

**T.C.
YILDIZ TEKNİK ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
SANAT VE TASARIM ANA SANAT DALI
SANAT VE TASARIM PROGRAMI**

YÜKSEK LİSANS TEZİ

**TEK PLAN ÇEKİM TEKNİĞİNİN SİNEMATOGRAFİK ANLATIYA
ETKİSİ: İLK VE SON ÖRNEKLERİN ANALİZİ**

**CEREN ERDOĞAN
23715030**

**TEZ DANIŞMANI
DR. ÖĞR. ÜYESİ ERKAN ÇİÇEK**

2025

**T.C.
YILDIZ TEKNİK ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
SANAT VE TASARIM ANA SANAT DALI
SANAT VE TASARIM PROGRAMI**

YÜKSEK LİSANS TEZİ

**TEK PLAN ÇEKİM TEKNİĞİNİN SİNEMATOGRAFİK
ANLATIYA ETKİSİ: İLK VE SON ÖRNEKLERİN ANALİZİ**

**CEREN ERDOĞAN
23715030
ORCID NO: 0009-0009-0963-6869**

**TEZ DANIŞMANI
DR. ÖĞR. ÜYESİ ERKAN ÇİÇEK**

TEMMUZ 2025

Ceren ERDOĞAN tarafından hazırlanan “Tek Plan Çekim Tekniğinin Sinematografik Anlatıya Etkisi: İlk ve Son Örneklerin Analizi” başlıklı çalışma, **10/07/2025** tarihinde yapılan savunma sınavı sonucunda oybirliği ile başarılı bulunmuş ve jürimiz tarafından Sanat ve Tasarım Ana Sanat Dalı Sanat ve Tasarım Yüksek Lisans Programında **YÜKSEK LİSANS** tezi olarak kabul edilmiştir.

Danışman

İmza

Dr. Öğr. Üyesi Erkan Çiçek

.....

Jüri Üyeleri

İmza

Doç. Dr. Burak Boyraz

.....

Dr. Öğr. Üyesi Tetiana Müsevitoğlu

.....

ÖZET

TEK PLAN ÇEKİM TEKNİĞİNİN SİNEMATOGRAFİK ANLATIYA ETKİSİ: İLK VE SON ÖRNEKLERİN ANALİZİ

Bu çalışmanın amacı, tek plan çekim tekniğinin sinema tarihindeki evrimini incelemek ve bu tekniğin sinematografik anlatıya etkilerini analiz etmektir. Bu doğrultuda, sinema tarihinde tek plan çekim tekniği kullanılarak oluşturulan ilk film olan Alfred Hitchcock'un "*İp*" (Rope, 1948) ile bu tekniğin en güncel örneklerinden biri olan Sam Mendes'in "*1917*" (2019) filmi karşılaştırmalı olarak incelenecektir. Tek plan çekim tekniği, kesintisiz ve sürekli bir kamera hareketine dayalı olup, izleyiciyi hikâyeye doğrudan dahil etmesi, kurgusal kesintileri en aza indirerek gerçekçilik hissini artırması amacıyla kullanılmaktadır. *İp*, klasik dönem sinemasında tek plan illüzyonunu yaratma çabası ile öne çıkarken, *1917* ise gelişen dijital tekniklerle tek plan tekniğini daha akışkan, kurgusal müdahaleleri başarılı bir şekilde gizleyerek etkileyici bir şekilde uygulamaktadır.

Bu çalışmada araştırma yöntemi olarak nitel içerik analizi kullanılarak iki film; kamera hareketleri, ışık ve renk kullanımı, anlatı yapısı ve teknik sınırlamalar açısından karşılaştırılarak değerlendirilmiştir. Stüdyoda çekilen *İp* filminde, "cyclorama" teknolojisinin kullanılmasıyla zaman algısı geliştirilmiş ve gizli kesmeler aracılığıyla tek plan hissi yaratılırken, *1917* dijital geçişler ve hareketli kameralar sayesinde daha gerçekçi bir tek plan deneyimi sunmaktadır. Araştırmanın bulguları, *İp*'in tiyatro estetiğine yakın bir anlatım sunduğunu, *1917*'nin ise savaşın kaotik atmosferini eşzamanlı bir deneyimle izleyiciye aktardığını göstermektedir. Günümüzde tek plan çekim yalnızca görsel tercih olmaktan öte, olayları doğrudan yaşatma, gerilim yaratma ve karakterin iç dünyasını yansıtmaya gibi işlevler üstlenmektedir.

Bu çalışma, tek plan tekniğinin tarihsel gelişimini bu teknikle yayınlanan ilk ve son örneklerin karşılaştırılmasıyla detaylı bir şekilde ele almış, sinematografik anlatıya katkılarını ortaya koymuştur.

Anahtar Kelimeler: Plan Sekans, Sinematografi, *İp* (1948), *1917* (2019), Film Analizi

ABSTRACT

THE IMPACT OF ONE-SHOT FILMMAKING ON CINEMATIC NARRATIVE: AN ANALYSIS OF THE FIRST AND LATEST EXAMPLES

The aim of this study is to examine the evolution of the single shot technique in the history of cinema and to analyze the effects of this technique on cinematographic narrative. To this end, Alfred Hitchcock's "Rope" (1948), the first film in the history of cinema to use the single shot technique, and Sam Mendes' "1917" (2019), one of the most recent examples of this technique, will be analyzed comparatively. The single shot technique is based on an uninterrupted and continuous camera movement and is used to directly involve the audience in the story, minimizing fictional interruptions and increasing the sense of realism. While *Rope* stands out with its effort to create the illusion of a single shot in classical period cinema, *1917* applies the single shot technique in a more fluid and impressive way by successfully concealing fictional interventions with developing digital techniques.

In this study, qualitative content analysis is used as a research method to compare and evaluate the two films in terms of camera movements, use of light and color, narrative structure and technical limitations. In the studio-shot film *Ip*, the use of "cyclorama" technology enhanced the perception of time and created a single-plan feeling through hidden cuts, while *1917* offers a more realistic single-plan experience thanks to digital transitions and moving cameras. The findings of the study show that *Ip* offers a narrative close to theater aesthetics, while *1917* conveys the chaotic atmosphere of the war to the audience with a simultaneous experience. Today, the single shot is not only a visual preference, but also functions as a direct experience of events, creating tension and reflecting the inner world of the character.

This study examines the historical development of the single shot technique in detail by comparing the first and last examples published with this technique and reveals its contributions to cinematographic narrative.

Keywords: Plan Sequence, Cinematography, *Rope* (1948), *1917* (2019), Film Analysis

ÖN SÖZ

Sinemanın izleyiciyi gözlemci konumundan uzaklaştırıp, anlatının merkezine yerleştirme potansiyeli, bu alandaki merakımın temelini oluşturmuştur. Bu potansiyel ile gerçek anlamda tanışmamı sağlayan, modern örneklerden biri olan Sam Mendes'in *1917* filmini perdede deneyimlediğimde, tanık olduğum sinematografik akışın yarattığı hayranlık, bu çalışmanın oluşmasını sağlamıştır. Bir biçimsel tercihin, bir filmin tüm anlatısal ve estetik dokusunu nasıl inşa edebileceğine dair merakım, zamanla tek plan çekim tekniğinin tarihsel köklerini, teorik altyapısını ve sinema dilindeki yerini anlama arzusuna dönüştü.

Bu yolculukta, merakımı ve heyecanımı, metodolojik bir temele sahip, tutarlı bir araştırmaya dönüştürmeme yardımcı olan, danışman hocam Dr. Öğr. Görevlisi Erkan Çiçek'e; bilgileri, yapıcı eleştirileri ve teşvikiyle bana yol gösterdiği için teşekkürlerimi sunarım. Tezin yazım sürecinin tüm zorluklarına rağmen manevi destekleriyle her daim yanımda olan değerli arkadaşlarım Özenç Kılıç'a, Sadrican Esentürk'e, Zeynep Sude Karabulut'a, Cansu Şenol ve Esra Gülmez'e; bana olan inançlarını ve sabırlarını bir an olsun esirgemeyen sevgili Annem ve Babam'a sonsuz teşekkür ederim.

Ceren ERDOĞAN

Temmuz, 2025; İstanbul

İÇİNDEKİLER

ÖZET.....	iii
ABSTRACT.....	iv
ÖN SÖZ	v
İÇİNDEKİLER	vi
ŞEKİL LİSTESİ.....	vii
1. GİRİŞ	1
1.1. Araştırmanın Amacı	4
1.2. Araştırmanın Kapsam ve Sınırlılıkları	4
1.3. Araştırmanın Yöntemi.....	5
2. SİNEMATOGRAFİNİN GELİŞİMİ VE TEMEL ÖĞELERİ.....	6
2.1. Sinematografinin Tarihi ve Gelişimi.....	6
2.2. Sinematografinin Temel Öğeleri Olarak Kompozisyon, Işık Tasarımı ve Kamera Hareketleri	7
2.3. Plan, Sahne ve Sekans.....	9
2.4. Tek Plan Çekim Tekniği (Plan Sekans)	11
3. “İP” ÜZERİNE SİNEMATOGRAFİK ANALİZ.....	13
3.1. Kompozisyon, Işık Tasarımı ve Kamera Hareketleri.....	15
3.2. Devamlılık ve Süreklilik	25
4. “1917” ÜZERİNE SİNEMATOGRAFİK ANALİZ.....	29
4.1. Kompozisyon, Işık Tasarımı ve Kamera Hareketleri.....	32
4.2. Devamlılık ve Süreklilik	40
5. “İP” VE “1917” ÜZERİNE KARŞILAŞTIRMALI ANALİZ	43
6. SONUÇ	53
KAYNAKÇA.....	56

ŞEKİL LİSTESİ

Şekil 1. “İp” Filmine Ait Afiş	13
Şekil 2. “İp” Filminden Kare.....	17
Şekil 3. “İp” Filminden Kare.....	18
Şekil 4. “İp” Filminden Kare.....	20
Şekil 5. “İp” Filminden Kare.....	21
Şekil 6. “İp” Filminin Set Arkasından Bir Görüntü	23
Şekil 7. Ralph Webb ve Hitchcock, Bulut Tasarımı ile	24
Şekil 8. “1917” Filmine Ait Afiş.....	29
Şekil 9. “1917” Filminden Kare	33
Şekil 10. “1917” Filminden Kare	34
Şekil 11. “1917” Filminden Kare, Arka Planda 3 Küçük Uçak.....	35
Şekil 12. “1917” Filminden Kare, Çerçeve de Aniden Büyüyen Uçak	35
Şekil 13. “1917” Filminden Kare	37
Şekil 14. “1917” Filminin Set Arkasından Bir Anın, Filmdeki Nihai Sahnede Kullanımı	38
Şekil 15. “1917” Filminin Set Arkasından Bir Görüntü	39
Şekil 16. “İp” Filminde Gizli Kesme Uygulaması	44
Şekil 17. “İp” Filminin Set Arkasından Bir Görüntü	45
Şekil 18. “İp” Filminin Set Arkasından Bir Görüntü, Kamera Hareketleri Zemin Üzerinde İşaretlenmiş.....	46
Şekil 19. Sam Mendes 1917’nin Setinde	47
Şekil 20. “1917” Filminde Sırasıyla Steadicam, Wire-Cam ve Crane Kullanımı	48
Şekil 21. “1917” Filminde Bir VFX Uygulaması (Öncesi-Sonrası)	52

1. GİRİŞ

Sinemanın tarihi, insanlığın ilk sanat eseri olarak görülen mağara resimlerine kadar uzanmaktadır. İnsanoğlu, dünyayı algılamak ve anlamlandırabilmek için gözünü aktardığı her bir görüntüyü işleyerek, bilgiye dönüştürerek mağara duvarlarına resimler çizmiş; bu resimleri günlük yaşamlarının birer tasviri haline getirerek bir anlatıya dönüştürmüştür. İnsanoğlunun var ettiği ilk teknik olan resmetmek ile hareket görüntülenmiştir (Ankaralığil, 2013, s.72). Yerleşik düzene geçilmesinin ardından zamanla uygarlaşan toplumlarda bu resimler birer sanata dönüşmüş; resim sanatıysa günümüze kadar canlılığını korumuştur. Görüntüyü el ve kol gücüyle kaydetmenin bir yöntemi olan resim, Sanayi Devrimi sonrası ilk fotoğraf makinelerinin icadına dek hakimiyetini sürdürmüştür. Ancak fotoğraf makinesinin icadı da insanoğlunun gölge ve ışık oyunları ile bir yüzey üzerinde görüntü oluşturmaya dayanmaktadır. Leonardo da Vinci'nin "karanlık kutu" (camera obscura) buluşu, fotoğraf prensibine en yakın biçimde çalışan en erken buluştur (Ankaralığil, 2013, s.72). Latince oda (camera) ve karanlık (obscura) kelimelerinden oluşan deyim, iğne ile karanlık kutuya açılan delikten içeri süzülen ışığın, karşısındaki yüzeyde görüntünün baş aşağı yansımalarının oluşmasıdır. Yıllar içerisinde optik ve kimya alanındaki çalışmaların gelişmesiyle fotoğrafik kayıtlar yüzey üzerinde kalıcı halde korunabilir hale gelmiştir. 19. yüzyıla gelindiğinde fotoğrafın icadı için gerekli zemin hazır hale gelmiş; karanlık kutunun ışığı süzme yöntemi kullanılarak gümüş tuzların ışığa duyarlılığı birleştirilmiş ve ilk fotoğraf çekimi Fransız Joseph Nicéphore Niépce (1765-1833) tarafından gerçekleştirilmiştir. Niépce, bu fotoğrafı "heliografi (Heliography)" adını verdiği bir teknik ile oluşturmuş olup, fotoğrafa ise "Le Gras'ın Penceresinden Görünüm (View from the Window at Le Gras)" adını vermiştir. 8 Aralık 1827'de İngiltere'deki Royal Society'ye bildirilen fotoğraf kayıtlı ilk fotoğraf olarak tarihteki yerini almıştır (Ankaralığil, 2013, s.73). Niépce'in geliştirdiği teknik, Jacques Mande Daguerre'in da katkısıyla birlikte daha ileri bir noktaya taşınmıştır. Niépce'in çalışmalarını ilerleten Daguerre, gümüş nitrat kullanarak ışığa duyarlı hale getirdiği bakır levhaları karanlık bir kutu içerisinde

pozlandırmış; ardından bu bakır levhaları cıva buharına maruz bırakarak net ve kalıcı görüntüler elde etmiştir. Bu görüntüler “Daguerreotype” olarak adlandırılmış olup bu teknik ile Daguerre’in çektiği en eski insan fotoğrafı “Tapınak Bulvarı” ismiyle 1838 yılında kaydedilmiştir. Bu keşiflerin ardından fotoğrafçılık, hızla gelişmiş ve 19. yüzyılın ortalarına doğru yaygınlaşmıştır. Fotoğrafın gerçekliği başarıyla yansıttığı noktada ilk seri fotoğraf çekimleri gerçekleştirilerek hareketin devamlılığı sağlanmıştır (Ankaralıgil, 2013, s.74). Fotoğraftan sinemaya geçiş sürecinde önemli bir yer tutan hareketli fotoğrafların kaydedilmesi, saniyede en az 12 karenin pozlanmasıyla gerçekleşebilmekte; bu sürecin mümkün hale gelmesi ise 1870’li yıllara denk gelmiştir (Büyükaşık, 2021, s.9). 1888’de Goerge Eastman’ın (1854-1932) Kodak firmasını kurmasıyla 35mm genişliğinde selüloit tabanlı filmler üretilmiş ve bu gelişmeyle filmler, objektif önünden geçerken pozlanabilir hale gelmiştir. Rulo haline getirilen filmler, saniyede 16, 24 veya daha yüksek kare hızında pozlanarak, karanlık bir kutunun içinde saklanabilmiş ve film germe makaralarından aktarılabilmiştir. 1893 yılına gelindiğinde Thomas Alva Edison’un “kinetoscope” aygıtını geliştirmesiyle çekilen görüntüler, bu teknoloji ile çekilen ilk filmin gösterimini yapmasını sağlamıştır. Küçük bir dolabın içinde çalışan mekanizma, dolabın üst kısmına sabitlenen bakaç kısmına kişinin gözünü dayamasıyla, saniyede 48 kare hızında dönen ve bir ampul ile aydınlatılan 35mm film bobininin üzerindeki görüntüleri ardışık bir şekilde izlenebilmesini mümkün kılmıştır. Hareket illüzyonuna bağlı olan bu tasarım oldukça ilgi çekmiş, 1894 yılında Amerika ve Avrupa’nın çeşitli kentlerinde kinetoscope salonlarının açılmasını sağlamıştır (Uysal, 2007, s.19). Ancak Fransız mucit ve fotoğrafçı Lumière Kardeşler bu aygıtın gelişmiş hali olan Sinematograf’ı tasarımlarıyla çekilen görüntüleri perdeye yansıtarak yalnızca bir kişinin izlemesinden çıkarmış, 28 Aralık 1895 yılında Paris’te, Grand Cafe’de ilk gösterimlerini gerçekleştirerek görüntüleri topluluklara izletmeyi başarmıştır. Siyah-beyaz, sessiz biçimde gösterilen filmler; bir trenin gara girişi, fabrikadan çıkan işçiler, limandaki tekne görüntüleri gibi günlük yaşam sahnelerinden oluşmaktadır. Fotoğrafçılığın doğuşunun üzerinden henüz birkaç on yıl geçmemişken, seyirciler bu hareketli görüntüler karşısında büyük bir şaşkınlık ve hayranlık duymuş, Lumière Kardeşler isimlerini sinemanın mucidi olarak tarihe yazdırmışlardır (Ankaralıgil, 2013, s.74).

Sinemanın doğuşuyla birlikte, ilk dönemlerde çekilen görüntüler tek bir kameranın sabit bir açıdan kaydettiği sahnelerden oluşurken, zamanla görsel anlatım dili gelişmiş ve sanatsal olanakları fark edilmeye başlanmıştır. Bununla birlikte sanatçılar, hikayelerini daha etkili bir şekilde anlatabilmek adına kamera hareketleri, kurgu teknikleri ve kompozisyon gibi farklı çekim teknikleri geliştirmiştir. “Ne çekildiği”nden ziyade, “nasıl çekildiği” konusunun ele alınmasıyla sinematografi zaman içerisinde gelişmiş ve sinema bir görsel anlatım biçimine dönüşmüştür. Bocutoğlu’na göre (2019) olayların, mekanların ve karakterlerin nasıl çekildiği izleyicide hem zamansal hem de mekansal bir bağlam oluşmasını sağlamıştır. Böylece izleyici hikayeyi bir bağlama oturtmayı başarmış, gündelik hayatında zaman ve mekan kavramlarını iç içe yaşamasının bir getirisi olarak anlatılan hikayede zaman ve mekan uyum içerisindeyse hikayeyi sahici bulmuştur. Bununla birlikte, bu “sahiciliği” yaratabilmek adına kameraya giren alan, kameranın dışında kalan alan, kameranın hareketi, hareketin süresi ve görüntünün devamlılığı gibi unsurlar anlam taşımakta ve hikayeyi oluşturmaktadır (Bocutoğlu, 2019, s.2). Hikayeyi oluşturan tüm bu unsurlar ve sinema dili, planların birbirine eklenmesiyle oluşturulan kurgu tekniği ile zenginleşmiş, ancak bazı yönetmenler kesintisiz çekim tekniklerine yönelerek anlatıya farklı bir boyut kazandırmayı amaçlamışlardır. Zira senaryo genel anlamda hikayeyi sunar; kompozisyon, ışık, kamera hareketi gibi çerçeve içerisine dahil olan her unsur anlamı destekleyebilir, hikaye hakkında bilgi verebilir veya anlamı değiştirebilir ancak, film içerisindeki her plan, görüntü; hikayeyi anlatma görevini üstlenir ve anlatıma direkt olarak etki etmektedir (Büyükaşık, 2021, s.16). Bu bağlamda, anlatıyı biçimlendiren güçlü bir araç olan çekim teknikleri, sinema sanatında yalnızca görsel estetiği belirleyen bir unsur olmaktan çıkmıştır. Plan sekanslar; kesmelerle oluşan kurgu teknikleri, hareketli kamera kullanımı gibi yöntemler, izleyicinin hikayeye olan bağlılığını, sahicilik algısını, filmle kurduğu duygusal ilişkiyi doğrudan etkilemektedir. Bununla birlikte tek plan çekim tekniği, anlatıyı gerçek zamanlı bir akış içinde sunarak seyirciyi olayların içine çeken bir yöntem olarak öne çıkmaktadır. Sinema tarihinde zaman zaman deneysel bir anlatım aracı olarak kullanılan bu teknik, zamanla gelişen teknolojilerle birlikte daha iddialı bir yere evrilmiştir. Kurguya dayalı klasik anlatı yapısından ziyade, olayların kesintisiz bir akış içerisinde aktarıldığı tek plan çekim tekniği, sinematografik anlatıyı derinleştiren ve yönetmenlere farklı ifade alanı sunan bir yöntemdir (Vineyard, 2010, s.29).

