T.C.

SELÇUK ÜNİVERSİTESİ

SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ

RADYO TELEVİZYON VE SİNEMA ANA BİLİM DALI

RADYO TELEVİZYON BİLİM DALI

KERİME SENYÜCEL BELGESELLERİ ÜZERİNE SİNEMATOGRAFİK BİR İNCELEME

SALİH KESKİN

DOKTORA TEZİ

DANIŞMAN

Prof. Dr. Sedat ŞİMŞEK

Konya-2024

Bu çalışma, 22.07.2024 tarihinde aşağıdaki jüri tarafından Radyo, Televizyon ve Sinema Anabilim Dalı Radyo ve Televizyon Bilim Dalı Programında Doktora Tezi olarak kabul edilmiştir.

Savunma
Tez Jürisi

Prof. Dr. Sedat ŞİMŞEK (Danışman Adı ve Soyadı)
Selçuk Üniversitesi
İletişim Fakültesi

Prof. Dr. Aytekin CAN (Üye Adı ve Soyadı)
Selçuk Üniversitesi
İletişim Fakültesi

Prof. Dr. İmran ASLAN (Üye Adı ve Soyadı)
Selçuk Üniversitesi
İletişim Fakültesi

Prof. Dr. Tugay ARAT (Üye Adı ve Soyadı)
Akdeniz Üniversitesi
İletişim Fakültesi

Dr. Öğr. Üyesi Abdullah MERT (Üye Adı ve Soyadı)
Kütahya Dumlupınar Üniversitesi
Güzel Sanatlar Fakültesi

İÇİNDEKİLER

TEZ KABUL FORMU III

ÖNSÖZ/TEŞEKKÜR IX

ÖZET X

SUMMARY X1

GİRİŞ 1

BİRİNCİ BÖLÜM

BELGESEL SİNEMA: KAVRAMLAR, TANIMLAR VE YAKLAŞIMLAR

1.1. Belgesel Sinemanın Tanımı 6

1.2. Belgesel Sinemanın İşlevi 10

1.3. Belgesel Sinemanın Amacı 14

1.4. Dünyada Belgesel Sinemanın Kısa Tarihi 18

1.5. Türkiye'de Belgesel Sinemanın Kısa Tarihi 38

1.6. Bir Sanat Formu olarak Belgesel Sinema 51

1.6.1. Belgesel Sinemada Estetik 53

1.6.2. Belgesel Sinemada Anlatı 58

1.6.3. Belgesel Sinemada Sinematografi 63

İKİNCİ BÖLÜM

SİNEMATOGRAFİ: TANIMLAR, TEKNİKLER VE TAMAMLAYICI UNSURLAR

2.1. Sinematografi ve Unsurları 67

2.1.1. Metin ve Senaryo 68

2.1.1.1. Konunun Belirlenmesi 71

2.1.1.2. Treatment (Geliştirim Senaryosu Yazımı) 71

2.1.1.3. Araştırma 72

2.1.1.4. Çekim Senaryosu Yazımı 72

2.1.3. Kompozisyon 74

2.1.3.1. Altın Oran 78

2.1.3.2. Çerçeve İçinde Çerçeve 79

2.1.3.3. Üçgenler 79

2.1.3.4. Açık ve Kapalı Kompozisyon 80
2.1.3.5. Çizgisel Düzenlemeler 81
2.1.4. Işık ve Renk 82
2.1.4.1. Ana Işık (Key Light) 87
2.1.4.2. Dolgu Işık (Fill Light) 88
2.1.4.3. Kontur (Backlight) 88
2.1.4.4. Chiaroscuro Aydınlatması 89
2.1.4.4.1. Rembrand Aydınlatma 89
2.1.4.4.2. Cameo Aydınlatma 90
2.1.4.4.3. Silüet Aydınlatma 91
2.1.4.4.4. Notan Aydınlatma 93
2.1.4.5. Renk 93
2.1.5. Kurgu 97
2.1.6. Ses ve Müzik 105
2.1.7. Zaman ve Mekan 109
2.1.8. Görüntü, Hareket ve Çerçeve 116
2.1.8.1. Kamera Hareket Türleri 118
2.1.8.2. Objektifler 121
2.1.8.3. Çekim Ölçekleri 123
2.1.8.3.1. Uzak Plan 123
2.1.8.3.2. Genel Plan 124
2.1.8.3.3. Boy Plan 124
2.1.8.3.4. Diz Plan 124
2.1.8.3.5. Bel Plan 125
2.1.8.3.6. Yakın Plan 125
2.1.8.3.7. Amors Plan 125
2.1.8.3.8. Ayrıntı (Detay) Plan 126
2.1.8.3.9. Göğüs Plan 126
2.1.8.3.10. İkili Plan 126
2.1.8.4. Aks Çizgisi 127
2.1.8.5. Nesnel ve Öznel Açılar 127

2.1.8.6. Çekimin Fotoğrafik Kapsamı 128
2.1.8.7. Çekimin Çerçevesi 130
2.1.8.7.1. Durağan Çerçeve 132
2.1.8.7.2. Hareketli Çerçeve 133
2.1.8.7.3. Çerçeve Oranları.....134
2.1.8.8. Çerçevelemede Kameranın Konumu 135
2.1.8.8.1. Göz Seviyesi.....136
2.1.8.8.2. Üst Açı.....137
2.1.8.8.3. Alt Açı 138
2.1.8.8.4. Eğik Açı.....138

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM
KERİME SENYÜCEL FİLMLERİNİN ÇÖZÜMLEMESİ

3.1. Kerime Senyücel Hakkında 144
3.2. Çalışmanın Problemi.....146
3.3. Çalışmanın Amacı.....147
3.4. Çalışmanın Önemi 148
3.5. Çalışmanın Evren ve Örneklemi 149
3.6. Çalışmanın Sınırlılıkları.....150
3.7. Çalışmanın Yöntemi 151
3.8. Bulgular: Kerime Senyücel Filmlerinin Çözümlemesi 153
3.8.1. *Halfeti: Suya Dönüşen Topraklar* (1999) Filminin Çözümlemesi 154
3.8.1.1. Filmin Özeti 154
3.8.1.2. Filmin Bölümleri 155
3.8.1.3. Filmin Fotoğrafik Kapsamı 158
3.8.1.4. Filmin Çerçevesi 174
3.8.1.5. Filmin Çekim Süresi 193
3.8.2. *Işık Yenersu: Tiyatronun Narin/Çetin Divası* (2005) Filminin Çözümlemesi 193
3.8.2.1. Filmin Özeti 194
3.8.2.2. Filmin Bölümleri 194
3.8.2.3. Filmin Fotoğrafik Kapsamı 197

3.8.2.4. Filmin Çerçevesi 204
3.8.2.5. Filmin Çekim Süresi 208
3.8.3. *Fatih: Avrupa'nın Kaderini Değiştiren Adam* (2012) Filminin Çözümlemesi 209
3.8.3.1. Filmin Özeti 209
3.8.3.2. Filmin Bölümleri 210
3.8.3.3. Filmin Fotoğrafik Kapsamı 212
3.8.3.4. Filmin Çerçevesi 216
3.8.3.5. Filmin Çekim Süresi 247
3.8.4. *Bilun: Sürgünün Son Tanığı* (2016) Filminin Çözümlemesi 248
3.8.4.1. Filmin Özeti 248
3.8.4.2. Filmin Bölümleri 249
3.8.4.3. Filmin Fotoğrafik Kapsamı 253
3.8.4.4. Filmin Çerçevesi 260
3.8.4.5. Filmin Çekim Süresi 266
3.8.5. *Suut Kemal Üzerine* (2019) Filminin Çözümlemesi 267
3.8.5.1. Filmin Özeti 267
3.8.5.2. Filmin Bölümleri 268
3.8.5.3. Filmin Fotoğrafik Kapsamı 272
3.8.5.4. Filmin Çerçevesi 275
3.8.5.5. Filmin Çekim Süresi 281
3.8.6. *Özden Toker ve Pembe Köşk* (2020) Filminin Çözümlemesi 281
3.8.6.1. Filmin Özeti 282
3.8.6.2. Filmin Bölümleri 283
3.8.6.3. Filmin Fotoğrafik Kapsamı 285
3.8.6.4. Filmin Çerçevesi 290
3.8.6.5. Filmin Çekim Süresi 298
3.8.7. *Yüzyıllık Ankaralı: Nebahat Taşkın* (2021) Filminin Çözümlemesi ..299
3.8.7.1. Filmin Özeti 299
3.8.7.2. Filmin Bölümleri 299

3.8.7.3. Filmin Fotoğrafik Kapsamı 304
3.8.7.4. Filmin Çerçevesi 307
3.8.7.5. Filmin Çekim Süresi 310
3.8.8. *Antik Tuğra: Özcan İzmirlier* (2022) Filminin Çözümlemesi 311
3.8.8.1. Filmin Özeti 311
3.8.8.2. Filmin Bölümleri 312
3.8.8.3. Filmin Fotoğrafik Kapsamı 314
3.8.8.4. Filmin Çerçevesi 319
3.8.8.5. Filmin Çekim Süresi 327
3.9. **SONUÇ VE ÖNERİLER** 329
3.10. **KAYNAKÇA** 335
3.11. **EKLER**.....357

ÖNSÖZ/TEŞEKKÜR

Gerçek yaşamı, gerçek olayları yönetmenin kendine has tarzıyla seyircisine aktaran bir film türüdür belgesel sinema. Kamerası, ışığı, rengi, mizanseni, kompozisyonu, kurgusu, zamanı, mekanı, sesi, müziği ve görüntüsüyle bir bütün sinematografik düzenlemedir. Kerime SENYÜCEL'in belgesel çalışmaları ise Türk belgesel sinemasının sadece sanatsal yönünü değil, aynı zamanda toplumsal belleği ve kültürel mirası da yansıtan eserlerdir. Onun filmleri, çoğu zaman göz ardı edilen ya da yeterince temsil edilmeyen toplulukların sesini duyurmuş ve bu yönüyle belgesel sinemaya yeni bir soluk getirmiştir. Bu nedenle, SENYÜCEL'in çalışmaları üzerine yapılacak bir incelemenin, hem Türk belgesel sinemasının gelişimine ışık tutacağına hem de gelecekteki sinema çalışmaları için önemli bir kaynak oluşturacağına inanılmaktadır. Çalışmanın ortaya çıkmasında, lisans ve yüksek lisans eğitimimden bu yana; bilgi, birikim ve desteğiyle her zaman yanımda olan danışman hocam Prof. Dr. Sedat ŞİMŞEK'e, Tik Üyelerim Prof. Dr. Aytekin CAN ve Prof. Dr. İmran ASLAN'a, tez savunma jürimde yer alan Prof. Dr. Tugay ARAT'a, Dr. Öğr. Üyesi Abdullah MERT'e teşekkür ederim. Çalışmanın ortaya çıkmasında desteklerini esirgemeyen Doç. Dr. Hacer AKER, Doç. Dr. S. Sırrı YILMAZ, Öğr. Gör Dr. Şenol ÇÖM ve Öğr. Gör. Alpaslan DEMİRELİ hocalarıma ayrıca teşekkür ediyorum. Belgesellerini incelerken desteğini esirgemeyen yönetmen Kerime SENYÜCEL'e, kaynakçamda yer alarak çalışmaya değer katan tüm yazarlara ve çalışmada desteklerini esirgemeyen Esra YAMAN, Şafak KÖYLÜOĞLU ve Leyla Nur ÇEVİK'e teşekkürü bir borç bilirim.

Bu çalışmayı akademik yaşantımın her döneminde sevgi ve desteğini hissettiğim eşim Melike KESKİN, oğlum Aslan'a ve geçen yıl aramızdan ayrılan Annem'e ithaf ediyorum.

Çalışmanın belgesel sinema alanına katkı sağlaması dileğiyle…

Salih KESKİN

Konya, 2024

ÖZET

Türk belgesel sinemasının öne çıkan isimlerinden Kerime Senyücel, hikaye anlatımı ve sinematografik yaklaşımıyla tanınmaktadır. Sinemasal alandaki katkılarına rağmen Senyücel'in kullandığı teknikler ve anlatı stratejileri üzerine akademik analiz eksikliği bulunmaktadır. Bu çalışma, Bordwell ve Thompson'ın film eleştirisi metodolojisini Senyücel'in belgesellerinden bir örnekleme uygulayarak sözü edilen boşluğu doldurmayı amaçlamakta; yönetmenin, filmlerinde, kompozisyon, ışıklandırma, çerçeveleme ve kurgu ritimleri gibi sinematografik teknikleri nasıl kullandığına odaklanmaktadır. Bu çalışmanın alt amaçları şunlardır: (1) Senyücel'in fotoğrafik kapsam, çekim kompozisyonu ve süresi gibi temel sinematografik unsurları nasıl kullandığını tespit ve analiz etmek; (2) kompozisyon, alan derinliği, ışıklandırma ve kamera konumlandırmasına ilişkin yönetmen kararlarının belgesellerinin tematik ve duygusal derinliğini nasıl etkilediğini incelemek; (3) bu tekniklerin uyumlu anlatı yapıları oluşturmak için nasıl etkileşime girdiğini araştırmak ve (4) Senyücel'in yenilikçi yaklaşımlarını sergileyerek Türk belgesel sinemasına ilişkin akademik söyleme katkıda bulunmak. Analiz, Senyücel'in tematik çeşitliliği ve yönetmenlik tarzını temsil etmesi açısından amaçlı örnekleme yöntemiyle seçilmiş sekiz belgeseli içermektedir. Metodolojik olarak çalışma Bordwell ve Thompson'ın tez formülasyonu, film segmentasyonu ve sinematografik tekniklerin detaylı analizini içeren çerçevesini takip etmektedir. Veri toplama, her bir belgeselin birden fazla kez izlenmesini, kare kare analizini ve yönetmen notları ve röportajlar gibi tamamlayıcı materyallerin gözden geçirilmesini içerir. Film eleştirisindeki potansiyel öznellik ve incelenen filmlerin örneklemiyle ilgili sınırlılıklara rağmen araştırma, Türk belgesel film tarihine sunacağı katkı bakımından önemli görülmektedir.

Anahtar Kelimeler: Kerime Senyücel, Türk Belgesel Sineması, Sinematografi, Film Eleştirisi, Yönetmen.

SUMMARY

Kerime Senyücel, one of the prominent figures of Turkish documentary cinema, is known for her storytelling and cinematographic approach. Despite her contributions to the cinematic field, there is a lack of academic analyses on Senyücel's techniques and narrative strategies. This study aims to fill this gap by applying Bordwell and Thompson's film criticism methodology to a sample of Senyücel's documentaries, focusing on how the director uses cinematographic techniques such as composition, lighting, framing and editing rhythms in his films. The sub-objectives of this study are as follows: (1) to identify and analyse how Senyücel uses basic cinematographic elements such as photographic scope, shot composition and duration; (2) to examine how directorial decisions regarding composition, depth of field, lighting and camera positioning affect the thematic and emotional depth of his documentaries; (3) to explore how these techniques interact to create coherent narrative structures; and (4) to contribute to the academic discourse on Turkish documentary cinema by showcasing Senyücel's innovative approaches. The analysis includes eight of Senyücel's documentaries, selected to represent his thematic diversity and directorial style. Methodologically, the study follows Bordwell and Thompson's framework of thesis formulation, film segmentation and detailed analysis of cinematographic techniques. Data collection involved multiple viewings of each documentary, frame-by-frame analysis and review of supplementary material such as director's notes and interviews. Despite the potential subjectivity in film criticism and the limitations of the sample of films analysed, the research is considered important in terms of its contribution to the history of Turkish documentary film.

Keywords: Kerime Senyücel, Turkish Documentary Cinema, Cinematography, Film Criticism, Director.

GİRİŞ

Belgesel film yapımcılığının sinematik dünyası, insan deneyimini ve toplumsal meseleleri yorumlamak için araçsal bir role sahiptir. Bir tür olarak belgeseller, genellikle anlatılmamış hikayelere ışık tutmayı ve çeşitli konulara eleştirel bakış açıları sunmayı amaçlayarak gerçekliği yakalayan yönleriyle ayırt edilirler. Türk belgesel sinemasının önde gelen isimlerinden Kerime Senyücel de hikaye anlatımına getirdiği farklı yaklaşım ve sinematografik teknikleri yenilikçi bir şekilde kullanmasıyla öne çıkmaktadır. Senyücel'in çalışmalarının kültürel önemine rağmen, sinematografik tekniklerinin ve anlatı stratejilerinin analizine ilişkin akademik literatürde boşluk bulunmaktadır. Bu çalışma, Bordwell ve Thompson'ın film eleştirisi metodolojisini Senyücel'in belgesellerinden seçilmiş bir dizi örneğe uygulayarak bu boşluğu gidermeyi amaçlamaktadır. Söz konusu sorun, Senyücel'in görsel anlatılarını kompozisyon, ışıklandırma, çerçeveleme ve kurgu ritimleri gibi belirli sinematografik unsurlar aracılığıyla nasıl inşa ettiğini eleştirel bir şekilde inceleyen kapsamlı bir akademik söylemin olmamasıdır. Çalışma, bu unsurları inceleyerek, Senyücel'in yönetmenlik yaklaşımının ve belgesellerinin estetik niteliklerinin daha derinlemesine anlaşılmasını sağlamayı ve film çalışmaları alanına ve Türkiye'de belgesel film yapımının tarihine katkıda bulunmayı amaçlamaktadır. Bu temel amaç bir dizi alt amaca da hizmet etmektedir: (1) Senyücel'in görsel anlatılarını inşa etmek için kullandığı çekimlerin fotografik kapsamı, çerçevelenmesi ve çekim süresi gibi temel sinematografik unsurları tanımlamak ve analiz etmek, (2) kompozisyon, alan derinliği, ışıklandırma, kamera konumlandırma ve kurgu ritimleriyle ilgili yönetmenlik kararlarının belgesellerinin tematik ve duygusal etkisine nasıl katkıda bulunduğunu anlamak, (3) bu sinematografik tekniklerin her bir belgeselde tutarlı bir anlatı yapısı oluşturmak için nasıl etkileşime girdiğinin sistematik bir dökümünü sunmak ve (4) Senyücel'in belgesel türüne katkılarını ve yenilikçi yaklaşımlarını vurgulayarak Türk belgeselciliği üzerine akademik söyleme katkıda bulunmak. Bu amaçla çalışmada bir dizi araştırma sorusunun yanıtı aranacaktır:

- Kerime Senyücel, belgesellerinin görsel ve anlatısal yapısını inşa etmek için sinematografik teknikleri nasıl kullanmaktadır?

- Kerime Senyücel belgesellerinde alan derinliği, insan ve mekan organizasyonu açısından kullanılan özel kompozisyon stratejileri nelerdir?
- Kerime Senyücel, belgesellerin tematik ve duygusal etkisini artırmak için doğal ve yapay aydınlatma teknikleri nasıl kullanılmaktadır?
- Kerime Senyücel, belgesellerinde bakış açısını ve özneye olan mesafeyi belirlemek için hangi çerçeveleme tekniklerini kullanmaktadır?
- Kerime Senyücel belgesellerinde kamera konumlandırması, bakış açısı ve kameranın optik ve mekanik hareketleri genel anlatıya ve estetik deneyime nasıl katkıda bulunmaktadır?
- Çekim süresi Kerime Senyücel belgesellerinin ritmini ve temposunu ne şekilde etkilemektedir?
- Kerime Senyücel belgesellerinde plan sekansları ve ortalama çekim uzunlukları, kurgu ritmini nasıl etkilemektedir?
- Kerime Senyücel belgesellerinde belirlenen sinematografik unsurlar her bir belgeselin kapsayıcı temalarına ve mesajlarına nasıl katkıda bulunmaktadır?
- Bu unsurlar anlatı yapısını güçlendirmede ve yönetmenin vermek istediği mesajı iletmede nasıl bir rol oynamaktadır?
- Kerime Senyücel'in yönetmenlik tarzının ayırt edici özellikleri nelerdir ve bunlar Türk belgesel sinemasındaki daha geniş eğilimlerle nasıl karşılaştırılabilir?
- Kerime Senyücel'in belgesel film yapımına yaklaşımı diğer çağdaş Türk belgeselcilerden ne şekilde ayrışmakta ya da onlarla ne şekilde örtüşmektedir?

Çalışmanın evrenini Kerime Senyücel'in yönettiği tüm belgesel filmler (n=47) oluşturmaktadır. Örneklem, Kerime Senyücel tarafından yönetilen sekiz belgesel filmden oluşmaktadır. Bu filmler tematik çeşitliliklerine, tarihsel önemlerine ve Senyücel'in yönetmenlik tarzını temsil etmelerine göre amaçlı örnekleme yöntemiyle seçilmiştir. Seçilen belgeseller şunlardır: *Halfeti: Suya Dönüşen Topraklar* (1999), *Işık Yenersu: Tiyatronun Narin/Çetin Divası* (2005) *Fatih: Avrupa'nın Kaderini Değiştiren Adam* (2012), *Bilun: Sürgünün Son Tanığı* (2016), *Suut Kemal Üzerine* (2019), *Özden Toker ve Pembe Köşk* (2020), *Yüzyıllık Ankaralı: Nebahat Taşkın* (2021) ve *Antik Tuğra: Özcan İzmirlier* (2022).

Metodolojik çerçeve, Bordwell ve Thompson'ın (2013) *Film Sanatı: Bir Giriş* adlı kitabında özetlenen film eleştirisi ilkelerine dayanmaktadır. Yöntem üç temel adımdan oluşmaktadır: (1) bir tez geliştirmek, (2) filmleri bölümlere ayırmak ve (3) temel sinematografik teknikleri analiz etmek.

İlk adım, her belgesel için analizin açıklamayı ve desteklemeyi amaçlayacağı merkezi bir tezin formüle edilmesini içermektedir (Bordwell ve Thompson, 2013). Bu tez, Senyücel'in izlediği birincil anlatı ve estetik hedeflere odaklanarak, filmlerin ön izlemeleri ve tematik değerlendirmelerinden (film özeti) türetilmiştir. İkinci adım, her belgeselin tutarlı bölümlere ya da kısımlara ayrılmasından oluşmaktadır. Bu bölümleme, analizin organize edilmesine ve film boyunca anlatı ve görsel unsurların ilerleyişinin belirlenmesine yardımcı olmaktadır. Bölümler anlatı, tematik vurgu ya da sinematografik tekniklerdeki önemli değişimlere göre belirlenmektedir (Stam, 2004). Üçüncü adım ise Bordwell ve Thompson'ın kılavuz ilkelerini izleyerek temel sinematografik tekniklerin incelemesini içermektedir (Bkn. *Çalışmanın Yöntemi*).

Veri toplama süreci, seçilen her bir belgeselin birden fazla kez izlenmesini, ayrıntılı notlar alınmasını ve kare kare analiz edilmesini içermektedir (Yin, 2014). Bu süreç, Senyücel'in yönetmenlik niyetleri ve bağlamsal arka planı hakkında daha derin bilgi elde etmek için mevcut röportajlar, yönetmenin notları ve diğer ilgili materyallerin gözden geçirilmesiyle desteklenmiştir. Nitel içerik analizi, verileri sistematik olarak kodlamak ve kategorize etmek için kullanılmış, böylece tekrar eden örüntüler ve temalar tespit edilmiştir. Bu yaklaşım, sinematografik tekniklerin ve bunların anlatı işlevlerinin kapsamlı bir şekilde anlaşılmasını kolaylaştırmaktadır (Schreier, 2012). Bordwell ve Thompson'ın film eleştirisi çerçevesini nitel içerik analizi yaklaşımıyla bütünleştiren bu çalışma, Kerime Senyücel'in belgesel filmlerinin derinlemesine bir incelemesini sunarak sinematografik analiz ve belgesel film yapımına ilişkin akademik söyleme katkıda bulunmayı amaçlamaktadır.

Araştırmada (a) Kerime Senyücel'in belgesellerinde kullandığı sinematografik tekniklerin, yönetmenin sanatsal niyetini ve anlatı hedeflerini yansıtan bilinçli seçimler olduğu, (b) Bordwell ve Thompson'ın film eleştirisi çerçevesinin, seçilen belgeselleri analiz etmek için uygulanabilir bir teknik sunduğu, (c) film analizinin

doğasında var olan öznelliğin, analitik yöntemlerin sistematik bir şekilde uygulanması ve diğer bilimsel kaynaklarla referanslama yapılması yoluyla yönetilebileceği ve (d) seçilen belgesel örnekleminin, Kerime Senyücel'in çalışmalarının geniş ve önemli bir yönünü temsil ettiği varsayılmıştır. Bu varsayımların kabul edilmesi, bulguların bağlamsallaştırılmasına ve araştırmadaki olası sınırlamaların ele alınmasına yardımcı olmaktadır.

Diğer yandan belgesel filmlerin kapsamlı bir analizini sunmayı amaçlayan bu çalışma, araştırmanın kapsamını ve bulgularını etkileyebilecek bazı sınırlılıkları da kabul etmektedir: (a) Çalışma, Senyücel'in tüm çalışmaları arasından seçilen belgeselden oluşan bir örnekleme odaklanmaktadır. Bu filmler tematik çeşitlilikleri ve temsil kabiliyetleri nedeniyle seçilmiş olsalar da Senyücel'in yönetmenlik tarzının ve sinematografik tekniklerinin tüm yönlerini yansıtmayabilirler (b) Film eleştirisi doğası gereği bir dereceye kadar öznellik içerir. Sinematografik unsurların ve anlatı stratejilerinin yorumlanması farklı araştırmacılar arasında değişiklik gösterebilir ve bu da bu çalışmada varılan sonuçları etkileme potansiyeline sahiptir (c) Belgesellerin yüksek kaliteli kopyalarının yanı sıra yönetmen notları, röportajlar ve kamera arkası görüntüleri gibi tamamlayıcı materyallere erişim sınırlı olabilir. Bu durum, analizin derinliğini ve yönetmenin amacını ve tekniklerini kapsamlı bir şekilde anlama becerisini etkileyebilir (d) Bordwell ve Thompson'ın film eleştirisi çerçevesi analiz için yapılandırılmış bir yaklaşım sunarken, sinematografik çalışmanın tüm olası açılarını ve boyutlarını kapsamayabilir. Diğer metodolojiler ve teorik perspektifler, bu çalışmanın kapsamı dışında kalan ek içgörüler sunabilir (e) Bu çalışma öncelikli olarak sinematografik unsurlara ve anlatı stratejilerine odaklanmakta, yapım bağlamları, izleyici alımlaması ve belgesellerin daha geniş etkisi gibi diğer önemli unsurları potansiyel olarak göz ardı etmektedir.

Daha önce de belirtildiği üzere Kerime Senyücel belgeselleri eleştirmenlerce beğenilmesine rağmen akademik literatürde yeterince incelenmemiştir. Bu çalışma, yönetmenin çalışmalarının kapsamlı bir analizini sunarak bu boşluğu doldurmakta ve yönetmenin yönetmenlik teknikleri ve anlatı stratejileri hakkında içgörüler sunmaktadır. Bordwell ve Thompson'ın film eleştirisi çerçevesini uygulayan bu

çalışma ayrıca, belgesel filmlerin analizine yönelik metodolojik yaklaşımı geliştirme olasılığını da bünyesinde barındırmaktadır. Araştırma, kompozisyon, ışıklandırma, çerçeveleme ve kurgu gibi belirli sinematografik unsurların belgesel filmlerin genel anlatısına ve duygusal etkisine nasıl katkıda bulunduğunu ortaya koyacak olması bakımından da önemli görülmektedir. Zira bu anlayış, görsel hikaye anlatma tekniklerinin ve bunların karmaşık tema ve mesajları aktarmadaki etkinliğini zenginleştirme potansiyeli taşımaktadır. Öte yandan çalışma, Senyücel'in filmlerine odaklanarak, Türk belgesel sinemasına yapılan önemli katkıları vurgulamakta, sinemanın kendine has özelliklerine ve kültürel önemine dikkat çekmektedir. Bu vurgu, Türk film yapımcılarının ve sanatsal girişimlerinin küresel ölçekte daha fazla tanınmasını sağlayacaktır. Bu çalışmanın bulguları hem Türkiye bağlamı içinde hem de ötesinde belgesel film yapımına ilişkin gelecekteki araştırmalar için bir temel oluşturabilir. Eş deyişle bu çalışma, sinema öğrencileri, akademisyenler ve uygulayıcılar için eğitici bir kaynak olarak düşünülebilir. Son olarak belgeseller, kültürel mirasın ve tarihsel anlatıların korunmasında önemli bir rol oynamaktadır. Bu çalışma, önemli bir Türk yönetmenin çalışmalarını belgeleyerek ve analiz ederek bu korumaya katkıda bulunmaktadır.

BİRİNCİ BÖLÜM

BELGESEL SİNEMA: KAVRAMLAR, TANIMLAR VE YAKLAŞIMLAR

Çalışmanın bu bölümünde belgesel sinemanın tanımı, işlevi ve amacı açıklandıktan sonra belgesel sinemanın dünyada ve Türkiye'deki tarihi hakkında kısaca bilgi verilecektir. Ayrıca bir sanat formu olarak belgesel sinemanın niteliklerinden bahsedilecektir.

1.1. Belgesel Sinemanın Tanımı

Sinema sanatının doğuşu, belgesel sinema türünün doğuşunu da hızlı bir şekilde beraberinde getirmiş, bu tür, içinden doğduğu sanatla birlikte yol almıştır. Bu uzun soluklu yolculuğa bakarak "Belgesel sinema nedir?" sorusuna yanıt ararken kesin bir kaynak göstermek veya tek bir belgesel sinema tanımı yapmak mümkün değildir.

Cereci'ye göre bilimin gereği olan "belgeleme", sanatın gereği olan "estetik" ve filmin gereği olan "kurgu" belgesel filmin bir araya getirip bütünleştiği unsurlardır. Ayrıca belgeleme, hayatın gerçek yanını; estetik, hayatın güzel yanını; kurgu ise hayatın düzenini ifade etmektedir (2011, s. 135). Buradan yola çıkarak Cereci'nin belgeselin; belgeleme, estetik ve kurgu öğelerinin önemine dikkat çektiğini söylemek mümkündür.

Belgesel sinemaya ilişkin bugüne dek birçok tanım yapılmıştır. Bakış, duyarlılıklar, teknoloji, gerçekle ve hayatla kurulan ilişki tarzları değiştikçe, bu tanımlar da değişerek güncellenmiştir (Susam, 2015, s. 128). Daha önceden de bahsedildiği gibi sürekli güncellenen, kendine özgü yapısı gereği dar bir tanıma izin vermeyen belgesel türünü anlatmaya yetecek tek ve tam bir tanım yapmak olası değildir (Saunders, 2010, s. 18). Nichols, belgeselin yaşayan bir yapı olduğunu, gelişimini devam ettirdiğini savunarak belgeselin sınırlarının belirsiz ve akışkan olduğunu belirtmektedir (2017, s. 162). Bu nedenle belgesel kavramını belirli bir kalıba sokmak, tek bir tanımla ifade etmek mümkün değildir.

TDK'ye göre belgesel film, belirli bir amaç doğrultusunda yaşamı, gerçek hayatta karşılaşılabilecek olayları, doğal akışı içinde, yapay ancak gerçeğe en yakın haliyle sunan film türüdür (www.sozluk.gov.tr).

Fransızcadaki "documentarie" anlamından gelen belgesel kavramından ilk olarak 1920'lerde İngiliz belgeselci John Grierson bahsetmiştir. Grierson'a göre belgeseller "güncelliğin yaratıcı oluşumu" olarak meydana gelmektedir (Rotha, 2000, s. 48). Bu türün babası kabul edilen Gierson'ın bakışıyla belgesel film, gerçeklerin tekrar yaratımının filmidir (Grierson, 1933, s. 8).

Bill Nichols, John Grierson'ın bakış açısından yola çıkarak belgesel tanımına ilişkin 3 önemli bulgudan söz etmektedir. Bunlar;

1. Belgeseller gerçekliği yansıtır, gerçek hayat ve gerçek olaylara ilişkindir.

2. Belgeseller yapaylıktan uzak, yaşamın içinden kişileri anlatır.

3. Belgeseller gerçek hayatta yaşanan durumlara ilişkin hikayeler anlatır (2017, s. 27-32). Grierson'un bakış açısı, belgesel türünün yaratıcı bir alan olduğunu onaylar ancak yaratıcı bir biçimde, yeni bir şey ortaya koymak ile gerçek hayat arasındaki bağlantı kurma yoluna net bir çözüm göstermez. Gerçeklik, bir tarihçi ya da bir gazeteci gibi davranma, olanı doğrudan yansıtma sorumluluğu doğururken, yönetmenin kendine has tarzı, kendine özgü yorumları ve filmi oluşturma biçimi kurmacaya da doğal olarak çağrışım yapar (Nichols, 2017, s. 27). Böylece belgesel filmin filmi çeken yönetmene göre farklı bir mizaca dönerek öznel bir bakış açısıyla onu kurmacaya doğru yaklaştırdığını söylemek mümkündür.

Belgesel filmci, toplumu gözlemleyerek filmini çekerken bu gözlemde tam bir nesnellik sağlamaktadır. Ancak belgesel filmci, her ne kadar gerçeği aynı şekilde yansıtmaya çalışsa da Grierson'un belgesele ilişkin bahsettiği "Gerçeğin yaratıcı bir biçimde yorumlanması ve işlenmesi" görüşündeki gibi filme kendi bakışını eklemektedir (Arijon, 1996, s. 212). Grierson'un bu görüşlerinden yola çıkarak Forceville, belgesel film türünü hayal ürünü dünyayı betimleyen kurmaca filmlerden farklı olarak, gerçek bir yaşamdan söz etse de yönetmenin kendine has tarzı, öznel

bakış açısı gerçekliği yeniden şekillendirme ifadesi şeklinde açıklamaktadır (2017, s. 218). Belgeselde hem gerçeklik hem de yönetmenin bakış açısı, konuya ilişkin araştırma, betimleme, inceleme unsurları yer alırken, belgesel eserde bunun yanı sıra herhangi bir konu üzerine sanatçının bakış açısı ön plana çıkmaktadır (Mükerrem, 2016, s. 25). Buradan yola çıkarak belgesel filmlerde, nesnelliğin içine yönetmenin öznelliği girerek farklı bir bakış açısının ortaya çıktığını söylemek yanlış olmayacaktır.

Belgesel film detaylı bir doğaya sahip olmakla birlikte o doğanın cazibesiyle iç içe geçmiştir (Cereci, 1997, s. 22). Can, belgesel türünün doğayı, canlı ve cansız varlıkları olduğu gibi sergilerken insanlara içinde yaşadığı dünyaya ilişkin bilgiler verdiğini söylemektedir (2012, s. 27). Böylece insan, kısa yaşamında deneyimleme fırsatı bulamayacağı gerçekliklere belgeseller aracılığıyla tanık olma imkanı elde etmektedir.

Belgesel bir bakıma, insanların çok fazla aşina olmasına rağmen çoğunlukla yanlış kullandığı, kavramını cümle içinde pek fazla ifade edemediği film türüdür. Çünkü belgesel kavramı seyahat filmlerinden haber filmlerine, öğretici filmlerden haber yayınlarına kadar çok sayıda türü içinde barındıracak şekilde kullanılmaktadır.

Belgesel film türü, hayali olmayan film içinde yalnızca bir yaklaşımdır. Diğer bir ifadeyle, tüm belgeseller, hayali olmayan, realist filmlerdir. Ancak Balkaya'nın da dediği gibi tüm "hayali olmayan filmler" birer belgesel örneği içerisine giremezler (1993, s. 13).

Sinemada gerçeğe ve gerçek hayata en yakın tür, belgesel türüdür. Belgesel türünün malzemesi gerçek kişiler, gerçek belge, durum ve olaylardır. Bu türde kamera, izleyici için malzemeleri bir araya getiren ve bunları izleyiciye sunan objektif bir göz niteliği taşırken (Demoğlu, 2011, s. 34-35) bir yandan da gerçek yaşamı, gerçek olayları, durumları ve kişileri yansıtan belgesellerde yönetmenin kendine has bakış açısı anlatıyı, kurgusal bir alegori yerine tarihsel dünyayı dolaysız sunan bir araç olarak öne çıkarmaktadır (Nichols, 2017, s. 35). Belgesel, yaşamın karmaşası, telaşı içinden doğan ve bu karmaşayı yansıtan bir yapıya sahiptir (Susar, 2004, s. 12). Özön, belgeseli; içeriğini doğrudan doğadan alan, kurgu öğelerine yer vermeyen ya da az yer

veren, dünyayı nesnel bir yaklaşımla sunan bir tür olarak tanımlamaktadır (1985, s. 145). Belgesel film türünün ne belirli hareketlerle ne de belirli durumlarla ilgili olduğunu söylemek mümkün değildir. Belgesel, doğrudan doğruya yaşamın kendisidir.

Belgesel film yönetmeninin sorumluluğu, anlatıyı gerçeklikten taviz vermeden izleyiciye sunmaktır. Belgesel filmci bu gerçeği sunarken gayretle nesnel davranmaya çalışmaktadır. Ancak bu gerçek de o yönetmenin dünya görüşüne, bakış açısına, bilgi ve birikimine göre biçimlenmiştir. Özön'e göre bir belgesel sinemacı, kendi yaşadığı dönemin, içinde bulunduğu toplumun en hayati problemlerini konu edinirken bu problemlere ilişkin bütün verileri bir arada toplayıp yerinde araştırmalar yapmaktadır. Yönetmen söz konusu problem veya problemleri net olarak anladığında ve konuya ilişkin harekete geçmek istediğinde hazırlığını yapıp filmini de gerçek veya gerçeğe en yakın şekilde çekmeye gayret etmektedir (1984, s. 128). Cereci'ye göre belgesel filmlerde, filmlere has hilelere ve sıra dışı öğelere yer verilmez (1997, s. 7). Burada amaç hem filmsel anlamda estetiği yakalamak hem de inandırıcı bir film ortaya koymaktır.

Adalı, doğrudan doğruya doğal araçlardan faydalanan, özgün bir yorum ve dramatik bir çatıdan uzak çalışmaları belgesel olarak tanımlarken (1986, s. 23) Rıza, belgeseli bireyi yaşamının öznesi sayan bir sanat dili olarak görmektedir (2003, s. 12). Belgesel sinema bir bakıma, estetiğini yaşamın içinden, yaşamı idrak etmeye çalışırken oluşturmakta olguları kendi koşulları içinde kavramayı seçmektedir.

Ulutak için belgesel, kişilerin çevreleriyle ve birbirleriyle ilişkilerinden doğan, günlük hayat içindeki farklı toplumsal problemleri, durumları ve olayları not alan, irdeleyen, çözümleyen ve çalışma alanı hayatın gerçekleri olan bir film türüdür (1988, s. 110). Talay için ise belgesel, insanlığın eğitilmesinde, aydınlatılmasında, daha güzel bir gelecek inşa edilmesinde faydalı olabilecek ve öncü sayılabilecek bir sinema türüdür (2002, s. 71). Mükerrem'e göre belgesel; eğiten, bilgi veren, sanat seviyesine varabilen ve kültür aşılayan yaratıcı bir tür olmaya başlamıştır (2016, s. 25-26).

Adından ilk kez 1920'lerde İngiltere'de bahsedilen, bugün tüm dünyada en etkin, çarpıcı ve kendisine hemen her platformda yer bulan türlerden biri olan belgesel film, yaşamı gerçeğe en yakın veya en uygun haliyle izleyiciye sunmasıyla belki de haber programları kadar kamu yararı kaygısı güden bir yapıya sahip olduğu için diğer türlerden ayrılmıştır. Araştırmacılar ve sinemacılar bu anlamda belgesel türünün işlevlerine yönelik farklı bakış açıları geliştirmeyi sürdürmektedirler.

1.2. Belgesel Sinemanın İşlevi

Belgesel sinema türünün tanımına ilişkin farklı görüşler olduğu kadar belgeselin işlevi ve amaçları konusunda da birçok yönetmen, sinemacı, kuramcı farklı bakış açıları ortaya koymuşlardır. Çoğu sinemacıya göre belgesel film, toplumsal olaylarla alakadar olduğu için sinema türleri içinde en önemli yerde konumlandırılmıştır. Belgeselcinin sorumluluğu ve yükümlülükleri, belgeselin işlevi konusunda birçok kuramcı, yönetmen ve kuruluş fikir geliştirmiş ve bazı kurallar ortaya çıkarmışlardır.

Yaşam bilgisinin estetik bir bağlam içerisinde yeniden oluşturulması sanatların temel işlevini oluşturur. Belgesel sinema için de bu işlev geçerli sayılabilmektedir. Fakat belgesel sinema, hayal dünyası içinden değil günlük olaylar içinden yeniden bir oluşum sunmaktadır (Susam, 2015, s. 131). Belgesel sinema, hayatın içindeki pencereden bakmamızı sağlayarak gerçeğe dair bakış açımızı genişletmektedir.

Talay'a göre belgesel filmde temel amaç izleyiciyi eğitmek olmalıdır. Dünyadaki her şey insan içinse, belgeseller izleyicilerine nasıl ve nereden geldiklerini, şu anda ne durumda olduklarını ve ileride ne durumda olabileceklerini, kendilerini nelerin beklediğini sorgulatabilmelidir. Belgesel filmler bireyle birey, bireyle toplum, bireyle doğa ve çevre arasındaki ilişkileri, denge ve dengesizlikleri tarafsız bir şekilde ortaya koymalıdır (2002, s. 70-71).

Rotha'ya göre bir belgesel, sinemacının gerçeklere ilişkin görüşüdür ve yönetmenin mesajını izleyiciye taşımakla görevlidir. Buradan yola çıkarak belgeselin yönetmen aracılığıyla, sosyal bir amacı ortaya çıktığını söylemek mümkündür. Belgesel filmlerin, insanlara bilindik durumları ve tanıdık yaşantıyı sunmak gibi bir işlevi de söz konusudur. Belgesel dünyası hem bir ticaret ve endüstri dünyası hem de

iletişim, sağlık, toplum hizmetleri, tarım dünyasıdır. Belgesel dünyası, kadınların, erkeklerin, gençlerin, yaşlıların, çalışma hayatının ve boş zamanların dünyasıdır. Bireyin topluma olan görevlerinin, sorumlulukların, bireye verilen vaatlerin dünyasıdır (2000, s. 18-87). Belgesel filmler, toplumu oluşturan siyasal, toplumsal ve ekonomik sistemleri ele alırken toplumun içerisinde yaşayan bireyleri de ilgilendiren konuları işleyen bir film türüdür.

Beattie'ye göre belgesel filmin dört ana işlevi vardır. Bu işlevlerden ilki "demokratik yurttaşlık" bilgisine ilişkindir. Belgesel filmciler için 1930'lar İngiltere'sinde John Grierson'a has bir yurttaşlık planı ortaya koymak için asil bir ideoloji belirlenmiş ve belgesel filmlere bu işlev yüklenmiştir. Beattie'nin söz ettiği ikinci temel işlev "gazeteci" gibi araştırmadır. Buna göre film haber verme, haberdar etme ürünü olarak görülür. Üçüncü işlev de özgür, bireysel ve deneysel, "radikal sorgulama ve alternatif bakış açısı" dır. Dördüncü işlev ise "oyalama aracı" olarak kullanımıdır. Bireye günlük hayatın endişe ve gerginliklerinden kaçış için bir kapı olarak sunulurken röntgenci realite şovlar, popüler eğlence, olayların, tespitlerin, gözlemlerin seyirciye aktarılmasıdır (Saunders, 2014, s. 37-38). Beattie, belgeselin işlevine oyalama etkenini de eklediği için Grierson'un belirttiği belgeselin işlevlerinden farklı bir bakış açısı benimsediği görülmektedir.

Belgesel sinema yönetmeninin öznel yorumu çerçevesinde şekillenen, zaman içerisinde tekrar tekrar bakılan bir belge konumuna geldiğinden içeriğinin gündem ve tarihteki yeriyle birlikte belgeselin işlevi devamlı tekrar etmektedir (Gider, 2009, s. 15-16). Belgesel filmi üç ayrı zaman içerisinde birleştirmek ve üç işlevinden bahsetmek olasıdır. Bunlardan ilki, geçmişte meydana gelen olaylara bugünün gözüyle bakabilmek, ikincisi içinde bulunduğumuz anı kaydedebilmektir. Son olarak belgesel, bugünün kayıtlarıyla yarına bir köprü oluşturup geleceğe aktarım sağlayabilmek için dün, bugün ve yarın bileşiminde işlevselliğe sahiptir (Arda, 2010, s. 12). Bu nedenle belgesel filmler bir nevi geçmişin kaydını tutan arşiv görevi üstlenirken diğer yandan gerçeğe uzandığı için özü gereği belge niteliği de taşımaktadır.

Belgeselcinin eliyle gerçeklik, estetik bir soyutlama, etik bir yorumlama yeniden inşa edilirken gerçeğin yeniden inşası, bir anlamda hayatın estetize edilme gayreti içine

girilmektedir. Bu bağlamda belgesel sinema, izleyicide bir merak oluşturma, izleyici zihninde sorular ortaya çıkarma işlevini de görmektedir (Susam, 2015, s. 131). Yüklenen bu işlevle birlikte izleyiciye gerçeğin, sıradanın, olağanın olağanüstülüğüne vurgu yapılırken izleyicilerin bir anlamda kendini gözden geçirmesine imkan tanımaktadır.

Arda'ya göre de belgesel filmler, sosyolojik gerçekliklerden beslenerek gerçeklikleri izleyene aktarmaktadır. Bu hayati işlev, belgesele ve sinemaya bir sanat dalı olmasının yanında, toplum gözlemcisi ve sözcüsü rolünü de yüklemiştir (2018, s. 1). Belgesel filmler, bugünün belgelenmesi anlamında önemlidir. Yaşananlar bir anlam ifade etmekte ve bu anlam belge haline geldiği zaman, gelecek kuşaklar için önemli bir tecrübe ve geçmişten ders haline de dönüşebilmektedir (Cereci, 1997, s. 109).

Belgesel sinema, geçmişi hatırlatabilme ve modern şartlar içerisinde yeniden inşa edebilme etkisine sahiptir. Bununla beraber gerçekleri tekrar inşa etmenin ötesinde, bireylere gerçekler hakkında görüş ve duygu iletmek veya yeni fikirler oluşturmak anlamında da işlevseldir (Cereci, 2013, s. 205). Bu noktada belgesel sinemanın diğer sinema türlerinden farklı olduğunu belirtmek gerekmektedir.

Hayatın bir bütün olarak algılanmasını sağlayabilen belgesel sinema, zihinsel olarak içinde bulunulan döneme, ortama eleştirel bir bakış açısıyla yaklaşma imkanı da sunmaktadır. Seyircilerin hakim düzenin edilginleştirici tuzaklarından sıyrılıp aktif bireylere dönüşmesini idealize ederken kültürel ve tarihsel devamlılığı sanatsal bir ritüele dönüştürme ideali, belgeselcinin hem estetik hem de etik değerlerle geçmişe, kendi imkanları içinde anlayarak bugünden bakmasını, bugünü kayıt altına almasını ve geçmişten geleceğe bir köprü inşa etmesini sağlamaktadır (Susam, 2015, s. 131).

Geçmişten bugüne belgesel sinema, yöntemlerine ve işlevlerine göre farklı sınıflandırmalara tabi tutulmaktadır. Bu sınıflandırmalar belgeselin dönüşüme açık bir teknolojiyle ilişkisi açısından, sadece tarihsel döngü içinde bireyin konumuna göre değil, teknolojik dönüşümlere göre de değiştiğini gözler önüne sermektedir (Susam,

2015, s. 131-132). Bu nedenle belgesel sinemayı her zaman sabit koşullar, sınıflandırmalar ve değerler içinde incelemek mümkün değildir.

Belgesel filmler, üzerinde düşünülmemiş, düşünülse bile açıkça tartışılmamış, unutulmuş veya göz ardı edilmiş karakterleri ele alarak izleyicileri es geçtikleri, fark etmedikleri gerçekliklerden, gerçek öykülerden ve toplumsal problemlerden haberdar etmektedir. Belgesel yönetmeni bunu yaparken algı oluşturmayı, problemler için çözüm yolları aramayı tetiklemektedir (Kıpçak, 2008, s. 4). Belgeseller gerçek hayatı anlatan filmler olmakla birlikte, gerçek hayat değillerdir, mevcut hayatın birer yansımalarıdır. Malzemesi mevcut yaşamdan oluşan belgesellerin öykünün kime, nasıl, hangi işlevi kullanarak ve hangi amaçla aktarılacağına yönetmen karar verir (Aufderheide, 2007, s. 2,3). Buradan hareketle belgesel filmlerin yönetmenler aracılığıyla toplumsal sorunlar hakkında bilgi verirken çözümüne ilişkin topluma çeşitli yollar sunduğunu söylemek mümkündür.

Toplumu harekete geçirmeyi hedefleme işlevi, belgesel türünün bir propaganda aracı olarak kullanılabildiğinin işaretleri arasındadır. Belgesel film türünün gücünün ve etkinliğinin ispatı sayılabilecek bu işlev, sadece bireylerin zihinlerini yönetme değil toplumları yeniden inşa etme, yönlendirme, seçilmiş doğruları kabul ettirme, seçilmiş kişileri onaylatma, uluslararası ilişkileri düzenleme gibi çok yönlü ve boyutlu imkanlar sunan bir araç olarak kullanılabilmesine olanak sağlamaktadır.

Belgesel filmin en önemli işlevi olarak yaşamı tam anlamıyla kavrayabilme imkanı sunması da sayılabilmektedir. Ortaya koyduğu perspektif, hayat koşullarına dair ya da toplumun kültürel şartlanmaları üzerine olabilmektedir (Arda, 2010, s. 12). Belgesel filmlerin işlevlerini geniş açıyla ele aldığımızda, toplumsal sorunlara dikkat çekmenin yanında keyif, estetik, rahatlama, boş zaman geçirme ve eğlence işlevinden bahsetmek, ticari televizyon yayıncılığının ana yapısı göz önüne alındığında kaçınılmazdır (Gider, 2009, s. 15). Ancak eğitim, kültür, bilgilendirme, yeniden yapılandırma ve güncelleme işlevi belgeselin yapım amaçlarına daha uygun düşmektedir.

1.3. Belgesel Filmin Amacı

Rotha'ya göre belgesel film, kurmacayla gerçeği, belge ile sanatı, bilgi ile eğlenceyi aynı eksende bir araya getirmektedir. İzleyiciye olguları ve toplumların yaşantısını sunmanın yanında iyi bir belgesel, belgesel filmcinin gerçeklere ilişkin perspektifi, bakış açısını ön plana çıkarmalı ve yönetmenin mesajını seyirciye iletebilmelidir (2000, s. 87). Rotha'nın görüşlerini destekleyen Gider'e göre de belgesel, sosyal bir amaçla üretilmeli, topluma faydalı bir işlev taşımalıdır (2007, s. 137). Bu iki görüşe bakarak belgeselin, bir mesajının olmasının yanında belgesel filmi çeken belgeselcinin gerçeklere ilişkin görüşlerine de yer verilmesinin gerektiğini söylemek mümkündür.

Kimileri için belgesel film, gerçeği elinden geldiğince gerçeğe en yakın şekilde sunma amacı taşır ve gerçekler insanların gündeminde yer edinebilmesi için bir araç olarak kullanılır (Pembecioğlu, 2018, s. 2). Belgesel filmler ister taraflı olsun ister tarafsız ister lokal olsun ister küresel insanı derinden etkileyen ve bıraktığı etkilerden dolayı diğer film türlerinden daha kalıcı olabilen bir film türüdür.

Yönetmenler, film çekerken bazı ortak kaygılar taşıyabilmektedir. Filminde en güzel çekim açılarını yakalamak, en etkileyici efektleri yapmak, içeriğe uygun ve görseli destekleyen müziği kullanmak, etkileyici bir metinle seslendirme gibi işitsel ve görsel unsurlar üzerinde detaylıca çalışırlar. Ancak belgeseller diğer türlere oranla daha fazla bilimsel kaygı gütmektedir (Talay, 2002, s. 70). Bu nedenle belgesel sinema üzerine çalışılırken bu görsel ve işitsel unsurların yanında bilimsel verileri de bir araya getirerek bütünleştirmek gerekmektedir.

Cereci, belgesel filmin amacını eğitmek, bildirmek, hareketlendirmek, inandırmak, teşvik etmek ve şevklendirmek olarak sıralamıştır (1997). Rotha'ya göre özünde toplumsal çözümlemeler barındıran belgesellerin yönetmenlerinin de bu perspektife sahip olması gerekmektedir. Bugünün dünyasında belgesel sinemacılar ortaya çıkardıkları belgeselleri, toplumsal ifade aracı olarak kullanmaktadırlar (2000, s. 87). Belgesel filmler, bilgilendirme, tanıtma, sorunları ortaya koyma, araştırma, dramatize etme ve çözümleme görevlerini, toplumun inançlarını temel alan gerçekleri

görüntüleyip bunları yine topluma sunma amacıyla gerçekleştirmektedir (Gündeş, 1998, s. 7). Malzemesini doğrudan gerçek hayattan alan belgesel filmler, bu malzemeyi ve içeriği gerçeğe uygun şekilde işleyip olabildiğince nesnel bir tutumla izleyiciye yansıtmak amacını da taşımaktadır.

Bütün bunların yanında eğitici propaganda belgesel filmlerinin esası, haber verme, gerçeğin duyurusuyla ilişkilidir. Ancak sunum, yorumlama ve bakış açısı itibarıyla haber yayınlarıyla arasında büyük farklar vardır. Belgesel filmlerin amacı "yaşayan olguları" ekrana getirmek, yapaylıktan uzak bir doğallığı izleyiciye sunmaktır. Belgesel film yönteminin yapısında, gerçek özdeğin yeniden inşası olgusu, filmin gerçekliği sunumunun yanlış yapılanmasına neden olabilmektedir (Rotha, 2000, s. 90). Burada devreye propaganda girmektedir. Propagandanın hedefi bireyleri ikna etmek ve bireylerin zihnini seyir esnasında ikna edilmeye açık bırakmaktır.

Belgesel filmde öğreticilik ilk amaçlardan biri olmalıdır. Bir belgesel seyirciye, her şeyden önce öğretici özelliğiyle hitap ederken öyküleme, görüntüler, müzik ve bunların hepsine yüklenen iletiler, bir öğretim sisteminin çizgileri içinde aktarılmaktadır (Cereci, 1997, s. 110). Rotha'ya göre yönetmenin belgeselin yapım aşamasında sosyolojik olaylarla ilgilenmesi gerektiğini söylemektedir. Ona göre yönetmen için çalışma mekanları yaşanmışlık hissi veren yerler, caddeler, sokaklar, okullar ve fabrikalardır. Belgesel filmci bu alanlarda yaptığı araştırmalarda sonuç arayışında ve topluma birer sonuç için yol gösterici olmalıdır (2000, s. 80-93). Belgesel filmin amacının özellikle halkın refah seviyesini arttırmak ve sadece olanı sunmaktan ziyade, seyirciye doğru olanı, olması gerekeni göstermek olduğunu söylemektedir.

John Grierson belgeseli, hitap ettiği kitlenin refah seviyesini yükseltmek amacıyla kullanmayı öngörmektedir. Belgesel filmin inşasında esas amaç topluma ulaşmaktır. Belgesel, kişiye ilişkin toplumsal değerleri geliştirmeye ve daha iyi hale getirmeye çalışmaktadır. Bu şekilde, modern insanın kültürel birikimine ve medeniyete olumlu anlamda katkıda bulunma işlevini yerine getirmektedir. Filmlerin zihinde oluşturduğu düşünceler, kültürel, sosyal, toplumsal alanlarda kişilerin gündelik hayatına yansımaktadır (Rotha, 2000, s. 80-93). Dolayısıyla bir belgesel film

ortaya çıkarılırken özellikle eğitme, bilgilendirme, harekete geçirme, bireye ilham kaynağı olma ve örnek olma amaçları gözetilmelidir.

Gider'e göre toplumsal problemler belgesellerin önemli içeriklerinden biridir. Fakat iyi bir belgesel yaşamı olduğu gibi kaydetmesiyle de gerçekleşmez. Sosyal bir amaçla üretilmiş olması gerekmektedir (2007a, s. 137). Toplum yararına önemli bir işlev sağlayan belgesel, önemli bir mesaj barındırmalıdır.

Bordwell ve Thompson'a göre belgesel, bir düşünceyi ifade edebilmenin yanında bir bakış açısını, herhangi bir ideolojiyi savunabilir veya bir problemin çözümünün tarafı olabilir. Ancak yine de bir görüşü savunmak, belgeseli kurmaca bir film haline getirmez. Yönetmen insanları ikna etmek için belgeleri ardı ardına sıralayarak bu belgeleri güvenilir ve gerçek olarak sunabilir (2010, s. 350).

Belgesel filmler, toplumsal hafızanın devamlılığını sağlayan en önemli araçlardan biridir. Bu nedenle belgesel filmlerde, şehir yaşamı, endüstri, sosyolojik ilişkiler gibi konulara değinebileceği gibi (Rotha, 2000, s. 84) toplumsal çatışmalar, aile hayatı, gelenek ve görenekler, kültürel imgeler, savaş, barış, tarih, etnik köken gibi konuları da işlenebilmektedir (Nichols, 2017, s. 137).

Demirkıran, belgesel sinemayı fotoğrafın anı yakalamasının yanında çekimin yapıldığı dönemi ve anı kaydederek bir hafıza oluşturabilmesi şekilde yorumlamaktadır. Ona göre belgesel sinema, gerçekliği estetize ederken hem görsel hem de işitsel gerçekliği kaydederek kendisinden sonraki dönemlere aktarabilmektedir. Mekanı ve zamanı belleğe kaydetmesinin yanı sıra eski yaşantıların, geçmişin tanıklarının anlatımlarını da kaydederek sonraki dönemler için görsel ve işitsel belgeler ortaya çıkarma görevini üstlenebilir (2019, s. 22). Arda'ya göre ise içinde dünü, bugünü ve yarınları barındıran belgesel film, toplumların belleğidir. İşlevi ve amacı gereği mevcut olanı, gerçekliği, sosyolojik anlamda toplumların bugününü kaydeder (2010, s. 12). Belgesel film, böylece toplumun geçmişine ışık tutup aydınlanan verileri geleceğe aktarmayı da başarmaktadır.

Bu anlamda, yaşanan olaylara ilişkin, bilgi, haber verme, olanı olduğu gibi yansıtma, toplumları görece ideale göre şekillendirme, gerçeklere ya da olaylara dair

belli bir görüş açısını bireylere iletme, eğitme, teşvik etme, harekete geçirme amaçları taşıyan belgesel filmler, yaşanmışlıkları gelecek kuşaklara aktarma amacıyla da çekilmektedir. Bu amaçla çekilen ve bir dönemi yansıtarak sonraki dönemlere aktarmayı amaçlayan belgeseller, toplumsal hafıza oluşturmada önemli belirleyicilerdir. Bir belgesel, yapıldığı döneme ait olayları, yaşananları sonraki dönemlere ne kadar taşıyabilirse, toplumsal hafıza da o kadar güçlenir.

Belgesel sinemacı sosyolojik yapının içinde bir nevi "aktör" dür ve hareketlerini içinde bulunduğu sistemde, toplumsal kuruluşların belirlediği imkanlar ve şartlar çerçevesinde gerçekleştirir. Ancak bu imkanlar ve şartlar, değişme potansiyeline sahiptir ve süreklilik gösteren etkileşim hali bu değişimin kaynağıdır. Aytekin'e göre belgesel sinema, yapısı gereği toplumsal sistemin içinde sorgulayıcı ve gerçeği ifade edicidir. Dolayısıyla sistemin alışılageldik konularına eleştirel bir bakış açısı geliştirebilen, hatta muhalif olma özelliğiyle öne çıkan, en azından bu özelliğinin varlığı kabul gören bir sanat dalıdır (2013, s. 19).

Gerçek hayattan bireyleri (toplumsal oyuncuları) ele alan belgesellerde, bu kişiler, tasvir ettiği olay, durum ve hayatlara ilişkin mantıklı önerme ya da fikirler aktarmaktadırlar. Yönetmenin kendine has yorumlama tarzı, dünya görüşü hikayeyi doğrudan dünyaya ilişkin bir önerme veya fikir haline getirmektedir. Nichols'a göre bunu kurmaca yöntemlerle değil, gerçeğin yeniden inşasına dayanan belgesel film yöntemiyle yapmak mümkündür (2017, s. 161). Böylece bir bakıma belgesel aracılığıyla aslında yönetmen izleyicisine kendi benliğini de sunmuş olur.

Toplum yararına önemli bir değer sayılabilen belgesel sinemanın; haber verme, eğlendirme, eğitme, zaman geçirme, bilgilendirme, belgeleme, tanıklık etme, toplumsal hafıza aktarımı, harekete geçirme, ilham kaynağı oluşturma, eleştirel bakış, tanıtım, propaganda, estetik vb. birçok alanda işlev ve amaçları bulunmaktadır. Belgesel sinemanın dünyada ve Türkiye'deki tarihi hakkında bilgiler söz konusu çalışmanın daha kolay öğrenilmesine olanak sağlayacaktır.

1.4. Dünyada Belgesel Sinemanın Kısa Tarihi

Dünyada sinemanın doğuşuna bakıldığında, ilk sinema film örneklerinin birer belgesel tür olması nedeniyle belgesel sinemanın doğuşuyla aynı kabul edildiğini söylemek mümkündür (Gündeş, 1998, s. 9). Sinema ve ilk filmler belgesel türünün özelliklerini barındırmaktadır. Böylece günlük olayların ve günlük hayatın perdeye yansıtılması prensibiyle geliştirilmiş ilk filmler, gerçekliğin yeniden inşası prensibine dayanan belgesel sinemanın birer örnekleri sayılabilmektedir. Ancak Amerikalı film eleştirmeni Bill Nichols'a göre erken dönem filmlerin, ilk eserlerin belgeselin başlangıcı kabul edilmesi gerektiğini savunanların yanı sıra bu eserlerin kurmaca gerçekliğin ilk örnekleri olduğunu savunanlar da vardır (2017, s. 140-143). Sinemanın ilk yıllarında filmler, günlük sosyal yaşamın gerçek bir şekilde aktarıldığı gündelik hayattan örnekler içermektedir. Belgesel sinemanın tarihi, aslında genel itibarıyla sinemanın tarihidir (Susam, 2015, s. 126). Sinemanın kurmaca örneklerini vermesi ise sonradan gerçekleştirilmiştir.

İngiliz fotoğraf sanatçısı Eeadward Muybridge tarafından 1800'lü yılların son çeyreğine gelindiğinde geliştirilen zoopraksiscope, hareketli fotoğraf gösterisini ilk kez gerçekleştiren cihazdır. Bu cihaz sayesinde ortaya çıkan devinimli görüntüler, tek bir noktadan veya bakaçtan kişisel olarak seyredilebilen gösterilerdir. Emile Reynaud tarafından geliştirilen praxinoscope ise görüntüleri kolay bir şekilde perdeye aktarabilen ilk cihazdır (Monaco, 2008, s. 74). Jules Marey, Muybridge'in çalışmaları ışığında, fotoğraf tüfeği olarak tanımladığı bir aygıt tasarlamıştır. Muybridge'in birkaç cihazla gerçekleştirdiği işi tek bir fotoğraf makinesiyle gerçekleştirebilen bu aygıt, hareketi kaydeden cihazların ana teknolojisini de ortaya koymuştur. Bu gelişmenin ardından George Eastman'ın bulduğu ışık hassasiyetli selüloit tabanlı film, aynı dönemlerde benzer araştırmaları devam ettiren Edison ve asistanı Dickson tarafından kullanılmış ve kinetograf diye tanımlanan, günümüz 35 milimetre kameraların çalışma prensibini esas alan aygıtın icadına ön ayak olmuştur (Spehr, 2009, s. 24-43).

Sinemanın doğuşu, resmi olarak 22 Aralık 1895'te Paris'te bulunan Capucines Bulvarı'ndaki Grand Cafe'de gerçekleştirilen gösteriyle, Louis ve Auguste Lumiere Kardeşler ile daha önce hareketsiz görüntüleri hareketli hale getirmek için uğraşan çok

sayıda bilim insanının gayretlerine dayanmaktadır (Scognamillo, 1998, s. 15). Lumiere Kardeşler'in söz konusu tarihte düzenlediği, *Trenin Gara Girişi* (1895) isimli ilk hareketli görüntü gösterisinde seyirciler, karartılmış dikdörtgen bir salonda koltuklarına oturmuşlardır. Sahne kısmında büyük bir perde, arkasında da film gösterim aygıtı vardır. Bu atmosferde izleyici, beyaz perde üzerinde daha önce görülmemiş yepyeni bir gösteriyle karşılaşma deneyimi elde etmişlerdir (Kılıç, 2003, s. 259). Böylece daha sonrasında adına sinema denecek bu sanatın kabul gören ilk sunumu olan ve 50 saniyeden oluşan *Trenin Gara Girişi* (1895) filmi gösterime girerek sinema sanatının yolculuğu başlamıştır.



Görsel 1: *Trenin Gara Girişi* (1895) filminden ekran görüntüleri

Fotoğrafçılıktan gelen Lumiere Kardeşlerin asıl hedefi kolay çekimlerle kamera önündeki gerçeği yeniden inşa etmektir. Böylece bir mekanı, atmosferi, zamanı yeniden inşa etmeyi denemiş ve başarılı olmuşlardır. Sinemanın doğuşunda rol oynayan isimlerden biri de George Melies olmuştur. Melies, film çekmeye başlamadan önce gösteri sihirbazlığı yaparken sinemada da fantezilerinin arkasına sığınmıştır (Treske, 2003, s. 23). Böylece Melies gerçekliği üreten Lumiere Kardeşlerden farklı olarak kameranın kayıt tuşuna fantezilerinin yeniden inşası için basmıştır.

Sinema tarihi incelendiğinde, bu sanatın başlangıçta biri gerçekliğe diğeri fantezi dünyasına dayanan iki ayrı kategoride gelişimini devam ettirdiği görülmektedir. Lumiere Kardeşler, ilk denemelerini günlük hayattan kesitleri hiç değiştirmeden kaydederek ortaya çıkarmışlardır (Öngören, 1991, s. 17). Bu dönem içerisine bakıldığında, bir yandan Lumiere Kardeşlerin belgesel denebilecek gerçekçi sinemasının diğer yanda da Melies'in öykülü veya fantastik sinemasının yer aldığı görülmektedir.



Görsel 2: *Ay'a Yolculuk* (1902) filminden ekran görüntüleri

Sinemanın bu ilk döneminde Lumiere Kardeşler'in filmleri hayatı olduğu gibi ekrana yansıtmış, insanlar şaşkınlık yaşamış, bazıları da bu duruma şüpheyle yaklaşmışlardır. İlk çalışmalarda doğal olaylar, mekanlar, eylemler, zamanın doğal akışı sabit bir kamera tarafından kaydedilen görüntülerle kopyalanmıştır. Fotoğraf makinesince yakalanan hareketsiz görüntüler, sinemanın icadıyla yaşayan bir hale sahip olmuştur. Bu ilk denemeler sırasında belgeselin kamerası, aynı anda birçok fotoğraf kaydedebilen ve kaydettiği fotoğrafları belirli bir sürede tekrar gösterebilen gelişmiş bir fotoğraf makinesi konumundadır (Akbulut, 2012a, s. 58). Gara giren bir tren, bir bahçıvanın rutin işlerini yaparken ıslanışı, fabrikadan çıkan işçiler, bir bebeğin mamasını yemesi, bir duvarın yıkılma anı, bir yangının kontrol altına alınması ve bir denizin coşkun dalgalarının kaydedilmesi o günlerde henüz belgesel olarak kabul edilmese de belgeselin başlangıcını temsil etmektedir.



Görsel 3: *Fabrikadan Çıkan İşçiler* (1895) filminden ekran görüntüsü



Görsel 4: *Bebeğin Kahvaltısı* (1895) filminden ekran görüntüsü

Teksoy'a göre sinematograf, hayata bazı yenilikler getirmiştir. Bu yenilikler, kökeni geçmişe uzanan, hareketli görüntüler elde edebilmek arzusunun gerçekleşmiş olmasına dayanmaktadır. Geçmişten bugüne beyaz perdeye yansıyanlar izleyenleri daima heyecanlandırmıştır. Beyaz perdede bir lokomotifin seyircilerin üzerine doğru ilerlemesi, işçilerin fabrikadan çıkışı, sokaklarda gezen insanlar izleyicilerin de zihinlerinde yepyeni ufuklar açmıştır. İzleyici canlı, görsel bir macerayı deneyimleme fırsatı bulmuş olmanın yanında zaman zaman gerçekle gösteriyi ayırt etmekte güçlük çekmişlerdir (2005, s. 16).

Sinemanın doğuşuna öncülük eden Lumiere Kardeşler, film çekimi için teknisyenler yetiştirmiş ve bu teknisyenleri Türkiye, Hindistan, İtalya, Rusya, ABD, İspanya ve diğer birçok ülkeye göndererek bu ülkelerde halkın günlük hayatını kaydetmelerini istemişlerdir. Lumiere'lerin teknisyenleri gittikleri ülkelerde hem yeni kameramanlar yetiştirmiş hem de günlük hayatı kaydederek iki yılda yaklaşık 750 film çekmişlerdir. Lumiere Kardeşler, üretimlerini sürdürürken kurmaca filmin temellerini atan George Melies de izleyicilerden ilgi görmeye başlamış, Lumiere Kardeşlerin gerçeğe dayanan filmlerine karşı stüdyosunda gerçeklikten ziyade hayal gücüne bağlı filmler ortaya çıkarmıştır (İpek, 2014, s. 4-5). Tamamen birbirine zıt ilerleyen bu çalışmalar, sinemanın tarihi ve türlerin ortaya çıkması, farklı türlerin farklı amaç ve işlevlere sahip olması açısından önem kazanmaktadır.

Lumiere'lerin filmleri, gerçek hayatı yansıtmasıyla belgesel türüne yakın sayılsa da sinemacılar belgesel filmin gerçek başlangıcı olarak Flaherty'nin 1920 yılında çektiği *Kuzeyli Nanook* filmi kabul edilmektedir. Bu filmi, Dziga Vertov'un 1923 yılında Rusya'daki denemeleri takip etmektedir. Cavalcanti'nin 1926 yılında

Fransa'da çektiği *Yalnızca Saatler* ve Grierson'un 1929 yapımı *Balıkçı Tekneleri* filmleri, ilk belgesel filmler olarak değerlendirilmektedir (Rotha, 2000, s. 52-53).

Sinemasal açıdan bakıldığında 1920'ler, gerçek manada belgeselin ortaya çıktığı yıllar olarak kabul edilmektedir. İlk filmlerden 1920'lere dek belgeselin belirli bir ortaya çıkma süreci yaşadığını da göz ardı etmemek gerekir. Lumiere Kardeşler ve Edison tarafından 1800'lerin sonundan I. Dünya Savaşı'na kadar çekilen yüzlerce filmin neredeyse tamamı bir ya da birkaç plandan oluşmuştur. Bu filmlerin süreleri de bazen bir dakikayı dahi geçmemiştir (Akbulut, 2012a, s. 9-10). Lumiere Kardeşler ve Edison'un günlük yaşamı gerçeğe uygun şekilde kaydeden kamerası, doğal olarak belgesel türünün de kamerası konumuna gelmiştir.

Belgesel sinemanın öncülerine bakıldığında, kuşkusuz filmleri tam olarak belgesel kabul edilse de edilmese de Lumiere Kardeşler ile doğal geleneği temsil eden Amerikalı yönetmen Robert Flaherty, İngiliz Belge Okulu'ndan yönetmen John Grierson ve Sine-Göz[1] ile anılan Rus yönetmen Dziga Vertov isimleri ön plana çıkmaktadır.

Michigan Iron Mountain'de 1884 yılında doğan Robert Flaherty, eğitim sürecini Toronto ve Mines'da tamamlamıştır. 1900'lü yılların başında Canada Grand Trunk Railway ve Kanada Maden Sendikası adına keşif ve maden ocağı araması yapmıştır. Çocuk yaştan beri, olanaksız insanların hayat koşullarına şahit olan araştırmacı Flaherty'i yaşamı süresince en çok etkileyen şey, bireyin doğaya karşı verdiği hayat mücadelesindeki dramdır (Adalı, 1986, s. 25). Flaherty, 1910-1916 yıllarında yatırımcı William Mc Kenzie'nin firması için Hudson Körfezi'nde demir madeni arayışındayken Eskimo kültürüyle karşılaşmış ve bu kültürün etkisi altında kalmıştır (Gündeş, 1998, s. 35). Flaherty, belgesel türünün ilk örneği kabul edilen 1922 yapımı *Kuzeyli Nanook (Nanook Of the North)* filminde etkisi altında kaldığı Eskimoların sosyal yaşamlarını ve günlük hayatlarını çarpıcı ayrıntılarla aktarmıştır (Akbulut,

[1]1920 yılında Fransa'da Dziga Vertov tarafından oluşturulan film kuramıdır. Bu kurama göre sinema geleneksel anlatım biçimlerinden bağımsız olmalı ve tamamıyla görsel işitsel bir deneyim sunmayı amaçlamalıdır (Erdoğan, 2011, s. 13-14). (sayfa 25 bkz.)

2012a, s. 11) *Kuzeyli Nanook* filminin, modern açıdan belgesel türünün başlangıcı sayıldığını söylemek mümkündür.



Görsel 5: *Kuzeyli Nanook* (1822) filminden ekran görüntüleri

Kuzeyli Nanook filmi, Eskimoların hayatlarını sade bir şekilde ele alması açısından kendisinden önceki çalışmalardan ayrılmaktadır. Rotha'ya göre filmde kamera, düş gücüne dayalı bir anlayış ile kullanılırken doğa ile yiyecek ve uygarlık için verilen mücadele, kahraman Nanook'un iklim şartlarına karşı icadı "iglo", filmin gözleme dayalı bir film olduğunu kanıtlamaktadır (2000, s. 55). Flaherty, belgesel filminde doğayı ve bireyi anlamaya çalışmış ve orada onlardan biri gibi yaşayarak çekimlerini gerçekleştirmiştir (Gündeş, 1998, s. 37). Gerçek bir karakter olan Nanook ve ailesi, yönetmenin kaybolan bir hayat tarzını kaydetmeyi hedeflediğini bildiği için Flaherty'e her konuda yardımcı olmuşlardır (Rabiger, 1997, s. 16-17). Bu anlamda filmin kurgusal bir öyküye sahip olduğunu söylemek yanlış olmayacaktır.

Flaherty'nin filmlerinde, insanların manevi hayatı, siyasi düzenler, keder, öfke, cinsellik, bireysel hisler ve bireysel duygular yer almaz. Flaherty, bir çocuk, bir kadın ve bir adamın davranışlarını genel tanımlamalar içinde anlatmaktadır (Ekinci, 2018, s. 9). Tüm filmlerinde gerçek kişilerin yaşadığı gerçek durumları, geçmişle gelecek arasında ilişki kurma çabasıyla, lirik bir tarz kullanan Flaherty, (Gündeş, 1998, s. 43) yeni bir sinema türü ortaya çıkarmıştır. Yönetmen, Kuzeyli Nanook ile birlikte bu film türünü sinema endüstrisine kabul ettirmiş ve tüm dünyada seyirci bulmayı başarmıştır (Armes, 2011, s. 39).

Flaherty'nin *Kuzeyli Nanook*'u, Grierson tarafından "son yirmi yıl boyunca gördüğü filmler arasında en az eskiyen film" olarak değerlendirilmiştir. Bu film, ticari anlamda sinema izleyicisinin öykülü filmler harici büyük bir heyecan ile izlediği ilk film olmuştur (Adalı, 1986, s. 25-26). Filmin eleştirmenlerden aldığı olumlu yorumlar

ve izleyiciden aldığı büyük beğeni, belgesel türünün gelişimini de hızlandırmış ve tüm dünyada gündem olmasında rol oynamıştır (Gündeş, 1998, s. 37).

Flaherty'nin, *Kuzeyli Nanook*'un ardından en dikkat çeken filmlerden biri 1926 yapımı *Moana*'dır. *Moana* da izleyici ve eleştirmenlerden tam not almış ve bu film için İngiliz belgeselci John Grierson ilk kez belgesel terimini kullanmıştır. Böylece belgesel kelimesi sinema kavramları arasına dahil edilmiştir. Yönetmen, 1934 yılında İrlanda içerisinde bulunan Aran adalarındaki hayatı anlattığı *Aranlı Adam (Man of Aran)* filmini çekmiş, bu film de önemli bir başarı elde etmiştir (Mert, 2021, s. 51).

Belgesel sinemanın diğer bir öncü ismi John Grierson'dur. John Grierson, 1898'de İskoçya'da doğmuş ve I. Dünya Savaşı'nda bir mayın tespit gemisinde gönüllü olarak çalışmıştır. Savaşın ardından Glasgow Üniversitesi'nde Ahlak Felsefesi ve İngilizce eğitimi almıştır. Grierson, 1924 yılında Amerika'ya giderek burada propaganda ve kitle iletişimi araştırmaları yapmış ve 3 yıl sonra İngiltere'ye tekrar dönmüştür. Ardından İngiltere'de gıda problemlerine ilişkin depolama, üretim, dağıtım, gibi faaliyetleri ve araştırmaları destekleyen Empire Marketing Board (İmparatorluk Pazarlama Kurulu) isimli kurumda çalışmıştır. Grierson hem bu kurumdaki görevi ve hem de savaş yıllarında kazandığı denizcilik tecrübelerinden yararlanarak 1929'da *Balıkçı Tekneleri (The Drifters)* filmini çekmiştir (Adalı, 1986, s. 43-51).



Görsel 6: *Balıkçı Tekneleri* (1929) filminden ekran görüntüleri

Kuzey Denizi'ndeki ringa balıkçılığının hikayesini aktaran bu film, biçimsel kurgu yöntemiyle, görüntülerin ritmik düzenlemesiyle öncü bir eser konumuna gelmiştir. *Balıkçı Tekneleri*'nde basit bir konu işlenmesine rağmen dramatik bir film üretilmiştir. Grierson, bu ilk filminden sonra İngiliz Belgesel Hareketi'nin temellerini şekillendirmiştir (Rotha, 2000, s. 75).

Balıkçı Tekneleri, doğal yapının gerçekliğini bozmadan, hayatı etkileyici görsellerle olduğu gibi yansıtan bir film olmuştur. Londra Film Derneği'nde 1929 yılında seyirciye gösterilen film, büyük beğeni toplamıştır (Coşkun, 2017, s. 163-164). Grierson, *Balıkçı Tekneleri* filminin ardından estetik kaygıyla propagandayı buluşturan belgeseller üretmek, kuramlarını ve fikirlerini geliştirip uygulamak için İngiliz Belge Okulu olarak adlandırılan bir grup kurmuştur (Gündeş, 1998, s. 54). Grierson ve onun öncülüğünde ortaya çıkan belgesel film hareketi, farklı kurum ve kuruluşlarla sponsorluk sözleşmeleri yaparak çok sayıda film üretmiştir (Glynne, 2011, s. 20-21).

Balıkçı Tekneleri'ni Londra Film Derneği'nde izleyenlerden birisi de Eisenstein'dır. Film, *Potemkin Zırhlısı* ile birlikte gösterilmiş ve dönemin basın mensupları *Balıkçı Tekneleri*'nin *Potemkin Zırhlısı*'ndan daha büyük beğeni topladığını yazmışlardır. Grierson bu başarının ardından İngiliz Belgesel Okulu'nun kuruluş sürecinde sinemaya ilgi duyan Paul Rotha, Basil Wright, Arthur Elton, John Taylar, Harry Watt, Stuart Legg, Edgar Anstey gibi genç aydınlarla iş birliği yapmış, bu gençleri devlet otoritelerinden sağlanan maddi kaynakla belgesel çekmeye yönlendirmiştir. İngiliz Belgesel Okulu'nun ilk denemelerini oluşturan bu üretim sürecinden önce, Alberto Cavalcanti ve Robert Flaherty gibi sinemacılar, yönetmen adaylarını yetiştirmiştir. İlk örnekler arasında 1933 yapımı Flaherty'nin yönettiği ve kurgusunu Grierson'un yaptığı *Endüstri Ülkesi Britanya (Industrial Britain)* topluluğun en önemli çalışması olarak kabul edilmiştir (Akbulut, 2012a, s. 24). Bu bilgilerden yola çıkarak İngiliz Belgesel Okulu'nun filmlerinin genellikle düşük gelirli insanların zorlu yaşam zorluklarını konu edindiğini belirtmek gerekmektedir. Amerikalı teorisyen ve film eleştirmeni Bill Nichols'a göre İngiliz Belgesel Okulu'nun kurucusu John Grierson, 1930'lu yıllar boyunca filmlerini, belgesel düşüncesini 1920'lerde ilk kez ortaya atan Dziga Vertov gibi mevcut otoritenin desteğini alarak çekmiştir (2017, s. 140-143).

Grierson, belgesel sinema, gerçekliğin yaratıcı bir pratiği olduğu kadar bir eğitim, bilgilendirme ve propaganda aracı olarak da kullanılması gerektiği görüşüne sahiptir. Grierson'un gelenekselciliği, 1940'ların sonlarına doğru İngiliz Özgür

Sineması'nın farklı kurucu üyelerince şiddetli bir şekilde eleştirilmesine neden olmuştur. Bu eleştirmenlere göre belgesel filmin bir sosyolojik propaganda aracı olarak algılanması, filmin estetik yönünü ortadan kaldırmıştır ve ideolojik seviyede entelektüel kibri ve sosyolojik elitizmi normalleştirmiştir (Hayward, 2012, s. 73). Adalı'ya göre Grierson, dramatik iletişim aygıtlarıyla ve bir bakış açısıyla yola çıkmanın, insanları ortak bir düşünce ve duygu haline ulaştırabileceği görüşündedir (1986, s. 47). Grierson, bu ortak duygu ve düşünce halinin modern hayatın karmaşıklığına karşı toplumsal fayda sağlayabileceğini düşünmektedir.

Bill Nichols'a göre belgesel sinemasının itici gücü John Grierson'dur. Nichols'ın teorisine göre belgesel yönetmeni, insan hayatının gerçekliğinin kesitlerini insana sunan bir kahramandır ve kaydedilen anlar bazı işlemlerden geçerek dünyayı tekrar kurma gücüne sahiptir. Belgesel sinemanın geleneksel başlangıcını John Grierson'un ve Robert Flaherty'in başarılarına dayandıran Nichols, Flaherty'in ilk belgesel film olarak *Kuzeyli Nanook* filmini çektiğini, bu sırada Grierson'un da belgesel sinemanın kuramsal yapısını ortaya çıkardığını ve pazarladığını söylemektedir (2017, s. 140-143).

Belgesel sinemanın esas ilkeleri üzerine çalışmalar yapan Grierson için sinema bir sanat eseri olarak algılanmamalıdır. Bir iletişim türü olan sinema, toplumsal fayda sağlamalı, çağdaş yaşamın karmaşıklığını anlaşılır kılmalıdır. Sinema, sanatın değil toplumsal faydanın hizmetinde olmalıdır, ideolojinin, ekonominin, politikanın ve etiğin güdümünde olmalıdır. Grierson'un bu ve buna benzer yaklaşımları kendisiyle aynı dönemde film çeken Flaherty ve Eisenstein'ı da derinden etkilemiştir. Hatta Flaherty, kısa bir zaman İngiliz Belgesel Hareketi içinde yer almış ve Grierson'ın yapımcılığında belgesel film çekmiştir (Akbulut, 2012a, s. 22).

Grierson'ın kuruculuk ve başkanlığını yürüttüğü İngiliz Belgesel Film Okulu'na, Robert Flaherty'in yanı sıra dönemin çoğu orta sınıftan, liberal görüşlü, eğitimli, gençlerden; Paul Rotha, Arthur Elton, Stuart Legg, Basil Wright, Edgar Anstey, Harry Watt, Humphrey Jennings, Alberto Cavalcanti ve Benjamin Britten gibi yönetmenler dahil olmuştur (Akbulut, 2012a, s. 24).

Grierson, İngiliz Belgesel Okulu ilkeleri ışığında tüm hükümet kuruluşlarından bağımsız, çağdaş ve Protestan kökenli İngiliz dünyasının endüstriyel birikimini vurgulayan belgeseller çekmiştir (Ekinci, 2014, s. 14). Sinemanın gerçekliğe dayanması gerektiğini savunurken sinemanın yalnızca kendine has gerçekliğiyle bir sanat olarak var olabileceğine inanmıştır (Coşkun, 2017, s. 158). Tüm hayatı boyunca "demokratik sanayi toplumunda sosyal çatışmalar nasıl yönetilir" konusu üzerinde durmuş, film yapma fikrini de bu konuya çare olarak görmüştür görmüştür (Akbulut, 2012a, s. 21).

Grierson önderliğinde, İngiliz Belge Okulu tarafından birçok film ortaya çıkarılmıştır. Basil Writgh'ın *Köy Kente Geliyor* (1933), *Seylan Türküsü* (1934) filmleri, Basil Wright'ın Harry Watt ile ortak yapımı *Gece Postası* (1936) filmi, Arthur Elton'ın *Nehir Yukarı* (1931) ve *Dağdaki Gölge* (1931) filmleri, Robert Flaherty'in *Endüstri Ülkesi Britanya* (1931), Stuart Legg, *Genç Kuşak* (1931) başlıca filmleri bunlardan bazılarını oluşturmaktadır (Coşkun, 2017, s. 165; Mert, 2021, s. 54). İmparatorluk Pazarlama Dairesine bağlı bir okul olarak 1930'da başlayan Belgesel Hareketi, 1936'da farklı dallara ayrılmış, ancak üye yönetmenler, hareketin ilkelerine bağlı filmler üretmeyi sürdürmüşlerdir (Akbulut, 2012a, s. 24).

Rus yönetmen Dziga Vertov, belgesel fikrini aslında Grierson'dan önce ortaya atmasına rağmen Vertov'un bu görüşü, başlamakta olan Sovyet sineması içinde aykırı bulunmuştur (Nichols, 2017, s. 142). Bu nedenle Vertov, Grierson gibi sağlam bir kurumsal destek bulamamıştır. İngiliz Belgesel Okulu tarafından hazırlanan filmler, Flaherty'in lirizmi ile Vertov'un sinema-gerçek kuramını birleştirmiş ve öykülü filmlerin dramatik yönünü belgesel filmlere uyarlamıştır (Coşkun, 2017, s. 165). Bu filmlerle birlikte, bir taraftan o güne dek Amerikan sinemasına öykünmekten başka bir yöne gidemeyen İngiliz sinemasına yeni bir soluk gelmiş ve diğer taraftan da İngiliz Belgesel Okulu kendine geniş bir yandaş kitle edinmiştir.

Topluluğun ileri gelen temsilcilerinden, sinema kuramlarına ilişkin kitaplarıyla da tanınan adından sıklıkla bahsedilen Paul Rotha, 1935 yılında maden işçilerinin zorlu hayat koşullarına dayanan *Britanya'nın Yüzü* (1935) filmini çekmiş, film yönetmenin toplumsal problemlere ilgisini ortaya koymuştur. Paul Rotha, 1943 yılında çektiği

Bereket Dünyası, 1945 yapımı *Vaatler Ülkesi*, 1947 yapımı *Dünya Zengindir* filmlerinde yine toplumsal problemlerle ilgilenmeye devam etmektedir (Teksoy, 2005, s. 261).

1920'li ve 1930'lu yıllarda sinema salonlarında, tuhaf olarak nitelendirilebilecek filmler, savaşa ilişkin haberler ve doğa maceraları gösterilirken Avrupa ile Amerika'da, Avrupa'da şehir senfonileri denilen, Fütürizm ve Sürrealizm gibi sanatsal hareketlere dayanan bir belgesel film akımı başlamıştır. Şehir senfonisi ismi, Alman yönetmen Walter Ruttmann'ın *Berlin: Büyük Bir Şehrin Senfonisi* filminden gelir. Modern şehir ile klasik müziğin birleştirilmesiyle ortaya çıkmış bu akımın erken dönem örnekleri, Paul Strand ve Charles Sheeler'in *Manhatta* filmi ile başlar. 1920'li yılların sonlarında Avrupa kıtasında farklı yönetmenlerce şehir senfonileri çekilmiştir (Aufderheide, 2007, s. 14-15).

Şehir senfonilerinin, diğer adıyla kent senfonilerinin önemli bir örneği sayılan *Manhatta*, fotoğrafçı Paul Strand ile New York aşığı ressam Charles Sheeler tarafından çekilen 10 dakikalık deneysel bir filmdir. Hemen hemen her sahnesi bir fotoğraf karesi gibi olan film, kompozisyonu ve kadrajıyla dikkat çekmektedir. Bu açıdan filmin fotoğrafla sinema arasındaki bağlantıyı ortaya sermek istediği düşünülebilmektedir (Akbulut, 2012a, s. 75). Şair Walt Whitman'ın sözleriyle açılan filmin tüm ara metinleri yine Whitman'a aittir. Kamera hareketinin yok denilecek kadar az olduğu, hemen hemen hiç yakın plan içermeyen bir belgesel olan *Manhatta*, yirminci yüzyılın başlarındaki gökdelenler kenti Manhattan'ın farklı bir bakış açısıyla portresini izleyici karşısına çıkarmıştır.



Görsel 7: *Manhatta* (1920) filminden ekran görüntüleri

Flaherty ve Grierson'un kendi tarzlarıyla belgesel filmler çektiği yıllarda Avrupa'nın ileri gelen şehirlerinde Walter Ruttmann, *Berlin: Büyük Bir Şehrin Senfonisi* (1927), Berlin'in Alberto Cavalcanti *Yalnızca Saatler* (1929), Paris'in, Joris Ivens'in *Köprü* (1928) ve *Yağmur* (1929), Amsterdam'ın, André Sauvage, *Paris Üzerine Etütler* (1928), Paris'in, Dziga Vertov *Kameralı Adam* (1929), Moskova'nın, Boris Kaufman ve Jean Vigo, *Nice Üzerine* (1930) ile Nice'in portresini çıkarmaktadır.

Gündeş'e göre kent senfonileri, hareketliliği, kolay bulunabilen içeriği, görselleri ve seyirci üzerindeki duygusal etkileriyle en fazla genç belgesel yapımcılarına hitap etmektedir. Kent gerçekçiliği veya senfonik belgesel de denilen bu tür filmlerde, kent yaşantısına ilişkin gerçek olaylar bütün yönleriyle anlatılmaya çalışılmaktadır (1998, s. 65-73). Bu tür içinde, Ruttmann'ın *Berlin: Büyük Bir Şehrin Senfonisi* filmi, belgesel sinemanın yeniliklere açık ve olağanüstü tarafını kanıtlamıştır (Akbulut, 2012a, s. 60). Bu filmde insanlar ve eşyalar, mekanlar, devasa bir şehri tek bir bütün olarak yansıtmaktadır.

Birçok sanatçı için deney yapma aracı olarak görülen kent senfonilerinin bir örneği de Brezilyalı sanatçı Alberto Cavalcanti'nin *Yalnızca Saatler* (1929) filminde görülmektedir. Film, Paris'te yaşayan insanların, alt ve üst sınıfının bir kıyaslamasını yapmaktadır (Aufderheide, 2007, s. 15). Fakir kesimle zengini kıyaslarken modern kent yaşamını da görsellerle ortaya koyan bu film, gerçekçi bir bakış açısına sahip olmakla birlikte "sanat toplum içindir" düşüncesini benimsemektedir (Rotha, 2000, s. 60). Belgesel sinemanın öne çıkan yönetmenlerinden Brezilyalı Alberto Cavalcanti, bir dönem Grierson ile birlikte çalışmış ve bu süreçte filmde ses öğesine büyük önem vermiştir. Cavalcanti, belgesel ile kurmacayı iç içe geçiren 1934 yapımı *Pett ile Pott*'ta da ilk olarak sesleri kaydetmiş ve ardından bu seslere uyumlu görüntüler çekilmiştir (Teksoy, 2005, s. 261).

Sinema tekniği, teorisi ve kurgusu hakkında geliştirdiği düşüncelerle tüm dünyada sesini duyurmuş bir sinemacı olan Dziga Vertov (Denis Arkadiyeviç Kaufman), hem dünya sinema tarihi için hem de Sovyet sineması için önemli bir isim olmuştur. Avrupa ve Sovyet sinemasının en etkili kurgucularından biri olan Vertov, Sine-göz (Kino-Glaz/Sinema-göz) adını verdiği teorisinde kameranın, aynı insan gözü

gibi bir araç ve gerçek hayatın olaylarını kayıt altına almak için kullanılacak en iyi aygıt olduğunu savunmuştur (Akbulut, 2012a, s. 28). Vertov'un bu teorisi, 1920'li yılların belgesel ve realist sinemasını büyük oranda etki altında bırakmış ve onu ileriye taşımıştır (Onaran, 1994, s. 215). Geliştirdiği gerçekçi teoriyle kendine has bir sinema tarzı yaratmayı hedeflerken yapay stüdyolardan ve tiyatrodan arındırılmış bir sinemayı benimseyen Vertov, bu anlamda 1919'dan itibaren kendine has, diyalogsuz, oyuncusuz, tasarlananı sahneye koyma gayretinden uzak bir sinema kuramı formüle etmiştir. Vertov, Sinema-Göz manifestosunda, dramatikleştirilmiş sinemanın insanlığın afyonu olduğunu ve sinemanın ölümsüz kral ve kraliçelerine karşın öncülerin sıradan yaşamlarını savunmuştur. Böylece burjuvazinin kurgusal senaryolarına karşı tamamen gerçek hayatı, dramatik sinemanın, kapitalistler için öldürücü tehlikede bir silah olabileceğini düşünmüştür (Erdoğan, 2011, s. 13-14). Vertov'un kuramına göre modern sanatsal öyküler, eski dünyanın kalıntılarıdır. Hayatın düzmece şekilde yansıtılması değil, gerçeğin toplumların olduğu gibi yansıtılması esas olmalıdır.

Sinema üzerine derin araştırma ve çalışmalar yapan Vertov, başyapıtı *Kameralı Adam (The Man With the Movie Camera)* filmini 1929 yılında çekmiştir. Sinema Göz fikrinin tüm kabiliyetlerini ortaya koyduğu bir şova dönüşen bu filmde, anlatıcı hiçbir ara metin yoktur. Vertov, görüntüler aracılığıyla evrensel bir dil yaratma hedefini, filmin açılışında "Bu deneysel çalışma sinemanın, tiyatro ve edebiyatın dilinden tamamen farklı olmasına dayalı" sözleriyle ortaya koymaktadır (Aufderheide, 2007, s. 41-42). Vertov, *Kameralı Adam*'la döneme göre alışılmamış bir film çekmesiyle birlikte şaşkın eleştirmenler, öfkeli film yapımcıları arasında tartışmalara neden olmuştur. Vertov, daha sonrasında bu tavrından dolayı birçok düşman kazanmış ve işini kaybetmiştir.

Vertov, *Kameralı Adam*'da sinema filminin temasını biçime indirgemiş ve görsel dili sorgulamıştır. Filmin başında yavaş yavaş izleyiciyle dolan bir sinema salonu gösterilmiştir. Sonrasında hızlı bir şekilde seyreden bir arabada, elinde alıcı olan bir "Kameralı Adam"ın (Vertov'un erkek kardeşi Mikhail Kaufman), farklı açılardan, farklı konumlardan şehri görüntülemesiyle film başlamıştır. "Kameralı Adam" evlere, iş yerlerine girerek doğumlara, düğünlere, ölümlere şahitlik etmiş ve

kumsalda gün batımını kaydetmiştir. Özetle filmde gerçek hayat olduğu gibi kaydedilmiştir. Bu arada kurgu operatörünün kurgu masasında ayrı ayrı görüntüleri birleştirmesi gösterilmiş ve sonunda alıcı, "adam" elinden kurtularak, sinema salonunda kendi kendine bir gösteri yapmıştır. Teksoy'a göre film alıcıyı yüceltmekle ve biçimcilikle suçlansa da hiç kuşkusuz yeniden inşa edilen bir ülkede, kültürü ve sanatı yeni esaslara oturtma gayretinin önemli bir örneği olarak görülmektedir (2005, s 117-118).



Görsel 8: *Kameralı Adam* (1929) filminden ekran görüntüleri

Bir senaryodan ve profesyonel oyunculardan yoksun çekilen *Kameralı Adam*, Odesa'lıların yaşamlarını, bir günlerini, tüm gerçekliğiyle yansıtırken yorumu sadece kameraya yani alıcıya bırakmıştır (Akbulut, 2012a, s. 29). Saunders, *Kameralı Adam* filminde Vertov'un ilgisini, ele aldığı nesneye vermek yerine, keyifli bir kompozisyon ve form yaratmaya çalıştığını belirtmektedir (2014, s. 128).

Kemp, Vertov'un *Kameralı Adam*'ı, yenilikçi kamera hareketleri ve kurgu tekniklerine ilişkin bir yetenek gösterisi sayıldığını belirtmiştir. Vertov ve grubunun belgesel filmde şart hale getirdiği hareketli, elde taşınan kameraların kullanımı, yeni kuşak yönetmenlerin faydalandığı kaydırmalı çekim tekniğinin ortaya çıkmasını etkilemiştir (2014, s. 56). Bu çekimlerin en bilineni ise Eisenstein'ın *Potemkin Zırhlısı* (1925) filminde, Odessa merdivenlerinden aşağı doğru inen bebek arabasının görüntüleridir.

Oldukça sade bir anlatım diliyle çekilmiş *Kameralı Adam*, 1920'li yılların görsel estetik görüşünü yıkan bir filmdir. Filmde sokağa çıkan kameraman aslında devrimin ardından değişen sokakları kaydetmiştir. Bu manada kamera devrimin gözüdür. Seyircinin gerçek dünyayı olduğu gibi, gizemsiz ve kurgusuz bir şekilde görmesine fırsat veren bu göz ile filmin merkezinde şehir ve insanlar arası iletişim vardır (Şen, 2017, s. 97-98).

