



Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü
Grafik Anasanat Dalı

GRAFİK ÖGELERİN BELGESEL FİLMDEKİ ETKİLERİ VE HACETTEPE SANAT MÜZESİ İÇİN BELGESEL FİLM ÇALIŞMASI

Sebahat Demirel Akkaya

Sanatta Yeterlik Tezi

Ankara, 2008

GRAFİK ÖGELERİN BELGESEL FİLMDEKİ ETKİLERİ VE HACETTEPE SANAT MÜZESİ İÇİN BELGESEL FİLM ÇALIŞMASI

Sebahat Demirel Akkaya

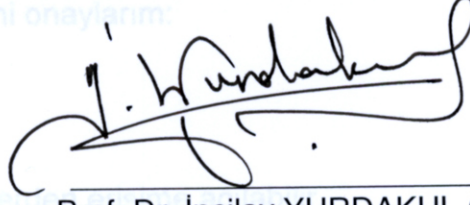
Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü
Grafik Anasanat Dalı

Sanatta Yeterlik Tezi

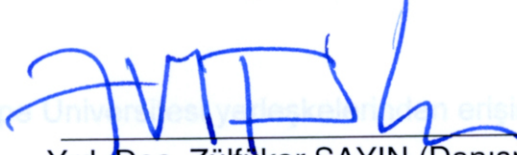
Ankara, 2008

KABUL VE ONAY

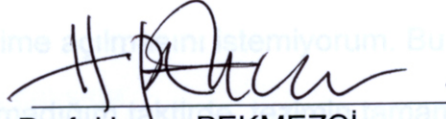
Sebahat DEMİREL AKKAYA tarafından hazırlanan "Grafik Öğelerin Belgesel Filmdeki Etkileri ve Hacettepe Sanat Müzesi İçin Belgesel Film Çalışması" başlıklı bu çalışma, 9 Haziran 2008 tarihinde yapılan savunma sınavı sonucunda başarılı bulunarak jürimiz tarafından Sanatta Yeterlik Tezi olarak kabul edilmiştir.



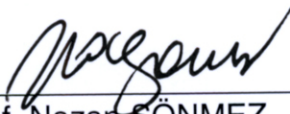
Prof. Dr. İncilay YURDAKUL (Başkan)



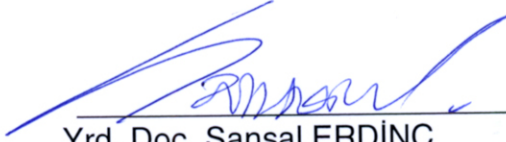
Yrd. Doç. Zülfukar SAYIN (Danışman)



Prof. Hasan PEKMEZCİ



Prof. Nazan SÖNMEZ



Yrd. Doç. Şansal ERDİNÇ

Yukarıda imzaların adı geçen öğretim üyelerine ait olduğunu onaylarım.

Prof. Dr. İrfan ÇAKIN
Enstitüsü Müdürü

BİLDİRİM

Hazırladığım tezin tamamen kendi çalışmam olduğunu ve her alıntıyı kaynak gösterdiğimi taahhüt eder, tezimin kâğıt ve elektronik kopyalarının Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü arşivlerinde aşağıda belirttiğim koşullarda saklanmasına izin verdiğimi onaylarım:

- ☒ Tezimin tamamı her yerden erişime açılabilir.
- ☐ Tezim sadece Hacettepe Üniversitesi yerleşkelerinden erişime açılabilir.
- ☐ Tezimin 2 yıl süreyle erişime açılmasını istemiyorum. Bu sürenin sonunda uzatma için başvuruda bulunmadığım takdirde, tezimin tamamı her yerden erişime açılabilir.

9 Haziran 2008

Sebahat DEMİREL AKKAYA

Bu çalışma;
Kızım **ROJBİN YAĞMUR** ve Eşim **MURAT** 'a
adanmıştır.

TEŞEKKÜR

En değerli varlığım kızım Rojbin Yağmur'a ve eşim T. Murat'a, hayatım boyunca yanımda olan saygıdeğer aileme, tez çalışmam süresince emeğini esirgemeyen danışmanım Yrd. Doç. Zülfükar Sayın'a, hocalarıma, dostlarıma sonsuz teşekkürler.

ÖZET

DEMİREL AKKAYA, Sebahat. *Grafik Öğelerin Belgesel Filmdeki Etkileri ve Hacettepe Sanat Müzesi için Belgesel Film Çalışması*, Sanatta Yeterlik Tezi, Ankara, 2008.

Sinemanın ve türleri içerisinde belgesel filmin tarihi gelişimine bakıldığında filmlerde kullanılan grafik öge ve tasarım ilkelerinin filmin biçimsel sunumunu değiştirdiği, izleyiciyi bilgilendirirken güzel duygusal etkiler bıraktığı ve de filmin görsel anlatım dilinin oluşmasında özgünleştirici katkılarda bulunduğu görülmektedir. Belgesel filmlerdeki biçimsel değişimin ve izleyici üzerindeki etkilerin tespitini ve değerlendirmesini kapsayan bu çalışma dört ana bölümden oluşmaktadır.

1. Bölüm'de *Tarihi Süreç İçerisinde Grafik Öğelerin Belgesel Filmde Kullanımı* ana başlığı altında belgesel filmin gelişim süreci bu süreç içerisinde grafik öğelerin varlığı, nasıl ve ne amaçla kullanıldığı, grafik öğelerin neler olduğu üzerinde durulmaktadır.

2. Bölüm'de *Belgesel Filmde Tasarım İlkeleri Ve Öğeleri* ana başlığı altında belgesel filmin yoğrumsal (plastik) bir öge olarak ele alınarak tasarımlama, görüntü dili, estetik, grafik öge olarak değerlendirilmesine değinilmekte ve görüntü denetiminde önemli olan öğelerin kompozisyon ile olan sıkı ilişkisi üzerinde durulmaktadır.

3. Bölüm'de *Belgesel Filmlerin Grafik Öğeler Açısından İncelenmesi* ana başlığı altında dünyada ve Türkiye'de çekilmiş amatör ve profesyonel belgesel filmlerde grafik öğelerin kullanımı ve filmi ne açıdan ve nasıl etkilediği ele alınmaktadır.

Uygulama çalışmasının ele alındığı 4. Bölüm'de: *Hacettepe Sanat Müzesi Ve Belgesel Film Çalışması* ana başlığı altında sanat müzelerinin ve üniversite müzelerinin oluşum süreçlerine değinilmekte ve Hacettepe Sanat Müzesi'nin

birçok yönden önemi vurgulanmaktadır. Uygulama çalışması olarak hazırlanan Hacettepe Sanat Müzesi belgeseli ve filmde kullanılan grafik öğelere yer verilmektedir. Filmin görsel anlatım dilinin oluşturulması üzerinde durulmakta ve sahneler üzerinde analizler yapılmaktadır.

Anahtar Sözcükler: Grafik Öge, Grafik Tasarım, Tasarım Öğeleri, Tasarım İlkeleri, Belgesel Film, Hacettepe Sanat Müzesi, Üniversite Müzeciliği.

ABSTRACT

DEMİREL AKKAYA, Sebahat. *The Effects of Graphic Elements on the Documentary Film and the Documentary Film Practice for the Hacettepe Art Museum*, Proficiency in Art Dissertation, Ankara, 2008.

Given the historical evolution of the cinema in general, and the documentary film as one of its genres in particular, it is seen that graphic elements and design principles using in films alter stylistic presentation of the film, create emotional aesthetic effects whilst informing the audience, and have individuating contributions to developing the language of visual expression. This study, covering the determination and the assessment of documentary films' stylistic alteration and effects on the audience, consists of four main chapters.

In the Chapter 1, named as *A Historical Background for Use of Graphic Elements in Documentary Film*, it is emphasized on the development process of the documentary film and the presence of graphic elements in this process, how and why graphic elements use, and what they are.

In the Chapter 2, named as *Design Principles and Elements in Documentary Film*, documentary films are evaluated in the aspects of designing, visual language, aesthetics and graphic elements taking it as a plastic unit, and it is highlighted the close relationship of important elements in visual control with the composition.

In the Chapter 3, named as *Analysing Documentary Films in the View of Graphic Elements*, it is emphasized the use of graphic elements in amateur and professional documentary films shot in Turkey and in the world, and how and which aspects they have effects on the film.

In the Chapter 4, named as *The Practice: The Hacettepe Art Museum and Documentary Film Action*, it is dealt with the evolution background of art

museums and university museums, and it is emphasized the importance of the Hacettepe Art Museum on several aspects. In addition, it is referred to the Documentary of the Hacettepe Art Museum made for practice work and talked about the graphic elements used in the film. It is focused on developing the language of visual expression for the film, and made analyses on scenes.

Key Words: Graphic Element, Graphic Design, Design Elements, Design Principles, Documentary Film, the Hacettepe Art Museum, University Museum.

İÇİNDEKİLER DİZİNİ

KABUL VE ONAY	i
BİLDİRİM	ii
ADAMA	iii
TEŞEKKÜR	iv
ÖZET	v
ABSTRACT	vii
İÇİNDEKİLER DİZİNİ	ix
GÖRÜNTÜLER DİZİNİ	xii
ÖNSÖZ	xxi

GİRİŞ	1
--------------------	----------

1. BÖLÜM

TARİHİ SÜREÇ İÇERİSİNDE GRAFİK ÖGELERİN BELGESEL FİLMDE

KULLANIMI	8
------------------------	----------

1.1	BELGESEL FİLM	8
1.2	BELGESEL FİLMİN ÖZELLİKLERİ	17
1.3	BELGESEL FİLMDE GRAFİK ÖGELER	20
1.3. A	Çizgi, Nokta	21
1.3. B	Yüzey, Doku	25
1.3. C	Yazı/Tipografi	26
1.3. Ç	Renk	33
1.3. D	Görüntü, Biçim	34
1.3. D.a	Devingen Görüntü	34
1.3. D.b	Durağan Görüntü	35
1.4	GRAFİK ÖGELERİN BELGESEL FİLMDE KULLANIMI	36
1.3.A	Devingen Grafikler	40
1.3.B	Durağan Grafikler	45

2. BÖLÜM

BELGESEL FİLMDE TASARIM İLKELERİ VE ÖGELERİ 47

2.1	TASARIM İLKELERİ	47
2.1.A	Bütünlük/Birlik	48
2.1.B	Denge	50
2.1.C	Tartım	55
2.1.Ç	Oran-Orantı	57
2.1.D	Zıtlık/Tamamlayıcılık	59
2.1.E	Yalınlık	60
2.1.F	Egemenlik	61
2.1.G	Derinlik	62
2.2	TASARIM ÖGELERİ	66
2.2.A	Çerçeve / Kompozisyon	66
2.2.A.a	Devingen Kompozisyon	69
2.2.A.b	Durağan Kompozisyon	74
2.2.A.c	Kapalı Kompozisyon	77
2.2.A.ç	Açık Kompozisyon	80
2.2.B	Görüntü Denetimi	82
2.2.B.a	Çekim Ölçekleri	83
2.2.B.b	Kamera Hareketleri	87
2.2.B.c	Kamera Açıları	89
2.2.C	Işık/Gölge	93
2.2.Ç	Renk	100
2.2.D	Zaman	102
2.2.E	Uzam	103
2.2.F	İşitsel Göstergeler	105
2.2.F.a	Müzik	107
2.2.F.b	Doğal Ses	108
2.2.F.c	Yapay Ses	109
2.2.G	Kurgu	110

3. BÖLÜM

BELGESEL FİMLERİN GRAFİK ÖGE KULLANIMI AÇISINDAN

İNCELENMESİ 119

3.1 YABANCI BELGESEL FİMLER 119

3.2 YERLİ BELGESEL FİMLER 130

4. BÖLÜM

UYGULAMA: HACETTEPE SANAT MÜZESİ İÇİN BELGESEL FİLM

ÇALIŞMASI 146

4.1 ÜNİVERSİTE MÜZECİLİĞİ VE HACETTEPE SANAT MÜZESİ 146

4.2 BELGESEL FİLMİN KONUSU 149

4.3 BELGESEL FİLMİN METNİ 150

4.4 BELGESEL FİLMİN GÖRÜNTÜLÜ SENARYOSU 152

4.5 BELGESEL FİLMİN ANALİZİ 169

SONUÇ 190

KAYNAKÇA 192

GÖRÜNTÜLER DİZİNİ

Görüntü 1:	Dünyanın Kapıları (2002) ve Güneş Yolu (2005) belgesellerinden bir kaç kare	4
Görüntü 2:	Salamis belgeselinden bir kaç kare (2006)	5
Görüntü 3:	Gelibolu belgeselinden bir kaç kare (2005)	5
Görüntü 4:	Sessiz sinema döneminde kullanılan ara yazılar, Kuzeyli Nanook (Nanook Of The North) belgeselinden bir kaç kare (1922)	7
Görüntü 5:	Başlangıç jeneriğinde kullanılan durağan yazı/tipografi ögesi, Arenli Adam (Man of Aran) belgeselinden bir kaç kare (1934) 7	
Görüntü 6:	Louis ve Auguste Lumiere Kardeşler	10
Görüntü 7:	Fabrikadan Çıkan İşçiler (Workers Leaving the Lumiere Factory) belgeselinden bir kare (1895)	11
Görüntü 8:	Trenin Gara Girişi (Arrival of a Train at La Ciotat) belgesel filminden bir kare (1895)	11
Görüntü 9:	Robert J. Flaherty	12
Görüntü 10:	Kuzeyli Nanook (Nanook Of The North) belgeselinden birkaç kare (1922)	13
Görüntü 11:	Arenli Adam (Man of Aran) belgesel filminden bir kare (1934) ve filmin afişi.....	13
Görüntü 12:	Yalnızca Saatler (Rien que les heures) belgeselinden bir kare (1926)	14
Görüntü 13:	Balıkçı Tekneleri (Drifters) belgeselinden bir kare (1929)	14
Görüntü 14:	Ayastefanos Rus Abidesi.....	15
Görüntü 15:	Fuat Uzkınay	15
Görüntü 16:	Hitit Güneşi belgeselinden bir kare (1956).....	16
Görüntü 17:	Dik, Yatay, Eğik (Diyagonal), Eğri, Zikzak Çizgiler	21
Görüntü 18:	Diyagonal çerçeve, Üçüncü Adam (The Third Man) aldı kurmaca filminden bir (1949)	22
Görüntü 19:	İma edilen çizgiler ve kompozisyon bütünlüğü.....	23
Görüntü 20:	Bakış ve hareket yönü ile oluşan ima edilen çizgiler.....	24

Görüntü 21:	Göz/beyin, kompozisyonda açık ya da kapalı (ima edilen) çizgiler ile anlamlı görsel düzenlemeler oluşturmaktadır	25
Görüntü 22:	Doku ve Ritim	26
Görüntü 23:	Film hakkında bilgi veren ara yazılar, The Dictator filminden bir kare (1940)	27
Görüntü 24:	Filmin ismini oluşturan tipografik düzenlemeler ve görüntü ögesiyle kullanımı, The Dictator filminden bir kare (1940)	28
Görüntü 25:	Demokrasi Nedir? belgeselinden bir kaç kare (2007)	29
Görüntü 26:	New York to Paris Great Race 1908 belgeselinden bir kaç kare (2006)	30
Görüntü 27:	Büyük harf kullanımı ile oluşan dikdörtgen yapı ve okunma zorluğu	30
Görüntü 28:	Yazının büyük harf kullanımı ile oluşan dikdörtgen yapı ve okunma zorluğu, Demokrasi nedir? belgeselinden bir kare (2007)	31
Görüntü 29:	Küçük harf kullanımı ile oluşan inişli çıkışlı yapının rahat okumaya etkisi	31
Görüntü 30:	İki Aile adlı yerli dizinin jeneriğinde kullanılan tipografi (2006)	32
Görüntü 31:	Akış içinde kullanılan tipografilerde okunurluğu ön plana çıkarmak için, şeffaf (sağ) ve şeffaf olmayan (sol) bant kullanımı, Bir Kuruluş Öyküsü belgeselinden bir kaç kare (2007)	32
Görüntü 32:	Nesnelerin rengi ve ışık	33
Görüntü 33:	Mum ışıklarının sahnede oluşturmuş olduğu kızılımsı rengin dramatik etkisi, Barry Lyndon kurmaca filminden bir kare (1975)	34
Görüntü 34:	Fotoğraf ve grafik öğeler ile oluşturulan durağan görüntüler, (solda) Girit ve Mübadele belgeselinden bir kare (1999), (sağda) Ölümü Ektim Randevu Yerinde belgeselinden bir kare (t.y)	36

Görüntü 35:	Bir gazete haberinin hem görsel hem de bilgi içerikli etkisi ile film içinde durağan görüntü olarak kullanımı, Gelibolu belgeselinden bir kaç kare (2005).....	36
Görüntü 36:	Girit ve Mübadele belgeselinde (1999) grafik öge olarak yazı kullanımı	38
Görüntü 37:	Ölümü Ektim Randevu Yerinde belgeselinde (t.y.) kullanılan isim bandı ögesi.....	39
Görüntü 38:	Kameralı Adam (The Man With Movie a Camera) deneysel ve belgeselinden bir kaç kare (1928).....	39
Görüntü 39:	Türkiye'nin Kalbi Ankara belgeselinden birkaç kare (1933)	40
Görüntü 40:	Altamira Mağarası'nın duvarlarında görülen görsel imgeler.....	40
Görüntü 41:	Leonardo Da Vinci'nin İnsan Bedeni Taslağı	41
Görüntü 42:	Thaumatrope, İki farklı resmin devindirilmesi ile elde edilen canlandırma.....	42
Görüntü 43:	Phenakistiscope, üzerinde 16 resim bulunan diskin, önünde bulunan yarıklı diskten aynaya doğru tutulup çevrilerek elde edilen devinimli görüntü	42
Görüntü 44:	Sesli film dönemine geçilmiş olmasına karşın izleyici üzerindeki olumlu etkisi nedeniyle yazı/tipografi ögesinin kullanılmasına bir örnek. Ankara Türkiye'nin Kalbidir belgeselinden bir (1933).....	43
Görüntü 45:	Bitiş jeneriğinde kullanılan devingen biçim, The Bridge belgeselinden birkaç kare (1927).....	44
Görüntü 46:	Film Akışı içinde bir görsel öge (harita) üzerinde bir yerden bir yere gidişi anlatmak için, devinim çizgi ögesinin kullanımı, Sarıkamış belgeselinden birkaç kare (t.y.).....	44
Görüntü 47:	Jenerikte kullanılan devingen grafik, Deniz Gezmis Belgeseli - Keşke Olmasaydı 1 (2007)	45
Görüntü 48:	Başlangıç ve bitiş jeneriğinde kullanılan durağan yazı kullanımı, The Bridge belgeselinden bir kaç kare (1927)	46
Görüntü 49:	Çizgisel olarak gösterilen biçimin durağan grafik olarak kullanılması, New York to Paris Great Race 1908 belgeselinden birkaç kare (2006).....	46

Görüntü 50:	Kamera konumunun değiştirilmesi ile elde edilen kompozisyonlarda, bütünlük/birlik ve dağınıklık özellikleri	50
Görüntü 51:	Kompozisyonda altın kesit uygulaması ve ağırlık noktaları.....	52
Görüntü 52:	Kompozisyonda altın üçgen uygulaması ve ağırlık noktaları.....	52
Görüntü 53:	Ufuk çizgisinin üçte bir kuralına göre konumunun belirlenmesi sonucu elde edilen durağan ve devingen örnekler	52
Görüntü 54:	Kompozisyonda belli tekrar sonucu oluşan bakışimli (simetrik) denge.....	53
Görüntü 55:	Kompozisyonda eşit ya da eşit olmayan görsel ağırlıktaki ve çekicilikteki öğelerin düzenlenmesiyle oluşturulan bakışimsız (asimetrik) denge	53
Görüntü 56:	Konfirmist (Il Conformista) filminden bir kare (1970)	56
Görüntü 57:	Tekrarlar ile görsel ritmin yaratılması ve ima edilen çizgiler ile izleyicinin bir noktaya yönlendirilmesi	57
Görüntü 58:	Altın oranın elde edilmesi	57
Görüntü 59:	Altın kesim noktaları ve ilgi merkezleri.....	58
Görüntü 60:	Kompozisyonda renk, çizgi ve biçim zıtlığı	59
Görüntü 61:	Kameranın konumu değiştirilerek kompozisyonda elde edilen yalınlık	60
Görüntü 62:	Alan derinliği ile kompozisyon(d)a egemen olan öge.....	62
Görüntü 63:	Doğrusal perspektif.....	63
Görüntü 64:	Hacimsel perspektif	63
Görüntü 65:	Renksel perspektif	63
Görüntü 66:	Derinlik algılamasının uyuşmaları: birbirine yaklaşım, görece ölçü, yoğunluk değişimi ve üst üste geliş	64
Görüntü 67:	Kompozisyonun üç düzlemi; görüntünün düzlemi, fotoğrafik uzamın coğrafyası, derinlik algılaması eksenini	65
Görüntü 68:	Yurttaş Kane (Citizen Kane) filminden alan derinliğini gösteren bir kare (1941)	65

Görüntü 69:	Kompozisyonda birbirine paralel hareketler sonucu oluşan düzen, akıcılık ve aynı zamanda tek düzelik görüntüsü, Baraka belgeselinden bir kare (1992)	71
Görüntü 70:	Kompozisyonda hareketin yukarı doğru gerçekleşmesi sonucu oluşan güç, otorite ifadesi, Yurttaş Kane (Citizen Kane 1941) ..	72
Görüntü 71:	Işığın etkisi ile karanlık bir ortamda aydınlatılan varlıkların hareketleri	73
Görüntü 72:	Film akışı içinde sözselsel ya da görsel bilgiyi destekleyici durağan kompozisyonların kullanımı, New York to Paris Great Race 1908 (2006), Girit ve Mübadele (1999) belgesellerinden bir kaç kare	75
Görüntü 73:	Barry Lyndon filminden durağan çerçeve örneği (1975)	75
Görüntü 74:	JFK kurmaca filminden bir kare (1991)	77
Görüntü 75:	Resim sanatında kapalı kompozisyon, Jean Auguste Dominique Ingres (1780–1867), ...	78
Görüntü 76:	Figürlerin konumları ve de bakışların yönleri sonucu oluşan kapalı kompozisyon	78
Görüntü 77:	Figürlerin dairesel konumları sonucu oluşan kapalı kompozisyon, Dr. Strangelove filminden bir (1964)	79
Görüntü 78:	Figürlerin dairesel ve karşılıklı konumları sonucu oluşan kapalı kompozisyon	80
Görüntü 79:	Bakış yönünün çerçeve dışına yönelik olması sonucu oluşan açık kompozisyon	81
Görüntü 80:	Çerçeve dışında olduğu düşünülen ellere ait bedenler ve gözün yöneldiği yönün etkisi sonucu oluşan, korku hissi veren açık kompozisyon, Katilin Busesi (Killer's Kiss) filminden bir kare, (1955)	82
Görüntü 81:	Baraka belgeselinden genel plan (1992)	85
Görüntü 82:	Orta Plan, Arenli Adam (Man of Aran) belgeselinden bir kare, (1934)	85
Görüntü 83:	Monalisa belgeselinden omuz planı örneği (2006)	86
Görüntü 84:	Baraka adlı belgesel filminden ayrıntı planı örneği (1992)	87

Görüntü 85:	Kamera Hareketleri	88
Görüntü 86:	Yatay Çevrinme (Sağa-Sola Pan)	88
Görüntü 87:	İleri -Geri Kaydırma (Turck)	88
Görüntü 88:	Sağa ve Sola Kaydırma (Dolly)	89
Görüntü 89:	Aşağı ya da Yukarı Hareket (Pedestal)	89
Görüntü 90:	Alt Aç, Trident belgeselinden birkaç kare (2004)	91
Görüntü 91:	Üst aç örnekleri.....	92
Görüntü 92:	Göz hizası, Monalisa (2006) ve Baraka (1992) belgeselinden kareler.....	93
Görüntü 93:	Katilin Busesi (Killer's Kiss) filminden bir kare (1955).....	96
Görüntü 94:	Işığın fiziksel etkisi sonucu nesnenin formu, hacmi, uzaydaki konumu hakkında bilgi veren ışık- gölge ilişkisi	97
Görüntü 95:	Kaynağından bağımsız gösterge olarak ışık-gölge ilişkisi.....	99
Görüntü 96:	Işık ve gölgenin resim ve sinema sanatında simgesel olarak kullanılması, Yurttaş Kane (Citizen Kane) filminden bir kare (1941)	100
Görüntü 97:	Renk ile geçmiş dönemlerin gösterilmesi, Umuda Kaptan belgeselinden bir kare (2005), Abditollo Hüseyin belgeselinden bir kare (2005)	101
Görüntü 98:	Rengin, anlatılan konu ile bütünleşik anlatım gücü, Uzak Doğu canlandırma filminden bir kare (2005)	101
Görüntü 99:	Albrecht Dürer'in Aziz Jerome Çalışma Odasında adlı eserinde zamanın simgeleştirilmesi.....	103
Görüntü 100:	Kıbrıs'ta bulunan Salamis Antik Kent'in bilgisayarda yeniden canlandırılması, Salamis belgeselinden bir kaç kare (2006)	104
Görüntü 101:	Alegorik bir anlatımla halkın uyanışını anlatan ve farklı uzamlarda ve zamanlarda çekilmiş durağan aslan görüntüleri, Potemkin Zırhlısı (1925)	116
Görüntü 102:	Lautrec'in dans eden kişileri	117

Görüntü 103:	Yazı ve görüntü ögesinin bir belgesel filmde ilk kullanımı. Kuzeyli Nanook (Nanook Of The North) belgeselinden birkaç kare (1922)	120
Görüntü 104:	Kompozisyonlarda kullanılan tasarım ilkeleri ve grafik öğeler. Kuzeyli Nanook (Nanook Of The North) belgeselinden bir kaç kare (1922)	121
Görüntü 105:	Arenli Adam (Man of Aran) belgesel filmin giriş jeneriğinden bir kaç kare (1934).....	122
Görüntü 106:	Bitiş jeneriğinde kullanılan tipografi örnekleri.....	123
Görüntü 107:	New York to Paris Great Race 1908 belgeselinden bir kaç kare (2006).....	124
Görüntü 108:	Özel logo tasarımları ve tipografi kullanımı. New York to Paris Great Race 1908 (2006).....	125
Görüntü 109:	Dinamik, ritmik ve devingen kompozisyonlar. Baraka belgeselinden birkaç kare (1992).....	126
Görüntü 110:	Baraka belgeselinden birkaç kare (1992)	127
Görüntü 111:	Tutsak (The Prisoner or How I Planned to Kill Tony Blair) belgeselinden bir kaç (2007).....	128
Görüntü 112:	Devingen grafik kullanımı, Tehlikedeki Dünyamız (Planet in Peril) belgeselin giriş jeneriğinden bir kaç kare.....	129
Görüntü 113:	Türkiye'nin Kalbi Ankara belgeselinden bir kaç kare (1933) .	131
Görüntü 114:	Türkiye'nin Kalbi Ankara belgeselinden bir kaç kare (1933) .	132
Görüntü 115:	M harfinin biçimsel düzenlenmesi ve devingen grafik kullanımı, Türkiye'nin Kalbi Ankara belgeselinden bir kaç kare (1933) .	133
Görüntü 116:	Giriş jeneriğinde kullanılan yazı/tipografi ve görüntü ögesi kullanımı, Girit ve Mübadele belgeselinden bir kare (1999) ..	134
Görüntü 117:	Tanıtım bandı ve yazının okunma sorunu, Girit ve Mübadele belgeselinden bir kare (1999)	134
Görüntü 118:	Durağan görüntülerin kullanımı, Girit ve Mübadele belgeselinden bir (1999)	135
Görüntü 119:	Etkisi zayıf isin bandı kullanımı. Ölümü Ektim Randevu Yerinde belgeselinden birkaç kare (t.y.).....	136

Görüntü 120:	Fotoğraf ve farklı bir görselin ilişkilendirilmesi ile anlatımın güçlendirilmesi. Ölümü Ektim Randevu Yerinde belgeselinden bir kare (t.y.)	136
Görüntü 121:	Yazı/tipografi ögesinin görüntü ile ilişkilendirilmesi. Bir Kuruluş Öyküsü belgeselinden (2007)	137
Görüntü 122:	Devingen yazı kullanımı ve yazının biçimsel özelliği. Demokrasi Nedir? belgeselinden kareler (2007).....	138
Görüntü 123:	Geleceğin Hazinesi: Beyaz Petrol belgeselinden bir kaç kare (2006).....	139
Görüntü 124:	Jenerikte kullanılan görüntü (su akışı efekti ve dokusu) ve yazı/tipografi ögesinin ritmik kullanımı, Geleceğin Hazinesi: Beyaz Petrol belgeselin jeneriğinden kareler (2006)	140
Görüntü 125:	Görsel dil bütünlüğü oluşturulması amacıyla jenerik ve arka fon ilişkisi, Geleceğin Hazinesi: Beyaz Petrol belgeselinden bir kare (2006)	141
Görüntü 126:	Görsel dil bütünlüğü ve devingen grafik kullanımı, Geleceğin Hazinesi: Beyaz Petrol belgeselinden bir kare (2006)	141
Görüntü 127:	Çankaya'nın Hanımefendileri belgeselinden kareler (2005) .	142
Görüntü 128:	Çankaya'nın Hanımefendileri belgeselinden kareler(2005) ..	143
Görüntü 129:	Karaoğlan belgeselinden kareler (2005)	144
Görüntü 130:	Karaoğlan belgeselinden kareler (2005)	144
Sahne 1	: Hacettepe Üniversitesi Sıhhiye yerleşkesi ve Hacettepe Sanat Müzesi girişinden görüntüler	152
Sahne 2	: Hacettepe Üniversitesi Sıhhiye yerleşkesinde buluna Atatürk anıtından görüntüler	153
Sahne 3	: Müze flamaları görüntüsü	154
Sahne 4	: Hacettepe Üniversitesi'nin Eczacılık Fakültesi'ne ait depoların Hacettepe Sanat Müzesi'ne dönüştürülmesi sürecinden görüntüler	155
Sahne 5	: Prof. Hasip Pektaş (eski müze müdürü) röportajından bir kare.....	156

Sahne 6	: Prof. Hasip Pektaş'ın üniversite ve müze ile ilgili görüşlerini destekleyen görüntüler	157
Sahne 7	: Hacettepe Sanat Müzesinin açılış töreninden görüntüler	158
Sahne 8	: Sergi açılışında izleyici görüntüleri	159
Sahne 9	: Hacettepe Sanat Müzesi Danışma Kurulu Üyesi Doç Dr. Zeynep Yasa Yaman röportajından bir kare	160
Sahne 10	: Müze içinde farklı planlarla çekilmiş sergi açılışlarına ait görüntüler	161
Sahne 11	: Müze müdür yardımcısı Dilek Şener röportajından bir kare..	162
Sahne 12	: Prof. Hasan Pekmezci röportajından bir kare	163
Sahne 13	: Tiyatro Sanatçısı (Almanya) Wolfgang Wermelskirch röportajından bir kare	164
Sahne 14	: Müze içinde farklı planlarla çekilmiş görüntüler	165
Sahne 15	: Exlibris sanatçısı Prof. Martin R. Baeyens (Belçika) röportajından bir kare	166
Sahne 16	: Çocuklar ile müze sahnelerinden görüntüler.....	167
Sahne 17	: Türkiye'nin önemli ressamlarından Adnan Turanî röportajından bir kare.....	168
Görüntü 131:	Hacettepe Sanat Müzesi “yarın bugünden kurulur” belgesel filmin giriş-bitiş jeneriğinde ve isim bandında kullanılan kurum logosu (2008).....	179
Görüntü 132a-b-c-ç-d-e:	Hacettepe Sanat Müzesi “yarın bugünden kurulur” belgesel filmin giriş jeneriğinden kareler (2008).....	180–185
Görüntü 133:	Hacettepe Sanat Müzesi “yarın bugünden kurulur” belgesel filminde kullanılan isim bandı (2008)	186
Görüntü 134:	Hacettepe Sanat Müzesi “yarın bugünden kurulur” belgesel filminde kullanılan isim bandı ve görüntü ilişkisi (2008)	187
Görüntü 135:	Hacettepe Sanat Müzesi “yarın bugünden kurulur” belgesel filmin bitiş jeneriğinden kareler (2008)	188

ÖNSÖZ

Grafik Öğelerin Belgesel Filmdeki Etkileri ve Hacettepe Sanat Müzesi için Belgesel Film Çalışması konulu bu çalışma hem kuramsal hem uygulamalı olarak hazırlanmıştır. Kuramsal bölümde; grafik öğelerin belgesel filmdeki etkileri üzerine yapılan geniş araştırmalar örnek görüntüler ile desteklenerek açıklanmıştır. Belgesel filmin ilk yapımlarından günümüze kadar olan sürecinde yerli ve yabancı kaynaklı film örneklerinde kullanılan grafik öğeler belirtilmiş ve izleyici üzerindeki olumlu/olumsuz etkileri değerlendirilmeye çalışılmıştır. Bu Sanatta Yeterlik Tezi'nin uygulama çalışmasında; Hacettepe Sanat Müzesi için belgesel film çalışması yapılmış ve filmin görsel anlatım dil bütünlüğüne katkı sağlayan grafik öğelerin kullanılmasına özen gösterilerek yaklaşık 26 dakikalık bir belgesel film hazırlanmıştır.

Tez çalışması sürecinde uygulama bölümü için ön araştırmalar yapılmış ve elde edilen veriler ışığında, Hacettepe Sanat Müzesi'nin oluşumuna ve bugüne gelmesinde katkıları olan kişiler ile röportaj yapılmasına karar verilmiştir. Aynı zamanda alanında uzman kişilerin görüşlerine de yer verilmeye çalışılmıştır. Bu çaba doğrultusunda belli kişiler üzerinde durulmuş ve o kişilere yöneltilmesi düşünülen sorular hazırlanmıştır. Bu kişiler; Hacettepe Sanat Müzesi'nin hem kurucusu hem de Hacettepe Üniversitesi'nin o günkü rektörü Prof. Dr. Tunçalp Özgen, müzenin mekânsal oluşumunu ve çevre düzenlemesini yapan mimar Rıza Topuz, müzenin o zamanki müdürü Prof. Hasip Pektaş, müze müdür yardımcısı Dilek Şener, müzenin Sanat Danışma Kurulu'nda görevli ressam ve akademisyen Halil Akdeniz, sanat tarihçisi Doç Dr. Zeynep Yasa Yaman, Türkiye'nin önemli sanatçılarından Mürşide İçmeli, Adnan Turani, Turan Erol, Hasan Pekmezci, müzede sergi açan yabancı uyruklu (Belçika) Exlibris sanatçısı ve akademisyen Martin R. Baeyens, müzeyi görmek ve gezmek isteyenler arasından yabancı uyruklu (Almanya) tiyatro sanatçısı Wolfgang Wermelskirch gibi değerli kişilerdir. Fakat bu kişilerin hepsi ile bazı nedenlerden dolayı görüşülememiştir.

Şöyle ki; Prof. Dr. Tunçalp Özgen'in çalışma yoğunluğundan ve benim o dönem sağlık sorunlarımdan dolayı görüşme gerçekleştirilememiştir. Eğer röportaj gerçekleştirilmiş olsaydı, filmin izleğine uygun olarak hazırlanmış olan aşağıdaki soruların sorulması düşünülmekteydi;

1. Müze kataloguna verdiğiniz giriş yazısında Hacettepe Sanat Müzesi'nin "bir hayalden yola çıkılarak gerçeğe dönüştüğünü" söylüyorsunuz. Bize bu hayalden ve nasıl gerçekleştiğinden biraz söz eder misiniz?
2. Hacettepe Sanat Müzesi'ni açmaktaki amacınız nedir? Müzenin görevi, amacı, hedefi nedir?
3. Müzelerin ve özelde Hacettepe Sanat Müzesi'nin üniversite, kent ve ülkenin kültür ortamına sunduğu katkılar konusunda ne düşünüyorsunuz?
4. Hacettepe Sanat Müzesi, dünya ve Türkiye üniversite müzeleri ile kıyaslandığında şu an ki durumu nasıldır? Amaçladığı hedeflere ulaşma yolundaki çabası, oranı ne düzeydedir?

Hacettepe Üniversitesi mimarlarından Yapı İşleri ve Teknik Daire Başkanı Rıza Topuz ile sağlık sorunları nedeniyle görüşme gerçekleştirilememiştir. Eğer röportaj gerçekleştirilmiş olsaydı, filmin izleğine uygun olarak hazırlanmış olan aşağıdaki soruların sorulması düşünülmekteydi;

1. Hacettepe Sanat Müzesi'nin şu an bulunduğu yer daha önce ne olarak kullanılıyordu ve bu alanı bir müze mekânı haline getirmek ne kadar zamanınızı aldı?
2. Müzenin iç ve dış çevre düzenlemesi nasıl yapıldı?
3. Hacettepe Sanat Müzesi bina olarak, bir müze mekânının sahip olması gereken tasarıma ve güvenliğe sahip midir?

Türkiye'nin önemli grafik sanatçılarından Mürşide İçmeli ile yapılan ön görüşmelerde sağlık sorunları olduğu anlaşılmış ve görüşme iptal edilmiştir. Eğer görüşme yapılmış olsaydı ressam Adnan Turani'ye yöneltilen sorular sorulacaktı (Sorular için Bkz. s. 168–169). Yine değerli bir Türk ressamı olan Turan Erol ile görüşme gerçekleştirilmiş fakat görüntü alınmasına izin vermediğinden değerli görüşleri filmde kullanılamamıştır (Sorular için Bkz. s. 168–169). Ressam ve akademisyen Halil Akdeniz ile yapılan ön görüşmede röportajın yapılmasına karar verilmiş ancak yoğun bir dönemde ve şehir dışında olduğundan asıl görüşme gerçekleştirilememiştir.

Türkiye'de bulunan bazı kurum ve özel müze yetkililerinden kendi müzelerine ait belgesel filmlerinin olup olmadığı ve var ise tezin kuramsal bölümünde örnek film olarak kullanılabilmesi için nasıl edinilebileceğine dair bir görüşme yapılmış ancak sağlıklı bir sonuca ulaşılamamıştır. Görüşme yapılan müze yetkilileri; Eren Koyunoğlu [İMOGA (İstanbul Grafik Sanatlar Müzesi)], müzenin, özel bir TV kanalı için hazırlanmış tanıtım filminin olduğunu ama yetkili kişinin izinde olmasından dolayı daha sonra gönderebileceklerini belirtmelerine karşın bir sonuç alınamamıştır. Genco Gülan (İstanbul Museum), müzelerine ait bir tanıtıcı filmin yaklaşık bir ay (17 Eylül 2007) içinde tamamlanacağını, filmin bir kopyasını gönderebileceklerini belirtmesine karşın böyle bir film gönderilmemiştir. Ercan Akın (İstanbul Modern), istenilen film ve filmlerin müze dışına çıkarılmasının uygun olmadığını belirtip olumsuz bir görüş bildirmiştir. Araştırmalar sonucunda Türkiye'de bulunan özel müzelere ve üniversite müzelerine ait bir belgesel film çalışmasının olmadığı anlaşılmış, ancak tanıtım filmlerinin olduğu tespit edilmiştir. Her ne kadar tanıtım filmi niteliği taşıyor olsa da söz konusu filmlerin teze konulması düşünülmüş ama yukarıda belirtilen nedenlerden dolayı mümkün olmamıştır.

Yukarıda belirtilen olumsuzluklar dışında, tezin hem kuramsal hem de uygulama çalışması planlandığı gibi gerçekleştirilmeye çalışılmıştır.

GİRİŞ

19. yy'ın başlarında görülen üretim güçlerinin gelişimi fotoğraf tekniğinin ortaya çıkmasına neden olmuş ve fotoğraf tekniğinin gelişimi de sinemaya kaynaklık etmiştir. Fotoğraf, insanın çevresindeki gerçekliği kalıcı resimler olarak sabitleme isteğinin bir sonucu olarak ortaya çıkarken, sinema, insana, bu şekilde sabitlediği resimlere devinim kazandırma olanağı sunmuştur. Sinema için 'hareket eden resim' denilebileceği gibi aslında sinema, "...herhangi bir hareketi, düzenli aralıklarla parçalara bölerek bunların resimlerini saptamayı, sonra gösterici yardımıyla bu resimleri karanlık bir salonda beyazperde üzerine yansıtarak hareketi yeniden oluşturmaya anlatır." (Özön, 1972, s. 8). Sanatsal anlatımın yeni bir dili, uygulaması olan sinema, hareket ve sesi de kullanan özel bir yoğrumsal (plastik) sanat biçemi olarak da tanımlanabilir. Sinema sanatı hem teknik hem de anlatım biçimi açısından diğer sanatlardan farklı görünmekle birlikte, geleneksel sanatların tasarım ilkelerini kullanmaktadır. "...Sinema, konuşma ve yazı dilinin karşısına görüntü dilini, ses eklendiği vakit de, görsel-işitsel dili çıkarır. Görüntü dili bir bakıma bize çok yabancı sayılmaz... Görüntü yalnız sinemaya özgü bir şey değildir. Bütün görmelik sanatlar görüntüye dayanır..." (Özön, 1972, s. 16-17).

Sinemada görüntü iki boyutlu bir yüzey üzerinde oluşmaktadır. Sinema sanatçısı anlamlı görüntü oluşturmaya çalışırken yani filmi yaratırken çerçeveleme, görüntü düzenlemesi, aydınlatma, ışık-gölge ve kurguyu kullanmaktadır. *Durağan resimler*den oluşan sinema, bir tasarım dizgesi (disiplini) içinde ve tasarım ilkeleri çerçevesinde oluşturulmakta ve yorumlanmaktadır ve buna sinematografi denmektedir. Sinematografinin "basit bir görüntüleme işinden çok ötesi" olduğunu söyleyen görüntü yönetmeni Brown, onu "düşünce, hareket, duygu, ton ve iletişimin söze gelmeyen tüm diğer biçimlerini alıp onları görsel terimler haline getirme süreci" (Brown, Çev. Taylaner, 2006, s. 38) olarak tanımlamaktadır. Yani sinematografi, hareketli görüntüden istenen anlamı elde etmenin koşullarını, tasarıma saniyede *yirmi dört karelik bir can* vererek sağlamaktadır.

Bütün sanatların ortak amacı, hedef kitlesini etkilemek, onların duygularını harekete geçirmektir. Bu yüzden sanatsal yapıtlar, kendilerine özgü malzemelerin (sözcük, ses, renk, hareket, görüntü...) estetik kaygılar doğrultusunda en uygun anlatım biçimi ve tekniği ile işlenmesi sonucunda ortaya çıkmaktadır.

Bu bakımdan sanatı, genellikle, belli bir malzemeyi belli bir anlatım yoluyla, teknikle işleyerek ortaya koyan, bu malzeme yardımıyla belli bir insani kavramı canlandırarak seyirciyi, okuru, dinleyiciyi etkileyen bir çalışma olarak tanımlayabiliriz. Her sanat, bu insani kavramı daha etkileyici, daha uyarıcı kılmak amacıyla çeşitli yöntemlere başvurur: Biçim, tartım (ritim) düzenlemeleri, kavramların karşılaştırılması ya da çarpıştırılmasından doğan canlılık... gibi (Özön, 1972, s. 9–10).

Sinemada bu canlılığı yaratabilmek, izleyicinin ilgisini çekebilmek için, kullanılan malzemenin [görüntü (resim, grafik, fotoğraf, tipografi), ses (müzik, efekt, konuşma), hareket, renk, ışık...] belli ilişkiler ilkesi içerisinde ve sinema tekniğinin olanakları çerçevesinde düzenlenmesi gerekmektedir. Çağdaş film kuramcılarının Christian Metz, her sanat çalışmasının, her iletişim sisteminin, adlandırılmasında, kullanılan malzemelerin birer hammadde olduğunu ve özellikle sinemada bu hammaddelerin yani malzemelerin, film seyredildiğinde dikkat edilen bilgi kanalları olduğunu belirtmektedir. Bu bilgi kanalları;

1. Fotoğrafik, hareketli ve katlı görüntüler (Görsel İmge),
2. Ekranda okuduğumuz tüm yazılı maddeyi içeren grafik izler (Basılı ve diğer grafikler),
3. Kaydedilen konuşma,
4. Müzik,
5. Kaydedilen gürültü veya ses efektleri (Metz, 2007, <http://www.sinesanat.com/?p=62>) dir.

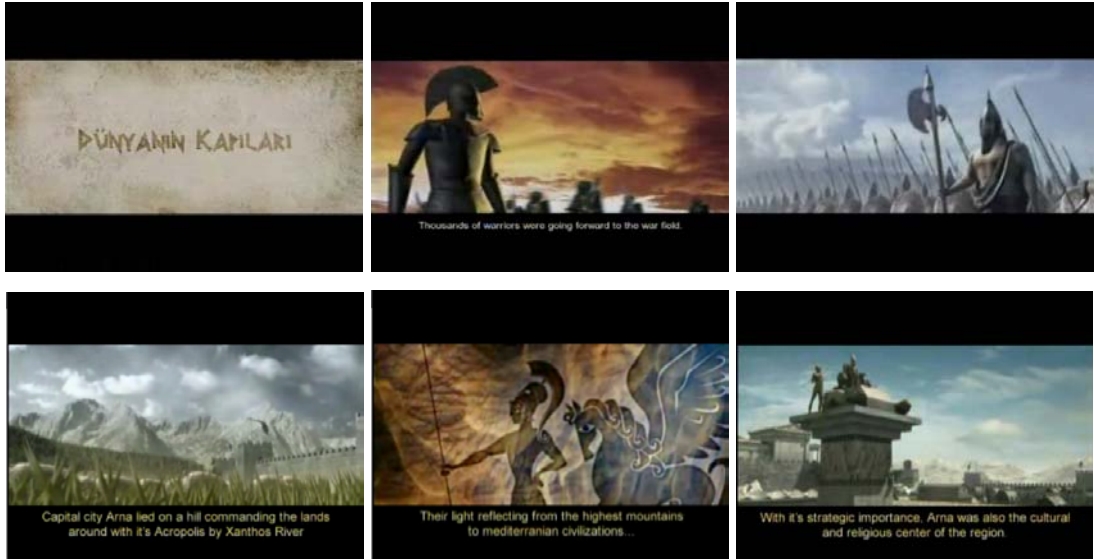
Sinema; kullanılan hammaddelerin, kullanım biçimine, tekniğine, anlatım diline bağlı olarak, *kurmaca*, *canlandırma*, *deneyisel* ve *belgesel film* olarak dört türe ayrılmaktadır. Bu türler de kendi içinde, anlatılan konuya, dönemine, içeriğine, tekniğine bağlı olarak ayrılabilir. Sinemanın başlangıcı olan belgesel film sinema tarihinde önemli bir yer tutmaktadır. Belgesel film, gerçek kişi, uzam (mekân) ve olaylar, gerçek yaşam alanlarında, hiçbir müdahalede

bulunulmaksızın anlatıldığı için sinemanın diğer türlerinden ayrılmaktadır. Belgesel filmde gerçeklik yaratıcı bir biçimde ele alınırken asıl amaç, izleyicinin ilgisini çekmek, ilgisini film boyunca uyanık tutmak, etkilenme sürecini film süresinin dışına yaymaktır. Bütün bunlar filme konu olan gerçekliğin ele alınma biçimine, filme egemen görsel dil bütünlüğüne dikkat çekmektedir. İngiliz Belgesel Okulu'nun kurucusu olan Grierson'a göre belgesel film, "olanın yaratıcı bir uygulamadan geçirilmesidir" (Grierson, Çev. Göktürk, 1968, s. 345). Bu yaratıcı uygulama, konunun ele alınma biçimi; *çerçeve/kompozisyon, kamera açısı, kamera hareketleri, çekim ölçekleri* ve görsel dil bütünlüğü; *ışık-gölge, renk, müzik, kurgu, hareketli ve durağan görüntü/biçim (çizgi, nokta, yazı, renk, doku vb.),uzam (mekân)* ile oluşturulmaktadır.

Yedinci sanat olarak kabul edilen sinemanın bir türü olan belgesel film, gerçeklik ve yaratıcılık üzerine kurulu görsel bir etkinliktir. Bu etkinliğin izleyici üzerindeki etkisi düşünüldüğünde, yaratıcılık boyutlarının gerçeklik ve estetik ile bir uyum içerisinde oluşturulması, geliştirilmesi en önemli noktadır. Elbette, sinemanın diğer türleri için yaratıcılık ve hayal boyutu sınırsızdır ve gerçeküstü olayların yaratılması olağandır. Belgesel film dışında kalan diğer türler, kurmaca temeline dayanmaktadır ki, bu durum gerçek olmayan olayları da yaratmaya olanak tanımaktadır. Belgesel filmde yer alması gereken olaylar, durumlar, uzamlar (mekânlar), kişiler ve birçok şey, eğer mümkün ise, her zaman için gerçek olmalı, eğer gerçek görüntüler elde edilemiyorsa örneğin; filmin çekildiği zamanda yaşanmayan, tarihi bir mekân, olay ya da kişi ise, gerçeğine uygun bir biçimde yeniden canlandırılabilir. Yarı ve tam dramatik belgesellerde bu tür canlandırmalara çokça yer verilmektedir. Bunun nedeni filme konu alınan bilimsel, tarihi gerçekliklerin görsel belgelerine ulaşamaması ya da yüksek maliyetli filmlerin bütçesinin azaltılmasıdır. Yapımcıların ve yönetmenlerin, gelişen teknolojinin olanakları ve diğer sanatların etkileri doğrultusunda biçimsel açıdan farklı belgesel film yapım ve çekim teknikleri kullanmaya başlamaları, gerçek belgesel filmler yanında, yarı ve tam dramatik belgesel filmlerin ortaya çıkmasına neden olmuştur.

Belgesel filmlerin çok çeşitli içeriğe sahip olması (araştırma, tarih, gezi, doğa, haber, eğitici, bilimsel, propaganda, biyografik, toplumsal vb.) ve bu şekilde isimlendirilmeleri, biçimsel olarak aynı kategoride yer almalarına engel değildir. Yukarıda da değinildiği üzere içerikleri ne olursa olsun belgesel filmler biçimsel özelliklerine göre '*gerçekçi*', '*yarı dramatik*' ya da '*tam dramatik*' belgesel türüne girmekte, ancak her üç türde de, gerçeklik yaratıcı bir süreçten geçerek izleyici ile buluşmaktadır. Bununla birlikte aynı biçimsel sınıflama türüne giren belgesel filmler, kullandıkları teknik açısından birbirlerinden farklılık gösterebilmektedir.

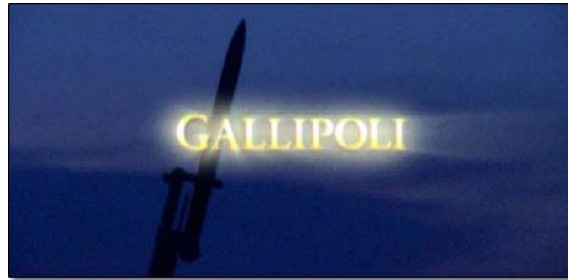
Bütün bunlara örnekler vermek gerekirse; tasarımcı ve canlandırıcı Uğur Erbaş'ın 2002 yılında *Dünyanın Kapıları* ve 2004 yılında *Güneş Yolu* filmleri (Bkz. Görüntü 1), Gökçe Keçeci Şekeroğlu'nun 2006 yılında hazırlamış olduğu *Salamis* filmi (Bkz. Görüntü 2) bilgisayar ile canlandırılmış belgeseller olarak tam dramatik belgesel filmler kategorisine girmektedir. Yönetmen Tolga Örnek'in, 2005 yılında çekmiş olduğu *Gelibolu* filmi (Bkz. Görüntü 3) ise tam dramatik gerçek canlandırma belgeseldir.



Görüntü 1: *Dünyanın Kapıları* (üstte, Yıl: 2002) ve *Güneş Yolu* (Altta, Yıl: 2005) belgesellerinden bir kaç kare, Yön: Uğur Erbaş, Tür: Bilgisayarlı Canlandırma Tarihi Dramatik Belgesel, (<http://www.benimsinemalarım.com>).



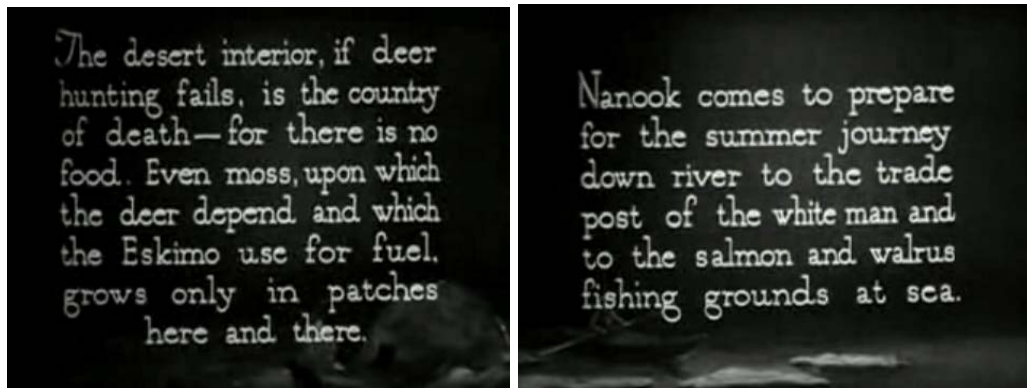
Görüntü 2: *Salamis* belgeselinden bir kaç kare, Yön: Gökçe Keçeci Şekeroğlu, Yıl: 2006, Tür: Bilgisayarlı Canlandırma Tarihi Dramatik Belgesel.



Görüntü 3: *Gelibolu* belgeselinden bir kaç kare, Yön: Tolga Örnek, Yıl: 2005, Tür: Tarihi Dramatik Belgesel, (<http://www.ntvmsnbc.com/news/308865.asp>).

Grafik öğelerin belgesel filmdeki etkilerini kapsayan bu çalışmada, içerik/biçim ya da yerli/yabancı ayrımı yapılmaksızın belgesel filmde grafik öğe ve tasarım ilkeleri üzerinde durulmakta, bunların filmi nasıl etkilediği, ne amaçla kullanıldığı, kullanılma biçimleri ele alınmaktadır. Bir filmi çekmeden önce ilk yapılan şeyin bir tasarım, düzenleme ve kurgulama olduğu; film çekim aşamasında sahneleme tekniği ve kompozisyon oluşturmanın önem kazandığı ve filmin içinde grafik, resim, fotoğraf vb. sanatlardan birçok öğenin bulunduğu düşünülür ise sinemayı fotoğraftan, resimden, grafik tasarımdan vb. sanatlardan ayırmak ve farklı bir değerlendirme süzgecinden geçirmek

olanaksızlaşmaktadır. Bu nedenle ilk sahnelemeden, son kurguya kadar geçen süreçte birçok grafik öge ve tasarım ilkesi ile karşılaşmak olağandır. Film sahnesi oluşturulup çerçeveye alınarak oluşturulan kompozisyon içinde önemli işlevler üstlenen grafik ögeler ve bunların birbirleri ile ilişkilerini düzenleyen tasarım ilkeleri, film boyunca izleyiciye dolaylı ya da doğrudan bilgi aktarmaktadır. Bu işleyişin dışında ayrıca saniyede 24 canlandırma karesi halinde filmde yer alan ve yine benzer tasarım ilkeleri ve ögeleri ile oluşturulan grafik tasarım biçimleri de kullanılmakta ve bunlar durağan grafik olarak adlandırılarak filmin anlatım diline katkı sağlamaktadır. Özellikle sinemanın ilk yıllarından bu yana kullanılan grafik tasarım ögeleri arasında *yazı* (Bkz. Görüntü 4) ve daha sonra renkli film ile ortaya çıkan *renk* ögesi dikkat çekmektedir. Gelişen teknolojiye koşut olarak durağan grafiklerin yanında devingen grafikler de kullanılmış ve böylece filmin anlatım diline bir kat daha güç katılmıştır. Özellikle film tanıtımlıklarında (başlangıç ve bitiş jeneriklerinde) sıkça kullanılan ve filmin içeriğine dair bilgiler içeren devingen ve durağan grafikler belgesel filmler için her zaman önemli bir öge olagelmıştır (Bkz. Görüntü 5). Sinema türleri arasında özellikle belgesel filmlerde jenerikler, başlarda sadece durağan yazılardan oluşmaktayken, sonraları teknik ve olanakların gelişmesiyle devingen grafikler kullanılarak yapılmışlardır. Film içinde yer alan konuşmacı isimleri için tasarlanan durağan grafikler günümüzde bilgisayar teknolojisi ile filmin izleğine, ismine yönelik özel logo tasarımları ve devingen grafikler ile çeşitlilik kazanmaktadır.



Görüntü 4: Sessiz sinema döneminde kullanılan ara yazılar. *Kuzeyli Nanook (Nanook Of The North)* belgesel filminden kareler, Yön: Robert j. Flaherty, Yıl: 1922, (2008, <http://youtube.com/watch?v=cLERFRQI5EY>).



Görüntü 5: Başlangıç jeneriğinde kullanılan durağan yazı/tipografi ögesi. Arenli Adam (Man of Aran) belgesel filminden kareler, Yön: Robert J. Flaherty, Yıl: 1934, (2008, <http://youtube.com/watch?v=3oGTkkEkR8k>).

Sinema elbette bir grafik tasarım ürünü, çalışması değildir, tek başına bir resim, fotoğraf, tiyatro, roman da değildir. Fakat bütün bu sanatlardan beslenmiş ve beslenmeye devam eden, onları kendi bünyesinde kullanan başlı başına bir görsel sanattır. Kendi ilke ve özelliklerini kendinden önce var olan sanatlardan alan sinema aynı zamanda teknoloji ile de paralel gelişmekte ve grafik tasarım ile bu noktada birleşerek büyük bir görsel etkinlik şölenine dönüşebilmektedir. Sanal ortamda üretilen ve gerçeklikle benzerliği minimuma düşürülen görüntüler artık sinema filmlerinin sıkça kullandığı sahneler, efektler vb. olabilmekte; gerçek kişi, uzam, zaman, olay ve durumları konu alan belgesel filmler de aynı şekilde sanal ortamda oluşturulabilmekte, grafik tasarım öğeleri ve tasarım ilkeleri ile düzenlenerek izleyicilere sunulabilmektedir (Bkz. Görüntü 1–2).