Bu çalışmada, tek plan çekim tekniğinin sinematografik anlatıya olan katkıları, tarihsel gelişimi ve modern sinemadaki yansımaları ele alınarak, bu anlatım biçiminin sinema sanatındaki yerini ve önemini incelemek amaçlanmaktadır.

1.1. Araştırmanın Amacı

Bu araştırmanın amacı, sinema sanatında kurguyu reddeden bir anlatı yöntemi olan tek plan çekim tekniğinin, sinematografi üzerindeki katkıları, tarihsel süreçteki evrimini ve sinema dilindeki yerini ortaya koymaktır. Bu amacı gerçekleştirmek üzere, tekniğin iki farklı teknolojik ve kültürel dönemde uygulanışını gösteren ve bu tekniği kullanarak oluşturulan ilk yapıt olan Alfred Hitchcock'un *İp* (Rope, 1948) filmi ile, sinemadaki en güncel örnek olan Sam Mendes'in *1917* (2019) filmi karşılaştırılmak üzere seçilmiştir. Çalışma, bu iki film üzerinden, aynı biçimsel tercihin; sinematografinin temel unsurları olan kompozisyon, ışık tasarımı ve kamera hareketlerini nasıl şekillendirdiğini ve bunun sonucunda nasıl anlatısal ve deneyimsel sonuçlar elde ettiğini karşılaştırmalı olarak analiz etmeyi hedeflemektedir. Son olarak, çalışma, teknolojik gelişmelerin sinematografik estetiğe ve anlatı potansiyeline olan etkilerini bu iki örneklem üzerinden göstermeyi amaçlamaktadır.

1.2. Araştırmanın Kapsam ve Sınırlılıkları

Bu araştırmanın kapsamı, teorik olarak sinematografinin temel öğeleri olan kompozisyon, ışık tasarımı ve kamera hareketleri ile sinema dilinin yapısal birimleri olan plan, sahne, sekans ve devamlılık ile süreklilik ilkeleriyle çerçevelenmiştir. Oluşturulan çerçeve dahilinde, Alfred Hitchcock'un *İp* ve Sam Mendes'in *1917* filmleri üzerindeki uygulamaları analiz edilecektir. Çalışma, özellikle tek plan çekim tekniğinin bu iki filmde nasıl bir anlatı yöntemine dönüştüğünü, teknik ve estetik açılardan analiz etmeye odaklanmıştır.

Araştırma, sinematografik analizle sınırlandırılmıştır. Bu sebeple, filmlerin senaryo yapısı, oyunculuk performansları (sinematografik unsurlarla ilişkileri dışında), müzik ve ses tasarımı gibi diğer unsurlar analize tabi tutulmamıştır. Bir diğer sınırlılık, incelenen film sayısıdır. Tek plan tekniğinin sinema tarihindeki tüm örneklerini (*Russian Ark*, *Birdman*, *Victoria* vb.) kapsayan bir analiz yerine, çalışmada, tekniğin analog ve dijital dönemdeki ilk ve son örnekleri ele alınarak

dönüşümü karşılaştırılarak incelenmiştir. Dolayısıyla, elde edilen bulgular bu iki filme sınırlıdır ve tekniğin tüm tarihsel uygulamalarına genellenemez.

1.3. Araştırmanın Yöntemi

Bu çalışmada nitel araştırma yöntemlerinden faydalanılmıştır. Araştırmanın teorik çerçevesi, sinematografi, film teorisi ve çekim teknikleri alanlarındaki kaynakların incelendiği bir literatür taraması ile oluşturulmuştur. Filmlerin analizinde ise, sinematografik unsurların tespiti ve tanımlanması amacıyla literatür taramasına ek olarak röportajlar, haberler ve internet siteleri de incelenerek betimsel analiz yöntemi kullanılmıştır. Her bir filmin kompozisyon, ışık tasarımı, kamera hareketleri, devamlılık ve süreklilik gibi unsurları, tek plan çekim tekniğiyle olan ilişkisi dahilinde, filmin bütüncül etkisine ve temasına nasıl hizmet ettikleri açısından incelenmiştir. Tezin son bölümünde ise iki filmin teknolojik, estetik ve anlatsal yapıları arasındaki ortak ve farklı noktaları belirlemek adına karşılaştırmalı analiz yöntemine başvurulmuştur. *İp* ve *1917* filmleri, tek plan tekniğinin farklı dönemlerdeki uygulamalarını ve bu uygulamaların gerçekleştirilme biçimlerini incelemek üzere ele alınmıştır.

2. SİNEMATOGRAFİNİN GELİŞİMİ VE TEMEL ÖĞELERİ

2.1. Sinematografinin Tarihi ve Gelişimi

Sinematografi, Yunanca “kinema” (hareket) ve “graphein” (yazmak) kelimelerinin birleşiminden üretilmiş olup, Jean François Lyotard’a göre hareketle yazı yazmak anlamına gelmektedir (Karahoda, 2024, s.9). Bu eylem gerçekleştirilirken, yalnızca bir dizi hareketli anın yakalanmasından öte, bu hareketli anların birleşimiyle bir anlatı oluşumu hedeflenmiştir.

Hareketli resimleri anlatma sanatı olarak ortaya çıkan sinema sanatına özgü bir sanat formu olan sinematografinin tarihi, görüntü kaydetme sürecinin başlangıcına kadar uzanmaktadır. Köprü’ye göre (2023) sinematografinin ortaya çıkışında enstantane fotoğraf özel bir öneme sahiptir. Zira hareket izlenimi konusunda durumu ele alacak olursak, perde süresi açısından uzun poz fotoğraflar, enstantane fotoğraflara kıyasla oldukça geride kalmıştır. Enstantane filmlerin hassas duyarkartları sayesinde hareket anı kısa pozlama süresiyle kaydedilebilmiş, bu yönüyle durağanlık içeren uzun poz fotoğraflardan ayrılarak sinematik imge oluşumu için önemli olan hızlı pozlanma sağlanmıştır. Poz fotoğrafta eylemin kaydedilebilmesi için hareketsizliğin gerekmesi durağan kompozisyonlar yaratırken; enstantane filmler ve makineler, eylemi hareket içerisindeyken de gerçekçi bir biçimde kaydedilmesini sağlamıştır. Bu özellikleriyle enstantane fotoğraf, sinematografinin temel yapı taşlarından biri olmuş ve sinemanın gelişim sürecinde önemli bir yer edinmiştir (Köprü, 2023, s.322).

Sinemanın kendine özgü anlatı yapısının gelişimi incelendiğinde tarihsel anlatım biçimlerinin etkisi görülmektedir. Batı uygarlığının resim sanatıyla oluşturduğu görsel kompozisyon, öykü anlatımını geliştirmiş ve böylece sinematografik anlatımın temeli oluşturulmuştur. Bununla birlikte sinematografik anlamın taşıyıcısı olan filmsel imgeler, belirli bir sistem içerisinde bir araya gelerek anlatının dizimsel yapısını oluşturmuştur. Bu yapının en önemli unsurlarından biri olan kurgu veya montajdır. Zira montaj, sinematografinin sözdizimsel ögesi olarak, imgeler arasında tutarlı ve mantıklı bir akış sağlayarak anlam üretimini mümkün kılmıştır (Çınar,

2008, s.16). Teknolojik gelişmelerle birlikte kendini geliştiren sinema, farklı işlevler kazanmasıyla yeni teknikler geliştirmiş; bu bağlamda yalnızca bir hikaye anlatma aracı değil, aynı zamanda izleyiciye belirli duygular ve düşünceler aktarmak için tasarlanmış görsel ve işitsel bir sisteme evrilmiştir.

2.2. Sinematografinin Temel Öğeleri Olarak Kompozisyon, Işık Tasarımı ve Kamera Hareketleri

Sinemada genel anlamda hikayeyi önümüze sunan temel unsur senaryodur. Ancak kompozisyon, ışık ve kamera hareketleri ile oluşturulan çerçeve içerisine dahil edilen bu unsurlar, film içerisindeki her bir planın oluşturulmasını sağlayarak hikayeyi inşa eden, anlatının etkisini doğrudan şekillendiren esas yapı taşları olarak önümüze çıkmaktadır. Zira sinematografinin temel öğeleri olarak kabul edilen bu unsurlar - kompozisyon, ışık ve kamera hareketleri- anlatıyı destekleyebilir, hikaye hakkında ipuçları verebilir, izleyicide uyandırması hedeflenen duyguyu yönlendirebilir ve anlatının anlamını etkileyebilir (Büyükaşık, 2021, s.16). Bu etki gücünden hareketle, belirli görsel ve işitsel unsurların anlatıya yönelik bir düzen içerisinde kullanılmasıyla sinema, kendine özgü bir dilin oluşmasını sağlamıştır. Bu dili kullanarak film yapımcısı, görseller ve fonetik unsurların birleşimiyle karakterlerin yaşayacağı bir dünya yaratır. Hikayenin aktarımı için yaratılan bu görsel dünyada bir taraftan da izleyicinin bu dünyayı nasıl algılaması gerektiği yönlendirilir (Büyükaşık, 2021, s.17). Her bir görsel yapıyı bilinçli bir şekilde düzenleyen yönetmen, gösteren ve gösterilen arasındaki ilişkiyi tutarlı bir zemine kurar. Çerçeve içerisinde yer alan her nesne, her hareket ve her ışık kaynağı planlanır; zira çerçeve içerisinde yer alan küçük bir detay bile izleyici tarafından algılanabilir ve yorumlanabilir. Bu sebeple çerçeveye dahil edilen her unsur hikayenin dünyasında hizmet ederek planlanır. Bu planlama anı zamanda anlatımın her bir bileşenini de kapsar. Sanat yönetmeni ile kıyafetler, aksesuarlar, dekorasyon öğeleri; görüntü yönetmeni ile ışık tasarımı, kamera açıları, kompozisyon ve hareket gibi unsurlar planlanır. Böylelikle yaratılan bu görsel dünyada hikaye aktarımı yapılırken, çerçeve içerisinde yer alan unsurlarla birlikte izleyicinin algısı yönlendirilir. Bu doğrultuda sinematografinin temel unsurlarından biri olan kompozisyon, temel anlamıyla, çerçevenin (kadro) bilinçli bir şekilde düzenlenmesi ve organize edilmesidir (Çınar, 2008, s.68). Her unsurun bir anlatıya hizmet edecek şekilde yerleştirildiği alandır. Çerçeve içerisindeki

karakterlerin konumları; aralarındaki güç dinamikleri, hiyerarşi, duygusal yakınlık ve duygusal mesafeler hakkında izleyiciye örtük bilgiler sunar. Örneğin, çerçevenin kenarına itilerek etrafında geniş bir negatif alan bırakılan karakter, uzaklaştırıldığını veya çaresiz bırakıldığını görselleştirirken; merkezi ve simetrik bir kompozisyon düzeni, istikrarı ya da baskın bir otoriteyi simgeleyebilir. Bu bağlamda, bir takım zihinsel ve görsel yetilerden yararlanılarak derinlik algısı oluşturulan yanılsama sisteminin, yapısal bir ögesi kabul edilen alan derinliği kullanımı da önemli bir rol oynar (Çınar, 2008, s.60). Arka plandan sığ alan derinliğiyle soyutlanan bir karakterin iç dünyasına odaklanabilirken; derin odak (deep focus) kullanımı, karakteri çevresiyle kaçınılmaz bir ilişki içinde görselleştirir ve bireyin toplumsal veya mekansal bağlamından ayıramayacağını vurgulayabilir (Çınar, 2008, s.61). Uysal'ın da belirttiği üzere, görüntünün içeriğini tespit eden görüntü yönetmeni, bazı görüntüleri detaylı biçimde vurgulayarak hikayenin anlatımını, dolayısıyla izleyicinin odağını da yönlendirir (Uysal, 2008, s.37). Bu önerme, izleyicinin nereye bakacağını ve gördüğünü nasıl yorumlaması gerektiğini şekillendirmektedir.

Sinemada atmosferi yaratan, zamanın duygusunu inşa eden ve duygusal tempoyu belirleyen en güçlü araç ışıktır. Yalnızca görünürlük sağlamaz; ışık ve gölgenin diyalektiği ile bir sahnenin psikolojik alt metnini yaratır, mekanı şekillendirir, karakterlerin ahlaki veya duygusal durumlarını yansıtır ve anlatıdaki gerilimi oluşturur. *Film Noir* (Kara Film) akımıyla belirginleşen yüksek kontrastlı (low-key) aydınlatma, yarattığı keskin gölgelerle dünyanın tekinsizliğini, karakterlerin ahlaki belirsizliğini ve esrarını görselleştirebilir. Öte yandan gölgelerin neredeyse kaybolduğu, parlak ve homojen (high-key) bir aydınlatmayla mutluluk ve güven hissi yaratılabilir; kimi zaman bu teknikle yapaylık ve ruhsuz bir düzen temsil de edilebilir. Karakterin yüzünün bir yanının aydınlatıldığı, diğer yanının gölgede bırakıldığı bir ışık tasarımı karakterin içsel çatışmasını veya ikircikli doğasını görselleştirebilir. Bu yönüyle ışık, bir sahneyi aydınlatmaktan çok, onu yorumlama özelliği kazandırır. Işığın kullanımı yalnızca atmosferi yaratmakla kalmaz, karakteri de “yazar” (Aslanyürek, 2021, s.53-64).

Kamera hareketleri, kompozisyon ve ışığın yarattığı durağanlığın içine dinamizmi ve zaman-mekan algısının oluşmasını sağlar. Kameranın hareketiyle izleyicinin bakış açısı sabit bir noktadan ayrılır ve izleyici hikayenin içine dahil edilir, mekanla olan ilişkisi yeniden tanımlanır ve zamanın akışı hissettirilir. Sabit kamerayla izleyici

gözlemci konumundayken, hareketli kamerayla aktif bir katılımcıya dönüşür. Karakteri takip eden akıcı bir kamera hareketi (tracking shot), seyirciyi karakterin fiziksel dünyasına yakınlaştırarak anlatımın içine çeker; karakter ve mekanla daha güçlü bir bağ kurmasına fırsat tanır. Uzun planda kullanıldığı takdirde kesintisiz bir zaman ve mekan algısı yaratarak anlatının ritmini belirler. Bu kamera hareketi genellikle ray (dolly) veya steadicam sistemleriyle gerçekleştirilir. Bu teknik, özellikle dramatik sahnelerde gerilimi arttırmak veya mekansal ilişkileri vurgulamak için tercih edilir. Tek plan çekim tekniklerinde de dolly ile steadicam kullanımı, uzun ve kesintisiz kamera hareketinin başarısında önemli rol oynar. El kamerası kullanımı ise yarattığı sarsıntılı ve istikrarsız etkiyle gerçekçiliği, aciliyeti, kaosu veya karakterin öznel bakış açısını aktarabilir. Kamera hareketiyle mekan, gösterilmenin ötesinde, aynı zamanda bir anlatı unsuruna dönüşür. Bir vinç (crane) hareketiyle geniş bir alandaki karakterin yalnız veya kaybolduğu gösterilebilir; yavaş bir dönüş (pan) hareketiyle bir detay ortaya çıkarılabilir ve mekanın kendisi bir aktör haline gelebilir (Arslan, 2024, s.6-9).

Sonuç olarak, sinematografinin temel öğeleri olan kompozisyon, ışık tasarımı ve kamera hareketleri, bir filmin görsel dilini oluşturan, birbirinden bağımsız ele alınamayacak unsurlardır. Çerçeveyi anlamlandıran kompozisyon, bu anlamın duygusal tonunu belirleyen ışık, duyguyu ve anlamı zaman ve mekan içinde dinamik bir deneyime dönüştüren kamera hareketleri... Bir yönetmenin ve görüntü yönetmeninin görsel üslubu; bu unsurları ne biçimde kullandıkları, onları ne tür anlatsal ve estetik amaçlar için bir araya getirdikleriyle ortaya çıkar. Dolayısıyla bir filmi analiz etmek, onun görsel anlatisının nasıl inşa edildiğini ve izleyici üzerinde nasıl bir etki bırakmak üzere bu üç temel öğenin tasarlandığını çözümleme sürecidir.

2.3. Plan, Sahne ve Sekans

Sinemanın kendine özgü dilinde, temel anlatıyı oluşturan ve bir araya gelerek bir bütünlük yaratan yapısal birimler bulunur. Tıpkı bir metnin harflerden kelimelere, kelimelerden cümlelere ve cümlelerden paragraflara evrilmesi gibi; plan, sahne ve sekans arasındaki hiyerarşik ilişkiyle sinematografik anlatı oluşturulur. Bu birimler, filmin zaman ve mekan algısını düzenlerken, kurgu (montaj) aracılığıyla anlatının ritmini, temposunu ve dramatik etkisi belirlerler (Bordwell & Thompson, 2013).

Plan (Shot), sinema dilinin en küçük anlamlı birimidir. Teknik olarak, kameranın kayda başladığı andan (“motor”) kaydı durdurduğu ana (“kestik”) kadar kesintisiz olarak elde edilen görüntüdür (Özön, 2003, s.461). Anlatının “kelimeleri” olarak rol oynayan binlerce plan, bir filmi meydana getirir. Her plan, bir önceki bölümde incelenen kompozisyon, ışık tasarımı ve kamera hareketi gibi sinematografik unsurları kendi içinde barındırır. Bir planın anlatı değeri, planın süresi, ölçeği (genel plan, boy plan yakın plan vb.) ve içerdiği görsel bilgiyle belirlenir. Plan, tek başına sınırlı bir anlam ifade edebilirken, kurgu sürecinde diğer planlarla bir araya gelerek anlam boyutunu genişletir ve güçlenir. Kurgu ile birlikte planlar birleştirilerek, çatıştırılarak veya paralellikler kurularak yönetmenin seyirci üzerinde yaratmak istediği entelektüel ve duygusal etki inşa edilir (Onaran, 2008, s.78).

Sahne (Scene), çoğunlukla aynı mekanda ve kesintisiz bir zaman diliminde geçen bir dizi plandan oluşur. Bu yönüyle anlatının bir üst basamağıdır; anlatısal bir bütünlüğe sahip olan ve genellikle bir hareketin başlayıp bittiği bir “cümle” gibidir. Örneğin, bir restoranda oturan iki karakterin konuştukları an, tek bir sahneyi oluşturur. Bu sahne, karakterlerin farklı açılardan çekilmiş çok sayıda planını (yakın planlar, omuz planları, genel plan vb.) içeriyor dahi olsa, mekan (restoran) ve zaman (o an) değişmediği sürece tek bir sahne olarak kabul edilir. Bu bağlamda zaman veya mekanda belirgin bir sıçrama olması, yeni bir sahneye geçildiğini gösterir. Sahneler, filmin duygusal derinliğini ilerletir, karakter gelişimini sağlar ve olay örgüsünü adım adım inşa eder (Monaco, 2001, s.190).

Sekans (Sequence) ise bu hiyerarşinin en geniş birimidir. Bir sekans, ortak bir duyguyu, tek bir anlatıyı veya temayı paylaşan, ancak farklı zaman ve mekanlarda geçebilen, bir veya daha fazla sahneden oluşan bir bütündür. Bir romanın “bölümü” gibi düşünülebilir. Tek bir anlatı fikrini tamamlamak üzere bir araya getirilen sahneler topluluğudur. Örneğin bir balerinin gösteriye hazırlanma sürecini aktaran bir sekans, esneme hareketleri yaptığı (bir sahne), saç ve makyajını yaptığı (ikinci sahne) ve sahnede prova yaptığı (üçüncü sahne) gibi farklı mekan ve zamanlardaki sahneleri içerebilir. Bu sahnelerin tümü “hazırlık süreci” fikrinin altında birleşen bir sekansı oluşturur. Böylece sekans, filmin makro anlatı yapısını kuran ve ana olay örgüsünü birbirine bağlayan anahtar bir rol oynar.