Vertov, oyuncusuz (non-acted) sinemanın hırslı bir savunucusu haline gelirken 1919 yılında Sovyetler'in ilk haber dizini serisi Kino-Nedelya üzerinde çalışmıştır. Belgesel türünün sağladığı çok güçlü eğitsel niteliği benimsemiştir. Kinoks (Sine-Göz) grubu ve eşi Elizaveta Svilova ile birlikte 1922 ile 1925 yılları arasında kendi haber filmi serisi olan Kino-Pravda üzerine çalışmalar gerçekleştirmiştir (Kemp, 2014, s. 56). Vertov, sonraki yıllarda ilk sesli filmi olan, kent senfonisi türündeki *Coşku (*1931) *(Enthusiasm- Don Basin Senfonisi)* filmini çekmiştir. Lenin'in vefatının 10'uncu yılında, 1934'de *Lenin İçin Üç Şarkı (Three Songs of Lenin)* filmini, devrimin 20'inci yılında da *Ninni (Lullaby)* (1937) filmini çekmiştir.

Dziga Vertov'un Sinema-Göz kuramının esasları, Kinofot Dergisi'nde 1922 yılında Sinema-Gözler (Kinoki) bildirisinde yayınlanmıştır. Bildiri, mevcut gerçeklikten daha da ideal olan "sinemasal gerçekliğe ulaşma" hedefini, tüm ülkelerin halk sınıfları arasında yardımlaşmayı sağlama aracı olarak savunmaktadır. Vertov'a göre bu sinemasal ve ideal gerçekliği, sadece sinema-göz kaydedebilecektir. Çünkü insan gözünün göremediğini sinema-göz görmektedir. Sinemacı senaryoyu başka bir tarafa bırakıp olayların emekçi sınıf üzerindeki etkisine yönelmelidir. Sinema-Göz izleyiciye farklı bir görüş, bakış açısı kazandıracaktır (Teksoy, 2005, s. 117). Bakıldığında, Vertov'un Sinema-Göz ile önerdiği şeyin Lenin'in fikirlerinden yola çıkan materyalist bir sinema tarzı ortaya koymak olduğunu söylemek mümkündür.

Mert'e göre Dziga Vertov'un yaşamı boyunca hazırladığı belgeseller, filmler, kısa haberler, ortaya koyduğu manifesto ile paralel ilerlemiştir. Vertov'un manifestosunun tam olarak hayat bulduğu film olarak ise *Kameralı Adam* kabul edilmektedir (2021, s. 74). Bazı eleştirmenlerse Vertov'un Sine-Göz manifestosunda ifade ettiği kuralları kendi filmlerinde uygulamadığını düşünmektedir. Manifestosunda senaryoya doğrudan karşı çıkmasına rağmen, film üretiminden önce çekim öncesi planlamalarına ve seyircide oluşturmak istediği etkilere ilişkin notları bulunmuştur (McLane, 2012, s. 46).

Sovyet yönetmen Vertov, hız ve hareket tutkusuyla bilinmektedir. Vertov, kameranın çağdaş yaşamın kargaşası içine girebileceğine ve insan gözünün bir bakışta görmediği gizli manaların kamera aracılığıyla keşfedebileceğine inanmıştır (Kemp,

2014, s. 60). Filmlerine bakıldığında, bunu elde edebilmek için aralarında yavaş çekim, ters hareket, bölünmüş ekran, sıçramalı kesmeler, montaj ve hatta animasyon gibi yararlanabileceği her sinema tekniğinden yararlandığı görülmektedir.

Vertov'un *Kameralı Adam*'da uyguladığı tüm esaslar, 1960'lı yıllarda Fransa'da Sinema-Gerçek (Cinema Vérité) akımıyla tekrar anımsanmıştır (Akbulut, 2012, s. 147-148). Nichols'ın aktardığına göre Sinema-Gerçek, Vertov'un görüşlerini benimseyen ve destekleyen Edgar Morin ve Jean Rouch tarafından ortaya çıkarılmış yeni belgesel yapım tarzı olmuştur (2017, s. 236). Sinema-Gerçek adına İngiltere, İtalya, Kanada ve Amerika'da olduğu gibi Fransa'da da bazı gelişmeler olmuş, Vertov'un görüşlerini takip eden isimler 1960'lı yıllarda Sinema-Gerçek'in (Cinema Vérité) oluşmasını sağlayarak, gerçeği esas alan sinema anlayışını devam ettirmişlerdir (Mert, 2021, s. 97).

Dünya sinema tarihine ve belgeselin tarihine bakıldığında 1950'lerde film üretiminde kullanılan aygıtlarda gerçekleşen teknolojik ve teknik gelişmelerin film türlerinin zenginleşmesine neden olduğu görülmektedir (Saunders, 2014, s. 68). Portatif ses kaydediciler ve taşınmaya müsait kameralar ile yönetmenler stüdyolardan uzaklaşmıştır. Fransa, İngiltere, Amerika ve Kanada'da gerçekçi yönetmenler sokaklara çıkıp, gözlemci içgüdülere dayanan belgesel türde filmler üretmeye başlamıştır.

Hollanda asıllı yönetmen Joris Ivens (1898-1989), belgesel sinemanın diğer bir öncü isimlerindendir. 1930'larda sinemada gerçekçilik akımının en önemli unsurlarından biri olmuştur. Filmlerinde insanın doğa üzerindeki hakimiyetini şiirsel ve çarpıcı bir şekilde anlatan yönetmen, Hollanda'nın dışında da çok sayıda ülkede önemli eserler üretmiştir (Adalı, 1986, s. 28-29). Sovyetler Birliğinden Amerika'ya, Çin'den Vietnam'a, Şili'den Fransa'ya kadar, dünyanın dört bir yanında belgeseller çekmiştir. "Uçan Hollandalı" olarak anılan yönetmen, 60 yılı aşkın bir süreyi kapsayan sinemacılık yaşamında savaşları, barışları, devrimleri, özgürlük hareketlerini kaydetmenin yanında ülkelerin toplumsal, siyasal ve ekonomik dönüşümlerini belgelemiştir. 1928-1929 yıllarındaki *Köprü (De Brug)* ve *Yağmur (Regen)* gibi ilk çalışmalarının ardından gittiği Sovyetler Birliği'nde Dziga Vertov'un görüşlerini

benimseyerek sinemanın toplumsal ve siyasal bir işlevi yerine getirebileceğini anlamıştır. Komünist gençlik hakkında 1932 yılında çektiği *Konsomol* (1930), bu görüşle çektiği ilk eseri olmuştur. 1934'de Henri Storck ile çektiği *Borinage* filminde, Belçikalı maden emekçilerinin hayat şartlarını ve grevlerini hassas bir sinema diliyle beyaz perdeye getirmiştir. Bir barajın inşasını konu edinen filmi *Zuiderzee* (1930)'nin son kısmında ise dönemin ekonomik krizinin siyasal sebepleri üzerinde durmuştur (Teksoy, 2005, s. 386-387).

Kent senfonileri için de önemli eserler üreten Joris Ivens'e göre izleyici öykülü filmlerdeki gibi belgesel filmlerde de insanı, canlıyı izlemek istemektedir. Ivens, bu nedenle kent yaşamına ve insanların gündelik yaşantılarına belgesellerinde yer vermiştir (Gündeş, 1998, s. 71). Paris'in sokaklarını, insanlarını, sanat eserlerini, fabrikalarını, trenlerini, köprülerini, tramvaylarını, trafiğini şiirsel bir anlatımla aktaran bir diğer belgesel de André Sauvage'un 1920'li yılların sonlarına doğru çektiği *Paris Üzerine Etütler* filmi olmuştur (Mert, 2021, s. 62).

Sauvage, kullandığı sinema anlatım tarzıyla Jean Vigo ve Jean Renoir'u derinden etkilemiştir. Jean Vigo, Sauvage'un *Paris Üzerine* filminden iki yıl sonra, 1930 yılında *Nice Hakkında* filmini çekmiştir. Vigo'nun belgesel türünde bu filminin ucu avangart filmlere çıkarak sürrealizme daha yakın duran bir sinema estetiğini esas almaktadır (Akbulut, 2012, s. 77-78). Böylece Vigo'un Vertov'un *Kameralı Adam* ile başlattığı yeni anlatım dili arayışına dahil olduğunu söylemek mümkündür.

1947 yılına gelindiğinde, Sekans (Sequence) dergisinde ve 1951 yılında çıkmaya başlayan Görüntü ve Ses (Sight and Sound) isimli dergide Karel Reisz Lindsay Anderson ve Tony Richardson gibi önemli isimler İngiliz sinema anlayışında köklü değişikliklerin yapılması gerektiğini yazmaya başlamışlardır. Yalnızca yazmakla kalmayıp bu görüşe uygun farklı denemeler üzerinde çalışmaya başlayıp yeni filmler çeken bu isimler, 1956 yılında yeni bir manifesto yayınlayarak resmi olarak Özgür Sinema Hareketi'ni başlatmışlardır. Coşkun'a göre İngiltere'de ortaya çıkan bu hareketin temeli İngiliz Belge Film geleneğine dayanmaktadır (2017, s. 236).

Özgür Sinema'nın temel özelliği görüntülerin sokaklarda, caddelerde, evlerde, okullarda, meyhanelerde, dans salonlarında çekilmesidir. Yaşamın doğal akışının aynen yansıtıldığı Yeni Gerçekçilik Akımı'nın başlamasında televizyonun sosyal hayatın bir parçası olmasıyla birlikte taşınabilir görüntü ve ses cihazlarının kullanılması akım içerisinde etkili olmuştur (Özön, 1984, s. 165). Özgür Sinemacı yönetmenler, emekçi sınıfını tüm gerçekçiliğiyle yansıtmayı amaçlarken; otoritenin propagandasından, yapımcılardan ve tanıdık film türlerinin ilkelerinden uzak bir sinema anlayışını savunmuşlardır. "Kızgın Genç Adamlar" diye anılan bu hareketin temsilcileri, 1956 ile 1963 yılları arasında *Annem İzin Vermiyor (Momma Don't Allow), Noel Dışında Her Gün (Every Day Except Christmas), Sevişme Günleri, (Saturday Night and Sunday Morning), Biz Lambeth Çocuklarıyız (We Are the Lambeth Boys), Sporcunun Hayatı (This Sporting Life)* ve *Uzun Mesafe Koşucusunun Yalnızlığı (The Loneliness of the Long Distance Runner)* ve gibi bazı filmler üretmiştir (Nichols, 2017, s. 49-50).

Paris'te yayımlanan "Chaiers Du Cinéma" dergisinde 1950'li yılların ortalarında bazı genç yazarlar, dönemin sinemacılarını sert ifadelerle eleştirmiştir. Bu yazarlardan Jean-Luc Godard, dönemin bazı filmlerinde kamera hareketlerinin kötü, içeriklerin ise berbat, diyaloglarının da işe yaramaz şeylerden ibaret olduğunu yazmıştır. Fransa'da o dönem standart Hollywood film türleri hakimdir ve bu yazarlar bu tür filmleri özellikle eleştirirken Nicholas Ray, Howard Hawks ve Alfred Hitchcock gibi bazı auteur sinemacıların da önemli sanatçılar olduğunu belirtmişlerdir (Bordwell ve Thompson, 2010, s. 461). Fransız Sinematek dergisinde fazlaca film seyrederek tecrübe kazanan ve Chaiers Du Cinéma etrafında bir araya gelip film eleştirmenliği yapan François Truffaut, Alexandre Astruc, Claude Chabrol ve Jean-Luc Godard gibi genç yazarlar film çekmeye de başlamıştır (Odabaş, 2013, s. 64).

Özgür Sinema Hareketi'nin İngiltere'de ortaya çıktığı tarihlerde Kanada ve Amerika'da da gözlemci sinemayı esas alan yarı belgesel yarı kurmaca filmler üretilmeye başlanmıştır. Amerika'da televizyonunun sosyal hayata girmesi ve taşınabilir çekim araçlarının film için kullanılmaya başlanması, Dolaysız Sinema

(Cinema Direct) diye anılan bir sinema akımının ortaya çıkmasına neden olmuştur (Mert, 2021, s. 92-93).

Dolaysız Sinema'da temel amaç bir haberci hassasiyetiyle anı olduğu gibi kayıt altına almaktır. Bu akıma göre büyük kameralar ve profesyonel ses kayıt cihazları şart değildir. Herhangi bir senaryoya bağlı kalmadan, doğaçlama bir şekilde çekim ve ses kaydı gerçekleştirilebilirken filmin kurgusu çekim esnasında yönetmen tarafından oluşturulabilir (Gündeş, 1991, s. 109).

1960'lı yılların başlarında Maysles kardeşler, Frederick Wiseman, Richard Drew, Richard Leacock ve D. A. Pennebaker tarafından benimsenen Dolaysız Sinema akımı, gözlemci biçim ile haberciliği birleştirmiştir (Nichols, 2017, s. 49). Birer haberci tutumuyla film çeken yönetmenlerin Dolaysız Sinema akımına uygun ürettiği ilk önemli eser Robert Drew'in *Önseçim* filmidir. Frederick Wiseman'ın, *Titicut Follies* (1967) filmi, Maysles Kardeşler'in *Seyyar Satıcı* (1969), *Geriye Bakma* (1967), *Gimme Shelter* (1970) ve *Gri Bahçeler* (1975), *Okul* (1970), *Primate* (1974) ve *Meat* (1976) filmleri de Dolaysız Sinema tekniğiyle çekilmiştir (Monaco, 2002a, s. 302-303).

Sinemanın başlangıcından itibaren üretilen filmler, sinemada ve belgesel türünde gerçeklik yaklaşımının çeşitlilik gösterebileceğini kanıtlamaktadır. Demoğlu'na göre, Robert Flaherty'nin *Kuzeyli Nanook* filminin, Dziga Vertov'un çektiği *Kameralı Adam* (1929) filmiyle Joris Ivens'in *İspanyol Toprağı* (1937) filminin, Robert Drew'un çektiği *Önseçim* (1960) filmiyle, Chris Marker'ın *Güneşsiz* (1983*)* filminin, Erol Morris'in çektiği *İnce Mavi Çizgi (*1988*)* filmiyle Ron Fricke'nin *Baraka* (1992) filminin, Micheal Moore'un çektiği *Benim Cici Silahım* (2002*)* filmiyle Ari Folman'ın *Beşir'le Vals* (2008) filminin anlatılarına bakıldığında çok farklı gerçeklik yaklaşımlarına sahip oldukları anlaşılmaktadır (2014, s. 42).

1980'li yıllara gelindiğinde, alışılmış kısa belgesellerden çok uzun metrajlı belgesel çalışmalar popülerlik kazanmaya başlanmış ve ana akım seyirci de bu filmlere ilgi göstermiştir. Arşiv kayıtları ve röportajlarla filmler üreten Ken Burns ve araştırmacı gazetecilikte yeni gelişmelere neden olan Errol Morris gibi yönetmenlerin

dışında Godfrey Reggio gibi belgeselciler de bu dönemde çıkış yapmışlardır (Clarke, 2012, s. 124). Kent senfonisi tarzında filmler çeken Reggio'ın 1982'de *Koyaanisqatsi* filmi insanlığın yeryüzündeki yıkıcı etkisine ilişkin tarihsel bir belgesel olma niteliği taşımaktadır (Aufderheide, 2007, s. 15-16).

Özetlemek gerekirse, Lumiere Kardeşler ile başlayan, gerçek anlamda belgesel kabul edilen Flaherty'nin *Kuzeyli Nanook'*u ardından Vertov'un denemeleri ve Grierson'un *Balıkçı Tekneleri* filmiyle devam eden bu serüvende, farklı amaçlarla farklı çalışmalar yürütmek üzere gruplar kurulmuş, kuramlar geliştirilmiş ve çalışmalar yapılmıştır. Grierson öncülüğünde, İngiliz Belge Okulu estetik kaygıyla propagandayı bir araya getiren belgeseller üretmek, kuramlar geliştirmek için kurulmuş ve bu okulun doğuşuyla Belgesel Film Hareketi başlamıştır. Belgesel filmin bir sosyolojik propaganda aracı olarak algılanması, 1940'ların sonlarına doğru İngiliz Özgür Sineması üyelerince şiddetli bir şekilde eleştirilmiştir. Yine de belgesel sinemada önemli yere sahip Grierson'un yetiştirdiği öğrenciler ve tasarladığı ilkeler, kendisinden sonra ortaya çıkan belgesel filmcileri derinden etkilemiştir. Grierson ve ekibinin çalışmalarıyla aynı dönemlerde çekilen *Kent Senfonileri* belgesel türünün yine ilk örneklerinden biri olmuştur. *Kent Senfonileri*'nde şehir hayatına ilişkin gerçek olaylar bütün yönleriyle anlatılmaya çalışılmıştır.

Belgesel türünde Vertov'un çalışmaları ise kendisinden sonrakileri etkisi altında bırakmıştır. Kinoks (Sine-Göz) grubunu kuran Vertov, görüntüler aracılığıyla evrensel bir dil yaratmayı hedeflemiştir. Vertov'un görüşlerini takip eden isimler 1960'lı yıllarda Sinema-Gerçek'in oluşmasını sağlayarak, gerçeğe dayanan sinema anlayışını devam ettirmişlerdir. Türün önemli yönetmenlerinden biri de Hollanda asıllı Joris Ivens'tir. Ivens, 1930'larda sinemada gerçekçilik akımının en önemli öncülerinden biri olmuştur. Ivens dünyanın farklı ülkelerinde filmler çekerken ve belgesel türde Grierson ile özellikle Vertov'un etkileri sürerken 1947 yılında Sekans ve 1951 yılında Görüntü ve Ses dergilerinde önemli araştırmacılar, İngiliz sinema anlayışında köklü değişikliklerin yapılması gerektiğini yazmaya başlamıştır. Bu isimler Özgür Sinema Hareketi'ni başlatmış ve bu hareket de gerçekçi akımla ilerlemiştir.

Aynı tarihlerde Kanada ve Amerika'da da gözlemci sinemayı esas alan yarı belgesel yarı kurmaca filmler üretilmeye başlanmıştır. Bu sayede Dolaysız Sinema diye anılan bir sinema akımı ortaya çıkmış ve bir haberci gibi anı olduğu gibi kayıt altına almak amaçlanmıştır. 1980'li yıllara gelindiğinde, daha çok uzun metrajlı belgesel çalışmalar ilgi görmeye başlamıştır. Günümüzde de çeşitli amaç ve formatlarla belgesel filmler çekilmekte, belgesel türü, sinemanın en çok ilgi gören türlerinden biri olma özelliğini sürdürmektedir.

Çalışmanın şu ana kadarki sürecinde dünyada belgesel sinemanın tarihi hakkında kısaca bilgi verilmiştir. Bundan sonraki başlıkta belgesel sinemanın Türkiye'deki gelişimi hakkında kısaca bilgi verilecektir.

1.5. Türkiye'de Belgesel Sinemanın Kısa Tarihi

Sinemanın başlangıcına ilişkin hemen hemen her ülkede yaklaşık bir tarih belirtmek mümkünken, Türkiye'de sinemanın başlangıcına ilişkin net bir tarih vermek mümkün görünmemektedir (Scognamillo, 1998, s. 15). Önceden bahsedildiği gibi dünyada ilk sinema denemeleri belgesel türle başlamış ve ardından da konulu, dramatik filmlere yönelim olmuştur. Türk sineması da belgesel kabul edilebilecek bir film ile başlamış ancak Türkiye'de belgesel türü geçmişten bugüne, diğer türlere oranla daha az ilgi görmüştür (Cereci, 1997, s. 38).

Genel olarak sinema tarihinde olduğu gibi belgesel türünde de Türkiye'de net bir tarih vermek zordur. Fakat dünyada sinematografla ilk kaydedilen görüntüler belgesel türünden kabul edildiğinden, belgeselin tarihi için sinemanın doğuşu önemli bir referanstır (Gündeş, 1998, s. 103). Yine bu kabulden yola çıkarak Türkiye'ye sinematografın gelmesiyle gerçekleştirilen ilk denemeler de belgesel niteliği taşıdığından, Türkiye'de sinemanın doğuşu ile belgeselin doğuşu için aynı tarih verilebilmektedir.

Yakın zamana kadar Türkiye'de sinemanın tarihine ilişkin araştırmalar, Nijat Özön, Rakım Çalapala, Nurullah Tilgen ve Giovanni Scognamillo gibi belirli bazı sinema tarihçilerinin çalışmaları ve bu çalışmalar kapsamında geçen tartışmalardan öteye gidememiştir. Söz konusu tartışmaların merkezinde "Türkiye'de sinemanın

doğuşu kabul edilebilecek film hangisidir?" sorusuna bir cevap aranmıştır (Çöm, 2019, s. 62).

Türkiye'de kurmaca veya imgesel sinema tarihi ilk defa Nijat Özön tarafından dönemleştirilmiştir. Özön (1985), 1923-1939 yıllarını "Tiyatrocular Dönemi", 1939-1950 yıllarını "Geçiş Dönemi", 1950-1970 yıllarını "Sinemacılar Dönemi", 1970-1984 yıllarını ise "Genç /Yeni Sinema Dönemi" şeklinde adlandırmıştır.

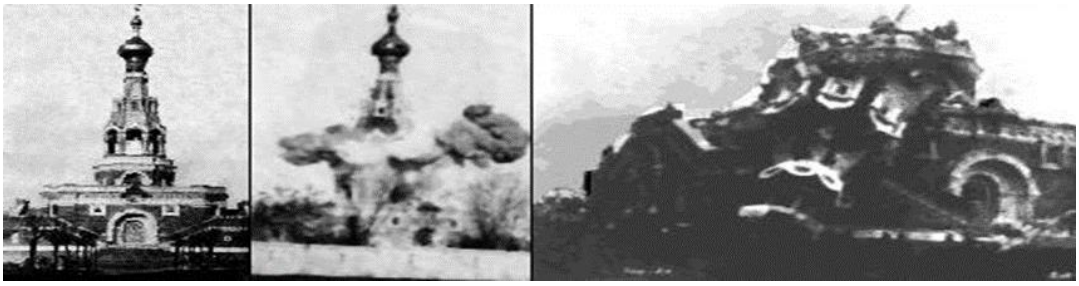
Belgesel filmin Türkiye'deki tarihine dair dönemsel sınıflandırma açısından öne çıkan diğer çalışma ise Bilgin Adalı'nın çalışmasıdır. Adalı, Türkiye'deki belgesel film çalışmalarını 3 döneme ayırmıştır. Adalı' ya göre ülkede belgesel film 1914-1934, 1950-1960 ve 1960 sonrası olmak üzere 3 başlıkta ele alınabilmektedir (1986). Gündeş ise belgesel türünü, Cumhuriyete kadar belgesel filmler, Cumhuriyetten II. Dünya Savaşına kadar belgesel filmler, II. Dünya Savaşı'ndan günümüze kadar belgesel filmler başlıklarıyla 3 bölümde sınıflandırmıştır (1998, s. 104).

Pembecioğlu, Türkiye'de ilk sinema gösteriminin 1896 yılında II. Abdülhamit döneminde Yıldız Sarayı'nda gerçekleştirildiğini, bir Fransız tarafından gerçekleştirilen bu gösterimin ardından yine Fransız film şirketi olan Pathe'nin İstanbul temsilcisi Sigmund Weinberg, Beyoğlu'ndaki bir birahanede Lumiere Kardeşlerin *Trenin Gara Girişi* filmini izleyiciye sunduğunu söylemektedir. Sonrasında Weinberg, Fevziye kıraathanesinde yabancı yönetmenlerin filmlerinin gösterimlerini sürdürmüştür (2005, s. 32).

Türkiye'de bu sırada yabancı asıllı sinemacıların Türkiye'yi konu edindiği filmleri izleyiciye sunulsa da ülkede yerel anlamda 1914 yılına dek hiç kimse film çekmemiştir (Özdemir, 2007, s. 12-13). Halka açık sinema gösterimi, tüm tanıtım ve ilanlar farklı dilde yapıldığı için Türkiye'de ilk olarak Beyoğlu semtine gelmiştir (Balkara, 1993, s. 31). Yani Türkiye'nin tamamı olmasa da İstanbul, o dönemde neredeyse dünya ile aynı anda sinemayla buluşmuştur.

1914 yılına gelindiğinde, Ayastefanos Anıtı'nın yıkılmasını kaydeden Fuat Uzkınay, ilk Türk sinemacısı kabul edilirken, çekilen film de ilk Türk filmi olarak benimsenmiştir (sinema.ktb.gov.tr). Sinemayı okula sokan kişi olarak nitelendirilen

Fuat Uzkınay, 14 Kasım 1914 tarihinde Ayastefanos'taki (Yeşilköy) Rus Abidesi'nin yıkımını görüntülediği belge filmi, Türk sinema tarihinin miladı olarak kabul görmektedir (Aytekin, 2017, s. 43). Türk sinemasının ilk filmi diye anılan bu filme ilişkin araştırmalar yürüten Burçak Evren, bütün kabullere rağmen filme ilişkin birkaç söylenti ve anı günümüze ulaşan belgelerin yok denecek kadar az olduğunu tespit etmiştir (2014).



Görsel 9: *Ayastefanos'taki Rus Abidesinin Yıkılışı* (1914) filminden kareler

Osmanlı döneminde, etnik veya dini kökenine bakılmaksızın, Osmanlı vatandaşı sayılan Milton ve Yanaki Manaki kardeşlerin yaşadıkları köyde 1907 yılında başladıkları film denemeleri de ilk yerli film olarak kabul edilmektedir. Ancak, Makedonya, Yugoslavya (Sırbistan), Romanya ve Yunanistan gibi ülkelerin sinema tarihçileri de Manaki Kardeşlere sahip çıkmış olsalar da çalışmalarını ilk Türk filmi olarak kabul etmemişlerdir. Buna rağmen, Manaki Kardeşlerin film çektiği dönemde kullandığı, günümüzde Üsküp Sinematek'teki film kutuları üzerinde ve dönemin Makedonya kartpostallarında Türkiye ibaresine rastlanmaktadır (Evren ve Tutui, 2015, s. 9). Bu durumda Manaki Kardeşlerin çalışmalarını Türk sineması üzerinden geliştirdiği görüşünü güçlendirmektedir.

Aytekin'in aktardığına göre, II. Dünya Savaşı sırasında Almanya'yı ziyaret eden Enver Paşa, Almanya'da gördüğü Ordu Film Dairesi'nin etkisi altında kalarak 1915 yılında Türkiye'de Merkez Ordu Sinema Dairesi'ni (MOSD) kurmuştur. Bu daire, Ordu Foto Film Merkezi'nin de başlangıcı sayılmaktadır. MOSD'un yönetimine Türkiye'de ilk kez halka açık film gösterimini yapan Sigmund Weinberg'i getirilmiştir. Weinberg'in yardımcısı olarak Fuat Uzkınay belirlenmiş ve yine Mazhar Talay ile Cemir Filmer de MOSD'da görevlendirilmiştir (2017, s. 70).

MOSD, Osmanlı ordusunun farklı cephelerdeki mücadelesini, müttefik ülkeler arası ilişkilerini, savaş halindeki ülkelerin önemli gündelik olaylarını konu alan belgesel filmler çekmiştir. Bu belgesel filmlerin öne çıkanları, 1915 yılında Çanakkale Savaşı'nı gösteren, *Anafartalar Muharebesi'ndeki İtilaf Ordularının Püskürtülmesi*, 1926'da çekilen *Çanakkale Muharebeleri*, *Galiçya Harekatı*, *Galiçya'da On Dokuzuncu Süvari Müfrezesi*, Alman İmparatoru II. Wilhelm ile Avusturya imparatoru Karl'ın Türkiye'deki gezilerini içeren *Alman İmparatorunun Askeri Müzeyi Ziyareti*, 1918'de savaşın son döneminde cenaze, ölüm ve biat törenlerini yansıtan *Abdülhamit'in Cenaze Merasimi*, *Vahdettin'in Biat Töreni* ve *Vahdettin Kılıç Alayı* filmleridir (Gündeş, 1998, s. 105).

Türkiye'de çekilen ilk filmlerden önemli kabul edilen ve üzerinde tartışılan 6 film vardır. Bu filmlerden ilk üçü 1916 yılında Merkez Ordu Sinema Dairesi bünyesinde, Uzkınay'ın çektiği *Sultan Reşat'ın Cenaze Merasim*i filmi, *Vahdettin'in Cülus Alayı* ve *Vahdettin'in Kılıç Alayı* filmleridir. İsimlerinden de anlaşılacağı üzere söz konusu filmler, MOSD'un diğer filmleri gibi daha çok haber niteliği taşıyan filmlerdir. MOSD'un ardından Kurtuluş Savaşı'nın son yıllarında Ordu Film Alma Dairesi, TBMM ordusuna bağlı kurulmuştur. Ordu Film Alma Dairesi, gerçek anlamda belgesel özellik taşıyan ilk denemeyi gerçekleştirmiştir. 1922 yılında çekilen *İstiklal (İzmir Zaferi)* filmi, ülke topraklarından kaçan düşman ordusunun yol boyunca gerçekleştirdiği yıkımları ve vahşeti ortaya koymaktadır. Savaşa dair gerçek görüntülerin sonradan kurgulanmasıyla ortaya çıkan bu uzun film, ülke tarihi için önemli bir belge olarak kabul edilmektedir. Bu filmin yanında, 1923 yılında Fuat Uzkınay'ın *Ordunun İstanbul'a Gelişi* filmi de önemli bir belgesel film niteliği taşımaktadır. Kurtuluş Savaşı yıllarında MOSD tarafından çekilen filmlerin büyük bir çoğunluğunun hiç dokunulmadan bugüne dek Ordu Foto Film Merkezi arşivlerinde saklandığını, ancak bu filmlerden bazılarının mevcut olup olmadıklarını, eğer mevcutlarsa da son durumlarının ne olduğunun bilinmediğini ifade etmektedir. Yine bu dönemlerde Malül Gaziler Cemiyeti ile Müdafai Milliye Cemiyeti tarafından da filmler çekilmiş ve orduya devredilen bu filmlerin de çoğu yok olmuştur (Adalı, 1986, s.100-101).

Türkiye'de kurumsal bünyede çekilen filmlerin ardından ilk özel yapım şirketi olan Kemal Film'in kuruluşu, 1914 yılında İstanbul'da Ali Efendi Sineması'nın açılmasına dayanmaktadır (Scognamillo, 2003, s. 24). Ali Efendi Sineması'nın kurulum sürecinde, tarih öğretmeni Şakir Seden ile aynı okulda sinema gösterimleri yapan Fuat Uzkınay ve Şakir Seden'in kardeşi Kemal Seden'in Fernando Franko adlı arkadaşının teşviki etkili olmuştur. Sedan Kardeşler, dayıları Ali Rıza Öztuna'yı ikna ederek 27 Mayıs 1914 tarihinde Ali Efendi Sinemasının açılışını da gerçekleştirmiştir (Akçura, 1995, s. 15-17).

Ali Efendi Sinemasının açılışından sonra sinema salonu işinden ticari kar elde edilince şirketin ortakları film yapımcılığına yönelmişlerdir. Ali Efendi'nin kardeşi Hacı Osman ve Kemal Bey'in kardeşi Şakir Bey'in de ortak olduğu Sinema İşleri Şirketi (1921) kurulmuştur. Dönemin ünlü tiyatrocularından Muhsin Ertuğrul, o sırada Almanya ve Avusturya'da sinema sektöründe çalışmalar yapmaktadır. Ertuğrul'un Viyana'da kurduğu Bozkurt film şirketi denemesi başarısızlıkla sonuçlanınca, tiyatrocu Seden Kardeşler'in iş birliği teklifine olumlu yanıt vererek İstanbul'a dönmüştür. Ertuğrul, 1922 yılında kurulan Kemal Film için *Nur Baba Boğaziçi Esrarı*, *İstanbul'da Bir Facia-ı Aşk*, *Leblebici Horhor*, *Ateşten Gömlek*, *Kız Kulesinde Bir Facia* ve *Sözde Kızlar* filmlerini çekmiştir (Çöm, 2019, s. 78). Kemal Film, bunlarla birlikte Kurtuluş Savaşı'nın son döneminde, kısa belgeseller niteliğinde yaklaşık 50 film daha üretmiştir.

Kemal Film tarafından 1923 yılında yapılan, yönetmenliğini Muhsin Ertuğrul'un üstlendiği, Halide Edip Adıvar'ın aynı isimli romanından alınan *Ateşten Gömlek* filmi, Kurtuluş Savaşı'nın henüz unutulmamış taze acılarını, sevinçlerini sanat yoluyla belgelendirmiş ve Türk sinemasında önemli bir gerçekçilik akımı örneği olarak kabul edilmiştir (Gündeş, 1998, s. 107).

Muhsin Ertuğrul'un yönetiminde, öykülü filmler çeken Kemal ve Şakir Seden'in kurduğu Kemal Film, 1923'te dönemin son belgesel çalışması olan *Zafer Yolları'nı* hazırlamıştır. Kurtuluş Savaşı'na dair belgesel nitelikte filmlerin kurgulanmasından ortaya çıkan bu çalışmaların ardından belgesel film, 10 yıl sürecek bir duraklama dönemine girmiştir. 1923-1933 yılları arasında Türk belgesel sineması duraklama

sürecine girmiştir. Kemal Film, 1924 yılında yapımcılıktan vazgeçmiş ve 1928 yılında İpek Film kurulmuştur. İpek Film'in Ankara Postası'nı çevirmeye başlamasına dek, bu süreçte öykülü film yapımı da durmuştur (Adalı, 1986, s. 100-101).

İpek Film adına çalışmalar yürüten Nazım Hikmet Ran, 1933 yılında *Düğün Gecesi (Kanlı Nigar)* filmini çekmiştir. Filminde Naşit Özcan, Kavuklu Ali, Zenne Necdet İnce, Fahri Gülünç gibi orta oyunu ustalarını buluşturarak geleneksel bir oyunu sergilemiştir. Aynı yıl içerisinde, Hazım Körmükçü de yine İpek film adına *Yeni Karagöz* isimli bir film hazırlamıştır (Susar, 2004, s. 17). Bu film de *Düğün Gecesi* gibi belgesel niteliğinde bir film olarak değerlendirilmektedir.

1934 yılında, Matbuat Umum Müdürlüğü (Basın Yayın ve Turizm Genel Müdürlüğü), Rus yönetmenler Sergie Yutkevich ile Lev Oscarovich Arnstam'a *Türkiye'nin Kalbi Ankara* filmini çektirmiştir (Adalı, 1986, s. 102). Cumhuriyetin 10. yılı dolayısıyla hazırlanan bu filmde, Ankara'nın Türk devrimi içindeki önemi ve yeri vurgulanmış ve Cumhuriyetin kuruluşundan itibaren geçen 10 yılda kaydedilen aşamalar yansıtılmıştır.

Türk Sineması'nda 1922'den 1949 yılına kadarki döneme Özel Yapımevleri Dönemi denilmektedir. Çoğunluğu tiyatral kökenli çalışmalara dayanan Türk filmlerinin yönetmenliğini ise Muhsin Ertuğrul üstlenmiştir. Bundan sonra, Türk sinemasında II. Dünya Savaşı'nın bittiği 1945 yılının ardından film üretiminde artış yaşanmıştır (sinema.ktb.gov.tr).

Susar'a göre, II. Dünya Savaşı zamanı propaganda ve haber ağırlıklı olsa da çok sayıda belgesel filmin üretildiği bir dönem olarak görülmektedir (2004, s. 17-18). II. Dünya Savaşı boyunca tüm dünyada belgesel sinema alanında gerçek bir patlama yaşansa da Türkiye savaşa katılmadığı için güncel sinema akımlarının da bir süre uzağında kalmışken Kore Savaşı ile birlikte ülkede belgesel sinema alanında kıpırdama başlamıştır (Cereci, 1997, s. 40). Türkiye, Kore Savaşı'na katıldıktan sonra ülkede belgesel film üretimindeki durgunluk da ortadan kalkmıştır. Seyfi Havaeri'nin 1951 yılında Halk Film adına çektiği *Kore Gazileri* belgeseli, savaşın etkisiyle çekilmiş ilk filmdir. Bu belgeselin ardından Kenan Enginsoy, *Mehmetçik Kore'de*

filmini çekmiştir. Sonrasında yine aynı şirket tarafından *Kore'de Türk Kahramanları* belgeseli hazırlanmıştır (Susar, 2004, s. 17-18). Bu üç film Kore Savaşı'na katılan Türk askerlerinin Kore'deki yaşamlarını içermektedir.

Türkiye'nin II. Dünya Savaşı'na katılmamasının yanında, dönemin iktidarının sinemaya bakış açısı da II. Dünya Savaşı sırasındaki film üretimini olumsuz anlamda etkilemiştir. Mevcut iktidarın sinemayı basit bir halk eğlencesi olarak kabul etmesinin Türk sinemasının düzensiz büyümesine, kendi imkanları ile ayakta durmaya çalışan, sağlıksız sayılabilecek bir yapıda oluşmasına sebep olduğu düşünülebilmektedir (Öztürk, 2005, s. 19).

1951 yılında Milli Eğitim Bakanlığı tarafından Öğretici Filmler Merkezi/Film Radyo ve Televizyonla Eğitim Merkezi kurulmuştur. Bu kuruluş, sanatsal endişelerin de ağır bastığı belgesel filmlerin hazırlanmasında faaliyet göstermiştir göstermiştir (Cereci, 1997, s. 42-43). Bakıldığında, bu kurumun arşivlerinde ülkenin bütün şehirlerinden önemli tarihi içeren çok sayıda belgesel film bulunduğunu söylemek mümkündür.

Sanatsal açıdan bakıldığında Türk sinemasında sanatsal ve gerçek manada bir belgesel film 1954 yılında İlhan Arakon'un, renkli, derli toplu kabul edilen çalışması olan *Bir Şehrin Hikayesi* filminde görülmektedir (Adalı, 1986, s. 104). Filmde, Bizans'tan bugüne İstanbul'un tarihi anlatılmış ve şehrin farklı yönleri özenle ele alınmıştır.

Yönetmen ve akademisyen Aytekin, Türkiye'de belgesel sinemayı 3 döneme ayırmaktadır. Ona göre belgesel sinemayı tarih, yönetmenler, üslup ve yıllara göre sınıflandırmak yerine sosyolojik yapı, belgesel filmlerin temel yaklaşımı ve işlevi açısından sınıflandırmak gerekmektedir. Bu nedenle Aytekin, belgesel sinemanın başlangıcından 1956'ya dek olan dönemi Propaganda Dönemi, 1956'dan 1990'a dek olan kısmı Kültürel Hümanizma Dönemi ve 1990'dan günümüze dek olan bölümü Çok Kültürlülük Dönemi olarak ayırmıştır (2017, s. 21).

1956 yılı da Türkiye'de belgesel sinemanın tarihi açısından özel bir öneme sahiptir. Bu yıl ilk kez bir kurum, düzenli olarak belgesel film yapım çalışmalarına

başlamıştır. İstanbul Üniversitesi'nde Edebiyat Fakültesi Sanat Tarihi Bölümü'nden bir grup akademisyen, ilk çağlardan itibaren Anadolu medeniyetlerini ele alıp tanıtımını yapmak için belgesel filmler çekme kararı almışlardır (Adalı, 1986, s. 104-105). Bu filmlerin ilki *Hitit Güneşi*'dir. Sabahattin Eyuboğlu ile Mazhar Şevket İpşiroğlu'nun yönettiği bu film, 1956 yılında Berlin Film Festivali'nde belgesel kategorisinde ikincilik ödülüne layık görülmüş ve Gümüş Ayı kazanmıştır. Bu açıdan film, uluslararası bir festivalde ödül kazanan ilk Türk filmi olarak kabul edilmektedir (Susar, 2004, s. 18). Buradan hareketle, İstanbul Üniversitesi bilim insanlarının bu filmlerini, sanatsal manada belgesel filmlerin Türkiye'deki ilk örnekleri olarak değerlendirmek mümkün görünmektedir.

II. Dünya Savaşı, propaganda ve haber ağırlıklı olsa da çok sayıda belgesel filmin üretildiği bir dönemdir (Susar, 2004, s. 17-18). İkinci Dünya Savaşı boyunca tüm dünyada belgesel sinema alanında gerçek bir patlama yaşansa da Türkiye savaşa katılmadığı için güncel sinema akımlarının da bir süre uzağında kalmış, Kore Savaşı ile birlikte ülkede belgesel sinema alanında kıpırdama başlamıştır (Cereci, 1997a, s. 40). 1951 yılının İstanbul'un fethedilmesinin 500. yılı olması da bu kıpırdamanın temel sebeplerinden sayılabilir (Adalı, 1986, s. 104).

Türkiye, Kore Savaşı'na katıldıktan sonra ülkede belgesel film üretimindeki durgunluk da ortadan kalkmıştır. Seyfi Havaeri'nin 1951 yılında Halk Film adına çektiği Kore Gazileri belgeseli, savaşın etkisiyle çekilmiş ilk filmdir. Bu belgeselin ardından Kenan Enginsoy, Mehmetçik Kore'de filmini çekmiştir. Sonrasında yine aynı şirket tarafından Kore'de Türk Kahramanları belgeseli hazırlanmıştır. Bu üç film Kore Savaşı'na katılan Türk askerlerinin Kore'deki yaşamlarını içermiştir (Susar, 2004, s. 17-18).

Eyüboğlu ve İpşiroğlu'nun yönetmenliğindeki, uluslararası ödüle sahip *Hitit Güneşi*'ni anlamak için Eyüboğlu'nun belgesel filme yaklaşımına bakmak gerekmektedir. Eyüboğlu, denemeci, çevirmen, eğitmen, fotoğrafçı, sanat tarihçi, satranç ustası ve "Anadolucu" dur. Eyüboğlu'nun yaklaşımı, Anadolu'nun tüm kültür hazinesi ile özdeştir ve bugüne ulaşan bir devamlılık göstermektedir. Eyüboğlu Anadolu'da yaşam sürmüş tüm kavimleri, eski bir yurttaş, hemşeri olarak görürken

onların efsanelerine, mirasına, anıtlarına sahip çıkılması gerektiğini ifade etmektedir (Dilmen, 1973, s. 134-135). Alkan, Eyüboğlu'nun imgesel filme değil de belgesel sinemaya olan ilgisinin bu düşünceye dayandığını söylemektedir (1973, s. 175).

1960'lı yıllarda İstanbul Üniversitesi Film Merkezi'nin çalışmalarının sonrasında, bazı özel kuruluşlar da belgesel sinemaya yönelmeye başlamışlardır. Yapı Kredi Bankası, Eczacıbaşı, Türkiye Turing ve Otomobil Kurumu gibi özel kurumların sponsorluğunda, içeriği Anadolu'nun kültürel zenginliklerinden oluşan bazı belgesel filmler hazırlanmıştır (Adalı, 1986, s. 111-115). Ayrıca 1968 yılında TRT'nin yayın hayatına girişi de Türk belgesel sinema tarihini etkileyecek önemli bir gelişme olarak sayılabilmektedir.

1968 yılında yayın hayatına başlayan TRT, ilk yıllarında özellikle belgesel filmlere ilgi göstermiştir. Ancak kuruluşundan itibaren uzun bir dönem arşiv çalışması yapmamış olmasından dolayı belgesel film arşivini 1974 yılından sonra kurabilmiştir. TRT'de 1980'li yıllarda belgesele bakış açısı önemli gelişmeler kaydetmiş ve TRT ya da özel şirketler tarafından TRT adına ülkenin kültür, tarih, doğa ve sanat varlıklarını konu alan nitelikli belgeseller hazırlanmıştır. Bu dönem içerisinde TRT'de, Uğur Dündar, Melih Aşık, Koray Düzgören, Ahmet Pınar, Adem Yavuz, Bilgin Adalı, Ayhan Karapars, Yavuz Tarakçıoğlu, Süheyla Tezer, Yavuz Sezer, Varlık Özmenek, Tunca Yönder, Munip Senyücel, Şehriban Durgun ve Ertuğrul Karslıoğlu gibi yönetmenler önemli ve nitelikli belgesel film çalışmaları yapmışlardır (Cereci, 1997, s. 43).

Bundan sonraki dönem içerisinde Türkiye Turing ve Otomobil Kurumu, 1974 yılında ülkeyi tanıtma faaliyetlerinin bir parçası olarak tarihsel bir bakış açısıyla Anadolu'yu ele alan bazı filmlere sponsorluk etmeye başlamıştır. 1974 ile 1984 yılları arasında belgesel filmci Suha Arın bu kurum adına 9 film çekmiştir. Arın'a oldukça geniş bir özgürlük alanı sunan Turing Kurumu, bu tavrıyla yönetmenin en başarılı çalışmalarını yapmasına imkan sağlamıştır. Suha Arın, bu kurum adına 1974 yapımı *Hattilerden Hititlere*, 1975 yapımı *Midas'ın Dünyası*, 1976 yapımı *Safranbolu'da Zaman,* 1977 yapımı *Urartu'nun İki Mevsimi*, 1977 yapımı *İstanbul'un Çağırdığı Su,*

1978 yapımı *Likya'nın Sönmeyen Ateşi*, 1980 yapımı *40.000 Adım*, 1981 yapımı *Dolmabahçe ve Atatürk* son olarak da 1984 yapımı *Kariye* filmlerini çekmiştir.

Türkiye'de öne çıkan belgesel sinemacılarından Arın, 1964'ten 1986'ya kadar 26 film çekmiş ve *Safranbolu'da Zaman* filmi 1977 Antalya Film Festivali'nde belgesel kategorisinde birinci seçilerek Altın Portakal ödülüne layık görülmüştür. Filmde bölge halkının yaşam tarzı ile Safranbolu evlerinin mimari yapısı ele alınmıştır. Arın'ın *Tahtacı Fatma* (1979) filmi de Üçüncü Uluslararası Balkan Film Festivali ve Kültür Bakanlığı Kısa film Yarışması'nda belgesel türünde birincilik ödülü almıştır (Adalı, 1986, s. 115-118).



Görsel 10: *Safranbolu'da Zaman* (1977) filminden ekran görüntüleri



Görsel 11: *Tahtacı Fatma* (1979) filminden ekran görüntüleri

Bu yıllarda Suha Arın'ın yanı sıra Lütfi Ömer Akad, Behlül Dal, Sezer Tansuğ, Artun Yeres, Güner Sarıoğlu, Nesli Çölgeçen, Ara Güler, Ali Habip Özgentürk, Erol Keskin, Ömer Tuncer, Özer Kabaş, Oğuz Makal, Kaya Tanyeri, Veysel Atayman, Özcan Arca gibi yönetmenler de belgesel film çalışmaları yapmışlardır (Adalı, 1986, s. 115-123).

Aytekin'e göre 1956-1990 yılları arası Kültürel Hümanizma Dönemi yaşanmıştır ve bu dönemin bir anlamda karşıtı olan Türk-İslamcı konuları işleyen filmlerden, sosyolojik hayata tanıklık eden, Çok Kültürlülük Dönemi'nin yaklaşımına

doğru geçişin örnekleri sayılabilecek önemli belgeseller 1980'li yılların son yarısında çekilmeye başlanmıştır. Fatih Arslan'ın 1985'te çektiği *Karadeniz'den Çeşitlemeler*, 1986'da çektiği *Anadolu'dan Çeşitlemeler* ve 1988'de çektiği *Göçerler* filmleri ile Ertuğrul Karslıoğlu'nun yönetmenliğini üstlendiği 1986 yapımı *Divandan Sandalyeye* ve *Bin Türlü Mavi Akar Boğaziçi'nden* filmleri, 1987 yapımı *Suyla Gelen Kültür ve Keçenin Teri* filmleri belgeseller bu değişimin ilk örneklerini oluşturmaktadır (2013, s. 230).

1990'lu yıllardan sonra ise Türkiye'deki belgesel sinemacıların tarihin önemli olayları, ülke tarihi, önemli günler, etnografya, kültür, sanat, tarihi mekanlar, geleneksel değerler ve geleneksel yaşam, önemli şahsiyetlerin biyografileri gibi içeriklerden günden güne uzaklaştıkları görülmektedir. Yönetmenler çoğunlukla yakın tarih, çevre, inanç, kimlik, insan hakları, cinsiyet gibi temalara ilgi duymaya başlamışlardır. Bu ilgi, resmi bir kurum olan TRT'de görev yapan belgesel filmciler arasında da hissedilmektedir (Aytekin, 2013, s. 289-290).

Belgesel Sinemacılar Birliği üyeleri arasında bir araştırma yapılmıştır. Araştırmaya göre yeni dönem belgeselcilerin eski dönem belgeselcilere kıyasla belgesel filmde çok kültürlülüğe daha fazla ilgi duyduğu görülmüştür. Bu nedenle çok kültürlülük döneminde, 1990 sonrasında belgesel filmlerde ele alınan konular, daha önceki dönemlere kıyasla çok daha farklılaşmıştır (Aytekin, 2013, s. 290). Türkiye'de imgesel filmciler, Batı'daki sistemlere benzer bir şekilde, üretim tüketim (yapımcı-seyirci) hattında ilerlerken, doğrudan pazarın ve çok sayılmasa da uluslararası pazarın dinamikleriyle hareket ederken, belgesel filmciler ise temayı ana dinamik olarak benimsemişlerdir. Çok Kültürlülük Dönemi'ne dek çoğunlukla mekan, tarih, sanat-kültür tarihi gibi belirli konular, seçkinci ve didaktik bakış açıları baskınken, Çok Kültürlülük Dönemi'nde, büyük ölçüde Batı'nın yaklaşımlarından oluşan küresel dünyanın toplum, insan, çevre, kimlik, zaman ve mekan farklılaşmaları, toplumsal hafıza gibi konular ve sorgulayıcı yaklaşımlar ilgi görmeye başlamıştır.

Aytekin'e göre, Türkiye'de devletin desteklediği belgesel sinema tarzı seyirciyle buluşma alanı olarak çoğunlukla devlet televizyonundan faydalanırken, bağımsız belgesel filmler ise festivaller ve sınırlı seyircinin katılabildiği özel gösterimler harici

alanlarda pek etkin değildirler. Bağımsız belgesel sinemanın geniş kitlelere ulaşabilen televizyon yayınları ya da ticari esasa dayanan sinema salonu gösterimleriyle izleyiciye ulaşması ise çok nadirdir. Ticari televizyon kanalları ya kendi kadroları içinde belgesel film çekenlere ya da anlaştığı sinemacılara, belgesel filmden çok belgesel özelliği taşıyan programlar hazırlatmaktadır. Bu manada Türkiye'deki belgesel filmcilerin geniş kitleye hitap etme şansı, imgesel filmcilere göre daha zordur (2017, s. 179).

Çok kültürlülük döneminin öne çıkan özelliklerinden biri, bu dönemde ulusal, resmi veya özel birçok televizyon kanalının yanı sıra uluslararası televizyon kanallarının da yayın hayatına başlamış olmasıdır. Bu dönemde tematik televizyon kanalları da ortaya çıkmıştır. National Geography Channel, Discovery Channel, History Channel gibi uluslararası televizyon kanallarının yanı sıra, TRT Belgesel, İz TV gibi yeni ulusal televizyon kanalları da özellikle belgesel sinemayla özdeşleşmişlerdir.

Çok kültürlülük Dönemi'nde belgesel çalışmaların ekonomik kaynakları da farklılaşmıştır. Fakat belgesel sinema hala tam olarak yapımcısına kavuşabilmiş bir tür değildir. Türkiye'de imgesel sinema yapımcıyı esas alırken, belgesel sinema daha çok yönetmeni esas alır ve çok çeşitli yapımcısı yoktur. İmgesel sinemada yapım, yayın, dağıtım, gibi süreçler, yapımcı yoluyla gerçekleştirilir ve yeniden inşa imkanı yapımcının gücüyle ilişkilidir. Ancak belgesel sinemada yeniden inşa, yönetmenin yeteneğiyle sınırlıdır.

Türkiye'de belgesel sinemanın kendisine geniş imkan bulduğu en önemli mekanlar festivallerdir. Uluslararası İstanbul 1001 Belgesel Film Festivali, Documentar-İst Film Festivali, Uluslararası Safranbolu Altın Safran Belgesel Film Festivali programlarında sadece belgesel filmlere yer verirken; Uluslararası Antalya Altın Portakal Film Festivali, Uluslararası İstanbul Film Festivali, Uluslararası Adana Altın Koza Film Festivali, Uluslararası Ankara Film Festivali, Uluslararası İpek Yolu Film Festivali, Bağımsız Filmler Festivali, Akbank Kısa Film Festivali, Uluslararası Gezici Film Festivali, Uluslararası Amed Film Festivali, Filmmor Kadın Filmleri Festivali, Uçan Süpürge Kadın Filmleri Festivali, İşçi Filmleri Festivali, İzmir Kısa

Film Festivali, Uluslararası Çevre Kısa Film Festivali, Selçuk Üniversitesi Kısa-ca Uluslararası Öğrenci Filmleri Festivali, Erciyes Üniversitesi Film Festivali, Atatürk Üniversitesi Kar Film Festivali gibi çok sayıda festivalde belgesel sinemaya özellikle ayrı bir bölüm ayrılmaktadır (BSB, Belgesel Sinema Raporu, 2011). Bağımsız belgesel filmcilerin seyirciye ulaştığı en önemli gösterim alanlarının bu festivaller olduğunu söylemek yanlış olmayacaktır.

2000'li yıllara gelindiğinde Türkiye'de bağımsız belgesel filmciliğinin temel finans kaynağı devlet destekleri, 2004'ten itibaren de 5224 Sayılı Sinema Filmlerinin Değerlendirilmesi ve Sınıflandırılması ile Desteklenmesi Hakkında Kanunu şartlarında belirlenmiş olan, Kültür ve Turizm Bakanlığı Sinema ve Telif Hakları Genel Müdürlüğü'nce organize edilen Sinema Destekleme Fonu'dur. Aytekin'e göre bağımsız belgesel filmciler bu fondan, imgesel sinemacılara kıyasla daha az destek alsalar da bu fon olmasa bağımsız filmcilerin belgesel üretimi neredeyse durma noktasına gelecektir. Bu anlamda günümüzde bağımsız belgesel sinemacıların Kültür ve Turizm Bakanlığı'na bağımlı hale geldiğini söylemek mümkündür (2013, s. 510).

Türkiye'de belgesel film alanında birçok yapımcı ve yönetmenin film çalışmaları bulunmaktadır. Susar'ın aktardığına göre bu yönetmenlerden öne çıkanlar; A. Yağmur Tunalı, Ahmet Sönmez, Ahmet Utlu, Ali Karaköse, Asım Süreyya Üvez, Mehmet Namık Uğur, Bahriye Kabadayı, Bahtiyar Demirci, Bekir Erdem, Belmin Söylemez, Binnur Feyizli, Bülent Vardar, Cihan Akerson, Dilek Çelebi, Dilek İçinsel, Enis Rıza, Ertuğrul Karslıoğlu, Esin Büyükyıldırım, Ethem Özgüven, Göker Müftüoğlu, Gülnur Yeşilbaş, Güner Sarıoğlu, Hakan Aytekin, Hasan Özgen, Hikmet Yaşar Yenigün, Hüseyin Karabey, İlhan Arakon, İlknur Ulutak, İsmail Ragıp Geçmen, İsmet Arasan, İsmet Yazıcı Emir, Kerime Senyücel, Kemal Öner, Kemal Sevimli, Korkmaz Göçmen, Kurtuluş Özgen, Levend Kılıç, M. Adil Yalçın, M. Daver Atabey, Mehmet Akif Erbaş, Mehmet Ali Özpolat, Mehmet Eryılmaz, Mehmet Namık Uğur, Meryem Doğan, Metin Yeğin, Mihriban Tanık, Mustafa Karakaya, Mustafa Bülbül, Mustafa Savaş Güvezne, Mustafa Ünlü, Nazmi Ulutak, Nedret Çatay, Nedim Gürses, Nesli Çölgeçen, Nihan Gider, Nihan Kale, Nilgün Suna, Nilgün Belli, Nurdan Arca, Nurfer Yılmazel, Nuriye Öner, Oğuz Makal, Önder Murat Özdemir, Ö. Faruk Kutlu,

Raşid Demirtaş, Reis Çelik, Selahattin Yıldız, Selçuk Kızılkayak, Semra Sander, Semra Güzel, Sezen Ünal, Sezer Tansuğ, Suha Arın, Süleyman Saylan, Şükran Bircan, Tahir Onur Erdem, Tanju Kurtarel, Tolga Örnek, Tolga Hepdinçler, Yalçın Yelence, Yavuz Sezer, Yıldırım Eskici, Yücel Ünlü, Zafer Doğan, Zaur Mükerrem'dir (2004, s. 55-142).

Türkiye'de 1960'lı yıllardan itibaren birçok alanda olduğu gibi belgesel film yapımında da çeşitli özel kuruluşlar sponsorluk üstlenmiştir. 1970'li yıllardan sonra ise TRT'nin de etkisiyle belgesel türünde film üretimi çoğalmıştır (Arda, 2010). Bu üretim artışı, 1990'lı yılların başında kurulan özel televizyon istasyonlarıyla büyük bir ivme kaydetmiştir.

1.6. Bir Sanat Formu Olarak Belgesel Sinema

Sinema sanatıyla aynı anda doğan, bu sanatın kapsadığı belgesel türünün sanat eseri olarak ortaya çıkması çok sayıda teknik ve sanatsal unsurun bir araya gelmesiyle mümkün olmaktadır. Belgesel filmin sanat eseri olmasının en önemli dayanakları, anlatı, estetik ve sinematografik unsurlar, kamera, çekim teknikleri, aydınlatma, kompozisyon, senaryo, artistik öğeler, zaman, mekan, müzik, ses ve kurgu gibi öğelerdir. Çalışmanın bu kısmında genel anlamda belgesel türünü sanat yapan estetik, anlatı ve sinematografi hakkında kısaca bilgi verilecektir. Belgeseli sanat yapan sinematik unsurların detaylı çalışması araştırmanın ikinci bölümünü oluşturacaktır.

İnsanlığın hareketi kaydetme güdüsü, bir dizi teknik icadın sonucunda sinematografın keşfiyle mümkün olmuştur. Sinematografla kaydedilen görüntüler, sinema dilinin anlatım unsurları kullanılarak çekilen belgesel filmlerin ilk örnekleridir. Zaman içinde anlık hareketin kaydedilmesinden, insanlığın eğitilmesine katkı sağlayan, bir ideolojinin aktarımını ya da devletin propagandasını mümkün kılan belgesellerin üretilmesine gelinmiştir. Başlangıçta biçimi ve içeriği kontrol altına alınamayan, tam anlamıyla belirli kalıplara oturtulamayan belgesel sinema zamanla sanatın yaramaz çocuğu haline gelmiştir. Öyle ki birçok belgesel filmci, ticari olarak pazarın tüm kışkırtıcılığına rağmen, filmlerini kendi sanatsal bakış açıları doğrultusunda çektikleri için pazar ile belgesel filmler arasında daima bir uzaklık

oluşmuştur. Pazar ile uzaklık ve hedef kitleye ulaşılabilirlik belgesel sinemanın popülerleşmesine bir ölçüde engel olsa da belgesel filmlerin değişik mecralarda ilgi görmesine katkı sağlamıştır (Pembecioğlu, 2005, s. 147-148).

Asuman Susam, Toplumsal Bellek ve Belgesel Sinema eserinde, sinemanın sanat olarak kabul edilme sürecine ilişkin, ilk film çalışmalarıyla karşı karşıya kalan dönemin insanlarının duydukları şaşkınlıkla, ileride sinemanın hem sanatın hem de eğlence dünyasının en güçlü araçlarından biri olacağını tahmin edemediğini söylemektedir (2015, s. 125-126). Sinemanın bir sanat formu olarak kabul edilmesinden önce, ilk filmlerin insanlar tarafından gerçeğin yansıtılması açısından yadırgandığı görülmektedir.

Belgesel sinemanın üretim süreci bir yandan teknik diğer yandan sanat ve estetik açısından yeterlilik gerektirmektedir. İleri teknoloji gerektiren kamera, ses ve kurgu cihazlarının üretim süreçleri de mühendislik ve ileri teknolojiye ihtiyaç duymaktadır. Üstelik bu aygıtları film çekimi için kullananlar aygıtları asıl üretenler değildir (Kuralay, 2020, s. 57). Kamerayı üreten bir mühendisken, film çekimi için kullanan kişi, mühendislikten çok uzak bir kameraman olacaktır. Bu nedenle bir kameramanın ışık, renk, ses, objektif gibi görsel kompozisyonun tüm öğelerini bilmesi gerekmektedir.

Diğer sanatlar gibi belgesel sinema da insan gerçekliğini benimsemekte ve insan gerçeğini, insan gerçekliğine, olayları durumlara dönüştürmektedir. Örneğin belgesel film, savaşı insanın dramı olarak yansıtmaktadır. O halde belgesel sinemada savaş, sayıyla şu kadar milyon insanın öldürüldüğü, şu kadar bombanın patladığı, şu kadar sayıda şehrin yıkılıp yakıldığı bir matematik formülü gibi anlatılmaz. Savaşı anlatan bir belgeselde umutlar, umutsuzluklar, isyanlar, korkular, kırgınlıklar, aşklar ayrı ayrı bireyler üzerinden anlatılmaktadır (Aslankara, 2003, s. 32). Bu anlamda belgesel filmler, diğer sanat eserleri gibi insan ruhunu ve insan ruhunun karmaşasını irdelemektedir. Kırklar'a göre bir belgeselcinin bilinçli ya da bilinçsiz, belgesele yüklediği bilgi verme işlevi tam anlamıyla bilgi iletme değildir. Belgesel filmci de bir ressam, yazar ya da kurmaca bir filmin yönetmeni gibi sanatın esas unsurlarından yorumlama, yaratma, öykünme ve değiştirmeden yararlanmaktadır (2003, s. 48).

1.6.1. Belgesel Sinemada Estetik

Popüler ve modern kültürün sinemayla etkileşim içine girdiği sayısız yol ve yöntemi anlayabilmek için estetik kavramından bahsetmek gerekmektedir (Husiyev ve Uzunöz, 2019, s. 51). Daha önceden de bahsedildiği gibi belgesellerin, eğitsel, ideolojik ve bilgisel bazı işlevleri bulunmaktadır. Bu işlevler de estetik faaliyetler içinde gerçekleşmektedir (Pempecioğlu, 2005, s. 87-88). İnsan farkında olsun ya da olmasın sürekli bir estetik seçim içerisindedir. O gün ne yapacağı ne giyeceği veya masanın üzerine hangi çiçekleri koyacağı hakkında karar vermek için estetik faaliyetlerde bulunmaktadır (Zettl, 2017, s. 3). Bakıldığında bireyin "Nelerden hoşlandığımı biliyorum." ifadesi bile bir yargı içermektedir.

Pembecioğlu'na göre eserlerin, geniş anlamda sanatın oluşumunun ilk aşaması düşüncedir. Düşüncenin kendisi de iletim yöntemi de estetik niteliği taşımaktadır. Ele alınan içeriğin esası estetik fikirdir. Estetik düşünce, sanat eserinin bireyle etkileşiminde uyandırdığı duyguların, izlenimlerin, heyecanların, içe dönük düşüncelerin ve ruh hallerinin bütünüdür. Bu nedenle soyut bir düşünce değildir (2005, s. 88). Eserin estetik zemini, gerçek olaylara ilişkin yorumlamaya yön vermektedir. Böylece estetik zemin, konu ve yorumlama birbirinden ayrılamaz.

Estetik kavramı ilk olarak Yunan filozoflar Aristoteles ve Platon tarafından özellikle tiyatroda ve sanat yapıtlarında kullanılmıştır. Her iki filozof da sanata ilişkin yapıtlarında bireylerin duygularıyla olan ilişkilerinden bahsetmiştir (Ulutaş, 2017, s. 19). Yunanca "aisthésis" teriminden gelen ve "güzel hissi" anlamını taşıyan estetik, güzelliğin bireyin duyuları ve zihni üzerinde oluşturduğu etkiyi ele alan bir felsefe dalıdır. Latince estetica, Fransızca esthetique, Almanca ve İngilizce aesthetic olarak adlandırılmaktadır (Turani, 1993, s. 42). Duygunun bilimi olan estetiğin felsefi disiplin ya da bilim dalı olarak kökeni Almanya'daki Wolf okuluna dayanmaktadır (Hegel, 2011, s. 7). Estetik, Alman filozof Friedrich Wolf'un yetiştirdiği Alman sanat kuramcısı ve düşünür Aleksander Gottlieb Baumgarten tarafından bir bilim olarak ilk kez 1750 yılında kullanılmıştır. Bu dönemde sanatçının üretim süreci daha önemli hale gelmeye başlamıştır (Acar, 2012, s. 21). Estetik, bireysel duyguya önem vermeyen bilim anlayışının ortaya çıkardığı boşluğu kapatmaya çalışmış, kişisel yargıları

bütünsel bir zemine oturtmayı amaçlamıştır (Townsend, 2002, s. 44). Estetiğin kişisel yargılardan oluşmuş olması ise onu öznelliğe doğru götürmektedir.

İlk olarak Antik Yunan döneminde ortaya çıkan "estetik" tanımı, bedene yönelik bir söylemdir. Duyguları ve duyu alanının ilk defa tartışmaya açıldığı Antik Yunan Çağı'ndan sonra Orta Çağ filozoflarının da estetik kavramına ilişkin araştırmalarının olduğu bilinmektedir. Estetik kavramının ortaya çıkmasıyla insan ve sanat ilişkisi hakkında görüşler ve tartışmalar da ortaya çıkmıştır (Ulutaş, 2019, s. 48).

Sinemanın estetik problemlerini ortaya çıkaran başlıca iki kavram, katarsis ve özdeşleşmedir. Bu kavramlar, sinema, film estetiğini tragedya geleneğine, Aristoteles'in tragedya hakkında söylediği ruhu tutkulardan arındırma görevine götürmektedir. İzleyici gerçekte tatmadığı duyguları filmle tadarak rahatlarken arınmakta böylece de katarsise ulaşmaktadır. Bunun temel koşulu izleyicinin filmdeki kahramanlarla ve olaylarla özdeşleşmesidir (Parkan, 1983, s. 17-20). Sinema, binlerce yıllık bir tarihe sahip olan, genel manada gösteri sanatları, özel olarak ise tragedya geleneğine dayanır. Tragedyanın işlevine ilişkin Aristoteles'in "ruhu arındırma" işlevi bugün sinemanın ana işlevini oluşturmaya devam etmektedir.

Belgesel film, gerçeklik ve doğruluğun yanı sıra artistik endişeler de içermektedir. Gerçeklerin, katkısız doğal görseller yerine, artistik yaklaşımla çerçevelenmiş bir halde sunulması, dikkati uyarıcı, duygusal ve öğrenmeyi kolaylaştırıcı bir yoldur (Cereci, 1997, s. 110). Seyirci öyküyü seyrederken, bazı beklentiler taşımaktadır. Öykü içindeki estetik tecrübeler, seyircinin beklentilerini karşılamaya yöneliktir. İzleyiciye yorum payı bırakan mimetik[2] anlatı, evrenin tekrar canlandırılmasına dayanmaktadır. Filmde oyuncular, hikayeye konu olan kişileri taklit ederek canlandırmaktadırlar. Öykü evreni anlatıyla zamansallaştırılarak izlenilir hale getirilir (Oluk, 2008, s. 32). Öyküde anlatılan olaylar neden-sonuç ilişkisiyle birbirine bağlıdır. Öykünün ilk kısımlarında ortaya çıkan sorun, farklı olay ve durumların birbirine bağlanmasıyla ortadan kaldırılmıştır. Seyirci bir sonraki bölümde, sahnede hangi olayların yaşanacağını merak ederken yaşanacak olayları tahmin etmeye

[2] Yunanca taklit etmek anlamına gelmektedir (Ünal, 2015, s. 13).

çalışarak bu durumdan da haz duymaya başlamaktadır. Dramatik yapının esası bu merak unsurudur (Miller, 2016, s. 32).

Bir belgeselde ele alınan tema ile biçim iç içedir. Temanın önceliği ve biçimin etkin gücü yönetmenin inisiyatifine bağlıdır. Bu nedenle yönetmen gerekli tecrübe ve bilgiye sahip, yaratıcı-gözlemci, faydalanacağı teknolojinin sınırlarına hakim biri olmak zorundadır. Yönetmenin duyarlılığı, içeriğe duyduğu estetik bakış açısının göstergesidir. Eserin özü estetiktir. Estetik, gerçeklikte ve sanatta güzelin bilimidir. Pempecioğlu'na göre bir belgeselci de gerçek hayatı belgelerken, eserinde gerçek hayatın yansımasını oluşturmak, beğeni toplayabileceği belirli bir güzelliğe erişmek zorundadır (2005, s. 87-88).

Kamera, sıradan bir göz değil, yönetmenin gözüdür. Dolayısıyla yönetmen, film için bir yaratıcıdır. İzleyiciyi belirli bir zaman diliminde, belirli bir ışıktan ve bir açıdan yine kendi belirlediği bir şeye bakmaya çağırmaktadır. Belgesel filmlerdeki görüntüler, çıplak bir gözden yansıyan görüntüler değil, sinemacı tarafından teknik bir cihaz kullanılarak yeniden üretilen görüntülerdir (Ayça, 1997, s. 23). Yönetmenin önermeleri sayılabilecek bu görüntüler; ses, kurgu, aydınlatma gibi unsurlarla pekiştirilmektedir.

Geleneksel sinemanın izleyiciyi katarsise ulaştıran estetik unsurları ilk kez Godard tarafından kontrol altına alınmıştır. Buna karşın Godard sineması oyunculuk, senaryo kostüm, dekor, makyaj, köstüm ve en önemlisi yaklaşık 90 dakikalık süresiyle, tragedya geleneğinden gelen haliyle varlığına devam etmektedir. Godard filmleriyle, domates salçalarıyla kaplanan oyuncu vücutlarının gerçek kanın yoksunluğuna rağmen hala izleyiciyi heyecanlandırıp etkilediğini kabul etmenin mümkün olduğunu ortaya koymuştur. Ancak burada bahsedilen heyecanlanma, filmle özdeşleşerek algısal gerilimde duyulan bir heyecan değil, bir sanat eseriyle girilen etkileşimdir. Godard'ın ortaya koyduğu estetik duruş ve sinema eserlerine yenilikçi yaklaşımı, gerçeği görünenin ardında arayan bir yaklaşımdır. Parkan'a göre çok sayıda yeniliği, bu şekilde radikal bir yaklaşımla sinemaya getiren bu sanatta yeni bir estetik duruşun temellerini atan bu kadar etkili başka bir sinemacı yoktur (1993, s. 9).

Mükerrem'e göre belgesel sinemacı, diğer sanatçılar gibi eserini ortaya çıkarırken bazı kaygılar taşımalıdır. Basit görüntüleri art arda ekleyerek izleyiciye sunmak değil, şiirsel bir yaklaşım hedeflenmelidir. Yönetmen üretim sürecinde olgularla değil, imgelerle ve suretlerle ilgilenmelidir. Bu durumda olay ve olguların içinden en can alıcı noktaları seçmeli, yakalamalı ve yansıtmalıdır (2016, s. 62-63).

Belgesel filmle sanat filminin doğası birbirinin aynısı konumundadır. Sanat filminin yönetmeni seyircinin hayranlığını kazanmayı hedeflemektedir. Onun için temanın mantıksal bir çerçevede yansıtılması esas kaygı değildir. Yönetmen taşıdığı kaygıyla öykünün tabiatında bulunmayan bazı şeyleri kendince filmine ekleyerek, görkemli bir betimleme yapmaktadır. Belgesel yönetmeni de ele aldığı konunun tüm yönlerini irdelerken ortaya çıkan temellerle yeni bir inşa süreci gerçekleştirmektedir (Mükerrem, 2016, s. 9-63).

Şeremetli'ye göre belgesel sinema dört ana dinamik üzerinde üretilmektedir. Bunlar; estetik, bilim, etik ve toplumdur. Sanat tarihinin geçmişten günümüze geldiği konum, sinemada ve sanatta estetik görüşler; bilimsel ilerleyiş ve bilimin yaşamın içinde daha fazla yer bulması, bilgi ve belgenin derlenmesi, arşivlenmesi ve değerlendirilmesi; sosyolojik dinamikler, bireyin kişisel hafızasından başlayarak toplumsal hafızanın ortaya çıkmasının birleştiği nokta belgesel sinemadır (2002, s. 15). Bu nedenle daha önceden de üzerinde durulduğu gibi 19. yüzyıl ve 20. yüzyılın ilk yarısında dünyada yaşananlar ve sanatsal gelişmeler, belgesel sinemanın doğuşu için önem taşımaktadır.

Sinema filmleri, eserleri biçim ve içerik olarak diğer sanatlardan yararlansa bile, kendine has bir estetik varoluşa sahiptir. Bu estetik varoluş, muhatabını imgelerle düşündürmekten daha fazlasıdır. Filmler, farklı yaklaşımlarla gerçeklikler üretmektedir. Üretilen bu yeni gerçeklikler, sinemacının fenomenleri algılayışı bağlamında, mevcut bilgi seviyesi ile ilgilidir. Sanatçı fenomenin etkisi altında kalır ve bu etkiyi ortaya çıkardığı sanat eserine yansıtmaktadır. İzleyici sanatçının kendine has bakış açısını izlemektedir. Sinema eserlerinin estetik bir etki bırakabilmesi, eserin bedensel zevkin ötesine geçmesine dayanmaktadır (Ulutaş, 2017, s. 176-179; Zettl, 2017, s. 4). Sanat eserinin estetik yapısının tespitinde, sanatçının kültürel yapısı,

ideolojisi, ekonomi, çevre, teknoloji, tarihsel birikim ve coğrafya öğeleri etkilidir (Dönmez, 2017, s. 83).

Medya estetiği, hayatı ve sanatı birbiriyle ilişki içinde görmektedir. Medya estetiği soyut bir kavram değil, ses ve aydınlatma gibi bazı anlatı unsurlarını, bunların birbiriyle ve izleyiciyle nasıl etkileşime girdiğini ve izleyicinin zihinsel tepkilerini irdeleyen bir süreç olmuştur (Zettl, 2017, s. 15). Medya estetiği, filmlerin analizini yapmak yerine renk, ışık, uzay, hareket, zaman ya da ses gibi ana anlatı öğelerini tümevarımsal yöntemle irdelemektedir. Man Ray ve August gibi sanatçılar, fotoğrafa estetik endişelerle yaklaşarak, sinema gibi bir sanat dalının doğuşuna ön ayak olmuşlardır (Kılıç, 2003, s. 4). Sinemanın temelinde fotoğraf sanatı vardır. Sinema fotoğrafın üzerine ilave ettiği teknolojik ve bilimsel süreç ile kendine has bir dil ve anlatım oluşturmuştur.

Sinema filmi, çekildiği dönemin sanatını, kültürünü ve ideolojisini yansıtmaktadır. Filmsel metin harici birçok bağlaşım ve görünüşle etkileşim halinde olan sinema filmi, çağdaşlar ve tarihçiler için temel estetiksel problemlerden daha önemli anlamların ortaya çıkış sebebi olmaktadır. Lotman'a göre sinema filmi, izleyici ile sinema dilinde diyalog kurabilmeli ve bilgiyi sinematografik aygıtlarla aktarabilmelidir (1999, s. 71).

20. yüzyıla gelindiğinde Bozkurt'un da dediği gibi estetik ile bir ilişki kurmayı başaran sinema sanatı, artık kendine has ve özerk şiirini oluşturarak müzik, resim, roman, dans gibi sanatlarla iş birliği içinde ve gelişen teknolojinin de katkısıyla öteki sanat dallarının önüne geçmeyi başarmıştır (2012, s. 76).

Belgesel sinemacının eserini üretirken toplumsal hayata, insana, tarihe, doğruluğa, iyiliğe, gelişmeye karşı sorumlulukları vardır. Bu sorumlulukları istekli ya da isteksiz yerine getirirken filminin etkili ve güçlü olması, izleyiciye mesajını arzuladığı şekilde iletmek için güçlü görsel düzenleme ve estetik öğeleri kullanılmaktadır. Bu gibi unsurların, filme ve yönetmene katkısı oldukça fazladır.

Sonuç olarak, insanlar bir sanat eserinden söz ederken kendince yorumlamalar yapıp bazı yargılarda bulunabilirken eserin iyi veya kötü yanlarını ele alabilmektedir.

Her eser estetik endişelerle üretilir ve sanatçının estetik yaklaşımı o eserin içindedir. Seyircinin görevi ve işlevi ise eseri, sanatçının ürettiğini değerlendirmektir (Bordwell ve Thompson, 2010, s. 64-65). Bu yorumlama tamamen özneldir. Çünkü seyircinin tecrübeleri, algılama yetisi ve şekli ile duyguları işin içine girmektedir. Sanat eserinde bazen temsil edilmek istenen duygular ile seyircinin hissettiği duygular aynı değildir. Bir sinema eleştirmeni de herhangi bir filme ilişkin özel yargısını verme sürecinde bazı ölçütlerden faydalanmalıdır.

1.6.2. Belgesel Sinemada Anlatı

Kimi araştırmacılar tarafından dramatik kuruluş veya söylem diye tanımlanan anlatı, yönetmenin anlatış biçimiyle alakalıdır (Chion, 2003, s. 79). Anlatı, bir öykü oluşturmak için kullanılan yöntemler, ışıklandırma ve mizansen dahil stratejiler, uzlaşımlar ve kodlara işaret etmektedir (Hayward, 2012, s. 44). Belgesel sinema, özellikle bu yöntemleri gerçek dünyanın yeniden inşası için kullanan bir türdür. Belgesel sinema hayatı yorumlayan, gerçeği sorgulayan sinemadır. Tutunduğu yaklaşım bu nedenle önemlidir. İmgesel filmlerden farklı olarak, gerçekleştirilen her çekimde seçilen kamera açılarından, sahneleri bağlayış tarzından, söylenen ya da söylenmeyen ifadelerden belgesel sinema kendisini sorumlu tutmaktadır (Şeremetli, 2002, s. 15).

Anlatı, mekan ve zaman içerisinde, neden sonuç ilişkisi taşıyan olaylar zinciridir. Bir durumla başlayan anlatı, bir dizi değişim geçirdikten sonra yeni bir olayın gerçekleşmesiyle tamamlanmış olur (Bordwell ve Thompson, 2009, s. 75). Bir anlatıyı oluşturan bileşenler söylem ve öyküdür. Öykü burada anlatıya ilişkin “ne” sorusuna cevap verirken söylem ise “nasıl” sorusunu yanıtlamaktadır. Anlatı alıcı ve gönderenden oluşan, iki taraflı bir etkileşimdir (Chatman, 2008, s. 17-25).

Filmde sonucu hazırlayan gelişmeler ve tema, anlatının ideolojik kapsamını oluşturmaktadır. Söylem ise anlatının dinamiğini, inşa edilen dünyanın mantığını ortaya çıkaran olay örgüsünü, mekan ve zaman kullanımını kapsayarak çekim ölçeklerinden aydınlatmaya, müzikten oyunculuğa kadar tüm sinematografik yöntemlerin kullanılış şeklini de içermektedir. Anlatının ideolojik çerçevesi

bakımından tema da söylem de büyük öneme sahip olduğu için birbirini tamamlamaktadır (Büker, 1997, s. 127-128). Bu nedenle söylemin öyküyü etkili bir şekilde izleyiciye ulaştırması gerekmektedir.

İpek'e göre belgesel filmin içeriksel niteliği ne anlattığıyla ilgiliyken, biçimsel niteliği de nasıl anlattığıyla bağlantılıdır. Belgesel filmlerde ele alınan temalar, içeriğin belirleyici özelliklerindendir. Temayı şekillendiren genellikle toplumsal problemlerdir. Yönetmen içinde yaşadığı toplumun veya farklı toplumların ekonomik, sosyolojik veya kültürel problemlerini filmine konu edinebilir. Belgesel sinema anlatısının içeriği, sinemacının kültürel birikiminin filtresinden geçmek durumundadır.

Belgesel filmin üretim biçimleri teknolojik ilerlemelerle de önemli ölçüde bağlantılıdır. Teknolojik gelişmelere bağlı olan kurgunun belgesel sinema anlatısını baştan sona biçimlendirdiği en önemli belgesel film çeşidi olarak derleme filmleri örnek gösterilebilmektedir. Derleme filmlerin esası video ya da fotoğraflardan oluşan arşiv belgelerine dayanmaktadır. Filmin konusuna göre bir araya getirilen arşiv görüntüleri, verilmek istenen mesaja uygun şekilde montajlanırken, film bir anlatıcı tarafından seslendirilmektedir. Derleme türünde fon müziği ve ara sıra ses efektleri ile anlatıcı metinler de kullanılabilmektedir (İpek, 2014, s. 119-121).

Anlatısal bir metin, bir olguyu, olayı, hikayeyi aktarırken olayın akışını belirli bir zamansal ve mekansal zemine yerleştirmektedir. Olayın evrelerini belirleyerek, filmin sınırlarını ve süresini ortaya koymaktadır (Balkaya, 2001, s. 100). Anlatı terimi, filmlerde nelerin yaşandığına veya nelerin tasvir edildiğine anlatım kavramı ise bu anlatının film seyircisine nasıl aktarıldığına işaret etmektedir (Buckland, 2018, s. 46). Yani anlatı olayları, eylemleri ve karakterleri yansıtırken, anlatım, seyircinin bu olaylar, eylemler ve karakterlere ilişkin zihninde uyanan izlenimlerin nasıl sağlandığını açıklamaktadır.

Diegesis, bir "gönderen" in diğer bir deyişle "anlatıcının" herhangi bir olay veya durumlar bütününü kendi bakış açısıyla öyküleyici bir şekilde alıcıya aktarmasıdır. Mimetik ise, gönderenin bir nevi gizlendiği, aradan çekildiği ve olayların "taklit"

aracılığıyla bizzat kendi kendilerini yansıttığı bir anlatı formudur. Bu anlatı formları doğrudan ve dolaylı anlatımın temsilcileridir (Ünal, 2015, s. 13). Mimemis yani özdeşleşme sinema, tiyatro ya da televizyon ortamında gösterilen bir anlatının seyircisiyle bütünleşmesini, seyircinin kendi yaşamı ve gerçekliğinden sıyrılıp izlediği anlatının gerçekliğine katılması, karakterlerle özdeşleşmesi, karakterlerin sevinçlerine, korkusuna, üzüntüsüne kişisel olarak eşlik etmesi durumudur (Kutay, 2016, s. 23). Belgesel sinemada doğrudan mimetik anlatı tarzından söz edilemez. Çünkü belgesel filmlerde oyuncu yoktur. Ancak izleyicinin filmle özdeşleşmesini sağlama açısından, belgeselin de kendine özgü mimetik öğeleri vardır. Bu mimetik öğeler çoğunlukla anlatıcının tasarladığı dış seste, müzikte, anlatıcının okuduğu metinde (TRT belgesellerinde çok açık bir şekilde) görülebilmektedir. TRT'de yayınlanan belgesellerde çoğunlukla filmde yer alan görsellerin bile üzerine çıkmaya yakın dramatik müziklerden faydalanılmıştır (Kutay, 2016, s. 27-28). Belgeselde yer alan gerçek kişilerin, kamera karşısında farklı benlikler geliştirip onlara uygun şekilde davranmalarıyla, yani fark etmeden rol yapmalarıyla da mimetik unsurlar oluşmaktadır. Saunders'e göre belgesel filmde anlatı, olayların bir listeye uygun şekilde birbiri ardına eklenmesinden ibaret değildir. Anlatı sayesinde ham görüntüler birer belgesele dönüşmektedir (2010, s. 28).

Anlatı, yazılı veya sözlü olarak ortaya konulan dilden, durağan veya hareketli imgelerden, jestleri ve bütün muhteviyatın dizinsel bir sıralamasından oluşmaktadır. Böylece hikayede, destanda, mitte, efsanede, trajedide, fablda, komedide, resimde, pantomimde, gazetecilikte, sinemada ve benzeri alanlarda bulunmaktadır. Film anlatısı ele alındığında, mesaj veya anlamın yalnızca olay örgüsünün oluşturulmasıyla ortaya çıktığı görülmektedir. Bir film yaparken veya yapılmış bir filmi analiz ederken anlamlı bir bütünü yaratmak için ilk başta olay örgüsünün ortaya çıkarılması gerekmektedir. Öykü, her anlatının başlangıcıdır. Öykü temanın geliştirildiği ve mesajın oluşturulmaya başladığı noktadır ama mesajın iletildiği yer değildir.

Hunt ve arkadaşları; olay, karakter ve ortamın anlatıyı oluşturan unsurlar arasında olduğunu savunmuşlardır. Olaylar arasındaki neden-sonuç bağlantısı kurulmalıdır. Olay örgüsü ancak bu şekilde oluşturabilmektedir. Karakterler hareket

halinde ve olay örgüsünü ilerletmektedir. Ortam, karakterlerin ve olayların var olduğu mekandır, karakterleri ve olayları kapsayıcıdır (2012, s. 45-55). Filmde anlatı, mekan ve zaman içinde, bağlantılı neden-sonuç halindeki olaylar zinciridir. Gelişigüzel yerleştirilmiş olaylar zinciri, bir öykü olarak algılanmaz (Bordwell ve Thompson, 2010, s. 79). Anlatı, mesajın izleyici algısına sunulmak için hangi yöntemler kullanılarak oluşturulduğuyla ilgilidir (Yaren, 2016, s. 67). Gerçek hayattaki olaylar, sanat eseri olarak düşünülebilecek her şey bir anlatı içerir.

Klasik anlatı sinemasına bakıldığında, biçim bakımından Aristoteles'in Poetika'da ilkelerini belirttiği "klasik dramatik yapı" ya dayandığı görülmektedir. Bu ilkeler İlk Çağ'dan bugüne, Brecht'in kuramına kadar tartışılmaksızın kabul edilmiş ve hakim estetik etmen olarak benimsenmiştir. Aristoteles'in kuramını ortaya koyduğu dram sanatlarında esas hedef, seyircinin eserden aldığı zevkin kaynağı olan katharsistir (Oluk, 2013).

Tarihsel olarak kurmaca film üretiminde genellikle anlatı tarzı olarak tek bir gelenek hakim olmuştur. Bu hakim biçim "Hollywood sineması" olarak kabul görmüştür. Bu tarz, etkili tarihi, süresi ve istikrarı nedeniyle "klasik"tir ve bu tarz özellikle Amerika stüdyolarında geliştiği için bir Avustralya filmi olsa da klasik Hollywood tarzına uygunsa Hollywood Sineması olarak kabul edilmektedir. Hollywood sinemasının dayanağı olarak kabul gören klasik anlatı sinemasında gelenekselleşmiş bir tarz ile karakterler, karakterlerin duygu ve aksiyonlarına dayanan bir film ve çoğunlukla çözülen problemler, ulaşılan hedefler vardır. Film, neden-sonuç ilişkisiyle başlar ve biter. İzleyicinin zihninde soru işaretleri bırakmamak, güçlü bir final sahnesi ve tüm gizemlerin aydınlığa kavuşması esastır.

Buckland'a göre bir filmin anlamlı ve tutarlı olması için olaylar ve eylemler arasındaki bağlantıların gerekçelendirilmesi gerekmektedir. Klasik anlatı filmlerinde, neden-sonuç ilişkisiyle gerekçelendirme meydana getirilmektedir (2018, s. 50). Klasik anlatıda karakterin hedefine ulaşması için bir engel, karşıt bir karakter ortaya çıkmaktadır. Ana karakter yani kahraman, hedefine ulaşmak için mevcut durumu değiştirmeye çalışırken neden-sonuç ilişkisi içinde harekete geçerek başarıya ulaşmaktadır (Bordwell ve Thompson, 2010, s. 102-103).

Anlatı türlerinden bir diğeri olan çağdaş anlatı diğer bir deyişle modern sinema, sanat sinemasında olduğu gibi kavramsallaştırmalara sahip anlatı yapısını içermektedir. Bu anlamda modern sinema veya sanat filmlerine has çağdaş anlatı, anlatıyı değil de anlatının biçimlendirilmesini öncelikli tutarak klasik anlatı sinemasından ayrılmaktadır.

Çağdaş anlatı sinemasının modernist yapısı, Hollywood'un klasikçiliğine karşı hem biçem hem de tematik seviyede bilinçli olarak eleştirel bir tepki içermektedir. Modern sanat öznellik, soyutlama ve kendini yansıtma gibi estetik ilkelerinin sinemasal araçlarla aktarımına odaklanırken bunu kendine has bir yöntem geliştirerek oluşturmaktadır. Modern sanatın söz konusu estetik unsurları, çağdaş anlatı filmlerinde, öykünün öznel niteliğini, yorumun belirsizliğini ve seyircinin olay örgüsü inşasına bilinçli olarak zihinsel katılımını içermektedir (Kovacs, 2011, s. 65).

Bir diğer anlatı olan postmodern anlatı bir taraftan geleneksel anlatı yöntemini diğer taraftan da çağdaş anlatı yönteminin niteliklerini taşımaktadır. Bu nedenle de karmaşık bir yapısı olduğundan söz edilebilmektedir. Postmodern anlatının bu niteliği, ele aldığı metinlerin modernist ya da geleneksel farklı metinlerden alıntılar kullanarak ya da o metinlere atıfta bulunarak oluşturulmasından kaynaklanmaktadır. Postmodern anlatı, ortaya yeni teknikler çıkarma amacı taşımamakla birlikte, çağdaş anlatı ile geleneksel anlatıdan bir şeyler alırken Postmodern anlatının esasını çoğulculuk ve bunun yanı sıra modernizm tarafından sorgulananların reddi değil bir ön kabulünü oluşturmaktadır (Erdemir, 2009, s. 24).

Sinema dünyasında özellikle 1980'li yıllarda postmodern anlatının ilgi odağı olduğu görülmektedir. Postmodernizmin, sinemaya yansıyan niteliklerinin başında ise geçmişe duyulan hasret, nostalji, tutucu bir özlem; geçmiş ve bugün arasındaki sınırların belirsizleşmesiyle ortaya çıkan birleşme; gerçek ve gerçeğin sunumlarıyla ilgilenme, açık bir erotizm, arzu ve cinselliğin metalaşması, öfkeyle, yabancılaşmayla ve ötekilerden kopuşla şekillenen yoğun coşkulu hayatlar gibi konular gelmektedir (Büyükdüvenci ve Öztürk, 1997, s. 23).

Postmodern anlatı, geçmişin aktarımlarıyla nostaljik tarihselciliğin, ikonik imajlarının, kültürel göstergelerinin, tiplemelerin, estetik tarzının yanı sıra geçmişe has bir dizi kültürel uygulamayı taklit edebilmektedir (Koca, 2018, s. 80). Özetle, postmodern anlatı bir bütün olarak geçmişi basmakalıp canlandırma aracılığıyla tekrar çağırmaktadır.

1.6.3. Belgeselde Sinematografi

Sinematografi terimi köken olarak Yunancadan gelen hareketle yazmak anlamını ifade etmektedir. Sinematografi, kelime anlamıyla "hareketle yazma" yı ifade etse de büyük oranda fotografiye yani "ışıkla yazma"ya dayanmaktadır (Bordwell ve Thompson, 2010, s. 167). Sinema, tam manasıyla bir aktarım, bir dil ve anlatıdır. Bu nedenle sinematografi tanımı, doğuş yılı olan 1984 yılında H. Wells ve William Paul tarafından bir belgesel filmde, hareketli fotoğrafların gösterilmesi yoluyla "öyküler anlatmak" şeklinde ifade edilmiştir (Lutman, 1999, s. 62). Herhangi bir fotoğraf çekiminden çok daha komplike bir durumu temsil eden sinematografi, duygusal ifade, düşünsel hareket, ton ve iletişimin dile gelmeyen bütün farklı biçimlerini bir araya getirerek, onlardan bir görsel terim yaratma sürecidir (Brown, 2018, s. 2). Burada aktarılan manada sinemasal yöntem, filmin içeriğine anlam bütünleri ve alt anlamlar katma amacıyla kullanılan, diyalog, oyunculuk, hareket gibi tekniklerin tamamıdır.

Sinemanın kendisini görsellerle ortaya koyması, insani duyguların, zihinsel aktivitelerin yani çıplak gözle görülmesi mümkün olmayan şeylerin sinemada yer edinebilmesi için bu tür soyut unsurların dolaylı olarak ifade edilmesini gereklidir. Film, bir romanda olduğu gibi kahramanın bilinç dünyasını ya da hasretlerini alıcısına doğrudan aktaramaz. Filmde bu tür unsurlar sadece dolaylı olarak, kahramanların filmde görünen davranışlarının, tutumlarının yorumlanmasıyla ortaya çıkabilmektedir.

Filmler bağımsız hareketli görüntüler dizininin belirli bir sistemle sıralanmasıyla oluşmaktadır. Ancak film duyumsayışlar dizini şeklinde deneyimlenir. Film, devasa bir göstergeler okyanusudur. Sinema filmcinin görevi, arzuladığı etkiyi oluşturmak ve izleyicinin tecrübesini biçimlendirmek için bu göstergeler okyanusunda bir düzenleme yapmak, bilgileri vermek istediği haliyle aktarmaktır. Yönetmenin göstergeleri filmine

yerleştirme ve onları sistematik bir şekilde düzenleme tarzı, filmin bakış açısını, gerçekliğini ve izleyicinin filme yükleyeceği anlamı oluşturmaktadır (Hund vd., 2012, s. 10-23). Filmsel gösterge gerçek olmamakla birlikte devingen bir ışık ve renk huzmesidir. İzleyicide gerçeklik algısı meydana getiren ve üçüncü bir boyuta imkan sunan bir tür kabartma gibidir. Gündelik yaşamı olduğu gibi veya tekrar düzenleyerek aktaran şey de sinematografik sahiciliğin en önemli şartı olan görüntünün ardındaki hareketlilik yani değişkenliktir (Adanır, 2003, s. 53). Sinema, temeli açısından iki anlatım tarzının birleşimidir. Bunlar hareketli fotoğraf sanatını ifade eden görsel ve dilsel betimleme unsurlarıdır. Kelime, sinemasal anlatım şeklinin tercihe bağlı, ek bir niteliği değil, aksine zorunlu bir oluşturucu unsurudur (Lutman, 1999, s. 64).

Metz, filmsel gerçeklik kavramını açıklamak gerektiğinde, başrolün durağanlıktan uzaklaştığını, çünkü yaşama has durumların da değişken olduğunu ifade etmiştir. Ona göre, hareketsiz fotoğraf karelerine özerklik ve canlılık kazandıran devinim, bu kareleri sabitlendikleri düzlemden ayırarak onları beyazperdede birbirinden bağımsız görüntüler olarak yansıtmaktadır (2012a, s. 14). Sinematografi, teknik bir icat olarak öncelikle hareketli fotoğraflardan ibaretken bir hareketi yakalama imkanı, filmin belgesel gerçekliğine duyulan güveni büyük oranda arttırmıştır. Ruhbilimsel araştırmalar, sabit fotoğraf karelerinden hareketli sinema filmlerine geçişin, görsele daha fazla derinlik kattığını kanıtlamıştır (Lutman, 1999, s. 28). Anlaşılacağı üzere gerçekliği temsil etmeye yarayan tamlık, kesinlik, netlik, bu şekilde tepe noktasına ulaşmıştır.

Sinema, kameranın mekanik üretimi aracılığıyla dilsel bir yetkinlik üretmektedir. Bu mekanik "yeniden inşa" gücü, düşünceyi sinemacının katkısı olmadan görsele dönüştüremez. Sinemanın dilsel yetkinliği, teknik kısmından daha çok kişisel kararlar ve tercihler gerektiren "sinematografik operasyon" ların bir araya gelmesiyle mümkündür (Gönen, 2004, s. 288).

Dış dünyanın gerçekliğine ilişkin enformasyon toplayan görme duyusu, bu verileri beyindeki görme noktasına iletmektedir. Gelen veriler zihnin geçmiş deneyimleri arasında yer alan verilerle kıyaslanıp analiz edilmektedir. Ortaya dış dünyanın fenomenlerine dair görsel veriler çıkmaktadır. Bu çıplak gerçekler, dış

görüngülere yani fenomenlere dair görsel verilerin, gerçeklik ve birey arasına giren ve adına kamera ya da alıcı denilen bir cihaz kullanılarak pelikül üzerine yerleştirilmesi, elde edilen malzemenin bazı işlemlerden geçirildikten sonra perdeye yansıtılması süreçleri sinematografinin temelini oluşturmaktadır. Dış gerçekliğin kamera ile kayıt altına alınması ve düzenlenen görüntülerin beyaz perdeye aktarılması ile sinematografik görüntü ortaya çıkarılmaktadır (Yıldız, 2014, s. 53). Böylece sinematografik görüntünün, dış gerçekliğin kaydedilmesi, düzenlenmesi ve canlandırma şeklinde yeniden yaratılması üzerine kurulu olduğunu söylemek yanlış olmayacaktır.

Mükerrem'e göre, filmi sanatsal, incelikli ve zengin kılmak için, aslında cansız bir nesne olan kamerayı duygu ve zeka pırıltılarıyla donatmak gerekmektedir. Hem teknik hem de kısmen "akıllı" sayılabilecek bu cihaza duygusal bilinç ve ruhsal yetkinlik verilmesi gerekmektedir. Kameranın kaydettiği hareketli görüntü yalnızca o zaman heyecanlı ve canlı olacaktır (2012, s. 14). Kameranın karakterleri ve olayları algılayışı, bir bireyin algılayış tarzında olmalıdır. Kamera kayıt işlemini yaparken, kayıt altına aldığı olay veya durumu akıllı bir bireyin o olayı/durumu düşünmesi gibi düşünmelidir. Bir filmde, bütün bir sahne süresince sadece bir tekniğin, mesela kamera mesafesinin izleri sürülürse, kameranın kaydettiği anların başına ve sonuna dikkat edilirse, uzun çekimin filmin anlatısını şekillendirmede hangi işlevleri üstlendiği gözlemlenirse, alıcının hareketleri izlenirse, sinematografik anlatı bütün varlığıyla hissedilebilir (Bordwell ve Thompson, 2010, s. 218). Sinemacı sinematografik özellikleri ve gücü tam olarak keşfettiğinde filmin tamamı içindeki çok sayıda olası işlevleri rahat bir şekilde algılayabilecektir.

Hareketli görüntü, sinema anlatısının ana malzemesidir ve evrensel bir anlatım dili olarak ifade edilebilmektedir. Görüntü dilinden faydalanma seviyesi, elbette yönetmenin, kameramanın yetkinliğine bağlıdır. Tek başına asla anlamlı bütünsel bir dünya yaratamayacak cansız kamera, sinema sanatçısının dokunuşlarıyla bir nevi hayat bulmuştur. Doğal olarak yönetmenin filmlerinde gözlemlenen sinematografik dünyanın niceliği ve niteliği, yine yönetmenin kamerayı kullanırken zekası ve bireysel gözüyle ilgilidir (Mükerrem, 2012, s. 24). Diğer bir deyişle yönetmen, kullanabileceği

bütün sanatsal ve teknik imkanların yanı sıra, kişisel hayal gücünü de eserine katarak, kendi perspektifini izleyiciye sunacaktır.