1. BÖLÜM

TARİHİ SÜREÇ İÇERİSİNDE GRAFİK ÖGELERİN BELGESEL FİLMDE KULLANIMI

1.1. BELGESEL FİLM

Sinema büyük bir hızla gelişmekte ve her geçen gün çağdaş insanın günlük yaşamında da daha büyük bir alan kaplamaktadır. Ulusların yaşayışını yansıtan, toplumları birbirine tanıtan, yaklaştıran, kamuoyu oluşturan, siyasal dengeleri etkileyen, dünyayı değiştiren sinema; bu büyük gücünü görüntülerden almaktadır. Görüntüler dolaysız, kestirme, evrensel bir dil oluşturmaktadır. Bu keskin dil ustalıklı kullanıldığında, yepyeni, canlı, geleceğe dönük bir sanat olan sinema da gelişmektedir. Diğer sanatlardan sonra ortaya çıkan, bundan dolayı ‘yedinci sanat’ adını alan sinema, kendisinden önceki sanatların hepsine açık ve yatkın olması, hepsini özümleyebilme özelliği taşıması yönünden, Özön’ün yorumuna göre “tüm sanat” olarak nitelendirilmelidir. Bütün bunların yanı sıra “sinema en yeni araç ve gereçlere dayandığından, bunların yapımına, uygulanmasına, gelişmesine bağlı olarak bir teknoloji; filmin üretilmesindeki özelliklerinden dolayı bir endüstri; bu ürünün sürümündeki özelliklerinden ötürü de bir ticaret koludur.” (Özön, 1972, s. 9).

Bütün sanatların amacı; okuyucuyu, dinleyiciyi, seyirciyi etkileyen onların duygularını çeşitli yönde uyaran, belirli bir tepkiye yönelten bir ürün ortaya koymaktır. Her sanatsal ürün kendisine özgü farklı öğelerden (sözcük, ses, görüntü, biçim, renk, hareket vb.) oluşmaktadır. Bütün bu öğeler sinemanın bütünleşik yapısında bir süzgeçten geçmekte, bir duygu, bir düşünce, bir olay; çerçeveleme, görüntü düzenlemesi, aydınlatma, ışık-gölge oyunları, kurgu, kamera hareketleri ile en etkileyici biçimde anlatılmaya çalışılmaktadır.

Günümüzde görüntü bombardımanına maruz kalan izleyicinin dikkatini çekmek, onda izlediği filmin kalıcılığını sağlamak için en sıradan belgesel ve en gerçekçi sosyalist film yönetmenlerinin bile bir takım estetik kaygıları bulunmaktadır.

Aktarılan konunun ve içeriğin en güzel biçimde aktarılması için, yukarıda söz edilen tasarım öğelerinin ve grafik öğelerin, izleyiciye verilmek istenen mesajı ve anlamı güçlendirmesi adına yönetmen tarafından özenle seçilmesi gerekmektedir. Görüntü dilinin oluşturulmasında kullanılan tasarım ilkeleri ve grafik öğeler sinema alanında sinematografi olarak adlandırılmaktadır. Sinematografi, sinemanın bütün alanlarında, onları birer sinema ürünü olarak nitelendirmede gerekli en önemli öğedir, "...hareketli görüntüden istenen anlamı elde etmenin koşullarını sağlama etkinliğidir" (Taylaner, 2006, s. 11). Belgesel filmin oluşturulmasında ve değerlendirilmesinde, sahnelerin, planların, çekimlerin ve filmin en küçük birimi olan görüntünün çözümlenmesinde sinematografinin varlığı, nasıl kullanılması gerektiği oldukça önemlidir. Durumları, eylemleri, düşünceleri sinematografi ile anlatabilmek ve sinema ürününü kalıcı birer sanat eserine dönüştürebilmek için Gönen'in yorumu şöyledir.

Sinema aynı zamanda bir 'anlatı' (narration) ve 'tasvir' (description) ardışıklığıdır. Yani sinemadaki temsili eylemlerin gelişimi bir hikâye anlatır; buna karşın, tasvir'in dinginliği bir durumu saptar. O halde sinematografik operasyonlar, John Ford'un gerçekleştirdiği gibi, 'sinema- düşünce'ler yaratacak şekilde tasvirin dinginliğinde hikâye anlatabilmek, eylemlerin dinamiğinde durum saptaması yapabilmektir. İşte paradoksal bir sanat olan sinemada, 'sinemaca düşünmek' budur: Yani 'çerçeveleme', 'çekim', 'montaj', 'miksaj' gibi sinemanın kendine özgün operasyonlarıyla yaratılan beklenmedik ilişkilendirmeler aracılığıyla sinematografik düşünceler geliştirmektir. Ve işte ancak bu anlamda yaratılan sinematografik yapıtlar, ister eski teknolojinin analogik imajlarıyla gerçekleştirilsin, ister yeni teknolojinin sanal görüntüleriyle var edilsin, her zaman otonom (özerk) bir güç olarak dimdik ayakta duracaktır, sonsuza dek. Ve işte bu şekilde bir düşünce eylemi olarak yaratılan sinematografik yapıtlar, ister ticari sinema salonlarında, ister sanat merkezlerinde, isterse de evlerde yemek yenirken arada bir bakılan televizyonlardan seyredilsin, özerkliklerini her zaman koruyacaktır; kendi içkin düşüncelerinin güçleri dışında hiçbir otoriteye ihtiyaçları olmaksızın varolan sanat eserleri olarak... (Gönen, 2004, s. 90).

Sinema; 'kurmaca', 'canlandırma', 'deneysel' ve 'belgesel' olmak üzere dört türden oluşmaktadır. Her türün kendine has özellikleri vardır ve belgesel film; gerçek kişileri, uzamları ve olayları konu edinmektedir. "Belgesel film, insanların birbirleriyle ve çevresiyle olan ilişkilerinden doğan, günlük yaşam içindeki çeşitli toplumsal sorunları, olayları, olguları kayıt eden, araştıran, çözümleyen,

yorumlayan bir film türüdür” (Ulutak, 1995, s. 45). Amerikalı yazar Andrew Sarris de, film eğer bir yer, zaman ve kişinin belgesi olarak ele alınırsa, tüm filmlerin belgesel niteliği taşıdığı görüşündedir. “Belgesel filmler hareketli resimlerden oluşan gerçek materyallerle şekillendirilen ve yorumlanan, başlangıçta gezi ve propaganda amaçlı ortaya çıkmış olsa da günümüzde eğitim, tanıtım, bilgilendirme ve tarihin karanlık sayfalarına ışık tutma amaçlarına yönelmiş yapıtlardır.” (Ayar, t.y., www.kameraarkasi.org).

Sinema tarihinin ilk yıllarında çekilen ilk kısa metrajlı filmlerin büyük bir bölümü belge niteliği taşımaktadır. Lumiere Kardeşler’in (Bkz. Görüntü 6), alıcı aygıtlarını ilk kullandıkları zamanlarda çektikleri filmler, hem ilk kısa film hem de belgesel film olarak tarihe geçmiştir (Bkz. Görüntü 7-8). Ancak bunların sadece film olgusunu geliştirmek için çekildiği, şu an kabul görmüş belgesel film özellikleri taşımadıkları da bilinmektedir.



Görüntü 6: Louis ve Auguste Lumiere Kardeşler,
(<http://www.lib.berkeley.edu/MRC/docexhibit/docuchron.htm>)



Görüntü 7: *Fabrikadan Çıkan İşçiler* (Workers Leaving the Lumiere Factory) belgesel filminden bir kare,
Yap: Louis Lumiere, Yıl: 1895,
(Yayın yılı: 2006, <http://filmyear.typepad.com/photos/uncategorized/workers2.jpg>).



Görüntü 8: *Trenin Gara Girişi* (Arrival of a Train at La Ciotat) belgesel filminden bir kare,
Yap: Louis Lumiere, Yıl: 1895,
(Yayın yılı: 2006, <http://filmyear.typepad.com/photos/uncategorized/workers2.jpg>).

İlk ciddi belgesel film çalışmalarını Robert Joseph Flaherty (Bkz. Görüntü 9) gerçekleştirmiştir. Kâşif olan Flaherty, Amerika sınırları içindeki buzul bölgelere yaptığı gezileri, yanına aldığı bir alıcı aygıtla kaydetmiştir. Bu olayın ciddi biçimde ele alınması gerektiğini düşününce, 1919 yılında Hudson Körfezinde, bir Eskimo ailesinin yaşamını anlatan “Kuzeyli Nanook” adlı belgesel filmi çekerek üne ulaşmıştır. Fakat belgeselin ilk bantları kaza sonucu yanmış ve aynı filmi 1922 yılında tekrar çekmiştir (Bkz. Görüntü 10-11). Daha sonra birçok

belgesel filme de imza atan Flaherty'nin filmlerinden bazıları şunlardır: Nanook of the North (Kuzeyli Nanook) 1922, Moana: A Romance of the Golden Age (Moana) 1926, The Pottery-Maker (Çömlek Üreticisi) 1925, Island (Ada) 1927, Tabu 1929, Industrial Britain (Endüstri Ülkesi İngiltere) 1932, Man of Aran (Arenli Adam) 1934 (Bkz. Görüntü 11), Louisiana Story (Louisiana Öyküsü) 1948.



Görüntü 9: Robert J. Flaherty, (Yayın yılı: 2002,
http://www.sensesofcinema.com/images/directors/02/23/with_dog.jpg)

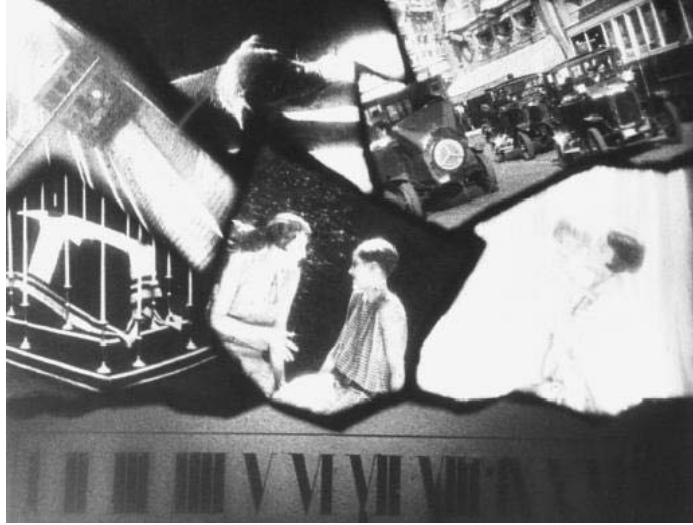


Görüntü 10: Kuzeyli Nanook (Nanook Of The North) belgesel filminden kareler, Yön: Robert j. Flaherty,
Yıl: 1922, (Yayın yılı: 2004, <http://www.kk.org/truefilms/archives/2004/05/>)



Görüntü 11: Arenli Adam (Man of Aran) belgesel filminden bir kare ve film afişi, Yön: Robert j. Flaherty,
Yıl: 1934, (Yayın yılı: 2008, http://www.d.umn.edu/cia/faculty/troufs/anth3635/video/Man_of_Aran.html)

Daha sonra belgesel filmin ilk örnekleri sayılabilecek filmler çekilmeye başlanmıştır. Bunlar; “1923 yılında Sovyetler Birliği’nde Dziga Vertov’un “sinema-göz” deneyimleri, 1926 yılında Fransa’da Alberto Cavalcanti’nin “Rien que les heures” (Yalnızca Saatler) (Bkz. Görüntü 12), 1927 yılında Almanya’da Ruttmann’ın “Berlin”i ve 1929 yılında İngiltere’de Grierson’ın “Drifters” (Balıkçı Tekneleri) (Bkz. Görüntü 13) filmleridir” (Erişim: 26 Eylül 2007, <http://asinema.wordpress.com/2007/07/12/belgesel-sinema-tarihi/>).



Görüntü 12: Yalnızca Saatler (Rien que les heures) belgesel filminden bir kare,
Yön: Alberto Cavalcanti, Yıl: 1926,
(Yayın yılı: 2007, <http://www.filmreference.com/Films-Ra-Ro/Rien-Que-les-Heures.html>)



Görüntü 13: Balıkçı Tekneleri (Drifters) belgesel filminden bir kare, Yön: John Grierson, Yıl: 1929,
(2007, <http://www.filmreference.com/Films-Dr-Ex/Drifters.html>)

Dünya sinemasının başlangıcı, belge niteliği taşıyan Lumiere Kardeşler'in ilk filmleri iken Türkiye'de ilk belge film, Osmanlı-Rus Savaşı sırasında Ayastefanos'ta (Yeşilköy), Ruslar tarafından inşa edilen anıtın (Bkz. Görüntü 14) yıkılmasını konu alan ve 1914 yılında Fuat Uzkınay (Bkz. Görüntü 15) tarafından çekilen "Ayastefanos Rus Abidesinin Yıkılışı" adlı filmidir. Çekildiği iddia edilen, ama kendisi kayıp olan bu film, hem bir belge film niteliği taşımakta hem de Türk Sinema Tarihi'nin ilk belgesel filmi olarak kabul edilmektedir.



Görüntü 14: Ayastefanos Rus Abidesi, (Yayın yılı: 2005, http://tr.wikipedia.org/wiki/Resim:Ayestefanos_abidesi.gif)

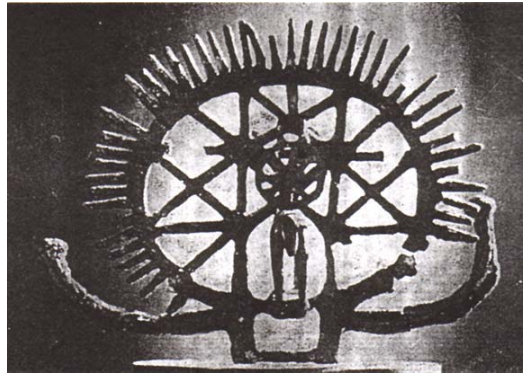


Görüntü 15: Fuat Uzkınay, (Yayın yılı: 2007, http://tr.wikipedia.org/wiki/Fuat_Uzk%C4%B1nay)

Görüldüğü gibi ilk Türk Filmleri de birer belge filmidir. Ama henüz sanatsal içerik kazanmamışlardır. Yalnızca belgelemeyi amaçlamışlardır. Fuat Uzkınay'ın çalışmaları bir süre daha devam eder. 1922'de ilk uzun belge filmi olan "Zafer Yollarına" filmini çeker. Sonra Türk Sineması'nda belge filmi, yerini dramalara bırakır ve uzun süre belge sinemasına dönülmez (Tuncer t.y. www.kameraarkasi.org)

Uzun süre belge film özelliği taşıyan çalışmaların yapıldığı daha sonra bir duraklama dönemine geçildiği Türk belgesel film tarihinde, 1934 yılında, Nazım Hikmet'in çektiği ve Özön'ün "Görsel Denemeler" diye değerlendirdiği "müzikli şiirsel filmler" (Tuncer t.y. www.kameraarkasi.org) dönemi başlamıştır. Artık belgelerin art arda getirilmesiyle değil yönetmenin duygularını da yansıtan filmler çekilmeye başlanmış ve Sabahattin Eyüboğlu, Mazhar Şevket İpşiroğlu ve Aziz Albek bu dönemde birçok belgesele imza atmıştır. Eyüboğlu ve İpşiroğlu'nun beraber çekmiş oldukları "Hitit Güneşi" belgeseli ve Sabahattin Eyüboğlu'nun belgeselleri yönetmenin duygularını ön plana çıkaran filmler olmuştur.

1956'de "Hitit Güneşi" (Bkz. Görüntü 16), Berlin'de ikincilik, "Gümüş Ayı" ödülü alır. 1957 Berlin Film Festivali ise aynı ikilinin "Siyah Kalem" adlı filmine bir Mansiyon getirir. Ardından 1970'lere değin Sabahattin Eyüboğlu, "Karanlıkta Renkler-Göreme", "Surname", "Anadolu Yolları", "Anadolu'da Roma Mozaikleri", "Eski Antalya Suları", "Nemrut Dağı Tanrıları", "Ana Tanrıça", "Karagöz'ün Dünyası", "Yaşamak İçin" adlı tam 11 belgesele imza atar. Türk Belgesel Sineması bu filmlerle başlar. Eyüboğlu belgeselleri, Türk sinemasının sinema sanatı olarak değerlendirilebilecek en gelişkin ürünleri arasındadır (Tuncer t.y. www.kameraarkasi.org).



Görüntü 16: Hitit Güneşi belgesel filminden bir kare Yön: S. Eyüboğlu ve M. Ş. İpşiroğlu, Yıl: 1956, (Şeremetli, 2003, s.50).

Dünyanın pek çok ülkesi gibi Türkiye'de de, pek çok izleyici bulan anlatı (kurmaca) sinema kervanına katılmış ve belgeselin sinemanın ayrı bir türü olarak biçimlenme süreci gereğince yaşanmamıştır. Daha sonra televizyon ile eğlence dünyası izleyicilerin hayatına girmiş ve belgesel film Türkiye'de oldukça geri kalmıştır. Son 15–20 yıldır oldukça önemsenen, özel destekleyiciler

(sponsor) ile ya da özel kuruluşlar adına ve de TRT'nin desteği ile belgeseller çekilmektedir. Gelişen teknoloji ile koşut, son dönem belgesel filmlerin çekim, yapım, kurgu aşamaları daha hızlı, etkileyici ve bilgisayar teknolojisi ile birer tasarım ürünleri olmaya başlamışlardır.

1.2. BELGESEL FİLMİN ÖZELLİKLERİ

Gerecini ve konusunu doğrudan gerçek yaşamdan alıp bu gereci ve konuyu kendi doğal çevresinde ya da benzeri bir çevrede işleyip nesnel bir tutumla yansıtan belgesel filmin özelliklerini Özön şöyle belirtmiştir:

1. Sinemacı kendi yaşadığı çağı ve toplumun önemli sorunlarını ilgili tüm bilgileri toplayarak ve yerinde araştırmalar yaparak inceler,
2. Konu iyice kavrandıktan sonra bir taslak hazırlanır,
3. Film konunun geçtiği yerde veya benzer ortamda geçer,
4. Belgesel film herhangi bir sorunu ve bunun altında yatan gerçeği yansıtmaya amacındadır,
5. Bu gerçek yansıtılırken nesnel kalmaya çalışır,
6. Nesnellik çabalarına karşın film, belgesel filmcinin anlayışı, dünya görüşü ve bilgisine göre biçimlenir,
7. Belgesel filmci yansıtmak istediği gerçeği kuru bir belge halinde değil, onun aslını bozmadan, ancak sinemanın olanaklarından yararlanarak çekici bir biçimde ortaya koyar ve etkili kılar,
8. Görüntü ve açıklamaları, herkes tarafından kolayca kavranabilir bir açıklık taşımalıdır,
9. Diğer bir yöntemle belgesel filmci izleyici belli bir yönde etkilemek amacıyla sorun karşısındaki kişisel tutumunu ve bunun nedenlerini açıklayabilir,
10. Belgesel filmde genel amaç sorunları ortaya koymak, çözüm yollarını araştırmak ve bulmak diye belirlenebilir (Özön, aktaran: Gündeş, 1998, s. 20-21).

Belgesel film tarihi üzerine çalışmalar yapan Richard M. Barsam da sinemayı kurmaca ve belgesel olarak ayırdıktan sonra, belgesel filmin özelliklerini şöyle belirtmiştir:

1. Yönetmen var olanı dramatize ederek, bunu yaratıcı bir anlatımla sunmaya çalışır,
2. Süre genellikle 30 dakikadır,
3. Gerçek ortamda çekilir,
4. Dekor, kostüm, konuşmalar ve ses etkileri (efektler) yoktur,

5. Çoğunlukla o anda var olan ivedi bir sorun, gerilim veya olaydan yararlanılarak çekilir,
6. Film genelde sorunların çözümüne gider,
7. Müzik filmin sinemasal bütünlüğünün bir parçasıdır ve bu nedenle film için bestelenir,
8. Doğal ses yazımlaması ağırlıktadır (Barsam, aktaran: Gündeş, 1998, s. 21).

Sinemayı ilginç bir eğlence düzeyinden başlı başına bir anlatım aracı konumuna yükselten, söze ve yazıya başvurmada yalnızca sinemanın anlatım olanaklarıyla izleyiciyi etkileyen en önemli sinemacılardan biri olan Griffith, bir belgesel filmin sahip olması gereken özellikleri hakkında çok önemli noktalara değinmiştir. Örneğin; duygu ve düşünceleri en çarpıcı biçimde perdeye yansıtırken, belgesel filmlerde yapım sürecinin önemine ve temel aşamalarına ve bütün bu aşamaları uyumlu biçimde yürüten yönetmenin önemine dikkat çekmiştir (http://www.ansiklopedi.gen.tr/index.php/Sinema_tarihi). Sinema yönetmeni Alberto Cavalcanti de belgesel filmlerde yapım sürecinin önemine vurgu yapmış ve bu süreçte dikkat edilecek noktaları şöyle belirtmiştir.

1. Genelleştirilmiş konuları işlemeyin: Posta servisi konusunda bir yazı veya makale yazabilirsiniz, fakat bir tek mektubun öyküsünü film yapmalısınız.
2. Üç temel öge'yi kapsayan prensipten ayrılmayın. Sosyal, şiirsel, teknik.
3. Film çekerken, senaryonuzu bir kenara atmayın veya şansa güvenmeyin. Senaryonuz hazırsa film bitmiş demektir.
4. Hikâyenizi anlatmak için spikere güvenmeyin; öyküyü görüntüler ve görüntülere ait sesler anlatmalı. Spikerin sözleri seyirciyi rahatsız eder. Hele sebepsiz yere söylenmiş sözler daha da rahatsız eder.
5. Film çekerken her planın, bir seansının bir bölümünün bir bütünün parçası olduğunu aklınızdan çıkarmayın. En güzel plan, yerli yerine yerleştirilmediği takdirde en saçma şeyden daha kötü olur.
6. Gerekli olmadıkça kamera açıları icat etmeyin. İlgisiz kamera açıları rahatsız edici olup, duyguyu yok eder.
7. Kurguda sesi kesme yöntemini kötüye kullanmayın. Hızlandırılmış bir kurgu ritmi, çok ağır çalınan bir parça kadar azametli ve sıkıcı olabilir.
8. Müziği fazla kullanmayın, aksi takdirde seyirci kendini müziğe verecektir.
9. Filmi, eşlemeli (senkron) sesle fazla doldurmayın, yerine göre kullanılan sestten daha iyisi bulunamaz. Tamamlayıcı ses, en iyi ses kuşağını yaratır.
10. Çok fazla optik efekt kullanmayın veya bunları çok karmaşık bir hale getirmeyin. Zincirlemeler (erime veya geçme) ve ifadeler (açılma ve karmalar) filmdeki noktalamanın bir bölümünü oluştururlar.
11. Çok fazla yakın plan çekmeyin. Yakın planları zirve için saklayın. İyi dengelenmiş bir filmde, yakın planlar doğal olarak zaten yer alır.

12. İnsani unsurları ve insani ilişkileri işlemek konusunda tereddüt etmeyin. İnsanlar, diğer hayvan ve bir tarladaki makineler kadar güzel olabilir.
13. Hikâyeniz müphem olmamalı, gerçek konu açık ve basit bir şekilde anlatılmalı. Unutmayın ki, açlık-açıklık ve basitlik dramatizasyonu olumsuz yönde etkilemektedir.
14. Deney yapma fırsatını kaçırmayın. Belgesel film saygınlığı deney ile sağlanır. Deney olmazsa belgesel değerini kaybeder, varlığını yitirir (Aktaran: Balkaya 1993, s. 14–15).

İlk ve son kez 1948 yılında Çekoslovakya’da Belgesel Dünya Birliği toplantısı gerçekleştirilmiş ve bu toplantıya 14 ülkenin belgeselcileri katılarak altına imza attıkları bir belgesel film tanımı yapılmıştır. Bu tanıma göre;

Belgesel film, selüloidin üzerine kayıt yapmanın tüm yöntemleri ile gerçekliğin herhangi bir görünümünün yorumlanması, olaylara dayanan çekimler ya da oluşumlar ile bir duyum ya da neden yaratma, insanın bilgi ve kavramasını genişletme, ekonomi, kültür ve insan ilişkilerine yönelik çözümler sunma ve uyarma amaçlı yapımlar ortaya koymak anlamına gelmektedir. (Rotha, 2000, s. 22).

Bu tanım aynı zamanda belgesel filmin özelliklerini de belirlemektedir. Belgesel filmin insan davranışının değişmesine, bilgisinin artmasına, bir tavır almasına ya da olaylar ve durumlar karşısında çözümler üretmesine yönelik özellikler taşıması gerektiği bu tanımdan çıkarılmaktadır. Bu özellikler belgesel filmin yapısını belirlerken aynı zamanda bir tasarım ürünü olduğu da düşünüldüğünde, anlatımı güçlendirmek, etkili hale getirmek, izleyici belleğinde kalıcı görsel etkiyi sağlayabilmek için tasarım ilkelerinin ve grafik öğelerinin etkileri de önem taşımaktadır. Hem çekim aşamasında hem de kurgu aşamasında devreye giren tasarım ilkeleri ve grafik öğeler filmin görsel dil bütünlüğünü ve etkisini artırmaktadır. Belgesel filmler aracılığı ile gerçek olayların, mekânların, kişilerin ve zamanların tanıklığı yapılırken, görsel dil bütünlüğünü sağlamak, görüntüler (sahneler arası geçiş) arası ilişkiyi kurmak, kısaca filmin anlatımına katkıda bulunmak için hangi grafik öğelerin, nasıl ve ne amaçla kullanıldığı oldukça önemlidir. Bu nedenle, aşağıda bir belgesel filmde bulunan, bulunması gereken grafik öğelere ve bunların kullanım amaçlarına, filme yapmış olduğu etkilere değinilmiştir.

1.3. BELGESEL FİLMDE GRAFİK ÖGELER

Görsel etkinlik sinemanın vazgeçilmez özelliklerinden biridir. Sesin filme etkisinin olmadığı ilk yıllardan beri, filmin görsel düzenlemesi ve etkisi üzerine hep çalışılmıştır. Daha sonra, sesin kullanılması ile filmin görsel etkisi bir kat daha artmıştır. Özellikle belgesel filmin görsel etkisi hem dramatik açıdan hem de gerçeklikle doğrudan kurduğu ilişkisinden dolayı her zaman önemli olmuş, izleyiciyi etkilemiş, yönlendirmiş ve harekete geçirmiştir. Sinemada görsel etki; çerçeve, çerçeve içi düzenleme, kamera hareketleri, ışık, renk, ritim, kurgu ve birçok görsel öğenin varlığı ile oluşmaktadır. Görsel sanatların temel özellikleri binlerce yıl önce resim, heykel, grafik, fotoğraf sanatları için kullanılmış ve geliştirilmiş; şimdi ise, genç bir sanat olan sinema için de temel özellik olarak kabul edilmekte ve kullanılmaktadır. Bütün bunlar çerçeve içinde yer alan öğelerin ve onların ilişkileri ile oluşmakta ve ayrıca kompozisyonu da belirlemektedir.

Çerçeve içinde işleyen bütün kodlar, filmin zamandizinsel eksenini göz önünde tutmamak kaydıyla, diğer resimsel (*Pictorial*) sanatlarla paylaşılır. Bu kodların alanı ve sayısı büyüktür ve binlerce yıl boyunca resim, heykel ve fotoğraf içinde gelişmiş ve yeniden tanımlanmıştır. Görsel sanatlardaki temel metinler renk, çizgi ve biçimin üçlü belirleyenlerini inceler ve filmin görsel kodlarının her biri kesinlikle bunlardan birine uyar. Çok değerli yapıtı *Art and Visual Perception*'da Rudolf Arnheim on ilgi alanı öne sürer: Denge, Şekil, Biçim, Gelişim, Uzam, Işık, Renk, Devinim, Gerilim ve İfade. Bununla birlikte çerçevenin sözdiziminin iki temel görünümü vardır: Çerçevenin dayattığı sınırlamalar ve çerçeve içindeki görüntünün kompozisyonu (Monaco, Çev. Yılmaz, 2005, s. 178).

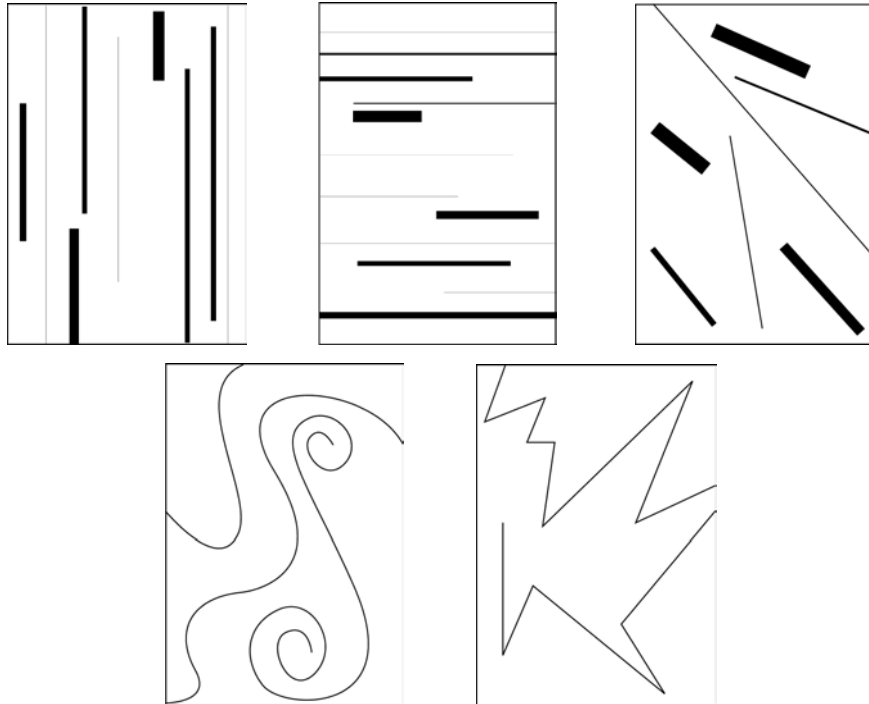
Her tür film çözümlemesinde olduğu gibi belgesel filmin görsel dili oluşturulurken ve çözümlenirken grafik öğelerden yararlanılmaktadır. İzleyiciyi etkileyen, yönlendiren ve harekete geçiren; filmin ritmini, görsel dilini oluşturan kompozisyon düzeninin insan psikolojisine etkileri düşünüldüğünde, çizgilerin, renklerin, tonların ve daha başka kompozisyon ve grafik öğelerinin nasıl, ne amaçla kullanıldığı oldukça önemlidir. Bu nedenledir ki görsel karşıtlıklar, tekrar eden görsel konular, ufuk çizgisinin açısı, yuvarlak hatlar vb. ile filmin ritmini, anlamını oluşturan grafik öğeler aşağıda açıklanmaya çalışılmıştır.

1.3.A. Çizgi, Nokta

Kompozisyonların yapısal özellikleri çıkarıldığında, çizgilerin ve noktaların yardımı ile kompozisyonda vurgulanmak istenilene doğru izleyicinin yönlendirildiği görülmektedir (Bkz. Görüntü 19). Kompozisyonun önemli bir ögesi olan çizgi;

... hareket eden bir nokta olup; birbirine yakın olan iki ya da daha fazla noktanın birleşimidir; aynı zamanda uzunluğu ve genişliği olan bir formdur. Çizgi giden ya da gitmeyen grafik öğedir. Geometride çizgi, sonsuz noktalar serisi olarak tanımlanır. Sanatsal tanımı ise, hareket eden noktadır. Çizgiyi takip etmek için gözlerimiz hareket etmek zorundadır (Öztuna, 2007, s. 89).

Sonsuz noktalardan meydana gelen çizgi düz, kıvrımlı, kalın, ince, sürekli, kesik, pürüzlü ya da keskin özelliklere sahiptir, karakterlerine göre ve konumlarına bağlı olarak kompozisyonda önemli bir yer tutmaktadır. Dikey, yatay, eğik (diyagonal), eğri ve zikzak özelliği ile çizgi (Bkz. Görüntü: 17), birçok anlam yüklenmekte ve bu yüklendiği anlamlara göre kompozisyonunun izleyiciye vermek istediği mesajı güçlendirmektedir.



Görüntü 17: Dik, Yatay, Eğik (Diyagonal), Eğri, Zikzak Çizgiler , (Öztuna, 2007, s.91).

İzleyicinin gözleri ile oluşan hareket, çizginin yapısına göre değişmektedir. Dikey çizgiler, aşağı ve yukarı hareket ederken yatay eksene dik konumdadır ve yüklendiği anlam ise; saygınlık, ciddiyet, özgüven, güçlülük ve istikrardır. Yatay çizgiler ufuk çizgisine paraleldir ve dikey çizgilerin aksine statiktir, durgunluk, sakinlik, denge hissi vermektedir. Diyagonal çizgiler, meyilli (bir yöne eğik) olup, yükseliyormuş ya da düşüyormuş izlenimi vermektedir. Eylem ve hareket duygusu yaratan diyagonal çizgiler istikrarsızlık ve gerilim hissi ile heyecanı tetiklemektedir. Sinemada gözün çokça alışık olmadığı bir kompozisyon biçimi olan ve kameranın sağa ya da sola yatırılması ile elde edilen diyagonal çerçeve, diyagonal çizginin yüklendiği anlamı yüklenmekte ve sinemada gerilim ve heyecan hissi vermek için kullanılmaktadır (Bkz. Görüntü 18). Çizginin bir diğer çeşidi olan eğri çizgiler, dalgalardan, spirallerden ve dairelerden oluşmaktadır. Hareketlidir ve düz çizgilere karşın yumuşak etkiler yaratmaktadır. Aynı zamanda karmaşık duygular da yansıtmaktadır. Diyagonal çizgilerin karışımından meydana gelen zikzak çizgiler ise, aktif, düzensiz etki ile sinirlilik ve heyecan hissi yansıtmaktadır.



Görüntü 18: Diyagonal çerçeve, *Üçüncü Adam* (The Third Man) aldı kurmaca filminden bir kare, Yön: Coral Reed, Yıl: 1949, (Brown, 2006, s.69).

Yukarıda belirtilen ve kompozisyonun önemli öğelerinden biri olan çizgi çeşitlerine ek olarak;

...gerçek, ima edilen ve kenarlarla biçimlendirilen çizgiler vardır. Gerçek ve dolaylı anlatılan çizgiler, bir çalışmanın temel yapısını belirleyen yönsel çizgileri üretirler. İma edilen çizgide ise göz, noktalar serisini birleştirme eğilimi gösterir. Örneğin, birbiri ardı sıra ayakta duran figürler ve arka arkaya sıralanan elektrik direkleri ima edilen çizgiyi oluştururlar. Bu tür çizgiler, gördüğümüzden ziyade hissettiğimiz çizgilerdir; benzer ya da bitişik biçimler arasındaki hayali çizginin sürekliliğiyle yaratılırlar. Ayrıca ima edilen çizgi, görülmeyen eksen çizgisidir. Bir tasarıma, sanat yapıtına baktığımızda; gözlerimiz hem ima edilen hem de gerçek yönsel çizgileri takip etme eğilimi gösterir (Öztuna, 2007, s. 91), (Bkz. Görüntü 19).

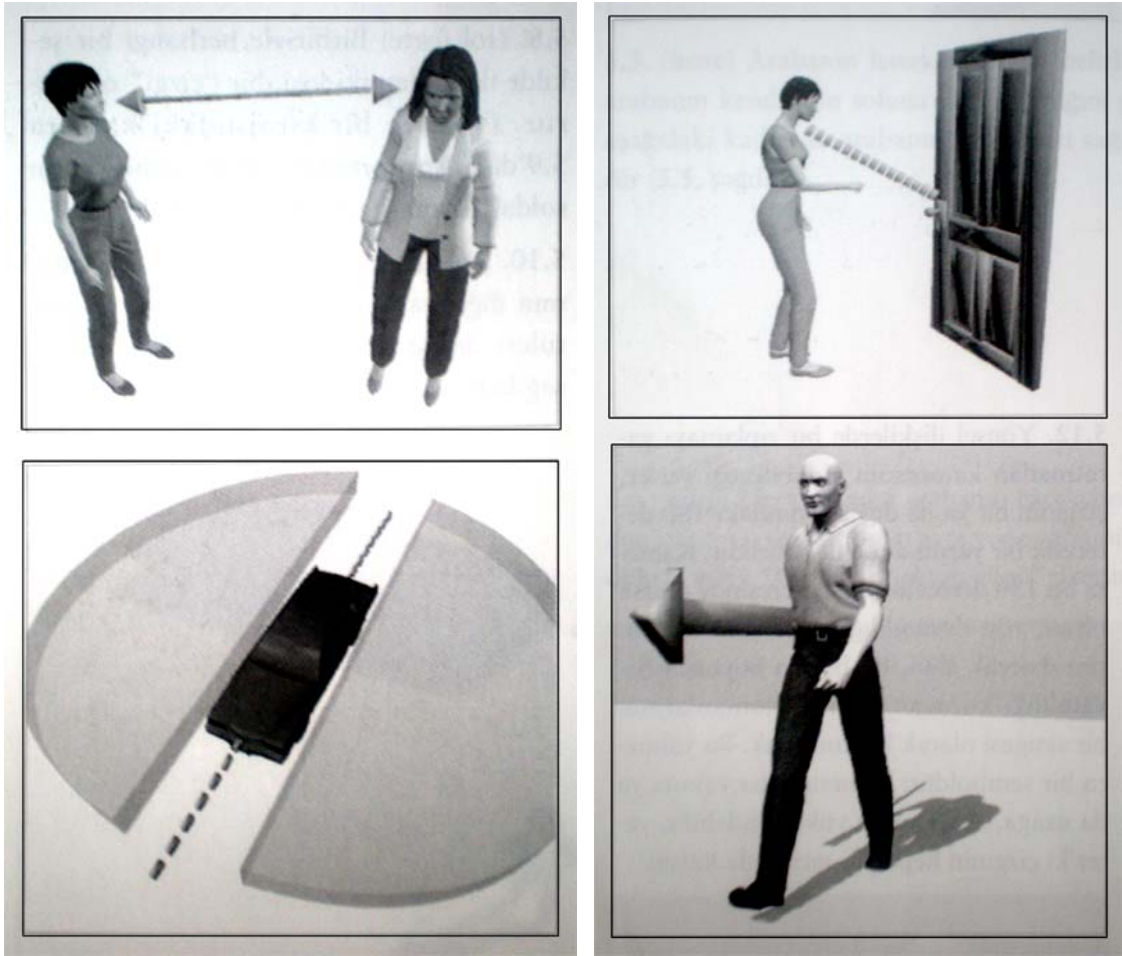


Görüntü 19: İma edilen Çizgiler ve Kompozisyon Bütünlüğü, (Kalfagil, 2006).

Sahne düzeni sağlanırken gerçek çizgilerden ve ima edilen çizgilerden faydalanılmakta ve kompozisyonun bütünlüğü, birliği, dengesi sağlanmaktadır. Görüntü 19’da oklar ile gösterilen, yani ima edilen çizgiler ile izleyici gözü belli bir yöne yönlendirilmiş ve daire ile de kompozisyonda bütünlük sağlanmaya çalışılmıştır.

Doğada, içinde yaşanan uzamlarda (mekânlarda), tasarımlarda her yerde karşılaşılan ve kullanılan çizgi, yüklenilen anlamları ile görsel dilin bir parçası ve iletişim aracıdır. Belgesel filmde görsel dil bütünlüğünün ve sahnenin izleyiciye iletmek istediği anlamı güçlendirmek için, hem gerçek çizgilerin hem de ima edilen çizgilerin kullanılma biçimleri önemlidir. Görüntü yönetmeni Brown bir

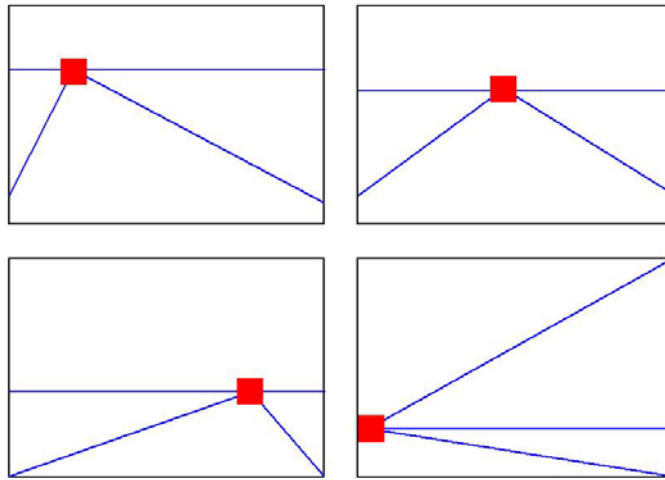
filme çizginin ancak kameranın konumuyla sahnedeki bir şey arasında bağlantı kurulduğunda oluştuğunu ve sahnenin diğer öğeleri ile birlikte bir anlam kazandığını belirtmektedir. Bir sahnede pek çok şey çizgiyi oluşturabilmektedir. Örneğin; “bir bakış, hareket, belirgin bir davranış, çerçeveden çıkmak ya da çerçeveye girmek, fiziksel coğrafya” (Brown, Çev.Taylaner, 2006, s. 101) gibi çoğaltılması mümkün olan örnekler ile sahnede oluşan çizgilerden söz etmek mümkündür (Bkz. Görüntü 20).



Görüntü 20: Bakış ve hareket yönü ile oluşan ima edilen çizgiler (Brown, 2006, s. 100).

Belgesel filmlerde kurgulanmış uzamlar, olaylar, insanlar yerine; hikâyesiyle, gerçekliğiyle var olan uzamlar, insanlar, olaylar konu edildiğinden kamera, yönetmenin bakış açısıyla bu gerçek sahnenin en etkileyici, en çok şey anlatan planına göre yerleştirilmekte ve bu açıdan oluşan çerçevenin kompozisyon bütünlüğünü sağlayan bir düzen yakalanmaktadır. Bu düzen içerisinde bulunan

figürlerin ve nesnelerin ilişkileri sayesinde oluşan gerçek ve ima edilen çizgiler ile kompozisyonun bütünlüğü, dengesi, ritmi, yani tasarım ilkelerinin ilişkileri de sağlanmış olmaktadır. Çizgi, ister açıkça ister ima edilerek üstü kapalı olsun, görsel düzenlemenin bir değişmezi konumundadır. Kullanım olarak çok yönlü olan çizgi, kompozisyon etkisini de güçlendirebilmekte ve basit birkaç çizgi, “iki boyutlu bir boşluğu göz/beyin için anlaşılır olacak şekilde...” düzenleyebilmektedir (Bkz. Görüntü 21).



Görüntü 21: Göz/beyin, kompozisyonda açık ya da kapalı (ima edilen) çizgiler ile anlamlı görsel düzenlemeler oluşturmaktadır, (Brown, 2006, s. 45).

1.3.B. Yüzey, Doku

Doku bir kompozisyonu etkili bir yüzey haline getirebilir fakat tek başına yeterli değildir. Diğer grafik öğeler ve tasarım ilkelerine gereksinimi vardır. Sürülü tarlalar, kumsal, kalabalık insan grupları, evler, çatılar, dalgalar vb. doğada var olan doğal dokulardır (Bkz. Görüntü 22).



Görüntü 22: Doku ve Ritim, (t.y., www.galerisanatyapim.com)

Dokular düzenli şekilde birbirini tekrar ederek oluşmaktadır. Kompozisyonda tekrar eden biçimin, şeklin oluşturduğu yüzey olan doku, aynı zamanda ritim ögesi ile işbirliği içindedir.

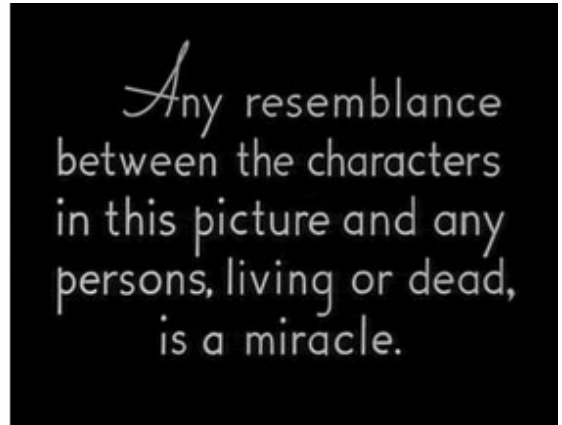
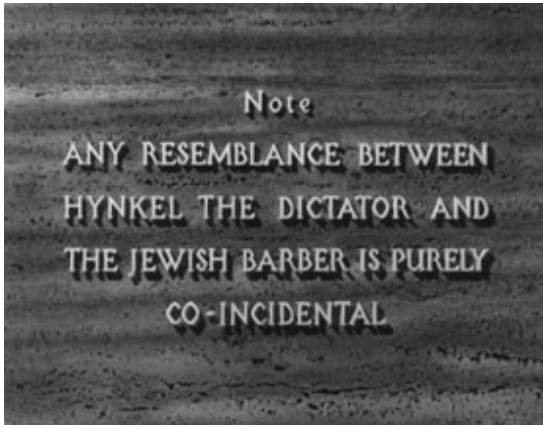
Dokuların da çizgiler gibi yüklendikleri anlamları vardır ve resimde, grafikte, fotoğrafta, sinemada ve birçok sanatta, bu anlamları ile kompozisyonu güçlendirmekle birlikte izleyiciyi belli hisler içine itmektedir. Dokunma ve görme duyusu ile hissedilen doku, sert, yumuşak, pürüzlü, pürüzsüz gibi özellikler sergilemekte ve sert dokular, maksimum karşıtlık yaratırken; duyumsal olarak aktif, estetik olarak dinamik ve uzamsal olarak derinlik izlenimi yaratmaktadır. Yumuşak dokular ise, minimum karşıtlık yaratırken; duyumsal olarak pasif, estetik olarak dekoratif ve uzamsal olarak statik etki yaratmaktadır (t.y. <http://www.guidancecom.com/alphabet/texture.htm>). Pürüzlü ve pürüzsüz yüzeyler ise ışığı tutma ve yansıtma özellikleri ile ortamı etkileyerek izleyiciyi etkilemektedir.

1.3.C. Yazı /Tipografi

Grafik tasarım öğelerinden biri olan yazı sinemada görüntünün bir parçası ve aynı zamanda bağımsız bir biçim, öge olarak kullanılmaktadır. Sinema ışık ile oluşan ve bir yüzeye (perde-ekran) yansıtılarak izlenebilen, görülebilen bir sanat olduğundan, yazının bu yüzey üzerindeki görünümü yani okunurluğu, görsel

etkisi, görüntü (biçim) ile ilişkisi, görsel dilin bütünlüğü açısından önemlidir. Kompozisyon içindeki yerinden, karakterinden, büyüklüğünden ve filmin türüne uygun olup olmadığı açısından, dikkatle üzerinde durulması gereken yazı, izleyici karşısına çok kısa süre (birkaç saniye) için de çıksa amaca uygun seçilmeli, düzenlenmeli, belki de yazı karakteri film için yeniden tasarlanmalıdır.

Sessiz sinema döneminde çokça kullanılan yazı, konuşmaların yerine, olayları açıklamak, zaman geçişlerini göstermek, bilgi vermek için kullanılmıştır (Bkz. Görüntü 23). Genellikle görüntü aralarına yerleştirilen bu tür yazılar, tipografik düzenlemeler siyah zemin üzerine beyaz ya da beyaz zemin üzerine siyah olarak kullanılmışlardır. Filmin ismini oluşturan tipografik düzenlemeler ise tek başlarına kullanılabildikleri gibi görüntü ögesi ile de kullanılmışlardır (Bkz. Görüntü 24).



Görüntü 23: Film hakkında bilgi veren ara yazılar, (sağda) The Dictator filminden bir kare, Yön: Charles Chaplin, 1940, (solda) The Dictator filminden bir kare, Yön: Jules White, 1940, (2007, http://filmyear.typepad.com/photos/uncategorized/2007/10/24/title_cards.jpg).



Görüntü 24: Filmin ismini oluşturan tipografik düzenlemeler ve görüntü ögesiyle kullanımı, (sağda) Yön: Charles Chaplin, Yıl: 1940, (solda) Yön: Jules White, Yıl: 1940, (2007, http://filmyear.typepad.com/photos/uncategorized/2007/10/24/title_cards.jpg)

Yazı tipi ve tipografi düzenlemesinin geniş yelpazesi olmasına karşın ışık ile perdeye/ekrana yansıyan filmde bu yelpaze daralmakta ve belli kurallar doğrultusunda seçimler yapılabilmektedir.

Yazı karakterlerinin geniş seçim olanağı sunması tek 'doğru' bir karakter seçimini zorlaştırmaktadır. Her yazı karakterinin tasarım anlayışı ve/ya da sayfada ürettiği etki herkes tarafından önceden bilinemeyebilir ve tasarıma bağlı olarak üreteceği dışavurum görülemeyebilir. Bu nedenle yazı karakteri seçiminde estetik, uygunluk, okunurluk ve okutabilirlik üzerine düşünülmesi gerekir (Sarıkavak, 2004, s. 65).

Yazının okunabilirliğinin yanı sıra seçilen yazı tipinin, programa, film türüne ve amaca uygunluğu da önemlidir. Sinemada yazı genellikle film başlarında ve sonlarında, jenerik (tanıtma yazısı) olarak nitelendirilen bölümlerde kullanılmaktadır. Zaman zaman görüntüyü, sesi desteklemek için film içinde de tipografi kullanılabilmektedir (Bkz. Görüntü 25).



Görüntü 25: *Demokrasi Nedir?* belgesel filminden kareler, Yön: Ömer Faruk Sorak, Yıl: 2007, (t.y., <http://asinema.net/category/kisa-filmler/belgesel>)

Sinemada önemli bir grafik öge olan tipografi, görsel dil bütünlüğünün devamlılığı açısından dikkat çekerken, yine okunurluk, amaca uygunluk, yalınlık ve yazının görüntü ile ilişkisi tipografinin önemli sorunlarındandır.

Yazı karakterlerinin iki boyutlu bir yüzeye yerleştirilmesi sanatına - tasarımına “tipografi” denir.

...Yazı karakteri seçimi, sayısı, puntosu, serifli, serifsiz, bold ya da italik olması, büyük/küçük harf (majüskül/minüskül) olması, bloklama biçimi, harf ve zemin rengi, zemin dokusu, satır uzunluğu ve boşluklar, tipografik düzenlemenin temel sorunlarıdır (Pektaş, 2001, <http://www.hasippektas.com/in.gors.html>).

Bu temel sorunların giderilmiş olduğu görüntü-yazı ilişkisi ile oluşan tipografi görsel dilin bir parçasıdır. Ekran üzerinde bulunan tipografinin, ışıklı bir yüzey olan ekranda okunurluğunun yüksek olabilmesi için seçilen yazı tipinin belli özellikleri taşıması gerekmektedir. Times New Roman gibi tırnaklı (serifli) karakterlerin uzun metinlerde okuma kolaylığı yarattığı bilinmektedir, fakat ekranda kullanılan tırnaklı fontlar, küçük boyutlarda (özellikle 14 punto altı) ve koyu zeminler üzerinde kullanıldıklarında, boşlukları dolmakta, harf anatomisini kaybetmekte ve okunurluk zayıflamaktadır. Eğer tırnaklı bir yazı tipi tercih ediliyor ise büyük boyutta kullanılmalıdır (Bkz. Görüntü 26). Işıklı bir yüzey olan ekranda Geneva, Helvetika, Arial vb. gibi tırnaksız (serifsiz) karakterlerin tırnaklı (serifli) karakterlere göre okunurluk düzeyi yüksek olduğundan daha çok tercih edilmektedir.



Görüntü 26: New York to Paris Great Race 1908 belgesel filminden bir kare,
Yap: The 1908 Great Auto Race Film Company Limited, Yıl: 2006,
(http://www.thegreatestautorace.com/Vidclips/GreatRace_CarsVidclip.html).

Metinde yer alan sözcüklerin tamamında büyük harf (majüskül) kullanılması bütünde dikdörtgen alanlar oluşturmakta (Bkz. Görüntü 27-28) ve bu durum monotonluk yaratarak okumayı zorlaştırmaktadır. Oysa küçük harf kullanımında, harfler lekesele olarak inişli çıkışlı, parçalı ve daha dinamik alanlar yarattığından metnin okunması kolaylaşmaktadır (Bkz. Görüntü 29).



Görüntü 27: Büyük Harf Kullanımı İle Oluşan Dikdörtgen Yapı ve okunma zorluğu.



Görüntü 28: Yazının büyük harf kullanımı ile oluşan dikdörtgen yapı ve okunma zorluğu, *Demokrasi nedir?* belgesel filminden bir kare, Yön: Ömer Faruk Sorak, Yıl: 2007, (<http://asinema.net/category/kisa-filmler/belgesel>).

**Küçük harfler lekesele olarak
inişli çıkışlı
parçalı ve dinamik
alanlar yaratmaktadır.**

Görüntü 29: Küçük harf kullanımı ile oluşan inişli çıkışlı yapının rahat okumaya etkisi.

Filmde kullanılacak olan yazı tipi ve tipografi, filmin türüne, izleğine (tema), hedef kitlesine göre belirlenmelidir. İzleyici bir programı, filmi izlemeden yalnızca yazı tipi ve tipografiden film hakkında bir bilgi sahibi olabilmelidir. Görüntü 30'da kullanılan yazı tipi hem sert hem de yumuşak bir özellik taşımakta, böylece iki ailenin karakter özelliklerine gönderme yapılmakta ve tipografi bir ev biçiminin üstüne iki satır halinde düzenlenerek filmde bir ev içinde iki ayrı ailenin olabildiği düşüncesini vermektedir. Bu nedenle, film için kullanılan tipografi, filmin içeriği ile örtüşmekte ve izleyiciye bir ön bilgi verebilmektedir.



Görüntü 30: *İki Aile* adlı yerli dizinin Jeneriğinde kullanılan tipografi, Yap: Star Tv, Yıl: 2006, (<http://img106.imageshack.us/img106/6655/ikiailesh9.jpg>)

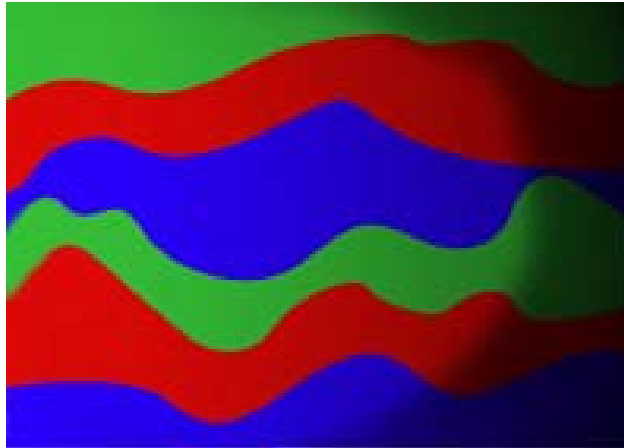
Bir çizgi filmde, haber filminde, belgesel ya da kurmaca filmde filmin konusu sonucu oluşan filmin türlerine göre birçok yazı karakteri kullanılabildiği gibi yazının birincil görevi olan okunurluk asla göz ardı edilmemelidir. Belgesel filmlerde, akış içinde kullanılan tipografilerde okunurluğu ön plana çıkarmak için genellikle saydam (şeffaf) ya da saydam olmayan bir bant kullanılmaktadır (Bkz. Görüntü 31).



Görüntü 31: Akış içinde kullanılan tipografilerde okunurluğu ön plana çıkarmak için, şeffaf (sağ) ve şeffaf olmayan (sol) bant kullanımı, *Bir Kuruluş Öyküsü* adlı belgesel filminden kareler, Yap: H.Ü. İletişim Fakültesi, Yıl: 2007.

1.3.Ç. Renk

Yoğrumsal sanatlarda mesela “resim sanatında renk denildiğinde boya olarak renk anlaşılır, oysa fotoğraf, film ve elektronik görüntüde ise renk denildiğinde ışık olarak renk anlaşılır” (Kılıç, 2003, s. 26). Renk ışık ile oluşmaktadır. Yani nesnenin üzerine gelen ışığın bir bölümü nesne tarafından emilirken bir bölümü de yansımaktadır. Nesneden yansıyan ışık, rengin türünü belirlemekte ve renk tanımlanırken kullanılmaktadır; sarı, kırmızı, mavi, mor, yeşil gibi. Rengin tonu, bir rengin açıklık ya da koyuluğunu göstermektedir. Renk yoğunluğu ise, parlaklık ile ilişkilidir. Yoğunluğu fazla olan renkler parlak renklerdir. Nesnelerin rengini üzerine düşen ışık belirlemekte ve ışığın az olduğu yerlerde nesnenin rengi grinin tonları olarak görülmektedir (Bkz. Görüntü 32).



Görüntü 32: Işığın yoğun ve zayıf olduğu durumlarda nesnenin rengindeki değişiklik (Kılıç, 2003, s. 26.)

Renkli filmin kompozisyon düzeni, siyah-beyaz filmin kompozisyon düzeninden farklı özellikler sergilemektedir. Siyah-beyaz filmde renksizliğin, sadece gri tonlara sahip bir kompozisyon düzenine yalınlık egemenken, renkli filmin kompozisyon düzenine karmaşa egemen olabilmektedir. Ancak grafik öğelerin ve tasarım ilkelerinin ilişkileri doğrultusunda bir kompozisyon düzeni oluşturulmuş ise karmaşanın yerini güçlü bir görsel dil alabilmektedir. Böylece görsel dil bütünlüğü renklerin etkileşimi ve uyumu ile dikkat çekmektedir. Sinemada rengin kullanımını Alim Şerif Onaran (1986, s. 46); Resimsel Renk, Tarihsel Renk, Sembolik Renk, Psikolojik Renk olmak üzere dört bölümde

incelemiştir. Bu ayrım filmin öykü anlatımını da etkilemektedir. Filmin geneline egemen renk ya da sahnelere özel olarak ışık ile verilen renk izleyiciyi etkilemektedir. Müziğin sahne ile uyumu sonucu oluşan dramatik etki gibi renk de sahnelere ve bütünde de filme dramatik bir anlam katabilmektedir. (Bkz. Görüntü 33).



