karmaşık ve karanlık yönlerini, ışığın estetik kullanımına bağlı olarak öne çıkarmayı amaçlayan Ceylan, ışığın olduğu kadar, gölgelerin de anlatımdaki gücünü etkileyici şekilde sunmaktadır. Bu nedenle Ceylan’ın filmlerinde, ışık kullanımında sanatsal gerçeklik etkisi yaratan Rembrandt, cameo ve silüet aydınlatma tekniklerinin örnekleri fazlasıyla görülmektedir.



Görsel 37. Bir Zamanlar Anadolu’da (2011) filminin ışıklandırma çalışmasına dair bir kare

Bir Zamanlar Anadolu’da filminde, Muhtar’ın evinde elektriklerin kesilmesiyle Muhtar’ın kızının karakterlere çay ikram ettiği sahne Rembrandt aydınlatmanın kullanımına örnek oluşturmaktadır. Mekânın gaz lambasıyla aydınlatılması, ışığın yumuşak geçişlerle dağılması, gölgelerin belirgin olması sağlanarak dramatik bir etki yaratılmıştır. Odada kendi iç hesaplaşmalarıyla baş başa kalan karakterlerin, kızın yüzündeki masum ifadeyle karşılaştıklarında verdikleri tepkiler, yakın planda aynı ışık ve gölge kullanımının etkisiyle güçlü dramatik bir sahne oluşmasını sağlamıştır. Aydınlatma biçimi ve yakın planlar, neredeyse diyalogsuz geçen sahnede imgeler üzerinden karakterlerin ruh hâliyle ilgili estetik bir anlatım oluşturmuştur.



Görsel 38. Bir Zamanlar Anadolu’da (2011) filminin dramatik aydınlatma örneği

Nuri Bilge Ceylan’ın sinematografik öğeleri kullanarak etkili bir anlatım oluşturmasında, görüntü kadar ses de büyük bir öneme sahiptir. Onun sinemasındaki Deleuz’un tanımladığı zamansal boşluklar, hem durağan fotoğrafik unsurlarla hem de ses imgeleriyle oluşturularak, seyirciyi zaman ve yaşam üzerine düşünmeye yönlendirir (Ulaş, 2021: 54). Ceylan’ın film dilini oluşturan zaman ve sesle olayları seyirciye aktarması, minimalist yaklaşımıyla ilgilidir. Onun bu yaklaşımı sinemada müzik

kullanımında da kendini göstermektedir (Karadoğan, 2012: 233). Ceylan’a göre: *“Bir filmin akışı, sadece bir armoniden başka bir armoniye uyumlu bir şekilde geçebilmek için belli notaları gereksinen müzik gibi, gereksiz gibi görünen birtakım ara sahneler ve başka bir işe yaramayabilecek seslere gereksinim duyabilir.”* (Jafaar, 2022: 128). Filmlerinde müzik kullanımına çok az yer veren Ceylan, genellikle doğa sesleriyle filmin kendi gerçekliğinde müziğinin oluşmasını sağlamaktadır. Ceylan bir söyleşisinde sinemada müzik kullanımıyla ilgili düşüncelerinden şu şekilde bahsetmiştir:

“Doğanın sesleri ve diğer doğal sesler müzik gibi geliyor bana. Ona zarar vermek ya da müziğin yaratabileceği bir tür yapaylık korkutuyor beni. Sanki bir sahnenin anlamını sinemasal olarak çıkaramıyoruz da onu ancak müzikle destekleyerek ortaya çıkarabiliyormuşuz gibi bir duyguya kapılıyorum.” (Ceylan, 2019: 231)

Filmlerinde sinematografik öğeleri ustalıkla kullanan Nuri Bilge Ceylan; “Koza”, “Kasaba”, “Mayıs Sıkıntısı” ve “Uzak” filmlerinin görüntü yönetmenliğini kendisi gerçekleştirmiştir. “İklimler”, “Üç Maymun”, “Bir Zamanlar Anadolu’da”, “Kış Uykusu” ve “Ahlat Ağacı” filmlerinde ise görüntü yönetmeni olarak Gökhan Tiryaki ile birlikte çalışmıştır. Tiryaki bir röportajında Nuri Bilge Ceylan’ın uzun süren sahne çekimleri olduğunu, sahneyle ilgili farklı oyun denemeleri yaptığını ve özellikle diyalogları tekrarlayarak kaydettiğini belirtir (Makal, 2018: 91). Gökhan Tiryaki Ceylan’ın “auteur” bir yönetmen olarak sette oldukça titiz çalıştığını da şu şekilde ifade etmektedir:

“Normalde ses tasarımcısı, kurgucusu, yapımcısı dört koldan sarılır, herkes kendi tarafını idare eder. Fakat Nuri Bilge Ceylan, tek başına ordu gibi çalışır. Kendi yapar çoğu kısmını ya da o aşamaların kreatif tarafını da denetler; siz de o sürece dahilseniz, bayağı okul gibidir.” (Tiryaki, 2018)

Farklı birçok yönetmenle çalışan Tiryaki, görüntü estetiğinin oluşmasında büyük bir etkiye sahip olan görüntü yönetmenin çalışma yöntemini de şu şekilde aktarır:

"Görüntü yönetmeni senaryoyu okuduktan sonra yönetmenle sahneler üzerinden çalışmaya başlar, yönetmenin sahneleri nasıl çekmek istediğini anlar ve ona çekim çözümleri sunar, bazen de yönetmene çekim alternatifleri sunar. Ortak alınan kararlar filmin görüntü dilini oluşturmak için mekanlar gezilir, sanat yönetmeninin de katılımıyla toplantılar yapılır, sahnelerin ışık duygusu ve kamera hareketleri üzerine konuşulur. Bütün bu çalışmalar çekim sırasında da güncellenerek devam eder." (Makal, 2018: 90-91)

Nuri Bilge Ceylan, sinemadaki görüntü estetiğinin anlatıma kattığı güçlü etkiyi, kendi özgün tavrıyla yorumlayarak minimal ve dingin bir sinema atmosferi oluşturur. Mekân seçimi, ışık kullanımı, kameranın bakış açısı ve çerçeveleme, çekim ölçeklerinin tercihindeki ustalık ile sanat sinemasında önemli bir yer edinir. Klasik anlatı sinemasından farklı bir biçimle sinematografik anlatımı oluşturan Ceylan, karakterlerin yaşadığı yas, melankoli ve boşluk hissini edebiyat ve fotoğrafın ekseninde sinemaya uyarlar.

Ceylan'ın filmografisi, "Koza" filmiyle birlikte toplam dokuz filminden oluşmaktadır. 2021 yılında çekimlerine başladığı "Kuru Otlar Üstüne" filmi henüz yapım aşamasındadır. Nuri Bilge Ceylan'ın sinemada görüntü estetiğini kullanma biçimini daha iyi kavrayabilmek adına, farklı gelişim özellikleri gösteren üç filmi değerlendirilmiştir. Ceylan'ın sinemaya ilk başladığı kısa filmi olan "Koza" (1995), ilk defa tamamen profesyonel oyuncularla çalışmaya başladığı, dramatik anlatıma ağırlık verdiği filmi "Üç Maymun" (2008) ve uzun diyaloglara yer verdiği son filmi olan "Ahlat Ağacı" (2018) görüntü estetiğinin kullanım biçimi ekseninde incelenmiştir.

3.3. Film Çözümlemeleri

3.3.1. Koza

"Koza" Filminin Künyesi

Filmin Adı: Koza

Yönetmen: Nuri Bilge Ceylan

Yapım Yılı: 1995

Görüntü Yönetmeni: Nuri Bilge Ceylan

Yapımcı: Nuri Bilge Ceylan, Lütü Özalay

Senarist: Nuri Bilge Ceylan

Kurgu: Yusuf Aldırmaz, Nuri Bilge Ceylan

Sanat Yönetmeni: Nuri Bilge Ceylan

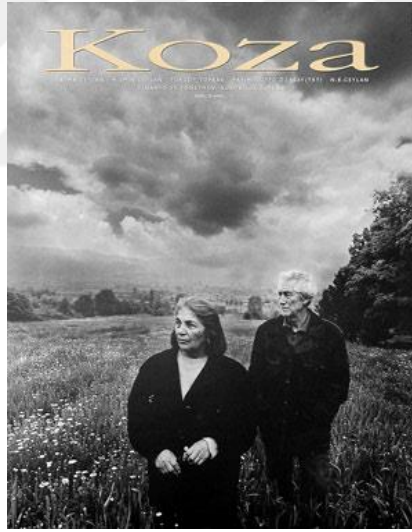
Oyuncular: Mehmet Emin Ceylan, Fatma Ceylan, Turgut Toprak

Çerçeve Oranı : 1.37

Renk: Siyah-beyaz

Süre: 18 Dakika

Filmin Konusu: İki insanın birbirinden farklı gelişen hayatları, evlilikle kesişen ve sonra ayrılmış olan yollarının, fotoğraflık ve imgesel anlatımla oluşturulmuş olan diyalogsuz bir kısa filmidir.



Görsel 39. Koza Film Afışı

Nuri Bilge Ceylan'ın ilk filmi olan “Koza”, siyah-beyaz çekilmiş, on sekiz dakikalık hikayenin görsel imgelerle anlatıldığı diyalogsuz bir kısa filmidir. Koza filmi, “taşra üçlemesi” (Kasaba, Mayıs Sıkıntısı, Uzak) olarak geçen serinin tematik alt yapısını oluşturur. Koza, yönetmenin geçmiş ve gelecekle ilgili sanat anlayışını yansıtan bir film olma özelliği taşımaktadır. Diyalogsuz, durağan fotoğraf karelerini anımsatan görüntülerden Ceylan'ın fotoğrafçı geçmişinin yansımaları görülür. Karakterlerin sessizliğin içinde, varoluşsal sancıları imgeleştirilen anlatım dili gelecekteki Ceylan

filmlerinin temalarının altyapısını hazırlar niteliktedir. Nuri Bilge Ceylan 1997 yılındaki bir röportajında Koza filminin ortaya çıkış sürecindeki duygularını şu şekilde ifade etmektedir:

“Koza, artık film üretemeyişim konusunda kendime ettiğim işkenceleri sona erdirmek için girdiğim bir deneme gibiydi. Çekimler bir yıl sürdü. Senaryo yoktu. El yordamıyla sezgilerimle, algılarımla yakalayabildiğim bir dünyayı elle tutulur hale getirmeye çalışıyordum. Diyalog yoktu. Kendimi fırlatır gibi başladım o filmi çekmeye. Koza ortaya çıktı. Neye benzediği konusunda hiçbir fikrim yoktu. Çünkü seyrettiğim filmlere pek benzemiyordu.” (Kızıldemir, 2022: 24)

Yapısal olarak Koza ilk film olma özelliklerini taşımaktadır. İlk film denemesinde auteur yönetmenin tecrübe etmesi gereken unsurlardan hareketle film oluşmasını sağlayacak yapılanımlar üstlenmiştir. Filmin senaryosunu, görüntü yönetmenliğini, yapımcılığını ve kurgusunu tek başına üstlenen Ceylan, bir yönetmenin filmin bütün aşamalarına sahip olma tecrübesine ulaşmıştır. Koza, Nuri Bilge Ceylan’ın gelişerek devam edecek olan film dilinin sinematografik anlatım kodlarının zemini sunmaktadır.