Sinema türlerinden belgesel sinema kendine has işlevleri ve tanımlarıyla öne çıkmaktadır. Belgesel sinema, çerçevelemesiyle, aydınlatmasıyla, çekim tarzıyla daha genel ifadeyle sinematografisiyle, yönetmenin tarihe tanıklık etme, bellek oluşturma, araştırma-inceleme, sonuçlarını gösterme, eğiticilik, propaganda ve reklam gibi amaçlarını gerçekleştirmektedir. Çalışmanın ikinci bölümünde, sinematografi ve unsurları detaylı olarak irdelenecektir. Sinematografiyi oluşturan unsurlardan metin ve senaryo, mizansen, kompozisyon, ışık-renk, zaman-mekan, görüntü, ses-müzik ve kurgu öğeleri ayrı ayrı alt başlıklar halinde ele alınacaktır.

İKİNCİ BÖLÜM

SİNEMATOGRAFİ: TANIMLAR, TEKNİKLER VE TAMAMLAYICI UNSURLAR

Çalışmanın bu bölümünde sinematografi ve sinematografiyi oluşturan; metin ve senaryo, mizansen, kompozisyon, ışık ve renk, kurgu, ses ve müzik, zaman ve mekan, görüntü, hareket ve çerçeve gibi unsurlar çözümlemeye kuramsal bir zemin oluşturması açısından incelenecektir.

2.1. Sinematografi ve Unsurları

İletişim, insanlığın geçmişten bu yana ihtiyaç duyduğu bir kavram olarak toplumlar tarafından farklı formlarda kullanılmıştır. Sanat da insanlığın geliştirdiği iletişim yöntemlerinden biriyken insanlar sanat yoluyla dünyayı algılama konusundaki çeşitliliklerini ortaya koymuşlardır. Tarihin ilk yıllarından itibaren yaygın olarak sözlü ve yazılı iletişim kullanılsa da bugün özellikle görsel iletişim, kitle iletişim araçları sayesinde önem kazanmış ve böylece dünyanın bir ucundan başka bir ucuna bilgi transferini mümkün hatta kolay bir hale getirmiştir. Sinema ve fotoğraf gibi görsel sanatlar, etkinliğini insan ve görüntü bağlantısındaki doğallıktan almaktadır (Güngör, 2014, s. 120). Sinemanın her şeyden önce bir görsel sanat olduğunun kabulüyle, sinemasal anlatının da temelinin görüntüye dayandığını, insanın fikir ve duygu evrenine ilişkin bir sözü olan film yönetmeninin, seyirciye iletmek istediği anlatıda görüntü düzenlemesinden faydalanmasının kaçınılmaz olduğunu kabul etmek gerekmektedir.

Sinema sanatının incelikleri görüntü düzenlemesine dayanmaktadır. Çünkü sinema filminin görüntüleri, soyut düşüncelerin vücut bulmuş halidir. Görsel bir sanat formu olan sinemada, soyut düşüncenin somutlaşma süreci kamera hareketleri, çekim teknikleri, kompozisyon ilkeleri ve aydınlatma tekniklerini içeren düzenleme seyriyle başlamaktadır. Bunlarla eş zamanlı olarak sinemacı içerikle, kurguyla, drama unsurlarıyla, oyuncuların yansıttığı karakterlerle ve filmin ana fikriyle de hassasiyetle ilgilenmek durumundadır (Mükerrem, 2012, s. 14).

Sinematografi üzerinde tanımlamalar, analizler yaparken her ne kadar yoğunlukla görüntü üzerinde durulsa da sinematografinin yalnızca görüntüden ibaret olmadığını özellikle belirtmek gerekir. Ankaralıgil'e göre sinemasal anlatıda hiç kuşkusuz en önemli unsur görüntüdür ama içerik, senaryo, ses, kurgu gibi sinemasal anlatı unsurları da sinematografinin önemli birer parçasıdır. Görüntünün tüm bu unsurlarla bir araya gelmesi sinematografiyi oluşturmaktadır (2015, s. 12). Sinemacının senaryo ile sinematografik bütün unsurlarını aynı kümede buluşturarak kendi bakış açısı ve estetik anlayışıyla bir eser üretmesi, belki de onu bir şairden ayıran en önemli etmendir. Sinemayı eşi ve benzeri olmayan bir sanat dalı yapan da bu durumdur.

Yöntemler ve uygulama teknikleri ne kadar farklılaşırsa farklılaşsın, sinemanın sinema olarak kabul görmesini sağlayacak temel parametrelerin değişmeyeceğini vurgulayan Mükerrem, sinema görüntüsünün esasını oluşturan temel parametreleri; çerçeveleme, aydınlatma, çekim ölçekleri ve çekim/anlatım tarzı yani sinematografi olarak sıralamaktadır (2012, s. 25). Belgesel sinema, çerçevelemesiyle, aydınlatmasıyla, çekim tarzıyla daha genel ifadeyle sinematografisiyle, yönetmenin tarihe tanıklık etme, bellek oluşturma, araştırma-inceleme, sonuçlarını gösterme, eğiticilik, propaganda ve reklam gibi amaçlarını gerçekleştirmektedir. Bu nedenle çalışmanın ikinci bölümünde sinematografi ve unsurları detaylı olarak irdelenecektir. Sinematografiyi oluşturan unsurlardan metin ve senaryo, mizansen, kompozisyon, ışık-renk, zaman-mekan, görüntü, ses-müzik ve kurgu öğeleri ayrı ayrı alt başlıklar halinde ele alınacaktır.

2.1.1. Metin ve Senaryo

> *Başarılı bir film için önce senaryo olmalı. Harika bir senaryo olmadan harika bir film yapılamaz.*
>
> Alfred Hitchcock-Yönetmen

İnsanlık, ilk tarihten bu yana hikayelerin anlatımıyla ilerleyebilmiştir. Bu hikayeler ilk zamanlarda sözlü, sonrasında ise yazılı halde oluşturulup aktarılmıştır. Bir anlatı sanatı olan sinema hem işitsel hem de görsel unsurlar taşımaktadır. Senaryo,

halihazırda ete kemiğe bürünmemiş filmin hikayeleme formu, yol haritası, teknik tasviridir. Başarılı bir senaryo, filmin tüm yapısını sergileyen, film haline getirilmesi gereken teknik bir metindir (Otan, 2021, s.1201). Film üretim sürecinde yapım öncesi aşamanın en önemli ayağı senaryo yazımıdır.

Belgesel film senaryosu, yoğun ileti yüklü bir metindir. Yalnızca hikayenin aşamalarını ortaya koyan bir metin değildir. Belgesel film, işlevine uygun olarak bir mesaj iletme kaygısı taşımaktadır. Bu yapı da senaryodan başlayarak ortaya çıkmaktadır. Belgesel film, klasik hikayelerin duygusal, heyecanlı yapıları yerine, bilgilerin uyum ve ritim içinde senaryolaştırılmasıyla meydana gelmektedir (Cereci, 1997, s. 111). Sinematografik metin, aynı ölçüde hem göstergelerden oluşturulmuş hem de mesajın direkt olarak metne aktarıldığı açık metin şeklinde olabilmektedir (Lotman, 1999, s. 100). Rotha'ya göre, belgeseldeki senaryo doğal ve anlatılmak istenen özdeğin doğrudan göstergesi olmalıdır. Yönetmen de senaryoya bağlı kalırken kendine has bir tavır içinde olmalı, film yapım sürecinde karşısına çıkabilecek fırsatları değerlendirebilmelidir (2000, s. 149). Öğrenilmesi mümkün olan senaryo yazma işi yaratıcı bir iştir. Bir öykü anlatmak için karakterlerin oluşumunu gerçekleştirmek, dramatik ana temayı ve aksiyonu çerçeveleyen olaylar, karakterlerin bazı çözülmesi gereken durumlarla, olaylarla karşı karşıya gelmesi ve sorunları, engelleri aşması, hikayenin çözüme kavuşması gerekmektedir (Field, 2013, s. 11).

Cereci'ye göre senaryo, bir filmin pratikteki ilk hareket noktası ve ilk aşamasıdır. Film önemli oranda senaryodaki ana hatlar üzerine inşa edilmektedir. Filmdeki hikaye, olayların gelişimi, olaylar arası ilişkiler senaryoda yazılmaktadır (1997, s. 110). Bu yüzden filmin biçimlendirilmesi, özgün halini alması açısından senaryo önemlidir.

Belgesel filmlere ilişkin çalışmalar, belgesel senaryosunun yazım ve kompozisyonunun, katı koşullar içeren öykülü filmlerin senaryolarından farklı olduğunu ortaya koymuştur. Bir belgesel filmin senaryosu esas olarak, ana temaya ilişkin tutumu öne çıkarmaktadır. Belgesel filmlerin çoğunda malzeme gözle görülür şekilde katkısız ve hamdır. Hareketli çekimlerin önemli bir bölümü tamamen sezgiseldir ve beklenmedik doğa olayları ile anlık hareketler tarafından

kurgulanmaktadır. Doğal, anlık hareketler her zaman tekrarlanamayacağı için yönetmenin an içinde çekimlerini tamamlaması gerekir (Rotha, 2000, s. 148-149).

Diğer film türlerinde olduğu gibi, belgesel film yapım süreci de bir senaryo ile başlamaktadır. Belgesel filmin senaryosu kimi zaman bir sinema filmindeki mevcut biçimsel nitelikler gibi, kimi zaman da tamamıyla filmin içeriğinin gereksinim duyduğu özgün senaryo nitelikleriyle ortaya çıkmaktadır. Fakat her durumda senaryo, filmin esas aksiyon noktalarını ortaya çıkaran bir başlangıç çizgisidir.

Cereci'ye göre belgesel film, yaşamın anlatılması ve gösterilmesi olduğu için gerçek ağırlıklıdır. Belgesel türü diğer türlerden ayıran en önemli nitelik kurguya, hayallere, fanteziye en az şekilde yer vermesidir (1997, s. 47-67). Teması yaşamın içinden konulardan oluşan bir filmin senaryosu da gerçekçi bir metinden oluşmalıdır. Bu da senaristin gerçekleri kavrayabilme yetisine bağlıdır.

Sinemasal anlatımın iki ana unsuru hareket ve görseldir. Sinemada görsellerle anlam yaratma, senaryo yazarının da metin yazarken üzerinde dikkatle durması gereken bir unsurdur (Başol, 2010, s. 27). Senaryo yazım sürecinde filmin görsel ayrıntılarını da planlamak önemlidir. Olaylar gelişirken, gösterilen ortamın, yani filmin görsel açılarının da ayrıntılı bir şekilde metne dökülmesi gerekmektedir (Aslanyürek, 2004, s. 188). Görsel açıların metne dökülmesiyle filmsel mekanın tasvir edilmesi, olayların gerçekleştiği tarihin doğru yansıtılması senaryo yazım sürecinde senaristin başlıca görevlerindendir.

Bir filmde evin penceresinin açıldığını, bir karakterin balkondan eğildiğini, bir saatin akrep ve yelkovanının ilerleyişini, bir bebeğin ağlayışını görebiliriz. Filmin temel meselesi fotoğraflarla, resimlerle anlatmaktır. Bu nedenle senaryonun doğasında da fotoğraflar, resimler vardır (Field, 2013, s. 33). Böylece senaryonun, içinde tasvir ve diyaloglar barındıran dramatik yapıyla ve fotoğraflarla anlatılan bir öykü olduğunu söylemek mümkündür.

Bakıldığında senaryo, bir olaydan, durumdan ya da karakterlerden yola çıkılarak oluşturulmaktadır. Ancak filmsel bir öykü için iniş çıkışlar, ek olaylar ve bağlantılar gereklidir (Cereci, 1997, s. 50-51). Okurken içeriği kusursuz görülen senaryo, kimi

zaman yeterince sinematografik değildir. Kimi zaman da yönetmen senaryoda anlatılmak isteneni tam olarak filme yansıtamaz. Ne olursa olsun filmin başarısının birinci şartı sağlam bir senaryo içinde oluşturulan dramaturjidir (Aslanyürek, 2004, s. 190). Senaryonun, görüntülerle anlatılan bir öykü olduğu kabulüyle, bir konusu olan ve genellikle sorunlarıyla mücadele eden karakterler ya da bir hikayesi olan mekanlarla ilgili metinler olduğu belirtilebilmektedir (Field, 2013, s. 23). Bu metinlerde belirli bir başlangıç, gelişme ve sonucun olduğunu söylemek mümkündür. Cereci, bir belgesel film senaryosunun dört temel süreçle ortaya çıkacağını ifade etmektedir. Bunlar; konunun belirlenmesi, treatment (geliştirim senaryosu), araştırma ve çekim senaryosunun oluşturulmasıdır (1997, s. 52).

2.1.1.1. Konunun Belirlenmesi

Belgesel filmlerde insanın görebildiği, duyabildiği, yaşadığı her türlü olay ve durum konu olarak tercih edilebilmektedir. Belgesel filmin içeriğini hayatın içinden, insanla ve gerçeklerle bağlantılı seçmek ya da böyle bir esasta temellendirmek o filmin etki gücünü de belirleyen önemli bir unsurdur.

Senaristin yolculuğuna başlamadan önce yapması gereken bazı hazırlıklar vardır. Senaryo yalnızca hayal gücüyle yazılamaz. Gözlem ve araştırma, hayal gücünün en önemli destekçileridir. Bazı öyküler, romanlar, gazete kupürleri, klasik eserler, dergi yazıları, istatistikler, psikanalitik çalışmalar ile toplumsal araştırmalar ve benzeri metinler senaristin faydalanabileceği ilham ve bilgi kaynaklarıdır (Aytekin ve Eroğlu, 2018, s. 29). Başarılı sayılabilecek, çok sayıda izleyicinin beğenisini toplayan belgesel filmler, genellikle daha önce bilinmeyen ve görülmeyen konuları içeren belgesellerdir (Cereci, 1997, s. 53-54). Belgesel filmin konusu, anlatılmak istenenlerin önemi, seyircide bırakması amaçlanan etki konusunda da büyük önem taşımaktadır.

2.1.1.2. Treatment (Geliştirim Senaryosu Yazımı)

Filmin dramatik yapısı geliştirim senaryosunda ortaya çıkarılmaktadır. Geliştirim senaryosu genellikle 15-45 sayfalık, üçüncü şahsın ağzından ve geniş zamanla oluşturulan bir metindir. Geliştirim aşamasında konunun çatışma ve gelişme noktaları oluşturulmaktadır. Karakterler nitelikleriyle seyirciye tanıtılıp hem

karakterler hem de karakterlerin ilgilendiği olaylar irdelenmektedir. Anlatılan hikayenin sadece ana hatları değil, yan gelişmeleri de bu aşamada belirlenir. Bu süreçte film için tahmini bir bütçe de ortaya çıkarılır (Gösterişli, 2010, s. 4).

2.1.1.3. Araştırma

Senaryo yazım sürecinde geliştirim, treatment aşaması tamamlandıktan sonra içeriğin detaylı olarak araştırılmasına başlanmaktadır. Araştırma kısmı bilgiye, belgeye ve gerçeğe dayanması anlamında belgesel filmler için genellikle vazgeçilmez bir süreçtir (Cereci, 1997, s. 57). İyi bir araştırma aşaması hem bütçenin oluşturulması hem de program anlamında önemlidir.

2.1.1.4. Çekim Senaryosu Yazımı

Senaryo, izleyicinin neyi seyredeceğinin, neyi duyacağının belirli sırayla metne dökülmüş halidir. İzlenenler ve duyulanlar, senaryo yazarının arzuladığı, yönetmenin de bu arzuyu yerine getirebildiği oranda izleyicide duygu ve düşünce yaratacaktır. Senaryo yazarının işi, izleyicinin ilgisini çekecek bir hayal ortamı tasarlamaktadır (Aytekin ve Eroğlu, 2018, s. 15).

Biçimsel anlamda, belgesel film senaryosunda görsel açıklamalar, çekim teknikleri, açıları sayfanın sol kısmına, efekt ve seslerle ilgili açıklamalar ise sağ kısmına yazılmaktadır. Fakat yapım tarzına ve içeriğine göre bir belgesel film senaryosu, yalnızca görüntü açıklamalarından ya da yalnızca öykülemeden oluşabilmektedir (Cereci, 1997, s. 59). Burada tercihler ve daha çok yönetmenin yorumları yer almaktadır.

Aytekin ve Eroğlu senaryoyu, izleyici ile yönetmeni bir araya getirecek bir rehber, kılavuz olarak tanımlamaktadır. Günümüzde izleyici ne izleyeceğini ne duyacağını belli oranlarda bilerek bazı beklentilerle sinemaya gitmektedir. Korku, üzüntü, rahatlama, neşelenme, duygulanma, şaşırma gibi bazı hisleri yaşayacak, bazen bilmediği şeyleri öğrenecek, bazen yeni bir yolculuk deneyimleyecektir. Seyirci, film için harcadığı para ve zamanın karşılığını almayı ummaktadır. Senaryo, izleyicinin bu yolculuğunun haritasıdır. Senaristin esas beklentisi ise yönetmen, yapımcı ve tüm

yapım ekibinin, senaryoda vermek istediğine uygun bir film ortaya çıkarmasıdır (2018, s. 15).

Senaryo, gösterilmek istenenin metne dökülmüş ilk halidir. Filmlerin, sinemanın bir hikaye anlatım sanatı olduğu söylenir. İster senaristin kurgusu olsun ister belgesel, her şekilde yönetmenin seyirciye anlatmak istediği bir şeyler, iletmek istediği birtakım mesajlar bulunur (Yıldız, 2014, s. 125). Böylece izleyiciye aktarılmak istenen mesajlar, senaryo içine yerleştirilmiştir.

Senaryo genel anlamıyla görsel bir metin olsa da görüntüye dair detaylar, çoğunlukla çekim senaryosunda yer almaktadır. Senaryoda filmin hikayesi ve karakterlerin diyalogları işlenmiştir. Çekim senaryosu ise hikaye ve diyaloglarla görsel anlatımın pratiğine yönelik tüm detayları bünyesinde taşımaktadır. Yönetmen çekeceği filmin senaryosunu sahnelere, sekanslara ve planlara ayırır. Her bir sekanstaki kamera hareketleri, karakter hareketleri, dekor ve ışık gibi unsurları ayrı ayrı işleyerek elindeki metni çekim senaryosu haline getirir (Yıldız, 2014, s. 126). Çekim senaryosunda filme dair tüm ayrıntılar yer almaktadır. Bundan sonraki aşama ise çekim aşaması yani senaryonun sahnelenmesidir.

Belgesel filmlerin senaryosunda özellikle dikkat edilmesi gereken konu, görüntüde zaten mevcut olan bir bilgiyi metinde tekrarlamamaktır. Belgeselde görüntülerin yetersiz bulunduğu zamanlarda faydalanılabilecek sözel anlatım sadece gerekli bilgiyi vermelidir. Foss'a göre belgeselde sözle aktarım, az kullanılmalı, tadında bırakılmalıdır. Görüntüler, olabildiğince sözsüz aktarılmalıdır. Yine belgeselde bazı sorular ortaya atılmalı, izleyici kişisel bir yorum görmelidir (2012, s. 45-46).

Günümüz belgesellerinde metinler daha çok televizyon belgeseli türlerinde etkinliğini sürdürürken yaşam hikayeleri, biyografi belgesellerinde metinden ziyade röportaj ve doğal ses kullanılmaktadır. Senaryo ise belgesel filmler için her zaman şart değildir. Fakat daha önceden de belirtildiği gibi yönetmen neyi çekeceğini tüm çerçevesiyle bilmeli, ne anlatmak istediği, filmin içeriği, filmde kullanacağı materyaller ve filmde vereceği mesajı birbiriyle çelişmemeli, uyum içinde olmalıdır.

2.1.2. Kompozisyon

Kompozisyon, bir sahnenin atmosferini ve duygusunu yaratmanın en temel unsurlarından biridir.

David Lynch-Yönetmen

Film, farklı sahne ve sekansların düzenlenmesiyle görüntünün tamamını oluşturan materyallerin ile nesnelerin kamera çerçevesine, sinema perdesine yerleştirilmesiyle var olan bir kompozisyondur. Bu kompozisyon, sinemanın tabiatı gereği hem görsel hem de işitseldir (Mükerrem, 2012, s. 28). Kompozisyon, yalnızca çerçevede gösterilenleri izleyiciye görsel olarak düz anlamıyla yansıtmaz. Aynı zamanda çerçevedekilere biçiminin ötesinde bir anlam kazandırmaktadır. Kompozisyon aynı zamanda şekil, boy, üstünlük, sıra, desen, hiyerarşi, uyumsuzluk ve yankılama gibi unsurları belirleyip vurgulamaktadır. Brown'un aktardığına göre bazı durumlarda kompozisyon, farklı bir algı ya da mizah içeren bir bakış açısı oluşturmak için bilinçli olarak beyin/göz bağlantısının işleyişinin aksi yönünde yapılmaktadır (2018, s. 14).

Sinemada kompozisyon kelimesi, bir yönetmenin herhangi bir sekansı çekerken çerçevede bulunan nesneleri, kişileri çerçeveye nasıl yerleştirdiğini, nasıl konumlandırdığını, düzenlediğini, grupladığını ve gösterdiğini tanımlar. Bir sinema filminde her görüntünün bir anlamı bulunmaktadır. Yönetmen çerçeveyi düzenlerken sahnenin gerilimini artırmak için bir kamera hareketinden yararlanabileceği gibi, kötü karakterleri çerçevenin bir tarafına iyi karakterleri ise diğer tarafına yerleştirerek kendine has bir gruplandırma yapabilir, anlam oluşturabilir (Vineyard, 2010, s. 23).

Mükerrem, çekim sürecinde kompozisyonun temel amaçlarını üç maddede sınıflandırmıştır:

1- İzleyicinin ilgisini çekmek,

2- Oyuncuların anlatım yetisini sahneye yansıtmak ve oyunculara bu yetiyi gösterme şevki vermek,

3- Işık ve gölge oyunları, renk uyumu, ton gibi görsel unsurları planlı ve etkili bir şekilde işlemek.

Mükerrem ayrıca, sekansların kurgusal-görsel çözümlemesini içeren çekim senaryosu hazırlanırken bütün dizilimin, istenen kompozisyona göre oluşturulması gerektiğini söylemektedir. Ona göre çekim ve mizansenin düzenlenmesi, kurgu, aydınlatma, ses gibi unsurlar kompozisyon göz önünde bulundurularak hazırlanmalıdır (2012, s. 28-30). Böylece filmin yapım sürecinde her sekansın görsel kompozisyonunun, daha önce yazılmış senaryoda arzu edilen dramatik kompozisyona uyumlu olması gerekmektedir.

Geçmişten bugüne film dilinin gelişmesiyle, farklı kompozisyon kuralları da ortaya çıkmıştır. Bu koşullar gelenek niteliği taşımakla birlikte, yönetmenler tarafından bilinmeli, göz ardı edilecekse de bu bir tercih olmalıdır. Kompozisyon kurallarının en sık ihmal edildiği film türleri, belgesel filmlerdir. Bunun nedeni, belgesel filmlerde kurmaca türünde olduğu gibi uzun bir zamana yayılabilen çekim sürecinin her zaman yaşanamamasıdır. Belgesel filmlerde olayın, gerçek zaman içinde, gerçekleştiği an görüntülenmesi gerektiği durumlar ortaya çıkabilmektedir. Böyle durumlarda kameramanın önceden belirlenmiş kompozisyon tekniklerini kullanması her zaman beklenemez. Önemli olan, görüntünün belge niteliğini, anı kaçırmadan kayıt altına almaktır. Yine haber programlarında da kompozisyon kurallarını göz ardı etmek kaçınılmazdır. Çünkü olayı belgeleme kaygısıyla hareket eden kameraman, estetik çerçeveler için vakit bulamayacaktır (Kuralay, 2020, s. 65).

Bir kompozisyonun başarılı sayılabilmesi için, her türlü materyal ile uyum yakalanması, parçalarla anlamlı ve uyumlu bir bütün oluşturulması gerekmektedir (Mascelli, 2014, s. 207). İzleyici için bir film seyretmek duygulara yönelik bir deneyim olduğu için, sekansların düzenlenmesi, aydınlatma, çekim ve montaj tarzı, senaryonun hedefine uygun olarak, izleyicilerde algı oluşturmalı ve ilgi çekmelidir. Doğru kompozisyonla seyircinin dikkati o anda hikaye içinde en fazla önem taşıyan nesne, oyuncu veya hareketin üzerine çekilmelidir.

Sahnedeki aydınlatma, renk, ışık, çerçeve içindeki nesnelerin boyutları, konumları, hareketleri, hızları gibi çok sayıda etken, görüntüde dengeyi oluşturma noktasında önemlidir. Kadraja giren her şey dengeyi ve dolayısıyla seyirci algısını olumlu veya olumsuz anlamda etkileyebilmektedir (Ankaralıgil, 2015, s. 63). Buna göre film karesindeki hiçbir şey, tesadüfen çerçevede değildir veya olmamalıdır. Denge, sonsuz kombinasyonlar ve çok sayıda alternatif içinden arzulanan etkiye en uygun olanlarının tercih edilmesiyle oluşturulmalıdır.

Kompozisyon ilkelerinden birlik bütünlük, denge, görsel gerilim, görselde kullanılan materyaller ve sekanslar arası ritim, orantı, kontrast, doku, yönlülük gibi ilkeler, başarılı bir kompozisyona, dolayısıyla iletilmek istenen mesajın arzulanan şekilde iletilmesi, seyircinin ilgisini çekmek, algısını yönetmek ve yönlendirmek gibi hedeflere ulaşılmasının kolaylaşmasına imkan sağlamaktadır.

Kompozisyon bir tasarım olduğu için bazı temel ilkelere dayanmaktadır. Bu ilkeler ister fotoğraf isterse de resim olsun, her türlü görsel tasarımda kullanılabilmektedir. Bu ilkeler ya da diğer bir deyişle teknikler, çerçevenin öğelerine hareket, derinlik ve görsel etki katmaktadır. Bütün bunlar, görsel tasarımın kılavuz çizgileri olarak kabul edilebilmektedir (Brown, 2018, s. 15).

Cereci'ye göre çerçeve içindeki öğeleri öne veya arkaya yerleştirerek, esas nesneyi öne konumlandırarak, nesnenin etrafını yardımcı öğelerle doldurarak güçlü bir kompozisyon oluşturmak sıkça kullanılan yöntemlerden biridir. Bir denizin veya bulutlu bir gökyüzünün fon olarak kullanıldığı veya bir bina duvarının, duvara asılmış bir halının fonu doldurduğu kompozisyonlar da güçlü sonuçlar vermektedir. Bir düzenle sıralanmış nesnelerin ya da karakterlerin diyagonal çekimleri de hem artistik hem de anlamlı görüntüler oluşturan kompozisyon düzenlemeleridir (2013, s. 53-54).

Yıldız'a göre ise kompozisyonun en önemli ilkelerinden biri sadelik, yalınlıktır. İzleyiciye verilmek istenen mesaj, gösterilmek istenen nesne öne çıkarılarak konuya uygun bir fon kullanılmaktadır (2014, s. 76-77). Böylece yalınlık, ana konunun önemini vurgularken bu tarz düzenleme çarpıcı anlatım oluşturabilmektedir.

Kompozisyonda çekim tarzları gibi renkler de anlam oluşturmada önemli unsurlardır. Tamamen sıcak renklerin kullanıldığı bir film ile tamamen soğuk renklerle oluşturulmuş bir film seyircide aynı duygusal etkiyi bırakmayacaktır (Cereci, 2013, s. 52-53). Buna göre kompozisyonun unsurlarından ışığın anlam yaratmanın temel unsurunu oluşturduğunu söylemek mümkündür.

Bir görsel ilke de yönlülük ilkesidir. Yönlülük nesnenin ya da karakterin görsel alanda nasıl aksiyon alacağını ve diğer unsurları ne şekilde etkileyeceğini belirleyen bir görsel ilkedir (Brown, 2018, s. 15,18).

Kompozisyonun önemli ilkelerinden bir diğeri olan görsel denge bir nesnenin ya da karakterin görsel ağırlığı ve diğer filmsel öğelerle uyumunu ifade etmektedir. Görsel ağırlığı öncelikle nesnenin boyutu, çerçeve içerisinde yerleştirildiği konum belirlemektedir (Brown, 2018, s. 16). Dengeli ve güçlü kompozisyonlar, aslında filmde görüntü düzenlemede uygulanan tüm teknikler ve unsurlar arasından uygun olanlarının tercih edilip bir araya getirilmesiyle oluşturulmuş kompozisyonlardır. Art arda sıralanan her sahnenin görsel bir denge içinde olması gerekmektedir (Ankaralıgil, 2015, s. 64). Denge boyutta, harekette, renkte kendini göstererek ölçü, biçim, yön, doku ile sağlanabilmektedir. Dengenin sağlandığı veya sağlanmadığı unsurların aralarındaki bağlantı, etkileşim ve çerçeve içinde konumlandıkları alanlar filmde görsel gerilim yaratabilmektedir. Kompozisyonda tasarım ilkelerinin en önemlilerinden biri, “birlik, bütünlük” ilkesidir. Bir kompozisyon içindeki görsel öğeler anlamlı bir bütün oluşturacak şekilde bir araya getirildiğinde, bütünsel parçalanmanın ve dağınıklığın önüne geçilmiş olunmaktadır. Yönetmen, kompozisyonunda bir araya getirebileceği öğeleri, seçerek sınıflandırmalı ve bunları birbirleriyle uyumlu olacak şekilde düzenlemelidir (Brown, 2018, s. 16).

Becer’e göre kompozisyonda orantı ilkesi de tasarımcının etki ve anlam oluşturmasında yardımcı unsurlardan biridir. Yönetmen görsel öğelerin orantısal bağlantılarında değişken yapılar inşa etmeye çalışmaktadır. Çünkü uzunluğun genişliğe, bir ölçünün diğerine, renkli olanın renksiz olana eşit olduğu tasarımlar, sıradan, sıkıcı ve tekdüze görünmekten kurtulamazlar (2015, s. 68-72). Tasarımcı görsel hiyerarşiyi hedefine uygun şekilde uyguladığı takdirde, izleyiciye

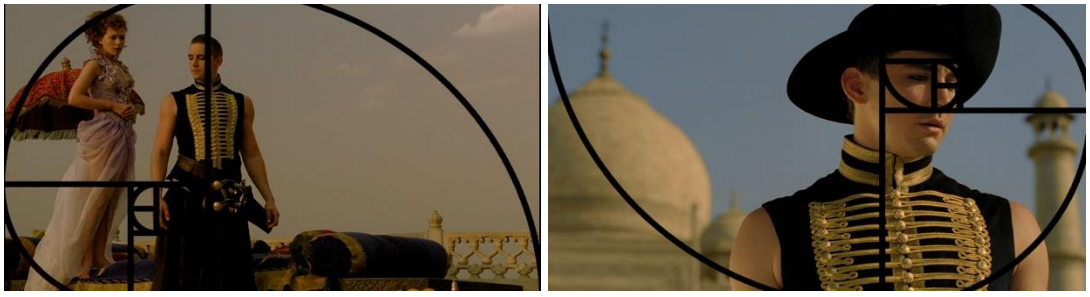
mesajını güçlü bir şekilde iletmiş demektir. Bütün bu süreç içinde boyut, renk, imaj, tipografi, açıklık-koyuluk, yönetmenin düzenlemesi gereken unsurlar arasında sıralanmaktadır (Uçar, 2016, s. 153-154).

Kontrast, kadrajdakilerin koyuluk açıklık değeri, doku ve renkleri ile aydınlatmaya bağlı olarak değişen özelliğidir. Mekansal ilişkiler ile derinliği vurgulamakta kontrast önemli bir görsel unsurdur (Brown, 2018, s. 17). Kontrastı etkili bir şekilde kullanmak için aydınlatmanın bütün özelliklerini bilerek hareket etmek gerekmektedir.

Sinemada, televizyonda, tasarımda, grafikte yönetmen kompozisyonunu oluştururken üçte bir kuralı, çerçeve içinde çerçeve, çizgisel düzenleme ve üçgen düzenleme ile açık/kapalı kompozisyon unsurlarında da çoğunlukla yararlanmaktadır.

2.1.2.1. Altın Oran

Altın oran, sinemada üçte bir kuralı şeklinde kullanılmaktadır. Üçte bir kuralına göre film çerçevesi dikey ve yatay olarak iki çizgiyle, toplam üç eşit parçaya ayrılmaktadır. Bu çizgilerin kesişim noktalarına kadraj içindeki önemli nesneler yerleştirildiğinde, bu nesneler ilgi noktası olarak vurgulanarak ön plana çıkmaktadır (Ankaralıgil, 2015, s. 26). Sinematografide kompozisyon hazırlanırken, bu noktaları merkez alarak yapılan düzenlemelerde izleyici ilgisinin ekranda, belirlenen noktada tutulması söz konusu olmaktadır (Yıldız, 2014, s. 79).



Görsel 12: *Düşüş* (2006) filminden altın oran örnekleri

Üçte bir kuralında nesne ekranın tam ortası değil hafif kenarına doğru yerleştirilmektedir. Merkeze yerleştirilen konunun durağan bir etki yarattığı, altın kesim noktalarına yerleştirilen konununsa bir dinamizm kazandığı ve izleyicide daha

fazla etki oluşturduğu kabul edilmektedir (Yıldız, 2014, s. 78). Brown'a göre altın oran kuralı, kompozisyon için, çerçeve düzenlemesi için kolay ama etkili bir rehberdir (2018, s. 26). Bu nedenle yönetmenler, resim ve fotoğraf sanatçıları tarafından uzun yıllardır kullanılagelmektedir.

2.1.2.2. Çerçeve İçinde Çerçeve

Bazen kompozisyon gereği kadrajda film çerçevesi boyutundan farklı bir boyutta çerçeve kullanmak gerekmektedir. Bunun çözümü bir çerçeve içinde çerçeveleyici unsurlar kullanarak başka bir çerçeve oluşturmaktır (Brown, 2018, s. 23). Çerçeve içinde çerçeveler, çeşitli objelerin kullanımıyla gerçekleştirilebilmektedir. Ayna, kale direkleri, tarihi bir kemer, fotoğraf çerçevesi, tünel kazıntısı vb. (Ankaralıgil, 2018, s. 103-109). Bu yöntem sadece görüntünün oranını değiştirmez aynı zamanda izleyicinin dikkatini öykünün önemli noktalarına odaklamasını sağlamaktadır.



Görsel 13: *Büyük Budapeşte Oteli* (2014) filminden çerçeve içinde çerçeve örnekleri

2.1.2.3. Üçgenler

Üçgenler de yönetmenlerin yararlanabileceği etkili kompozisyon araçlarıdır. Kompozisyon üçgenleri, durağan, uzun süren bir açıklama sahnesinde dahi çerçeveyi dinamik tutmaya yaramaktadır (Brown, 2018, s. 21). Sinematografik üçgenler; dekor, ışık, grafikler, hareketler ya da oyuncuların konumlandırılması ile oluşturulabilmektedir.

Üçgen kompozisyon, genellikle en iyi görüntü düzenleme yöntemi olarak kabul edilmektedir. Eğer odak merkezi üçgenin tepe kısmına konumlanmışsa, taban

çerçevenin altına yerleştirilmektedir. Odak merkezinin vurgulandığı sabit bir düzenleme bu yöntemle oluşturulmaktadır (Kafalı, 2000, s. 107).



Görsel 14: *Bir Uzay Macerası* (1968) filminden üçgen örnekleri

Sijll'a göre bir üçgen düzenlemesi ile bir ailenin uyumu vurgulanabileceği gibi aile içindeki çatışma da yansıtılabilmektedir. Bu düzenlemenin anlamı anlatıdaki sahnelemeye göre farklılık göstermektedir (2013, s. 38). Psikolojik olarak üçgen kompozisyon çoğunlukla üstünlük, güç, dayanıklılık, sağlamlık, istikrar, denge gibi egemen hisler uyandırmak için kullanılmaktadır. Tepe noktası aksi yöne çevrilmiş bir üçgen de tam aksi hisler uyandırabilmektedir (Ankaralıgil, 2015, s. 58). Yönetmene sunduğu bu avantajların yanı sıra yönetmene çerçeve içinde kullanma, dönüştürme ve değitiştirme kolaylığı sağladığı için üçgen kompozisyon sıklıkla uygulanmaktadır.

2.1.2.4. Açık ve Kapalı Kompozisyon

Açık kompozisyonda objenin önemli kısmı kadrajın içine yerleştirilirken, geri kalan kısım çerçeve dışında tutularak seyircinin hayal gücüne teslim edilmiştir. Kapalı kompozisyonda ise obje ve yardımcı öğeler uygun kenar boşluklarıyla bir bütünlük içindedir (Çöm, 2019, s. 158). Kapalı kompozisyonda, söz konusu sekansta tüm karakterler ve objeler çerçeve içine yerleştirilmiştir. Açık kompozisyonda ise sekansta bir kısmı verilen objenin, diğer kısmının görüntü içinde yer almadığı hissi oluşturulmuştur (Ankaralıgil, 2015, s. 95-96).



Görsel 15: *Düşler* (1990) filminden açık kapalı kompozisyon örnekleri

2.1.2.5. Çizgisel düzenlemeler

Kompozisyonda bir diğer yardımcı araç çizgisel düzenlemelerdir. Dikey, yatay, diyagonal, kıvrımlı çizgiler, tekrarlayan ve üçgen çizgilerle yapılan düzenlemeler izleyicide farklı etkiler bırakmaktadır (Yıldız, 2014, s. 81). Yarım daire veya yatay çizgiler de kompozisyon unsurlarının düzenlenmesinde, izleyicinin dikkatinin yönlendirilmesinde ve arzulanan duygusal ve psikolojik etkinin oluşturulmasında kullanılmaktadır.



Görsel 16: *Full Metal Jacket* (1987) filminden çizgisel düzenleme örnekleri

Ankaralıgil'e göre her bir çizginin ve kadraj içindeki konumlandırılışının hissel olarak farklı etkileri vardır. Dikey çizgiler otorite, güç, şeref, onur, saygınlık gibi hisler uyandırırken, diyagonal çizgiler hareket, dinamizm aksiyon, kıvrımlı çizgiler güzellik, zarafet, akış, yatay çizgiler ise sakinlik ve huzur gibi anlamlar taşımaktadır (2015, s. 45).

2.1.3. Işık ve Renk

> *Işık her şeydir. İdeolojiyi, duyguyu, rengi, derinliği, stili ifade eder. Yok edebilir, anlatabilir, tanımlayabilir. Doğru ışık sayesinde en çirkin yüz, en aptalca ifade, güzelliği ya da aklı gösterebilir.*
>
> Frederico Fellini-Yönetmen

Işık ve renk, yönetmenin film yapımında en güçlü araçları arasındadır. Bu iki araç insanın yüreğine, duygularına hitap etme özelliğine sahiptir (Brown, 2018, s. 7). İnsan gözünün görebildiği, çevremizdeki nesnelere yeni bir boyut kazandıran renk gerçekte ışıktır (Kılıç, 2003, s. 26). Aydınlatma; fotoğraf, film, televizyon ve sinema görüntüsü yaratmada en hayati öğelerden biridir (Vardar, 2018, s. 217).

Işık, sinemanın dolayısıyla belgesel sinemanın da sanatının vazgeçilmez bir parçasıdır. Sinemada ışık kullanımı teknik bir konu olmakla birlikte, mühendislik bilgisi de gerektirmektedir. Ankarılıgil'in de dediği gibi çok sayıdaki farklı ışık kaynakları teknik ekipman, açılar, filtreler ve yükseklikler arasından; amaçlanan estetik sonuca uygun olanı seçmek, kullanmak ve hedefe ulaşmak, görüntü yönetmeni ve ışık ekibinin en zor görevleri arasında sıralanmaktadır (2015, s. 125-126). Görüntü yönetmeni hangi konu üzerine çalışırsa çalışsın, hangi tekniği kullanırsa kullansın görüntüleme aracı aydınlatmadır (Mükerrem, 2016, s. 43). Kullanılan ışıklandırma biçimi filmin sanatsal başarısında önemli rol oynamaktadır (Millerson, 2007, s. 92). Işıklandırma, sinema, kısa film ya da belgesel filmde istenilen etkiyi uyandırmak için kurulumundan çekim aşamasına kadar zaman alan uzun ve yorucu bir süreçtir.

İyi aydınlanmış bir nesne, her zaman görünen nesnedir. Işığın en temel işlevi nesneleri görünür hale getirmektir. Bulutlu bir havada ya da zifiri karanlıkta göz, çevresindeki hiçbir şeyi seçemez. Böyle bir ortamda ufak bir ışık kaynağı gözün belirli alanları görebilmesi için yeterli olmaktadır (Yıldız, 2014, s. 38). Işık, nesneleri görünür hale getirmesinin yanı sıra; gerçekçi ya da gerçekçi olmayan, yapay görüntüler tasarlamada da en etkili yöntemlerden birisidir.

Daha önce de ifade edildiği gibi, ışık kompozisyon oluşturmada en önemli destekleyicilerden biri olmakla birlikte hikayeyi anlatmaya yardım etmektedir. Genel olarak ışıklandırma görsel etkinin en önemli unsurudur. Görüntülerin hikayeyi

anlatmaya yardım etmesindeki amaç, uygun görsel sunumla birlikte kendine özgü bir tarz oluşturmaktır (Brown, 2018, s. 261). Farklı ışık kaynakları, farklı güçte lambalar, ışık yoğunlukları, ışıkların konuya olan mesafeleri, filte vb. yöntemlerle birlikte doğru ve etkili bir biçimde kullanılan ışık başarılı ve etkili bir aydınlatmayı ortaya çıkarabilmektedir (Gökçe, 2012, s. 88).

Aydınlatma, film çekim sürecinde yaratıcı ve estetik tarzın ortaya çıkarılmasında en değerli öğelerden biridir. Fotoğraf ve filmin bir anlamda ışık olduğunu vurgulayan Vardar, film vasıtasıyla, gerçekliği yeniden oluşturmak, en azından gerçek yaşamın inandırıcı bir görsel taklidinin ekran veya perdede yeniden inşasını planlamaktır der (2018, s. 230). Işık, atmosfer oluşturmak, gerçek veya gerçek dışını göstermek, boyut ve biçimi ortaya koymak, kameranın algılayacağı yeterli ışık miktarını sağlamak ve renklerin bozulmayacağı ışığı elde etmek gibi amaç ve işlevleri içinde barındırmaktadır.

Film aydınlatması kesintisiz bir aydınlatma olmamakla birlikte kısa süreli aksiyon sahneler için ayrı ayrı düzenlenmektedir. Filmde her senaryonun plan sekans çekimleri ayrı ayrı ışıklandırılır. Ancak sahneler içindeki çekimler ayrı bir şekilde aydınlatılmaz. Oyuncuların, kameraların, mikrofonların vb. tüm içeriklerin dikkatli bir şekilde kontrolü çekim için önemlidir (Vardar, 2012, s. 105). Belgesel sinema filmi çekimlerinde temel ve doğal aydınlatma yöntemlerinden sıklıkla yararlanılmaktadır. Bununla birlikte psikolojik etki uyandırmak için röportaj çekimlerinde profesyonel ışık kaynakları ve ekipmanları kullanılabilmektedir.

Duygu durumuyla güçlü bir bağlantısı olan aydınlatma, özenle seçilmiş ışık yönü ve kontrast vasıtasıyla bir sahnenin tüm havasını değiştirebilmektedir. Fantastik ya da komik bir hikayeyi veya dramatik ya da gizemli gerilimli hale getirebilmektedir. Aydınlatma bir nesneyi ön plana çıkarabilirken yaratıcı bir öğeye de dönüştürebilmektedir. Tam tersi şekilde insanın gözünü rahatsız eden kötü efektler de oluşturulabilirken görsel gücü yüksek bir ortamı zevksiz değersiz, tatsız bir hale dönüştürebilmektedir Aydınlatma gölgeler oluşturup gölgeden yararlanarak olmayan binaları varmış gibi resmetmenin yanında var olan binaları da gizleyebilmektedir (Vardar, 2018, s. 231). Aydınlatma dramatik etkiyi izleyici ve nesneler arasında ayırt

etme imkanı sunarak psikolojik atmosferin ortaya çıkarılmasında da önemli öğelerdendir. Genellikle çok fazla ışıkla aydınlatılmış nesneler çok az aydınlatılmış nesnelere oranla insanlar tarafından daha etkileyici olabilmektedirler. Genellikle gölgeler karanlık ve ürkütücü durumlarla ilintilidir. Yumuşak ve soft bir şekildeki ışıklandırma iyiliği sergileyebilir. İnsanların, nesne veya dekorun aşağıdan yukarıya aydınlatma şekli güçlü gölgeler oluşturma, dengesizlik ve bölünme izlenimi oluşturabilmektedir (Kars, 2003, s. 117). Aydınlatmanın etkili bir şekilde gerçekleşmesi bireysel düzeyde bilgiye dayanırken, uygulanmasında kullanılan malzemeyi iyi tanımaya ve ekip çalışmasına ihtiyaç vardır.

Filmlerin her sahne veya planı ışıkla anlam kazanmaktadır. Özel olarak planlanmış bir aydınlatma, kompozisyonun, mizansenin özetle çekimin önemli bir öğesi olarak ön plana çıkmaktadır. Senaryo gereği her filmde, dramatik etki göstermesi açısından sahneler tasarlanmakla birlikte, film boyunca tüm sahne çekimlerinde aydınlatma kullanımının ön planda olduğu yapımlar da bulunmaktadır (Ankaralıgil, 2015, s. 126). "Işık" veya "aydınlatma" diye ifade ettiğimiz bu gizli güç, genel anlamının dışında çok farklı anlamlar içermekle birlikte, dramatik yapıyı ve filmin gerektirdiği atmosferi oluşturan etkenler açısından yaratıcı bir anahtar olarak görev yapmaktadır.

Fransız yeni dalga akımını savunan İngiliz yönetmen Ken Loach sadece doğal ışık kaynaklarından yararlanarak film çekmektedir. Tamamı siyah beyaz çektikleri *Günah Şehri (2005)* filminde yönetmenler Robert Rodriguez ve Frank Miller, filmin kara film atmosferini oluşturacak tüm çekimlerinde yoğun bir dramatik ışıktan faydalanmışlardır. Yönetmen Alain Corneau, *Dünyanın Bütün Sabahları* (1991) filminde dönemin atmosferini yakalayabilmek için doğal aydınlatma kaynakları kullanarak her planı bir tablo aydınlatmasında izleyiciye sunmuştur (Ankaralıgil, 2015, s. 126). Bu tarz eserlerde, ışığın, film anlatısına, diline ve atmosferine katkısı ön sıralarda yer almaktadır.



Görsel 17: *Günah Şehri* (2005) filminden aydınlatma örnekleri



Görsel 18: *Dünyanın Bütün Sabahları* (1991) filminden aydınlatma örnekleri

Belgesel filmler daha çok mevcut doğal ışık kaynakları kullanılarak çekilmektedir. Doğal ışıkla kastedilen güneş ışığıdır. Doğal ışığın aydınlatmada kullanılması çok fazla tercih edilen maliyeti düşük bir yöntemdir. Bu yöntemde özellikle yurtdışı çekimlerinde, büyük ışık ekipmanları ve çantalar taşımak yerine doğal ışık kaynağı ve pratik reflektörler yardımıyla çekimler gerçekleştirilmektedir (Glynne, 2011, s. 122).

Işık bir görüntüde, uzaklık ve boyut izlenimlerini değiştirerek yüzeylere veya sahnelere renk katabilir ve renk değerleriyle oynayabilmektedir. Aynı zamanda ışık, silüet oluşturabilir, siyah-beyaz görüntü oluşturup sadece ayrıntıya yoğunlaştırabilir, güçlü ve sağlamlığı, zayıf ve güçsüzlüğü vurgulayabilir, yüzey hatlarını ortaya çıkarabilir, seyircinin tepkisini tetikleyebilir, ilgi oluşturabilir, tahrik edebilir, şaşırtabilir, dikkat dağıtabilir, kamera için kompozisyon sağlayabilir, özel bir çevre ortamı kurarak ruhsal durum oluşturabilir, hava durumunu ve günün saatini gösterebilir, çevresel çağrışım oluşturabilir, gölgeler yaratabilir, nesneyi veya konuyu çerçeveden ayırabilir. Bu nedenle görsel devamlılık ve hareket gibi birçok durumda ışık, fotoğraf, televizyon ve sinema sanatının vazgeçilmez bir sinematografik unsuru olarak görev yapmaktadır (Millerson, 2007, s. 16-17). Sinemada ışık, sahnenin veya

kişinin estetiğine ve duygusuna senaryo, oyunculuk, kompozisyon kadar etki eden yönetmen, görüntü yönetmeni ve ışık yönetmeninin en önemli araçlarının başında gelmektedir.

Glyenne, doğal ve yapay ışık kullanmada şu hususlara dikkat çekmektedir:

- İç mekan bir röportaj çekiminde, güneş ışığı alan aydınlık bir pencerenin önünde bir kişiyle röportaj yapmanın ters ışık görüntüsü o çekimi olumsuz etkiler. Ancak silüet tarzı bir görüntü elde edilmesi amaçlanıyorsa bu uyarı dikkate alınmayabilir.

- Röportaj yapılan kişiyi duvara çok yakın bir fona konumlandırmak çekim içerisindeki gölgeleri de artıracaktır. Bu yüzden fonla röportaj yapılan kişi arasında en az bir metre mesafe bulunması gerektiğinin vurgulandığı görülmektedir.

- Dışarda gerçekleştirilen çekimlerde, güçlü doğal gün ışığı etkisiyle, ışığın parlaklığına dikkat edilmelidir. Uygun filtreler ile gün ışığı yumuşatılarak çekimler gerçekleştirilmelidir.

- Dışarıda sabit uzun süren bir çekim yapılırken güneşin hareket konumunu da takip etmek gerekir. Güneşin konumuna bağlı olarak ışığın konumu, filmin kurgu aşamasında devamlılık sorunlarına neden olabilmektedir. Çekimler ya çok geniş planlar halinde ya da yakın planlarda yansıtıcı ekipmanlar kullanarak çekimler gerçekleştirilmelidir.

- Yeterli gün ışığının olmadığı durumlarda, ışıklı bir röportaj, mum ışığında bir akşam yemeği sahnesi gibi özel ortam oluşturmak için yapay ışık kaynakları kullanılabilir. Yapay ışık kaynağı evdeki bir avize, abajur, masa veya gece lambası olabilir. Ancak doğal ışık yeterli değilse bunlar sahneyi aydınlatmaya yeterli gelmeyecektir.

Doğal ve yapay ışık kaynakları dışında özel çekim yapılması planlanıyorsa farklı ışık ekipmanlarıyla birlikte aydınlatma yöntemleri belirlenmelidir. Sinema ve televizyonda ilk akla gelen aydınlatma türleri; anahtar ışık (key light), dolgu ışık (fill light) ve kontur (backlight) diye adlandırılır (2011, s. 122-123).

Temel aydınlatma yöntemi veya üç nokta terimi, isminden de anlaşılacağı üzere üç farklı aydınlatma kaynağının kullanılmasından gelmektedir. Hollywood sinemasında kullanılan klasik aydınlatma yöntemidir (Algan, 1999, s. 102-103) Temel aydınlatma yöntemi, bir kişi, nesne ya da konunun tek başına veya içerisinde bulunduğu mekan ile aydınlatılmasında uygulanmakta olan etkili ve işlevsel bir aydınlatma türüdür (Vardar, 2018, s. 261). Millerson, başlangıç olarak iyi bir düzey ve kural olarak en çekici, pratik aydınlatma yöntemi olarak üç noktadan aydınlatmayı kabul eder. Ancak Millerson, bunun da Tanrı sözü olmadığı, gerektiğinde değiştirilebileceğini vurgulamaktadır (2007, s. 76).

Aydınlatılmış nesne, içerisinde yer alan uzamla birlikte kameranın çizdiği görüntü boyutu içerisinde bir hacim oluşturmaktadır. Bu sebeple aydınlatma hem görüntü boyutunun ortaya çıkmasına hem de oluşturacağı etki açısından önemlidir. Aydınlatmanın görüntü boyutuna tesiri, ışık ve gölge arasındaki düzenlenmeyle ilgilidir. Gölgeleri düzenlemek, ışıklı yerleri düzenlemekten daha önemlidir (Kılıç, 2003, s. 14). Buradan yola çıkarak herhangi bir nesnenin biçimini ve formunu yani iki boyutlu veya üç boyutlu algılanmasını sağlayan şeyin ışık değil de gölge olduğunu söylemek mümkündür.

2.1.3.1. Ana Işık (Key Light)

Ana Işık (Key Light), insan veya nesneleri aydınlatan "ana ışık" kaynağı olarak tanımlanmaktadır (Algan, 1999, s. 102-103; Brown, 2018, s. 264). Bir nevi doğrudan bir kişinin üzerine odaklanan ışığa ana ışık denmektedir (Glynne, 2011, s. 125). Bu ışık sert ışık kaynağı özelliğine sahiptir. Bu özelliğinden dolayı anahtar ışık nesneler üzerinde sert gölgeler oluşturarak nesnelerin dokusunu ve konturlarını meydana çıkarmaktadır. Temel aydınlatmayı oluşturan ışıklar arasından anahtar ışık yoğunluğu en çok olandır (Vardar, 2018, s. 261). Işık yönetmenleri, herhangi bir sahneyi aydınlatmak için kullanılan ışıkların şiddetini belirlerken, anahtar ışığın yoğunluğunu sabit tutarak planlanan etkiyi ortaya çıkarmak için arka ışık, fon ışığı, dolgu ışığının şiddeti ile oynamaktadırlar (Kafalı, 2000, s. 249).

2.1.3.2. Dolgu Işık (Fill Light)

Dolgu Işık (Fill Light), ana ışık kaynağının aydınlatmadığı yerlerdeki gölgeleri aydınlatan bir ışıktır (Brown, 2018, s. 264). Dolgu ışığı, gölgelerdeki ışığı yumuşatmasının yanı sıra sahnenin anahtar ışık tarafından aydınlatılamayan yerlerini de görünür kılmaktadır (Algan, 1999, s. 102-103). Dolgu ışığının özelliği dağınık ve yumuşak ışık vermektedir. Bu ışığın temel amacı, anahtar ışığın aydınlatamadığı karanlık yerlerde, ek gölgeler oluşturmadan ayrıntı oluşturmak ve anahtar ışığın oluşturduğu sert gölgeleri yumuşatmaktır (Vardar, 2018, s. 263).

2.1.3.3. Kontur (Backlight)

Kontur (Backlight), nesne ya da kişilere yukarıdan ve arkadan yansıtılan ışık kaynağıdır (Brown, 2018, s. 264). Bu ışık kaynağı da kişiye, kişinin üzerine odaklanmaktadır fakat anahtar ışığın ters açısında konumlanmıştır (Glynne, 2011, 125). Arka ışık ile birlikte bir sahnede üçüncü boyut yanılsamasını oluşturmak kişi veya nesneyi arka plandan ayırmak için kullanılmaktadır (Algan, 1999, s. 102-103). Arka ışık da anahtar ışık gibi doğrudan ve güçlü bir aydınlatma yapan sert ışık kaynağıdır (Vardar, 2018, s. 264). Temel aydınlatma yönteminin üçlemesini tamamlayan ve izleyicide derinlik etkisini güçlendiren, çoğunlukla bir fon önünde yapılan çekimlerde kişi veya nesnenin fondan ayrılmasına yarayan önemli bir aydınlatma türüdür.

Bir sahneyi sert bir tepe ışığıyla aydınlatma; kişinin yüzünün gölgede kalmasına, arka ışığıyla aydınlatma; arka fonun ayrılmasına, dolgu ışığıyla aydınlatma; karanlık sahnelerle oyuncuların duygularının farkına varılmasına imkan sunmaktadır (Vineyard, 2010, s. 138). Ana ışık, dolgu ışık ve kontur ışık kaynakları birlikte kullanıldığında, iki boyutlu yüzeylerde üç boyut yanılsaması oluşturarak derinlik etkisi yaratırken aynı zamanda temel özelliği olan sahneleri daha görünür kılmaktadır (Algan, 1999, s. 102-103). Bahsedilen bu üç ışık yöntemi farklı düzenlemeler ve miktarlarda kullanılarak çeşitli aydınlatma türleri de elde edilebilmektedir. Bu aydınlatma türleri; Chiaroscuro Aydınlatması ve türleri olan, Rembrandt, Cameo ve Silüet Aydınlatmalarıdır.

2.1.3.4. Chiaroscuro Aydınlatması

Chiaroscuro Aydınlatması içinde aydınlık-karanlık farkın en fazla olduğu tür silüet aydınlatma biçimidir. Bu aydınlatma türünde arka plan aydınlık, ön plandaki nesne veya insan tamamen karanlıktır. Aydınlık bir alan önünde nesne bir leke gibi görülebilmektedir (Kılıç, 2003, s. 20). Önden verilen anahtar ve dolgu ışıkları kullanılmaması neticesinde oluşan aydınlatma türüdür. İzleyici tarafından görünen nesne ya da kişinin yüzü tümüyle karanlıktır (Gökçe, 2012, s. 91).



Görsel 19: *Yurttaş Kane* (1941) filminden Chiaroscuro aydınlatma örnekleri

Vardar'a göre sinema ve televizyonda aydınlatmanın görüntü düzenlemede önem taşıyan niteliği, ışıklı (aydınlık), karanlık (gölgeli) yerlerin düzenlenmesiyle oluşturmaktadır (2018, s. 240). Nesne ya da kişinin hacminin çeşitli bölümlerle arasındaki ton farklılıklarının en güzel şekilde oluşturulduğu bu tür aydınlatmayla izleyicinin açık bir şekilde görüntüyü algılayabilmesi sağlamaktadır (Gökçe, 2012, s. 91). Aydınlatma ile birlikte görüntü içerisinde ışıklı-gölgeli alanları düzenlenebilirken duygusal durum ve ortam oluşturulabilmektedir. Işık ve gölge, oluşturdukları estetik etkiler yanında duygusal uyumu da sağlanmaktadır (Kılıç, 2003, s. 21).

2.1.3.4.1. Rembrandt Aydınlatması

Rembrandt Aydınlatması, ismini 17. Yüzyılda Hollandalı ressam Rembrandt'tan almıştır. Rembrandt'ın resimlerinde yararlandığı etkin aydınlatma biçiminin, dramatik tesiri oldukça yüksektir. Bu aydınlatma biçimi Chiaroscuro aydınlatmasının genel özelliklerine benzemekle birlikte arka planda yer alan nesneler daha karanlık gösterilmektedir (Ankaralıgil, 2015, s. 130). Bu aydınlatmada genellikle insan yüzü aydınlatılırken aydınlatılmak istenen yüzde ışık ve gölgeler aracılığıyla müdahale edilerek daha ışıklı hale getirmek söz konusu olmaktadır.



Görsel 20: *Baba* (1972) filminden Rembrandt aydınlatma örneği



Görsel 21: *Kuzuların Sessizliği* (1991) filminden Rembrandt aydınlatma örneği

Seçici bir aydınlatma türü olan Rembrandt, nokta ışık sağlayan aydınlatma kaynaklarıyla oluşturulmaktadır. Görüntü çerçevesinde yer alan öğenin, bazı yerleri aydınlanırken diğer yerleri karanlık veya yarı karanlık bırakılmaktadır. Arka plandaki nesneler ön plandaki nesnelere göre daha karanlıktır. Bu aydınlatmanın diğer bir özelliği zayıf bir aydınlatma olmasıdır. Işıklı yerlerden ışıklı olmayan yerlere geçiş daha yumuşak şekilde gerçekleşmektedir (Vardar, 2018, s. 241).

Rembrandt aydınlatma tekniği içerik ve kompozisyon açısından konunun anlatımını destekleyen alanları ışıklı göstermektedir. Görüntünün içerisindeki diğer yerler tamamen karanlık tutulmaktadır (Kılıç, 2003, s. 19). Özetlemek gerekirse bu aydınlatma türü görüntü boyutu içerisinde görsel olarak meydana çıkan, gölgelerle kuşanmış ışıklı lekeler ve karanlık alanları göstermektedir.

2.1.3.4.2. Cameo Aydınlatması

Chiaroscuro aydınlatmasının diğer bir türü Cameo aydınlatma türüdür. Bu aydınlatma yönteminde izleyicinin dikkatini belli bir nokta üzerinde toplama esastır. Arka plan tamamıyla karanlıktır. Ön planda ise konunun amacına uygun şekilde

istenilen alanlar aydınlık tutulmaktadır. Cameo aydınlatması, güçlü ve nokta ışık veren aydınlatma kaynaklarıyla gerçekleştirilmektedir. Görüntü içerisindeki nesnenin içe dönük ve yapısal özelikleri ön plana çıkarılmaktadır (Kılıç, 2003, s. 19-20). Gölgeler yalnızca aydınlatılan objenin üzerinde görülmektedir. Görüntü içerisinde tüm alanlar karanlıktır.



Görsel 22: *Baba* (1972) filminden Cameo aydınlatma örneği



Görsel 23: *Kara Şovalye* (2008) filminden Cameo aydınlatma örneği

Rembrand aydınlatmasına kıyasla aydınlık-karanlık fark çok fazla hissedilmektedir. Özellikle dramatik tarzda televizyon gösterileri, bomboş gibi duran bir stüdyonun siyah fonu önünde gerçekleştirilmektedir (Vardar, 2018, s. 242). Günümüz belgesel filmlerinde de dramatik yoğunluğu yüksek Cameo aydınlatma tekniği röportaj çekimlerinde sıklıkla kullanılmaktadır.

2.1.3.4.3. Silüet Aydınlatma

Chiaroscuro aydınlatması içinde aydınlık-karanlık farkın en fazla olduğu tür silüet aydınlatma biçimidir. Bu aydınlatma türünde arka plan aydınlık, ön plandaki nesne veya insan tamamen karanlıktır. Aydınlık bir alan önünde nesne bir leke gibi görülebilmektedir (Kılıç, 2003, s. 20). Önden verilen anahtar ve dolgu ışıkları

kullanılmaması neticesinde oluşan aydınlatma türüdür. İzleyici tarafından görünen nesne ya da kişinin yüzü tümüyle karanlıktır (Gökçe, 2012, s. 91).



Görsel 24: *Şeytan* (1972) filminden silüet aydınlatma örneği



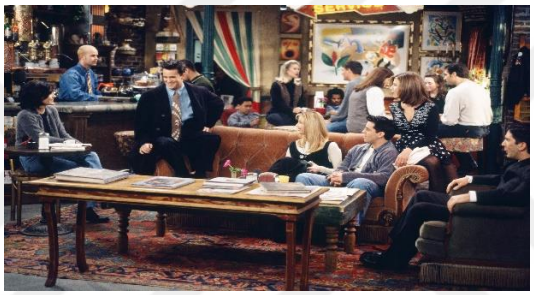
Görsel 25: *Blade Runner* (2017) filminden silüet aydınlatma örneği

Cameo aydınlatmanın tersi olan bu aydınlatmada arka planın aydınlatılmasından ötürü ön planda yer alan nesne tamamen karanlıkken nesnenin dokusu ve aydınlık karanlık değerleri belirgin değildir (Vardar, 2018, s. 243). Bu aydınlatmada, nesne görüntü içerisinde silüet olarak belirirken aydınlık ve karanlık arasında dramatik zıtlık oluşturarak temaya derinlik katmaktadır.

Aydınlatma, sinema, belgesel veya kısa film görüntüsünü tamamıyla değiştirebilen ve sinemadaki gelişmelerin hemen kendisine yansıdığı, sinemanın en temel sinematografik unsurlarından biridir. Aydınlatma sadece görünürlüğü sağlamak değil aynı zamanda görüntüyü anlamlandırarak estetik bir boyut kazandırma işlevlerini de üstlenmektedir (Güngör, 1994, s. 67). Sinemada ışığın, mimiksiz yüzlere değişik anlamlar kazandırmak, biçimleri değiştirmek, derinlik oluşturmak, gerçek çekimlerle maket çekimleri birleştirmek, farklı gün ve saatlerdeki çekimleri aynı sahnede yer alıyormuş gibi göstererek görüntü uyumunu sağlamak gibi birçok sayısız işlevi bulunmaktadır (Güngör, 1994, s. 67). Işık veya aydınlatma diye ifade edilen kavramın tamamlayıcı unsuru renktir.

2.1.4.4.4. Notan Aydınlatma

Bir diğer ismi "flat" olan notan aydınlatma estetik bir kaygı taşımaksızın kullanılan bir aydınlatma olarak tanımlanmaktadır. Bu aydınlatma yönteminde çekilen nesne ve figürlerin görüntü boyutu içinde ayrıntılı bir şekilde görüntülenebilmesi sağlanmaktadır. Notan aydınlatma, izleyiciye psikolojik bir etki sağlayamazken özellikle karakterlerin hareket ve mimikleriyle mizanseni yarattığı sitcom ve komedi vb. filmlerde yararlanılmaktadır. Televizyonda ise durum komedisi olarak bilinen sitcom yapımlarında çoğunda ağırlıklı olarak bu aydınlatma tekniğinden yararlanılmaktadır (Sözen vd., 2013, s. 41).



Görsel 26: *Friends* (1994-2004) dizisinden notan aydınlatma örneği



Görsel 27: *Seksenler* (2012-2020) dizisinden notan aydınlatma örneği

2.1.3.5. Renk

Renk, bir filmin duygusal tonunu ve atmosferini belirleyen en güçlü araçlardan biridir.

Stanley Kubrick-Yönetmen

Sinematografik bir unsur olarak renk, çerçeve düzenlemede, kompozisyon oluşturmada kısaca görüntü düzenlemede temel rol oynaması sebebiyle diğer sinematik öğeler kadar izleyici üzerinde büyük bir etki uyandırmaktadır (Ankaralıgil,

2015, s. 118). Renk sinemanın ilk dönemlerinden bu yana araştırılmaya başlanmış tesir gücü yüksek sinematografik unsurlardan biridir.

Hayward'ın aktardığına göre 1896'da Edison, şirketinde çalışan kadın personeline çerçevenin bir parçası veya tamamını elle boyanmış görseller çizdirmiştir. Aynı şekilde Fransa'da Melies bu tarz boyamalar gerçekleştirmiştir. Filmlerin uzaması ve boya maliyetlerinin artması nedeniyle Pathe Freres Amerikan endüstrisinin de kabul ettiği şablon boyama uygulaması kullanılmaya başlanmıştır. Böylece 1920'lerde Hollywood sineması şablon renklendirmesinden uzaklaşarak, önemli sayılan yapımlar için tonlama ve hafif renklendirme şeklinde işlem yapmaya başlamıştır (2012, s. 403).

1912 yılında İngiltere'de belgeseller ile başlayan ilk renkli film denemeleri, ek işlemlerle birlikte renkli filtrelerle çekilip daha sonrasında aynı renkli filtrelerle perdeye yansıtılarak yapılmıştır. Ancak bu işlemin popüler hale gelmemesi üzerine modern renk teknolojisi kurulmuştur. Technicolor Motion Pictures Corporation tarafından kurulan bu sistem, spektrumda istenmeyen renklerin çıkarılması üzerine 1915 yılından 1920 yıllara kadar uygulanmıştır (Hayward, 2012, s. 403). Renk üzerine yapılan bu çalışmalar, günümüzde teknolojinin gelişimine paralel çok ileri seviyelere ulaşmıştır.

Doğayı olduğu gibi yansıtma isteği sinemada rengin kullanılmasının sebebi olarak kabul edilmektedir. Doğanın ayrılmaz bir öğesi ses gibi renk de önemli öğelerden birisidir. Doğayı belli bir döneme kadar siyah-beyaz gösterme amacı sinemada teknik olarak sınırlı kalmıştır. Sinemacılar bu sınırı aşarak, ilk yıllardan bu yana zaman zaman nesneleri tek tek boyayarak doğal renk elde etmeye çalışmışlardır. Bu yöntem uzun ve yorucu süreci nedeniyle gelişim göstermemiştir. Rengin ilk ve yaygın olarak sinemada kullanılması, doğadaki yer alan renk gerçekliğinin filme aktarılması şeklinde ortaya çıkmıştır (Özön, 2008, s. 155). Doğadaki renkleri olduğu gibi yansıtmak sinema sanatına gerçeklik kazandırmakla birlikte bunları izleyicinin beğenisini kazanacak şekilde yorumlamak da yaratıcı yönetmen veya sinemacının eseridir.



Görsel 28: *Üç Renk Mavi* (1993) filminden ekran görüntüsü



Görsel 29: *Üç Renk Kırmızı* (1994) filminden ekran görüntüsü



Görsel 30: *Üç Renk Beyaz* (1994) filminden ekran görüntüsü

Görsel hayatımızın mihenk taşı kabul edilen renk, video sanatının estetize edilmesine imkan sağlarken, sinema sanatçılarının anlatımlarını zenginleştirerek resim boyutunda yeni ufuklar açmaktadır. Görsel sanatlarda her yeni hareket, kişisel görüş farklı konumları beraberinde getirmiştir. Resimde renk diye ifade ettiğimiz kavram rengi çağrıştırırken; elektronik görüntüde, sinemada, belgeselde, televizyonda renk denilince ışık olarak algılanmaktadır (Kılıç, 2003, s. 25). Vardar'a göre sinemada rengin oluşturduğu anlamlar bulunmaktadır. Görüntüler edebiyatta veya diğer sanatlardaki gibi anlatılanı gösteren bir simge olmamakla birlikte, sinemada görüntü ifade ettiği kavramın kendisini göstermektedir (Vardar, 2012, s. 26). Sanatçılar da ilk zamanlardan itibaren kendini renklerle ifade etmeye çalışmaktadır.

Öykü anlatmanın ve sinema sanatının güçlü bir anlatım aracı olan renk, teknik ve uzmanlık isteyen bir süreçtir. Diğer sanatlarda olduğu gibi rengin ve ışığın teknik

yönü ne kadar iyi öğrenilirse film sürecinde ışığın ve rengin yaratıcılık yönü de o kadar iyi içerikler sunmayı olanaklı kılmaktadır. Renk alanında yapılan çalışmaların özünde, izleyicinin algılaması, diğer bir ifadeyle göz-beyin ilişkisi, gelen ışık yoğunluklarını nasıl yorumladığı yatmaktadır (Brown, 2018, s. 98). Sanatçılar veya yönetmenlerin amaçlarına ulaşmasında teknolojik yönden yapılan yenilikler genellikle kabul görmektedir.

İnsanlar etrafındaki renk dünyasıyla iç içedir. Her olgu ya da nesnenin kendine has rengi bulunmaktadır. İnsan gibi tüm varlıklar da bu renk dünyasına farklı yaşamsal etkenlerden ötürü farklı tepkiler verebilmektedir (Yıldız, 2014, s. 45). Renklerin psikolojik etkileri ayrı bir anlam barındırmaktadır. Kırmızı renk; acı ve saldırganlık, mavi renk; soğukluk, yeşil renk; sükûnet ve kudret gibi anlamlar taşımaktadır. Bu anlamlar daha çok kültürel özelliklere göre şekillenmektedir (Foss, 2012, s. 30-31). Çoğu ülke de ölümün rengi siyahken Hindistan ve Çin'de ölümün rengi beyazdır. Rengin ne anlam ifade ettiğini kültür belirlerken, kültüre göre bir renk içinde birçok farklı anlamlar barındırabilmektedir. Anlatım ve içerik birbirinden bağımsız olmasına rağmen yönetmen filmde kültürel değerleri yok sayıp, renkle istediği anlamı oluşturabilmektedir (Büker, 2012, s. 80). Sergey Eisenstein ve Godard gibi ünlü sanatçılar da bu özgürlüğün örneklerini sergilerken rengin içerik ve konuya göre özgürce kullanılması gerektiğini vurgulamışlardır.

Büker'e göre renk; öykü, olay örgüsü ve karakterlerle doğrudan bağlantılı olmalıdır (2012, s. 80). Renk, zamanda belli bir anı, çerçeve içerisindeki belli bir kareyi, vurgulamanın yanında tam tersi bir etki oluşturarak çerçeve içerisindeki bir nesneyi de gizleyebilmektedir (Vineyard, 2010, s. 139). Sinemada anlatı öğesi ve kompozisyon olarak renk kullanımı, herhangi bir filmi teknik açıdan renkli çekmekten çok daha farklı anlamlar taşımaktadır (Ankaralıgil, 2015, s. 117). Renk, seyircinin psikolojik durumunu değiştirirken mekanlar, sahneler ve karakterler arasında bağlantı sağlamaktadır.

Teknik olarak renk düzenleme iki aşamada gerçekleştirilmektedir. Bunlar: iç düzenleme (internal grade) ve dış düzenleme (external grade) olarak ikiye ayrılmaktadır. İç düzenleme, sahneyi meydana getiren planların birbirlerine göre

eşlenip bir bütün oluşturulması, parlaklık ayarı, beyaz dengeleme gibi süreçleri kapsamaktadır. Dış düzenleme ise, renk paleti oluşturma, tonlama, ısıtma-soğutma gibi daha çok yaratıcı aşamaları içermektedir (Çay, 2022, s. 72). 1940-1950'li yıllarda anlatım öğesi olarak kullanılan renk sanatsal açıdan yeterli kabul görmemesine rağmen, günümüzde renk, kullanımı sanat filmlerinin en etkili araçlarından biri olmuştur (Foss, 2012, s. 30). Hem teknik hem yaratıcı ruhu içinde barındıran renk, sinemaya ses gibi sonradan dahil olan ve izleyicide büyük etki uyandıran önemli değişimlerden biri olmuştur. Işıklandırma ve renk denetimi film setlerinde çok zaman alan bir süreçtir.

2.1.4. Kurgu

Kurgu, ruhsuz fotoğrafları (ayrı ayrı çekimler) yaşayan, sinematografik bir biçime dönüştürme kudretiyle, temel yaratıcı güçtür.

V.I. Pudovkin-Yönetmen

Sinema kuramcılarının 1920'li yıllarda kurgunun etkisini fark etmelerinden bu yana üzerinde en çok tartışılan film tekniği olmuştur. Ancak tüm bu tartışmalar yalnızca kurguyu övmek adına yapılmamıştır. Bazı sinema yazarları kurguyu iyi bir sinema anlayışına erişmenin anahtarı olarak özümsemişlerdir. Kurgu, film düzenlemede ve izleyici üzerinde büyük bir tesir gücüne sahiptir (Bordwel ve Thompson, 2012, s. 223).

Sinemanın altın çağı olarak kabul edilen sessiz döneminde, sinema kendini bir görüntü sanatı olarak kabul ettirmiştir. Yönetmenler hikayeleri sözle tasarlamak yerine, anlamı görüntülerle oluşturma gayreti içerisine girmişlerdir. Ses, müzik ve efektler olmadan film sadece görüntü unsuruyla gerçekleştirilmiştir. Ses unsuru kullanmadan gerçekleştirilen görüntü seçimi planlı bir kurguyu gerektirmektedir. Bundan ötürü kurgu, sessiz dönemde değer kazanmış, sinemayı sanat yapan temel bir sinematografik unsur olarak kabul görmüştür (Yıldız, 2014, s. 103).

Amerika'da "editing" veya "cutting", Avrupa'da "montage" diye ifade edilen kurgu, çekimlerin bir araya toplanmasını ifade eden kelimedir. İngilizce sözcükler, istenmeyen görüntülerin kırpılıp atılması ve kesilip düzeltilmesi sürecini anımsatmaktadır (Monaco, 2002, s. 207). Cury'e göre kurgu, ayrı ayrı ve farklı

görüntülerin birleştirilmesi olarak tanımlanmaktadır. Kurgu, bir konu etrafında farklı görseller göstererek belli bir fikir elde etmeye olanak sağlamaktadır (2017, s. 246). Kurgu aynı zamanda genel bir düşünceyi meydana çıkarmak için mekan ya da zaman olarak birbirinden bağımsız çekimlerin birleştirilmesiyle ekran veya sahnenin yaratıcı bir tarzda yapılandırılması sürecidir (Sıjll, 2013, s. 48). Örneğin yaşın ilerlemesi, zamanın geçişini göstermek veya duygusal bir duruma geçiş sağlamak için kurgudan yararlanılmaktadır.

Sinemanın ortaya çıktığı ilk yıllarında Lev Kuleşov, film görüntü planlarının kendi içerisinde bir araya gelmelerinden sonra, sahnelerin sinema eseri kabul edileceklerini savunmuştur. Pudovkin de görüntülerin birleştirilmesinin öneminden bahsederken Kuleşov'u destekleyen açıklamalarda bulunmuştur. Sergey Eisenstein, iki çekim planının birleştirilmesi, ikisinin toplamından ziyade, tamamen yeni bir eser oluşturacağı görüşü dün olduğu gibi, bugün de geçerliliğini koruyan bir ifade olduğu düşünmektedir (Sokolov, 2007, s. 12). Resimde, müzikte, edebiyatta, sinemada hemen hemen her yerde montajın görülebileceğini vurgulayan Eisenstein, bir bütünü oluşturan bileşenler; doku, tat, koku, ses, görüntü vb. geniş tanımlamaları içeren bir yapı olarak görürken, görüntü ve sese dayalı bir alan olan film kurgusunda işitsel ve görsel algıyı etkileyen bir yapı kurmayı amaçlamaktadır (Vineyard, 2010, s. 19).

Sinemasal gelişimi açısından kurgunun bulunuşu 1903 yıllarına dayanmaktadır. Kurgunun kaşifi olarak kabul edilen Edwin S. Porter *Büyük Tren Soygunu (The Gret Train Robbery)* filmiyle değişimi başlatırken kurmaca sinemayla modern anlatının ortaya çıkmasına sebep olmuştur (Treske, 2003, s. 22). Filmde, birbirinden farklı çekimler bir araya toplanıp mekan ve zaman kontrolü sağlanarak olayların akış ve hızına müdahalelerde bulunulmuştur.

Andre Bazin, izleyicinin film seyrettiğinin farkında olması için kurgunun katkısını daha az önemsemiş uzun planların kullanılması gerektiğini savunmuştur. Sergei Eienstein, entelektüel ve diyalektik bir tür olan sinemayı montaj olarak kabul etmiştir. 1920'ler boyunca Eienstein, Vsevolod Pudovkin gibi kurguyu, devam eden planlardan oluşan bir ilerleme süreci ve bir seri olarak kabul ederken Rus mevkidaşlarıyla mücadele etmiştir. Diğer yandan Griffith, mantıklı, tutarlı, bütüncül,

psikolojik etki oluşturmada etkin devamlılık kurgusu diye ifade edilen türü geliştirmiştir (Hunt ve vd., 2012, s.149). Devamlılık kurgu türü, günümüz sinema ve televizyonda kullanılan hakim kurgu türüdür.

Bazin'in montaj düzeninin birincisi sessiz sinemayla alakalıdır. Sessiz sinemada imgeler hikayenin, argümanın veya formun bazı soyut özelliklerine göre bir araya toparlanabilmektedir. Pudovkin bunun en iyi örneklerini sergilemiştir. Pudovkin'in kurgu anlayışında filmde farklı parçaların bir araya getirilmesiyle bir patlama endişesi oluşturulabilirken, bu parçaların birlikte çekilmeden de bir araya getirilebileceği anımsatılmıştır. Bazin'in montaj düzeninin ikincisi ise, sesin gelmesiyle birlikte bir olay veya sahnede doğal olarak deneyimlenebilecek etkideki değişiklikleri parçalara ayırarak olayın kendi araçlarıyla gerçekleştirdiği psikolojik montajdır (Andrew, 2018, s. 253). Böylece psikolojik montajın izleyicinin gözlem ve dikkatinin doğal ritmini anlamaya çalıştığını söylemek mümkündür.

Rotha'ya göre kurgu sadece görüntüleri kesip biçmek olarak algılanmamalıdır (2000, s. 131). Belirli görüntüler ancak diğer görüntülerle birlikte işe yararken örneğin bir çekimi gelişigüzel kesmek rastgele alınacak bir fikir değildir, belirli temel prensipleri öğrenmeyi gerektirmektedir (Glynne, 2011, s. 197). Bazin'e göre montajın kullanılma amacı, anlamların ve duyuların yaratımıdır. Bu görüntülerin birleşmesi sayesinde oluşmaktadır (2013, s. 34). Kurgu eldeki görüntü ve sesler arasında seçim yapmak, bunları senaryo sırasına göre dizmek, bu çekimlerin uzunluklarını büyük bir özveriyle irdelemek, içerik yönünden çekimlerin ilişkilerini göz önüne almak, bunları bir anlatım akışına göre düzenlemektir (Özön, 2008, s. 158). Montaj ya da diğer adıyla kurgu, farklı çekim parçalarının veya kendi içerisinde uygun özellik içeren parçaların birleşimidir. Bu film çekimlerinin kombinasyonu zamanın geçişine yeni bir his vermektedir. Bu yeni his çerçevelerin kesilmesi, kısaltılması ve yapıştırılmasıyla oluşan bir duygudur (Aslanyürek, 2012, s. 74). Kurgu seçip birleştirme sanatıdır. Bir kurgucu oyuncuları tanıtırken çekimleri bir araya getirmektedir. Bununla birlikte sahneleri anlamlı ve tutarlı bir hikaye oluşturacak şekilde birleştirerek öykünün devamlılığını sağlamaktadır (Ryan ve Lenos, 2012, s. 96).

Sinematografi ve mizansene özgü özel yöntemlerle desteklenen kurgu, anlatısal devamlılığın sağlanması adına önemli sinematografik unsurdur. Devamlılığın temel amacı, çekimlerde zaman, mekan ve aksiyona özgü kesintisiz bir akış devamlılığı oluşturmaktır. Genellikle grafiksel öğeler çekimden çekime aşağı yukarı benzer özellik barındırmaktadır. Çerçeve içindeki resimler, simetrik ve dengeli biçimde yerleştirilirken genel aydınlatma oran ve tonu süreklilik oluşturmakta ve ekranın merkez alanında hareketi sağlamaktadır. Zaman ve mekan ise devamlılığı sağlayan ve kurguya yardımcı olan asıl öğeler olarak sıralanabilmektedir (Bordwel ve Thompson, 2012, s. 236). Kurgu çekimleri belli bir devamlılık çerçevesinde birleştirmenin yanı sıra filmin zamansal çizgisini de oluşturmaya yardım eder. Monaco'ya göre sahnenin hareketi ile ilgili çekim süreleri belirlenirken ve çekilen görüntüler birleştirilirken dikkat edilmelidir (2002, s. 209-210).

Mükerrem'e göre kurgunun ana işlevi, herhangi bir konu, olay, nesne, hareket veya modelin kurgu temel ilkelerine göre nesnel halini belirlemek, yapım eseri sahibinin tavrını ortaya koymak, izleyici ifadesini, bir düzene koymaktır. Bir olayla alakalı kişisel tavır, belgeselde etkili bir araç olarak kullanılabilmektedir (2016, s. 42-43). Bir belgeselden örnek verilecek olursa, ülke tarihi hakkında, yapımcı veya yönetmen yurttaşlık hislerini ortaya çıkaran yaratıcı unsurları etkili bir şekilde sergileyebilmektedir. Her görsel nitelikli ve yoruma açık olduğundan yeniden üretilmiş gibi düşünülebilmektedir.

Bakıldığında kamera, zaman ve mekan ile oluşturulan birliğin kurgunun gelişiyle birlikte yıkılıp yeniden oluşturulduğunu söylemek mümkündür. Treske'in görüşüne göre kamera film sahiplerinin ihtiyaç duyduğu içeriği kayıt altına alan bir cihaza dönüşmüş ve kurguyla birlikte çekimler kısalmıştır. Buna rağmen film süreleri uzamaya başlamıştır. Kurgusal gelişmelerden önce filmler bozulmamış daha doğal ve gerçekçi özellikler barındırmaktadır (2003, s. 23).

Kurguda birleştirmeler farklı biçimde gerçekleştirilebilmektedir. Kararma, bir çekimin bitiminin yavaş yavaş siyaha doğru karartılması işlemidir. Açılma ise çekimin siyah ya da koyu bir görüntüden aşama aşama ışıklandırılmasıdır. Zincirleme geçiş yöntemi de herhangi iki farklı çekimde, bir çekimin sonuyla diğer çekimin başının kısa

bir zaman içerisinde iç içe gözükmesidir. Silinme türünde ise, bir çekim ekran üzerinde hareket eden çizgiyle beraber diğer çekimin yerini almaktadır. Silinmede iki görüntü ekranda olabilirken zincirlemede olduğu gibi iç içe giren bir görünüm sergilemezler. Kurgu aşamasında uygulanan zincirleme, açılma-kararma ve silinme dijital ortamlarda kurgu operatörü tarafından filme uygulanan optik efektlerdir (Bordwel ve Thompson, 2012 s. 223-224). İzleyiciler görüntüleri, ekran zaman ve mekanını görsel düzenlemeye özgü kesintisiz bir süreç olarak kabul etmektedir. Tüm bu geçiş türleri (açılma-kararma, zincirleme, silinme) çekimlerin birbirleriyle aşamalı olarak yer değiştirmesi şeklinde algılanmaktadır. Kesme türü ise bir görüntüden diğerine ani geçiş yöntemi olup anlık değişim sürecini göstermektedir.

Çekilen planların birbiriyle nasıl ve ne şekilde birleştirileceği konusunda yaygın üç temel kurgulama türü vardır: Sıralı, koşut, atlamalı dizim. Belgesel, deneysel, kurmaca veya serbest belgesel çalışması olsun film hikayesini geliştirmek adına bu yöntemlerden biri veya hepsi kullanabilmektedir (Yıldız, 2018, s. 183-184). Sıralı dizim; hareket akışının, gerçekte olduğu şekilde amaca hizmet eden görüntülerin seçilerek kurgulanması yöntemidir. Devamlılık unsurlarının ön planda olduğu, planlar ilişkisinde; renk, ışık, kostüm, dekor, ritim, oyunu hareketleri, kamera hareketleri, çekim ölçekleri gibi sinematografik öğelerin birebir devamlılığı esastır (Yıldız, 2018, s. 184). Koşut dizimde; birbirinden bağımsız gelişen iki ya da daha fazla hikaye iç içe dizilerek kurgulanmaktadır. Koşut dizimde hikayeler içerisinde devamlılık oluşmazken geçişler kısa zaman aralıkları içerisinde olabileceği gibi aylarca veya binlerce yüzyıl da olabilmektedir. Günümüz Hollywood sinemasının kullandığı etkili kurgu türüdür. Olay ve eylemler baştan sona bağımsız bir zaman diliminde gelişmektedir. Olay ve eylemler arasında yapılan geçişlerde yönetmeni devamlılık faktöründen kurtarması sebebiyle oldukça talep gören bir yöntemdir (Yıldız, 2018, s. 186). Hollywood montajı sürekli bir geçiş içerisindedir. Bu montaj tipi çoğunlukla zincirleme birçok kesmeden oluşmakta ve sürekli müzikle desteklenen gösterişli bir kurgu türüdür (Dmytryk, 1993, s. 159). Atlamalı dizimde ise hikayede uzun atlamalar ön plana çıkmaktadır. Sıralı dizimde devam şartı aranmadığı gibi koşut dizimdeki gibi iki olayın bağımsız ilerleyişi de aranmamaktadır. Hikayenin içinde yer aldığı zaman ve mekanda belirgin sıçramalar gerçekleşebilmektedir. Bir anda binlerce yıl öncesi ve

sonrasına gidilebilmektedir. Atlatmalı dizimde olayın baştan başlamasına ihtiyaç duyulmazken sondan veya ortadan başlayıp başa dönülebilmekte hikaye içerisinde farlı sıçramalar gerçekleşebilmektedir (Yıldız, 2018, s. 187).

Kurgu aracılığıyla; film süreleri ayarlanabilirken çekimden kaynaklanan bozukluklar giderilebilmekte veya en aza indirilebilmektedir. Mekan ve zaman devamlılığı sağlanabilirken farklı mekanlarda çekilen görüntüler ardışık şekilde sıralanabilmektedir. Görüntü ve seslere efektler eklenerek teknik olarak görüntüler ayarlanıp görsel etki arttırılabilmektedir (Uğurlu, 2010, s. 178).

Mascelli, iyi bir kurgunun filme hayat vereceğini vurgulamaktadır. Farklı çekimler, mantıklı bir hikayeyi oluşturana kadar yalnızca film parçaları olarak kabul edilmektedir. Kurguyla birlikte kötü çekimler, öngörülmeyen giriş ve çıkışlar, fazla sahneler, binmeler özetle filmin gereksiz ve fazla parçaları çıkarılmaktadır. İzleyicinin dikkati, hikayenin açılış sahnesinden kapanış sahnesine kadar canlı tutulmalı, geriye kalan diğer çekimler kesintisiz bir anlatım şeklinde planlanmalıdır (2010, s. 153). Kurgu sanatında çekilen görüntünün uzunluğu en önemli konulardandır. Kısa ya da uzun kalan görüntüleri müzik ve efektlerle dengelemek mümkündür ancak burada dikkat edilmesi gereken etkenler bulunmaktadır. Bunlar: filmin türü, hikayenin geçtiği zaman, filmin yöresel özellikleri, filmin dramatik sahne ve işlevleri, kişi veya nesnelerin işlevleri, genel duyarlılık ve duygu derecesi, ses tonunun işlevi ve görüntüde yer alan renk karakteri şeklinde açıklanabilmektedir (Küçükerdoğan, 2010, s. 84-86).

Glynne'e göre kurguya başlamadan önce tüm çekimler seyredilmeli, çekilen görüntüler yedeklenmelidir. Kağıt üzerinde gerçekleştirilecek kurgu filmin nasıl oluşacağı hakkında ön bilgi sağlamaktadır. Kusursuz bir kurgu için çekimlerin doğru yapılması temel esastır (2011, s. 181-182). Her sahnenin duygusal bir hedefi olduğu kadar genel bir anlatı amacı da bulunmaktadır. Bu anlatı amacı müzikle desteklenerek sahneler birleştirilmelidir (Dancrger, 2019, s. 413-428). Kurguyla beraber görüntüler üzerinde ritim ve tempo sağlanarak gerilim yaratılıp dram oluşturulabilmektedir. Yaratıcı bir kurgucu sesi oluşturmadan önce, resmin veya görüntünün kurgulanmasını kaba bir şekilde tasar. Senaryo ve çekim aşamasında, ses zihinde çok belirgin yer

tutmaktadır (Rotha, 2000, s. 131). Bir kurgu operatörünün kurgu tekniği ne kadar iyi ise filme olan faydası da o kadar fazladır. Bazen iyi çekilmemiş bir film, yaratıcı bir kurgucu tarafından akıcı ve süreklilik içinde devam eden hikayeye dönüştürülebilmektedir (Dmytryk vd., 1990, s. 270-278).

Günümüzde filmler birden çok kamerayla çekiliyor olsa da tarih boyunca birçok film tek kamera ile kayıt altına alınmıştır. Film kurgu operatörü, farklı ve geniş çekim çeşitliliğini birleştirmek mecburiyetindedir. Bu görevi kolaylaştırmak adına sinemacılar hazırlık ve çekim aşamasında bile kurgu aşaması için planlar hazırlamaya başlamaktadır. Çekimlerin, sondan itibaren birbirine eklenmesi gerekeceği fikri hafızadan çıkarılmamalıdır. Kurmaca film çekimlerinde senaryo, resimli senaryo taslakları (storyboard) kurgunun yapılışına yardımcı olurken, belgesel sinemacılar görüntülerin montajlanacağını bilen bir gözle çekimlerini gerçekleştirebilirler (Bordwel ve Thompson, 2012, s. 225). Araştırmalara, raporlara, analizlere, kayıtlara ya da tarih ya da yolculuk notlarına dayalı haber ve belgesel türü filmler genellikle derleme kurgu olarak kullanılmaktadırlar. Bunun nedeni, görüntü kuşağının canlandırma şipşak özelliğidir. Derleme kurgu türünde filmler, genel çekimlerden ayrıntı çekimlere geçiş yapmalarının dışında belirli şekle sahip değildirler. Genel çekimden sonra yine genel bir çekim gelmektedir. Ön ve arkasındaki çekimlerle bağlantısı olmayan farklı çekimler birleştirilebilmektedir. Derleme kurguda, anlamlı ve tutarlı bir hikaye anlattığı sürece, kurgu kuralları değiştirilebilmektedir. Doyurucu bir anlatımla birlikte çekimler, kendi içerisinde zaman ve mekan çerçevesinde hareket edebilmektedir (Mascelli, 2014, s. 158).

Belgesel filmlerin prodüksiyonunun kurmaca veya dramatik filmlerden farklıdır ve bu durum kurgu aşaması için de geçerlidir. Dramatik filmlerin prodüksiyonu belgesel filmlere göre daha kontrollüdür. Hikaye çekimlere bölünmekte, oyuncu performansları, kamera hareketi, kameranın konumu, zaman-mekan, ışık-renk ve görsel kompozisyon olay anlatısının ilerlemesine fayda sağlamaktadır. Kurgucu ise bu hikayede yer alan çekimleri bir senaryoya göre sıralayıp, elindeki malzemeyi etkili bir biçimde kullanmaktadır (Dancrger, 2019, s. 339). Post prodüksiyon veya kurgu aşaması olarak ifade edilen bu süreç farklı şekilde işlenebilmektedir. Örneğin bir

belgeselde grafik ve görsel efektler kullanan yönetmen başka bir belgeselde bunları kullanmayabilir. Senarist, yapımcı veya kurgucu her proje için farklı bir çalışma prensibi benimsemektedir (Köse, 2021, s. 179).

Ekinci belgesel filmin kurgusunun özelliklerini şu şekilde özetler:

- Belgesel sinema filmlerinde devamlılık temel bir gereksinim değildir. Çünkü izleyici, belgesel filmde görsel devamlılıktan daha çok görsel gerçekliğe ilgi duymaktadır.

- Belgesellerin kurgusunda genellikle derleme kurgu yöntemi kullanılır (belge, analiz, fotoğraf vb.).

- Geleneksel belgesellerin kurgusunda derleme yöntemi tercih edilebilir (Fotoğraf, belgeler, analizler vb.).

- Belgeselin kurgusunda, seyircileri gerçek olaydan uzaklaştırmamak oranında eleştirel bir gerçeklik oluşturmak adına efektler kullanılabilir (2018, s. 56).

İlk yıllarda kurgu, çekilen görüntülerin filmin bitiminden sonra aktarılıp banyolama, basılma vb. süreçlerden geçerek yapılmaktadır. Teknolojinin gelişimi televizyon ve birden çok kameralı stüdyoların çoğalmasıyla birlikte kurgular çekimlerin gerçekleşip, yayına girmesiyle aynı zaman diliminde gerçekleşmektedir. Teknoloji ve imkanlar ne kadar gelişirse gelişsin kurgunun temel niteliği yıllar boyunca değişmeden süregelmiştir. Genel anlamıyla çekimlerin bir araya getirilmesini ifade eden bu süreç günümüzde post-prodüksiyon diye bilinmektedir (Uğurlu, 2010, s. 177). Özetle kurgu, çekim sonrası uygun görüntüler arasından seçim yapılarak, bu görüntüleri uygun zaman ve anlatım akışı içerisinde senaryo veya hikayeye göre düzenleme faaliyetidir. Tasarım ve yaratıcılık boyutunda animasyon ve efekt gibi dijital işlemlerden yararlanılabilmektedir.

2.1.5. Ses ve Müzik

En heyecanlandığım an, sesi eklediğim andır… işte o zaman titremeye başlarım.

Akira Kurosawa-Yönetmen

Sessiz sinema yıllarında mekanik olarak kaydedilen sesi sinemada kullanmak için çok sayıda deneme yapılmış ve iki ses formatı yavaş yavaş şekillenmeye başlamıştır. Ses ilk olarak plağa ardından filmin üzerine kaydedilmiştir. Plak üzerine kayıtla ilk zamanlar başarı sağlanmış fakat vitaphone ses ekleme cihazının kullanılmasıyla birlikte sinemada film üzerine ses kaydı yaygınlaşmıştır (Kemp, 2014, s. 78). Sessiz sinema döneminde sesin boşluğu ara yazılarla doldurulmaktadır. Sesin bir başka özelliği de filmlerde sessizliğin dramatik bir unsur olarak kullanılmasıdır. Hem belgesel hem kurmaca filmler için müzik ve dış ses kullanımıyla birlikte anlatım biçimleri gelişmektedir (Ekinci, 2018, s. 43).

İşitme duyusu insan zihnine seçim imkanı sunmaktadır. Sinemada görüntülerde uygulanan seçme işlemi ses unsurunu da kapsamaktadır. Sinemacılar, görüntü ve ses ilişkisini ön planda tutarak sesin dramatik özelliklerinden yararlanmaktadır. Ses unsuru sinematografide gerçekliğin eksik kalan önemli bir yönünü tamamlamaktadır (Yıldız, 2014, s. 107). Ses sinemayı gerçeğe daha fazla yakınlaştırırken özelikle doğal sesler ve diyaloglar gerçekliği sağlamada büyük önem taşımaktadır (Özön, 2008, s. 143-145). Bir görüntünün sesle birlikte ekrana gelmesi gerçeği ifade etmesi yönüyle oldukça önemlidir. Ayrıca ses görüntü boyutunun psikolojik yönüyle tamamlayıcı bir unsurudur. Seyirci görüntüyle sesi bütün olarak görmek istemektedir (Kılıç, 2003, s. 65-66). Film yapımcıları tarafından belli bir olgunluğa ulaştırılan görüntülere dayalı sinema dili, sesin sinemayla buluşması sonrası köklü bir dönüşüme gereksinim duymuştur. Bu dönüşüm oyunculuktan yönetmenliğe, kurgu yöntemlerinden görüntü şekline ve tüm teknik ekibin çalışma koşullarına kadar geniş bir alanı kapsamaktadır (Güngör, 1994, s. 43). Ses ve görüntünün birleşimi, sinemanın en büyük değişimlerinden biri kabul edilirken gün geçtikçe ses, filmlerin ayrılmaz bir unsuru haline gelmiştir. Ses, bütünleyici yapısı ve dram gücünün etkisiyle herkes tarafından kabul edilen sinematografik unsurdur (Rotha, 2000, s. 133). Bir fotoğrafın izleyicinin hafızasında uyandırdığı tek görsel yine fotoğrafın kendisidir. Fakat ses izleyicinin

hayal gücünde, ekrandaki görüntüleri güçlendirmek, güçlü hisler ve etkiler uyandırmak için her türlü zihinsel çağrışımı yapmaktadır. Seyirci bir ses ya da ses bileşimini hissedince hayal gücü bu sesleri geçmişte kazanılan tecrübelerle görselleştirmeye çalışmaktadır (Demir, 1994, s. 135).