2.4. Tek Plan Çekim Tekniği (Plan Sekans)

Sinemanın klasik anlatısının zemininde yer alan kesme ve birleştirme eylemine, yani kurguya bir alternatif olarak geliştirilen “tek plan çekim tekniği” ya da plan sekans, sinema tarihinde hem teknik hem de teorik bir devrim niteliği taşır (Gök, 2007, s.120). Plan sekans, bütün bir sekansın, bazen filmin tamamının, hiç kesme yapılmadan tek ve kesintisiz bir plandan oluşmasıdır (Özön, 2003, s.462). Bu teknik, yalnızca bir yönetmenlik tercihi veya teknik bir kullanım olmaktan ziyade, dünyanın algılanışına ve sinemanın gerçeklikle kurduğu ilişkiye dair felsefi ve estetik bir tutumu temsil eder.

Sinemada gerçekçiliğin başlıca savunucularından biri olan Fransız sinema eleştirmeni Andre Bazin, *What is Cinema?* (2005) adlı eserinde sinemanın temel gücünün, mekanik olarak kaydedilen görüntünün çıplak gücünde yattığını savunur (Medin & Çakır, 2020, s.368). Ona göre sinema, izleyiciye, gerçeğin olabildiğince tam bir görüntüsünü verme çabası içinde olması gerekir (Andrew, 2010, s.232). Bu sebeple Bazin, gerçeği abartılı sahnelemesinden dolayı tiyatroya; tam olarak yansıtmadığı için de resim sanatına mesafeli durur. Ancak sinemanın gerçekle kurduğu dolaysız ilişkiden dolayı diğer sanatlardan üstün olduğunu düşünür. Bazin’in kuramının merkezinde, kurgunun gerçekliği manipüle ettiği, parçaladığı ve izleyiciye “dayatılmış” bir anlam sunduğu düşüncesi yer alır. Ona göre kurgu, gerçek dünyanın doğal akışını ve devamlılığını bozar; zira yönetmenin seçtiği planlarla izleyicinin neye ne zaman bakacağı ve neyi nasıl yorumlayacağı kontrol edilir (Çınar, 2008, s.101).

Bazin, sürekliliğin bozulmaması adına sinemanın iki temel teknikle, plan sekans ve alan derinliği ile gerçekleştirilmesi gerektiğini savunur (Gök, 2000, s.121). Plan sekanslar, zamanın ve mekanın doğal akışını parçalamadan, yaşamın akıcılığını ve gündelik akışı daha iyi aktarır. Alan derinliği ise bütün bir sahnenin aynı seçicilikle kaydedilmesi ilkesine dayanır. Buradaki hedef, herhangi bir nesneye veya karaktere özel bir anlam yüklemekten, daha nesnel kompozisyonlar yaratarak izleyiciyi yönlendirmemektir. Bazin’e göre bu iki tekniğin birleşimiyle izleyici pasif bir alıcı konumundan çıkarak zihinsel olarak daha aktif bir katılımcıya dönüşür. İzleyicinin bakışları “daha özgür bırakılarak” çerçeve içindeki anlamı kendi dikkatini yöneterek kendisi inşa etmelidir. Bu olgu, Bazin’in “demokratik” ve “ahlaki” olarak

tanımladığı, izleyiciyi düşünmeye iten bir izleme pratiği yaratır (Medin & Çakır, 2020, s.369). Bununla birlikte Bazin, kurguya tam anlamıyla karşı değildir; yalnızca biçimci sinemada olduğu gibi ona başat bir rol yüklemeyiz. Ona göre kesmeler, anlatıdaki zorunlu eksiltmelerden dolayı veya modern sinemada görüldüğü gibi uzun planları birbirine bağlamak amacıyla kullanılmalıdır (Büker, 1991, s.113). Bazin'in karşısında durduğu kurgu, gerçekliği parçalayarak onu yeniden inşa eder ve kurgusal bir anlam yaratır (Medin & Çakır, 2020, s.369).

Plan sekans, izleyici üzerindeki psikolojik etkileri açısından oldukça güçlü ve çok yönlü bir araçtır. Kesintisiz sunduğu zaman akışı, izleyicide güçlü bir gerçeklik yanılsaması ve sahneye dahil olma hissi yaratır. Örneğin, Sam Mendes'in *1917* (2019) filminde karakterleri savaş alanında kesintisiz bir şekilde takip eden kamera hareketi, izleyiciyi görevin aciliyetinin ve fiziksel zorluğunun tam ortasına yerleştirir; böylelikle deneyimsel bir gerçeklik hissi yaratılır. İzleyici, kurgunun oluşturduğu mesafenin ortadan kalkmasıyla adeta karakterlerle koşar, düşer ve tehlikeden kaçır; olayların bir tanığı değil, bir parçası olur (Kavi, & Kavi, 2020). Bununla birlikte bu teknik, aynı zamanda gerilim ve klostrofobi yaratmada da oldukça etkilidir. Alfred Hitchcock'un gerçek zamanlı akan ve tek bir mekanda geçen *İp* (Rope, 1948) filmi, izleyiciyi işledikleri cinayetin sırrını saklamaya çalışan katillerde aynı odaya hapseder. Kurgu işlemi sırasında kesme yoluyla zaman atlama veya mekan değiştirme imkanının olmaması, izleyiciye karakterlerin yaşadığı boğucu atmosferi doğrudan deneyimleterek omuzlarındaki gerilimi arttırır (Arslan, 2024, s.11-14).

Plan sekans tekniği, hem yönetmen, hem görüntü yönetmeni, hem de oyuncular için özenle hazırlanmış koreografi ve virtüözlük gerektirir. Olay örgüsünü takip eden kamera, karakterlerin etrafında gezinir; kompozisyon ve ışık kesintisiz bir şekilde anlık olarak yeniden yaratılır veya düzenlenir. *İp* filminin tek bir apartman dairesinde geçen olay örgüsündeki kusursuz kamera ve oyuncu zamanlaması, *1917* filminin geniş arazilerdeki savaş atmosferinin karmaşık ve akıcı takibi, bu tekniğin ne denli büyük bir planlama ve uygulama becerisi gerektirdiğinin kanıtıdır.

Sonuç olarak, tek plan çekim tekniği, sadece bir estetik tercih değil; zaman, mekan ve gerçeklik algısı üzerinde inşa edilen, izleyici zihinsel ve duygusal olarak etkisi altına alan, sinemanın en güçlü ve en içine çeken anlatı stratejilerinden biridir (Kavi & Kavi, 2020, s.13).

3. “İP” ÜZERİNE SİNEMATOGRAFİK ANALİZ

Yönetmen: Alfred Hitchcock

Yapımcı: Alfred Hitchcock, Sidney Bernstein

Senarist: Hume Cronyn, Patrick Hamilton, Arthur Laurents

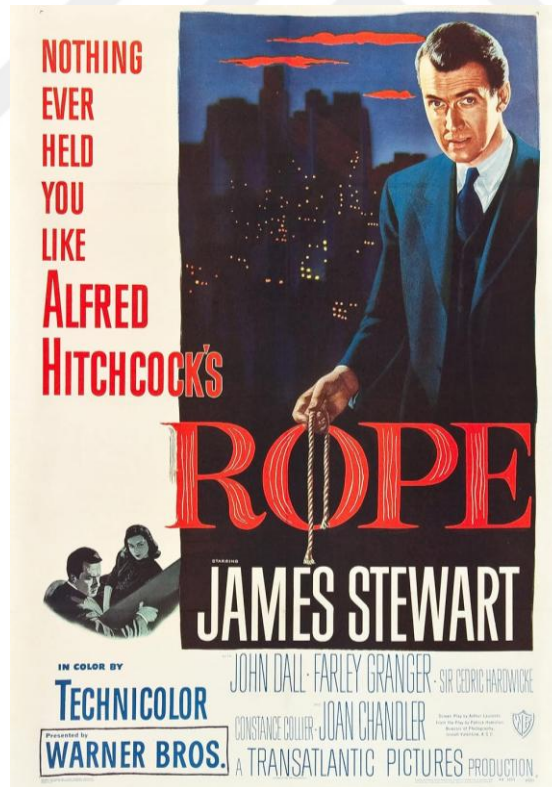
Yapım Yılı: 1948

Renk: Renkli

Süre: 80 dakika

Oyuncular: James Stewart, John Dall, Farley Granger

Şekil 1. “İp” Filmine Ait Afiş



Kaynak: IMDb, (t.y.).

Alfred Hitchcock’un filmografisi içinde teknik yönüyle sınırları zorlayan, tematik derinliği ile kendine özel bir yer edinen *İp* (Rope, 1948), yönetmenin biçim ve içerik arasındaki ilişkiyi ustalıkla kurduğunun en somut kanıtlarından biridir. Patrick

Hamilton'ın aynı isimli tiyatro oyunundan makaraya alınan film; basit bir suç hikayesi olmaktan öte, felsefi tartışmaları da beraberinde getiren, sinema dilini biçimsel deneyleriyle zorlayan yönleriyle bir gerilim klasiği olmaktan çok daha fazlasıdır. Sinemanın temel yapı taşlarından olan kurguyu neredeyse tamamen reddeden anlatı yapısıyla *İp*, zaman, mekan ve ahlak kavramlarını yalnızca yan yana getirmekle kalmaz; onları aynı anlatı düzleminde buluşturur, düşünsel ve duyuşsal açıdan bütüncül bir yapıya dönüştürür. Bu yönüyle klostrofobik ve sarsıcı bir sinema deneyimi sunar (Buchholz, 2016).

Şekil 1.'de afişi yer alan film, entelektüel kibirle işlenen bir cinayet etrafında şekillenir (Bkz. Şekil 1.). İki parlak ve zengin genç olan Brandon Shaw ve Philip Morgan, Nietzsche'nin "üstüninsan (übermensch)" felsefesinin çarpıtılmış yorumundan hareketle, "aşağı" gördükleri eski okul arkadaşları David Kentley'i boğarak öldürürler. Bu cinayet, ahlaki sınırların ötesine geçebilme arzusu ve sıradan insanlardan üstün olduklarını kanıtlama çabasıyla işlenen bir sanat eylemidir. Bu cesur eylemlerini yüceltme amacıyla, büyük bir ahşap sandığın içine kurbanın cesedini yerleştirerek, sandığın üzerine bir sofra kurarlar ve ardından bir akşam yemeği partisi düzenlerler. Partiye kurbanın babası, nişanlısı ve onlara bu felsefeleri öğreten eski hocaları Rupert Cadell ile birlikte bir grup davetli katılır. Yaklaşık 80 dakika süren filmde, partideki olaylar gerçek zamanlı aktarılır; Brandon'ın soğukkanlı ve kışkırtıcı tutumu, Philip'in süre geçtikçe artan vicdan azabı ve panik atakları arasındaki tansiyon, hocaları Rupert'ın parlak zekası ve şüpheli sorgulamalarıyla birleşince filmdeki gerilim her geçen dakika tırmanır. Odanın merkezinde hem bir yemek masası hem de bir tabut işlevi gören sandık, filmin tekinsiz atmosferinin somut bir simgesi haline gelir.

Hitchcock, bu gerilim dolu hikayeyi ve klostrofobik atmosferi, sinema tarihinde filmi özel kılan biçimsel bir yapı üzerinden anlatır. *İp*'i özel kılan en temel özelliği, filmi tek ve kesintisiz bir plandan oluşuyormuş gibi gösterme çabasıyla kullanılan radikal tekniğidir. 1948'de vizyona giren film, dönemin teknolojisinde bir film makarasının en fazla 10 dakikalık kayıt yapabilmesiyle yaklaşık on uzun plandan (plan-sekans) oluşturulmuştur. "Gizli kesmeler" ile makara değişim anları ustalıkla gizlenmiş; genellikle kameranın bir karakterin ceketinin arkasından geçtiği, bir mobilyanın arkasında kaldığı veya bir kolonun önünden kaydığı anlarda ekranın anlık olarak kararmasıyla sağlanmıştır (Mather, 2009, s.2-4). Bu tekniğin kullanımıyla izleyici,

kurgunun farkına varmadan, kesintisiz bir zaman akışı deneyimler. Filmde, olayın zamanı ile gösterim zamanı neredeyse birebir örtüşür. Bu süreç izleyiciyi karakterlerle birlikte aynı zaman dilimine hapseder ve Hitchcock'un meşhur "şüphe" (suspence) kavramını en saf haliyle uygulamasına fırsat tanır. İzleyici cinayete şahit edilmiştir; bundan dolayı bir gizem içinde değil, katillerin ne zaman veya nasıl yakalanacağına dair bir beklenti içindedir.

Sonuç olarak Hitchcock'un sinema dilinin sınırlarını zorladığı *İp*, biçim ile içeriği birbirinden ayrılmaz bir bütün halinde ele aldığı bir yapıttır. Hitchcock'un kurguyu reddeden tercihiyle yalnızca sinema dilinin sınırları test edilmemiş, aynı zamanda anlatının temelini oluşturan bir strateji geliştirilmiştir. Filmin kesintisiz akışı, salt bir teknik virtüözlük olmanın ötesinde, işlenen suçun ardından zamanın durdurulamaz akışını ve kaçınılmaz sonun psikolojik baskını izleyiciye doğrudan deneyimletir. Bu özellikleriyle *İp*, sinema tarihinde hem yenilikçi bir biçimsel deney, hem de gerilim türünün olanaklarını genişleten bir yapı taşıdır (Kavi & Kavi, 2020).

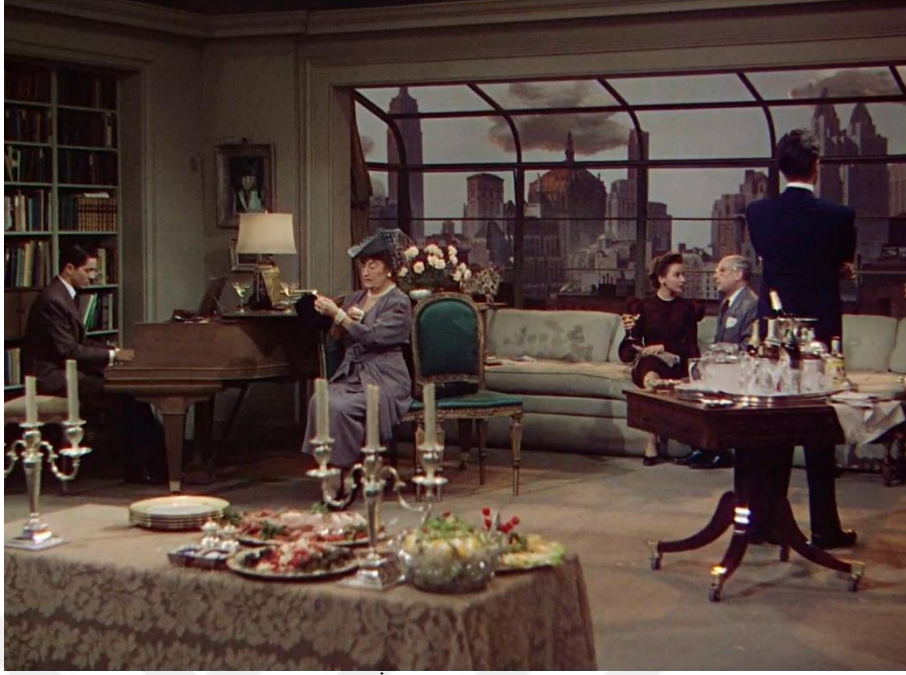
3.1. Kompozisyon, Işık Tasarımı ve Kamera Hareketleri

Alfred Hitchcock'un 1948 tarihli eseri *İp* (Rope), biçim ile içeriğin bir bütün olarak ele alınışını incelemek için sinematografik analize eşsiz bir zemin sunar. Kurguyu reddeden Hitchcock, filmin felsefi sorgulamalarını ve psikolojik gerilimini diyalogların ötesine taşıyarak, anlatıyı; kompozisyon, ışık tasarımı ve kamera hareketleri üzerinden inşa eder. Bu bağlamda oluşturulan analiz, sinematografinin bu üç temel ögesini *İp* filmi üzerinden ele alacaktır. İlk olarak, kompozisyon tercihlerinin tek bir mekanda nasıl kullanılarak klostrofobik bir etkiye dönüştürüldüğü ve karakter arası güç dinamiklerinin çerçeve içinde nasıl görselleştirildiği incelenecektir. Devamında, anlatının gerçek zamanlı akışına paralel olarak atmosferi ve karakterlerin duygularını yansıtan ışık tasarımının dramaturjik işlevi çözümlenecektir. Son olarak, bu özenle tasarlanan evrenin içinde izleyicinin bakış açısını yöneten ve kesintisiz bir gerilim deneyimine olanak sağlayan kamera hareketlerinin koreografik yapısı ele alınacaktır. Bu üç katmanlı inceleme, *İp* filminde sinematografinin yalnızca estetik bir araç olmaktan öte, filmin psikolojik etkisini ve tematik derinliğini doğrudan inşa eden birincil anlatı dili haline dönüştüğünü göstermeyi amaçlamaktadır. Zira biçimin içeriği bu denli domine ettiği

eserde, Hitchcock'un sinematografik stratejileri, izleyiciyi bir gözlemci olmaktan çıkararak bir nevi rahatsız edici bir suç ortağına dönüştürür.

Hitchcock'un *İp* filmindeki sinematografik stratejisinin temelini, karakterleri ve dolayısıyla izleyiciyi de hapsettiği mekanın kompozisyon açısından düzenlenişi oluşturur. Filmde mekanı oluşturan Manhattan manzaralı lüks apartman dairesi, film ilerledikçe yalnızca bir arka plan olmaktan çıkarak adeta karakterleri yutan bir tuzak, sahne ve bir hapisaneye dönüşür; zira Hitchcock bu hapsedilmiş hissini en üst düzeye çıkaracak şekilde kompozisyonları oluşturur. Günümüzde "Akademi oranı" olarak bilinen ve standart film en-boy oranı olarak kabul edilen 1.37:1 görüntü oranında makaraya alınan film; çerçevenin sınırları, odanın duvarları, özellikle alçak olduğu hissettirilen tavan yükseklikleri ve stratejik olarak yerleştirilen mobilyalar, karakterlerin etrafında adeta görünmez parmaklıklar yaratır (IMDb, t.y.). 80 dakika süren filmin neredeyse hiçbir anında ferahlama veya kaçış hissi sunulmaz. Bu klostrofobik atmosferin merkez noktası ise, kuşkusuz, cesedin içinde bulunduğu ahşap sandıktır. Anlatının merkezine yerleştirilen bu sandık, karakterleri harekete geçiren ve filmi ilerleten bir MacGuffin olarak sembolik bir çekim noktasıdır. Film boyunca oluşturulan kompozisyonlar, diyaloglar ve hareketler bu sandık etrafında şekillenir. Karakterler onun üzerinde oturur, içkilerini bırakır, etrafında toplanır ve üzerinde yemek yer (Bkz. Şekil 2.). Bu yönüyle sandık, kompozisyonlarda sürekli olarak çerçevenin bir parçasıdır. Kimi zaman arka planda, kimi zaman ön planda, bazen de bir karakterin bedeni tarafından kısmen örtülerek varlığı her daim hissettirilir ve böylece, izleyicinin zihninden görsel bir gerilim unsuru olarak hiç çıkmaz. Film boyunca kompozisyonlarda, ön plan, orta plan ve arka plan arasındaki ilişki ustalıkla kullanılır. Ön planda yer alan bir karakter masum bir sohbeti sürdürürken, arka planda Philip'in şüpheli bir hareketi veya gergin bir yüz ifadesi görülebilir. Tek bir kare içinde birden fazla anlatısal bilgi sunan bu katmanlı yapı, yüzeydeki sakinliğin altındaki fırtınayı sürekli hissettirir.