Ceylan’ın sabit kamera kullanımı, karakterler arasındaki az diyaloglar, doğal ışık kullanımı, gölgeleri yoğun olarak kullanma, özel efektleri tercih etmeme ve durağan fotoğraf etkisi yaratan planları oluşturması onun Koza filmiyle sinema üslubunu ortaya koymaktadır.



Görsel 40. Koza ışık kullanımına örnek bir kare

Koza gerçekçi unsurlar barındırmasına rağmen daha çok serbest akış biçiminde farklı motiflerin bir araya gelmesiyle oluşturulmuş bir film diline sahiptir. İnsan-doğa karşılaştırılması yapılırken fotoğraftan sinemaya geçişin izlerinin görüldüğü bir anlatıyı oluşturmaktadır (Aytekin, 2015: 215).

Film, biçimci yaklaşım anlayışıyla, fotoğrafik imgelerin melankolik bir atmosferde zaman ve mekan devamlılığı sağlanmadan sıralanmasıyla oluşturulmuştur. Alışılmış doğrusal anlatıdan uzak duran Koza, imgelerden oluşan anlatımın parçalarını bütünleştirmeyi seyircinin zihnine bırakarak, klasik anlatı sinemasının karşısında bir duruş sergilemektedir.

“Hepsinden önemlisi Koza bireysel bellek ile yasın iç içe geçmiş ürününü, ölüme dair derin bir tefekkürde ve ölümü keskin bir biçimde hatırlatacak şekilde tahayyül eder (imagine, yani birebir anlamıyla imgelere dönüştürür).” (Diken vd., 2018: 42)

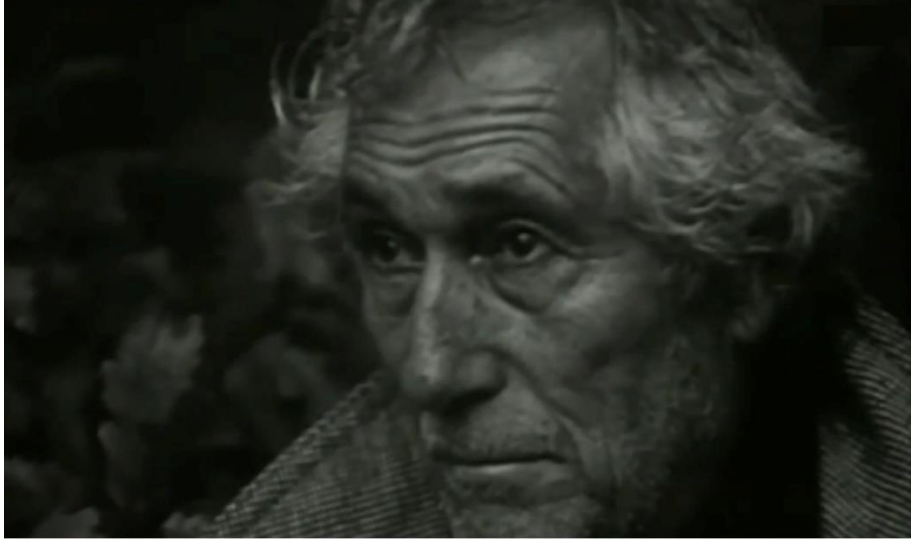
Koza belirli metronomlarla gelen bir çan sesinin eşliğindeki kadın ve erkek fotoğraflarının art arda sıralanmasıyla başlar. Karakterler önce yalnız, sonra evlendikleri ve mutlu oldukları fotoğraf sıralamalarıyla gösterilir. Bu noktadan sonra fotoğrafların yerini hareketli görüntüler almaya başlar. Koza’da karakter olarak karşımıza çıkan üç figür bulunmaktadır: Yaşlı adam, yaşlı kadın ve bir çocuk. Karakterlerin sessizliğini ve iletişimsizliğini doğadaki sesler ve görüntüler bozmaktadır. Yaşam ve ölüm ikileminde geçen görüntü imgeleri tutarlı bir anlatısal yapı oluşturmamış olsalar da seyirciyi kendi belleğinde yolculuğa çıkarma etkisi yaratmaktadır.



Görsel 41. Koza durağan fotografik plan örneği

Nuri Bilge Ceylan Koza filminde genellikle yakın planlar, çok yakın planlar ve açık çerçeveli kompozisyonlarla karakterlerin duygu durumlarını aktarmaya çalışmıştır. Bazı sahnelerde tamamen karanlık olan odada, karakterlerin yüzünden gölge gibi geçen ışık, dramatik yapı bağlamında içsel hesaplaşma etkisi yaratmaktadır. Filmin geneline hakim olan ortam sesleri, doğa sesleri ve Johann Sebastian Bach'ın törensel müziği eşliğinde iç içe geçen imgelerin yaratacağı duygulanımı vurgulamaktadır. Atam'ın Koza filmi ile ilgili yorumu şu şekildedir :

“Koza bir insanın kendi geçmişinden getirdiği görüntülerin gizemi ne kendisini bırakması, belirli açılardan bilincin değil, bilinçdışının öne çıktığı, sezgileriyle kendi yolunu bulmaya çalışan bir insanın eseri olduğu, her türlü kapalı bir hikâye çerçevesine oturtma çabasının yetersiz kalacağı bir kısa film olarak yorumlanması gerekir.” (Atam, 2011: 178)



Görsel 42. Koza filminde yoğun olarak kullanılan yakın plan örneği

Koza filmi ışığı kullanma biçimiyle, durağan yakın plan kadrajlarıyla, mekan ve zaman sıçramalarıyla, hayal ve gerçeğin iç içe geçmesiyle oluşturduğu anlatı ve oluşturduğu sinematografik yapı seyircide şiirsel bir etki yaratmaktadır. Karakterlerin ruh halleriyle güçlü metaforlar kurulmasını sağlayan ölü kedi, ölü kuş gibi görüntüler filmdeki yas ve hüznün etkisini güçlendiren unsurlardır. Nuri Bilge Ceylan Koza filminde, annesi Fatma Ceylan ve babası Mehmet Emin Ceylan'ı oyuncu olarak tercih etmiş ve sonrasında üreteceği dört filmin kendi otobiyografisinin ekseninde ilerleyeceğinin ilk sinyallerini vermiştir.

3. 3. 2. Üç Maymun

“Üç Maymun” Filminin Künyesi

Filmin Adı: Üç Maymun

Yönetmen: Nuri Bilge Ceylan

Yapım Yılı: 2008

Görüntü Yönetmeni: Gökhan Tiryaki

Yapımcı: Zeynep Özbatur

Senarist: Ebru Ceylan, Ercan Kesal, Nuri Bilge Ceylan

Kurgu: Ayhan Ergürel, Bora Gökşingöl, Nuri Bilge Ceylan

Sanat Yönetmeni: Ebru Ceylan

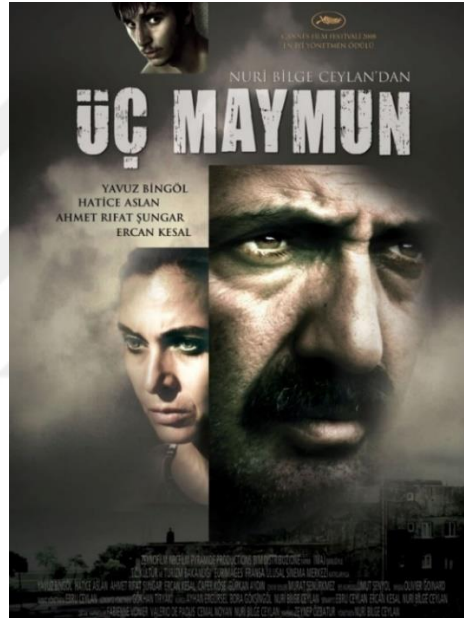
Oyuncular: Yavuz Bingöl, Hatice Aslan, Ahmet Rifat Şungar, Ercan Kesal, Cafer Köse, Gürkan Aydın

Çerçeve Oranı: 2.35:1

Renk: Renkli

Süre: 109 Dakika

Filmin Konusu: Yaşamak zorunda kaldıkları yalanlarla ve onun sorumluluklarıyla baş edemeyen ailenin, “üç maymun”u oynayıp gerçeklerden kaçarak bir arada kalma çabası anlatılmaktadır.



Görsel 43. Üç Maymun Film Afışı

Nuri Bilge Ceylan sinemasında prodüksiyon koşulları ve senaryo yapısıyla farklı bir dönemin başlangıcını oluşturan “Üç Maymun” filmi 61. Cannes Film Festivali'nde En İyi Yönetmen Ödülü'nü almıştır. Tamamen profesyonel oyuncularla oluşan filminin, set ekibi de Ceylan'ın önceki üretimlerindeki küçük ekiplerine göre daha kalabalık bir yapıyı oluşturmuştur.

Amatör oyuncularla çalışmaktan her zaman memnun olduğunu belirten Ceylan, tiyatrocularla çalışırken kurguda seçilen planın her zaman son plan olduğunu,

oyuncunun gerçekçiliği yakalamasının zaman aldığını belirtir. Amatör oyunculara ise genellikle çekilen ilk planın seçildiğini, oynadıkça oyunculuklarının yapaylaştığını dile getirmektedir (Ceylan, 2012: 412).