Sinematografik anlatımda görüntü kadar önemli bir anlatın unsuru olarak kullanılan ses; atmosferi bütünlemesi, duyguları yönetmesi, gerçekçi bir atmosfer oluşturulmasını sağlamaktadır. Ses ayrıca çekim plan geçişleri arasında yönlendirici etkiye sahiptir (Yıldız, 2018, s. 200). Bordwel ve Thompson'a göre güçlü bir film tekniği olan ses kendine özgü duygular oluştururken, müzik de sessizliği ortadan kaldırarak izleyicide duyma ve görme bütünlüğünü birbirine bağlamaktadır (2012, s. 270). Ses, görsel-işitsel bir ortam olan sinemanın etkili bir öğesidir. Müzik de sahnenin ruh halini etkilerken asıl güçlü etkiyi oluşturan izleyicinin farkına dahi varmadığı seslerdir. Yapım sonrası filmlere ses eklenebilmektedir (Vineyard, 2010, s. 153). Bu seslere kapı gıcırtısı, hayvanların ve doğal olayların (rüzgar, yağmur vb.) sesleri örnek olarak verilebilmektedir.

Bir ses uzun süreçler sonucu oluşturulurken yönetmenler, konuşma, doğal ses ve müzik kütüphanelerini taramanın yanı sıra monolog, koro ve üretim seslerini kullanarak sınırsız imkanlar elde edebilmenin yanında farklı ses unsurlarından yararlanarak gerilim, dram, ritim ve şiirsel etki oluşturulabilmektedirler (Rotha, 2000, s. 140). Yıldız'ın da dediği gibi ses belli bir atmosfer oluşturmak, tempoyu yükseltmek ve hisleri harekete geçirmek için filmin farklı yerlerinde erken veya gecikmeli olarak da kullanılabilmektedir (Yıldız, 2018, s. 200). Öte yandan bakıldığında ses, mekan ve sahne, tarih ve zaman değişimine de izleyiciyi hazırlamaktadır.

Sinemada hikaye anlatmanın diğer bir biçimi de müziktir. Müzik, duygular üzerinde büyük bir etkiye sahip olmakla birlikte, karakterler üzerinde psikolojik ve dramatik bir etki oluşturabilmektedir. Sinema kuramcıları, müziği anlatımın bir unsuru olarak görmenin yanında doğrudan bir şey anlatmadığını ve duyguları etkileyerek anlatılan içeriğe yoğunlaşmamız gerektiğini öne sürmüşlerdir (Hunt vd., 2012, s. 58). Müzik aynı zamanda, bir filmde fon görevi de görebilmektedir. Fon müziği, yapımda oluşturulmak istenen atmosferi yakalamak ve verilmek istenen mesaja yoğunlaştırmak

amacıyla kullanılmaktadır (Gökçe, 2012, s. 99). Metz'e göre müzik filmde herhangi bir taklit endişesi olmadan imgeyle karşılıklı iletişime girerek ortaya görsel-işitsel bir ritim koymalıdır (2012, s. 46).

Onaran, müziğin işlevlerini öyküde, zaman, mekan ve atmosfer etkisi oluşturan bir unsur olarak düşünmektedir. Ona göre müzik, ekranda belirtilmeyen duyguları gösterebilir. Müzik filmin teknik özelliklerini saklayarak, özdeşleştirmeyi oluşturabilir; böylece seyirciler film seyrettiğinin farkına varmaz (2004, s. 19). Müzik, bazı dışarı vurulmayan duygu ve düşünceleri ifade etmek için de kullanılabilmektedir. İfade edilemeyen duyguların dışarıya vurulmasıyla da hikayenin sürekliliği ve akıcılığı sağlanabilmektedir.

Sesli filmlerin perdeye yansıtıldığı 1920'lerin sonundan bu yana müzik, içeriği destekleyen anlatıma güç veren önemli bir sinematografik öğe olmuştur. Müzikler daha önce bestelenen yapıtlardan olabildiği gibi, film için de bestelenebilmektedir (Makal, 2018, s. 116). Hareketli görüntüler kullanılmaya başlandığı ilk yıllarda bir müzik eşliğinde perdeye yansıtılmıştır. Bazen de ortamdaki sesi ya da filmde yaratılmak istenen etkiyi olumsuz etkileyecek gürültüleri yok etmek amacıyla müzik kullanılmıştır. Müzik uzun yıllar, sinemada hayallerin eksik yönünü kapatmak amacıyla da kullanılmıştır. Hayallere canlı karakter vermek için müziğin olması gerektiği düşünülmektedir (Kılıç, 2003, s. 63). Müzik kurmaca film de olduğu gibi belgesel film için de tamamlayıcı bir öğedir. Müzik, duygusal atmosferi güçlendirirken zamanı ve geçişleri de göstermektedir. Tamamlayıcı olduğu gibi görüntü ve konuşmaya eş değerde kullanılan bir öğedir. Uzun sözsüz görüntü planları müzikle birleştiğinde bir anlam kazanmıştır (Cereci, 1997, s. 83-84). Sesli filmler için hazırlanan modern müzikler, ses senaryosunun bütünleyici bir parçası olmalıdır. Müzik sade bir atmosfer oluşturma işlevini gerçekleştirmekle kalmamalı aynı zamanda doğal ses ve konuşmaların iletişimini sağlamalıdır (Rotha, 2000, s. 139). Tonks'a göre belgeselde müzik genellikle öyküyü desteklemek için kullanılmaktadır. Çoğunlukla geleneksel müzik parçalarından bazen ses efektlerinden bazen de özgün bestelerden yararlanılmaktadır (2010, s. 10). Hangi yöntemle olursa olsun müzik, ihtiyaç duyulan tüm duygularla iletişim sağlayan bir anlatıcıdır.

Müzik, belgesel ve birçok film türünde, sallanan, aksayan, kurguları bütünleyen, bir işitsel öğedir. Müzik, aksiyonun güçsüz kaldığı, kurgunun yavaşladığı ya da daha belli başlı hataların ortaya çıktığı durumlarda maskeleme amacıyla da kullanılmaktadır (Maral, 2018, s. 40). İzleyiciler belgesel film seyrederken diğer türlere nazaran meydana gelen ses problemlerini, görmezden gelme konusunda daha anlayışlıdır. Bir belgeselin gerçeklik duygusunu artırmak ve çekimler arası geçişleri yumuşatmak için sesi belli sınırda düzenlemek gerekmektedir. Etkili bir öykü anlatmak için sabit tonda kullanılan müzik farklı sahnelere geçmek için de uygulanmaktadır. Çekim süreleri dikkate alınarak istenmeyen sesler çekimlerden çıkarılabilmektedir (Purchell, 2007, s. 293-299). Belgesel filmlerde müzik tasarımı diğer türlere göre bazı farklı özellikler barındırır. Görüntülerin çağrıştırdığı duygular değil, bestecinin oluşturduğu imaj ve duygular yansıtılmaya çalışılır. Bu durumlarda uzun tematik müziklerden yararlanılır. Genel bir kural kabul edilmese de belgesel filmlerde "dramatik yapıyı yaratma" anlamında müzik ya hiç kullanılmamalı ya da kullanıldığında, hikayeyi oluşturmada önemli bir baskın konuma gelmemesine gayret gösterilmelidir (Sözen, 2010, s. 250).

Belgesel filmde müzik; öykünün temelindeki ana fikri, yönetmenin içerikle ilgili duygu ve düşüncelerini ve tarihsel dönemin işaretlerini kendine has araçlar kullanarak sergileyebilmektedir (Mükerrem, 2016, s. 56). Belgesel film müziği denildiğinde akla ilk olarak; gerilimsiz bir biçim, uyum mantığı, görüntüyü çok fazla dramatize etmeyecek arka fonda yer alan ses gelmektedir (Ekinci, 2018, s. 44-45). Ayrıca belgesel filmde müzik, filmin dramatik evreni içerisinde olaylar, çatışmalar ve karakterler kadar önemli bir unsurdur. Çoğunlukla bir müzik teması, melodi, ezgi veya türkü ana tema şeklinde, olaylarla birleşerek anlatıma güç katmaktadır. Sinemasal müzik betimlemesi belgesel filmin içeriğiyle de bağlantılıdır. Çekimlere eşlik eden müzik, planların etkisini hafifleştirebilirken güçlendirebilmektedir. Kullanılan her söz gibi, her müzik veya bir melodi çekimin içeriğini de değiştirebilmektedir. Metin yazarı gibi besteci de genelde belgesel yapım sürecinin, son aşamasında yer alırken belgeselde söz ve müziğin bütünleştirici ve tamamlayıcısıdır. Aynı zamanda müzik destekleyici ve tamamen yönetmenin his duygularıyla alakalı bir gözlemleme aracıdır (Mükerrem, 2016, s. 56-57). Plan ve sahneler arasında devamlılık sağlarken dış ses ve müzikler izleyici ve film arasında özdeşleşme kurmaktadır. Müzik, çekimin zaman ve

mekanını göstermek amacıyla kullanılırken karakterlerin diyalogları yerine kullanıldığında, sıradanlığı ortadan kaldırarak filmde aksiyonu hızlandırarak kusurları gizleyebilmektedir. Belgeselin gerçekliğini bozmadan, öykünün devamı hakkında öngörü sağlayabilmektedir (Ekinci, 2018, s. 46-47). İyi planlanmış belgesel müziği, görsel olarak belgelenen nesnenin anlatısına göre seçilmiş bir müzikle önemli işitsel bir katkı sağlayabilmektedir (Maral, 2018, s. 196). Diğer bir ifadeyle müzik, belgelemenin bir öğesi olarak değerlendirilip işlevsel kazandırabilmektedir.

Belgesel çalışmalarda müzik seçimine özen gösterilmelidir. Çünkü müzik film yapım sürecinde oluşan kusurları gizleyerek izleyici için sıkıcı ve anlamsız içeriği değiştirebilmektedir. Bu süreçte çerçeveleme ve müzikal donanım destek hizmeti sağlamalı ve yönetmen dramatik etki yaratmak isterse sinematografik araçlara başvurmalıdır. Müzik, doğal/tabii sesler, gürültü/müzik birleşimleri, efekt/müzik gözlemlenen gerçekliğe daha etkili bir gerçeklik unsuru katabilmektedir.

Seslendirme de özellikle televizyon belgesel yapımcılarının sıklıkla tercih ettiği bir yöntemdir. Bu teknik karakterin seslendirilmesini veya anlatıcı sesini içermektedir. Belgesel film yapımları sözlü anlatım geleneğini eser sahibinin yorumuna ve tanınmış oyuncuların seslendirmesine bırakmıştır (Mükerrem, 2016, s. 55-58).

Ses efektleri de müzik gibi yapımın atmosferini oluşturmada etkilidir. Sessiz olarak kayda alınan görüntülere kurgu veya stüdyo ortamında uygun ses efektleri eklenmektedir (Gökçe, 2012, s. 99). Burada dikkat edilmesi gereken unsur ise efektlerin uygun yerlerde doğal bir etki bırakacak şekilde tasarlanmış olmasıdır.

2.1.6. Zaman ve Mekan

> *Sinemanın en büyük gücü, zamanın akışını kontrol edebilme ve mekanın dokusunu hissedebilme yeteneğidir.*
>
> Andrei Tarkovsky-Yönetmen

İnsanoğlu yıllar boyunca zaman kavramıyla ilgilenmiştir. Zaman insan yaşamının vazgeçilmezleri arasındadır çünkü tarihinin ilk dönemlerinden bu yana zamanı kontrol etme ve yönlendirme çabası içesindedir. Zamanı hissetmenin en temel

ve evrensel örneği doğadaki her canlının doğarak yaşayıp ölmesi gösterilebilmektedir. Bir günün ilerleyişi, güneşin doğuşu ve batışı ayların ve yılların ilerleyişi zamanı hissetmenin örnekleridir. Takvimsel olarak ilerleyen zaman, içinde bulunduğumuz anın öncesi ve sonrası hakkında düşünmeye sebep olmaktadır (Kılıç, 2003, s. 72). Zaman; sabit ve değiştirilemez, insanların hayatlarında ortaya çıkan şeyleri ifade etmede, süreklilik veya bir fon ortaya sürmektedir. Zamanın bu iki niteliği film yapımı üzerinde önemli etkiye sahiptir. Pek çok ilişki, olay veya aksiyon değiştirilebilirken zaman üzerinde değişiklik yapmaya imkan tanımaz. Bir dakika öncesini anlatmak içi her zaman geç kalınmıştır. Film hikayeleri belli bir zamana göre sıralanmaktadır. Geçmiş yaşamı hatta geleceği, şu an oluyormuş gibi işleyebilmektedir (Lawson, 1994, s. 20). Sinema, zamanı etkili bir şekilde yeniden yaratmaktan keyif duymakta ve izleyiciyi farkına varmadan kandırmaktadır. İzleyici kameranın varlığını hissetmediği sürece bu aldatmaca devam etmektedir. Carriere'ye göre filme yapılan en küçük teknik bir hamle izleyiciye yönetmenin varlığını hatırlatırken bu şekilde tüm teknik imkanların kullanıldığı düşünülmekte ve filmin büyüsü bozulmaktadır (1997, s.138).

Sinemasal zaman gerçek zamanın temel özelliklerinin bilinçli bir uygulamasıdır. Film zaman ilişkilerini gün yüzüne çıkarmada etkilidir. Zaman içerisinde daralma ve genişlemeler yaşantının öğeleridir. Zamanın süresi ve dakikliği tarihsel yaşantının koşuludur. Saniyelerin tıkırtısı ve yüzyılın cezbedici geçişleriyle hareket eden sinemasal zaman, akrep ve yelkovanı olmayan bir saat gibidir (Lawson, 1994, s. 20). Filmde zaman bir yönüyle kesintisiz sürekliliği diğer yönüyle geriye dönülmezliği temsil etmektedir. Zaman geriye dönüşlerde durağanlaştırabilirken hatırlatmalarda tekrarlanarak gelecek hakkında görüntüler içinde ileriye gidebilmektedir. Filmde zaman ve mekan birbirine sıkı sıkıya bağlı unsurlardır. Zamanın değişimi mekan içerisindeki değişime bağlıdır. Aynı şekilde mekan da zamana ilişkin nitelikler üstlenmektedir (Demir, 1994, s. 7-8). Filmde mekan, zaman gibi hareketli bir özellik taşımaktadır.

Kameranın hareket etmesi izleyicinin bakış açısını değiştirirken nesnenin yalnızca bir bölümünü göstermektedir. Fakat kameranın göstermediği çerçeve dışında başka nesneler de bulunmaktadır. Ayrıca filmlerde iç mekan ve dış mekan farklı etki

oluşturmaktadır. Kamera ve nesnelerin hareketi bir ritim ve akıcı, heyecan verici atmosfer oluşturur. Tüm bu nitelikler bir araya geldiğinde zaman ve mekanın birleşimini oluşturmaktadır (Treske, 2003, s. 23). Sıjll'a göre görsel nitelinden dolayı film mekanı muazzam bir öykü anlatma potansiyeli sunmaktadır. Dramı çoğaltabilirken benzerlikler ve zıtlıklar ima edebilmektedir (2013, s. 234). Böylece karakteri açıklamaya yardımcı olabilmektedir. Bunun yanı sıra film mekanla birlikte diyalog kullanmadan, izleyiciyi hiç gitmediği yerlere götürebilmektedir.

Gerçek kişilerin kullanımının yanı sıra belgesellerde önemli bir diğer özellik de gerçek mekanların kullanımıdır. Mekan stüdyo ortamında hazırlanan yapay bir ortam olmayıp olayın geçtiği yerde kamera ile çekim yapılan gerçek bir mekanın varlığıdır (Tağ, 2003, s. 49). Grierson belgeselin ilkelerini konusunda orijinal ya da doğal karakterin, orijinal ya da doğal mekanın, modern yaşamın sinema ve televizyonda canlandırılmasında, daha iyi bir rehber olacağının altını çizmiştir. Stüdyo ortamından gerçek dünyanın ilginç olayları daha dikkat çekicidir (Hardy, 1979, s. 36).

Jacobs'a göre saat tıkırtısı yakın plan çekimi, değişen takvim sayfaları, çiçek açan ağaçlar gibi görüntülerle zamanın değişimi gösterilebilmektedir. Yönetmen zaman ve mekan ayarlamalarıyla, simgeler, ikonlar, kamera hareketleri, geçiş türükleri, ışık ve renk kullanımı ve ses kullanımıyla seyircinin algısını yönetebilmektedir (1994, s. 35). Görüntünün sesi anımsatma özelliği ona mekan oluşturma, mekanı bütünleştirme niteliği yüklemektedir (Demir, 1994, s. 135). Büyük bir gürültü sesinin bomba patlamasını, aniden fren yapan bir arabanın sesinin trafik kazasını, silah atış sesi silahı, siren vb. seslerin itfaiye ve ambulansı çağrıştırması sesin mekana etkisini göstermektedir.

Filmde zaman ve mekanın kullanımına en iyi örneklerden biri 1925 yapımı Sergey Ayzenştayn'ın *Potemkin Zırhlısı* filmi gösterilebilmektedir. Filmin en çok hatırlanan merdiven sekansı, doruk noktasını oluşturmak için uzatılmıştır. Burada, Kazak topluluğunun gerçek yaşamda birkaç dakika sürecek düzenli inişleri, sahnedeki panik planları gerilim ve dehşeti arttırmak amacıyla tekrarla ve diğer unsurlarla kesmeler yapılarak on dakikadan daha uzun zamana uzatılmıştır (Jacobs, 1994, s. 38).



Görsel 31: *Potemkin Zırhlısı* (1925) filminden zaman-mekan örnekleri



Görsel 32: *Kuşlar* (1963) filminden zaman-mekan örnekleri

Film hikayesinin yapısı tüm anlatı biçimlerinde olduğu gibi zamansal ilişkilerle kurulmaktadır. Zaman içinde geçen yaşamı anlatırken kesintisiz sürekliliği kabul etmez. Film yönetmenleri zamanı kurgusal olarak özgürce kullanabilmektedir. Zamanı gerçek hayatta imkansız olan yöntemlerle aktarırken olayları geçmiş, gelecek ve şimdiki zamandaymış gibi aynı anda da verebilmektedir. Olaylar, gerçek zamandan farklı hissedilebilen bir zaman diliminde yaşatılabilmektedir. Yönetmen tüm bu zamanı; görüntü ve ses boyutu, hikayenin anlatım süresi, olguların ortaya çıkış sırası, çekimler arası geçiş yöntemleri ve kurgu teknikleri gibi imkanlardan faydalanarak yapmaktadır (Demir, 1994, s. 49-50). Bordwell ve Thompson'a göre yönetmenin mizansen üzerindeki kontrolü sadece ne görüldüğüne değil ne zaman görüleceğine ve ne kadar süreceğine de hükmetmektedir (2012, s. 156). Sinema ve televizyonda zaman çok esnek bir kavramdır. İzleyicinin filmi seyretme sürecine izlenme zamanı, film zamanı veya film izlerken geçen zaman denilmektedir. Filmde hikayenin gerçekçi bir şekilde sonlandırılması için ihtiyaç olan yapay ya da gerçek zaman süresiyle hikaye zamanını tanımlanırken bunlar nadir olarak birbirine eşittir. Zamanı kısaltmak var olan bir mecburiyettir. Her sahnede fark edilemeyecek kesmelerle, ihtiyaç duyulmayan görüntüler kurguyla ortadan kaldırılmaktadır (Foss, 2012, s. 78-79).

Filmsel zamanı gerçek zamandan ayıran özellik sabit olmamasıdır. Bu da yönetmene film zamanı ile istediği gibi oynama imkanı sunmaktadır. Yönetmen kurguda bazı sahneleri çıkarırken öyküyü yeniden oluşturmak için farklı yöntemlerle zamanı kurgulayabilmektedir. Seçilen sahnelerin sürelerinden yeni bir zaman oluşturulabilmektedir (Jacobs, 1994, s. 36). Örneğin bir filmde karakterin, sabah kahvaltıda, giyinirken ya da duş alırken geçirdiği zamanının tümü verilmez. Karakterin bu hareketleri farklı planlara bölünerek istenmeyen zaman sahneleri çıkarılarak kurgulanmaktadır. Gerçekte uzun sürede geçen zaman, beyaz perdeye birkaç saniyede yansıtılmaktadır. Filmdeki karakterler uzak bir yere gidilirken arada geçen zaman kesilerek oraya hemen ulaşılabilmektedir. Sabah zamanından akşam saatlerine hemen geçilebilmenin yanında mevsimlerde hızlı bir şekilde ilerleyebilmektedir.

Film kurgulanmış çekimlerin birleştirilmesi yoluyla zamanın geçişini göstermek amacıyla belli sıralamalara özgü sahnelerden oluşmaktadır. Film zamanı, çok nadir izleyicinin deneyimlediği zamanla aynı yavaşlıkta akmaktadır. Plan sekans harici birçok kurgulanmış sekans gerçek zamanı yönlendirmektedir. Çekimler arası geçiş yaptığımız anda gerçek zaman deneyimi de değişebilirken zaman dondurulabilip yavaşlatılabilir, hızlandırılabilir, bozulabilir veya zamanda ileriye ve geriye gidilebilir (Sıjll, 2013, s. 86). Filmde gerçek zaman, bir yönüyle kesintisiz sürekliliği ifade ederken diğer yönüyle, geri dönüş özelliğini yitirmektedir (Hauser, 1995, s. 413). Film karelerinin birleştirilmesiyle oluşturulan öykü mekanı parçalara bölünen gerçeğin belli sinema kurallarıyla yeniden oluşturulmasıdır. Gerçek mekan açık olarak gösterilmez, mekanın fark edilmesi beklenmektedir Soyut mekanın yarattığı gizemlilik içinde yönetmen sahnelerin etkili bir aksiyon içinde oynanmasına olanak sunmaktadır (Demir, 1994, s. 135). Ekran, belli bir evren içinde hareket ve zamanın ortaya çıktığı alandır. Sınırlı ekran yüzeyi içerisinde var olan hareketli görüntülerin tamamı zaman sürecini içermektedir. Hareket ve zaman ekranda birbirini bütünleyen unsurlardır (Kılıç, 2003, s. 71).

Filmde çerçeve içerisinde görünen alan dışında bir de görünmeyen ekran dışı bir alan bulunmaktadır. Amerikalı film eleştirmeni ve sinema estetikçisi Noel Burch, bu

alanı in ve off uzay olarak tanımlar. Bu uzaylar arasındaki ilişki sinemada tiyatroda olduğundan farklıdır. Sinemada off uzay; filmin hareketi ve zamanı boyutunda etkindir fakat tiyatroda off uzay dışardadır. Dış uzay, kamera hareketleri, yeniden çerçeveleme, eksen değişmesi gibi sinematografik etkenler aracılığıyla bakışın yer değiştirmesi sağlanarak iç uzaya eklenebilir. Bu ekleme işlemi görsel bir şekilde olabileceği gibi imgesel de olabilir. Örneğin bir bakış, oyuncunun tepkisi veya ekran dışından gelen bir ses vasıtasıyla sağlanabilir. Gösterilen alan kadar gösterilmeyen alan-uzay ve alan dışı-uzayın hissedilmesi sonucu oluşan bu gerilim seyircinin hikayeye dahil olmasına katkı sağlar (Bonitzer, 1995, s. 14-16).

Noel Burch ekran dışı mekanı, çerçevenin dört kenarının her birinin ötesindeki mekan, set arkası ve kamera arkasındaki mekan başlıkları altında birleştirir. Yönetmen ekran dışında gerçekleşenleri, karakterlerin jesti, bakışı, ekran dışından gelen bir ses bazı yönüyle ekranda görünen bir şeyin varlığı gibi işlemlerle hissettirilebilir (Bordwell ve Thompson, 2010, s. 191).

Kadraj içi alan, kamera önünde gerçekleşen olayları gösterir. Kamera teknik olarak bir mekan belirtmez çünkü görüntüde yer alan bir mekan gerçekte ışık, dekor, karakterlerin yerleştirilmesi sonucu oluşan bir illüzyondur. İzleyici perde veya ekranda gördüklerini gündelik yaşam gerçekleriyle ilişkilendirir. Bu şekilde perdede gösterilen dünyaya inandırılır, gerçeklik kazandırılır. Bu mekana da hayal kurmaca dünyası veya diagetik mekan (diegesis) adı verilir (Hunt vd., 2012, s. 123).

Noel Burch altı adet kadraj dışı mekanı açıklar: Kadrajın sağı, kadrajın solu, kadrajın aşağısı, kadrajın yukarısı ve kadrajın arkası (mekan veya manzara ile dolgulu alan). Kadrajın ön tarafı, izleyiciyle diegetik mekanı birbirinden ayıran dördüncü duvar olarak adlandırılan alandır. Yönetmenlerin birçoğu karakterlerin doğrudan izleyiciye hitap ettiği bu duvarı ortadan kaldırır ve izleyiciye hayatın bir bölümünü değil de bir film izlediğini anımsatır (Hunt vd., 2012, s. 123).

Şekli ne olursa olsun çerçevenin görüntüyü sınırladığı bir gerçektir. İçinde yaşanılan dünyada çerçeve izleyiciye göstermek için bir yaşam zamanı seçer, mekanın geri kalan kısmı ekran dışında yer alır. Fakat kamera bir kişi veya nesneyi çekmeyi

bırakır başka bir yere hareket ederse, kişi veya nesneninhala aynı yerde, çerçevenin dışarısındaki alanda bulunduğu varsayılır (Bordwell ve Thompson, 2010, s. 191).

Yaşanılan gerçek dünyada, zaman kısaltılmaz, uzatılmaz veya değiştirilemez. Bir saat veya bir dakika içerisinde yaşananlar hep bu süre içerinde gerçekleşir fakat sinemada gerçek zaman dilimi anımsatılabilir. Gerçek zaman dilimi pratik ve zaman yasalarına uygun bir anlatım değildir. Gerçek hayatta önemli kabul edilen fakat hikayede önemi olmayan bölümler hızlı bir şekilde izleyiciye gösterilir veya hiç kayıt altına alınmayabilir. Basit bir örnekle bir merdiven sahnesinin başı ve sonundan bir kare kullanılarak zaman eksiltilebilir. Özetle filmde zaman durdurulabilir, sıkıştırılabilir veya genişletilebilir (Jacobs, 1994, s. 36).

Her çekimin ölçülebilir bir ekran zamanı bulunur. Fakat sinema tarihinde yönetmenler kısa ya da uzun çekim tercihlerinde 1895-1905 sessiz sinema döneminde olayları gösteren tek ve uzun çekimler tercih ederler. 1905-1916 devamlılık kurgusunun olduğu dönemde çekim sürelerinde kısalmalar yaşanır. 1910'ların sonu ve 1920'lerin başında bir çekimin uzunluğu bir Amerikan filminde yaklaşık 5 saniyede gerçekleşir. Sesin sinemaya gelmesiyle birlikte bu süre ortalama 10 saniye seviyelerine uzar (Bordwell ve Thompson, 2010, s. 213).

Sinema yönetmenleri bazı zamanlarda doğanın yapısına bilinçli bir şekilde müdahalede bulunurlar. Filmin akış hızının yavaşlatılması veya arttırılması olayların özelliğinin değiştirilmesi bu duruma örnektir. Yavaşlatılmış veya hızlandırılmış görüntü ile kameranın önünde kaydedilen görüntünün özellikleri arasında ciddi farklar bulunmaktadır. Görüntülerdeki hareketlerin, mevcut bir şekilden yavaş veya hızlı olması görüntülerle olağanüstü özellik oluşturuyor gibi zamanın akışını yönetilebilmektedir (Mükerrem, 2012, s. 83).

Zaman birçok farklı şekilde yönlendirilebilir. Kameranın saniyede 24 kareden düşük bir hızda çalıştırılmasıyla hızlı görüntü elde edilebilir. Daha pürüzsüz ve yavaş çekim elde etmek için saniyede 24 kareden daha hızlı çekim elde edilebilir. Bugün özellikle spor müsabakalarında hareketleri daha ayrıntılı irdelemek için bu teknikten sıklıkla yararlanmaktadırlar (Hunt vd. 2012, s. 137).

Anlatı filmlerinde çekimlerin gerçek zamanı, bir çekim içerisinde bile gerçek zaman ile ekran zamanının basit eşitliğine genellikle izin vermez. Genellikle öykü süresi olay örgüsü ve ekran süresinden önemli oranda farklılık gösterecektir (Bordwell ve Thompson, 2010, s. 212).

Uzun planlar, görüntü zamanını gerçek zamana yakınlaştırır; bu şekilde diegetik zaman hikayeyi aktarmak için kullanılan zamanla aynı hale gelir. Yönetmenler, olayları hızlandırmak veya filmin doruk noktasını ertelemek için zamanı genişletebilir veya sıkıştırabilir. Öykünün niteliğine göre zamanı değiştirmek etkili olabilir. Gerçek hayattaki akan zaman hızlı çekimlerle daha gerçekçi ilerleyebilir (Hunt vd. 2012, s. 136-137). Uzun çekimleri kullanan yönetmenler, kesme ve yakın plan çekimlerle seyirciyi bakmasını istediği noktaya yönlendirmek yerine genellikle genel çekim veya orta uzak çekim planlarıyla tiyatro oyunlarındaki gibi nereye bakılacağı konusunda seyirciye özgür bir alan sunar (Çöm, 2019, s. 145).

2.1.7. Görüntü, Hareket ve Çerçeve

Sinema, çerçevede neyin olduğu ve neyin dışarıda olduğu meselesidir.

Martin Scorsese-Yönetmen

Hareketli resimler aracılığıyla öyküleri anlatmak diye tanımlanan sinematografi, özü bakımından iki anlatım tarzının bileşimidir; betimleme (hareketli resim sanatı) ve dil (Kafalı, 2000, s. 103). Filmsel anlatım, konuşmalar ve görüntülerin oluşturduğu bir anlatımdır ve bu anlatım içerisinde konuşma ve görüntüler dengeli ve uyum içinde olmalıdır (Cereci, 1997, s. 70).

Sinema sanatçıları, insanların düşünce ve hayal dünyasına dair birçok şeyi izleyiciye aktarmak istediği anlamı oluşturmada görüntü düzenlemeden yararlanmak zorundadır (Güngör, 2018, s. 120). Sinemacılar, görüntü düzenlemede perspektif kurallarını değerlendirmeye çalışır. Varlıkları uzam içinde derinlik oluşturacak şekilde konumlandırmak; görüş noktaları, alıcı açılarını mümkün olduğunca bu derinlik hissini verecek biçimde uygulamaktadır (Özön, 2008, s. 47).

Film sanatı için görüntü düzenlemesi, kameranın konuya olan uzaklığı ve yüksekliği, çerçevenin içerisinde nelerin yer alıp almayacağı, görsel alandaki nesnelerin ilişki ve dengesini, görsel dünyanın kendine has kurallarının nasıl şekilleneceğine dair estetik ve işlevsel birçok seçimi ve düzenlemeyi içinde barındırır (Güngör, 2018, s. 121).

İlk zamanlarda kaydedilen görüntülerde kamera hareketsizdi. Kamera, hareketleri bir tiyatro sahnesindeymiş gibi hissettiriyordu. Bu yaklaşım 1903 yapımı "Holigan İn Jail" filmiyle değişir. Kamera birden karakterin yüzüne yaklaşmaya başlar. Kameranın hareketi özne ve kamera arasında yeni ve güçlü bir etkileşim oluşturur. Önceleri yeri değiştirilmeden hareket eden kameranın, 1900 ve 1902 yılları arasında geliştirilen başlıklarla yeri değiştirilerek de panoramik etkili panlar yapılmaya başlanır (Treske, 2003, s. 22).

Sinemanın emekleme dönemindeki resimlerin hareketi yeterli kabul görse de günümüzde hareketi olmayan film, durağan ve sıkıcı kabul edilmektedir (Foss, 2012, s. 30). Sinemasal araçlar yalnızca kamera önündeki nesnelerin hareketini değil aynı zamanda temel kameranın nesneyle birlikte hareketini de içerir. Hareketli görüntü aslında sabit fotoğraf karelerinin kaydedilip art arda aktarılmasından oluşan bir yanılsamadır. Ancak burada en önemli etken hareketli kameranın bulunuşudur. Bu değişim ve gelişme sinemasal araçların estetiğini ön plana çıkarmaktadır. Çünkü kamera seyircinin bakış açısını kolaylıkla etkileyebilme gücüne sahiptir (Treske, 2003, s. 22).

Sinema yazarı Stephen Heath, "Sinemanın doğuş yıllarında ilk dikkati çeken makinelerin kullanıldığı teknolojidir" der. Geçmişte bu an, görüntüden ziyade onu hareket ettiren teknoloji karşısında etkilenme olarak gerçekleşmiştir. Edison veya Melies ve Lumiere Kardeşlerin ilk film gösterimlerinde asıl etkileyici olanın kaydedilmiş görüntüler ve hikayeler olmadığının altını çizerler. Seyircileri asıl etkileyen bu görüntülerin perdeye yansıması, arka fonda bir ağacın yapraklarının kımıldamasıdır. Hareket, tarihte nasıl sinemasal cihazların gelişimi için bir etkense günümüz film kamerasının gelişimi içinde aynı işlevini devam ettirmektedir" (Treske,

2003, s. 22). Hareket sinema için hayati bir öğe olmasının yanısıra hareketin hızı da filme ve içeriğe katkı sağlamaktadır.

Perde veya ekrandaki görüntülerin hareket hızı kontrol edilebilir. Hareketin hızı filmin çekilme ve gösterilme (projection) hızı arasındaki ilişkiye bağlıdır. İki hız da saniye başına kare sayısıyla hesaplanır. Sinemaya 1920'de yerleşen hız standart olarak saniyede 24 karedir. 35 mm film kameralarının hızı yönetmene saniyede 8 ile 64 kare arasında bir çekim imkanı sunuyor. Günümüzde gelişen teknoloji ve özel kullanım alanları için daha yüksek kare hızında çekim yapabilen dijital kameralar yer almaktadır (Bordwell ve Thompson, 2010, s. 146).

Film yapım sonrası veya post production diye ifade edilen süreçte yönetmenler çok hızlı ve pürüzsüz şekilde değişen hareket hızları aracılığıyla farklı çekim hızları etkisinin oluşmasına imkan tanır. Aşırı yavaş ve hızlı çekimler radikal bir biçimde değiştirilebilir. Hareketin hızlandırılması (time-lapse) sinematografisi, saniyeler içerisinde çiçeğin filizlenmesi, tomurcuklanması ve çiçek açmasını, güneşin doğuşu ve batışını görmemize imkan tanır. Bu işlem için dakikada, saatte veya günde bir kare için çok yavaş çekim hızı gereklidir (Bordwell ve Thompson, 2010, s. 173).

2.1.7.1. Kamera Hareket Türleri

Kameranın hareket eksikliği ya da kamera hareketleri sinema için önem taşımaktadır Hareketli kamera seyircinin bakış açısını değiştirir; seyirciye sahne içerisinde yer alıyor hissi uyandırır. Sabit kamera kullanımı, seyircide, sahnenin sinematografik yapısından çok hikayeye konsantre olmasına yol açar (Vineyard, 2010, s. 49).

Kamera hareketleri diğer sanatlardan farklı olarak sinemanın yararlandığı özgün tekniklerdendir. Sessiz sinema döneminde hareket ettirilmeye başlanan kamera, sinemeya ses unsurunun gelmesiyle birlikte teatral ve sabit bir durum kazanır. Gün geçtikçe teknolojinin gelişimi kameraların hafiflemesi onu kullanan operatörlerin hareket kabiliyetlerini geliştirir ve sinemaya akışkan ve dinamik nitelik kazandırır (Hunt vd., 2012, s. 134).

Kamera hareketleri, kameranın kendisinin yaptığı hareketlerdir. Bu hareketler; uzaklık, açı, pozisyon ve hikayenin görünen şekline bağlı değişebilir (Kılıç, 2003, s. 58). Temel olarak kullanılan kamera hareketleri; çevrinme (pan-tilt), kaydırma, alçalma-yükselme ve zoom (optik kayma) dur.

Kamera ekipmanlarının en eski, en temel olanı ve hala film setlerinde kullanılanı üç ayak, kamera sehpası veya tripod diye adlandırılan ekipmandır. Hemen hemen tüm ekipmanlardan daha küçük, hafif ve pratiktir. Çok yönlü kullanımı eksiklikleri giderebilir, en avantajlı özelliği her yere taşınır olmasıdır (Brown, 2018, s. 313).

Panaromik kelimesinin kısaltılması olan pan, kameranın yerini değiştirmeden yatay düzlemde sağa veya sola çevrinme hareketini belirtir. Tilt, kameranın yerini değiştirmeden aşağı veya yukarı dikey çevrinme hareketidir. Kameranın tilt hareketi pan hareketinden daha az kullanılır. Evren genel itibariyle yatay bir düzlemde geçer; kurmaca, eğitici ve belgesel filmlerde de öyküler çoğunlukla bu yönde seyreder (Brown, 2018, s. 304). Pan hareketi, genellikle çerçeveye sığmayan çok geniş bir panaromayı göstermek için kullanılır. Ayrıca bu teknikten, hareket eden insan veya araçları takip etmek için de yararlanılabilir. Tilt hareketinden genellikle, gökdelenler, katedraller gibi yüksek yapıları göstermek için yararlanılır (Vineyard, 2010, s. 12).

Kameranın gövdesinin altındaki ayakla birlikte yer değiştirerek yaptığı hareketlere kayma (tracking) denir. Bu hareketler öne doğru yapılırsa ileri kayma (forward tracking), geriye doğru yapılırsa geriye kayma (backward tracking), sağa doğru yapılırsa sağa kayma (crabbing to right) ve sola doğru yapılırsa sola kayma (crabbing to left) diye ifade edilir (Gökçe, 2012, s. 154).

Yükselme (elevation), alçalma (depress) kamera gövdesinin altındaki ayakla birlikte yükselip alçalma hareketidir. Optik Kayma (Zoom) hareketi ise kameraya yerleştirilen bir lens aracılığıyla kamera operatörü objektifinin optik olarak odak mesafesini ve görüntü boyutunu ileri-geri hareket ederek değiştirmesidir (Kılıç, 2003, s. 58; Hunt vd., 2012, s. 135). Bu kamera hareketleri ayrı ayrı kullanılabileceği gibi bağlantılı olarak bir arada da kullanılabilir. Örneğin kameranın ileri kayarken yükselmesi, çevirirken alçalması veya kayması gibi… Bu hareketler, kamera

omuzdayken, üçayak sehpa (tripod) üzerinde, dolly kaydırma düzeneği üzerinde (dolly), el gimbalı, steadicam veya vinç üzerinde gerçekleştirilebilir.

Crane, helikopter, uçak, drone, jimmy jib vb. ile çekim planı içerisinde geniş dikey vinç hareketleri yapılabilir. Vinç planlarında asıl amaç kameranın sahneyi yukardan gören tanıtma planıyla başlayıp aşağı alçalıp ilerleyerek mekanın belirli bir parçasını göstermesidir. Tam tersi şekilde sahne yakın planla başlayıp sonra yükselerek sahnenin genel görüntüsünü resmederek sahneyi sonlandırmak veya filmin doruk noktasını vurgulamak için kullanılır (Brown, 2018, s. 307-308). Vinç, jimmy jib ve drone günümüzde yaygın olarak kullanılan örneklerindendir. Tüm cihazlarda kameranın bağlı olduğu mekanik kol aracılığıyla kameranın geniş bir alanı kapsayan hareketler yapmasına imkan tanır (Vineyard, 2010, s. 15).

Drone film yapımında önemli bir işleve sahip hareketli kamera araçlarındandır. Kontol edilebilirlik ve güçlü etkisi nedeniyle sinema, dizi, televizyon, reklam vb. birçok çekimde yararlanılmaktadır (Brown, 2018, s. 308). Diğer bir hareketli kamera aracı steadicamdir.

Kamera operatörünün üzerine giydirilen yelek şeklinde bir ekipmandır. Bu sayede çekim planları pürüzsüz, esnek, takip planlar rahatlıkla çekilebilir. Kamera bir tür hidrolik düzenek üzerine yerleştirtilmiş duygusunu vermektedir (Küçükcan, 2011, s. 149). Genellikle belgesel yapımlarında gerçekçilik veya kişisel bakış açısını vurgulamak için kullanılır (Hunt vd., 2012, s. 134). Gelişen teknoloji, kameraların küçülmesi, kullanım rahatlığı ve maliyetlerin düşmesi nedeniyle günümüzde sarsıntıyı önleyen dengeleyicilerden (el gimbalı) sıklıkla yararlanılmaktadır. Kamera ve kullanıcısı için çok büyük bir hareket imkanı sağlarken aynı zamanda kameranın sallantısını dengede tutar. Günümüzde çok kullanılmasına rağmen çekim planı içerisinde aşırı şekilde kullanılması sallanan kamera etkisi oluşturabileceğinden dikkati dağıtabilir (Brown, 2018, s. 309).

Steadicam'inde yaratıcısı olan Garret Brown tarafından tasarlanan cable-cam, bir stadyumdaki kalabalığın üzerinde gezerek hareketler gerçekleştirilir. Cable-cam bir operatörü taşıyabilir ya da uzaktan kumandalı araçlardan faydalanabilir. Kurulum

uzun ve maliyet gerektiren bir tekniktir. Özellikle özel maçlar veya dünya kupası maçlarında sıklıkla kullanılır (Brown, 2018, s. 321).

Havadan çekimler sinemanın çok erken yıllarında denenmiştir. Geçmiş yıllardaki teknolojinin yetersizliği ve rüzgarlı hava koşulları etkisiyle görüntülerde titremeler meydana gelir. Helikopterle yapılan çekimler kaliteli, tatmin edici, sarsıntısız görüntüyü elde etmede yeterli değildir. Günümüzde havadan çekimlerin çoğunda, drone ya da multikopter adını verdiğimiz araçlardan yararlanılmaktadır. Bu araçlar hem kullanım kolaylığı hem de eskiye oranla maliyet düşüklüğü sebebiyle günümüzde yaygındır.

İzleyiciye iki boyutlu görüntüyü sunan fotoğraf ve sinemadır. Üç boyutlu bir uzayı iki boyutlu bir yüzey üzerine indirgeyen araç kameranın en önemli ekipmanlarından birisi objektiflerdir (Kafalı, 2000, s. 89). Kameranın gövdesinin önüne takılarak çekimi yapılmak istenen içeriğin görüntüsünü ışığa duyarlı film veya sensör düşürmeye yarayan cisimler lens ya da mercek diye ifade edilir. Objektifler farklı merceklerin birleşiminden meydana gelir. Bir konunun görünümünü, bakış açısını ölçeğini belirleyen objektifin odak uzunluğu, optik özelliği, diyaframı belirleyen (f-stop) numarasıdır (Gökçe, 2012, s. 82). Teknik olarak odak uzunluğu objektifin merkezinden, ışık ışınlarının filmdeki bir odak noktasına doğru birleştiği noktaya olan mesafesi olarak tanımlanır (Bordwell ve Thompson, 2010, s. 174). Objektifler kısa odaklı (geniş açılı), orta odaklı (normal), uzun odaklı (teleobjektifler) diye üç grupta değerlendirilir.

2.1.7.2. Objektifler

Sinematografide odak uzunluğu bakımından 35 mm'den daha kısa olan objektif kısa odaklı veya diğer adıyla geniş-açılı objektif diye adlandırılır (Bordwell ve Thompson, 2010, s. 174). Kısa odaklı objektiflerin özelliklerine değinecek olursak; objektife yakın nesneleri, objektiften uzak nesnelere oranla daha büyük gösterirler, alan derinlikleri uzundur, kısa odaklı objektifle yapılan kamera hareketleri normalden daha hızlıymış gibi hissedilir (Gökçe, 2012, s. 85).

Geniş açılı objektifler daha geniş bir planı çekerken, kameraya yakın öğelerde görüntü bozulmasına sebep olabilir. Fakat yönetmen çekimin içeriğine özgü bir çekim planlıyorsa bu durum yönetmenin çıkarına göre olabilir. Aşırı geniş açılı objektifler, balıkgözü objektif, çok daha fazla belirgin bozulmalara sebep olabilir (Vineyard, 2010, s. 150).

Sinematografide orta odaklı (normal) bir objektifin odak uzunluğu 50 MM dir. Bu tür objektif gözü rahatsız edecek perspektif bozulmalarından uzaklaşmaya çalışır. Bu objektif göze çarpan bir perspektif bozulmalarından kaçınır. Orta odaklı objektifte yatay ve dikey hatlar olduğu gibi görünür (Bordwell ve Thompson, 2010, s. 174).

Günümüzde uzun odaklı objektifler 100 mm üzerindedir. Bir uzun odaklı (teleobjektif) birden çok ekipmana sahip olan mercek türüdür. Bu lens ekipmanları birbirleriyle bir düzene oturtulmuş olup bir odak uzaklığı hissi sağlar (Kafalı, 2000, s. 84). Uzun odaklı objektifler ortamı kamera ekseni boyunca (diklemesine) düzleştirir. Nesneler dürbün veya teleskoptan bakılırmış gibi iç içe görünür (Bordwell ve Thompson, 2010, s. 174).

Uzun odaklı objektiflerin özelliklerine değinecek olursak; geniş açılı objektiflere oranla görüş alanları daha dardır, alan derinlikleri kısadır, objektiften uzak öğeleri objektife yakın öğelere oranla daha büyük gösterirler, ön planla arka plan birbirlerine oldukça yakınlaşır bu durum hikayeden uzaklaştıkça kendini daha fazla belli eder. Uzun odaklı objektiflerde kamera hareketleri, normalden daha yavaşmış gibi hissedilir. Bu objektifler kamere tireme ve salıntılarını hissettirmediği için öne-arkaya kayma hareketleri için uygundur (Gökçe, 2012, s. 85-86). Objektiflerin genel olarak özelliklerinden bahsettik şimdi de kameraların objektif yapısını ilgilendiren netlik alanını oluşturan alan derinliği kavramını açıklamaya çalışacağız.

Alan derinliği (depth of field), objektiflerin belli bir mesafedeki bir nesneye odaklanması (netlemesi) halinde o nesnenin net olarak değil, nesnenin önü veya arkasındaki bir parça alanın ve diğer nesnelerin de net olduğu alanı göstermesidir (Vardar, 2012, s. 115). Alan derinliğini oluşturan temel faktörler, objektifin odak

uzunluğu, diyafram açıklığı ve çekimi gerçekleştirilen kişi veya nesneyle objektif arasındaki mesafedir (Ankaralıgil, 2015, s. 32).

Çekim yapılırken kullanılan objektifin odak uzunluğu ne kadar kısa olursa alan derinliği o kadar fazla gözükür. Diyafram ne kadar kapalı olursa, alan derinliği o kadar fazla olur. Görüntülenen nesne ya da kişi objektife ne kadar yakın olursa, alan derinliği o kadar az görülür. Alan derinliğini, filmin ve objektifin algılama kapasiteleri, sis, duman, öykünün türü ve son gösterim ortamını dolaylı olarak etkiler (Brown, 2018, s. 291).

2.1.7.3. Çekim Ölçekleri

Film sanatının hikayeleme unsuru çekim ölçekleri genellikle öyküye, türe ve filmin genel biçimine bağlı olarak belirlenir ve farklı anlamlara gelebilir (Hunt vd., 2012, s. 124). Çekim ölçeği, mekansal olarak filmin gerçekleştiği ortamın ve çerçeve içerisindeki temel unsurun ne kadarının göründüğüyle alakalı sinemasal terimdir (Ankaralıgil, 2015, s. 137-138). Nesneleri çerçeve içerisinde göstermede genellikle oyuncular düşünülmüştür. Fakat cansız nesneler de çerçeve içerisinde gösterilebilir. Yönetmen, kurgu esnasında çeşitli çekimleri kullanmak amacıyla, herhangi bir sahneyi kaydederken, genel plan, bel plan, yakın plan gibi farklı çekim planlarını alacaktır (Vineyard, 2010, s. 20). Objektifin odak uzaklığı ve kameranın söz konusu nesneden ne kadar uzak olduğu çekim ölçeğini etkileyen unsurlardır (Ankaralıgil, 2015, s. 137-138). Çekim ölçekleri veya diğer adıyla çekim planları sinemada ve televizyonda; uzak plan, genel plan, boy plan, diz plan, bel plan, göğüs plan, omuz plan, baş plan/yüz plan ayrıntı / detay plan, ikili plan olarak kullanılmaktadır.

2.1.7.3.1. Uzak Plan

Uzak plan genellikle öykünün geçtiği mekanı ve çerçevede içerisinde bulunan kişileri tanıtmak amacıyla kullanılır. Diğer bir ifadeyle öykünün hepsini ya da o anki sahnesini tanıtan temel açılış planıdır (Ankaralıgil, 2015, s. 139). Uzak planda kameranın görüş açısını geniş gösteren, kısa odaklı ve geniş açılı objektifler kullanılır. Bir uzak plan, filmdeki karakterlerin şimdi, geçmiş ve gelecek zamanda, içerisinde

hareket edecekleri mekanın görsel unsurlarını barındırmalıdır (Mükerrem, 2012a, s. 68).

2.1.7.3.2. Genel Plan

Bir genel plan hareket alanının tamamını içerir. Mekan, karakterler, nesneler genel bir çekim planıyla izleyicilere bir bütün olarak gösterilir. Genel plan, bir odayı, bir sokağı veya olayın geçtiği bir dekoru gösterebilir. Genel planda çekimler esnek bir kompozisyona sahiptir ve mekanın boyutunu vurguladıkları için hikayeye derinlik kazandırır (Mascelli, 2014, s. 28-29). Karakterlerin etrafında belirli bir boşluk alanı kalacak şekilde gösterildiği çekim planıdır. Hem mekanı hem de oyuncuların konumlarını gösterir (Canikligil, 2007, s. 108).

2.1.8.3.3. Boy Plan

Boy plan karakterin tamamının göründüğü plandır (Brown, 2018, s. 62). Boy plan genel plan ile yakın plan arasında yer alam bir ara çekim planıdır. Karakterler belin hemen aşağısından veya dizlerin yukarısından gösterilir (Mascelli, 2014, s. 29). Genel olarak insan çekimleri için kullanılan çekim planı olmakla birlikte, canlı ya da cansız diğer nesneler için de geçerli kabul edilen ve nesnenin tamamını çerçeve içinde gösteren plandır (Ankaralıgil, 2015, s. 141). İnsan figürleri belirgin olmasına rağmen arka plan da görünür bir şekildedir. Aksiyon filmleri, dövüş sanatları ve müzikaller öyküyü görebilmek için çok sayıda boy plandan yararlanır (Hunt vd., 2012, s. 124).

2.1.7.3.4. Diz Plan

Diz planda insan hareketleri dizden yukarısı görünecek şekilde resmedilir. Fransız film eleştirmenleri bu plana Amerikan plan ismini verirler (Hunt vd., 2012, s. 124). Diz plan, boy plan ile bel plan arasında oyuncuların diz seviyesinden başının üzerine kadar olan kısmın çerçeveye içerisine yerleştirildiği plandır. Diz planda kesme, diz seviyesinin üstünden veya altından yapılabilir. Oyuncunun çevreyle iletişimini bel plana göre daha geniş bir bağlamda oluşturmaya yarayan bu plan aynı zamanda birden çok oyuncuyu da hemen hemen benzer bir çekimler çerçeve içerisinde gösterebilir. Diz plan, Amerikan plan veya kovboy plan olarak da adlandırılan bu planda

yönetmenler, western kovboy filmlerinde oyuncuların bellerindeki silahı göstermek amacıyla kullanır (Ankaralıgil, 2015, s. 142).

2.1.7.3.5. Bel Plan

Televizyo yayıncılığında en çok tercih edilen plan türüdür. Bazen orta plan olarak da adlandırılır. Çerçeve kesim yeri oyuncunun bel seviyesinin biraz üzeri ya da altının kullanıldığı çekim türüdür (Canikligil, 2007, s. 109).

2.1.7.3.6. Yakın Plan

Bir filmdeki bir oyuncunun yakın plan çekimi, o oyuncunun yüzü ile belirttiği bilgi ve hisleri görsel olarak iletebilecek en güçlü planlardan biridir. Karakterlerin duygu, düşünce veya ruh hallerini, karakterle yüz yüzeymiş gibi karakterin gözüne bakarak algılanabilir (Mükerrem, 2012, s. 70). Genelde el, yüz, ayak veya küçük nesneler ve kişisel ayrıntıları belirtmek için kullanılır (Hunt vd., 2012, s. 124). Klasik yakın plan, oyuncunun başını ve omuzlarını kapsar. Aşırı yakın plan ise, oyuncunun yalnızca gözlerini ya da dudaklarını gösteren daha sınırlı çekimlerdir (Sıjll, 2013, s. 148). Bir karakterin yakın çekimi, genellikle senaryo içerisindeki görüntünün boyutuna göre şekillenmektedir (Mascelli, 2014, s. 34). Çağdaş sinemada ismini en çok duyduğumuz ve en çok kullanılan çekim planıdır. Sinema perdesi ve televizyon ekranlarının yakın plan gücü çok etkilidir. Sürekli yakın plan kullanımı seyirciyi yormaya ve mekan bilincini kaybetmeye neden olur (Canikligil, 2007, s. 110).

2.1.7.3.7. Amors Çekim

Yakın planların bir türü olan omuz üstünden çekilen (amorslu) plandır. Bir karakterin omzunun üstünden bakarak diğer karakterin göğüs veya bel planda çekilmesidir. Bu plan iki karakteri birbirine bağlar ve kendimizi karşımızda duran karakterin yerine koymamıza imkan tanır (Brown, 2018, s. 63). Etkileyiciliği ve seyirciyi hikayeye katması sebebiyle öykülü filmlerin vazgeçilmezidir.

Yönetmen iki oyucuyu farklı yakın veya orta planlarla çekmek yerine, her iki oyuncuyu aynı çekim içerisinde fiziksel olarak yer almasını ister. Daha önceki

sahnelerdeki içeriğe bağlı olarak amors çekim, gerilimi, öfkeyi, samimiyeti, kısıtlanmayı, tutkuyu ve komployu belirmek için kullanılabilir (Sijll, 2013, s. 154).

2.1.7.3.8. Ayrıntı (Detay) Plan

Telgraflara, mektuplara, gazetelere, fotoğraflara, posterlere, işaretlere veya diğer yazılı ve basılı içeriğe ilişkin tüm görüntüyü çevreleyen yakın çekimlere ayrıntı çekim denir (Mascelli, 2014, s. 34). Ayrıntı/detay planlar ise karakterlerin oyunculuğu kadar öykü için önemli unsurlardandır. İnsan yüzünün belli kısımları dramatik etkiyi arttırmak için ayrıntı planlarla verilebilir bununla birlikte filmin hikayesi içinde önem arz eden detayları izleyiciye fark ettirmek için ayrıntılı çekimden yararlanılır (Ankaralıgil, 2015, s. 145). Dramatik olarak kullanılan bir yakın plan, bir nesneyi gerçek dünyadakinden daha büyük göstererek, ilgiyi onun üzerine çekebilir (Sijll, 2013, s. 150).

2.1.7.3.9. Göğüs Plan

İnsan hareketleri göğüsten yukarısı görünecek biçimde resmedilir. Keskim noktası göğüs bölgesinin altı veya üstüyse bu adı alır (Canikligil, 2007, s. 110). Televizyon yayıncılığında kullanılan en çok kullanılan planlardan biridir. Televizyon ekranı sinema perdesinde göre daha yakın mesafede izlendiği için çok yakın planlardan kaçınılır (Hunt vd., 2012, s. 124).

2.1.7.3.10. İkili Plan

İkili çekim, iki oyuncunun tek bir çerçevede gösterilmesidir. Oyuncular, genellikle, bedenin orta-üst kısmından itibaren kadraja alınır. İkili plan sahneye bağlı olarak, uyumu veya uyumsuzluğu gösterebilir (Sijll, 2013, s. 152). Bir sahnede iki oyuncunun arasında geçen hikaye öykü anlatısının temel parçalarındandır. Bu nedenle ikili planlardan sıklıkla yararlanılır. Bu iki oyuncu çerçevenin içerisine simetrik yerleştirilmeyebilir, birbirlerine bakabilir, kameradan uzağa bakabilir, karşıya bakabilir (Brown, 2018, s. 63). Yaygın ve etkisi çok olmayan ikili çekim türü karakterlerin objektife profilleri dönük bir şekilde karşılıklı oturdukları veya ayakta durdukları, derinlik içerisinde de konumlandırıldıkları çekim türüdür (Mascelli, 2014,

s. 31). İkili plan televizyon dizi yayıncılığında çok kullanılan planlardan biridir (Canikligil, 2007, s. 112).

Seyircinin zihninde görsel ve devamlılık bakımdan bir karışıklık oluşturmadan filmin anlatı ve duygusunu hissettirmenin ve çekim planlarını bir araya toparlamanın en etkili yöntemi çekim ölçeklerini doğru ve etkili bir biçimde kullanarak farklı çekim planları ile bir bütün oluşturacak biçimde sıralamaktır (Ankaralıgil, 2014, s. 145).

2.1.7.4. Aks Çizgisi

Aks çizgisi, çekimlerin görsel akışını düzenlemede temel gereksinimlerden biridir. Basit bir şekilde ifade etmek gerekirse aks çizgisi, bir nesne ya da kişinin çerçeve içinde hangi yöne doğru baktığını belirlemektir; sol veya sağ. Sinemada genellikle "hareket yönü" diye ifade edilir. Mantıklı bir aks çizgisi için oyunculara 180 derecelik bir yay içerisinde bulundurulmalıdır. Görsel devamlılık sağlamak, sahneye farklı bir yöntemle etki uyandırmak için kurguda sıklıkla kullanılır (Vineyard, 2010, s. 26). Fakat her yönetmenin tercihine bağlı bu kural değiştirilebilir.

2.1.7.5. Nesnel ve Öznel Açılar

Nesnel bakış açısındaki bir kamera, karakterlerin her birini ve hikayenin bütününü, önemli oyuncuyu ve onun kişisel bakış açısını ön plana çıkartmadan seyreder. Bütün hikaye dışarıdan izlenir. İzleyicinin duygusal bir şekilde filme katılımı arzu edilmez (Arijon, 1996, s. 480).

Kamera nesnel olarak kullanıldığında öykü kenardaki bir bakış açısından görüntülenir; seyirci hikayeyi, görünmeyen bir gözlemcinin gözleriyle izler şekildedir. Nesnel kamera açılarında çekimi yapılan karakter ortada kamera yokmuş gibi davranır objektifle göz temasından kaçınır. Kameramanların ve yönetmenlerin tarafsız nesnel kamera açısına seyircinin bakış açısı da denir. Öykülü filmlerin çoğu nesnel kamera açısıyla kaydedilir (Gökçe, 2012, s. 138; Mascelli, 2014, s. 15-16).

Kamera öznel olarak kullanıldığında kişisel bir bakış açısıyla çekim gerçekleştiriliyordur. Seyirci etkin bir katılımcı olarak film içerisine yerleşir, olayları ya kendi gözüyle görür ya da hikayede yer alan bir karakterle yer değiştirip onun

gözüyle görüyor şekildedir (Gökçe, 2012, s. 138). Kamera seyircinin yerine geçer ve onun gözünden konuya hakim olur. Öznel kameranın bu biçimde kullanımı görselleştirme sürecinin önemli unsurlarındandır (Kılıç, 2003, s. 55). Kamera, karakterin hareketleri gibi sendeler, sarsılır ve ileri geri hareket eder. Sahnedeki diğer karakterler kamerayı bir oyuncu gibi kabul eder, kameranın objektifine bakarak konuşur ve tepkide bulunurlar (Arijon, 1996, s. 382).

Nesnel olarak kayda alınmış bir görüntüde aniden giren öznel çekimler seyircilerin katılımını ve ilgisini artırır. Kamera görüntüdeki kişiyle beraber yer değiştirir. Filmi seyreden kişi öyküyü, kendisini özdeşleştirdiği belirli bir karakterin gözü ile görebilir (Mascelli, 2014, s. 17). Bu tür bir kamera açısında örneğin; seyirci bir olayı daha önce kendisine açıklanan belli bir karakterin gözüyle seyredebilir, bir müzeyi gezebilir. Kameranın görünmeyen bir seyircinin yerini alması öykülü filmlerde pek fazla kullanılmasa da belgesel filmler ve televizyon haber program yapımlarında etkili olabilmektedir. Çünkü seyirci önemli hikayeler ve karakterlerle doğrudan karşılıklı bir etkileşim içerisine girdiğinden öznel kamera açısı başarılı kabul edilmektedir (Gökçe, 2012, s. 138).

2.1.7.6. Çekimin Fotoğrafik Kapsamı

Sinematografi, diğer adıyla hareketle yazma büyük oranda fotografiye (ışıkla yazma) uzanır. Bazen yönetmen yalnızca film üzerinde çalışır ve kamerayı devre dışı bırakır. Doğrudan film üzerinden resim, çizim gerçekleştirildiğinde, üzerinde delikler açıldığında veya üzerinde şekil geliştirdiğinde bile, yönetmen selüloit film üzerinde ışık modelleri oluşturur. Çoğu zaman yönetmen bir kamera vasıtasıyla bir nesneden gelen ışığın duyarlı film üzerine fotokimyasal olarak nasıl kaydedileceğini düzenler. Dijital videoda ışık, 0'lar ve 1'lerden oluşan bir diziye dönüştürüldüğü bir bilgisayar yongasını aktive eder. Yönetmen hareketin hızını yönlendirebilir, tonlamalar alanını seçebilir ve perspektifi değiştirebilir (Bordwell ve Thompson, 2010, s. 167).

Renk tonları, sahnedeki dokulara, varlıklara, renklere bağlıdır; bununla birlikte sahneyi aydınlatan ışığın ürünüdür. Gölgeler ve parlak alanlar oluşturan aydınlatma

sahnedeki kontrastı artırır ve geniş ton çeşitliliği meydana getirir (Brown, 2018, s. 262).

İnsan gözü renkte, dokuda, biçimde ve diğer görüntüsel özelliklerdeki değişimlere karşı hassastır. Görüntü içerisindeki kontrastlar yönetmenin çerçeve içindeki önemli noktalar için seyircinin gözüne yol göstermesini mümkün kılar (Bordwell ve Thompson, 2010, s. 167). Yakın tarihe kadar birçok yönetmen ham filmi ışığa karşı duyarlılığı, çekim sırasında kullanılan ışık veya çekim sonrası filmin yıkanması aşamasında kimyasal yöntemlerle elde edilmekteydi. Bazı yönetmenler geleneksel yöntemleri tercih etse de günümüzde birçok yönetmen dijital kayıt yapan kameralar kullanmaktadır. Farklı formatlar ve farklı kameralar ile belli standartlara göre ham (raw) veya işlenmemiş olarak kaydedilen görüntüler için istenilen kontrast tonu, çekim sonrası renk düzenleme aşamasında (colour correction) kurgu operatörleri tarafından yönetmenin isteği ve yapımın içeriği doğrultusunda düzenlenebilmektedir (Çöm, 2019, s. 128).

Sahnedeki kontrast derecesini azaltmak ya da yumuşatmak için çeşitli filtreler kullanılır. Bunlar genellikle parlak yerlerden aldıkları ışıkla gölge alanları parlatma yöntemiyle çalışırlar ve bunlara düşük kontrast filtreleri denir (Brown, 2018, s. 229).

Difüzyon filtresinin ortak amacı, görüntüyü biraz değiştirerek onu daha yumuşak, daha yayılmış hale getirmek ve kontrastı azaltmaktır. Difüzyon, fileler ve tüllerle de sağlanabilir. Birçok görüntü yönetmeni pek hafif ve hoş etkiler yaratan ipek ya da naylon çorap kullanırlar (Brown, 2018, s. 228- 229).

Doğal yoğunluk-pozlama (ND) filtreleri; objektif diyaframını sahneyi çekmek istediğiniz değere açmak için kullanılır. Bunun nedeni dramatik amaçlarla alan derinliğini azaltmak ya da en basitinden, objektifin keskinliğini artırmaktır (Wheeler, 2010, s. 162). Rengi etkilemeden genel pozlamayı azaltmak için kullanılır. Pozlamanın çok aşırı olacağı çok yüksek ölçüde aydınlıkta (güneşli bir günde kar üstünde ya da kumsalda olduğu gibi) ya da alan derinliğini azaltmak için açık diyaframla çalışılmak istenen durumlarda kullanılır (Brown, 2018, s. 229).

Renk tamamlama filtreleri; üç ana renk ve bunları tümleyici renklerde dikkatle basamaklandırılmış filtrelerdir. Objektif önüne yerleştirilerek ışıkların renklerini kullanılan film doğrultusunda düzeltmek için kullanılır. Renk düzeltme filtreleri ise sarı ışık kaynağı tungsten ile beyaz ışık kaynağı güneş arasında çekim yaparken kullanılan filtrelerdir. Bu filtre pencereden gelen ışık ile iç mekan arasındaki ışık farkının olduğu sahnelerde gün ışığı ile iç mekandaki ışığı dengelemek için pencere yüzeyine kaplanır. Efekt filtreleri ile görüntüde özel etkiler oluşturmak için örneğin sis (fog), buğu (pro-mist), yıldız (star) gibi filtreler kullanılır (Wheeler, 2010, s. 160-162).

2.1.7.7. Çekimin Çerçevesi

Fransızca kökenli çerçevelemek anlamına gelen "cadrer" sözcüğü gerçekte bir boğa güreşi terimidir. Boğa güreşinde kılıçla son öldürücü darbeyi yapmadan önce boğayı hareketsiz bir durumda bırakmak. Fototoğraf enstantanesi de yaşanılan anı hareketsiz bırakır. Le Petit Robert, çerçeveleme teriminin doğuşu için fotoğrafçılığın ve hareketli çekimlerin yaygınlaştığı 1923 yılını işaret eder. Çerçeveleme teriminin, fotoğrafın icadından seksen yıl, sinemanın ortaya çıkmasından hemen hemen 25 yıl sonra gün yüzüne çıkması nesnelerin hareketliliğinin yanı sıra çekimlerin nitelik ve hızlarına ilişkin olarak doğduğunun belirtisidir (Bonitzer, 2006, s. 163).

Sinemada sahnelemenin özellikleri bir yandan, filmsel görüntülemede, senaryoda, kurguda sahnelemenin gelişme çizgisi, diğer yandan tiyatrodakinden farklı şekilde, çerçevenin içindeki kendine has yapının oluşması... Bununla birlikte, karakterlerin aksiyonlarını, karakterlerin çerçeve içine yerleştirilmeleri ve çerçevenin sınırları içerisinde karakterlerin birbirleriyle olan etkileşimleri göz önünde bulundurulmalıdır (Eisenstein, 2006, s. 92).

Hareketli görüntülerin kaydedildiği günden buyana değişmeyen niteliklerden biri de görüntülerin sınırlı bir çerçeve içerisinde kaydedilme mecburiyetidir. Bir film görüntüsünü, manyetik banda, dijital bir ortama veya selüloit bir yüzeye kaydedilmesi fark etmeksizin tüm çekimler sınırlı bir çerçeve içinde olmak durumundadır (Ankaralıgil, 2015, s. 19).

Film parçası üzerinde bulunan resimlerden her birini çevreleyen, bir diktörtgen oluşturan siyah çubuklara çerçeve denir (Özön, 2008, s. 33). Bir görüntü tasarlanıp oluşturulurken özellikle belli durumlar izleyiciye gösterilmek isteniyorsa çerçeve mutlak bir zarurettir. Önceleri tuvallerin boyutu kadar sınırlı bir alana sahip olan resim sanatının mirasından yararlanan çerçeve, fotoğrafla ve sinemayla gelişim gösterir. İyi bir filmin içeriği ve çerçevesi belli bir uyum ve denge içerisinde olmalıdır. Sinema, gerçek dünya görüşünde olduğu gibi sınırsız evrende olsaydı iyi bir düzenlemeye ihtiyaç duyulmaz izleyici istediği duruma dikkatini yönlendirebilirdi. Bundan ötürü yapımcı ve yönetmenler gerçek hayatın sınırsız mekanı içerisinden öykü için en uygun çerçeveler oluşturmak durumundadır (Arnheim, 2010, s. 64-66).

Çerçeveyi düzenlemek, seyircinin neyi görüp neyi görmeyeceğini belirleyen bir dizi seçimle gerçekleşir. Bu seçimlerden ilki sahnenin planına göre kameranın nerede konumlandırılacağıdır. Sonrasında, görüş alanı ve hareketle ilgili seçimler yer alır. Bu seçimlerin hepsinin birleşmesi, seyirci planı diyalog ve hareketin hem bariz içeriği hem de duygusal durumları ve alt metinleri yönüyle nasıl anlayacağını etkiler (Brown, 2018, s. 59).

Her görüntü sadece nötr bir sınır değildir; çerçeve görüntü içeriğine belli bir bakış açısı sunar. Sinemada çerçeve izleyici için görüntüyü tanımladığından önemli kabul edilir (Bordwell ve Thompson, 2010, s. 186).

Çerçeve, sinemacılara bir seçim yapmak imkanı sunar. Sinemacılar görüntü çerçevesinin içine neyin gireceğini, bu çerçevenin dışında neyin bırakılacağını, ne zaman bu çerçevenin içine girip ne zaman çıkacağını aynı zamanda çerçeveye nereden girip nereden çıkacaklarını da kararlaştırır. Tüm bunları olanaklı kılan çerçevenin varlığıdır (Özön, 2008, s. 34-35).

Çerçeve, yönetmene bir seçim yapma imkanı sağlar. Bununla birlikte çerçeve, istenilen bir nesnenin, bir detayın üzerine seyircinin ilgisini toplamaya da fayda sağlar. Çerçevenin her yeri aynı önemde değildir; sinemacı çerçevenin önemli noktalarına temel alarak çerçevenin önemliliğini sağlar. Yönetmen seyircinin çerçeveyi doğal

hallerin dışında, şekilleri ve çerçeve içinde yer alan nesneleri farklı şekilde görmelerini sağlar (Özön, 2008, s. 34-35).

Bazen mesafelere, bazen açılara ve çerçevelemenin diğer özelliklerine kesin anlamlar yüklemek etkileyicidir. Alt açıdan çerçeveleme karakteri güçlü olarak gösterirken, üst açıdan çerçeveleme karakterin mahvolmuş ve küçülmüş olduğunu belirtir. Eğimli bir yüzey çerçevesi dünyanın dengesiz olduğu anlamını yaratabilir. Çerçevenin işlevini de filmin içeriği belirler (Bordwell ve Thompson, 2010, s. 196).

2.1.7.7.1. Durağan Çerçeve

Durağan çerçeve perde ya da ekran önü bakışı olarak adlandırılır. Perdedeki hareket, tiyatro gösterisi gibi izleyiciye gösterilir. Gözlemci durumunda izleyici üçüncü şahıs konumuna gelir. İzleyiciyle hareket arasında perde önü duvarı bulunmaktadır. Çerçeve harici her şey olağan, normal odaklı bir objektif, düz seviyede kamera kullanımı ve herhangi bir hareket gerçekleşmiyorsa hareket arasında "sahne önü duvarı" yer alır. Durağan çerçeve kendi içerisinde görüş açısı, dünya bakışı ve yüklü bagajı olan bir araç olabilir (Brown, 2018, s. 59).

Resim sanatının binlerce yıllık görselleştirme tecrübesi, düşüncelerin görüntüler aracılığıyla aktarılması görüntü sanatlarının gelişimine olanak sağlamıştır. Sinemada çerçeve içerisindeki kameranın, nesnelerin aynı zamanda kurgunun hareketi, durağan bir karenin güçlü kompozisyonunu iş göremez etkisiz bir duruma getirebilir. Resim, fotoğraf gibi sanatlarda durağan kareler oluşturulduktan sonra çok fazla değişmezken sinemada bu sürekliliğin yerini değişim almaktadır. Örnek verecek olursak sinemada bozuk gibi görülen kare çerçeve içerisine farklı bir şeylerin girmesiyle dengelenip anlam kazanabilir veya çerçeve içerisinde harekete giren bir nesne dikkatin görsel unsurların düzenlenişinin tahmin edilemeyen bir noktaya çekilmesine sebep olabilir (Güngör, 2018, s. 123-124).

Durağan karelerin, çizgi, nokta, kütle, biçim, renk, doku, ışık, leke, ton, netlik, keskinlik, kontrast gibi temel resimsel unsurlarından başka, görsel düzenlemede kullanımı ve birbirleriyle etkileşim biçimleriyle ilgili, hareket, yön, oran, hız, ritim, denge, büyüklük, gibi ikincil etmenlerden bahsedilebilir. Kameranın objektif açısı,

derinlik, ölçekler ve çerçevenin boyutları sinemanın kendine özgü mekanının oluşmasına katkı sağlar. Kısacası mekan, tüm görsel öğelerin içerisinde birlikte oluşturduğu sanata özgü yaşam alanıdır (Güngör, 2018, s. 122).

2.1.7.7.2. Hareketli Çerçeve

İnsan gözü temel olarak hareketi algılar. Hareketli nesneler hareketsiz nesnelere oranla daha kolay fark edilir. İnsan gözü hareketi olmayan nesneleri de fark edebilme niteliğine sahiptir fakat canlı varlıkların çoğunda algılama için hareket faktörü esas kabul edilir. İzleyici hareketsiz nesnelere tepki vermez çünkü hareket bir yaşam ve canlılık göstergesidir (Yıldız, 2014, s. 43).

Hareketli çerçeve nesne veya karakterin çerçevesinin değişmesi anlamına gelir. Çekim sırasında kameranın açı, düzlem, yükseklik ve mesafesi değişebilir. Bununla birlikte çerçeve, izleyiciyi görüntü içerisinde yer alan içeriğe yaklaştırır ve izleyici çerçeve ile hareket eder hale gelir. Bu tarz çerçeveleme vasıtasıyla nesneye yaklaşılabilir, uzaklaşılabilir, geri çekilebilir veya yanından geçilebilir (Bordwell ve Thompson, 2010, s. 199).

Hareket sinema filmlerinin seyredilmesinde önemli bir unsur olarak öne çıkar. Fakat doğal olmayan hareketlerin yanında kullanılan estetik hareketler seyirciyi etkileme gücüne sahiptir (Yıldız, 2014, s. 43). Sinemada, hareketin üç kaynaktan beslendiği söylenebilir. Bunlar: Varlıkların yer değiştirmesi, kameranın yer değiştirmesi ve çekilen görüntülerin kurgu aşamasında sıralanması (Özön, 2008, s. 81).

Kamera hareketleri görüntüye hareket ve hız kazandırarak kurgu yerine geçebilir. Kamera, kurguya gerek duymadan görüntüyü değiştirebilir, planlar içerisinde değişiklik yapabilir ve film yönetmenleri uzun ve hareketli planlarla gerçekçi mekan duygusu oluşturabilir (Hunt vd., 2012, s. 134-135).

Çerçeve, hareketli nesne veya varlıkların çerçevenin dört kenarına göre içerisinde yer aldığı belirleyici bir nitelik barındırır. Çerçevenin bu niteliği, varlıkların hareketiyle birlikte düşünülmelidir. Değişmez, sabit, sınırlı görünen çerçeve, gerçekte

oldukça hareketli bir özellik barındırmaktadır (Özön, 2008, s. 35). Pan, tilt, kaydırma, vinç çekimleri, crane, uçak, helikopter, drone, steadicam, el gimbalı başlıca hareketli çerçeve tipleri olarak işlev görür.

2.1.7.7.3. Çerçeve Oranları

Resim ve fotoğraf sanatında farklı boyut ve şekillerde çerçeveler bulunmakla birlikte sinemada daha sınırlı çerçeve oranları bulunmaktadır. Sinemada çerçeve boyutları diktörtgen görüntünün genişliğindedir. Çerçeve oranı, çerçeve eninin çerçeve yüksekliğine oranına denir. Sinema tarihinin ilk yıllarında bu çerçeve oranlarının kabaca boyutlarının belirlenmesini Dickson, Thomas Edison, Lumiere ve diğer buluşçular gerçekleştirir. Diktörtgen çerçeve oranı 3/4 ‘tür (yükseklik/genişlik) ve bu formül 1.33:1’lik bir çerçeve imkanı sunar. İlk dönem sinemadan bazı yönetmenler bu çerçeve oranının sınırlı ölçüde olduğu görüşündedirler. Bu standart oluşmadan önce Abel Gance Napoleon ve Eisenstein gibi yönetmenler farklı çerçeve oranı denemeleri yapmıştır. Napoleon’u üçlü ekran (triptych) ismini verdiği üç normal çerçevenin bir araya gelmesiyle oluşan çerçeve denemelerinde, Eisenstein yatay, dikey ve diyagonal yönler olarak hazırladığı kare çerçeve oranında denemesi bulunur (Bordwell ve Thompson, 2010, s.187). Standart çerçeve oranları yönetmenleri belirli bir kısıtlamayla karşı karşıya bırakmıştır. Fakat bu boyutlar aynı zamanda dış gerçekliğin algısındaki oranlarla aynı nitelikler barındırır. Bu benzerlik; seyircinin algısal düzeylerini zorlamadan film ile olan sanatsal etkileşimini kolaylaştırmasının yanısıra, yönetmenin de sinematografik düzenlemesine yardımcı işlev sağlar (Yıldız, 2014, s. 75).

1920’li yılların sonunda sinemaya ses eklenmesiyle birlikte, filmin optik ses kuşağına şerit üzerine yer bulma zorunluğu standart filmlerde küçük değişikler olmasına neden olur. Amerika sinema mühendisleri (The society of motion picture engineers of Amerika) tarafından dikey ve yatay çerçeve boyutlarının oranı muhafaza edilmiş ve görüntünün alanı yüzde 25 azaltılarak istenen tasarım standart bir şekle getirilmiştir. Görüntünün bir yanı olduğu yerde dururken diğer yanına ses kuşağı için yer açılır. 1932’de resmi standart 1.37.1’lik çerçeve boyutu kabul edilir. Günümüzde

tüm dünyanın kullandığı "Akademi" oranı ismiyle devam eder (Wheeler, 2010, s. 222).

Sinema yönetmenlerinin bu çerçeve oranda çalışmalarının başlıca nedeni geçmiş yıllardan bu yana resim sanatında ortaya çıkan örneklerden de öngörüleceği üzere çerçeveye uyumlu bir yapı kazandırmasıdır. Bununla birlikte temel özelliğiyle de "altın oran, altın sayı, altın dikdörtgen" oranına da çok yakın kabul edilir (Özön, 2008, s. 34).

Görüntü boyutunu oluşturduğu 3 birim dikey ve 4 birim yatay olan ekran, fikir ve yaşantının görsel olarak biçimlendiği boş bir yüzeydir. Sanatçı veya yönetmen bu yüzeye estetik enerji alanı oluşturmayı amaçlar. Yüzeyin fiziksel sınırlandırılması insan gözüyle alakalı bilimsel gerçektir. İzleyici çevresini kapsayan sonsuz dünyayı yatay ve dikey olarak sınırlandırır (Kılıç, 2003, s. 39).

20. yüzyıl boyunca en çok standart televizyonlarda ve sinemada 4:3 ilk oran olarak kullanılmıştır. İnsanların görme açısına en yakın olan bu oran görüntünün üzerine kaydedildiği selüloit filmin tek bir karesinin uzun kenarının kısa kenarına olan oranı olarak tanımlanır. Sinemanın ilk yıllarından bu yana 8 mm, 16 mm, 35 mm, 70 mm'lik farklı film formatlarında denemeler yapılmıştır. Ancak 35 mm standart sinema film olarak kabul edilmiş ve günümüzde de kullanılmaya devam edilmektedir. Selüloit filmlerin kenarlarındaki perforelerin boyutları, filmlerin boyutları (35 mm, 16 mm, 8 mm), ileriki yıllarda görüntünün yanına eklenen ses kanallarının kapladığı yerler gibi teknik nedenler ve daha geniş görüntü arayışlardan kaynaklanan estetik nedenlerle zaman içinde değişik oranlar ortaya çıkmıştır. Bu oranlar, kullanımından veya üretici şirketlerinden hareketle akademi, anamorfik, cinerama, sinemaskop, vistavizyon, imax gibi isimlerle anılmıştır (Ankaralıgil, 2015, s. 19).

2.1.7.8. Çerçevelemede Kamera Konumu

Güngör, her çekimde görüntünün anlamını oluşturacak ve etkisini tamamen değiştirecek düzenlemeleri 4 başlıkta ele almaktadır. Kameranın konumlandırıldığı yer, kameranın yönü ve bakış açısı, kameranın konuya mesafesi ve objektifin açısı (Güngör, 2018, s. 125-127).

Her planın belli bir yüksekliği, hizası ve mesafesi bulunmaktadır. Sanatsal veya dramatik çekimler gerçekleştirmek için kameranın pozisyonu yer değiştirilebilir fakat genel anlamda kişi çekimleri göz hizasında yapılır. Çoğu çekim planının kendine göre anlamı ve kullanım şekli mevcuttur. Ancak yönetmenler istedikleri zaman bu kuralları esnetip kendi isteklerine göre çekim planlarına müdahale edebilir (Hunt vd., 2012, s. 122). Kamerayı, daha farklı bir deyişle objektifinizi yerleştirdiğiniz yer, izleyiciyi yerleştirdiğiniz yerdir (Wheeler, 2010, s. 215).

Kamera açıları, planları veya ölçekleri yönetmenlerin kişisel tarzını oluşturur. Bu yöntemle seyircinin göreceği alan belirlenir. Seyircinin konuya uzaklaşıp yakınlaşması, alçaktan veya yüksekten bakmasını kamera açıları belirler. Bunalım-neşe, yokluk-varlık, güçlülük-ezilmişlik gibi duygular kameranın belli açılarla düzenlemesiyle hissettirilebilir. Kamera açısı görüntü alanını oluşturup ekranda belirli görsel unsurların ön plana çıkarılmasını sağlar (Kılıç, 2003, s. 54).

Kameranın çekim alanında sonsuz sayıda konumlandırma alternatifi olabilmektedir. Kamera gösterilmek istenenin yanında, bir anlamda seyircinin gözü yerine geçip konuya katılmamıza da yardımcı olur. Bilgi verme, tasvir etme, anlam katma gibi işlevlere sahip olan kameranın bulunduğu yerin değiştirilmesinde estetik öğelerinde önemli rol oluşturacağı kaçınılmazdır (Göngör, 2018, s. 125).

2.1.7.8.1. Göz Seviyesi

Göz seviyesi veya göz hizası olarak adlandırılan bu açı, kameranın, çekim yapılan kişinin ortalama boyda bir insanın göz seviyesine göre ayarlanmasıdır. Kameranın diğer planlarına göre daha az dikkat çekicidir. Nesnel çekimler genellikle göz hizasından kayda alınır. Sanatsal veya dramatik amaçlar dışında, bir kişinin yakın plan çekimi mutlaka göz seviyesinde yapılmalıdır ancak kişinin ayakta olması veya oturması durumunda kamera yüksekliği ayarlanmalıdır. Kişinin doğrudan kameraya baktığı öznel çekimlerde de kamera bu yükseklikte ayarlanmalıdır. Karşılıklı çekim yapılan iki kişi arasında boy oranı yükseklik farkı varsa, çekimler kişilerin göz seviyelerine göre aşağı veya yukarı doğru eğimlendirilmelidir (Gökçe, 2012, s. 137; Kılıç, 2003, s. 54).

Kameranın objektif seviyesinde değişiklikler yaparak çekim planlarına ek anlamlar katılabilir. Genel kural olarak diyaloglar, konuşan kişilerin göz seviyesinde çekilmekle birlikte objektifin bakış noktasına alt anlamlar oluşturmak için planlar değiştirilebilir. Göz hizasından farklı yükseklik veya alçaklıkta gerçekleştirilen çekimler sinemada farklı anlam etkileri oluşturabilir, psikolojik olayların vurgusunu yapar ve bir kompozisyon aracı olarak etkili bir işlev oluşturur (Brown, 2018, s. 42).

2.1.7.8.2. Üst Açı

Göz seviyesinden uzaklaşan kamera açıları üçüncü şahıs anlatımı haline gelir. Bu anlatım özellikle üst açılı planlarda geçerlidir. Yüksek bir bakış açısına "Tanrı'nın görüş açısı" denir. Her şeyin üstünde, her şeyi bilen, sahneden uzak, felsefi ve seyirci bakışı diye adlandırılır (Brown, 2018, s. 43).

Kameranın konuya yukarıdan bakması olarak tanımlanan üst açı, göz seviyesine göre daha yukarıda planlanan açıdır. Üst açı kullanımı için kameranın çok yukardan konumlandırılması gerekmez. Üst açı görüntüde; teknik, estetik ve psikolojik etki oluşturabilir. Konuya üst açıdan bakan izleyici üstünlük duygusuna girebilir, alt açıda yer alan nesne veya kişi güçsüz, önemsiz veya küçülmüş hissedebilir (Kılıç, 2003, s. 54). Ancak üst açı çok büyük ve geniş bir kalabalık kitleyi gösteriyorsa konunun önemi değerini kaybetmez. Üst açıdan sokak, bina, kalabalık insanların görüntüsünün amacı izleyicinin genel yapı hakkında bilgi edinmesini sağlayacak bir açılış ve tanıtım planı oluşturmaktır (Brown, 2018, s. 42).

Bir başka üst açı türü tepe açısıdır. Bu açıda kamera genellikle doksan derece ya da buna yakın bir açıyla tam olarak objelerin tepesindedir. Kamera tam tepede konumlandırıldığından ufuk çizgisi gözükmez. Tepe açının kuşbakışı açıdan farkı kameranın daha alçak bir yerde ve doksan derece konumlandırılmış olmasıdır (Ankaralıgil, 2015, s. 156).

2.1.7.8.3. Alt Açı

Alt açı, kameranın, çekimi yapılan konuya aşağıdan yukarı doğru bakması durumudur. Genellikle üst açının tersi dramatik vurgulamalar için kullanılır (Gökçe,

2012, s. 138). Alt açı kameranın konuya göz hizası altından, aşağıdan yukarıya doğru bakmasıdır. Görüntü boyutu içerisinde konuyu abartılı bir şekilde göstermek, nesneleri istenmeyen öğelerden ayırmak ve etkili bir perspektif oluşturmak için kullanılır. Alt açı konumlanmasında seyirci, kamera açısı olarak küçük bir çocuk gibi yukarıya bakıyormuş durumdadır. Sonuç olarak görüntünün izleyiciye hakim olduğu gözlenir (Kılıç, 2003, s. 54-55). Alt açılarda konu bir karakter ise oyuncu daha güçlü ve hakim görünür. Bir oyuncunun gözünden onu tehdit eden veya korkutan diğer bir oyuncu gösterilecekse genellikle alt açı kullanılır (Brown, 2018, s. 43).

Genel olarak alt açıdan çekilen karakterin, güçlü, önemli, otoriter, hakim lider, baskın, kendinden emin veya olduğu gibi anlamı çıkabilir. Seyircide alt açıdan gördüğü oyuncuya karşı güvensizlik hissi de oluşabilir. Özellikle gerilim ve korku türü filmlerin sahnelerinin alt açı planlarında korku duygusunun pekiştirilmesini sağlamaktadır (Ankaralıgil, 2015, s. 152).

2.1.7.8.4. Eğik Açı

Eğik açı Hollywood stüdyo dilinde "dutch" özgürce eğimlenmiş bir kamera açısıdır. Burada kameranın düşey ekseni konunun düşey ekseni ile açılanmaktadır. Bu da görüntünün eğimlenmesi, yatay konumunun eğilmesi, dengesinin bozulması anlamına gelir (Mascelli, 2014, s. 49-50). Daha basit ifadeyle sahnedeki gerilimi arttırmak için kameranın hafif bir şekilde yana yatırılarak yapılan açı türüdür. Her şeyi yatay ve dikey olarak düzgün bir şekilde görmeye aşina olan insan gözü, eğik açılı çekimlerde ilgi merkezinin sahneye yönelmesine sebep olur (Vineyard, 2010, s. 27). Kameranın göz seviyesi görüntüye farklı anlamlar yüklemek için değiştirilebilir. Açılı veya eğik açılı planlar yaşanılan dünyanın kontrolden çıkmış olduğunu göstermek için kara filmlerde sıklıkla kullanılır. Bu durumun tersi şekilde de kameranın hizalanması çarpık içerikleri düz göstermek için de kullanabilir (Hunt vd., 2012, s. 125).

2.2. Mizansen

Mizansen, sinemada sahnelerin ruhunu ve duygusunu yaratmanın anahtarıdır.

Orson Welles-Yönetmen

Sinemada çoğu insanın bildiği, film analizinde en çok kullanılan terimlerinden birisi mizansendir. Mizansen genel itibarıyla dekor, oyuncular, kostüm ve aydınlatma düzenlemelerini içerip yönetmene anlam yaratma, seyirciyi yönlendirme ve kendine has üslubunu oluşturma imkanı tanımaktadır.

Fransızca kökenli mizansen (mise-en-scene) kelimesi, sahnelemek ya da sahneye koymak anlamına gelmektedir. Sinemada, film analizinde en sık kullanılan kavramlardan biri mizansendir. Temeli tiyatro sanatına dayanan bu kavram, sahnede bulunan tüm aşamaları kapsamaktadır. Bunun yanında, sahnenin tasarımını, aydınlatmasını ve karakterin aksiyonlarını açıklamaktadır (Buckland, 2018, s. 17). Mizansen, ilk dönemlerde karakterleri yönlendirme uygulamasına yönelik kullanılmıştır. Sinema araştırmacıları mizansen kavramını, film sahneleri içinde yönetmenin çerçevede gösterilenler üzerindeki yönetimini anlatmak için kullanmaktadır. Mizansen tiyatroda olduğu gibi filmde de dekoru, karakterleri, ışığı ve kostümleri içermektedir (Bordwell ve Thompson, 2010, s. 118). Bu unsurların tamamı seyircide sinemasal bir mekan düşüncesini uyandırmak için bir araya gelmektedir.

Film incelemelerinde mizansen sekanslardaki olayları ve bunların nasıl çekildiğini kastetmek için kullanılabilmektedir (Buckland, 2018, s. 17). Mizansen kamera açılarını ya da kameranın nesnelere mesafesini kapsamaz. Aynı şekilde ses gibi izleyicinin göremeyeceği öğeleri de içermez (Hunt vd., 2012, s. 127). Mizansen bir bakıma izleyicinin gördükleri ile ilgili bir durumdur.

Mizansen, bir filmin yapım aşamasını ifade etmektedir. Günümüzde kesintisiz olarak kayıt alan bir kameranın karşısındaki hareketin devam ettiği sahneler için de kullanılmaktadır. Yani sahneler arası geçiş montajla değil, kamera hareketleri ve çekim sürecinde doğal düzenlemelerle gerçekleştirilmektedir. Buna göre sahnenin

tamamı montaja gereksinim duyulmayan, kesintisiz tek bir plan şeklinde çekilmektedir (Sijll, 2013, s. 54).

Anlatı sinemasında olduğu kadar her türlü anlatı olmayan sinemada da kullanılan mizansen, izleyicinin merakını, dikkatini ve gördükleri hakkında anlamlandırmalarını yönlendirmektedir. Bir anlatı filminde sunulan hikayeyi anlamak için mekanların karşılaştırılması, dış görünüşleriyle karakterlerin kişileştirilmesi ve mizansenin izleyiciye gösterdiği dikkat çekici davranışların farkına varılması gerekmektedir. Olay örgüsünün içerisinde tekrarlanan birçok motif mizansenin görsel elemanlarıdır ve bazı motifler anlamlı bir şekilde filmin baştan sona tüm organizasyonunun temel biçimsel kurallarına katkıda bulunmaktadır (Küçükcan, 1999, s.38).

Bazı sinemacıları auteur kabul edip, auteur olduklarını ispatlamak için mizanseni oluşturan unsurlardan yararlanan Cahiers du Cinema ekibi, mizansenin daha özgül bir manaya gelmesine sebep olmuştur. Auteur kavramına göre, bazı yönetmenler Hollywood'un kontrolünde çalışıp senaryoya dair söz sahibi olamasalar da çekim aşamasında kendilerine has teknikler kullanarak filmlerin kendilerine ait olduğunu ayrıştırıcı unsurlarla göstermişlerdir. Mizansen yönetmenin denetiminde, eleştirmenin sinematografik sürecin özgünlüğünü tespit etmesine yarayacak etkili bir araç haline gelmiştir (Hayward, 2012, s. 300). Böylece mizansenin, filmin ve yönetmenin tarzını ortaya koyduğunu söylemek mümkün görünmektedir.

Filmde mizansen, bir çerçeve ile sınırlandırılmış düz bir yüzeyde, belirli modellere sahip bir görüntünün resim sanatındaki karşılığıdır. Bununla beraber sinemasal mizansen görsel elemanların tekrar inşa edilmesi ve bunların yıkılması ile dramatik bir düşüncenin ifadesi ve dramatik bir zamanın gelişimini gösterir (Küçükcan, 1999, s. 39). Bordwell ve Thompson, mizansenin yönetmene sunduğu tercih ve olanakları dekor, makyaj ve kostüm, aydınlatma ve sahneleme olarak 4 başlık altında incelemiştir (2012, s. 121).

2.2.1. Dekor

Sinemada filmsel mekan hissi oluşturan unsurlardan dekor, yönetmen tarafından çok sayıda yöntemle kontrol edilebilmektedir. Bu yöntemlerden biri, içinde hareketin

sahneleneceği halihazırda var olan bir mekanı tercih etmektir. Bu yöntem, ulaşılabilirliği ve gerçekçiliği nedeniyle ilk dönem filmlerinde de tercih edilen bir yöntemdir. Yönetmen, mevcutta var olan bir dekoru seçmeyip, mesajını yansıtabileceği bir dekor da oluşturabilmektedir. Bazı yönetmenler gerçeğe uygunluğu dekor tercihinde en güçlü unsur olarak görse de bazı yönetmenler stüdyoda yapılan çekimlerin yönetmene idare gücü sağladığını savunmuştur. Melies de bunu savunmuş ve birçok yönetmen onun yolundan gitmiştir. Sinema tarihinin önemli bir kısmı boyunca yönetmenler ilginç sahneler oluşturmak ya da yalnızca maliyet kaygıları nedeniyle minyatür binalar kullanmıştır. Gelişen teknoloji, dijital efektler vasıtasıyla sanal dekorların ortaya çıkmasına olanak sağlamaktadır (Bordwell ve Thompson, 2010, s. 121-125). Almanya'da, Fransa'da ve özellikle Amerika'da film üzerinde bütünüyle yapay bir dünya yaratma imkanı, dekora farklı yaklaşımları da beraberinde getirmiştir.

2.2.2. Kostüm ve Makyaj

Mizansen unsurlarından kostüm ve makyaj da dekor gibi izleyicinin zihninde anlam oluşturmak için kullanılmaktadır. Sinemada kostümler dönemleriyle, renkleriyle, yapılarıyla büyük bir dikkatle düzenlenmektedir. Kostümler filmsel anlatıda önemli bir mesaj taşıyıcı olabilmektedir.

Foss'a göre, izleyiciler açısından anlamlandırma eğilimi sinemada kostüm ve makyajı önemli bir unsur haline getirmiştir. Filmde kostüm, karakter oluşturulmasında en etkili araçlardan biridir. Bir karakterin iş hayatında ve günlük yaşamında tercih ettiği giyim tarzı, kişiliğine ilişkin mesajlar taşıyabilmektedir. Kostüm, saç stili ve makyajda yapılan değişiklikler, karakterlerin iç dünyasındaki köklü iç değişiklikleri anlamına gelebilmektedir (Foss, 2012, s. 27). Özön ise sinemada kostümü, çoğunlukla belirli bir ülkenin, çağın, toplumun veya kişinin, özelliklerini tek bakışta yansıtabilen bir unsur olarak açıklamaktadır. Kostüm film konusunun içinde geçtiği çağı, toplumu, ülkeyi, karakterin toplumsal sınıfını ve tercihlerini ortaya koyabilmektedir (1984, s. 67). Kostüm bazen de sembolik (simgesel) bir mesajı içerebilmektedir. Kişi ile kıyafetleri ayrılmaz bir şekilde birbirlerini akla getirebilmektedir. Özellikle önemli güldürü oyuncularının yarattıkları ölümsüz karakterlerin her birinin kendine has,

değişmez kıyafetleri, bu simgesel kullanışa birer örnek olarak verilebilmektedir (Özön, 1984, s. 68). Özön bu duruma örnek olarak bir kamış baston, bir melon şapka, uzunca bir papucun bir araya gelince izleyicinin zihninde Şarlo'nun belirmesini vermektedir. Günümüzde ise Marvel karakterlerinin (Thor, Demir Adam, Örümcek Adam, Kaptan Amerika vb.) kendine has kostümlerinin direkt onları çağrıştırması örnek olarak gösterilebilmektedir.

Bordwell ve Thompson'a göre günümüzde film çekimlerinde çoğunlukla makyajda abartıdan kaçınılırken aynı zamanda da makyaj oyuncunun ifade niteliklerini vurgulamak için kullanılabilmektedir. Kameralar günlük hayatta dikkat çekmeyen çok önemli detayları kaydedebilme imkanı sunduğundan, bazı filmlerde oyuncu yüzündeki kırışıklıklar, lekeler, göreceli kusurlar gizlenebilmektedir (2012, s. 125-128). Eski dönemler içerisinde sadece belirli yapımlarda oyunculara makyaj yapılırken günümüze gelindiğinde yapımlarda rol alan tüm karakterlere makyaj tekniği uygulanmaktadır.

2.2.3. Aydınlatma, Işık

Mizansen unsurlarından aydınlatma görüntünün etkisi açısından büyük öneme sahiptir. Filmde aydınlatma, sadece izleyicinin aksiyonu görmesine imkan sağlamazken aynı zamanda izleyici zihninde oluşturulmak istenen anlama büyük katkıda bulunmaktadır. Çerçeve içindeki daha karanlık ve aydınlık alanlar kompozisyonunun oluşturulmasında yardımcıdır. Aydınlatma, izleyicinin dikkatinin belirli nesne ve aksiyonlara kaymasında önemli bir öğedir. Aydınlatma ile gösterilene dikkat çekilebilirken bir detay da gizlenebilmektedir. Işık, nesneleri gölgelendirerek ya da aydınlatarak şekillendirebilme gücünü yönetmene sunmaktadır (Bordwell ve Thompson, 2010, s. 131). Filmdeki karakterin yüzündeki bir detay, damarının atıp atmadığı, sinirlenerek üzüldüğünün gösterilmesi veya bir nesnenin önemine göre karanlığı ve parlaklığı ışık yoluyla rahatça yansıtılabilmektedir.