Şekil 2. “İp” Filminden Kare



Kaynak: *İp (Rope)*, 1948, 0:28:21

Kompozisyonlar, karakterler arasındaki ilişkileri ve güç dengelerini de görselleştirir. Filmin başlarında çoğunlukla aynı çerçeve içinde görülen Brandon ve Philip, birbirine yakın ve suç ortağı olarak kompoze edilir. Ancak Philip’in çözülmeye başlamasıyla beraber kompozisyonlar, Brandon ile aralarına mesafe veya nesneler koyarak onları ayırmaya başlar. Philip, çoğu zaman çerçevenin kenarlarına itilir, gölgelere sığınır veya tek başına, izole edilmiş bir şekilde kompozisyonda yer alır. Bu kompozisyon, onun, gruptan ve işlediği suça dair geliştirdiği gerekçelerden zihinsel olarak kopuşunu görsel biçimde yansıtır. Kompozisyonların odağının değişmesini Rupert karakterinin sahneye girmesi sağlar. Özellikle filmin sonları yaklaştıkça Rupert, sık sık Brandon ve Philip’in arasına, onlardan daha yükseğe veya çerçevenin merkezine yerleştirilerek, entelektüel ve ahlaki otoritesini geri kazanan bir figür olarak sunulur (Bkz. Şekil 3.). Rupert’ın pencereyi açarak dışarıya ateş etmesiyle gerçekleşen final sahnesinde, o ana kadar kapalı olan bir kutu adeta dış dünyaya ve onun yasalarına açılmış olur. Final sahnesinde dek tüm kompozisyonları domine eden iç mekanın hapsedici etkisi bu eylemle kırılır. Ek olarak, arka planda görülen devasa pencere, bir “çerçeve içinde çerçeve” olma özelliğiyle, karakterlerin içinde bulunduğu yapay ve boğucu dünyayı, dışarıdaki gerçek ve yaşanan dünyadan ayırır. Pencereden görünen şehir manzarası, onların entelektüel oyunlarının ne kadar anlamsız ve küçük olduğunu hatırlatan bir referans noktasıdır.

Şekil 3. “İp” Filminden Kare



Kaynak: *İp (Rope)*, 1948, 1:12:51

İtinayla kurgulanan kompozisyonlar, filmin anlatıysa birlikte şekillenen ve mekana psikolojik bir derinlik sağlayan ışık tasarımlarıyla daha da anlamlı bir hal alır. Filmdeki ışık kullanımı, Hitchcock’un en büyük teknik başarılarından biridir. Zira film gerçek zamanlı akışından dolayı, ışıklandırmanın da bu 80 dakikalık süre içinde öğleden sonrasından gece vaktine kusursuz bir şekilde evrilmesi gerekiyordu. Yalnızca gerçekçilik adına yapılmayan bu tercih, aynı zamanda filmin temalarıyla da doğrudan ilişkili bir işleve sahiptir. Öğleden sonranın parlak ve canlı ışığıyla başlayan filmdeki bu aydınlık atmosfer, Brandon’ın kendine duyduğu güvenini, işledikleri suçun “parlak” bir fikir olduğuna dair inancını ve partinin keyifli başlangıcını görselleştirir. Bu yüksek anahtarlı (high-key) ışık, herhangi bir gölgeye veya belirsizliğe izin vermez gibi görünür; bu yönüyle Brandon’ın eylemlerinden şüphe duymadığı temsil edilir (Sözen, 2013, s.162). Ancak zaman ilerledikçe, pencereden içeri sızan gün ışığı yerini gün batımının sıcak, turuncu ve en sonunda kan kırmızına dönüşen tonlarına bırakır. Bu renk değişimiyle bir yandan geçen zaman gösterilirken, bir yandan da artan tehlike, dökülen kan ve karakterlerin üzerindeki duygusal baskı temsil edilir. Güneşin batışıyla birlikte, Brandon ve Philip’in de suçlarının sonuna yaklaşmaktadır. Hitchcock, bu geçici stüdyo ortamında, devasa bir cyclorama ve renkli filtreler kullanarak adeta bir illüzyon yaratmıştır ve bu, dönemin teknolojisi için oldukça yenilikçi bir yaklaşımdır.

Güneşin batışıyla beraber, apartman dairesinin aydınlatması yapay ışık kaynaklarına ve pencereden görülen şehir ışıklarına, neon tabelanın ritmik parıltısına evrilir. Filmin üçüncü perdesi düşük anahtarlı (low-key) bir ışıklandırmayla uzun ve derin gölgelerle karakterize edilir (Aslanyürek, 2021, s.67). Bu yöntemle meydana gelen karanlık atmosfer, artık saklanamayan gerçeğin, ortaya dökülen sırların ve ahlaki çöküşün görselleştirilmesine işaret eder. Bu noktada ışık, Alman Dışavurumculuğu'na hatırlatma yaparak, karakterlerin içsel durumlarını yansıtmak amacıyla kullanılır. Işık ve gölge oyunları ile karakterlerin yüzlerinden iç dünyalarını anlamamız sağlanır. Philip'in yüzüne genellikle terli bir parlaklık ve endişeli gölgeler yerleştirilir; bu, vicdanının onu nasıl kemirdiğini gösterir. Brandon ise filmin büyük bir kısmında daha soğuk ve net bir biçimde aydınlatılarak duygudan yoksun tavrı ve kontrolcülüğü vurgulanır. Filmin doruk noktasında, Rupert sert bir biçimde aydınlatılır; artık gerçeği anlamış şekilde yargının ışığını temsil eder. Pencereden görülen binanın üzerinde yanıp sönen kırmızı neon tabela, başlı başına bir karakter gibidir. Bir yandan şehrin hiç uyumayan temposunu ve yaşamını temsil eden yanıp sönen ışık, bir yandan da bir uyarı sinyali, bir tehlike işareti ve hatta odadaki gerilimin kalp atışları gibi ritmik bir baskı işlevi görür. Odanın içine periyodik aralıklarla sızan bu kırmızı ışık, rengi itibarıyla kan ve tehlikeyi çağrıştırmasıyla bu sembolizmi daha da güçlendirir (Bkz. Şekil 4.) Filmdeki bu atmosferik aydınlatma, Hitchcock'un asıl cesur hamlesi olan kesintisiz kamera hareketiyle canlanır ve tam potansiyeline ulaşır. Bu özenle hazırlanmış dünyanın içinde gezinen kamera, anlatıyı aktif olarak inşa eden ve izleyicinin deneyimini yöneten birincil güçtür.

Şekil 4. “İp” Filminden Kare



Kaynak: İp (Rope), 1948, 1:15:26

Hitchcock’un bu filmdeki en radikal kararı olan tek plan tekniği, diğer tüm sinematografik tercihlere şekil veren bir başlangıç noktasıdır. Döneminin ilk örneği olan tek plan tekniğinin kullanımı, kamerayı pasif bir gözlemci olmaktan çıkararak adeta bir karaktere dönüştürür. Zira kamera sadece olayları kaydetmekle kalmaz, odaların içinde gezinir, karakterlerle etkileşime geçer, onların sırlarına ortaklık eder. Filmin açılış sahnesinden itibaren kamera, işlenen cinayetin bir tanığı ve dolayısıyla suç ortağı olur. David Kentley’in boğulduğu o kısa ve vahşi anın arkasından, kamera katillerle birlikte odada kalır, onların panikli halini takip eder ve cesedin, filmin kalanı boyunca odanın merkezinde duracak olan ahşap sandığa yerleştirilmesine şahitlik eder. Bu ilk anlardan itibaren Hitchcock, izleyiciyi kameranın görüşüyle bir tutar. Kameranın kesintisiz hareketi bu suç ortaklığından kaçışa izin vermez. Geleneksel kurgunun sağladığı zaman ve mekan atlamalarının olmayışı, psikolojik rahatlamayı da mümkün kılmaz (Çınar, 2008, s.91). Brandon ve Philip’i bir an bile bırakmayan kamera, onların her adımını ve her sözünü kaydeder. Bu ısrarcı takip, tek bir mekanda geçen filmi klostrofobik bir forma dönüştürmeye yardımcı olur. Kameranın bu aktif rolü, film boyunca incelikte planlanan koreografiyi de beraberinde getirir. Oyuncuların hareketleri, diyalogları ve duruş pozisyonları, kameranın hareketiyle eşsiz bir uyum içinde planlanmıştır. Kamera, bir konuşma esnasında karakterler arasında yumuşakça kayarak güç dinamiklerini görselleştirmeye yardımcı olur. Brandon’ın özgüvenli ve partiyi yöneten tavırları,

kameranın onu genellikle daha geniş ve merkezi açılardan görmesiyle desteklenirken; Philip'in artan paniği ve vicdan azabı, kameranın ona daha yakın, daha sıkışık açılardan yaklaşmasıyla vurgulanır (Bkz. Şekil 5.).

Şekil 5. “İp” Filminden Kare



Kaynak: İp (Rope), 1948, 0:57:30

Partinin ilerlemesiyle Rupert'ın şüpheleri artar ve kamera yavaş yavaş Rupert'ı merkez haline getirmeye başlar. Onun sorgulayıcı bakışları, kameranın onun omuz üstü açısından Brandon ve Philip'e yönelmesiyle birleşir ve izleyici, Rupert'ın zihninin içinde olayları anlamlandırmaya çalışmasına tanıklık eder. Bu, sadece bir diyalog sahnesinin çekimi değil, aynı zamanda düşüncenin ve şüphenin görselleştirilmesidir. Hizmetçi Bayan Wilson'ın sandığın üzerindeki kitapları almaya başladığı sahnede kamera yavaşça sandığa doğru yaklaşır. Sandığın kapağının açılmasının an meselesi olduğu sahnede Brandon, dikkatleri başka bir yöne çeker ve kamera onlarla birlikte sandıktan uzaklaşır. İzleyicinin beklentisini dalgalandıran bu sahnede gerilim zirveye çıkarılır ve aniden geri çekilir. Kameranın kesintisiz hareketi, bu türden manipülasyonların tekrarlanmasına olanak tanır ve her defasında sandığın varlığı daha da tekinsiz bir hal alır. Kameranın bu akışkanlığı, filmin teatral kökenlerini sinemasal bir dile evriltir. Film, bir tiyatro sahnesi gibi tek bir mekanda şekilleniyor olsa da, kameranın kesintisiz bir biçimde sürekli yer değiştiren bakış açısı, izleyiciye dinamik ve her an değişen bir perspektif sunar. Bu dinamik perspektif, Hitchcock ve ekibini o dönemde aşılması neredeyse imkansız teknik ve lojistik zorluklarla karşı karşıya bırakmıştır (Connelly, 2014).

İp filminin dehası, yalnızca plan sekans fikrinin kendisinde değil, bu fikri hayata geçirmek için kompozisyon, ışık ve kamera hareketlerinin adeta yeniden icat edildiği, titiz bir problem çözme sürecinde yatar. Filmin biçimsel yapısını belirleyen en temel fiziksel kısıtlama, o dönemde kullanılan hantal Techicolor kameralarının en fazla yaklaşık 305 metre film alabilmesiydi; bu da yaklaşık 10 dakikalık kesintisiz kayıt süresi demekti. Bu bağlamda 80 dakikalık bir filmi tek bir çekimmiş gibi gösterme hedefi, en başından itibaren bir “görünmez kurgu” stratejisini zorunlu kılmıştır (Mather, 2009, s.1). Bu stratejinin başarısı ise, üç sinematografik unsurun daha önce hiç olmadığı kadar iç içe geçtiği bir uygulama disiplini gerektiriyordu.

Zorlu sürecin merkezinde, filmin adeta bir diğer başrol oyuncusu pozisyonuna konumlanan kameranın kendisi ve onun hareket kabiliyeti yer alıyordu. Kullanılan Techicolor kamera, yüzlerce kilo ağırlığında, devasa bir makineydi. Günümüzün hafif ve esnek kameralarının aksine bu kameraya akıcı bir hareket vermek, mühendislik bilgisi ve insan emeği gerektiriyordu. Kamera, özel olarak tasarlanmış, sessizce hareket edebilen bir dolly üzerine monte edilmişti. Bu dolly’nin yumuşakça ilerleyebilmesi için tüm stüdyo zemini düzleştirilmiş ve çekim sırasında ses çıkarmaması için yalıtım malzemeleri ile kaplanmıştı. Lens seçimi de önemli bir role sahipti; genellikle geniş açılı bir lensin tercih edilmesi, dar apartman dairesinin bütününe kadrage sığdırırken aynı zamanda karakterler ve nesneler arasında yeterli bir alan derinliği yaratarak kompozisyonun katmanlarını da koruyordu. Bu devasa kameranın kullanımının arkasındaki ekibin; dolly’yi iten teknisyenler, kabloları taşıyanlar ve en önemlisi, hareket halindeki oyunculara sürekli netleme yapan fokusçunun, on dakikalık kesintisiz bir performans sergilemesi gerekiyordu. En ufak bir tökezleme, olmaması gereken bir hareket veya hatalı bir netleme, yeni bir film makarasıyla tekrar bir kayıt gerekiyordu. Dolayısıyla, perdede gördüğümüz akıcı hareket, aslında kamera arkasında nefeslerin tutulduğu, senkronize ve başarıyla tamamlanan bir işleyişin sonucudur. Filmin kompozisyonel yapısını ve ses tasarımını temelden belirleyen bu hareketli kameranın ihtiyaçları, apartman dairesini bir set ortamından çıkararak adeta ince işçilikle dokunan bir sahneye çevirmiştir. Kameranın ve dolly’nin geçişini mümkün kılmak amacıyla duvarlar, tekerlekler üzerinde sessizce hareket ettirilebilen bir şekilde, tavan kısmı geçiş için kesik bir yapıda tasarlanmıştır (Bkz. Şekil 6.). Kamera, karakteri odanın bir ucundan diğerine takip ederken, kamera arkasındaki set ekibi kameranın geçişi için duvarları sessizce

kenara çeker, sahne tamamlandıktan sonra tekrar yerine iterdi. Aynı durumun mobilyalar için de geçerli oluşu, her mobilyanın altına tekerlek monte edilmesini zorunlu kılmış, çekim esnasında mobilyalar kameranın yolundan çekilip kadrajdan çıkmasıyla eski pozisyonuna yerleştirilirdi. Bu durum, kompozisyonun aynı zamanda oldukça karmaşık bir hareket planlamasının ürünü olduğunu gösterir.

Şekil 6. “İp” Filminin Set Arkasından Bir Görüntü



Kaynak: Turner, 2023.

On dakikalık makaranın sona ermesiyle kamera koreografik bir hareketle, genellikle bir karakterin (Brandon veya Rupert gibi) kostümünün karanlık sırtına doğru pan yapar ve ekran bir anlığına siyaha büründüğünde kesme yapılır. Bu işlemin ardından kamera yeni bir film makarasıyla doldurulur ve bir sonraki çekim, kameranın aynı karanlık yüzeyden yavaşça geri çekilerek başlamasıyla bir öncekine kusursuzca eklenirdi. Böylelikle bir kompozisyon unsuru (karanlık bir yüzey), teknik bir zorunluluğu (makara değişimi) gizleyen bir sihirbazlık numarasına dönüşüyordu (Toprak, 2010, s.73-74).

Filmin estetik ve teknik açıdan bir diğer meydan okuması ışık ve renk tasarımıydı. *İp*, Hitchcock'un ilk renkli filmiydi ve Technicolor süreci, yapısı gereği fazlaca ışık kullanımını beraberinde getiriyordu. Bu yoğun ışıklandırma öğleden sonradan geceye doğru olan akışta doğal bir ışık değişimini simüle etmeyi neredeyse imkansız kılıyordu. Bu sorunu aşmak için, apartman dairesinin devasa penceresinin arkasına, o güne dek yapılmış en büyük cyclorama'lerden biri inşa edildi. Bu fonun üzerine konumlandırılan Manhattan silüeti yapay olarak aydınlatılmış; filmin gerçek zamanlı

akışına uygun olması sebebiyle fonun aydınlatılması da her bir on dakikalık çekim boyunca kesintisiz bir şekilde değiştirilmiştir. Güneşin batışıyla parlak maviden turuncuya, kırmızıya ve gece mavisine evrilmesini renkler ve şehir ışıklarının tek tek yanmasını simüle etmek için karmaşık bir dimmer (ışık kısııcı) panosu ve yüzlerce ışık kaynağı kullanılmıştır. Pencereden görülen gökyüzündeki bulutlar spun-glass (cam elyafı) ile yapılmış ve çekim sırasında yavaşça hareket ettirilmiştir (Bkz. Şekil 7.). Bu akış, ışık ekibinin de en az kamera ekibi kadar hassas bir koreografiyle çalışmasını beraberinde getirmiştir. Ek olarak, farklı film makaraları arasındaki renk tutarlılığını sağlamak, Techicolor sürecinin bir diğer zorlu süreci olmuştur. Zira bir makaranın sonundaki gün batımı kırmızısının, bir sonraki makara başındaki kırmızıyla birebir aynı tonda olması, kesintisiz akışın bozulmaması için çok önemliydi ve bu, hem çekim esnasında hem de laboratuvar sürecinde büyük bir titizlik gerektirmiştir (Connelly, 2014).

Şekil 7. Ralph Webb ve Hitchcock, Bulut Tasarımı ile



Kaynak: Turner, 2023.

Sonuç olarak, *İp* filminin plan-sekans estetiği, bu üç sinematografik unsurun mekanik ve lojistik düzeylerinde mutlak bir bağımlılık içinde çalışmasıyla mümkün olmuştur. Kameranın akıcı hareketi kompozisyonun esnek ve hareketli olmasını zorunlu kılmış; kompozisyonun anlık olarak karartılması, on dakikalık makara

limitinden doğan kesmeyi gizlemek için tek çözüm haline gelmiştir. On dakikalık kesintisiz çekim süresi ise, ışık tasarımının statik değil, dinamik ve eşzamanlı olarak dönüşen bir yapıda olmasını gerektirmiştir. Bu unsurlardan herhangi birinde gerçekleşebilecek olan hata, tüm yapıyı etkileyebilecek bir güce sahiptir. Dolayısıyla Hitchcock'un eseri, yalnızca felsefi bir tartışma veya biçimsel bir deney olarak değerlendirmenin aksine; aynı zamanda dijital teknolojinin olmadığı bir dönemde pratik zeka, insan emeği ve sanatsal vizyonun bir araya gelmesiyle sinemanın sınırlarının nasıl zorlanabileceğın anıtsal bir belgesidir. Filmin yarattığı kesintisiz gerilim ve klostrofobik etki, aşılın teknik zorlukların bir sonucu olarak karşımıza çıkar ve bu, *İp*'i sinema sanatının en saf haliyle bir teknoloji ve çok katmanlı sanatsal bir başyapıta başyapıta dönüştürür.

3.2. Devamlılık ve Süreklilik

Sinema, özünde bir kurmaca sanatıdır ve bu kurmacanın en temel hedefi, izleyiciyi kopuk görüntülerden oluşan bir dizi izlediğı gerçeğinden uzaklaştırarak, onu kendi içinde tutarlı ve inandırıcı bir evrenin (diegesis) içine çekmektir (Camcı, 2023, s.70-71). Devamlılık, bu sürükleyici deneyimin yaratılmasında kritik bir rol üstlenir. Bir filmdeki farklı planların, sahnelerin ve sekansların, izleyicide herhangi bir kopukluk veya kafa karışıklığı yaratmayacak biçimde, mantıklı ve olağan bir akış içinde birbirine bağlanmasını sağlayan teknik ve estetik kurallara “devamlılık (continuity)” denir. İzleyicinin odağını anlatının kendisine yöneltmek ve kurgunun varlığını görünmez kılma amacıyla tasarlanan devamlılık kurgusu, klasik sinema anlatısının “görünmez üslup” olarak tanımlanan yapısının temelini oluşturur (Toprak, 2010, s.51). Devamlılığın uygulama yöntemleri arasında; karakterler arasındaki mekansal düzeni koruyan 180 derece kuralı, diyalog sahnelerini akıcı kılan çekim/karşı-çekim tekniğı, bir hareketin farklı açılardan çekilmiş planlar arasında fark edilmeden birleştirilmesini sağlayan hareket eşleşmesi (match on action) ve karakterlerin baktığı yön ile bir sonraki planda gösterilen nesne arasında mantıksal bir bağ kuran bakış çizgisi eşleşmesi (eyeline match) öne çıkar (Mather, 2009, s.1). Bunlara ek olarak, bir sahnedeki kostümlerin, dekorun, nesnelerin ve ışığın konumlarının planlar arasında tutarlı olması da bu akışın bozulmaması için önemli bir noktadır. Kısacası klasik sinema, zamanı ve mekanı manipölasyona uğrattığı kısımlarda bile, bu

manipölasyonu gizleyerek izleyiciye tutarlı ve kesintisiz bir gerçeklik hissi sunmayı hedefler (Damacier, 2021, s.16).