Üç Maymun filmi bütçe ve teknik olanaklar açısından Ceylan'ın önceki filmlerine kıyasla daha geniş imkanlara sahiptir. Dolayısıyla bu durum Nuri Bilge Ceylan sinemasında sinematografik öğelerin kullanım biçimini ve görüntü estetiğini etkilemiştir. Filmde araç üstü kamera sabitleme aparatları kullanıldığı, uzunluğu 50 metreye varan şaryolu çekimlerin yapıldığı görülmektedir. (Ceylan, 2012: 432). Çerçeve oranının 2.35:1 olarak kullanıldığı filmde, çerçevenin dar olmasından dolayı göğüs plandan itibaren baş boşluğunun bırakılmadığı görülmektedir (Ceylan, 2012: 472). İç mekan çekimlerinin yoğun olarak yer aldığı filmde genellikle dar açılı objektifler ve dar alan derinliği kullanımı tercih edilmiştir. Işık kullanımı olarak düz aydınlatmanın yanı sıra Chiaroscuro aydınlatma biçimlerinden genel olarak Rembrandt aydınlatma ve az oranda silüet, cameo aydınlatma yöntemleri kullanılmıştır.

Ceylan'ın dijital olarak çekilen ilk film olan İklimler'e göre Üç Maymun filmi daha fazla müdahale içermektedir. Post-prodüksiyon aşamasında ışık, renk ve imgelere kadar birçok noktaya müdahale edilen filmin senaryosunda da değişiklikler yapıp, kurguyla yeniden şekillendirilmiştir (Atam, 201: 295).

Koza filmiyle sinematografik anlatı yapısının temellerini oluşturan Ceylan; Kasaba, Mayıs Sıkıntısı, Uzak ve İklimler filmiyle profesyonel olmayan oyuncularla çalışmış ve öykü yapısında yarı otobiyografik bir yol izlemiştir. Üç Maymun filmiyle birlikte hikayede dramatik unsurları daha fazla ön plana çıkarmış, kendine has üslubuyla yorumlamıştır. Ceylan filmografisinde neden-sonuç ilişkisinin en belirgin olduğu film olan Üç Maymun, hikayede çatışmalar kurarak sinemada klasik anlatı yapısına yakın bir yapıyla film estetiğini oluşturmuştur. Patronunun yaptığı kazanın suçunu para karşılığı üstlenen şoför ve ailesinin yaşadıkları üzerinden oluşturulan hikaye, konu olarak klasik bir yapı oluşturur. Fakat görmedim, duymadım, işitmedim olgusunun karakterlerin sıkışmışlığı üzerinden aktarımı Ceylan'ın görüntü estetiğini yorumlama biçimiyle klasik

anlatı ile sanat sinemasının iç içe geçmiş yapısal formuna örnek oluşturacak niteliktedir.

Üç Maymun filmi çözümsüzlük üzerine kurulu bir öyküye sahiptir ve bunu da hem anlatı yapısı hem de görsel atmosferiyle görünür kılmaktadır. Öyküde, küçük zaafaların büyük yalanlara dönüşerek parçaladığı bir ailenin gerçeği örtbas ederek her şeye rağmen bir arada kalma çabası anlatılır. Ceylan diğer filmlerinde olduğu gibi insanoğlunun karanlık ve karmaşık iç dünyasına yönelerek, iletişimsizlik üzerine kurduğu aile yapısını sinematografinin kullanım kodlarıyla seyirciye aktarmaktadır.

İstanbul'un kıyısında, tren yolunun sınırları oluşturduğu alanda yer alan ailenin yaşadığı ev; kasvetli yapısı ve sıkışmışlık haliyle, karakterlerin yaşadığı sıkıntılı duygu durumu yansıtmaktadır. Evin içinde geçen sahnelerde ev genellikle karanlık ve yoğun gölgeler oluşturacak biçimde aydınlatılmıştır. Karakterler ise genellikle mekânın karanlık bölgesinde oturmakta ve yüz çekimlerinin neredeyse tamamında gölgeli bir aydınlatma kullanılmaktadır. Evin penceresinden deniz görünmektedir, dışarıyı aydınlık içerisi loştur. Hayatlarını anne oğul olarak idame ettirmeye çalışan Hacer ve İsmail, evde sık sık pencerenin karşısında yan yana gelirler ve dışarısının aydınlığı karşısında birer silüete dönüşürler.



Görsel 44. Üç Maymun filminde iç mekan aydınlatma örneği

Stéphane Caillet Üç Maymun filmi ile ilgi şu şekilde bir tanımlama yapmaktadır: *“Söyleyemediklerinin içine sıkışıp kalan karakterler kendilerini korkutan bir ışık kaynağından kaçmak için genellikle koyu ve kasvetli renk tonlarına sığınıyorlar.”* Caillet (aktaran Ceylan, 2012: 186). Dolayısıyla karakterlerin iç dünyasındaki sıkışmışlık hissi gölgeler, silüet aydınlatmalar, koyu sarı, yeşil tonlara yakın renk kullanımı ve yüksek kontrastlar kullanılarak aktarılmıştır. Hikayenin genelinde oluşturulmuş olan bu karamsar hava, geniş planda gösterilen kentin kasvetli gri gök gürültülü yüksek kontrastlı haliyle bütünlük oluşturmaktadır.

Dolayısıyla bu gergin atmosfer ev içi çekimlerde kompozisyondaki çizgilerin verdiği bölünme ile imgeleştirilerek, aile bireylerinin aralarındaki mesafe ve iletişimsizlikleri görsel olarak da belirginleştirilmiştir. Özellikle ev içi çekimlerde ekran, kapı ya da duvarlarla bölünmüş, bölünen ekranda küçük birçok çerçeve oluşturulmuş ve karakterler bu çerçeveye yerleştirilerek aralarındaki mesafenin ön plana çıkarılması sağlanmıştır.

Ceylan, önceki filmlerine kıyasla Üç Maymun filminde yakın plan çekimlerini ve ayrıntı çekimleri daha fazla kullanmaktadır. Karakterlerin her birinin yaşadığı duygu deneyimine odaklanabilmek için yakın plan çekimlerine ağırlık vermektedir. Ceylan, uzak plan çekimlerini karakterle birlikte mekanı da göstermek için tercih etmektedir. Hatice ile Sermet’in Yoros Kalesi’nde tartışma sahnesini kurgu günlüğüne not düşen Ceylan, yakın planlara girmeden bütün sahneyi uzak plan olarak vermek istemesinin nedeni olarak; sinemada tartışma sahnelerini pek sevmediğini, elinde yakın plan çekimler olmasına rağmen bu sahneyi uzak plan olarak kurgulamaya karar verdiğini belirtir (Ceylan, 2012: 421).



Görsel 45. Üç Maymun filminde uzak plan örneği

Nuri Bilge Ceylan da sinemada gerçekçi yaklaşımın öncülerinden olan Bazin gibi sahneleri tek plan olarak çekmenin etkiyi daha çok arttırdığına inanmaktadır. Ceylan uzun planlarla ilgili kurgu günlüğüne şu şekilde bir not düşmüştür: *“Uzun planlarda hemen hayat duygusu ortaya çıkıyor sanki. Kesmeler ve kısa planlar sinema, uzun planlar hayat demek sanki.”* (Ceylan, 2012: 423). Ceylan’ın uzun planları daha gerçekçi buluyor olması onun filmografisinde sahne sayılarını azaltmasına neden olmuştur. İklimlerden daha az sahneye sahip olan Üç Maymun’dan sonra çekilen Bir Zamanlar Anadolu’da filminin süresi 150 dakika olmasına rağmen sadece 34 sahneden oluşmaktadır (Atam, 201: 295).

Ceylan’ın fotoğrafçılık geçmişinden yansımaları taşıyan durağan fotoğraf karelerinin etkileri Üç Maymun filminde de kendini göstermektedir. Karakterlerin kendi iç hesaplaşmaları seyirciye geniş açıyla, durağan, sessiz ve uzun fotoğrafik planlar olarak aktarılmaktadır. Örneğin Hacer’in Sermet’le iletişim kurma çabalarının boşa çıkmasının ardından deniz kenarındaki parmaklıklarda durduğu an ya da filmin kapanışının olduğu Eyüp’ün evlerinin terasında gri gökyüzünün altında durduğu sahneler fotoğrafik durağan sahnelerdir.



Görsel 46. Üç Maymun filminden fotoğrafik plan örneği

Ağır çekimleri filmlerinde nadiren kullanan Ceylan Üç Maymun filminde İsmail'in istasyonda midesinin bulandığı sahneyi ve yine İsmail'in uykuyla uyanıklık arasında ölen kardeşini gördüğü sahneyi ağır çekim olarak göstermeyi tercih etmiştir. Bu sahnelerin ağır çekim olmasındaki amaç, karakterin duygu durumunu izleyiciye daha yoğun olarak aktarmaktır.

Filmlerinde genellikle doğal sesleri kullanmayı tercih eden Ceylan, Üç Maymun filminde de ağırlıklı olarak tren sesi, gök gürültüsü, rüzgar sesi, kapı sesini geçişlerde ve atmosferin anlatımında kullanmaktadır. Filmde müzik kullanmayı tercih etmemekle birlikte sadece duyguları ortaya çıkaran ve gerilimi artıran bir atmosfer yaratmasını sağlayan cep telefonunun melodisini kullanmayı tercih etmektedir. Seçilen müziğin hikayenin kaotik durumunu imgeleştirmesi ve kritik anlarda ortaya çıkması atmosferin gerginleşmesine katkı sağlamaktadır.

Üç Maymun filminde sesin farklı biçimde kullanıldığı durumlardan biri de Servet'in Hacer'i arabasıyla eve bıraktığı sahnede diyalog halindeki konuşmalarının iç seslerle bölünmesidir. Ses ve görüntü arasındaki uyumsuzluğu iç ses olarak yansıtan sahne, karakterlerin iç dünyasını ses aracılığıyla sinematografik bir yaklaşımla seyirciye aktarmaktadır.

Ceylan filmin başında olayların başlamasını sağlayan durumla filmin sonunda paralellik oluşturacak biçimde bir olay örgüsü kurmaktadır. Filmin başında patronu Sermet'in Eyüp'e yaptığı suçu üstlenme teklifini, filmin sonunda Eyüp'ün de bir başkasından kendi oğlunun suçunu üstlenmesini istemesi ve bunun için para teklif etmesi filmin döngüsel bir yapıya girmesini sağlamaktadır.

Üç Maymun filminde teknik olanakların önceki filmlere göre daha fazla olması Nuri Bilge Ceylan sinemasında sinematografik öğelerin kullanım biçimini, görüntü estetiğini ve anlatımı etkilemiştir. Üç Maymun filmi Ceylan'ın fotoğrafik anlatımdan hikayeye yönelişindeki kırılmanın olduğu film olarak değerlendirilebilir. Ceylan, bireyin iç dünyası ve karakterlerin yaşadığı deneyimlere daha fazla odaklanır. Karakterlerin içlerinde bulunduğu ruh hallerine odaklanırken kamera, ses, renk, ışık ve imgelerden yararlanmaktadır.