2.2.4. Sahneleme: Hareket ve Performans

Sahneleme, yönetmenin karakterler ve nesneler üzerindeki kontrolünü ifade etmektedir. Mizansenin diğer unsurları gibi performans da filmsel anlatı için

önemlidir. Bir karakterin performansı dış görünüş, yüz ifadesi, jest ve mimikler gibi görsel öğelerden ve sesten oluşmaktadır. Bir karakter kimi zaman sessiz sinema döneminde olduğu gibi sadece görsel varlığıyla filmde yer bulabilirken kimi zaman da söz konusu unsurların tamamıyla filmsel anlatıya katkı sağlayabilmektedir.

Esas olarak yönetmen seyircinin dikkatini vermek istediği mesaja çekmek için görüntü düzenlemesi yaparak mizansenden yararlanmaktadır. Bordwell ve Thompson'un da dediği gibi izleyici aksiyon içinde önemli olan aşamaları görmeli, yönetmenin ve filmin mesajını anlamalıdır. Yönetmen aynı zamanda belirsizlik ve merak duygularını da oluşturarak izleyicinin dikkatini çekmelidir (2010, s. 138-147). Bakıldığında mizansenin bütün bu amaçlara ulaşma konusunda yönetmenin rehberi olduğunu söylemek yanlış olmayacaktır.

Günümüzde gelişen teknoloji, dekor yaratırken dijital efektlerden yararlanmaya da imkan sağlar hale gelmiştir. Filmsel anlatıda kostümler de önemli bir mesaj ileticisidir ve günümüzde hem kostüm hem makyaj filmsel anlamın oluşturulmasında tamamlayıcı unsurlardır. Filmde kullanılan kostümler, çerçevede görünen dönemi ve toplumu yansıtan en önemli sinematografik öğelerden biridir. Yine sinematografik unsurlardan ışık kullanımıyla anlatmak istediği nesneye vermek istediği mesaja dikkat çekebilen yönetmen karakteri ve sahneyi yönlendirerek de görüntü düzenlemesi oluşturabilmektedir.

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

KERİME SENYÜCEL FİLMLERİNİN ÇÖZÜMLEMESİ

Kerime Senyücel'in filmlerinin çözümlemesini ele alan bu çalışma, Türk belgesel sinemasının önemli isimlerinden biri olan Senyücel'in eserlerine odaklanarak, onun sinematografik ve anlatısal tekniklerini derinlemesine irdelemektedir. Ayrıca bu çalışmada, Senyücel'in filmlerindeki görsel anlatım teknikleri, kamera kullanımı, plan ve sahne yapıları detaylı bir şekilde analiz edilerek, belgesel sinemaya olan katkıları değerlendirilecektir.

Kerime Senyücel'in belgesellerinde kullanılan çekim tekniklerinin ve estetik tercihlerin, onun anlatım tarzını nasıl şekillendirdiğini ve bu tercihlerin belgesel sinemasındaki yerini nasıl etkilediğini göstermektedir. Ayrıca belgesellerin ortalama plan süreleri, çekim hareketleri ve sahne geçişleri gibi unsurların analiz edilmesiyle, Senyücel'in sinemasının dinamik yapısı ve izleyiciye sunduğu görsel deneyim detaylandırılmıştır.

3.1. Kerime Senyücel Hakkında



Görsel 33: Kerime Senyücel (Sağda)

İstanbul Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi, Sanat Tarihi ve İngiliz Edebiyatı Bölümünden mezun olan Kerime Senyücel, 1975-2017 arasında TRT de prodüktör olarak görev yaptı. 2004-2009 arası EBU (Avrupa Yayın Birliği) Belgesel Grubu Yönetim Kurulunda TRT adına faaliyet göstermiştir (K. Senyücel ile kişisel iletişim, 12.03.2024).

Çağdaş Gazeteciler Cemiyeti, Türkiye Gazeteciler Cemiyeti, Hatay Birlik Vakfı, ASTAD (Anadolu Sanat Tarihçileri Derneği), Belgesel Sinemacılar Birliği üyesi olan Kerime Senyücel, İngilizce ve Fransızca bilmektedir. Kültür ve Turizm Bakanlığı 2015-2016 yılları arasında Sinema Destekleme Kurulu Üyeliği (BSB adına), Vehbi Koç ve Ankara Araştırmaları Merkezi (VEKAM) danışma Kurulu üyesi 2015-2016 olarak görev yapmıştır (K. Senyücel ile kişisel iletişim, 12.03.2024).

Yönetmenin belgesel filmleri şu şekilde sıralanmaktadır:

Yakup Kadri Karaosmanoğlu (1974), *Türk Sineması* (1976), *Postacının Dünü ve Bugünü (1978), Müzecilik* (1980), *Bir Kazının Öyküsü* (1981), *Yaşatılan Geçmiş* (1981), *Dün, Bugün Yarın* (1983), *Zafer Ötesi* (1985), *Eski Eser Kaçakçılığı ve Tahribi* (1985), *23 Nisan Demokraside İlk Adım* (1985), *Bitkilerde Şifa Ararken (*1986), *Hatay* (1987), *Sanatımızla Anadolu* (1987), *Gazi ve Mareşal Mustafa Kemal* (1987), *Yağmalanan Anadolu* (1989),*Sanatımıza Üç Bakış* (1990), *Yüzyılımız Türk Resmi* (1991), *Yaşanan Bir Gün* (1992), *Türk El sanatları* (1993), *Avrupa'da Kültür ve İnanç* (1993), *Acısıyla Tatlısıyla Hayatımız Arabesk* (1993), *Sinemayı Sanat Yapanlar* (1996), *GAP: Güneydoğunun Gerçekleşen Rüyası* (1997), *Halfeti: Suya Dönüşen Topraklar* (1999), *Antakya: Ezan, Çan, Hazan* (2002), *Zeugma… Dün, Bugün* (2002), *Işık Yenersu: Tiyatronun Narin/Çetin Divası* (2005), *Osmanoğlu'nun Sürgünü* (2006), *Hayallerdeki Harem* (2006), *Halfeti'den Hasankeyf'e Sudaki Umut* (2009), Fatih: *Avrupa'nın Kaderini Değiştiren Adam* (2012), *Bilun: Sürgünün Son Tanığı* (2016*), Tarihi Dokumak-Tosya* (2018), *Tarihi Dokumak-Ayaş* (2018), *Suut Kemal Üzerine* (2019), *Vedat Aslangül* (2018), *Keçiören Islığı (Dolun Gürerk) (*2019), *Özden Toker ve Pembe Köşk* (2020), *Vedat (Vahric) Aslangül* (2020), *Derman Eczanesi, Ecz. Niyaz Dermancı* (2020*), Akcan Tuhafiye - Tuncer Akcan* (2021), *Yüzyıllık Ankaralı - Nebahat Taşkın* (2021), *Antik Tuğra - Özcan İzmirlier* (2022), *Dericizâde - Angaralı Faruk Bey* (2023), *Olmak ya da Olmamak - Lozan 1923 (2023)* (www.kameraarkasi.org).

49 yıllık meslek yaşamında yurt içi ve yurt dışında ödüller almıştır. "*Halfeti Suya Dönüşen Topraklar*" belgeseliyle Türkiye Gazeteciler Cemiyeti, 2001 de, Sedat Simavi Ödülü, TV Dalı Ödülü. 2001 "*Zeugma, Dün, Bugün*", ile ABU (Asya Pasifik Yayın Birliği) 2003 yılı en iyi belgesel ödülü; "*Osmanoğlu'nun Sürgünü*" (2006) ile

"Radyo Televizyon Muhabirleri Derneği" yılın belgeseli ödülü, "*Halfetiden Hasankeyfe Sudaki Umut*" (2010) belgeseliyle "GAP'ın Kanaat Önderleri" ödülü, *Bilûn: Sürgünün Son Tanığı* (2016)- Türkiye Gazeteciler Cemiyeti, Başarı Ödülleri, TV Belgesel Dalı Ödülü almıştır. Halen Koç Üniversitesi VEKAM (Vehbi Koç Ankara Araştırmaları Merkezi) için Ankara sözlü tarih çalışmaları yapmaktadır. Evli ve iki çocuk annesidir (K. Senyücel ile kişisel iletişim, 12.03.2024).

Kerime Senyücel'i diğer belgesel yönetmenlerden ayıran en büyük özelliklerinden birisi kendisinden başka bu alanda çalışan ve çok sayıda belgesel üreten kadın belgesel yönetmen olmamasıdır. Bunun yanında 1977 yılından itibaren TRT'de çalışarak 30 yılı aşkın bir süre belgesel film yapım ve yönetmenliği yaptığı görülmektedir. Bu uzun süreli tecrübe, ona derin bir bilgi ve beceri birikimi sağlamıştır. Daha öncesinde de söylendiği gibi Senyücel'in belgeselleri uluslararası alanda tanınmış ve ödüller kazanmıştır. Berlin ve Rotterdam gibi prestijli film festivallerinde jüri üyeliği yapmış olması, onun uluslararası alanda da saygın bir yer edinmesini sağlamıştır. Senyücel, Belgesel Sinemacılar Birliği üyesi olmasının yanı sıra, bir dönem EBU (Avrupa Yayın Birliği) Belgesel Grubu'nda yönetim kurulu üyeliği yapmıştır. Bu aktif katılım, onun sektör içindeki etkisini ve bağlantılarını artırmıştır. Senyücel, belgesellerinde genellikle kültürel ve tarihsel konulara odaklanmaktadır. Örneğin, *Fatih: Avrupa'nın Kaderini Değiştiren Adam* (2012) ve *Bilun: Sürgünün Son Tanığı* (2016) gibi belgesellerinde tarihsel olayları ve figürleri derinlemesine ele alırken bu konulara olan hassasiyeti ve ilgisi onun çalışmalarını öne çıkarmaktadır. Ayrıca *Yüzyıllık Ankaralı: Nebahat Taşkın* (2021) ve *Antik Tuğra: Özcan İzmirlier* (2022) gibi biyografi tarzı belgesellerinde kişilerin toplum üzerindeki etkisi, kültürel mirası, çalışmalarının ve katkılarının etkilerini değerlendirmiştir. Bu özellikler, Kerime Senyücel'in diğer belgesel yönetmenlerinden farklılaşmasına ve kendi alanında öne çıkmasına yardımcı olmuştur.

3.2. Çalışmanın Problemi

Kerime Senyücel'in belgesel filmleri, tarihsel, kültürel ve toplumsal anlatıların tasvirleri açısından çağdaş Türk sinemasının önemli ancak yeterince araştırılmamış bir bölümünü temsil etmektedir. Senyücel'in çalışmalarının kültürel önemine rağmen,

sinematografik tekniklerinin ve anlatı stratejilerinin sistematik analizine ilişkin akademik literatürde boşluk bulunmaktadır. Bu çalışma, Bordwell ve Thompson'ın film eleştirisi metodolojisini Senyücel'in belgesellerinden seçilmiş bir örneğe uygulayarak bu boşluğu gidermeyi amaçlamaktadır. Söz konusu sorun, Senyücel'in görsel anlatılarını kompozisyon, aydınlatma, çerçeveleme ve kurgu ritimleri gibi belirli sinematografik unsurlar aracılığıyla nasıl inşa ettiğini eleştirel bir şekilde inceleyen kapsamlı bir akademik söylemin olmamasıdır. Çalışma bu unsurları inceleyerek, Senyücel'in yönetmenlik yaklaşımının ve belgesellerinin estetik niteliklerinin daha derinlemesine anlaşılmasını sağlamayı, film çalışmaları alanına ve Türkiye'de belgesel film yapımının tarihine katkıda bulunmayı amaçlamaktadır.

3.3. Çalışmanın Amacı

Bu tezin amacı, Bordwell ve Thompson'ın film eleştirisi analiz çerçevesini kullanarak Kerime Senyücel'in belgesel filmleri üzerine kapsamlı bir sinematografik inceleme yapmaktır. Senyücel'in *Halfeti: Suya Dönüşen Topraklar* (1999), *Işık Yenersu: Tiyatronun Narin/Çetin Divası* (2005) *Fatih: Avrupa'nın Kaderini Değiştiren Adam* (2012), *Bilun: Sürgünün Son Tanığı* (2016), *Suut Kemal Üzerine* (2019), *Özden Toker ve Pembe Köşk* (2020), *Yüzyıllık Ankaralı: Nebahat Taşkın* (2021) ve *Antik Tuğra: Özcan İzmirlier* (2022) adlı belgesellerinden yola çıkan bu çalışma, yönetmenin anlatı ve estetik tekniklerini aydınlatmayı amaçlamaktadır. Bu temel amaç bir dizi alt amaca da hizmet etmektedir: (1) Senyücel'in görsel anlatılarını inşa etmek için kullandığı çekimlerin fotografik kapsamı, çerçevelenmesi ve çekim süresi gibi temel sinematografik unsurları tanımlamak ve analiz etmek, (2) kompozisyon, alan derinliği, ışıklandırma, kamera konumlandırma ve kurgu ritimleriyle ilgili yönetmenlik kararlarının belgesellerinin tematik ve duygusal etkisine nasıl katkıda bulunduğunu anlamak, (3) bu sinematografik tekniklerin her bir belgeselde tutarlı bir anlatı yapısı oluşturmak için nasıl etkileşime girdiğinin sistematik bir dökümünü sunmak ve (4) Senyücel'in belgesel türüne katkılarını ve yenilikçi yaklaşımlarını vurgulayarak Türk belgeselciliği üzerine akademik söyleme katkıda bulunmak.

Bu amaçla çalışmada bir dizi araştırma sorusunun yanıtı aranacaktır:

- Kerime Senyücel, belgesellerinin görsel ve anlatısal yapısını inşa etmek için sinematografik teknikleri nasıl kullanmaktadır?
- Kerime Senyücel belgesellerinde alan derinliği, insan ve mekan organizasyonu açısından kullanılan özel kompozisyon stratejileri nelerdir?
- Kerime Senyücel, belgesellerin tematik ve duygusal etkisini artırmak için doğal ve yapay aydınlatma teknikleri nasıl kullanılmaktadır?
- Kerime Senyücel, belgesellerinde bakış açısını ve özneye olan mesafeyi belirlemek için hangi çerçeveleme tekniklerini kullanmaktadır?
- Kerime Senyücel belgesellerinde kamera konumlandırması, bakış açısı ve kameranın optik ve mekanik hareketleri genel anlatıya ve estetik deneyime nasıl katkıda bulunmaktadır?
- Çekim süresi Kerime Senyücel belgesellerinin ritmini ve temposunu ne şekilde etkilemektedir?
- Kerime Senyücel belgesellerinde plan sekansları ve ortalama çekim uzunlukları, kurgu ritmini nasıl etkilemektedir?
- Kerime Senyücel belgesellerinde belirlenen sinematografik unsurlar her bir belgeselin kapsayıcı temalarına ve mesajlarına nasıl katkıda bulunmaktadır?
- Bu unsurlar anlatı yapısını güçlendirmede ve yönetmenin vermek istediği mesajı iletmede nasıl bir rol oynamaktadır?
- Kerime Senyücel'in yönetmenlik tarzının ayırt edici özellikleri nelerdir ve bunlar Türk belgesel sinemasındaki daha geniş eğilimlerle nasıl karşılaştırılabilir?
- Kerime Senyücel'in belgesel film yapımına yaklaşımı diğer çağdaş Türk belgeselcilerden ne şekilde ayrışmakta ya da onlarla ne şekilde örtüşmektedir?

3.4. Çalışmanın Önemi

Kerime Senyücel belgeselleri eleştirmenlerce beğenilmesine rağmen akademik literatürde yeterince incelenmemiştir. Bu çalışma, yönetmenin çalışmalarının kapsamlı bir analizini sunarak bu boşluğu doldurmakta ve yönetmenin yönetmenlik teknikleri ve anlatı stratejileri hakkında içgörüler sunmaktadır. Bordwell ve Thompson'ın film eleştirisi çerçevesini uygulayan bu çalışma ayrıca, belgesel filmlerin analizine yönelik

metodolojik yaklaşımı geliştirme olasılığını da bünyesinde barındırmaktadır. Araştırma, kompozisyon, ışıklandırma, çerçeveleme ve kurgu gibi belirli sinematografik unsurların belgesel filmlerin genel anlatısına ve duygusal etkisine nasıl katkıda bulunduğunu ortaya koyacak olması bakımında da önemli görülmektedir. Zira bu anlayış, görsel hikaye anlatma tekniklerinin ve bunların karmaşık tema ve mesajları aktarmadaki etkinliğini zenginleştirme potansiyeli taşımaktadır. Öte yandan çalışma, Senyücel'in filmlerine odaklanarak, Türk belgesel sinemasına yapılan önemli katkıları vurgulamakta, sinemanın kendine has özelliklerine ve kültürel önemine dikkat çekmektedir. Bu vurgu, Türk film yapımcılarının ve sanatsal girişimlerinin küresel ölçekte daha fazla tanınmasını sağlayacaktır. Bu çalışmanın bulguları hem Türkiye bağlamı içinde hem de ötesinde belgesel film yapımına ilişkin gelecekteki araştırmalar için bir temel oluşturabilir. Eş deyişle bu çalışma, sinema öğrencileri, akademisyenler ve uygulayıcılar için eğitici bir kaynak olarak düşünülebilir. Son olarak belgeseller, kültürel mirasın ve tarihsel anlatıların korunmasında önemli bir rol oynamaktadır. Bu çalışma, önemli bir Türk yönetmenin çalışmalarını belgeleyerek ve analiz ederek bu korumaya katkıda bulunmaktadır.

3.5. Çalışmanın Evren ve Örneklemi

Çalışmanın evrenini Kerime Senyücel'in yönettiği tüm belgesel filmler (n=47) oluşturmaktadır. Örneklem, Kerime Senyücel tarafından yönetilen sekiz belgesel filmden oluşmaktadır. Bu filmler tematik çeşitliliklerine, tarihsel önemlerine ve Senyücel'in yönetmenlik tarzını temsil etmelerine göre amaçlı örnekleme yöntemiyle seçilmiştir. Seçilen belgeseller şunlardır:

- *Halfeti: Suya Dönüşen Topraklar* (1999): Belgesel, Şanlıurfa'nın Halfeti ilçesi ile çevre illerden toplam 45 köyün, Birecik barajı inşaatı nedeniyle geçirdiği dönüşümü, yerel halk ve doğa üzerindeki etkisine odaklanarak anlatmaktadır.
- *Işık Yenersu: Tiyatronun Narin/Çetin Divası* (2006): Türk tiyatrosunun 'Yaramaz kız çocuğu' diye adlandırılan Işık Yenersu'nun hayatını ve sanat yaşamını konu ediniyor.

- *Fatih: Avrupa'nın Kaderini Değiştiren Adam* (2012): Fatih Sultan Mehmet'in hayatına, edebi ve sanatsal yönleri ile liderlik başarılarına odaklanan bu belgesel, onun Avrupa ve dünya tarihi üzerindeki etkisini vurgulamaktadır.
- *Bilun: Sürgünün Son Tanığı* (2016): Film, Osmanlı hanedanının sürgününü, sürgünün son tanığı Bilun Alpan ve yakınlarının hikayesini anlatmaktadır.
- *Suut Kemal Üzerine* (2019): Bu belgesel, Türk sanatı ve kültürünün dünyaca tanınmasına katkısıyla bilinen Suut Kemal Yetkin'in hayatını konu almaktadır.
- *Özden Toker ve Pembe Köşk* (2020): Bu film, İsmet İnönü'nün kızı Özden Toker'in hayatını ve Türkiye'de Cumhuriyetin kuruluş yıllarını incelemektedir.
- *YüzYıllık Ankaralı: Nebahat Taşkın* (2021): Bu belgeselde, Kurtuluş Savaşı sonrası Ankara'da bir milletvekilinin kızı olan Nebahat Taşkın'ın hikayesi ele alınmıştır.
- *Antik Tuğra: Özcan İzmirlier* (2022): Film, Kayseri'den Ankara'ya 1935 yılında göç eden bir aileyi, ailenin ticari ve kültürel yaşamı ile aile fertlerinden Özcan İzmirlier'in gümüş ve tuğralara olan ilgisini konu edinmiştir.

Bu çalışma, örnekleme alınan bu filmleri analiz ederek, Senyücel'in sinematografik teknikleri ve anlatı stratejileri hakkında kapsamlı bir kavrayış geliştirmeyi; temaları ve üslup unsurlarını yansıtmayı amaçlamaktadır.

3.6. Çalışmanın Sınırlılıkları

Bu çalışma Kerime Senyücel'in belgesel filmlerinin kapsamlı bir analizini sunmayı amaçlarken, araştırmanın kapsamını ve bulgularını etkileyebilecek bazı sınırlılıkları da kabul etmektedir:

S1. Çalışma, Senyücel'in tüm çalışmaları arasından seçilen sekiz belgeselden oluşan bir örnekleme odaklanmaktadır. Bu filmler tematik çeşitlilikleri ve temsil kabiliyetleri nedeniyle amaçlı örnekleme yöntemiyle seçilmiş olsalar da Senyücel'in yönetmenlik tarzının ve sinematografik tekniklerinin tüm yönlerini yansıtmayabilmektedir.

S2. Film eleştirisi doğası gereği bir dereceye kadar öznellik içerir. Sinematografik unsurların ve anlatı stratejilerinin yorumlanması farklı araştırmacılar

arasında değişiklik gösterebilir ve bu da bu çalışmada varılan sonuçları etkileme potansiyeline sahiptir.

S3. Belgesellerin yüksek kaliteli kopyalarının yanı sıra yönetmen notları, röportajlar ve kamera arkası görüntüleri gibi tamamlayıcı materyallere erişim sınırlı olabilir. Bu durum, analizin derinliğini ve yönetmenin amacını ve tekniklerini kapsamlı bir şekilde anlama becerisini etkilemektedir.

S4. Bordwell ve Thompson'ın film eleştirisi çerçevesi analiz için yapılandırılmış bir yaklaşım sunarken, sinematografik çalışmanın tüm olası açılarını ve boyutlarını kapsamayabilir. Diğer metodolojiler ve teorik perspektifler, bu çalışmanın kapsamı dışında kalan ek içgörüler sunabilmektedir.

S5. Bu çalışma öncelikli olarak sinematografik unsurlara ve anlatı stratejilerine odaklanmakta, yapım bağlamları, izleyici alımlaması ve belgesellerin daha geniş etkisi gibi diğer önemli unsurları potansiyel olarak göz ardı etmektedir.

3.7. Çalışmanın Yöntemi

Bu çalışma, Kerime Senyücel'in seçilmiş belgesel filmlerinin ayrıntılı sinematografik analizine odaklanan nitel bir araştırma tasarımı kullanmaktadır. Metodolojik çerçeve, Bordwell ve Thompson'ın (2013) *Film Sanatı: Bir Giriş* adlı kitabında özetlenen film eleştirisi ilkelerine dayanmaktadır. Yöntem üç temel adımdan oluşmaktadır: (1) bir tez geliştirmek, (2) filmleri bölümlere ayırmak ve (3) temel sinematografik teknikleri analiz etmek.

(1) Filmin özeti

İlk adım, her belgesel için analizin açıklamayı ve desteklemeyi amaçlayacağı merkezi bir tezin formüle edilmesini içermektedir (Bordwell ve Thompson, 2013). Bu tez, Senyücel'in izlediği birincil anlatı ve estetik hedeflere odaklanarak, filmlerin ön izlemeleri ve tematik değerlendirmelerinden (film özeti) türetilmiştir.

(2) ***Filmlerin bölümlere ayrılması:***

İkinci adım, her belgeselin tutarlı bölümlere ya da kısımlara ayrılmasından oluşmaktadır. Bu bölümleme, analizin organize edilmesine ve film boyunca anlatı ve görsel unsurların ilerleyişinin belirlenmesine yardımcı olmaktadır. Bölümler anlatı, tematik vurgu ya da sinematografik tekniklerdeki önemli değişimlere göre belirlenmektedir (Stam, 2004).

(3) ***Sinematografik tekniklerin analizi:***

Analizin özü, Bordwell ve Thompson'ın kılavuz ilkelerini izleyerek temel sinematografik tekniklerin incelemesini içermektedir. Analiz üç ana unsur etrafında yapılandırılmıştır:

***Çekimin fotografik kapsamı*:**

(a) Kompozisyon: Görsel unsurların çerçeve içinde düzenlenmesinin anlatıya ve duygusal etkiye nasıl katkıda bulunduğu analiz edilir. Bu, alan derinliğinin kullanımını, insanların ve nesnelerin mekansal organizasyonunu ve ön plan ile arka plan unsurlarının karşılıklı etkileşimini içerir (Monaco, 2013c).

(b) Aydınlatma: Ruh halini geliştirmek, anlam iletmek ve belgeselin tematik yapısını desteklemek için doğal ve yapay ışık kullanımı incelenir (Brown, 2016).

Çekimin çerçevelenmesi:

(a) Kamera konumu: Açılar, perspektifler ve bakış açıları dahil olmak üzere kameranın konuya göre konumlandırılması incelenir. Bu analiz, kamera konumlandırmasının izleyicinin anlatıya katılımını nasıl etkilediğine odaklanır (Thompson ve Bowen, 2011).

(b) Kamera Hareketi: Pan, tilt, takip çekimleri ve elde çekimler gibi kamera hareketlerinin türlerini ve amaçlarını analiz eder. Çalışma, bu hareketlerin dinamik görsel hikaye anlatımına nasıl katkıda bulunduğunu araştırır (Mercado, 2013).

(c) Çerçeveleme Teknikleri: Zoom kullanımı, odak kaydırmaları ve çerçeve içinde çerçeveleme dahil olmak üzere çekimleri çerçevelemek için kullanılan optik ve mekanik yöntemler değerlendirilir (Arijon, 1991).

Çekim süresi:

(a) Çekim Uzunluğu: Çekimlerin ortalama uzunluğunun ve tek tek çekimlerin süresinin filmin ritmini ve temposunu nasıl etkilediği araştırılır. Bu, uzun çekimlerin ve hızlı kesmelerin analizini içerir (Katz, 1991).
(b) Kurgu Ritimleri: Çapraz kesme, devamlılık kurgusu ve montaj sekanslarının kullanımı da dahil olmak üzere genel kurgu tarzı araştırılır. Çalışma, kurgu ritimlerinin anlatı akışını ve izleyici deneyimini nasıl etkilediğini inceler (Dancyger, 2015).

Veri toplama ve analiz:

Veri toplama süreci, seçilen her bir belgeselin birden fazla kez izlenmesini, ayrıntılı notlar alınmasını ve kare kare analiz edilmesini içermektedir (Yin, 2014). Bu süreç, Senyücel'in yönetmenlik niyetleri ve bağlamsal arka planı hakkında daha derin bilgi elde etmek için mevcut röportajlar, yönetmenin notları ve diğer ilgili materyallerin gözden geçirilmesiyle desteklenmiştir. Nitel içerik analizi, verileri sistematik olarak kodlamak ve kategorize etmek için kullanılmış, böylece tekrar eden örüntüler ve temalar tespit edilmiştir. Bu yaklaşım, sinematografik tekniklerin ve bunların anlatı işlevlerinin kapsamlı bir şekilde anlaşılmasını kolaylaştırmaktadır (Schreier, 2012). Bordwell ve Thompson'ın film eleştirisi çerçevesini nitel içerik analizi yaklaşımıyla bütünleştiren bu çalışma, Kerime Senyücel'in belgesel filmlerinin derinlemesine bir incelemesini sunarak sinematografik analiz ve belgesel film yapımına ilişkin akademik söyleme katkıda bulunmayı amaçlamaktadır.

3.8. Bulgular: Kerime Senyücel Filmlerinin Çözümlemesi

Çalışmanın bu bölümünde Kerime Senyücel'in örneklem olarak belirlenen belgesel filmlerinin özeti incelenerek, bölümlere ayrılacaktır. Filmlerin fotoğrafik kapsamı, çerçevesi ve çekim süreleri ile anlatıya katkı sağlayan; metin ve senaryo,

kompozisyon, mizansen, ışık ve renk, zaman ve mekan, kurgu, ses ve müzik, görüntü gibi sinematografik unsurlar incelenecektir.

3.8.1. *Halfeti: Suya Dönüşen Topraklar* (1999) Filminin Çözümlemesi

Çözümlemenin bu örnekleminde Yönetmen Kerime Senyücel'in *Halfeti: Suya Dönüşen Topraklar* (1999) filminin özeti çıkarılarak bölümlere ayrılacaktır. Sonrasında ise filmin fotoğrafik kapsamı, çerçevesi ve çekim süreleri irdelenerek anlatıya katkı sağlayan diğer sinematografik unsurlar incelenecektir.

3.8.1.1. Filmin Özeti

Birecik Barajı'nın yapılacağı alan, tarihsel olarak "Yukarı Mezopotamya Bölgesi" olarak ifade edilen yerleşim yeridir. Bölge geçmişten günümüze Urartulardan Romalılara, Haçlılardan Selçuklulara, Ermenilerden Araplara, Osmanlılardan Türklere kadar pek çok kültüre ev sahipliği yapmıştır. Çekimleri 4 yılda tamamlanan belgeselde bölge halkının yaşamının nasıl değiştiği ve tarihi ve kültürel Roma kenti Zeugma'nın yavaş yavaş suya gömülmesinin hikayesi belgelenmektedir.

Birecik baraj gölü Gaziantep, Şanlıurfa, Adıyaman'a bağlı 7 ilçenin sınırları içerisinde yer alır. Baraj gölü altında kalacak alanda 30000 kişi yaşamaktadır. Halfeti'yle beraber 45 köy barajdan etkilenmektedir. 9 köy tümüyle, diğerleri kısmen sular altında kalmaktadır. 1999 yılı Kasım ayında su tutmaya başlayacak olan baraj 2000 yılı Ekim ayına kadar yeşil Fırat vadisinde yer alan 9 köyün yerleşim yerini ve tarım arazilerin, 3 köyün tarım arazileri ve yollarını ve Halfeti ilçesi merkezinin beşte ikisini sular altında bırakacaktır. Bölgede tarihin akışını değiştirecek kalıntılar baraj gölünün altında kalacaktır. Tarihi öneme sahip Zeugma'nın beşte biri sular altında kalacaktır.

Doğu Anadolu bölgesinden doğan Fırat nehri derin vadilerden geçerek Halfeti'ye gelir. Burada oluşturduğu verimli topraklar üzerinde binlerce yıllık Fırat nehri yaşar. Alanda yapılan araştırmalarda 900 bin yıl öncesinden bugüne 40 tan fazla yerleşim yerinin kurulmuş olduğu saptanmıştır. Ünlü Roma kenti Zeugma'dan günümüze çok fazla bir şey kalmamıştır. 1992 yılından beri sürdürülen kazılarda Fırat'a bakan yamaçlardan birinde iç avlulu Roma villası bulunur. Gaziantep Müzesi

yönetiminde Fransız ve Türk arkeologlar tarafından çalışmalar yürütülmektedir. Barajda suyun tutulacağı ilk zamanlara kadar kazı çalışmalarına devam edilmesi planlanmaktadır.

Baraj; Türk, Alman, Avusturya, Belçika, Fransa'dan farklı şirketler topluluğu tarafından yapılmaktadır. Yap, işlet, devret yöntemiyle inşa edilen baraj 15 yıl sonra Türkiye'ye devredilecektir.

Barajın 2001 yılı ekim ayından itibaren elektrik üretmesi planlanmaktadır. Ayrıca Nizip ve Birecik'in içme suları da barajdan sağlanacaktır.

Halfeti: Suya Dönüşen Topraklar (1999) filmin çekimleri 1996 yılında başlamış, 2001 yılına kadar bölgede bu şekilde detaylı ve uzun süreçli bir gözlem çalışması yapılmıştır.

3.8.1.2. Filmin Bölümleri

Halfeti: Suya Dönüşen Topraklar (1999) filminin 1998 yılında çekilen bölümü; "Belki de hayatımızı baraj yeniden şekillendirecek", 1999 yılında bölgedeki değişimi konu edinen diğer bölümü; "Anılarla yaşam sürmeyi düşünürsek hiçbir şey başaramayız" başlığı altında öne çıkar. 2000 yıllarında çekilen son bölümde; "Fırat Nehri vadisinde kuş seslerinin yerini hızar sesleri aldı" ismini taşımaktadır.

Filmin ilk bölümünde, Arıcı Orhan, Fırat kıyısında yeşillikler içinde bir bahçesi bulunan Erol Gökçek, Anadolu'ya Selanik'ten gelen 120 yaşındaki Osman Emmi, doğa aşığı Halfetili Emine ve bölgede yaşayan birçok köylünün baraj yapımı ile hayatlarında meydana gelecek değişimler anlatılmaktadır.

Halka ait tarım topraklarının yok olması köylülerin tüm yaşam şekillerini değiştirmek zorunda kalmasına yol açar. Bu konuda önlemler alınması için GAP İdaresinin Birleşmiş Milletler Kalkınma Programı desteğiyle başlattığı proje gerçekleştirilmiştir. Bu projenin temel özelliği olan halk katılımı büyük ölçüde sağlanmıştır.

Göçmen olacak bölge halkını olumsuz etkilerden korumak, incitmemek için GAP idaresi proje grubu katılımcı yaklaşımla halkla görüşerek, sorunları saptayarak çalışmalar yürütmektedir.

Baraj gölü altında kalan mülkleri devlet kamulaştıracaktır. Baraja ait kamulaştırmaları dönemin Enerji ve Tabi Kaynaklar Bakanlığı tarafından yapılmaktadır. 1998 yılında GAP İdaresi Birecik Baraj Gölü çevresi alt bölge geliştirme planı hazırlar. Bölgenin çevre koruma planı hazırlanır. Barajdan etkilenecek köylerin taşınması devletin yatırım planına alınır. Şanlıurfa'ya bağlı olan köylerde Tarım Reformu Genel Müdürlüğü tarafından köy kurulması çalışmaları başlatılır. Köy Hizmetleri Genel Müdürlüğü tarafından konutların kredilendirilmesi, içme suyunun sağlanması ve yol yapımı gibi çalışmalar başlatılır.

Kamulaştırılacak alanlardaki mülklerin, cins ve miktarlarının saptanmasına başlanır. Kamulaştırma bedelleri yerel Kıymet Taktir Komisyonlarının belirledikleri fiyatlar üzerinden rayiç bedelleri göz önüne alarak fiyatlar belirlenmektedir. Gözeli'nin taşınacağı köy yeri hakkında bilgilendirme çalışmaları yapılır. 1998 yılı ekim ayında Belkıs (Kavunlu) köyünün yeni imar planı halk tartışmasına açılır. 1998 Haziran ayında köylerde iskan çalışmalarına başlanır. Kamulaştırmadan etkilenecek köylülere iskan olanakları açıklanır. Barajdan etkilenecek köylerden üst kotlara yerleşmek isteyen Belkıs (Kavunlu) Savaşan, Gözeli, Keskince ve Dorucak'ın yeni yerleşim yerleri belirlenir. Bankalara yatırılan kamulaştırma bedellerini ekonomik yatırımlarda kullanmak isteyen köylülere GAP Proje grubu yatırım tavsiyelerinde bulunur.

Tüm bu çalışmalar yürütülürken barajın açılışı, inşaatına yönelik çekimler gerçekleştirilir. Ayrıca barajdan etkilenecek bölgenin doğal güzellikleri, tarihi, dokusu, yaşayan insanları izleyiciye ayrıntılı bir şekilde gösterilir. Halfeti, kendine özgü Hristiyan dönemi izlerini taşıyan mimarisiyle bölgenin önemli tarihi ve kültürel merkezidir. Bu çalışmaların yanı sıra baraj dolayısıyla bir bölümü sular altında kalacak olan Zeugma'da, Fransız ve Türk arkeologlar tarafından kazı çalışmaları yürütülmektedir.

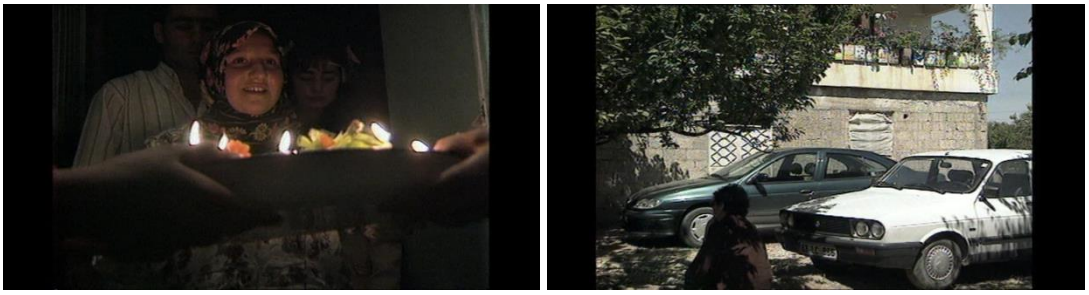
Fırat Nehri üzerine kurulan Birecik Barajı ile aslında köyleri sular altında kalacağı için kendilerine başka yerlerde başka yaşamlar sunulan 30 bin insanın hikayesini konu alan filmin ikinci bölümünde yönetmen bölgede filmin ilk bölümünden sonra yaşanan gelişmeleri anlatır. 41 köyü etkileyecek baraj yapımı sürmekte, köylüler doğup büyüdükleri topraklarda son yazlarını geçirmektedir.

3. bölüm, bölgede gözlem çalışmalarına yıllarını veren yönetmenin, bölge insanının yaşamındaki ve Fırat Nehri kıyılarındaki doğal güzellikler ve yemyeşil topraklardaki değişimleri göstermek için çektiği sonuç bölümüdür.

Birecik Barajı'nın suları 2000 yılı nisan ayından itibaren yükselmeye başlar. Önce baraja yakın köylerin bahçeleri ve evleri su altında kalır. Daha sonra baraj inşasının tamamlanmasıyla 45 köy sudan etkilenir.

Bazı köylüler, kamulaştırma bedelleri geç ödendiği için çok kısa sürede ağaçlarını kesip köylerini boşaltmak zorunda kalır.

Çok kısa zamanda taşınmaları gereken köylülerin yeni evleri alıştıklarının dışında bahçesiz ve ağaçsızdır. Yıllarca ülkenin en verimli topraklarından birinde doğmuş büyümüş, geçimini topraktan sağlamış bölge insanı için bahçelerini, evlerini geride bırakmak, sancılı bir sürecin başlangıcı olur. Kimi alıştığı topraklardan ayrı kaldığı için hüzünlenecek, kimi ise bundan sonra geçimini ne ile sağlayacağı konusunda endişelenecektir. Yönetmen, filminin üçüncü ve son bu bölümünde bölge insanının ve sular altında kalan taş binaların, doğal atmosferin hüznüne odaklanmıştır.



Görsel 34: *Halfeti: Suya Dönüşen Topraklar* filminden ekran görüntüleri

Köylülerden bazılarına kamulaştırma bedelleri ödenmiş, bazıları hala ödeme beklemektedir. Bu bölüm kamulaştırma bedellerinin hangi giderler ya da yatırımlar

için kullanıldığını da irdelemiştir. Aldığı ücret ile düğün yapan da vardır, araba alan da fabrika kuran da…



Görsel 35: *Halfeti: Suya Dönüşen Topraklar* filminden köylülerin yeni yapılan evlerinin görüntüsü

Köyleri sular altında kalacak bazı köylüler evlerine taşınmış, bazıları içinse yeni köy inşaları sürmektedir. Bölüm, baraj inşasının tamamlanması öncesi son sürece ışık tutar.

3.8.1.3. Filmin Fotoğrafik Kapsamı



Görsel 36: *Halfeti: Suya Dönüşen Topraklar* filminden düğün görüntüleri

Halfeti: Suya Dönüşen Topraklar (1999) filminin "Baraj Belki de Hayatımızı Yeniden Şekillendirecek" isimli ilk bölümü, jeneriğin ardından, dış ses anlatıcının "Bir düğün töreninde eğlenen Halfeti'liler. Asırlardır Fırat'ın hediyesi olarak kabul ettikleri bereketli topraklar üzerinde yaşarlar. Yakında yaşam alanlarının sular altında kalacağını bilmelerine rağmen, umutlarını yitirmeden yaşamlarını sürdürmeye çalışıyorlar." ifadeleri ve geleneksel bir düğün görüntüsüyle başlar. Yönetmen daha

filmin ilk sekansında, bir haber başlığı gibi hem konusunu izleyiciye açıklamış hem de detaylarla ilgili merak uyandırmıştır.



Görsel 37: *Halfeti: Suya Dönüşen Topraklar* filminden düğün görüntüleri

Aslında bölge halkıyla ilgili trajik bir konuyu işleyen yönetmen, ironik bir şekilde Türk kültüründe "en mutlu gün" denilen düğün gününden başlamıştır anlatısına. Bu nedenle filmin başında bir yandan umut, yeniden başlangıç, birlik ve beraberlik, diğer yandan umutsuzluk çağrışır izleyicide. Ekrana gelen görüntülerde bölge halkının yaşam tarzına, kültürüne, giyim kuşamına ilişkin de detaylar bulunur. Film hem bu bölümüyle hem de ikinci ve üçüncü bölümleriyle bölge halkının yaşam tarzındaki değişiklikleri de ortaya koyacak, 10 yıl ya da 50 yıl sonra hiç bulunmayacak köylerle ilgili bir arşiv oluşturmuş olacaktır.



Görsel 38: *Halfeti: Suya Dönüşen Topraklar* filminden düğün görüntüsü

Yönetmen belgeselinde zamanda ve mekanda birliği sağlamış, gerçek insanları, oldukları gibi, gerçek mekanda görüntülemiştir. Anlatının gerçekçiliği için önemli olan bölgede yaşayan insanları, kendilerinden dinlemiş, yaşananları olduğu gibi aktarmıştır.





Görsel 39: *Halfeti: Suya Dönüşen Topraklar* filminden insan ve mekan ilişkisi örnekleri

"Toprak, yer, yurt, köy" unsurlarının içeriğin odağı olmasından kaynaklı yönetmen Senyücel, filminde özellikle insan ve mekan öğesini bir arada kullanmıştır. Köyleri sular altında kalacak insanlar için hem öz toprakların hem de belki çok sevdikleri komşularından ayrı yeni bir hayat başlayacaktır. Doğdukları topraklarda kök salamayacak bu insanlar, topraklarıyla birlikte filmin ana öğesidir.



Görsel 40: *Halfeti: Suya Dönüşen Topraklar* filminden Halfeti görüntüsü

Urartu kaynaklarında Halfa olarak isimlendirilen Halfeti, bölgenin en eski ve en önemli merkezlerindendir. Kendine özgü Hristiyan dönemi izlerini de taşıyan mimarisiyle önemli bir tarihi ve kültürel merkezdir.





Görsel 41: *Halfeti: Suya Dönüşen Topraklar* filminden genel ve yakın plan örnekleri

Yönetmen *Halfeti: Suya Dönüşen Topraklar* (1999) filminde bölgenin tarihi dokusunu yansıtmak için sık sık bölgeden çekilmiş görüntüleri yer vermiş, dış ses anlatıcının metni eşliğinde milattan önce 9. yüzyıl sonlarında geç Hitit dönemine tarihlendirilen Rumkale, Fırat Nehri, Zeugma kenti kalıntıları ayrı ayrı genel ve yakın planlarla gösterilmiştir.

Filmde sadece bölge halkının kendisi değil bölgenin geçmişi detaylı bir şekilde ele alınır. Örneğin Arapların Rumkale'ye, "Truva atı tekniğine" benzer şekilde gelişi, dış ses anlatıcının yanı sıra bölgede yaşayan köylü tarafından da anlatılır. Aynı zamanda bir sanat tarihçisi olan Senyücel'in bakış açısında bu özelliği zaman zaman hissedilir.



Görsel 42: *Halfeti: Suya Dönüşen Topraklar* filminden tarihi kazı çalışmaları görüntüleri

Sanat tarihçisi bakışıyla bölgedeki kazı çalışmalarını da belgeleyen ve filmiyle tarihe tanıklık etmiş olan yönetmen Senyücel, baraj yapımının kazı çalışmalarını

etkileyip etkilemeyeceğini Aksel Tibet'e sorar. Tibet, baraj inşasının hemen ardından, suyun tutulacağı ilk aylarda bile kazı çalışması yapabileceklerinden umutlu olduğunu söyler.



Görsel 43: *Halfeti: Suya Dönüşen Topraklar* filminden doğal görüntüler ve röportaj görüntüleri

Filmi boyunca bölgenin tarımsal verimliliği ve doğal güzelliği üzerinde duran Senyücel, projenin İngiliz şantiye müdürüyle mülakatında çevre sorununa da dikkat çeker. Şantiye müdürü bu projenin İngiltere'de yapılması halinde çevrecilerden tepki görebileceğini söyler.





Görsel 44: *Halfeti: Suya Dönüşen Topraklar* filminden kültürel ve ekonomik yaşam görüntüleri

Bölge insanının günlük yaşamını belgeleyerek baraj yapımı sonrası bölgeden taşındıktan sonra hayatlarında nelerin değiştiğini ortaya çıkarmak isteyen yönetmen, Fırat Nehri'nde çamaşır yıkayan kadınları da görüntüler, arıcılıkla ya da büyükbaş hayvancılıkla ve balıkçılıkla uğraşan köylüyü de. Yönetmen, bölge halkının hem kültürel yaşamını hem ekonomik koşullarını tüm detaylarıyla göstermek istemiştir.



Görsel 45: *Halfeti: Suya Dönüşen Topraklar* filminden arşiv görüntüleri

Filmlerinde genellikle anlatısını desteklemek için arşiv görüntüleri ve fotoğraflara yer veren yönetmen, bu filminde dönemin koşulları ve arşiv sayılabilecek

belgelerin kısıtlılığı nedeniyle az sayıda arşiv görüntüsü kullanmış, ancak haritalardan ve grafiklerden de yararlanarak filminin gerçekliğini güçlendirmiş, anlaşılırlığını kolaylaştırmıştır.

Filmde dış anlatıcı öyküyü şekillendirmiş ve belirli bir metin ile hem bölgeyi hem de bölge halkını izleyiciye anlatmıştır. Filmde karakter anlatıcılar da kullanılmıştır. Baraj yapımıyla ilgili, gündelik yaşamları ve gelecekten beklentileriyle ilgili çok sayıda bölge insanıyla kısa röportajlar yapılmıştır. Filmin hem röportaj kısımları hem de detay çekimlerinde tamamen doğal aydınlatma kaynağı olan gün ışığından yararlanılmıştır.



Görsel 46: *Halfeti: Suya Dönüşen Topraklar* filminden doğa görüntüleri

Halfeti: Suya Dönüşen Topraklar (1999) filminin ikinci bölümü Anılarla yaşamayı düşünürsek hiçbir şey başaramayız" isimli bölüm, ilk bölümde röportajlarına yer verilen bölge halkından Halfeti'li Emine'nin köyünde yemyeşil arazinin içinde yaptığı yürüyüş görüntüsüyle başlar. Emine'ye yürüyüşünde dış ses anlatıcının, "Halfeti'li Emine'nin yaşamını 1996 yılında belgesele başladığımızdan beri izliyoruz. Doğduğundan beri yaşadığı Halfeti'de son yazını geçiriyor." ifadeleri eşlik eder.



Görsel 47: *Halfeti: Suya Dönüşen Topraklar* filminden helikopter çekimi görüntüleri

Yönetmen bölge insanlarından birini görüntülediği sekansın ardından 2. Bölümün adını ekrana getirir, sonrasında ise Birecik Barajı inşasında son durumu.

Fırat Nehri üzerinde kurulmakta olan Birecik Barajı'nda 1 Kasım 1999'da su tutulmaya başlanmıştır. Baraj gölünden Şanlıurfa'nın Halfeti ilçesiyle birlikte Şanlıurfa, Gaziantep ve Adıyaman illerine bağlı 41 köy etkilenecek, 30 bin kişi yaşamını değiştirmek zorunda kalacaktır.



Görsel 48: *Halfeti: Suya Dönüşen Topraklar* filminden insan-mekan ve zaman ilişkisi örnekleri

Yönetmen, sular altında kalacak köylerin insanlarının yanı sıra bölgedeki tarihi ve mimari dokuyu da anlatısına dahil etmiş, insan, mekan ve zaman öğelerine bir arada odaklanmıştır. Topraklarından gitmek zorunda kalacak insanları gerçek mekanlarında ve gerçek zamanda görüntülemiştir. Zaman özellikle önemlidir çünkü taşınmaya aylar kalmıştır.





Görsel 49: *Halfeti: Suya Dönüşen Topraklar* filminden bölge halkıyla röportaj görüntüleri

GAP İdaresi bölge halkıyla görüşme halindedir ve halkın da fikirleriyle katıldığı bir süreç yaşanmaktadır.



Görsel 50: *Halfeti: Suya Dönüşen Topraklar* filminden bölge halkıyla röportaj görüntüleri

Senyücel, filmin ilk bölümünde olduğu gibi ikinci bölümünde de çok sayıda bölge insanına mikrofon uzatmış, bölgeyi kendi insanından dinleyerek anlatısını ve filminin gerçekçiliğini güçlendirmiştir.



Görsel 51: *Halfeti: Suya Dönüşen Topraklar* filminden susuzluk görüntüleri

İlk bölümünde bölge halkının hüznü ve beklentilerine odaklanan yönetmen, bu bölümde de farklı insanları dinlemiş, çiftçinin sulama beklentisini ve susuzluktan çatlayan toprakları ekrana getirmiştir. Birecik Barajı'nın tamamlanmasıyla yaklaşık 70 bin hektar alanın sulanması beklenir.



Görsel 52: *Halfeti: Suya Dönüşen Topraklar* filminden arşiv görüntüleri

Yönetmen, filminde arşiv fotoğraflar kullanarak anlatısını güçlendirmiş, geçmiş ve şimdiki zaman (1999) arasında kıyaslama yapmış ve bağlantı kurmuştur. Senyücel önce 19. Yüzyıl sonlarına ait fotoğraflar sonra ise 1982 yılında Devlet Su İşleri'nin bölgedeki çalışmalarını içeren bir video kaydını, 1986 yılına ait, patlatılan dinamitlerle Birecik Barajının yapımına başlanmasını içeren bir video kaydını art arda ekrana getirmiştir. Senyücel ardından barajın son halini göstermiş, yıllar içindeki değişime vurgu yapmıştır.



Görsel 53: *Halfeti: Suya Dönüşen Topraklar* filminden helikopter çekimi görüntüleri

Baraj 2001 yılı ekim ayından itibaren elektrik üretimine başlayacak, ayrıca Birecik ve Nizip'in içme suları da barajdan sağlanacaktır. Dış ses anlatıcının verdiği

bu bilgilerle ekrana gelen görüntüler birbirini desteklemekte, yönetmenin konuyu her yönüyle ortaya koyma çabası da kendisini göstermektedir.



Görsel 54: *Halfeti: Suya Dönüşen Topraklar* filminden kamulaştırma bedellerini kullanma görüntüleri

İlk bölüme bir düğün görüntüleriyle başlayan Senyücel, bu bölümde de bir düğünü görüntülemiştir. Bölge insanının yaşam tarzı, örf ve adetleri ile giyim kuşamları da yine bu görüntülerle ekrana gelmiştir. Arazileri kamulaştırılan bir çift, aldıkları kamulaştırma bedeliyle oğullarını evlendirir. Bu, film içinde kamulaştırma bedellerinin bölge halkı tarafından nasıl kullanıldığıyla ilgili ilk izlenimdir ve sıcak bir görüntüdür. Ayrıca bölümün konularından biri köylülerin arazilerinin kamulaştırılma ücretlerini almaları ve bu paraları kullanım alanlarıdır.



Görsel 55: *Halfeti: Suya Dönüşen Topraklar* filminden kamulaştırma bedellerini kullanma görüntüleri

Kamulaştırma bedelini belki en iyi değerlendiren kişi Meteler Köyü Muhtarı Müftah Kaya'dır. Kaya, köyünde güçlükle geçinirken artık kentte fabrikatör olmuştur. Ancak herkes Kaya kadar şanslı değildir ve evlerinden ayrı bir yere taşınıp, önceki

refahını bulamayan aileler de vardır. Yönetmen, Kaya ile işyerinde röportaj yapmış, değişen hayatını izleyiciye göstermiştir.



Görsel 56: *Halfeti: Suya Dönüşen Topraklar* filminden bölge halkı ve belgesel yönetmeni görüntüsü

Senyücel (sağda) filmde yönetmen olmasının yanı sıra iyi bir araştırmacı olarak da yer alır; bölge insanına detaylı sorular sorarak öyküyü şekillendirir, sanat tarihçisi bakış açısıyla konulara bazen eleştirel, bazen destekleyici tarzda yaklaşır.



Görsel 57: *Halfeti: Suya Dönüşen Topraklar* filminden baraj altında kalan mekan görüntüsü

Barajdan Şanlıurfa'nın Halfeti ilçesi ve 45 köy etkilenmiştir. Bunlardan 9'u hem yerleşim alanlarını hem topraklarını kaybeder. Barajdan toplam 30 bin kişi etkilenir.







Görsel 58: *Halfeti: Suya Dönüşen Topraklar* filminden barajdan etkilenecek yerlerden görüntüler

Filmin son bölümü, ikinci bölümde olduğu gibi Halfeti'li Emine'nin kendi topraklarında yürüyüşü ile başlar. Yürüyüşe dış ses anlatıcının, "Halfeti'li Emine'nin manolyalı bahçesi, barajın suları ulaşmadan geçtiğimiz mayıs ayında kesildi. Ağaçların tümü gitti ama Emine manolyaya kıyamadı. Manolya su altında kaldı." sözleri eşlik eder.



Görsel 59: *Halfeti: Suya Dönüşen Topraklar* filminden yeşillikler içinde manolyalı bahçe görüntüsü

Anlatıcının bu sözlerinin ardından, ekrana birinci bölümde çekilmiş, Emine Çetintaş'ın manolyalı bahçesinden görüntüler gelir ve geçmişle şimdiki zaman (2001) arasında kıyaslama yapılır.



Görsel 60: *Halfeti: Suya Dönüşen Topraklar* filminden genel plan ekran görüntüleri

Doğal güzellikleriyle öne çıkan bölgede ağaçlar kesilmiş, bölümün ismi gibi kuş seslerinin yerini bıçkı sesleri almıştır. Yönetmen kesilen ağaçları ve 2000 yılı nisan ayından itibaren sular altında kalan köy bahçelerini art arda ekrana getirir, genel plan görüntülerle yönetmen bölgenin son halini belgelemeye devam eder.



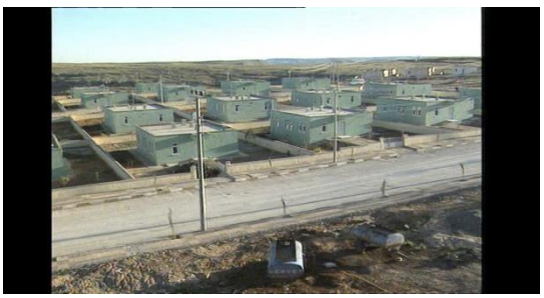
Görsel 61: *Halfeti: Suya Dönüşen Topraklar* filminden helikopter çekimi görüntüleri

Yönetmen, barajı bölge insanı için yeni bir dönemin başlangıcı kabul eder. Yerlerinden, bahçelerinden taşınan insanlar yeni iş kollarına yönelecek, binlerce yıllık gelenekler ve yaşam tarzı tek tek değişecektir.



Görsel 62: *Halfeti: Suya Dönüşen Topraklar* filminden baraj suyunun yükselme görüntüleri

Nisan ayından sonra yakın köyler yükselen baraj sularının altında kalır. Yönetmen sular altında kalan evleri, camileri, su altında kalan direkler üzerinde kalmış kedileri görüntüler. Yok olmuş köyde direğin üzerinde kurtarılmayı bekleyen kedi görüntüsü, çarpıcı bir görüntüdür. Yönetmen, bir iki yıl önce adımlarıyla dolaştığı köylerde bu kez tekne ile gezinti yapmaktadır. İzleyiciye gösterilen, köklü bir değişimdir.



Görsel 63: *Halfeti: Suya Dönüşen Topraklar* filminden yeni yapılan evlerin görüntüsü

Bir yandan köklü bir geçmiş, ağaçlar, yemyeşil bahçeler sular altında kalırken diğer yandan köylülere sudan etkilenmeyecek mahallelerde taşınabilecekleri yeni köyler yapılır.



Görsel 64: *Halfeti: Suya Dönüşen Topraklar* filminden Osmanlı Çarşısı ve Çinili Minare görüntüleri

Değişimden en çok etkilenen ilçe Halfeti'de baraj suları Haziran ayında tarihi öneme sahip taş binaları kaplamıştır. Yönetmen, sanat tarihçisi bakış açısıyla bu önemli yapılardan Tarihi Osmanlı Camisi'nin de su altında kaldığı ve çinili minarenin kurtarılmayı beklediği mesajını vermiştir.



Görsel 65: *Halfeti: Suya Dönüşen Topraklar* filminden yeni bir yaşamın, umudun görüntüleri

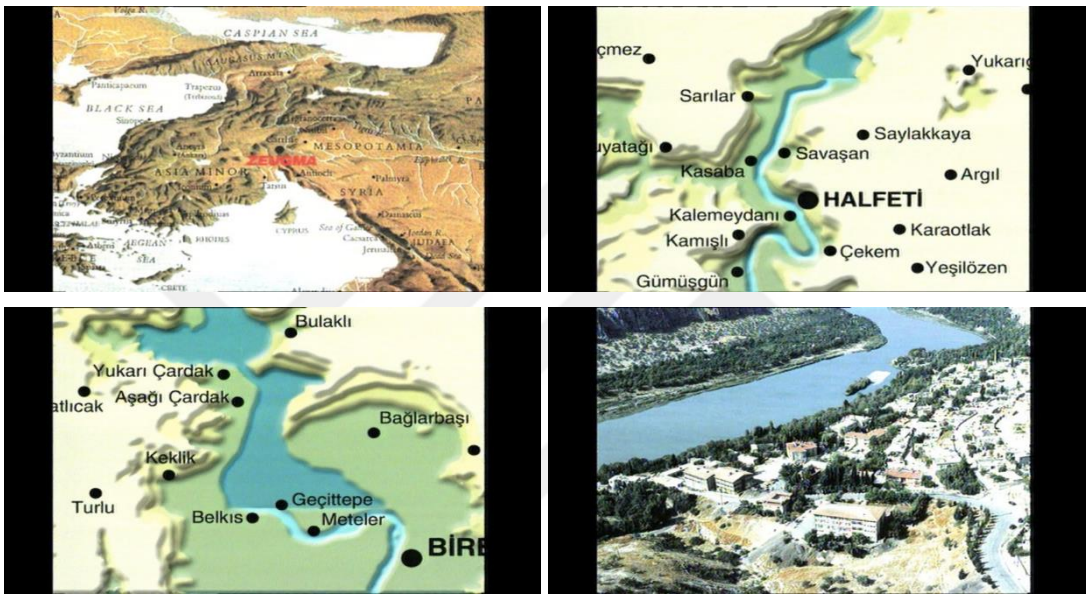
Yemyeşil bahçeli evlerinden çorak topraklı yeni köylerine taşınan köylüler ilk olarak yaşadıkları mekanı yeşillendirmek ister. Ektikleri fideler yeni bahçelerini 3 ayda yemyeşil hale getirmiştir. Yönetmen burada hem ekrana getirdiği yeni yeşil bahçeler görüntüleriyle hem filmin metniyle seyircisine yeni bir yaşamı ve "umudu" hissettirir.





Görsel 66: *Halfeti: Suya Dönüşen Topraklar* filminden tarihi Zeugma Antik Kenti görüntüleri

Yönetmen, sanat tarihçisi bakış açısıyla Zeugma Antik Kenti'nin ve kazı çalışmalarının akıbetini de irdelemiş, anlatısının çerçevesini genişletmiştir.



Görsel 67: *Halfeti: Suya Dönüşen Topraklar* filminden harita ve grafik ekran örnekleri

Yönetmen anlatısını güçlendirmek, bölgeyi tasvir etmek için üçüncü bölümde de harita ve grafik görsellerinden yararlanmıştır.



Görsel 68: *Halfeti: Suya Dönüşen Topraklar* filminden arşiv örnekleri

Senyücel, anlatısını göstermek için arşiv belgelerden, fotoğraf video ve gazete kupürlerinden de faydalanmıştır.



Görsel 69: *Halfeti: Suya Dönüşen Topraklar* filminden doğal yaşam görüntüleri

Yönetmen, gerçek insanları gerçek mekanlarında görüntüler, sorunlarını, hüzünlerini ve gelecekten beklentilerini hem dinler, hem izleyicisine aktarır. Bu bölüm özellikle yaklaşık 30 bin insanın yaşamının değişimini inceleyen projenin son kısmı olduğu için öncesi ve sonrası kıyaslamalarına hem görsel olarak hem de röportajlarda bölge halkının anlatımlarıyla sıklıkla yer verilmiştir. Önceki çekimlerde cıvıl cıvıl olan sokaklar, pazarlar, yerini ıssızlığa bırakmış, insanlar öz topraklarından ayrı, öz toprakları da sahiplerinden ayrı düşmüştür. Baraj projenin elektrik, içme suyu ve sulama faydalarına da dikkati çeken yönetmen bölge insanını öncelemiş, bu faydalara rağmen değişen hayatlar ve doğal atmosfere vurgu yapmıştır.

3.8.1.4. Filmin Çerçevesi



Görsel 70: *Halfeti: Suya Dönüşen Topraklar* filminden açılış jenerik görüntüleri

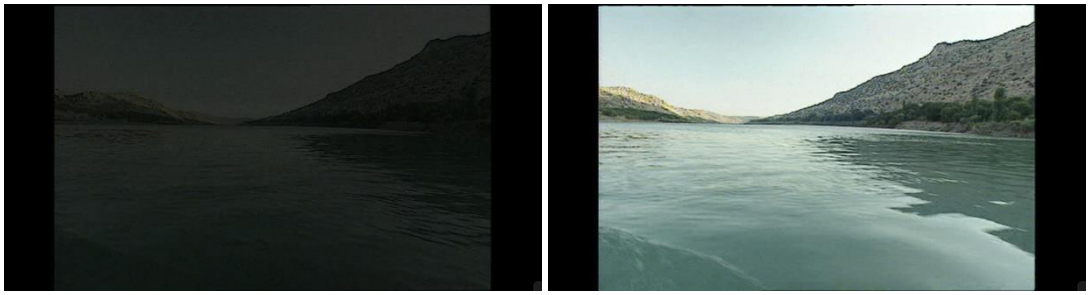
Halfeti: Suya Dönüşen Topraklar filmi, bugünün sinematografik bakışına göre basit görülecek bir jenerik ile başlar. Filmin kapak görselinin ardından Bölgede baraj yapım çalışmaları ve bölge halkına ait fotoğraflar art arda sıralanır. Fotoğraflar arası geçiş, sayfa çevirme efektiyle yapılır. Yönetmenin de daha sonraki yıllarda kullanmayacağı bir yöntemdir bu. Senyücel'in yıllar içinde sinematografik tarzı tüm dünya belgeselcilerinin tarzı gibi değişecek, yeni estetik yaklaşımlara göre dönüşecektir. Ancak dönemin koşullarını göz ardı etmemek gerekir. Nitekim 3 bölümlük bu belgesel 2001 yılında hem Sedat Simavi Ödülleri, Yılın En iyi Belgeseli Ödülü'ne hem de Radyo TV Muhabirleri Derneği, Yılın En İyi Belgeseli Ödülü'ne layık görülmüş önemli bir yapımdır.



Görsel 71: *Halfeti: Suya Dönüşen Topraklar* filminden aktüel kamera görüntüleri

Jeneriğin ardından ekrana gelen düğün sekansı, aktüel kamera ile çekilmiştir. Yönetmen, belgeselin belge niteliğine uygun bir şekilde, olanı olduğu gibi göstermeyi amaçlamıştır.





Görsel 72: *Halfeti: Suya Dönüşen Topraklar* filminden fade in-fade out geçiş yöntemi örnekleri

Yönetmen filmin ritmini müzik, aydınlatma, çerçeve gibi diğer unsurların yanı sıra kurgusal geçiş yöntemleriyle sağlamıştır. Filminde bazen zaman ya da mekan değişimlerini bazense konu başlığı değişimlerini yeni bir paragrafa geçer gibi uyguladığı fade in-fade out (açılma-kararma) geçiş yöntemiyle gerçekleştirmiştir. Bu yöntemde görüntü yavaş yavaş siyaha düşer ve sekans kapanır ya da karanlık olan ekran yavaş yavaş aydınlanır ve görüntü net bir şekilde görünür hale gelir.



Görsel 73: *Halfeti: Suya Dönüşen Topraklar* filminden mix geçiş yöntemi örnekleri

Yönetmenin filminde kullandığı bir diğer geçiş yöntemi mix (zincirleme) geçiş yöntemidir. Bir görüntü silinirken diğer görüntünün belirginleştiği bu teknik ile yönetmen sekanslar arası yumuşak geçişler sağlamıştır.



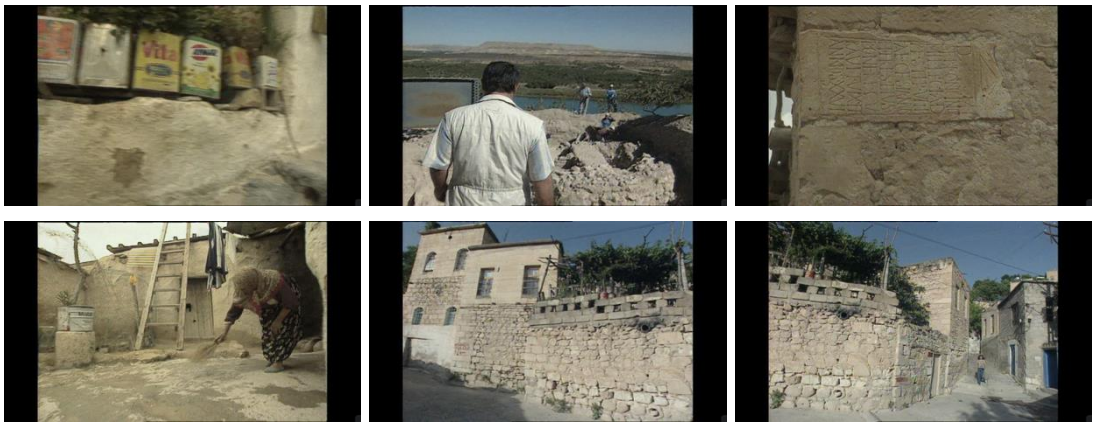
Görsel 74: *Halfeti: Suya Dönüşen Topraklar* filminden zoom-in, zoom-out örnekleri

Senyücel, filmde genellikle aktüel kamera kullanmış, birçok sekansta da kameranın optik hareketleri olan zoom in ya da zoom out tekniğinden yararlanmıştır. Yönetmen bu yöntemle bazen genelden özele bazen özelden genele ulaşan planlar elde etmiş, vurgulamak istediği noktaları vurgulamıştır.



Görsel 75: *Halfeti: Suya Dönüşen Topraklar* filminden öznel kamera kullanımı örneği

Senyücel, filmlerinde nadiren kullandığı öznel kamera tekniğini bu filminde kullanmıştır. Bir çocuğun göz hizasında, bir çocuğun gözünden köyü gezen kamera, izleyicinin masum bir çocukla empati yapmasını ister gibidir. Yönetmen bazı sekanslarda bölge halkının yaşamını göstermek, bölgeyi tanıtmak ve izleyiciyi filmin içine daha çok dahil etmek için bu yöntemi kullanmıştır. Yönetmen bu sekansı aktüel kamera ile çekmiştir.



Görsel 76: *Halfeti: Suya Dönüşen Topraklar* filminden uzak, genel, yakın plan görüntüleri

Yönetmen bölgeyi tanıtmak için uzak plan, genel plan bazen de yakın plan çekimler yapmıştır.



Görsel 77: *Halfeti: Suya Dönüşen Topraklar* filminden yatay ve dikey çevrilme (pan-tilt) örnekleri

Senyücel, film boyunca, mekanların anlatıldığı sekanslarda kameranın yatay ve dikey çevrinme, pan ve tilt özelliklerinden faydalanır.



Görsel 78: *Halfeti: Suya Dönüşen Topraklar* filminden helikopter çekimi görüntüleri

Yönetmenin dönemin koşullarında drone ile görüntüleme imkanı olmadığı için helikopterden çekilmiş görüntülerle sinematografisini hem güçlendirmiş hem çeşitlendirmiştir. İzleyicinin anlatılanı net bir şekilde görmesi için genel ve uzak planlar önemlidir.



Görsel 79: *Halfeti: Suya Dönüşen Topraklar* filminden alt açı baraj görüntüleri

Filminde baraj yapım çalışmalarına da yer veren yönetmen, alt açı çekim tekniği ile barajın devasa yapısına dikkat çekmiş, büyüklüğünü göstermek istemiştir.



Görsel 80: *Halfeti: Suya Dönüşen Topraklar* filminden hareket görüntüleri

Baraj inşa çalışmalarını genel planda da görüntüleyen yönetmen, işçileri de kompozisyonuna katarak bölgede durağanlığın değil hararetli bir hareketliliğin olduğunu vurgulamıştır.



Görsel 81: *Halfeti: Suya Dönüşen Topraklar* filminden alan derinliği, çerçeve içinde çerçeve örnekleri

Kompozisyonunda altın oran, çizgiler, alan derinliği, çerçeve içinde çerçeve, ön net arka flu gibi teknikler kullanan yönetmenin ilk dönemlerinde çektiği bir film olsa da estetik kaygılarla düzenlenmiş görüntülerle ortaya çıkarılmış bir filmdir.



Görsel 82: *Halfeti: Suya Dönüşen Topraklar* filminden helikopter çekimi görüntüleri

Yönetmen filmin başında helikopterden yapılmış genel plan çekimlerle baraj inşasında son durumu ve çevre köylerin baraja olan konumunu göstermiştir. Bugünün teknolojisi "drone"lar henüz kullanılamıyor olsa da yönetmen bu çekimlerle izleyicine bölgeyi büyük ölçüde gösterebilmiştir.



Görsel 83: *Halfeti: Suya Dönüşen Topraklar* filminden genel plan doğal yaşam örnekleri

Yönetmen filminde sıklıkla genel plan çerçeveler kullanmış, bölgenin doğal atmosferini izleyiciye aktarmıştır. Filmi için farklı köylerde çekim yapan yönetmen, köyler arası sekans geçişlerinde de bu teknikten yararlanmış genelden özele doğru bir plan sıralaması yapmıştır.



Görsel 84: *Halfeti: Suya Dönüşen Topraklar* filminden cut ve zincirleme geçiş yöntemi örnekleri

Filmde geçiş türü olarak genellikle kesme (cut) ve zincirleme (mix) geçiş türleri kullanılmıştır. Yönetmen, bir görüntü yavaş yavaş silinirken diğerinin belirginleşmesini ifade eden zincirleme geçiş yöntemiyle sekanslar arası yumuşak

geçişler elde etmiş, bölgenin doğal atmosferi ve tarihi yapısını bir masal gibi anlatmıştır.



Görsel 85: *Halfeti: Suya Dönüşen Topraklar* filminden fade in-fade out geçiş yöntemi örnekleri

Filmde kullanılan bir diğer geçiş yöntemi de fade in-fade out (açılma-kararma) geçiş yöntemidir. Yönetmen bu yöntemi daha çok yeni bir paragrafa başlar gibi konular arası veya zamanlar arası değişikliklerde kullanmıştır. Örneğin yukarıdaki örnek sekansta Fırat Nehri kıyısında oturan bölge insanını ekrana getiren yönetmen, ekranın yavaşça kararması sonrası 19. Yüzyıldan bir Birecik fotoğrafına geçiş yapar. Bu kez fotoğraf yavaş yavaş aydınlanmıştır.



Görsel 86: *Halfeti: Suya Dönüşen Topraklar* filminden arşiv görüntüleri

Yönetmen kullandığı bazı arşiv fotoğrafları da yakınlaştırarak detaylara vurgu yapmış, izleyicinin dikkatini, vurgulamak istediği noktaya yönlendirmiştir. Yönetmen, bunu önce fotoğrafı genel görüntüleyip sonra bir kısmını görüntüleyerek sağlamıştır.



Görsel 87: *Halfeti: Suya Dönüşen Topraklar* filminden zoom in örnekleri

Yönetmen, yine izleyiciyi belirli noktalara yönlendirmek için kameranın optik hareketlerinden yararlanmıştır. Örneğin yukarıdaki sekansta yönetmen, komşularına bir kooperatif girişimi konuşması yapan özne karakteri aktüel kamera ile önce genel plan görüntülerken yavaş yavaş zoom in (yakınlaştırma) hareketiyle konunun doruk noktasında yakın plan çerçevesini oluşturmuştur.



Görsel 88: *Halfeti: Suya Dönüşen Topraklar* filminden zoom in örnekleri

Aynı şekilde yönetmen anlatısını desteklemek için, dış ses anlatıcı, bazı köylülerin kamulaştırma bedelleri ile araba satın aldığını anlatırken zoom in hareketiyle arabaları vurgulamıştır.





Görsel 89: *Halfeti: Suya Dönüşen Topraklar* filminden yatay ve dikey çevrinme (pan-tilt) örnekleri

Yönetmen, bölgenin tanıtımı için kameranın yatay ve dikey çevrinme (pan-tilt) hareketlerinden de yararlanmıştır. Bazı sekanslarda, örneğin yukarıdaki sekansta pan ve tilti bir arada kullanmış, önce pan yaparak ulaşmak istediği noktaya ulaşmış, ardından hareketi kesmeden yukarıdan aşağı tilt hareketiyle yeni bir noktaya ulaşmıştır.



Görsel 90: *Halfeti: Suya Dönüşen Topraklar* filminden yatay ve dikey çevrinme (pan-tilt) örnekleri

Yönetmen, filmi boyunca hemen hemen her sekansta pan ve tilt örnekleri vermiştir.



Görsel 91: *Halfeti: Suya Dönüşen Topraklar* filminden aktüel kamera kullanımı örneği

Yönetmen, çekimlerinde aktüel kamera kullanmış ve genellikle karakterlerinin hareketlerini kesmeden takip etmiştir.



Görsel 92: *Halfeti: Suya Dönüşen Topraklar* filminden kompozisyon ve çerçeve açıları örnekleri

Yönetmen bu bölümde de kompozisyonda alan derinliği, altın oran, alt açı kamera ve çerçeve içinde çerçeve gibi tekniklerle sinematografik açıdan güçlü görüntüler ortaya koymuştur.



Görsel 93: *Halfeti: Suya Dönüşen Topraklar* filminden helikopter çekimi görüntüleri

Yönetmen, filmin son bölümünü kıyas, sonuç ve değerlendirme nedeniyle çekmiş ve bu yüzden bölüm boyunca bölgenin son halini genel plan çerçevelerle göstermiştir. Yönetmen bu genel planların bazılarını helikopter içerisinden çekmiştir.



Görsel 94: *Halfeti: Suya Dönüşen Topraklar* filminden baş, bel, yakın, detay ve genel plan örnekleri

Yönetmen, bölüm boyunca yöre insanının hüznünü ve değişen yaşamını anlatırken, sık sık baş plan, bel plan, yakın ve genel plan çekimler yapmış, bölge insanının taşınma telaşını, evlerinden ayrılmadan önce son hasatlarını toplamalarını, bahçelerindeki ağaçları kesmelerini ayrı ayrı görüntülemiştir. Bazen yakın plan ve detay çekimlerle kişilerin duygusal yoğunluğuna odaklanılmış, bazense komşular arası ilişkiler genel ve ikili plan çerçevelerle gösterilmiştir. Filmin diğer bölümlerinde olduğu gibi tamamen doğal aydınlatma kaynakları kullanılmış, insan ve mekan öğelerine ve insan ve mekan ilişkisine odaklanmıştır.



Görsel 95: *Halfeti: Suya Dönüşen Topraklar* filminden yatay ve dikey çevrinme (pan-tilt) örnekleri

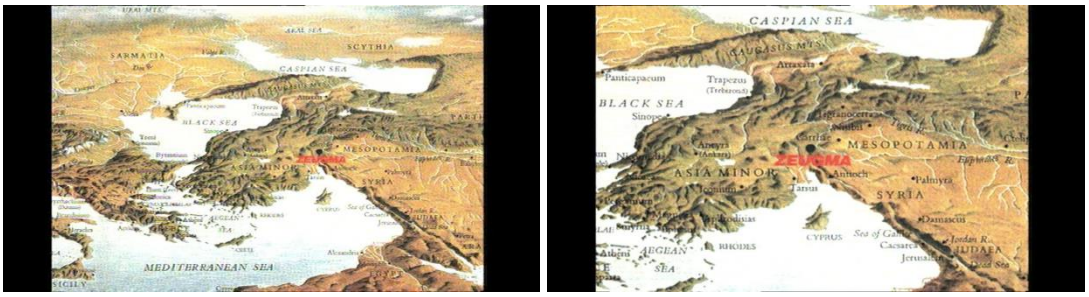
Filmi boyunca mekanları tanıtmak hem tarihi önemlerini vurgulamak hem detaylarını göstermek isteyen yönetmen, bunun için sık sık kameranın yatay ve dikey çevrinme (pan-tilt) hareketlerini kullanmıştır. Bazı sekanslarda yönetmen bu yöntemle oldukça estetik görüntüler ortaya çıkarmıştır. Örneğin Tarihi Osmanlı Camisini önce

göle yansıması ile ekrana getiren yönetmen, kameranın aşağıdan yukarı tilt hareketiyle sekansı caminin gerçek görünümünde tamamlamıştır.



Görsel 96: *Halfeti: Suya Dönüşen Topraklar* filminden zoom in-out örnekleri

Senyücel yakın plandan genel plana doğru çerçevesini genişlettiği, kameranın optik hareketlerinden zoom out (uzaklaştırma) yöntemini de genelden yakına ulaştığı zoom in (yakınlaştırma) yöntemini de bölüm boyunca sıklıkla kullanmıştır.



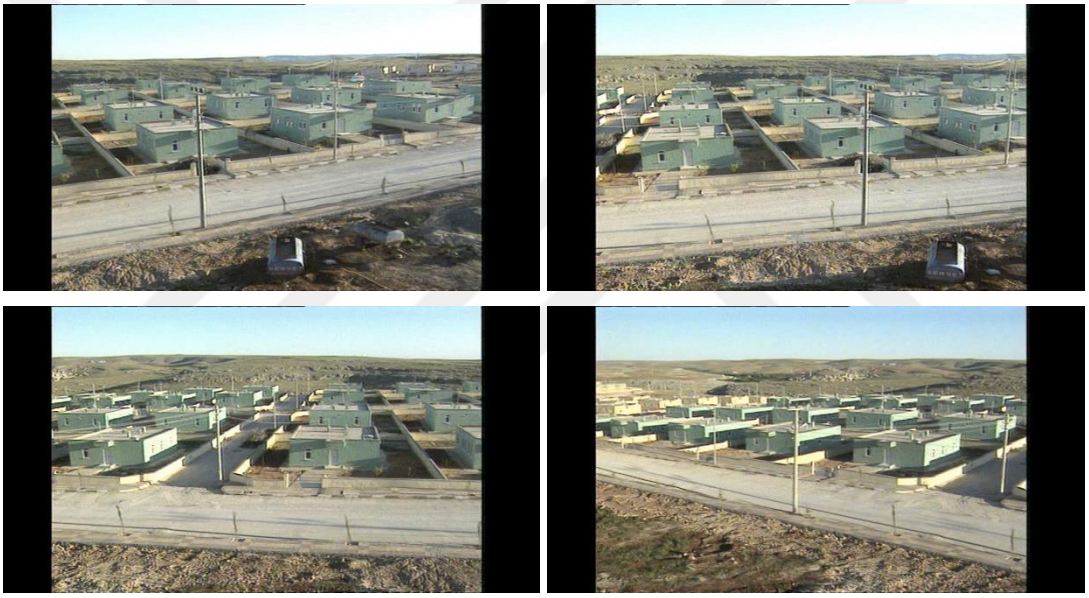
Görsel 97: *Halfeti: Suya Dönüşen Topraklar* filminden harita ve grafik örnekleri

Yönetmen bundan sonraki filmlerinde sık sık uygulayacağı, durağan görüntü üzerinde zoom in, yakınlaştırma hareketini Zeugma bölgesini harita üzerinde göstermek ve konumuna vurgu yapmak için kullanmıştır. Böylece durağan görüntü de hareketli hale gelmiştir.



Görsel 98: *Halfeti: Suya Dönüşen Topraklar* filminden arşiv fotoğrafı hareket örnekleri

Yönetmen, filminde kullandığı arşiv fotoğraf üzerinde de kameranın pan hareketini uygulamış, hem fotoğrafın detaylarını izleyicisine bu şekilde göstermiş hem de durağanı hareketli hale getirmiştir.



Görsel 99: *Halfeti: Suya Dönüşen Topraklar* filminden yatay çevrinme pan örnekleri

Kameranın yatay çevrinme (pan) hareketi, tek seferde kadraja sığmayan mekanları görüntülemek için de uygulanmıştır.





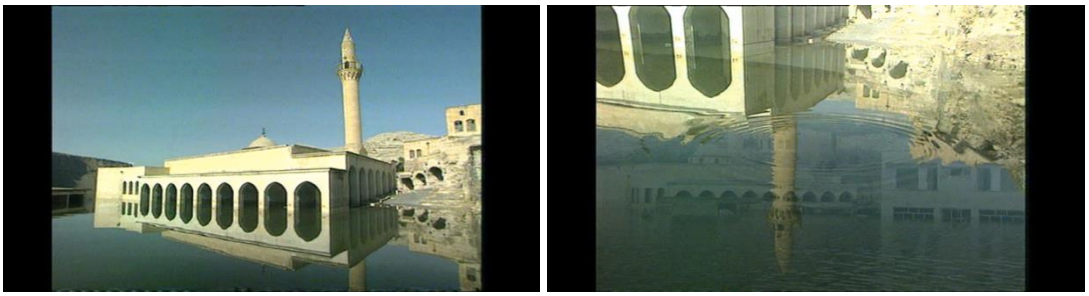
Görsel 100: *Halfeti: Suya Dönüşen Topraklar* filminden mix ve cut geçiş türü örnekleri

Yönetmen, filmin bu bölümünde de çoğunlukla kesme ve zincirleme geçiş türlerini kullanmıştır. Bir görüntü silinirken diğer görüntünün belirginleştiği zincirleme geçiş yöntemiyle filminde yumuşak sekans geçişleri sağlayan yönetmen, bu geçişle hikayenin hüzünlü ve çok kapsamlı içeriğini de desteklemiştir.



Görsel 101: *Halfeti: Suya Dönüşen Topraklar* filminden fade out geçiş türü örnekleri

Filmde fade in - fade out (açılma-kararma) geçiş türü örnekleri de verilmiş, bu teknik özellikle önemli konu değişikliklerinde uygulanmıştır.





Görsel 102: *Halfeti: Suya Dönüşen Topraklar* filminden kompozisyon örnekleri

Yönetmen filmde çekimlerde altın oran, yansıma, çizgiler, alan derinliği, çerçeve içinde çerçeve gibi kompozisyon öğelerine oldukça yer vermiştir.



Görsel 103: *Halfeti: Suya Dönüşen Topraklar* filminden kapanış ve kredi görüntüsü

Film, bölge insanının değişen yaşamını, kaybettiklerini topraklarına duydukları özlemi anlatırken, "Urfa'nın Etrafı Dumanlı Dağlar" türküsünün çalındığı bir konser görüntüsü ve dış sesin "Geçtiğimiz haziran ayında Halfetili sanatçı Ahmet Kanneci'nin baba evi Kanneci Konağı'nda verdiği 'Halfeti'de Gün Batımı' konserini izlerken, bütün bunları düşünüyorduk" ifadeleriyle sona erer. Yönetmen 1996 yılında başladığı çekimlerle toplam 5 yıl bölgede araştırma ve gözlem yapmış, kısa süreli bu değişimi filmiyle belgelemiştir. Ancak barajın inşa süreci, inşa sürecinde bölge insanıyla yapılan istişareler, nereye taşınacaklarına kendilerinin karar vermesi, ne iş yapacaklarıyla ilgili yetkililerle görüşmeler, taşınma süreçleri filmde yer alsa da izleyicinin aklında daha sonrasına ilişkin soru işaretleri kalmıştır. İzleyici tam bir yerleşik hayat, yeni bir kurulu düzen görememiştir. Senyücel, bu soru işaretlerini daha sonra 2009 yılında çekeceği *"Halfeti'den Hasankeyf'e; Sudaki Umut"* filmiyle cevaplandıracaktır.

Yönetmenin çeyrek asır önce çektiği film, tarihe ışık tutması ve önemli bir arşiv oluşturması açısından da sinematografik açıdan kişisel gelişimini ortaya koymak açısından da önemlidir. Yönetmen, dönemin sınırlılıklarında çektiği bu filmde Türkiye belgesel sinemacılığının iyi örneklerinden birini vermiştir. Bu durumun sadece çekim teknikleri, kompozisyon, çerçeve düzenlemeleri değil tamamen güçlü bir sinematografik düzenlemenin yanı sıra araştırmacı kişiliği ve sanat tarihçisi yanından kaynaklandığı değerlendirmesi yapılabilir. Yönetmen, iyi bir araştırmacıdır ve filminde Mezopotamya'nın tarihi, sosyokültürel ve ticari, sanatsal önemini ayrı, doğal güzelliklerini ayrı, bölge insanının yaşam tarzı, kültürleri, örf ve adetlerini ayrı ayrı ele almıştır.

3.8.1.5. Filmin Çekim Süresi

Filmin Süresi	44 dakika 24 saniye
Ölçülen Süre	44 dakika
Ortalama Plan Süresi	12 saniye
Arşiv Görüntüleri	3
Sabit Çerçeve	147
Sağa Pan	19
Sola Pan	23
Yukarı Tilt	2
Hareketli Planlar (Elde/Omuzda Kamera)	25
Helikopter Çekim	5
Toplam Plan	224

Tablo 1: *Halfeti: Suya Dönüşen Topraklar* filminin Kamera Hareketliliği ve Ortalama Plan Süresi

Halfeti: Suya Dönüşen Topraklar (1999) filminin ortalama plan süresi 12 saniyedir. Filmin ilk 25 saniyesini belgesel için hazırlanan jenerik oluşturmaktadır. Filmde çoğunlukla sabit çekim planlar kullanılmaktadır. Sabit planlardan sonra filmin önemli bir kısmını kameranın aktüel elde ve omuzda gerçekleştirdiği hareketler oluşturmaktadır. Bu yüzden filmin ortalama plan süresi normalden daha uzun süreli dolayısıyla toplam plan sayısı da az miktardadır. Hareketli kamerada planlar daha az değişmekte görüntüler daha uzun sürede ekranda kalmaktadır. Tablodan çıkan bir diğer sonuç yönetmen filmde kameranın pan-tilt, zoom in-out hareketlerine oldukça yer vererek çekimlerini gerçekleştirmiştir. Filmde arşiv görüntüsü sadece birkaç planda kullanılmıştır. Bu planlar, barajın açılışına katılan dönemin cumhurbaşkanı Süleyman Demirel ve başbakan vekili Erdal İnönü'nün içerisinde yer aldığı planlardır.

3.8.2. *Işık Yenersu: Tiyatronun Narin/Çetin Divası* (2005) Filminin Çözümlemesi

Çözümlemenin bu örnekleminde Yönetmen Kerime Senyücel'in *Işık Yenersu: Tiyatronun Narin/Çetin Divası* (2005) filminin özeti çıkarılarak bölümlere ayrılacaktır. Sonrasında ise filmin fotoğrafik kapsamı, çerçevesi ve çekim süreleri irdelenerek anlatıya katkı sağlayan diğer sinematografik unsurlar incelenecektir.

3.8.2.1. Filmin Özeti



Görsel 104: *Işık Yenersu: Tiyatronun Narin/Çetin Divası* filminden açılış görüntüsü

"Türk tiyatrosunun yaramaz kızı" olarak bilinen tiyatro sanatçısı Işık Yenersu, güçlü bir annenin kızı olarak dünyaya gelir. Yenersu, çocukluk yıllarında, Anadolu'da bir köye, boşanmış bir kadın olarak gidip köy okulu açan ve bu okula başöğretmen olan annesi gibi güçlü bir kadın ve öğretmen olmak ister. Ancak teyzesinin konservatuvarda eğitim alması konusunda yüreklendirmesi ve bir tiyatro oyununda ünlü tiyatro sanatçısı Yıldız Kenter'i izlemesi Yenersu'nun hayatını değiştirecek, ona yeni bir yol haritası çizecektir. *Işık Yenersu: Tiyatronun Narin/Çetin Divası* filminde Yenersu'nun yeni ve kalıcı yolu tiyatro hayatı ve kişiliği kendisinden, dostlarından ve meslektaşlarından dinlenilmiştir.

3.8.2.2. Filmin Bölümleri

Işık Yenersu: Tiyatronun Narin/Çetin Divası filmi, "İlham kaynakları", "Stajyer oyuncu" ve "Küçük bir sürgün ve Nazım Hikmet" olarak başlıca 3 bölümde değerlendirilebilir.

İlham Kaynakları: Filmin birinci Bölümü Işık Yenersu'nun bir tiyatro festivalinde "Yaşam Boyu Başarı Ödülü" nü aldığı görüntülerle başlar. Hayatını tiyatro ve sanata, okumaya, araştırmaya adayan Yenersu, film boyunca çalışkan, güçlü, disiplinli, neşesiyle etrafına ışık saçan bir kadın olarak anlatılır.

Annesi ve teyzesi önemli ilham kaynaklarıdır. Eşi tarafından 4. çocuğuna hamileyken yalnız bırakılan anne, çocuklarıyla Anadolu'da bir köye yerleşir ve okulu olmayan bu köyde okul açıp başöğretmen olur. Cesur bir kadın olan anne, köydeki kız çocuklarının okutulması için de kendi çocuklarıymış gibi mücadele eder.

Bu güçlü kadın, Yenersu'nun yaşamına ışık olacaktır. Çocukluk yıllarından beri annesinin verdiği mücadele ve gösterdiği duruşu takdir eden Yenersu, annesi gibi öğretmen olmak ister.

Bir gün konservatuvarda okumak isteyip okuyamayan teyzesi tarafından tiyatrocu olması için yüreklendirilen Yenersu, "en gerçek dostum" dediği teyzesinin bu tavsiyesi üzerine bir tiyatro oyunu seyredip daha sonra karar vermek ister.



Görsel 105: *Işık Yenersu: Tiyatronun Narin/Çetin Divası* filminden arşiv tiyatro görüntüsü

Tiyatro sahnesinde Yıldız Kenter'i izleyince "İnsan tiyatrocu olacaksa, onun gibi olmalı" der. Hayatının yolunu buradan sonra çizen Yenersu, sınavlara girer ve birincilikle kazanarak konservatuvara başlar. Onun için "Konservatuvar müthiş bir okul"dur; bir odadan flüt sesleri gelir, bir odadan piyano, balerinler kelebekler gibi uçuşur. Yenersu, iyi bir oyuncu olmak için gece gündüz çalışır.



Görsel 106: *Işık Yenersu: Tiyatronun Narin/Çetin Divası* filminden arşiv tiyatro görüntüleri

İkinci bölüm "Stajyer oyuncu": Yenersu, okul yıllarında "haylaz" ama çalışkan bir öğrencidir.

Bir oyuncunun hem ülkesindeki hem dünyasındaki gelişmelerden haberdar olması gerektiğine inanan Yenersu, iyi bir okurdur aynı zamanda. Yaşamında önemli kilometre taşlarından olarak gördüğü İlhan Selçuk'un tavsiye ettiği kitapları okur.

Okuldan mezun olunca TRT Ankara Radyosu'nda seslendirme yapmaya başlayan Yenersu, daha sonra Devlet Tiyatrosu'nda oyunculuğa başlar. Tohum ve Toprak oyununda stajyerliğinin ardından ilk oyunu Sezar ve Cleopatra ile sahnededir ve umulmayacak şekilde sahnede devleşir ve yılların tiyatrocuları kadar dikkat çeker.

Prof. Dr. Ayşegül Yüksel daha oyunu izlemeden Yenersu'nun adını duyduklarını ve onu sahnede görünce çok etkilenip daha sonra kendisine "Narin, çetin diva" dediğini söyler.

Yenersu 1965 yılında haftalık popüler Ses Dergisi'nde ilk Türk fotoromanında oynar. Tiyatro oyunlarına devam eden Yenersu, Metin Erksan'a *Suçlular Aramızda* (1964) filminde asistanlık yapar. 1968-69 yıllarında Fransız yazar ve yönetmen Roger Planchon'un Paris'te asistanlığını yapar. Planchon da Yenersu'ya ilham kaynağı olan, hayatındaki önemli kilometre taşlarından biridir. Türkiye'ye dönünce Bursa Devlet Tiyatrosu'na gönderilir. Yenersu bunu, "küçük bir sürgün" diye anlatır.



Görsel 107: *Işık Yenersu: Tiyatronun Narin/Çetin Divası* filminden arşiv görüntüleri

Üçüncü bölüm: "Küçük bir sürgün": Çok başarılı bir oyuncu olan Yenersu, politik duruşu nedeniyle zaman zaman Devlet Tiyatroları içinde olumsuz durumlarla karşılaşır ve 12 Mart 1971 muhtırası sonrası Devlet Tiyatrosu'ndan çıkarılır. Yenersu özel tiyatrolarda, ardından TRT'nin kuruluş yıllarında TRT'de çalışır. Yılmaz

Güney'in Ağıt (1971) ve *Zavallılar* (1975) filmlerinde kendisine asistanlık yapar. Filmlerde, dizilerde seslendirme yapan Yenersu, tiyatroya da her zaman devam eder.

Bugün (2005) "12 Eylül döneminden de payıma düşeni aldım" diyen Yenersu, Fransa'da Nazım Hikmet şiirlerini okuduğu için başının derde girdiğini, yeniden işinden olduğunu söyler. Devlet Tiyatroları ile tekrar toparlanan bağları bir kez daha kopar. Konuyla ilgili yargılanan Yenersu, beraat eder.

Yönetmen filmde, "Tekrar o yıllara dönsen, şunu yapardım, bunu yapmazdım diyeceğin bir şey var mı?" diye sorunca Yenersu, "Hayır. Her şeyi sanıyorum aynıyla yapardım. Hata olanları da olmayanları da. Yeniden geriye dönmek mümkün olsa, hepsini aynen tekrarlarım" cevabını verir.

90'lı yıllarda son kez bir tiyatro oyununda sahneye çıkan Yenersu, daha sonra bazı sinema filmlerinde yer alır, oyunculuk dersleri verir. Bir hastalığa yakalanan Yenersu, Yıldız Kenter'in de ifade ettiği gibi "yüreğindeki sevgi ve içindeki tutku" ile iyileşir.

3.8.2.3. Filmin Fotoğrafik Kapsamı



Görsel 108: *Işık Yenersu: Tiyatronun Narin/Çetin Divası* filminden ödül töreni görüntüsü

Birinci Bölüm "İlham Kaynakları": Filmin birinci bölümü, Işık Yenersu'nun bir tiyatro festivalinde alkışlarla sahneye çıktığı ve ödülünü aldığı görüntülerle başlar. Yenersu, ödülünü teslim aldıktan sonra "Bu yıl tiyatroda 41. yılım. Evet, son yıllarda tiyatro sahnelerinde değildim. Sevgili seçici kurul üyeleri, son zamanlarda sahnelerde olmadığım için beni hepten yok saymadığınız, sanki hiç var olmamışım, sanki hiç yokmuşum gibi davranmadığınız ve bu 40 yılımı 'Yaşam Boyu Başarı Ödülü' ile değerlendirdiğiniz için en içten şekilde teşekkürlerimi sunuyorum." konuşmasını yapar.

Yönetmenin filmin açılış sekansı için bu görüntüleri seçmesi tesadüf değildir. Yaklaşık 1 dakikalık bu sekansta yönetmen Senyücel, filmin öznesinin 40 yıllık önemli bir tiyatro sanatçısı olduğuna ve belki zaman zaman hak ettiği değeri görememesinden kaynaklı kırgınlığına, Yenersu'nun kendi sözleri ile vurgu yapmıştır.



Görsel 109: *Işık Yenersu: Tiyatronun Narin/Çetin Divası* filminden günlük yaşam görüntüleri

Filmin çekildiği zamandan (2005) güncel ev hali, dostlarla yemek, sergi gezisi, alışveriş, yürüyüş gibi günlük aktivitelerinden görüntülerle devam eder film. Yönetmen izleyiciyle, bir süredir ekranlarda görülmeyen sanatçının bu sekanslarla bir nevi hasret gidermesine olanak sağlar. Öznesini izleyiciye her yönüyle anlatmak isteyen yönetmen, Yenersu'nun evinde çekimler yapmış, filminde hem sanat hayatından hem de günlük yaşamından detaylara yer vermiştir. Tanınmış bir sanatçı olan Yenersu'yu mahremi olan evinde görüntüleyen yönetmen, izleyiciye özneyi daha yakından tanıtacağını daha filmin ilk sekanslarında hissettirmiştir.





Görsel 110: *Işık Yenersu: Tiyatronun Narin/Çetin Divası* filminden insan-mekan ilişkisi örnekleri

Yönetmen, Yenersu'yu evinde ve daha sonra önemli tiyatrocu dostlarıyla bir restoranda, cadde ve sokaklarda yürüyüşte ve sergide görüntülerken, bu sekanslara Yenersu'nun sesi eşlik eder. Yenersu, oyunculuğa bakışını, bir oyuncunun nasıl yaşadığını, nasıl düşündüğünü ve yaşamını anlatmaktadır. Filmlerinde genellikle insan ve mekan öğesini bir arada kullanan Senyücel bu filminde özellikle insan öğesi üzerinde durmuştur.