Klasik sinema anlatısında, birbirinden farklı planlar bir araya getirilerek bir devamlılık yanılsaması yaratmak için özene ihtiyaç duyulurken; tek plan çekim tekniği bu uygulamaya bir karşıtlık çıkararak devamlılığı kurgu yoluyla inşa etmek yerine, onu baştan sona planlayarak muhafaza eder. Devamlılık, tek plan çekimlerinde bir post-prodüksiyon hedefi olmaktan çıkar ve çekim anının kendisinin, performansın ve prodüksiyonun bir parçası haline gelir. Bu teknikte devamlılık, birkaç temel boyutta kendini gösterir. İlk olarak, zamansal süreklilik mutlak bir şekilde korunur; filmin anlatı zamanıyla izleyicinin deneyimlediği gösterim zamanı birebir eşleşir. Sıkıştırılmayan, atlanmayan veya genişletilmeyen zaman, gerçek hayatta olduğu gibi, kesintisiz ve geri döndürülemez bir şekilde kullanılır. İkinci olarak mekansal bütünlük sağlanır. Bir mekanı kurguyla parçalayıp yeniden birleştirmenin aksine, tek plan çekim, mekanı bir bütün olarak ele alır ve karakterlerin bu mekan içindeki konum ve birbirleriyle olan fiziksel ilişkilerini tutarlı bir biçimde yansıtır. Son olarak, bu teknik, performans ve *mise-en-scene* (sahneleme) devamlılığı açısından disiplinli bir çalışma gerektirir. Oyunculardan, dakikalarca süren bir çekimde diyaloglarını ve hareket pozisyonlarını hatasız bir biçimde sergilemeleri beklenir. Devrilen bir bardak yerine konmaz, kırışan bir kostüm çekim boyunca kırışık kalır. Her bir saniye, bir sonrakinin temelini oluşturur ve tekrarı olmayan bir tarihsel kayıt alır (Toprak, 2010, s.52-53).

Hitchcock'un *İp* filminde de devamlılık, kilit bir rol oynar. Filmde devamlılığın başarılı bir teknikle sağlanması, filmdeki gerilimi diri tutar. Filmin mutlak zamansal ve mekansal devamlılığı, izleyiciye ve karakterlere bir kaçış noktası sunmaz. İzleyici, karakterlerin içinde bulunduğu her bir gergin saniyeyi, her tereddüdü ve her panik anını gerçek zamanlı bir şekilde deneyimlemek mecburiyetinde kalır. Bu devamlılık ilkesi, kurgusal kaçışların önüne geçerek, izleyiciyi bir suç ortağına dönüştürme işlevini güçlendirir. Filmdeki devamlılık, aynı zamanda oyuncuların da omzuna büyük bir yük bindirir. Oyuncular, her biri yaklaşık on dakika süren makaraların tamamlanma süreci boyunca diyaloglarını, hareketlerini ve duygusal geçişlerini kusursuz bir tutarlılıkla sergilemek zorundaydılar. Filmde kullanılan gizli kesmeler de, devamlılık ilkesi çerçevesinde şekillenmiştir (Vineyard, 2010, s.122). Yönetmen, makara değiştirme zorunluluğu gibi teknik bir engeli aşarken, izleyicinin algısal

devamlılığını bir an bile bozmamak için bu kesmeleri oyuncuların sırtı gibi karanlık yüzeylere gizler; böylece fiziksel devamlılık kopsa da, deneyimsel süreklilik devam ettirilir. Gökçe'ye göre, kesmeler doğru kullanıldığında, en az belli olan geçiştir; insan gözünün bakış yönü ve açısı değişimlerdeki doğal etkiyi verir (Gökçe, 2000, s.142). Sonuç olarak *İp* filminde devamlılık, olayların mantıksal ve kesintisiz akışını sağlarken, aynı zamanda klostrofobik atmosferi ve psikolojik gerilimi destekleyen başarılı bir uygulama örneğidir.

Devamlılık ilkesi, kurmaca dünyanın mekansal ve mantıksal tutarlılığını elinde tutarken, onunla yakından ilişkili olan süreklilik (duration) kavramı ise anlatının zamansal dokusunu ele alır. Sinema sanatının en temel güçlerinden biri olan kurgu, zamanı bükebilme yetisini kazandırır. Klasik sinema anlatısı, hikayeyi daha verimli ve etkili kılmak için zamanı sürekli olarak bükerek; önemsiz anları çıkararak zamanı sıkıştıran atlamalı kesmeyi (jump cut), uzun bir süreci kısa bir sekansta özetleyen montaj sekanslarını veya bir anın gerilimini artırmak için onu yavaşlatan ya da farklı açılarda tekrarlayan zamansal genişletme gibi teknikleri sıklıkla kullanır (Toprak, 2010, s.63). İzleyicinin zamansal algısını bu yolla kontrol eden yönetmen, anlatının ritmi de belirlemiş olur. Zira kurgu, devamlılık ilkesinin bozulmamasını gözeterek iki film parçasının birleştirilmesi değildir; filmin tarzını da belirler (Foss, 2016, s.111). Zaman, yönetmenin elindeki anlatıya hizmet eden esnek bir materyal haline gelir. Klasik sinemanın zaman üzerindeki bu manipülatif gücüne karşılık, *İp* filminde Alfred Hitchcock, bu ilkeyi tek plan çekim tekniğinin kullanımıyla birlikte tersine çevirir. Zira yaklaşık onar dakika süren plan sekanslar, görüntüyü gerçek zamanlı olarak aktarır; zaman da sıkıştırma, genişletme veya atlama yapılmaz. Filmde anlatı zamanı (diegetic time) ile gösterim zamanı (screen time) neredeyse birebir örtüşür, bu da süreklilik kavramını filmin dramaturjik bir öğesi haline getirir. Böylece filmde zaman, karakterlerin ve izleyicilerin kaçamadığı, duramadığı ve ileri saramadığı bir güç haline gelir. Bu kesintisiz süreklilik, filmin gerilimi katmanlaştırır. İlk olarak, izleyici dayanılmaz bir bekleyin içindedir, sırrın ne zaman ortaya çıkacağına dair duyulan merak, zamanın yavaş ve durağansız akışıyla psikolojik bir baskı yaratır. İkinci olarak süreklilik, sıradan eylemlere dahi gerilim katar. Hizmetçinin sandığın üzerindeki toplaması, misafirlerin gündelik sohbetleri veya bir kadehin doldurulması gibi kurguda atlanabilecek anlar, odanın ortasındaki sır nedeniyle dayanılmaz bir hal alır. Hitchcock, zamanı kesmeyi reddederek, izleyiciye zamanın

ne kadar ağır ve tehditkar olabileceğini deneyimler. Arka plandaki pencereden görülen güneşin batışı ve havanın kararması, sürekliliğin en güçlü metaforudur. Zamanı temsil eden bu doğal saat, gecenin karanlığıyla birlikte hakikatin ortaya çıkacağını haber veren, durdurulamaz bir geri sayım gibidir. *İp* filminde süreklilik, pasif bir zamansal çerçeve olmaktan çıkarak; karakterleri ve izleyiciyi gerçek zamanlı akışın içine yerleştirerek gerilimi yukarı taşıyan bir aracı haline gelir (Toprak, 2010).



4. “1917” ÜZERİNE SİNEMATOGRAFİK ANALİZ

Yönetmen: Sam Mendes

Yapımcı: Sam Mendes, Pippa Harris, Jayne-Ann Tenggren, Callum Mcdougall, Brian Oliver

Senarist: Sam Mendes, Krysty Wilson-Cairns

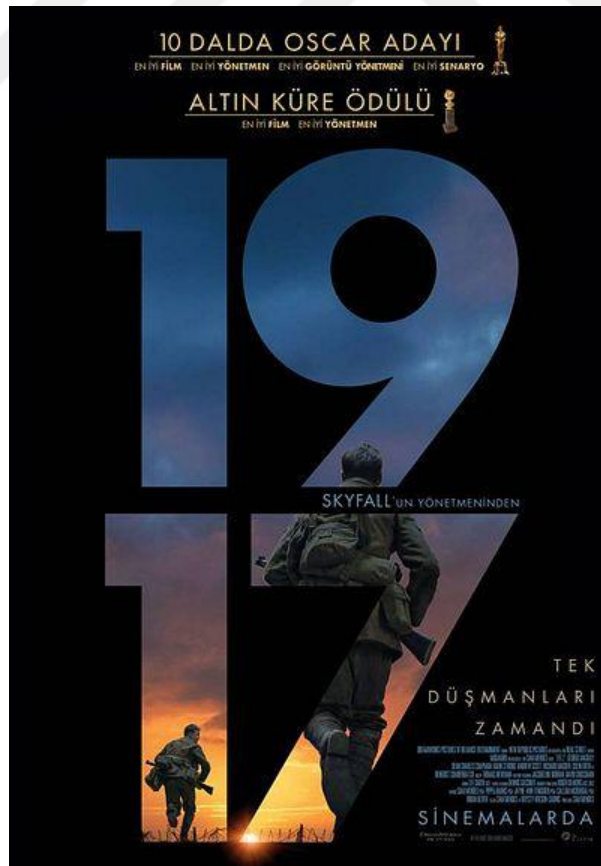
Yapım Yılı: 2019

Renk: Renkli

Süre: 119 dakika

Oyuncular: George MacKay, Dean-Charles Chapman, Daniel Mays

Şekil 8. “1917” Filmine Ait Afiş



Kaynak: BeyazPerde, (t.y.).

Yönetmenliğini Sam Mendes'in, görüntü yönetmenliğini Roger Deakins'in ustalıkla üstlendiği, görsel bir anlatıya dönüşen *1917* (2019); I. Dünya Savaşı'nın yıkımlarını daha önce nadir görülen bir sinematografik anlatıyla perdeye taşıyan, savaş filmi türünün anlatı olanaklarını yeniden şekillendiren bir yapıttır. Şekil 8.'de afişi yer alan yapım, 2019 yılında vizyona girmiş, Roger Deakins'in de birine sahip olduğu, toplamda 3 farklı alanda Akademi Ödülü'ne layık görülmüştür (Bkz. Şekil 8.), (IMDb, 2019). Film, dijital teknolojinin yarattığı imkanları sonuna kadar kullanmış, izleyiciyi tek plan çekim tekniğinin başarılı sunumuyla gözlemci koltuğundan alarak doğrudan siperlerin çamuruna, ateş hattının kaosu ve bir görevin ölümcül aciliyetinin içine yerleştirmiştir. Tarihsel öncülleri olsa da, tek plan çekim tekniğinin bu denli geniş ve dinamik bir mekanda, izleyiciyi savaş alanında var etme amacıyla kullanılması, *1917*'yi sinema tarihinde önemli bir dönüm noktası haline getirir. Teknik bir gösteriden ibaret kalmayan filmin bu radikal biçimsel tercihi, savaş stratejik bir haritadan çıkarak; anbean hayatta kalma mücadelesinin verildiği kişisel bir deneyim olduğunu kanıtlayan, güçlü bir sanatsal manifesto olarak değerlendirilebilir.

Film, I. Dünya Savaşı'nın en yıkıcı dönemlerinden birinde, 6 Nisan 1917'de geçer ve son derece basit, net ve acil bir görev üzerine kuruludur. İki genç İngiliz onbaşı, Will Schofield (George MacKay) ve Tom Blake (Dean-Charles Chapman), komutanları tarafından başarılması neredeyse imkansız olan bir göreve atanır; Almanların savaş alanından geri çekilmesinin bir tuzak olduğunu, ertesi sabah saldırıya geçmeye hazırlanan bir İngiliz taburunu tuzağa düşmemeleri amacıyla durdurmak için düşman hattını aşarak bir mesaj iletmek zorundadırlar. Blake'in ağabeyinin bu taburda olmasıyla görevin aciliyeti kişisel bir boyut kazanır ve zamana karşı bir yarış başlar. Filmdeki anlatı, bu iki askerin Kuzey Fransa'nın harap olmuş topraklarındaki doğrusal ve kesintisiz yolculuğunu takip eder (IMDb, 2019). Yolculuk boyunca terk edilmiş siperler, tuzaklarla dolu yeraltı tünelleri, yıkılmış bir kasaba ve cesetlerle dolu nehirler gibi farklı ve tehlikeli bölümler görülür. Filmin senaryosu klasik bir "kahramanlık" hikayesine dönüşür; kahramanlar, hedeflerine ulaşmak amacıyla bir dizi ölümcül engeli aşmak zorundadır. Ancak filmin asıl gücü hikayeyi sunma biçiminde yatar. Tek plan çekim tekniğinin tercih edilmesiyle birlikte kurgu neredeyse tamamen ortadan kalkar ve izleyici, karakterlerin deneyimlediği her anı onlarla birlikte yaşayan bir varlık kazanarak "pasif izleyici" konumundan "nötr izleyici

konumuna gelir (Çınar, 2024, s.629). Zaman, filmdeki görevin aciliyetiyle en güçlü karşıt güç olarak konumlandırılır ve anlatı, olay örgüsünün karmaşıklığını değil, görevin kendisinin yarattığı saf gerilimden oluşur. Bu saf gerilim ve kesintisiz anlatı, filmin sinematografik kimliğini oluşturan ve dijital çağın olanaklarıyla yeniden yorumlanan tek plan çekim tekniği ile mümkün olur. *1917*, Schofield'ın bilincini kaybettiği anla belirginleşen tek kesme dışında, 35 adet gizli kesme bulunur ancak, dijital birleştirme teknikleriyle ustaca birbirine eklenen bu uzun planlar, kesintisiz bir akış yanılması yaratır (Curran, 2024). Bu kesintisiz anlatı, izleyicinin bakış açısını karakterlerin deneyimleriyle birleştiren öznel bir kamera kullanımıyla hayata geçirilir. Kamera adeta “üçüncü bir asker” gibi rol alır. Karakterlerle birlikte koşar, düşer, sürünür ve yorulur. Genellikle karakterlerin göz hizasında veya hemen arkalarında konumlanmasıyla izleyicinin bakış açısını Schofield'ın bakış açısı ile birleştirir ve sürükleyiciliği yüksek bir deneyim yaşatır. Tüm bu niteliklerle filmdeki en büyük başarılarından biri, savaşı bir gösteriden (spectacle) çıkarıp, kişisel bir deneyime (experience) dönüştürmesidir. Savaş, filmde, stratejilerle çizilen bir alan olmaktan öte, sonraki adımın belirsizlikle dolu olduğu, hayatta kalmanın anlık kararlara bağlandığı, korku ve adrenalin dolu bir yolculuk olarak deneyimlenir; tek plan çekim tekniği, bu yolculuğu ve kişisel deneyimi aktarmada oldukça etkili bir tercihtir (Marchant, 2020). Bu bağlamda film, Andre Bazin'in gerçekçilik kuramının modern bir yansıması olarak okunabilir. Bazin'in savunduğu zamansal ve mekansal bütünlüğün korunması ilkesi, *1917*'de izleyiciye güçlü bir gerçeklik hissi yaratmak amacıyla kullanılır (Çınar, 2008, s.100-101). Ancak Bazin'in savunduğu “nesnel gerçekliğin belirsizliği” idealinden ayrılan film, bu tekniği kontrollü ve öznel bir deneyim yaratmak için bir araç olarak kullanılır. Amaç, filmin dünyasını olduğu gibi göstermek değil, kahramanın dünyayı nasıl deneyimlediğini hissettirmektir.

Sonuç olarak *1917*, dijital sinema çağında biçimsel deneylerin hala ne kadar güçlü anlatsal sonuçlar elde edebileceğinin bir göstergesidir. Sam Mendes, bu biçimsel dili, izleyiciyi empati ve anlayışın en derin seviyesine ulaştırmada bir aracı olarak kullanmıştır. Sinematografik dili, en temel ve insani hikayelerden biri olan hayatta kalma ve fedakarlık öyküsünü anlatmak için kullanan *1917*, izleyiciye yalnızca bir seyir değil; unutulmaz bir deneyim sunmuştur (Kavi, & Kavi, 2020).

4.1. Kompozisyon, Işık Tasarımı ve Kamera Hareketleri

Savaşları konu alan filmler, anlatıyı genellikle ikili bir gerilim üzerine inşa eder. Bir tarafta savaşın epik ölçeği, stratejik dehası ve kolektif fedakarlığı yüceltilerek görkemli bir gösteri yaratma arzusu; diğer tarafta ise siperlerin çamuru, bireyin korkusu ve yaşanan vahşeti merkeze alan bir gerçeklik arayışı vardır. *1917* (2019), bu ikiliği aşarak, bedensel ve duyuşsal olarak deneyimlenen, hissedilen bir tarih yazımıyla savaşın doğasına dair yeni bir bakış sunar. Film, I. Dünya Savaşı'nın Batı Cephesi'ndeki dar bir zaman dilimini, geleneksel savaş filmlerinin epik ve gözlemci anlatı dilinin aksine, kesintisiz bir plan sekans yanılmasıyla kurarak, izleyiciye son derece kişiselleştirilmiş, o an yaşanan bir yolculuk aktarır. Bu biçimsel yapı, filmi teknik bir yapının ötesine taşıyarak, sinematografinin temel unsurlarının kullanımıyla izleyiciyi kahramanın bedensel ve duyuşsal gerçekliğine yakınlaştırır. Bu bölümde yapılacak analiz, *1917*'nin bu sürükleyici deneyimi nasıl yarattığını, sinematografinin üç temel unsuru üzerinden derinlemesine inceleyecektir. Öncelikle, kompozisyonel yapının, izleyiciyi karakterlerin kısıtlı ve tehditlerle dolu perspektifine sabitlemek üzere nasıl bir yöntemle oluşturulduğu, *mise-en-scene* (sahneleme) yoluyla incelenecektir. Ardından, bu evrenin atmosferini ve duyuşsal tonunu şekillendiren ışık tasarımının, anlatının nesnel gerçekliğinden karakterin psikolojik buhranına uzanan yolculuğundaki ustalıklı kullanımı teknik ve estetik boyutlarıyla ele alınacaktır. Son olarak, tüm bu unsurları birbirine bağlayan ve anlatıyı kesintisiz bir şekilde ileri taşıyan kamera hareketlerinin koreografik ve teknolojik arka planı analiz edilecektir. Bu üç katmanlı inceleme, *1917*'de sinematografinin yalnızca bir hikaye anlatımına aracı değil, bizzat hikayeyi duyuşsal olarak deneyimlettiren bir biçime dönüştüğünü ortaya koymayı hedeflemektedir.

1917 filmindeki kompozisyon anlayışı, geleneksel sinema anlayışındaki dengeli, estetik ve her şeyi gören “Tanrısal bakış açısı” çerçevelemesinden sıyrılır. Filmdeki kompozisyon, stres altındaki bir askeri ve bu askerin odaklanmış “algı alanını” simüle eden bir çerçeveye şekillenir. Çerçeve, çoğu zaman, Schofield'ın hemen önündeki veya etrafındaki dar bir alanı kapsar; arka plan genellikle sığ bir alan derinliğiyle bulanıklaştırılır; alan derinliğinin bu şekilde kullanımı, yakın çekimlerde (closeup) bozulmayı en aza indirir (ARRIChannel, 2020), (Bkz. Şekil 9.). Bu uygulama, izleyicinin dikkatini, tıpkı hayatta kalmak için savaş veren bir askerin yapmak zorunda olduğu gibi, en yakınındaki tehditlere odaklamasını sağlar.