3. 3. 3. Ahlat Ağacı

“Ahlat Ağacı” Filminin Künyesi

Filmin Adı: Ahlat Ağacı

Yönetmen: Nuri Bilge Ceylan

Yapım Yılı: 2018

Görüntü Yönetmeni: Gökhan Tiryaki

Yapımcı: Zeynep Özbatur Atakan

Senarist: Nuri Bilge Ceylan, Ebru Ceylan, Akın Aksu

Kurgu: Nuri Bilge Ceylan

Sanat Yönetmeni: Meral Aktan

Oyuncular: Aydın Doğu Demirkol, Murat Cemcir, Bennu Yıldırımlar

Çerçeve Oranı: 2.39:1

Renk: Renkli

Süre: 188 Dakika

Filmin Konusu : Üniversiteyi bitirdikten sonra memleketi olan Çanakkale'nin Çan

ilçesine dönen Sinan'ın hayali kendi yazdığı kitap olan Ahlat Ağacı'nı bastırabilmektir. Kendisiyle verdiği mücadelede çevresi ailesi ve babasıyla çatışma halinde olan Sinan, yaşadığı kasabadan ayrılarak çözüme kavuşacağına inanmaktadır.



Görsel 47. Ahlat Ağacı Film Afişi

Koza ile birlikte dokuzuncu ve son filmi olan “Ahlat Ağacı”nda Ceylan, çocukluğunun geçtiği ve ilk dönem filmlerini çektiği Çanakkale bölgesine dönüş yapar. Üç Maymun filminden sonra Bir Zamanlar Anadolu’da (2011) filmiyle yeniden taşraya dönüş yapan Ceylan Kış Uykusu (2014) ve Ahlat Ağacı (2018) filmleri de taşrada geçmektedir.

Ahlat Ağacı filminde ağırlıklı olarak sabit kamera kullanımı hakim olmasının yanı sıra vinç kullanımı, drone çekimleri ve takip planlarında DJI Osmo X5R gibi teknik araçların kullanılması bakımından ilklere sahiptir (Çalışkan, 2021: 1302). Dolayısıyla Ahlat Ağacı’nda yeni çekim araçlarının yer alması Nuri Bilge Ceylan sinemasında sinematografik öğelerin kullanım biçimini ve görüntü estetiğini etkilemiştir. Işık kullanımı olarak düz aydınlatma ve genellikle iç mekan çekimlerinde Rembrandt aydınlatma biçimleri uygulanmıştır. Ceylan’ın önceki filmlerinde genel olarak kullandığı dar açılı lenslere kıyasla 2.39:1 çerçeve oranının kullanıldığı Ahlat Ağacı

filminde geniş açılı lens kullanımına daha fazla yer verilmiş, mekan-insan-doğa etkileşiminin etkili biçimde anlatılması, geniş planlı ölçeklerle sağlanmıştır.

Ceylan'ın bütün filmlerindeki ana temayı belirleyen karakterin bunalmış, sıkılmış varoluşsal sancılar çekme hali, Ahlat Ağacı filminde de merkeze Sinan karakterini alarak işlenmektedir. Üniversitenin sınıf öğretmenliği bölümünden mezun olduktan sonra ailesinin yanına gelen Sinan'ın hayali, Ahlat Ağacı adındaki kitabını bastırarak yazar olmak ve taşradan gitmektir. Kitabı bastırmak için verdiği mücadelede, kumara olan ilgisinden dolayı itibarını kaybetmiş ilkokul öğretmeni babasıyla olan çatışmalarının yanı sıra ailesiyle, toplumla ama en çok kendi benliğiyle olan çatışması üzerinden anlatım oluşturulmuştur.

Sinan'ın annesiyle kurduğu iletişim babasına göre daha güçlüdür. Babasına olan kızgınlığını annesiyle paylaşır ve genellikle babasını kötüler. Kitabı bastırmak için aradığı parayı bulamayan Sinan bir nevi babasını cezalandırmak için babasının köpeğini satarak kitap için gerekli olan paraya ulaşır. Baba figürü Üç Maymun filminde olduğu gibi aile bireyleri tarafından dışarda bırakılan iletişim kurulmayan bir karakter olarak resmedilir.

Ceylan, Koza ile suskun fotoğrafik görüntülerle başladığı sinema yolculuğunda Ahlat Ağacı ile yerini uzun edebi ve felsefi diyaloglara bırakmıştır. Bu değişim Ceylan sinemasında “*melankoliden nihilizme, fotoğraftan diyaloga*” doğru ilerleyen bir yapı oluşturmaktadır. Ceylan'ın filmlerinde, Çehov, Dostoyevski ve Nietzsche'nin alıntılarından izlere rastlamak mümkündür (Daldal, 2018, aktaran Işıklar, 2021: 116).

Filmlerinde genellikle uzun planları kullanmayı tercih eden Ceylan'ın Kış Uykusu ve Ahlat Ağacı filmlerinde uzun diyaloglara yer verilmesi nedeniyle uzun planlar yerine kısa çekimler ve kesmelerle sahneyi kurguda biçimlendirme yoluna gittiği görülmektedir. Ahlat Ağacında Sinan ile Hatice'nin ağaç altında konuştukları sahne çekiminin süresi 3 dakika 43 saniyedir (Özyazıcı, 2019: 118). Aynı zamanda filmlerinde

yavaş ve hızlı çekimleri gerçeklik etkisini bozduğu için genellikle tercih etmeyen Ceylan, Ahlat Ağacı filminde Sinan ve Hatice'nin olduğu sahnede Hatice'nin saçlarının rüzgarla savrulduğunu ve Sinan ile olan öpüşme anını ağır çekim olarak göstermektedir. Hareketli kamera kullanımını; Sinan'ın Çan sokaklarında koşma anında, babasıyla ganyan bayisinde olan ikili konuşmalarında ve filmin belirli bölümlerinde önceki filmlere oranla daha fazla yer almaktadır.



Görsel 48. Sinan ile Hatice'nin ağaç altında konuştukları uzun plan çekim

Ceylan ışık düzenlemelerini daha rahat koşullarda gerçekleştirebilmek için Kış Uykusu ve Ahlat Ağacı filmlerinin ev içi çekimlerini stüdyoda gerçekleştirmiştir. Ceylan'ın karakterlerinin ortak noktası olan bıkmış ve ait olamama durumunun bir yansıması olarak genellikle ev içi mekanlar karanlık kasvetli bir aydınlatmayla gösterilmektedir. Uzak, Üç Maymun, Kış Uykusu ve Ahlat Ağacı filmlerinde de insanın iç dünyasını da yansıtan ev aydınlık, ferah bir atmosferin aksine az ışıklı ve genellikle boğucudur. Farklı bir aydınlatma yöntemi olarak; Sinan'ın gölgeler içinde silüete dönüşürken, sırtını döndüğü kasabanın aydınlık içinde olması, karakterin kasabadan gitme isteğini ve ruh halini ışık aracılığıyla imgeleştirerek göstermektedir.



Görsel 49. Sinan'ın kasabaya karşı silüet görüntüsü

Nuri Bilge Ceylan sinemasında zamanda ileriye ve geriye gidişler kullanılmamaktadır. Fakat Ceylan filmlerinde zaman sıçramalarını, uykuyla uyanıklık halinde karakterlerin kaçtığı ve korktuğu imgelerle rüya ile gerçek arasında bir yerde buluşturarak sağlar. Ahlat Ağacı'nda Sinan'ın Truva Atı'na saklandığı sahne, babasıyla ilgili dedesin anlattığı hikayeden etkilenerek bebeğin yüzünde karıncaların gezindiği sahneler, rüya sahnesi olarak verilmektedir. Final sahnesinde ise babası İdris'in rüyasında Sinan'ın kuyuda kendini astığını gördüğü sahne, sinemada imge kullanımının anlatıma kattığı güçlü etkiyi vermektedir. Sinan'ın kendini asması göstergeler üzerinden değerlendirildiğinde birçok alt anlamı beraberinde getirmektedir.

Sinan askerden döndükten sonra artık tamamen köye yerleşmiş olan babasının yanına gider. Aralarında geçen diyalogda, babasının kitabı okuması hatta babasının kitaptan alıntılar yapması Sinan'da büyük bir içsel uyanışa neden olur. Sinan'ın toplum ve ailesi tarafından ötekileştirilen ve dışlanan baba figürüne duyduğu öfkenin bittiği mesajı, kuyuda kendini asma imgesiyle verilir. *"Kuyudaki ölüm, kabuğunu kırıp taşradan gitmek isteyen eski Sinan'ın ölümünü veya taşraya teslim olan yeni Sinan'ın doğumunu, bir yandan biten ve bir yandan da başlayan bir hayatı simgeler."* (Çalışkan ve Güler, 2018). Ahlat Ağacı filminde ailenin üç kuşak erkek fertlerinin hayatlarını, yalnızlıklarını, umutlarını ve umutsuzluklarını temsilen kuyu imgesi kullanılmıştır. Bu nedenle bir rüya sahnesi olarak aktarılan Sinan'ın kuyudaki ölümü, babasına hatta

dedesine ve en çok kendisine olan öfkesinin bittiğinin mesajını vermektedir. Dolayısıyla Nuri Bilge Ceylan sinemasında imgelerin titizlikle kullanıldığı rüyalar, karakterlerin iç dünyasını seyirciye aktarabilmek için zamandan soyutlanmış bir anlatı olarak karşımıza çıkmaktadır.



Görsel 50. Hayatı temsil eden kuyu imgesinden bir sahne

Nuri Bilge Ceylan, filmlerinde anlatımı oluştururken rüya sahnelerini sıklıkla tercih etme nedenini şu şekilde ifade etmektedir:

“Sonuçta rüyalar da hayatın bir parçası. Benim için gerçeği daha da gerçek, daha da sahici kılan şeyler. Kendi hayatımda, biraz da uyku sorunlarım nedeniyle, gerçek hayatla rüyalar o kadar iç içe girmiş durumdalar ki, filmlerimde de aynı iç içeliği korumaya çalışıyorum sanki biraz. Düşlerle gerçekler arasındaki sınırları bulanıklaştırarak, yani neresi rüya neresi değil, ya da rüya nerde başladı nerde bitti gibi hususlarda bir tür belirsizlik yaratarak belki.” (Kolukısa, 2022: 294)

Nuri Bilge Ceylan’ın doğa ile insan etkileşimi ve doğadaki seslerin hikaye anlatımındaki rolleri uzun diyaloglardan dolayı önceki filmlerine göre azalmış olsa da Ahlat Ağacı’nda da kendini göstermektedir. Doğal sesleri anlatımın bir parçası olarak kullanan Ceylan zaman zaman sahneler arasındaki geçişleri ses köprüleriyle

oluşturmuştur. Sinan'ın odasında kitap okurken arkadaşıyla kasaba manzarasında telefonda konuşma sahnesine geçiş ses köprüsüyle sağlanmıştır. Anlatımda gerçekliği kaybetme etkisinden dolayı müzik kullanmayı çok tercih etmeyen Ceylan, Ahlat Ağacı filminde Sinan'ın olduğu sahnelerin bir kısmında Bach'ın klasik müziğini kullanmıştır.