Görüntü 33: Mum ışıklarının sahnede oluşturmuş olduğu kızılımsı rengin dramatik etkisi, Barry Lyndon adlı kurmaca filminden bir kare, Yön: Stanley Kubrick, Yıl: 1975, (Brown, 2006, s. 158).

1.3.D. Görüntü/Biçim

Görüntü ve biçim gibi ögeler görsel sanatların vazgeçilmez anlatım araçlarıdır. Bu özelliklerine göre anlatım biçimleri ve izleyici üzerinde bıraktıkları etki de farklı olmaktadır. Sinemada bu ögeler hem devingen hem de durağan olabilmektedir.

1.3.D.a. Devingen (Hareketli) Görüntü

Sinemanın temel özelliklerinden biri olan devinim ve devingen görüntü, anlatım aracı olarak diğer görsel sanatlardan farklı olarak izleyici ile buluşmakta ve bir kompozisyon ögesi olarak da sinemacı tarafından kullanılmaktadır. Sinemada tiyatrodan farklı olarak dikkat çeken bir anlatım aracı olan devingen görüntü, sadece çerçeve içinde olan devinimden değil aynı zamanda çerçeveye bağlı bir devinimden de söz edilmektedir. Şöyle ki; çerçeve içinde devinen kişi, nesne

vb. devingen bir görüntü oluşturmaktadır, aynı zamanda bu devinimi çerçeve de takip etmekte yani kamera devinimleri ile de iki türlü bir devinim elde edilmektedir (Bkz. 2.2.A.a. Devingen Kompozisyon). Böylece devinimin etkisi iki kat artabilmekte ve izleyici üzerindeki etkisi de üst düzeyde hissedilebilmektedir.

Sinemada devingen görüntü; bir grafik öge (biçim, renk, yazı vb.), canlandırma (animasyon) olabilmektedir. Sinemada canlandırma oldukça geniş bir kullanım alanına sahiptir üç ana kategoride değerlendirilmektedir:

Klasik metot: Çizgi canlandırmanın bizzat kendisidir. Çizgi canlandırmaya büyük fonksiyon kazandıran bilgisayar teknolojisi adlandırmasıyla "2D (iki boyutlu) animasyon" da denilmektedir ama bilgisayar değil, klasik çizgi esas alınmalıdır.

Bilgisayar grafiği veya karakter jeneratörü (CG) metodu: 3D (üç boyutlu) bilgisayar programları vasıtasıyla animasyon.

Stop-motion metodu: El ile hazırlanmış model (kukla, oyun hamuru) veya dış mekânın kare kare çekilmesi yoluyla gerçekleştirilen animasyon. (2008, <http://www.cizgifilmciler.org/content/view/5/32/>).

Bir kurmaca, belgesel, deneysel film, tamamen canlandırma görüntülerinden oluşturulabileceği gibi (Bkz. Görüntü 1–2–3), kısmi olarak da film akışı içinde gerek duyulan bölümlerinde kullanılabilir. Belgesel filmlerde genellikle gerçek görüntülere ulaşmanın imkânsız olduğu durumlarda canlandırma görüntüler ile film oluşturulmaya çalışılmaktadır.

1.3.D.b. Durağan Görüntü

Sinema devingen bir yapıya sahip olduğu için durağan görüntüler bile deviniyormuş gibi görünebilmektedir. Gerçekte durağan görüntü olan fotoğraf, resim, grafik öge film akışı içinde ilerleyebilmesi için saniyede 24 kare olarak gösterilmektedir. Belgesel filmlerde durağan görüntüler filmin anlatım dilini desteklemek ve güçlendirmek için sıkça kullanılmaktadır. Tarihi bir yerin filmi yapılıyor ya da bir kişinin biyografisi üzerine bir film çekiliyor ise geçmiş görüntüler, genellikle fotoğraflar ya da resimler ile desteklenmektedir (Bkz. Görüntü 34). Durağan grafik ögeler de aynı amaçla kullanılabilir ve sözün

kullanılmadığı durumlarda yazı (bilgi) içerikli grafikler ile görüntü desteklenmektedir (Bkz. Görüntü 35).



Görüntü 34: Fotoğraf ve grafik öğeler ile oluşturulan durağan görüntüler, *Girit ve Mübadele* belgeselinden bir kare (solda), Yön: Yiğit Açık - Nurhan Özsoy, Yıl: 1999, *Ölümü Ektim Randevu Yerinde* belgeselinden bir kare (sağda) Yön: Nesrin Cavadzade - Hüseyin Karabey, Yıl: t.y., (2007, <http://asinema.net/category/kisa-filmler/belgesel>).



Görüntü 35: Bir gazete haberinin hem görsel hem de bilgi içerikli etkisi ile durağan görüntü kullanımı, *Gelibolu* belgeselinden bir kaç kare, Yön: Tolga Örneş, Yıl: 2005, Tür:Tarihi Dramatik Belgesel, (<http://www.ntvmsnbc.com/news/308865.asp>).

1.4. GRAFİK ÖGELERİN BELGESEL FİLMDE KULLANIMI

Belgesel filmci nesnel bakış açısıyla konuya yaklaşırken, yansıtmak istediği gerçeği, seyirciye en etkili biçimde vermenin yollarını düşünürken, her ne kadar çerçeveleme, görüntü düzeni, alıcı açıları, kurgu, etkileyici açıklama, sürükleyici, akıcı bir anlatım, görüntülere uygun düşen etkili müzikten yararlansa da durağan ve devinimli grafiklerden de faydalanmaktadır. Grafik öğelerin belgesel filmde kullanılma amacı, görsel dil bütünlüğü ve etkili görsel anlatımı desteklemek, anlatılmak istenen mesajı güçlendirmek ve seyirci algısını açık

tutmak olduğundan filmin görsel dilinin oluşturulmasında grafik öğelerin önemi büyüktür. Belgesel filme konu olan her şeyin anlatmak istediği bir ‘derdi’ olduğu düşünüldüğünde onun ekrana yansıyan gerçekliğinin ve varoluşunun ötesinde, etkileyici, sürükleyici ve akıcı bir anlatım için, grafik öğelerin varlığının ve filmde kullanılma biçiminin, filmin görsel dil bütünlüğünün oluşturulmasına önemli katkıda bulunduğu söylenebilir. Bu nedenle bir belgesel filmde grafik öğelerin neler olduğu (Bkz. 1.3. Belgesel Filmde Grafik Öğeler), bunların etkili ve amaca uygun kullanımının nasıl olması gerektiği, bir belgesel filme grafik tasarımın ve ilkelerinin ne gibi etkileri olduğu konusu bu başlık altında incelenmiştir.

Grafik sözcüğü eski Yunanca da kullanılan “Grapnein” (yazmak) sözcüğünden türetilmiştir. Yazmak, bu bağlamda anlatmak ve ifade etmek olarak da düşünülür ise, grafik; harflerin, sözcüklerin, tümcelerin, fotoğrafların, biçimlerin bir yüzey üzerinde belli kompozisyon kuralları ile oluşturulmasından ortaya çıkan yaratıcı görsel dil bütünlüğüdür. Grafik tasarım bir mesajı iletmek için metnin ve görsellerin algılanabilir ve görülebilir bir düzlemde organize edilmesidir. Baskı, ekran, hareketli film, animasyon, iç mimari, paketlenme gibi birçok ortamda uygulanabilir. Temel ilkeleri (Bkz. 2. Bölüm) hizalama, denge, karşıtlık, vurgulama, hareket, görüntü, oran, yakınlık, tekrarlama, ritim ve birliktir (t.y., http://www.ansiklopedi.gen.tr/index.php/Sinema_tarihi). Disiplin içinde bir araya gelen öğeler ile oluşan grafik tasarım, hedef kitlenin ihtiyaçlarına cevap vermekte, bir mesaj iletmekte ve hedef kitlesini harekete geçirmektedir. Günümüzde “...grafik tasarım, insan etkinliğinin ve koşullarının tüm yönlerini kapsayan iletişimin en önemli unsurlarından biri olmuştur” (Halas, 1984, s. 15). Aynı zamanda doğru, anlaşılır, sade, etkileyici ve harekete geçirici olmak zorundadır.

Belgesel filmlerde kullanılan grafik öğeler; çizgi, nokta, yüzey, doku, yazı/tipografi, renk, görüntü, biçim öğeleridir ve bunlar hem devingen hem de durağan olarak kullanılabilir. Yönetmenliğini Y. Açık ve N. Özsoy’un 1999’da yapmış olduğu *Girit ve Mücadele* belgeselinin girişinde kullanılan yazı/tipografi, renk ve görüntü öğelerinin bütünlüğü ile bir grafik düzenleme

yapılmış ve zeminde kullanılan görüntü ögesine benzer ögeler film akışı içinde tekrar edilerek filmde görsel dil bütünlüğü oluşturulmaya çalışılmıştır (Bkz. Görüntü 36). Aynı zamanda filmin tümünde kullanılan grafikler durağan olarak kullanılmıştır.



Görüntü 36: *Girit ve Mübadele* belgeselinde grafik öge olarak yazı kullanımı, Yön: Yiğit Açık - Nurhan Özsoy, Yıl: 1999, (<http://asinema.net/category/kisa-filmler/belgesel>).

Yönetmenliğini N. Cavadzade ve H. Karabey'in yapmış olduğu *Ölümü Ektim Randevu Yerinde* belgeselinde isim bandı olarak kullanılan grafik öge, çizgi, yazı/tipografi ve renk ile oluşturulmuştur (Bkz Görüntü 37). Bu ögenin film akışı içinde görüş bildiren kişilerin görüntüleri ile kullanılması görsel dil bütünlüğü sağlamak ve bir belgesel film için oldukça önemli bir görevi yerine getirmekte yani alanında uzman ya da konuyla yakından ilgili kişilerin görüşlerine yer verildiğini göstermektedir. Belgesel filmlerin gerçeklikle olan bağları nedeniyle, filmde yer alan kişileri tanıtmak, anlatmak, izleyicinin filme ve filmde anlatılan bilgiye güvenini artırmaktadır. Filmde kullanılan isim bandı devingen olarak ekrana gelmekte ve birkaç saniye (sn) durağan olarak ekranda görüldükten sonra yeniden devingen olarak yok olmaktadır.

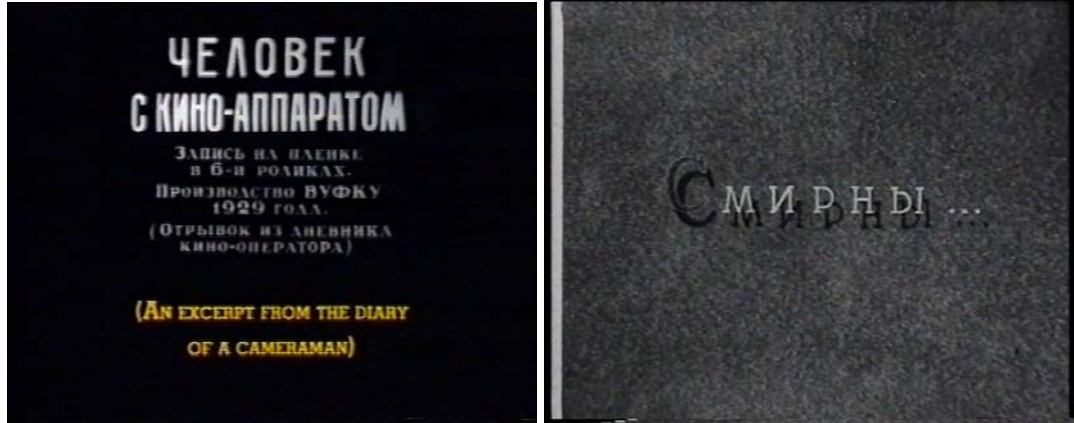


Görünüt 37: Ölümü Ektim Randevu Yerinde belgeselinde kullanılan isim bandı ögesi, Yön: Nesrin Cavadzade - Hüseyin Karabey, Yıl: t.y., (<http://asinema.net/category/kisa-filmler/belgesel>).

Tarih içerisinde görsel imgelerin değişik ortamlarda yaratılması, estetik açıdan incelenerek zamanla gelişmesi ve en son olarak teknoloji ile koşut bir gelişme göstermesi devingen ve durağan grafiklerin temelini de oluşturmuş ve gelişmesini de sağlamıştır. Görsel imgelerin filmlerde kullanım alanları oldukça geniştir. Gelişim süreçleri incelendiğinde bunların sinemanın ilk yıllarında genelde kurmaca filmlerde kullanıldığı, belgesel filimlerde ise bu ögeden çok az yararlanıldığı görülmektedir (Bkz. Görüntü 38-39).



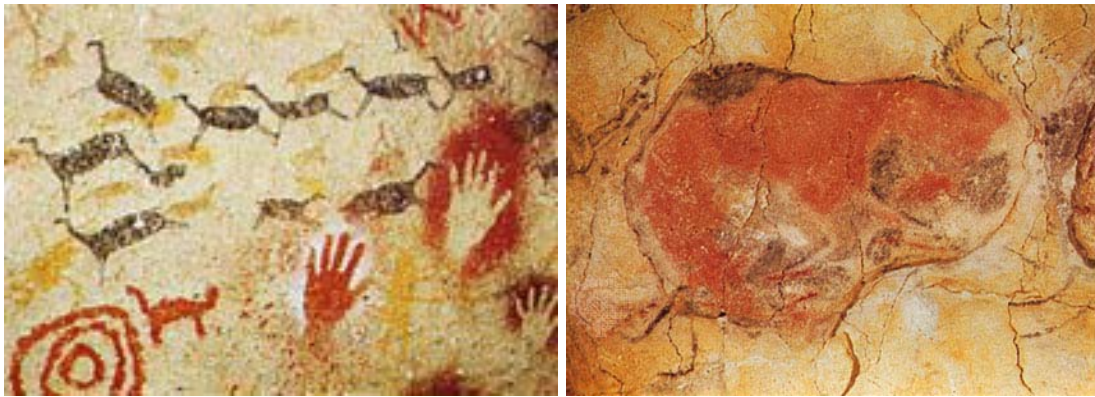
Görüntü 38: Kameralı Adam (*The Man With Movie a Camera*) deneysel ve belgesel filminden kareler, Yön: Dziga Vertov, Yıl: 1928, (GİSAM Arşivi).



Görüntü 39: *Türkiye'nin Kalbi Ankara* belgesel filminden kareler, Yön: Sergey Yutkeviç, Yıl: 1933, (GİSAM Arşivi).

1.4.A. Devingen (Hareketli) Grafikler

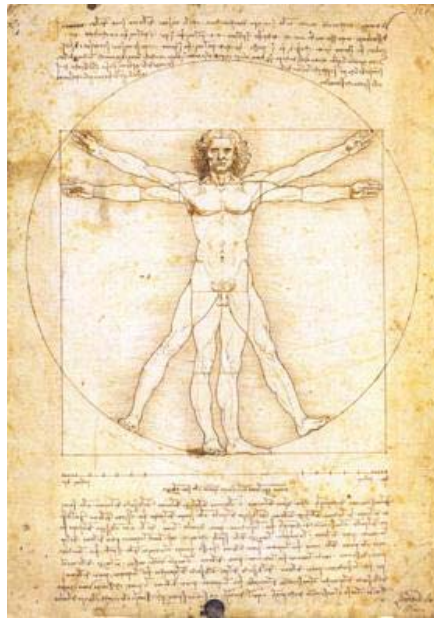
Neanderthal insan, bundan 3000 yıl öncesinde Altamira Mağarası'nın duvarlarına kendi av ve avlanma deneyimlerini anlatmak için bir takım leke ve çizgilerden oluşan görsel imgeler yapmış, daha sonra avının devinimini ve hızını anlatabilmesi için çok tekrarlı imgelerle bunları desteklemiştir. Bu sayede Neanderthal insan canlandırmanın ilk örneklerinin yaratıcısı olmuştur (Bkz. Görüntü 40), (Hünerli, 2005).



Görüntü 40: Altamira Mağarası'nın duvarlarında görülen görsel imgeler, ((solda) 2007, [http:// alkimsanatsicakyazilar.googlepages.com/402](http://alkimsanatsicakyazilar.googlepages.com/402), (sağda) <http://updatecenter.britannica.com/art?assemblyId= 6469&type=A>).

Hünerli'nin belirlemesine göre tarihte birçok kaynak devinimin ilk örneklerini oluşturmaktadır.

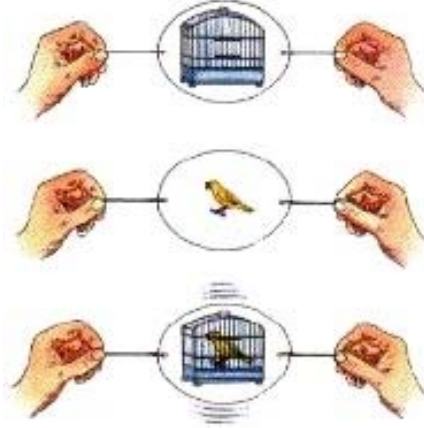
Achilleus ve Hektor arasındaki kavganın öyküsü bir savaş kalkanının kenar süsü olarak çizgi romana benzer biçimde çizilmiştir. Ortaçağ elyazmalarındaki kitap resimlerinde önemli dinsel olaylar birbirini izleyen kareler ile görüntülenmiştir. İ.Ö. 2000 yıllarına tarihlenen bir Mısır duvar süslemesinde de iki adamın güreşi yatay bir düzlemde birbirini izleyen devinimlerin gösterilmesi biçiminde tasarlanmıştır. ...Leonardo Da Vinci'nin insan hareketlerini yansıttığı taslağı da yine bilinen örneklerdendir (Bkz. Görüntü 41), (Hünerli, 2005, s. 6).



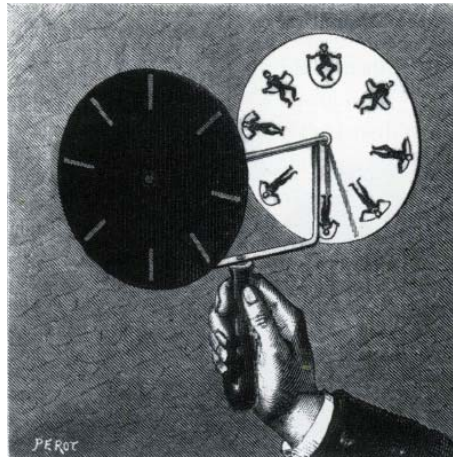
Görüntü 41: Leonardo Da Vinci'nin İnsan Bedeni Taslağı,
(http://tr.wikipedia.org/wiki/Resim:Da_Vinci_Vitruve_Luc_Viatour.jpg)

17. yy.'da geliştirilen ve adına *Sihirli Fener* denilen ilk yansıtım aygıtı ile yan yana çizilmiş görüntüler mum ışığı yardımıyla bir yüzeye yansıtılmış daha sonra bir oyuncak olarak tasarlanan ve *Thaumatrope* adı verilen bir başka aygıt ile iki farklı resim bir bütün olarak algılanmıştır (Bkz. Görüntü 42). Resimleri canlıymış gibi devinim içinde gösterme çabası her iki aygıtın özelliklerini de taşıyan 1831 yılında Joseph Plateau tarafından *Phenakistiscope* adında bir aygıtın geliştirilmesiyle devam etmiş (Bkz. Görüntü 43) ve 19. y.y.'a geldiğinde resimleri devinimliymiş gibi gösterme çabaları daha büyük bir hız kazanmış ve

birçok aygıt geliştirilerek canlandırmanın ve sinemanın ilk temelleri atılmaya başlanmıştır (Hünerli, 2005).



Görüntü 42: *Thaumatrope* , İki farklı resmin devindirilmesi ile elde edilen canlandırma, (http://sleepygi.setupmyblog.com/wp-content/uploads/2006/10/persist_thaumatrope.jpg).



Görüntü 43: *Phenakistiscope*, üzerinde 16 resim bulunan diskin, önünde bulunan yarıklı diskten aynaya doğru tutulup çevrilerek elde edilen devinimli görüntü, (http://www.lumen.nu/rekveld/wp/?page_id=339)

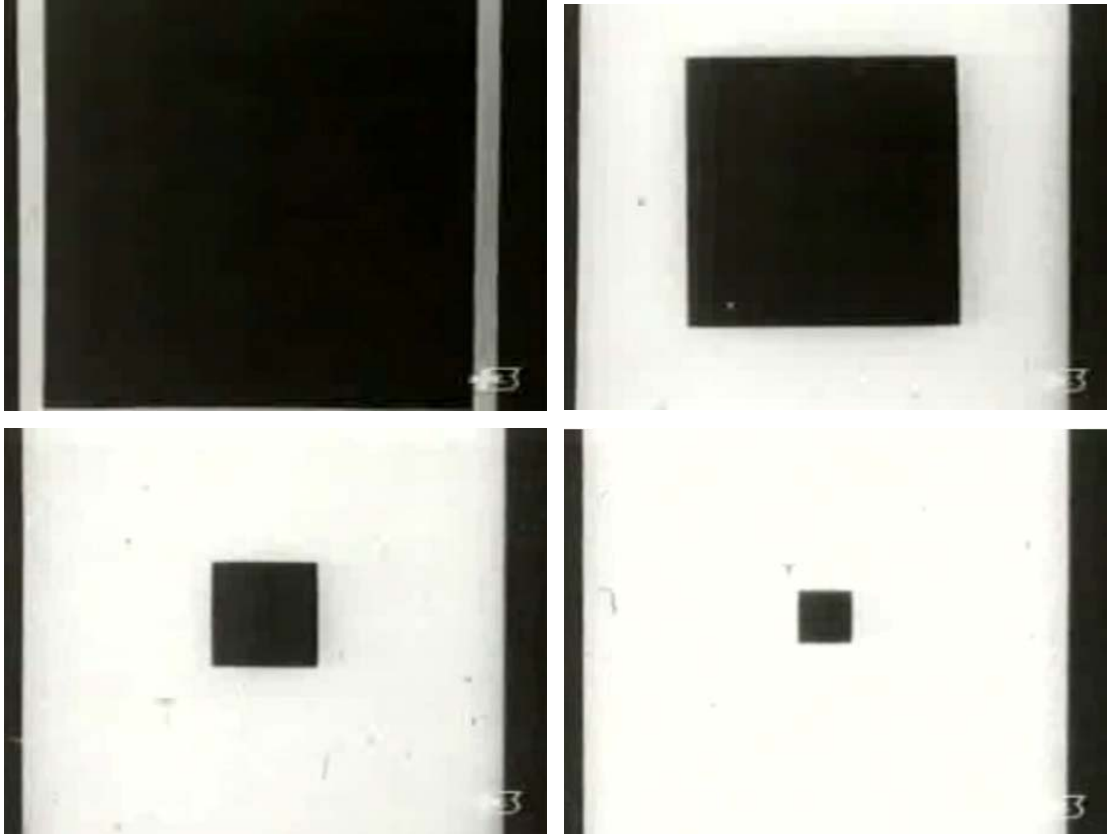
“1872 yılında Eadward Muybridge hayvan ve insan hareketlerini fotoğraflarla hareket ediyormuş gibi göstermeyi...” (Madsen, 1969, s. 7) başarması devinimin ayrıntılı bir biçimde incelenmesini sağlamıştır. Devinimli grafiklerin temelini de oluşturan bu çalışmalar gelişen teknoloji ile paralel filmin bir ögesi olarak kullanılmaya başlanmıştır. İlk dönem sessiz filmlerde görüntü hemen başlamakta ve daha sonra sonlanmakta iken 1900’lerde film başlıklarını ve film içindeki görüntüleri, konuşmaları açıklayan yazı/tipografi öğeleri kullanılmıştır

(Bkz. Görüntü 44). Sergey Yutkeviç'in 1933'de çekmiş olduğu, Atatürk'ün 10. Yıl Nutku ve Ankara'yı anlatan görüntülerinden oluşan belgeseli ses ve yaz/tipografi öğeleri ile hazırlanmıştır. Fakat bu görüntüler durağan özelliğe sahiptir ve o zamanın teknik olanakları ile ancak bu kadarı yapılabilmektedir. Zamanla gelişen teknoloji ile belgesel filmlerde grafik öğelerin kullanılma nedenleri, sıklığı ve özellikleri de değişmiştir.



Görüntü 44: Sesli film dönemine geçilmiş olmasına karşın izleyici üzerindeki olumlu etkisi nedeniyle yazı/tipografi öğesinin kullanılmasına bir örnek. *Ankara Türkiye'nin Kalbidir* belgesel filminden kareler, Yön: Sergey Yutkeviç, Yıl: 1933, (GİSAM Arşivi).

Endüstrileşen sinema sektöründe 1950'li yıllara gelindiğinde televizyon izleyicisine karşılık, sinema izleyici sayısı artırılmaya çalışılmış ve genellikle filmin başlangıç ve bitiş tanıtma yazılarında ve aralarında (jeneriklerinde) devinimli grafikler kullanılmıştır (Bkz. Görüntü 45). Her ne kadar sinemanın ilk ürünleri belgesel filmler olsa da eğlenceye dayalı olan kurmaca filmlerin daha fazla ilgi çekmeleri, belgesel filmlerin yapımlarının zahmetli ve pahalı olmaları bu türün gerçeğe dayalı olması hiçbir hile ya da yapay görüntünün kullanılmaması filmin anlatım dilinde bir durağanlık yaratmaktadır. Bu nedenle belgesel filmlerde durum biraz daha farklı olmuş ve devingen grafikler ancak son 10–15 yıldır büyük bütçeli filmlerde kullanılmaya başlanmıştır. Artık günümüzde ise bilgisayar teknolojisinin gelişmesi ve yaratıcı tasarımcıların katkıları ile belgesel filmlerde de hem film akışı içinde hem de başlangıç ve bitiş jeneriklerinde devingen grafikler kullanılmaktadır (Bkz. Görüntü 46–47).



Görüntü 45: Bitiş jeneriğinde kullanılan devingen biçim. *The Bridge* belgesel filminin jeneriğinden kareler, Yön: Joris İvens, Yıl: 1927, (2008, <http://www.ubu.com/film/ivens.html>).



Görüntü 46: Film Akışı içinde bir görsel öge (harita) üzerinde bir yerden bir yere gidişi anlatmak için, devinim çizgi ögesinin kullanımı. Sarıkamış belgesel filminden kareler, Yön: Kemal Öztürk, Yıl: ?, (Yayın Yılı: 2007, <http://belgeseli.blogspot.com/2007/07/sarkam-belgeseli.html>)



Görüntü 47: Jenerikte kullanılan devingen grafik, *Deniz Gezmiş Belgeseli - Keşke Olmasaydı 1*,
Yön: Yaşar Taşkın Koç, Yıl: 2007,
(<http://belgeseli.blogspot.com/2007/07/deniz-gezmis-belgeseli-keke-olmasayd-1.html>).

Devingen grafikler; sembol, ikon, renk, yazı, 2 boyutlu, 3 boyutlu biçim ve nesnelerin öykünerek, modellenerek canlandırılması ve devinim kazandırılması ile oluşmaktadır. Filmin dil bütünlüğüne, ritmine katkı sağlayan bu öğeler izleyicinin ilgisini açık tutmaktadır. Görüntünün anlatmak istediği şey, grafik öğe ile desteklenmekte ya da tek başına filmin anlatım ögesi görevini üstlenmektedir.

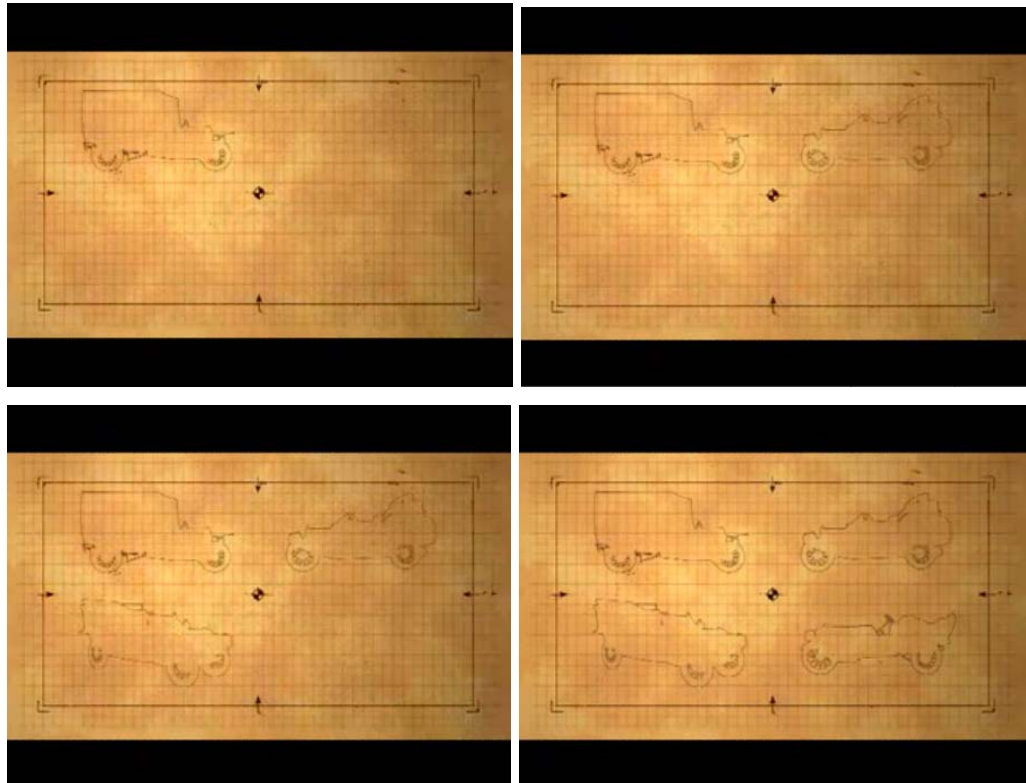
1.4.B. Durağan (Spot) Grafikler

İlk olarak sessiz sinema döneminde kullanılan durağan grafikler filmin başlığını, filmin yönetmenini, bilgi veren ara yazıları ve film bittiğini gösteren 'The End' göstergesini içermektedir (Bkz. Görüntü 48). Sessiz sinema döneminde film arasında kullanılan ilk yazı/tipografi grafik öğeler animatörler tarafından kartonlara yazılıp daha sonra tek kareler halinde çekilip filme eklenmişlerdir. O dönemde teknik olanakların yetersizliğinden dolayı durağan olarak kullanılan yazı/tipografi ya da çizgi, biçim öğeleri günümüzde de filmin anlatım dilinin bütünlüğü, anlatılan konunun gereğine uygun olarak gerektiğinde durağan olarak da kullanılmaktadır. Bu tercih hem yönetmene hem de filmin dil bütünlüğünü destekleyen amaca göre değişmektedir.



Görüntü 48: Başlangıç ve bitiş jeneriğinde kullanılan durağan yazı kullanımı. *The Bridge* belgesel filminin jeneriğinden kareler, Yön: Joris İvens, Yıl: 1927, (2008, <http://www.ubu.com/film/ivens.html>).

Durağan grafikler; sembol, ikon, renk, yazı, 2 boyutlu, 3 boyutlu biçim ve nesnelerin öykünerek, modellenerek canlandırılması ile oluşturulmaktadır. Filmin dil bütünlüğüne, ritmine katkı sağlayan bu öğeler izleyicinin ilgisini açık tutmak için filmin anlatım ögesi olarak kullanılmaktadır (Bkz. Görüntü 49).



Görüntü 49: Çizgisel olarak gösterilen biçimin durağan grafik olarak kullanılması. *New York to Paris Great Race 1908* belgesel filminden kareler, Yap: The 1908 Great Auto Race Film Company Limited, Yıl: 2006, (2007, http://www.thegreatestautorace.com/Vidclips/GreatRace_CarsVidclip.html).

2. BÖLÜM

BELGESEL FİLMDE TASARIM İLKELERİ VE ÖĞELERİ

2.1. TASARIM İLKELERİ

Tasarımın temel ilkelerinden, ister film, fotoğraf, ister resim, grafik olsun bütün görsel sanatlarda yararlanılmaktadır. Bu ilkelere yararlanılarak değişik bileşimlerde karşılıklı etkileşimde görsel kompozisyonlar oluşturulabilmekte ve aynı zamanda çerçeveye, hareket, derinlik ve görsel güç katılabilmektedir.

Tasarımın temel öğelerinin; çizgi, şekil, doku, renk, mekân, ton değerinden meydana geldiği bilinmektedir. Bunlar aynı zamanda grafik tasarımın temelini oluşturur. Bu öğeleri kontrol edebilmek için tasarımcılar, görsel uyum, çeşitlilik, ritim, denge, oran, hareket, odak noktası, vurgu, egemenlik, görsel hiyerarşi ve plastik ekonomi gibi tasarım ilkelerine gereksinim duyarlar. Tasarımın öğeleri ve ilkeleri, görsel kompozisyonun temel yapı taşlarıdır. Görsel bilginin organizasyonu, tasarım ilkeleriyle olur. Bir çalışmada bütünlüğü ya da birliği sağlamak için, çalışma içindeki her öğenin birbirleriyle etkileşim içinde olduğunun bilinmesi gerekir (Öztuna, 2006, s. 62).

Tasarım ilkeleri, bir düşüncenin görselleştirilmesinde rol oynayan öğelerin; kelimelerin, imgelerin, şekillerin, figürlerin, uzamın, düzenlenmesinde devreye girmekte ve aynı zamanda tasarımcının, görüntü yönetmeninin, sanat yönetmeninin etkili tasarımlar ve görsel dil bütünlüğü olan sahneler yaratabilmesi için rehber olmaktadır. Malzemenin, bilginin, düşüncenin bir ölçüde koordine edilmesinde kullanılan tasarım ilkeleri ile görüntü daha anlamlı, etkili ve anlaşılabilir hale getirilebilmekte ve izleyici ile etkili bir iletişim olanağı oluşturulabilmektedir.

Görsel dil bütünlüğü oluşturulmuş, estetik, anlaşılır bir anlatım diline sahip sahnelerin yaratılmış olduğu bir filmde, tasarım ilkelerinden yararlanılmakta ve sinema dilinin oluşturulmasında etkin olan bu ilkeler sinema alanında sinematografi olarak adlandırılmaktadır. Sahnenin yapı taşlarını, tasarım ve görsel düzenleme ilkelerini, kameranın her türlü kullanımını, ışık ve ışıklandırmayı, renkleri ve görüntü denetimini kapsayan sinematografi, hareketli

görüntüden, istenen anlamı elde etmeyi sağlamaktadır. Sinematografi ile izleyicinin dikkati, denge ya da dengesizliğe, parıltıya, gerilime, önemli olana çekilebilmektedir. Film karesini oluşturan çerçevenin ve kompozisyonun nasıl oluşturulacağı konusunda sinematografiye dikkat çeken sinema eleştirmeni Nilgün Abisel şöyle demektedir.

Aynı konunun pek çok biçimde çerçevelenmesi mümkün olduğundan, 'nasıl' sorusunun yanıtı ayrı bir olaydır: Yukarıdan, aşağıdan, sağdan, soldan, bunlar arasındaki açılardan; basık düzleştirilmiş olarak ya da üç boyutlu izlenimi yaratacak biçimde; az ışıktaki, aydınlıkta, kırmızı ya da sarı ışık altında; hareketini ona paralel olarak izleyerek ya da çerçeveden çıkmasına izin verecek biçimde aktararak vb. İşte burada seçme işlemi yeniden gündeme gelir. Hedeflenen etkiyi (duygusal, düşünsel) sağlamak ya da zihinsel bir süreci harekete geçirmek üzere eldeki olanaklar arasından hangilerinin kullanılacağına karar vermek gerekir. Önemli olan anlamların ve atmosferin arzu edildiği biçimde yaratılmasıdır... (Abisel, 2001, s. 10).

Sinemada 'nasıl' sorusunun yanıtını ortaya çıkaran sinematografi, tasarım ve görsel düzenleme ilkelerinin ve bunların ilişkilerinin bir sonucu olarak bir filmi tasarım ürününe dönüştürmektedir. Bu nedenle bir tasarım ürünü olan filmin etkili, estetik görsel dil bütünlüğünü sağlayan ilkelerin özelliklerine ve birbirleriyle olan ilişkilerine aşağıda değinilmektedir.

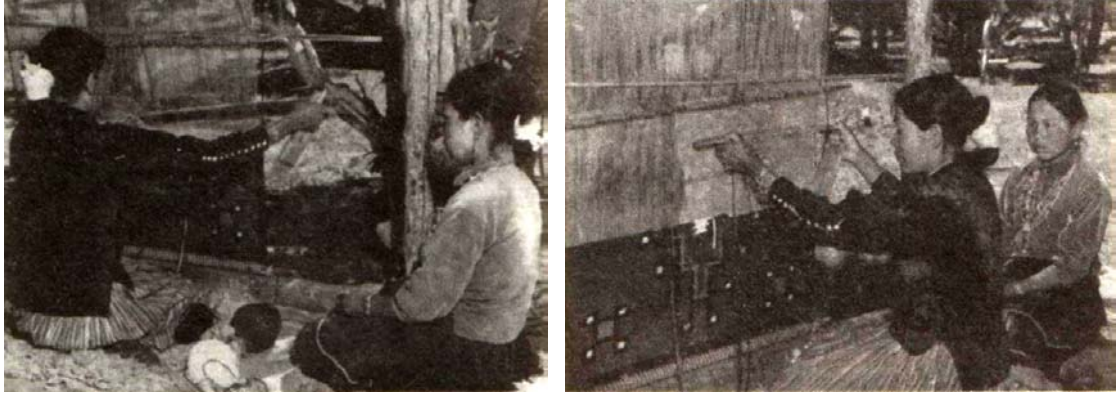
2.1.A. Bütünlük / Birlik

Bir kompozisyonda bütün öğeler birbirleriyle görünür ya da görünmez bağlarla ilişkilendirilerek izleyicinin dikkati, istenilene yönlendirilebilmekte ve böylece öğelerin dengeli ilişkileri sonucu bütünlük/birlik oluşturulmuş olmaktadır. Kompozisyonda bütünlük ilkesi ile izleyici, birbirinin önüne geçen kişi ya da nesnelerden çok, filmin görsel bütünlüğüne, anlamına yönelmektedir. Bir çalışmada, bu bir kurmaca film, belgesel film, animasyon, resim, grafik, fotoğraf, tiyatro, edebiyatın her hangi bir türü vb. olabilir, etkili bir kompozisyonun bütünlüğü; denge, egemenlik, yalınlık, ışık-gölge, renk ve daha başka görsel öğelerin anlamlı ilişkilendirilmesi ile oluşmaktadır. Bütünlük kavramı birçok öğenin bir arada olmasını gerektirmektedir. Kompozisyonda denge yok ise, ışık-

gölge ilişkisi yetersiz ise ya da kompozisyona egemen olan bir öge yok ise o kompozisyon için bütünlük ilkesinden söz edilemez.

Sanat tarihçi Wölfflin (1995, Çev. Örs) bütünlüğün aynı zamanda, aynı derece ışık ve renkten de doğduğunu belirtmekte ve şekillerin, yani nesnelerin, kişilerin konumlarından dolayı oluşan ilişkilerini de ön plana çıkarmaktadır. Kişi ve nesnelerin, hatta ışık kaynağının çerçeve içinde kullanıldığı kapalı kompozisyonlarda bütünlük hissi daha çok hissedilse bile, açık kompozisyonlarda da dikkat edilen önemli bir özelliktir. Her ne kadar çerçeve içinde yer alan kişi bakışlarını çerçeve dışına yönlendirse de ya da kompozisyona dramatik etkiyi kazandıran ışık, kaynağını dışardan alsa da kompozisyonda hem ışık–renk hem de şekil (kişi-nesne) ilişkileri kurularak bütünlük yakalanmaya çalışılmaktadır. Böylece izleyici, kompozisyonu bir bütün olarak görebilmekte, ilgisi dağılmadan nesneler, kişiler arasında zoraki ilişkiler kurmaya çalışmadan filmi izleyebilmektedir.

Parsa ve Çetintahra (2000, s. 59) belgesel filmde kompozisyon bütünlüğünü sağlamak için; nesnelerin ve figürlerin kompozisyon içinde ilişki içinde olmalarının, her birinin bağımsız anlamlar değil, ortak anlamlar yüklenmelerinin büyük önemi olduğunu vurgulamaktadır. Görüntü 50’de sağda yer alan resimde, kameranin konulduğu yer ile kompozisyonda yer alan figürler ilişkilendirilerek denge ve bütünlük sağlanmaya çalışılmış, fakat sol resimde ise farklı bir kamera konumu ile kompozisyonda ilişkiler zayıflamış, bütünlük/birlik ortadan kalkmıştır. Her ne kadar sol resmin sağında bulunan figürün bakışları ile ilişki varmış gibi gözükse de kompozisyon dağınık görünmektedir. Sadece kameranin konumunun değiştirilmesi ile elde edilen etkili kompozisyonda, hem figürlerin bakışlarından oluşan hem de yan yana duruşlarından oluşan ilişki bütünlüğü sağlanmış ve ayrıca figürler ile beraber filmin konusu olan halıcılık ve yapılan halı, tezgâhı ile birlikte öne çıkarılmıştır.



Görüntü 50: Kamera konumunun değiştirilmesi ile elde edilen kompozisyonlarda, (sağda) bütünlük/birlik ve (solda) dağınıklık özellikleri.

Belgesel filmde doğal yaşama, olaya, duruma çok fazla müdahale edilmediği için etkili bir kompozisyonun sağlanabilmesi için yönetmen ile görüntü yönetmenin hızlı kararlar vermesi ve kameranın konumunu, açısını, ortam ışığını ve diğer yardımcı öğeleri gözden geçirmesi ve değiştirmesi gerekmektedir. Bu, sahnenin önemini vurgulamak için gerekli ve etkili bir kompozisyon elde etmenin önemli bir kuralıdır.

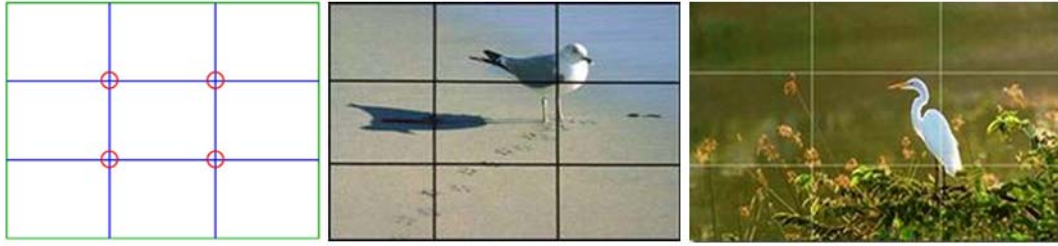
2.1.B. Denge

Bir kompozisyonda eğer hiçbir öğenin (kişi, nesne vb.) yeri değiştirilemiyorsa ya da yeni bir öğe eklenemiyor ve çıkarılamıyorsa bu kompozisyon dengelidir denebilir. Bir görsel düzenlemede, dengeli kompozisyon oluşturmak istendiğinde algısal denge ön plana çıkmaktadır. Algısal denge bir yüzeyde, mekânda yer alacak olan nesnelerin birbirleriyle olan ilişkilerinden doğan dentedir. Bu aynı zamanda fiziksel denge için de geçerlidir. Gestalt Psikologu Rudolf Arnheim fizikte geçerli olan denge kurallarının, algısal denge içinde geçerli olduğunu belirtmiştir ve "...fizikte olduğu gibi her belirli görsel düzenlemenin bir dayanak noktası ve çekim merkezi..." (Kılıç, 2003, s. 44) olduğunu söylemiştir. Bu da dengeli bir kompozisyonda, şekil, yön, nesne, insan ve mekân gibi bütün öğelerin karşılıklı olarak ilişki içinde olduklarını ve her bir parçanın söz konusu düzlem içinde zorunlu varlığını göstermektedir. Denge, insanın yaşamında da en önemli gereksinimlerden biridir. Çünkü insanın yapısı

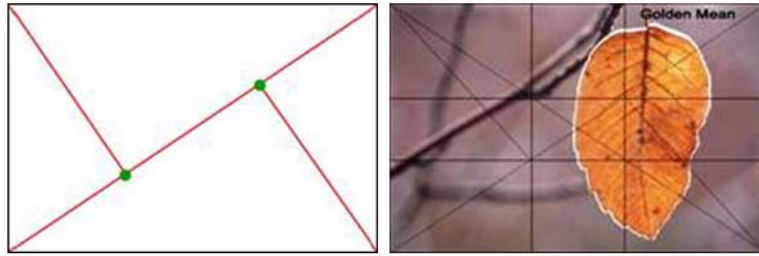
da denge sistemi içindedir. Kişinin yürümesi, oturması, koşması, atlaması vb. gibi işitme ve görme duyuları da belli bir dengenin sonucu oluşmaktadır.

Görüntü yönetmeni Joseph V. Macselli (2002, s. 216) filmlerde kompozisyonu etkili kılan dengenin görüntüsel denge, uyuşma olduğunu söylemektedir ve gerçek yaşamdaki dengenin, fiziksel ağırlık ile ilişkili olduğunu, görüntüsel dengenin yani algısal dengenin ise psikolojik ağırlık ile ilişkili olduğunu belirtmektedir. Algısal dengenin her ne kadar 'göreceli göz cezp etme gücü' tarafından etkilendiğini belirtse de bir düzlem içinde nesnelerin fiziksel ağırlıkları da önemlidir; büyük bir nesnenin küçük bir nesneye göre daha ön planda olması ve dikkat çekmesi gibi.

Dengeli bir kompozisyon oluşturmak için görsel öğelerin özellikleri ve derinlik oldukça önemlidir. Parsa ve Çetintahra (2000, s. 59), nesnelerin ağırlık noktalarının ve yönlerinin dengeli bir kompozisyon oluşturmada önemli olduklarını vurgularken, bunun yerçekimi ile ilgili olduğunu belirtmektedirler. Yerçekiminden dolayı bütün varlıkların aşağıda yer alması nesneleri ve insanları çerçevenin alt kısmına yerleştirmeyi görsel algı açısından zorunlu hale getirmektedir. Aynı zamanda yüzyıllar öncesinden mimarların ve daha sonra ressamların da yararlandıkları altın kesit kuralı (1/3 kuralı) dengeli bir kompozisyon için vazgeçilmez bir ilke olmuştur. Çerçevenin görünmez çizgilerle yatayda ve dikeyde üçe bölünmesi ve bu çizgilerin kesiştikleri yerlerin ağırlık merkezi oluşturmaları, bir kompozisyonda nesnelerin ve insanların yer alması gereken noktaları göstermektedir. Aynı zamanda 'altın üçgenler' olarak bilinen ve diyagonal çizgiler ile oluşturulan dinamik bir simetri de yaratılabilmektedir. Bu kurallar görsel sanatlarda, özellikle de yögrumsal sanatlarda sıkça kullanılmaktadır (Bkz. Görüntü 51-52).



Görüntü 51: Kompozisyonda Altın Kesit uygulaması ve Ağırlık noktaları,
(2004, <http://www.fotokritik.com/dokuman/fotoegitim/5.kompozisyon.php>).



Görüntü 52: Kompozisyonda Altın Üçgen uygulaması ve Ağırlık noktaları,
(2004, <http://www.fotokritik.com/dokuman/fotoegitim/5.kompozisyon.php>).

Genel olarak konunun (figür, nesne vb.) kompozisyon içerisinde tam merkezde yer alması, konunun kompozisyon içerisinde merkezden uzakta yer almasından daha az devingen ve daha az heyecan vericidir. Konunun merkezden kaydırıldığı kompozisyonlarda altın kesitten (1/3 kuralı) yararlanılabilir. Manzara çekimlerinde ufuk çizgisini de üçte bir kuralına göre merkeze yerleştirmekten kaçınarak daha devingen, güçlü ve dengeli bir kompozisyon elde edilebilir (Bkz. Görüntü 53).



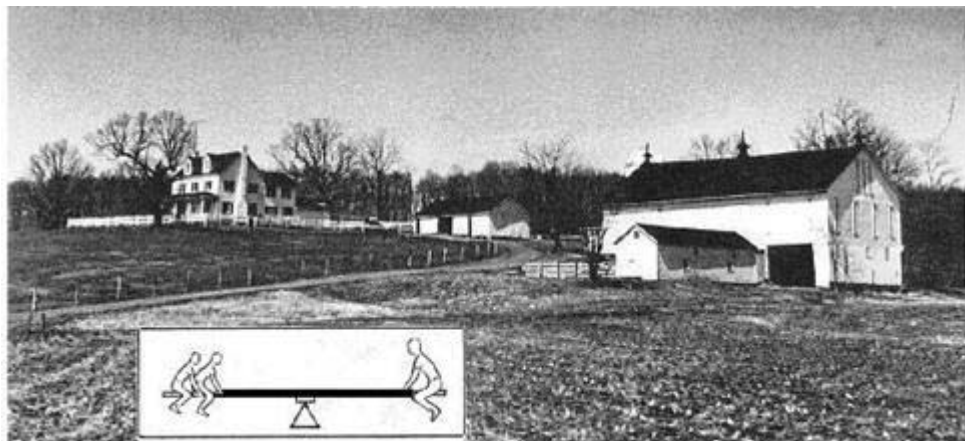
Görüntü 53: Ufuk çizgisinin üçte bir kuralına göre konumunun belirlenmesi sonucu elde edilen durağan (sağ) ve devingen (orta, sol) kompozisyon örnekleri,
(2004, <http://www.fotokritik.com/dokuman/fotoegitim/5.kompozisyon.php>).

Denge bakışimli (simetrik), bakışsız (asimetrik) (Bkz. Görüntü 54-55) olarak iki çeşittir. Denge çeşitlerinin bir kompozisyona yüklediği anlamları Parsa ve Çetintahra (2000, s. 58) şöyle açıklamaktadırlar.

Kompozisyonda denge simetrik olduğunda ciddi, basit fakat monoton durur, asimetrik olduğunda, ağır ve hafif kenarlara doğru meyleder. Kompozisyon düzenlemede asimetrik denge, simetrik dengeye nazaran daha çok kullanılmaktadır. Çerçeve içindeki özneler simetrik dengeye göre düzenlendiğinde yani çerçevenin sağında, solunda, altında ve üstünde olan nesneler çok dengeli durduğunda kompozisyon çok sağlam ve sabit ancak derinlikten yoksun ve düz bir görünüme sahip olurlar. Buna karşın asimetrik denge genellikle daha dinamik, görsel açıdan daha aktif ve çoğu zaman da gerilim, kararsızlık yaratmak için kullanılır. Bunun nedenlerinden biri, çerçevenin ağır kısmının, hafif bölümü kendisine doğru çekmesidir.



Görüntü 54: Kompozisyonda belli tekrar sonucu oluşan bakışimli (simetrik) denge, (2004, [http://www.fotokritik.com/dokuman/fotoegitim/ 5.kompozisyon.php](http://www.fotokritik.com/dokuman/fotoegitim/5.kompozisyon.php)).



Görüntü 55: Kompozisyonda eşit ya da eşit olmayan görsel ağırlıktaki ve çekicilikteki öğelerin düzenlenmesiyle oluşturulan bakışsız (asimetrik) denge, (2004, [http://www.fotokritik.com/dokuman/ fotoegitim/ 5.kompozisyon.php](http://www.fotokritik.com/dokuman/fotoegitim/5.kompozisyon.php)).

Doğal yaşama, belgesel filme ve fotoğrafa konu olan etkinliğe, figüre ya da nesneye müdahale edilmediği için yönetmenin ve kameramanın çok çabuk kararlar vermesi gerekmektedir. Yani kurmaca bir film, canlandırma, stüdyoda kurgulanan bir reklâm fotoğrafı çekilmiyor ise, oluşturulacak kompozisyonda dengenin yaratılması biraz zorlaşmaktadır. Böyle durumlarda güçlü bir kompozisyon elde edebilmek için birkaç farklı yöntemden yararlanılabilir. Aşağıda yer alan açıklama, dengeli bir kompozisyon elde etmek için birkaç farklı yöntemi belirtirken aynı zamanda bu açıklama kompozisyondaki bütünlüğü oluşturmak için de önemli yaklaşımlar vermektedir. Bu yaklaşımların:

Birincisi, bakış doğrultumuzu değiştirmektir. Böylece objeler arası espaslar değiştirilebilir. İkincisi, bakış mesafemizi değiştirmektir. Böylece perspektif, yani lekelerin oranı değiştirilebilir. Yakınlaştıkça, bize yakın lekeler daha fazla büyür, gerideki lekeler zayıflar. Üçüncüsü ise, çerçeveyi değiştirmektir. Belli bir bakış noktasına karar verdikten sonra çerçeve denetlenebilir (Kalfagil, 2006, s. 178).

Bir kompozisyonda oluşturulmak istenen dengeye nesnenin rengi, ışığı ve büyüklüğünün de etkisi vardır. Düzlemde yer alan nesnenin ya da kişinin bir tek özelliğinden denge oluşturulması zordur; nesne ve kişi bütün özellikleri ile değerlendirilmelidir. Görüntü yönetmeni Macselli tüm öğelerin denk olduğu kabul edilen bir kompozisyonda dikkat edilmesi gereken bazı özelliklerin olduğunu ve denge açısından ağırlık öğelerinin göz önünde bulundurulması gerektiğini belirtmiştir. Buna göre de şu saptamalarda bulunmuştur:

- Hareketli bir nesne sabit bir nesneden daha fazla ağırlık taşır. Bu kural büyüklüğe bağlı olmadan geçerlidir. Küçük ve hareketli bir nesne (özellikle açık tondaysa, parlak renkteyse ya da arka plan karşısında öne çıkıyorsa) büyük ve durağan bir nesneden daha fazla dikkat çeker.
- Kameraya doğru hareket eden bir nesne gitgide büyük görünür ve bu nedenle de uzaklaşmakta olan bir nesneden daha fazla ağırlık taşır.
- Bir resmin üst bölümü alt bölümden daha ağırdır, çünkü yukarılardaki bir nesne aşağıdaki bir nesneden daha ağır görünür.
- Çoğu izleyicinin gözü kendiliğinden sağa doğru gittiği için, çerçevenin sağ tarafı belli ki sol taraftan daha fazla dikkatleri toplayacaktır. Böylece, bir resmin sol tarafı sağ taraftan daha fazla görüntüsel ağırlık destekleyebilir.
- İzole edilmiş bir nesne kalabalık ya da diğerleri ile kaynaştırılmış, yığılmış bir nesneden daha fazla ağırlık taşır. Bu kural, izole edilme durumu konumlandırma, ışıklandırma, aykırılık, renk ya da diğer bir unsurla elde edilmiş olsa da geçerlidir.

- Görüntünün merkezi kompozisyon açısından en zayıf nokta olduğu için bir nesne çerçevenin kenarına yerleştirilirse daha ağır görünecektir.
- Sabit bir sahnedeki büyük bir nesne daha fazla ağırlık taşır, çünkü diğer öğelerin konumları ne olursa olsun bu büyük nesne resimde baskındır.
- Düzgün şekilli nesneler düzensiz şekilli nesnelerden daha fazla ağırlık taşırlar.
- Daha fazla ilgi çekecekleri için tuhaf, karmaşık ya da karışık nesneler daha ağır görünebilir.
- Kütlesi merkezinin çevresinde yoğunlaşmış olan bütünsel bir nesne, gevşek bir biçimde birleştirilmiş bir nesneden daha fazla ağırlık taşır.
- Dikey şekilli bir nesne eğimli bir nesneden daha ağır görünür (Macseli, Çev. Gür, 2002, s. 219).

2.1.C. Tartım (Ritim)

Filmin görsel tartımı (ritmi), görsel estetik öğelerin bir araya gelmesiyle, kurguyla belirlenen zamanla, görüntünün vermek istediği anlamı güçlendiren müzikle ve bunları bir araya getiren yönetmenin bakış açısı doğrultusunda vermek istediği mesaj ile oluşmaktadır. Ritim öğesinin çoğunlukla başka görsel öğelerle bileşik olarak bulunduğunu belirten fotoğraf sanatçısı Kalfagil (2006) Ritim-Perspektif, Ritim-Işık, Ritim-Keskinlik, Ritim-Şema, Ritim-Hareket İzlenimi, ilişkisi ile ritmin oluşmasını sağlayan öğeleri sıralamıştır. Yönetmen ve görüntü yönetmeni Gerard Millerson ise “Televizyon Yapım Tekniği” adlı kitabında ritmin, resimsel düzlemde, anlamına, psikolojik etkisine ve genel özelliklerine dayanarak şöyle bir saptamada bulunmuştur:

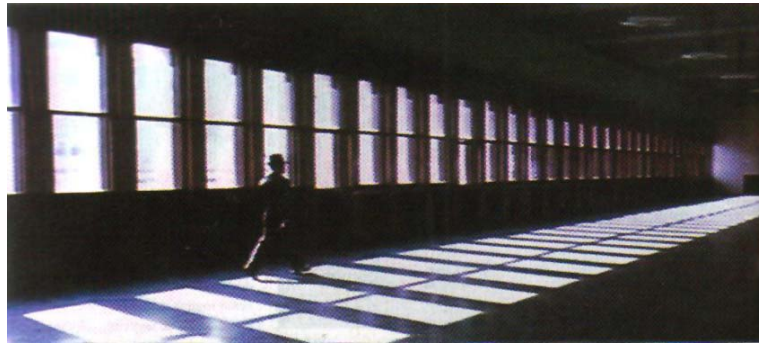
Resimsel düzenlemeler, mükerrer monoton bir etki ya da şekilde ve tonda ilginç bir vurgu çeşitliliği yani görsel ritim oluştururlar. Düşeyler ve köşegenler empatik bir ritim oluştururken, yataylar ve yumuşak eğriler huzurlu bir ritim verirler. Birbirlerine benzeyen tekrarlar sıkıcı olsa bile tedrici bir görsel gelişme olarak kullanılırlar. Tekrarlama bir temayı oluşturabilir ya da kuvvetlendirebilir. ...Müzik ve resimde fark edilen, fakat basit olmayan ritmik atışlar kulağa daha çok hitap ederler. Göz ayrıca patern çeşitliliğinden de etkilenir. Görsel ritim bir patern terimi olup ana hatlarda görsel vurgulamanın bir çeşididir. Ciddi ve sessiz ruh hali yavaş ve düzgün akan çizgilerle anlatılırken heyecanlı ve dramatik bir durum için en uygunu hızlı, kısa, kesik bir ritimdir (2006, <http://www.kameraarkasi.org/kompozisyon/resim/gorselritm.html>).