Görsel 111: *Işık Yenersu: Tiyatronun Narin/Çetin Divası* filminden arşiv görüntüleri

Yönetmen, politik duruşu nedeniyle zaman zaman "aykırı" bulunmuş Yenersu'nun gençlik yıllarından içeriğe uygun fotoğrafları ekranda art arda sıralarken, fonda Yenersu şunları söyler:

"Devlet Tiyatrosu'nda her zaman iyi davranılmadı bana. Uzun yıllar çok acı çektim ama bana verilen cezalar afacanlığımdan dolayı değildi. Yani hiçbirini hak

etmemiştim. Hep yöneticilerimiz bir köşede tek ayak üzerinde cezada kalmamı istemişler. Çünkü ben tiyatronun isyancı, yaramaz kızıydım onlara göre."

Filmin olay örgüsü şekillendiren belirli bir metni vardır ve yönetmen metin ile uyum içinde görseller kullanarak anlatısının duygusal yoğunluğunu ve gerçekçiliğini artırmıştır.



Görsel 112: *Işık Yenersu: Tiyatronun Narin/Çetin Divası* filminden arşiv görüntüsü

Tiyatroya yıllarını vermiş sanatçı Yenersu, hayatındaki kilometre taşlarından birinin annesi olduğunu söyler. Babası annesini 4. çocuğuna terk etmiş, annesi çocuklarını da alarak Anadolu'da okulu olmayan bir köye gidip okul açar. Bu okulda başöğretmen olan anne, kız çocuklarının okuması için köy ağalarıyla dahi mücadele eden güçlü bir kadındır. Annesini rol model alan Yenersu, onun gibi bir öğretmen olmak ister.



Görsel 113: *Işık Yenersu: Tiyatronun Narin/Çetin Divası* filminden arşiv görüntüleri

Annesinden sonra ikinci önemli insan ise teyzesi Handan Selçuk'tur onun için. Teyzesini onu gerçekten anlamış ve içtenlikle sevmiştir. Yenersu'yu konservatuara yönlendiren de teyzesi Handan Selçuk'tur. Yönetmen, öznesinin hayatında çok önemli yere sahip bu iki kadının fotoğraflarını getirir ekrana. Bu kadınlar, Yenersu'nun hayatı için de filmin olay örgüsü için de önemlidir.



Görsel 114: *Işık Yenersu: Tiyatronun Narin/Çetin Divası* filminden ekran görüntüsü

Yenersu'ya ilişkin bu duygusal sekansların ardından filmin 7. Dakikasında yönetmen, şimdiye dek fonda sesi duyulan öznesi Yenersu ile röportajını getirir ekrana. Yenersu, teyzesinin yönlendirmesi ve sahnede izlediği Yıldız Kenter'den çok etkilenmesi üzerine konservatuara başlama sürecini anlatır. Yenersu'nun sesi fondayken arşiv fotoğrafları ve belgeler de kullanarak filme devam eder yönetmen. Yenersu bundan sonra hayatındaki gelişmelerden, tiyatro yaşamında karşılaştığı zorluklardan, Nazım Hikmet şiiri okuduğu için Devlet Tiyatroları'ndaki görevine son verilmesinden bahseder.





Görsel 115: *Işık Yenersu: Tiyatronun Narin/Çetin Divası* filminden röportaj görüntüleri

Ardından öznesini, onu tanıyanlardan dinlemek ve izleyicine aktarmak isteyen yönetmen, Yazar ve eleştirmen Prof. Dr. Ayşegül Yüksel, araştırmacı Ediz Baysal, gazeteci ve yazar İlhan Selçuk, tiyatro sanatçısı Nacide Tanır, Prof. Dr. Sevda Şener, yönetmen İsmail Sancak ve tiyatro sanatçısı Yıldız Kenter ile röportajlar yapar.



Görsel 116: *Işık Yenersu: Tiyatronun Narin/Çetin Divası* filminden arşiv görüntüleri

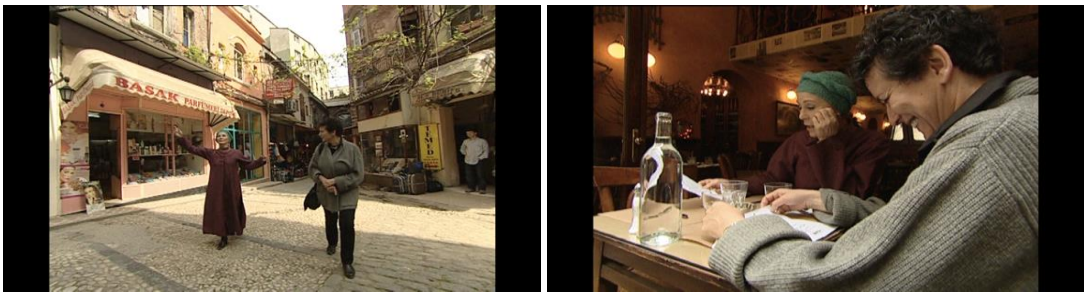
Senyücel, filminde anlatısını desteklemek ve güçlendirmek için arşiv görüntüleri, gazete kupürleri ve fotoğraflar kullanmıştır. Bu belgeler, filmin öznesi Yenersu'nun yaşamına, gençlik yıllarına, Türk Tiyatrosu'nda bıraktığı izlere ışık tutmak için önemlidir.



Görsel 117: *Işık Yenersu: Tiyatronun Narin/Çetin Divası* filminden gün ışığı kullanımı örnekleri

Film, Yenersu'nun hayatındaki iki önemli ilham kaynağı olan annesine ve Yıldız Kenter'e atıflar ve Yenersu'nun Nazım Hikmeti'in Yaşamaya Dair şiirini seslendirmesiyle tamamlanır. Kenter, "Aslında Işık'ı iyileştiren, Işık'ın sevgi dolu yüreği, güzelliklerle dolu kafası ve yaşama olan inanılmaz güzelim tutkusuydu." der Yenersu için. Sanatçı iyileşmiş, hatta annesinden kaynaklı hayal ettiği öğretmenliği de kendi mesleğiyle, oyuncu öğretmenliği olarak icra etme imkanı bulmuştur. Belki Nazım'ın dediği gibi, yani, nasıl ve nerede olursa olsun, hiç ölmeyecekmiş gibi yaşamıştır Yenersu.

Filmde dış mekan çekimlerinde tamamen gün ışığından yararlanılmış, iç mekan röportaj çekimlerinde ise genellikle gün ışığını dengeleyen ve karakterin yüzünü aydınlatan bir anahtar ışık kullanılmıştır.



Görsel 118: *Işık Yenersu: Tiyatronun Narin/Çetin Divası* filminden yönetmen görüntüleri

Yönetmen Senyücel, birçok filminde izleyicisine kendisini de göstermiş bir yönetmendir. İzleyiciyle de filmleri ve karakterleriyle de bağ kuran yönetmen kimi zaman bir araştırmacı olarak ekrandadır, kimi zamansa bu filminde olduğu gibi karakteriyle adım adım gezen, konuşan, soran ve sorgulayan bir dost olarak.

3.8.2.4. Filmin Çerçevesi



Görsel 119: *Işık Yenersu: Tiyatronun Narin/Çetin Divası* filminden çekim planı örnekleri

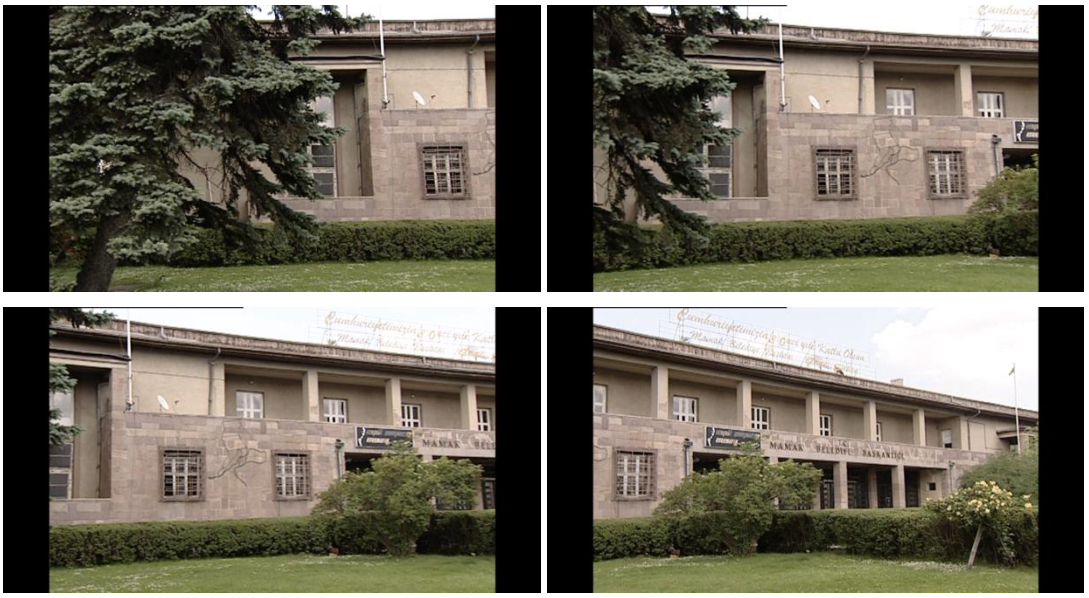
Senyücel, filminde iç mekan röportaj çekimlerinde bel plan, göğüs plan, omuz plan, baş plan, yakın plan örneklerinin tamamını vermiş, sinematografisini ve kompozisyonunu çeşitlendirmiştir. Yönetmen, yakın plan çekimleri daha çok içerik açısından duygusal yoğunluğa sahip sekanslarda, bu yoğunluğu artırmak için kullanmıştır. Röportajlarda kamera genelde göz hizasındadır.





Görsel 120: *Işık Yenersu: Tiyatronun Narin/Çetin Divası* filminden aktüel kamera görüntüleri

Senyücel, filmin dış mekan çekimlerini aktüel kamera ile yapmış, yürüyen, kitapçıda kitap seçen, sergi gezen karakterini devamlılığı bozmadan kamera ile takip etmiştir. Yönetmen, bazı sekanslarda genel planlarla, bazı sekanslarla alt açı çekimlerle mekanların atmosferini tam olarak gösterirken karakterini de yüceltmiştir.



Görsel 121: *Işık Yenersu: Tiyatronun Narin/Çetin Divası* filminden yatay çevrinme (pan) örnekleri

Yönetmen dış mekan çekimlerinde bazen bir yapıyı veya detayları göstermek için kameranın yatay çevrinme (pan) hareketinden yararlanmıştır.



Görsel 122: *Işık Yenersu: Tiyatronun Narin/Çetin Divası* filminden fotoğraflara hareket örnekleri

Işık Yenersu: Tiyatronun Narin/Çetin Divası filminde kullanılan arşiv fotoğrafları, detaylara dikkat çekmek, bazı noktalara vurgu yapmak ve durağanlıktan kurtulmak için bazen kameranın optik, bazense çevrinme yöntemlerine benzer şekilde hareketlendirilmiştir. Yönetmen bunu hemen hemen her filminde uygulamıştır.



Görsel 123: *Işık Yenersu: Tiyatronun Narin/Çetin Divası* filminden mix ve cut örnekleri

Senyücel, filmde ritmini kurgusal geçiş yöntemleri, güncel röportajlar ve çekimlerle geçmişe ait video ve fotoğraf görsellerin uyumlu dizilimiyle sağlar. Filminde genellikle kesme (cut) ve zincirleme (mix) geçiş yöntemi kullanmıştır.



Görsel 124: *Işık Yenersu: Tiyatronun Narin/Çetin Divası* filminden fade in-out örnekleri

Yönetmenin filminde kullandığı bir diğer geçiş yöntemi fade in -fade out (açılma -kararma) geçiş tekniğidir. Yönetmen bir görüntünün yavaşça siyaha düşerek diğer görüntünün aydınlanmasını ifade eden bu yöntemi konu ve dönem değişikliklerinde, açılış ve kapanış sekanslarında kullanmıştır.





Görsel 125: *Işık Yenersu: Tiyatronun Narin/Çetin Divası* filminden aktüel kamera görüntüleri

Senyücel, karakterlerin dış mekan çekimlerini aktüel kamerayla alt açı çekimler yapar, karakterlerin yürüyüşlerini, oturuşlarını hareketli bir şekilde takip eder. İzleyici etkin bir katılımcı olarak film içerisine yerleşir, olayları kendi gözüyle görür.

3.8.2.5. Filmin Çekim Süresi

Filmin Süresi	37 dakika
Ölçülen Süre	36 dakika
Ortalama Plan Süresi	7 saniye
Arşiv Fotoğraf ve Filmden Görüntüler	189
Sabit Çerçeve	79
Hareketli Kamera (Steadicam-Elde Kamera)	29
Sağa Pan	5
Sola Pan	5
Zoom İn	6
Öznel Kamera	2
Yukarı Tilt	1
Aşağı Tilt	1
Toplam Plan	315

Tablo 2: *Işık Yenersu: Tiyatronun Narin/Çetin Divası* filminin Kamera Hareketliliği ve Ortalama Plan Süresi

Işık Yenersu: Tiyatronun Narin/Çetin Divası isimli biyografi filminde arşiv fotoğrafları, arşiv belgeleri, gazete kupürleri tiyatro görüntüleri ve arşiv filmlerinden

oluşan planlar çalışmanın önemli bir kısmını oluşturmaktadır. Tablodan öne çıkan diğer bir sonuç röportaj ve insert görüntüleri oluşturan sabit çekim planlarıdır. Filmin çekim süresinde öne çıkan bir diğer bulgu hareketli kamera kullanımıyla uzun plan çekimler gerçekleştirilmiştir. Kameranın pan ve tilt hareketleri sınırlı sayıda gerçekleştirilmiştir. Işık Yenersu'nun konservatuara başladığındaki heyecan ve duygu yoğunluğunu izleyiciye hissettirmek için birkaç planda öznel kamera kullanılmıştır.

3.8.3. *Fatih: Avrupa'nın Kaderini Değiştiren Adam* (2012) Filminin Çözümlemesi

Çözümlemenin bu örnekleminde Yönetmen Kerime Senyücel'in *Fatih: Avrupa'nın Kaderini Değiştiren Adam* (2012) filminin özeti çıkarılarak bölümlere ayrılacaktır. Sonrasında ise filmin fotoğrafik kapsamı, çerçevesi ve çekim süreleri irdelenerek anlatıya katkı sağlayan diğer sinematografik unsurlar incelenecektir.

3.8.3.1. Filmin Özeti

8 bölümden oluşan belgesel serisinde Fatih Sultan Mehmet'in hayatı ve büyük bir coğrafyayı nasıl etkilediği ile 15. Yüzyılın Rönesans atmosferi konu edilmiştir.

Roma'ya kadar uzanan bir imparatorluk kurmayı amaçlayan Fatih Sultan Mehmet, film boyunca devlet adamı kimliğinin yanında edebiyatçı, filozof, sanatçı, şair kimlikleriyle ele alınır.

Çekimleri hem yurt içi hem de yurt dışında; İstanbul, Manisa, Edirne, Bursa, Roma ve İtalya'da yapılan belgeselde, çekildiği tarihe dek medyada bulunmayan çok sayıda kaynak yer alır. Hem Türk hem de Avrupalı önemli tarihçilerin bilgilerinden yararlanılan belgeselde, Venedik'te bulunan Marciana Kütüphanesi'ndeki, Fatih Sultan Mehmet'in ilk eşi Sitti Hatun'un ilk ve tek görüntüsü de yer almaktadır. Floransa'da bulunan, Bizans İmparatorunun Avrupalı güçlerden ve kiliselere çağrısı üzerine toplanan Floransa Konsili'nin çizildiği duvar resmi de.

Savaşlardan, sosyal yaşamdan, ticari hayattan bilgi ve belgelerin yer aldığı belgesel dizisi, izleyicilerini geçmişte yolculuğa çıkarır.

3.8.3.2. Filmin Bölümleri

Fatih Sultan Mehmet ve dönemini anlatan belgesel dizisi 8 ayrı bölümden olmaktadır. Çalışmada her bir bölümünü ayrıca değerlendirerek yönetmen Senyücel'in TRT yapımcılığında gerçekleştirdiğini filmlerinin sinematografik incelemesini ortaya koyacağız.

Fatih Sultan Mehmet 1481 yılı kış aylarında rahatsızlanır. Kışı İstanbul'daki sarayında geçiren Fatih, ilkbahar geldiğinde kendisini sefere çıkacak kadar iyi hisseder. Büyük bir sefer hazırlığı yapar ve nereye gidileceğini en yakınındakilere bile söylemez. 25 Nisan Çarşamba günü hareket edip Üsküdar'a geçmesiyle yaşamının son seferi başlar. 1 Mayıs'ta şiddetli karın ağrıları çekmeye başlayan Fatih Sultan Mehmet 3 Mayıs 1481'de, 49 yaşında yaşamını yitirir. Bugün dahi bu son seferin nereye olduğu bilinmez.

Bu anlatım belgeselin 1. bölümü için değil, 8 bölümün tamamı için bir çatı başlangıçtır. Daha sonra ilk bölümün hikayesi, yani "Çocuk padişah" başlar. Savaşlardan yorulan 2. Murat, tahtını 12 yaşındaki Mehmet'e bırakır. Çocuk yaşta padişah olan Mehmet, erken yaşta olgunlaşmak zorunda kalır.



Görsel 126: *Fatih: Avrupa'nın Kaderini Değiştiren Adam* filminden canlandırma görüntüsü

II. Murat devrinde Osmanlı Devleti eski siyasi ve askeri gücüne kavuşmuş, Osmanlı hakimiyeti Balkanlar'da ve Anadolu'da pekişmiştir. Edebiyat, kültür ve sanat hayatının canlandığı bir devirdir. Fatih de edebiyata ilgili, çok okuyan, yazan ve çizen bir şehzadedir. 6 dil öğrenmiş, henüz çocuk yaşta Osmanlı'nın topraklarını genişletmek için önüne hedefler koymuştur. Önce Edirne Sarayında yetişen Fatih, daha sonra Manisa sancağına gönderilir. Burada eğitimine devam eden Mehmet, daha çocuk yaşta, yaşına sığmayacak kadar ilim sahibi olur.

Pek çok edebiyat eserinin yanında, ay tutulmasını bilimsel olarak anlatan, astronomi içerikli çizim ve metinleri bulunmaktadır.

1439'da Roma ve Bizans rahipleri Floransa'da toplanır, Bizans ve Roma kiliselerinin birleşmesine karar verilir. Toplanan konsil, Osmanlı'yı büyük bir tehdit olarak görür. Bu olayı canlandıran duvar resimleri Floransa'da Medici Sarayı'nın duvarlarını süsler. 1444'de Haçlı ordusu Balkanları ele geçirir. Bu sırada şehzade Alaaddin'in bir av sırasında attan düşerek ölmesi Mehmet için saltanat yolunu açar. II. Murat, tahtı ağustos ayında oğlu II. Mehmet'e bırakarak inzivaya çekilir.



Görsel 127: *Fatih: Avrupa'nın Kaderini Değiştiren Adam* filminden canlandırma görüntüsü

Bir çocuğun tahta oturduğu haberi Batı'yı harekete geçirir ve Haçlı ordusu eylül ayında Anadolu'ya doğru ilerler. Sadrazam Çandarlı Halil Paşa, elçisini Bursa'ya, II. Murat'ın yanına gönderir ve "Eğer bu diyarın sahibiyse gelsin, ülkesini himaye eylesin. Kul olacaksa, o vakit de kulluğun hükmüne riayet etsin. Devlete arka çıksın." Bunun üzerine II. Murat tekrar tahta çıkar ve Haçlı ordusunu büyük bir hezimete uğratır. Bu zaferle Balkanlar'daki Osmanlı hakimiyeti kesinleşirken, II. Murat'ın tahtta kalmasını isteyen Sadrazam Çandarlı Halil Paşa ile Mehmet'in etrafındaki devlet adamlarının arasında çekişme ortaya çıkar.



Görsel 128: *Fatih: Avrupa'nın Kaderini Değiştiren Adam* filminden canlandırma görüntüsü

Elindeki gücü kaybetmek istemeyen Çandarlı, II. Murat'ın tekrar inzivaya çekileceğini öğrenince yeniçeri isyanını başlatır. II. Mehmet bu isyanla tahttan indirilir ve Mehmet Çelebi Sultan ünvanıyla Manisa'ya gönderilir.

3.8.3.3. Filmin Fotoğrafik Kapsamı

Birinci bölüm, animasyon tanıtımın ardından ekrana gelen "Araştırmaları ve eserleriyle çalışmamıza ışık tutan Prof. Dr. Halil İnalcık'a saygılarımızla" metni ile başlar. Türkiye'nin en önemli tarihçilerinden İnalcık ismi, daha serinin başında hem bir tarih okuması yapılacağına işaret eder hem de izleyicide güven uyandırır.



Görsel 129: *Fatih: Avrupa'nın Kaderini Değiştiren Adam* filminden açılış görüntüsü

Film, tarihi bir mekanda anlatıcı Savaş Karakaş'ın, Fatih'in henüz 49 yaşında, herkesten sır gibi sakladığı bir sefere çıkmışken hastalanarak yaşamını yitirdiğini anlatmasıyla başlar. Ekranda tarihi bir mekan ve bir de anlatıcı vardır. Bu başlangıç, "Çocuk padişah" isimli birinci bölümler için değil, belgesel dizisinin tamamı için yapılmış bir açılıştır.



Görsel 130: *Fatih: Avrupa'nın Kaderini Değiştiren Adam* filminden röportaj görüntüleri

Yönetmen filminde tarihçilerle yaptığı röportajlara da yer vererek anlatımını güçlendirmiş, dış mekanda gerçekleştirdiği röportajların tamamında doğal ışık kaynağı olan gün ışığından yararlanırken, iç mekan röportaj çekimlerinde, anlatıcısının yüzünü aydınlatarak arka fondan ayırmak üzere anahtar ışık kullanmıştır. Yönetmen renk olarak da doğal renk tonlarını kullanmayı tercih etmiş, belgeselin gerçeklik duygusunu seyircisine hissettirmiştir.



Görsel 131: *Fatih: Avrupa'nın Kaderini Değiştiren Adam* filminden animasyon, canlandırma ve film görüntüleri

Yönetmen Senyücel, yakın tarihi anlattığı belgesellerinde sık sık arşiv görüntüleri ve fotoğraflarından yararlansa da bu film serisi dönemin teknolojisinin elvermemesi nedeniyle Senyücel'i biraz kısıtlayacaktır. Bu nedenle yönetmen Senyücel, film dizisi boyunca dönemi anlatan resimlerin, müzelerde sergilenen belge, çizim ve eşyaların yanı sıra canlandırma tekniğinden yararlanır. Sinematografisini mizanseniyle güçlendiren Senyücel, genellikle kurmaca filmlerde kullanılan bu yöntemi, olayların daha anlaşılır olması, 1400'lü yıllarda video kayıt sistemi teknolojisinin oluşmaması sebepleriyle gerçekleştirir. Yönetmen, anlatımını güçlendirmek ve filmsel ritim için animasyon görüntülerden de yararlanır.



Görsel 132: *Fatih: Avrupa'nın Kaderini Değiştiren Adam* filminden canlandırma görüntüsü

Filmin olay örgüsündeki ilk olay, canlandırma tekniğiyle gösterilen, II. Murat'ın yoğun bir savaş döneminin ardından tahtı oğlu II. Mehmet'e bırakmasıdır. Yönetmen, sinematografisini zamanın siyasi, kültürel ve dini motiflerine uygun, gerçeğe yakın düzenlemelerle gerçekleştirir.



Görsel 133: *Fatih: Avrupa'nın Kaderini Değiştiren Adam* filminden canlandırma ve arşiv görüntüleri

Yönetmen ardından, çocuk yaşta tahta çıkan Fatih'in yaşının çok üzerinde bir eğitim seviyesinde olduğunu, edebiyat, bilim, felsefe ile yakın ilişkilerini göstermek için gerçek belgelerden, Fatih'e ait çizim ve metinlerden yararlanır. Gerçek belgeler, yönetmenin anlatısını daha güçlü kılmıştır. Yönetmen ayrıca canlandırma ile geçmiş ve bugün arasında bağlantı kurmuş, anlatıyı derinleştirmiştir.



Görsel 134: *Fatih: Avrupa'nın Kaderini Değiştiren Adam* filminden detay çekim görüntüleri

Yönetmen, filmde ritmi sağlamak ve anlatımını güçlendirmek için, anlatıcıların bahsettiği önemli tarihi mekanları eş zamanlı olarak seyircisine farklı perspektiflerden detaylı çekimlerle göstermiştir. Fatih'in doğup büyüdüğü, eğitim gördüğü veya ilerleyen yıllarda Fatih'in talimatıyla yapılmış tarihi mekanlar filmin odak noktalarındandır. Yönetmen hikayeyi anlatırken, mekanlar üzerinde de durmuş, zaman ve mekanda gerçekliği bozmadan birlik sağlamıştır.



Görsel 135: *Fatih: Avrupa'nın Kaderini Değiştiren Adam* filminden canlandırma ve film görüntüleri

Bölümün son kısmında, Fatih'in tahta geçmesiyle Balkanlara dayanan Haçlı ordusunun, Sadrazamın talebi üzerine yeniden tahta geçen II. Murat tarafından yenilgiye uğratılması, çocuk padişahın bazı devlet adamlarınca kabul görmemesi, savaşa gitmek isteyen Fatih'in babası tarafından izin verilmeyince yaşadığı kırgınlık üzerinde durulmuştur. Yönetmen bu konuları ele alırken animasyon görsellerden, mizansenden ve tarihi belgelerden yararlanmıştır. İzleyici burada art arda gelen

görsellerle heyecanlandırılmış, Fatih'in içinde yaşadığı kırgınlık ve kızgınlık haliyle de ileriki bölümler için meraklandırılmıştır.

3.8.3.4. Filmin Çerçevesi



Görsel 136: *Fatih: Avrupa'nın Kaderini Değiştiren Adam* filminden açılış ve jenerik görüntüleri

Film, animasyon fragmandan sonra kameranın gökyüzüne uzanan ağaçları alt açı plan çekimi ve sağa doğru yatay çevrinme, pan hareketiyle başlar. Kameranın hareketi, filmin anlatıcısı Savaş Karakaş'ın ekrana girmesiyle durağanlaşır ve konuşmasına başlayınca Karakaş'ı alt açıdan gösterir. Yönetmen bu şekilde önemli tarih bilgileri verecek anlatıcısına güven kazandırır, konuya çok hakim olduğu izlenimini uyandırır.



Görsel 137: *Fatih: Avrupa'nın Kaderini Değiştiren Adam* filminden ekran görüntüleri

Yönetmen Senyücel'in hemen hemen her belgesel filminde kullandığı yöntem olan durağanı hareketli hale getirme yöntemi bu filminde de uygulanmıştır. Geçmişe ait belge, fotoğraf ya da resimler, filmde hareketin devamlılığı için kameranın zoom

in-zoom out gibi optik veya pan-tilt gibi çevrinme hareketleriyle hareketli hale getirilmiştir. Film dizisi boyunca bu uygulamanın örneğine çok kez rastlanır.



Görsel 138: *Fatih: Avrupa'nın Kaderini Değiştiren Adam* filminden geçiş türü örnekleri

Yönetmen, diğer belgesel filmlerinde olduğu gibi bu filminde de geçiş türlerinde çeşitlilik tercih etmiştir. Filmin genelinde kesme (cut) ve açılma-kararma (fade in-fade out) geçiş tekniğini kullanan Senyücel, bazı sekanslarda iki ayrı görüntüyü aynı anda çerçeveye aldığı bindirme geçiş yönteminden yararlanmış, böylece anlatıcısının anlatımını güçlendirmiştir.





Görsel 139: *Fatih: Avrupa'nın Kaderini Değiştiren Adam* filminden animasyon örnekleri

Yönetmen, bu sekansta üç boyutlu animasyon tekniğiyle film için mekan oluşturmuştur. İnsan ve mekan öğesini bir arada kullanan yönetmen, anlatıcısı mekanı anlatırken, ekrana mekandan detay görüntüler getirmeye devam etmiştir.



Görsel 140: *Fatih: Avrupa'nın Kaderini Değiştiren Adam* filminden uzak-yakın plan görüntüleri

Görsellerde bulunan Edirne Sarayı, Fatih'in çocukluğunu geçirdiği bir mekan olması açısından film için önemlidir. Yönetmen burada gün ışığında drone ile çekim yapmış, fonda anlatıcısı Edirne ve Edirne Sarayı hakkında bilgi verirken, ekrana Edirne'den ve Saray'dan görüntüler yansıtmıştır. Senyücel, diğer eserlerinde olduğu gibi bu filminde de tarihi atmosfer dokuyu, mekanı tanıtan uzak ve yakın plan detaylı çekimler, yatay ve dikey çevrinme hareketleriyle göstermiştir.

Belgeselin 2-3 ve 4. Bölümlerinde II. Murat'ın bir süre daha tahtta kaldıktan sonra vefatı, oğlu Mehmet'in tekrar tahta çıkışı ve dünya hükümdarı olma planları, İstanbul'u fethetme hedefi ve Batılıların Bizans'a yardımlarına rağmen eşine az

rastlanacak büyük bir zaferle İstanbul'u alması, İstanbul'un fethinin ardından şehri yeniden inşa süreci, şehirde bütün din ve inanışların özgürce yaşanabilmesini koruma altına alması konu edilmiştir.

2. bölüm "Genç Kumandan", 3. Bölüm "Konstantiniyye, 4. Bölüm ise "Bir İmparatorluk Kuruluyor" şeklinde adlandırılmıştır.



Görsel 141: *Fatih: Avrupa'nın Kaderini Değiştiren Adam* filminden geniş plan görüntüleri

İstanbul'u fethiyle Fatih olan II. Mehmet'in topraklarını genişletme, imparatorluğunu büyütme çabalarının ön plana çıktığı bu bölümlerde, Venedik'te, Vatikan'da, İstanbul'da yapılan çekimlere yer verilir. Gün ışığında yapılan bu çekimler yönetmenin görüntü estetiğini yansıtan, kimi zaman tanıtma ve tamamen gerçeği yansıtma amacıyla genel plan, kimi zaman yakın çekim, kimi zaman mimarinin ihtişamını göstermek için alt açıyla ve geniş açıyla gerçekleştirilmiş, görsel açıdan oldukça doyurucu sekanslar ortaya çıkarır.

Yönetmen yine insan öğesiyle mekanı bir arada kullanmış, anlatılan mekanların bugünkü durumlarını yansıtmak için arşiv görüntülerle beraber güncel çekimlerden de faydalanmıştır.





Görsel 142: *Fatih: Avrupa'nın Kaderini Değiştiren Adam* filminden Ayasofya Müzesi görüntüleri

Özellikle İstanbul'un fethi ile Fatih'in camiye dönüştürdüğü Ayasofya Müzesi 3. bölümün ana odaklarından biridir. Yönetmen Senyücel'in bu film dizisinde görkemli çekimler yaptığı, estetik kaygı güdüldüğü belli olan bu çekimlerde hem sabit kamera hem de drone kullandığı görülür. Filmin anlatıcısı anlatıcı Savaş Karakaş da sesiyle eşlik ettiği filmde zaman zaman görünerek anlatıyı dinamikleştirmiş, seyirci ve öykü arasındaki bağlantıyı kuvvetlendirmiştir. Bordwell ve Thompson'ın (2010, s.100) tarif ettiği gibi anlatıcı, öyküyü şekillendirme, parçaları anlamlı bir bütün haline getirme noktasında büyük rol üstlenmiştir.



Görsel 143: *Fatih: Avrupa'nın Kaderini Değiştiren Adam* filminden animasyon örnekleri

Senyücel, 2-3 ve 4. Bölümlerde de anlatısını güçlendirmek için animasyon görüntülerden, harita görsellerinden yararlanmış, hareketsiz olan bu görselleri efektlerle hareketli hale getirmiş, kimi zaman ekranda yavaş yavaş görüntüye, örneğin haritanın bir kısmına zoom in yapılmış, kimi zaman Fatih'e ait bir resim aşağıdan yukarı doğru, kameranın tilt hareketine benzer şekilde taranmıştır.



Görsel 144: *Fatih: Avrupa'nın Kaderini Değiştiren Adam* filminden ekran görüntüleri

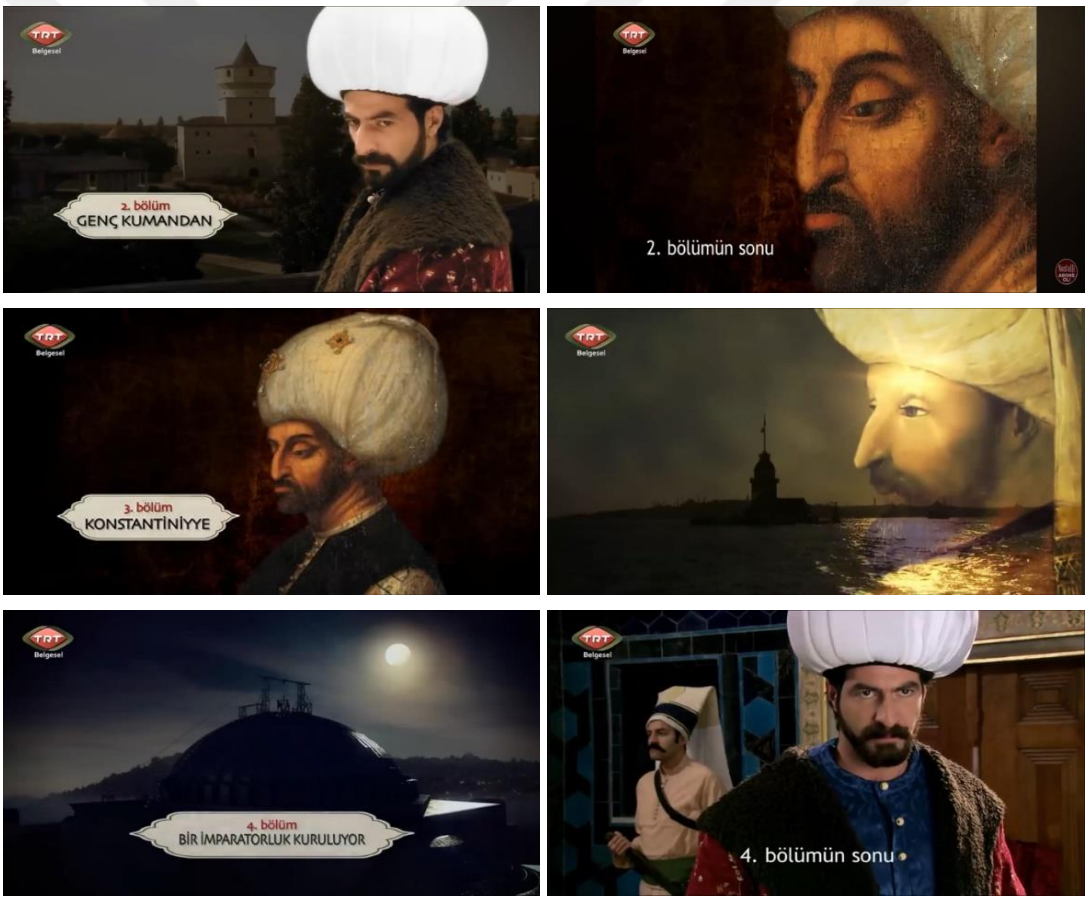
Yönetmen, dış çekimlerde tamamen gün ışığı kullanmış, iç mekan çekimlerinde bazen doğal ışık kaynaklarından yararlanmış bazen de anahtar ışıkla anlatıcısının yüzünü aydınlatıp anlatıcısını fondan ayıracak bir düzenleme tercih etmiştir. Filmi için hatırı sayılır sayıda tarihçiyle röportaj yapan yönetmen, anlatısını güçlendirmiş, izleyici gözünde güvenilir kılmış ve öyküyü her detayıyla irdelemiştir. Yönetmenin kompozisyon düzenlemeleri, kurmaca bir sinema filmininki kadar özenli, ancak içeriği belgeselin belge niteliğine yakışır derecede dolu ve tutarlıdır.





Görsel 145: *Fatih: Avrupa'nın Kaderini Değiştiren Adam* filminden ekran görüntüleri

Senyücel, 1, 2, 3 ve 4. bölümlerle de genellikle kesme (cut) geçiş yöntemi kullansa da anlatısını güçlendirmek, kompozisyonunu daha doyurucu hale getirmek için zaman zaman açılma-kararma (fade in-fade out) yönteminden faydalanmıştır.



Görsel 146: *Fatih: Avrupa'nın Kaderini Değiştiren Adam* filminden açılış-kapanış görüntüleri

Yönetmen, bu bölümlerde dış röportaj çekimlerini doğal ışıkla, iç mekan röportaj çekimlerini anahtar ışık ve doğal ışık birleşimiyle oluşturmuş, mizansen sekanslarında da doğal ve yapay ışığın bir arada kullanımını gerçekleştirmiştir. Yönetmen, filmin açılış kapanış sekanslarında anlatısına uygun bazı düzenlemeler

yapmıştır. Bu sekanslarda kimi zaman canlandırma görüntülerinden kimi zaman arşiv belge ve resimlerinden yararlanmıştır. Senyücel'in burada 3. bölüm kapanış sekansı ve 4. bölüm açılış sekansı birbirini tamamlaması ve bazı sembolik öğelerin kullanımı açısından önemlidir. 3.bölüm kapanışında Fatih'in portresi, İstanbul fotoğrafı üzerine konumlandırılır. Fatih'in portresine yansıtılan ışık, İstanbul'da kurduğu hakimiyeti, yeni bir başlangıcı ve çok şeyin değişeceğini simgeler. 4. bölümün açılış sekansı da yine Fatih için İstanbul'daki en önemli mimari yapı, İstanbul'u fethetmesiyle cami yaptığı Ayasofya Müzesi ve doğan güneştir. Burada gün doğumu da yeni başlangıçları, kurulan imparatorluğu simgeler. Nitekim İstanbul'un fethi, bir çağı kapatıp yeni bir çağı başlatmıştır.

Belgeselin 5-6 ve 7. bölümlerinde Osmanlı'nın Avrupa'ya ilk adımı Mora seferinden başlanarak Fatih'in bir dünya imparatoru olma amacı, yüzünü Batı'ya dönerek topraklarını Batı'ya doğru genişletme arzusu, bu amaçlarla Osmanlı yönetimine getirdiği yenilikler, bilimsel, sanatsal ve kültürel düzenlemeler, farklı medeniyetlere ve dünyaya bakışı ele alınır.

Fatih'in yaşamının sonuna dek süren topraklarını genişletme, imparatorluğunu büyütme hedefinin, bu gayede bilimi, sanatı, aklı önceledğinin ön plana çıktığı bu bölümlerde, yönetmenin görüntü estetiği anlayışını yansıtan kompozisyonlar, çekimler ve planlar bulunur**.**



Görsel 147: *Fatih: Avrupa'nın Kaderini Değiştiren Adam* filminden animasyon görüntüsü

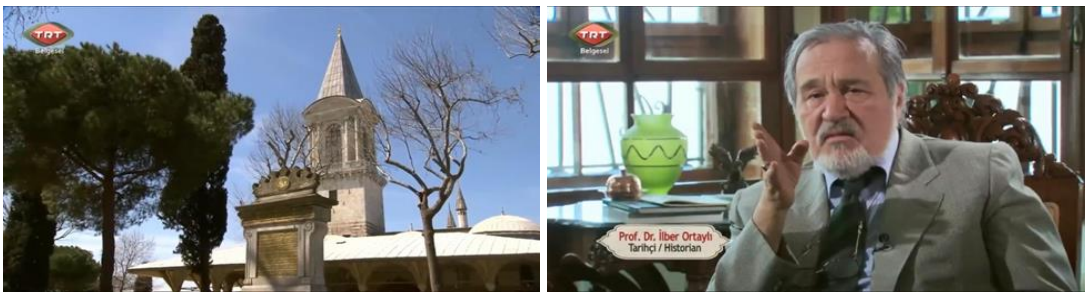
Fatih'in tek imparatorluk, tek iman ve tek hükümdar düşüncesinin merkezi İstanbul'dur ve bu nedenle şehrin imarına büyük önem verir. Şehrin en stratejik yerine, boğaza, limana ve Haliç'e hakim olan bir konuma Topkapı Sarayı'nın yapılması talimatını verir. Bu bölümlerde özellikle Topkapı Sarayı'nın mimarisi ve önemi üzerinde de durulur.

5. bölüm “İmparatorluk Yolunda”, 6. Bölüm “Bir Rönesans İmparatoru”, 7. Bölüm ise “İki Karanın Sultanı, İki Denizin Hakanı” şeklinde adlandırılmıştır.



Görsel 148: *Fatih: Avrupa'nın Kaderini Değiştiren Adam* filminden seyirci-zaman-mekan örnekleri

Anlatının içinde öyküyü büyük ölçüde şekillendiren, izleyici için anlaşılır kılan, olaylar arasında bağlantı kuran anlatıcı, film serisi boyunca olduğu gibi bu bölümlerde de bazen sabit, bazen hareketli kamera ile takip edilmiş, seyirci ile içerik arasında, seyirci ile zaman ve mekan arasında köprü kurmuştur. Yönetmen Senyücel, Ayasofya Müzesi ve Topkapı Sarayı gibi üzerinde önemli ölçüde durduğu mekanları izleyicisine anlatıcı eşliğinde gezdirmiş, filmini dünyanın her yerinden izleyici için anlaşılır, mekanları da erişilir kılmıştır. Yönetmen, anlatıcısının güvenirliğini ve saygınlığını artırmak için bazı sekanslarda alt açı kamera kullanmıştır.



Görsel 149: *Fatih: Avrupa'nın Kaderini Değiştiren Adam* filminden röportaj görüntüsü

Bu bölümlerin ana odaklarından biri Topkapı sarayıdır. Ünlü tarihçi İlber Ortaylı saray hakkında bilgi verdikten sonra, anlatıcı sarayı anlatmaya, yönetmen ise anlatılanları art arda sıraladığı görüntülerle ekrana yansıtmaya devam eder.



Görsel 150: *Fatih: Avrupa'nın Kaderini Değiştiren Adam* filminden detay çekim görüntüleri

Yönetmen, film boyunca mekanlarda detaylı çekimlerini sürdürür.





Görsel 151: *Fatih: Avrupa'nın Kaderini Değiştiren Adam* filminden ışık kullanımı örnekleri

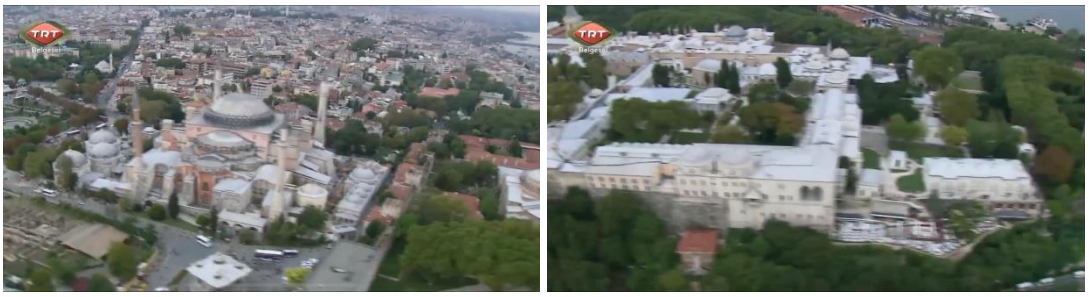
Yönetmen, dış mekan röportaj çekimlerinde tamamen doğal ışık kaynağı olan gün ışığını, iç mekan röportajlarda ise bazen sadece gün ışığı bazense anlatıcısının yüzünü aydınlatıp fondan ayırmak için anahtar ışık kullanmıştır.



Görsel 152: *Fatih: Avrupa'nın Kaderini Değiştiren Adam* filminden gece çekimi görüntüleri

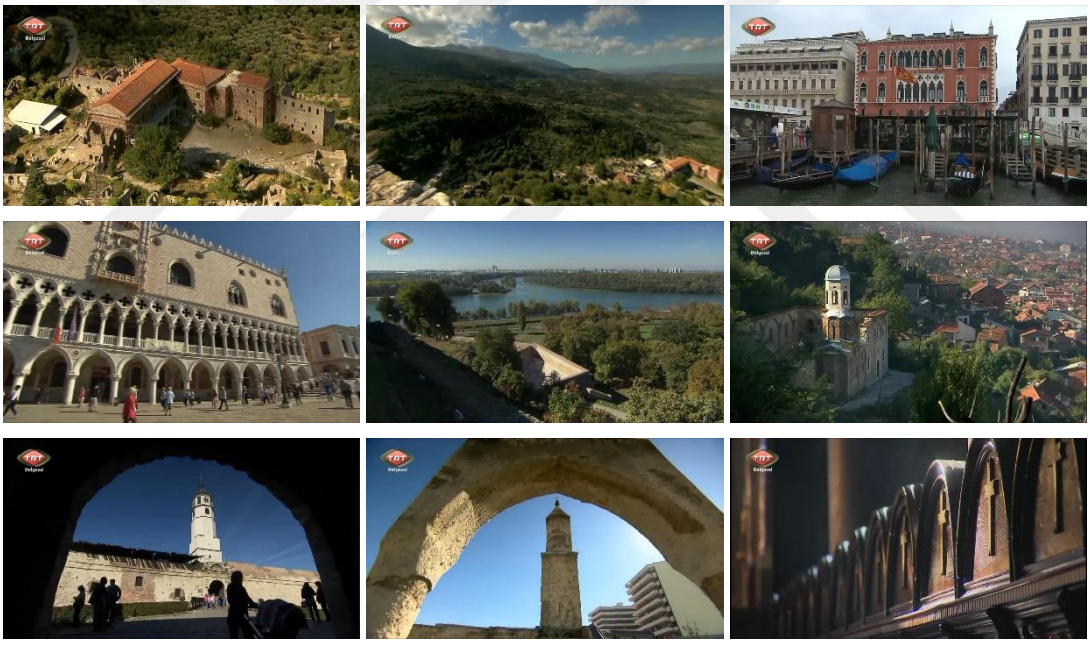
Yönetmen bu bölümlerde içeriği kapsamlı filminin kompozisyonlarını da daha kapsamlı hale getirmiş, daha gösterişli planlar elde etmek için gece çekimleri de yapmıştır. Örneğin Atina'yı gece ve gündüz aynı plandan çeken yönetmen, hiçbir

aydınlatma düzenlemesi yapmasına gerek olmaksızın gösterişli sekanslar ortaya çıkarmıştır.



Görsel 153: *Fatih: Avrupa'nın Kaderini Değiştiren Adam* filminden helikopter çekimi görüntüleri

Filmde, yönetmenin diğer filmlerine oranla daha çok olanak sahibi olduğu da, birçok ülke ve şehirde, onlarca araştırmacı, yazar ve tarihçi ile yaptığı röportajların yanı sıra bazı bölümlerde helikopterden çekilmiş İstanbul görüntüleri de ortadadır.



Görsel 154: *Fatih: Avrupa'nın Kaderini Değiştiren Adam* filminden kompozisyon örnekleri

Senyücel, bu bölümlerde Yunanistan'dan, Balkan ülkelerinden, İstanbul'dan, Venedik'ten, Vatikan'dan, Tuna Nehri'nden, Belgrad Kalesi'nden çok sayıda görüntü kullanmış, bazen görüntülerde insan öğesine yer vermiş, bazense vermemiştir. Yönetmenin kompozisyonlarında alan derinliği, çerçeve içinde çerçeve, geniş açı planları, üst açı ve alt açıyla anlatımı kuvvetlendirmesi, yakın çekimlerle detayları ortaya koyması bu bölümlerde sık sık görülür. Yönetmen, harekette ve metinde

devamlılığı sağlamıştır. Görüntülerde anlatılanlar uyum içinde art arda sıralanırken, filmin metni de her zaman fonda öyküyü anlaşılır şekilde aktarır.



Görsel 155: *Fatih: Avrupa'nın Kaderini Değiştiren Adam* filminden Kapalı Çarşı görüntüleri

7. bölümün bir kısmını, Fatih tarafından 1960'lı yıllarda inşa ettirilen Kapalı Çarşı'ya ayıran yönetmen, burada daha önce çok sık kullanmadığı öznel kamera yöntemini uygulamıştır. Yönetmen bu şekilde izleyicisini çok tanıdık bir mekan olan Kapalı Çarşı'da gezdirmiş, filmin içine çekmiştir. Yönetmen ayrıca hem Kapalı Çarşı'nın eski hali ile güncel halini göstermiş hem de başka Osmanlı inşası yapıların çarpık kentleşme içerisindeki durumuna bir eleştiri, bir bakış açısı getirmiştir.



Görsel 156: *Fatih: Avrupa'nın Kaderini Değiştiren Adam* filminden animasyon ve belge örnekleri

Senyücel, diğer bölümlerde olduğu gibi bu bölümlerde de hem gerçek belgeler, örneğin yazma eserler ve canlandırma çizimler ile animasyon görseller kullanarak

anlatımını çeşitlendirmiş ve filmin gerçekliğini arttırmıştır. Yönetmen, sık uyguladığı durağanı hareketlendirme tekniğini uygulayarak filmsel ritmi sağlamış, izleyicinin odağını filmde tutmuştur.



Görsel 157: *Fatih: Avrupa'nın Kaderini Değiştiren Adam* filminden arşiv sinema filmi örnekleri

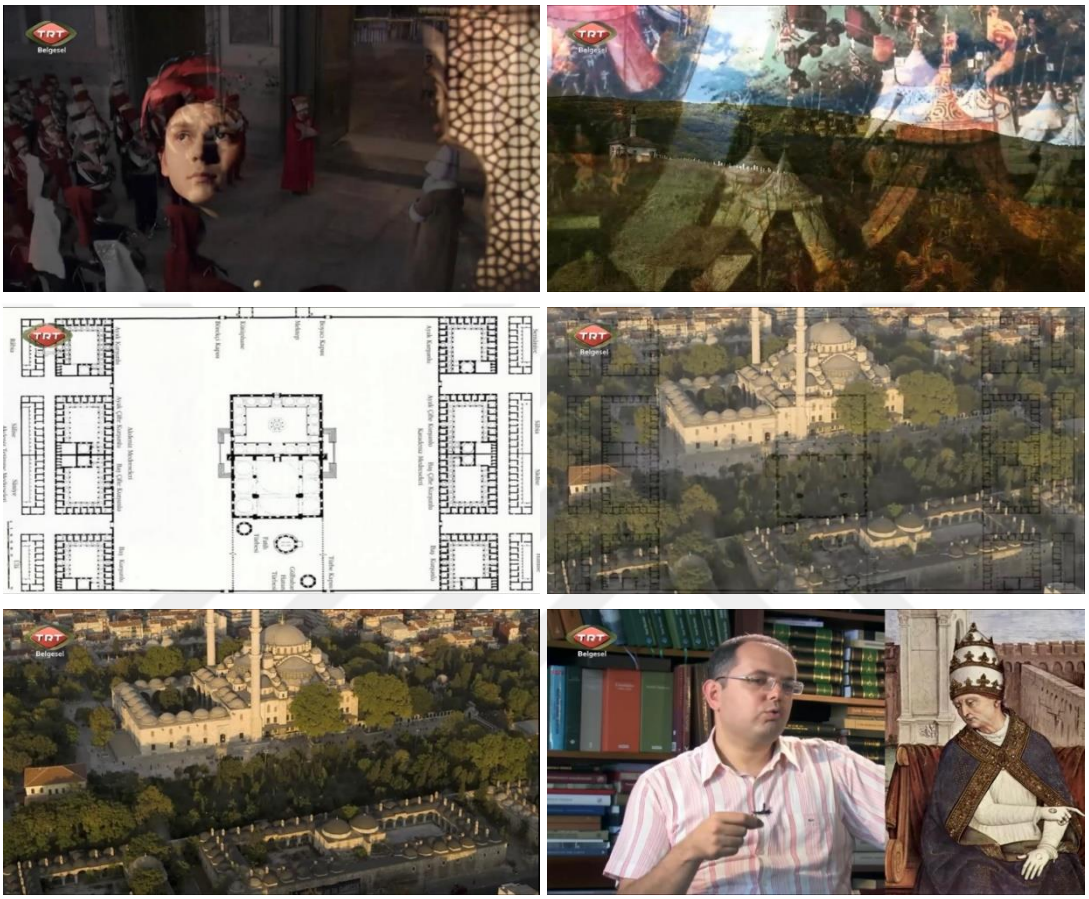
Senyücel, savaş sekanslarında ve saray sahnelerinde canlandırmayla kurmaca film tarzı mizansenini sürdürmüş, anlattığı dönemin çok sayıda tarih, savaş, gelişme içeren, kompleks bir yapıya sahip olması nedeniyle, kullandığı bu yöntem, anlatısının seyirci için daha kolay anlaşılır olmasını sağlamıştır. Filmin savaş sahnelerini, *Cennetin Krallığı, Fetih 1453* ve *Panaroma* filmlerinden alınmış arşiv görüntüleri oluşturmaktadır.



Görsel 158: *Fatih: Avrupa'nın Kaderini Değiştiren Adam* filminden genel-yakın plan görüntüleri

Yönetmenin film için gösterdiği özen, özellikle tarihi mekan çekimleriyle daha görünür hale gelmiştir. Örneğin Atina'daki Fethiye Camii'ni genel plan gösteren yönetmen, hemen ardından estetik kaygılarla düzenlendiği belli olan, ağaçların arasından göründüğü daha yakın plan halini gösterir izleyicisine. Diğer filmlerinde de

estetik kaygılarla hareket ettiği gözlenen Senyücel, bu filminde genel olarak bunu daha çok göstermiş, mekanları en estetik haliyle, kimi zaman gece, kimi zaman gündüz çekimiyle, kimi zaman drone ile kimi zaman hareketli kamera ile detaylı bir şekilde ekrana getirmiştir.



Görsel 159: *Fatih: Avrupa'nın Kaderini Değiştiren Adam* filminden geçiş yöntemi örnekleri

Film serisinin bu bölümlerinde yönetmen genellikle belgesel filmlerde çok kullanılan cut (kesme) geçiş yöntemi ile zincirleme geçiş yöntemi kullanmıştır. Bir görüntü ekrandan silinirken diğer görüntünün belirginleşmesiyle ortaya çıkan bu geçiş türünü, filmsel ritmi sağlamak, görüntüler arasında izleyiciyi rahatsız edecek bir sıçramayı engellemek ve sekansları izleyiciye çok hissettirmeden yumuşak geçişlerle sağlamak için uygulayan yönetmen, bindirme geçiş türünü de kullanmıştır. Bu yöntemden daha az sayıda yararlanan yönetmen, özellikle herhangi bir konu ya da kişi anlatılırken, anlatıcısının yanına konu ya da kişiye ilişkin görseller yerleştirmiştir.



Görsel 160: *Fatih: Avrupa'nın Kaderini Değiştiren Adam* filminden pan ve tilt örnekleri

Senyücel, bölümler boyunca, mekanların anlatıldığı sekanslarda kameranın yatay ve dikey çevrinme, pan ve tilt özelliklerinden faydalanır. Gökyüzüne uzanan bir ağacın dalları ile başlayan görüntü yavaş yavaş aşağı iner ve zemindeki mimari yapıyla sekans tamamlanır.



Görsel 161: *Fatih: Avrupa'nın Kaderini Değiştiren Adam* filminden tilt örnekleri

Yönetmen tam tersi, zeminden gökyüzüne doğru uzanan görüntüleri de yine tilt hareketi ile ortaya çıkarır. Örneğin Fatih Camii'nin tamamı, tek seferde kadraja sığmasa da kamera zeminden çekmeye başlayıp, kayıttan hiç çıkmadan, yavaşça yukarı hareket ederek camiinin tamamını çerçevelemiştir.



Görsel 162: *Fatih: Avrupa'nın Kaderini Değiştiren Adam* filminden ekran görüntüsü

Yönetmen birkaç sekansta sinematografisini güçlendirmek için simge olarak şans, barış ve kutsallığın sembolü güvercini kullanmıştır. İzleyicide oluşturduğu çağrışım, Ayasofya'nın üzerinde doğan güneşi gösterdiği sekanstaki gibidir. Ekranda güvercinler varken, fonda röportaj yapılan anlatıcı Fatih'in güçlü ve kudretli kişiliğinden bahseder.





Görsel 163: *Fatih: Avrupa'nın Kaderini Değiştiren Adam* filminden röportaj görüntüleri

Filmde, yönetmen Senyücel'in bazı tarihçiler ve araştırmacılarla girdiği diyaloğa da yer verilir. Bu diyalog, yönetmenin filmiyle özdeşleştiğini, adeta araştırmacılardan biri haline geldiğini de ortaya koyar. Yönetmenin film için ciddi bir hazırlık ve yapım sürecinden geçtiği, içeriği her detayıyla düşündüğü gözlenir. Bahsedilen sekansta, Fatih'in İstanbul'u fethinden sonra, imparatorluk gayesiyle kentte uyguladığı kontrollü demografik düzenleme tartışılır.





Görsel 164: *Fatih: Avrupa'nın Kaderini Değiştiren Adam* filminden açılış-kapanış görüntüleri

Filmin 5. Bölümü “İmparatorluk Yolunda”, savaşı sembolize eden bir kılıçla başlayıp, barışı ve refahı simgeleyen bir çiçekle son bulur. Fatih’in yeni bir imparatorluk kurma, topraklarını durmaksızın genişletme ve bunu yaparken de insanlara büyük koruyucu olması ele alınır. Fatih, yeni topraklar fethederken, başka din, dil ve ırktan insanları koruması altına alır, bu insanların eğitim seviyesi daha yüksek olanları İstanbul’a getirirken, yerli halklara da öz topraklarında özgürce dinlerini yaşayabileceğini duyurur. Bu, Senyücel’in de ifade ettiği gibi Fatih’in imparatorluk vizyonunun göstergesi olarak değerlendirilebilir.

Bölüm, içeriğe ve anlatıya uygun görselle, Fatih’in şu sözleriyle tamamlanır: “Buyurdum ki rahiplerine ve kiliselerine hiç kimse tarafından zarar verilmeyecektir. Memleketimizde korkusuzca yaşasınlar. Benim hizmetime ve benim emrime itaat ettikleri sürece ne ben, ne vezirlerim ne de halkım tarafından hiç kimse bunlara herhangi bir şekilde karışıp incitmeyecektir. Kendilerine, mallarına, canlarına ve kiliselerine, yeri ve göğü yaratan Allah hakkı için ve kuşandığım kılıç için yemin ederim”.



Görsel 165: *Fatih: Avrupa’nın Kaderini Değiştiren Adam* filminden açılış-kapanış görüntüleri

Şairleri ve bilginleri himaye eden, bilim ve sanata önem veren aydın bir liderdir Fatih. Daha çocuk yaşta şiirler yazar, kütüphanesinde uzun vakitler geçirir, gün gelip bir imparator olduğunda yeni bir şehrin inşasında da mimariyle birlikte edebiyat ve sanatı kullanmak ister. Tüm dünyanın alimlerini, sanatçılarını Osmanlı’ya davet eder. Öğrenmeye açık olmasının yanında Osmanlı halkının da eğitimli ve kültürlü olmasını arzu eder. Rönesans imparatoru Fatih’in bu yönlerinin ele alındığı 6. bölüm, Fatih’i bir elinde kalem, diğer elinde kılıç olan bir imparator olarak tasvir eder.



Görsel 166: *Fatih: Avrupa'nın Kaderini Değiştiren Adam* filminden açılış-kapanış görüntüleri

Bölümlerin açılış kapanış sekanslarında filmin anlatısına uygun bazı düzenlemeler yapmıştır. Bu sekanslarda kimi zaman canlandırma görüntülerinden kimi zaman arşiv belge ve resimlerinden yararlanmıştır. Fatih'in son hedefi Roma'dır.



Görsel 167: *Fatih: Avrupa'nın Kaderini Değiştiren Adam* filminden animasyon görüntüleri

İstanbul'u fethiyle Doğu Roma İmparatorluğu'na son veren Fatih'in bundan sonraki hedefi Roma, yani Kızıl Elma'dır. Ancak genç yaşta, son seferinde hastalanarak hayatını kaybeden Fatih, ardında tamamlanmamış bir hayal ile huzursuz bir Osmanlı toplumu bırakır.



Görsel 168: *Fatih: Avrupa'nın Kaderini Değiştiren Adam* filminden animasyon görüntüsü



Görsel 169: *Fatih: Avrupa'nın Kaderini Değiştiren Adam* filminden Osmanlı Üssü Kale görüntüleri

Fatih, İtalya yolu ile Roma'ya ulaşmak için 1480 yılında donanmasını Gedik Ahmet Paşa önderliğinde Güney İtalya'ya, Otranto kıyılarına gönderir. Osmanlı bölgeyi fetheder ve Otranto'nun güçlü kalesi bir Osmanlı üssü haline getirilir. Bu Fatih'in hedefi için önemli bir adımdır. Yönetmen filmin bu bölümündeki olay görgüsünü bu olayla başlatır. Dış ses anlatıcı ve tarihçiler konuyu anlatırken, ekrana Otranto'nun konumunu gösteren bir harita ile daha sonra Osmanlı üssü olan Otranto kalesi gelir. Biri grafik diğeri gerçek görüntü olan bu iki sekans birbiriyle içerik açısından bağlantılıdır ve anlatımı hem güçlendirir hem çeşitlendirir.



Görsel 170: *Fatih: Avrupa'nın Kaderini Değiştiren Adam* filminden ekran görüntüsü

Otranto'nun alınmasının ardından Fatih'in ordusuyla İtalya'ya geleceği söylentisi çıkar. İddiaya göre Papa, Fransa'ya kaçmayı düşünür, hatta Avrupa'da "Fatih, Roma'yı alacak. Bu yüzden son kez gidip Roma'yı görelim" diye Roma ziyareti yapanlar vardır. Gedik Ahmet Paşa, kısa süre sonra daha güçlü bir orduyla Otranto'ya dönmek için Rumeli'ye gider. Gedik Ahmet Paşa İstanbul'a ulaştığında Fatih ağır hasta durumdadır. 1981 kışını hasta bir şekilde geçiren Fatih, bir süre sonra iyileşip yeni bir sefer hazırlığı yapar. Nereye olduğu Fatih'ten başka hiç kimse tarafından bilinmeyen bu sefere çıkan Fatih, birkaç gün sonra yolda hastalanarak hayatını kaybeder.



Görsel 171: *Fatih: Avrupa'nın Kaderini Değiştiren Adam* filminden anlatıcı görüntüsü

Senyücel'in, filminin gerçekliğini artırmak ve öykünün gidişatını yönlendirmek için kullandığı anlatıcı Savaş Karakaş, 1. bölümde anlattığı ilk hikayeyle, Fatih'in hastalanması, kimsenin bilmediği son seferine çıkması ve ölümüne ilişkin süreç ile yeniden ekrandadır. Yönetmen, özellikle öykünün ana hatlarını filmin sunucusu ve anlatıcısı Savaş Karakaş aracılığı ve onu destekleyen güçlü görsellerle aktarır. Belgesel metni akıcı ve bilgilendiricidir. Bordwell ve Thompson'a göre (2010, s.100) sinemacılar belgesel filmlerde gerçeklik duygusunu güçlendirmek için anlatıcı dış ses kullanır. Senyücel'in de söz konusu filminde hem sunucu da olan ana anlatıcı hem de olaydan bağımsız ama bilgi sahibi uzmanlar anlatıcı olarak yer almıştır.



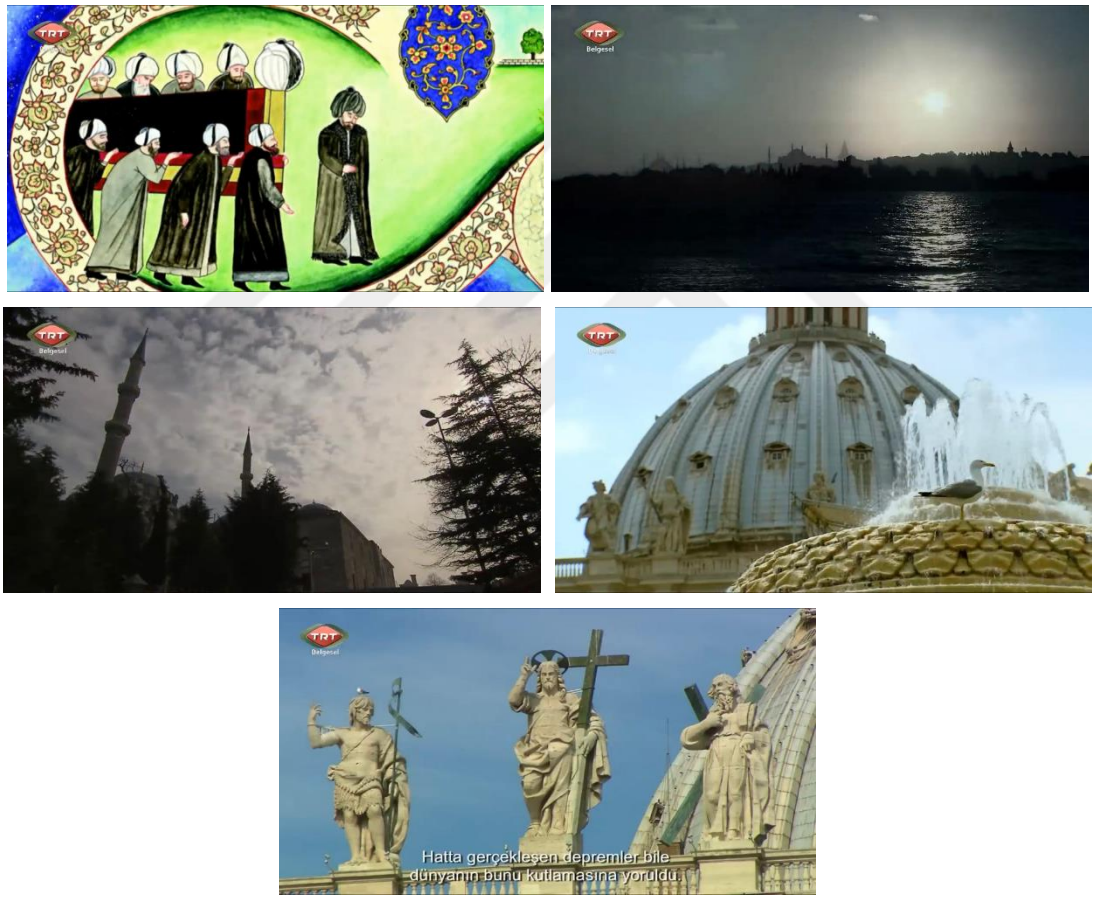
Görsel 172: *Fatih: Avrupa'nın Kaderini Değiştiren Adam* filminden arşiv fotoğraf görüntüsü

Zamanının çoğunu alimlerle ve şairlerle sohbete ve okumaya ayıran Fatih, yaşamının son döneminde İtalyan ressam Gentile Bellini'ye bazı resimler sipariş eder. Yönetmen bu resimlerden en ünlüsü olan, Londra'da National Galeri'de sergilenen Fatih Sultan Mehmet portresini ekrana getirir. Tüm dünyanın tanıdığı bu eser, Fatih'i anlatan bir belgesel için, özellikle de dönemin koşulları gereği Fatih'e ait bir fotoğraf ya da video bulunmaması nedeniyle çok önemlidir. Bu nedenle yönetmenin bu portreyi sık sık kullanarak anlatımını ve filminin gerçekliğini güçlendirdiği görülür.



Görsel 173: *Fatih: Avrupa'nın Kaderini Değiştiren Adam* filminden animasyon görüntüsü

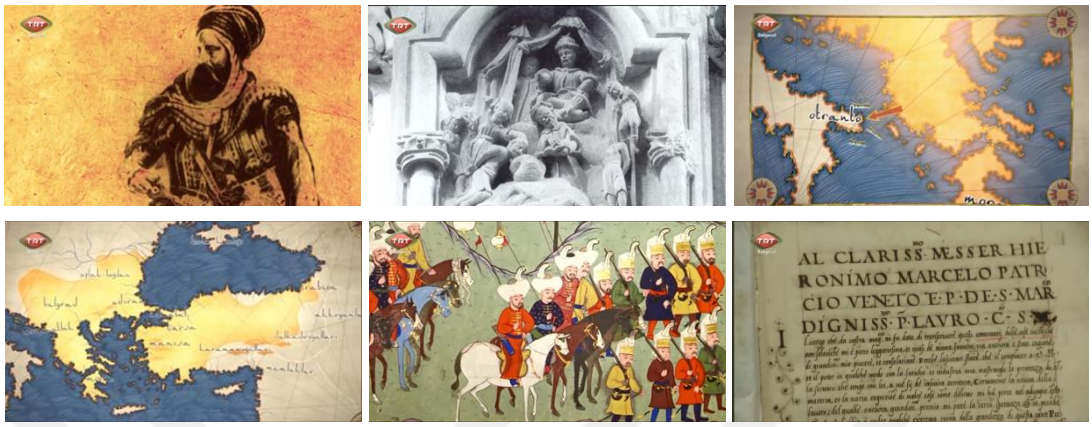
Bölüm, Fatih'in ölümü sonrası hem Osmanlı'da hem de dünyadaki durumun ele alınmasıyla devam eder.



Görsel 174: *Fatih: Avrupa'nın Kaderini Değiştiren Adam* filminden ekran görüntüleri

Fatih'in vefatı sonrası şehzadeleri Yıldırım Beyazıt ile Cem Sultan karşı karşıya gelir, yeniçeriler sadrazamı öldürür, Osmanlı'da iç karışıklık ve huzursuzluk ortamı hakim olur. İstanbul'un üzerine doğan güneş batmaktadır. Avrupa'da ise kutlamalar başlar, bütün kiliselerde çanlar çalar. Onlar, fetih için kapıda bekleyen, "Büyük Türk" dedikleri Fatih'ten kurtulmuştur. Yönetmen Fatih'in vefatı sonrası İstanbul'u karanlık,

gri bir atmosferle yansıtırken Avrupa'dan sekansları aydınlıktır. Anlatılan, Osmanlı için karanlık ama Avrupa için güzel günlerdir.



Görsel 175: *Fatih: Avrupa'nın Kaderini Değiştiren Adam* filminden animasyon ve grafik görüntüleri

Yönetmen filmi boyunca sinematografisini güncel röportajların, mekan öğesini öne çıkardığı çekimlerin, canlandırmaların ve arşiv belgelerinin yanı sıra grafik animasyonlar ve çizimlerle oluşturmuştur. Senyücel böylece içeriği daha anlaşılır kılmış, filmin temposunu da yüksek tutmuştur. Filmin ana kaynaklarından olan yazma eserler de film boyunca birçok sekansta görülmüş, anlatıya derinlik katmıştır.





Görsel 176: *Fatih: Avrupa'nın Kaderini Değiştiren Adam* filminden mekan görüntüleri

Yönetmenin söz konusu filminde mekan öğesi çok önemlidir. Çünkü Fatih, fetihlerin imparatorudur ve hayatını Osmanlı'nın topraklarını genişletmek ve özellikle İstanbul'da yeni bir kent inşasıyla geçirir. Fatih'in atını sürdüğü her toprak, yönetmen için yeni bir mekan olarak eklenir filme. Filmini çok geniş kapsamlı hazırlayan yönetmen için, Fatih'in sadece fethetmesi gerekmez, hedeflemesi dahi yeterli olur. Öyle ki filmde pek çok ülkenin yanı sıra özellikle Vatikan'dan ve Venedik'ten çok sayıda görüntü yer alır. Aynı şekilde yönetmen Senyücel, filminde İstanbul'da tarihi öneme sahip, mekanlardan detaylı görüntülere de yer verir.

Fatih: Avrupa'nın Kaderini Değiştiren Adam (2012) belgesel filmi için İtalya, Yunanistan, Balkanlar, Kosova, Makedonya, Bulgaristan, Vatikan gibi lokasyonlarda güncel ve kapsamlı çekimler yapılmıştır.





Görsel 177: *Fatih: Avrupa'nın Kaderini Değiştiren Adam* filminden röportaj görüntüleri

Senyücel, anlatıyı güçlendirmek için çok sayıda bilim insanıyla röportaj yapar. Siyasi tarihçiler, yazarlar, kültür tarihçileri olayları farklı yönleri ve bakış açılarıyla anlatır izleyiciye. Röportajlarını içeriğe ve anlatıcılarının uzmanlık alanlarına uygun şekilde genellikle kütüphane gibi dekore edilmiş iç mekanlarda ve tarihi öneme sahip dış mekanlarda gerçekleştirmiştir.



Görsel 178: *Fatih: Avrupa'nın Kaderini Değiştiren Adam* filminden ışık kullanımı örnekleri

Yönetmen, bazı iç mekan röportajlarında fark edilir aydınlatma düzenlemeleri yapmış, bazılarında ise tamamen gün ışığını kullanmıştır. Yönetmen, dış çekim röportajların ve tarihi mekan çekimlerinin tamamını da doğal ışık kaynakları ile gerçekleştirmiştir

Yönetmen Senyücel, diğer filmlerinde olduğu gibi görüntüye estetik katmak için bazı sekansların aydınlatmasında mekana yerleştirilmiş, abajur, avize vb. objelerden yararlanmıştır.





Görsel 179: *Fatih: Avrupa'nın Kaderini Değiştiren Adam* filminden canlandırma görüntüleri

Anlatısını kolaylaştırmak için mizansen kullanan yönetmen, bu sekanslarda bazı durumlarda yapay ışık kaynaklarından yararlanmıştır. Karakterin arkasında yanan ateş doğal ışık kaynağı olsa da bir sonraki sekansta önünde duran gaz lambası ve kitap okurken direkt kitaba yapılan aydınlatma yapay ışık kaynağı kullanılarak yapılmıştır.



Görsel 180: *Fatih: Avrupa'nın Kaderini Değiştiren Adam* filminden ışık, renk, plan ve açı görüntüsü

Fatih'in vefatı sonrası kullanılan bu sekans, kullanılan aydınlatma, renkler, plan ve açı, Osmanlı'nın içinde bulunduğu ruh halini yansıtması açısından önemli ve tamamlayıcıdır.



Görsel 181: *Fatih: Avrupa'nın Kaderini Değiştiren Adam* filminden açılış-kapanış görüntüsü

Belgesel film, Fatih'in portresiyle başlar ve yine portresiyle kapanır.



Görsel 182: *Fatih: Avrupa'nın Kaderini Değiştiren Adam* filminden genel-yakın plan görüntüleri

Senyücel filminde tarihi mekanları genel plan ve yakın plan, detaylı şekilde görüntülemiş, olay örgüsüne ekrana getirmiştir. Yönetmen, filminde tarihi doku ve atmosferi kameranın yatay ve dikey çevrinme hareketleri, zoom in - zoom out optik hareketleri ile göstermiştir. Yönetmen kompozisyonunda çerçeve içinde çerçeve, altın oran, alan derinliği örnekleri vermiş, zaman zaman alt ve üst açı çekimlerini de kullanmıştır.



Görsel 183: *Fatih: Avrupa'nın Kaderini Değiştiren Adam* filminden pan örnekleri

Yukarıdaki sekans, yönetmenin genel plan çekimde pan hareketiyle mekanı tamamen gösterimine ve yaptığı estetik altın oran düzenlemesine bir örnektir.



Görsel 184: *Fatih: Avrupa'nın Kaderini Değiştiren Adam* filminden alan derinliği örnekleri

Yukarıdaki sekanslar yönetmenin kompozisyonda alan derinliği kullanımına örnektir.



Görsel 185: *Fatih: Avrupa'nın Kaderini Değiştiren Adam* filminden çerçeve içinde çerçeve kullanımı örneği

Yukarıdaki sekans, yönetmenin çerçeve içinde çerçeve kullanımına örnektir.



Görsel 186: *Fatih: Avrupa'nın Kaderini Değiştiren Adam* filminden altın oran örneği

Yukarıdaki sekans, yönetmenin altın oran düzenlemesine örnektir.



Görsel 187: *Fatih: Avrupa'nın Kaderini Değiştiren Adam* filminden tilt örnekleri

Senyücel, ressam Bellini tarafından yapılan ve bugün Londra'da sergilenen Fatih portresini görüntülerden kameranın tilt hareketinden yararlanmıştır. Bunu genellikle hareketsiz arşiv belgeleri durağanlıktan uzaklaştırmak için yapan yönetmenin bu kez gayesi durağanlaştırmak değil, detayları göstermektir. İzleyici bu şekilden aşağıdan yukarı doğru portrenin detaylarını inceleme imkanı bulur.



Görsel 188: *Fatih: Avrupa'nın Kaderini Değiştiren Adam* filminden geçiş yöntemi örnekleri

Senyücel, bazı sekanslar arası geçişini zincirleme geçiş yöntemi ile yapar. Yumuşak bir geçiş sağlayan bu yöntemde ilk görüntü yavaş yavaş silinirken, ikinci görüntü belirginleşir.





Görsel 189: *Fatih: Avrupa'nın Kaderini Değiştiren Adam* filminden geçiş yöntemi örnekleri

Fatih "Avrupa'nın Kaderini Değiştiren Adam" filminde öne çıkan bir diğer geçiş yöntemi fade in -fade out, açılma-kararma geçiş yöntemidir. Yönetmen bunu daha çok zaman ve mekan geçişlerini anlatmak için kullanmıştır. Senyücel mizansen sahnelerinde de daha çok kesme (cut) geçiş yöntemi kullanmıştır. Kesme geçiş yöntemi belgesel filmlerde en çok kullanılan yöntemlerden biridir.



Görsel 190: *Fatih: Avrupa'nın Kaderini Değiştiren Adam* filminden geçiş yöntemi örnekleri

Yönetmen, sinematografisini oluştururken birkaç kez bindirme geçiş yönteminden de faydalanmıştır. Kurguda ritim, zincirleme (mix) geçişler ve tarihi resim, belge, fotoğraf vb. bindirme efektleri ile gerçekleştirilmiştir.



Görsel 191: *Fatih: Avrupa'nın Kaderini Değiştiren Adam* filminden alt açı kamera kullanımı

Yönetmen, filmin ana anlatıcısı olan sunucu Savaş Karakaş'ı alt açı kamera ile çekerek hem güvenirliliğini artırmış hem de içinde bulunulan tarihi mekanı çerçevesine dahil ederek önemini vurgulamıştır. Röportajları genellikle sabit kamera ile gerçekleştiren Senyücel, esas anlatıcısını ise genellikle hareketli kamera ile takip etmiştir.



Görsel 192: *Fatih: Avrupa'nın Kaderini Değiştiren Adam* filminden canlandırma görüntüleri

Filmin mizansen çekim yapıldığı bazı sekanslarında uzak açının devamlılığı olarak yakın plan çekim yapılmış, devamlılık sağlanmıştır. Yönetmen bazı sekanslarda amors örneği vermiştir. Bu yöntemle, çerçevede biri kısmen görünen biri açıkça görünen iki kişi arasında bağ kurulmuş ve aralarındaki diyalog bu şekilde ekrana getirilmiştir.



Görsel 193: *Fatih: Avrupa'nın Kaderini Değiştiren Adam* filminden canlandırma görüntüleri

Yönetmen Fatih'in fiziksel özelliklerini anlattığı mizansen sekansında, detaylara vurgu yapmak için kameranın tilt hareketini kullanır. Kamera, temsili Fatih'in gösterişli yüzükler taşıyan ellerinden yüzüne doğru geldiğinde, fonda dış ses anlatıcı Fatih'in kemerli burnunu, küçük ağız yapısını betimlemektedir.

Film kadrajları mizansen sekanslarında da omuz çekim, detay çekimler ve insert görüntülerle pekiştirilmiştir. Belgeselde kullanılan müzikli kısımlar, duygu yoğunluğunun daha yüksek hissedildiği sahnelerde kullanılmıştır. Zaman zaman doğal sesler kullanılarak gerçekçilik arttırılmıştır.



Görsel 194: *Fatih: Avrupa'nın Kaderini Değiştiren Adam* filminden kapanış görüntüsü

Filmin kapanış sekansında, Film boyunca sıklıkla çok kez görülen Fatih portresi kullanılmıştır. Açılış sekansında da kullanılan portrede bu kez filmin ulaştığı ruh halini, Fatih sonrası Osmanlı'nın hüznünü yansıtan renk düzenlemesi yapılmış, bindirme tekniği ile İstanbul görüntüsü üzerine Fatih portresi yerleştirilmiştir. Bu görüntü seyircinin dikkatini Fatih'in İstanbul görüntüsüyle oluşan kudretine ve yüz ifadesine, hikayenin anlamına yoğunlaşmaya yönlendirmiştir. Bu yöntem fonda verilen müzikle birleşince, anlatının duygu yoğunluğu daha da güçlenmiştir.

3.8.3.5. Filmin Çekim Süresi

Filmin Süresi	25 dakika 36 saniye
Ölçülen Süre	23 dakika 30 saniye
Ortalama Plan Süresi	7.5 saniye
Arşiv Görüntüleri	33
Sabit Çerçeve	52
Sağa Pan	5
Sola Pan	2
Yukarı Tilt	2
Aşağı Tilt	3
Canlandırma	73
Grafik&Animasyon	22
Sinema Filminden Planlar	10
Toplam Plan	202

Tablo 3: *Fatih: Avrupa'nın Kaderini Değiştiren Adam* filminin Kamera Hareketliliği ve Ortalama Plan Süresi

Yukarıdaki tablodan da anlaşılacağı üzere filmin ortalama plan süresi 7,5 saniyedir. Filmin planlarının çoğunluğunu sabit çerçeveler oluşturmaktadır. Sabit planlardan sonra göze çarpan en önemli sonuç filmde canlandırma tekniğine çokça yer verilmesidir. Tarihi konularda filmin anlatısını ve anlaşılabilirliğini kolaylaştırmak için canlandırma tekniğinde çok sayıda plandan yararlanılmıştır. Yönetmenin diğer belgesellerinde olduğu gibi bu belgeselinde de arşiv görsel fotoğraf ve videolarına yer vermiştir. Filmde göze çarpan diğer önemli bir sonuç, belgeselde dönemin koşullarına göre oldukça etkili, iki ve üç boyutlu grafik animasyon tekniklerinde yararlanılmıştır. Filmin kurgusal ritmi bu şekilde animasyon planlarla arttırılmıştır. Filmin kamera hareketliliği ise sınırlı sayıda kameranın yatay ve dikey hareketleri (pan-tilt) oluşturmaktadır. Filmde kameranın zoom in-out optik hareketlerine çok fazla yer verilmemiştir. Tablodan elde edeceğimiz diğer bir bulgu filmde anlatısını desteklemek için savaş sahnelerinden planlar kullanılmıştır. Filmin ilk bölümünde drone görüntüsüne yer verilmemiştir ama sonraki bölümlerde drone görüntülerinden detaylıca yararlanılmıştır.

Fatih: Avrupa'nın Kaderini Değiştiren Adam (2012) fiilmi 8 bölümden oluşmaktadır. Ortalama plan süreleri aşağı yukarı olmakla birlikte kamera hareketleri, drone görüntüleri vb. içerikler diğer bölümlerde küçük değişiklik göstermektedir.

3.8.4. *Bilun: Sürgünün Son Tanığı Filminin* (2016) Çözümlemesi

Çözümlemenin bu örnekleminde Yönetmen Kerime Senyücel'in *Bilun: Sürgünün Son Tanığı* (2016) filminin özeti çıkarılarak bölümlere ayrılacaktır. Sonrasında ise filmin fotoğrafik kapsamı, çerçevesi ve çekim süreleri irdelenerek anlatıya katkı sağlayan diğer sinematografik unsurlar incelenecektir.

3.8.4.1. Filmin Özeti

1918 yılında doğan Bilun Alpan, I. Abdülmecid'in torunu, dedesi Şehzade İbrahim Tevfik Efendi, annesi Fatma Zehra Sultan'dır. 1924 yılında henüz 6 yaşındayken sürgünü yaşayan bir Osmanlı torunudur.

Alpan ve ailesi sürgünden sonra önce Romanya, ardından Fransa'ya sonrasında Filistin'e ve en sonunda Lübnan'a taşınır. Hanedan üyeleri ömürlerinin büyük kısmını

öz topraklarından uzak geçirmek zorunda kalır. Osmanlı hanedanının kadın üyelerine 1952 yılında, erkek üyelerine ise 1974 yılında çıkan af ile Türkiye'ye dönüş kapısı açılır. 1989 yılında kızıyla birlikte Türkiye'ye taşınmak amacıyla gelen Bilun Alpan'ın İstanbul'da üç yıl yaşamlarını sürdürdükten sonra gelen "Türk vatandaşlığı alamazsınız" haberinin verdiği kırgınlık ve kızgınlık ile Türkiye'den bir kez daha Beyrut'a döner. Alpan ve ailesi yaşamlarına Beyrut'ta devam eder.

Belgeselde Beyrut'taki Osmanlı hanedanının diğer mensupları da yer alır. Sultan II. Abdülaziz'in soyundan Alp Saadeddin Osmansoy, Nemika Sultan'ın torunları Cemil Arda ve Emel belgesel içerisinde sürgün hatıralarını ve sürgünden sonra hayata adapte olma süreçlerini anlatır. II. Abdülhamid soyundan olan ve halen ülkemizde hanedanın en yaşlı üyesi olan Harun Osmanoğlu da belgeselin Beyrut çekimlerinde yer alarak fotoğraf arşivlerini de izleyicilerle paylaşır.

Bilun Alpan 2019 yılında 101 yaşında yaşama veda eder.

3.8.4.2. Filmin Bölümleri

Belgesel film, Osmanlı hanedanı sürgününün son tanığı I. Abdülmecid'in torunu Bilun Alpan'ın "Sürgün… Çirkin bir kelime" sözleriyle başlar. Bilun Alpan'ın hayatını ve Osmanlı hanedanının sürgün edilme hikayesini konu alan film, başlıca üç bölüm olarak değerlendirilebilir.



Görsel 195: *Bilun: Sürgünün Son Tanığı* filminden ekran görüntüsü

İlk bölüm, Alpan'ın henüz 6 yaşındayken ailesiyle ülkeden sürgün edilişini anlatmasıyla başlar. Çocuk olmasına rağmen sürgünün yıkıcı etkisini hisseden Alpan,

annesinin ülkeden ayrılırken tren garında ağlayan insanların hepsinin nezle olduğuna ilişkin söylemine inanmış gibi görünse de olup bitenin farkındadır.

3 Mart 1924'te hilafetin kaldırıldığı son halife Abdülmecid'e tebliğ edilir, hanedanın bütün fertlerinin ülkeyi derhal terk etmesi istenir. Sürgüne zorunlu bırakılmayan eşleri de yolculuğa katılır ve iki hafta sonra Türkiye'de hanedandan kimse kalmaz.

Filmin ikinci bölümünde hikayenin devamı; haneden üyelerinin memleketten uzakta bir hayat kurma hatıraları yer alır. Alpan ve ailesi bir süre Romanya'da, ardından bir süre de Fransa'da yaşadıktan sonra önce Hayfa'ya taşınır. Burada Bilun Alpan'ın kendisinden 10 yaş küçük kardeşi Yavuz Alpan dünyaya gelir.



Görsel 196: *Bilun: Sürgünün Son Tanığı* filminden hanedanın doğal yaşam görüntüleri

Ardından aile Lübnan'ın başkenti Beyrut'a taşınır. Hayatının devamını Beyrut'ta geçiren ve buradaki hayatını, öz vatanına yabancı gibi yaşadıklarını anlatan Bilun Alpan'a filmde anlatımlarıyla diğer yaşayan hanedan üyeleri de eşlik eder. Yavuz Alpan'ın kızı Cynthia Alpan ve torunu Aya'nın da görüldüğü filmde röportajına yer verilen Naciye Sultan'ın kızı Rana Hanım Sultan, çocukken neden İstanbul'a gidemediklerini sorduğunda, ailesinden "Atatürk'ün yeni bir rejim kurduğu" cevabını alır. Çocuk aklıyla "O zaman Atatürk bize kötülük yaptı. O kötü bir insan" diyen Rana Hanım bu kez "Hayır. Atatürk belki Osmanlı ailesi için kötü oldu; fakat memleket için iyi oldu. Onun için Atatürk büyük insan" yanıtıyla karşılaşır. Rana Hanım böylece, memleket sevgisinin şahsi meselelerden yüce olduğunu öğrendiğini söyler.



Görsel 197: *Bilun: Sürgünün Son Tanığı* filminden hanedanın doğal yaşam görüntüleri

II. Abdülhamit'in torunu Harun Osmanoğlu ve eşi Farizet hanımın, yaklaşık yarım asır sonra gençlik yıllarını geçirdikleri Beyrut'a gelerek Bilun Alpan ve ailesiyle bir araya gelmelerinin gösterildiği filmde, hanedan üyelerinin sanatla ilişkisi, İbrahim Tevfik ve eşinin piyano yeteceği de konuşulur, Türkiye'ye duydukları derin bağ ve sürgünün verdiği hüzün de.

Hanedan için öz topraklarından uzakta olsalar da Türkçe konuşmak, Türk kültürüyle yaşamak önemlidir. Bir yandan kültürlerini yaşatmaya çalışırken bir yandan başka bir ülkenin siyasi, sosyal ve kültürel yaşamına alışmaya çalışırlar. Daha önce sarayın dışına çıkmamış aile para mefhumundan habersizdir. Bu nedenle uzun yıllar ticaretle uğraşmazlar. Ailenin yeni nesil üyeleri ise aldıkları eğitimle ticari hayata da entegre olur.

Filmin üçüncü ve son bölümü İstanbul'da Harun Osmanoğlu'nun Merter'deki mütevazi evinde devam eder. Osmanoğlu, fotoğraf albümlerini karıştırır, hatıralarını anlatır.



Görsel 198: *Bilun: Sürgünün Son Tanığı* filminden hanedanın doğal yaşam görüntüleri

Hanedanın kadın mensupları için 1957'de, erkekler içinse 1974'te Türkiye'ye dönmelerine olanak sağlayacak bir af çıkar. Temelli yerleşmek için olmasa da en azından vatan hasretini sona erdirmek için hanedan üyeleri birer birer İstanbul'u ziyaret eder. Aradan geçen yaklaşık 50 sene hem onları hem de İstanbul'u değiştirmiştir.



Görsel 199: *Bilun: Sürgünün Son Tanığı* filminden röportaj görüntüsü

"Af" kelimesinden rahatsız olan hanedan üyesi Ayşe Nami Osmanoğlu, hislerini şöyle ifade eder;

"Af demeyin. Çünkü neyi affedecekler? Ne yaptık ki affedilelim?"

Bilun Alpan ise af haberini aldıktan sonra yaşadıklarına ilişkin şunları söyler: "Ben koşmadım hemen ama annem hemen gitti. Boğaziçi'ni pek çok severdi. Her zaman anlatırdı, "Canım Boğaziçi, canım Boğaziçi… Annem herkesten evvel gitti. Ben en sonunda gitmeye mecbur oldum, gittim. Mecbur olmuştum. Yoksa gitmezdim."

İstanbul'da 3 yıl yaşadığını, vatandaşlık alamayacaklarını öğrenince kızına "Hemen Beyrut'a dönüyoruz" dediğini aktaran Bilun Alpan, kırılmıştır.

Bilun Alpan'ın annesi Fatma Zehra Sultan, her zaman geri dönmeyi arzuladığı İstanbul'da hayatını kaybeder ve burada defnedilir.



Görsel 200: *Bilun: Sürgünün Son Tanığı* filminden kapanış görüntüsü

Alpan, vatansever olup olmadığı sorulunca, üzüntüyle "Vatandan bir şey anlamadık ki" der.

Belgeselden 2 yıl sonra 100 yaşında Beyrut'ta yaşamını yitiren Bilun Alpan'ın filmdeki son sözleri "Kırgınım. Bir şey demiyorum ama içimde bir kırgınım" olur.

3.8.4.3. Filmin Fotoğrafik Kapsamı



Görsel 201: *Bilun: Sürgünün Son Tanığı* filminden insan-mekan ilişkisi örnekleri

Yönetmen, *Bilun: Sürgünün Son Tanığı* filminde mekan-insan ilişkisini öne çıkarır, öyküsü "yer, yurt, vatan, sürgün" içeren filminde, hem haneden üyelerini hem de sürgün edildikten sonra yaşadıkları Beyrut topraklarını detaylı şekilde anlatır. Aynı şekilde yönetmen Senyücel, filminde tarihi öneme sahip, geçmişte haneden üyelerinin yaşadığı mekanlardan görüntülere de yer verir.



Görsel 202: *Bilun: Sürgünün Son Tanığı* filminden canlandırma görüntüsü

Yönetmen Senyücel, Türkiye'den sürgün edilen hanedan üyesi Bilun Alpan'ın çocukluğunu canlandırma olarak film içerisinde ekrana getirir. Canlı çekilebilen her çekim tıpkı yönetmenin bu planda uyguladığı gibi canlandırma yapılarak da izleyiciye gösterilebilir. Canlandırma, belgesellerde çoğu zaman izleyiciyi sıkmadan bilgilendirme amacıyla kullanılabilir. Canlandırmada yani mizansende kullanılan

mekanın tarihi önemi, mekanın dekoru, karakterler kullanılan eşyalar gerçekçi nitelikte olup hikayeye derinlik katmıştır.

Mizansen sahnesinde gösterişli bir sarayda minik bir kız çocuğu ile bir bavul vardır. Sinematografisini burada sembolik bir anlatımla kuran Senyücel, bavul ile 6 yaşında geçmiş hayatını, köklerini ve topraklarını bir valize sığdırıp giden bir kız çocuğunu tasvir eder. Film boyunca da o kız çocuğu Bilun Alpan'ın, Türkiye topraklarından uzak da olsa temiz bir Türkçe konuşmaya devam ettiği, yaşadığı bütün kırgınlıklara rağmen ömrünü Beyrut'ta geçirmiş biri olarak Arapça yazmayı öğrenmemiş olması ve öz topraklarına özlemi görülür.



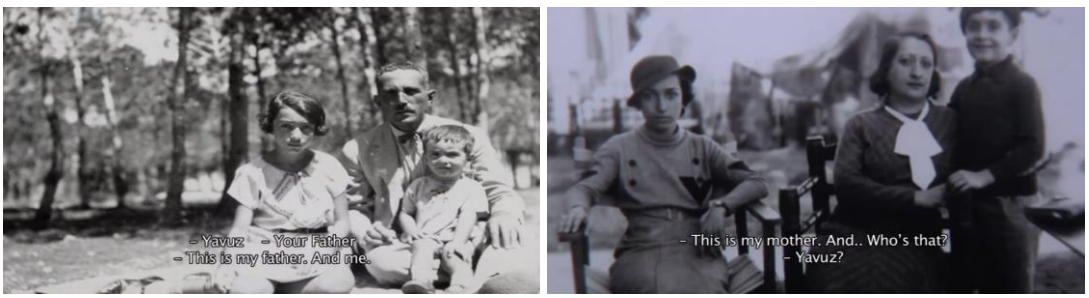
Görsel 203: *Bilun: Sürgünün Son Tanığı* filminden Sirkeci Garı görüntüleri

Filmin olay örgüsündeki ilk olay dış ses anlatıcı tarafından sürgünün hanedana bildirilmesinin anlatılması ve beraberinde ekrana gelen Sirkeci Garı görüntüleri olur.



Görsel 204: *Bilun: Sürgünün Son Tanığı* filminden arşiv görüntüleri

Yönetmen arşiv fotoğrafları ve güncel çekim görüntüleriyle geçmişi, geçmiş ve bugün ekseninde gerçekliğe bağlı kalarak anlatır.





Görsel 205: *Bilun: Sürgünün Son Tanığı* filminden arşiv görüntüleri

Senyücel, diğer belgesel filmlerinde olduğu gibi bu belgesel film içerisinde de tarihe tanıklık eden, belge niteliği taşıyan, geçmişi anımsatan arşiv fotoğraf ve videolarına sıklıkla yer vererek anlatıyı derinleştirmiştir. Yönetmen, diğer belgesel filmlerinde olduğu gibi bu filminde de izleyicisini zamanda yolculuğa çıkaran bir sinematografik düzenleme yapar.



Görsel 206: *Bilun: Sürgünün Son Tanığı* filminden röportaj görüntüleri

Senyücel, anlatıyı desteklemek için çok sayıda hanedan üyesi ile röportaj yapar. Bu hanedan üyeleri hem Alpan'ı hem de kendi yaşadıklarını, Osmanlı hanedanının sürgün hikayesini anlatır. Özne karakter anlatıcıları olan bu kişilerle röportajlar genellikle samimi bir atmosferde gerçekleşmiştir. Bazı sekanslarda aile içi buluşmalar, görüşmeler ve sohbetlere yer verilmiştir.



Görsel 207: *Bilun: Sürgünün Son Tanığı* filminden ışık kullanımı örnekleri

Görsellerden de anlaşılacağı üzere filmin aydınlatmasında genellikle doğal ışık kaynakları tercih edilmiştir. Röportajları yapılan insanları aydınlatmak için genellikle ana ışık kaynağı olan anahtar ışık tercih edilmiştir. İç mekan çekimlerinde alanın düşük dar ve küçük olması alan derinliğini etkilemekle beraber dış çekim röportajlarda alan derinliği oluşturulmuştur. Doğal ışık kullanan yönetmen renk olarak da doğal renk tonlarını kullanmayı tercih etmiş kurguda görüntülerin renkleriyle fazlaca oynama yapmamıştır. Bu da yine belgeselin gerçeklik duygusunu izleyiciye hissettirir.



Görsel 208: *Bilun: Sürgünün Son Tanığı* filminden Rembrandt aydınlatma örneği

Canlandırma sahnesinde Bilun Alpan'ın çocukluğunu canlandıran çocuk karakterde de yönetmen görüntüyü anlamlandırıp estetik boyut katmak için Rembrandt aydınlatma tekniği uygulamıştır. Bu aydınlatmada görüntü çerçevesinde yer alan çocuk karakterinin yüzünün yarısı aydınlatılırken diğer yarısı karanlık veya yarı karanlık bırakılır.



Görsel 209: *Bilun: Sürgünün Son Tanığı* filminden ışık kullanımı örnekleri

Filmin dış çekim görüntülerinde Beyrut'un doğası ve atmosferini, yumuşak bir doğal gün ışığı sağlar. Yönetmen film boyunca bazı röportaj sekanslarında kullandığı anahtar ışık dışında yapay ışık tercih etmemiştir.



Görsel 210: *Bilun: Sürgünün Son Tanığı* filminden yapay aydınlatma örnekleri

Yönetmen Senyücel, diğer filmlerinde olduğu gibi görüntüye estetik katmak için bazı sekansların aydınlatmasında mekana yerleştirilmiş, abajur, avize vb. objelerden yararlanmıştır.