Şekil 9. “1917” Filminden Kare



Kaynak: 1917, 2019, 1:04:11

Kompozisyonun sabit referans noktası çoğunlukla orta plan veya yakın-orta plan ölçeğinde yerleşen karakterlerdir; anlatı onların etrafında şekillenir. Böylelikle izleyici, karakterlerin yüzlerindeki ifadeler ve anlık tepkilere odaklanarak hikayeyi yorumlar. Anlatıda mekan veya çevre, ancak karakterlerin gördüğü ve deneyimlediği kadarıyla çerçeveye dahil edilir. Bu durum, filmin en başından itibaren izleyicinin karakterden daha fazla bilgiye sahip olmasını engeller (Çınar, 2024, s.629). Filmin açılış sahnesinden itibaren askerlerin içinde ilerledikleri siperler kompozisyonu dikey olarak daraltır (Bkz. Şekil 10.). Çerçeve, karakterlerin omuzları, çamur duvarları, ahşap destekler, yanlarından hızla geçen diğer askerler ve askeri teçhizatla doludur; bu dağınık ve sıkışık kompozisyonlar sürekli bir engellenmişlik ve sıkışmışlık hissi yaratılır, savaşın kaotik ve boğucu yapısını doğrudan görselleştirir. İzleyici, karakterlerle birlikte, dar koridorlarda onları neyin beklediğini göremeden ilerlemek zorunda kalır ve bu belirsizlik mekansal bir gerilim oluşturur. Bu sahnelerde ve filmin yaklaşık %99’unda 40mm Signature Prime lens kullanılmıştır; bu lens, insan görüşünü taklit eden doğal odak uzaklığının yaratılmasını sağlamıştır (ARRIChannel, 2020).

Şekil 10. “1917” Filminden Kare



Kaynak: 1917, 2019, 0:04:19

1917’de mekanlar, sadece birer arka plan olmaktan öte, karakterlerin içsel durumlarını yansıtan birer “psikocoğrafya” haline dönüşür. Siperlerden çıkılıp “tarafsız bölgeye (no man’s land) adım atıldığında dar siper kompozisyonları yerini agorafobik bir tehdiye bırakır. Burada çerçeve aniden genişler; Schofield ve Blake çamur, su birikintileri, paslanmış dikenli teller ve çürüyen cesetlerle dolu devasa bir boşluğun içinde savunmasız iki noktadır. Buradaki kompozisyonda tekinsiz bir negatif boşluk kullanılarak karakterlerin ne kadar izole olduğu vurgulanır. Ufuk çizgisi, tehlikelerle dolu uzak bir hedef olarak kompozisyondaki yerini alır. Almanların terk ettiği sığınakta ise kompozisyon tekrar daralır; tünellerin alçak tavanları ve dar geçitleri, çerçevenin üstünü ve yanlarını kaplayarak karakteri sıkıştırır. Farelerin gezindiği, terk edilmiş eşyaların bulunduğu bu mekan, ölümün ve çürümenin adeta kompozisyonel bir temsilidir. Alman uçağının düştüğü sahne, filmdeki çarpıcı kompozisyonlardan biridir. Zira önceki sahnede Schofield ve Blake sakin bir diyalog içinde, kompozisyonun merkezinde yer alırken; arka planda beliren üç küçük uçaktan biri yaklaşık yirmi saniye içinde büyüyerek tüm çerçeveyi kaplar, kompozisyonu ve anlatının seyrini bir anda değiştirir (Bkz. Şekil 11. ve Şekil 12.). Oluşturulan bu kompozisyon, savaşın öngörülemez yönünü ve anlık şiddetini başarıyla görselleştirir. Filmin ilerleyen bölümlerinde, yıkılmış Ecoust kasabasında geçen sahnede kompozisyon, “çerçeve içinde çerçeve” tekniğiyle şekillenmiştir. Schofield, yıkılan binaların kalıntılarından dışarıyı gözlemlerken, bu mimari kalıntılar doğal bir çerçeve oluşturur. Bir enkaz yığını, bir duvar kalıntısı gibi kasıtlı şekilde görüşü engelleyen kompozisyonlar, izleyiciyi, karakter gibi, tetikte olmaya zorlar.

Şekil 11. “1917” Filminden Kare, Arka Planda 3 Küçük Uçak



Kaynak: 1917, 2019, 0:43:16

Şekil 12. “1917” Filminden Kare, Çerçeve Aniden Büyüyen Uçak



Kaynak: 1917, 2019, 0:43:39

Bu dikkatle inşa edilen kompozisyonlar, filmin duygusal ve tematik tonunu belirleyen sofistike bir ışık tasarımıyla hayat bulur. Görüntü yönetmeni Roger Deakins, filmin büyük bir bölümünde doğal ve dağınık bir ışık paleti kullanmayı tercih etmiştir. Çekimlerin neredeyse tamamı, güneşin doğrudan ışık ve gölge yaratmasını engelleyen bulutlu havalarda yapılmıştır. Bu tercih, savaş alanının kasvetini ve acımasız gerçekliğini herhangi bir romantik veya dramatik abartıdan uzak, belgesele yakın bir çıplaklıkla sunar. Bu naturalist yaklaşım prodüksiyon için zorluk yaratmış, çekimler çoğu zaman doğru bulut örtüsünü yakalamak adına bekletilmiştir. Ancak bu ısrar, filmin ilk yarısındaki gerçekçilik hissinin temelini oluşturur. Işık, karakterleri veya mekanı estetize etmez, tüm gerçekliğiyle var olanı ortaya serer. Işığın her zaman mantıklı bir kaynağının olması, filmin gerçekçiliğini besler. Bu durum, filmin en dramatik ve stilize ışık sekansı ile şekillendirilen Ecoust

kasabasındaki gece sahnesiyle keskin bir tezatlık yaratır. Bilincini kaybeden Schofield'ın gece uyandığı bu sekansta, natüralist ışık uygulamasının yerini dışavurumcu bir estetik anlayış alır. Gökyüzüne atılan bir işaret fişeğiyle aydınlanan yıkık kasaba, filmin görsel anlatımının kırılma noktasıdır. Hareketli, tek ve sert bir ışık yaratan işaret fişeği bir ışık kaynağına dönüşür. Yıkıntıların üzerine vuran bu ışık, binaların ve enkazların uzun, çarpık ve hareketli gölgeler yaratmasını sağlar (Bkz. Şekil 13.). Bu, gerçekçi bir aydınlatma değil, Schofield'ın travma sonrası zihninin bir yansımasıdır; zira mekan, bu dinamik ışık-gölge oyunuyla bir kabusun görselleşmesini aktarır. Işığın ve gölgenin bu dinamik yapısı, her köşeyi potansiyel bir tehditle doldurur ve her an bir tehlikenin belirebileceği hissini yaratır. Schofield'ın silüetinin devasa duvarlara yansıması onun çaresizliğini vurgularken, ışığın kullanım şekli yalnızca bir ışık kaynağı olmaktan çıkarak psikolojik bir mekan yaratma gücüne evrilir. Bu sahneyi yaratmak için altı vinç üzerine monte edilen yaklaşık 500 adet 1000 watt'lık ampulden oluşan dev bir LED ışıklandırma sistemi kullanılmıştır (Marchant, 2020). İşaret fişeğinin hareketini ve parlaklığını simüle eden bu sistem, gerçeküstü bir etki yaratmada başarılı olmuştur. Benzer şekilde, alev alan kilise sahnesindeki ateşin sıcak, titreşen ve yıkıcı ışığı veya Alman sığınağındaki el fenerlerinin dar ve hareketli huzmeleri de, ışığın o anki dramatik durumu ve karakterin ruh halini yansıtmada nasıl kullanıldığının başarılı örnekleridir. Bu dışavurumcu görselliğe, Schofield'ın bir bodrum katında karşılaştığı Fransız kadın ve bebekle olan sahnesindeki ışığın, tek bir gaz lambasından yayılan keskin ve sıcak tonu bir tezat yaratır. Bu *chiaroscuro* aydınlatma tekniği, karakterlerin yüzlerini yüksek kontrastta aydınlatır ve bu an, bir anlığına olsa da savaşın atmosferinden iki karakteri de uzaklaştırır (Kraguljac, 2009, s.1). Film, şafak sökerken Schofield'ın ormanda dinlendiği sahneyle birlikte, ağaçların arasından süzülen yumuşak gün ışığına, ardından da finaldeki siper koşusuyla günün o kasvetine ve nesnel ışığına geri döner. Bu ışık yolculuğu, bir yansımadan yeniden gerçekliğe dönüş sürecini başarılı bir şekilde tamamlar.

Şekil 13. “1917” Filminden Kare



Kaynak: 1917, 2019, 1:08:40

Bu ışık kullanımı ve kompozisyonel yapı, filmin en tanımlayıcı özelliği olan kesintisiz ve bedensel kamera hareketleriyle tam anlamıyla deneyimlenebilir bir bütünlüğe kavuşur. 1917’nin tek plan estetiği, teknolojinin de sunduğu imkanlarla yeni bir boyut kazanır. Bu kesintisiz akışı sağlamak için ARRI Alexa Mini LF gibi kompakt ve yüksek çözünürlüklü dijital kameralar kullanılmıştır (Mononodes, t.y.). Anlatının ihtiyaçlarına göre değişiklik gösteren sistemlere monte edilmiştir. Siperlerdeki dar alanlarda karakterleri takip ederken Steadicam kullanılmış, tarafsız bölgenin üzerinden uçarak geçmesi gereken sahnelerde kablolu sistemlere (wire-cam/Spydercam) asılmış, siperlerin üzerinden yükselmesi gerektiğinde vinçlere (Technocrane) takılmıştır (Bkz. Şekil 14.). Schofield’ın nehre düştüğü sahnede kamera, onunla birlikte suya dalar, savrulur; suyun altını ve üstünü ardarda göstererek karakterin boğulma ve kontrolü kaybetme hissini izleyiciye doğrudan yansıtır (Marchant, 2020). Bütün bu uygulamalar, insan ve makine arasında kusursuz bir koreografiyle mümkün olmuştur. Farklı açılardan meydana gelen bu uzun çekimler post-produksiyon aşamasında, genellikle bir nesnenin (bir duvar, bir ağaç veya askerin bedeni) kameranın önünden geçtiği veya hızlı bir pan hareketiyle görüntünün bulanıklaştığı anlarda, dijital müdahalelerle birleştirilmiştir (Failes, 2020). Bu teknik altyapının oluşturduğu etki, anlatının ileri bir devinimle akmasını sağlamıştır.

Şekil 14. “1917” Filminin Set Arkasından Bir Anın, Filmdeki Nihai Sahnede Kullanımı



Kaynak: Filmmakers Academy, 2020.

Kamera, neredeyse her zaman karakterlerle birlikte ileri doğru hareket eder; Deakins verdiği bir röportajda Mendes ile kameranın geriye dönmesini istemedikleri konusunda hemfikir olduğunu, kameranın her zaman ileriye devam etmesini istediklerini de belirtmiştir (Marchant, 2020). Bu durum, görevin aciliyetini ve zamana karşı yarışı fiziksel olarak hissettirir; izleyici için dinlenecek, nefes alacak bir alan yoktur. Bu kesintisiz hareket, izleyiciyi tamamen Schofield’ın öznel deneyimine ortak eder. Schofield’ın nehirde boğulmaktan kurtulup ormanda dinlendiği ve bir askerin şarkısını dinlediği sahnede, bu ileri devinime kısa bir ara verilir. Kameranın sakin hareketi, o ana kadar yaşanan kaosla tezat oluşturur; hem karaktere hem de izleyiciye kısa bir soluklanma olanağı sağlar. Ancak bu dinginlik, filmin en unutulmaz sahnelerinden biri olan, Schofield’ın taarruza kalkan taburun önünde, siper hattına paralel olarak koştuğu sekansla son bulur. Bu sekansta kamera, bir araç üzerinde, karakterle birlikte aynı hızda ve yönde ilerlerken kompozisyon sürekli değişir; bir tarafta Schofield’ın kararlı yüzünü, diğer tarafta üzerine koşan, kimi zaman çarparak onu düşüren askerleri ve patlamaları kesintisiz bir şekilde kaydeder (Bkz. Şekil 15.). Bu final sahnesi, izleyiciye savaşın kaosunu ve bir askerin hayatta kalma mücadelesini, kurgunun yarattığı kesintileri ortadan kaldırarak, doğal ve sarsıcı bir şekilde deneyimletir. Kamera, bu filmde yalnızca bir kayıt cihazı değil,

aynı zamanda izleyicinin bedensel ve duysal uzantısına dönüşür; onunla birlikte tökezler, suyun altına batar ve onunla birlikte zafere ulaşır. Bu sinematografik yapı, 1917’deki tek plan çekim tekniğini filmin anlatısal mantığı haline dönüştürür. Geleneksel kurgu, izleyiciye olayları analiz etme, farklı bakış açılarını birleştirme ve anlatı üzerinde bir kontrol kurmayı sağlarken, 1917’nin kesintisiz plan sekansı bu mesafeyi ortadan kaldırır. Film, “Savaşta ne yaşandı?” sorusundan ziyade “Savaşta olmak nasıl bir his?” sorusunu merkeze alır ve bu soruyu cevaplamak için izleyiciyi karakterin deneyimine maruz bırakır. Sam Mendes’in, 2019’da verdiği bir röportajda, “Filmin iki saatlik gerçek bir anlatı olacağı fikri aklıma düştüğünde, izleyiciyi ana karakterlerle birlikte kitlemek bana doğal bir tercih gibi geldi; öyle ki izleyiciler, bilinçli ya da bilinçsiz biçimde, bu durumdan çıkamayacaklarını yavaş yavaş fark edeceklerdi.” ifadesi, bu görüşü destekler niteliktedir (Simon, 2019). Bu hedefe ulaşmak için tek plan tekniği, sinematografinin üç temel ögesini ayrılmaz bir bütün halinde yönetmeye çalışır. Kompozisyon, kameranın her hareketiyle yeniden yaratılan dinamik ve akışkan bir alan haline dönüşür. Işık tasarımı, kurguyla yaratılan atmosferik geçişlerin yerine, çekim anında evrilerek anlatının duysal ritmine yön verir. Kamera hareketi ise kesmelerle oluşturulan dikkat yönlendirme, gerilim artırma ve tempo belirleme gibi dramaturjik etkiyi tek başına kurgular. Bu bağlamda 1917’nin çekim tekniği, filmin hikayesini anlatan bir araç değil, hikayenin kendisine dönüşür.

Şekil 15. “1917” Filminin Set Arkasından Bir Görüntü



Kaynak: Birk,2020.

Sonuç olarak 1917'nin sinematografik bütünlüğü, savaşı stratejilerin geliştirildiği tarihsel bir olay olmaktan çıkararak onu insan bedeninin, zamanın ve mekanın acımasızlığına karşı verdiği temel bir varoluş mücadelesine evirir. Yapım Tasarımcısı Dennis Gassner, verdiği röportajda, senaryoyu ilk kez okuduğunda bunun bir savaş filmi olmadığını anladığını belirtmiştir (Marchant, 2020). Analiz boyunca görüldüğü üzere, genellikle karakterin bakış açısıyla sınırlı kalan kompozisyonlar, izleyicinin algısal alanını sınırlarken; ışık tasarımının natüralist ve dışavurumcu tonlar arasındaki kullanımı, bu yolculuğun duygusal haritasını çizer. Bu itina ile inşa edilen evrenin içinde ilerleyen kamera hareketleri ise, bu iki unsuru birleştirerek izleyiciyi tanıklık etmenin ötesinde, yorgunluğu ve acıyı hisseden bir ortağa dönüştürür. Bu bağlamda 1917, teknolojinin sinemaya sunduğu imkanların yalnızca daha büyük bir gösteri kurmak için değil, aynı zamanda daha derin bir öznel yolculuk ve empati bağı kurmak için de kullanılabileceğini gösteren bir yapıttır. Nihayetinde Sam Mendes'in eseri, sinematografiyi, bir hikayeyi temsil etme aracından, o hikayenin deneyimine ortak eden bir yapıya dönüştürerek, savaş sineması türünde yeni bir anlatısal ufuk açmaktadır.

4.2. Devamlılık ve Süreklilik

Sam Mendes'in yönetmenliğini üstlendiği 1917, sinematografik anlatının temel ilkelerini, tek plan çekim tekniğinin zorlu koşullarıyla yeniden tanımlar. Bu biçimsel tercih, filmi, bir savaş döneminin mücadelesinden çıkararak savaşın kaotik ve geniş coğrafyasındaki hayatta kalma mücadelesinin fiziksel deneyimine dönüştürür. Bu dönüşümün ve filmin izleyici üzerinde yarattığı sarsıcı gerçeklik hissi devamlılık ve sürekliliğin başarıyla sonuçlanmasına yatar. Film, kurgu odaklı planlamadan farklı olarak sekansları bir bütün halinde muhafaza eder.

1917'de devamlılık, kurgu aşamasındaki müdahalelerden çıkıp, prodüksiyonun organik ve nefes alan bir parçasıdır. Planlar arasındaki kostümlerin, nesnelerin ve mekanın tutarlılığını sağlamak; çekim anına, oyuncuların ve set ekibinin sorunsuz performansına bağlıdır. Karakterlerin askeri üniformalarının kirlenme derecesi, yüzlerindeki yaralar veya çamur izlerinin artışı, yolculukları boyunca kesintisiz bir görsel tarih kaydı gibi işlenir. Bu durum, izleyici açısından filmdeki sahiciliği destekler; Schofield'ın eline batan dikenli tel yüzünden sardığı bez, filmin geri kalanı boyunca elinde görülmeye devam eder. Bu gibi detaylar kurmaca evrenin kendi

içinde fizik yasalarına bağlı kaldığını ve bu evrenin “yaşayan” bir yer olduğunu pekiştirir. Bu başarılı uygulamayı Deakins şu sözleriyle destekler: “Tüm filmler işbirliği içinde olmayı gerektirir, ancak bu film çoğundan daha ince hesaplanmış, bir bale gibiydi; ekip, kameralar ve teknik unsurların hepsi, oyuncuların performanslarıyla tamamen uyum içinde olmalıydı.” (British Cinematographer, t.y.) Özellikle mekansal devamlılık konusunda tek plan çekim tekniği büyüleyici bir etki yaratır. İzleyici, karakterlerle birlikte, siperlerin dolambaçlı yapısını dolaşır, tek edilmiş bir çiftliğe uğrar veya Ecoust kasabasının yıkık dökük sokaklarını adım adım keşfeder. Kurgunun mekanı parçalara ayıran ve akışa uygun şekilde peş peşe sıraladığı planları, izleyicinin zihninde birleştirmesi beklenmez. Böylelikle mekan, yalnızca bir arka plan işlevi görmekten çıkarak, karakterlerin içinde yolculuk yaptığı somut bir yapıya dönüşür. Bu mekansal tutarlılık, izleyicinin filme olan güvenini ve dikkatini artırır; zira izleyicinin seyri bir bütünlük halindedir. Filmin bu devamlılık stratejisinin başarısı, dijital dikişlerin görünmez yapısındadır. İzleyicinin film boyunca deneyimsel devamlılığı asla kırılmaz. Schofield’ın Ecoust kasabasında uyandığı sahnede uygulanan belirgin kesme bir teknik hata değil, aksine karakterin yaşadığı tramvayı, üzerindeki yıpratıcı etkiyi, ölüm ve yeniden doğuşu vurgulayan, anlatıya hizmet eden bilinçli bir şekilde uygulanmış devamlılık kırılmasıdır. Roger Deakins, verdiği bir röportajda, bu sahneyi şu sözlerle ifade eder:

Sam ile aylar boyunca, herhangi bir faaliyeti başlatmadan, yalnızca filmi nasıl görselleştirebileceğimizi konuştuk. Birçok storyboard hazırlasak da, bunları pek fazla kişi görmedi. Yine de bu storyboard’lar, kullanmak istediğimiz sinematografik dili ve kamera ile oyuncular arasındaki ilişkinin nasıl olacağını keşfetmemize yardımcı oldu. Filmdeki tek kesmenin yapılacağı sekans üzerine çokça kez konuştuk; nihayetinde sahnenin, neredeyse halüsinatif, gerçeküstü bir kabus gibi olmasını istedik. Schofield uyanıyor ama gerçekten uyanıyor mu, Yaşıyor mu, öldü mü? Sam’in ateş ve işaret fişekleriyle bunu amaçladığını düşünüyorum. Buranın cehennem gibi hissettirmesini, ama aynı zamanda bir şekilde şiirsel olmasını istiyorduk. (Marchant, 2020)

Bu an dışında film, izleyiciyi kurduğu evrenin fiziksel ve mantıksal bütünlüğüne ikna eder ve bu, filmin sürükleyiciliğinin temelini oluşturur.