Biçimlerin tekrarı -en az üç birim- ile elde edilen akıcılık ya da sürekliliği olan görsel ritim, görsel sanatlarda izleyicinin algısını açık tutmak ve ilgisini çekmek

için kullanılan en önemli özelliktir. Ayrıca kurmaca filmde, belgeselde, canlandırmada görsel ritim, filmin hem temposunu hem de biçimsel düzenlemesini göstermektedir. Müzisyenin müziğin ritmini hızlandırıp yavaşlatması gibi yönetmen de filmin görsel ritmini hızlandırıp yavaşlatabilmektedir. Böylece film biçim ve içerik açısından izleyicinin beklentisine cevap verilebilmekte ve izleyicinin beklentisi yönlendirilebilmektedir.

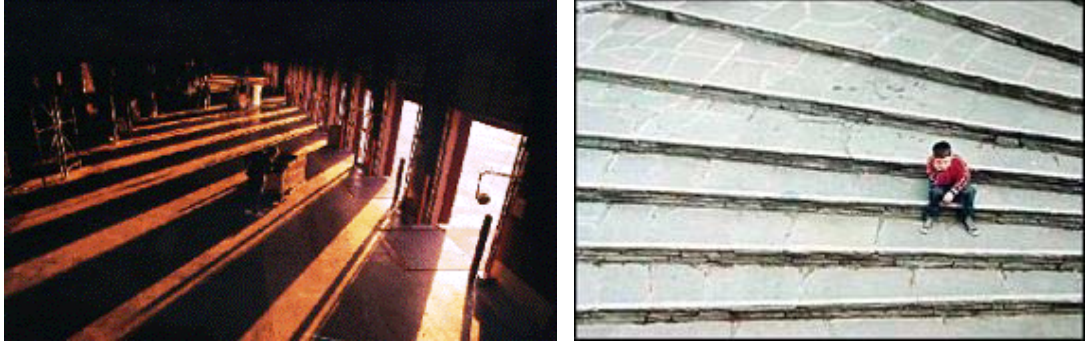
Ritm, bir sanat yapıtıyla aramızda psiko-fizyolojik anlaşma yaratmak için yinelen devinimler düzenidir. Bir sanat yapıtında hareketler önce duyuları sonra bünyemizi etkiler ve insan tümüyle bu hareketlere katılır. Yapıttaki devinimlerin izleyicideki bu yinelenmesi statiktir. Bunun için gözle görülmezler. Ama hareket düzeni bizi fazla duygulandırırsa irkilme, yüzün buruşması ya da yüz ve bedenin gevşemesi görülür (2006, <http://www.poetikhars.com/glossary>).

Filmde görsel ritim, yeniden oluşturulan kompozisyonda ya da gerçek doğadan alınan kesitte, yani çerçevede yer alan kişilerin, nesnelerin, ışığın, rengin görsel düzenlemesiyle elde edilebilir. Görüntü yönetmeni Brown (2006) bir kompozisyonda tekrarlanan ya da benzer öğelerin bir araya gelerek etkileyici desenler oluşturduğunu ve bu oluşan görsel ritmin filmde kilit roller üstlendiğini söylemektedir (Bkz. Görüntü 56).



Görüntü 56: Konfirmist (Il Conformista) kurmaca filminden bir kare, Yön: Bernardo Bertolucci, Yıl: 1970, (Brown, Çev: Taylaner, 2006, s. 40).

İzleyicinin dikkatini ilgi merkezlerine çekmek için de tekrarlardan yararlanılmaktadır. Böylece hem görsel ritim yaratılmaya çalışılmakta hem de ima edilen çizgiler ile yönlendirme yapılmaktadır (Bkz. Görüntü 57).

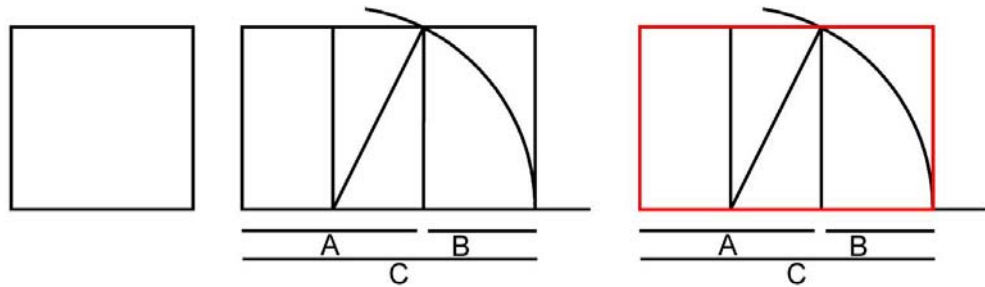


Görüntü 57: Tekrarlar ile görsel ritmin yaratılması ve ima edilen çizgiler ile izleyicinin bir noktaya yönlendirilmesi, (2004, <http://www.fotokritik.com/dokuman/fotoegitim/5.kompozisyon.php>).

Ayrıca görsel ritim, kurgu aşamasında da oluşturulabilmektedir. Kurgu ile nesnel (saat) ve öznel (psikolojik) zaman belirlendiğinden izleğin ritmi de belirlenmektedir. Tek tek karelerin ya da planların görsel düzenlemesi sinema için tek başına bir şey ifade etmemektedir. Daha önce de değinildiği gibi hareketin ve zamanın ön plana çıkarılması kurgu ile sağlanmaktadır. Kurgu filmin en son sesi, kıyafeti, gösterişinin en son aşamasıdır; görüntüleri belli aralıklarla, süreyle bir araya getirmek ve filme konuşma özgürlüğü vermek kurgu ile sağlanmaktadır.

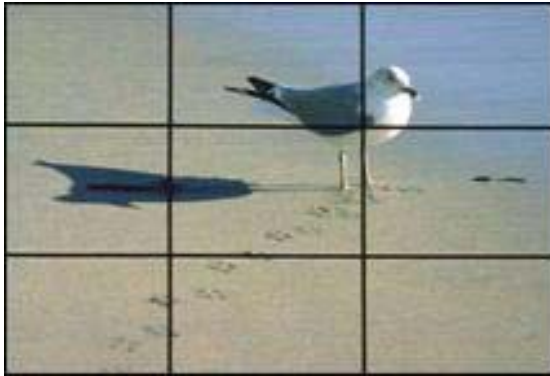
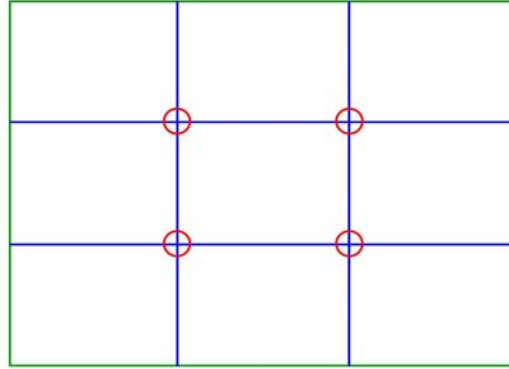
2.1.Ç. Oran-Orantı

Doğanın kendi içinde renksel, biçimsel bir bütünlüğü/birliği, dengesi, doğadaki her şeyin birbiriyle ilişkisi bulunmaktadır. Doğanın bu kendi içindeki matematiksel oranı çok eski çağlardan beri sanatçılar tarafından “*altın oran*” olarak nitelendirilmiştir (Bkz. Görüntü 58).



Görüntü 58: Altın Oranın Elde Edilmesi

Altın oran, $BC : AB = AB : AC$ oranıdır. Küçük parçanın büyüğe oranı, büyük parçanın bütüne oranına eşit olan altın oran aynı zamanda; 1, 2, 3, 5, 8, 13, 21, 34...sayısal oranı da oluşturmaktadır. 1/3 oranı olarak da bilinen altın oran çerçeveyi yatayda ve dikeyde üç eşit parçaya bölmüş gibi çizgilerin kesiştiği noktalar iyi bir kompozisyonda ilgi merkezinin oluşabildiği dört noktayı göstermektedir (Bkz. Görüntü 59). Temel kompozisyon kurallarından biri olan altın oran, bütün kompozisyonlarda kullanılmamakla birlikte gözün aradığı bir orandır aynı zamanda.



Görüntü 59: Altın Kesim Noktaları ve İlgi Merkezleri,
(2004, [http://www.fotokritik.com/dokuman/fotoegitim/ 5.kompozisyon.php](http://www.fotokritik.com/dokuman/fotoegitim/5.kompozisyon.php)).

Altın kesim noktalarının bir sonucu olarak oluşan ilgi merkezlerinin etkisi ile kendi içinde dengeli bir kompozisyon oluşturulabilmekte ve izleyici bu ilgi merkezlerine yönelerek, diğer nesne ve figürlerle ilişki kurabilmektedir.

2.1.D. Zıtlık/Tamamlayıcılık

Evrende her şey karşıtlıklar dengesi içindedir. Ölçü zıtlığı, aralık zıtlığı, renk zıtlığı, doku zıtlığı, biçim zıtlığı, üslup zıtlığı kompozisyon bütünlüğü, dengesi içinde ilgi topladığı ve tartım (ritim) yarattığı için önemlidir. Bir kompozisyonda aynı anda yer alan siyah-beyaz, uzun-kısa, kalın-ince, dar-geniş, yuvarlak-köşeli, sert-yumuşak, mat-parlak, kuru-ıslak, hafif-ağır vb. biçimler, renkler ve dokular o kompozisyona devinim, denge ve ritim katmaktadır. Bu biçimsel zıtlıklar yanında anlamsal zıtlıklar da oluşmakta, sinemada (belgesel, kurmaca, canlandırma, deneysel), tiyatrodaki fotoğrafta, resimde, grafik tasarımda kompozisyon ile izleyici istenilen duyguya çekilebilmektedir.



Görüntü 60: Kompozisyonda Renk (sol), Çizgi (orta), Biçim (sağ) Zıtlığı, (2007, (soldaki resim) http://www.gulizarcuhaci.com/kompozisyon/kompozisyon_ders.html ve (ortadaki-sağdaki resim) <http://www.tulaycellek.com/tulay/eser.asp?id=254>).

Görüntü 60'da renk, biçim zıtlıklarının etkileri sonucu tamamlayıcı görseller, biçimler oluşturulmuş ve sert öğelerin (ortadaki resimde dik çizgiler, sağdaki resimde tavanda bulunan geometrik biçimler) yanında yumuşak öğeler (ortadaki resimde eğri çizgiler, sağdaki resimde duvarda bulunan dairesel biçimler) ile rahatlatıcı bir etki yaratılmaya çalışılmıştır. Soldaki resimde de her ne kadar figürler birbirlerini yiyor olsalar da renkler tamamlayıcı görevler üstlenerek daha yumuşak, daha dingin bir etki yaratılmaya çalışılmıştır.

2.1.E. Yalınlık

Yalınlık, resimde, fotoğrafta, grafik tasarımda, tiyatrodaki, edebiyatta vb. sanat dallarında iyi bir kompozisyonun en önemli özelliğidir. İzleyici ya da okuyucu gördüğü ya da kurguladığı bir görüntüde anlam kargaşasına yol açacak nesnelerden, renklerden, sözcüklerden arınmış bir sanat ürünü ile karşılaşmak ister. Hem görüntüsel hem de anlamsal mesajı en yalın biçimiyle izleyiciye verebilmek için en doğru bakış açısını seçmek gerekmektedir (Bkz. Görüntü 61). Böyle durumlarda, etkili bir kompozisyon elde edebilmenin yöntemlerini açıklayan Mascelli'nin görüşlerinden yararlanılabilir (Bkz. Sayfa 53–54).



Görüntü 61: Kameranın konumu değiştirilerek kompozisyonda elde edilen yalınlığa örnekler, (2004, <http://www.fotokritik.com/dokuman/fotoegitim/5.kompozisyon.php>)

Görüntü yönetmeni Mascelli bir kompozisyonda, bir tek öğenin çıkarılması ya da yer değiştirmesi ile kompozisyonun etkisi azalmıyor ve değişmiyor ise gereksiz yere kullanılan bir öğenin izleyicinin dikkatini dağıtabildiğini ve ilgisini

azaltabildiğini belirtmektedir. Tüm sinema türleri için gerekli ve geçerli olan yalınlık özelliğinin önemini Macselli şöyle vurgulamaktadır.

...İzleyicinin çekimin anlamını keşfetmek umuduyla çerçevedeki bölgeyi araştırmasına gerek kalmamalıdır. Bu, aslında tek tek sahne dizilerinden oluşan tüm sinema filmleri açısından özellikle önemlidir. Bir kişi bir fotoğrafa, o fotoğrafı anladığına emin olana kadar bakabilir. Bir film sahnesi sınırlı bir süre görünür ve sonra yerine bir başkası gelir. Yanıltıcı ya da karışık kompozisyonlar seyirciyi tedirgin eder ve ilgisini yitirmesine neden olur.

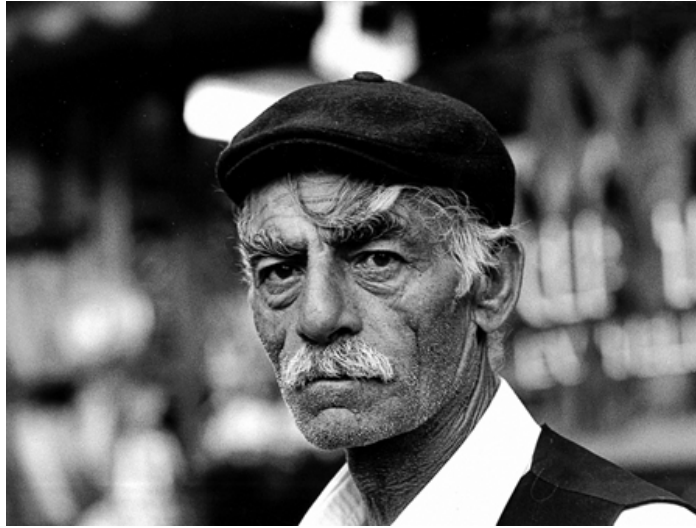
Sadelik sahne ile ilgili öğelerin sayısına ya da görüntüde içerilen alana dayanmaz. Bir masa üzerindeki yarım düzine nesneyi görüntüleyen bir çekim dağınık bir kompozisyon sergilerken, ilerlemekte olan bir ordunun uzak çekimi sadeliğinden ötürü hemen tanınabilir bir güç ve etki birliği yansıtabilir. Eğer çok sayıda kompozisyon unsuru filme alınacaksa, bunlar uyumlu bir biçimde gruplandırılmalıdır (Macselli, Çev. Gür, 2000, s. 253).

Karmaşık, nesneler ve kişiler arası ilişkinin yoksun olduğu kompozisyonlarda izleyicinin ilgisi erken dağılabildiğinden, ilginç kompozisyonlar oluşturmak adına filmin ritminden, anlamından ödün verilmemelidir. Belgesel filmde genellikle kurmaca filmlerde olduğu gibi yeni sahneler oluşturulmadığından, gerçekte var olan uzam, zaman, kişi ve olaylar ele alındığından, en doğru konumdan, açıdan konuya yaklaşarak, izleyici ilgisinin yönlendirildiği nesne ya da figürün etkisini azaltan gereksiz görüntülerden arındırılması gerekmektedir. Yalınlık, konuyu mümkün olduğunca az elemanla anlatmaya çalışmaktır. Yalınlığın her zaman, hatta her konuda bir şeyleri anlatmanın en iyi yolu olduğu unutulmamalıdır.

2.1.F. Egemenlik / Baskınlık

Belgesel filmde verilmek istenen mesajı izleyicinin algılayabilmesi için anlatımı ve ifadeyi sağlayan görüntülerin, nesnelerin ve figürlerin diğerlerine göre daha belirgin olması gerekmektedir. Kompozisyonda egemenlik ilkesi, birçok tasarım ilkesi ve öğesinin işbirliği ile gerçekleştirilmektedir. Bu öğeler; ışık, doku, ritim, armoni, zıtlık, derinlik-netlik (perspektif), devinim, zamanlama ve kameraya takılan yardımcı aksesuarlar (efekt filtreleri) dir. Kompozisyon oluşturulurken, sınırsız uzamdan alınan kesit (çerçeve), filmsel anlatım için gerekli öğeleri içinde barındırmalı, izleyiciyi konu dışına sürükleyen gereksiz öğeler ise çerçeve

dışında bırakılmalıdır. İzleyicinin ilgisini toplayabilmesi, kompozisyon ile alması gereken mesajı doğrudan alabilmesi için yönetmenin ya da görüntü yönetmeninin çekim anında bazı kararlar vermesi gerekmektedir. Bu kararlar doğrultusunda kompozisyonda yalınlığa ve kompozisyon(d)a egemen/baskın olması gerekene ulaşabilmek daha mümkündür. Bu durumda gereksiz öğeler çerçeve dışında bırakılmalı, kameramanın bakış noktası değiştirilmelidir. Bakış noktasının değiştirilmesi ile kompozisyon zayıflıyor ise odak uzaklığı farklı bir objektif kullanılarak alan derinliği yaratılmalıdır. Böylece ön ve arka plan ilişkisi ile kompozisyon(d)a egemen/baskın öge belirlenebilmektedir (Bkz. Görüntü 62)



Görüntü 62: Alan derinliği yaratılarak kompozisyon(d)a egemen/baskın olan olması düşünülen öge ön plana çıkarılmıştır, (2007, http://www.galerisanatyapim.com/ibrahim_demirel/index.htm).

2.1.G. Derinlik

Kompozisyonda derinlik perspektif kuralları ile elde edilmektedir. Perspektif, nesnelerin uzaklıkları ile ilgili olarak gözün algıladığı derinliktir. Perspektifte belli bir bakış noktası vardır ve sinemada bu nokta kameranın bulunduğu yerdir. Varlıklar bu bakış noktasından ileriye doğru gittikçe küçülüyormuş gibi görünmektedirler. Perspektif ile iki boyutlu görüntü düzleminde, giderek bir birine yaklaşan çizgiler (doğrusal perspektif (Bkz. Görüntü 63), giderek küçülen cisimler (hacimsel perspektif (Bkz. Görüntü 64) ya da giderek soluklaşan renklerin (Bkz. Görüntü 65) etkisi ile üç boyutlu etki yaratılmaktadır.



Görüntü 63: Doğrusal Perspektif (Middelharnis Yolu, Res: Meindert Hobbema, Yıl: 1689),
(2003, http://mimoza.marmara.edu.tr/~ugur/sayi2/hobbem_sayi2.htm).



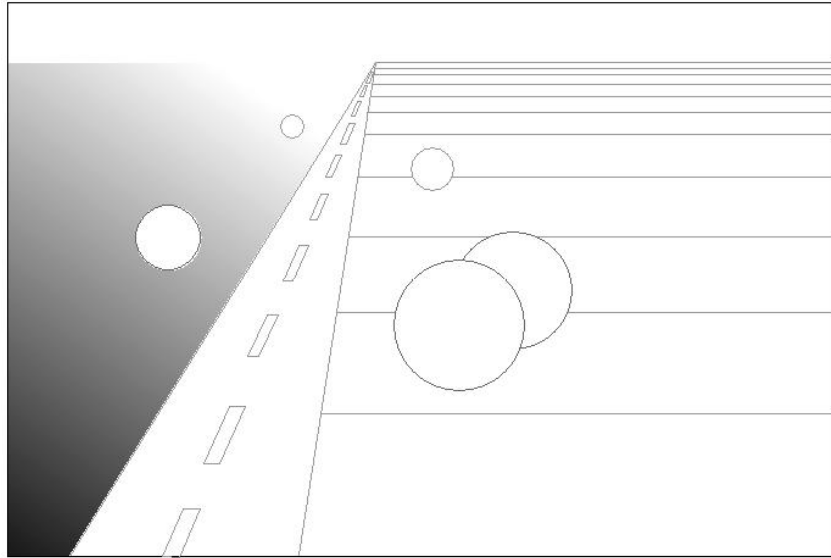
Görüntü 64: Hacimsel Perspektif (2006, <http://www.fotografteknikleri.com/?p=66>).



Görüntü 65: Renksel Perspektif (2004, <http://www.fotokritik.com/dokuman/fotoegitim/5.kompozisyon.php>)

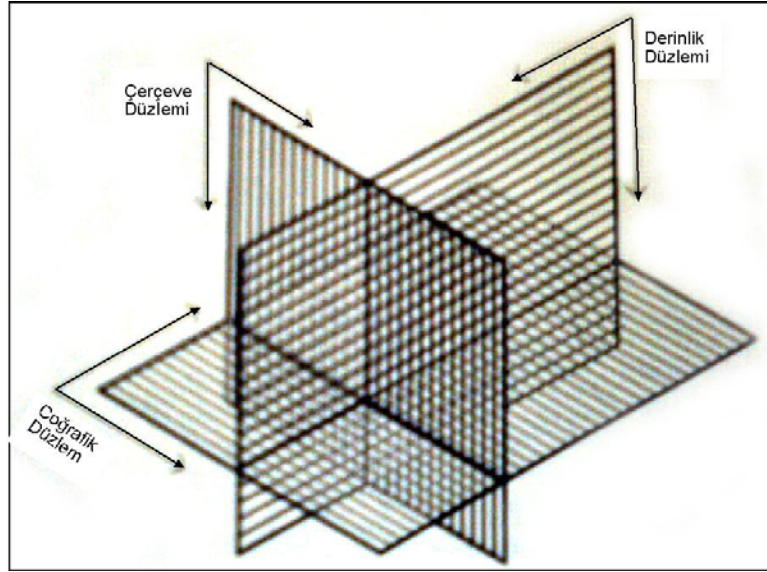
Leonardo da Vinci perspektifi üçe ayırmıştır. Bunlar;

- 1- çizgisel perspektif: resimdeki ön-arka'nın matematiksel ilişkisi,
- 2- renksel perspektif: mesafeye bağlı olarak rengin yer değiştirmesi,
- 3- hava perspektifi: mesafeye bağlı olarak obje ya da figürün kontur niteliğinin yitirilmesi. Bunlar aynı zamanda derinlik algılamasının uyulaşımalarını da göstermektedirler. (Bkz. Görüntü 66).



Görüntü 66: Derinlik Algılamasının Uyulaşımaları: Birbirine yaklaşım (yolun çizgileri), görece ölçü (yakındaki ve uzaktaki toplar), yoğunluk değişimi (soldaki koyu alan ve sağdaki çizgiler) ve üst üste geliş (sağdaki toplar), (Monaco, çev: Yılmaz, 2001, s. 186).

Sinema da, resim, fotoğraf ve grafik gibi iki boyutlu bir düzleme sahip olduğu için, üç boyutlu gerçek dünyayı, kamera aracılığı ile yeniden üç boyutlu olarak verebilmektedir. Kamera objektifleriyle de yakından ilgili olan perspektif, kompozisyonda alan derinliği oluşturmaktadır (Bkz. Görüntü 67). Ön, orta ve arka planı bir birinden ayıran ya da üç planı aynı düzlem üzerinde gösteren kamera objektifleri çizgisel ve hava perspektifi etkisi ile izleyicinin dikkatini ilgi merkezine doğru yönlendirmektedir (Bkz. Görüntü 68).



Görüntü 67: Kompozisyonun üç düzlemi; görüntünün düzlemi, fotoğrafik uzamın coğrafyası, derinlik algılamasının eksenini, (Monaco, çev: Yılmaz, 2001, s. 186).



Görüntü 68: Yurttaş Kane (Citizen Kane) kurmaca filminden alan derinliğini gösteren bir kare, Yön: Orson Welles, Yıl: 1941, (Brown, çev: Taylaner, 2006, s. 56)

Aynı zamanda kamera ile nesne, figür arasındaki uzaklık, bakış açısı ve bakış yüksekliği, iki boyutlu düzlem üzerinde perspektif oluşumunu değiştiren etkenlerdir. Yönetmen Hitchcock da bu etkenlerin önemine işaret ederek kamera konumu ve sahnelemede, bir cismin çerçeve içindeki boyutunun, öykünün içindeki önemiyle orantılı olması gerektiğini belirtmektedir. Birçok

yönetmen filminde bu kuralı uygulamış ve önemli olanı, perspektif yardımıyla kompozisyonda ön plana çıkarmıştır.

2.2. TASARIM ÖĞELERİ

Sadece bilgi verdiği düşünülen belgesel filmlerde, anlatılan konunun öneminin ve ilginçliğinin yanı sıra, filmin biçimi de önemlidir. Bir filmin biçimini ve anlamını oluşturan sinematografi yoğrumsal sanatların görsel dili ile benzerlikler kurmaktadır. Bir resmin, fotoğrafın, filmin görsel dil bütünlüğü ve anlamı dolayısı ile biçimi ve içeriği çözümlendiğinde, karşılaşılan tasarım ilkeleri ve öğeler, grafik tasarımda; grafiksel öğe, sinemada ise sinemasal öğe, yani sinematografi olarak belirtilmektedir. Sinemada görüntü düzenlemesini, sinematografi dilini görüntü yönetmeni oluşturmaktadır. Görüntü yönetmeni ve yönetmen, filmde estetik ve görsel dil bütünlüğü oluşturulmuş kompozisyon için, en uygun çerçeveyi, çerçeve içi görsel düzenlemeyi, kamera açısını, ışığı, rengi ve kamera konumunu belirlerken kendi sosyo-kültürel yaşantısına, ideolojisine ve bunların etkisi sonucu filmin biçimini ve anlamını belirleyen sinematografik öğeleri kullanma yöntemlerine bağlı kalır. “Bir tek nesne etrafında gelişen senaryodan, farklı yönetmenlerin farklı yapımlar (*filmler*) gerçekleştirmesi kadar doğal bir şey olamaz. Nesneyi farklı kamera açıları, farklı kamera konumlandırması, farklı çekim ölçeği ve daha birçok farklı öğeyle ekrana getirirler. Çünkü yaşantıları, dolayısıyla görselleştirme biçimleri farklıdır” (Kılıç, 2003, s. 51).

Bu başlık altında, belgesel filmin görsel dil bütünlüğü ile oluşan etkili ve estetik kompozisyon düzenlemelerinin bir sonucu olarak dramatik anlatımı sağlayan sinematografi öğeleri tartışılmış ve ayrıca sinemayı yoğrumsal sanatlardan ayıran üç önemli özellik olan devinim, ses ve zaman üzerinde de durulmaktadır.

2.2.A. Çerçeve / Kompozisyon

Görüntünün çerçevelenmesi aşamasında göz önünde bulundurulması gereken birçok etken vardır. Görsel açıdan dengeli bir düzenleme bütün sorunların çözüldüğü ya da aza indirgendiği bir çerçeveyi ön görmektedir. Çerçeve içinde yer alan nesne, mekân ve insanların düzenli, dengeli yerleştirilmesi, düşey-yatay-diyagonal çizgilerin, aydınlatmanın, renklerin, denge türlerinin, çekim ölçeklerinin ve daha birçok tasarım öğesinin varlığı ile gerçekleştirilebilmektedir. “Estetik bir araç olarak çerçeve, yarattığı sınırlar aracılığıyla neyin çerçeve içine alınacağına ya da nelerin dışarıda bırakılacağına karar verme zorunluluğu getirmektedir” (Abisel, 2001, s. 7). Bu nedenle söz konusu zorunluluğu bir tasarım nesnesine, bir sanat eserine dönüştürebilmek için görsel düzenleme ile oluşan etkili bir kompozisyon aracılığıyla sadece görsel algıyı değil, aynı zamanda duygusal algıyı da etkilemek gerekmektedir. Yönetmen Eyikan (1973, s. 148) görsel düzenlemenin yani kompozisyonun izleyici üzerinde; “1. Seyircinin duygularını etkilemek, 2. Seyircinin dikkatini ilgi merkezine yöneltmek” olarak iki türlü etkisi olduğunu belirtmektedir. Kompozisyonu oluşturan çizgilerin, şekillerin (bunlar düşseldir ya da nesnelerin konumları sonucu oluşur, gerçek ve ima edilen çizgiler), renklerin ve tonlarının algı psikolojisine etkileri bulunmakta ve bu nedenle kompozisyonu oluşturmak için, çekimi yapılan nesneyi, figürü kuşatan uzamsal sınırları belirleyen çerçevenin önemi de artmaktadır. Çerçeve görüntüyü genel olanından kesin çizgilerle ayırdığından, bir ön seçim yapılmasını zorunlu hale getirmektedir. Çerçeve sınırlarıyla kuşatılmış bir nesneyi algılayış, aynı nesneyi doğal koşullar altında doğrudan algılamaktan farklıdır. Çerçevenin varlığı ve kullanımı, filmsel anlatımın ve kompozisyonun gerçekleştirilmesinde, filmsel etkinin oluşturulmasında ilk öğedir ve çerçeve; bir olayı anlatma biçimi, genelden özele bir geçiş, gösterilmek istenene konulan sınırdır.

Bir resim ya da sinema görüntüsü dış dünyayı, renklerini indirgemek, büyüklükleri değiştirmek, üç boyutu iki boyuta dönüştürmek vb. suretiyle soyutlarken bunu bazı şeyleri zorunlu ve bilinçli olarak dışarıda bıraktığı, sınırları belirli bir çerçeve içinde gerçekleştirir. Bu çerçevenin sınırları uzayın bir parçasının kesilip çıkarılması gibi yeni bir soyutlama aracına

dönüşürken sanatçının elinde yeni bir anlatım ögesi haline de gelir. Görüntü yönetmeni Nestor Almendros, "benim çerçeveye ve onun sınırlarına ihtiyacım var" derken bunu kastetmektedir. Gerçek dünyada içinde yaşadığımız uzay, sanatın kafalarda kurduğu evrende, tasarlanmış, hesaplanmış, sanatçının yaratmak istediği etkiye uygun olarak kendine özgü kuralları konmuş, sınırlı ama özgürce oluşturulmuş bir uzama dönüşür. Bu özgürlük sadece sanatçının hayal dünyasıyla sınırlanmış resim, grafik gibi sanatlar için değil, genellikle gerçek mekânlarda çekildiği için gerçeklere çok daha fazla bağımlıymış gibi görünen sinema görüntüsü için de geçerlidir... (Fotoğrafik Görüntüde Uzam, (t.y), <http://ilef.ankara.edu.tr/fotograf/gorsel/dosya/1112949856Fotouzam.doc>).

Sinemada, kompozisyon elemanları yoğrumsal sanatlardan alınmış ve kendi bünyesinde yeni bir anlatım dili olarak izleyici algısına sunulmuştur. Sinema eleştirmeni ve sanat tarihçi Sezer Tansuğ hareketli görüntüden oluşan sinema ile yoğrumsal sanatların ilişkisini kompozisyon açısından şu şekilde değerlendirmektedir.

... sanat tarihinde özel bir yeri bulunan önemli resim kompozisyonları, belgesel sinemanın plan bölümleri sistemi ve bu parçaların özgün kurgu sistemleriyle gerçekleşen tahlil yöntemlerini karşımıza getirmiştir. Kompozisyonun senaryo tekniğiyle planlara ayrılarak, bu parça birimleri arasındaki bağlantıların belirlenmesi, sıradan bir bakışla resmin içyapısına ait özelliklerin kavranmasına imkân bulunmayan sınırların aşılmasını ve eserin daha iyi değerlendirilmesini sağlar. Aynı yönetime bağlı olarak, bir resmin oluşum süreci bile, doğruca sanatçı elinin sinemaya katılımı ve özel çekim tekniklerinin uygulanması ile bilinçli bir algılamanın hedefi haline getirilebilmektedir (Tansuğ, 2002, s. 30).

Tansuğ (1988, s. 117) ayrıca çekim sırasında çerçevelemenin önemli bir sorun olduğunu ve plastik bir etki elde etmek için film setinde kullanılan eşyaların, devinim halinde olan figür ve nesnelerin bağlantıları bir çerçeve düzeni içinde yerlerini almaları gerektiğini de belirtmektedir. Çerçeveleme düzeni yani kompozisyon, birçok ögenin işbirliği ile söz konusu figürlerin ve devinimlerin mantıklı ve estetik kaygılarla bir araya getirilmesiyle oluşmaktadır. Bu öğeler; devinim (sahnenin devinimi-kameranın devinimi), çekim ölçekleri, kamera açıları, renk, ışık-gölge, çizgi, yazı, uzam, derinlik (perspektif), denge, yalınlık, bütünlük, tartım (ritim), zıtlık, canlandırma (animasyon), zaman ve kurgudur.

Görüntü yönetmeni Brown (2006) bazı temel ilkelerin, ister film, fotoğraf, ister resim, çizim olsun, her tür görsel tasarımda uygulanabileceğini ve bu ilkelerin değişik bileşimlerde karşılıklı etkileşim içinde çalışarak çerçeve ögesine derinlik, hareket ve görsel güç katacağını ve iyi bir kompozisyonun, düşüncenin bilgiyi düzenleme yollarını güçlendirdiğini de belirtmektedir. Sonsuz görüntünün sadece bir kısmını çerçevelemek ve böylece izleyici tarafından görülecek bölümü çevresinden ayırmak aynı zamanda izleyicinin algılama alanının çerçevesini de oluşturmaktadır. “Çerçeve oranı; açık ve kapalı biçim, çerçeve, coğrafik ve derinlik düzlemleri; renk, çizgi ve biçimin içsel niteliği; etki ve yönelim; gizli beklenti; simetriye karşı eğik düzenleme; doku ve ışık. Bunlar tek bir film çerçevesi içinde işleyen kodlar...” (Monaco, Çev. Yılmaz, 2005, s. 188) ve öğelerdir. Bütün bu öğeler ile oluşan kompozisyon yapılarının neler olduğu ve izleyiciyi nasıl yönlendirip etkilediği 2.2.A.a., 2.2.A.b., 2.2.A.c., 2.2.A.ç. başlıkları altında incelenmiştir.

2.2.A.a. Devingen Kompozisyon

Bir sahnenin devingenliği hem kamera deviniminden hem de sahne içindeki nesne ve figürlerin deviniminden meydana gelmektedir. Devingenlik, bir figürün (oyuncunun) sahne içinde yer değiştirmesi, sahneye bir oyuncunun girmesi ya da çıkması ve bunlara bağlı olarak ya da bunlardan bağımsız olarak yapılan kamera devinimleri ile sağlanmaktadır. Kamera devinimleri öne, geriye, sağa, sola, aşağı, yukarı ve optik ileri geri kaydırmalar ile oluşmaktadır (Bkz. 2.2.B.b. Kamera Hareketleri).

Devingen kompozisyonlarda çok sık değişen denge, bütünlük, ritim, ışık ve birçok tasarım ilke ve ögesinin kendi içlerindeki işbirliği sorunu ile karşılaşmakta ve etkili bir kompozisyon oluşturmak için zorlanılmaktadır. Bu nedenle her bir devinim yeni kompozisyon düzenleme sorununu da beraberinde getirmektedir. İşin zorluğu, hem kamera devinimleri hem de çerçeve içi devinimler değiştiğinde çerçevenin / kompozisyonun yeniden düzenlenerek etkili

bir sahnenin çekilmesidir. Devingen kompozisyonun, hangi durumlarda yeniden çerçevelenmesi gerektiği aşağıdaki gibi sıralanarak açıklanabilir.

1. Özne, oyuncu, nesne hareketli olduğu zamanlarda,
2. Bir kimse ya da bir nesne çerçeveyi terk ettiği zamanlarda,
3. Çerçeveye birisinin, bir nesnenin girmesi beklendiğinde,
4. Ön plandan arka plana ya da tam bunun tersi durumlarda alan derinliğinde de değişiklik olduğunda (Parsa ve Çetintahra, 2000, s. 57).

Dvingen kompozisyonda çerçeve içinde birden fazla ve farklı yönlerde hareket olabileceği gibi, bu hareketler tek bir çekim içinde farklı kamera hareketleriyle de izlenebilmektedir. Kamera hareketleri çevrinme, kaydırma ve optik kaydırma olarak üç ana başlık altında toplanmaktadır. Her hareketin kendi içinde çeşitleri ve kullanım amaçları vardır. Kamera hareketleri filme canlılık, tartım katmakta ve durağan bir görüntüye hareketliymiş etkisi verebilmektedir.

Sinemanın en büyük özelliği, varlıkların hareketini saptayıp bize yeniden verebilmesi olduğu halde, sinemanın canlılığı, iç devingenliği bu çeşit hareketten doğmaz. Sinemanın devingenliği, sinema olayını gerçekleştiren alıcının da hareketinden ileri gelir. Çünkü bu durumda, alıcının görüş alanındaki hareketli herhangi bir varlık ister bulunsun ister bulunmasın, görüntü yine canlılık kazanır; alıcının kendi hareketi, hareketsiz doğayı, cansız, hareketsiz varlıkları bile harekete geçirebilir, bunlara canlılık kazandırabilir. Hareketli doğa parçasındaysa, alıcının hareketi de buna eklenince, görüntünün devingenliği birkaç kat artar. Kaldı ki, alıcının hareketi, görüntünün yalnız fizik canlılığını artırmakla kalmaz, her vakit değişik görüş noktalarına, alıcı açılarına geçerek, konu ile uzaklığı değiştirerek, varlıkları, görünüşleri seyirciye her an başka bir görünüşle sunar. ...Alıcının hareketleri, bu bakımdan hemen hemen sınırsız denebilecek olanaklar yaratır (Özön 1972, s. 62).

Çerçeve içi hareketler, bir eylemin varlığında söz konusu olur, yani sahnede yer alan nesne, kişi hareketleri, yönleri, hızları vb. ile oluşmaktadır. Her hareketin ve de yönün sahne içinde yüklendikleri birer anlamı bulunmaktadır. Abisel nesne, kişi hareketlerinin ve hareket yönlerinin zıtlıklarının, koşutluklarının psikolojik anlamlar taşıdığını belirtmiştir.

...önemli olan, hareketin yönü, geometrik niteliği, hızı ve birden çoksa bunların birbirlerine paralel ya da zıt oluşlarıdır. Birbirine paralel hareketler düzene, akıcılığa işaret ederken tek düzeliğe de neden olabilirler (Bkz. *Görüntü* 69). Zıtlaşan hareket yönleri çatışmacı ve zaman zaman kaotik bir

ortamın temsilcisi olurlar. Üstelik yönetmen de koreograf gibi, belirli tür hareketlerde gizli olan anlamlar kullanabilir. Örneğin kavisli, yavaş bir hareket yumuşaklığı ve teslimiyetçiliğiyle, doğrusal ve hızlı bir hareket ise sertliği ve saldırganlığıyla etkili olur. İnsan gözünün, görsel bir kompozisyona bakarken, aşağıdan yukarı hareket etme eğilimine paralel olarak, çerçevenin altından üstüne yönelen hareket, yücelme ve özgürleşme haliyle eşleşir. Bu yöne hareket, çerçevenin üst kısımlarının yarattığı üstünlük hissi nedeniyle, bir arzuyu, neşeyi, gücü ya da otoriteyi ifade edebilir (*Bkz. Görüntü 70*). Aşağı doğru hareket ise, eyleme ya da nesnesine, keder, ölüm, önemsizleşme, sıkıntı, zayıflık gibi anlamlar yükleyebilir. Aynı şekilde, gözün, resimleri soldan sağa okuma eğilimi, bu yöndeki fiziki hareketlerin psikolojik olarak doğal biçimde algılanmasına, sağdan sola hareketlerin ise gerginlik ve tedirginlik yaratmasına neden olabilir. Bu psikolojik olgular, dramatik amaçlı olarak kullanılarak istenen etkinin güçlenmesini sağlar.

...Sinemanın ilk yıllarında çekilen filmlerde çerçeve içi hareketlerin kamerayla takibi ile yetinilirken 1920'lerden itibaren, özellikle Alman sinemacılarının katkılarıyla, kamera fiziki nedenlerle değil psikolojik ve tematik nedenlerle de hareket etmeye başlamış, böylece filmsel anlatıma yeni olanaklar sunmuştur... (Abisel, 2001, s. 26–27, 30).



Görüntü 69: Kompozisyonda birbirine paralel hareketler sonucu oluşan düzen, akıcılık ve aynı zamanda tek düzelik görüntüsü, hissi, Baraka belgesel filminden bir kare, Yön: Ron Fricke, Yıl: 1992, (Yayın yılı: Kasım 2007, <http://www.spiritofbaraka.com/baraka.aspx#images>).



Görüntü 70: Kompozisyonda hareketin yukarı doğru gerçekleşme sonucu oluşan güç, otorite ifadesi.

Yurttaş Kane (Citizen Kane) kurmaca filminden bir kare,

Yön: Orson Welles, Yıl: 1941, (Brown, çev: Taylaner, 2006, s. 56).

İyi bir filmin, düşünülerek tasarlanmış kompozisyonların bir sonucu olduğunu belirten Macselli (2002), sahnede olan hareketlerin en iyi şekilde yeniden çerçevelenmesi gerektiğine dikkat çekmektedir. İzleyici gözünün hareket eden bir nesneye, kişiye, canlıya takılması oldukça olağandır, bu durum aynı zamanda dikkat dağınıklığına neden olabileceği için yönetmenin ya da görüntü yönetmeninin, kameranın neyi takip etmesi gerektiğini iyi belirlemiş olması gerekmektedir. Denge açısından; kompozisyon içinde hareket eden bir obje, durmakta olan diğer objeye göre daha fazla ağırlığa sahiptir. Kameraya yaklaşan bir objenin ağırlığı gittikçe büyümekte, kameradan uzaklaşarak küçülen bir objeye göre daha fazla ağırlık taşımaktadır. Durağan olarak düzenlenmiş bir sahnede herhangi bir şeyin hareket etmeye başlaması kompozisyonda denge, tartım, bütünlük, derinlik sorunlarına da neden oluyor ise kompozisyon bütünlüğü için yeni bir çerçeve oluşturulmalı ya da kamera açısı değiştirilmelidir.

Kompozisyon düzenine sinemanın tasarım öğelerinin de etkileri bulunmaktadır. Bunlardan biri olan ışık, kompozisyondaki dengeyi etkilemekte ve aynı zamanda nesnenin, figürün hareketi ile sıkı bir bağ oluşturmaktadır.

Aydınlık bir dip önünde, hele kalabalık bir sahnede ufak bir varlığın hareketi pek göze çarpmaz. Ama aydınlık varlık, karanlık bir dip önünde, birçok başka varlık arasında yer aldığı vakit bile, iyi aydınlatılmışsa, hemen dikkati çeker. Görüntünün aydınlık ya da karanlık bölümlerine geçişlerine göre, varlıklar görünürler ya da gözden kaybolurlar. Bunun tam tersine, aydınlık bir dipte de karanlık, gölgeli varlıklar yine hemen dikkati çeker. Nitekim evren çizgisi üzerinde hareket eden gölge görüntüleri (siluet) hemen ayırt edebiliriz (Özön, 1972, s. 59), (Bkz. Görüntü 71).



Görüntü 71: Işığın etkisi ile karanlık bir ortamda aydınlatılan varlıkların hareketleri izleyici tarafından dikkat çekmektedir, (Yayın yılı: 1996-2007, http://www.akhisarkoleji.com/haber/haber_oku.asp?haber=14).

Ayrıca sahnenin aydınlık ya da karanlık oluşunun dışında, nesnenin, kişinin önünde bulunan varlığın biçiminden etkilenecek gerçekte olmasa da algısal yanılsama ile hızında farklılık hissedilmektedir. "... Bir kimse bomboş bir dip önünde yürüdüğü vakit, kendisini olağan hızıyla görürüz, hatta bu hızı tam anlamıyla değerlendiremeyiz. Ama aynı kimse, parmaklıklı bir dip önünde aynı hızla geçerse, bu yürüyüş, olduğundan da hızlı görünür" (Özön 1972, s. 59-60).

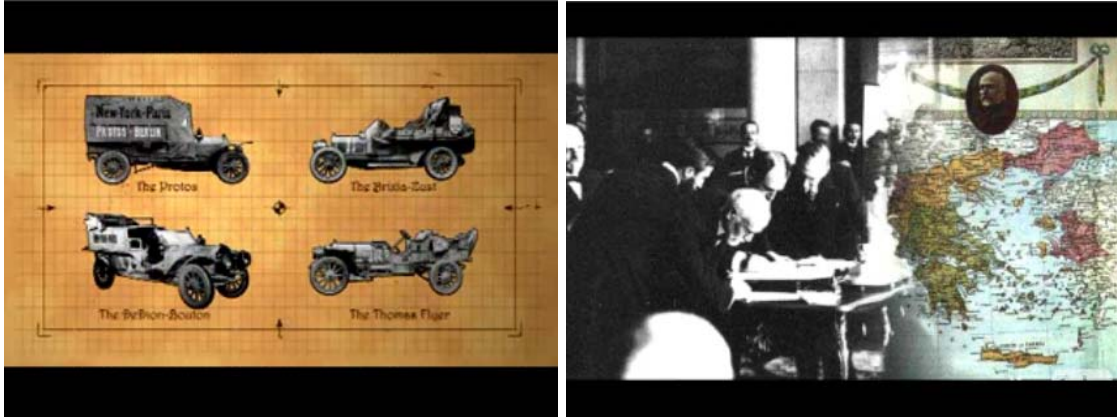
Sonuç olarak, sinemanın önemli bir özelliği olan ve kompozisyonu etkileyen hareket kompozisyondaki yönü ve yüklendiği anlam ile filmin görseline de

katkıda bulunmaktadır. Yönetmen, varlıkları büyüklük-küçüklüklerine, yavaşlık-hızlılıklarına, tek ya da birkaç / birçok oluşlarına, aynı yönde ya da ters yönde yol alışlarına, az ya da çok aydınlatılmalarına, görüntü çerçevesinin kenarlarıyla ilişkilerine göre, çok değişik yollarla düzenleyerek; hareketin yönünü, biçimini seçerek değişik anlatım biçimleri ile kompozisyon düzenini oluşturabilmektedir. Bunların her birinin seyircide uyandıracığı etkiler farklıdır. Ayrıca bu yönetmenin bakış açısını, konuyu nasıl ele aldığını da göstermektedir.

2.2.A.b. Durağan Kompozisyon

Sinemanın doğasına aykırı görünmekle birlikte bazı filmlerde, özellikle de belgesellerde fotoğrafa benzer hareketsiz / durağan kareler kullanılmaktadır. Durağan kompozisyon hiçbir devinimin olmadığı (kamera ve çevre içi) sabit kareler ile ya da kamera devinimi yapılmaksızın, plan kesme ya da perspektif değişikliği olmaksızın sahnenin bütünüyle sabit çerçeve içinde düzenlenmesi yani çerçeve içi devinim ile elde edilmektedir. Hiçbir devinimin olmadığı, sabit kareler (fotoğraf, grafik, resim... gibi) (Bkz. Görüntü 72), o an çok önemliyse, şoke ediciyse, zamanı durdurmak gerekiyorsa, anlatımı güçlendirmek için kullanılmaktadır. Sadece çerçeve içi devinimin olduğu durağan kompozisyonlar, gözlemci, yargılayıcı ve aynı zamanda oyuncularını ön planda tutarak nesneleştirmekte, izleyicinin sahneye katılmasını sağlamaktadır.

Durağan çerçeve, sahne önü bakışıdır. Sahnedeki hareket, tiyatro gösterisi gibi sunulur: Bir gözlemci üçüncü şahıstır. Bizimle hareket arasında bir "sahne önü duvarı" vardır. Çerçeveyle ilgili her şey normalse, bu özellikle doğrudur: Seviye düzse, objektif normalse, kamera hareketi yoksa vb. Ama bu, durağan çerçevenin değersiz olduğu anlamına gelmez. Kendi içinde yüklü bir bagajı olan bakış açısı ve dünya görüşü konusunda imalar taşıyan yararlı bir araç olabilir (Brown, 2006, s. 54).



Görüntü 72: Film akışı içinde sözsel ya da görsel bilgiyi destekleyici durağan kompozisyonların kullanımı.
 ((soldaki görüntü) New York to Paris Great Race 1908, Yap: The 1908 Great Auto Race Film Company Limited, Yıl: 2006, http://www.thegreatestautorace.com/Vidclips/GreatRace_CarsVidclip.html,
 (sağdaki görüntü) Girit ve Mübadele, Yön: Yiğit Açık - Nurhan Özsoy, Yıl: 1999, <http://asinema.net/category/kisa-filmler/belgesel>).

Stanley Kubrick'in *Barry Lyndon* (Bkz Görüntü 73) filminden bir sahneyi çözümlerken Brown durağan çerçevenin özelliklerini ve verdiği mesajı şöyle açıklamaktadır.



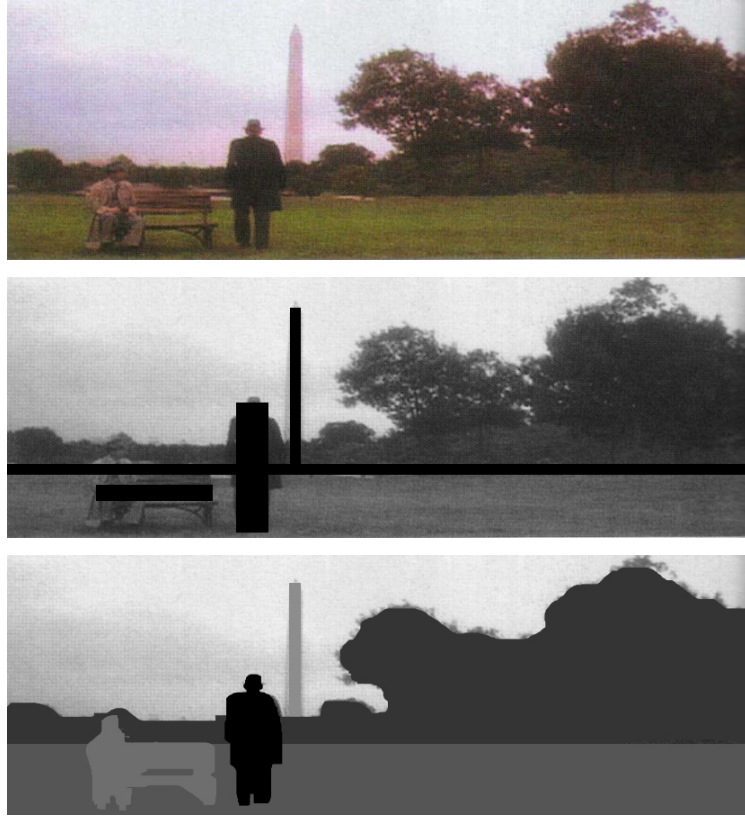
Görüntü 73: *Barry Lyndon* adlı kurmaca filminden durağan çerçeve'ye bir örnek,
 Yön: Stanley Kubrick, Yıl: 1975, (Brown, 2006, s. 54).

... durağan, iyi düzenlenmiş, dengeli çerçeveler, çağın hiyerarşik, durgun toplumunu yansıtır. Herkesin yeri bellidir, bütün sosyal ilkeler kesin ve herkesin bildiği kurallara göre işler. Oyuncunun çerçeve içindeki hareketi, çerçevede hiçbir değişiklik yaratamaz. Çerçeve burada karakterlerin içinde yaşadıkları dünyanın yansımasıdır; güçlü bir şekilde düzen ve sükûneti gösterirken, bir yandan da hem toplumsal, hem fiziksel alanda aşırı güçlü bir hareketsizliği belirtir (Brown, 2006, s. 54).

Durağan kompozisyon, tempolu ve bol hareketli, yani hem kamera hareketinin hem de çerçeve içi hareketin yoğun olduğu filmlerde bazen seyircinin duygularını denetlemek, bazen de seyircinin yoğun tempoya rağmen filme karşı oluşan tepkisizliğini ortadan kaldırmak için kullanılmaktadır. Ayrıca seyircinin olayı kavraması için hareketli kompozisyonlardan bir süreliğine de olsa kaçınılması gerekmektedir. Bir filmin sürekli hareketli ya da durağan kompozisyonlardan oluşması hem filmin ritmini hem de seyircinin psikolojik algısını olumsuz yönde etkileyebilmektedir. Bu nedenle canlandırmalarda, kurmaca, belgesel filmlerde hatta video kliplerde dahi seyircinin psikolojik algısını açık tutabilmek için durağan ve hareketli kompozisyonların dengeli biçimde bir arada kullanılmasına dikkat edilmesi gerekmektedir.

Birçok belgesel film türünde sıkça kullanılan durağan kompozisyon, anlatılmak istenen mesajla örtüşmelidir. Bir doğa belgeselinde, doğanın fiziki durumu anlatılmak istendiğinde, örneğin Konya'nın fiziki yapısını anlatan bir belgeselde doğanın durgun, düz, iniş-çıkışlarının olmadığı bir yapıya sahip olduğunu, durağan kompozisyon ile anlatmak, hem verilmek istenilen mesajı güçlendirmesi hem de seyirci algısında kompozisyon ile gerçeklik arasında ilişki kurması açısından önemli olabilir. Brown'un Stanley Kubrick'in *Barry Lyndon* filminden bir sahneyi yorumlarken yukarıda verilen açıklaması söz konusu belgesel için de yapılabilir.

Durağan kompozisyonunda görüntü düzenlemesini doğrudan etkileyen öğelerin birbirleriyle olan ilişkileri de önemlidir. Sahnede yer alan nesnelerin, figürlerin konumları, kompozisyon içinde yatay ya da dikey çizgiler oluşturabilmektedir. Görüntü 74'de de yatay ve dikey çizgilerin ne kadar dikkat çektiği görülmektedir. Bazen dağınık duran nesneler ve figürler noktasal olarak değerlendirilebilirken bazen de lekesel olarak görülebilmektedir ki, yine Görüntü 74'de de sağ taraf lekesel olarak ağırlık oluşturmaktadır. Kompozisyonunda yatay ve dikey çizgiler oluşturan uzam, nesne ve figürlerin ilişkileri ve sağda oluşan ağırlık dengesini, sol tarafa yerleştirilen figürler ile kırılması çerçeve içi düzenlemede grafik öğelerin ve tasarım ilkelerinin önemini ve nasıl işlediğini göstermektedir.



Görüntü 74: JFK kurmaca filminden bir kare, Yön: Oliver Stone, Yıl: 1991, (Brown, 2006, s. 48).

2.2.A.c. Kapalı Kompozisyon

Kapalı kompozisyon, klasik dönem sanatında kullanılan, bütün figürlerin çerçeve içerisinde yer aldığı düzendir. Kompozisyonda yer alan bütün figürler ve nesneler merkezde yer alan asıl figürü gösterir ve tam simetri egemendir (Bkz Görüntü 75-76).



Görüntü 75: Resim sanatında kapalı kompozisyon, Jean Auguste Dominique Ingres (1780-1867),
(Yayın Yılı: 2000-2008, <http://www.meleklermekani.com/di-er-sanat-alanlar/56163-yabanci-ressamlar-hakkinda-ozet-bilgiler-3.html>)



Görüntü 76: Figürlerin konumları ve de bakışların yönleri sonucu oluşan kapalı kompozisyon,
(t.y., www.galerisanatyapim.com)

Rönesans döneminin birçok ikonografik resim örneği kapalı kompozisyona güzel birer örnektir. Sanat tarihçi Wölfflin 16. yy. resim sanatında kapalı kompozisyonun sıkça kullanıldığını belirtmekte ve şöyle devam etmektedir.

16. yy. için resmi tuvalin boyutlarına göre düzenlemek tabii idi. Ressam, bununla her hangi belirli bir izlenim sağlamak amacı gütmeyen, resmi, çerçevenin içine o yolda istif ederdi ki, sanki bunun biri öteki içinmiş gibi görünürdü. Çerçevenin kenar çizgileri ve köşeleri uyulması zorunlu şeyler olarak kabul edilirdi... (Wölfflin, Çev. Örs, 1995, s. 150).

Rönesans döneminin en yaygın kompozisyon biçimi olan kapalı kompozisyon sinemada da sıkça kullanılmaktadır. İzleyicinin hayal etmesini engelleyen kapalı kompozisyon, çerçeve içine bütün olayları, nesneleri, kişileri sıkıştırılmaktadır (Bkz. Görüntü 77).



Görüntü 77: Figürlerin dairesel konumları sonucu oluşan kapalı kompozisyon, Dr. Strangelove kurmaca filminden bir kare, Yön: Stanley Kubrick, Yıl: 1964, (Brown, 2006, s. 49).

Kapalı kompozisyon, uzam hakkında genel bilgi verilmek istendiğinde, film kahramanı izleyiciye tanıtılmak istendiğinde sıkça kullanılmaktadır. Çerçeve içi devinim ile kamera devinimi arasındaki ilişki çok karmaşık olmakla birlikte kompozisyonun kapalı ya da açık olmasını da etkilemektedir. “Açık ve kapalı biçimler çerçevedeki devinimin öğeleriyle yakından ilişkilidir. Eğer kamera objeyi tam olarak izlemeye yönelirse, biçim de kapalı olamaya yönelir; diğer yandan eğer yönetmen objenin çerçeveyi terk etmesine ve yeniden girmesine izin verir, hatta cesaretlendirirse, biçim tam anlamıyla açıktır” (Monaco, Çev. Yılmaz, 2005, s. 179). Kapalı kompozisyonun sinemada kullanılma amacı çok geniştir ve genellikle aşağıda belirtildiği gibi kullanılmaktadır.

Kapalı formlar, genel bir kural olmamakla birlikte, daha çok belirli bir düzen, tamlık ve kapalılık duygusu yaratmak, görsel kompozisyonu ve dengeyi vurgulamak, karakterlerin çevreleriyle ve birbirleriyle olan ilişkilerini ayrıntılı biçimde göstermek amacıyla kullanılmaktadır. Filmsel uzam, çerçevenin dikdörtgeniyle sınırlansa da, çerçeve içi hareketler, bakış yönleri, aydınlatma, diyagonal sıralamalar, ön ve arka ilişkileri, mercek kullanımları, ışık ve dekor gibi öğelerin düzenlenmesiyle derinlik kazanır. Ağırbaşlı, bazen monoton, sıkıcı bir atmosfer yaratmak açısından etkili olan bu tarzın hâkim olduğu filmlerde kamera hareketleri genellikle sınırlıdır ve çevrinmeler kaydırmalara göre daha fazla kullanılır (Abisel, 2001, s. 23).