Görsel 211: *Bilun: Sürgünün Son Tanığı* filminden İstanbul görüntüleri

Filmde İstanbul'dan da görüntü ve röportajlara yer veren yönetmen, hanedan üyelerini öz topraklarında da görüntüleyerek öykünün gerçekliğini artırmıştır. Hanedan üyelerine İstanbul'a dönebilmelerini sağlayacak af kararının dış ses anlatıcı tarafından anlatıldığı bu sekanslarda, hanedan üyeleri için kendi topraklarında yeni bir başlangıç heyecanı hissettirilir.



Görsel 212: *Bilun: Sürgünün Son Tanığı* filminden arşiv görüntüleri

Burada yönetmen aile üyelerinin geçmişte İstanbul'da çektirdiği hatıra fotoğraflarını çerçevesine alarak geçmiş ile bugün arasında da bağlantı kurar.

Belgesel filmde mekanlar gerçek mekanlar olup yapılan canlandırmalar ise tarihi mekanlarda gerçekleştirilmiştir. Filmin çekimlerinin bir bölümü İstanbul'da yer alan Yıldız Sarayı, Sirkeci Garı ve Güngören ilçesinde yapılırken Lübnan'ın başkenti Beyrut'ta diğer çekimlerle birleştirilmiştir. Kerime Senyücel'in belgesellerinde mekandan çok insan ön plana çıkar. Filmin dış çekimleri gün ışığı açısından uygun zamanlarda gerçekleştirilir.



Görsel 213: *Bilun: Sürgünün Son Tanığı* filminden dramatik ışık kullanımı örnekleri

Yönetmenin, özellikle dramatik ışık düzenlemesi yaptığı sekanslar, II. Abdülhamid döneminde Osmanlı İmparatorluğunun yönetim merkezi olarak kullanılan Yıldız Sarayı'nın hanedanın sürgününden sonra ıssız kaldığının anlatıldığı

bölümde yalnızlık ve ıssızlık metaforu olarak kullanılan, kurumuş bir ağaç, kuru ağaç dalında yalnız bir kuş görselleridir.



Görsel 214: *Bilun: Sürgünün Son Tanığı* filminden hanedan üyesi görüntüleri

Senyücel, filminde hanedan üyelerinin sürgün sonrası adaptasyon sorunlarını da içerik olarak ele almış, başta ömürleri boyunca saraydan çıkmamış, ücretli bir işte çalışmaları gerekmemiş, ticareti bilmeyen hanedan üyelerinin yeni kuşağının yaşadıkları bölgeye ve sosyal hayata adaptasyonlarını yukarıdaki görsellerle aktarmıştır.

Ön araştırması, masa başı çalışması iyi hazırlanmış olan bu belgesel akıcı ve bilgilendirici bir metin yardımıyla anlatıcı ses tarafından izleyiciye aktarılmıştır. Yönetmenler özellikle belgesel filmlerde gerçeklik duygusunu yükseltmek için anlatıcı dış sesten yararlanır. Senyücel'in de filmlerinde sıklıkla, hem olayın öznesi olan karakterler hem de olaydan bağımsız kişiler dış ses anlatıcı olarak kullanılmıştır. Bilun Alpan belgeselinde her iki anlatıcı türü de kullanılmış, dış ses anlatıcı olay örgüsünden oluşan hikayeyi verdiği bilgilerle şekillendirmiştir.





Görsel 215: *Bilun: Sürgünün Son Tanığı* filminden arşiv görüntüleri

Yönetmen ayrıca belgesel filmde 2006 yılında TRT için hazırlanan Osmanoğlu'nun Sürgünü adlı 9 bölümlük televizyon belgeselindeki röportajlardan yararlanmıştır. Bilun Alpan belgeseli, Osmanoğlu'nun Sürgünü adlı belgeselin devamı niteliğindedir.

3.8.4.4. Filmin Çerçevesi

Filmin açılış sahnesi daha önce de belirtildiği gibi Bilun Alpan'ın röportajından bir kesitle başlar ve ekran siyaha düşer.



Görsel 216: *Bilun: Sürgünün Son Tanığı* filminden açılış görüntüsü

Belgesel film içerisinde çoğu çekim planının kendine göre anlamı ve kullanım şekli bulunur. Samimi ve akıcı bir röportaj gerçekleştirmek ve izleyenleri hikayenin içerisine çekmek için kameranın konumu genelde göz hizasındadır. Filmde genel anlamda bel plan, omuz plan, ayrıntı ve detay çekimleri kullanılmakla birlikte, mekanı ve ortamı izleyiciye tanıtmak için zaman zaman drone görüntüleri çoğunlukla genel planlar tercih edilmiştir. Yönetmen bu planda silüet aydınlatma kullanmıştır.



Görsel 217: *Bilun: Sürgünün Son Tanığı* filminden arşiv görüntüsü

Hanedanın Osmanlı'dan sürgününü anlatmakla filme başlayan yönetmen, sık sık yer verdiği arşiv fotoğraflarına hareket katmak, izleyicinin filme dikkatini yoğunlaştırmak için, daha çok kurmaca filmlerde rastlanılan efektlerden yararlanır. Örneğin hanedan mensuplarının fotoğraflarını kullandığı sayfa çevirme efektiyle yansıtır. İzleyici böylece Osmanlı hanedanının fotoğraf albümlerini inceliyormuş hissine kapılabilir.



Görsel 218: *Bilun: Sürgünün Son Tanığı* filminden öznel kamera kullanımı örnekleri

Senyücel filminde tarihi sarayları ve yalıları izleyicisine öznel kamera kullanarak gezdirmiş, mekanın atmosferini izleyiciye kendi gözünden göstermeyi tercih etmiştir.



Görsel 219: *Bilun: Sürgünün Son Tanığı* filminden yatay-dikey çevrinme örnekleri

Yönetmen Senyücel, diğer filmlerinde olduğu gibi bu filminde de tarihi doku ve atmosferi kameranın yatay ve dikey çevrinme hareketleri ve yakın plan çekimlerle göstermiştir.



Görsel 220: *Bilun: Sürgünün Son Tanığı* filminden arşiv görüntüleri

Filmde kullandığı hareketsiz arşiv fotoğraflarını kamera ile tarayarak hareket katan yönetmen, gerçekliği bozmadan izleyicinin dikkatinin filmde kalmasını sağlar.



Görsel 221: *Bilun: Sürgünün Son Tanığı* filminden zincirleme mix geçiş yöntemi örnekleri

Senyücel, bazı sekanslar arası geçişini zincirleme geçiş yöntemi ile yapar. Yumuşak bir geçiş sağlayan bu yöntemde ilk görüntü yavaş yavaş silinirken, ikinci görüntü belirginleşir. Filmde özellikle dikkat çeken bir zincirleme geçiş sahnesi, Alpan ve kızının ekranın sağına ve soluna, Alpan'ın çocukluğunu canlandıran karakterin ise ekranın tam ortasına yerleştirildiği sahnedir.



Görsel 222: *Bilun: Sürgünün Son Tanığı* filminden fade in-out geçiş yöntemi örnekleri

Filmde öne çıkan bir diğer geçiş yöntemi açılış sekansında da yer alan fade in-fade out, açılma-kararma geçiş yöntemidir. Yönetmen bunu daha çok zaman ve mekan

geçişlerini anlatmak için kullanmıştır. Özellikle art arda fotoğraf ve belgelerin gösterildiği sekanslarda da cut (kesme) geçiş yöntemi kullanılmıştır. Belgesel filmlerde en çok kullanılan yöntemlerden biridir.



Görsel 223: *Bilun: Sürgünün Son Tanığı* filminden bindirme geçiş yöntemi örneği

Yönetmen, sinematografisini oluştururken birkaç kez bindirme geçiş yönteminden de faydalanmıştır. Örneğin Bilun Alpan büyükbabası İbrahim Tevfik Efendi ile hatıralarını anlatırken, ekranın soluna Tevfik Efendi'ye ait bir fotoğraf karesi yerleştirilmiştir. Kurguda ritim, planlar arası kesmeler, zincirleme geçişler ve tarihi belge, fotoğraf vb. bindirme efektleri ile gerçekleştirilmiştir.



Görsel 224: *Bilun: Sürgünün Son Tanığı* filminden alan derinliği görüntüsü

Yönetmen bazı sekanslarda öznesini belirginleştirip dikkati özne olan anlatıcıya çekmek için arka planı bulanıklaştırmış, öznesini net yansıtmıştır. Bu yöntem gösterilmek istenene vurgu yapmak için kullanılır.





Görsel 225: *Bilun: Sürgünün Son Tanığı* filminden ekran görüntüleri

Yönetmenin, anlatıcıya dikkati çekmek için uyguladığı bir diğer teknik ise kamera ile yaptığı optik hareketlerdir. Örneğin bazı röportaj sekanslarında anlatıcıya zoom in yapılmış, yumuşak bir şekilde anlatıcı ve anlatılan vurgulanmıştır.



Görsel 226: *Bilun: Sürgünün Son Tanığı* filminden yakın plan görüntüleri

Yönetmen, filmin asıl öznesi Bilun Alpan'ı sık sık yakın plan çekerek, Alpan'ın öyküyü anlatırken ki hislerine, duygu durumuna odaklanılmasını sağlamıştır.



Görsel 227: *Bilun: Sürgünün Son Tanığı* filminden aktüel kamera görüntüleri

Senyücel, karakterlerin dış mekan çekimlerini aktüel kamerayla yapar, karakterlerin yürüyüşlerini, oturuşlarını hareketli bir şekilde takip eder. İzleyici etkin bir katılımcı olarak film içerisine yerleşir, olayları kendi gözüyle görür. Yönetmenin sabit kamerayı daha çok röportaj ve mizansen sekanslarında kullandığı görülür.



Görsel 228: *Bilun: Sürgünün Son Tanığı* filminden yakın ve detay plan görüntüleri

Filmin mizansen çekim yapıldığı bazı sekanslarında uzak açının devamlılığı olarak yakın plan çekim yapılmış, detaylar vurgulanmıştır. Yakın plan çekimler Senyücel'in özellikle mekanı tanıttığı sekanslarda sık sık görülür.



Görsel 229: *Bilun: Sürgünün Son Tanığı* filminden genel ve yakın plan görüntüleri

Filmde mekan tanıtımları hem genel plan hem de yakın plan çekimlerle yapılmış, türbelerin olduğu tarihi mekanlarda drone görüntüleri kullanılarak mekan geniş bir şekilde üst açıdan gösterilmiştir. Belgeselin hikayesi Bilun Alpan'ın yaşam hikayesi üzerinden sürgüne gönderilen Osmanlı hanedanlarının Beyrut ve Şam'da yaşadıkları olaylar üzerine kurulu olduğu için göz seviyesi kamera açısı tercih edilmiştir. Nesnel çekimler çoğunlukla bu şekilde göz hizasında gerçekleştirilir.



Görsel 230: *Bilun: Sürgünün Son Tanığı* filminden amors çekim görüntüleri

Yönetmen, Harun Osmanoğlu ve oğlunun Beyrut sokaklardaki gezisinde, çerçevedeki iki karakter arasında bağlantı kurulmasına olanak sağlayan amors çekim tekniğini kullanmıştır. Film kadrajları röportaj tekniğine uygun olarak belirlenmiş omuz çekim, detay çekimler ve insert görüntülerle pekiştirilmiştir. Zaman zaman alt ve üst açı çekimler gerçekleştirilmiştir. Belgesel için özgün müzikler hazırlanarak

belgeselin dramatik yoğunluğu artırılmıştır. Zaman zaman doğal sesler kullanılarak gerçekçilik arttırılmıştır.



Görsel 231: *Bilun: Sürgünün Son Tanığı* filminden kapanış görüntüsü

Bilun: Sürgünün Son Tanığı filminin kapanış sekansında, Alpan'ın görüntüsü yavaşlatıp dondurularak ekranın sol tarafından akan krediyle film sonlandırılır. Burada yönetmen filmin son sahnesinde kendisini "Kırgınım" sözleriyle ifade eden karakterin duygu durumunu dondurarak seyircinin dikkatini bu yüz ifadesine, hikayenin anlamına yoğunlaşmaya sevk eder. Bu geçiş yöntemi genellikle filmlerin başında ve sonunda kullanılan filmin başlama ve bitme duygusunu hissettiren etkili bir geçiş yöntemidir. Bu yöntem müzikle birleştirilince duygu yoğunluğu daha da güçlenir.

3.8.4.5. Filmin Çekim Süresi

Filmin Süresi	53 dakika 12 saniye
Ölçülen Süre	51 dakika 58 saniye
Ortalama Plan Süresi	7.8 saniye
Arşiv Görüntüleri	170
Sabit Çerçeve	201
Sağa Pan	3
Sola Pan	7
Zoom İn	6
Yukarı Tilt	1
Aşağı Tilt	7
Elde Kamera	2

Canlandırma	7
Öznel Kamera	1
Drone	2
Toplam Plan	407

Tablo 4: *Bilun: Sürgünün Son Tanığı* filminin Kamera Hareketliliği ve Ortalama Plan Süresi

Yukarıda tabloda ayrıntıları verilen *Bilun: Sürgünün Son Tanığı* Belgesel Filminin ortalama plan süresi yaklaşık 7.8 saniyedir. Senyücel'in bu filminde öne çıkan unsur Bilun Alpan ve hanedan üyeleri ile yapılan röportajlar ve bu röportajlar üzerine (insert) kullanılan arşiv video ve fotoğraf görüntülerinden oluşur. Filmin büyük çoğunluğunda sabit kamera tercih edilmekte olup, çoğunlukla sabit çekim planı tercih edilmiştir. Tarihi doku ve atmosfer kameranın yatay ve dikey çevrinme hareketleri ile gösterilmiştir. Arşiv görüntülerine, kurguda kamera hareketleri verilerek izleyiciye sunulmuştur. Bu belgesel filmin mizansenin de birkaç kez canlandırma ögesine yer verilmiştir. Ayrıca tarihi mekanları tanıtmak için havadan çekimler yapılmış drone kamera kullanılmıştır. Hareketli çekimler için aktüel kameradan yararlanılması, planlar arası kesmeler, zincirleme geçişler ve tarihi belge, fotoğraf vb. bindirme efektleri filmin kurgusal ritmini hızlandırmıştır.

3.8.5. *Suut Kemal Üzerine* (2019) Filminin Çözümlemesi

Çözümlemenin bu örnekleminde Yönetmen Kerime Senyücel'in *Suut Kemal Üzerine* (2019) filminin özeti çıkarılarak bölümlere ayrılacaktır. Sonrasında ise filmin fotoğrafik kapsamı, çerçevesi ve çekim süreleri irdelenerek anlatıya katkı sağlayan diğer sinematografik unsurlar incelenecektir.

3.8.5.1. Filmin Özeti

Türkiye Cumhuriyeti Cumhurbaşkanlığı himayelerinde, Kültür ve Turizm Bakanlığının destekleriyle Yönetmen Kerime Senyücel tarafından çekilen *Suut Kemal Üzerine* belgeseli 2019 yılında düzenlenen Türk Sanatları Kongresi kapsamında hazırlanmıştır.

1903 yılında Şanlıurfa'da doğan Suut Kemal, TBMM 1. Dönem Urfa Milletvekili Şeyh Mustafa Saffet Yetkin'in oğludur. Entelektüel bir çevrede doğup

büyüyen Yetkin, liseyi Galatasaray Lisesi'nde tamamladıktan sonra Fransa'da felsefe eğitimi almıştır. Amerika'da, Fransa'da Türk sanatı dersleri vermiştir. Türkiye' döndükten sonra öğretmenlik, güzel sanatlar genel müdürlüğü, Urfa milletvekilliği, ilahiyat fakültesi öğretim üyeliği, ilahiyat fakültesi dekanlığı ve Ankara Üniversitesi Rektörü gibi görevlerde bulunmuştur. Suut Kemal Yetkin 1980 yılında geçirdiği kalp krizi sonucu Ankara'da vefat etmiştir.

Türk sanatı ve kültürü için önemli bir değer olan Yetkin, Türk sanatının uluslararası kapsamda incelenmesi ve tanıtılmasında önemli kilometre taşları sayılacak adımları atmıştır. Bu adımlardan belki de en önemlisi, devamında yıllarca sürecek olan ilk Uluslararası Türk Sanatları Kongresi'dir.

3.8.5.2. Filmin Bölümleri

Suut Kemal Üzerine filmi, Türk sanatı tanımını dünya sanat tarihine girdiği Türkiye'de gerçekleştirilen ilk Uluslararası Türk Sanatları Kongresi süreci, Türk sanatı ve kültürü araştırmaları, Yetkin'in yaşamının son zamanları ve hatıraları olmak üzere üç bölüme ayrılabilir.

Türk Sanatları Kongresi'nin 1959 yılında ilk kez düzenlenmesinde öncü olan Suut Kemal'in edebiyatçı, sanat tarihçisi, şair, deneme yazarı, estetikçi, eleştirmen ve eğitimci kimliğinin ele alındığı filmin ana odağı Türk sanatı ve Türk kültürü üzerinedir. Suut Kemal Yetkin'i bir eğitmen olarak hayatta olan öğrencileri ve asistanı Günsel Renda, bir baba olarak kızı Gülmen Öztrak'ın açıklamalarıyla belgesel ilerleyecektir.

Belgeselde, Suut Kemal'in 1970'li yıllarda TRT de "Yaşayan Edebiyatçılar" programında Doğan Hızlan'la yaptığı röportajdan bölümler de yer almaktadır.



Görsel 232: *Suut Kemal Üzerine* filminden arşiv görüntüsü

Türk sanatı araştırmaları için mihenk taşı, Türk Sanatları Kongresi: filmin ilk bölümünde 1959 yılında 1. Türk Sanatları Kongresi'nin düzenlenmesinde öncülük yapan Yetkin'in yaşamı, eğitimi ve Kongre'yi düzenleme süreci ele alınır.

Yetkin, Kongre'yi hayatının en önemli başarısı olarak görür. Onu kongrenin düzenlenmesi kararına iten, Türk sanatıyla ilgili Avrupa'da yapılan yanlış değerlendirmeler ve önyargılardır.

Türk Sanatları Kongresi, erken Cumhuriyet döneminden itibaren başlayan Türk kültürü araştırmaları, dünyada Türk kültürünün yeri ve Türk kültürünün kökenlerinin araştırılması konularını tartışmak için bilim insanlarına da bir zemin oluşturmuştur.

İtalya, Almanya, Fransa gibi kültür üzerine çalışma yapan bilim insanlarına sahip ülkelere davetiye gönderilir, önemli çalışmacılar Kongre'ye katılım sağlar. Böylece Suut Kemal Yetkin'in gayretleri, Türk sanatlarını uluslararası bilim camiasının çalışmalarına taşır.

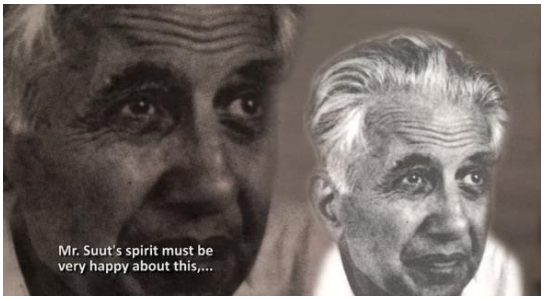
Birinci bölümde, Türk Sanatları Kongresi'ne öncülük etmesiyle ülke için önemi vurgulanan Suut Kemal'in gençlik yılları ve eğitim sürecinden de bahsedilir.

Tasavvufa kıymet veren, entelektüel çevrede büyümüş bir bilim insanı olarak anlatılan Yetkin, 20 yaşında ilk şiir kitabını yazarak, sanata ilgisinin gençlik ve çocukluk yıllarına dayandığını gösterir.

Yetkin, liseyi Galatasaray Lisesi'nde tamamladıktan sonra İstanbul Üniversitesi Hukuk Fakültesi'ni kazanır. Üniversitede tanıştığı Fahamet hanımla evlenen Yetkin, ailelerden kaynaklanan problemler dolayısıyla bir süre sonra boşanmak durumunda kalır.

Üniversiteden sonra Fransa'ya gidip eğitimine burada devam eden Yetkin, Türkiye'ye döndüğünde 1932 yılında öğretmen Adalet hanım ile evlenir ve bu evlilikten, belgeselde röportaj yapılan kızları Gülmen hanım dünyaya gelir.

1933 yılında İstanbul Üniversitesinde Estetik ve Sanat Tarihi bölümünde doçent olan Yetkin, 1936'da Ankara Üniversitesi Siyasal Bilgiler Fakültesi'ne tayin olur, ardından lise müdürlüğü yapar, sonrasında Güzel Sanatlar Genel Müdürlüğü görevine getirilir. Bu görev, Türk sanat tarihiyle ilgili gelişmeler açısından önemlidir.



Görsel 233: *Suut Kemal Üzerine* filminden ekran görüntüsü

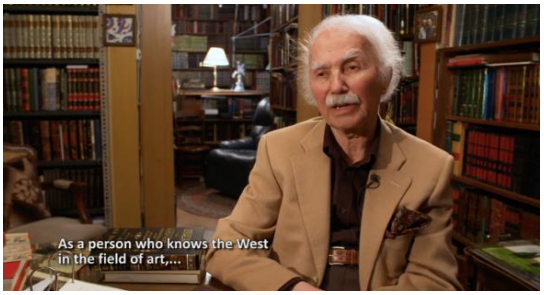
Türk sanatı ve kültürü araştırmaları: Filmin ikinci bölümünde Suut Kemal Yetkin'in Güzel Sanatlar Genel Müdürlüğü görevine getirilmesiyle kıvılcımlanan Türk sanatı ve kültürü üzerine çalışmalar ele alınır. Suut Kemal, buradaki görevi süresince 4 sayılık Güzel Sanatlar Dergisi'ni çıkarır. İçerisinde sanatın her yönü ve dönemine ilişkin metin ve görselin yer aldığı bu dergi, bugünün araştırmacıları için dahi önemli bir kaynak olur.

Yetkin, 1942 yılında profesörlük unvanını alır ve aynı süreçte Şanlıurfa milletvekili seçilir. 1950 yılına dek milletvekilliği yapan Yetkin 1948'de Harika Çocuklar Yasası'nın çıkarılmasına da katkıda bulunmuştur. Ardından tayini Ankara Üniversitesi İlahiyat Fakültesi'ne çıkan Yetkin, Türk-İslam sanatı ve kültürüyle de ilgilenmeye başlar.

1951-1953 yılları arasında İlahiyat Fakültesi dekanlığı yapan Yetkin 1959-1963 yılları arasında 2 dönem Ankara Üniversitesi'nde rektörlük yapar. 1959 yılında 25 ülke temsilcisinin katılımıyla Türk Sanatları Kongresi'ni düzenleyen Yetkin, yılların engin birikimini de düzenlediği kongreye yansıtmıştır.

Yetkin, daha önce verdiği bir röportajda, kongrenin neden düzenlenmesine ihtiyaç duyulduğunu, şu sözleriyle açıklar:

"Bir sanat tarihçisi ve güzel sanatlar müdürlüğü yapmış biri, 'Türkler sanat kabiliyetinden yoksun bir millettir. Yaratıcı değildir yalnız, büyük koruyucudur' diyor. Başka tanınmış bir sanat tarihçisi de 'Türk sanatı diye ortaya atılan eserler, mimari açıdan Bizans'tan, resim ise İran'dan gelmiştir' diyor. Bu benim bilincimde büyük acılar uyandırdı."



Görsel 234: *Suut Kemal Üzerine* filminden ekran görüntüsü

Yetkin'in öğrencisi, Prof. Dr. Mehmet Hatipoğlu da belgeselde verdiği röportajda, konuya ilişkin şunları söyler:

"Batıyı sanat sahasında tanıyan bir kimse olarak, onların bizim sanatımızı daima İranlılara, Araplara mal edişlerine tahammül edemedi Suut bey. Bunların bizim eserlerimizi gasp etmiş oldukları kanaatiyle Türklerin İslam'dan sonra ortaya çıkardıkları sanat eserlerini bütün dünyaya tanıtmak, Türk damgası taşıdıkları o aleme öğretmek ihtiyacını duymuş ve Türkiye'de ilk defa Türk ve İslam Sanatları Kongresi'ni tertip etmiştir. Bunun başlangıç şerefi, Suut beye aittir."

Yetkin'in üstün gayretleriyle düzenlenen kongre, hem bilim insanları hem devlet adamları tarafından çok faydalı bulunacak ve bundan sonra 4 yılda bir yapılacaktır. Bundan sonra Türk sanatları ve kültürü ile Türk-İslam sanatları daha fazla araştırmacıya konu olmuş, Türk sanatı dünyaca tanınan bir hale gelir.



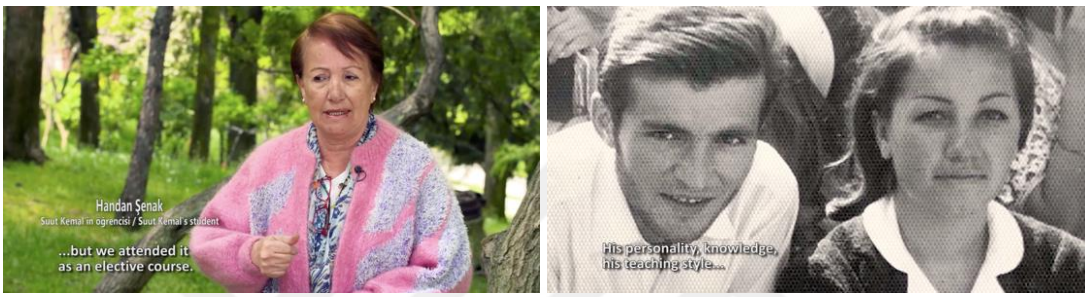
Görsel 235: *Suut Kemal Üzerine* filminden ekran görüntüsü

İlk kongreye katılan önemli sanat tarihçileri, Türk-İslam sanat tarihi disiplinini kurar. Kongre, Kültür ve Turizm Bakanlığı açısından da önemlidir ve 60 yılı aşkın süredir bakanlık tarafından desteklenir.

Türk sanatına ve eğitime adanmış hayat: Filmin üçüncü bölümünde Türk Sanatları Kongresi sonrası ve Yetkin'in hayatının bundan sonraki kısmı, kişisel

hatıraları, sanata bakış açısı ile sanat eleştirmenliği konuşulur. 1963-1964 yıllarında önce Amerika Birleşik Devletleri'nde, daha sonra Fransa'da Türk sanatı dersleri veren Yetkin, 1965 yılında Hacettepe Üniversitesi Sanat Tarihi bölümünü kurar.

Yetkin'in kızı, konuya ilişkin, "En büyük mücadelesini Ankara Üniversitesi'ne karşı Hacettepe Üniversitesi Sanat Tarihi bölümünü kurarak yaptı. İstemediler, rakip istemiyorlardı ama iyi bir şey olacağına inandığı zaman babamı tutmanız mümkün değildi." der.



Görsel 236: *Suut Kemal Üzerine* filminden ekran görüntüleri

Yetkin'in Hacettepe Üniversitesi'nden öğrencisi Handan Şenak, hocasını "Derste otoriter bir hoca ama bir o kadar da nazik ve zarifti." diye anlatır.

Suut Kemal Yetkin, II. Dünya Savaşı sonrasında kurulan Uluslararası Sanat Eleştirmenleri Derneğinin de kurucularındandır.

3.8.5.3. Filmin Fotoğrafik Kapsamı

Film, Suut Kemal Yetkin'in minik bir serçeyi taşla vurduğu dramatik hatırasını anlattığı açılış sekansıyla başlar. Yönetmen burada geçmişte yapılmış bir TRT programından arşiv görüntüler kullanmıştır. Yetkin bu hatırasını anlatırken, "Küçüklükten bu yana, düşündükçe hala acı duyarım. Bu benim biraz da karakterimi gösterir." der bu olaya ilişkin.





Görsel 237: *Suut Kemal Üzerine* filminden arşiv görüntüleri

Suut Kemal'in anlatıldığı bu filminde yönetmen Senyücel, açılış için Yetkin ile yapılan bir sohbetin görüntülerini, sohbetin duygu yoğunluğu yüksek olduğu anlaşılan küçük bir parçasını kullanmayı tercih etmiştir. İzleyici böylece sadece önemli bir şahsiyetin kronolojik sıralamasıyla hayatını değil, kişinin duygusal durumunu ve özel yaşamını da tahlil etme imkanı bulabileceğini sezer.

Filmin başlangıç kısmı, Suut Kemal'in doğumu, çocukluk ve gençlik yıllarının anlatısı ile değil, rektör olduğu zaman gerçekleştirdiği Türk Sanatları Kongresi girişimi ile devam eder. Yönetmen, burada Suut Kemal Yetkin'in gerçek ses fonu üzerinde dönemin gazete kupürlerini kadrajına alır. İzleyiciye önce genel plan yan yana birkaç gazete veren Senyücel, ardından yakın planda "1. Türk Sanatları Kongresi dün çalışmalarına başladı" başlıklı haberi gösterir. Yönetmenin bu tercihini, izleyiciye Yetkin'in ve belgeselin önemini göstermek için yaptığı şeklinde değerlendirmek mümkündür.

Film boyunca hem Suut Kemal'i hem de dünyada temsil edilecek Türk sanatı ve kültürüyle ilgili girişimleri anlatan yönetmen Senyücel, ilk Türk Sanatları Kongresi'ni ve devamında yaşanan süreci, arşiv görüntüleri, fotoğraflar ve gazete kupürleri ile yansıtır.



Görsel 238: *Suut Kemal Üzerine* filminden röportaj görüntüleri

Filmde içeriğini en gerçek haliyle izleyicisine sunmak isteyen Senyücel, Suut Kemal'in 99 yaşındaki kızı Gülmen Yetkin, öğrencileri ve asistanları ile röportajlar yapmıştır.



Görsel 239: *Suut Kemal Üzerine* filminden arşiv görüntüleri

İzleyicisine, TRT arşivinden alınmış mülakat görüntüleri ile belgeselin içinde belgesel gösteren, Suut Kemal'i kendi anlatımıyla izleten yönetmen, sinema araştırmacılarına da bu tekniğiyle Türkiye'de belgesel filmciliğin gelişimi ve değişimini göstermiş, anlatıyı pekiştirmiştir.

Eski ve yeniyi zaman zaman aynı sekansta bir arada gösteren, zaman zamansa art arda sıralayan yönetmen, Suut Kemal'in hayatını anlatırken sınırları net bir kronolojik sıralama kaygısı gütmese de özellikle Türk sanatı üzerine çalışmaları, kronolojik süreç ile aktarmaya ve konunun uzmanları, sürecin tanıklarını dinlemeye özen göstermiştir.



Görsel 240: *Suut Kemal Üzerine* filminden doğal ve yapay aydınlatma örnekleri

Senyücel, filmin aydınlatmasında hem doğal hem de yapay ışık kaynaklarını bir arada kullanmıştır. İç mekan röportaj çekimlerini doğal ışığa eşlik eden bir anahtar ışıkla gerçekleştiren yönetmen, bu şekilde anlatıcılarının yüzünü aydınlatmış ve arka fondan ayırmıştır. Senyücel'in yöntemiyle gün ışığı içinde bulunulan mekanı yumuşak bir şekilde yansıtırken anahtar ışık anlatıcıya dikkati çekmiştir. Bilim insanları ile

röportajlarında haber programına yakın şekilde, ciddi ve mesafeli sayılabilecek çekimler yapan Senyücel, Suut Kemal'in kızı Gülmen Öztrak ile röportajlarını daha sıcak birer sohbet atmosferi ile yansıtmıştır. Yönetmen, dış mekan çekimlerinin ise tamamını doğal ışık kaynakları ile gerçekleştirmiştir.



Görsel 241: *Suut Kemal Üzerine* filminden arşiv görüntüleri

Belgeselinde insan öğesi odaklı bir anlatı tercih eden yönetmen, öznesi olan insanı, birçok insandan dinlemiş, arşiv belge ve görüntülerde de mekandan çok insan öğesini hakim kılmıştır.

3.8.5.4. Filmin Çerçevesi



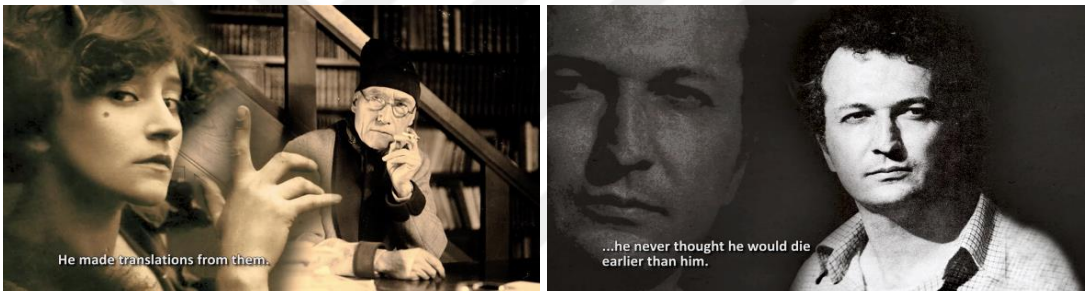
Görsel 242: *Suut Kemal Üzerine* filminden açılış jenerik görüntüsü

Açılış sekansı için uygun içerik ve görsel yoğunluğa sahip bu görüntülerin ardından yönetmen Fade in yöntemiyle, karanlık bir ekranı aydınlatarak hikayenin başladığını bildirir izleyicisine. Çalışma odasında kitap okuyan kır saçlı bir adam belirir ekranda. Kameranın optik hareketlerinden zoom in (yakınlaşma) ile izleyicisi özneye yakınlaştırır yönetmen. Ardından yakın plan detaylarla öznesine ilişkin ipuçlarını verir. Bu kez ekranda yaşlı birine ait olduğu düşünülecek bir el, kitabın sayfasını çevirir.



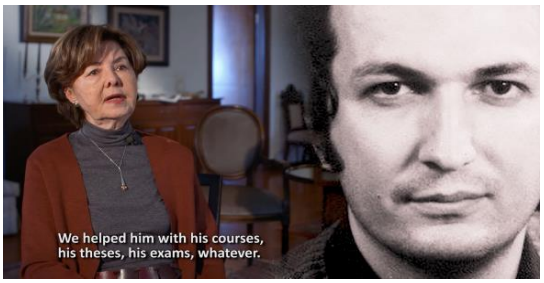
Görsel 243: *Suut Kemal Üzerine* filminden fade in geçiş yöntemi örnekleri

Yönetmen filmin açılışında fade in (açılma) kurgu geçiş tekniği ile zincirleme geçiş tekniği kullanmıştır. Bu şekilde yumuşak geçişler ve bu geçişlere eşlik eden geleneksel Türk musikisi fonuyla izleyicisini vereceği doneleri hazırlayan Senyücel, tarih okuması yaptığı diğer belgesel filmlerin de olduğu gibi bu filminde de sıklıkla geçmiş tarihli gazete kupürlerinden, arşiv belge ve görüntülerden yararlanmıştır.



Görsel 244: *Suut Kemal Üzerine* filminden bindirme geçiş yöntemi örnekleri

Art arda eklenen sekanslar arasında yumuşak bir geçiş sağlamak ve filmin ritmini bozmamak için açılma-kararma (fade in-fade out) geçiş yöntemini sık sık kullanan bazı sekanslarda az da olsa bindirme geçiş yöntemini uygulamıştır. Örneğin yukarıdaki görselde iki ayrı arşiv fotoğrafı, birbiri arasında bağlantı kurulması ve anlatıyı desteklemesi için bindirme yöntemiyle aynı sekansta kadrajlanmıştır.



Görsel 245: *Suut Kemal Üzerine* filminden bindirme geçiş yöntemi örneği

Yönetmen bazı sekanslarda da güncel video çekimleriyle geçmişe ait fotoğrafları aynı çerçeveye almış, anlatıda bütünlüğü bu şekilde sağlamış, görsellerle içeriği güçlendirmiştir.



Görsel 246: *Suut Kemal Üzerine* filminden arşiv görüntüleri

Senyücel, 1950-1960 yıllarında, zamanın kent yaşamını göstermek için gündelik hayattan, merkezi cadde ve sokaklardan görüntüler kullanırken, Filmde kullanılan anlatıcı ses, "Suut Kemal Yetkin, Türk Sanatının dünya sanat tarihine girdiği, Uluslararası Türk Sanatları Kongresi'ni 1959 yılında Ankara'da başlatan kişidir." ifadelerini kullanır. Yönetmen Senyücel, film boyunca anlatıcıyı destekleyen görselleri art arda sıralarken izleyiciye zamanı ve olayları akışına uygun şekilde göstermeyi hedefler.

TRT arşivinden alınmış mülakat görüntüleri ile belgeselin içinde adeta başka bir belgeseli de izleten Senyücel, sinema araştırmacılarına Türkiye'de belgesel filmciliğin zaman içinde gelişimini, artan estetik kaygıları ve değişimi de göstermiştir.

Senyücel, 2019 yılında hazırladığı bu filmde, izleyicinin dikkatini canlı tutarken, belgeselin "belge" niteliğine zarar verebilecek gereksiz kamera hareketlerinden kaçınmış hem görüntüleriyle hem kamera açıları ve çekim planlarıyla hem de müzik kullanımı ile estetik bir bütün ortaya çıkarmıştır.



Görsel 247: *Suut Kemal Üzerine* filminden arşiv görüntüleri

Filmi boyunca anlatılan dönemden gerçek görseller kullanan, Senyücel, Suut Kemal'e ait fotoğraflarda, bir kurgu tekniği olan, arka planı bulanıklaştırarak özneyi ön plana çıkarma tekniğini kullanır.



Görsel 248: *Suut Kemal Üzerine* filminden arşiv görüntüleri

Yönetmen yine diğer filmlerinde yaptığı gibi fotoğraflara hareket katmak, izleyici dikkatini sabit kılmak için fotoğrafa yakınlaşma, fotoğraftan uzaklaşma tekniklerini kullanmıştır. Senyücel kameranın zoom-in zoom-out optik hareketlerine benzer bu teknik ile izleyiciye anlatılanı da vurgulamıştır.



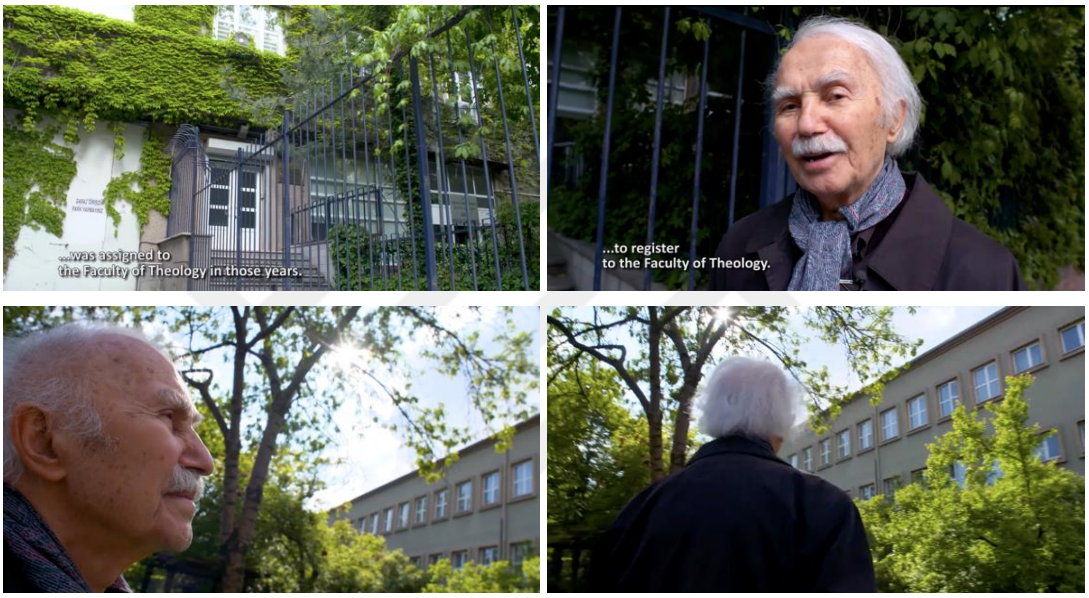
Görsel 249: *Suut Kemal Üzerine* filminden bel plan çekim örnekleri

Yönetmen dış çekim röportajlarında gün ışığından yararlanmıştır. Bu çerçevede yönetmenin, diğer filmlerinin genelinde kullandığı bel plan kamera açısı görülür. Filminin öznesini sanat tarihçi Prof. Dr. Filiz Yeni Şehirlioğlu'ndan dinleyen yönetmen, bel plan çekimle, ekranın sağında bulunan anlatıcı ile izleyici arasındaki akademik mesafeyi de korumuştur.

Bu röportajın hemen ardından, bu kez başka bir sanat tarihçi, Yetkin'in öğrencisi ve asistanı Prof. Dr. Günsel Renda konuyu anlatmaya devam eder. Yönetmen Senyücel, ekranda sıçrama olmaması ve seyirciyi rahatsız etmemesi için bu kez anlatıcısını ekranın soluna yerleştirmiştir. Filmlerinde estetik kaygılarla özenli düzenlemeler yapan yönetmen, röportajların görüntü düzenlemesini ve kompozisyonunu bu estetik kaygılarla yapmış, altın oran, baş boşluğu, bakış boşluğu

gibi noktalarda titizlikle çalışmıştır. Yönetmen bu iki röportaj görüntüsü arasında cut (kesme) geçiş tekniğini kullansa da ilk anlatıcının cümlesini, ikinci anlatıcıya devam ettirerek farklı bir geçiş tekniği kullanmıştır.

Yönetmen, Yetkin'in 99 yaşındaki kızı Gülmen Hanım ile yaptığı röportajlarda, anlatıcıyla samimi diyaloglar kurmuş, bazen ikili arasında şakalaşmalar olmuştur. Kamera bazen hareketli bazen sabittir. Akademik camiadan olan diğer anlatıcılarla ise röportajlar genellikle üçayak (tripod) ile sabitlenmiş kamera ile yapılmıştır.



Görsel 250: *Suut Kemal Üzerine* filminden hareketli kamera kullanımı örnekleri

Yönetmen, dış mekan çekimlerinde genellikle hareketli kamera kullanmış ve gerek mekan tanıtımı için gerekse karakterin ruh halini yansıtmak için kameranın yatay ve dikey çevrinme, pan-tilt hareketlerinden yararlanmıştır.



Görsel 251: *Suut Kemal Üzerine* filminden alan derinliği örneği

Yönetmen, bir diğer anlatıcısı Prof. Dr. Baha Tanman ile röportajını omuz çerçeve gerçekleştirmiş, burada sert aydınlatma tekniğinden yararlanarak anlatıcısını

vurgulamış, anlatıcısını net gösterip, fonu bulanıklaştırarak görüntüye derinlik ve estetik kazandırmıştır.



Görsel 252: *Suut Kemal Üzerine* filminden görsel efekt örnekleri

Senyücel, biyografi belgeseli olan *Suut Kemal Üzerine* filminde, sık sık arşiv belge ve görüntülerinden yararlandığı için, izleyicinin dikkatini yüksek tutmak amacıyla kurguda çeşitli görsel efektlerden yararlanmıştır.

Ayrıca yönetmen, Film boyunca Suut Kemal Yetkin'in yakınlarının anlatımlarına, dış ses anlatıcı da eşlik etmiş, olay örgüsünde bütünlük bu şekilde sağlanmıştır.



Görsel 253: *Suut Kemal Üzerine* filminden kapanış ve kredi görüntüsü

Suut Kemal Üzerine filminin kapanış sekansında yönetmen Senyücel, Yetkin'in yaşamının son günlerinde ölüm felsefesine ilişkin bir kitap yazılmasını istediğini anlattıktan sonra kızının da "Hakikaten babam iyi bir babaydı. Hem de bana iyi bir hocaydı. Hala özlerim, hala soracağım birçok sual var ona." sözleri ile açılış sekansında da kullandığı, Yetkin'e ait fotoğrafı ekrana getirir. Fotoğrafı ekranın sağına

yerleştiren yönetmen, solda da krediyi akıtır. Görüntüyle birlikte, fonda filmin tamamında kullandığı Türk sanat motifleri içeren müzik devam eder.

3.8.5.5. Filmin Çekim Süresi

Filmin Süresi	53 dakika 11 saniye
Ölçülen Süre	52 dakika 50 saniye
Ortalama Plan Süresi	7.89 saniye
Arşiv Görüntüleri	249
Sabit Çerçeve	123
Sağa Pan	5
Sola Pan	2
Zoom İn	3
Yukarı Tilt	5
Aşağı Tilt	1
Hareketli Planlar (Elde Kamera)	15
Toplam Plan	403

Tablo 5: *Suut Kemal Üzerine* filminin Kamera Hareketliliği ve Ortalama Plan Süresi

Suut Kemal Üzerine filminin ortalama plan süresi yaklaşık 8 saniyedir. Senyücel'in bu filminde de öne çıkan unsur arşiv video ve fotoğraf planlarından oluşur. Arşiv görüntülerinden sonra filmde çoğunlukla sabit çekim planı tercih edilmiştir. Tilt, pan, zoom in, zoom out gibi kamera hareketleri az sayıda kullanılmıştır ancak arşiv görüntülerine kurguda kamera hareketleri verilerek izleyiciye sunulmuştur. Tablodan öne çıkan bir diğer sonuç, filmde elde kamera ile aktüel çekimler yapılmıştır. Film genelinde havadan görüntü olan drone görüntüsüne yer verilmemiştir.

3.8.6. *Özden Toker ve Pembe Köşk* (2020) Filminin Çözümlemesi

Çözümlemenin bu örnekleminde Yönetmen Kerime Senyücel'in *Özden Toker ve Pembe Köşk* (2020) filminin özeti çıkarılarak bölümlere ayrılacaktır. Sonrasında ise filmin fotoğrafik kapsamı, çerçevesi ve çekim süreleri irdelenerek anlatıya katkı sağlayan diğer sinematografik unsurlar incelenecektir.

3.8.6.1. Filmin Özeti

Özden Toker ve Pembe Köşk belgesel filmi, Türkiye'nin önemli siyasi figürlerinden biri olan İsmet İnönü'nün kızı Özden Toker'in hatıraları ve Pembe Köşk'ün tarihine yer vermektedir. Film, Toker'in bireysel anlatımları ve tarihsel olayların kesişimini konu alarak seyirciye derinlemesine bir bakış açısı sunmaktadır. Filmin senaryosu, Toker'in anıları etrafında şekillenmiş, onun hatıralarından yola çıkarak Pembe Köşk'ün siyasi ve tarihi önemine vurgu yapılmıştır.

Türkiye Cumhuriyeti 2. Cumhurbaşkanı İsmet İnönü, 1923 yılında satın aldığı Pembe Köşk'e çeşitli tadilatların ardından 1925 yılında taşınır ve 50 seneye ailesiyle birlikte bu köşkte yaşam sürerler. Büyük bir bahçeye sahip olan Pembe Köşk Cumhuriyetin 10. Yıldönümü kutlamalarına ev sahipliği yapar. Mustafa Kemal Atatürk'ün balo salonu ilave ettirdiği, arkadaşlarıyla birlikte toplantılar yaptığı akademik yemekler yediği, bilardo oynadığı, bahçesinde sergi, konser, ata binme ve balo gibi etkinliklerin yapıldığı önemli bir yerdir.

1938 yılında İsmet İnönü 2. Cumhurbaşkanı seçilince ailesiyle birlikte Çankaya köşküne taşınırlar. 1950 yılına kadar burada yaşarlar. Ancak pembe köşk ile bağlantıları kesilmemiş boş zamanlarda kutlama ve merasimlerde sürekli pembe köşkte vakit geçirmişlerdir.

İsmet İnönü 1973 yılında bu köşkte yaşama veda etti. Ölümünden on yıl sonra İnönü Vakfı kurulur ve Pembe Köşk günümüzde İnönü vakfı tarafından yarı müze olarak hizmet vermeye devam eder. İnönü ailesi evin uzun süre kapalı kalmasını istemedikleri için yarı müze olarak faaliyet göstermesine karar vermişlerdir.

Müze içerisinde İnönü ailesine ait fotoğraflar, madalyalar, resmi belgeler, ev eşyaları ve kıyafetler, Atatürk ve arkadaşlarıyla yemek yenilen ve toplantıların yapıldığı masa, bilardo ve satranç masaları, silah ve üniformalar yer almaktadır.

3.8.6.2. Filmin Bölümleri

Özden Toker ve Pembe Köşk filmini, Türkiye Cumhuriyeti'nin ilk yılları, Atatürk dönemi, Atatürk'ün vefatından sonra İsmet İnönü'nün cumhurbaşkanı oluşu, Türkiye'nin çok partili döneme geçişi ve sonrasında yaşananlar olarak bölümlere ayırmak mümkündür.



Görsel 254: *Özden Toker ve Pembe Köşk* filminden röportaj görüntüsü

Açılış sekansında, filmin çekildiği 2020 yılında 90 yaşında olan Özden Toker, 1930 yılında Pembe Köşk'te dünyaya geldiğini söyler. Bu sırada cumhuriyet ilan edilmiş, Türkiye Cumhuriyeti lideri Mustafa Kemal Atatürk ve Toker'in babası İsmet İnönü ülkenin değişim ve dönüşüm sürecinde yan yana yürümüşlerdir.



Görsel 255: *Özden Toker ve Pembe Köşk* filminden eski-yeni köşk görüntüsü

Toker, babası İsmet İnönü'nün, 1923 yılında cumhuriyet kurulmadan birkaç gün önce Çankaya'da büyük bir bahçeye sahip, o dönem mütevazi bir bağ evi olan Pembe Köşk'ü satın aldığını, 1925 yılında İnönü ailesinin burada yaşamaya başladığını söyler. Pembe Köşk'ün hikayesi de bu şekilde başlar.



Görsel 256: *Özden Toker ve Pembe Köşk* filminden arşiv görüntüleri

Köşkte Atatürk'ün talimatıyla kurulan balo salonunda ilk kez 1927 yılında bir balo düzenlenir. Bundan sonra İnönü ailesinin özel günleri de burada kutlanacak ve Atatürk ile İsmet İnönü'nün yakın aile ilişkileri film boyunca görülecektir. Toker, Atatürk ile yaptıkları küçük sohbetleri ve bu sohbetlerden ne kadar etkilendiğini de anlatır, Atatürk'ün ağabeylerinin sünnetinde hediye ettiği saatleri de. Ülke için olduğu kadar Toker ve ailesi için de oldukça önemli olan İsmet İnönü, Atatürk'ün vefatından sonra Türkiye'nin ikinci cumhurbaşkanı olur ve ailenin hayatında yeni bir dönem başlar. İnönü ailesi Pembe Köşk'ten, Cumhurbaşkanlığı Köşkü'ne taşınır ancak özel günlerde ve bazen hafta sonları ailece vakit geçirmek için yine Pembe Köşk'e gelirler. Pembe Köşk İnönü ailesi için her zaman önemini korumaya devam eder.



Görsel 257: *Özden Toker ve Pembe Köşk* filminden arşiv görüntüleri

İnönü, devlet meseleleriyle ilgilenirken üç çocuğunun da iyi birer eğitim almasına, spor yapmalarına, kitap okuma alışkanlığı ve disiplin kazanmalarına önem verir. Bu sırada eşi Mevhibe Hanım da eğitimler alır, kurslara katılır, yardım faaliyetlerinde yer alır. Toker, aile içi ilişkilerini, "Babam her zaman hayatının bir parçası olarak bizleri yanında tutmasını bildi" sözleriyle anlatırken, film boyunca Türkiye'nin siyasi iklimi ve İnönü ailesinin sosyal yaşamı bir arada görülür.



Görsel 258: *Özden Toker ve Pembe Köşk* filminden arşiv görüntüsü

Annesini "Güçlü, zarif, ailesine ve eşine bağlı, ideal kadın" olarak anlatan Toker, babasını ise "Ailesini seven, ailesinden de çok vatanını ve çalışmayı seven" biri olarak betimler.

Filmde çok partili döneme geçiş süreci ve İnönü'nün ana muhalefet liderliği süreci işlenirken, Toker babası için iktidarda olmaktan çok itibar sahibi olmanın önemli olduğunu vurgular. Bu sırada gazeteci ve yazar eşi Metin Toker ile evlilik sürecini, hamileliğinde eşinin tutuklanmasını, zor süreçlerde ailesinden daimi destek gördüğünü belirtir. Toker bundan sonraki süreçte Köşk'teki hatıralarını ve onlarla özdeşleştirdiği objeleri, köşkteki tarihi eşyaları anlatır, buradaki yaşamlarına ilişkin detaylı bilgi verir.

İnönü ve ailesinin yaşamında önemli bir yere sahip olan, tarihe tanıklık etmiş Köşk'ün bugün yılın iki dönemi müze olarak ziyarete açık olduğunu bildiren Toker, sözlerini, babasından aldığı nasihatle Çağdaş Türkiye için gayret göstermeye devam edeceğine ilişkin ifadeleriyle tamamlar.

3.8.6.3. Filmin Fotoğrafik Kapsamı

Özden Toker ve Pembe Köşk filminin açılış sekansında yönetmen belgesele konu olan Özden Toker ile babası, Türkiye'nin ikinci Cumhurbaşkanı İsmet İnönü'yü aynı çerçevede gösterir.



Görsel 259: *Özden Toker ve Pembe Köşk* filminden geçmiş-gelecek arasındaki ilişki

Çerçevenin solunda Özden Toker'i, sağında ise İsmet İnönü'nün heykelini gördüğümüz bu karede konunun sadece bir yaşam öyküsü değil aynı zamanda bir tarih okuması olacağı anlaşılır. Çerçevenin sağına özenle yerleştirilmiş kişi, heykeli yapılmış, ülke tarihi için önemli bir isimdir. Çerçevedeki büst durağanlığı, tamamlanmayı, geçmişi, merdivenden inen hareketli Özden Toker ise akışı, devam eden yaşamı gösterir. Geçmiş ve gelecek burada tek karede verilmiştir.



Görsel 260: *Özden Toker ve Pembe Köşk* filminden açılış görüntüsü

Toker, merdivenden inerken, fonda röportajından bir kesit ile "Bu ev benim kaderim oldu, kaderime karar verdi. Yaşamım hep bu evin etrafında oldu. Onun için benim için çok önemli." ifadeleri duyulur. Yönetmenin filmini "Özden Toker ve Pembe Köşk" olarak adlandırması, bu ifadeler ve açılış sekansıyla anlamlanır. Pembe Köşk, belgeselin merkezinde yer alır ve Özden Toker ile ailesi için taşıdığı anlam vurgulanır. Pembe Köşk sadece İnönü ailesi için değil Türkiye'nin kültürel ve siyasi geçmişi içinde önemli bir yer tutar. Köşkün iç ve dış mekan çekimleri seyirciye hikayenin atmosferini ve gerçekliğini hissettirir.



Görsel 261: *Özden Toker ve Pembe Köşk* filminden iç mekan görüntüsü

Mekanın dekorasyonu ve mimari ayrıntıları, anlatının görsel doygunluğunu artırır. Pembe Köşk'ün iç mekan ve detay çekimleri mekanın ruhunu izleyiciye yansıtmakta ustalıkla kullanılmıştır.



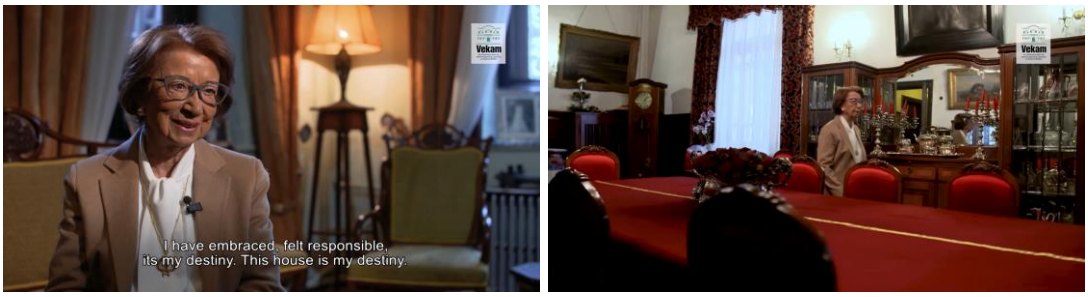
Görsel 262: *Özden Toker ve Pembe Köşk* filminden detay plan çekim örnekleri

Yönetmen, mekanın tarihi dokusunu yansıtmak için detay çekimler yapar, mekanda bulunan kitapları, objeleri, fotoğraf çerçevelerini yakın planda izleyiciye gösterir.



Görsel 263: *Özden Toker ve Pembe Köşk* filminden geçmişle-bugün arasındaki ilişki

Toker köşkün eski ve yeni halini art arda gösterir, geçmişle bugün arasında köprü kurar ve köşkün hikayesine bu şekilde kapı aralar.



Görsel 264: *Özden Toker ve Pembe Köşk* filminden doğal ve anahtar ışık kullanımı örnekleri

Filmin hem açılış sekansı hem de devamında yönetmen genellikle doğal ve loş ışık kullanmış, filmin öznesi Özden Toker ile röportajında Toker'in yüzünü anahtar ışıkla aydınlatarak ortamdan ayırmıştır. Röportaj sırasında Toker'in arkasında bir abajur görünür. Yapay ışık kaynağı olan abajur hem doğal ışığı güçlendirmek ve desteklemek hem de estetik ve sıcak bir anlatı sağlamak için kullanılmıştır. Ayıca yönetmen bazı röportaj görsellerinde gün ışığını engelleyerek mekanı karartmış, sıcak ve yapay ışık kaynakları kullanarak çekimlerini gerçekleştirmiştir. Burada amaçlanan mekanın sıcaklığını göstererek dikkati röportajın öznesi olan Özden Toker'in hikaye anlatımını güçlendirmektir

İç mekan çekimlerinde sıcak ve doğal ışık kullanan yönetmen, köşkün tarihi atmosferine dikkati çekerken, arşiv görüntülerinin kullanıldığı sahnelerde de aydınlatma düzenlemesi yapmadan nötr ışıkla belgeselin belge özelliğini hassasiyetle korumuştur.

Yönetmen Senyücel'in sadece bu filminde değil, diğer filmlerinde de doğal ışık kullanımı yönetmenin filmlerinde özellikle gerçekçi bir bakış açısı tercih ettiğini gösterir. Senyücel, gerçeği olduğu gibi aktarmak, dikkat çekilecek konulara yapaylıktan uzak bir şekilde vurgu yapmak niyetindedir.



Görsel 265: *Özden Toker ve Pembe Köşk* filminden hatıra örnekleri

Senyücel, filmsel mekan olarak belgesel filmin doğası ve yapısına uygun şekilde, öykünün büyük bir kısmında yeri olan, aile yemeklerinin yendiği, kutlamaların yapıldığı, Mustafa Kemal Atatürk'ten, İsmet İnönü'den ve ailesinden birçok hatıra taşıyan Pembe Köşk'ü belirlemiş, arşiv görüntüleri dışında da izleyiciyi mekandan hiç çıkarmamıştır.

Senyücel filmlerinde kurgusal mekan kullanmamış, izleyiciyi ya gerçekten olayın gerçekleştiği coğrafi mekana götürmüş ya da karakterin psikolojik durumunu anlattıklarını destekler nitelikte dramatik mekanlar tercih etmiştir. Gerçekçilik akımına uygun tasarlanan birçok film, coğrafi mekanın yapısını değiştirmeden; aslına uygun şekilde kullanır. Senyücel bir belgesel yönetmeni olarak gerçekçilik akımını filmlerinde hissettirir.



Görsel 266: *Özden Toker ve Pembe Köşk* filminden arşiv görüntüleri

Belgesel filmlerinde çoğu zaman arşiv görüntüleri ve resmi belgeler önemli veriler olarak kullanılır. Yönetmen Senyücel de bu filminde sık sık bu tür belge ve görüntülerden yararlanmış, Atatürk'ün vefatının ardından İsmet İnönü'nün cumhurbaşkanı olduğu yılları 11 Kasım 1938 gününe ait gazete manşetleri ve kamera kayıtlarıyla göstermiştir.



Görsel 267: *Özden Toker ve Pembe Köşk* filminden arşiv görüntüleri

Belgesel boyunca tarihe ışık tutan fotoğraflar, kamera kayıtları ve belgelerden yararlanılmış, filmin büyük bir kısmı, röportajı destekleyen bu verilerden oluşmuştur.



Görsel 268: *Özden Toker ve Pembe Köşk* filminden yeni-eski, siyah-beyaz arasındaki ilişki

Yönetmen, Pembe Köşk'te yaşanan olayları, kız isteme törenlerini, dönemin dekorasyon ürünleriyle süslenmiş odaları yine arşiv görüntüleri ve fotoğraflarla göstermiş, bu fotoğrafları bazen daha yeni/daha eski veya siyah beyaz/renkli şekillerde yan yana kadrajına almıştır. İnönü'nün kızı Özden Toker'in hatıraları ve Pembe Köşk'ün tarihine odaklanan belgeselde, Toker'in bireysel anlatımları ve tarihi olayların kesişimi ele alınarak seyirciye derinlemesine bir bakış açısı sunulmuştur.

3.8.6.4. Filmin Çerçevesi

Özden Toker ve Pembe Köşk filminin Açılış sahnesinde Özden Toker, İsmet İnönü heykelinin sağ tarafa yerleştirildiği çerçevede merdivenden inerken görünür. Alt açı kamera kullanımı daha ilk sahnede belgesele konu kişinin önemli biri olduğunun altını çizer. Kadrajda Türkiye'nin ikinci cumhurbaşkanı ve onun öğretileri ile büyümüş, 90 yaşındaki kızı Özden Toker vardır.



Görsel 269: *Özden Toker ve Pembe Köşk* filminden açılış görüntüleri

Açılış sekansında, Özden Toker'i merdivenden inerken hareketli kamera takip eder. Burada yönetmen öznesini konunun içine yavaş yavaş alarak filmin başladığını, Özden Toker'in seyirciye anlatılacak bir hikayesi olduğunu hissettirir. Yine yönetmenin burada kullandığı netlik kaydırma tekniği de geçmiş ve bugün arasında bir geçiş ile Toker'e vurgu yapar.



Görsel 270: *Özden Toker ve Pembe Köşk* filminden hareketli kamera kullanımı örnekleri

Yönetmen Senyücel, Toker'i röportaj yapacağı koltuğa kadar alt açı hareketli kamera ile takip ederek, bir cumhuriyet kadınını yüceltmiş, izleyicinin gözünde saygınlığını artırmış, röportaj vereceği koltuğa oturana dek izleyicinin Toker'e odaklanmasını sağlamıştır.



Görsel 271: *Özden Toker ve Pembe Köşk* filminden zoom in-out örnekleri

Yönetmen zaman zaman zoom in ve zoom out optik kamera hareketleriyle izleyiciyi dikkati çekmek istediği noktalara yönlendirir. Bunu genellikle filmsel mekanı tanıtmak, tarihi detayları göstermek için yapar.



Görsel 272: *Özden Toker ve Pembe Köşk* filminden bel plan çerçeve örneği

Yönetmen, röportaj sırasında altın oran kuralını uygulamış, özneyi ekranın bir köşesine yerleştirmiş, baş boşluğu ve bakış açısıyla sinematografik bir çerçeve sunmuştur. Ayrıca yönetmen hem ortamı göstermek hem de konuya geniş bir giriş yapmak için bel çerçeveli bir çekim planı kullanmıştır.



Görsel 273: *Özden Toker ve Pembe Köşk filminden* altın oran örnekleri

Yönetmen, Toker ile ayakta yaptığı röportajda da altın oran kullanımına dikkat etmiş, kadrajına Toker ile birlikte Köşk'ten önemli detayları almıştır. İsmet İnönü ve Eşinin kıyafetleri, yemek masası ve avizesi, ekranın soluna yerleştirilen Atatürk Çiçeği olarak bilinen çiçek, fotoğraflar ve tablolar doğal aydınlatma ile gösterilmiş, Toker'in yüzü ise anahtar ışık ile aydınlatılmıştır. Senyücel'in röportaj sahnelerinde kullandığı yakın plan çekimler, Toker'in anlatılarının etkisini artırmış ve duygusal ifadelerinin izleyiciye ulaşmasına olanak sağlamıştır.

Yönetmen, mekanı tanıtmak için yatay ve dikey çevrinme kamera hareketleri ile objeleri gösterir. Röportaj sırasında Toker'in "Her objenin bir hikayesi" var sözlerini destekler şekilde yönetmen, köşkte bulunan objeleri yakın plan çekimlerle izleyiciye

sergiler. Bazen bir fotoğraf çerçevesi, bazen de sekiz yaşında bir kız çocuğunun elbisesi izleyiciye detaylıca gösterilir.



Görsel 274: *Özden Toker ve Pembe Köşk* filminden hatıra eşya görüntüleri

Müzede İsmet İnönü'nün eşi Mevhibe İnönü'nün dönem kıyafetleri, Özden Toker'in çocukluk elbiseleri, cumhuriyet dönemi eserleri, şekerlikler ile İsmet İnönü'nün satranç koleksiyonu kadar birçok öge yer almaktadır.



Görsel 275: *Özden Toker ve Pembe Köşk* filminden hatıra satranç takımı görüntüleri

Yönetmen, Toker anlatırken, satranç koleksiyonunda İnönü'ye Stalin tarafından hediye edilmiş, köylüler ile kızıl ordunun yer aldığı satranç takımını da izleyiciye gösterir. Aslında bütün bu objeler, tarihi eşyalar Özden Toker'in hatıralarını anımsamasına ve detaylı anlatımına da katkı sağlamıştır. Satranç takımlarından şekerliklere, konu konuyu açar ve konu 1924'te kurulan iki şeker fabrikasına ve ilk üretimlerine gelir. Yönetmen burada özden hanımın görüntülerinin arasına şeker

fabrikasından geniş açı görüntüler yerleştirir. İlk kesme şekerlerin konularak cumhurbaşkanına ikram edildiği şekerlikleri de yakın çekimlerle izleyiciye aktarılır.



Görsel 276: *Özden Toker ve Pembe Köşk* filminden drone (hava görüntüsü)

Toker, köşkün günümüzdeki görselini havadan görüntüleme (drone) tekniği ile geniş kamera açısı ile gösterirken eski halini ise arşiv görüntüler kullanarak izleyiciye aktarmıştır. Filmin genelinde arşiv görüntüleri ile tarih okuması yapılır. Yönetmen bu görüntüleri kendi üslubu ve estetik kaygılarıyla tek tek seçmiş, konu bütünlüğünü bozmamaya özen göstermiştir. Film boyunca bugüne ait bir röportaj ve birkaç öğrenci ziyareti görüntüsü olsa da geçmişe ait arşiv görüntüleri filmin genel ritmini bozmamış, filmde anlatıya uygun ritim sağlanmıştır.



Görsel 277: *Özden Toker ve Pembe Köşk* filminden arşiv görüntüleri

Arşiv görüntülerinde hem ülkenin sosyoekonomik sosyokültürel ve siyasi iklimi, hem de İnönü ailesinin yaşam tarzı ve aile içi ilişkileri, anlatıyı bozmayacak bir kurguyla röportajın aralarına yerleştirilmiştir. Filmin kurgusu, anlatının akışını anlamlı

ve kesintisiz kılmak için özenle yapılmış, röportajlar ve arşiv verileri dengeli bir şekilde sıralanmıştır. Bu harmanlama ile seyircinin dikkatini canlı tutmayı amaçlayan yönetmen, anlatının bütünlüğünü de bu şekilde sağlamıştır. Yönetmen geçmişe ait fotoğrafları kullanırken, kameranın optik hareketleri gibi yakınlaştırma, uzaklaştırma hareketleri yaparak izleyicinin filme odaklanmasını, durağan olan fotoğrafların birer video kaydı gibi olduğundan daha hareketli görünmesini sağlamıştır.



Görsel 278: *Özden Toker ve Pembe Köşk* filminden arşiv görüntüleri

Senyücel, bazı sekanslarda arşiv fotoğraflarını üst üste bindirerek görüntüyü güçlendirmiş, öte yandan daha fazla veriyi daha kısa zamanda izleyicisine sunmuştur.



Görsel 279: *Özden Toker ve Pembe Köşk* filminden arşiv görüntüsü

Özden Toker, "Annem ideal bir kadındı" derken, yönetmen Senyücel yine arşivden fotoğraflar kullanmış, burada özellikle Mevhibe İnönü'nün otomobil kullandığı bir fotoğraf tercih etmiştir. Kameranın optik hareketi gibi kurguda zoom in yapılan bu fotoğraf yine Senyücel'in anlatısını güçlendiren, içeriği destekleyen bir fotoğraftır. Yönetmen, belgeselinde zamanın akışını ustalıkla kullanmış, Toker'in kişisel anıları ve tarihsel olayları kronolojik olarak sıralarken, arşiv görüntüleri ve fotoğraflarla geçmişle bağ kurmuştur. Bu zaman dizilimi, seyircinin hem şahsi hikayeyi hem de Pembe Köşk'ün tarihi önemini derinlemesine anlamasını sağlamıştır.



Görsel 280: *Özden Toker ve Pembe Köşk* filminden arşiv görüntüsü

Yönetmen, filminde fotoğrafları kullanırken, izleyicinin dikkatinin dağılmaması için durağanlıktan uzak durmaya özen göstermiş, bazı fotoğrafların hem yakın hem uzak halini filminde bir arada kullanmıştır.



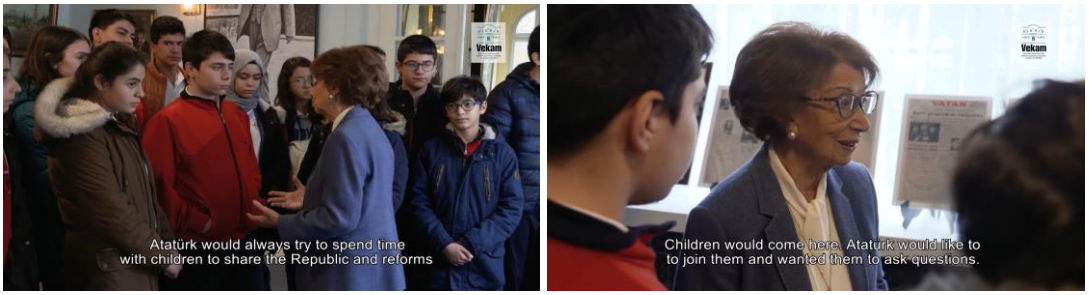


Görsel 281: *Özden Toker ve Pembe Köşk* filminden arşiv görüntüleri

Senyücel, röportaj sırasında zaman zaman Özden Toker'in gençlik fotoğrafları ile geçmiş ve bugünü de art arda getirmiş, duygusal içeriği güçlü görsellerle desteklemiştir. Bugün yılın belirli dönemleri müze olarak ziyarete açık olan Pembe Köşk'te geçmişi ve bugünüyle içerisinde yaşayan Özden Toker, yönetmenin kullandığı geniş açı görüntülerle izleyiciye bir bütün olarak sunulmuştur.







Görsel 282: *Özden Toker ve Pembe Köşk* filminden Pembe Köşk müzesi görüntüleri

Yönetmen, Toker'in Pembe Köşk'ün yılın belirli dönemlerinde müze olarak ziyaretçiye açık olduğunu anlattığı röportajı esnasında, Toker'in doğal sesiyle birlikte, öğrencilere müzeyi gezdirirken görüntülerini kullanmış ve artık izleyicisinde Köşk'te bugünün insanları olarak misafir olma hissini uyandırmıştır.



Görsel 283: *Özden Toker ve Pembe Köşk* filminden iç ve dış mekan detay plan görüntüleri

Köşkün iç ve dış mekanının detay çekimleri, atmosferi ve tarihi dokuyu yansıtırken, kamera hareketleri ve açıları, mekanın mimari niteliğini vurgular.

Senyücel, Toker'in doğup büyüdüğü ev ile ilişkisini, Türkiye'nin cumhuriyetin ilanıyla büyük bir değişim ve dönüşümden geçişini, ülkede çok partili dönemin başlangıcını, İsmet İnönü ve ailesinin hayatını, arşiv görüntüler ve belgelerin yanı sıra Özden Toker röportajı ile seyirciye aktarmış, filmde genel olarak doğal aydınlatma kullanılmış, doğal ve gerçekçi ses unsurlarından faydalanılmıştır. Filmde röportaj yaka mikrofonu ile kaydedilmiş, filmin temposuna göre İdil Biret, Beethoven, Chopin ve

Bach Cello Suite'in klasik müzik eserleri kullanılmıştır. Ayrıca arşiv fotoğrafları ve videoları için TRT ve İnönü vakfı arşivinden yararlanılmıştır.

Senyücel, belgesel yönetmeni olarak filmin "belge" niteliğini koruması noktasında hassas davranmıştır.

3.8.6.5. Filmin Çekim Süresi

Filmin Süresi	47 dakika 23 saniye
Ölçülen Süre	46 dakika 50 saniye
Ortalama Plan Süresi	6.33 saniye
Arşiv Görüntüleri	263
Sabit Çerçeve	148
Sağa Pan	6
Sola Pan	12
Zoom İn	2
Zoom Out	1
Yukarı Tilt	6
Aşağı Tilt	1
Hareketli Kamera (Gimbal-Steadycam)	5
Havadan Görüntüleme	1
Toplam Plan	445

Tablo 6: *Özden Toker ve Pembe Köşk* filminin Kamera Hareketliliği ve Ortalama Plan Süresi

Yukarıda tabloda ayrıntıları verilen *Özden Toker ve Pembe Köşk* filminin ortalama plan süresi yaklaşık 6 saniyedir. Senyücel'in bu filminde öne çıkan unsur Pembe Köşk'ün tarihi ve Özden Toker ile ilişkisi olduğu için ayrıntılardan da görüleceği üzere filmin büyük bir bölümü arşiv video ve fotoğraf planlarından oluşmaktadır. Arşiv görüntülerinden sonra filmde çoğunlukla sabit çekim planı tercih edilmiştir. Tilt, pan, zoom in, zoom out gibi kamera hareketleri sınırlı sayıda kullanılmıştır ancak arşiv görüntülerine kurguda kamera hareketleri verilerek izleyiciye sunulmuştur. Filmin kapanış sekansında ise filmde kullanılan tek drone görüntüsü olan sahneyle film sonlandırılmıştır. Arşiv görüntülerine kurguda hareket verilerek filmin kurgusal ritmi hareketlendirilmiştir.

3.8.7. *Yüzyıllık Ankaralı: Nebahat Taşkın* (2021) Filminin Çözümlemesi

Çözümlemenin bu örnekleminde Yönetmen Kerime Senyücel'in *Yüzyıllık Ankaralı: Nebahat Taşkın* (2021) filminin özeti çıkarılarak bölümlere ayrılacaktır. Sonrasında ise filmin fotoğrafik kapsamı, çerçevesi ve çekim süreleri irdelenerek anlatıya katkı sağlayan diğer sinematografik unsurlar incelenecektir.

3.8.7.1. Filmin Özeti

1921 yılında doğan Nebahat Taşkın, çocukluk yıllarını Türkiye Cumhuriyeti'nin kuruluşu, ülkenin köklü değişiklikleri ve devrimlerine tanık olarak geçiren, TBMM'nin kurulmasından itibaren 6 dönem milletvekilliği yapan bir babanın kızı, Ankara'nın ilk belediye başkanının da yeğenidir.

Atatürk'ün önderliğinde devlet adamları özellikle başkent ilan ettikleri Ankara başta olmak üzere tüm yurtta yenilikler ve devrimler geçirirken Taşkın ve ailesi de diğer vatandaşlar gibi bir uyum ve adaptasyon sürecinden geçer.

Yeni bir medeniyet ve köklü bir devlet inşası, halkın katılımı dışında düşünülmemiştir. Düşman işgali altındaki Anadolu ve Rumeli toprakları kurtarmak için Mustafa Kemal Atatürk'ün önderliğinde başlatılan Kurtuluş Savaşı'nın kazanıldığı haberi tüm yurda büyük bir sevinç yaşatır. Taşkın'ın "delilik" derecesinde diye anlattığı, ağabeyinin ne yaptığını fark etmeden ellerini yaraladığı bir sevinçtir. Herkes için büyük ve önemli bir başlangıçtır. Bundan sonra ülkeyi ileri medeniyet seviyesine taşımak için adımlar atılacak ve halk bu adımlara gereken desteği verecektir.

Özetle belgesel, Cumhuriyetin ilan edildiği döneme hem siyasi hem toplumsal açıdan bir tarih okuması olan *Yüzyıllık Ankaralı Nebahat Taşkın*'ın hikayesini konu edinmektedir.

3.8.7.2. Filmin Bölümleri

Cumhuriyetin ilan edildiği döneme hem siyasi hem toplumsal açıdan bir tarih okuması olan *Yüzyıllık Ankaralı: Nebahat Taşkın* filmi, başlıca 3 bölüm olarak değerlendirilebilir.



Görsel 284: *Yüzyıllık Ankaralı: Nebahat Taşkın* filminden açılış görüntüsü

Kurtuluş Savaşı gölgesinde hayat ve zafer: Filmin ilk bölümünde Nebahat Taşkın, Kurtuluş Savaşı yıllarını, savaş döneminde bebek olduğu için özellikle ailesinin yaşadığı zorlukları anlatır. Uçurumun kıyısına gelmiş bir ülkenin topyekün bir milli mücadeleyle ayağa kaldırılışını hem bir devlet adamının kızı hem de halktan biri olarak anlatan Taşkın, 1921 yılında, TBMM'nin kuruluşundan kısa bir süre sonra Ankara'da doğar.



Görsel 285: *Yüzyıllık Ankaralı: Nebahat Taşkın* filminden dış mekan görüntüleri

Taşkın'ın doğduğu ev tarihi Ankara Kalesi çevresinde, bugün eski Ankara evlerinin bulunduğu Hamamönü'ndedir. Taşkın, ailenin 4 çocuktan sonra doğan 5. Çocuğudur. 9 aylıkken, savaş nedeniyle bir süre için Ankara'dan İstanbul'a taşınmaları gerekir. Savaş zaferle bitince ülkede büyük bir sevinç yaşanır.

Taşkın, annesinin savaş bitimi yaşadığı bir hatırayı şöyle anlatır:

“Annem şunu anlatırdı; Sevinçle evimize dönerken karşılaştığımız Yunan askerleri çok açmış, susuzmuş. Azıcık anlamına gelen el hareketiyle ellerini açtılar bize. Allah bize onu gösterdi”.

Taşkın’ın annesi ve diğer Türkler aç susuz buldukları bu askerlere merhamet ederek karınlarını doyurmaları için biraz yiyecek verir.

Savaş sırasında Ankara’da asker olan ağabeyinin ağzından zaferi anlatan Taşkın bu kez şöyle konuşur:

“Ağabeyim dedi, minareden bir ezan okunmuş. Sonra kazandığımız söylenince ağabeyim sevincinden elini ısırmış, kanamış eli. O sevincinden. ‘Herkes deli oldu, deli oldu’ derdi ağabeyim. Ne çekmişiz ama biliyor musun canım?”

Taşkın’ın çarşaf giyen annesi, babasının milletvekili olmasıyla çarşafını çıkarıp, manto giymeye başlar. Ardından şapka ve kıyafet devrimi gelir.

Uygar Türkiye’ye adaptasyon: filmin ikinci bölümünde Nebahat Taşkın’ın kişisel hatıralarından yola çıkılarak şapka ve kıyafet devrimi, harf devrimi ile Atatürk önderliğinde yapılan iktisadi, kültürel ve toplumsal bazı düzenlemeler konuşulur.

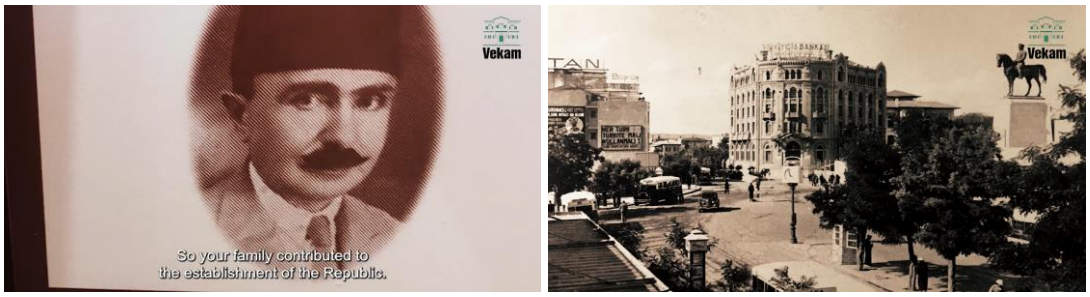
Atatürk’ün yüksek uygarlık seviyesi hedefiyle hayata geçirdiği şapka ve kıyafet devrimine halkın da uyum sağladığını anlatan Taşkın, ardından Halk Mekteplerinin açıldığını söyler.



Görsel 286: *Yüzyıllık Ankaralı: Nebahat Taşkın* filminden arşiv görüntüleri

Eğitime önem veren bir ailede büyüyen Nebahat Taşkın, çalışkan bir öğrencidir; öğrencilik yıllarına dair hatıralarını, evde düzenli ders çalıştığını anlatır. Orta öğretimi Arnavutköy Kız Koleji’nde tamamlar. Taşkın, “Okulu çok severdim. Sevilmeyecek gibi değildi. Yeri, manzarası, hocaları çok fevkaladeydi. Faruk Nafiz Çamlıbel de hocamızdı, Şevket Dağ’da” ifadelerini kullanır. Taşkın, üniversiteyi de kazanır ama

ağabeyleri izin vermediği için gidemez. Gideceği üniversitede verilen dersler, Taşkın'ın şimdiye kadar aldığı derslerden daha hafif bulunur.



Görsel 287: *Yüzyıllık Ankaralı: Nebahat Taşkın* filminden arşiv görüntüleri

Dönemin sosyal yaşamını da kişisel hatıralarıyla aktaran Taşkın, babası Şakir Kınacı'nın Ankara Ticaret Odası'na başkanlık yaptığını ve İş Bankasının kuruluş sürecini de anlatır.

Taşkın, ailesinin ticari işlerinden de bahseder. Kadınlar ve erkekler dayanışma içerisinde çalışır, erkeklerin köylerden toplayıp getirdiği kuzu tiftiklerini kadınlar temizler. Ayıklanan tiftikler İstanbul'a gönderilir. Amcası ve küçük ağabeyi gelen yünleri daha ince hale getirip Avrupa'ya ihraç eder. Ağabeyi, Ermeni yardımcıları ile kumaş satan bir tüccardır. Yönetmenin Taşkın'a Ankaralıların Ermeni'lerle ilişkilerini sorması üzerine Taşkın şöyle yanıt verir:

"İlişkiler çok iyiydi, çok. Anneme sucuk yaparken, pastırma yaparken gelir, yardım ederlerdi. Bu işleri çok iyi bilirlerdi. Ablama danteli onlar öğretmiş. İnce işi de bilirlerdi. Kızları ud çalarmış. Bir ara babama bir sıkıntı gelmiş. İki kardeşi birden ölmüş. Doktor demiş ki 'Bunu neşeli yerlere götürün'. Ermeni tanıdıklar buyur etmişler, evlerine gitmiş. Kızları şarkı söylermiş, ut çalarmış. Onları dinlerlermiş".

Dönemin kadınlarının bir şekilde ticari hayata dahil olduklarını, hayvancılıkla uğraşan ağabeyine süt sağarak yardım eden yengesini de anlatır Taşkın.

1930'lu yılların sonunda, Ankara Kızılay'da büyük oranda ağabeyinin inşa ettiği bir apartmana taşınır aile. Bu metaforik olay, konaktan apartman dairesine geçiş, Ankara'nın ve ülkenin yavaş yavaş değişen çehresine de işarettir. Kent kültürü zamanla oturur ve yaşamını konaklarda geçiren baba Şakir Bey dahi çok memnundur apartman dairesine taşınmaktan. 1940 yılında Taşkın'ın babası vefat eder.

Filmin üçüncü ve son bölümü Taşkın'ın evlilik hayatı, babasının vefatından sonra yaşananlar ve 100 yaşına uzanan sürecini içerir.



Görsel 288: *Yüzyıllık Ankaralı: Nebahat Taşkın* filminden Ziya ve Fatma Taşkın görüntüsü

Taşkın, 1952 yılında evlenir ve ilk çocuğu Ziya Taşkın'ı doğurur. 4 sene sonra da kızı Fatma Taşkın dünyaya gelir.

Ankara'nın düğünlerini anlatan Taşkın, Ankara'da o dönem düğünden 3 gün önce kına gecesi adeti olduğunu, zenginlerin kına gecelerine müzisyen getirdiğini söyler.

Evlendikten sonra yine Kızılay'da bir apartman dairesinde oturan Taşkın, eşi Muhsin beyin kirayı ödemekte bazen zorlandığını söyler.

Sosyal yaşamlarından bahseden Taşkın, "Biz hanımlar evlerde otururduk, yemekti, çamaşırdı, şuydu, buydu ilgilenirdik. Yardımcı pek az tutulurdu, her zaman olmazdı. İşler bittikten sonra dikiş nakış yapar, komşu ziyaretine giderdik. Hepimizin kabul günleri vardı." der.

Taşkın, özel günlerde giyinip süslendiklerini, Ankara Palace'ta akşam yemeklerine gittiklerini, dans ettiklerini söyler.

Eşini 1975'te kaybeden Taşkın, daha sonra yaşamını çocuklarıyla geçirir. Üniversite okumak içinde uhde kalan Taşkın'ın Ankara'da Nebahat Taşkın İlköğretim Okulu'nun açılış kurdelesini kestiği görüntülerle film sona erer.

3.8.7.3. Filmin Fotoğrafik Kapsamı



Görsel 289: *Yüzyıllık Ankaralı: Nebahat Taşkın* filminden açılış ve jenerik görüntüsü

Filmin açılışı, belgeselin öznesi Nebahat Taşkın'a yönetmen Kerime Senyücel tarafından doğum tarihinin sorulduğu kesit ve ardından Taşkın'ın gençlik fotoğrafı ve sonrasında da Ankara'nın önemli tarihi mekanı Ankara Kalesi görüntüleriyle yapılır. Bu 3 sekans, birbiriyle bağlantılı ve anlatıyı güçlendiren görüntülerden oluşur. İzleyici art arda 100 yıllık bir çınarı, doğduğu ev ile yan yana duran gençlik fotoğrafını ve evine çok yakın olan Ankara Kalesi'ni görür. Film boyunca filmin ana karakteri ve doğup büyüdüğü coğrafya olan Ankara'dan görüntülere yer verilecektir.



Görsel 290: *Yüzyıllık Ankaralı: Nebahat Taşkın* filminden arşiv görüntüleri

Ankara, Türkiye'de Büyük Millet Meclisinin Kurulduğu, özellikle Cumhuriyetin ilanından sonra köklü bir Türkiye medeniyetinin ve kültürünün oluşturulmaya çalışıldığı, ülkenin ikbal ve istiklaline ilişkin çalışmaların kalbinin attığı şehirdir. Taşkın, bu mücadele ve sonrasına Ankara'lı ve 6 dönem milletvekilliği yapan bir babanın kızı olarak şahit olanlardan biridir. Yönetmen bu nedenle hikayeyi Taşkın'ın gerçek anlatımları ve tarihi belgelerle, arşiv görüntü ve fotoğraflarıyla

destekler. Sinematografisini oluştururken temayı tüm gerçekliğiyle izleyicisine aktarmak için anlatılan dönemlerden görüntüler kullanarak zamanda ve mekanda birlik ilkesine uygun hareket eder.

Yönetmen için, anlatıcısı olan Taşkın'ın ağzından çıkan her bir kelime önemlidir ve bu önem, anlatılanın görsellerle desteklenmesinde daha çok öne çıkar. Örneğin, Savaş zamanı bir süre Ankara'dan İstanbul'a taşınmaları gerektiğini anlatan Taşkın'a, İstanbul'dan anlatılan döneme ait görüntüler eşlik eder. Filmde TRT, VEKAM, Taşkın ailesi arşivi kaynak olarak kullanılmıştır.



Görsel 291: *Yüzyıllık Ankaralı: Nebahat Taşkın* filminden eski-yeni görüntüleri

Yüzyıllık Ankaralı: Nebahat Taşkın filminde arşiv görüntülere sıkça yer veren yönetmen, güncel çekimler de yaparakgeçmiş ile bugünü kıyaslar, izleyicisini anlatılan mekanlarda seyahate çıkarır. Filmde mekan ve insan ilişkisi ön plandadır. Film boyunca Taşkın'ın Ankara'da yaşamını sürdürdüğü evlerin eski ve yeni görüntülerine sık sık yer verilir. Bu kıyasın, değişimi göstermek, Cumhuriyetin ilanıyla değişen Ankara'yı ve yaşamı, ticari ve sosyokültürel hayatı yansıtmak için yapıldığı değerlendirilebilir. Çünkü film boyunca, Kurtuluş Savaşı'ndan zaferle çıkmış ülke insanının hikayesi, Ankara'nın köklü bir ailesindeki değişimler, halkın inkılap ve devrimlere uyum süreci irdelenir.



Görsel 292: *Yüzyıllık Ankaralı: Nebahat Taşkın* filminden doğal ve anahtar ışık kullanımı örnekleri

Yönetmen, diğer belgesel filmlerinde olduğu gibi bu filminde de aydınlatma olarak çoğunlukla doğal ışık kaynakları kullansa da tamamı iç mekanda yapılan röportaj sırasında yapay aydınlatma kaynağı olan anahtar ışıkla Nebahat Taşkın'ın yüzünü aydınlatmıştır. Yönetmen ayrıca karakterinin saçları ve arka tarafına kontur ışık kullanarak gölgeleri yumuşatmış, anlatıcısını fondan ayırarak sıcak ve doğal bir atmosfer oluşturmuştur.

Kerime Senyücel, belgesel filmlerinde çoğunlukla karakterlerine soru sorarken, kendi sesini de izleyicisine dinletir. Bu mülakat havası, belgesellerine sıcaklık ve doğallık olarak yansır. Bu filminde de hem Nebahat Taşkın'a röportaj sırasında eşlik eden kızı hem de yönetmenin samimi soruları izleyiciye sıcak bir sohbet izlenimi verir.



Görsel 293: *Yüzyıllık Ankaralı: Nebahat Taşkın* filminden arşiv görüntüleri

Yönetmenin filmin kapanış sekansında kullandığı arşiv fotoğrafları da anlatıyı destekleyen, duygu yoğunluğunu artıran fotoğraflardır. Öğrencilik yıllarını anlatırken gözleri parlayan, üniversiteye gidememiş olmasının hüznünü hayatı boyunca taşıyan Nebahat Taşkın, kendi adına yapılmış bir okulun açılış kurdelesini keser.

3.8.7.4. Filmin Çerçevesi



Görsel 294: *Yüzyıllık Ankaralı: Nebahat Taşkın* filminden bel, omuz, yakın plan çekim örnekleri

Senyücel, film boyunca, akıcı ve samimi bir atmosfer oluşturmak, seyirciyi anlatıya bağlı kılmak ve özdeşleşmesini sağlamak için kameranın anlatıcının göz hizasında olduğu yakın plan, omuz plan ve bel plan çekimler gerçekleştirmiştir.

Filmde yönetmen röportaj çekimlerinde iki kamera kullanmıştır. Birinci kamera ikili plan şeklinde konumlandırılırken diğer kamera daha yakın açıyla filmin öznesi olan Nebahat Taşkın için kadrajlanmıştır.



Görsel 295: *Yüzyıllık Ankaralı: Nebahat Taşkın* filminden hareketli kamera kullanımı örnekleri

Yönetmen, dış çekimlerin genelinde hareketli kullanmış, izleyicisinin dikkatini pan-tilt, dolly gibi kamera hareketleriyle canlı tutmayı hedeflemiştir. Bazı mekanlarda el gimbalı ile hikayeye hareket katan yönetmen, arşiv fotoğraflarına da efekt ile hareket katmıştır. Yönetmenin diğer belgesellerinde de sıklıkla kullandığı bu yöntem, izleyici vurgulanmak istenene odaklamayı ve anlatıda ritmi bozmamayı hedeflemiştir.



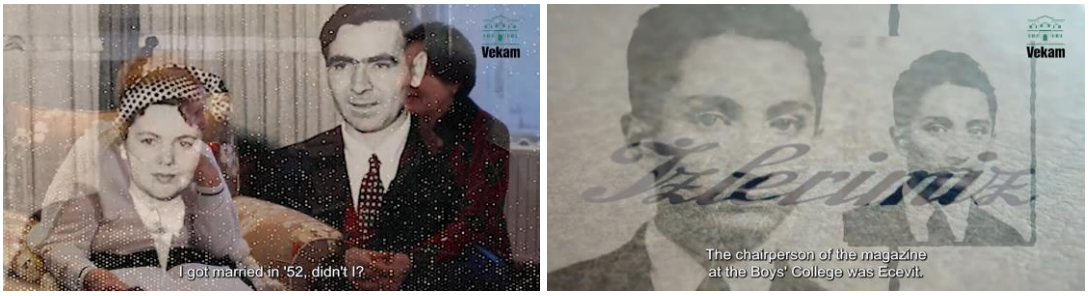
Görsel 296: *Yüzyıllık Ankaralı: Nebahat Taşkın* filminden ekran görüntüleri

Yönetmen, anlatıcı türlerinden özne anlatıcıyı kullanmış, dış ses ve metin olmadan filmin öznesi olan Nebahat Taşkın'a hikayeyi anlattırmıştır. Zamanda ve mekanda birliği sağlayan yönetmen, anlatıcısının bahsettiği konular sırasında geçmişe ait ve güncel çekimleri kullanmış, bazı mekanlarda detaylı çekimler yapmıştır.



Görsel 297: *Yüzyıllık Ankaralı: Nebahat Taşkın* filminden detay plan görüntüleri

İnsan ve mekan öğesinin öne çıktığı filminde Senyücel, yaşanmışlıkları bazen objelerden, bazen kişisel eşyalardan, bazen yaşanılan konaklardan, eğitim alınan okullardan detaylı görseller vermiştir.



Görsel 298: *Yüzyıllık Ankaralı: Nebahat Taşkın* filminden mix geçiş yöntemi örnekleri

Yönetmen filmin genelinde geçiş tekniği olarak sıklıkla kesme geçiş yöntemini kullansa da bazı sekanslarda görüntüler arasında bağlantı kurmak için zincirleme (mix) geçiş yöntemini de kullanmıştır.



Görsel 299: *Yüzyıllık Ankaralı: Nebahat Taşkın* filminden fade in-out geçiş yöntemi örnekleri

Yönetmen, bazı sekanslar arası geçişler ile açılış ve kapanış sekanslarında, açılma-kararma (fade in-fade out) yönteminden faydalanmıştır. Böylece filminde görsel estetik kaygısı güttüğü değerlendirilebilecek Senyücel, yine anlatısını etkileyici hale getirmek için bazı sekanslarda bindirme yöntemini kullanmıştır. Örneğin açılış sekansında anlatıcısının doğduğu konak ile öğrencilik yıllarına ait fotoğrafını aynı çerçeve içinde vermiş, insan ve mekan öğesini, arşiv belge ve güncel çekimi bir araya getirerek yansıtmıştır.



Görsel 300: *Yüzyıllık Ankaralı: Nebahat Taşkın* filminden Kınacızade Konağı görüntüleri

Belgesel filmde mekanlar gerçek mekanlar olarak karşımızda çıkmaktadır. Nebahat Taşkın'ın çocukluğunda yaşam sürdüğü günümüzde kullanılan Kınacızade Konağı hikayede detaylı bir şekilde gösterilmiştir.

Ön araştırması iyi hazırlanmış olan bu belgeselin bir anlatıcısı bulunmamakla birlikte hikaye tamamen doğal seslerden oluşmuş zaman zaman duygu yoğunluğunu arttırmak için sinematografi, enstrüman fon müziklerle donatılmıştır.



Görsel 301: *Yüzyıllık Ankaralı: Nebahat Taşkın* filminden arşiv görüntüleri

Filmin son sahnesinde röportajın son cümlesinden sonra görüntü kurguda yavaşlatılır, ekran siyaha düşer (fade out geçiş yöntemi) ve sonrasında arşiv fotoğrafları izleyicinin önüne gelir. Duygusal enstrüman fon müziği arttırılır ve kredi ekranlara gelerek film sona erer.

3.8.7.5. Filmin Çekim Süresi

Filmin Süresi	47 dakika 21 saniye
Ölçülen Süre	46 dakika 56 saniye
Ortalama Plan Süresi	6.87 saniye
Arşiv Görüntüleri	151
Sabit Çerçeve	222
Sağa Pan	4
Sola Pan	3
Yukarı Tilt	6
Aşağı Tilt	5
Hareketli Planlar (Gimbal-Steadicam-Slider)	19
Toplam Plan	410

Tablo 7: *Yüzyıllık Ankaralı: Nebahat Taşkın* filminin Kamera Hareketliliği ve Ortalama Plan Süresi

Tablodaki verilerden anlaşılacağı üzere bu belgesel *Yüzyıllık Ankaralı: Nebahat Taşkın* filminde sabit planlar toplam plan sayısı içinde önemli yer tutar. Senyücel'in bu filmde havadan çekim (drone), zoom in, zoom out gibi kamera hareketlerine yer vermediği görülür. Filmde, sabit röportaj görüntülerinin üzerine insert arşiv görüntüleri kullanılmıştır. Filmin sabit planlardan sonra büyük çoğunluğunu arşiv

planları oluşturmaktadır. Filmin iç ve dış mekan çekimlerinde hareketli kamera ekipmanları kullanılmıştır. Bunun yanısıra sınırlı sayıda tilt ve pan hareketleri yapılmıştır. Durağanlığı ortadan kaldırmak filme dinamizm katmak içi arşiv fotoğraflarına kurguda çok sayıda tilt, pan, zoom gibi kurgusal kamera hareketleri eklenerek filmin ritmi oluşturulmuştur.

3.8.8. *Antik Tuğra: Özcan İzmirlier* (2022) Filminin Çözümlemesi

Çözümlemenin bu örnekleminde Yönetmen Kerime Senyücel'in *Antik Tuğra: Özcan İzmirlier* (2022) filminin özeti çıkarılarak bölümlere ayrılacaktır. Sonrasında ise filmin fotoğrafik kapsamı, çerçevesi ve çekim süreleri irdelenerek anlatıya katkı sağlayan diğer sinematografik unsurlar incelenecektir.