Filmde kurulan sarsılmaz mekansal gerçeklik, filmin en etkili psikolojik aracı olan ve zamanı bir anlatı karakterine dönüştüren süreklilik ilkesi tarafından da güçlendirilir.

Filmin anlatısı, karakterlerin yaşadığı zaman dilimiyle gösterim zamanının senkronize olduğu, gerçek zamanlılık üzerine kuruludur. Böylelikle filmdeki aciliyet ve gerilim hissi izleyicinin bildiği teorik bilgiden çıkarak fizyolojik bir deneyime dönüşür. Zira izleyici, görevin tamamlanması için zamanın daraldığını yalnızca bilmekle kalmaz, aynı zamanda her bir saniyenin geçişini karakterlerle birlikte kesintisiz bir şekilde yaşar. Filmin tek plan çekim tekniğiyle tamamlanan ve mutlak sürekliliğin hakim olduğu yapısı, izleyicide herhangi bir rahatlama anına izin vermez. Geleneksel yapıda olan bir filmde gerilimli bir sahnenin ardından yapılan kesme, izleyiciye bir anlık da olsa nefes alma ve kendini anlatıdan soyutlama imkanı tanırken, 1917’de bu imkan izleyiciye tanınmaz. Gerilim, süreçle birlikte yoğunlaşarak filmin başından sonuna dek sürekli artar. Süreklilik, filmdeki bazı önemsiz anları da önemli bir değere dönüştürebilir. Schofield’ın kamyonun arkasında dinlenmeye çalıştığı veya bir anlığına durup etrafı dinlediği anlar, kurguyla atlanmadığı için, karakterin film içindeki dönüşümü veya gelişimine de tanıklık etmeye izin verir. Film, karakterlerin yaşadığı fiziksel ve zihinsel yorgunluğu doğrudan aktarır. 119 dakikalık kesintisiz bir yolculuğun sonunda izleyici de kendini yorgun, tükenmiş hissedebilir. Bu, filmin süreklilik stratejisinin ne denli başarılı olduğunu gösterir. Zaman, filmde, afişinin üzerinde de yazdığı üzere “Tek düşmanları zamandı.” ifadesini somut bir zemine oturtur; zira zaman, karakterleri yıpratır, onları hedefe doğru hem iten hem de onlara karşı işleyen, somut bir güçtür. Dolayısıyla 1917’nin tek plan tekniği, başarıyla tamamlanan devamlılık ve süreklilik kurgusuyla izleyiciyi savaşın içine adeta bir asker gibi konumlandırmıştır.

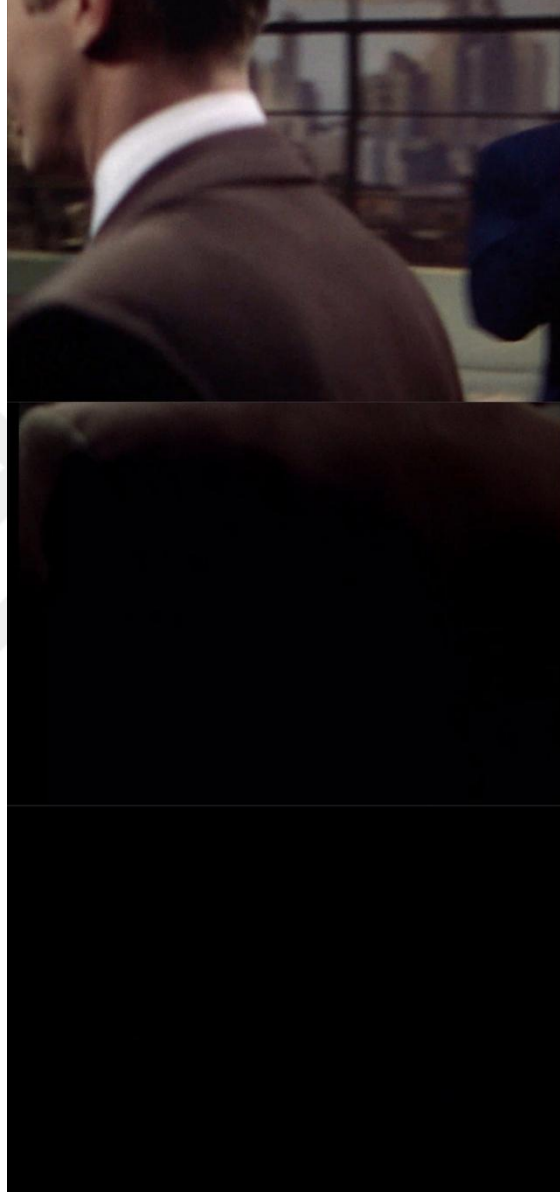
5. “İP” VE “1917” ÜZERİNE KARŞILAŞTIRMALI ANALİZ

Sinema tarihinde, farklı teknolojik ve kültürel dönemlerde, belirli biçimsel arayışların yeniden yorumlanmalarını incelemek, sanatın kendi evrimini anlamak için uygun bir yapı sunar. Bu bağlamda, Alfred Hitchcock’un 1948 tarihli yapımı *İp* (Rope) ile Sam Mendes’in 2019 tarihli dijital başyapıtı *1917*, günümüzde tek plan çekim tekniğinin uzun metrajda kullanımının ilk ve son örnekleri olarak karşımıza çıkar. Bu çekim tekniğinin yetmiş yılı aşkın bir sürede yol aldığı teknolojik, estetik ve felsefi değişimi gözler önüne seren bu iki yapıt, karşımıza iki referans noktası çıkarır. Her iki yönetmenin de, sinemanın en temel anlatıcı araçlarından olan kurguyu neredeyse tamamen gözden çıkaran duruşları, izleyiciyi filmin kurmaca dünyasına hapsetmeyi amaçlayan, temel yapıyı değiştiren bir planlamadır. Ancak bu ortak biçimsel tercih, birbirine zıt iki sinematografik evren ve anlatıda kullanılır. *İp*, kapalı bir mekanda, kibrin ve vicdan azabının psikolojik bir çözümlemesi için bu tekniği kullanırken; *1917*, aynı tekniği, savaşın kaosunu, fiziksel ve psikolojik etkilerini izleyiciyi deneyimleten bir araç olarak kullanır. Bu karşılaştırmalı analiz, iki filmin sinematografik stratejilerini; kullanılan ekipmanlar ve teknik yaklaşımlar, bu yaklaşımların oluşturduğu kompozisyon ve ışık tasarımı, devamlılık ve süreklilik ilkelerinin anlatısal işlevleri ve teknolojik gelişmelerin filmin anlatısına sunduğu imkanlar çerçevesinde incelenecektir. Bu inceleme, iki filmin yalnızca teknik farklılıklarını ele almayacak, aynı zamanda sinemanın “gerçeklik” ve “izleyici deneyimi” ile kurduğu ilişkinin zaman içinde nasıl evrildiğini de tespit etmeyi hedeflemektedir.

İki film arasındaki en temel ve ayrıştırıcı fark, şüphesiz, üretim süreçlerine ve anlatı olanaklarına yön veren teknolojik altyapı ve bu altyapının yönetmenin film üzerindeki hakimiyetine olan etkisidir. *İp*, analog dönemin fiziksel kısıtlamalarıyla mücadele eden bir yaratıcılık yapıtıdır. Hitchcock, filmin çekim sürecinde ağır ve hantal Techicolor kameralarıyla çalışmaktaydı. Bu kameraların en büyük kısıtlamalarından biri, bir film makarasının en fazla 10 dakikalık kayıt süresiyle sınırlı oluşudur. Bu fiziksel limit, Hitchcock’un, 80 dakikalık bir filmi tek bir

çekimmiş gibi göstermek için “gizli kesme” (hidden cut) tekniğini geliştirmesini sağlamıştır (Turner, 2023). Bu çözüm, çekim sonuna doğru kameranın bir karaktere veya bir eşyaya yaklaşarak ekranı anlık olarak karartmasıyla makara değişiminin yapılmasına dayanmaktadır (Bkz. Şekil 16.).

Şekil 16. “İp” Filminde Gizli Kesme Uygulaması



Kaynak: İp (Rope), 1948. 0:27:14-0:27:16

Bir diğer kısıtlama ise kameranın ağırlığından dolayı hareketinin sınırlı kalmasıdır. Bu problemi aşmak için Morris Rosen tarafından özel bir dolly tasarlanmış; 1.700 dolara mal edilen bu sistem, kare şeklinde bir platform, bir kamera direği ve tekerleklerden oluşur (Bkz. Şekil 17.). Sistem, raylara ihtiyaç olmadan hareket edebilen ve normal boyutlardaki bir çift kapıdan geçebilecek kadar küçük bir boyutta

tasarlanır. Kamera direği sessizce yaklaşık 1.2 metre kadar yükselebilen bir yapıdadır, tekerlek setleri ise her biri ayrı ayrı dönebilecek Şekilde yerleştirilir. Direksiyon koluna bağlanan zincirin tüm tekerlekleri aynı anda dndrebilmesiyle kamera, bir karakterin etrafında yakın planda dairesel Şekilde hareket edebilir. “Rosie’nin dolly’si” adı verilen bu tasarım, günümüzde yaygın olarak kullanılan crab dolly’nin prototipidir. Bu tasarımın kullanılabilmesi için set duvarları ve mobilyalara tekerlek monte edilerek, kamera hareketine göre sürüklenip tekrar yerine yerleştirilmesi sağlanır. Bu esnada sessizliği korumak adına, zemin, ses yalıtımı sağlayan Celotex halı ve keçe ile kaplanır. Zemin, kameranın ne zaman ve nerede konumlanması gerektiğini gösterir Şekilde işaretlenir; srekliplik amiri kamera merceğinin hemen altına asılan küçük bir el feneriyle zemindeki numarayı aydınlatarak kameranın pozisyonuna yerleşmesi için yardımcı olur (Turner, 2023) (Bkz. Şekil 18.). Bu durum, kamera hareketlerinin daha yavaş, kontrollü ve genellikle yatay ekseninde oluşmasına sebep olmuştur.

Şekil 17. “İp” Filminin Set Arkasından Bir Görüntü



Kaynak: Buchholz, 2016.

Şekil 18. “İp” Filminin Set Arkasından Bir Görüntü, Kamera Hareketleri Zemin Üzerinde İşaretlenmiş



Kaynak: Turner, 2023.

Görüntü yönetmeni Joseph Valentine’in bir ifadesinde, kameranın geçişi için hareket ettirilen duvarlardan birinin yavaş hareketi, kameranın doğrudan duvara çarpmasına; çarpışma sonucu kameranın hasar alması sonucu çekimlere bir gün boyunca ara verdiklerini belirtir (Turner, 2023). Bu ifadeden de anlaşılabileceği üzere, tüm planın kusursuzca akması gereken işleyiş, o dönemde gerçekleştirilmesi epey meşakkatli olan bir süreçtir. Hitchcock’un her on dakikalık çekimin sonucunu görmek için filmin banyosunu beklemek zorunda olduğu üretim modelinden, Mendes’in çekim esnasında bile filmin kaba kurgusunu, ritmini ve atmosferini anlık olarak denetleyebildiği ve ona yön verebildiği dijital bir üretim modeline geçilmiştir. 1917’nin setinde, çekilen sahneler anında birleştirilip geçici ses ve müzik eklemeleriyle yönetmene sunulabiliyordu; bu imkan yönetmenin film üzerindeki kontrolünü tek plan estetiğinin doğurduğu doğaçlama riskine karşı pekiştiren temel bir farktır (Bkz. Şekil 19.).

Şekil 19. Sam Mendes 1917'nin Setinde



Kaynak: Youtube. 2019.

İp ve *1917*'de kullanılan gizli kesmeler, yönetmene her bir uzun çekim arasında dinlenme, değerlendirme yapma ve sonraki sekans için biçimsel düzenleme yapma olanağı tanır. Dolayısıyla bu iki filmde yönetmenin filme müdahalesi yalnızca tasarım alanında kalmaz, çekim süreci boyunca da eşzamanlı devam eder. Teknolojinin bir diğer artısı, filmlerde mekan kullanımının genişlemesi ve özgürleşmesidir. *İp*'in tekniği, onu bir stüdyonun kontrollü ve yapay ortamına sıkıştırırken; *1917*'de inşa edilen açık hava platoları ve gerçek mekan kullanımı, kameranın uzun takip planlarını daha doğal bir yapıya dönüştürür ve mekanın algılanışını çok daha gerçekçi bir noktaya evriltir. Gelişmiş kamera taşıma sistemleri (Steadicam, vinç, drone, gimbal) ve uzaktan kontrol edilebilirliği, kameranın bir platformdan diğerine kesintisiz bir biçimde aktarılmasını sağlayarak *1917*'deki mekanın sınırlamalarını ortadan kaldırmış ve yönetmenin tempo üzerindeki kontrolünü artırmıştır. Sam Mendes ve Roger Deakins, ARRI Alexa Mini LF gibi hafif, kompakt ve yüksek çözünürlüklü dijital kameralar sayesinde, Hitchcock'a zıt olarak, hareket özgürlüğü yakalar. Film makarası gibi fiziksel kısıtlamalar ortadan kalkmış, tek kısıtlama operatörün dayanıklılığı ve veri depolama kapasitesi haline gelmiştir. “Gizli kesme” ihtiyacı devam etse de, bu birleştirmeler post-produksiyon aşamasında, Rocheron'ın ifadesiyle, “dijital dikiş” adı verilen, Bilgisayarda yaratılmış görüntü (CGI) teknikleriyle geliştirilmiştir (Aslanyürek, 2021, s.37). Zira filmin senaryosu incelendiğinde 61 sahne ayrımı olduğu görülür ancak dijital müdahalelerle bu kesmeleri tespit etmek epey güçtür (Kavi, & Kavi, 2020, s.24-32).

Yapılan bu müdahaleler, genellikle dijital set genişletmeleri ve görüntüde istenmeyen obje veya kısımların silinmesinden oluşur. Bu teknolojik özgürlük, kamera hareketlerinin doğasını da değiştirmiştir. Kamera yalnızca bir dolly üzerinde değil, siperlerde karakterlerle birlikte koşan bir Steadicam, tarafsız bölgenin üzerinden uçan bir kablolu sistem (wire-cam) veya siperlerin üzerinde yükselen bir vinç (crane) düzeneğidir (Bkz. Şekil 20.). Bu kullanım, *İp*'in kontrollü hareketlerine kıyasla, *1917*'ye son derece dinamik ve bedensel bir hareket kazandırmıştır.

Şekil 20. “1917” Filminde Sırasıyla Steadicam, Wire-Cam ve Crane Kullanımı



Kaynak: Youtube, 2019

Sonuç olarak, iki film arasındaki teknik fark, bu çekim tekniğinin zorlu uygulama aşamalarını farklı şekilde çözen yöntemlerdir; *İp*, analog dönemin sınırlarını teatral bir uygulamayla aşarken, *1917*, dijital gelişmeleri, bir kaos deneyimi yaşatmak için bir araç olarak kullanır. Bu ayrım, kompozisyonun yapılarında da görülür. *İp*

filminde kompozisyon, tek bir apartman dairesinin sınırları içerisinde bir sıkışmışlık hissi yaratır. Kompozisyonun çerçevesi duvarlar, tavan ve mobilyalarla çevrelenerek adeta bir tiyatro sahnesini andırır. Bu çerçevenin değişmeyen merkez noktası içerisinde bir ceset saklanan ahşap sandıktır. Filmdeki kompozisyonlar bu merkez noktaya göre şekillenir ve karakterlerin bu merkezle olan ilişkisiyle psikolojik çözümlemeleri yapılabilir. *İp* filmi, bu yönüyle tek bir mekanda geçerken; 1917, bir savaş alanında durmaksızın değişen kompozisyon yapısıyla çeşitlilik sunar. Kompozisyon, kimi zaman karakterlerin savunmasızlığını vurgulayan devasa negatif boşluklarla doludur; kimi zamansa dar siperlerde, yıkık bir kasabanın parçalı mimarisiyle görüş alanını kısıtlayan bir yapıdadır. İzleyici, tıpkı karakterler gibi, bir sonraki tehdidin nereden geleceğinin bilinmediği bir belirsizlikle baş başa bırakılır. *İp* filminde sandık bir referans noktasını oluşturur, 1917’de ise bu unsur, sürekli değişen, uzak ve ulaşılması zor olan ufuk çizgisidir.

Işık tasarımı bu iki film içinde önemli bir yere sahiptir. Hitchcock’un ilk renkli filmi olan *İp*, bu açıdan da özel bir yerdedir. Zira bu filmin renkli kurgusu, Hitchcock’un “Renk, hikayede hayati derecede dramatik öneme sahip olan gün batımından karanlığa geçiş zamanını belirtecektir.” ifadesiyle şekillenir. Stüdyo ortamında titizlikle kurgulanan teatral yapıdaki ışık, görüntü yönetmeni Joseph Valentine’in, American Cinematographer’a temmuz 1948’de verdiği bir röportajda en büyük probleminin ışık olduğunu belirttiği ifadelerine rağmen başarıyla uygulanır (Turner, 2023). Bu ifade de onu en zorlayan şey, kameraların ve mikrofonların gölgelerinin ekrana yansımamasını sağlamaktır. Filmin 80 dakikalık süresi boyunca gün batımını simüle eden ışık değişimi apartman dairesindeki psikolojik durumun değişmesini temsil eder. Parlak gün ışığı yerini gün batımının kan kırmızısı tonlarına, ardından da gecenin ve neon tabelanın yapay aydınlatmasına bırakır. Pencereden görülen bu gün batımı ve geceye doğru akış, Manhattan silüetinin içerisinde gerçekleştirilir. Minyatür bir uygulamayla kurgulanan bu manzara, yaklaşık 1.115 metrekarelik bir cyclorama olarak tasarlanır. Apartman dairesinin üç katı genişliğinde büyüklüğe sahip bu yapı, yarım daire şeklinde yerleştirilip, minyatür binalar perspektif yanılması yaratacak şekilde kompoze edilir; böylece arka planın farklı kamera açılarında da bütünlüğünü koruması sağlanır. Daha uzakta, silüet olarak görülen binalar ise New York’ta çekilmiş fotoğrafların büyütülüp, iki yüzölçümü halinde yerleştirilmesiyle tasarlanır. En uzakta görülen binalar pencereye yaklaşık 6 metre

uzaklıkta konumlandırılmış olup, etkili ışıklandırma sayesinde gerçekçi bir mesafe yanılgısı yaratır. Minyatürlerin aydınlatılması ise yaklaşık 6.000 adet 25 ile 100 watt arası akkor ampul ile sağlanır. Minyatür binaların dış cephelerine 200 küçük neon tabela yerleştirilip her biri ayrı kablolanmıştır. Tüm bu sistem için yaklaşık 8.000 metrelik kablo, 126.000 watt güç ve 150 adet trafo gerekmiştir. Prodüksiyon sorumlusu Fred Ahern, bu silüetin üzerinde görülen bulutların yapımı için özel bir teknik geliştirir. Önce pamukla bu etkiyi yaratılmak istenir ancak pamuğun yapısından dolayı ışığı emmesiyle vazgeçilmiştir. Ardından bulutlar, *spun glass* olarak bilinen cam elyaflarından, 500 kilo kadar farklı kümülüs bulutlar şeklinde modellenir. Tek tek yerleştirilen bulut tasarımı, görünmez tellerle tavana bağlanıp raylı sistemle hareket ettirilir (Turner, 2023).

1917 için ışıklandırma, filmin kurmaca dünyasının fiziksel gerçekliğini yansıtan natüralist bir doğal ışıkla, karakterin içsel dünyasının korku ve travmalarını yansıtan, yüksek kontrastlı ve dramatik bir ışık kullanımı arasında tasarlanır. Filmin büyük bir bölümü, Deakins'in gerçekçilik adına çoğunlukla bulutlu havanın sağladığı yumuşak, dağınık ve kasvetli doğal ışıkla aydınlatılır. Ancak bu natüralist yaklaşım, Ecooust kasabasındaki gece sahnesinde yerini, işaret fişeklerinin yarattığı hareketli, sert ve uzun gölgelerin yaratıldığı bir dışavurumculuğa bırakır. Bu, *İp*'in kontrollü ve tek bir mekandaki dramatik ışık tasarımının aksine, savaşın acımasız gerçekliğini ve yarattığı psikolojik etkileri yansıtan, çok daha geniş ve dinamik bir ışık paletinin tasarlandığını gösterir.