Görüntü 78: Figürlerin dairesel ve karşılıklı konumları sonucu oluşan kapalı kompozisyon, (t.y., www.galerisanatyapim.com)

Kapalı kompozisyonlar, merkeze yerleştirilmiş ana figürler, nesneler ve konular ile dışa kapalı, kendi içinde sınırlı, çoğu zaman da simetrik kompozisyonlardır (Bkz. Görüntü 78). Monoton bir görünüme sahip bu tür kompozisyonların tercih edilmesinin nedeni, konuyla verilmek istenen mesajın bu tür bir kompozisyonla desteklenmesidir. Bütün nesne ve figürlerin ya da ışık kaynağının çerçeve içinde olması etkili bir kompozisyon elde etmek için yeterli değildir. Kapalı kompozisyonlarda etkili bir görsel düzenlemenin olabilmesi için de tasarım ilkelerinden yararlanılmalıdır.

2.2.A.ç. Açık Kompozisyon

Klasik biçem olan kapalı kompozisyon sanat tarihi sürecinde zamanla yerini açık kompozisyona bırakmıştır ve bu kompozisyon dağınık kompozisyon

özellikleri taşımaktadır. Açık kompozisyonda simetri yerine asimetrik düzenlemeler dengeyi sağlamaktadır. Sanat tarihçi Wölfflin (Çev. Örs, 1995, s. 149) açık kompozisyonu, her tarafı kendi dışını işaret eden, “sınırsız görünmek isteyen” olarak nitelendirmektedir. Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi’nde ise açık kompozisyon için şöyle bir tanımlama yapılmaktadır;

Açık Kompozisyon, resim düzlemi üzerinde betimlenen gerçekliğin, gerçekte resmin sınırları dışında da sürüp giden doğal gerçekliğin bir parçası olduğu izlenimini verecek şekilde kompoze edilmesi. Kapalı kompozisyonun tam karşıtı bir sanatsal davranış biçimidir. Açık kompozisyon, asıl gerçekliğin tüm öğelerini resim düzlemi içine sığdırmayı amaçlamaz. Tersine, böyle bir çabanın olanaksız olduğunu varsayar. Açık kompozisyon doğadaki gerçeklik düzleminin bir kesimini içeren bir çerçeve gibi de düşünülebilir (<http://www.sanalmuze.org/sozluk/sozluk.html>).

Söz konusu kompozisyon, görülen dünyadan rasgele bir seçimin yapıldığı duygusunu vermekte ve modern sinemada da çokça kullanılmaktadır. Açık kompozisyon, izleyiciye olayların çerçeve dışında da devam ettiği izlenimi vermekte, çerçevenin sınırlarını zorlamaktadır. Tamamı çerçeve içine girmeyen figürler, nesneler, çizgiler belirli bir yön göstererek izleyiciyi çerçeve dışına yönlendirmekte ve oyuncuların bakış yönleri ya da hareketleri izleyiciden gösterilmeyenlerin hayal edilmesini beklemektedir (Bkz. Görüntü 79).



Görüntü 79: Bakış yönünün çerçeve dışına yönelik olması sonucu oluşan açık kompozisyon, (t.y., www.galerisanatyapim.com).

Açık kompozisyonun sinemada kullanılma amacı çok geniştir ve genellikle aşağıda belirtildiği gibi kullanılmaktadır.

Açık çerçeveler, özellikle yatay hareketlerin yoğunluk kazanmasıyla özgürlük, genişlik ferahlık duygusu yaratır. Ancak bunun yanı sıra, aslında çerçevenin varlığının sonucu olan 'çerçevenin dışı'nın, anlamın ve atmosferin yaratılma amacıyla kullanıldığı haller daha ilgi çekicidir. Çerçeve dışı eskiden beri, özellikle dramatik amaçlar için, gerilim, heyecan, merak ve şaşkınlık gibi duygular uyandırmaya yönelik olarak kullanılmıştır. Çerçeveden dışarı yönelen bir bakış, çerçeveye giren bir el vb. çerçevenin o tarafında var olan ama görünmeyen eylem ya da nesneye ilişkin bilgi vererek çerçeveyi genişlettiği gibi, görünmezlik, merak ve endişeyi de beraberinde getirmektedir. (Abisel, 2001, s. 23), (Bkz. Görüntü 80).



Görüntü 80: Çerçeve dışında olduğu düşünülen ellere ait bedenler ve gözün yöneldiği yönün etkisi sonucu oluşan, korku hissi veren açık kompozisyon, Katilin Busesi (Killer's Kiss) kurmaca filminden bir kare, Yön: Stanley Kubrick, Yıl: 1955, (Brown, 2006, s. 39)

2.2.B. Görüntü Denetimi

Sadece bilgi verdiği düşünülen belgesel filmlerde, anlatılan konunun önemi ve ilginçliği, tek başına seyirciyi etkilememektedir. Konunun çok önemsendiği, anlatım biçiminin çok irdelenmediği belgesel filmlerde, izleyici ile iletişim güçlü bir şekilde kurulamayabilmektedir. Doğru iletişim için, birçok alanda olduğu gibi görüntü sanatı olan sinema ve belgesel film için de, görsel tasarım, görsel dil bütünlüğü yadsınamayacak kadar önemlidir.

Belgesel sinema bilgilendirme işleviyle sınırlı değildir ve ele aldığı konuya yaklaşım ve sunuş biçimiyle sanat alanına da el atar. Sanat eserinin estetik

düzeyi ise kullanılan malzemeden çok onun nasıl kullanıldığıyla ilgilidir. Belgesel filmler anlattıkları şeyle beraber görüntünün estetik düzeyleri, şiirsellikleri ile de akılda kalmakta ve etki güçlerini arttırmaktadırlar (Güngör, 2002, s. 55).

Görüntünün estetik düzeyi, yönetmenin konuya yaklaşma biçimi, seçmiş olduğu çekim ölçekleri, kamera açıları ve hareketleriyle koşutluk (paralellik) göstermekte ve böylece hem görüntü düzenlemesi hem de dramatik etki yaratılabilmektedir. Belgesel filmin salt işlevi “nasılsa öylece gösterme” (Ulutak, 1988, s. 55) yani kayıt düğmesine basmak değil, ayrıca buna yönetmenin yorumunu ve konuya bakış açısını da katmaktır. Böylece, “Çekim süresince ölçü (*çekim ölçeği y.n.*), çerçeveleme, bakış açısı (*kamera açısı y.n.*), süre, ritim, hareket (*kamera hareketi ve çerçeve içi hareket y.n.*) görüntünün bir sonraki çekimle ilişkisi gibi pek çok etken bir araya getirilmektedir” (Parsa ve Çetintahra, 2000, s. 71).

Yönetmenin bakış açısına açıklık getiren, görüntü denetiminin alt başlıklarını içeren sinema teknik özelliğinin yanı sıra, filmin dramatik yapısını öne çıkaran çekim ölçekleri, kamera hareketleri, açıları birçok anlamlar yüklenmekte ve izleyici ile doğrudan ya da dolaylı iletişim kurarak, filmin ana temasını oluşturmaktadır. Sinemanın önemli özelliklerinden olan çekim ölçeği, kamera hareketi ve açısı, izleyici ile kurulan ilişkinin nedenlerini belirlemekte ve buna açıklık getirmektedir. Bu nedenle aşağıda görüntü denetimini sağlayan, filmin dramatik yapısını öne çıkaran sinemanın önemli özelliklerine değinilmekte ve izleyiciye yönelik yüklendikleri psikolojik anlamalar belirtilmeye çalışılmaktadır.

2.2.B.a. Çekim Ölçekleri

Çekim ölçekleri konuyla seyirci arasındaki uzaklığı belirlemekte ve kamera planları olarak da adlandırılmaktadır. Kamera ile görüntülenen nesne arasındaki uzaklığın sınırsız olmasına karşın çekim ölçekleri sınırlandırılarak, bazen uzaklık, bazen de insan bedeni veri alınarak adlandırılmakta ve uzak plan, genel plan, orta plan, yakın plan olarak tanımlanmaktadır. Bu planlar dışında

özel amaçlarla kullanılan filmin dramatik etkisini güçlendiren özel planlar da vardır. Bunlar ise; boy, diz, bel, göğüs, omuz, baş, yüz ve ayrıntı olan göz, dudak planlarıdır. Çekim ölçeklerinde en çok dikkat edilmesi gereken şey, çerçeveyi eklem yerlerinden (insan bedeni) kesmemek ve çerçeve içinde baş boşluğu bırakmaktır. “Eklemler vücudu ve ölçülerini belirleyen yerlerdir. El çekerken elin birleştiği yeri, baş çekerken başın üzerinde durduğu boyunu kesmek hatadır. ... başın boşluk verilmeden çerçevenin üstüne dayanması insanda sıkışmış ve ezilen bir insan görüntüsü psikolojisi uyandırmaktadır.” (Erişim: 31.12.2007, <http://www.kameraarkasi.org/kompozisyon/kompozisyon/boyutlar.html>).

Çerçeve içinde yapılan düzenlemeler çekim ölçekleri ile oluşturulmaktadır. Bu düzenlemeler dolayısıyla o düzenlemeyi oluşturan çekim ölçekleri izleyici psikolojisine göndermeler yapabilmekte, bilinçaltına etkide bulunabilmekte ve izleyicinin sıkılmasını engellemektedirler. Her bir çekim ölçeğinin önemli görevleri, yüklendikleri anlamlar ve işlevleri bulunmaktadır.

Genel çekim ölçeği (Bkz. Görüntü 81) sahne hakkında bilgi verirken aynı zamanda bir sonraki ölçek için de kaynaklık etmektedir. Kurguda planlar arası geçişlerde bağlayıcı görev üstlenmekte ve kamera açısına bağlı olarak da psikolojik mesajlar verebilmektedir. Genel çekimin kullanım amaçları;

1. Seyirciye mekân hakkında en kısa zamanda ve yalnız bir çekimle bilgi vermek.
2. Görüntüdeki sahnede bulunan kişiler ve nesneler arasındaki ilişkiler ve uzaklıklar hakkında bilgi vermek.
3. Dekorun etkisini seyirciye ulaştırmak (atmosfer).
4. Dramatik etki yaratmak (Öngören, 1985, 58).



Görüntü 81: *Baraka* belgeselinden genel plan görüntüsü, Yön: Ron Fricke, Yıl:1992,
(<http://www.spiritofbaraka.com/baraka.aspx>)

Orta plan, boy ve diz planını da kapsamakta ve görüntüde insan varsa çekim ona göre ayarlanmakta, aksi durumda anlatılmak istenen konuya göre plan oluşturulabilmektedir. Genel bilgi vermek, kişiyi tanıtmak üzere kullanılan bir plandır.



Görüntü 82: Orta Plan, *Arenli Adam* (Man of Aran) belgesel filminden bir kare, Yön: Robert j. Flaherty, Yıl: 1934, (Yayın yılı: 2008, http://www.d.umn.edu/cia/faculty/troufs/anth3635/video/Man_of_Aran.html)

Orta planda ayrıntılar dikkat çekebilmekte, kişilerin kişilikleri, mimikleri izleyiciye yansıtılabilmektedir. Bu nedenle bu planlar genellikle filmin büyük bir kısmını oluşturabilmektedir (Bkz. Görüntü 82).

Yakın çekim ölçekleri, bel, omuz, baş ve ayrıntı planlarını da kapsamaktadır. Yakın çekim ölçekleri sahnenin duygusal atmosferini etkilemek için kullanılabildiği gibi izleyicinin filme katılmasını da sağlayabilmektedir (Bkz. Görüntü 83).



Görüntü 83: Monalisa adlı belgesel filminden omuz planı örneği, Yön: Deniz Değirmenci, Yıl: 2006

Yakın çekim ölçeği ile konuya yaklaşmak, izleyiciyi konuyla bütünleştirebilmekte ve mimiklerin çok fazlaca hissedilmesinden dolayı duygusal atmosfer artmaktadır. Aynı zamanda dikkati bir yerde odaklamanın ve sahnenin duygusal atmosferini en çabuk yolla vermenin etkili bir biçimidir (Bkz. Görüntü 84).



Görüntü 84: Baraka adlı belgesel filminden ayrıntı planı örneği, Yön: Ron Fricke, Yıl:1992, (Yayın yılı: Kasım 2007, <http://www.spiritofbaraka.com/baraka.aspx>).

Yakın çekimler konuyu çevresinden yalıtarak çerçevenin ve dikkatin odak noktasına yerleştirir, bulunduğu ortamdan en azından o çekim süresince koparır. Ayrıntı çekimler, gerçekliğin iyice ötesine geçerek ufak nesneleri perdede çok büyütülmüş olarak gösterir ve önemlerini artırır, onlara simgesel anlamlar yükler ya da kimsenin göremeyeceği bir ayrıntının, duygusal bir tepkinin vurgulanmasını sağlar (Abisel, 2001, s. 14).

Çekim ölçekleri, filmin dramatik etkisini artırabildiği gibi kurguda sahneler arası geçişleri de sağlayabilmektedir. Aynı zamanda görsel kompozisyonu da etkileyen çekim ölçekleri, filmin görsel dil bütünlüğüne katkı sağlamaktadır.

2.2.B.b. Kamera Hareketleri

Sinemanın ilk yıllarında kullanılan kameralar çok büyük ve ağır olduklarından kameranın hareketi olanaksızdır ve bir yere konumlandırılarak bütün film, genel bir planda kameranın önünde gerçekleştirilmiştir. Kamera hareketleri (Bkz. Görüntü 85), gelişen teknoloji ile koşut, sinemanın gereksinimleri doğrultusunda üretilen küçük, hafif (taşınabilir) çok işlevli kameralar ile gerçekleştirilebilmiştir. Sınırsız kamera hareketi bulunmasına karşın genel olarak ele alındığında kamera hareketleri şöyle isimlendirilmektedir.

1. Çevrinme

a. Yatay Çevrinme (Pan) (Bkz. Görüntü 86).

b. Aşağı ya da Yukarı Çevrinme (Tilt)

2. Kaydırma

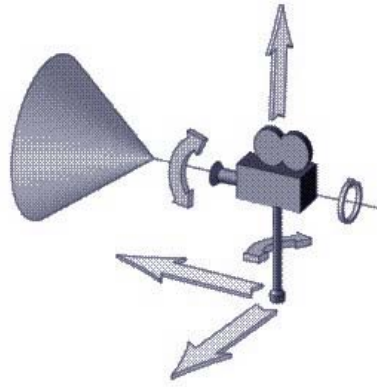
a. İleri-Geri Kaydırma (Truck) (Bkz. Görüntü 87).

b. Sağa ve Sola Kaydırma (Dolly) (Bkz. Görüntü 88).

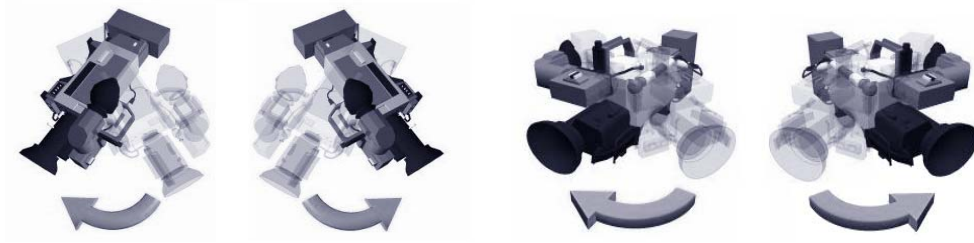
c. Optik Kaydırma (Zoom)

3. Aşağı ya da Yukarı Hareket (Pedestal) (Bkz. Görüntü 89).

4. Vinçle Yapılan Kamera Hareketleri.



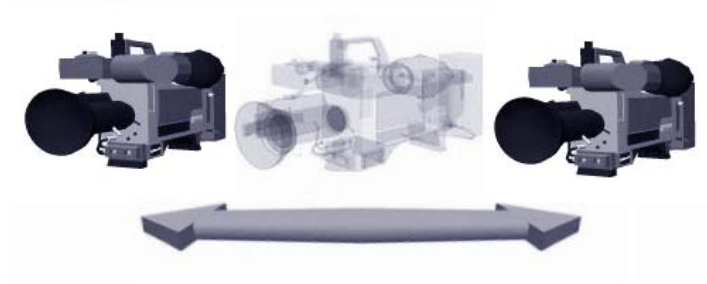
Görüntü 85: Kamera Hareketleri



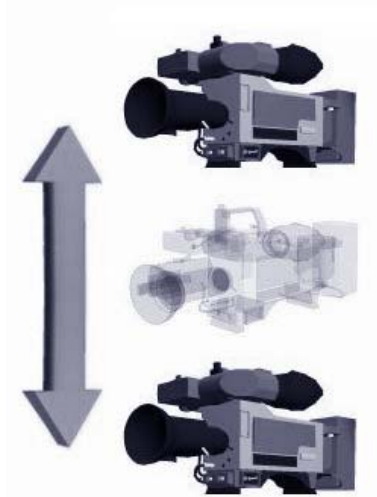
Görüntü 86: Yatay Çevrinme (Sağa-Sola Pan)



Görüntü 87: İleri -Geri Kaydırma (Turck)



Görüntü 88: Sağa ve Sola Kaydırma (Dolly)



Görüntü 89: Aşağı ya da Yukarı Hareket (Pedestal)

Kamera hareketleri genel olarak aşağıda belirtilen nedenlerden dolayı yapılmaktadır.

Mekanik amaçlar nedeniyle: Hareketi takip etmek, birleştirilmesini istediğimiz resimleri göstermek, istenmeyen kısımların çerçeve dışı bırakılması, statik çekimlerde geniş yer tutan alanı göstermek, konu özelliklerinin tanıtılması.

Sanatsal amaçlar nedeniyle: Birbirinden ayrı duran iki cismin uzaklık farkının ifadesi, önceki hali ve sonraki halinin gösterilmesi, izleyici dikkatinin devam ettiği yerden başka bir yere çevrilmesi, ayrı bölümlerin birleştirilmesi, konu hareketlerini takip etmek için (<http://www.kameraarkasi.org/kamera/hareket/hareket/nedeni.html>).

Kamera hareketleri en etkili kompozisyon düzenini oluşturmak için gerekli olanakları sağlamaktadır. Bu nedenle filme devinim katarak filmi tekdüzelikten çıkarmakta ve izleyicinin ilgi düzeyini yüksek tutmaktadır.

2.2.B.c. Kamera Açıları

Kamera açısı, hem yönetmenin hem de izleyicinin baktığı açıyı göstermekte ve her çekimde "...görülen–gösterilen- alanı belirtmektedir" (Macseli, 2002, s.13). Aynı zamanda nesnenin, figürün, uzamın görsel betimlemesini yapmakta ve kompozisyonun içeriğini, etkisini belirlemektedir. Kamera açısı ile izleyicinin salt neyi görmesi gerektiği değil aynı zamanda nasıl görmesi gerektiği sağlanmakta ve konunun görselleştirilmesi sürecinde kullanılan birçok kamera açısı ile izleyici üzerinde psikolojik etkiler de yaratılabilmektedir. Kamera açıları bu söz edilen etki ve özelliklerin dışında, kurgu sırasında filmin dramatik yapısını oluşturabilmek için görüntü dizini oluşturmada da işe yaramaktadırlar.

Sinemada genel olarak kullanılan belli başlı kamera açıları vardır. Bunlar; göz seviyesi, üst aç, alt aç konumlarıdır. Bu açıların belirlenmesinde ise deneme yanılma yöntemi kullanılmış ve izleyici üzerinde belli etkiler yarattığı görülmüştür. Burada görüntü denetiminin en temel kurallarından biri olan yaygın kamera açılarının özellikleri ve bunların izleyici üzerindeki etkileri üzerine durulmuştur.

Alt aç: "Kameranın konuyu görüntülemek için yukarı doğru eğimlendiği her türden çekimdir." (Macseli, 2002, s. 44). Alt aç çekim ile yukarı doğru bir bakış sağlandığı için, konu (nesne, figür...) yüceltilmekte, önemli ve anlamlı hale getirilmektedir. Genellikle alt aç şu durumlarda kullanılmaktadır.

Korku ya da heyecan yaratmak istendiğinde, konunun boyunun ve hızının artırılması istendiğinde, oyuncular ve nesneleri birbirlerinden ayırmak gerektiğinde, istenmeyen ön plan göz ardı edilmek istendiğinde, ufkun silinip arka planın çıkarılması gerektiğinde, kompozisyona ilişkin çizgilerin çarpıtılması ve daha güçlü bir görüğe yaratmak istendiğinde, oyuncuları ve nesnelerin gökyüzü önünde konumlandırılması gerektiğinde ve dramatik etkiyi artırmak amacı ile alt aç kullanılmalıdır (Macseli, 2002, s. 44).

Alt açının izleyici üzerindeki etkisi ise ezicidir ve alt aç konunun önemini gösterdiği için genellikle izleyicinin alt açıdan bakan figür ile ortak duygular hissetmesini sağlamaktadır (Bkz. Görüntü 90).



Görüntü 90: Alt Açı, (Trident adlı belgesel filmden alt açı ile görüntülenmiş kareler (üstte), Yön: Gökçe Pehlivanoğlu; Yıl: 2004), (altta) 2006, <http://www.sinemateknik.com/view.asp?articleID=51>).

Üst açı: “Kameranın konuyu görüntülemek için aşağı doğru eğimlendirildiği herhangi bir çekimdir.” (Macseli, 2002, s. 40). Üst açı, alt açının tam tersi bir etki yapmakta ve konuyu (nesneyi, kişiyi...) basık, küçük ve önemsiz göstermektedir. Bir insanın aciz ve dengesiz olduğunu anlatmak için genellikle üst açı kullanılmaktadır. Bu tür çekimlerde figür ya da nesne yani çekilen her neyse belli oranda gerçeklikten, nesnellikten uzaklaşmaktadır. Bunun yanı sıra bütün olan biteni gösteren üst açı, ortamın coğrafyasını izleyiciye tanıtmakta ve duruma egemen olmasını sağlayarak film ile ilişkisini güçlendirmektedir (Bkz. Görüntü 91). “Tanrının bakış açısı” (Brown, 2005, s. 68), olarak da bilinen üst açı konuya egemen olmanın bir göstergesi olarak kullanılabilir. Bir üst açı çekimi genellikle; “... estetik, teknik ya da psikolojik nedenlerle seçilebilir. Kamerayı konudan daha yükseğe yerleştirmek ve ona yukarıdan bakmak daha

sanatsal bir görüntüyle sonuçlanabilir, derinliği olan devinimin odak noktasını canlı tutmayı sağlayabilir, ya da seyircilerin tepkisini etkileyebilir” (Macsemi, 2002, s. 42).



Görüntü 91: Üst açığa örnek görüntüler, (1999–2008, <http://www.fotograf.net/Artist/sabitkalfagil/portfolyo/index.html>).

Göz hizası çekimde ise konu, objektif bir bakış ile görüntülenmektedir. Dramatik etkisi az olan göz hizası çekimler genellikle; “... nesneyi, günlük alışkanlıklara uygun ve rahat tanımlanır biçimde görüntüler. Bu çekimler bir norm haline geldiğinden dramatik etkileri sınırlıdır ve açıklayıcı, tanıtıcı sahnelerde kullanılırlar” (Abisel, 2001, s. 19), (Bkz. Görüntü 92).



Görüntü 92: Göz hizası, (Monalisa (üstte, Yön: Deniz Değirmenci, Yıl: 2006) ve Baraka (ortada ve altta, Yön: Ron Fricke, Yıl:1992, <http://www.spiritofbaraka.com/baraka.aspx>) adlı belgesel filmlerden göz hizası ile görüntülenmiş kareler)

2.2.C. Işık/Gölge

“...ışık, yaşamı ortaya çıkaran bir öge olarak görsel algılamayı, mekâna ve zamana uyumu sağlamaktadır.” (Kılıç, 2003, s. 11). Işık-gölge, resim sanatının olgun klasik devresinde yavaş yavaş ortaya çıkmış ve vücutları, uzamları şekillendirmiştir. Olgun klasik dönemden sonra evrensel ışık anlayışı ortadan kalkmış ve yerini tek noktadan gelen ışığa bırakmıştır. Bu dönemle birlikte ışık

ve gölgenin etkisiyle biçimlendirme, hacim ön plana çıkmıştır (Wölfflin, Çev. Örs, 1995).

Görsel algılamanın en önemli üç gereğinden (göz, yüzey, ışık) birisi olan ve plastik sanatlar alanını görünür kılan ışık ögesi, insanda sanat içtepesinin oluşmaya başladığı ilk andan itibaren süregelen dönemlerin, sosyo-kültürel etkileri ve düşünce yapısıyla birlikte biçimlenmiştir. Işık, göz için olduğu gibi görsel sanatlar için de her şeydir (Karavit, 2006, s. 5).

Bir görüntünün elde edilmesinde insan gözü ya da görüntü kaydedici (fotoğraf makinesi, kamera...) araçlar için ışık en önemli etkidir. Doğaya bakıldığında ışığın etkilerini görmek ve hissetmek olağandır. Doğa gün içinde her an ışığın etkisi ile farklı bir görünüme bürünmekte ve canlıların duygusal ve biyolojik yapılarını da etkilemektedir. Ciddi bir gözlemci olan sanatçı (ressam, yönetmen, tasarımcı, vb.) ışığın doğa üzerindeki etkilerini çalışmalarına yansıtılabilmekte, böylece izleyicinin duygu dünyasına mesajlar gönderebilmektedir (Örneğin izlenimciler). Aynı zamanda estetik bir öge olan ışık, resimde, fotoğrafta, sinemada vb. yüzey üzerinde eseri ortaya çıkarmak için en önemli öğedir. Nesnenin ışıklılığı, çevrenin yani görüntü alanının ışıklılığı ile ilintilidir. Nesneye hacim vermek, ortamdaki ışıklı ve ışısız bölgeleri düzenlemeyle gerçekleşebilmektedir. Işık ve gölgenin doğal yaşamda insan üzerindeki gerçek etkileri ile görsel sanatlarda özellikle de video sanatında ve sinemada kullanımı ile aynı olduğuna değinen video sanatçısı Levent Kılıç, ışık-gölge düzenlenmesi ile zaman boyutunun yaratılabildiğini belirtmektedir. “Bir görüntüde sadece ışıklı-gölgeli alanların düzenlenmesiyle gündüz-gece, günün belli saatleri ve mevsimlerin etkisi yaratılabilir. ...Öte yandan aydınlatmayla görüntü boyutu içinde ışıklı-gölgeli alanları düzenleyerek, izleyenleri duygusal olarak etkileyebilecek ortam yaratılabilir” (Kılıç, 2003, s. 21) demektedir. Yönetmenin ve görüntü yönetmeninin izleyici üzerinde yaratmak istediği etki aynı zamanda ışık ile tartım ilişkisini de belirlemektedir. Tartım, ışığın etkisi ile dramatik açıdan her an değişebilmekte ve yönetmenin izleyiciye hissettirmek istediği duygu, ışığın etkisi ile bir kat daha anlam kazanabilmektedir. Böylece tartım, ışıkla dramatik bir etki kazanarak kendini hem görsel hem de duyusal olarak hissettirebilmektedir.

Özön, *100 Soruda Sinema Sanatı* adlı kitabının *Aydınlatma* bölümünde, sinemada ışığın varlığının önemini vurgulamış ve dolayısıyla aydınlatma çeşitlerine, biçimlerine, çeşitli ışık kaynaklarına, yönetmenin ışığı nasıl kullandığına dair açıklamalar yapmıştır:

Sinemada aydınlatma başlıca iki amaçla kullanılır. Doğal aydınlatma, dramatik aydınlatma. Doğal aydınlatma, konunun doğada görüldüğü biçimde filme aktarılmasını sağlayan aydınlatmadır. ...Aydınlatmanın dramatik bir amaçla kullanılması, ışığın iki çeşit etkisinden doğar. Bunlar ışığın nesnel ve öznel etkileridir. ...ışığın nesnel etkisi, ışığın geliş yönüne ve şiddetine göre varlıkların görünüşünü değiştirebilmesinden doğar. ...ışığın öznel etkisi, belirli bir aydınlatma biçiminin ve şiddetinin uyandırdığı duyguyla kendini gösterir. ...Aydınlık, açık, güneşli hava bizde sevinç, canlılık, yaşama isteği uyandırabilir. Karanlık, kapalı, yağmurlu hava... kederli, üzüntülü... duyguya yol açabilir. ... Sinemacı, ışığı... üç bakımdan düzenleyerek belirli sonuçlar sağlamaya çalışır; ...ışığın yönü, şiddeti ve dağılışı alanıdır. Işığın yönü... önden, geriden, alttan, üstten, yandan aydınlatma gibi ana yönler ile çapraz ve karma aydınlatma çeşitleridir. ... Yönetmen, ışığın yönü gibi şiddetini de istediği gibi düzenleyebilir. ...sahnenin aydınlatılmasında birinci derecede rol oynayan ışığa ana ışık adı verilir. ...ana ışık dar bir alanı kapladığı vakit, ...cılız ana ışık... bütün görüntüyü... aydınlatıyorsa buna da güçlü ana ışık adı verilir. ...Görülüyor ki, sinemacı çeşitli ışık kaynaklarını, yardımcı araçları belli bir yönden aydınlatarak; konu üzerine düşen ışığın miktarını ve biçimini düzenleyerek; ışığı toplayarak ya da dağıtarak sahneye belirli bir hava verir; iki boyutlu film üzerinde derinlik duygusu uyandıran görünüşler sağlamaya çalışır; çiğ ışıktan loşluğa, karanlığa kadar çeşitli ışıklılık dereceleriyle istenilen havayı yaratmaya çalışır; kısacası ışıkla sahneyi ve varlıkları yoğurur, bir çeşit resim yapar (Özön, 1972, s. 71-72-73).

Görüldüğü gibi ışığı birçok şekilde (yoğunlukta, açıda, renkte...) kullanmak mümkündür. Önemli olan ışığın ne amaçla kullanıldığıdır. Bu nedenle ışığın yönü değişikçe görüntünün izleyici üzerindeki etkisi (izlenimi) de değişmektedir. Işığın yoğunluğu ya da şiddeti, ya da ışığın karakteri izleyici üzerinde farklı izlenimler bırakabilmektedir. Işığın yüksek ya da düşük şiddette kullanılması görüntüyü etkileyebildiği gibi görüntünün iletisini ya da iletildiği bilginin zenginliğini de etkileyebilmektedir. "Nesnelerden yansıyan ışığın yoğunluğu, aydınlık ve karanlık alanları yani ışığı ve gölgeyi, yansıyan ışığın içeriği ise rengi ortaya çıkarır" (Kılıç, 2003, s. 11). Işık aynı zamanda, yoğunluğu ve niteliği değiştirilerek, görüntüye derinlik vermek amacıyla da kullanılabilir. Bütün bunlar

filme bir anlam katmakta ve filmin görsel tartımını etkilemektedir. Böylece filmin korku dolu (Bkz. Görüntü 80), gizemli (Bkz. Görüntü 93) olmasını sağlayarak izleyicinin farklı bir atmosfere girmesini sağlamaktadır.



Görüntü 93: *Katilin Busesi (Killer's Kiss)* adlı kurmaca filminden bir kare, Yön: Stanley Kubrick, Yıl: 1955, (Brown, çev: Taylaner, 2005, s. 38).

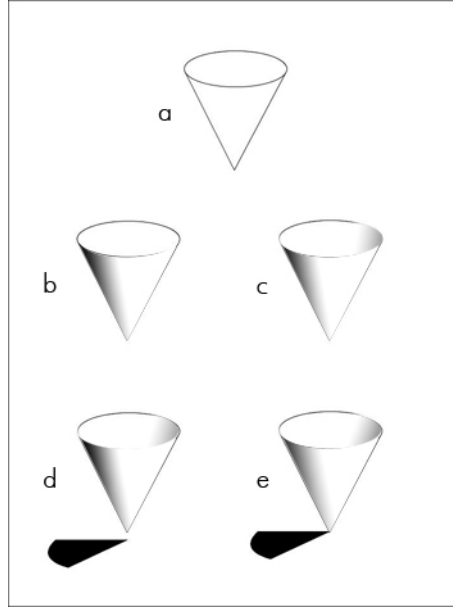
Sinemada ışığa üç temel nedenle gereksinim duyulmaktadır: Pozlama, fiziksel etki ve psikolojik etki.

1- Pozlama: Kullandığımız görüntü üretici sistemin (bu video kamera için CCD adı verilen bir mikroçip, film kamerası içinse kimyasal bir şerit) kabul edilebilir görüntüler üretebilmesi için belirli bir ışık seviyesini tutturmamız gerekiyor.

2 - Fiziksel etki: Işık bize nesnelerin formları hakkında, hacimleri ve dokuları hakkında bilgi verir. Bir yumurtanın fotoğrafını çektiğinizi düşünün. Eğer ışık yumurtanın üzerinde hiç gölge yaratmasaydı elde edeceğimiz görüntü hacimden yoksun, iki boyutlu bir görüntü olurdu. Hâlbuki gölgenin varlığı bize yumurtanın formu hakkında, dokusu hakkında, uzaydaki konumu hakkında bilgi veriyor (Bkz. Görüntü 94). Aynı şekilde ışık bize zamanı, mevsimleri, geceyi ve gündüzü bildiriyor. Gölge uzunsa akşam veya sabah olduğunu anlıyoruz. Gölge sertse ve derinse (yani çok hızlı şekilde siyaha gidiyorsa) gece olduğunu anlıyoruz. Kısaca ışık bize fiziksel ortam hakkında bilgiler veriyor.

3 - Psikolojik etki: Işık bizi belli ruh hallerine sokabilir. Florasanla aydınlatılmış bir devlet dairesi ile abajurlarla aydınlatılmış bir lokanta aynı hissi vermez. Demek ki ışık dünyayı algılayışımızı değiştirir. Işık bizim temel malzememiz çünkü görüntümüzün temelini ışık oluşturuyor. Yukarıda ışığın en temel iki kalitesinden söz ettik aslında: Işık ne kadar noktasal bir kaynaktan geliyorsa o kadar serttir, derin gölgeler yaratır. Işık ne kadar

geniş bir yüzeyden geliyorsa o kadar yumuşaktır, gölgeler yok olmaya başlar (Erişim: 07. 06. 2006, <http://www.sinematek.org/isik.htm>).



Görüntü 94: Işığın fiziksel etkisi sonucu nesnenin formu, hacmi, uzaydaki konumu hakkında bilgi veren Işık- Gölge ilişkisi, (Kılıç, 2003, s. 14).

Bir nesnenin iki boyutlu ya da üç boyutlu algılanmasını sağlayan, yani formunu ve hacmini veren şeyin ışık değil gölge olduğunu belirten Kılıç (2003), gölgenin görüntü boyutuna ve estetize edilmiş bir görüntü yaratılmasına oldukça katkıda bulunduğunu belirtmektedir. Gölgenin oluşması için ise önce bir ışığa, saydam olmayan bir nesne ve gölgenin şekillenebileceği bir ortama-yüzeye ihtiyaç vardır. Nesneye yansıyan ışığın niteliğine göre de gölgenin niteliği değişmektedir. Işığın uzaklığı, değeri ve gölgenin düşeceği yüzeyin nesneye olan uzaklığı, gölgenin niteliğini etkilemekte, sert ya da yumuşak bir gölge olmasını sağlayabilmektedir. Işık değeri ve yönü ile nesne, farklı bir derinlik ve hacim kazanabilmektedir.

Yönetmen ve görüntü yönetmeni Nilsen'in (1978), sinemadaki ışığın, nesne üzerindeki etkisini, yoğrumsal sanatlarda da önemli olan ışık kadar etkili bir öğe olduğunu belirtmektedir. Yönetmen üç boyutlu bir kütleye sahip nesnenin ifadesini yakalayabilmek, çekimin iki boyutlu düzlemine aktarabilmek için, o nesneyi uzamda doğru olarak yerleştirmeye değil, aynı zamanda doğru olarak

ışıklandırmaya da gerek duymaktadır. Nesnenin tonu, ışık-gölge dağılımı sorunuyla çok yakından ilintilidir. Nesnenin kendine özgü özelliklerinin gösterilmesinde çok önemli bir rol oynayan tonun kompozisyona dağılımı, renk dengesi ve bütünlüğü açısından oldukça önemlidir.

Işık ve gölgenin, özellikle resim, grafik, fotoğraf, sinema, tiyatro gibi görsel sunuşları bir çerçeve içinde olan sanatlarda gösterge olarak kullanılması, o sanata konu olan öğelerin görsel niteliklerini de etkilemektedir. Söz konusu sanatlarda görsel öğe olarak kullanılan ışık ve gölge, kaynağını kompozisyon içerisinde almasına göre de anlamlar kazanmaktadır. Karavit'in (2006) bu konudaki görüşleri de önemlidir ve ışığın kompozisyona etkilerini şöyle nitelendirmektedir: 1. Kaynağına bağlı gösterge olarak, 2. Kaynağından bağımsız gösterge olarak ve 3. Simge olarak ışık-gölge.

1. Kaynağına bağlı gösterge olarak ışık-gölge; görsel alan (çerçeve) içindeki nesne ve mekânı aydınlatan ışığın kaynağının da o görsel alan içinde gösterilmesidir. Sanat tarihi boyunca güneş, ay ışığı, ateş, lamba vb... gibi ışık kaynakları görsel alanın içinde kullanılmışlardır. Böylece ışıkla beraber gölge de aynı görsel alanda oluşmaktadır. Sinemada da bu tür göstergeler kullanılmıştır ve kullanılmaktadır. Özellikle belgesel filmlerde gerçek olanı aktarma kaygısı ile ışık görsel alan içinde kullanılmıştır.

2. Kaynağından bağımsız gösterge olarak ışık-gölge; görsel alan içerisinde gösterilmeyen ışık kaynağıdır ve dolayısıyla gölgeyi oluşturan kaynağın görsel alan içinde bulunmamasıdır. Böyle bir durumda bir gizem oluşmakta ve kaynağın belirsizliği de yoruma açık olmaktadır. Bu durum sinema, tiyatro, resim, fotoğraf izleyicisi üzerinde gizem, ruhanilik, korku, endişe gibi psikolojik etkiler oluşturmakta ve bu ruh halleriyle birlikte çalışmaya karşı bir ilgi oluşmaktadır. "Sinemada ışık çeşitli amaçlara hizmet etmektedir. Özellikle gerilim filmlerinde ışığın katkısı yüksektir. Gölge oyunları gerilim dozunu artırmak olanaklıdır" (Şenyapılı, 1998, s. 96). "Kaynağından bağımsız gölgeler sinemada özellikle Alman Dışavurumcu sinemasında sıkça kullanılmıştır. Gölge

tiyatrosunda kullanılan gölgeler bu durumun göstergesidir” (Karavit, 2006, s. 20). Hacivat ve Karagöz’de figürler perdeye yaklaşıp gölgesiyle örtüştükçe kaynağına bağımlı, uzaklaşıp gölgeler özgürleştikçe de kaynağından bağımsız gösterge olmaktadır (Bkz. Görüntü 95).



Görünüt 95: Kaynağından bağımsız gösterge olarak ışık-gölge ilişkisi, (Yayın Yılı: 1996-2007, http://www.akhisarkoleji.com/haber/haber_oku.asp?haber=14).

3. *Simge olarak ışık-gölge*; ışığa ve gölgeye insanlık tarihi boyunca birçok anlamlar yüklenmiştir. Görsel alan içinde kaynağının belli olması ya da olmaması ışığın ve gölgenin simgesel yorumlanmasına anlamlar katmıştır. Dini görevleri olan figürler resimde, sinemada ve birçok sanat alanında ışıkla beraber ya da gölgesiz kullanılmışlardır. Kutsal kişilerin ululuğunu simgelemek için resim sanatında ışık haleleri kullanılmış ve sinemada da gücün bir göstergesi olarak ışığın etkilerinden yararlanılmıştır (Bkz. Görüntü 96). Karavit’in (2006, s. 21) gölge için yorumu ise şöyledir. “eski söylencelerde gölgenin yokluğu dünyevi varlıksızlık anlamı taşır: Sinemada Drakula’nın aynada yansımalarının olmaması, gölgesinin düşmemesi gibi”. Işığın ayrıca bilgelik, aydınlık, gerçeklik, doğruluk gibi simgesel anlamları da vardır ve izleyiciye hissettirdiği duygular, ışığın kullanılma biçimine göre değişebilmektedir.



Görüntü 96: Işık ve gölgenin resim ve sinema sanatında simgesel olarak kullanılması, ((sağda) Yurttaş Kane (Citizen Kane) adlı kurmaca filminden bir kare, Yön: Orson Welles, Yıl: 1941, <http://www.cinematographers.nl/GreatDoPh/toland.htm>).

Bütün bu açıklamalar sinemada ve de diğer görsel sanatlarda ışığın önemini ve temel tasarım öğelerinden biri olduğunu göstermektedir. Işığın günlük yaşamdaki ve sanattaki yeri değerlendirildiğinde birbiriyle örtüşen özellikler taşıdığı görülmektedir. Işığın sanat alanında yüklendiği anlamlar, insan psikolojisine etkileri sonucu anlam kazanmakta ve görsel sanatlarda dramatik etki yaratmak için kullanılmaktadır.

2.2.Ç. Renk

Sinemada anlatımcı bir işlev gören renk, filmin sahnelerine egemen olan duygusallığı ön plana çıkarmak için kullanılmaktadır. Sinemada rengin kullanımı, bir yüzü ya da manzarayı yaratan doğal değişimi vurgulayabilirken resimdekinden bütünüyle farklı bir görünüm sağlamaktadır. “Ressam bir yüzün pembeliğini resmedebilir, ama yüzün solgunluğundan pembeleşmeye geçişini resmedemez, yüzün solgunluğunu gösterebilir, ama etkileyici solma sürecini değil.” (Balazs, aktaran: Pezzella, çev: Demir, 2006, s. 99). Renk ile sahnenin duygusal ortamı, zamanı yaratılabilirken izleyici de yönlendirilebilmektedir. Kasvetli, hüznü, korkulu, mutlu vb. gibi, gece-gündüz, geçmiş yıllar, mevsimler vb. etkiler rengin kullanılma biçimi ile ilişkilendirilerek izleyici duygusuna, bakış açısına göndermeler yapılabilir.

Belgesel filmlerde çekimin yapıldığı dönemin öncesine ait bir sahneye egemen renk genellikle kahverengi (sepya) ve tonları (Bkz. Görüntü 97) ile rüya anını göstermek içinse, rüyada anlatılan duyguya göre gri, mavi, pembe ve tonları ile gösterilmektedir. Elbette bu duyguları yansıtabilen farklı renkler de kullanılabilmektedir.



Görüntü 97: Renk ile geçmiş dönemlerin gösterilmesi, (*Umuda Kaptan* adlı belgesel filminden bir kare (solda), Yön: Muhittin Demircan ve diğerleri, Yıl: 2005, *Abdüllo Hüseyin* adlı belgesel filminden bir kare (sağda), Yön: Murat Uraz, Yıl: 2005, www.benimsinemalarim.com).

Ulusal ve uluslar arası film festivallerinden ödül almış canlandırman Ali Can Meydan'a ait 'Uzak Doğu' adlı canlandırma filmde savaşın, şiddetin etkisini vermek için filmin büyük bir bölümünde, kasvetin rengi siyahı egemen olarak kullanmıştır. Böylece izleyici, siyah ve tonlarının egemen olduğu filme, anlatılan konun içeriği ve rengin bütünlüğü açısından ilgi ve dikkatle yoğunlaşabilmektedir (Bkz. Görüntü 98).



Görüntü 98: Rengin, anlatılan konu ile bütünleşik anlatım gücü, *Uzak Doğu* adlı canlandırma filminden kareler, Yön: Ali Can Meydan, Yıl: 2005.

Kullanılan rengin kompozisyon bütünlüğü ve filmin görsel dil bütünlüğü açısından örtüşmesi ya da örtüşmemesi, izleyici algısında oluşan anlamsızlık, şaşkınlık vb. ya da açıklık, rahatlık, memnuniyet ile ölçülebilmektedir. Rengin algılanması, ışığın etkisi, nesnenin yapısı, gözün beyinle etkileşimi hatta toplumsal ve kültürel etkenler ile ilgili karmaşık bir olgudur. Bu olguyu görüntü yönetmeni Brown beş görünümde ele almaktadır.

- 1- Soyut ilişki: Rengin kendi soyut işleyişi,
- 2- Temsil: Örneğin gökyüzü mavidir, elma kırmızıdır,
- 3- Maddi meseleler: Doku; kirecimsi, parlak, yansıtıcı, mat, vb.
- 4- Yananlam ve simgesellik: Çağrışımsal anlamlar, bellek, kültürel özellikler, mitsel göndermeler; bayrakların, takımların renkleri,
- 5- Duygusal ifadeler: Tutkunun ateşli kırmızısı, gecenin soğuk mavisi vs. (Brown, 2006, s. 153).

Sanatçı olan sinemacı rengin yalnızca nesnelliğini değil aynı zamanda rengin 'sıcak', 'soğuk', 'yumuşak' niteliği ile belirli bir duyguyu yansıtabilmektedir. Renklerin çeşitli duygulara etki yapması ya da bazı renklerin simgesel bir değer taşıması filmin türüne bağlı olarak yönetmeni tarafından tercih edilmektedir. (Daha fazla bilgi için Bkz. Bölüm I, I.3.Ç. Renk).

2.2.D. Zaman

İzleyici sadece nerede olduğunu değil hangi zamanda olduğunu da bilmek ister. Bu nedenle film uzamının yanında, film zamanın da verilmesi oldukça önemlidir. Özellikle bazı filmlerde, örneğin; haber, biyografik, tarih vb. belgesel filmlerde hangi zamanda ve saat diliminde olunduğunun, anlatılan konunun bütünlüğü ve izleyici algısındaki zaman ölçüsü ile örtüşmesinin önemi büyüktür. Görsel sanatlarda iki türlü zamandan söz etmek mümkündür. Nesnel zaman [şu anda içinde bulunduğumuz zaman, 'saat zamanı' (Kılıç, 2003, s. 74)] ve öznel zaman [filmin, resmin, oyunun vb. bizi götürdüğü zaman, 'psikolojik zaman' (Kılıç, 2003, s. 74)]. Filmin nesnel zamanı süresi ile ilgiliyken, öznel zaman ise filmin geçtiği, yaşandığı, hissettirdiği zamanı kapsamaktadır. Görsel sanatlarda zaman simgesel olarak da ele alınabildiğinden öznel zamanın hissedilişi nesnel zamandan daha geniş olabilmektedir. Albrecht Dürer'in gravüründe kuru kafa ve

kum saati ile zamana simgesel olarak gönderme yapılmış ve ayrıca odaya giren ışık, miskin yatan hayvanların hissettirdikleri ile olayın gerçekleştiği zaman belirtmeye çalışılmıştır (Bkz. Görüntü 99).



Görüntü 99: Albrecht Dürer'in *Aziz Jerome Çalışma Odasında* adlı eserinde zamanın simgeleştirilmesi.
(Yayın Yılı: 2001, <http://www.lexscripta.com/graphics/Jerome/Durer.jpg>).

Durağan sahnelerde, görüntülerde zaman da durağandır. Devininin olmadığı durumlarda uzamın zamanla ilgili göndermeleri devreye girmekte ve zaman hakkında genel bir bilgiye ulaşılabilmektedir. Bu nedenle zaman, devinim ve uzam ile birlikte hissedilebilmektedir. Fotoğraf sanatında “o an”lar gösterilmekte, sinema sanatında ise “o an”ların saniyede 24 karesi ile zaman, uzam, devinim gösterilmektedir.

2.2.E. Uzam (Mekân)

Sinemada uzam (mekân) filmin konusuna uygun olarak stüdyolarda yeniden oluşturulabildiği gibi gerçek uzamlar da kullanılabilmektedir. Kurmaca filmlerde birçok mekânın yeniden oluşturulabilmesi söz konusu iken, belgesel filmlerde çoğunlukla gerçek mekânlar kullanılmaktadır. Eğer çekimin yapıldığı tarihte

filme konu olan uzam yok ise söz konusu yer yeniden canlandırılmaktadır. Bu durumda da araştırmalar sonucu elde edilen belgelerin (fotoğraf, film, resim, grafik, yazı vb.) ışığında en gerçekçi uzam yaratılmalıdır (Bkz. Görüntü 100).



Görüntü 100: Kıbrıs'ta bulunan Salamis Antik Kent'in bilgisayarda yeniden canlandırılması, (*Salamis* belgesel filminden kareler, Yön: Gökçe Keçeci Şekeroğlu, Yıl: 2006).

Uzam;

Aydınlatma, kamera hareketleri, kurgu gibi sinemasal öğeler mekânsal ilişkileri yeniden yapılandırma olanağı sunmakta, böylelikle sinemaya özgü bir mekânı yaratabilmektedir. Bu olanakların sinemanın ilk yıllarından itibaren sinemacılar tarafından keşfedildiğini biliyoruz. Kaldı ki günümüzde, dijital teknoloji sinemaya tamamen hayali mekânları kullanma olanağını da getirmiştir. Bu noktada, sanat nesnesinin fiziksel sınırlarının kafalarda yaratılan sınırsız evrenin yapı taşlarından öte bir şey olmadığını belirtmek gerekir. Sanat eserindeki uzam (mekân) duygusunun büyük ölçüde görsel öğeler arasındaki ilişkiden doğduğu söylenebilir. Mekân, nesnelerin birbirleriyle ilişkilerine dayanarak zihnimizde yarattığımız soyut bir kavramdır (Erişim: 14.09.2006, <http://ilef.ankara.edu.tr/fotograf/gorsel/dosya/1112949856Fotouzam.doc>).

Sinemada özellikle de belgesel filmde uzam, kişilerin, olayların, durumların bir yansıması olarak ele alındığında filmin izleği hakkında genel bilgi verebilmekte ve film süresince bütünlük gösterebilmelidir. Uzam, tüm figürleriyle sanatsal evrenin içinde yaşam bulduğu alandır. Işık, renkler, hacimler, nesneler arası ilişkiler, büyüklük ve oranlar, yerçekimi vb. her şey uzamın sinemada ya da

diğer görsel sanatlarda yeniden yaratılmasını sağlamaktadır. İçinde yaşadığımız uzayın sonsuzluğuna karşın uzam görsel sanatlarda çerçevesi ile sınırlanmaktadır. Bu sınırlılık mekânın yeniden yaratılmasını gerektirdiğinden izleyici belleğinde zorlamalara neden olmadan karşılığını bulması gerekmektedir. Çizgiler, şekiller, renkler ve tonların kullanılış biçimleri, izleyicinin belleğinde uzamın nasıl oluşacağına doğrudan etki etmektedir. Örneğin; “...çizgilerin yatay, dikey veya diyagonal kullanılışları, tonlardaki ya da renklerdeki değişimler uzamın yassı ya da derinlemesine algılanmasına sebep olur. Renklerin kontrast kullanımı uzamın daha büyük algılanmasına yol açar vb. gibi...” (Erişim: 14.09.2006, <http://ilef.ankara.edu.tr/fotograf/gorsel/dosya/1112949856Fotouzam.doc>).

Sinemada izleyiciye uzam hakkında bilgi vermek, sinema tekniğinin olanakları nedeniyle oldukça kolay ve etkilidir. Çerçevenin devingen ya da durağan olması, kapalı ya da açık kompozisyon olması, ışığın etkisinin her yönde farklı hissedilmesine ek olarak çok farklı kamera açıları, hareketleri ve çekim ölçekleriyle uzam, kurgu teknikleri ve olanakları ile sonsuz seçenekte izleyiciye gösterilebilmektedir. Böylece çerçeve sınırları yokmuş hissi veren bu etkenler sinemanın daha etkili bir görsel etkinlik haline getirmektedir. Belgesel filmde uzamın hissedilmesi, izleyicinin bilgilenmesini ve belirsizliklerin ortadan kalkmasını sağladığından filmin gerçekliği hakkında belgeler de sunmaktadır. Gerçeği ele alan belgesel filmlerde, kişilerin, durumların, olayların ve uzamların en doğru ve aynı zamanda estetik bir görsellikle izleyici ile buluşturulması filmin belleklerde kalıcılığını da arttırmaktadır.

2.2.F. İşitsel Göstergeler

Sessiz sinema dönemi, 1925 de sesin sinemaya girmesiyle yavaş yavaş etkisini yitirmiştir. Sessiz sinema 1935 yılına kadar son örneklerini vermiş ve böylece sesli sinema tüm dünyada egemenlik kurmuştur. Son sessiz film örnekleri Charles Chaplin, Rene Clair, Eisenstein gibi yönetmenlere aittir. Sesle görüntüyü birleştirmek sinemanın icadından beri düşünülen bir şey olmasına

karşın ancak 30 yıl sonra bu eylem gerçekleşebilmiştir. İlk örnekleri müzikli olarak gösterilirken, ses ve efektlerin yer aldığı filmlerin gösterilmesi de uzun sürmemiştir. Alan Crosland'ın yönettiği ve John Barrymore'un oynadığı Don Juan, 1926'da müzikli olarak gösterilmiş ve bunu, orkestra müziğinin yanı sıra, popüler şarkıların ve konuşmaların da yer aldığı ve yine Crosland'ın yönettiği, sinemanın ilk sesli filmi The Jazz Singer (1927; Caz Şarkıcısı) izlemiştir. 'Konuşan filmler' (http://www.ansiklopedi.gen.tr/index.php/Sinema_tarihi) olarak izleyici sayısını artıran sesli sinema döneminde bir dizi teknik ve estetik sorunlar yaşanmış, öyküler durağan sahneli ve çok konuşmalı yapımlar haline gelmiştir. Bunun nedeni, mikrofonların ağır ve hareket olanaklarının sınırlı oluşu, çekim sırasında motor sesinin de kaydedilmesini önlemek için kameraların büyük kabinlere konması zorunluluğu sayılabilir. 1933 yılında sesli çekimin birçok sorunu çözülebilmiş ve sesin filme katkılarından dolayı gerçeklik duygusu filmlerin izleyici sayısını önemli ölçüde artırmıştır. (Erişim: 19 Eylül 2006, http://www.ansiklopedi.gen.tr/index.php/Sinema_tarihi).

Ses bir filme diyalog, doğal ve mekanik gürültüler, bir de müzik olarak girer. Bu unsurla dramatik niteliğin yoğunlaştığına şüphe yoktur. Başlangıçta sesin, sinemanın görsel değerlerine zarar vereceğine bile inanılmıştır. Ama sonradan ses ve görüntü düzeni arasında tam bir uyum sağlanabilmiştir. Ancak sinemanın her şeyden önce görsel bir sanat olduğu hesaba katılırsa, sesi ihtiyatlı ve dikkatli kullanmanın gerekliliği de anlaşılabilir (Tansuğ, 1988, s. 107).

Belgesel filmin gerçeklik ile olan bağıını görsel ve sözel anlatımın işbirliği güçlendirmektedir. Belgesel filmlerde görsel anlatımı güçlendirmek için müziğe ve zaman zaman da yapay seslere gereksinim duyulabilmektedir. Görüntü, filmin temel yapı taşıını oluştururken ses (sözcükler, yapay sesler, müzik) görüntüyü desteklemeli ve gerekli olmadığı durumlarda 'sadece ses olsun' diye ses eklenmemeli, özellikle de efektlerin filmi yapaylaştırarak gerçeklikten uzaklaştırabildiği için çok fazla kullanılmamalıdır. Bir belgesel filmde:

Sözcüklerle ifade edilmesi gerekenler mutlaka söylenmelidir. Görüntülerin tam olarak ifade edemediği anlamlar mutlaka sözcüklere dökülmelidir. Düşüncenin tamamlanması görevi izleyiciye yüklenmemelidir. Bir film bütünüyle mesajlarla örülmüş bir iletişim aracıdır. Sözcükler bu bütün içinde,

hem bütünü tamamlayan, hem de kendi başlarına anlam taşıyan mesaj taşıyıcılardır (Cereci, 1997, s. 73).

Belgesel filmde ses; doğal ses, yapay ses ve müzik olarak ayırt edilmekte ve “yönetmenin yaratmak istediği atmosferi derinleştirmeye, ortam, ses kaynağı (insan, hayvan, mekanik aletler) mesafe hakkında bilgi vermeye...” (Çölaşan, 2008, <http://www.kameraarkasi.org>) yaramaktadır. Filmin bütününde sesin görüntü ile oluşturacağı birliktelik izleyicide estetik enerjinin hazını hissetmesine neden olabilmektedir. Bir filmde sesin işlevi ve sesi kullanarak nelerin yapılabileceği konusunda görüntü yönetmeni Millerson bazı saptamalarda bulunmuştur. Sesi işlev açısından; doğal ses, çevresel ses, yorumlayıcı ses, simgesel ses, öykündürücü ses, özleştirici ses, özetleyici ses, birleştirici ses, sıralayıcı ses olarak belirlemiş ve sesi işlevine bağlı olarak kullanılmasının izleyici algısında oluşturduğu etki açısından ise; mekân, zaman devinim hakkında bilgi verilebildiği, geçmiş yaşantı ile ilişki kurulabildiği, duygusal hazzın yoğunluğunu etkileyebildiği gibi değerlendirmelerde bulunmuştur (Millerson, Akt: Kılıç, 2003, s. 66).

2.2.F.a. Müzik

Belgesel filmi tamamlayan öğelerden biri olan müziğin, gerçeklik ve estetik ilişkisi unutulmadan, belgesel filmin konusu ile örtüşmesi filmin anlatım dilinin zenginleşmesini sağlayabilmektedir. Filmin konusuyla örtüşebilen ya da o film için özel olarak bestelenmiş müzikler, izleyicinin filme olan ilgisini artırabilmektedir. Çanakkale savaşının anlatıldığı bir belgeselde kullanılan herkesin bildiği çanakkale türküsü etkiyi, duygusallığı artırabildiği gibi. Hatta bazı filmler tamamen müziğe dayalı da olabilir. Örneğin konusu müzik olan bir belgeselde özenle seçilmiş parçalar ile izleyiciye unutulmaz bir müzik ziyafeti verilebilir. Günümüzde filminden bağımsız olarak dinleyicilere sunulan birçok film müziği dahi bulunmaktadır. Örneğin;

Müziğin bir filmde kullanılma biçimi, o filme olan etkisini de göstermektedir.