Filmlerin kurgu yapım süreçlerini kurgu günlükleri tutarak titizle yürüten ve önceki filmlerinde bir ekiple çalışmayı tercih eden Nuri Bilge Ceylan, Ahlat Ağacı filminin kurgu yapımını tek başına üstlenmiştir. Bir röportajında kurgu sürecini tek başına yürütmek istemesinin nedeni olarak, montaj sürecinin bir yıl gibi uzun sürece yayıldığını, her ne kadar verimli tarafları olsa da biriyle birlikte bu kadar uzun süre bir arada çalışmanın zor olduğunu ve sinemanın yalnız çalışma olanağı veren neredeyse tek süreci olan bu süreci değerlendirmek istediğini belirtmektedir (Kolukısa, 2022: 298).

Nuri Bilge Ceylan ilk filmlerinden itibaren günlük sıradan hayatlar içerisinde bireyin iç dünyasında var olma çabasının izini sürer. Bu izi sürerken odağa alınan karakterin yanında, onunla iletişim halinde olan bireylerin de iç dünyasından seyirciyi haberdar eder. Ahlat Ağacı filminde Sinan karakteri merkezde görünüyorsa da annesi, babası ve filmde iletişim halinde olunan her bireyin zaafı ve yalnızlıkları üzerinden bir irdeleme yapılmaktadır.

Ahlat Ağacı, Sinan'ın da babasına “bir bakıma dedem de, sen de ben de ahlat ağacı gibiyiz uyumsuz, yamuk” dediği gibi bu eksen üzerinde bir anlatı oluşturur. Ceylan, kamera hareketleri, uzun detaycı diyalogları, bilinçaltı sorgulamaları ve ince mizansenlerle özgün film dilini ortaya koymaktadır. Görüntü estetiğinin unsurlarını titizlikle kullanan Ceylan, duyguları imgeler ve metaforlar üzerinden aktarmaktadır.

SONUÇ

20. yüzyılın başlarında bir eğlence aracı olarak ortaya çıkan sinema, teknik gelişmelere açık olan yapısı sayesinde, hem teknik hem de anlatımsal olarak sürekli gelişmiş ve dönüşmüştür. Hareketli görüntünün anlatım gücünün keşfedilmesiyle birlikte sinema, hareketli fotoğraf kareleri ve tiyatral anlatımın ötesinde sanatsal bir alana yönelmiştir. Sanatsal üretiminin verdiği estetik hazzın yanı sıra bir iletişim ve sosyalleşme aracı da olan sinema, estetik/anlatımsal açıdan bir yanda Amerikan (Hollywood) ekolünü benimseyen ticari sinema ve diğer yanda Avrupa'da öne çıkan sanat sineması olmak üzere iki farklı yaklaşıma doğru evrilmiştir. Buna göre, dünya sinema endüstrisini elinde tutan ticari sinema, anlatımını ideolojik, ekonomik ve belirli kurallar zemininde şekillendirmeyi amaç edinmiştir. Bu anlayışın karşısında bir duruş sergileyen sanat sinemasının, anlatımsal açıdan estetik kaygıları ön planda tutan, farklı biçim ve içerik denemelerine açık bir sinema anlayışını temsil ettiği söylenebilir. Dolayısıyla bu alanda ticari kaygı gütmeyen ve seyirciyi dayatılan gerçeklere değil, kendi gerçeklerini bulmasına yönlendiren bir anlayış doğrultusunda film üretimi yapılmaktadır.

Sinematografi, estetiğin kuramsal ve kavramsal yapısından faydalanırken teknikle ve teknolojiyle bunu yorumlama olanağı da sağlamaktadır. Bu bakımdan her estetik yargı kişisel yaşamışlıklar, kültürel, sanatsal faktörler ve toplumsal bir beğeni geçmişine dayanmaktadır. Görüntü diline bağlı bir anlatı evreni içinde var olan sinema filmlerinin üretim sürecinde, yönetmenin belirli estetik yaklaşımlar çerçevesinde anlamı kodlarken tercih ettiği her sinematografik öğe, filmsel anlatıda göstergeler üzerinden yeni anlamlar oluşturabilmektedir.

Sinema estetiği, yapısını kapsayan bütün sinematografik öğeleri detaylı biçimde ele alarak anlatım araçlarının bütünlüğünden karmaşık ve çok kapsamlı psikolojik ve estetik bir algı oluşturmaktadır. Bu nedenle sinemasal imge, görsel anlatımın ötesinde psikolojik ve kültürel olgularla da ilişkilidir.

Yukarıda da belirtildiği üzere görüntü estetiğini oluşturan/etkileyen bütün bu unsurlar, son tahlilde -ister seyirci ister yönetmen olsun- insanın duyusallığı üzerinden zihinde

biçimlendirilmektedir. Bu bağlamda yönetmenin sinemada ürettiği anlatı; ışık ve renk kullanımından, kamera hareketlerine, kompozisyonda kullandığı dikkat çekici unsurlara, ses aracılığı ile oluşturmak istediği etkiye, dekorla, mizansenle, çekim ölçekleriyle ve en önemli bütüncül öge olan kurguyla yoğrulmuş bir yapı içinde seyirci karşısına çıkmaktadır. Bu evren sinematografik yanılmanın kendine ait gerçekliğini oluşturmaktadır. Bu süreçte görüntü estetiği; yaşanan gerçeklik ile sinemanın oluşturduğu düşsel gerçeklik arasındaki farklılığın belirlenmesinde ilgili yönetmenin sinemasal sanatsal yönelimlerine bağlı olarak başat rol oynamaktadır.

Özellikle İkinci Dünya Savaşı'nın ardından sinemada gerçekliği farklı biçimleriyle yorumlamak isteyen bir anlatım gelişmeye başlamıştır. Dünya sinemasında Antonioni, Tarkovsky, Bergman, Bresson gibi auteur yönetmenlerin etkilerinin hissedildiği bu sinema anlayışında olay örgüsü yerine, karakterlerin içsel hesaplaşmalarına ve varoluşsal çabalarına yer verildiği görülmektedir. Yeni sinema yaklaşımında edebiyatta Dostoyevski, Camus, Sarte'ın oluşturdukları karakterlere paralel bir anlatım izlenirken sinematografik öğelerin kullanım biçimi de bu doğrultuda şekillenmiştir.

Bu yeni yaklaşımın Türk sinemasındaki etkilerine bakıldığında ise özellikle 2000'li yıllarda sanat sinemasını destekleyen devlet politikaları ve teknik altyapıların gelişmesiyle ticari kaygı endişesi yaşamadan kendilerine özgü stilleri, teknik yeterlilik ve becerileriyle sinemaya sanatsal bir alan oluşturan “yönetmen sineması” ya da “auteur yönetmen” kavramının ortaya çıktığı görülmektedir.

Yeni Türk sinemasının önde gelen temsilcilerinden biri olan Nuri Bilge Ceylan, sinema dilini kullanmadaki özgün yaklaşımı ve bu yaklaşımının görüntü estetiğine yansıyan boyutları açısından incelenmeye değer, önemli bir yönetmendir.

Nuri Bilge Ceylan filmleri incelendiğinde, genel olarak minimal ve dingin bir sinema atmosferi ve bu atmosferin oluşumunda etkili olan bir görüntü estetiği dikkat çekmektedir. Bunda yönetmenin fotoğrafçılık geçmişinin yanı sıra sinema alanında benimsediği anlatım yöntemlerinin etkili olduğunu söyleyebiliriz.

Doğa ve insan etkileşimini filmlerinde ağırlıklı olarak kullanmayı tercih eden Ceylan, kent-taşra sıkışmışlığında kalan bireyin var olma savaşını perdeye yansıtırken görüntü estetiğinin olanaklarından etkin bir biçimde yararlanmışır. Böylece, yönetmen “Koza”, “Kasaba”, “Mayıs Sıkıntısı”, “Bir Zamanlar Anadolu’da”, “Kış Uykusu” ve “Ahlat Ağacı” filmlerinde yoğun olarak hissedilen taşra kültürü ve doğa unsurlarını özgün bir anlatım içinde yer yer imgeleştirilerek ele almıştır.

Nuri Bilge Ceylan 1995-2018 yılları arasında biri kısa film olmak üzere dokuz filme imza atmıştır. İlk beş filminin görüntü yönetmenliğini kendisi üstlenen Ceylan, diğer filmlerinde görüntü yönetmeni olarak Gökhan Tiryaki ile birlikte çalışmıştır.

Nuri Bilge Ceylan’ın filmografisinde “Koza”, “Kasaba”, “Mayıs Sıkıntısı” ve “Uzak” filmleri yarı otobiyografik anlatımın olduğu ilk dönem filmlerini oluşturmaktadır. “İklimler” filmi Ceylan’ın eşi Ebru Ceylan ile birlikte kamera karşısına geçtiği ve görüntü yönetmenliğini Gökhan Tiryaki’ye devrettiği geçiş dönemini oluşturmaktadır. “Üç Maymun” filmi ise Ceylan’ın profesyonel oyuncularla çalıştığı, teknik olanakların daha iyi olduğu ilk film olma özelliği taşımaktadır. “Bir Zamanlar Anadolu’da”, “Kış Uykusu” ve “Ahlat Ağacı” ise Ceylan sinemasında anlatımın tam olarak şekillendiği, diyalogların arttığı bir yapıya dönüştüğünü göstermektedir.

Nuri Bilge Ceylan; mekân seçimi, ışık kullanımı, kameranın bakış açısı ve çerçeveleme, çekim ölçeklerinin tercihi, sade ve dingin kamera hareketleri, yoğun olarak kullandığı yakın ve uzun planlar, durağan güçlü fotoğrafik sahneler ile özgün anlatımıyla kendine ait bir film dili oluşturarak sanat sinemasında önemli bir yer edinir. Klasik anlatı sinemasından farklı bir biçimle uzun planlar, durağan güçlü fotoğrafik sahneler aracılığıyla hayatın en yalın gerçeklerini birbiri ardına sessiz ama uzun görsel betimlemelerle sunmaktadır. Ceylan, sanat sinemasında görüntü estetiğinin anlatım gücünü kullanarak karakterlerin yaşadığı yas, melankoli ve boşluk hissini edebiyat ve fotoğraf ekseninde sinemaya uyarlamaktadır.