Her iki film, zamanın ve mekanın kesintisiz akışından faydalanarak, izleyiciyi anlatının içine yerleştirir. Bu kesintisiz akışın yarattığı gerilim duygusunun doğal yapısı iki film için farklılık gösterir. Hitchcock'un bilindik "şüphe" (suspense) yapısı, *İp* filminde de görülür. İzleyici, ilk andan beri anlatıdaki katiller kimdir, ceset nerededir sorularının cevaplarını bilir. Buradaki gerilim, "ne olacak?" sorusundan ziyade "ne zaman ve nasıl ortaya çıkacak?" sorusundan kaynaklanır. Kesintisiz süreklilikle birlikte bu bekleyiş, film ilerledikçe gerilim seviyesini de yukarı tırmandırır. Zaman, sırrın ağırlığı altında ezilen karakterlerin psikolojilerine baskı uygular. Buradaki amaç, psikolojik bir çöküşü gerçek zamanlı olarak iletmeğdir. *1917*'de ise gerilim "merak (mystery)" ve anlık "sürpriz (surprise)" üzerine şekillenir. Karakterlerle birlikte yolculuk eden ve bir görevin sorumluluğunu alan izleyici, yalnızca karakterlerin bilgisi kadarını bilir. Bir sonraki siperin köşesinde, bir

sonraki binanın içinde onları neyin beklediğinden bihaberdir. Kesintisiz süreklilik burada, zamana karşı verilen bir mücadeleyi ve her an meydana gelebilecek bir bilinmez tehdidin yarattığı stresi artırmak için kullanılır. Amaç, psikolojik bir durumu yansıtmaktan öte, hayatta kalma mücadelesinin bedensel ve duysal deneyimini izleyiciye birebir yaşatmaktır. Sam Mendes, tek plan çekim tekniğini kullanarak kesintisiz bir yapı elde etme hedefini, filmin anlatısının en iyi şekilde bu yöntemle aktarılabilceğini düşünerek; “Seyircinin kendini karakterlerle birlikte orada olduğunu, onların her nefesini soluduğunu, ayak izlerinde yürüdüğünü hissetmesini istedim. Bunu sağlamanın en iyi yolu ise sahneden kaçış imkanı tanıyacak kesmeler yapmamak.” ifadesiyle dile getirmiştir. *İp*, bir cinayet mahallindeki rahatsız edici bir partiye davetsiz misafir olma hissini sunarken, *1917*, bir hayatta kalma mücadelesinin içinde, karakterin bir yansıması olma hissidir. *İp*, zihinsel bir deneyimken, *1917*, fizyolojik bir deneyim sunar.

Sonuç olarak *İp* ve *1917*, tek plan çekim tekniğinin iki farklı estetiğini temsil eder. Hitchcock’un analog kısıtlamalara rağmen yarattığı evren, sorunsuz bir biçimde sahnelenmiş, her hareketin ve sözün hesaplandığı bir tiyatro oyununu andırır. Mendes’in teknolojiyle birlikte özgürleşerek yarattığı evren ise, kontrol dışı ve kaotik bir yolculuktur. Bu noktada, Hitchcock’un “bir daha yapmam” ve “filmler kurgulanmalıdır” şeklindeki görüşlerinin, günümüz koşullarında geçerli olup olmadığı bir soru işaretidir. Zira Hitchcock’un kastettiği geleneksel devamlılık kurgusuyken, *1917* gibi filmlerde kurgu olmadan da yakın planların, geniş planların ve dinamik bir mizansenin yaratılabilceğini ispatlanmıştır. *1917*, yoğun duygu değişimi yaşayan karakterin etrafında 360 derece dönen kamerayla bile akışkanlığını korur; bu durum, hem dramatik etkiyi artırır, hem de kesme yapmadan bir düşünce veya bir duyguyu aktarmanın mümkün olduğunu gösterir. Teknolojiyle birlikte geliştirilen post-produksiyon aşamasında kullanılan yöntemler, görüntüde istenmeyen unsurları temizleme veya sahneye yeni unsurlar ekleme gibi esneklikleri de beraberinde getirmiştir (Bkz. Şekil 21.). Büyük formatlı kameralarla elde edilen kusursuz olarak değerlendirilebilecek görüntü kalitesi, tekniğin getirebileceği estetik tavizleri de ortadan kaldırır.

Şekil 21. “1917” Filminde Bir VFX Uygulaması (Öncesi-Sonrası)



Kaynak: YouTube,2020.

Son olarak, bu iki film, sesli sinemada tek plan yanılması üzerine inşa edilen anlatı tekniğinin yetmiş yılı aşkın bir sürede yol aldığı teknolojik evrimin iki temel yapıtı olarak okunabilir. Alfred Hitchcock’un *İp* filmi, bu tekniğin ilk denemesi olarak, ağır Technicolor kameralarının ve on dakikalık film makaralarının yarattığı fiziksel kısıtlamalara karşı, setin kendisini hareketli bir mekanizaya dönüştüren yapısıyla ve kompozisyonun en ince ayrıntısına kadar planlanan haritasıyla oluşturulan analog dönemin yaratıcı bir işidir; teknolojinin sınırlarının insan zekası ve teatral bir ustalıklarla aşılmasıdır (Aslanyürek, 2021, s.41). Buna karşılık, *1917*, bu tekniğin günümüzdeki en güncel ve görkemli örneklerinden biridir. Hafif kameraların, gelişmiş taşıma sistemlerinin ve post-prodüksiyondaki müdahale olanaklarının getirdiği teknolojik özgürlüğün bir örneğidir. Fiziksel engellerden ziyade buradaki zorluk, sınırsız hareket alanını ve görsel veriyi, kusursuz bir biçimde bedensel bir deneyime dönüşecek şekilde sanatsal bir bütünlüğe ulaştırmaktır. Bu iki film bir arada incelendiğinde, tek plan çekim tekniğinin, teknolojinin kısıtlı kullanımından dolayı kapalı alanlara hapsolmesinden, dış dünya deneyimine uzanan bir yolculuk olduğu görülür. Sinemanın kendini yeniden icat etme ve izleyiciyi anlatının içine dahil etme arzusunun asla bitmeyeceğini gösterir.

6. SONUÇ

Bu çalışmada, tek plan çekim tekniğinin sinematografiye katkıları, tarihsel gelişimi ve bu anlatı biçiminin sinema sanatındaki yeri, Alfred Hitchcock'un yönetmenliğini üstlendiği *İp* (Rope, 1948) filmi ve Sam Mendes'in yönetmenliğini üstlendiği *1917* (2019) filmleri çerçevesinde incelenmiştir. Bu iki film, tek plan çekim tekniğinin anlatıyı oluşturduğu ilk ve son örneklerdir. Bu hedef doğrultusunda, öncelikle sinematografinin gelişiminin tarihsel sürecine bakılmış, ardından temel öğeleri olan kompozisyon, ışık tasarımı ve kamera hareketleri ile sinemanın dil yapısının birimleri olan plan, sahne ve sekans kavramları ele alınmış, bu teorik zemin üzerine tek plan çekim tekniğinin kuramsal çerçevesi oluşturulmuştur. Takip eden bölümlerde ise, bu tekniğin iki farklı teknolojik ve sanatsal dönemdeki örnekleri olan *İp* ve *1917* filmleri, önce kendi içlerinde değerlendirilmiş, ardından birbirleriyle karşılaştırılarak, sinematografik unsurları ile devamlılık ve süreklilik ilkeleri bağlamında benzerlik ve farklılıkları tespit edilmiştir.

Yapılan analiz, her iki filmin de geleneksel kurgu dilini reddederek, izleyiciyi anlatının merkezine yerleştirmek adına kesintisiz bir zaman ve mekan yanılsaması oluşturduğunu ortaya koymuştur. Ancak bu ortak biçimsel yapının, filmlerin üretildiği yıllardaki teknolojik imkanlar ve yönetmenlerin yaratım amaçları doğrultusunda birbirinden farklı estetik ve dramaturjik sonuçları beraberinde getirmiştir. *İp* filminin analizi, analog dönemin sinemasındaki fiziksel kısıtlamalar dahilinde, tekniğin nasıl bir “psikolojik kapan” yaratmak için kullanıldığını göstermiştir. Hitchcock, bir apartman dairesinde, kompozisyonu klostrofobik bir etkiyle düzenlemiş, ışığı karakterlerin vicdanlarının bir yansıması olarak tasarlamış, kamerayı ise sırra ortak olan sessiz bir gözlemci olarak kurgulamıştır. Tüm bu unsurlar ile filmdeki devamlılık ve süreklilik birleştirilerek, tek plan çekim tekniğiyle zamanın geri döndürülemez akışı bir gerilim aracına dönüştürülmüştür. İzleyicinin, işlenen suçun ahlaki sonuçlarıyla gerçek zamanlı olarak yüzleşmesi sağlanmıştır.

Bundan yetmiş bir yıl sonra çekilen *1917* filminin analizi ise, dijital teknolojinin sağladığı özgürlüklerin, aynı tekniğin kullanımını nasıl dönüştürdüğünü ortaya

koymuştur. Hafif kameralar ve taşıma sistemleri, dijital birleştirme imkanları; tek plan çekim tekniğini stüdyonun kapalı duvarlarından çıkarmış, bir savaş alanına uzanan geniş bir coğrafyaya taşımıştır. Filmde kompozisyon, karakterin bir mektubu ulaştırma çabasındaki stresi ve öznel alanını, ışık, savaşın doğasındaki tozun ve dumanın natüralist bir uygulamasını ve karakterin psikolojisini yansıtan dışavurumcu bir tasarım arasındaki yolculuğunu, kamera ise izleyicinin bedensel bir uzantısı haline dönüşerek savaşın fiziksel deneyimini yansıtmıştır. 1917'deki devamlılık ve süreklilik, psikolojik gerilimin bir kaynağı olmaktan öte, zamana karşı verilen bir ölüm kalım mücadelesini deneyimleten bir kurguyla işlenmiştir.

İki filmin karşılaştırmalı analizi, tek plan çekim tekniğinin evriminin, gelişen teknolojinin sinema alanında kullanım yöntemlerinin geliştirilmesiyle paralel olduğunu göstermiştir. *İp*, kısıtlamalardan doğan bir yaratıcılık anlatısıyken; 1917, sınırsız olanakları sanatsal bir amaca hizmet edecek şekilde yaratmanın örneğidir. Bu yolculuk, sinematografinin yalnızca bir estetik düzey yaratma sanatı olmadığını, aynı zamanda izleyicinin zaman, mekan ve gerçeklik ile kurduğu ilişkiyi yeniden inşa edebilen bir yapısı olduğunu kanıtlar.

Bu çalışmada geliştirilen analitik model, aynı zamanda Türkiye sinemasındaki yetkin biçimsel arayışları değerlendirmek için de bir zemin oluşturmaktadır. Özellikle Nuri Bilge Ceylan, Zeki Demirkubuz ve Semih Kaplanoğlu gibi uluslararası alanda tanınan auteur yönetmenlerin, tek plan tekniğini veya uzun planları, gerilim ya da anlatı derinliği yaratmak için kullanımından ziyade; genellikle zamanı, karakter-mekan ilişkisini veya varoluşsal bir durağanlığı derinleştirmek amacıyla kullandığı göz önüne alındığında, bu tezin ortaya koyduğu teknik ve karşılaştırmalı analiz, Türkiye sineması estetiğinin küresel sinema dili içindeki özgün yerini ve potansiyelini anlamlandırmak adına yeni bir bakış sağlamaktadır. Bu çalışma, yerel sinema üretimlerimizin de yalnızca tematik veya sosyolojik değil, aynı zamanda bu denli derinlikli bir biçimsel analizle okunabileceğini ortaya koyarak, Türkiye'deki sinema çalışmalarına bir kaynak olma gayesindedir.

Sonuç olarak, tek plan çekim tekniğinin sinema sanatındaki yeri, basit bir biçimsel tercih veya gösteriş aracı olmanın ötesindedir. Bu çalışma boyunca incelenen iki başyapıtın da gösterdiği üzere, bu teknik, doğru anlatıyla birleştiğinde, sinemanın izleyiciyi bir hikayenin tanığı olmaktan çıkarıp, o hikayenin bir parçası haline

getirebildiğine tanık oluruz. Bunlar dahilinde *İp* ve 1917, tek plan çekim tekniğinin sanatsal işlevinin, teknolojik ilerlemeyle paralel olarak nasıl dönüştüğünü ve yeniden tanımlandığını göstermektedir.



KAYNAKÇA

- “1917: Reverse engineered PowerGrades.” (t.y.) Mononodes.
<https://mononodes.com/1917film/>
- Andrew, D. (2010). *Büyük sinema kuramları*. Doruk Yayınları- Sinema Dizisi.
- Ankaralığıl, N. (2013). Fotoğraf ve sinemada kompozisyon: Altın oran ve Fibonacci spirali bağlamında Spielberg filmleri üzerine görsel çözümleme. *Erciyes İletişim Dergisi*, 3(1), 70–92. ISSN:1308-3198
<https://dergipark.org.tr/tr/pub/erciyesiletisim/issue/10498/128699>
- Arslan, S. D. (2024). *Sinemada hareketli görüntü teknikleri: Steadicam örneği*. Özgür Yayınları. DOI: <https://doi.org/10.58830/ozgur.pub535>
- Aslanyürek, Y. (2021). *Sinemada görüntü yönetiminin evrimi* (Yayın No. 671282) [Sanatta Yeterlilik Tezi, Maltepe Üniversitesi]. YÖK Ulusal Tez Merkezi.
- Bocutoğlu, Ç. (2019). *Dünya sineması'nda plan sekans ve süreklilik algısı* (Yayın No. 607778) [Sanatta Yeterlilik Tezi, Marmara Üniversitesi]. YÖK Ulusal Tez Merkezi.
- Büker, S. (1991). *Sinemada anlam yaratma*. Ankara: İmge Kitabevi Yayınları.
- Büyükaşık, C. A. (2021). *Sinematografik anlatım: Kompozisyon, ışık tasarımı ve kamera hareketlerinin anlatıma olan etkilerinin incelenmesi* (Yayın No. 697850) [Yüksek Lisans Tezi, İstanbul Aydın Üniversitesi]. YÖK Ulusal Tez Merkezi.
- Camcı, K. Ş. (2023). *Sinema mekanlarında atmosfer kavramının sinematografik teknikleriyle hareket-mekan-ses analizi: Düşüş ve Büyük Budapeşte Oteli filmleri* (Yayın No. 841500) [Doktora Tezi, Hacettepe Üniversitesi]. YÖK Ulusal Tez Merkezi.
- Çınar, C. (2008). *Sinema estetiğinde sinematografik uzam ve hareket algısı* (Yayın No. 261839) [Yüksek Lisans Tezi, İstanbul Üniversitesi]. YÖK Ulusal Tez Merkezi.
- Çınar, C. (2024) Sinemada anagnorisis anları ve film türlerine etkileri. *RumeliDE Dil ve Edebiyat Araştırmaları Dergisi*, (41), 623-639. DOI: 10.5281/zenodo.13337751
- Connelly, T. J. (2014). Big window, big other: Enjoyment and spectatorship in Alfred Hitchcock's *Rope*. *Quarterly Review of Film and Video*, 31(8), 779–788. DOI: 10.1080/10509208.2012.757533
- Curran, B. (2024, 1 Haziran) *All 35 Hidden Cuts We Spotted in 1917*. Screen Rant. <https://screenrant.com/1917-movie-secret-cuts-one-shot-trick-scenes-where/>
- Damacier, H. (2021). *Sinematografik mekan anlatısında artırılmış gerçeklik teknolojileri* (Yayın No. 681211) [Yüksek Lisans Tezi, Gebze Teknik Üniversitesi]. YÖK Ulusal Tez Merkezi.

- Failes, I. (2020, 17 Ocak) *The big effects moments in the one-shot '1917'*. Before & Afters. <https://beforesandafters.com/2020/01/17/the-big-effects-moments-in-the-one-shot-1917/>
- Fretts, B. (2020, 28 Ocak) How the star of '1917' pulled off that thrilling final run. *The New York Times*.
- Foss, B. (2016) *Film ve televizyonda anlatım teknikleri ve dramaturji*. İstanbul: Hayalperest Kitap. ISBN: 9786056249020
- Gök, C. (2007). Sinema ve gerçeklik. *Beykent Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 1(2), 112–123.
- Gökçe, G. (2012). *Televizyon program yapımcılığı ve yönetmenliği*. Der Yayınları. ISBN: 9789753533843
- “Week 3: Rope (1948) Long takes and disappointment”. (t.y.). *Hitchcock 52*. <https://hitchcock52.com/2016/01/22/week-3-rope-1948-long-takes-and-disappointment/>
- Karahoda, S. (2024). *Sinematografide sabit kadraj ve fotoğraf ilişkisinin karşılaştırmalı incelenmesi* (Yayın No. 867192) [Yüksek Lisans Tezi, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi]. YÖK Ulusal Tez Merkezi.
- Kavi, A. N. & Kavi, M. (2020). Sinemadaki teknik gelişmeler ışığında plan-sekansın film biçimine etkileri üzerine bir inceleme: 1917 örneği. *Akdeniz Üniversitesi İletişim Fakültesi Dergisi*, 34, 11–44. DOI: <https://doi.org/10.31123/akil.781856>
- Köprü, M. (2023). Tek karenin cazibesi: Tarkovski'nin Polaroidleri üzerinden sinema ve fotoğraf ilişkisi üzerine yeniden düşünmek. *Süleyman Demirel Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Sanat Dergisi*, 16(31), 313–339. <https://doi.org/10.21602/sduarte.1273683>
- Kraguljac, I. (2008) The implementation of chiaroscuro in photography and cinematography. [Doctoral Dissertation, Texas A&M University]. <https://oaktrust.library.tamu.edu/bitstream/handle/1969.1/ETD-TAMU-2371/KRAGULJAC-THESIS.pdf>
- Marchant, B. (2020, 16 Ocak) Behind the scenes on the “surreal nightmare” within '1917'. *Los Angeles Times*.
- Mather, P. (2009). Shot transitions and narrative logic in Hitchcock's *Rope*. *Kinema: A Journal for Film and Audiovisual Media*. DOI: <https://doi.org/10.15353/KINEMA.VI.1207>
- Medin, B. & Çakır, O. (2021). Béla Tarr sinemasında plan sekans kullanımı: *Torino Atı* filmi örneği. *Fırat Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 31(1), 365–380. DOI: <https://doi.org/10.18069/firatsbed.560029>
- Simon, S. (2019, 21 Aralık) 'It was part of me': Director Sam Mendes on the family history in '1917'. NPR. <https://www.npr.org/2019/12/21/790328406/it-was-part-of-me-director-sam-mendes-on-the-family-history-in-1917>
- Sözen, M. (2013). Sinemada Anlam Yaratan Bir Öge Olarak Işık Tasarımı ve Örnek Çözümler. *Selçuk İletişim*, 7(4), 152-168. DOI: <https://doi.org/10.18094/si.31156>

- Toprak, M. (2010). *Drama kurgusu teknikleri ve filme katkıları* (Yayın No. 277912) [Yüksek Lisans Tezi, İstanbul Üniversitesi]. YÖK Ulusal Tez Merkezi.
- Turner, G. E. (2023, 16 Ocak) Alfred Hitchcock's Rope – Something Different. *American Cinematographer*. <https://theasc.com/articles/alfred-hitchcock-rope>
- Uysal, T. (2007). *Fotoğrafi ve sinematografinin görsellik ilişkisi* (Yayın No. 207309) [Yüksek Lisans Tezi, İstanbul Üniversitesi]. YÖK Ulusal Tez Merkezi.
- Vineyard, J. (2010). *Sinemada çekim teknikleri*. İstanbul: İstanbul Organizasyon. ISBN: 978605617512