1. Başlangıç müziği
2. Dip müziği
3. Doldurucu müzik
4. Geçiş için müzik
5. Karşılıklı konuşmanın yerini alan müzik
6. Ses efekti yerine kullanılan müzik
7. Kurgu ile eşleştirilen müzik olarak kullanıldığında; filme ek bilgi verebilmekte, bir sahnenin duygusal yapısını güçlendirebilmekte, bir başka sahnenin dramatik etkisini yükseltebilmekte, çeşitli düşünceleri tek tek vurgulayabilmekte, coşkuyu artırabilmekte, birbirinden ayrı olayları ve sahneleri birleştirerek sürekliliği sağlayabilmekte, insanların kişiliklerini, yer ve zamanı belirtebilmekte, kişilerin ruhbilimsel yapısını ortaya koyabilmekte, ilginç olmayan görüntüleri birbirine bağlayabilmekte ve önemli noktalara dikkat çekebilmektedir (Öngören 1985, s. 301).

2.2.F.b. Doğal Ses

Belgesel filmlerde doğal ses, filmin çekildiği mekânda var olan seslerin tümünü kapsamakta ve gerçeklik duygusunu en fazla hissettiren bir etkiye sahip olabilmektedir. Doğal sesler, film çekildiği anda görüntü ile eşlemeli olarak kaydedilebildikleri gibi bazı seslerin daha anlaşılır ve etkisinin güçlü olabilmesi için daha sonra da toplanabilmektedir. Gerçeklik hissini artıran doğal ses ve bunun filmin çekildiği mekânda toplanarak belgesel filmde kullanılması zaman zaman görüntü kadar etkileyici de olabilmektedir. Ortam sesi olarak da tanımlanabilen doğal ses, mekân, mesafe, canlı-cansız (insan, hayvan, makine vb.) hakkında izleyiciye bilgiler verebilmektedir.

Gerçek yani doğal seslerin varlığı ile gerçekliği bir kat daha artırılabilen belgesel filmler, görüntü ve ses ilişkisinden oluşan dramatik yapısı ile kurmaca filmlere de öncülük etmektedir. Japon yönetmen Kurosawa'nın doğal sesin önemine

vurgu yapan açıklamasında da filmlerinde, doğal ses ile görüntü eşlemesini, yapay ses ya da müzik ile görüntü eşlemesine yeğlediğini belirtmektedir.

Bana göre, bir film her şeyden önce görüntülerin ve sesin bireşimidir. En uyarıcı, gerçekten ürperdiğim an, sesi eklediğim andır. Şüphesiz sesi seçmeden önce, sahnenin şu ya da bu sesle meydana getireceği etkiyi tartarım, tasarlarım. Ama sesin bütün tahminlerimi aştığı, bir sahnenin etkisini iki katına çıkardığı da olur. Evet, o anda, ürperirim... Beni özellikle ilgilendiren müzik değildir; somut, gerçek seslerdir. Örneğin, çok hüzünlü bir sahneye neşeli bir şarkı eklenirse, hüznün olağanüstü bir güç kazanacaktır, ama gerçekte ben hayatın en yaygın seslerine büyük bir önem veririm. Evet, ses konusunda çok titizim (Kurosawa, Çev. Özön, 1968, s. 437).

2.2.F.c. Yapay Ses

Yapay sesler mekanik ve elektronik ortamlarda üretilerek canlandırma, kurmaca, deneysel filmlerde sıkça kullanılabilir. Fakat yapay seslere belgesel filmlerde, gerçeklik etkisini azaltabileceği nedeniyle çok fazla yer verilmemekte, eğer doğal olarak elde edilebilen bir ses ise gerçeklik hissini artırabilmesi için doğal ortamda kayıt edilmesi tercih edilmektedir. Yapay sesler sinema eleştirmeni Öngören'e göre filmlerde şu nedenlerle kullanılmaktadır.

1. Konuşmayı ya da görüntüyü destekler.
2. Bir sahne ya da yer tanımlaması yapabilir.
3. Bir hava ya da atmosfer yaratabilir.
4. Zaman belirtebilir.
5. Kişinin olayın geçtiği yere girdiğini ya da geldiğini, çıktığını ya da gittiğini belirtebilir. (Animasyon filmlerinde çokça kullanılmaktadır.)
6. Hikâyenin devamını sağlamaktadır (Öngören 1985, s. 296).

Daha önce de belirtildiği gibi yapay ses kullanımı, belgesel filmler için pek tercih edilen bir yöntem değildir. Fakat belgesel film, canlandırma belgesel film türünde ise yapay ses kullanımı mümkündür. Elbette doğal sesin etkisi her zaman için daha güçlü olduğundan canlandırma dahi olsa gerçek sesler tercih edilmelidir.

2.2.G. Kurgu

Belgesel filmin salt işlevinin “*nasılsa öylece göstermek*” (Ulutak, 1995, s. 47) yani salt kayıt etmek olduğu anlaşılmamalıdır. Belgesel film çekiminde önemli bir işlev olan kayıt işleminin birçok kuralları vardır ve ayrıca görsel tasarım kaygısının en fazla hissedildiği bir aşamadır. Gerçek görüntünün salt anlamını verebilmesi ya da yönetmenin bakış açısını yansıtacak biçimde olması için kayıta alınan gerçekliğin yorumlanması belgesel filmin sanatsal bir ürün olduğunu da göstermektedir. Kayıttan stopa kadar geçen süre bir yorumlamadır ve bu yorumlama filmin kurgu aşamasında da devam etmektedir.

Belgesel filmde yorumlama ayrıca, güncel yaşamın bir sahnesinin, yönetmen tarafından çerçevelenmesidir. Yönetmen bize göstermek istediğini çerçeveler ve göstermek istemediğini çerçeve dışında bırakır. Bu, yönetmenin yorumunu gösterir. Yoruma anlam katan bazı görsel ilkeler vardır ki, bunlar da kompozisyonu oluşturur. Filmin anlatım yapısı, dili yönetmen ile birebir bağlantılıdır. Her yönetmen farklı bir anlatım diline, görsel tasarım kaygısına sahiptir. Bütün bu öğeler filmin oluşum evresinden filmin seyirci karşısına çıkmasına kadar devam eder. Bu evreler arasında kurgu da vardır ki, o da bir görsel tasarım öğesidir ve filmi tasarlama, oluşturma aşamasıdır. Kurgu, filmin iskeletini ete bürümek, ardından da onu giydirmektir. Belgesel filmin gerçeklikle sıkı bir ilişkisi olduğundan bilgilendirme işlevi de en üst düzeydedir. Fakat salt kaydetme olmayan belgesel film bir sanat ürünü olarak da izleyici ile buluşmaktadır. Bu nedenle;

Belgesel sinema bilgilendirme işleviyle sınırlı değildir ve ele aldığı konuya yaklaşım ve sunuş biçimiyle sanat alanına da el atar. Sanat eserinin estetik düzeyi ise kullanılan malzemeden çok onun nasıl kullanıldığıyla ilgilidir. Belgesel filmler anlattıkları şeyle beraber görüntünün estetik düzeyleri, şiirsellikleri ile de akılda kalmakta ve etki güçlerini arttırmaktadırlar (Güngör, 2002, s. 55).

Belgesel film, gerçeği, estetik ürünün hammaddesi olarak kullanmakta ve gerçek olanın varlık düzenini, kendi ifade biçimiyle yeniden görselleştirmektedir. “Bilimin gereği olan ‘belgeleme’, sanatın gereği olan ‘estetik’ ve filmin gereği olan ‘kurgu’, belgesel filmin bir araya getirip bütünleştirdiği unsurlardır.

Belgeleme, hayatın gerçek yanını; estetik, hayatın güzel yanını; kurgu da hayatın düzenini ifade etmektedir” (Cereci, 1997, s. 9). Cereci’nin bu açıklamasından da anlaşıldığı gibi kurgu filmin son aşaması olarak yapılan bir işlem değildir. Bir filmde konunun düşünülmesi ile başlayan kurgu, çekim boyunca yönetmenin, görüntü yönetmeninin hatta film ekibinin yapmış olduğu bir düzenleme, yaratma, sunma işlevidir. “Filmde (sinemada) kurgu sorunu konunun düşünülmesinden başlayarak, sahnenin düzenlenmesi, anlatım biçimlerinin belirlenmesi, filmsel uzay, zaman ve gerçeğin yaratılması, ritmin sağlanması aşamalarında değişik teknik ve estetik biçimlerde...” (İslimyeli, 1978, s. 73) olmaktadır. “Kamera, gerçekleri yeniden üretme yeterliliğine sahiptir ancak kurgu ile film yaratımı gerçekleştirilir. Düzenleme ve seçim ile ilgili kurgu yapısı, yaşamı şekillendirmektedir”(Rotha, 2002, s. 90). Unutulmamalıdır ki, gerekli hammadde elde edilmedikçe ‘yaşam yaratımı’ gerçekleştirilemez. Tüm bu hammaddenin yaratıcı kullanımının gerçekleştirildiği kurgu filmin tüm aşamalarında göz önünde bulundurulmalıdır. Ancak kurgu ile izleyicilerin duyumları harekete geçirilebilmektedir. Sovyet film yönetmeni ve sinema kuramcısı olan S. M. Eisenstein kurguyu, film düşüncesinin ilk ortaya çıkmasından, perdede son durumunu alıncaya kadar süren temel yaratıcı süreç olarak ele almaktadır.

Ayzenştayn (*Türkçede bu biçimle kullanılmaktadır, y.n.*), hayatının sonuna kadar montajı (*kurgu y.n.*) yok etmenin mümkün olmadığını, montajın bittiğini sanmanın bir yanılgı olduğunu, sinemada renk dâhil, her şeyin montaj olduğunu tekrarlamıştır. Gerçek çalışma, rengi de bir montaj gibi düşünmeyi, nesneden ayrı olarak düşünmeye başlamayı gerektirir. Böyle kavranan montaj artık pelikül (*film şeridi y.n.*) parçalarını uç uca eklemekten ibaret değildir, sinematografik yaratıcılığa içseldir, “entelektüel” montajdır, yani gözde yapılan, düşüncede yapılan montajdır; sahneye koyma montajdır. Sinemada montaj her şeyden önce gelir (Bonitzer, Çev: Yasar, 2006, 89).

Kurgu, başka bir deyişle tasarım, düzenleme, tarz gibi de değerlendirilebilir. Bir filmde bütün bu anlamları içeren kurgu ve kurgulama biçimlerine daha önceki bölüm ve alt başlıklarda değinildiğinden şimdi ise bir filmin bağımsız çekimlerinden oluşan sahnelerini, planlarını ve filmin bütünü ile verilmek istenen anlamı yaratmak için yeni bir düzenleme biçimine değinilmektedir. Bir düzen ve

çeşitli kurallar ile oluşan kurgu bir çekimden diğerine ne zaman ve nasıl geçildiği, çekimlerin sırasının ve süresinin ne olması gerektiği, olumlu görüntüsel sürekliliğin nasıl elde edileceği anlamını ortaya çıkarmaktadır. Bu aynı zamanda bir filmin ritmini de oluşturmaktır ve "...bir film kurgulama; bir filmi ritimlendirmekden başka bir şey değildir aslında" (Moussinac, 1925, Çev: Saraç, 1968, s. 340). Kurgu zamanın ve mekânın istenilen biçimde denetlenmesine, hareketler aracılığıyla sürenin kısaltılıp uzatılmasına, bir mekânın ötekine kesintisiz geçilebilmesine ve çağrışımları devreye sokarak çekimlerin yan yana gelişinden yeni anlamlar yaratılmasına olanak verir (Abisel, 2001, s. 25).

SSCB'nde savaş sonrasında sinema alanında önemli gelişmeler yaşanmış ve kışkırtma (ajitasyon) ve propaganda için sinemaya özel bir önem verilmiş ve dünyanın ilk sinema okulu olan Devlet Sinema Enstitüsü (VGİK) kurulmuştur. Ekonomik sıkıntı yaşandığından yeni film çekme olanağı bulamayan yönetmenler çarlık döneminde çekilmiş filmleri, yeni yönetimin propagandasını yapacak biçimde yeniden kurgulayarak kurgunun gelişmesine katkıda bulunmuşlardır. Kurgu için deneyler yaparak yalnızca görüntülerin değişik biçimde sıralanmasıyla çok değişik duygu ve izlenimler yaratılabildiğini ortaya koyan Lev Vladimiroviç Kuleşov ve öğrencileri S. M. Eisenstein ile V.İ. Pudovkin olmuştur. Sinemaya önemli estetik katkı sağlayan bu kişilerin kurgu anlayışlarında bazı farklılıklar dikkat çekmektedir.

...yaşamı boyunca az sayıda film çekebilen Ayzenştayn, algılama psikolojisi ile Marksist diyalektiği birleştiren bir kurgu kuramı geliştirdi ve uyguladı. Pudovkin ise Ayzenştayn gibi diyalektik çatışmaya değil anlamsal bağlantıya dayanan bir kurgu anlayışını savunuyordu. Dönemin bir başka önemli sinemacısı, görüntülerinin resimsel kusursuzluğu, şiirselliği ve doğallığıyla dikkati çeken Aleksandr Dovjenko'ydu. Dziga Vertov ise kurmaca sinemaya karşı çıkarak belgesel görüntülerin düzenlenmesine dayanan sinemagöz (kinoglaz) kuramını ortaya attı ve bu görüşü doğrultusunda, KinoPravda (SinemaGerçek) adı verilen ve gerçeği olduğu gibi saptayan bir dizi film çekti (2006, http://www.ansiklopedi.gen.tr/index.php/Sinema_tarihi).

Andre Bazin'e (1966) göre ise kurgu "imgelerin nesnel olarak taşımadıkları ve sadece bunların ilişkilerinden doğan bir anlamı yaratmak" olduğudur. Yazın sanatında, plastik ve görsel sanatlarda birçok alanda yukarıda bahsedilen

tanımlamalara göre kurgu (kurgulama) yapılmaktadır. Tasarı halindeki bir düşüncenin, istenilen mesajı verebilecek şekilde gerçeğe dönüştürülmesine kadar geçen süreç içerisinde kurgulama başlamakta ve anlamlı bir bütün ile sonuçlanmaktadır. Tek tek parçalar, düşünceler, malzemeler, nesneler, sözcükler vb. yana yana getirilirken anlatım dilinin güçlü bütünlük ilkesine göre ilişkili olmasında birçok kurgulama yöntemlerinden yararlanılabilmektedir. Kurgusal dilin oluşumunda salt imgelerin öznel anlamları değil, imgeler arası ilişkiler sonucu doğacak olan anlam da önemlidir. Bu sırada devreye yaratıcılık girmektedir. Kurgu aynı zamanda birçok şeyin yan yana getirilişi ile yaratıcılığı da ortaya çıkarmaktadır. Yaratmakta, hissetmek, düşünmek, anlamak, yorumlamak, tasarlamak vardır. Sistemli kurgulamada yaratıcılık ön plana çıkmaktadır. Aksi durumda kopya edilmiş, tekrar edilmiş, özgün olmayan bir şey ortaya çıkmaktadır.

Kuleşov'a göre her sanatın önce bir gereci, sonra da bu gereci söz konusu sanata uygulamak için bir düzenleme yöntemi vardır. Müzikte sesler bir ritim oluşturacak biçimde düzenlenir. Resimde renkler bir uzam içinde düzenlenir. Sinemanın gereci ise film parçalarıdır, onları yaratıcı bir biçimde bir araya getirme de bu sanatın yöntemidir (Pudovkin 1966, s. 180-181, Akt. Büker 1995, s. 11)

Resim sanatıyla başlayan canlandırma, fotoğrafla gelişerek, sinemayla gerçek anlamını bulmaktadır. Tek kareden çok kareye geçiş beraberinde görüntüsel dil bütünlüğünü, hareketi, zamanı öne çıkararak kurguyu etkilemektedir. Sinemada tek bir karenin bile “plastik anlatım(ın) gücü, olay örgüsü üzerinde açık bir üstünlüğe sahip” (Rohmer, 1984, Akt. Pezzella 2006, s. 73) olabilmekte ve kurgu ile oluşan film estetik görsel bir şölene dönüşebilmektedir.

Olumlu görüntüsel sürekliliğin oluşturulabilmesi, bir çekimden diğerine ne zaman ve nasıl geçilmesi ve çekimlerin sıralanışında sürenin ne kadar olması gerektiği ilkesine dayanan kurgu (Öngören, 1982, s. 87); çekimlerdeki fazlalıkları temizlemek, bu çekimleri çeşitli kurallar ile filmin bütününde var olan bir iletiyi yaratmak adına arka arkaya koymak ve sonuç olarak yeni bir şey tasarlayarak izleyici ile bütünleşmesini sağlamaktır denebilir. “Kurgu sinemada

plastiktir” (Bazin, <http://www.kameraarkasi.org/kurgu/kurgunedir.html>) ve bu özelliği ile diğer sanatlarla olan benzerliğini, ilişkisini güçlendirmektedir.

... Kurgu, konunun gelişmesinde bir kısa devre yaratmamıza yardım eder. Kurguyla yaratılan mozaik, konumuzun işlenişini güçlendirir; kahramanımızı çevresine oturtur, insanın nasıl çevresini ve çevrenin nasıl insanı değiştirdiğini gösterir. Kurgu hareket durumundaki gerçek güçleri, ulusların ekonomik ve toplumsal hayatını göstermelidir. Ne yazık ki, kurgunun belge-filmdeki rolü henüz çok küçümsenmektedir. Bu noktada, büyük Sovyet sinemacılarının, Pudovkin ile Eisenstein’ın derslerini incelemeyi unutmamalıyız... (İvens, 1956, Çev. Özön, 1968, s. 432).

Sinemada kurgu yapılırken, tasarım ilkelerinden, grafik öğelerin oluşturduğu dil bütünlüğünden yararlanılarak, kendi içinde dengeli ama tek başına pek bir şey ifade etmeyen çekimlerin aşağıda belirtilmiş olan yöntemlerden amaca uygun olanları tercih edilmektedir.

A - Kesme

- 1 - Hareketle ilgili kesme
- 2 - Geciken Kesme
- 3 - Tepki ile ilgili kesme
4. Ne zaman kesme ile geçiş kullanılmalıdır
 - a - Konuşmada kesme
 - b - İlgili yönünden doğru kesme
 - c - İlgili yönüne doğru yapılan kesme ile en yakın çekime geçiş
 - d - Televizyonda tepki ile ilgili kesmenin kullanılması
 - e - Sesle ilgili kesme
 - f - Müzikle ilgili kesme
5. Kesmede etkili olabilmek için neler yapılmalıdır
 - a - Bağlantılı Kamera Açılımları
 - b - 180° Kuralı
 - c - Karşılıklı Konuşmalar
 - d - Arka Görüntüsü (Fon)
7. Bağlantılı Görüntünün Düzenlenmesi
 - a - Bağlantılı Hareket
 - b - Kesme - Kamera Hareketi

B - Dışa Kesişler

1. Belirtici Dışa Kesiş
2. Birbiriyle İlişkili Dışa Kesişler
3. Birbiriyle İlişkisi Olmayan Dışa Kesiş
4. Yönle İlgili Dışa Kesiş
5. Yorum Yapmaya Yarayan Dışa Kesiş
6. Gerilimi Gevşetmek Amacıyla Yapılan Dışa Kesiş
7. Zamanla İlgili Dışa Kesiş
8. Tepki İle İlgili Dışa Kesiş
9. Yasakla İlgili Dışa Kesiş

C – Zincirleme

- 1 - Bindirmeli Zincirleme
- 2 - Uyuşumlu Zincirleme
- D - Kararma ve Açılma
- E – Bindirme
- F – Silinme
- G - Seçiklik Ayarını Bozarak Yapılan Geçiş
- H - Geriye Dönüş (Flash-Back) (Öngören, 1982, s. 95).

Bütün bu geçiş yöntemleri kurgunun dört ana işlevini, türünü oluşturmakta ve anlamlandırmaktadır. İşte bu noktada İslimyeli ve Özön'ün kurgu türlerinin amaçlarına yönelik açıklamaları önemlidir. "...çekimleri salt ussal bir sıralamaya sokmak değil, çekimlerin taşıdığı anlamları daha üst düzeyde anlatımlar adına içsel ilişkiler içinde yorumlamaktır..." (İslimyeli, 1978, s. 70), ve "...filme özgü uzam ve zamanı yaratmak, filmsel gerçeği ve evreni kurmak, filmin tartımını ve dizemini gerçekleştirmek, filmin akıcılığını sağlamak gibi çapraşık ve değişik sonuçları erekeyen çalışma" (Özön, 2000, s. 443), olduğunu belirterek kurgunun işlevini, türlerini ortaya koymuşlardır. Bu açıklamalardan da anlaşıldığı gibi ve Prof. Dr. Alim Şerif Onaran'ın yapmış olduğu kurgu türleri şöyledir: "Devinim, Anlatım, Uyuşum, Sayı" bakımından kurgu. Tasarım öğeleri sıralanırken devinime, devinim çeşitlerine ve özelliklerine değinilmiş ve devininin sinemada önemli bir öge olduğu ve birkaç kaynaktan doğabildiği belirtilmiştir (Bkz. 2.2.A.a, 2.2.B.b.). Adı geçen bölümlerde söz edilen kaynaklar dışında sinemada hareket bir de kurgu ile oluşturulmaktadır. Devinim bakımından kurgu; çekimlerin sıralanışı ile bir çekimden diğerine geçişte ortaya çıkan devinimi oluşturmaktadır.

İki çekim arasında birbirine ne denli yakınlık benzerlik olursa olsun birbirinden öbürüne geçerken ortaya az çok değişik bir durum çıkar. ...birinden öbürüne geçerken bir atlama, sıçrama, keskinlik duygusu yaratır. Çekimler arasındaki yakınlık azaldıkça bu duygu daha da pekişir. Doğrudan doğruya fiziksel bir atlamanın, keskinliğin yarattığı bir devininin yanı sıra, çekimlerin kavramlarının çatışmasından doğan bir devinim duygusu da vardır. Kurgudan doğan bir başka devinim, birinci çekimdeki varlığın onu izleyen çekimdeki durumunun yarattığı devinimdir. Bu genellikle filmsel gerçeğin kullanılmasında, film hilelerinde sık sık kullanılan bir devinimdir (Onaran, 1986, 2007, <http://www.kameraarkasi.org/kurgu/cesitleri/devinim.html>).

Yukarıdaki açıklama şöyle örneklendirilebilir: Birinci çekimde ateş edilen bir silah ve ikinci çekim de ise yerde yatan bir insan olsun. Gerçekte iki çekim çevrilişte birbirinden ayrı zaman ve yerlerde çevrilebildiği, üstelik ikincisinde herhangi bir devinim söz konusu olmadığı halde, bu iki çekim birbirini perdede izlendiğinde izleyicide uyanan duygu silahtan çıktığını düşündüğümüz bir kurşunla o insanın vurulduğu ve bunun aralıksız, tek bir devinim içinde gerçekleştiğidir. “Kurgu, yalnız yarısı devinimli, yarısı devinimsiz iki çekimden kesiksiz bir devinimi yaratmakta değil, hepsi devinimsiz olan varlıklardan devinim yaratmakta da kullanılabilir” (Onaran, <http://www.kameraarkasi.org/kurgu/cesitleri/devinim.html>). Örneğin S. M. Eisenstein’a ait 1925 yılında çekilmiş olan *Potemkin Zırhlısı* isimli filminde, mermerden yontulmuş üç aslan yontusu ele alınabilir; biri uyuyan aslanı, biri uyanan aslanı biri de silkinip ayağa kalkmış aslanı göstermektedir. Bu üç aslan heykelinin çekimleri uygun uzunlukta birbirine kurgu yoluyla eklediğinde, perdedeki görüntü artık cansız aslan heykelleri değil, herhangi bir nedenle uyanıp, silkinip kalkan ve kükreyen bir aslanı canlandırmaktadır (Bkz. Görüntü 101). Böylece görüntü “alegorik bir anlatım” da (Onaran, 1986, s. 45) vurgulanmaya çalışılmıştır. Bu türden bir kurgu yöntemi bütün sanat dallarında kullanılabildiği gibi grafik, resim sanatında da kullanılabilmekte ve Henri de Toulouse-Lautrec’in dans eden kişilerinin ayak, el, vücut, baş çizimlerinden oluşan durağan görüntülerin hızlıca değiştirilmesi ile gerçekten dans ediyormuş gibi görünebilmektedir (Bkz. Görüntü 102).



Görüntü 101: Alegorik bir anlatımla halkın uyanışını anlatan, farklı uzamlarda ve zamanlarda çekilmiş durağan aslan görüntüleri, *Potemkin Zırhlısı*, Yön: S. M. Eisenstein, Yıl: 1925, (GİSAM Arşivi).



Görüntü 102: Lautrec'in dans eden kişileri, (http://en.wikipedia.org/wiki/Henri_de_Toulouse-Lautrec)

Anlatım bakımından kurgu; filmin konusunun anlatılma biçimini, konunun zaman içinde ilerleyişini ve olayların birbirini izleyişini oluşturmaktadır. Bu açıdan Onaran'ın yorumu şöyledir:

Anlatım bakımından kurgunun başlıca beş çeşidi vardır. Bunlar düz anlatım, geriye dönüş, ileriye atılış, koşturucu gelişim ve zamandaş gelişimdir. Bütün bu kurgu çeşitleri filmin anlatımına değişiklik, çeşni katan, tek düzeliği gideren, izleyicinin dikkatini uyanık tutan, anlatımı varsıllaştıran, filmin yapısına zaman ve uzam boyutunun çok çeşitli görünüşlerle katkıda bulunmasını sağlayan işlemlerdir. ... Anlatım bakımından kurgunun en sık rastlanılan, en yalın biçimi düz anlatımdır. Düz anlatımda filmin konusu, başından sonuna dek zaman sırasına sıkı sıkıya uyarak ortaya konur, konuya giriş, sergileme, düğümlenme, çözüm, düzgün bir sıra izler (Onaran, 1986, 2007, <http://www.kameraarkasi.org/kurgu/cesitleri/anlatim.html>).

Uyuşum bakımından kurgu; farklı uzamlarda, zamanlarda ve farklı kaynakların oluşturduğu devinimlerde (Bkz. 2.2.A.a, 2.2.B.b.) çekilen film parçalarının uyumlu bir biçimde bir araya getirilmesini, böylece inandırıcılığı ve akıcılığı sağlamaktadır. Onaran'ın bu kurgu türü için yapmış olduğu açıklama şöyledir:

Uyuşum, iki komşu çekim arasında çeşitli yönlerden sağlanan birlik, bütünlüktür. Öyle ki kimi zaman kurgulamanın ön gördüğü çekimler bu uyuşum için yeterli değildir. Aralardaki boşluğu doldurmak için bağlayıcı çekimler çevirmek, hatta kimi çekimleri yeniden çevirmek gerekebilir. En önemli uyuşumlar devinimde, uzamda, yönde, bakışlarda, çekim ölçeğinde,

alıcı açısındaki uyuşumlardır. Bunlarla ışıktı, odak uzunluğunda, eşyada uyuşum da katılabilir. Devinimde uyuşum, iki ya da daha çok çekime bölünmüş bir devinin kesiksiz, akıcı bir biçimde görünmesini sağlamaktır (Onaran, 1986, 2007, <http://www.kameraarkasi.org/kurgu/cesitleri/uyum.html>).

Sayı bakımından kurgu; film için yapılan çekimlerin uzunluğu ya da kısalığı sonucu parçaların bir araya getirilmesine dayanmaktadır. Çekimlerin uzunluğu hem film türüne hem de yönetmenin tarzına göre değişmektedir. Bu açıdan Onaran'ın bu kurgu türüne yönelik yorumu ve örnekleri şöyledir:

... bir ruh bilimsel çözümlemeye, bir dramada genellikle az sayıda çekim yer alır. Çünkü bu tür filmlerin yapısı gereği olguların durumların gelişmesi daha sürekli uzun çekimlere gereksinim gösterir. Buna karşılık örneğin güldürülerde çekim sayısı daha çoktur. Film genellikle birbirini hızla izleyen tek tek gülütlerin (gag) yer aldığı kısa çekimlerden oluşmaktadır. ... Birinci tutuma çözümleyici tutum, çoğu kez derinlemesine görüntü işlemine bağlı olarak başvuru ikinci tutuma da birleşimci tutum dendiğini daha önce görmüştük. Kurgu bakımında da birincisine çözümleyici kurgu ikincisine birleşimci kurgu denir. Bunun nedeni, çözümleyici kurguda sinemacının sahneyi çok kısa çekimlere bölmeye, sahnenin bütün ayrıntılarını vermesi, olgunun en küçük parçalarını ortaya koyması, böylelikle izleyiciye hemen her şeyi önceden hazırlamış, açıklamış, çözümlemiş olarak sunmasıdır (Onaran, 1986, 2007, <http://www.kameraarkasi.org/kurgu/cesitleri/sayi.html>).

Kurguda en iyi, en doğru, en etkili vs. “çekim seçimi, düzenleme ve zamanlama yolu ile filme görsel çeşitlilik verilmektedir” (Macsell, 2002, 154). Amaç izleyicinin ilgisini yakalamak ve film boyunca bu ilgiyi korumaktır. Macsell bu konuda, film kurgucularının bir sözü olduğunu belirtmektedir: “Gülmelerini sağla ya da ağlamalarını sağla, ama öncelikle *ilgilenmelerini* sağla” (2002, s. 176). Bir kurguda birçok şey yapılabildiği gibi birçok şey de yapılamamaktadır. Bunun nedeni kurgulama yöntemleriyle ya da kurgucunun yetersizliğiyle ilgili değildir. Bunun nedeni; filmin çekiminde yapılan hatalar, eksikliklerdir. Özellikle belgesel filmlerde bir sahnenin ancak bir kere çekilme olasılığı olduğundan ve hatta bir daha çekilme imkânı olmadığı durumlar bulunduğu, bütün ayrıntıların gözden geçirilmesi ve eksik çekimlerin bulunmaması gerekmektedir.

3. BÖLÜM

BELGESEL FİMLERİN GRAFİK ÖGE KULLANIMI AÇISINDAN İNCELENMESİ

Bu bölüme kadar grafik öğelerin neler olduğu, bunların belgesel filmde kullanılma biçimleri ve nedenleri üzerinde durulmuştur. Bu bölümde ise ulusal ve uluslar arası belgesel filmlerde kullanılan grafik öğelere değinilmekte, bunların filme olan katkıları üzerinde tartışılmaktadır. Bir filmin tek bir karesinin oluşturulmasında da devreye giren grafik öğelerin o sahneyi, çerçeveyi, kompozisyonu güçlendirdiği, anlatım dilini netleştirdiği sonucuna varılmıştır. Görüntülerin anlatım yolunu da belirleyen grafik öğeler, estetik olanın görülmesini, öne çıkmasını sağlamaktadır. Sinema gerçek söylemine kurgunun olanaklarıyla ulaşabilirken grafik öğelerin sahneler arası ilişkisi göz ardı edilmemektedir. Bu nedenledir ki;

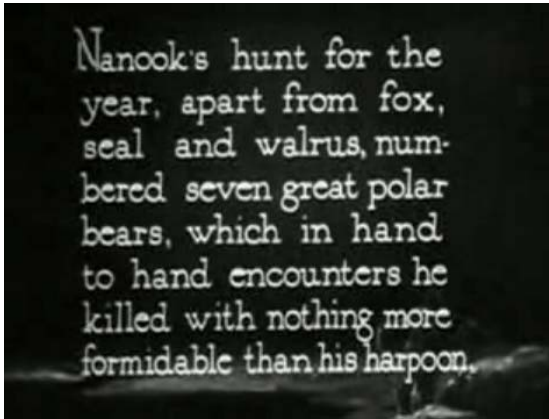
Plastik bir sanat, dolayısıyla mekân sanatı olduğu için, sinema, güzelliğin bir bölümünü görüntülerin sıra ve biçiminden alıyorsa, unutmamak gerekir ki, bir zaman sanatı olarak da -çünkü yapıtın parçaları bir biri arkasından sıralamaca gelir - güzelliğinin geri kalan yanını görüntülerin anlatım yolundan alır (Moussinac, 1925, s. 340).

Bu da grafik öğelerin bütünlüğünün sağlamış olduğu bir etkidir. “Plastik sanatla sinemanın, sinemayla belgesel sinemanın birbirinden ayrılmaz bir ‘kavrayış mekanizması’na dönüştüğünü” (Şeremetli, 2002, s. 12), grafik tasarımın disiplinler arası akışkanlığını ve hem estetik hem de işlevsel nitelik yaratabilmenin önemini göstermek için aşağıda sinemanın başlangıcından günümüze kadar olan süreci içerisinde bazı belgesel filmler irdelenmektedir.

3.1. YABANCI BELGESEL FİMLER

Belgesel sinemanın ilk örneği kabul edilen ve 1922 yılında R. Flaherty tarafından bir Eskimo ailesinin yaşamını anlatan Kuzeyli Nanook (Nanook of the North) adlı belgesel film, grafik öge kullanımına örnek olabilen ilk filmlerdendir. Bu filmde tasarım ilkelerinin işbirliği ve grafik öğelerin birbiriyle olan ilişkisi

sonucu oluşturulmaya çalışılmış estetik, anlamlı kompozisyon düzenler elde edilmiştir. Sessiz sinema döneminde çekilmiş olan bu filmde konuşmalar film akışı içinde yazı olarak verilmiş ve bu yazılar ayrıca bir görüntü ögesiyle birlikte kullanılmıştır. Böylece hem yazı hem de görüntü/biçim ögesinin kullanımına ve bunların birlikte ele alınarak görsel düzenlemeler elde edilmeye çalışıldığına rastlanmaktadır. Filmin görüntü akışı içinde kullanılan yazı ve görüntüler, bir sonraki ve bir önceki sahnenin kompozisyonuna ve kişinin yapacağı/yapmış olduğu eylemi açıklamasına yönelik olarak durağan biçimde kullanılmıştır. Yazı ve zeminde kullanılan görüntünün durağan olması, hem filmin konusuna bir gönderme hem de teknik yetersizliklerin bir sonucudur. Bir Eskimo yaşamı her ne kadar zor şartların getirmiş olduğu heyecan verici bir yapıya sahipmiş gibi görünse de kendileri için oldukça normal, tek düze ve durağandır. Bu nedenle filmde kullanılan ara görüntüler bu yaşam biçimine bir gönderme olarak durağan kullanılmış olabilirler (Bkz. Görüntü 103).



Görüntü 103: Yazı ve görüntü ögesinin bir belgesel filmde ilk kullanımı. Kuzeyli Nanook (Nanook Of The North) belgesel filminden kareler, Yön: Robert j. Flaherty, Yıl: 1922, (2008, <http://youtube.com/watch?v=cLERFRQI5EY>).

İlk belgesel film olan Kuzeyli Nanook'da etkileyici kompozisyon düzenleri, kompozisyonların birbiri ardına sıralanışlarındaki etkileyici görsel ilişki, tasarım ilkelerinin oldukça yerinde ve amacına uygun kullanıldığını ve her kompozisyon düzenin kendi içindeki dengesi, birliği de ayrıca o sahnenin grafik öğelerini oluşturan biçimlerin doğru kullanımını göstermektedir (Bkz. Görüntü 104).



Görüntü 104: Kompozisyonlarda kullanılan tasarım ilkeleri ve grafik öğeler. Kuzeyli Nanook (Nanook Of The North) belgesel filminden kareler, Yön: Robert j. Flaherty, Yıl: 1922, (2008, <http://youtube.com/watch?v=cLERFRQI5EY>).

Aşağıda yapılan analizlerden de anlaşıldığı gibi etkili kompozisyonların elde edilebilmesi için altın oran kuralından yararlanılmış ve ilgi merkezleri belirlenmiştir. Daha önce de değinildiği gibi kompozisyon düzenlemelerinde belli ilgi merkezlerinin olduğu ve izleyicinin olağan olarak yöneldiği bu alanlara asıl konunun yerleştirilmesinin anlamlı ve etki bir düzenleme olduğu idi. Bu nedendir ki Flaherty, filmin tamamında etkili görsel bir düzenleme oluşturmaya çalışmıştır.

Bütün bunların sonucu olarak; Kuzeyli Nanook filmi sinema tarihinde en iyi belgesel film olarak kabul görmekte ve günümüz belgesel filmleri için de önemli temel özellikleri taşımasından ötürü göz ardı edilmeyen bir kaynak filmidir.

R. Flaherty'nin 1934 yılında çekmiş olduğu Arenlı Adam (Man of Aran) belgesel filminde jenerik bölümü daha önceki filmlere göre daha uzun ve ayrıntılıdır (Bkz. Görüntü 105).



Görüntü 105: Arenli Adam (Man of Aran) belgesel filmin giriş jeneriğinden kareler, Yön: Robert J. Flaherty, Yıl: 1934, (2008, <http://youtube.com/watch?v=3oGTkkEkR8k>).

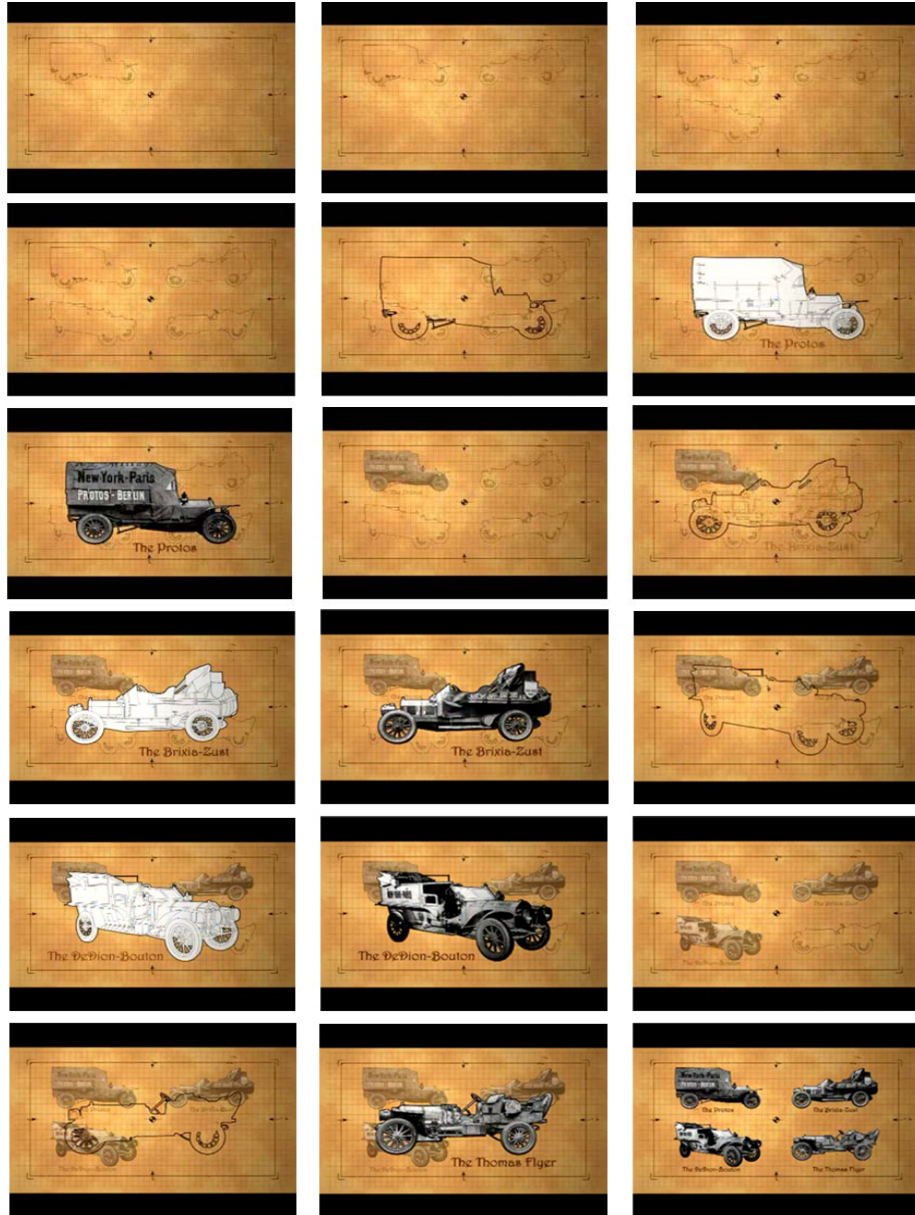
Film yapımının ve ekibinin önemli görevler üstlendiği ve emeklerine bir karşılık olarak oluşturulan bu bölümler zamanla daha uzun ve geliştirilmiş olarak filmin başında daha sonra da filmin sonunda verilmeye başlanmıştır. 1900'lerde sadece filmin başlığını göstermek için kullanılan, genellikle fırça yardımıyla elde edilen ve fotoğraflanıp filme eklenen bölümler iken 1920'lerde ve daha sonralarında film ekibinde filmde yer alan kişileri ve yapımcı firmaların logolarını da içeren özellikler ile genişletilmiş ve film sonunu gösteren "The End" belirteçleri kullanılmıştır (Bkz. Görüntü 48). Tipografinin özelliği (yazı karakteri, büyük, vb.) çerçeve içindeki yeri, kullanılan teknik, teknik uygulamadaki yetkinlik (durağan ya da devingen yazı kullanımı, düzgün yazılamaması, vb.) jeneriğin yapıldığı dönem hakkında ipuçları vermektedir. Günümüze yaklaştıkça

kullanılan tekniğin olanakları ve uygulama yetkinliğinde görülen gelişme Görüntü 106'daki film sonu yazılarının özelliklerini de belirlemekte ve filmin izleğine uygun "The End" yazıları tasarlanabilmektedir. Çok çeşitli karakterlerde ve büyüklüklerde kullanılan tipografi, görüntü ile beraber kullanılmış, 3B olarak tasarlanmış ve kompozisyon içinde farklı biçimlerde düzenlenmiştir.



Görüntü 106: Çeşitli filmlerin bitiş jeneriğinde kullanılan tipografi örnekleri.

Belgesel filmlerde aynı zamanda canlandırmalar kullanılmış ve bunlar ekrana/perdeye tek tek çizimler halinde getirilerek bir bütünlük oluşturulmuştur. 2006 yılında çekilmiş olan ve ilk büyük araba yarışını konu alan *New York to Paris Great Race 1908* belgesel filminde araba tipleri bir eskiz kâğıdına çizgisel olarak çizilmiş, onlardan bir tanesi kâğıttan ayrılarak ekranı/perdeyi ortalamış ve belirginleşerek orijinal halini almıştır. Bu süreç içerisinde, çizgi, renk, biçim öğeleri kullanılmış ve bunlara devinim kazandırılmıştır. Böyle bir görsel sunum, belgesel filme hem yeni bir anlatım dili, hem de görsel bir ritim katarak izleyici ilgisini ve dikkatini çekmektedir (Bkz. Görüntü 107).



Görüntü 107: *New York to Paris Great Race 1908* belgesel filminden kareler, Yap: The 1908 Great Auto Race Film Company Limited, Yıl:2006, (2007, http://www.thegreatestautorace.com/Vidclips/GreatRace_CarsVidclip.html).

Aynı filminden alınmış olan Görüntü 108’de, özel tipografik tasarımlara ve bunların fotoğrafla ilişkilendirilmiş biçimlerine de rastlanmaktadır. Bu düzenleme filmin logosu görevini de görmekte ve aralarda sahne geçişlerinde kullanılmaktadır. Tanıtıcı isimliklerde kullanılan yazı karakteri de filmin logosuna uygun olarak tırnaklı tercih edilmiş ve bir dil bütünlüğü oluşturulmaya çalışılmıştır. Tırnaklı

yazı tipinin okunurluğu ışıklı bir yüzey olan ekranda/perdede zor olabildiğinden yazı karakteri büyük kullanılarak bu sıkıntı ortadan kaldırılmıştır (Okunabilirlik Hakkında Bkz. 1.3.C. Yazı /Tipografi).



Görüntü 108: Özel logo tasarımları ve tipografi kullanımı. *New York to Paris Great Race 1908* belgesel filminden kareler, Yap: The 1908 Great Auto Race Film Company Limited, Yıl:2006, (2007, http://www.thegreatestautorace.com/Vidclips/GreatRace_CarsVidclip.html).

Ayrıca filmde yer alan bazı görüntü, fotoğraf ve resimlerin filmin çekildiği tarihten öncesine ait olduğu izlenimini vermesi açısından kahverengi tonları kullanılmış ve filmin tamamına da biraz kıvıllı kahverengi verilerek bu ara görüntüler ile renk açısından bütünlük oluşturulmaya çalışılmıştır. Dil bütünlüğü açısından özenle tasarlanan sahneler ve sahne arası geçişler, grafik öğelerin nasıl ve ne amaçla kullanıldığını ve bunun filmin anlatım diline nasıl bir etkisi olduğunu göstermektedir. Böylece filmin izlenme süresi içerisinde her hangi bir dikkat dağınıklığına rastlanmaması ve izleyicinin etkilenme sürecini film süresinin dışına yayması sağlanmaya çalışılmıştır.

1992 yılında yönetmenliğini Ron Fricke'in yapmış olduğu *Baraka* filminin kompozisyon düzenleri oldukça dinamik, ritmik ve güçlüdür. Filmin tüm kareleri sanki özenle seçilmiş ve hatta tasarlanmış gibidir. Her kare kendi başına bir anlatım diline sahip olabilirken aynı zamanda film bir bütün olarak ele alındığında hem o karelerden bağımsız, hem de o karelerden güç alarak görsel bir sese, duruşa, bakışa sahip olabilmektedir (Bkz. Görüntü 109).



Görüntü 109: Dinamik, ritmik ve devingen kompozisyonlar. *Baraka* adlı belgesel filminden kareler, Yön: Ron Fricke, Yıl:1992, (<http://www.spiritofbaraka.com/baraka.aspx>).

Görüntü 109'da kompozisyon elemanlarının dizilişlerine dikkat edildiğinde dairesel çizgilerin olduğu ve bu çizgilerin devingen bir özelliğe sahip olması ise izleyici üzerinde rahatlatıcı bir etki bırakmaktadır. Aynı zamanda dairesel yapı bir döngüyü işaret etmekte ve dünyanın da bu döngü içerisinde olduğu izlenimini vermektedir. Eğri çizgiler ile oluşturulan bu kompozisyonlar düz çizgiler ile oluşturulan Görüntü 110'daki kompozisyonlara göre daha yumuşak ve karmaşık bir düzeni simgelemektedir. Görüntü 110'da görülen düz ve sert çizgi ögesi kuralı, sınırları, ciddiyeti ifade etmektedir. Üstteki görüntüde çizgi ile

derinlik oluşturularak yaşamın sonsuzluğuna, alttaki görüntüde ise bakışımı dengeli ile yaşamın kendi içindeki dengesine göndermede bulunulmuştur.



Görüntü 110: *Baraka* adlı belgesel filminden kareler, Yön: Ron Fricke, Yıl:1992, (<http://www.spiritofbaraka.com/baraka.aspx>).

2006 yılında çekilen ve yönetmenliğini Petra Epperlein ve Michael Tucker'ın yapmış olduğu *Tutsak* filminde oldukça fazla grafik öge kullanılmış ve nerdeyse filmin çoğunluğu çizgi roman tadında bir etki ile izleyicinin görsel algısına sunulmuştur. Iraklı bir gazetecinin yanlış zamanda ve yerde bulunmasının sonucunda başına gelen traji-komik bir olayı konu alan filmde grafik öge olarak yazı ve görüntü (karikatür, canlandırma vb.) öğeleri sıkça kullanılarak filmin görsel anlatım dilinin güçlendirilmesi sağlanmıştır (Bkz. Görüntü 111). Vurgulanması önemle istenen sözler ve görüntüler yazıya ve karikatüre, canlandırmaya dönüştürülerek sözel anlatım ile birlikte kullanılmıştır. Böylece filmin kahramanı olan Iraklı gazetecinin ve ailesinin görüşlerinden oluşan film metni görsel bir anlatıma kaynaklık ederek yeniden canlandırılmıştır. Belgesel filmlerde gerçek görüntülerin az olduğu durumlarda sıkça başvurulanan bir anlatım yöntemi olan yeniden canlandırma, söz konusu film için oldukça etkili bir görsel

anlatım olmuştur. Bu canlandırmalarda kahramanın başına gelen olaylar dramatik bir yaklaşım ile ele alınmış ve şiddetin, acının, öfkenin hissedildiği sahneler oluşturulmuştur. Elektrik akımının verdiği acı, belki de düzeyi, kırmızı akım mandalı ile görselleştirilmiş ve film akışı içinde birçok renk ve biçim simgesel olarak bu şekilde kullanılmıştır.



Görüntü 111: *Tutsak (The Prisoner or How I Planned to Kill Tony Blair)* adlı belgesel filminden kareler,
Yön: Petra Epperlein, Michael Tucker, Yıl: 2006, (www.theprisoner.us).

CNN'in hazırladığı, *Tehlikedeki Dünyamız (Planet in Peril)* belgeseli (Bkz. Görüntü 112, Giriş Jeneriği) ile dünya çapındaki;

...dört anahtar soruna dikkat çekiliyor: iklim değişiklikleri, yaşam alanlarının kaybolması, türlerin yok olması ve insan nüfusunun artışı. Bu belgesel için Anderson Cooper, Dr. Sanjay Gupta ve Animal Planet'ten Jeff Corwin dünyanın en uzak ve olağanüstü bölgelerine seyahat ettiler. Güneydoğu Asya'daki yasadışı doğal yaşam ticaretinden, Brezilya'daki amazon ormanların yok edilmesine kadar gezegenimizde yaşanan değişimlerin delillerini topladılar (2008, <http://www.cografya.biz/forum/index.php?topic=8069>).



Görüntü 112: Devingen grafik kullanımı, *Tehlikedeki Dünyamız (Planet in Peril)* belgeselin giriş jeneriğinden kareler, (2008, <http://www.cnnturk.com/VIDEO/index.asp?Blg=2028>).

Grafik öğelerin belgesel filmde kullanılma yerleri oldukça değişik ve çok amaçlı olarak ele alınabilmektedir. Her bir grafik öğe ve tasarım ilkesi ile oluşturulmuş bir kompozisyon, belgesel filmin bir parçası ve olmazsa olmaz değerlerindendir. Hem kompozisyonun oluşturulmasında hem de film içinde başlı başına grafik öğe olarak kullanılan çizgi, doku, yazı/tipografi, görüntü, biçim, renk kullanımı filmin anlatım dilini güçlendirerek izleyici algısını açık tutmaktadır. İzleyicinin algılama düzeyi ve biçimi, kültürlere, cinsiyete, yaşa, zamana ve sosyal statüye göre değişebilmekte ve bu süreç farklı olarak da görülebilmektedir. Bu nedenle sinema evrensel bir dil oluşturarak izleyici kitlesine evrensel bir bakış sunmaktadır. Bunu da görsel sanatların tarih içerisinde oluşturmuş olduğu anlatım dilinden almaktadır.

3.2. YERLİ BELGESEL FİLMLER

Türkiye sinema tarihi incelendiğinde 1914'de Fuat Bey (Uzkinay) tarafından çekilen Ayestafanos'taki (Yeşilköy) Rus Anıtı'nın yıkılışını görüntüleyen görüntüler ilk belgesel film olarak kabul edilmektedir. Fakat bu görüntüler hiçbir yerde yoktur sadece çekilmiş olduğu söylenmektedir. 1915'de Enver Paşa'nın girişimiyle kurulan Ordu Merkez Sinema Dairesi (günümüzdeki Ordu Foto-Film Merkezi) tarafından çoğunlukla savaşa ilişkin haber filmleri hazırlanmış ve bunun dışında *Sultan Reşat'ın Cenaze Töreni*, *Vahdettin'in Kılıç Alayı* gibi belgeseller üretilmiştir (Ayar, t.y. http://www.kameraarkasi.org/belgesel/makaleler/belgeseltarihi_turk.html). Türkiye sineması dünya sinemasına ancak kurmaca filmlerle girebilmiş, çoğunlukla halkın eğlendirilmesi üzerine hazırlanan kurmaca filmlere olan ilginin fazla olması belgesel filmlerin gelişimini engellemiş ve dikkate alınabilir belgesel filmlerin ilkleri de yabancı sinemacıların destekleriyle gerçekleşmiştir. 1933'te *Sergey Yutkeviç*'in çektiği *Türkiye'nin Kalbi Ankara* (Bkz. Görüntü 113) ve Sabahattin Eyüboğlu ve Mazhar Şevket İpşiroğlu'nun iki Avustralyalı görüntü yönetmeniyle birlikte 1956'da çektikleri *Hitit Güneşi* adlı belgesel film bunlardan bir kaçıdır. Uzun bir süre (1923–1933) Türkiye'de belgesel film çekilmemiş ve 1933'ten sonra, "Nazım Hikmet'in gerçekleştirdiği ve ünlü ortaoyuncuların rol aldığı *Düğün Gecesi* (Kanlı Nigar),

İstanbul Senfonisi, Bursa Senfonisi; Hazım Körmükçü'nün *Yeni Karagöz* adlı yapıtları belgesel nitelikteki filmler olarak kabul görmüştür.” (Ayar, t.y. http://www.kameraarkasi.org/belgesel/makaleler/belgeseltarihi_turk.html). 1950 yıllarında çekilen belgeseller ise daha çok haber ve propaganda ağırlıklıydı ve Kore Savaşı'na katılan Türk Tugayı'nın günlük rutinini ve savaş manzaralarını görüntüleyen *Kore Gazileri, Mehmetçik Kore'de, Kore'de Türk Kahramanları* gibi belgesel filmler çekilmişti. Daha sonra Anadolu uygarlıklarını belgesel filmlerle tanıtmak amacıyla İstanbul Üniversitesi Film Merkezi kurulmuş ve birçok belgesel film hazırlanmıştır.



Görüntü 113: *Türkiye'nin Kalbi Ankara* belgesel filminden kareler, Yön: Sergey Yutkeviç, Yıl: 1933, (GİSAM Arşivi).

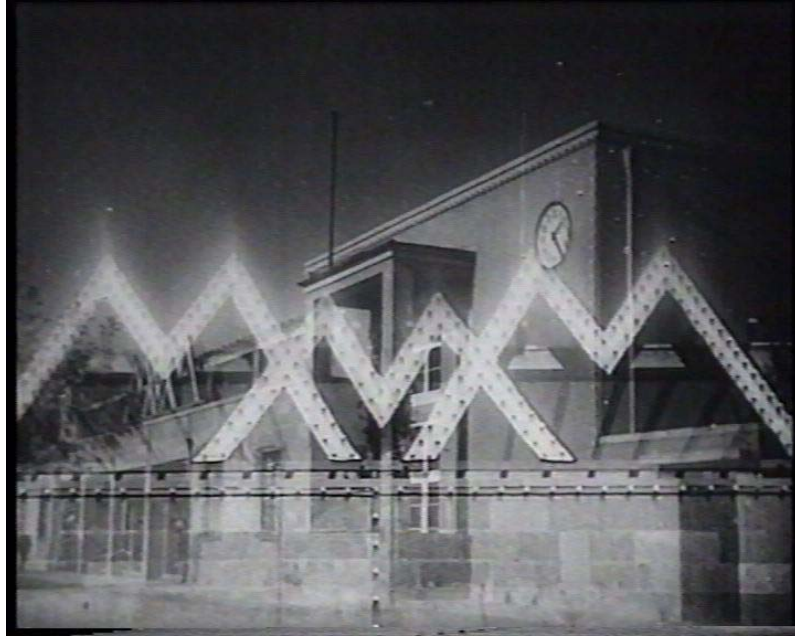
Birçok alanda olduğu gibi belgesel film yapımında da (60'lı yıllardan sonra) çeşitli özel kuruluşların ve bankaların katkıları olmuş ve 1970'li yıllardan sonra ise Türk Radyo Televizyon Kurumunun da etkisiyle Türkiye'de belgesel film üretimi çoğalmıştır. Bu üretim artışı 90'lı yılların başında özel televizyon kanallarının kurulmasıyla büyük bir ivme kaydetmiştir. Bu gelişim aynı zamanda belgesel filmlerin niteliklerini, biçimlerini, konularını da değiştirmiş ve grafik öğelerin kullanılma sıkları da artmıştır. Teknolojinin gelişmesi ve yetkin kişilerce uygulanabilirliğin artması belgesel filmlerin anlatım dilini güçlendirmiş, sadece gerçek görüntü, fotoğraf ya da röportajlara dayalı filmler ile değil aynı zamanda bilgisayar teknolojisi ile hazırlanan belgesel filmlerin sayısını da, niteliğini de artırmıştır.

Görüntü 114’de yazı/tipografi ögesi ile hazırlanmış ara görüntü ve jeneriğe ait kareler görülmektedir. Bu film sesli sinema döneminde çekilmiş olmasına karşın sessiz sinema döneminin etkilerinin henüz yok olmağını gösteren bir örnektir. Film sözel (konuşma, müzik) ve yazılı bilgi ile harmanlanarak hazırlanmıştır. Film akışı içinde yer alan yazı/tipografi öğeleri filmin bölümlerini ayırmış ve bir başlık olarak kullanılmıştır (Bkz. Görüntü 114–115).



Görüntü 114: *Türkiye'nin Kalbi Ankara* belgesel filminden kareler, Yön: Sergey Yutkeviç, Yıl: 1933, (GİSAM Arşivi).

Türkiye'nin Kalbi Ankara belgesel filminde ayrıca bölümlerin konusuna ya da isimlerine göndermede bulunan özel efektlerde kullanılmıştır. Görüntü 115’de 1924 yılında kurulmuş Türkiye Cumhuriyeti’nin müzik eğitimi veren ilk kurumu olan “Musiki Muallim Mektebi”nin tanıtım bölümünde, üç ‘M’ harfinin müziğin ritminin bir etkisi olarak biçimsel düzenlenişi ve bu biçimin devingen bir etki ile kullanıldığı görülmektedir.