“Koza” (1995) filmi, Nuri Bilge Ceylan’ın çektiği ilk film olmasının yanı sıra yönetmenin geçmiş ve gelecekle ilgili sanat anlayışını yansıtan bir film olma özelliği de

taşımaktadır. Koza, siyah-beyaz çekilmiş, on sekiz dakikalık hikayenin görsel imgelerle anlatıldığı diyalogsuz bir kısa filmidir. Nuri Bilge Ceylan Koza filminde, annesi Fatma Ceylan ve babası Mehmet Emin Ceylan'ı oyuncu olarak tercih etmiş ve sonrasında üreteceği dört filmin kendi otobiyografisinin ekseninde ilerleyeceğinin ilk sinyallerini vererek “taşra üçlemesi” (Kasaba, Mayıs Sıkıntısı, Uzak) olarak geçen serinin tematik alt yapısını oluşturmuştur. Koza filminde diyalogsuz, durağan fotoğraf karelerini anımsatan görüntülerden Ceylan'ın fotoğrafçı geçmişinin yansımaları görülür. Karakterlerin sessizliğin içinde, varoluşsal sancıları imgeleştirilen anlatım dili gelecekteki Ceylan filmlerinin altyapısını hazırlar niteliktedir. Film, biçimci yaklaşım anlayışıyla, fotoğrafik imgelerin melankolik bir atmosferde zaman ve mekan devamlılığı sağlanmadan sıralanmasıyla oluşturulmuştur. Alışılmış doğrusal anlatıdan uzak duran Koza, imgelerden oluşan anlatımın parçalarını bütünleştirmeyi seyircinin zihnine bırakarak, klasik anlatı sinemasının karşısında bir duruş sergilemektedir. Koza filminde sabit kamera kullanımı, ışık kullanımında chiaroscuro aydınlatma biçimlerini tercih ederek yoğun gölgeler oluşturması ve genellikle durağan fotoğraf etkisi yaratan planları, Ceylan'ın sinema üslubunu ve görüntü estetiğine yaklaşımını ortaya koymaktadır.

“Üç Maymun” (2008) filmi, Nuri Bilge Ceylan'ın tamamen profesyonel oyuncularla ve büyük bir ekiple çalıştığı ilk film olma özelliği göstermektedir. Teknik imkanlar açısından önceki filmlerine oranla daha geniş olanaklara sahip olan filmde, araç üstü kamera sabitleme aparatların kullanıldığı, 50 metreye varan şaryolu çekimlerin yapıldığı ve ilk defa 2.35:1 çerçeve oranının kullanıldığı görülmektedir. Çerçeve oranının dar olmasından dolayı yakın planlarda baş boşluğunun bırakılmadığı ve şaryo kullanımı sayesinde takip sahnelerine yer verildiği görülmektedir. Dijital olarak çekilen film post-produksiyon aşamasında ışık, renk ve imgelere kadar birçok noktasına müdahale edilmiş, senaryosunda da değişiklikler yapıp, kurguyla yeniden şekillendirilmiştir. Dolayısıyla Üç Maymun filminde teknik olanakların önceki filmlere göre daha fazla olması Nuri Bilge Ceylan sinemasında sinematografik öğelerin kullanım biçimini, görüntü estetiğini ve anlatımı etkilemiştir. Ceylan filmografisinde neden-sonuç ilişkisinin en belirgin olduğu film olan Üç Maymun, hikayede çatışmalar kurarak sinemada klasik anlatı yapısına yakın bir yapıyla film estetiğini oluşturmuştur. Fakat

görmedim, duymadım, işitmedim olgusunun karakterlerin sıkışmışlığı üzerinden aktarımı Ceylan'ın görüntü estetiğini yorumlama biçimiyle klasik anlatıyla sanat sinemasının iç içe geçmiş yapısal formuna örnek oluşturacak niteliktedir. İç mekan çekimlerinin yoğun olarak yer aldığı filmde genellikle dar açılı objektifler ve dar alan derinliği kullanımı tercih edilmiştir. Işık kullanımı olarak düz aydınlatmanın yanı sıra Chiaroscuro aydınlatma yöntemleri de kullanılmıştır.

“Ahlat Ağacı” (2018) filminde ağırlıklı olarak sabit kamera kullanımı hakim olmasının yanı sıra vinç kullanımı, drone çekimleri ve takip planlarında DJI Osmo X5R gibi teknik araçların kullanılması bakımından ilklere sahiptir. Dolayısıyla Ahlat Ağacı filminde yeni çekim araçlarının yer alması Nuri Bilge Ceylan sinemasında sinematografik öğelerin kullanım biçimini ve görüntü estetiğini etkilemiştir. Ahlat Ağacı'nda anlatımda imgeleştirilerek aktarılan rüyalara önceki filmlere kıyasla daha fazla yer verilmiştir. Işık kullanımı olarak düz aydınlatma ve genellikle iç mekan çekimlerinde Rembrandt aydınlatma biçimleri uygulanmıştır. Ceylan'ın önceki filmlerinde genel olarak kullandığı dar açılı lenslere oranla 2.39:1 çerçeve oranına sahip Ahlat Ağacı filminde geniş açılı lens kullanımına daha fazla yer verilmiştir. Ceylan, Koza ile suskun fotoğrafik görüntülerle başladığı sinema yolculuğunda Ahlat Ağacı ile yerini uzun edebi ve felsefi diyaloglara bırakmıştır.

Araştırma kapsamında Nuri Bilge Ceylan'ın sinemada görüntü estetiğini kullanma biçimindeki değişim ve gelişim dönemlerini temsilen “Koza” (1995), “Üç Maymun” (2008) ve “Ahlat Ağacı” (2018) filmleri detaylı olarak incelenmiştir. Ceylan'ın ilk kısa filmi olan “Koza”, sinema anlatımını ve görüntü estetiğini oluşturma biçimini temsil etme özelliği taşıdığı için tercih edilmiştir. “Üç Maymun” filmi gelişen teknik imkanlarla birlikte sinematografik öğelerin kullanım biçimlerinin de değiştiği, dijitalleşmenin sağladığı olanaklar sayesinde, kurguda müdahalenin fazla olduğu, senaryonun ve dolayısıyla görüntü estetiğinin yeniden şekillendirildiği film olma özelliği taşımaktadır. “Üç Maymun” filmi, tamamen profesyonel oyuncularla çekilen ilk film olmasının yanı sıra Nuri Bilge Ceylan sinemasında yarı otobiyografik anlatımı oluşturan dönemin bittiğini, fotoğrafik anlatımdan hikayeye yönelişte yeni bir dönemin başladığını da temsil etmektedir. “Ahlat Ağacı” Nuri Bilge Ceylan'ın son filmi olması

sebebiyle süreç içerisindeki değişimi belirleyebilmek adına tercih edilmiştir.

Sonuç olarak görüntü dilini kullanan bir sanat olarak sinemada görüntü estetiği konusu, sinemanın ilk yıllarından günümüze dek önemini korumuştur. Sinema teknoloji ilişkilerinin gelişimine paralel olarak film görüntüsüne dair estetik yaklaşımların da farklılaştığı söylenebilir. Özellikle ticari sinema ve sanat sineması anlamında gözlemlenmekte olan bu farklılıklar sinema dilini doğrudan ya da dolaylı olarak etkileyebilmektedir. Bu bağlamda Nuri Bilge Ceylan sinemasında filmsel anlatının inşasında görsel yapı ögeleri, imgeler üzerinden zenginleştirilerek özgün ve estetik bir anlatı stratejisinin hizmetine sunulmaktadır.



KAYNAKÇA

- Abisel, N. (2005). *Türk Sineması Üzerine Yazılar*. Pohenix Yayınevi.
- Adanır, O. (2017). *İşitsel ve Görsel Anlam Üretimi*. Eylül Sanat Yayıncılık.
- Albayrak, M. (2019). *Estetik'in Serüveni / Sanat Felsefesi*. Akçağ Yayınları.
- Akdağ, E. (2021). Alice Guy-Blaché ve İlk Kurmaca Film “La fée aux choux”
<https://www.bagimsizsinema.com/alice-guy-blache-ve-ilk-kurmaca-film-la-fee-aux-choux.html>
- Andrew, J. D. (2010). *Büyük Sinema Kuramları* (Z. Atam, Çev.). Doruk Yayıncılık.
- Aristoteles. (2013). *Poetika* (S. Rifat, Çev.). Can Yayınları.
- Arnheim, R. (2010). *Sanat Olarak Sinema* (R. Ü. Tamdoğan, Çev.). Hil Yayın.
- Atam, Z. (2011). *Yakın Plan Yeni Türkiye Sineması*. Cadde Yayınları.
- Aytaş, M., & Aybek, İ. (2021). Aydınlatma ve renk tasarımının anlam yaratımına etkisi: Şahsiyet dizisi üzerine bir değerlendirme. *Turkish Studies – Social Sciences*, 16(1), 95-111.
- Aytekin, P. E. (2015). Nuri Bilge Ceylan sinemasının anlatısal dönüşümü: Fotografik anlatımdan, öyküsel anlatıma. *Selçuk İletişim*, 9(1). 247-265.
- Barış, J. (2020). Georg Simmel'in yabancı kavramı ve Ahlat Ağacı filminde ana karaktere etkisi. *Turkish Studies Araştırma Makalesi*, 15(2), 739-752.
- Bayram, F. (2009). *Işık ve Aydınlatma: Işığın Televizyon ve Sinemada İşlevsel Kullanımı Üzerine Bir Değerlendirme*. Erciyes İletişim.
- Bazin, A. (2011). *Sinema Nedir?* (İ. Şener, Çev.). Doruk Yayınları.
- Benjamin, W. (2013). *Fotoğrafın Kısa Tarihi / Teknik Araçlarla Yeniden-Üretim(Çoğaltma) Çağında Sanat Eseri* (O. Akınhay, Çev.). Agora Kitaplığı.
- Berger, J. (2017). *Görme Biçimleri* (Y. Salman, Çev.). Metis Yayınları.
- Bilgisiren, O. (2005). *Fotoğrafta Zaman ve Hareket* (Tez No. 160441) [Yüksek lisans tezi, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi]. YÖK Tez Merkezi. <https://tez.yok.gov.tr/UlusalTezMerkezi/giris.jsp>
- Bir, Ç. (2016). *Spinoza ve Nietzsche'de Yaşamın Olumlanması Sorunu* (Tez No. 428631)[Yüksek Lisans Tezi, Ankara Üniversitesi] YÖK Tez Merkezi. <https://tez.yok.gov.tr/UlusalTezMerkezi/giris.jsp>
- Bold, B. (2012). *Yeni Bir Bakışla Heidegger* (M. Özbek, Çev.). Kolektif Kitap.
- Bonitzer, P. (2011). *Kör Alan ve Dekadrajlar* (İ. Yaşar, Çev.). Metis Yayınları.
- Bozkurt, N. (1992). *Sanat ve Estetik Kuramları*. Ara Yayıncılık.
- Brown, B. (2018). *Sinematoğrafi Kuram ve Uygulama* (S. Taylaner, Çev.). Nil Yayın.
- Buyan, B. (2006). *Digital Sinema: “Sayısal mı?, Pelikül mü? Yeni İletişim Ortamları ve Etkileşim Uluslararası Konferansı Bildiri Kitabı*, 10(1) (19), 57-62.
- Büker, S. (1991). *Sinemada Anlam Yaratma*. İmge Kitapevi Yayınları. Ankara.
- Carroll, N. (2016). *Sanat Felsefesi: Çağdaş Bir Giriş* (G. Korkmaz Tirkeş, Çev.). Ütopya Yayınevi.
- Ceylan, N. B. (2012). *Üç Maymun*. Doğan Kitap.
- Ceylan, N. B. (2019). *Bir Zamanlar Anadolu'da*. Doğan Kitap.
- Çalışkan F. (2021). *Nuri Bilge Ceylan Sinemasında Sinematoğrafının Anlatıya Etkisi* [Doktora tezi, İstanbul Üniversitesi].
- Çalışkan, M. A., & Güler, M. C. (2018, 9 Ağustos). *Ahlat ağacı: insan zayıflığına pornografik bir bakış*. Hayal Perdesi. <https://www.hayalperdesi.net/vizyon-kritik/391->