Görüntü 115: M harfinin biçimsel düzenlenmesi ve devingen grafik kullanımı, *Türkiye'nin Kalbi Ankara* belgesel filminden kareler, Yön: Sergey Yutkeviç, Yıl: 1933, (GİSAM Arşivi).

İlk yıllarda çoğunlukla yazı/tipografi ögesi ve fotoğraf ve canlandırıcıların yapmış olduğu bazı devingen görüntüler kullanılmıştır. 1970'li yıllarda televizyon teknolojisinin sağladığı olanaklar ile ve 1990'lı yıllarda sayısal (dijital) teknolojinin olanakları ile belgesel filmlerin görsel anlatım dilleri değişerek gelişmiştir. Böylece daha fazla izlenir olabilmış ve daha geniş kitlelere yönelik belgeseller hazırlanabilmektedir.

1999 yılında hazırlanan *Girit ve Mübadele* belgesel filminde konun içeriğine uygun 1-2 dakikalık bir giriş ve bitiş jeneriği hazırlanmış yazı/tipografi ve renk ögesi ile görüntü ögesi beraber kullanılarak görsel bir düzenleme yapılmış ve izleyiciye film öncesi bir tanıtım fırsatı verilmiştir (Bkz. Görüntü 116). Girişte tercih edilen renk film içinde tanıtım yazılarının zemin rengi olarak da kullanılmış ve dil bütünlüğü oluşturulmaya çalışılmıştır (Bkz. Görüntü 117). Fakat bu tanıtım bandının ve yazı altında kullanılan sert gölge etkisi görsel sunumu ve okumayı, zayıflatmaktadır.



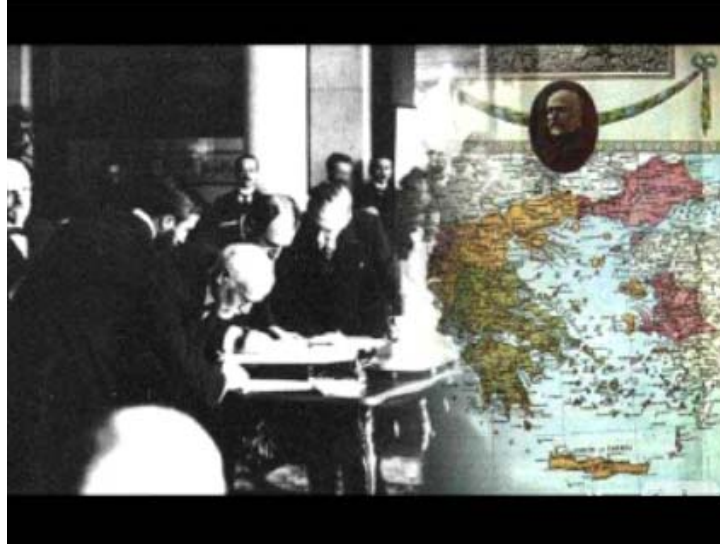
Görüntü 116: Giriş jeneriğinde kullanılan yazı/tipografi ve görüntü ögesi kullanımı, *Girit ve Mübadele* belgeselinden bir kare, Yön: Yiğit Açık - Nurhan Özsoy, Yıl: 1999, (2007, <http://asinema.net/category/kisa-filmler/belgesel>).



Görüntü 117: Tanıtım bandı ve yazının okunma sorunu, *Girit ve Mübadele* belgeselinden bir kare, Yön: Yiğit Açık - Nurhan Özsoy, Yıl: 1999, (2007, <http://asinema.net/category/kisa-filmler/belgesel>).

Giriş jeneriğinde kullanılan yöntem, filmin anlatım dili bütünlüğünün oluşturulması açısından, film akışı içinde de rastlanmakta ve yer yer durağan görüntülerin oluşturduğu düzenlemeler dikkat çekmektedir (Bkz. Görüntü 118). Böylece filmin çekildiği tarihte gerçek olarak görüntülenemeyen olaylar kesyap (kolaj) resimleme yöntemi ile durağan olarak izleyiciye sunulmuştur. Bu anlatım

biçimi geçmişe gönderme yapmak için belgesel filmlerde kullanılan yöntemlerden biridir (Diğer anlatım yolları için Bkz. Giriş).



Görüntü 118: Durağan görüntülerin kullanımı, *Girit ve Mübadele* belgeselinden bir kare, Yön: Yiğit Açık - Nurhan Özsoy, Yıl: 1999, (2007, <http://asinema.net/category/kisa-filmler/belgesel>).

Belgesel filmlerde grafik öğelerin kullanımına ve bunun izleyici üzerindeki olumlu etkilerine değinilen bu çalışmada aynı zamanda bazı grafik öge ve tasarım ilkelerinin yanlış kullanımına da yer verilmiştir. Görüntü 119'daki isim bantları, belgesel filmlerde grafik öge kullanımının bir göstergesidir fakat doğru yöntemle tasarlanmamış bir örnektir. Şöyle ki; renkli ve devingen bir yüzey üzerinde kullanılmak istenen yazı/tipografi öncelikle italik (eğik) olmamalıdır ve bir yüzey üzerinde kullanılmalıdır. Bu bir kural değildir, fakat böyle tercih ediliyor ise yazı, normal karakterinde, büyük ve tırnaksız olmalıdır ki okunurluk düzeyi yüksek olabilsin. Ters durumunda, çok kısa süre ekranda/perdede kalan bu bilgi, izleyici tarafından rahat okunamamaktadır. Bu sorunu ortadan kaldırmak için genellikle yazı/tipografi altına bir bant eklenmekte ve gerektiğinde bu bant şeffaf kullanılabilir. Ayrıca isim bandında kullanılan koyu mavi çizgi oldukça zayıf görünmekte ve isim bandı ekranda/perdede etkisini yitirmektedir.



Görüntü 119: Etkisi zayıf isin bandı kullanımı. *Ölümü Ektim Randevu Yerinde* belgeselinden kareler, Yön: Nesrin Cavadzade - Hüseyin Karabey, Yıl: t.y., (2007, <http://asinema.net/category/kisa-filmler/belgesel>).

Yönetmenliğini Cavadzade ve Karabey'in yapmış olduğu *Ölümü Ektim Randevu Yerinde* adlı belgesel filmin görüntü akışı içinde birçok fotoğraf kullanımına ve bu fotoğrafların başka bir görüntü ögesi ile beraber kullanımına rastlanmaktadır. Bu tür etkiler ile anlatım güçlendirilerek ve sözün yerine görüntünün kullanılması ile görsellik ön plana çıkarılmaktadır (Bkz. Görüntü 120). Böylece cezaevi kurallarından biri izleyici ile paylaşılmıştır.



Görüntü 120: Fotoğraf ve farklı bir görselin ilişkilendirilmesi ile anlatımın güçlendirilmesi. *Ölümü Ektim Randevu Yerinde* belgeselinden bir kare, Yön: Nesrin Cavadzade - Hüseyin Karabey, Yıl: t.y., (2007, <http://asinema.net/category/kisa-filmler/belgesel>).

Belgesel filmlerde en sık kullanılan yazı/tipografi öğeleri izleyiciyi bilgilendirmek amacı ile kullanılmakta ve amacına uygun şekilde tasarlandığı sürece doğru iletişim sağlanabilmektedir. Görüntü 121'de kullanılan yazı/tipografi öğeleri Bir Kuruluş Öyküsü adlı belgesel filminden alınmıştır. Filmin ismi el yazı tarzına sahip bir karakter ile yazılmış diğerleri ise okunurluk düzeyi yüksek olan tırnaksız yapıya sahip bir yazı karakteri yazılmıştır. Ayrıca bu yazıların devingen yüzeyden ayrılarak okunmasını kolaylaştıran şeffaf ve doygun bantlar kullanılmış ve bunların kompozisyon içindeki yerleri görüntü, yazı dengesi açısından konuşmacının bakış boşluğu yönündedir. Alttaki iki görüntüde yer alan isim bantlarının metalik bir görünüme sahip olması dikkat çekici niteliktedir fakat dominant ve iki parçalı olması yüzeyde parçalanmaya neden olmaktadır. Üstte iki görüntüdeki yazı/tipografi kullanımı kompozisyon bütünlüğü açısından daha etkili bir görsellik oluşturmaktadır.



Görüntü 121: Yazı/tipografi öğesinin görüntü ile ilişkilendirilmesi. *Bir Kuruluş Öyküsü* belgeselinden kareler, Yap: H.Ü. İletişim Fakültesi, Yıl: 2007

Yönetmenliğini Sorak'ın yapmış olduğu *Demokrasi Nedir?* adlı belgesel filmde (Bkz. Görüntü 122) yazı ögesi kompozisyon içinde eğik çizgiler görünümünde düzenlenerek röportaj yapılan kişilerin yüzlerine, duyu organlarına ve düşüncelerine yönlendirilmiş olarak devingen biçiminde kullanılmıştır. Farklı bir görünüm sağlayan bu düzenlemede yazının büyük harflerle dizilerek dikdörtgen bir yapı oluşmasına ve gözü rahatlatan ve okumayı kolaylaştıran boşlukların yok olmasına neden olmasına karşın, devingen yapısı ile bilgi aktaran bir yazı olma özelliğinden daha çok bir görsel öge olarak düşünülmüştür.

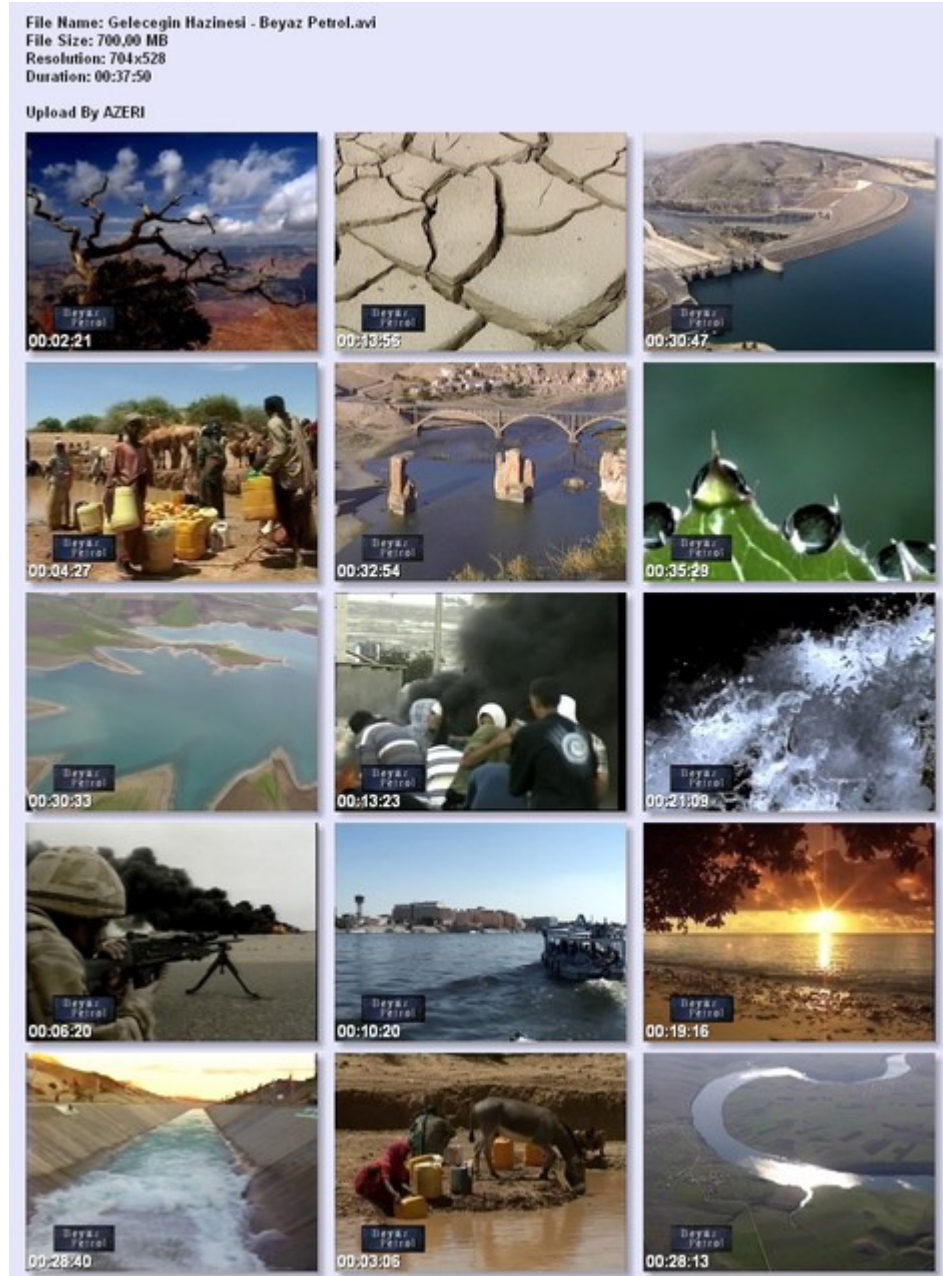


Görüntü 122: Devingen yazı kullanımı ve yazının biçimsel özelliği. *Demokrasi Nedir?* belgeselinden kareler, Yön: Ömer Faruk Sorak, Yıl: 2007, (2007, <http://asinema.net/category/kisa-filmler/belgesel>).

Özgül Apaçe'nin hazırladığı, Rengin Güner'in yönettiği *Geleceğin Hazinesi: Beyaz Petrol* belgeseli oldukça etkili görüntüler ile en can alıcı noktasiyla izleyiciye aktarılmaktadır (Bkz. Görüntü 123).

Dünya su kaynaklarını yitiriyor. Nil nehri kuruyor... Ganj nehri kirletiliyor. Dünyada 8 saniyede, bir çocuk, temiz su yokluğundan hayatını kaybediyor... Ortadoğu'yu gelecekte su savaşları bekliyor... Türkiye bu savaşların içinde yer alacak mı?

" Geleceğin Hazinesi: Beyaz Petrol " belgeselinde dünyanın ve Türkiye'nin kaderine hükmeden suyun hikâyesi, barışın ve savaşın anahtarı " SU " her yönüyle ele alınıyor (Erişim: 07.05.2008, <http://www.webturkiyeportal.com/webforum/208407-gelecegin-hazinesi-beyaz-petrol-avi-belgesel-turkce.html>).

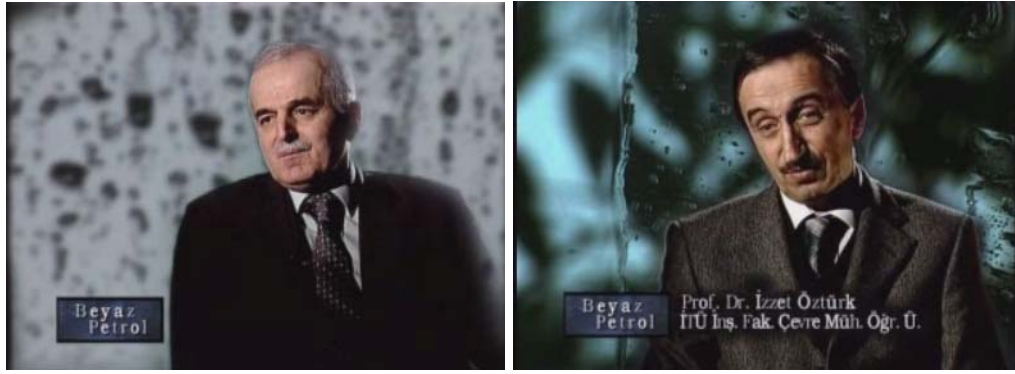


Görüntü 123: *Geleceğin Hazinesi: Beyaz Petrol* belgeselinden kareler, Yön: Rengin Güner, Yıl: 2006, (2008, <http://www.webturkiyeportal.com/webforum/208407-gelecegin-hazinesi-beyaz-petrol-avi-belgesel-turkce.html>).

Filmin giriş jeneriği, cam yüzeyinde akan su efekti ve dokusuyla oluşturulmuş ve yazı/tipografi ögesi belli bir ritim ve düzen içerisinde jenerik akışında ele alınmıştır (Bkz. Görüntü 124). Böylece filmin jeneriğinden itibaren izleyici suyun etkisi ve önemiyle tanıştırılmış ve bu etki filmin görsel dil bütünlüğünü oluşturması açısından röportaj yapılan kişilerin arka fonuna da yerleştirilmiştir (Bkz. Görüntü 125).

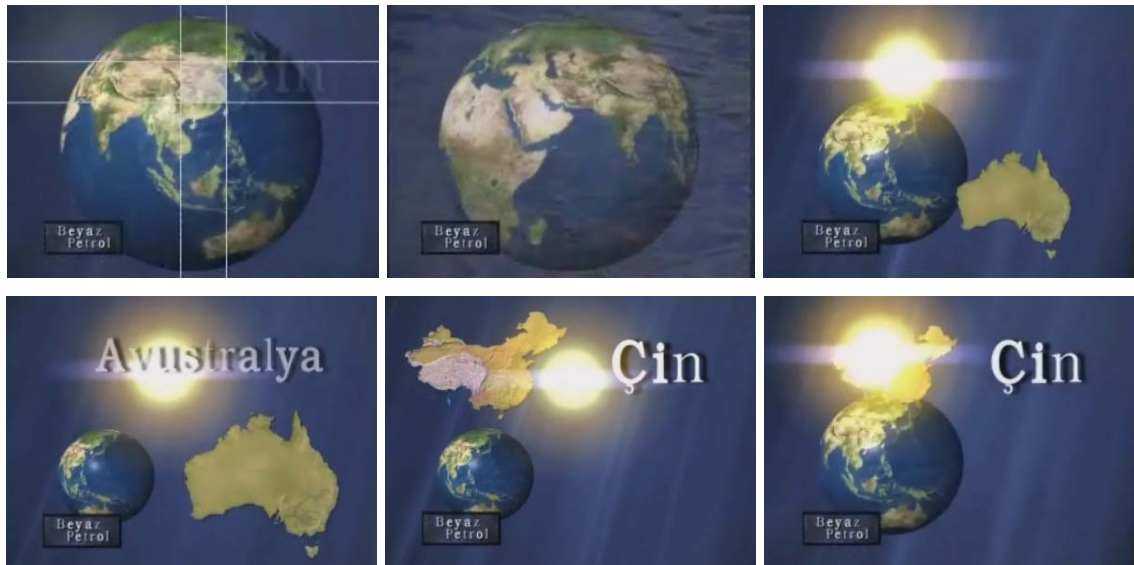


Görüntü 124: Jenerikte kullanılan görüntü (su akışı efekti ve dokusu) ve yazı/tipografi ögesinin ritmik kullanımı, *Geleceğin Hazinesi: Beyaz Petrol* belgeselin jeneriğinden kareler, Yön: Rengin Güner, Yıl: 2006, (2008, <http://www.cnnturk.com/VIDEO/index.asp?Blg=2028>).



Görüntü 125: Görsel dil bütünlüğü oluşturulması amacıyla jenerik ve arka fon ilişkisi, *Geleceğin Hazinesi: Beyaz Petrol* belgeselinden bir kare, Yön: Rengin Güner, Yıl: 2006, (2008, [http://www.cnnturk.com/ VIDEO/index.asp?Blg=2028](http://www.cnnturk.com/VIDEO/index.asp?Blg=2028)).

Ayrıca film akışı içinde filmin ismi logotype özelliğinde kullanılmıştır. CNN Türk televizyon kanalı, bu kullanımı, hazırlamış olduğu hemen hemen birçok belgesel filmde uygulamış ve böylece filmin konusu ya da ismi izleyiciye sürekli gösterilmiştir. Devingen yüzeyde yazının okunabilmesi için zemine bir fon renk verilmiştir (Bkz. Görüntü 126). Belgeselde dünya ülkelerinin su ihtiyacı, kirliliği, tüketim oranları anlatılırken, ülkelere geçişler, devingen grafikler ile gösterilmektedir. Bu devingen grafiklerde kullanılan renk ile jenerikte kullanılan renk, görsel anlatım dil bütünlüğü sağlanması amacıyla mavi tonlarında tercih edilmiştir (Bkz. Görüntü 126).



Görüntü 126: Görsel dil bütünlüğü ve devingen grafik kullanımı, *Geleceğin Hazinesi: Beyaz Petrol* belgeselinden bir kare, Yön: Rengin Güner, Yıl: 2006, (2008, <http://www.cnnturk.com/VIDEO/index>).

CNN Türk televizyon kanalının hazırlamış olduğu *Çankaya'nın Hanımefendileri* adlı belgesel film için logotyp hazırlanmış ve bu logotyp film akışları içinde farklı renk ve devingenlikte kullanılmıştır. Her bölüm aynı giriş jeneriği ile başlamakta, farklı olarak sadece o bölümün hanımefendisinin görüntüleri yer almaktadır. Ciddi bir etkiye sahip olan koyu kırmızı zemin üstüne altın renk ile oluşturulan dairesel biçim ve tipografi, konunun önemli ve özel olduğu etkisini vermektedir (Bkz. Görüntü 127).



Görüntü 127: *Çankaya'nın Hanımefendileri* belgeselinden kareler, Yap: CNN Türk, Yıl: 2005, (2008, <http://www.cnnturk.com/VIDEO/index>).

Görsel dil bütünlüğü açısından dikkat edilen özellikler arasında yer alan grafik öge kullanımı Görüntü 128'de, görüntü/biçim, yazı, renk, doku olarak filmin bir parçası niteliğinde tasarım ilkeleri ile oluşturulmuş kompozisyonlardır. Aynı zamanda belli bir tekrarı da oluşturan bu düzen filmin görsel ritmini de etkilemekte ve film başlı başlına tasarımı olarak izleyici algısına sunulmuştur.



Görüntü 128: *Çankaya'nın Hanımefendileri* belgeselinden kareler, Yap: CNN Türk, Yıl: 2005, (2008, <http://www.cnntrk.com/VIDEO/index>).

Karaoğlan belgeselinde Bülent Ecevit'in siyasi hayatı ve özel yaşamı iki ana anlatıcı eşliğinde görüşlere ve arşiv görüntülere yer verilerek anlatılmaktadır. Görüntü 129'da da filmin anlatıcılarının ve kahramanının görüntüleri devingen grafiksel etki ile filmin giriş jeneriğini oluşturmaktadır. Görüntü ve yazının birlikte kullanıldığı devingen grafiklerin etkileri film akışı içinde farklı yazılar ile tekrarlanmış ve ayrıca arka zeminde görüntü kullanımının film içinde tekrarı sağlanarak filmin görsel ritminde bütünlük sağlanmaya çalışılmıştır. Konuşmacılar yan görünüşte görüntüye alınarak bakış açısı boşluğu elde edilmiş ve aynı zamanda konuşmacı karşı görünüşte de görüntülenerek kompozisyonun sol tarafına yerleştirilmiştir. Böylece hem etkili bir kompozisyon düzeni ve hem de izleyici ile konuşmacı arasında bir iletişim sağlanmaya çalışılmıştır (Bkz. Görüntü 130). İzleyici kendini filmin bir parçası gibi hissedebilmek, söylenenleri dinlemek ve dikkate almak için genellikle kendiyi göz göze gelen yani karşı görünüşte görüntülenmiş konuşmacıları tercih etmektedir. Görüntü 130'da tipografi, giriş jeneriğindeki gibi bir etki ile kullanılmış ve böylece tipografik dil bütünlüğü de sağlanmaya çalışılmıştır. Fakat yazının tırnaklı ve küçük boyutta kullanılması ve zeminde bir bandın kullanılmaması devingen görüntü üzerinde okumayı zorlaştırmaktadır.



Görüntü 129: *Karaoğlan* belgeselinden kareler, Haz: Can Dündar, Rıdvan Akar, Yıl: 2005, (2008, <http://www.cnnturk.com/VIDEO/index>).



Görüntü 130: *Karaoğlan* belgeselinden kareler, Haz: Can Dündar, Rıdvan Akar, Yıl: 2005, (2008, <http://www.cnnturk.com/VIDEO/index>).

Grafik ögelerin belgesel filmdeki etkileri üzerine yapılan bu analizler sonucunda, sinema tarihinin başlangıcından bu yana hemen hemen her belgesel filmde grafik ögelerin kullanıldığı sonucuna varılmış ve bunların kullanılma biçimlerine ilişkin izleyici algısında oluşturduğu olumlu ve olumsuz etkileri açıklanmıştır. Grafik ögelerin belgesel filmlerde kullanılmalarının asıl amacı belgesel filmin işlevine katkıda bulunmak ve görsel dil bütünlüğünü etkili bir düzeye çıkarmaktır. Günümüz sayısal teknolojsinin film yapımcılarına sunduğu geniş olanakların, üreten, yaşatan, var eden beyinlerin yaratıcı düşünceleri ile birleşmesi belgesel filmleri hem bilgilendirici, eğitici, hem de görsel gücü etkili bir alana dönüştürmektedir. Analiz sıralamasında da fark edilebildiği gibi ilk dönem belgesel filmlerde kullanılan grafik öge kullanımı oldukça sınırlı ancak gelişen teknolojinin etkileri günümüz belgesel filmlerin tasarımlanmasında oldukça etkili olabilmektedir. Sinema teknolojsinin gelmiş olduğu aşama bir belgesel filmin illa ki gerçek akar görüntü ya da fotoğraf ile oluşturulmasını gerektirmemekte, bilgisayarlı 2B, 3B canlandırma, karikatür ya da devingen, durağan grafikler ile oluşturulmasının mümkün olduğu verilen örnekler ile açıklanmaya çalışılmıştır.

4. BÖLÜM

UYGULAMA: HACETTEPE SANAT MÜZESİ İÇİN BELGESEL FİLM ÇALIŞMASI

4.1. ÜNİVERSİTE MÜZECİLİĞİ VE HACETTEPE SANAT MÜZESİ

Dünya Müzecilik tarihinde, ünlü Oxford Üniversitesi'ndeki Ashmolean Museum'un 1683'te, Amerika'da Harvard Üniversitesi'nde Fogg Museum'un 1895'te, Yale Üniversitesi Sanat Galerisi'nin 1853'te kurulması bilimsel açıdan eğitim kurumlarıyla müzelerin ilk işbirliğinin örneklerini oluşturmaktadır. Türkiye'de ise üniversitelerin sanat alanında ve değişik disiplinlerde müze açma girişimleri 20. yüzyılın başlarında başlamış, 1937'de Atatürk'ün emriyle açılan ve daha sonra Sanayi Nefise Mektebi'ne devredilen bugünkü adıyla Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Resim Heykel Müzesi Türkiye'deki ilk üniversite müzesi olmuştur. Dünyada üniversite ve müzelerin organik bağları çok eski çağlara dayanmakta ve günümüzde de bu iç içelik dünya üniversitelerinde olduğu gibi Türkiye üniversitelerinde de hızla artış göstermektedir. Özel üniversitelerin kendi bünyeleri içinde ya da bağlı bulundukları sermaye gücünün açtığı müzelerin yanında devlet üniversiteleri de 2000'li yıllarda hızla yeni müzelere sahip olmaktadır.

Üniversite ile müzelerin iç içeliği, sanat ve bilimin yanyanalığı, Ortaçağ'a kadar inmekle birlikte, üniversite müzelerinin çoğalması, Aydınlanma felsefesi ile yakından ilişkili olmuştur. Örneğin ABD'de Harvard, Yale, İngiltere'de Academy of Fine Arts müze ve koleksiyonları 18. yüzyılda oluşmaya başlamıştır. Özellikle çeşitli Avrupa ülkeleri ve ABD'de diğer müzeler gibi üniversitelere bağlı sanat müzeleri de 19. yüzyılda çoğalmış ve 20. yüzyılda giderek artmıştır (Yasa Yaman, 2005, s. 16).

Türkiye üniversitelerinin sahip olduğu sanat müzelerine bakıldığında, 1979 yılında ilk kez "İsmail Hakkı Tonguç Müzesi" adıyla açılan Gazi Üniversitesi Resim Heykel Müzesi, Ankara'nın ilk, Türkiye'nin ise ikinci üniversite sanat müzesi olma özelliği taşımıştır. Bu müze çok kısa ömürlü olmuş ve daha sonra 1990 yılında Gazi Üniversitesi Resim Heykel Müzesi adıyla yeniden açılmıştır.

2000 yılında Anadolu Üniversitesi Çağdaş Sanatlar Müzesi, 2002 yılında Trakya Üniversitesi Çağdaş Resim Heykel Müzesi ve birçok devlet üniversitesi ile özel üniversitelerin açmış olduğu müzeler, sanatla bilimin ışığında geçmişle bugünü buluşturup, geleceğin sanat belleğini oluşturmaktadırlar. Bu zincire 2005 yılında kurulan Hacettepe Üniversitesi'ne bağlı Hacettepe Sanat Müzesi de katılmıştır.

Bilimin ve sanatın ışığında 1967 yılından beri Türkiye'nin genç beyinlerini en iyiye ulaşma hedefiyle yetiştiren bir eğitim kurumu olan Hacettepe Üniversitesi 11 Fakülte, 1 Konservatuar, 13 Enstitü, 8 Yüksekokul, 6 Meslek Yüksekokulu, 35 Araştırma ve Uygulama Merkezi ile büyük bir aile ve eğitim kurumu olarak bilimsel ve sanatsal çalışmalarını da sürdürmektedir. Üniversite bünyesinde bilim ve sanat arasında sağlam ilişkiler kuran HÜ. Güzel Sanatlar Fakültesi gibi güçlü bir birimin yer almasının yanı sıra, yıllarca üniversitede açılan sergilerden elde edilen, satın alınan, bağışlanan eserlerin bir üniversite müzesinde gün ışığına çıkarılması arzusu bir müze açma fikrini güçlendirmiştir. Böylelikle Hacettepe Sanat Müzesi, güncel sanat belleğini "yarın bugünden kurulur" felsefesiyle geleceğe aktarma adına, 04 Ekim 2005 tarihinde Başkent ve Türkiye sanat ortamına 'merhaba' demiştir.

Hacettepe Sanat Müzesi açıldığı tarihten 2007 yılı sonuna kadar, sahip olduğu 200 eseri üç farklı koleksiyon sergisi ile sanatseverlerle buluşturmuştur. Koleksiyon 1'deki eserlerin büyük bir çoğunluğu, HÜ. nin kurulduğu tarihten bu yana açmış olduğu sergilerden ve hastaneye yapılan bağışlar sonucu elde edilen eserlerden oluşmaktadır.

Bugün aramızda olmayan Türk resminin kilometre taşı olan Neşet Günal'a, Sabri Berkel'e, Feyhaman Duran'a, Cevat Dereli'ye, Pertev Boyar'a, Nurettin Ergüven'e, İhsan Cemal Karaburçak'a ait tablolar müzemizin haklı gururudur. Böyle bir birikimle başlayan müzemize inancımız...
...sanatçılarımızın özverili bağışıyla bugünlere kadar ulaşmıştır. Hacettepe Sanat Müzesi'ne yurtdışında yaşayan sanatçılarımız ve yabancı sanatçılardan da oldukça büyük destek ve ilgi geldi. ...Aynı zamanda bu yıl TÜYAP 17. İstanbul Sanat Fuarı'nda Hacettepe Üniversitesi, Hacettepe Sanat Müzesi "Koleksiyoner Kurum" ödülü ile onurlandırılmıştır (Özgen, 2007, s. 3).

Başkentteki Çağdaş Sanat Müzeciliği'nin ilki konumunda olan Hacettepe Sanat Müzesi “Yarın Bugünden Kurulur” felsefesiyle sanatı ve sanatla uğraşanları her alanda çatısı altında barındırıp destekleyerek ileriki yıllara geçmişten izler taşımayı amaçlamaktadır. Hacettepe Sanat Müzesi, Çağdaş Türk Sanatı örneklerine ağırlık vererek, özellikle dönemsel olarak düzenlenmesi planlanan sergilerle yaşayan, değişen ve gelişen müze olma yolunda adımlar atmaktadır. Hacettepe Sanat Müzesi, ön bahçesinde bulunan heykellerle, sadece kapalı uzamıyla değil dış uzamla da bütünleşerek küçük ölçekli bir açık hava müzesi olma yolunda ilerlemektedir. Ayrıca belli bir temaya, konuya dayalı proje sergileriyle disiplinler arası bir yelpazede farklı sergilerin sanatseverlere sunulması da amaçları arasındadır. Hacettepe Sanat Müzesi, öncelikle sanatçıların desteği, öğretim üyelerinin ve Başkentli sanatseverlerin, koleksiyonerlerin pozitif yaklaşımlarından güç alarak büyüme çabası göstermektedir. Ayrıca gerçekleştirilecek olan her proje ile öncelikle Ankara'nın sanat ortamına kalıcı izler bırakabilmek ve sadece üniversitede okuyan gençlerin değil, Ankara, hatta çevre illerde yetişen yeni nesillerin de sanat bilgisine kolaylıkla unutulmayan görsellikler kazandıran girişimlerde bulunmak Hacettepe Sanat Müzesi'nin hedefleri arasındadır.

“Yarın Bugünden Kurulur” felsefesinin ışığında ilerleyen Hacettepe Sanat Müzesi, günümüzün tüketim toplumuna bir karşı duruş ile ayakta durarak gelecek nesillere geçmişin rengini, varlığını, duruşunu, düşüncesini götürmenin ilk adımlarını attığı bu ilk yıllarını yaşarken, gelecekteki varlığı, onu destekleyenlerin gücü ile kalıcılaşılabilecektir. Böylece Hacettepe Sanat Müzesi'nin izleyicileri ile buluştuğu uzam, bir eğitim merkezi olma durumu zamanla değişebilecek ve bütün niteliği ile varlığını, çağdaş sanat müzesi, üniversite müzesi olma yolunda sürdürebilecektir. Çağımızın böyle girişimlere gereksinimi vardır ve yaşayarak, gelişerek, değişerek, sanatı, sanatçıyı, güzel olanı, gelecek nesilleri geliştirebilme, değiştirebilme gücünü koruyabilmelidir.

4.2. BELGESEL FİLMİN KONUSU

Evrensel değerler ışığında, bilim, teknoloji ve sanat birikiminden yararlanarak ülkenin geleceği için üstün nitelikli bireyler yetiştirmeyi, araştırma, eğitim ve hizmet alanlarındaki üretimini toplum yararına sunmayı görev edinmiş Hacettepe Üniversitesi, kuruluşundan bu yana çeşitli nedenlerle biriktirdiği sanat yapıtlarını, ülkemizin, çağdaş uygarlık düzeyinin üzerine çıkmasına katkıda bulunmanın amacı ve sorumluluğu ile bir müze kimliği altında toplama kararı almış ve Prof. Dr. Ahmet Göğüş ile dönemin rektörü Prof. Dr. Tunçalp Özgen'in özverili destek ve çabasıyla *Hacettepe Sanat Müzesi* kapılarını 4 Ekim 2005'de sanatseverlere açmıştır.

Hacettepe Sanat Müzesi, geçmişle bugünü buluşturup, geleceğin gerçek sanat belleğini oluşturmaya başlamanın heyecanını "Yarın Bugünden Kurulur" felsefesiyle bütünleştirip Ankara'da sanatı ve sanatçıları her alanda çatısı altında barındırıp destekleyerek sanat adına uzun ve soluklu bir yolculuğun heyecanını yaşamaktadır. Yeni başlamış olduğu sanat yolculuğunda gerçekleştirilen ve daha sonrasında gerçekleştirilecek olan projeler ve etkinlikler ile öncelikle Ankara'nın sanat ortamına kalıcı izler bırakabilmek ve sadece Hacettepe Üniversitesi'nde okuyan gençlerin değil, Ankara, hatta çevre illerde yetişen yeni nesillerin de sanat bilgisine unutulmayacak görsellikler katabilmek *Hacettepe Sanat Müzesi*'nin önemli amaçlarından biridir.

Hacettepe Üniversitesi'nin Sıhhiye Yerleşkesi sınırları içerisinde yer alan müze, Eczacılık Fakültesi'nin kullanılmayan depolarının yeniden yapılandırılıp, değerlendirilmesiyle oluşturulmuştur. Yaklaşık 850m²'lik bir alana sahip olan *Hacettepe Sanat Müzesi*, ana salonun dışında daha küçük ölçekli değişken sergilerin düşünüldüğü bölüm ve küçük bir kafe ile yaşayan bir müzedir. Müze yarının belleğini oluşturmak adına, gerek üniversitenin yıllardır biriktirdiği, gerekse de sanatçıların gönüllü desteği ile bir araya gelen yapıtlarından oluşan şimdilik 3 adet koleksiyona sahiptir.

Müze gezme alışkanlığı çok gelişmemiş bir toplumda/ülkede, zaten sayıları az olan ve kamu tarafından yönetilmenin kaçınılmaz etkilerini taşıyan diğer müzelerden farklı olarak üniversite müzeleri oldukça ciddi sorumluluklar taşımakta ve *Hacettepe Sanat Müzesi* de bu sorumluluğun bilinciyle her gün kapılarını yeni ziyaretçilerine açmaktadır.

Hacettepe Sanat Müzesi Koleksiyon 1, 2, 3 sergileri ile bugüne kadar değerli sanatçıların 200 eseriyle kültürel belleğin oluşmasına katkıda bulunmuştur. Müzenin sahip olduğu koleksiyonu belli aralıklarla açması uzamın yetersizliğini gösterse de şu anki hedefleri; daha geniş bir uzamda daha kapsamlı daimi ve geçici sergiler ile izleyenlerine yeni pencereler açmaktır. *Hacettepe Sanat Müzesi*'nde, sadece sanat yapıtları sergilenmemekte aynı zamanda çocukların ve gençlerin görsel sanatlar alanında eğitilmesi amacıyla müze içinde ve dışında çeşitli etkinlikler yürütülerek müzenin bir sanat eğitimi kurumu olması yolunda çalışılmaktadır.

Hacettepe Sanat Müzesi Ankara'da sanatsal ve kültürel alanda bir boşluğu doldurmakta ve her geçen gün sanatçıların özverili destekleriyle müze koleksiyonu zenginleştirilerek yarınlara doğru emin adımlarla ilerlemektedir.

4.3. BELGESEL FİLMİN METNİ

Bilim ve sanat çalışmaları yapan, bu konuda eğitim ve öğretim hizmeti veren üniversiteler, bilimin gücüne dayanan SANAT MÜZELERİYLE eserleri geleceğe taşımakta, YANİ YARINI BUGÜNDEN KURMAKTADIR. Bu amaçla Hacettepe Sanat Müzesi için, Eczacılık Fakültesinin kullanılmayan depoları özenli bir çalışmayla çağdaş bir müze mekanına dönüştürülmüş; büyük emek ve özveriyle bir araya getirilen sanat eserleri bu mekanda yerlerini almıştır.

Hacettepe Sanat Müzesi 4 Ekim 2005 tarihinde çalışanlarına, öğrencilerine ve sanatseverlere kapılarını açmıştır.

Artık Müze, yaşayarak yolunu bulmaya ve kendini anlamlandırmaya hazırdır. Ait olduğu üniversitenin ve sahip olduğu olanakların dinamiğiyle, tanınan çağdaş bir sanat müzesi olma yolunda emin adımlarla ilerleyecektir.

Müzeoloji biliminin bulgu ve değerlendirmeleri ışığında, alçakgönüllü olanaklarla yola çıkan Hacettepe Sanat Müzesi soluk alıp vermeyi, yaşamayı ve yaşadıkça büyüyüp serpilmeyi hedef edinmiştir.

Önemli sanatçıların önemli eserlerinin yer aldığı Hacettepe Sanat Müzesi koleksiyonu, çağdaş sanat müzeciliği anlayışı çerçevesinde izleyicilere sunulmakta aynı zamanda sıralı koleksiyon sergilerinin yanında başka sergilere de ev sahipliği yapmaktadır.

4.4. BELGESEL FİLMİN GÖRÜNTÜLÜ SENARYOSU

Sahne 1



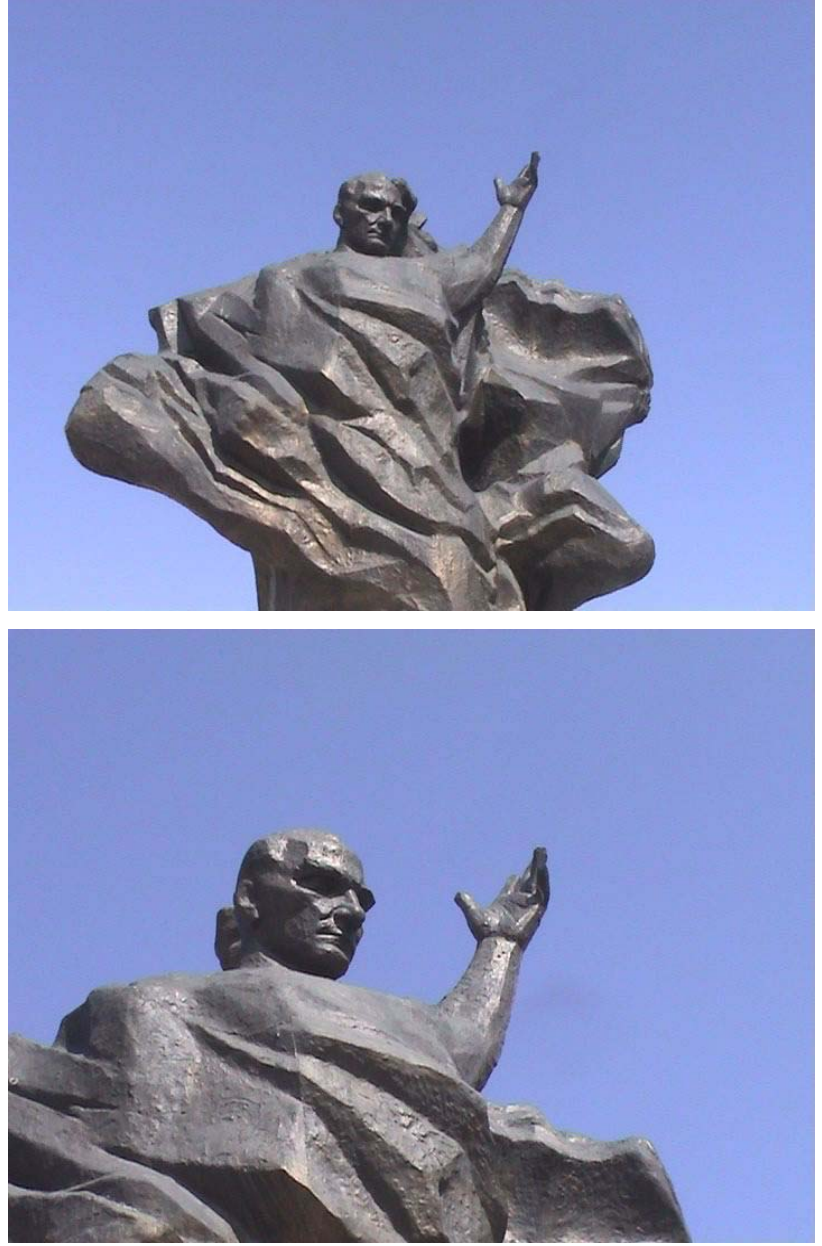
Görüntü :

Dış Mekân : Hacettepe Üniversitesi Sıhhiye Yerleşkesi

Gün : Gündüz

Sahne : Hacettepe Üniversitesi Sıhhiye yerleşkesi ve Hacettepe

Sanat Müzesi girişi genel planda ve üst açi kamera açısı ile görüntülenmiştir. Bu çekimlerde sağa / sola panlar ve aşağı yukarı tiltler ile uzamın konumu yerleşke içinde belirtilmeye çalışılmış ve gün ışığında çekimler tamamlanmıştır.

Sahne 2

Görüntü :

Dış Mekân : Hacettepe Üniversitesi Sıhhiye Yerleşkesi

Gün : Gündüz

Sahne : Hacettepe Üniversitesi Sıhhiye yerleşkesinde buluna

Atatürk anıtı alt açılı ile görüntülenmiş ve aşağıdan yukarıya tilt yapılarak aynı zamanda zoom kullanılarak anıt yakın planda çerçevelendirilmiştir. Normal gün ışığında çekim tamamlanmıştır.

Sahne 3

Görüntü :
Dış Mekân : Hacettepe Üniversitesi Sıhhiye Yerleşkesi
Gün : Gündüz
Sahne : Müzenin girişı ve flamaları farklı açı ve planlarda görüntülenmiş ve özellikle flamalar alt açı ve aşağıdan yukarı tilt ile çekilmiştir. Çerçeveye tam olarak yerleştirilen flamalar alt açı ile durağan olarak da çekilmiştir.

Sahne 4

Görüntü

:

İç Mekân

: Hacettepe Sanat Müzesi

Gün

: Gündüz

Sahne

: Hacettepe Üniversitesi'nin Eczacılık Fakültesi'ne ait depoların
Hacettepe Sanat Müzesi'ne dönüştürülmesini anlatan görüntüler.

Sahne 5



Görüntü :

İç Mekân : Hacettepe Sanat Müzesi

Gün : Gündüz

Sahne : O günkü (2007) müze müdürü Prof. Hasip Pektaş müzenin sergi salonunda bel planında göz hizası kamera açısı ile görüntülenmiştir. Derinlik oluşturmak amacıyla konuşmacının arkası sergi salonunun uzayan görüntüsüne çevrilmiş ve üç ışıktan biri olan fon ışık bu alana doğru yansıtılmıştır. Anahtar ışık ve dolgu ışık ise konuşmacının kompozisyon içindeki konumuna göre yerleştirilmiştir.

Sahne 6

Görüntü :

Dış Mekân : Hacettepe Sanat Müzesi

Gün : Gündüz

Sahne : Prof. Hasip Pektaş'ın üniversite ve müze ile ilgili görüşlerini destekleyen görüntüler. Bu çekimler farklı zamanlarda gün ışığında genel plan ile yapılmıştır.

Sahne 7

Görüntü :
Dış Mekân : Hacettepe Sanat Müzesi
Gün : Gündüz
Sahne : Hacettepe Sanat Müzesinin 2005 yılında açılış törenine ait
arşiv görüntüleri kullanılmıştır.

Sahne 8



Görüntü :
 İç Mekân : Hacettepe Sanat Müzesi
 Gün : Gündüz
 Sahne : Sergi açılışlarına gelen izleyiciler farklı kamera açıları ve planlarda görüntülenmiştir.

Sahne 9



Görüntü :

İç Mekân : Çalışma odası

Gün : Gündüz

Sahne : Hacettepe Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Sanat Tarihi

Bölümü Öğretim Üyesi ve Hacettepe Sanat Müzesi Danışma Kurulu Üyesi Doç Dr. Zeynep Yasa Yaman ile yapılan röportaj, yer yer göğüs ve omuz planlarında göz hizası kamera açısı ile görüntülenmiştir. Uzun süreli yaygın ışık etkisini artırmak amacıyla anahtar ışık ve dolgu ışık kullanılmıştır.

Sahne 10



Görüntü :

İç Mekân : Hacettepe Sanat Müzesi

Gün : Gündüz

Sahne : Sanat tarihçi Doç. Dr. Zeynep Yasa Yama'nın görüşlerini destekleyen görüntüler farklı planlarda ve müze içinde yaygın olan ışıklandırma ile çekilmiştir. Bu çekimler ile anlatım güçlendirilmeye çalışılmıştır.

Sahne 11

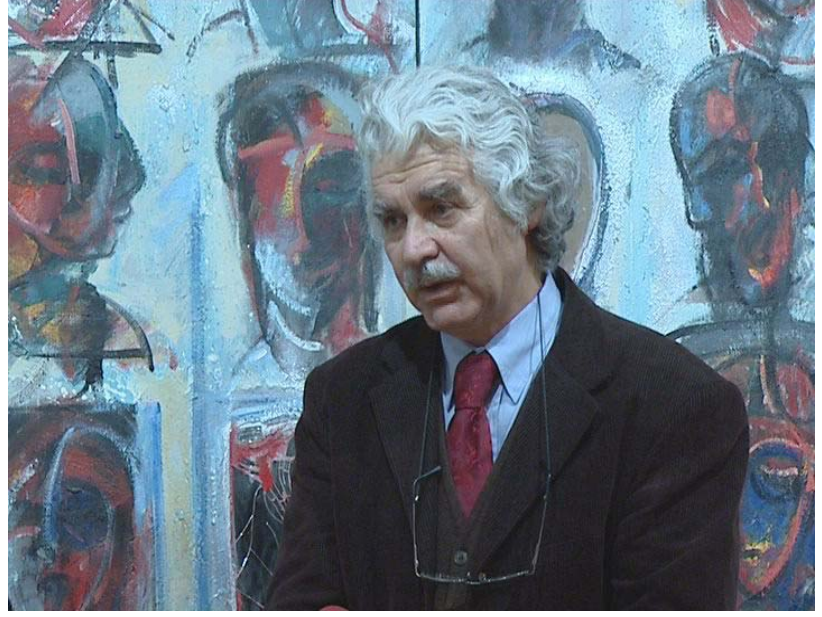
Görüntü :

İç Mekân : Hacettepe Sanat Müzesi

Gün : Gündüz

Sahne : Müze müdür yardımcısı Dilek Şener, arkası sergi salonuna dönük biçimde bel planında göz hizası kamera açısı ile görüntülenmiştir.

Kompozisyonda derinlik oluşturulması amacıyla fon ışık sergi solunun konuşmacının arkasında kalan kısmına doğru yerleştirilmiş ve anahtar ışık ile dolgu ışık konuşmacının kompozisyon içindeki konumuna göre yerleştirilmiştir.

Sahne 12

Görüntü :

İç Mekân : Hacettepe Sanat Müzesi

Gün : Gündüz

Sahne : Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Resim

Bölümü Öğretim Üyesi Prof. Hasan Pekmezci'nin, izleyici olarak müze ve sergi hakkında görüşleri alınmış, müzenin Koleksiyon 3 sergisinde yer alan İsmail Yıldırım'ın eseri önünde, omuz planında göz hizası kamera açısı ile görüntülenmiştir. Burada kullanılan ışık, sergi solunun genel aydınlatma ışıklarıdır ve yaygındır.

Sahne 13

Görüntü :

İç Mekân : Hacettepe Sanat Müzesi

Gün : Gündüz

Sahne : Tiyatro Sanatçısı (Almanya) Wolfgang Wermelskirch ile bir izleyici olarak müze ve sergi hakkında görüşleri alınmış, müzenin Koleksiyon 3 sergisinde yer alan Ahmet Yeşil'in eseri önünde, omuz planında ve bel planında göz hizası kamera açısı ile görüntülenmiştir. Burada kullanılan ışık, sergi solunun genel aydınlatma ışıklarıdır ve yaygındır.

Sahne 14



Görüntü :
 İç Mekân : Hacettepe Sanat Müzesi
 Gün : Gündüz
 Sahne : Anlatımları desteklemek için müze içinde farklı çekimler yapılmış ve bu görüntüler film akışı içinde izleyiciyi bilgilendirmek için kullanılmıştır.

Sahne 15

Görüntü :

İç Mekân : Hacettepe Sanat Müzesi

Gün : Gündüz

Sahne : Exlibris sanatçısı, Gent Royal Güzel Sanatlar Akademisi

Grafik Tasarım Bölümü Öğretim Üyesi, (Belçika) Prof. Martin R. Baeyens, müzenin Koleksiyon 2 sergisinde bulunan kendi eserleri önünde, arkasında derinlik oluşacak şekilde konumlanmış ve bel planında göz hizası kamera açısı ile görüntülenmiştir. Burada kullanılan ışık, sergi solunun genel aydınlatma ışıklarıdır ve yaygındır.

Sahne 16



Görüntü :

İç Mekân : Sanatçının atölyesi

Gün : Gündüz

Sahne : Müzenin en anlamlı amaçlarından biri olarak gösterilen çocuklar ile müze içinde yapılan çalışmalar, farklı açılarda ve planlarda görüntülenerek anlatımı desteklemek için film akışı içinde kullanılmıştır.

Sahne 17

Görüntü :
İç Mekân : Sanatçının atölyesi
Gün : Gündüz
Sahne : Türkiye'nin önemli ressamlarından Adnan Turanî göğüs
planında göz hizası kamera açısı ile görüntülenmiş ve uzamın yaygın ışık
etkisini artırmak amacıyla anahtar ışık ve dolgu ışık kullanılmıştır.

4.5. BELGESEL FİLMİN ANALİZİ

Hacettepe Sanat Müzesi “Yarın Bugünden Kurulur” adlı belgesel filmde birçok röportaja yer verilmiştir. Röportaj yapılan kişiler, müzenin oluşumuna ve şu anki durumuna gelmesine katkıda bulunanlar arasından seçilmiştir. Onlarla önceden bir ön görüşme yapılmış, film hakkında bilgi verilmiş ve filmin metnine uygun sorular hazırlanarak, uygun kompozisyon düzeni, bakış açısı, ışık etkisi dikkate alınarak çekimler yapılmıştır. Konuşmacılara yöneltilen sorular aşağıdaki gibidir.

Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Grafik Bölümü (Emekli) Öğretim Üyesi ve Hacettepe Sanat Müzesi (Eski) Müdürü; Prof. Hasip Pektaş’a sorulan sorular:

1. Müzeyle olan ilişkinizi ve müze için yaptığınız çalışmaları bir yana bırakırsak, bir Hacettepe çalışanı olarak Hacettepe Sanat Müzesi hakkında ne düşünüyorsunuz?
2. Hacettepe Sanat Müzesi “Yarını bugünden kurmak” gibi bir görevi üstlendiğini savlamaktadır. Neredeyse slogan haline gelen bu sözün ne anlama geldiğini biraz açıklayabilir misiniz? Hacettepe Sanat Müzesinin mevcut durumu ve potansiyeli düşünüldüğünde bu görevle ilgili neler söyleyebilirsiniz?
3. Henüz yeni kurulmuş olan Hacettepe Sanat Müzesinin sahip olduğu sanat eseri sayısı Türkiye’de bulunan diğer benzer müzeleri ile kıyaslandığında ne düzeydedir? Neden?
4. Müzede yabancı sanatçıların da yapıtları bulunmakta mıdır?
5. Günümüz çağdaş müzeleri “yaşayan müzeler” olarak insanların yoğun bir şekilde ilgisini çekmekte ve hatta katılımcı toplum projeleriyle kendilerini sınırlayan uzamların dışına taşmaktadır. Bu anlamda Ankara halkı ile

Hacettepe Sanat Müzesini buluşturmak için yaptığınız çalışmalar var mıdır, varsa nelerdir, söz eder misiniz?

6. Sayın Doç. Dr. Zeynep Yasa Yaman, Müzenin “Koleksiyon 1” kataloguna yazdığı yazıda çağdaş müzeciliğin gereklerinden söz ederken bir müzenin şu sorulara yanıt bulması gerektiğini belirtmektedir: “Nasıl bir müzeyiz, nasıl olabiliriz ve nasıl olabilirdik?” Siz bu sorulara nasıl yanıt verirdiniz?
7. Müzelerin ve özelde Hacettepe Sanat Müzesi’nin üniversite, kent ve ülkenin kültür ortamına sunduğu katkılardan söz edebilir misiniz?
8. Müzeyi ayda ortalama kaç kişi ziyaret etmektedir? Eğer bir kayıt tutuluyor ise müzenin izleyici profili hakkında bilgi verir misiniz?
9. Müzenin şu anda bulunduğu bina hakkında ne düşünüyorsunuz. Daha uygun bir binanın gerektiğini düşünüyorsanız bu konuda yapılan çalışmalar var mıdır?
10. Müzedeki yapıtlar şimdilik 3 ayrı koleksiyondan oluşmaktadır. Bu koleksiyonlar farklı dönemlerde sergilendi ve sergilenmeye devam edecektir. Bunu yapmaktaki amacınız nedir ve Hacettepe Sanat Müzesi Koleksiyon 3’den sonra 4’ü, 5’i de sanatseverlere takdim edecek midir? Nasıl?
11. Hacettepe Sanat Müzesi’nin hedefi nedir ve müze kimlerin desteği ile hedeflenen noktaya gelebilecektir?
12. Hacettepe Sanat Müzesi şu anda hangi destek ve olanaklarla yaşamaktadır ve daima yaşayan bir müze olabilmesi için neler gereklidir?

Hacettepe Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Sanat Tarihi Bölümü Öğretim Üyesi ve Hacettepe Sanat Müzesi Danışma Kurulu Üyesi; Doç Dr. Zeynep Yasa Yaman'a sorulan sorular:

1. Hacettepe Sanat Müzesi'nin temel savlarından bir tanesi, belki de en önemlisi "çağdaş sanat müzeciliğidir". Çağdaş sanat müzeciliğini ve üniversite müzeciliğini kısaca tanımlayarak bu ikisi arasındaki ilişkiden biraz söz eder misiniz? Bu kapsamda Hacettepe Sanat Müzesi'nin şu andaki durumu nedir ve size göre nasıl bir anlayış ve hareket tarzına sahip olmalıdır?
2. Hacettepe Sanat Müzesi'nin sloganı durumuna gelmiş bir söz var; "Yarın bugünden kurulur." Bu sözden, günümüze dair bir bellek oluşturulup bunun geleceğe aktarılması anlamı çıkmakta. Sizce üniversite bünyesinde kurulu bir sanat müzesi böyle bir görevi ne kadar yerine getirebilir? Bu anlamda Hacettepe Sanat Müzesi'ni nasıl görmektesiniz?
3. Sizce bir müze ile galeri arasındaki farklar nelerdir? Hacettepe Sanat Müzesi'ni bir galeriden farklı yapan öğeleri anlatabilir misiniz?
4. Son 10–15 yıl içerisinde özel müze sayıları artmış ve üniversite bünyelerinde de müzeler kurulmaya başlanmıştır. Bilim ve sanat üreten/yaratan üniversitelerle organik bağı olan bu müzelerin diğer müzelere göre farkları ve sorumlulukları nelerdir ve Hacettepe Sanat Müzesi'ni bu bağlamda nasıl değerlendirebilirsiniz?
5. Hacettepe Sanat Müzesi çağdaş sanat tarihi oluşum sürecinde nasıl bir görevi üstlenmektedir?
6. Hacettepe Sanat Müzesi, çağdaş sanat tarihi oluşumu sürecinde, eserleri koruma, depolama, onarma ve kamuoyuna sunma açısından ne tür teknik olanaklara, bilgiye ve yapıya sahiptir?

7. Müzelerin bilimsel ve sanatsal araştırmalara kaynaklık etmek, eğitime katkıda bulunmak gibi görevleri bulunmalı mıdır? Hacettepe Sanat Müzesi'nin böyle bir görevi ve çabası var mıdır? Özellikle sanat tarihi, G.S.F. Arkeoloji ve lise öğrencilerine yönelik olarak.
8. Bu uzam müze fonksiyonlarına cevap verebilen bir uzam mıdır? Müze binası görkemli olmak zorunda mıdır? Yoksa sadece 'bizim üniversitenin de bir müzesi olsun' düşüncesiyle yerleşke içinde atıl yerlerin müze uzamına dönüştürülmesi uygun mudur?
9. Üniversite müzeleri kamusal-sosyal görünümlük alanları mıdır? Hacettepe Sanat Müzesi bu ihtiyaca cevap verebilmekte midir?

Hacettepe Sanat Müzesi Müdür Yardımcısı; Dilek Şener'e sorulan sorular:

1. Müzenin Hacettepe Üniversitesi'ne ne gibi katkıları olmuştur, Hacettepe Sanat Müzesi'nin yöneticilerinden biri olarak izlenimleriniz nelerdir?
2. Dünyada ve Türkiye'de bulunan birçok benzeri düşünüldüğünde, Hacettepe Sanat Müzesi'ni bir üniversite sanat müzesi olarak nasıl değerlendirmektesiniz?
3. Bir dergide Hacettepe Sanat Müzesi için yazdığınız yazıda "yaşayan müze" nitelemesinde bulunuyorsunuz. Bu niteleme ne anlama gelmekte ve Hacettepe Sanat Müzesi şu anda ve gelecekte yaşayan bir müze olmak için neler yapmaktadır?
4. Hacettepe Sanat Müzesi'nin, Hacettepe Üniversitesi'ne hoca ve yönetici olarak önemli hizmetler vermiş merhum Ahmet Göğüş hocamızın "yarın bugünden kurulur" sözünden hareketle hayata geçtiği biliniyor. Bu sözün

artık neredeyse müzenin sloganı olduğunu görüyoruz. Hacettepe Sanat Müzesi bu sözü nasıl ve ne kadar yansıtabiliyor?

5. Çocukların müzedeki yapıtlardan etkilenmeleri ve kendi naif resimlerine bunların izlerini yansıtmaları oldukça etkileyici. Böyle etkinlikler çok sık yapılmakta mıdır? Neden?
6. Müzede, yapıtların baskılarının bulunduğu bazı ürünler de satışa sunulmuştur. Bunun nedeni nedir ve bu ürünler nelerdir?
7. Müzede bulunan yapıtlar nasıl korunmaktadır?
8. Çağdaş Türk yögrumsal sanat anlayışı ve düzeyinin bulunduğu bu uzamda başka sanatsal etkinlikler de yapılmakta mıdır?
9. 2.5 yıllık bir geçmişli olan Hacettepe Sanat Müzesi gereken ilgiyi görmekte midir? Bunun için neler yapmaktadır? İlgiyi artırmak için tartışma yaratacak, basına yansıyacak, önemli sergiler açmış ve girişimlerde bulunmuş mudur?
10. Müzenin varlığının Hacettepe Üniversitesi çalışanlarının ve öğrencilerinin üzerinde ne gibi etkileri var, ya da olmalı mıdır?
11. Müzeyi ayda ortalama kaç kişi ziyaret etmektedir? Eğer bir kayıt tutuluyor ise müzenin izleyici profili hakkında bilgi verir misiniz? İzleyicilerden ne tür tepkiler alıyorsunuz?

Ressam Adnan Turani'ye sorulan sorular:

1. Hacettepe Sanat Müzesi, çağdaş sanat tarihi oluşum sürecinde nasıl bir göreve sahiptir?
2. Hacettepe Sanat Müzesi'nin Türkiye ve Ankara'daki sanatsal ve kültürel yaşantıya ne gibi katkısı vardır?
3. Çağdaş Sanat Müzeciliği kapsamında Hacettepe Sanat Müzesi'nin koleksiyonunda yer alan ve yer alması gereken sanat yapıtları ve sanatçılar hakkındaki görüşleriniz nelerdir?
4. Hacettepe Sanat Müzesi'nin şu anda bulunduğu uzamı değerlendirdiğinizde bir müzenin sahip olması gereken özellikler taşıyıp taşımadığı hakkındaki görüşleriniz nelerdir?
5. “Yarın bugünden kurulur” diyerek yola çıkan Hacettepe Sanat Müzesi geleceğe emin adımlarla yürümek ve Ankara'da ‘yaşayan müze’ olmak için kapılarını her gün açıyor olmanın dışında ne gibi etkinlikler, değişiklikler yapmalı, nasıl bir yapıya, anlayışa, görüşe sahip olmalıdır?

Exlibris sanatçısı, Gent Royal Güzel Sanatlar Akademisi Grafik Tasarım Bölümü Öğretim Üyesi, (Belçika) Prof. Martin R. Baeyens ve Tiyatro Sanatçısı (Almanya) Wolfgang Wermelskirch'a sorulan sorular:

1. Bilimsel ve sanatsal çalışmaların yapıldığı, gençlerin geleceğe hazırlandığı bir eğitim kurumunda kurulmuş olan Hacettepe Sanat Müzesi'nden ne kadardır haberdarsınız ve bu müze hakkındaki görüşleriniz nelerdir?
- 1a. Hacettepe has an Art Museum which was founded recently. How long have you been aware of this museum and what is your opinion on having

an art museum in an environment where science and arts are produced and young generations prepared for the future?

- 1b. Das Hacettepe Museum ist ein neu gegründetes Museum, das im Rahmen einer Bildungsinstitution wo junge Leute auf ihre Zukunft vorbereitet , wissenschaftliche und künstlerische arbeiten durchgeführt werden. Wie wurden sie über das Hacettepe Kunst Museum informiert ? Was ist ihr erster Eindruck bezüglich des Museums?
2. Sahip olduğu eserler, sergilenme biçimi, izleyiciler ile buluşması açısından Hacettepe Sanat Müzesi'ni ülkenizdeki müzeler ve varsa bulunduğunuz üniversitenin müzesi ile karşılaştırır mısınız?
- 2a. Considering the works displayed, display styles and engaging with viewers can you possibly compare the Hacettepe Art Museum with the art museums in your country and also the art museum of your university, if there is any?
- 2b. Können sie das Hacettepe Kunst Museum mit weiteren Museen oder Universitätsmuseen aus ihrer Heimat, bezüglich der Werke, der Ausstellungart und der Besucher vergleichen?

*Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Resim Bölümü Öğretim Üyesi;
Prof. Hasan Pekmezci'ye sorulan sorular:*

1. Zamanın ve tarihin ölçekleri olan müzeler, özel teşebbüsler ve üniversite müzeleri ile 90'lı yıllardan bu yana çoğalmıştır. 2005 yılında da Hacettepe Sanat Müzesi bu zincire eklenmiştir. Bu müzelerin kurulma amaçları, görevleri nelerdir ve Hacettepe Sanat Müzesi'ni bu açıdan değerlendirdiğinizde duruşunu nasıl bulmaktasınız?

2. Bu uzam müze fonksiyonlarına cevap verebilen bir uzam mıdır? Müze binası görkemli olmak zorunda mıdır? Yoksa sadece 'bizim üniversitenin de bir müzesi olsun' düşüncesiyle yerleşke içinde atıl yerlerin müze uzamına dönüştürülmesi uygun mudur?
3. Hacettepe Sanat Müzesi'nin Türkiye'de ve Ankara'da varolan sanata ve kültürel yaşantıya ne gibi katkısı vardır? Ayrıca sanat belleği yaratma işlevi açısından Hacettepe Sanat Müzesi'ni değerlendirir misiniz?
4. Çağdaş Sanat Müzeciliği kapsamında Hacettepe Sanat Müzesi'nin koleksiyonlarında yer alan ve yer alması gereken sanat eserleri ve sanatçıları hakkındaki görüşleriniz nelerdir?
5. Hacettepe Sanat Müzesi'nin sloganı durumuna gelmiş bir söz var; "Yarın bugünden kurulur." Bu sözden, günümüze dair bir bellek oluşturulup bunun geleceğe aktarılması anlamı çıkmakta. Sizce Hacettepe Sanat Müzesi'nin bu görevi üstlenmedeki başarısı nedir?
6. Dünyada ve Türkiye'de birçok benzeri düşünüldüğünde Hacettepe Sanat Müzesi'ni bir üniversite, bir çağdaş sanat müzesi olarak nasıl değerlendirirsiniz?
7. Hacettepe Sanat Müzesi nasıl bir müze? Nasıl olabilir? Nasıl olabilirdi?
8. Hacettepe Sanat Müzesi'nin üniversite, kent ve ülkenin kültür ortamına sunduğu katkılar nelerdir?

Bu sorular doğrultusunda konuşmacılardan alınan bilgiler, filmin izleğine anlatım diline uygun olarak kesilerek film akışı içinde yer yer kullanılmıştır.

Konuşmacıların sesleri hem kendi görüntüsüyle hem de farklı görüntülerin üzerine dış ses olarak kullanılmıştır. Seslerin bindirildiği görüntüler; müzenin iç ve dış görüntüleri, sergileme ve düzenleme sahneleri, müzede bulunan eserler,

açılış sahneleri, izleyicilerin müze içinde eserleri izledikleri sahneler, çocukların müzeyi ziyaret ettikleri ve resimler yaptıkları sahneler, eserlerin korunduğu depodan görüntüler vb.dir. Sahnelerin hem kendi içinde hem de birbirleriyle olan dengeli birlikteliklerine dikkat edilmiştir. Müze yöneticileri ile yapılan röportaj, müzenin sergileme alanında genel plan ile görüntülenmiştir. Böylece arka planda görülen müze uzamı, izleyiciye farklı bakış açılarıyla verilmeye çalışılmıştır. Filmin genelinde kamera, göz hizasında tutulmuş, orta plan diye adlandırılan göğüs ve bel planları tercih edilmiştir. Röportaj çekimlerinde kullanılan ışık ise; anahtar ışık, dolgu ışık ve fon ışık olmak üzere üç çeşittir. Bu ışıklar kompozisyonun dışına yerleştirilmiştir ve böylece kompozisyonda görülen ışık kaynağından bağımsız olarak hissedilmiş ve ortamın doğal aydınlanma etkisiyle örtüştüğü görülmüştür.

Hacettepe Sanat Müzesi “yarın bugünden kurulur” adlı belgesel filmin kurgusu H.Ü.G.S.F. Grafik Bölümü’nün kurgu atölyesinde, kurgu yazılım programı Edius Pro 4 ile yapılmıştır. Filmin çekim dışındaki görüntüleri, özellikle başlangıç ve bitiş jeneriklerinde, isim bantlarında kullanılan grafikler (görüntü, biçim, yazı vb.) Adobe Photoshop CS2 programında hazırlanmış ve Edius Pro 4 programının *Effect* penceresinde bulunan *3D Picture in Picture* ile devindirilerek oluşturulmuştur.

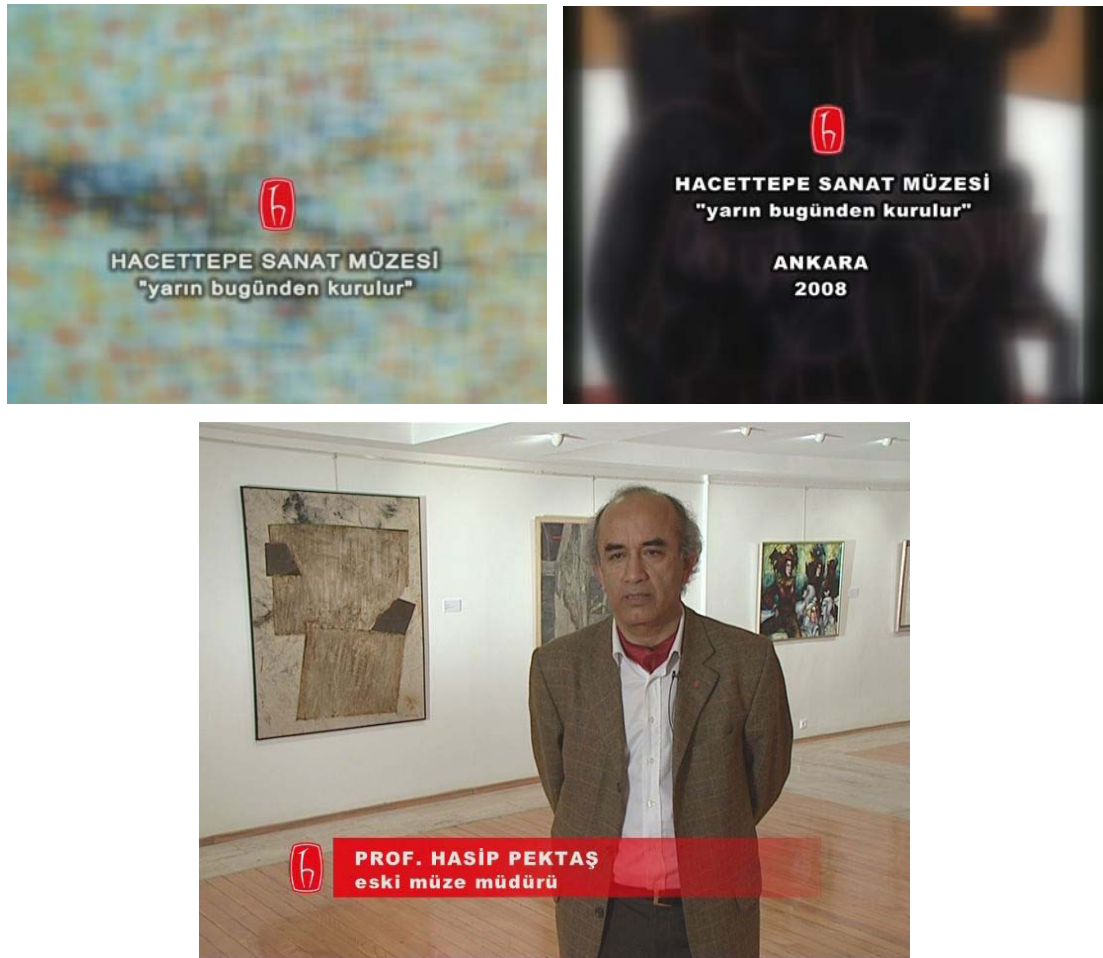
Belgesel filmin çekimleri yapılmadan önce nasıl bir görsel anlatım dilinin kullanılması gerektiği üzerine çok yönlü düşünülmüş ve sonuçta müze yöneticilerin müzenin sergileme salonunda ve diğer konuşmacıların ise farklı uzamlarda görüntülenmesine karar verilmiştir. Böylece müze yöneticilerinin müze ile ilgili görüşleri, uzamın, eserlerin ve sergi izleyenlerinin bulunduğu ortamın etkisini hissederek konuşmalarını sağlamış ve sergi salonunun, konuşmacıların arka fonunda derinlik oluşturacak biçimde konuşmaların ve asıl tartışılan konunun yani müze ortamının izleyicilere gösterilmesi hedeflenmiştir. Diğer konuşmacılara yöneltilen sorular doğrultusunda edinilen bilgilerin içeriklerinin farklılıkları nedeniyle ise bu konuşmacıların farklı uzamlarda görüntülenmesine karar verilmiştir. Konuşmacılar arasında sergi izleyenlerin

görüşleri de bulunmaktadır ve bu konuşmacılar o an müze içinde bulunduklarından müze içinde kendi istedikleri belli eserler önünde hem müze hakkında hem de eser hakkında görüşlerini bildirmişlerdir.

Konuşmalar dışındaki görüntüler ise; müzenin iç ve dış görünümünü, eserlerin korunduğu depoyu, envanterinde ve sergi salonunda bulunan eserleri, Koleksiyon 3, 2. Uluslararası Exlibris yarışması sergisi açılışlarını ve ayrıca arşiv görüntü olarak kullanılan müzenin 2005 yılına ait açılış görüntülerini içermektedir. Müzenin sıkı izleyicileri olarak değerlendirilen çocukların müze içindeki etkinlikleri filmin diğer sahneleridir.

Hacettepe Sanat Müzesi “yarın bugünden kurulur” adlı belgesel filmde müzenin bir kurum müzesi olma özelliğinden dolayı, ait olduğu kurumun logosunu (Hacettepe Üniversitesi logosu) kullanılmak gerektiği düşünülmüştür ve filmin bütününde belli görsel dil birliğini oluşturmak için giriş ve bitiş jeneriğinde, konuşmacıyı tanıtan isim bantlarında kurum logosu kullanılmıştır. Giriş ve bitiş jeneriğinde durağan olarak kullanılan logo, isim bantlarında da aynı özellikte kullanılmıştır (Bkz. Görüntü 131). Görüntü 132e-b-c-ç-d-e’de söz konusu belgesel film için hazırlanan giriş jeneriğine ait bazı kareler gösterilmektedir. Bu karelerde kullanılan öğelere dikkat edildiğinde, hem filmin konusuna hem de tez çalışmasının ana fikrine uygun olunmaya çalışıldığı görülebilir. Bu sahnelerin tasarlanmasındaki asıl amaca gelindiğinde ise ilk söylenebilecek şeyin filmin ismine uygun olarak hep ileriye doğru adım adım ilerlemenin, biriktirmenin bir göstergesi olduğudur denilebilir. Eserlerin ekranda tek tek ve yavaş yavaş ilerleyerek sanat eserlerinin birikimine göndermede bulunulmuş ve böylece yarının sanat belleğinin nasıl oluşturulduğu anlatılmaya çalışılmıştır. Aynı zamanda sonsuz boşlukta devinim içinde olan nesnelerin belli bir amaç için bir araya gelişleri de gösterilmek istenmiştir. Tasarımda eserlerin yanı sıra yazıların kullanılması, boşluk olarak düşünülen yüzeyde belli bir doku, ritim ve devinim oluşturmak için tercih edilmiştir. Müzenin yaşayan bir uzam olduğunu anlatmak için ekranda geçen her yazıyla birlik arka görüntünün değiştirilmesi sağlanmaya çalışılmıştır. Değişen arka görüntü ile birlikte ekranda görülen eserler ve yazı da

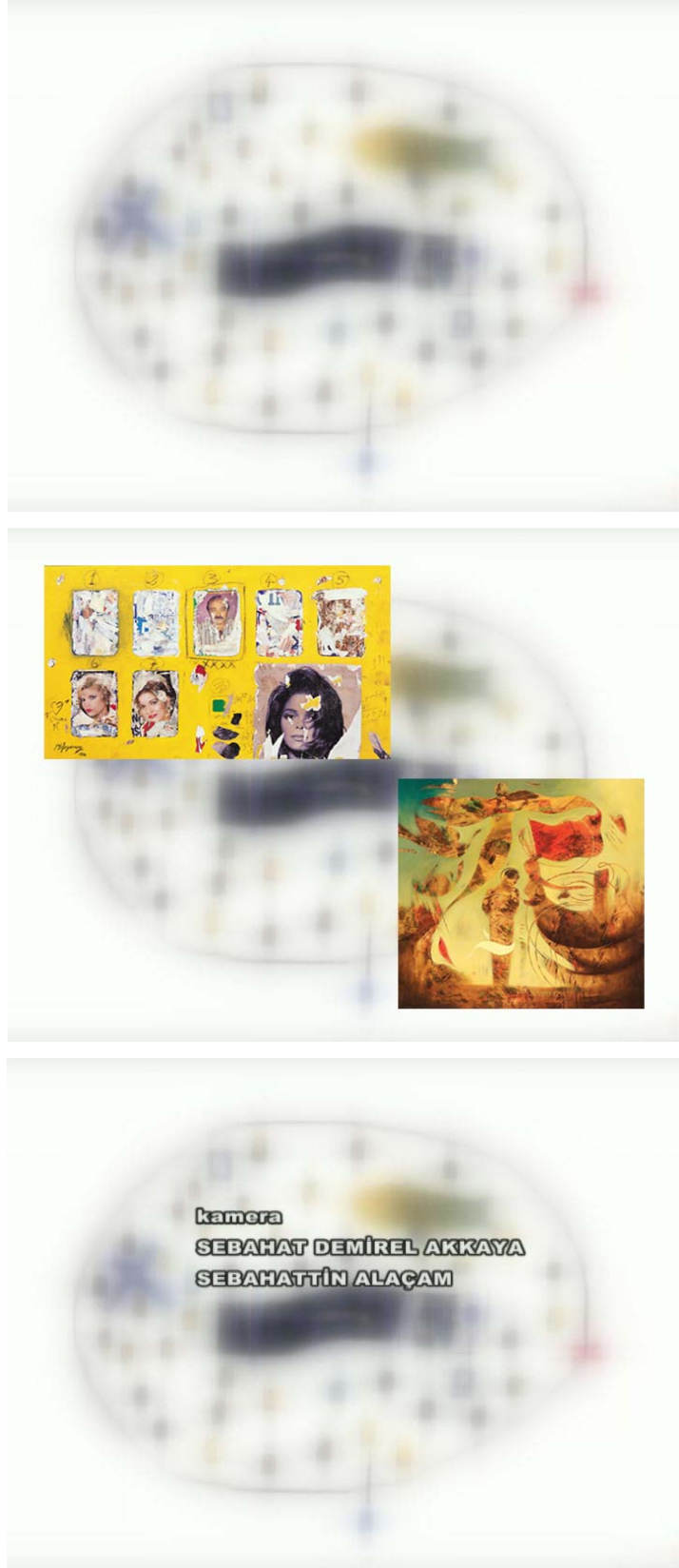
değişmektedir. Bu biçimde altı jenerik sahnesi tasarlanarak devindirilmiştir. Jenerik sahnelerinin geçişleri, yazıların ekranın orta kısmına gelerek yavaşça silinerek yok olmasının ardından yeni sahnenin belirmesi ile oluşturulmuştur. Jenerikte müzede bulunan eserlerin yanı sıra, son sahnede (Bkz. Görüntü 132e) müzenin bayrakları, iç uzam ve Atatürk heykeli kullanılarak filme geçiş sağlanmaya çalışılmıştır. Bu sahnede *Hacettepe Sanat Müzesi* “*yarın bugünden kurulur*” yazısı ile birlikte müzenin ait olduğu kurumun logosu da kullanılmıştır (Bkz. Görüntü 131, sol üst resim). Daha sonra bir kurgulama yöntemi olan kararma ve açılma ile filme geçilmiştir. Filmin tamamında bir önceki görüntü ekranda kaybolurken yenisini ekrana getirme olarak bilinen *Dissolve* efekti kullanılmıştır. Böylece görüntülerin yavaşça kaybolup belirmesi ile filmin sahneler arası geçişlerinde bir akıcılık oluşturulmaya çalışılmıştır.



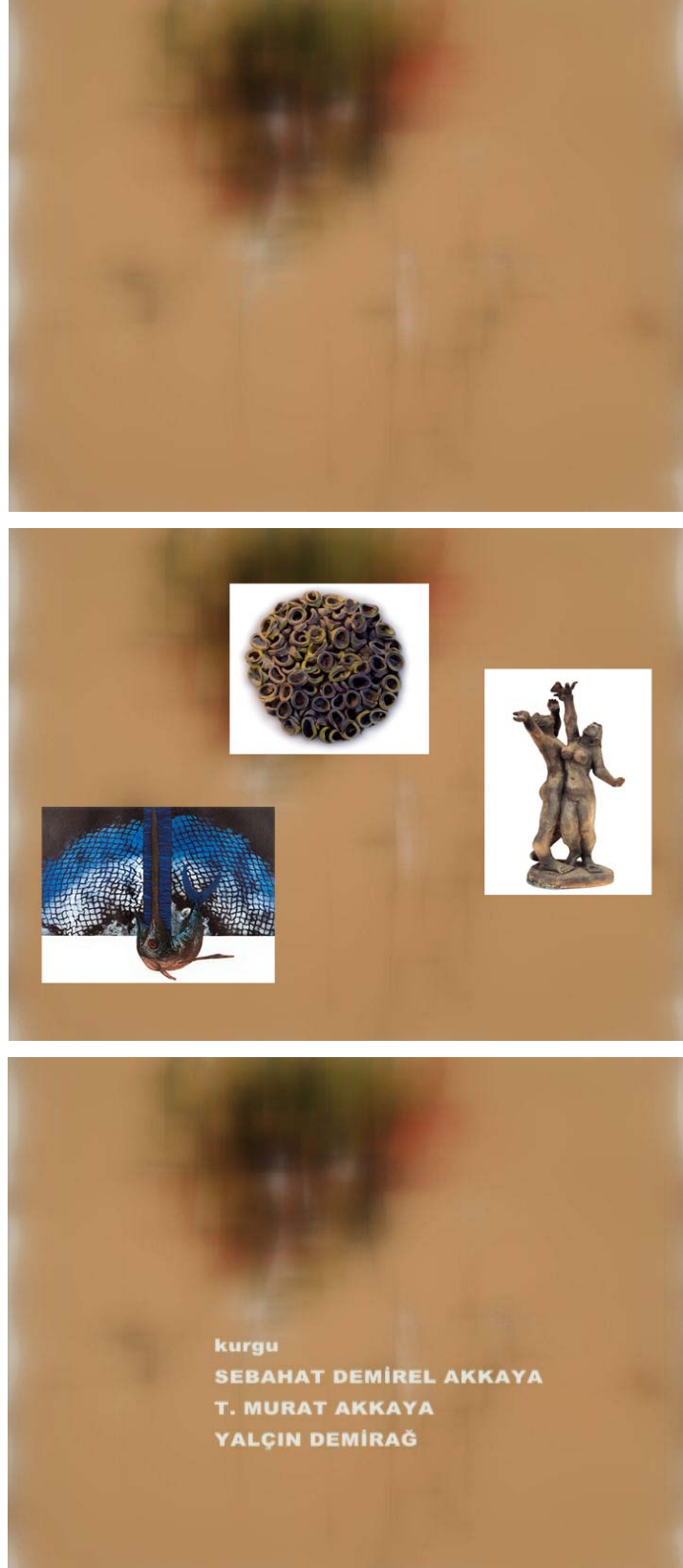
Görüntü 131: *Hacettepe Sanat Müzesi* “*yarın bugünden kurulur*” belgesel filmin giriş-bitiş jeneriğinden ve isim bandında kullanılan kurum logosu, Yön: Sebahat Demirel Akkaya, Yıl: 2008.



Görüntü 132a: *Hacettepe Sanat Müzesi “yarın bugünden kurulur”* belgesel filmin giriş jeneriğinden kareler,
Yön: Sebahat Demirel Akkaya, Yıl: 2008.



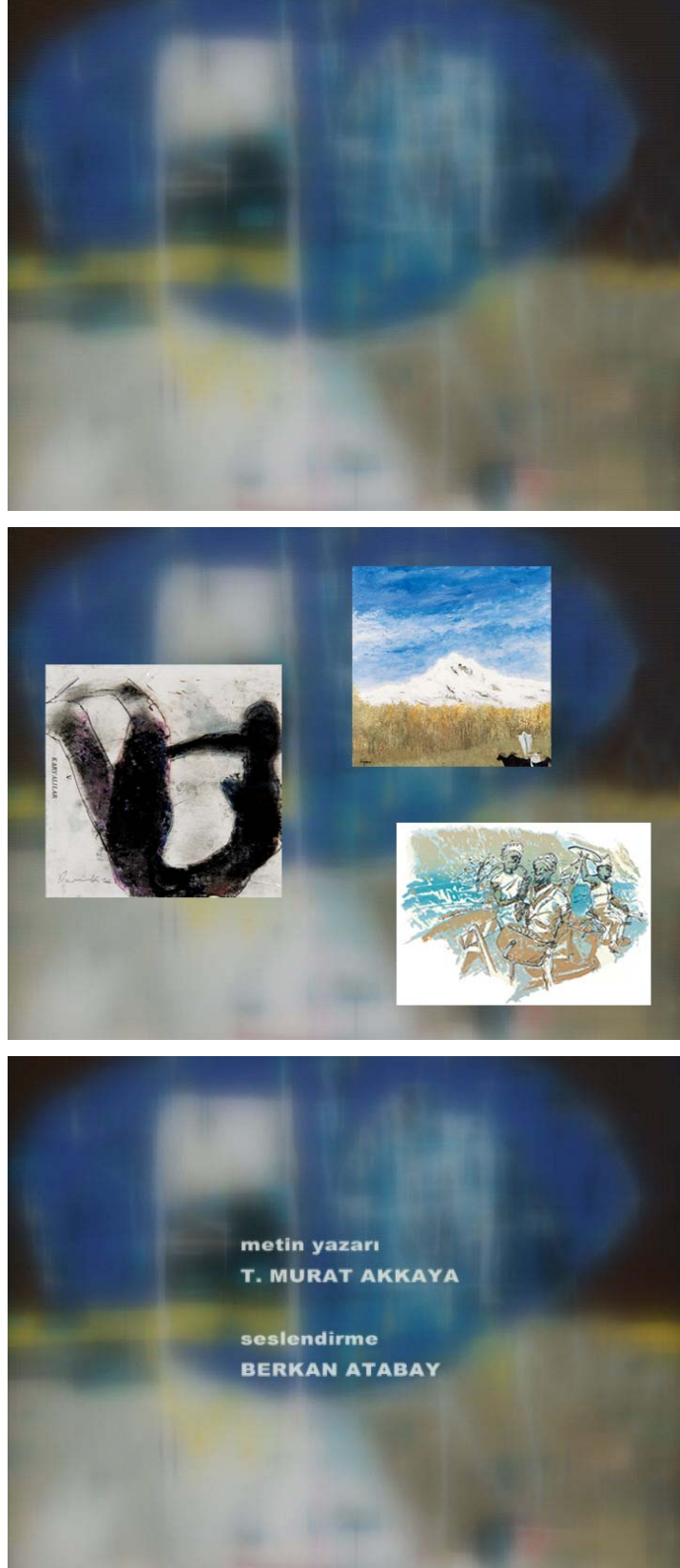
Görüntü 132b: *Hacettepe Sanat Müzesi “yarın bugünden kurulur”* belgesel filmin giriş jeneriğinden kareler,
Yön: Sebahat Demirel Akkaya, Yıl: 2008.



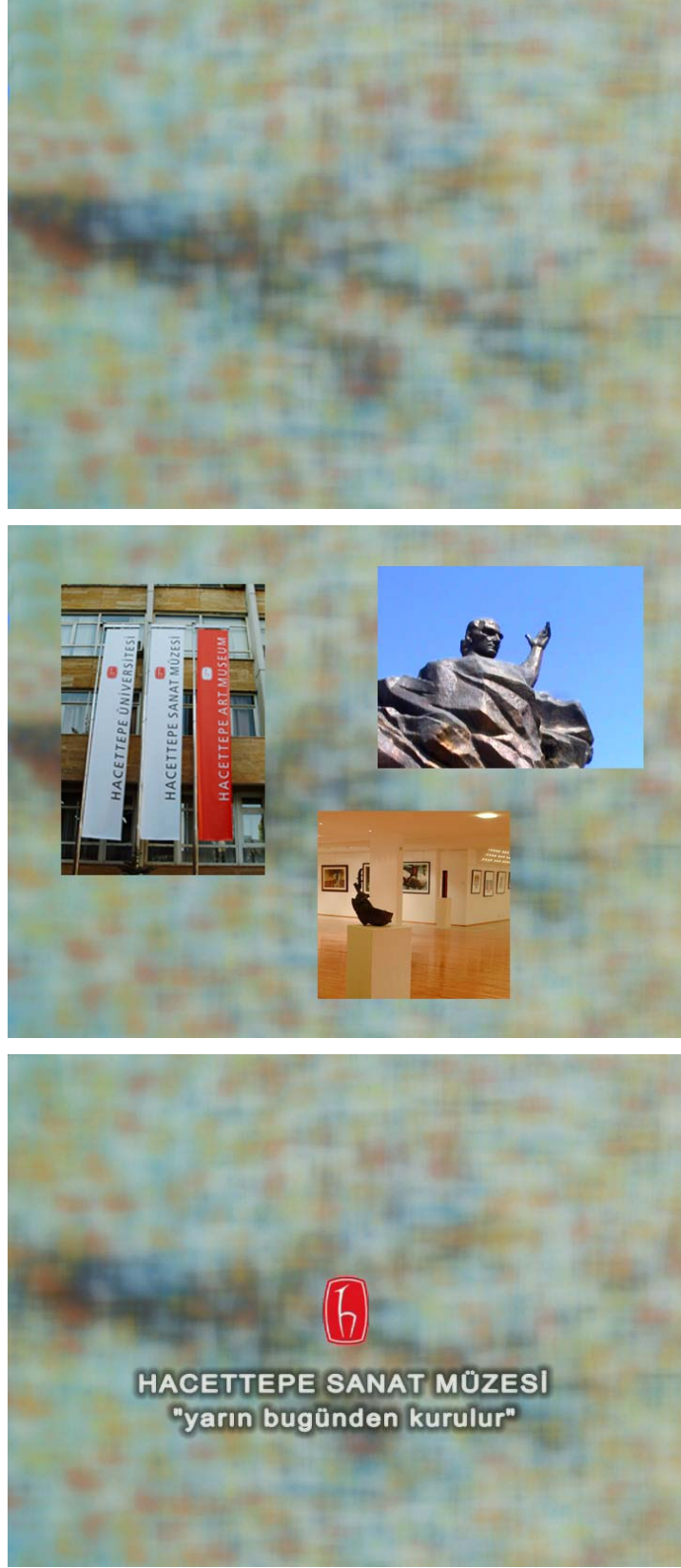
Görüntü 132c: *Hacettepe Sanat Müzesi “yarın bugünden kurulur”* belgesel filmin giriş jeneriğinden kareler,
 Yön: Sebahat Demirel Akkaya, Yıl: 2008.



Görüntü 132ç: *Hacettepe Sanat Müzesi “yarın bugünden kurulur”* belgesel filmin giriş jeneriğinden kareler,
Yön: Sebahat Demirel Akkaya, Yıl: 2008.



Görüntü 132d: *Hacettepe Sanat Müzesi “yarın bugünden kurulur”* belgesel filmin giriş jeneriğinden kareler,
Yön: Sebahat Demirel Akkaya, Yıl: 2008.



Görüntü 132e: *Hacettepe Sanat Müzesi “yarın bugünden kurulur”* belgesel filmin giriş jeneriğinden kareler,
Yön: Sebahat Demirel Akkaya, Yıl: 2008.

Konuşmacıların isim bantları, Hacettepe Üniversitesi'nin logosu ve logoda bulunan renklerden oluşmakta ve isim bandı sağa doğru yavaşça ilerleyerek belirirken aynı zamanda da şeffaflaşmaktadır (Bkz. Görüntü 133). Bu etki ile asıl görüntünün egemenliği ön plana çıkarılmaya çalışılmıştır. Aksi durumda, isim bandı çok sert bir etkiye sahip olacağından öne çıkarak ekranı görsel olarak parçalara ayıracaktır (Bkz. Görüntü 134).



PROF. HASİP PEKTAŞ
eski müze müdürü



DOÇ. DR. ZEYNEP YASA YAMAN
sanat tarihçi



DİLEK ŞENER
müze müdür yardımcısı-sanat tarihçi



PROF. HASAN PEKMEZCİ
h.ü.g.s.f. resim bölümü öğr. üyesi



PROF. MARTIN R. BAYENS
exlibris sanatçısı/akademisyen (belçika)



WOLFGANG WERMELSKIRCH
tiyatro sanatçısı (almanya)



PROF. ADNAN TURANİ
ressam

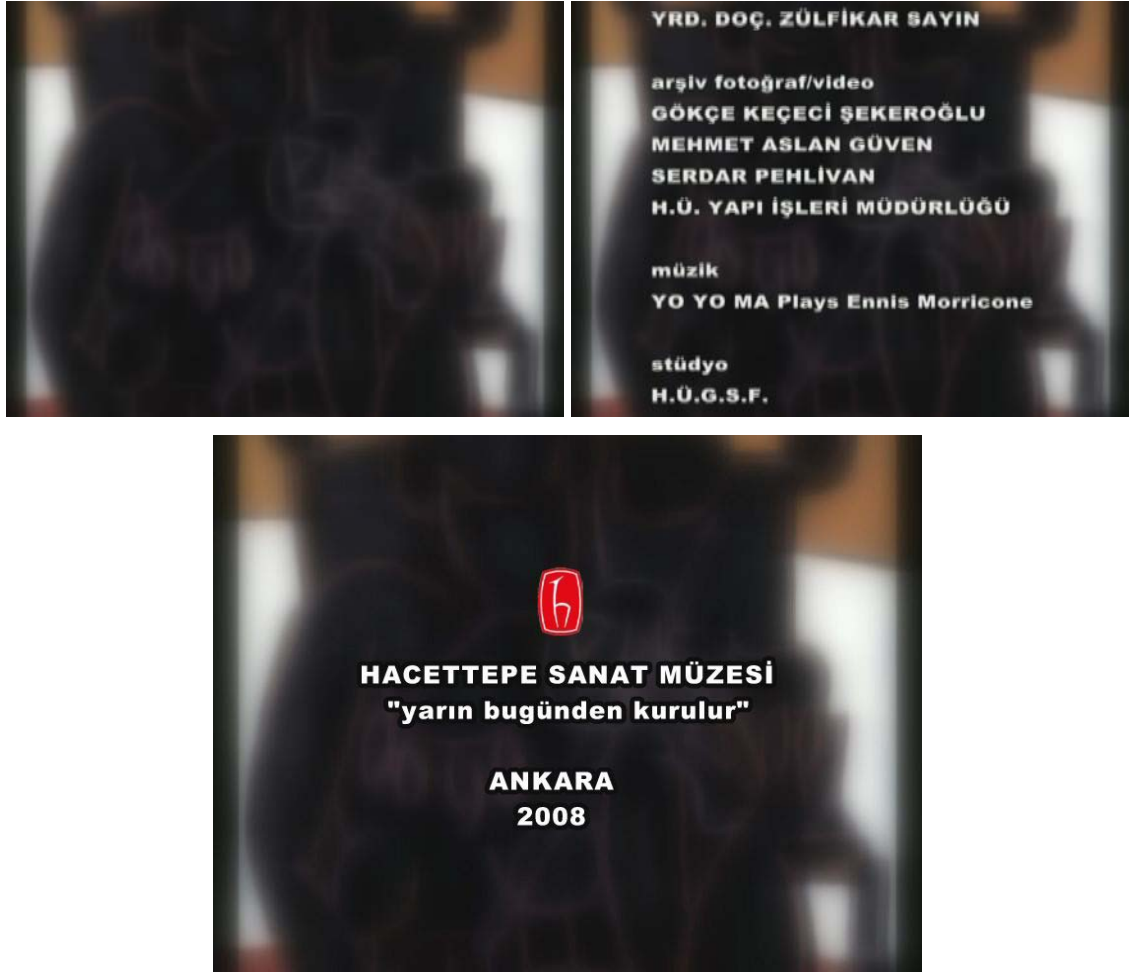
Görüntü 133: *Hacettepe Sanat Müzesi "yarın bugünden kurulur"* belgesel filminde kullanılan isim bandı,

Yön: Sebahat Demirel Akkaya, Yıl: 2008.



Görüntü 134: *Hacettepe Sanat Müzesi "yarın bugünden kurulur"* belgesel filmde kullanılan isim bandı ve görüntü ilişkisi, Yön: Sebahat Demirel Akkaya, Yıl: 2008.

Filmin bitiş jeneriğinde, müzede eseri bulunan Adnan Turani'nin bir çalışması arka görüntüde bulanıklaştırılarak kullanılmış ve üzerinden yazılar aşağıdan yukarıya doğru belli bir hızda kaydırılmıştır (Bkz. Görüntü 135). Böylece filmin hem giriş hem de bitiş jeneriği arasında ilişki kurulmaya çalışılmış ve zamanın akışına, devinime ve yaşamsallığın devamlılığına göndermede bulunulmuştur.



Görüntü 135: *Hacettepe Sanat Müzesi "yarın bugünden kurulur"* belgesel filmin bitiş jeneriğinden kareler, Yön: Sebahat Demirel Akkaya, Yıl: 2008.

"Hiçbir konu bütün yönleriyle mükemmel olarak çalışılmaz. Bu yüzden belgesel film konusunun da belirli bir bölümünü çerçeveye içine almak ve o noktalarda derinleşerek çalışmak başarıyı artıracaktır." (Cereci, 1997, s. 54). Bu yüzden Hacettepe Sanat Müzesi'nin çok kısa geçmişine bakıldığında kuruluşu, işleyişi ve geleceğe doğru biriktirdiği eserler hakkında bilgi vermek uygun görülmüştür. Elbette farklı temalar doğrultusunda çalışmak da mümkündür. Aynı konu farklı

yönetmenlerin bakış açıları doğrultusunda farklı farklı ele alınabilir. Bütün sanat dalları gibi sinema da evrensel bir dil kullanmaktadır. Bu dil görsel anlatım dilidir ve farklı kültürleri, tarihleri, sosyal yaşamları, düşleri aynı noktada birleştirebilmektedir. Konuşma dili farklı olan ülkelerin hazırladıkları belgesel filmlerde kullanılan görüntü, müzik, efekt gibi unsurlar farklı coğrafyalarda yaşayan izleyiciler üzerinde aynı etkiyi uyandırabilmektedir. *Hacettepe Sanat Müzesi “yarın bugünden kurulur”* belgesel filminde izleyiciyi bilgilendirmenin yanı sıra görüntü dilinin etkisine önem verilmiş, grafik öğelerin varlığı ve tasarım ilkelerinden çalışmanın gerektirdiği ölçülerde yararlanılarak dengeli-etkili kompozisyonlar oluşturulmaya çalışılmıştır.

“Filmsel anlatım, aynı zamanda üç anlatım tipini içermektedir; yansıtan (*gerçeği görüntüleyen*), dilsel (*sözcüklerden oluşan*) ve müziksel anlatımlar” (Cereci, 1997, s. 60). *Hacettepe Sanat Müzesi “yarın bugünden kurulur”* belgesel filminde de konuşma, anlatıcı ses, görüntü, grafik öge ve müzik birlikteliğine önem verilmiştir. “İyi bir belgesel filmin sırrı, iyi anlatılmış, küçük bir hikâyedir. Bu metin, film kadar önemlidir. Görüntü daha iyi konuşuyorsa, sözcüklere gerek yoktur, izleyici, çok fazla sözü algılayamayabilir. Görüntüler üzerine sözcüklerle çok fazla bilgi yüklenmesi, beklenen ilgiyi azaltır” (Cereci, 1997, s. 78). Bu nedenle film boyunca yer yer, doğal ses, müzik, anlatıcı ses ve sessizlik kullanılmıştır. Anlatım dilleri dengeli biçimde kullanılmaya çalışılmış ve birinin eksikliği fazla hissedilmeden üç ana anlatım dilin birlikteliğine önem verilmiştir.

SONUÇ

Grafik Öğelerin Belgesel Filmdeki Etkileri ve Hacettepe Sanat Müzesi için Belgesel Film Çalışması konulu bu çalışmada belgesel filmin tarihi süreci içerisinde gelişen ve değişen belgesel filmlerde grafik tasarım öğelerinin kullanılma biçimleri, nedenleri ve izleyici üzerindeki etkileri tartışılmış, bu bağlamda birçok belgesel film analizi yapılarak filmlerde kullanılan grafik tasarım öğeleri saptanmaya çalışılmıştır.

Gelişen teknoloji ve izleyici beklentilerindeki değişim kurmaca filmlerde olduğu kadar belgesel filmlerin de uygulama ve kurgulama yöntemlerini etkilemiştir. Son yıllarda bilgisayar destekli ya da gerçek canlandırma yöntemlerinin belgesel filmlerde kullanılması, jeneriklerde devingen görüntülerin yer alması, filmlerde yazı/tipografi öğesinin yalnızca bilgilendirme işlevinin ötesine geçilerek görsel tasarım ögesi olarak, görüntü, biçim, devinim ile birlikte ele alınması belgesel filmlerin görsel anlatım dilinin oluşumundaki etkileri ve değişimleri göstermektedir. Bu değişimler izleyicinin ilgisini çekmekte ve grafik öğelerin etkili bir biçimde belgesel filmlerde kullanılmasına neden olmaktadır.

Bir konun düşünülüp film olarak ele alınmasından, bu filmin birçok süreçten geçirilerek izleyici görüşüne sunulması başlı başına bir kurgu ve tasarım bilgisini gerektirmektedir. Bu bilgi birikimine sahip bir ekip ile film yapım süreci başlamakta ve sonlanmaktadır. Filmin sonlanma anına kadar sıkı bir ilişki içinde olan ekip içerisinde yer alan yönetmen, görüntü yönetmeni, grafik tasarımcı, kurgucu ve diğer birçok kişi filmin görsel anlatım dil bütünlüğü için çalışmakta ve bu bütünlük için her sahne, plan, kamera açısı, hareketi düşünülmekte, jenerik görüntüleri, sahneler arası geçiş efektleri oluşturulmaktadır. Filmde yer alması düşünülen grafiklerin filmin izleğine, konusuna uygunluğu, bu grafiklerde kullanılan renk, yazı/tipografi, çizgi, doku, biçim öğelerinin özelliklerine bağlıdır. Her bir grafik öğenin anlamsal ve görsel özelliği tasarım ilkeleri çerçevesinde oluşturulmaktadır. Tasarım ilkelerinin etkileri ile oluşturulan her sahnenin izleyici algısındaki anlamsal karşılığı, filmin izlenme süresinin dışına taşarak izleyicinin

yaşamsal sürecinde anlamını bulduğunda, konunun önemi kadar o konunun filmde nasıl ele alındığı, filmin anlatım dilinin nasıl oluşturulduğu ile de ilgilidir.

Filmin anlamsal ve görsel dil bütünlüğünün oluşturulmasında kullanılan grafik tasarım öğeleri ve ilkelerinin belgesel filmlerde ne ölçüde doğru kullanıldığına bağlı olarak izleyici üzerindeki etkileri de değişebilmektedir. Bu etkiler, örnek film kareleri incelenerek tespit edilmiş ve uygulama çalışması olarak belirlenen Hacettepe Sanat Müzesi belgeselinin çekimleri, kurgulanması ve grafiklerinin oluşturulması filmin konusu, izleği ve müzenin kurulma amacı dikkate alınarak tasarlanmıştır.

Kuramsal araştırmalar doğrultusunda yazılan tez ve hazırlanan belgesel filmde varılan sonuç; grafik öğelerin, sinema tarihinde hemen hemen her film türünde başlangıçta izleyiciyi bilgilendirmek, yönlendirmek vb. amaçlarla kullanıldığı, daha sonraları ise gelişen teknolojiye koşut olarak izleyici beklentisine cevap verebilmek için estetik kaygıların öne çıkarıldığı bir yaklaşımla hazırlanarak izleyiciye görsel hazın yaşatıldığı çalışmalar olduğu görülmüştür. Bu doğrultuda grafik öge(ler) belgesel filmin önemli bir parçası haline gelmiş ve grafik tasarımcı da film ekibi içinde önemli bir görevi üstlenmiştir.

KAYNAKÇA

ABİSEL, Nilgün. (2001). *Sinematografinin Temel Öğeleri* (Ders Notu). Ankara: Ankara Üniversitesi İletişim Fakültesi.

AYAR, Mehmet. (t.y.). Ana Hatlarıyla Dünya Belgesel Film Tarihi, Erişim: 21 Eylül 2007, http://www.kameraarkasi.org/belgesel/makaleler/belgeseltarihi_dunya.html

BALKAYA, Füsun. (1993). *Türkiye’de Belgesel Film Çalışmaları*, Ankara: Basım ve Grafik Matbaacılık Ltd. Şti.

BAZİN, André. (1995). *Çağdaş Sinemanın Sorunları*, (N. Özön, Çev.), Ankara: Bilgi Yayınevi. (1966).

Belgesel Sinema Tarihi, Erişim: 26 Eylül 2007, <http://asinema.wordpress.com/2007/07/12/belgesel-sinema-tarihi/>

BROWN, Blain. (2006). *Sinematografi: Kuram ve Uygulama*, (S. Taylaner, Çev.), İstanbul: Hil Yayınları. (2002).

CERECİ, Sedat. (1997). *Belgesel Film*, İstanbul: Şule Yayınları,.

CERECİ, Sedat. (t.y.). Belgesel Filmin Çekiciliği, Erişim: 21 Eylül 2007, <http://www.kameraarkasi.org/belgesel/makaleler/belgeselfilmincekiciligi.html>

Doku (Texture), Erişim: 23 Ekim 2007, <http://www.guidancecom.com/alphabet/texture.htm>

EYİKAN, Ayhan. (1973). *Film Yapımı Yönetimi Tekniği*, Ankara: Ogun Kardeşler Matbaası.

Fotoğrafta Uzam, Erişim: 14 Eylül 2006, <http://ilef.ankara.edu.tr/fotograf/gorsel/dosya/1112949856Fotouzam.doc>

GÖNEN, Metin. (2004). *Paradoksal Sanat Sinema*, İstanbul: Es Yayınları. s. 74

GÜNDEŞ, Simten. (1998). *Belgesel Filmin Yapısal Gelişimi, Türkiye'ye Yansımaları*, İstanbul: Alfa Yayınları.

GÜNGÖR, Şefik. (2002). Belgesel Sinemada Görüntü, *Belgesel Sinema Dergisi*, (1), 55–56.

GÜNGÖR, A. Şefik. (1994). *Sinemada Görüntü Yönetmeni*, İstanbul: Kitle Yayınları.

GRIERSON, John. (1968). Belgesel Film Üstüne, (A. Göktürk, Çev.), *Türk Dil Kurumu Sinema Özel Sayısı*, XVII (196), 343–347, Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.

HALAS, John. (1984). *Graphics in Motion (From Special Effects Film to Holographics)*, New York: Van Nostrand Reinhold.

HÜNERLİ, Selçuk. (2005). *Canlandırma Sineması Üzerine*, İstanbul: Es Yayınları.

IVENS, Joris. (1968). İnsanı Görmek, (N. Özön, Çev.), *Türk Dil Kurumu Sinema Özel Sayısı*, XVII (196), 431–433, Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.

İSLİMYELİ, B. Naci. (1978). *Görsel Sanatlarda Anlatım Ögesi Olarak Kurgu*, İstanbul: Devlet Tatbiki Güzel Sanatlar Yüksek Okulu Temel Sanat Eğitimi Grubu.

KALFAGİL, Sabit. (2006). *Fotoğrafın Yapısal Öğeleri ve Fotoğraf Sanatında Kompozisyon*, İstanbul: Fotoğrafevi Yayınları.

Kamera Arkası, Erişim: 05 Aralık 2006, <http://www.kameraarkasi.org/kompozisyon/resim/gorselritm.html>

Kamera Arkası, Erişim: 31 Aralık 2007, <http://www.kameraarkasi.org/kompozisyon/kompozisyon/boyutlar.html>

KARAVİT, Caner. (2006). *Işık Gölge*, İstanbul: Telos Yayıncılık.

KILIÇ, Levent. (2003). *Görüntü Estetiği*, İstanbul: İnkılâp Yayınları.

KUROSAWA, Akira. (1968). Sinema Üzerine Düşünceler, (N. Özön, Çev.), *Türk Dil Kurumu Sinema Özel Sayısı*, XVII (196), 435–437, Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.

MADSEN, Roy. (1969). *Animated Film: Concepts, Methods, Uses*, New York: Interland Publishing.

Marmara Üniversitesi İletişim Dergisi, Erişim: 25 Eylül 2007, <http://iletisim.marmara.edu.tr>

MASCELLİ, V. Joseph. (2002). *Sinemanın Beş Temel Öğesi*, (H. Gür, Çev.), İstanbul: İmge Kitapevi. (2001).

METZ, Christian. (2007). Christian Metz Ve Sinemanın Göstergebilimi, Erişim: 01 Kasım 2007, <http://www.sinesanat.com/?p=62>.

MONACO, James. (2005). *Bir Film Nasıl Okunur? Sinema Dili, Tarihi ve Kuramı, Sinema, Medya ve Mültimedya Dünyası*, (E. Yılmaz, Çev.), İstanbul: Oğlak Yayıncılık. (1977).

- MOUSSINAC, L. (1968). Görüntülerin Zaman içinde Rolü, (T. Saraç, Çev.), *Türk Dil Kurumu Sinema Özel Sayısı*, XVII (196), 339–341, Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.
- NILSEN, Vladimir. (1985). *The Cinema As A Graphic Art*, New York: Garland Pub. (1959).
- OKULU, Zekeriye. (1999). *Sorunlarla Televizyon ve Haber Grafiği*, İstanbul: Erdini Basım ve Yayınevi.
- ONARAN, Alim Şerif. (1986). Kurgu Çeşitleri, *Sinemaya Giriş*, İstanbul: Filiz Kitapevi, Erişim: 14.01.2008, <http://www.kameraarkasi.org/kurgu/cesitleri.html>.
- ÖNGEREN, Mahmut Tali. (1982). *Senaryo ve Yapım*, İstanbul: Alan Yayıncılık.
- ÖZGEN, Tunçalp. (2007). Sunuş, *Hacettepe Sanat Müzesi Koleksiyon 3 Katalogu*, Ankara: Hacettepe Üniversitesi Hastaneleri Basımevi.
- ÖZÖN, Nijat. (1972). *100 Soruda Sinema Sanatı*, İstanbul: Gerçek Yayınevi.
- ÖZÖN, Nijat. (2000). *Sinema, Televizyon, Video, Bilgisayarlı Sinema Sözlüğü*, İstanbul: Kabalcı Yayınevi.
- ÖZTUNA, Yakup. (Ekim 2006). Temel Tasarım Eğitiminde Öğrenme İle Düşünmenin Diyalektik Nedensellikleri, *Grafik Tasarım Dergisi*, 1, 60–62.
- ÖZTUNA, Yakup. (Ocak 2007). Temel Tasarım Öğeleri 'Çizgi', *Grafik Tasarım Dergisi*, 4, 88–91.

PARSA, S., ÇETİNTAHRA, A. (2000). *Belgesel Film Yapım Teknikleri*, İzmir: Punto Yayıncılık.

PEKTAŞ, Hasip. (Mart 2001). İnternette Görsel Kirlenme, *TÜBİTAK Bilim ve Teknik Dergisi*, 400, 72–75, Ankara: TÜBİTAK.

PEZZALLA, Mario. (2006). *Sinemada Estetik*, (F. Demir Çev.), Ankara: Dost Kitapevi Yayınları. (1996).

PUDOVKIN, V. Illarionoviç. (1995). *Sinemanın Temel İlkeleri*, (N. Özön, Çev.), Ankara: Bilgi Yayınevi. (1966).

ROTHA, Paul. (2000). *Belgesel Sinema*, (İ. Şener, Çev.), İstanbul: İzdüşüm Yayınları. (1936).

Sinema Tarihi, Erişim: 19 Eylül 2006, http://www.ansiklopedi.gen.tr/index.php/Sinema_tarihi

Sinemada Işık ve Aydınlatma, Erişim: 07 Haziran 2006, <http://www.sinematek.org>

Sözlük, Erişim: 18 Haziran 2007, <http://www.sanalmuze.org/sozluk/sozluk.html>

ŞENYAPILI, Önder. (1998). *Sinema ve Tasarım*, Ankara: ODTU Mimarlık Fakültesi Yayınları.

ŞEREMETLİ, Ebru. (Kış 2003). Söyleşi: Çeyiz Sandığındaki Filmlerin Tanığı, Aziz Albek, *Belgesel Sinema Dergisi*, 2, 49–54.

TANSUĞ, Sezer. (Güz 2002). Dramatize Edilmiş Ya Da Gerçekliği Vurgulanmış Sanat Belgeselleri, *Belgesel Sinema Dergisi*, 1, 30. (Zaman Gazetesi, 3 Eylül 1997).

TANSUĞ, Sezer. (1988). *Sanatın Görsel Dili*, İstanbul: Remzi Kitapevi.

TAYLANER, Selçuk. (2006). *Sinematografi: Kuram ve Uygulama*, İstanbul: Hil Yayınları.

TUNCER, Ömer. (t.y.). Türk Belgesel Sineması, Erişim: 26 Eylül 2007, <http://www.kameraarkasi.org/belgesel/makaleler/omertuncer/turkbelgeselsinemas.html>

ULUTAK, Nazmi. (1995). Documentary Film: A Definition Problem [Belgesel Film: Tanım Sorunu]. *Kurgu Dergisi*, 13, 47–53.

WÖLFFLİN, Heinrich. (1995). *Sanat Tarihinin Temel Kavramları*, (H. Örs, Çev.) İstanbul: Remzi Kitapevi.

YASA YAMAN, Zeynep. (2005). Sanat Müzelerinin Tarihi Kimlikleri ve Sorumlulukları, *Hacettepe Sanat Müzesi Koleksiyon 1 Katalogu*, Ankara: Hacettepe Üniversitesi Hastaneleri Basımevi.

ÖZGEÇMİŞ

Kişisel Bilgiler

Adı Soyadı : SEBAHAT DEMİREL AKKAYA

Doğum Yeri ve Tarihi : Akçadağ – 1973

Eğitim Durumu

Lisans Öğrenimi : Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi
Grafik Bölümü

Yüksek Lisans Öğrenimi : Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi
Grafik Bölümü

Sanatta Yeterlik : Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi
Grafik Bölümü

Bildiği Yabancı Diller : İngilizce

Bilimsel Faaliyetleri : Hakemli dergide bir makalesi, iki belgesel filmi, birçok
ulusal/uluslar arası karma, yarışmalı sergide ve
katalogda çalışması bulunmaktadır.

İş Deneyimi

Projeler : “Yıllar Yollar Yüzler” TRT Belgesel Kuşağı, Yönt.
Çetin İmir ‘Turan Erol Belgeseli’ ne Danışmanlık,
2005.

Çalıştığı Kurumlar : Cumhuriyet Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi
Resim Bölümü

Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Güzel
Sanatlar Fakültesi Grafik Bölümü

İletişim

E-Posta Adresi : sbhtdmrl@hotmail.com

Tarih : 09 Haziran 2008