insanzayifligina-pornografik-bir-bakis.aspx

Çınar, C. (2008). *Sinema Estetiginde Sinematografik Uzam ve Hareket Algısı* (Tez No. 261839) [Yüksek lisans tezi, İstanbul Üniversitesi]. YÖK Tez Merkezi.

<https://tez.yok.gov.tr/UlusalTezMerkezi/giris.jsp>

Çobanoğlu, H. (2017). *Bu Fotoğrafları Neden Çekiyoruz?* Espas Sanat Kuram Yayınları.

Çöloğlu, Ö. D. (2006). Sinemada Bir Anlam Yaratma Süreci Olarak Renk ve Krzysztof Kieslowski'nin "Üç Renk: Mavi, Beyaz, Kırmızı" Üçlemesi. *Kocaeli Üniversitesi İletişim Fakültesi Araştırma Dergisi*, (8), 154 – 170.

Demir Ö. (2020). Anlatı Sinemasında Gerçekçi ve Biçimci Öğelerin Kullanımı: Alfonso Cuaron ve Roma Filmi. *Hacettepe Üniversitesi Edebiyat Dergisi*, 37(2), 449-461.

Diken, B., Gilloch, G. & Hammond, C. (2018). *Nuri Bilge Ceylan Sineması: Türkiye'de Bir Sinemacının Küresel Hayal Gücü* (A. N. Bingöl, Çev.). Metis Yayınları.

Duca, L. (1947). *Sinema Tarihi* (N. Sarıdoğan, Çev.). Remzi Kitapevi.

Eisenstein, S. (2006). *Sinema Dersleri* (E. Ayça, Çev.). Agora Kitaplığı.

Erdal, A. P. (2015). *Nuri Bilge Ceylan Sinemasının Anlatısal Dönüşümü: Fotoğrafik Anlatımdan, Öyküsel Anlatıma*. Selçuk İletişim.

Erkılıç, H. (2017). Dijital Sinema Teorisi Üzerine: Akışkan Sinema ve Akışkan Sinema Teorisi. *Sinefilozof Dergisi*, 2(4), 56-75

Ersoy, A. (2016). *Sanat Kavramlarına Giriş*. Hayalperest Yayınevi.

Ertürk, N. (2016). A.G. Baumgarten'da Duyusal Bilginin Bilimi Olarak Estetik. *Ulakbilge Sosyal Bilimler Dergisi*, 4(7), 117-128.

Erzen, N. J. (2011). *Çoğul Estetik*. Metis Yayınları.

Geoffrey, N. (2003). *Dünya Sinema Tarihi* (A. Fethi, Çev.). Kabalcı Yayınevi.

Goodridge, M., & Grierson, T. (2014). *Sinematografi: Görüntü Yönetmenliği* (M. Yalçın, Çev.). Remzi Kitapevi.

Gök, C. (2007). *Sinema ve Gerçeklik*, Sosyal Bilimler Dergisi.

Gül, Y. (2013). *Ve Sinema*. Doruk Yayıncılık.

Güngör, A. Ş. (2018). Görüntü Düzenlemesi. Yıldız, S. (Ed.). *Sinema Dili: Beyaz Perdeyi Yaratıcılar* (2.baskı ss. 119-169). Su Yayınları.

Hegel, G. W. F. (1994). *Estetik Güzel Sanat Üzerine Dersler* Cilt I (T. Altuğ, & H. Hünler Çev.). Payel Yayınevi.

Hepdiçler, T. (2013). Devinim ve Durağanlık: Sinemada Fotoğrafik Temsil. G. Yaşartürk (Ed.), *Ve Sinema* (1.baskı, ss. 137-167), İstanbul: Doruk Yayıncılık.

16(1), 95-111.

Huisman, D. (1992). *Estetik* (C. Muhtaroglu, Çev.). İletişim Yayınları.

Hunt E., Marland J., & Rawle, S. (2015). *Film Dili* (S. Aytaç, Çev.). Literatür Yayınları.

Hunt E., & Marland J., & Rawle, S. (2015). *Film Dili* (S. Aytaç, Çev.). Literatür Yayınları.

Işıklar, U. (2021). *Nuri Bilge Ceylan Sinemasında Nihilizm*. Klaros Yayınları.

İpek, Ö. (2017). Peter Wollen'in Karşı Sinema Kavramı. *Maltepe Üniversitesi İletişim Fakültesi Dergisi*, 4(2), 72-87.

Jafaar A. (2022). Karın Taşıdığı Hüzün. C. B. Nuri, Söyleşiler. (3.baskı ss.126-129). Norgunk Yayıncılık.

Jeremy, W. (2010). *Sinemada Çekim Teknikleri* (G. Rızaoğlu, Çev.). İstanbul Organizasyon.

Karabağ, C. (2011). "Dijital Sinema 2. Bölüm". *Broadcaster Info Televizyon, Radyo,*

Sinema Teknolojileri Dergisi, 87, 116-119.

Karaca, E. (2013). “Platon Sanatı Neden İdeal Devlet Açısından Yorumlamıştır” *Global Journal of Human Social Science Arts, Humanities & Psychology*.

Karadoğan, A. (2012). Sanat Sinemasına Uzak’tan Bakmak. S. Büker ve S. R. Öztürk (Eds.), *Sinemada Hayat Var* (ss. 229-241). Deki Yayınevi.

Karadoğan, A. (2018). *Modernist Estetik: Türkiye’de Sanat Sineması Tarihine Giriş (1896-2000)*. De Ki Yayınları.

Keskin, G. (2018). Baumgarten'ın Felsefesinde Estetik ve Mantık, (49) 13-22, *Felsefe Arkivi*.<http://iupress.istanbul.edu.tr/en/journal/felsefearkivi/article/baumgartenin-felsefesinde-estetik-ve-mantik>

Kılıç, L. (2012). *Fotoğraf ve Sinemanın Toplumsal Tarihi*. Dost Kitapevi Yayınları.

Kılıç, L. (2018). *Görüntü Estetiği*. İnkılap Yayınları.

Kırel, S. (2018). *Kültürel Çalışmalar ve Sinema*. İthaki Yayınları.

Kızıldemir, G. (2022). Kasabalı Anlam Avcısı. C. B. Nuri, Söyleşiler. (3.baskı ss.19-27). Norgunk Yayıncılık.

Koca, Ş. E. (2019). Sinemada Anlam Yaratma Sürecinde Rengin Metaforik Kullanımı. *Sanat ve Tasarım Dergisi*, (23), 223-239. <chrome-extension://efaidnbmnnnibpcajpcglclefindmkaj/https://dergipark.org.tr/en/download/article-file/737526>.

Kula, O. B. (2014). *Brecht, Lukacs, Bloch Sanat ve Edebiyat*. Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.

Kuspit, D. (2010). *Sanatın Sonu* (Y. Tezgiden, Çev.). Metis Yayınları.

Kolukısa, E. (2022). Hissetmek Değil Anlamak Önemli. C. B. Nuri, Söyleşiler. (3.baskı ss. 293-298). Norgunk Yayıncılık.

Liman, A. S. (2010). *Türk Sinemasının İlk Yıllarında Çekim Sonrası Üretim ve Teknik Altyapı*. İletişim Fakültesi Dergisi. <chrome-extension://efaidnbmnnnibpcajpcglclefindmkaj/https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/212147>

Lukacs G. (1981). *Estetik II* (A. Cemal, Çev.). Payel Yayınevi.

Makal, O. (2018). Yaratıcı Yönetmen Üzerine. Y. Selahattin (Ed.), *Sinema Dili : Beyaz Perdeyi Yaratanlar*. (2. baskı ss.71-118). Su Yayınevi.

Mercado, G. (2010). *Sinemacının Gözü: Sinemada Kompozisyon Kurallarını Kullanmayı (ve yıkmayı) Öğrenmek* (S. Taylaner, Çev.). Hil Yayın.

Metz, C. (2012). *Sinemada Anlam Üstüne Denemeler* (O. Adanır, Çev.). Hayalperest Yayınevi.

Moran, B. (2002). *Edebiyat Kuramları ve Eleştiri*. İletişim Yayınları.

Odabaş, B. (2007). Sinema ve Renk. *Journal of İstanbul Kültür University*, 5(1), 37-49.

Oluk, A. (2008). *Klasik Anlatı Sineması*. Hayalet Kitap.

Onaran, A. Ş. (1994). *Türk Sineması Cilt I*. Kütle Yayınları.

Özön, N. (2008). *Sinema Sanatına Giriş*. Agora Kitaplığı.

Özyazıcı, K. (2019). *Nuri Bilge Ceylan ve Yavaş Sinema* (Tez No. 616967) [Yüksek lisans tezi, Ankara Üniversitesi] YÖK Tez Merkezi. <https://tez.yok.gov.tr/UlusalTezMerkezi/giris.jsp>

Özyazıcı, K. (2020). Nuri Bilge Ceylan ve Yavaş Sinema. *Sinecine*, 11(2), 193-225.

Platon. (2005). *Devlet* (C. Saraçoğlu, & V. Atayman, Çev.). Bordo Siyah Yayınları.

Polat, A. E. (2018). *Aristoteles'in Poetika'sının Sanat ve Etik İlişkisi Açısından İncelenmesi* (Tez No. 508154)[Yüksek lisans tezi, Bursa Uludağ Üniversitesi] YÖK Tez Merkezi. <https://tez.yok.gov.tr/UlusalTezMerkezi/giris.jsp>

- Simon, J.(Ed.) (2009). Alice Guy Blanché: Cinema Pioneer. Yale University Press.
- Sontag, S. (2005). *Fotoğraf Üzerine* (O. Akınhay, Çev.). Agora Kitaplığı.
- Soykan, Ö. N.(2020). *Estetik ve Sanat Felsefesi*. Bilge Kültür Sanat Yayınları.
- Sözen, M. (2003). *Sinemada Renk-Sembolik Anlamlar*. Detay Yayıncılık.
- Sözen, M. (2008). Sinemasal Anlatıda Bakış Açısı Kavramı ve Örnek Çözümlemeler. Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi, (20), 577-595. <https://dergipark.org.tr/tr/pub/susbed/issue/61796/924301>
- Sözen, M. (2013).Sinemada Anlam Yaratın Bir Öge Olarak Işık Tasarımı Ve Örnek Çözümlemeler. *Selçuk İletişim*, 7(4), 152-168.
- Şener S. (2014). *Dünden Bugüne Tiyatro Düşüncesi*. Dost Kitabevi.
- Tekel, A. (2015). Estetik Yargı ve Estetik Yargıyı Etkileyen Faktörler. (16), 149-157. <chromeextension://efaidnbmnnnibpcajpcgclefindmkaj/https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/192629>
- Teksoy, R. (2005). *Rekin Teksoy'un Sinema Tarihi – (1. Cilt)*. Oğlak Yayıncılık.
- Timuroğlu,V. (2013). *Estetik*. Berfin Yayınları.
- Tiryaki, G. (20018). <https://film.iksv.org/tr/festival-gunlugu/gokhan-tiryaki-mesele-gorsel-bir-dunya-kurabilmekte>
- Türk Dil Kurumu , 1998
- Uğur, U. (2017). Yeni Türk Sinemasında Üçleme Filmlerde Varoluşsal İzlekler. *Akdeniz Sanat Dergisi*, 10(20), 70-90.
- Ulutaş, S. (2017). *Sinema Estetiği Gerçeklik ve Hakikat*. Hayalperest Yayınevi.
- Ulutaş, S. (2019). *Sinema filmlerinde estetik özneyi yabancılaşmaya yabancılaştırmak: Night Crawler filminde yabancılaştırma etkisi*. Selçuk İletişim.
- Uysal, Ö. S. (2012). *Sinema Estetiğine Giriş*. İkinci Adam Yayınları.
- Uysal, T. (2007). *Fotoğrafı ve Sinematografinin Görsellik İlişkisi* (Tez No. 207309) [Yüksek Lisans Tezi, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi]. YÖK Tez Merkezi. <https://tez.yok.gov.tr/UlusalTezMerkezi/giris.jsp>
- Vardar, B. (2018). Aydınlatma. S. Yıldız (Ed.). Sinema Dili: Beyaz Perdeyi Yaratınlar (2.baskı ss.217-282). Su Yayınları.
- Yetkin, S. K. (1972). *Estetik Doktrinler*. Bilgi Yayınları.
- Yıldız, S.(Ed.) (2018). Kurgunun Dili.Yıldız, S.(Ed.). Sinema Dili: Beyaz Perdeyi Yaratınlar (2.baskı ss.171-215). Su Yayınevi.
- Yılmaz, H. R. (2011). *Yeni Gerçekçilik ve Türk Sinemasında Gerçekçilik* (Tez No. 289597) [Yüksek Lisans Tezi, Yeditepe Üniversitesi]. YÖK Tez Merkezi. <https://tez.yok.gov.tr/UlusalTezMerkezi/giris.jsp>

Görsellere Ait Linkler:

- Tarihteki ilk fotoğraf karesi - https://tr.wikipedia.org/wiki/Dosya:View_from_the_Window_at_Le_Gras,_Joseph_Nic%C3%A9phore_Ni%C3%A9pce.jpg
- Hareketli Fotoğraf - <https://filmschoolrejects.com/experience-horse-motion-inside-zoopraxiscope/>
- Dijital sinemada ‘motion capture’ tekniğiyle üretilmiş ‘Gollum’ karakteri - https://www.researchgate.net/figure/Andy-Serkis-poses-in-a-moion-capture-suit-during-his-performance-of-Gollum-during-the_fig10_316428528
- sinemada kullanılan aydınlatma tekniklerine etki eden bir resim örneği -

<https://www.artfulliving.com.tr/neler-oluyor/bugun-caravaggionun-dogum-gunui-i-8461>
Sinemada Rembrandt aydınlatmanın kullanıldığı bir sahne -
https://c1.staticflickr.com/1/607/22379133194_10a1c8ee7f_o.jpg
Aydınlatmada mum ışığının kullandığı bir sahne -
<http://chroniqueducinephilestakhanoviste.blogspot.com/2013/03/barry-lyndon-stanley-kubrick-1975.html>
Siyah-beyaz olan filmdeki bazı sahneler elle boyanarak renklendirilmiştir -
<https://www.smithsonianmag.com/arts-culture/a-trip-to-the-moon-as-youve-never-seen-it-before-68360402/>
Siyah beyaz filmlerde renk kullanımı - <https://www.bagimsizsinema.com/sin-city-gunah-sehri.html>
Rengin metafor olarak kullanımı - <https://www.theguardian.com/film/2019/jan/21/from-red-pills-to-red-white-and-blue-brexite-how-the-matrix-shaped-our-reality>
Rengin imgesel kullanımı - <https://www.armadillokitap.com/schindlers-list/>
Rengin sembolik anlatımına bir örnek - <https://cinema.indiana.edu/upcoming-films/screening/2019-spring-program-friday-january-25-1000pm>

Bakış boşluğu olmayan bir anlatım - <https://film-grab.com/2013/03/06/the-kings-speech/>
Altın oran , <https://medium.com/@gildardo/exploring-alfonso-cuar%C3%B3n-drama-film-roma-b385dcfb31c8>
Kompozisyonda çizgi kullanımına bir örnek - <https://listelist.com/filmlerden-unutulmaz-kareler/>
Kompozisyonda çigi, form, perspektif kullanımına örnek -
<https://www.bbc.com/culture/article/20180404-why-2001-a-space-odyssey-remains-a-mystery>
Kompozisyonda ritim etkisine örnek - <https://www.indiewire.com/2018/11/natalie-portman-black-swan-docudrama-surprised-final-cut-1202017745/>
Açık çerçeve örneği - <https://filmloverss.com/the-pianist-i-sevenlerin-izlemesi-gereken-10-film/>
Kapalı çerçeve örneği -
<https://docfilms.uchicago.edu/dev/calendar/2019/fall/tuesdays.shtml>
Sinemada mizansen ile ilgili bir örnek -
<https://forum.axishistory.com/viewtopic.php?t=249615>
Öznel kamera kullanımına bir örnek - <https://pixelcraft.photo.blog/tag/rear-window/>
Amors Plan, <https://on5yirmi5.com/sinema/cekim-olcekleri-ve-acilari/>
Üst Aç - <https://filmloverss.com/requiem-for-a-dream-hakkinda-mutlaka-bilinmesi-gereken-15-detay/>
Alt aç - https://theblackcapmedia.com/blog/kamera_cekim_acilari_nelerdir/
Genel plan - <https://wallhere.com/tr/wallpaper/668854>
Tanıtım planı - <https://www.popmatters.com/alfonso-cuarn-children-of-men-2641167196.html>
Boy plan - <https://www.fanpop.com/clubs/uma-thurman/images/263940/title/kill-bill-vol-1-photo>
Diz plan - <https://www.imdb.com/title/tt0060196/>
İkili plan - <https://www.imdb.com/title/tt0060196/>
Bel plan - <https://www.sinevidyo.com/cekim-olcegi-bel-planlar-medium-shot/>
Omuz Plan - <https://emekerez.wordpress.com/2013/10/27/yesim-ustaoglu-ndan-araf->

bizim-bilindik-oykulerimiz/

Baş Plan - <https://www.bagimsizsinema.com/yol.html>

Yakın Plan - <https://www.cinerituel.com/yeralti-2012-arzu-ile-iktidarsizlik-arasinda-immoralizm/>

Çok yakın plan - <https://nofilmschool.com/2018/05/what-shot-list-darren-aronofsky-film-would-look>

Omuz üstünden plan - <https://eksisozluk.com/img/q1lfj0yw>

Bir Zamanlar Anadolu'da (2011) filminin ışıklandırma çalışmasına dair bir kare - <https://filmloverss.com/bir-zamanlar-anadoluda-hakkinda-mutlaka-bilinmesi-gereken-15-detay/>

Bir Zamanlar Anadolu'da (2011) filminin dramatik aydınlatma örneği - <https://filmhafizasi.com/bir-sahne-muhtarin-kizi-bir-zamanlar-anadoluda/>

Koza Film Afişi - <https://www.beyazperde.com/filmler/film-31660/fotolar/detay/?cmediafile=21027886>

Koza ışık kullanımına örnek bir kare - <https://m.bianet.org/biamag/sinema/201628-koza-dan-ahlat-agaci-na-nuri-bilge-ceylan-sinemasina-kisa-bir-bakis-i>

Koza durağan fotografik plan örneği - <https://mubi.com/cast/nuri-bilge-ceylan/films/director>

Üç Maymun Film Afişi - https://tr.wikipedia.org/wiki/%C3%9C%C3%A7_Maymun

Üç Maymun filminde iç mekan aydınlatma örneği - <https://www.sukelalist.com/nuri-bilge-ceylan-filmleri>

Ahlat Ağacı Film Afişi - <https://www.beyazperde.com/filmler/film-250661/fotolar/>

Hayatı temsil eden kuyu imgesinden bir sahne-

<https://twitter.com/eyupkaanyoksu/status/1270074743123841029/photo/1>