3.8.8.1. Filmin Özeti

Özcan İzmirlier ve ailesi Kayseri'den Ankara'ya taşınmışlardır. Babası Mehmet Adnan İzmirlier halı ticareti yapmaktadır. Bu vesileyle, Atatürk döneminde Ankara'ya gelerek konuk evinin merdivenlerinin halılarla kaplaması için görev alır. Tüccar İzmirlier, sergi evinde bütün halılarını kolaylıkla satınca Ankara'da ticaret yapmaya karar verir ve kente 1935 yılında taşınır. Daha sonra ticaret hayatını Ankara'da sürdürmeye devam eder. İzmirlier ailesi Ankara'ya taşındıktan sonra kentin ticari hayatına kısa zamanda adapte olur. İyi bir tüccar olan baba iş sahasını zamanla genişlenip halıcılığın yanında hem yerli vatandaşların hem de yabancı turistlerin talepleri doğrultusunda; pul, antika, gümüş ve bijuteri ticaretine başlarken, eğitimlerine devam eden çocukları da babalarına hem atölye kısmında hem de satış kısmında yardımcı olur. Özcan İzmirlier sonraki yıllarda dükkanına da adını veren antik tuğra yapmaya başlama sürecini anlatır. Osmanlı paralarından, tuğralarından etkilenen Özcan İzmirlier her padişahın tuğrasını, kıl testeresiyle kesip mağazada broş olarak satmaya başlar. Sonra bunların 35'ini bir araya getirip Türkiye'de ilk olan levhalar yapar. Özcan İzmirlier, çocuklarının yardımıyla bundan sonra düzenli olarak bütün vakti ve emeğiyle bu işe odaklanır.

3.8.8.2. Filmin Bölümleri

Antik Tuğra: Özcan İzmirlier (2022) filmini "İzmirlier ailesinin Kayseri'den Ankara'ya taşınması", "Ankara'da yeni bir hayat kuran ailenin ticaretlerini genişletmesi", "Özcan İzmirlier'in tuğralara ilgisi" başlıklarıyla 3 bölümde değerlendirmek mümkündür.

Antik Tuğra: Özcan İzmirlier filminin 1. bölümünde, İzmirlier ailesinin Kayseri'den Ankara'ya taşınması: İran şahı, 1934 yılında Ankara'yı ziyaret eder. Şahı güzel ağırlamak isteyen Atatürk, konuk evi merdivenlerinin halıyla döşenmesini isteyince, yaveri Nuh Çıngı en iyi halıların Kayseri'de dokunduğunu söyler. Bunun üzerine Atatürk'ün talimatıyla görev, Halıcılar Birliği Başkanı, filmin öznesi Özcan İzmirlier'in babası Mehmet Adnan İzmirlier'e verilir. İzmirlier elinde ne kadar halı varsa toplayıp Kayseri'den Ankara'ya gelir, halıları merdivenlere serer.



Görsel 302: *Antik Tuğra: Özcan İzmirlier* filminden arşiv görüntüsü

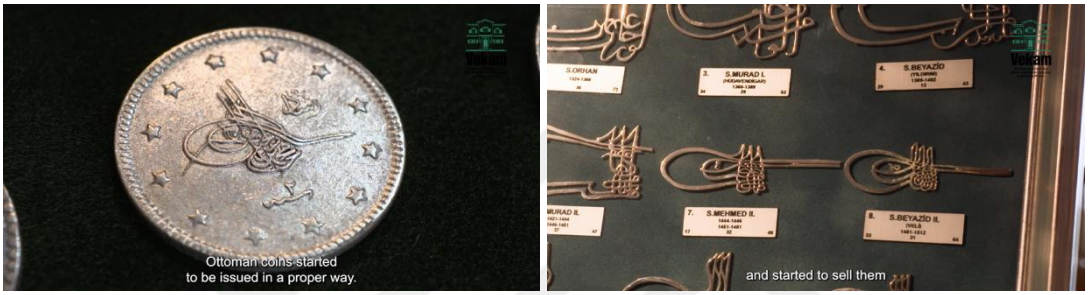
Programın ardından halılarını Kayseri'ye götürmek üzere toplayınca Nuh Çıngı, Ankara'da, bugün Opera Binası olan binada sergi evi olduğunu, halılarını orada satabileceğini söyler. Tüccar İzmirlier, sergi evinde bütün halılarını kolaylıkla satınca Ankara'da ticaret yapmaya karar verir ve kente 1935 yılında taşınır.



Görsel 303: *Antik Tuğra: Özcan* filminden arşiv görüntüleri

Antik Tuğra: Özcan İzmirlier (2022) filminin 2. bölümünde, Ankara'da yeni bir hayat kuran ailenin ticaretlerini genişletmesi: İzmirlier ailesi Ankara'ya taşındıktan

sonra kentin ticari hayatına kısa zamanda adapte olur. İyi bir tüccar olan baba iş sahasını zamanla genişlenip halıcılığın yanında hem yerli vatandaşların hem de yabancı turistlerin talepleri doğrultusunda; pul, antika, gümüş ve bijuteri ticaretine başlarken, eğitimlerine devam eden çocukları da babalarına hem atölye kısmında hem de satış kısmında yardımcı olur. Filmin öznesi Özcan İzmirlier, lise 2. Sınıf öğrencisiyken tüberküloz hastalığına yakalanır ve birkaç yıl içinde iyileşse de ara verdiği için eğitimine devam edemez. Özcan İzmirlier bundan sonra düzenli olarak bütün vakti ve emeğiyle bu işe odaklanır.



Görsel 304: *Antik Tuğra: Özcan İzmirlier* filminden antik tuğra görüntüleri

Antik Tuğra: Özcan İzmirlier (2022) filminin 3. bölümünde İzmirlier, dükkanına da adını veren antik tuğra yapmaya başlama sürecini şöyle anlatır:

"1839 tarihi, bizim başlangıcımızdır; Abdülmecit'in tahta çıkması. Sultan Abdülmecit, babası gibi devrimci bir padişah. O zamana kadar paralarımız iptidai basılıyor darphanelerde. Sultan Abdülmecit İngiltere'ye makine siparişi veriyor. Makineler geldi, tahta geçtiğinin 6. Yılında Osmanlı paraları muntazam bir şekilde basılmaya başlandı. Ben bunlara aşık oldum ve koleksiyonunu yaptım. Sonra tuğralardan o kadar fazla etkilendim ki her padişahın tuğrasını, kıl testeresiyle kesip yaparak mağazada broş olarak satmaya başladım. Sonra bunların 35'ini bir araya getirdim, levha yaptım. Bu da Türkiye'de bir ilktir."

3.8.8.3. Filmin Fotoğrafik Kapsamı



Görsel 305: *Antik Tuğra: Özcan İzmirlier* filminden arşiv görüntüleri

Antik Tuğra: Özcan İzmirlier filminin olay örgüsünün ilk konusu, İran şahının 1934 yılında Ankara'yı ziyareti, Atatürk tarafından ağırlanmasıdır. Olaya ait arşiv görüntüler ve bir anlatıcının sesiyle başlar film. Belgeselin belge niteliğine uygun şekilde gerçek görüntüler, izleyicide bir tarih okuması yolculuğunun başladığı hissini uyandırır.



Görsel 306: *Antik Tuğra: Özcan İzmirlier* filminden röportaj ve arşiv görüntüleri

Antik Tuğra: Özcan İzmirlier filminin ardından gelen sekansında, filmin öznesi olan 86 yaşındaki Özcan İzmirlier öyküyü anlatmaya devam eder. Yönetmen, izleyicinin henüz tanımadığı bu karakteri, kendi anlatımının yanı sıra çerçevesine dahil ettiği objelerle, mekanda yapılmış düzenlemelerle tanıtmaya başlamıştır. İzmirlier, Atatürk, şahın kalacağı konuk evinin merdivenlerinin halıyla döşenmesini isteyince babası Mehmet Adnan İzmirlier'in elindeki halıları toplayıp Ankara'ya geldiğini anlatır. İzleyici böylece yolu Atatürk ile kesişen bir ailenin hikayesine tanık olacağı izlenimine kapılır. Yönetmen, hikayenin gerçekliğini kuvvetlendirmek için arşiv fotoğrafa da yer verir.



Görsel 307: *Antik Tuğra: Özcan İzmirlier* filminden arşiv görüntüleri

Antik Tuğra: Özcan İzmirlier filminde anlatıcı, babasının Kayseri'den Ankara'ya taşınıp burada halı dükkanı açma sürecini anlatırken, yönetmen sinematografisini öykünün gidişatına göre düzenler, filmin gerçekliğini güçlendirmek için döneme ait gerçek fotoğrafları ekrana getirir. Anadolulu bir aile, tası tarağı toplayıp İstanbul'a değil, Ankara'ya gelmiştir. Ankara'da yaşanan toplumsal ve siyasi gelişmeler sonrası birçok sektörde açık vardır. İzmirlier ailesi de önce halı, sonra antika, bijuteri ve gümüş sektörlerinde Ankara'da 3 kuşak ticaret yapacaktır. Yönetmen 1935 yılına ait fotoğrafla aile üyelerini ekrana getirir.



Görsel 308: *Antik Tuğra: Özcan İzmirlier* filminden arşiv görüntüsü

Anlatıcısı öyküyü anlatırken, anlatımını güçlendirmek üzere bir sinematografik düzenleme yapan Senyücel, baba İzmirlier'in Ankara'ya taşındığında çocukları için özel hoca ile anlaşmasını anlatırken de çocuklar ve anne babanın yer aldığı bir aile fotoğrafı kullanmıştır. Dönemin koşullarına göre giyim kuşamları ve anlatılan içerik birleşince, babanın önemli bir tüccar olduğunu izleyicisine hissettirmiştir.



Görsel 309: *Antik Tuğra: Özcan İzmirlier* filminden röportaj görüntüsü

Bir yandan babasının anlaştığı hocadan eski Türkçe dersi aldıklarını bir yandan da devam ettikleri okullarda, Latin harflerini öğrendiklerini söyleyen İzmirlier, o dönem bunun kendilerine tuhaf ve karmaşık geldiğini söylese de eski Türkçe bilgisinin özellikle antikacılık ile uğraşırken işine yaradığını söyler. Yönetmen burada doğrudan bahsetmese de inkılaplar ve devrimlere bir atıf yapar. İzmirlier ailesinin yaşadığı elbette tüm toplumun yaşadığı bir kargaşadır ama bazı radikal değişikliklerde kısa süreli kargaşa normal karşılanabilir. Harf devrimi de toplumun bir süre sonra uyum sağlayabileceği köklü bir değişikliktir.



Görsel 310: *Antik Tuğra: Özcan İzmirlier* filminden arşiv görüntüleri

1950'li yıllarda İzmirlier ailesi işlerini genişlenir ve antika, gümüş, altın, pul ve bijuteri işlerini yapmaya başlar. Özne anlatıcı Özcan İzmirlier hem bu durumu hem de lise 2'de yakalandığı hastalık yüzünden okulu bırakıp tamamen babasının yanında çalışmaya başladığını anlatırken, yönetmen Senyücel, döneme ait gerçek belgeleri ekrana getirir. Senyücel, anlatımını güçlendirmek için çok sayıda arşiv belgesi, fotoğrafı, görüntüsü kullanır. Bu, tarih okuması yaptığı diğer filmlerinde de yerleştirdiği tarzıdır.



Görsel 311: *Antik Tuğra: Özcan İzmirlier* filminden arşiv görüntüsü

Özcan İzmirlier, babasıyla çalışmaya başladıktan sonra hem tuğra ile hem de gümüş ile ilgilenmeye başlayacak, yaşamını mesleği haline getirdiği hobisiyle geçirecektir. Yönetmen, özne anlatıcısının gençlik yıllarına ait fotoğraflarla anlatısını derinleştirmeye devam eder.



Görsel 312: *Antik Tuğra: Özcan İzmirlier* filminden aile üyeleri görüntüleri

Yönetmen filminde, merhum Mehmet Adnan İzmirlier'in diğer oğlu Kamil İzmirlier ve Özcan İzmirlier'in kızları Nur Kelleci ve Şule İzmirlier'e de yer vermiş, ailenin diğer üyelerini de filme dahil ederek hem samimi aile ortamını hem de öyküye dair detayları bu şekilde göstermiştir. Nur Kelleci ve Şule İzmirlier, ailede mesleği devam ettiren 3. kuşaktır.



Görsel 313: *Antik Tuğra: Özcan İzmirlier* filminden arşiv görüntüleri

Yönetmen aynı zamanda anlatısını güçlendirmek ve tarih okuması yapmak için, anlatılan dönemlerden ve kent yaşamından genel görüntüler kullanır. Dönemin ruhunu

yansıtmak için bu arşiv görüntüler önemlidir. 1950'li yıllara ait Ankara ve İstanbul fotoğrafları, şapka devrimi sonrası kentli fotoğraflar, güzel giyimli modern kadınlar, milli mücadele sonrası ruhu yansıtması açısından Türk bayraklı caddeler filmde insert olarak kullanılmıştır.



Görsel 314: *Antik Tuğra: Özcan İzmirlier* filminden doğal ve anahtar ışık kullanımı örnekleri

Yönetmen, Antik Tuğra dükkanındaki sohbeti içeren çekimlerinde doğal ışık kaynağı olan gün ışığından yararlanmış, İzmirlier'in evinde yaptığı röportaj çekiminde ise hem öznesini hem de objeleri vurgulayacak bir aydınlatma düzenlemesi yapmıştır. İzmirlier'in yüzünü anahtar ışıkla aydınlatan yönetmen, objeleri vurgulamak için de fon ışığı kullanmıştır. Film boyunca ailenin ticari ve el sanatlarına yönelik işleri konuşulduğu için çerçevedeki objeler önemlidir ve izleyiciye bilinçli olarak gösterilir. Yönetmen, yakın plan detay çekim, insan öğesi kullandığı insert görüntülerde gün ışığı kullanırken, tuğra detay çekimlerinde anahtar ışık kullanmıştır.





Görsel 315: *Antik Tuğra: Özcan İzmirlier* filminden doğal ışık kullanımı örnekleri

Senyücel *Antik Tuğra: Özcan İzmirlier* filminde, dış mekan çekimlerinde de tamamen doğal ışık kaynağı olan gün ışığını kullanmıştır. Filmin aydınlatmasında doğal ışık kaynakları kullanımı ön plandadır. Senyücel'in diğer filmlerine bakıldığında da aydınlatmada doğal ışık kaynakları kullanımı hakimiyeti söz konusudur. Yönetmen, filmi boyunca insan öğesine odaklanmıştır.

3.8.8.4. Filmin Çerçevesi



Görsel 316: *Antik Tuğra: Özcan İzmirlier* filminden göğüs ve omuz planı örnekleri

Yönetmen *Antik Tuğra: Özcan İzmirlier* filminin açılış sekansında 1934 yılına ait arşiv görüntüleri kullandıktan sonra, fonda sesi duyulan, filmin öznesi Özcan İzmirlier'i iki ayrı planda art arda çektiği röportaj sekanslarıyla başlatır filmini. Röportaj için iki kamera kullandığı anlaşılan Senyücel, daha geniş ve seyirciye dönük/daha yakın ve daha yan profilden oluşan bu iki görüntüyü art arda anlatıya sıcaklık katmak için sıralar. İki plan arası geçiş cut (kesme) geçiş yöntemiyle sağlanmışsa da ekranda rahatsız edici bir sıçrama olmaz. İki planda da sabit kamera kullandığı görülür.



Görsel 317: *Antik Tuğra: Özcan İzmirlier* filminden ekran görüntüleri

Senyücel, İzmirlier'in evinde yaptığı röportajdan sonra kardeşi ile samimi sohbetini ve hatıra paylaşımını ise hareketli kamera ile çeker. İki kardeşin diyaloğunu hayıttan hiç çıkmadan sahneler. Ortaya samimi bir sohbet atmosferi çıkar. Yönetmen, bu şekilde filme aile sıcaklığı katmak ister.



Görsel 318: *Antik Tuğra: Özcan İzmirlier* filminden ekran görüntüleri

Antik Tuğra: Özcan İzmirlier (2022) filminin kapağını oluşturan görsel, filmin öznesi karakter ve hikayenin başlangıcından sonra ekrana gelir. İlerleyen sekanslarda filmin adının İzmirlier ailesinin işyerinden geldiği anlaşılacaktır.





Görsel 319: *Antik Tuğra: Özcan İzmirlier* filminden arşiv görüntüleri

Filminde sık sık arşiv fotoğraf ve görüntülerinden yararlanan yönetmen Senyücel, fotoğrafların durağanlığını, kameranın pan ve tilt, zoom in ve zoom out hareketlerine benzer yöntemlerle ortadan kaldırmıştır. Ekranda hareketsiz bir fotoğraf görülse de yönetmen bu tekniğiyle izleyicine hem daha fazla detay göstermiş hem de filmde devamlılığı ve ritmini sağlamıştır.



Görsel 320: *Antik Tuğra: Özcan İzmirlier* filminden ekran görüntüleri

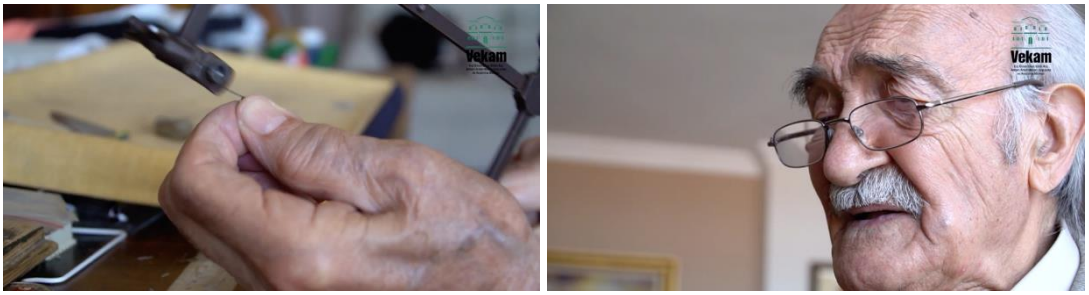
Yönetmen durağanlığı önlemek için bazı sekanslarda, örneğin İzmirlier'e ait pul koleksiyonunun gösterildiği sekansta, durağan objeye, karakteri yoluyla hareket katmıştır. Koleksiyonu, sayfalarını çevirerek izleyiciye gösterir. İnsan eliyle yapılmış efekte benzeyen bu teknik, hem içeriği tanıtır hem de izleyiciyi filmin içine daha çok dahil eder.



Görsel 321: *Antik Tuğra: Özcan İzmirlier* filminden arşiv görüntüleri

Belgeselin belge niteliğine uygun şekilde filminde, sık sık arşiv video, fotoğraf, belge ve sanat eserlerinden yararlanan yönetmen Senyücel, bazı sekanslarda arşiv fotoğrafları efektlerle daha güçlü ve sinematografisine uygun hale getirmiştir. Yönetmen, belgesellerinde sık kullandığı bir teknik olan, fotoğrafı net gösterdikten sonra, anlatılana dikkat çekmek amacıyla konunun öznesini net bırakıp, fotoğrafın diğer unsurlarını bulanıklaştırma yöntemini bu belgeselinde de uygulamıştır.





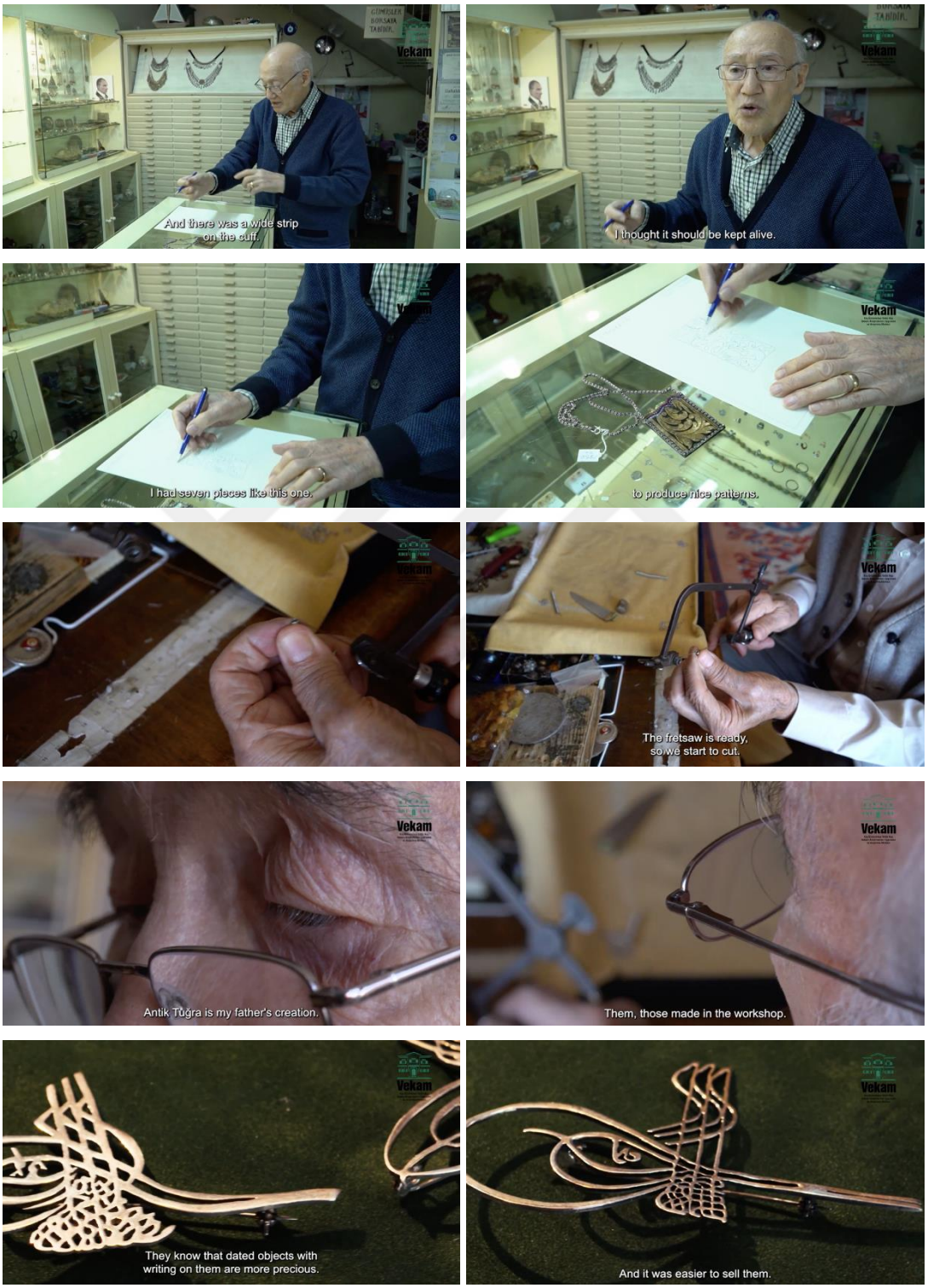
Görsel 322: *Antik Tuğra: Özcan İzmirlier* filminden genel, detay plan örnekleri

Senyücel, *Antik Tuğra: Özcan İzmirlier* filminde aks çizgisi kuralını bozmadan, genelden özele ya da özelden genele detay çekimler yapmıştır. Filmin öznesi İzmirlier'in el işçiliği sekansı bu çekimlere örnektir. Karakterini önce amors çekim ile omuz plandan görüntüleyen yönetmen, karakter ile nesne (elindeki kıl testere) hakkında bağlantı kurar. Karakterin elindeki objeler, mesleğine ilişkin ipuçları verir. Ardından yönetmen yakın plan çerçevelerle izleyicisine daha detaylı bilgi verir. Sinematografik açıdan güçlü görüntülerdir.



Görsel 323: *Antik Tuğra: Özcan İzmirlier* filminden aktüel hareketli kamera görüntüleri

Senyücel, dış çekim görüntülerini hareketli, aktüel kamera ile çekmiş, karakterlerini aks çizgisini bozmadan takip ederek sekansta devamlılığı sağlamıştır.





Görsel 324: *Antik Tuğra: Özcan İzmirlier* filminden yakın plan çekimler, kameranın pan-tilt-zoom hareketi örnekleri

Yönetmen, filmi boyunca yakın plan çerçevelerle izleyicisine detay göstermiş, kameranın yatay ve dikey çevrinme (pan-tilt) hareketleriyle kimi zaman objeleri göstermiş, detaylarına vurgu yapmış, kimi zaman mekanları tanıtmıştır. Senyücel'in genel olarak sinematografik tarzında harekete büyük önem verdiği söylenebilir. Yönetmen filmlerinde genellikle durağan ve sabit çekimler yapmamış, pan, tilt, zoom in- zoom out kamera ve optik hareketlerden yararlanmıştır. Yönetmen bunu hareketsiz olan arşiv fotoğraflarında bile kullanarak, durağanlığı bozmuş, filmde ritmi sağlamıştır.





Görsel 325: *Antik Tuğra: Özcan İzmirlier* filminden fade in-out geçiş türleri örnekleri

Filmde kullanılan bir diğer geçiş yöntemi fade in-fade out (açılma-kararma) tekniğidir. Yönetmen, ekrandaki görüntünün yavaşça karanlığa, siyaha düştüğü ya da siyah görüntünün yavaşça aydınlandığı bu yöntemi, özellikle filmle ilgili bölüm ayrımlarında, başlangıç ve kapanışlarda veya içerik açısında bir öykü anlatılırken, çok da alakalı olmayan başka bir öykünün anlatımına geçiş için kullanmıştır.



Görsel 326: *Antik Tuğra: Özcan İzmirlier* filminden kompozisyon örnekleri

Yönetmen kompozisyonunda bazen altın oran kullanmış, bazen ön net arka bulanık planlarla hem görüntünün derinliğini artırmış hem de vurgulamak istediği objelere dikkat çekmiştir.



Görsel 327: *Antik Tuğra: Özcan İzmirlier* filminden kapanış ve kredi görüntüsü

Yönetmen, etnik enstrümantal müzik parçaları ile sanatsal açı ve kompozisyonlarla tamamladığı filmin kapanış sekansında ömrünü sanatı zanaatıyla geçiren ustayı, evindeki atölye köşesinde görüntüler. Ekranın sağında filmin kredisi akarken, Özcan İzmirlier, elinde kıl testeresiyle yaptığı işe devam eder. İzleyici, ustanın aşkla bağlandığı işini, tıpkı babası gibi ömrünün sonuna dek sürdüreceğini hisseder.

3.8.8.5. Filmin Çekim Süresi

Filmin Süresi	37 dakika 27 saniye
Ölçülen Süre	36 dakika 53 saniye
Ortalama Plan Süresi	9 saniye
Arşiv Görüntüleri	44
Sabit Çerçeve	133
Sağa Pan	6
Sola Pan	4
Yukarı Tilt	9
Aşağı Tilt	5
Hareketli Planlar (El Gimbal)	49
Toplam Plan	250

Tablo 8: *Antik Tuğra: Özcan İzmirlier* filminin Kamera Hareketliliği ve Ortalama Plan Süresi

Antik Tuğra: Özcan İzmirlier filminin kamera hareketliliği ve ortalama plan süresine bakıldığında, yönetmenin diğer filmlerinde olduğu gibi sabit çekimlerin çoğunlukta olduğu görülmektedir. Öne çıkan bir diğer sonuç, filmde hareketli kamera

çekimlerinin fazla olduğu söylenebilir. Yönetmen el gimbalı vasıtasıyla kamerasını sürekli hareketli ve dinamik bir şekilde kullanmıştır. Kamera ile optik hareketler gerçekleştirilmemiş olup, bu işlemi el gimbalı vasıtasıyla anlatının şekline göre çerçevelemiştir. Filmden öne çıkan bir diğer sonuç biyografi filmlerinde sıklıkla kullanılan arşiv görüntülerinin varlığıdır. Bu görüntüler geçmişi ve bugünü bir arada anlamlı kılmaktadır. Detay çekimlerinde pan ve tilt hareketlerine sınırlı sayıda yer vermiş ancak kamera hareketliğini el gimbalı vasıtasıyla etkileyici bir şekilde izleyiciye hissettirmiştir.

SONUÇ VE ÖNERİLER

Sinema, genel kabule göre tüm türleriyle sanatçısından yani yönetmenden izler taşıyan, yönetmeninden tamamen bağımsız düşünülemeyecek bir sanattır. Belgesel sinema, belge niteliği taşıması bakımından diğer türlerden daha ayrı değerlendirilse de yönetmenin bakış açısı, sinematografik tercihleri, kişisel deneyimleri ve anlatıyı yorumlama biçimiyle şekillenir.

Belgesel yönetmeni genellikle imgesel bir film yaklaşımıyla hareket etmez ama teknolojik gelişmeleri, tamamen gerçeği olduğu gibi yansıtmak için kullanılabilir. İlk belgeselden bugüne dek sinematografik tekniklerde hem dünyada hem de Türkiye'de önemli gelişmeler olmuş, Türk belgesel sinemacılar da bu gelişmelere önemli ölçüde uyum sağlamıştır. Gelişim ve değişimi gözlemlemek için sinemacıların geçmişte yaptığı filmlerle sonraki yıllarda yaptığı filmleri kıyaslamak, bir arada bütüncül bir değerlendirme yapmak önemlidir.

Değişen dünyayla birlikte gelişen sinemanın tarihe ışık tutması açısından kıymetli olan belgesel sinemanın Türkiye'deki önemli temsilcilerinden biri yönetmen Kerime Senyücel'dir. Yarım asırdır mesleğini icra eden Senyücel, ilk filmini 1978 yılında çekmiştir. Dönemin koşulları yıllar içinde yerini yeni tekniklere, ekipman sınırlılıklarının ortadan kalkmasına, bakış açılarının da değişmesine bırakmıştır. Senyücel, bu değişim ve gelişmelere rağmen, kendi tarzını koruyan ama yenilikçi bakış açısına sahip bir sinemacıdır.

Filmleri, toplum için önemli birer belge olacak ve tarihe ışık tutacak yönetmen en önemli amacının toplum belleği oluşturmak olduğunu filmlerinde ön plana çıkarmaktadır. Sözlü tarih çalışmaları kapsamında hazırladığı *(*2019), *Özden Toker ve Pembe Köşk* (2020), *Vedat (Vahric) Aslangül* (2020), *Derman Eczanesi, Ecz. Niyaz Dermancı* (2020*), Akcan Tuhafiye - Tuncer Akcan* (2021), *Yüzyıllık Ankaralı - Nebahat Taşkın* (2021), *Antik Tuğra - Özcan İzmirlier* (2022), *Dericizâde - Angaralı Faruk Bey* (2023) filmler toplumsal bellek oluşturması açısından önemli eserlerdir.

Senyücel'in filmleri birer tarih okumasıdır, arşiv belge olarak tarihe ışık tutması bakımından Türk kültürü ve tarihi için önemli eserlerdir. İyi bir araştırmacı olan

Senyücel, detaycı ve mükemmelliyetçi bakış açısıyla filmlerinde çok sayıda ilgiliyle röportaj yapmış, konuları farklı açılardan kapsamlı bir şekilde ele almıştır.

Senyücel'in ilk yapımlarından itibaren gerçeği "olduğu" gibi yansıtma kaygısı taşıdığı, gerçeği yansıtırken de dönemin teknik imkanlarından faydalanarak sinematografisini çeşitlendirdiği görülür. Yönetmen, anlatısını güçlendirmek için kurmaca filmlerde olduğu gibi zaman zaman mizansen tekniğinden yararlanmış ancak öykünün gerçekliğinden ödün vermemiştir. Örneğin *Fatih, Avrupa'nın Kaderini Değiştiren Adam* filminde izleyicisine sunduğu çok katmanlı öykünün anlaşılabilirliğini kolaylaştırmak için mizansen yöntemini kullanmıştır. Senyücel mizanseni duvar resimleri ve yazma eserler gibi gerçek arşiv belgeleriyle desteklemiştir. *Bilun: Sürgünün Son Tanığı,* filminde de canlandırma sahnelerine yer vererek anlatıyı güçlendirmiştir.

Sanat Tarihi ve İngiliz Edebiyatı bölümünden mezun olan yönetmenin filmlerinde özellikle sanat tarihçisi bakış açısı görülür. Yönetmen öyküsünü anlatırken, içeride bir araştırmacı izlenimini de verir. Onun için filmler, anlattıkları öyküler, mekanlar ve kullanılmış eşyalar birer kültürel mirastır ve her yönüyle ele alınmalıdır. Örneğin *Özden Toker ve Pembe Köşk* filminde, Türk milletinin ortak değeri olarak gördüğü Pembe Köşk'ü ve içerisinde bulunan eşyaları hem anlatısı hem de çekim teknikleri ile seyircisini özenilmiş bir eserle buluşturmuştur. Aynı şekilde *Halfeti: Suya Dönüşen Topraklar* filminde bölge insanına, yaşadıkları değişime odaklanan yönetmen, bölgedeki kazı çalışmaları ve sanat eserlerine de duyarsız kalmamış, filminde kültürel mirasın korunması için *"Çinili minare sular altından kurtarılmayı bekliyor."* mesajını dahi vermiştir. Bu nedenle Türk kültürü ve sanatının dünya çapında konuşulması ve araştırılmasına öncülük edecek olan *Suut Kemal Yetkin'e* ilişkin filmi de yönetmen Senyücel'in çekmesi tesadüf değildir.

Filmlerinde hümanist ve eleştirel bakış açısı net bir şekilde görülen Senyücel, *Halfeti: Suya Dönüşen Topraklar* filminde bölge insanının sorunlarına ve hükümetten bekledikleri karşılığı alamamasına da Birecik Barajı'nın bölgeye sağlayacağı avantajlara rağmen doğaya ve çevreye vereceği zararlara da değinmiştir.

Senyücel, filmlerinde insan odaklı olan ve çoğunlukla anlatısını karakteri ve çevresi üzerine kuran bir yönetmendir. İncelediğimiz filmlerin tamamını insan hikayeleri üzerine kurmuştur. Karakterlerine hassas ve objektif yaklaşan Senyücel, gerçeği olduğu gibi yansıtma kaygısını bu objektif duruşuyla da göstermiştir. Örneğin *Özden Toker ve Pembe Köşk* filminde Atatürk, İsmet İnönü, Türkiye Cumhuriyeti'nin kuruluş yılları, ülkenin bekası ve istikbali için verilen mücadeleyi konu alan yönetmen, köprünün diğer tarafında olan Osmanlı ailesini de aynı tarafsızlıkla incelemiş ve sürgünün son tanığı olan Bilun Alpan'ın topraklarından edilme hüznünü izleyicisine yansıtmıştır.

Senyücel'in filmlerinde öne çıkan bir diğer sonuç da yönetmenin kamu faydası endişesi taşımasıdır. Senyücel'in belgeselleri incelendiğinde, doğa, çevre, insan, emek, aile yapısı, kadının toplumdaki yeri gibi konular üzerinde titizlikle durduğu görülür. Örneğin *Halfeti: Suya Dönüşen Topraklar* filminde kadınların çalışma hayatına katılımına ilişkin sorunları ele almış, *Yüzyıllık Ankara'lı* filminde Ankaralı kadınların günlük yaşamını sorgulamış, üniversite okuma hayalini gerçekleştirememesinden kaynaklı hüznünü hem kendi anlatımıyla hem arşiv fotoğraf ve belgeleriyle aktarmıştır.

Yönetmen Senyücel'in filmlerinde sinematografik anlatısı ve oluşturduğu duygusal yoğunluk ile izleyiciyi filmle özdeşleştirme amacı görülür. Senyücel bu özdeşleştirme için *Işık Yenersu: Tiyatronun Narin/Çetin Divası* filminde farklı bir teknik uygulamıştır. Genel kabule göre kurmaca filmler için yabancılaştırma tekniği denilebilecek, karakterin doğrudan kameraya, yani izleyicinin gözlerinin içine baktığı bu yöntem, Işık Yenersu'nun samimi sahnesi ile yabancılaştırma değil özdeşleştirme sağlamıştır.

Filmlerinde genellikle doğal aydınlatma kaynakları kullanan Senyücel, doğal sesler ve özgün müzikler kullanmayı tercih etmiştir. Filmlerinde, doğal ışık kaynaklarının yanı sıra anahtar ışık, kontur ışık, dramatik ışık kaynakları, Rembrandt, silüet gibi aydınlatma türlerinden yararlanmıştır.

Yönetmen özellikle belgesel filmlerde gerçeklik duygusunu yükseltmek için anlatıcı dış sesten yararlanır. Senyücel'in de filmlerinde sıklıkla, hem olayın öznesi olan karakterler hem de olaydan bağımsız kişiler dış ses anlatıcı olarak kullanılmıştır. Filmlerinde anlatısını metinler, dış ses anlatıcı ya da karakter anlatıcılarda şekillendiren yönetmenin filmlerinde ritmi sağlamak için kurgu tekniklerinden de yararlandığı görülür.

Yönetmen, filmlerinde geçiş türlerinde oldukça yararlanmıştır. Filmlerinin genelinde kesme (cut) ve açılma-kararma (fade in-fade out), zincirleme (mix) geçiş tekniğini kullanan Senyücel, bazı sekanslarda iki ayrı görüntüyü aynı anda çerçeveye aldığı bindirme geçiş yönteminden yararlanmış, böylece anlatıcısının anlatımını güçlendirmiştir.

Belgesel sinemada *Kuzeyli Nanook*'dan bu yana çok şey değişmiştir ve yönetmen de yarım asırlık sinema hayatında sinematografik açıdan teknik ekipmanların kullanımıyla ilgili değişime ve yeniliğe açık bir duruş sergilemiştir. 1999 yılında yayınlanan Birecik barajının inşasıyla ilgili filminde, dönemin sınırlılıklarında uzak açı planlarını helikopterden çekim yoluyla yapan yönetmen, yakın zamanda çektiği filmlerde drone, el gimbalı, Jimmy jib kullanmış, efekt ve grafiklerle Kerime Senyücel sinematografik anlatısını güçlendirmiştir.

Senyücel, anlatısını güçlendirmek, filmin metnini, olay örgüsünü derinleştirmek için kameranın optik ve mekanik hareketlerinden, insan ve mekan ilişkisinden, konunun duygusal yoğunluğuna göre farklı çekim planlarından yararlanmış, izleyiciye vermek istediği mesajı genellikle doğrudan iletmiştir. Ses, müzik ve aydınlatmada genellikle "doğal" olana yönelen Senyücel, birçok filminde izleyicisine kendisini göstermiş, bazı sekanslarda karakterlerle sohbetleri ile görülmüştür. Yönetmenin bu tarzı, izleyicisine hem açık olduğunu hem karakterlerle ve filmleriyle bağ kurduğunu göstermiştir; kullandığı bu özgün teknikler sanatsal niyetlerini ve anlatı amaçlarını yansıtan bilinçli tercihlerdir.

Kerime Senyücel'in TRT döneminde yaptığı belgesel filmlerde plan sayısının fazlalığı dikkat çekmektedir. Bu dönemde, belgesellerin derinlemesine inceleme ve

detaylı anlatım gerektiren konulara odaklanması, izleyicilere zengin ve kapsamlı bir deneyim sunmayı amaçladığı söylenebilmektedir. Her bir belgeselinde, hikaye anlatımını güçlendiren, estetik açıdan etkileyici ve bilgi dolu planlar kullanarak, izleyiciyi hem bilgilendirmeyi hem de duygusal bir bağ kurmayı hedeflediği görülmektedir. VEKAM Dönemi'nde ise yönetmenin belgesel yapımındaki bu ayrıntılı yaklaşımının azaldığı görülürken daha kısa ve akıcı anlatım biçimlerini tercih ettiğini söylemek mümkündür.

Senyücel'in filmlerinde öne çıkan bir diğer sonuç, kurgunun, filmin temposu için en önemli unsur olduğunu dile getiren Senyücel, meslek hayatında ve belgesel sinemada her yeni yapımda bir öncekinin eksiklerini görerek daha iyisini yapmaya çalışarak filmlerinde kamera ve kurguya önem vermiş çalışmalarını bu alanda güçlendirmiştir. Filmlerin sinematografik anlatım tarzı ve kredilerinden de görüleceği üzere Senyücel, çok fazla teknik ekip değiştirmeden aynı kişilerle yapım üretmeye çalışır.

Çağa ve yenilikçi anlayışına uygun teknolojik gelişmelerden yararlanan yönetmen, yaptığı çalışmalar hem geleneksel belgeselden deneysel belgesele doğru geçişi hem de öğeleri barındıran bir tarza sahiptir. Kerime Senyücel televizyon belgesel formatından belgesel sinema formatına dönük belgeseller ortaya koyarak belgesel sinema alanına katkı sağlayan bir yönetmendir.

Gelecek araştırmacılara öneriler şu şekilde sıralanabilir:

- Türk Belgesel Sineması üzerine yapılan çalışmalarının az olduğu gözlemlenmiştir. Bu alana daha fazla ağırlık veren çalışmalar gözetilebilir.
- Türk Belgesel Sineması alanında önemli bir yere sahip olan Kerime Senyücel hakkında sınırlı sayıda bilgi bulunmaktadır. Senyücel'in sinematografisini inceleyen çalışmalara ağırlık verilebilir.
- Kerime Senyücel'in Türkiye'nin kadın belgesel sinemacılar arasında önemli bir yere sahip bir yönetmen olması Feminist Film Kuramı çerçevesinde Toplumsal Cinsiyet kavramı bağlamında irdelenebilir.

- Bu çalışmada Kerime Senyücel'in çalışmalarına sınırlılıklardan dolayı belirli sayıda yer verilmiştir. Bu alanda çalışacak olanlar, Senyücel'in diğer belgeselleri üzerinden büyük bir örneklem kurarak inceleyebilir.
- Kerime Senyücel'in TRT Dönemi ve VEKAM Dönemi yılları arasında belirli sinematografik değişikliklere gittiği görülmektedir. Bu değişiklikleri inceleyen bir çalışmanın olması alan açısından yararlı olabilir.
- Kerime Senyücel'in televizyon belgeselleri ve sinema belgeselleri arasında karşılaştırma yapan bir çalışmanın yapılması belgesel türlerini analiz edebilmek açısından önem kazanabilir.
- Kerime Senyücel'in belgesellerinde gösterilen kişi, kurul, kuruluş, yer, zaman ve mekan gibi etkenler hangi bakımdan konu edinmektedir? Bunu inceleyen bir çalışmanın yapılması Türkiye'nin toplumsal kimlik ve kültürünü irdelemek açısından önemli olabilir.
- Kerime Senyücel'in belgesellerinin sosyokültürel etkilerinin derinlemesine analizini yapan bir çalışmanın yapılması bu alandaki literatüre katkı sağlayabilir.
- Kerime Senyücel'in belgesellerini başka Türk belgeselciler veya uluslararası belgeselcilerle karşılaştırma yapan bir çalışmanın yapılması bu alandaki literatüre katkı sağlayabilir.

KAYNAKÇA

Acar, A. (2012). *Estetik: Marksçı Estetik Toplumcu Gerçeklik*. Doruk Yayımcılık.

Adalı, B. (1986). *Belgesel Sinema*. Hil Yayınları.

Adanır, O., & Kuyucak, Ş., & Duruel, S., & Çetin, Z., & Topçu, G., & Celal, Y., & Yaren, Ö., & Erkılıç, H., & Özçınar, M., & Güngör, A., & Özarslan, Z., & Saygılıgil, F., & Bakır, B. (2003) *Sinema Kuramları-2*. Zeynep Özarslan (Editör.), İçinde, Su Yayınevi.

Akbulut, D. (2012a). *Belgesel ve Deneysel Sinema*. Etik Yayınları.

Akbulut, D. (2012b). *Sinemanın İlkleri.* Etik Yayınları.

Akçura, G. (1995). *Aile Boyu Sinema*. Yapı Kredi Yayınları.

Algan, E. (1999). *Görüntü Yönetmenliğine Giriş.* Çözüm Yayınları.

Alkan, M. E. (1973) *Eyüboğlu'nun Sinemacı Yönü*. Yeni Ufuklar Dergisi. 234. Sayı. 175-177.

Andrew, J. D. (2018). *Büyük Sinema Kuramları.* Zahit Atam (Çev.), Doruk Yayıncılık.

Ankaralıgil, N. (2015). *Çözümleme ve Örneklerle Sinemada Görüntü Düzenleme.* Literatürk Academia.

Arijon, D. (1996). *Film Dilinin Grameri*. Yalçın Hardy, Nazlı Bayram, Uğur Demiray, Nazmi Ulutak, Murat Barkan (Çev.), Kavram Yayınları.

Armes, R. (2011). *Sinema ve Gerçekçilik, Tarihsel Bir İnceleme.* Zeynep Özen Barkot (Çev.). Doruk Yayımcılık.

Arnheim, R. (2010). *Sanat Olarak Sinema*. Rabia Ünal Tamdoğan (Çev.). Hil Yayın.

Asiltürk, C. (2008). *Sinemada Diyalektik Kurgu*. Beykent Üniversitesi Yayınları.

Aslanyürek, S. (2004a). *Senaryo Kuramı.* Pan Yayınları.

Aslanyürek, S. (2012b*). Tarkovski'den* Sinema Dersleri. Agora Kitaplığı.

Aufderheide, P. (2007). *Documentary Film A Very Short Introduction* (1. Baskı), Oxford Üniversitesi Yayınları.

Ayça, E. (1997). *Belgesel Sinema Üzerine: Belgesel Sinemacılar Birliği 1. Ulusal Konferansı Bildirileri.* Enis Rıza (Editör.), İçinde, Belgesel Sinemacılar Birliği Yayınları, 18-26.

Aydın, H. (2017). *Sinema Dersleri*. İnkılap Yayınları.

Aytekin, H. (2013a). *Türkiye'de Toplumsal Değişme ve Belgesel Sinema.* Yayınlanmamış Doktora Tezi. Maltepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.

Aytekin, H. (2017). *Türkiye'de Toplumsal Değişme ve Belgesel Sinema* (1.Baskı), İstanbul: BSB Yayınları.

Balkaya, F. (1993). *Türkiye'de Belgesel Film Çalışmaları*. Basım & Grafik Matbaacılık.

Balkaya, G. (2001). *Film Çözümlemede Temel Yaklaşımlar.* Der Yayınları.

Barsam, R. M. (1973). *Nonfiction Film. A Critical History.* New York: Dutton.

Barthes, R. (1988). *Anlatıların Yapısal Çözümlemesine Giriş*. Mehmet Rifat-Sema Rifat (Çev.), Gerçek Yayınevi.

Başol, Ö. (2010). *Senaryo Kitabı, Senaryo Yazım Teknikleri ve Film Örnekleri*. Pana Film.

Bazin, A. (2013). *Sinema Nedir?*. İbrahim Şener (Çev.), Doruk Yayınları.

Becer, E. (2015). *İletişim ve Grafik Tasarım*. Dost Kitabevi.

Bonitzer, P. (1995). *Bakış ve Ses.* İzzet Yaşar (Çev.), Yapı Kredi Yayınları.

Bordwell, D., & Thompson, K. (2013). *Film Sanatı.* Ertan yılmaz, Emrah Suat Onat (Çev.), De ki Basım Yayın.

Bordwell, D., & Thompson, K. (2010). *Film Sanatı: Bir Giriş.* E. Özcan (Çev.). De Ki.

Bozkurt, N. (2012). *Sanat ve Estetik Kuramları*. Bursa: Sentez Yayıncılık.

Brown, B. (2018). *Sinematografi Kuram ve Uygulama*. Selçuk Taylaner (Çev.), Hil Yayınları.

Buckland, W. (2018). *Sinemayı Anlamak*. Tufan Göbekçin (Çev.), Hayalperest Yayınevi.

Büker, S. (1997). *Onat Kutlar'a Armağan Sinema Yazıları*. Doruk Yayınları.

Büker, S. (2012). *Sinemada Anlam Yaratma.* Hayalperest Yayınevi.

Büyükdüvenci, S., Öztürk, S. R. (1997). *Postmodernizm ve Sinema.* Bilim ve Sanat Yayınları.

Can, A. (2005). *Kısa Film*. Tablet Kitabevi.

Canikligil, İ. (2007). *Dijital Video ile Sinema.* Pusula Yayıncılık.

Carriere, J. C. (1997). *Sinemanın Gizli Dili*. Der Yayınları.

Cereci, S. (1997). *Belgesel Film*. Şule Yayınları.

Cereci, S. (2011). *Belgesel Film ve Zaman İlişkisi*. *Mehmet Akif Ersoy Üniversitesi,* Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi, 3-4, 135-144.

Cereci, S. (2013). *Film Yapımı*. Nobel Yayınları.

Chatman, S. (2008). *Öykü ve Söylem, Filmde ve Kurmacada Anlatı Yapısı.* Özgür Yaren (Çev.). De Ki Basım Yayım.

Chion, M. (2003). *Bir Senaryo Yazmak*. Nedret Tanyolaç Öztokat (Çev.), Agora Kitaplığı.

Clarke, J. (2012). *Sinema Akımları.* Çağdaş Eylem Babaoğlu (Çev.), Kalkedon Yayınları.

Coşkun, E. (2017). *Dünya Sinemasında Akımlar.* Phoenix Yayınları.

Curry, I. (2017). *Directing and Producing for Television*. Routgede.

Çakıcı, Ö.G. (2014). *Belgesel Filmin Anlatı Yapısının Mecraya Bağlı Değişimi.*

Çay, H. (2022). *Sinema ve Görsel Efekt.* Kitapyurdu Doğrudan Yayıncılık.

Çöm, Ş. (2019). *Belgesel Sinemada Sinematografi ve Gerçeklik: Kuramsal Bir İnceleme Suha Arın Belgeselleri*. Literatürk Yayınları.

Çöm, Ş. (2021). *Yarına Kalan Bir Belgesel Sinemacı Hakan Aytekin.* Kriter Yayınları.

Dancyger, K. (2015). *Film Kurgu Teknikleri: Tarihi, Kuramı ve Uygulama.* E. Özcan (Çev.). Es Yayınları.

Demir, Y. (1994). *Filmde Zaman ve Mekan*. Turkuaz Yayınları.

Demirkıran, C. (2019). *Kolektif Belleğin Yitimine Karşı Belgesel Sinema: "Ahıskalı Türkler Belgesel Filminin Tasarımı.* Aytekin Can, Erhan Yıldırım (Editör.), Sinema ve Televizyonda Yeni Yaklaşımlar.

Demoğlu, E. (2014). *Düş ile Gerçek Arasında: Sahte - Belgesel*. Doğu Kitabevi.

Dilmen, G. (1973). *Sabahattin Eyüboğlu ve Anadolu*. *Yeni Ufuklar Dergisi*, 234. Sayı. 134-135.

Dmytryk, E. (1990). *Sinemada Yönetmenlik*. Ülkü Uzun (Çev.), Afa Yayıncılık.

Dmytryk, E. (1993). *Sinemada Kurgu*. Zafer Özden (Çev.), Afa Yayıncılık.

Dönmez, A. (2017). *2000 Sonrası Türk Sineması'nda Görüntü Estetiği ve Mizansen*. Yayınlanmamış Doktora Tezi, Ege Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İzmir.

Eısenstein, M. S. (2006). *Sinema Dersleri*. Engin Ayça (Çev.), Agora Kitaplığı.

Ekinci, B. T. (2018). *Sinemada Yeni Dil Arayışları*. Gece Akademi Yayınları.

Erdemir, F. (2009). *Postmodern Sinemada Kahramanın Dönüşümü*. *İstanbul Üniversitesi İletişim Fakültesi Dergisi*. Cilt 0, Sayı 35, 21-40.

Erdin, H. (2014). *Tanıklar Sineması Belgesel Sinema Üzerine*. Özgür İpek (Editör.), Agora Kitaplığı, 35-74.

Erdoğan, Ş. (2011). *Sinema Manifestoları, Sinemadan Videoya Görüntünün Yazılı Tarihi*. Altıkırkbeş Yayın.

Ersümer, O. A. (2013). *Klasik Anlatı Sineması.* Hayalperest Yayınevi.

Evren, B. (1995). *Türkiye'ye Sinemayı Getiren Adam, Sigmund Weinberg*. Milliyet Yayınları.

Evren, B. (2014). *Bir Filmin Serüveni: Ayastefanos'taki Rus Abidesi'nin Yıkılışı.* İstanbul: Malatya Uluslararası Film Festivali Yayınları.

Evren, B. & Marian, T. (2015) *Sinemada Tarih Yazımı.* Söyleşi (Derleyen: Barış Saydam). İstanbul: Uluslararası Boğaziçi Sinema Derneği.

Field, S. (2013). *Senaryo Yazımının Temelleri*. Şerif Erol (Çev.), Alfa Yayım-Dağıtım.

Forceville, C. (2017). *Interactive Documentary And Its Limited Opportunities To Persuade*. *Discourse, Context & Media*, 20, 218-226.

Foss, B. (2012). *Sinema ve Televizyonda Anlatım Teknikleri ve Dramturji*. Mustafa K. Gerçeker (Çev.), Hayalperest Yayınevi.

Gider, N. (2007). *Yapısal Özellikleri Açısından Belgesel Sinema*. *Marmara İletişim Dergisi*, 12 (12), 134-140.

Gider, I. N. (2009). *Ötekini Belgelemek: Belgesel Sinemada Kültürel Temsiller*. Yayınlanmamış Doktora Tezi, Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.

Glynne A. (2011). *Belgeseller Nasıl Yapılır*. Zeynep Mertoğlu Oğur, Nalan Işık Ceper (Çev.), Kalkedon Yayınları.

Gökçe, G. (2012). *Televizyon Program Yapımcılığı ve Yönetmenliği*. Der Yayınları.

Gönen, M. (2004). *Paradoksal Sanat Sinema* (1.Baskı). Es Yayınları.

Grierson, J. (1933). *The Documentary Producer*. Cinema Quarterly, 7-9.

Gündeş, S. (1998). *Belgesel Filmin Yapısal Gelişimi ve Türkiye'ye Yansıması*. Der Yayınları.

Güngör, A. Ş. (1994). *Sinemada Görüntü Yönetmeni*. Kitle Yayınları.

Hayward, S. (2012). *Sinemasın Temel Kavramları*. Uğur Kutay, Metin Çavuş (Çev.), Es Yayınları.

Hardy, F. (1979). *Grierson on Documentary.* Faber and faber.

Hauser, Arnold (1984). *Sanatın Toplumsal Tarihi* (1.Baskı). Yıldız Gölünü. *Remzi Kitabevi.*

Hegel, G. W. F. (2011). *Estetiğe Giriş*. Aziz Yardımlı (Çev.), İstanbul: İdea Yayınevi.

Hunt, R., & Edgar, M., & Rawle, S. (2012). *Film Dili*. Senem Aytaç (Çev.), Literatür Yayınları.

Husiyev, A., Uzunöz, C. (2019). *Sinemanın Göstergebilimi ve Film Estetiği Sorunları*. İletişim Çalışmaları Dergisi. 5-1, ss.51-58.

Işıkman, G. N. (2014). *Tanıklar Sineması Belgesel Sinema Üzerine.* Özgür İpek (Editör.), İçinde, Agora Kitaplığı, 75-107.

İpek, Ö. (2014). *Tanıklar Sineması Belgesel Sinema Üzerine.* Agora Kitaplığı.

Lawson J. (1994) *Zaman ve Mekanın Anlatımı.* Yalçın Demir (Çev.). Sinemada Zaman ve Mekan. Turkuaz Yayıncılık.

Kabadayı, L. (2013). *Film Eleştirisi: Kuramsal Çerçeve ve Sinemamızdan Örnek Çözümlemeler.* Ayrıntı Yayınları.

Kafalı, N. (2000). *Televizyonda Kameramanlık.* Ümit Yayıncılık.

Kars, N. (2003). *Televizyon Programı Yapalım Herkes İzlesin*. Derin Yayınları.

Katz, S. D. (1991). *Film Directing Shot By Shot: Visualizing From Concept To Screen.* Michael Wiese.

Kemp, P. (2014). *Sinemanın Tüm Öyküsü*. Ertan Yılmaz, Nuray Yılmaz (Çev.), Hayalperest Yayınevi.

Kılıç, L. (2003). *Görüntü Estetiği*. İstanbul: İnkılap Kitabevi.

Kıpçak, N. S. (2008). *Belgesel Sinemada Kent Olgusu ve Yolcu.* Marmara Universitesi.

Koca, S. (2018). *Yeni Türk Sinemasında Biçem, Anlatının ve Stilistik Yapının Düzenlenmesi* (1.Baskı). Literatürk Academia.

Korz, M. (2011). *Senaryoda Diyalog*. Gonca Gülbey (Çev.), Altıkırkbeş Yayın.

Kovács, A. B. (2010). Modernizmi seyretmek: Avrupa sanat sineması, 1950- 1980. (Çev. E.Yılmaz). De Ki Yayınları.

Köylü, D. (2014). *Tanıklar Sineması Belgesel Sinema Üzerine.* Özgür İpek (Editör.), İçinde, Agora Kitaplığı, 3-34.

Kuralay, İ. (2020). Kamusal televizyon yayıncılığının belgesel türleri üzerinde etkisi: TRT televizyon belgeselciliği. *Düşünce ve Toplum Sosyal Bilimler Dergisi*, 3, 140-160.

Kutay, U. (2016). *Gerçeklik Krizi ve Belgesel Sinema*. Es Yayınları.

Küçükcan, U., & Gösterişli, M., & Erdem, K., M., & Tolga, T. O., & Yaşar, O. E., & Nezih, A., & Alper, D. (2010). *Film ve Video Yapımı.* Anadolu Üniversitesi Yayınları.

Küçükerdoğan, B. (2010). *Sinemada Kurgu ve Eisenstein.* Hayalbaz Kitap.

Lawson, J. H. (1994). *Zaman ve Mekan, Filmde Zaman ve Mekan*, Y. Demir (Çev.), Turkuaz Yayınları.

Lotman, M. Y. (1999). *Sinema Estetiğinin Sorunları, Filmin Semiotiğine Giriş*. Oğuz Özügül (Çev.), Öteki Yayınevi.

Mascelli, J. V. (2014). *Sinemanın 5 Temel Öğesi.* Hakan Gür (Çev.), İmge Kitabevi.

McLane, B. A. (2012). *A New History of Documentary Film (Second Edition).* Continuum International Publising Group.

Mercado, G. (2013). *The Filmmaker's Eye: Learning (And Breaking) The Rules Of Cinematic Composition.* Focal.

Mert, A. (2021). *Vertov'dan Frick'e Belgesel Sinemanın İzsürümü.* Yayınlanmış Doktora Tezi, Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.

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

Miller, W. (2016). *Senaryo Yazımı: Sinema ve Televizyon İçin*. Yılmaz Büyükerşen, Yalçın Demir, Nesrin Esen (Çev.), İstanbul: Hayalperest Yayınevi.

Millerson, G. (2007). *Sinema ve Televizyon İçin Aydınlatma Tekniği*. Selçuk Taylaner (Çev.). Es Yayınları.

Monaco, J. (2002). *Bir Film Nasıl Okunur*. Ertan Yılmaz (Çev.), Oğlak Yayıncılık.

Monaco, J. (2008). *Sinema Dili, Tarih ve Kuramı.* Oğlak Yayıncılık.

Monaco, J. (2013). *Bir Film Nasıl Okunur?* S. F. Üçer (Çev.). İletişim.

Mutlu, E. (1991). *Televizyonu Anlamak.* Gündoğan Yayınları.

Mükerrem, Z. (2012). *Sinematografi Üzerine Düşünceler, Kuram ve Uygulamalar.* Ayrıntı Yayınları.

Mükerrem, Z. (2016). *Belgesel Estetiği Üzerine Düşünceler*. Literatürk Akademia.

Nichols, B. (2017). *Belgesel Sinemaya Giriş.* Duygu Eruçman (Çev.), Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi.

Odabaş, B. (2013). *Fransız Siyasal Sineması*. Es Yayınları.

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

Onaran, O. (2004). *Sinemada Müzik Kullanımı ve Bir Örnek: Uzak*. Pan Yayınları.

Otan, O. (2021). *Bir Anlatı Formu Olarak Senaryo*. Sayı:41, 1200-1209.

Öngören, S. G. (1991). *Belgesel Filmin Yapısal Gelişimi ve Türkiye'ye Yansıması*. Der Yayınları.

Özön, N. (1984). *100 Soruda Sinema Sanatı.* Gerçek Yayınevi.

Özön, N. (1985). *Sinema Uygulayımı-Sanatı-Tarihi*. Hil Yayınları.

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

Öztürk, G. (2014). *Tanıklar Sineması Belgesel Sinema Üzerine.* Özgür İpek (Editör.), İçinde, Agora Kitaplığı, 108-133.

Özdemir, Deniz (2007). *Tarih ve Arkeoloji Belgesellerinde Görsel Belge Sorunu ve Popülerleşme Eğilimleri.* Yüksek Lisans Tezi. Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Parkan, M. (1983). *Brecht Estetiği ve Sinema*. Ankara: Dost Kitabevi.

Parkan, M. (1993). *Sinema Estetiği ve Godard.* İleri Kitabevi.

Pembecioğlu, N. (2005). *Belgesel Film Üstüne Yazılar.* Babil Yayıncılık.

Purchell, J. (2007). *Dialogue Editing for Motion Pictures: A Guide To The Invisible Art*. Oxford: Focal Press.

Rabiger, M. (1997). *Directing The Documentary: Third Edition.* Woburn: Focal Press.

Rıza, E., Aytekin, H., Treske, A., Kırklar, A., Müller, T., S., Tuncer, Ö., Kutay, U. (2003). *Belgesel Sinema 2.* Belgesel Sinemacılar Birliği.

Rotha, P. (2000). *Belgesel Sinema.* İzdüşüm Yayınları.

Ryan, M., Lenos, M. (2012). *Film Çözümlemelerine Giriş Anlatı Sinemasında Teknik ve Anlam.* E.S. Onak (Çev.), De ki Basım Yayım.

Saunders, D. (2014). *Belgesel.* Ali Nejat Kanıyaş (Çev.), Kolektif Kitap.

Schreier, M. (2012). *Qualitative Content Analysis İn Practice.* SAGE.

Scognamillo, G. (1997). *Dünya Sinema Sanayii.* Timaş Yayınları.

Sjill, J. V. (2013). *Sinematik Hikaye Anlatımı, Her Sinemacının Bilmesi Gereken En etkili 100 Geleneksel Yöntem.* Gökhan Rızaoğlu (Çev.), Kayısı Araştırma ve Geliştirme ve Tanıtma Vakfı.

Sokolov, A. G. (2007). *Sinema ve Televizyonda Görüntü Kurgusu.* Semih Aslanyürek (Çev.), Agora Kitaplığı.

Sözön, M. (2010). *Belgesel Filmin Tasarım Boyutu Ve Türk Belgesel Sinemasından Örnek Uygulamalar*. *ZKÜ Sosyal Bilimler Dergisi*, Cilt 6, Sayı 11, ss. 241–266.

Spehr, P. C. vd. (2009). *1890-1895 Movies And Kinetoscope* (edited by: Andre Gaudreaulty) *American Cinema 1890-1909. Newbrunswick, Newjersey and London: Rutger University Press*, 22-45.

Stam, R. (2004). *Film Teorisine Giriş.* E. Tüzel (Çev.). Doruk.

Susam, A. (2015). *Toplumsal Bellek ve Belgesel Sinema*. Ayrıntı Yayınları.

Susar, A. F. (2004). *Türkiye'de Belgesel Sinemacılar*. Es Yayınları.

Şen, A. (2017). *Devrimin Sineması: Odessa Kaldırımlarında Ayağa Kalkan Sine-Göz. Ayrıntı Dergi*, sayı 23, 95-98.

Şeremetli, E., Aslankara, M. Sadık, Tansuğ, S., Güngör, Ş., Kutay, U. (2002). *Belgesel Sinema 1.* Belgesel Sinemacılar Birliği.

Talay, M. (2002). *Soruşturma: Belgeselin Geleceği.* Belgesel Sinema, Belgesel Defterleri Sayı 1, Güz 2002, BSB Sinema Eseri Sahipleri Meslek Birliği Yayını, s. 70-71.

Tağ, Ş. (2003). *Belgesel Sinema ve Türleri, Yüksek Lisans Tezi*, Anadolu Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Teksoy, R. (2005). *Rekin Teksoy'un Sinema Tarihi.* Oğlak Yayıncılık.

Tonks, P. (2010). *Film Müziği.* Es Yayınları.

Townsend, D. (2002). *Estetiğe Giriş*. Sabri Büyükdüvenci (Çev.), İmge Kitabevi.

Turani, A. (1993). *Sanat Terimleri Sözlüğü*. İstanbul: Remzi Kitabevi.

Uçar, T. F. (2016). *Görsel İletişim ve Grafik Tasarım*. İnkılap Kitabevi.

Ulutaş, S. (2017). *Sinema Estetiği: Gerçeklik ve Hakikat*. Hayalperest Yayınevi.

Ünal, Y. (2015). *Dram Sanatı ve Sinema, Klasik Anlatı Yapısının Kökenleri*. Hayalperest Yayınları.

Vardar, B. (2012). *Sinema* ve Televizyon *Görüntüsünün Temel Öğeleri.* Beta Yayınları.

Vineyard, J. (2010). *Sinemada Çekim Teknikleri.* İstanbul Organizasyon Yayınları.

Wheeler, P. (2020). *Uygulamalı Sinematografi.* Selçuk Taylaner (Çev.) Es Yayınları.

Yıldırım, C. (2019). *Film Kurgusu, Tarihi, Kuramı ve Tekniği*. Urzeni Yayınevi.

Yıldız, S. (2014). *Sinematografik Anlatım.* Su Yayınları.

Yıldız, S., Çelikcan, P., Makal, O., Güngör, Ş., Vardar, B., Ergül, R., Maral, A., Aytekin, H., Eroğlu, İ., (2018). *Sinema Dili, Beyaz Perdeyi Yaratanlar.* Su Yayınları.

Zettl, H. (2017). *Sight Sound Motion: Applied Media Aesthetics (Eighth Edition).* USA: Cengage Learning.

https://sinema.ktb.gov.tr/TR-144750/turkiye39de-sinema.html: Erişim Tarihi: 24.06.2022

www.sozluk.gov.tr : Erişim Tarihi: 05.06.2022

https://www.kameraarkasi.org/yonetmenler/kerimesenyucel.html: Erişim Tarihi: 24.09.2023

Sinema ve Belgesel Filmler

Anderson, W., Rudin, S., Rales, S., Dawson, J. (Yapımcı), Anderson, W. (Senarist), Anderson, W. (Yönetmen). (2014). Büyük Budapeşte Oteli [Film]. ABD: Fox Searchlight Pictures.

Arın, S. (Yapımcı), Arın, S. (Senarist), Arın, S. (Yönetmen). (1979). Tahtacı Fatma [Film]. Türkiye: MTV.

Balcon, M. (Yapımcı), Flaherty, R. J. (Senarist) Flaherty, R. J. (Yönetmen). (1934). Aranlı Adam [Film]. Birleşik Krallık: Gainsborough Pictures.

Bey, H. (Yapımcı), Bey, H. (Senarist), Bey, H. (Yönetmen). (1926). Nur Baba Boğaziçi Esrarı [Film]. Türkiye: Hakkı Bey Film Şirketi.

Bibb, P. (Yapımcı), Zwerin, C., Maysles, A. Maysles, D. (Yönetmen). (1970). Gimme Shelter [Film]. ABD: Maysles Films.

Blyoh, Y. (Yapımcı), Agadjanova, N., Eisenstein, S., Tretyakov S., Aseyev N. (Senarist) Eisenstein, S. (Yönetmen). (1925). Potemkin Zırhlısı [Film]. Sovyetler Birliği: Mos Film.

Cavalcanti, A. (Yapımcı), Cavalcanti, A. (Yönetmen). (1926). Yalnızca Saatler [Film]. Fransa: Silent Film.

Ertuğrul, M. (Yapımcı), Adıvar, H. E. (Senarist), Ertuğrul, M. (Yönetmen). (1928). Ateşten Gömlek [Film]. Türkiye: İstanbul Film Şirketi.

Ertuğrul, M. (Yapımcı), Ertuğrul, M. (Senarist), Ertuğrul, M. (Yönetmen). (1925). İstanbul'da Bir Facia-ı Aşk [Film]. Türkiye: İstanbul Film Şirketi.

Ertuğrul, M. (Yapımcı), Ertuğrul, M. (Senarist), Ertuğrul, M. (Yönetmen). (1928). Leblebici Horhor [Film]. Türkiye: İstanbul Film Şirketi.

Ertuğrul, M. (Yapımcı), Ertuğrul, M. (Senarist), Ertuğrul, M. (Yönetmen). (1929). Kız Kulesinde Bir Facia [Film]. Türkiye: İstanbul Film Şirketi.

Ertuğrul, M. (Yapımcı), Ertuğrul, M. (Senarist), Ertuğrul, M. (Yönetmen). (1931). Sözde Kızlar [Film]. Türkiye: İstanbul Film Şirketi.

Ertuğrul, M. (Yapımcı), Ertuğrul, M. (Senarist), Ertuğrul, M. (Yönetmen). (1934). Zafer Yolları [Film]. Türkiye: İstanbul Film Şirketi.

Ertuğrul, M. (Yapımcı), Ertuğrul, M. (Senarist), Ertuğrul, M. (Yönetmen). (1935). Düğün Gecesi (Kanlı Nigar) [Film]. Türkiye: İstanbul Film Şirketi.

Ertuğrul, M. (Yapımcı), Ertuğrul, M. (Senarist), Ertuğrul, M. (Yönetmen). (1935). Yeni Karagöz [Film]. Türkiye: İstanbul Film Şirketi.

Ertuğrul, M. (Yapımcı), Ertuğrul, M. (Senarist), Ertuğrul, M. (Yönetmen). (1933). Düğün Gecesi [Film]. Türkiye: İstanbul Film Şirketi.

Flaherty, R. J. (Yapımcı), Flaherty, R. J. (Yönetmen). (1920). Kuzeyli Nanook. [Film]. ABD.

Flaherty, R. J. (Yapımcı), Flaherty, R. J. (Yönetmen). (1926). Moana [Film]. ABD: Silent Film.

Flaherty, R. J. (Yapımcı), Flaherty, R. J. (Yönetmen). (1933). Endüstri Ülkesi Britanya [Film]. ABD.

Fletcher, Y. (Yapımcı), Rotha, P., Orr, J. B., Knight, E. (Senarist), Rotha, P. (Yönetmen). (1935). Bereket Dünyası [Film]. Birleşik Krallık: Paul Rotha Productions.

Folman, A., Lalou S. (Yapımcı), Folman, A. (Senarist), Folman, A. (Yönetmen). (2008). Beşir'le Vals [Film]. İsrail, Almanya, Fransa: Sony Pictures Classics (ABD), Warner Bros. (Almanya), ARP Sélection (Fransa)

Froemke, S., Maysles, A. Maysles, D. (Yapımcı), Hovde, E., Meyer, M., Maysles, A. Maysles, D. (Yönetmen). (1975). Gri Bahçe [Film]. ABD: Maysles Films.

Grierson, J. (Yapımcı), Elton, A. (Yönetmen). (1931). Dağdaki Gölge [Film]. Birleşik Krallık.

Grierson, J. (Yapımcı), Elton, A. (Yönetmen). (1931). Nehir Yukarı [Film]. Birleşik Krallık: GPO.

Grierson, J. (Yapımcı), Flaherty, R. J. (Yönetmen). (1935). Britanya'nın Yüzü [Film]. ABD: Empire Marketing Board Film Unit.

Grierson, J. (Yapımcı), Grierson, J. (Yönetmen). (1929). Balıkçı Tekneleri [Film]. Birleşik Krallık: DOP.

Grierson, J. (Yapımcı), Knox, R. (Senarist), Wright, B. (Yönetmen). (1934). Seylan Türküsü [Film]. Birleşik Krallık: GPO.

Grierson, J. (Yapımcı), Legg, S., (Yönetmen). (1931). Genç Kuşak [Film]. ABD.

Grierson, J. (Yapımcı), Legg, S., Cavalcanti, A. (Senarist), Cavalcanti, A. (Yönetmen). (1934). Pett ile Pott [Film]. Birleşik Krallık: GPO.

Grierson, J. (Yapımcı), Wright, B. (Yönetmen). (1933). Köy Kente Geliyor [Film]. ABD: Empire Marketing Board Film Unit.

Hitchcock, A. (Yapımcı), Maurier, D. D., Hunter, E. (Senarist), Hitchcock, A. (Yönetmen). (1963). Kuşlar [Film]. ABD: Warner Bros, Universal Pictures.

Ivens, J. (Yapımcı), Ivens, J. (Senarist), Ivens, J. (Yönetmen). (1930). Zuiderzee [Film]. Sovyetler Birliği.

Ivens, J. (Yapımcı), Ivens, J. (Yönetmen). (1928). Köprü [Film]. Hollanda.

Ivens, J. (Yapımcı), Ivens, J., Franken M. (Senarist), Ivens, J., Franken M. (Yönetmen). (1929). Yağmur [Film]. Hollanda.

Ivens, J., Storck, H. (Yapımcı), Ivens, J., Storck, H. (Senarist), Ivens, J., Storck, H. (Yönetmen). (1934). Borinage [Film]. Sovyetler Birliği.

Ivens, J., Storck, H. (Yapımcı), Ivens, J., Storck, H. (Senarist), Ivens, J., Storck, H. (Yönetmen). (1937). İspanyol Toprağı [Film]. Sovyetler Birliği.

İpek Film (Yapımcı), Refig, A. H. (Senarist), Refig, A. H. (Yönetmen). (1960). Hitit Güneşi [Film]. Türkiye: İpek Film Productions.

Karmitz, M. (Yapımcı), Kieslowski, K., Piesiewicz, K. (Senarist), Kieslowski, K. (Yönetmen). (1993). Üç Renk: Mavi [Film]. Fransa: MK2 Diffusion, Rialto Film.

Karmitz, M. (Yapımcı), Kieslowski, K., Piesiewicz, K. (Senarist), Kieslowski, K. (Yönetmen). (1994). Üç Renk: Kırmızı [Film]. Fransa: MK2 Diffusion, Rialto Film.

Karmitz, M. (Yapımcı), Kieslowski, K., Piesiewicz, K. (Senarist), Kieslowski, K. (Yönetmen). (1993). Üç Renk: Beyaz [Film]. Fransa: MK2 Diffusion, Rialto Film.

Karmitz, M. (Yapımcı), Kieslowski, K., Piesiewicz, K. (Senarist), Kieslowski, K. (Yönetmen). (1993). Üç Renk: Beyaz [Film]. Fransa: MK2 Diffusion, Rialto Film.

Karslıoğlu, E. (Yapımcı), Karslıoğlu, E. (Senarist), Karslıoğlu, E. (Yönetmen). (1987). Suyla Gelen Kültür [Film]. Türkiye: TRT.

Kosove, A. A., Johnson, B., Yorkin, B., Yorkin, C. (Yapımcı), Green, M., Fancher, H. (Senarist), Villeneuve, D. (Yönetmen). (2017). Blade Runner [Film]. ABD: Warner Bros.

Kubrick S. (Yapımcı), Kubrick S. (Senarist), Kubrick S. (Yönetmen). (1987). Full Metal Jacket [Film]. ABD: Warner Bros.

Kubrick, S. (Yapımcı), Kubrick, S., Clarke, C. A. (Senarist), Kubrick, S. (Yönetmen). (1968). 2001: Bir Uzay Macerası [Film]. ABD: MGM.

Kurosava, H., Spielberg, S., Iizumi, S., Inoue, M. Y., Liebert, A. H. (Yapımcı), Kurosava, A. (Senarist), Kurosava, A., Honda, I. (Yönetmen). (1990). Düşler [Film]. ABD: Warner Bros.

Kültür ve Turizm Bakanlığı (Yapımcı), Senyücel, K. (Yönetmen). (2019). Suut Kemal Üzerine [Film]. Türkiye: TRT.

Lipson, M. (Yapımcı), Morris, E. (Senarist), Morris, E. (Yönetmen). (1988). İnce Mavi Çizgi [Film]. ABD: Miramax Films.

Livi, J. L. (Yapımcı), Quignard, P. (Senarist), Corneau, A. (Yönetmen). (1991). Dünyanın Bütün Sabahları [Film]. ABD: BAC.

Lumiere, L., Lumiere A. (Yapımcı), Lumiere, L., Lumiere A. (Yönetmen). (1895). Trenin Gara Girişi [Film]. Fransa: Société Lumiere.

Magidson, M. (Yapımcı), Fricke, R. (Senarist), Fricke, R. (Yönetmen). (1992). Baraka [Film]. ABD: Magidson Films.

Marshall, N., Blatty, W. P. (Yapımcı), Blatty, W. P. (Senarist), Friedkin, W. (Yönetmen). (1972). Şeytan [Film]. ABD: Warner Bros.

Maysles, A. Maysles, D. (Yapımcı), Maysles, A. Maysles, D. (Senarist), Maysles, A. Maysles, D. (Yönetmen). (1969). Seyyar Satıcı [Film]. ABD: Maysles Films.

Moore, M., Donovan, M., Bishop, C. (Yapımcı), Moore, M. (Senarist), Moore, M. (Yönetmen). (2002). Benim Cici Silahım [Film]. ABD: United Artists, Alliance Atlantis.

Nolan, C., Thomas, E., Roven, C. (Yapımcı), Nolan, C., Nolan, J. (Senarist), Nolan, C. (Yönetmen). (2008). Kara Şövalye [Film]. ABD: Warner Bros.

Osmanlı Ordusu (Yapımcı), Uzkınay, F. (Senarist), Uzkınay, F. (Yönetmen). (1915). Anafartalar Muharebesi'ndeki İtilaf Ordularının Püskürtülmesi [Film]. Osmanlı İmparatorluğu: Osmanlı Ordusu.

Osmanlı Ordusu (Yapımcı), Uzkınay, F. (Senarist), Uzkınay, F. (Yönetmen). (1915). Çanakkale Muharebeleri [Film]. Osmanlı İmparatorluğu: Osmanlı Ordusu.

Osmanlı Ordusu (Yapımcı), Uzkınay, F. (Senarist), Uzkınay, F. (Yönetmen). (1916). Galiçya Harekatı [Film]. Osmanlı İmparatorluğu: Osmanlı Ordusu.

Osmanlı Ordusu (Yapımcı), Uzkınay, F. (Senarist), Uzkınay, F. (Yönetmen). (1917). Galiçya'da On Dokuzuncu Süvari Müfrezesi [Film]. Osmanlı İmparatorluğu: Osmanlı Ordusu.

Osmanlı Ordusu (Yapımcı), Uzkınay, F. (Senarist), Uzkınay, F. (Yönetmen). (1917). Alman İmparatorunun Askeri Müzeyi Ziyareti [Film]. Osmanlı İmparatorluğu: Osmanlı Ordusu.

Osmanlı Ordusu (Yapımcı), Uzkınay, F. (Senarist), Uzkınay, F. (Yönetmen). (1918). Abdülhamit'in Cenaze Merasimi [Film]. Osmanlı İmparatorluğu: Osmanlı Ordusu.

Osmanlı Ordusu (Yapımcı), Uzkınay, F. (Senarist), Uzkınay, F. (Yönetmen). (1920). Vahdettin'in Biat Töreni [Film]. Osmanlı İmparatorluğu: Osmanlı Ordusu.

Osmanlı Ordusu (Yapımcı), Uzkınay, F. (Senarist), Uzkınay, F. (Yönetmen). (1920). Vahdettin Kılıç Alayı [Film]. Osmanlı İmparatorluğu: Osmanlı Ordusu.

Osmanlı Ordusu (Yapımcı), Uzkınay, F. (Senarist), Uzkınay, F. (Yönetmen). (1926). Sultan Reşat'ın Cenaze Merasimi [Film]. Türkiye: Osmanlı Ordusu.

Porter, E. S. (Yapımcı), Porter, E. S. (Senarist), Porter, E. S. (Yönetmen). (1903). Büyük Tren Soygunu [Film]. ABD: Edison Manufacturing Company.

Rodriguez, R. (Yapımcı), Kubrick S., Miller, F. (Senarist), Rodriguez, R. (Yönetmen). (2005). Günah Şehri [Film]. ABD: Warner Bros.

Rotha, P. (Yapımcı), Marshall, A. C. (Senarist), Rotha, P. (Yönetmen). (1947). Dünya Zengindir [Film]. Birleşik Krallık: Films Of Fact.

Rotha, P. (Yapımcı), Rotha, P. (Yönetmen). (1945). Vaatler Ülkesi [Film]. Birleşik Krallık: Paul Rotha Productions.

Ruddy, A. S. (Yapımcı), Coppola, F. F., Puzo, M. (Senarist), Coppola, F. F. (Yönetmen). (1972). Baba [Film]. ABD: Paramount Pictures

Ruttmann, W. (Yapımcı), Ruttmann, W., Freund, K., Mayer C. (Senarist), Ruttmann, W. (Yönetmen). (1927). Berlin: Büyük Bir Şehrin Senfonisi [Film]. ABD: Fox Film Corporation.

Sauvage, A. (Yapımcı), Sauvage, A. (Yönetmen). (1928). Paris Üzerine Etütler [Film]. ABD.

Sheeler, C., Strand P. (Yapımcı), Sheeler, C., Strand P. (Yönetmen). (1921). Manhatta [Film]. ABD.

Singh, T., Singh, A., Turtle, T. (Yapımcı), Singh, T., Soultanakis, N., Gilroy, D. (Senarist), Singh, T. (Yönetmen). (2006). Düşüş [Film]. Hindistan, ABD, İngiltere.

Sözen, M., & Dayı, H. (2013). Sinemada ışık kullanımı ve örnek bir çözümleme. *Erciyes İletişim Dergisi*, 3(1).

Crane, D. (Yapımcı), Kauffman, M. (Yönetmen). (1999-2009). Friends [Dizi]. ABD: Warner Bros. Television.

Güven, B. (Yapımcı), Aras, M., Güven, B., Işık, E., Gök, D. (Senarist), Saçıntı, B., Güven, B., Tekay, B., Yağcıoğlu M. (Yönetmen). (2012-2022). Seksenler [Dizi]. Türkiye: TRT 1.

Senyücel, K. (Yapımcı), Senyücel, K. (Yönetmen). (1997). GAP: Güneydoğunun Gerçekleşen Rüyası [Film]. Türkiye: TRT.

Senyücel, K. (Yapımcı), Senyücel, K. (Yönetmen). (1999). Halfeti: Suya Dönüşen Topraklar [Film]. Türkiye: TRT.

Senyücel, K. (Yapımcı), Senyücel, K. (Yönetmen). (2002). Zeugma… Dün, Bugün [Film]. Türkiye: TRT.

Senyücel, K. (Yapımcı), Senyücel, K. (Yönetmen). (2005). Işık Yenersu: Tiyatronun Narin/Çetin Divası [Film]. Türkiye: TRT.

Senyücel, K. (Yapımcı), Senyücel, K. (Yönetmen). (2006). Osmanoğlu'nun Sürgünü [Film]. Türkiye: TRT.

Senyücel, K. (Yapımcı), Senyücel, K. (Yönetmen). (2009). Halfeti'den Hasankeyf'e Sudaki Umut [Film]. Türkiye: TRT.

Senyücel, K. (Yapımcı), Senyücel, K. (Yönetmen). (2012). Fatih: Avrupa'nın Kaderini Değiştiren Adam [Film]. Türkiye: TRT.

Senyücel, K. (Yapımcı), Senyücel, K. (Yönetmen). (2016). Bilun: Sürgünün Son Tanığı [Film]. Türkiye: TRT.

TBMM (Yapımcı), Refig, A. H. (Senarist), Refig, A. H. (Yönetmen). (1939). Türkiye'nin Kalbi Ankara [Film]. Türkiye: Ankara Film Şirketi.

TBMM (Yapımcı), Uzkınay, F. (Senarist), Uzkınay, F. (Yönetmen). (1922). Sultan İstiklal (İzmir Zaferi) [Film]. Türkiye: TBMM.

TBMM (Yapımcı), Uzkınay, F. (Senarist), Uzkınay, F. (Yönetmen). (1923). Sultan Ordunun İstanbul'a Gelişi [Film]. Türkiye: TBMM.

TRT (Yapımcı), Arslan, F. (Senarist), Arslan, F. (Yönetmen). (1985). Karadeniz'den Çeşitlemeler [Film]. Türkiye: TRT.

TRT (Yapımcı), Arslan, F. (Senarist), Arslan, F. (Yönetmen). (1986). Anadolu'dan Çeşitlemeler [Film]. Türkiye: TRT.

TRT (Yapımcı), Arslan, F. (Senarist), Arslan, F. (Yönetmen). (1988). Göçerler [Film]. Türkiye: TRT.

TRT (Yapımcı), Sözen, M. (Senarist), Karslıoğlu, E. (Yönetmen). (1986). Divandan Sandalyeye [Film]. Türkiye: TRT.

TTOK (Yapımcı), Arın, S. (Senarist), Arın, S. (Yönetmen). (1974). Hattilerden Hititlere [Film]. Türkiye.

TTOK (Yapımcı), Arın, S. (Senarist), Arın, S. (Yönetmen). (1975). Midas'ın Dünyası [Film]. Türkiye.

TTOK (Yapımcı), Arın, S. (Senarist), Arın, S. (Yönetmen). (1976). Safranbolu'da Zaman [Film]. Türkiye.

TTOK (Yapımcı), Arın, S. (Senarist), Arın, S. (Yönetmen). (1977). Urartu'nun İki Mevsimi [Film]. Türkiye.

TTOK (Yapımcı), Arın, S. (Senarist), Arın, S. (Yönetmen). (1977). İstanbul'un Çağırdığı Su [Film]. Türkiye.

TTOK (Yapımcı), Arın, S. (Senarist), Arın, S. (Yönetmen). (1978). Likya'nın Sönmeyen Ateşi [Film]. Türkiye.

TTOK (Yapımcı), Arın, S. (Senarist), Arın, S. (Yönetmen). (1980). 40.000 Adım [Film]. Türkiye.

TTOK (Yapımcı), Arın, S. (Senarist), Arın, S. (Yönetmen). (1981). Dolmabahçe ve Atatürk [Film]. Türkiye.

TTOK (Yapımcı), Arın, S. (Senarist), Arın, S. (Yönetmen). (1984). Kariye [Film]. Türkiye.

Tülin Film (Yapımcı), Akad, Ö. L. (Senarist), Akad, Ö. L. (Yönetmen). (1954). Bir Şehrin Hikayesi [Film]. Türkiye: Tülin Film Productions.

Uth, K., Saxon, E., Bozman, R. (Yapımcı), Tally, T. (Senarist), Demme, J. (Yönetmen). (1991). Kuzuların Sessizliği [Film]. ABD: Orion.

Uzkınay, F. (Yapımcı), Uzkınay, F. (Senarist), Uzkınay, F. (Yönetmen). (1914). Ayastefanos'taki (Yeşilköy) Rus Abidesi [Film]. Osmanlı İmparatorluğu: Osmanlı Ordusu.

VEKAM (Yapımcı), Senyücel, K. (Yönetmen). (2020). Özden Toker ve Pembe Köşk [Film]. Türkiye: VEKAM.

VEKAM (Yapımcı), Senyücel, K. (Yönetmen). (2021). Yüzyıllık Ankaralı - Nebahat Taşkın [Film]. Türkiye: VEKAM.

VEKAM (Yapımcı), Senyücel, K. (Yönetmen). (2022). Antik Tuğra - Özcan İzmirlier [Film]. Türkiye: VEKAM.

Vertov, D. (Yapımcı), Vertov, D. (Senarist), Vertov, D. (Yönetmen). (1929). Kameralı Adam [Film]. Sovyetler Birliği.

Vertov, D. (Yapımcı), Vertov, D. (Senarist), Vertov, D. (Yönetmen). (1930). Coşku [Film]. Sovyetler Birliği.

Vertov, D. (Yapımcı), Vertov, D. (Senarist), Vertov, D. (Yönetmen). (1934). Lenin İçin Üç Şarkı [Film]. Sovyetler Birliği.

Vertov, D. (Yapımcı), Vertov, D. (Senarist), Vertov, D. (Yönetmen). (1937). Ninni [Film]. Sovyetler Birliği.

Vertov, D. (Yapımcı), Vertov, D. (Senarist), Vertov, D. (Yönetmen). (1930). Konsomol [Film]. Sovyetler Birliği.

Vigo, J. (Yapımcı), Vigo, J. (Senarist), Vigo, J. (Yönetmen). (1930). Nice Üzerine [Film]. Fransa.

Vigo, J. (Yapımcı), Vigo, J. (Senarist), Vigo, J. (Yönetmen). (1930). Nice Üzerine [Film]. Fransa.

Welles, O. (Yapımcı), Welles, O. (Senarist), Welles, O. (Yönetmen). (1941). Yurttaş Kane [Film]. ABD: RKO Radio Pictures.

Wiseman, F. (Yapımcı), Wiseman, F. (Senarist), Wiseman, F. (Yönetmen). (1967). Titicut Follies [Film]. ABD: Grove Press.

Wright, B., Watt, H. (Yapımcı), Auden, W. H. (Senarist), Wright, B., Watt, H. (Yönetmen). (1936). Gece Postası [Film]. Birleşik Krallık: GPO.

Yıldırım, Y. (Yapımcı), Sözen, M. (Senarist), Karslıoğlu, E. (Yönetmen). (1986). Bin Türlü Mavi Akar Boğaziçi'nden [Film]. Türkiye: TRT.

EKLER

Ek 1. Belgesel Yönetmeni Kerime Senyücel İle Yapılan Derinlemesine Görüşme Dökümü

1- Belgesel sinemayla ilgili bugüne değin birçok tanım yapılmıştır. Kerime Senyücel belgesel sinemayı nasıl tanımlar?

John Grierson'un dediği gibi "Belgesel, gerçekliğin yaratıcı bir açıdan yeniden yaratılmasıdır." Aslında belgesel belgelere dayanarak yapılan, kırmızı çizgisi de gerçeklik olan bir ifade şeklidir. Fakat işin içine yönetmen, yönetmenin sinemaya bakışı, dünya görüşü girdiği için bunu propaganda yapmadan yani inancını kimseye kabul ettirmeme koşuluyla muhakkak ki yorumunu katacaktır.

2- Sizce bir belgeselde en önemli sinematografik unsur nedir? Neden?

Bir belgeseldeki sinematografik unsurların başında öncelikle tabii ki teknik yani kamera ve kurgu gelir. Çünkü belgesel yönetmeninin kafasında oluşturduğu hayal ettiği gerçekliği öncelikle çerçeve içine yerleştirecek kameramanın gözü oluşturmaktadır. Belgesel film temposunu oluşturmada devreye girecek olan en önemli aşama ise kurgudur. Dolayısıyla sinematografik özelliklerden kamera ve kurgu ön planda gelir. Daha sonra Post Prodüksiyon dediğimiz aşamada animasyon, ses mikseri, teknik düzenlemeler gelmektedir.

3- Size göre belgeselin en önemli amacı nedir?

Bence belgeselin en önemli amacı toplumun belleğini oluşturmaktır. Günümüzde gündem hızlı değişmektedir. Teknolojinin yardımıyla, özellikle cep telefonları bizi dünyanın her tarafına anında ulaştırmakta ve bilgiye ulaşmayı kolaylaştırmaktadır. Bu bilgi yoğunluğu nedeniyle toplumsal hafıza bir balık hafızasına dönüştü ve bilgiler uzun süre bellekte barınmamaya başladı. Günümüzde bu konu bizim için çok önemli bir hale geldi. Hızla değişen gündemle bugün önemli olan bir konu ertesi gün önemini kaybediyor. Geçmiş yüzyıllarda insanların bir yerden bir yere gitmesi çok uzun zaman alırdı. Kişi bir faytonla bir yerden bir yere giderken doğa gözünüzün önünde değişirdi. Belgesel sanatçısı da tıpkı bu değişim gibi

yorumunu, ifadesini gözünün önünde yavaş yavaş değişen görüntüye göre yapar. Yani geçmişte bir olaydan uzun süre haberdar olunur, bir olayda uzun süre yaşanır, olay uzun süre konuşulurdu. Fakat şimdi her şey ışık hızıyla değişiyor. İnsanlar bugün Amerika'da, yarın Japonya'da öbür gün Alaska'da olabiliyor. İnsanların kafalarını kurcalayan meseleler de bulundukları zaman ve yere göre hızla değişiyor. O zaman bir şekilde toplumun geçmişini, tarihini görsel ve yazılı sözler olarak ortaya koyacak belgelerin oluşturulmasına ihtiyaç vardır. İşte belgesel sinemanın en önemli amacı da toplumsal hafızayı oluşturmaktır.

4- Size göre belgeselin en önemli işlevi ne olmalıdır?

Belgesel sinemanın amacına bağlı olarak işlevi de belgeleri oluşturmak, belgelerden yola çıkarak bir belgesel film, bir belgesel sinema yönetmenin yorumuyla, içinde sanatı ve yaratıcılığı barındıran bir eser ortaya koymaktır. Belgesel filmin işlevi gerçeklik duygusundan yola çıktığı ve kırmızı çizgisi de gerçeklik olduğu için geçmişi; sosyolojik, siyasi, tarih boyutuyla yorumlayabilmektir. Yaşanılan zamanda yapılan yorumları bugünün süzgecinden geçirebilme imkanı sunar. Teknoloji hızla değiştiği için bugün arşivlere girildiği zaman değişik formatlarda çekilmiş ve kaydedilmiş 20. yüzyılın başından itibaren belgesel filmlere ulaşabiliriz. Bunlar önce negatifler üzerine sonra video bantlara değişik teknolojik olanaklarla kaydedilmiştir. Bir banttan diğerine aktarma yapılabilmektedir. Filmlerde önce kasetler sonra Betacam kasetler sonrasında ise blue rayler gibi kullanılan teknolojik malzeme değişmiştir. Ancak daha eski dönemlerin arşivlerine ulaştığımızda belgeselin işlevi bize net olarak kendini göstermektedir. 19. yüzyılda yaşanan bir olayın niteliği, nasıl gerçekleştiği ve dönemin belgeselcisinin olayı kaydetme tekniği hakkında arşivler bilgi vermektedir. Mesela ilk belgesel sinema örneği dediğimiz 20. yüzyılın başında Lumiere'in Fransa'da fabrikadan çıkan kadınlar, sonra savaş belgeselleri, sonra toplumsal, siyasi, işçi hakları, işçi konularını ele alan İngiliz belgeselleri… John Grierson'un yapıtları… Bunlara baktığımız zaman o dönemde ne yaşanmış, bugünü anlayabilmemiz için geçmişi bilmemiz, geçmişte ne olduğunu görüp ona göre bir sonuca varmamız gerekir. Dolayısıyla belgesel sinema, bize geçmişi anlatmak, bugünü yorumlamak ve geleceğe

hazırlanmak imkanı tanır. Arşiv değeri, arşivi bilmek modern tekniklere uygun şekilde belgeselleri arşivlemek bir sonraki kuşaklar için çok önemlidir.

5- Bağımsız belgesel sinema döneminizi nasıl değerlendirirsiniz?

Benim aslında bağımsız sinema dönemim olmadı. Bağımsız sinema; deneysel belgeseller ya da doğrudan belgeseller ana akım üretim filmlerinin dışında, sanatçıların kendilerini özgün olarak ifade ettiği, belirli kalıplar dışına çıktığı çalışmalardır. Ancak bu yapıtlarda daha çok görüntü kaydedip kurguda değişik şekillerde yorumlama yoluna gidilir. Önceden yapılan çalışmalardan çok belgeselin yapım anında hayatın getirdiklerinin yorumlanması temeline dayanır. Aslında tüm belgeseller özellikle 20. yüzyılın ikinci yarısından sonra bu tekniğe evrildi. Ben tarzıma uygun olarak direkt deneysel sinema diyeceğimiz bir çalışma yapmadım. TRT'de başlayıp 42 yıl sürdürdüğüm belgesel yönetmenliğimi özel sektörde devam ettiriyorum. Bir belgeselin ön araştırması, masa başı çalışması, çekimi kurgusu post prodüksiyonunu daha önceden planlayarak profesyonel ortamlarda özgür çalışmayla içi içe geçirerek yapılır. Ancak deneysel belgeselde masa başı çalışmasına bağlı kalınması belki tarihi konularda bir dereceye kadar yapılabilir. Çünkü deneysel sinema gibi tamamen özgür ön araştırmayla oluşturulan yapımlar daha çok kameramanın, yönetmenin çekim anında içine girdiği hayatın getirdiklerini izleyerek ve kurguda uzun sürede ortaya çıkardığı çalışmalardır. Bu doğrultuda benim çalışmalarımın da birebir çekilmesine taraftar değilim. Benim yaptığım çalışmalar hem geleneksel belgeselden deneysel belgesele doğru geçişi hem de öğeleri barındıran bir tarza sahiptir.

6- Belgesel sinemanın Türkiye'deki geleceğini nasıl görüyorsunuz?

Belgesel sinemanın geleceği ülkemizde kaynak konusuna dayanıyor. Öncelikle kamu yayın kuruluşu TRT belgesel yaptırıyor. TRT'nin özel sektöre verdiği destek de var. Belgesel film festivali TRT'nin önemli kaynakları arasındadır. Genç yönetmenlere ve bu işin profesyoneli olan insanlara kaynak sağlayan önemli bir kurumdur. İkincisi de Kültür Bakanlığının sinema destek kurulundan alınan kaynaklarıdır. Bence belgesel sinema Türkiye'de popüler kültür dışında bir alan. Bu

nedenle toplumsal hafızayı oluşturduğu için özel sektörün bu alana daha fazla destek vermesi gerekir. Çünkü belgesel sinemacıların en büyük sorunu mali destek bulmaktır.

7- Belgesellerinizin muhakkak hepsi özeldir ama göz nurum diyebileceğiniz belgeseliniz var mıdır? Nedenini açıklayabilir misiniz?

Yaklaşık 50 yıldır belgesel üretiyorum. Belgesel sinema türünün yazılı, sözlü görsel araştırma kaynaklarına gidip çalışmaya başlamadan önce, önem verdiğim kaynak araştırması aşamasında hayata dair çok şey öğrendim. Her yeni yapımda bir öncekinin eksiklerini görerek daha iyisini yapmaya çalıştım. Dolayısıyla göz nurum diyebileceğim özellikle ayırabileceğim en çok bunu seviyorum diyebileceğim bir yapıtım yok. Genelde hepsini seviyorum. İlk 1975'te TRT'ye girdiğimde 10 dakikalık bir kil tabletler belgeseli yapmıştım o büyük bir heyecanla yaptığım bir belgeseldi. Kil tabletler, Kemal Karpat tarafından Mezopotamya Tabletleri günlük yaşam, evlenme, boşanma, anlaşmazlık, mahkeme kayıtları bugünün Türkçesiyle yayınlanmıştı. İlk kez yayınlanan bu çalışmam biraz stüdyo canlandırmasıyla, biraz tabletlerle ortaya çıktı. Belki birçok eksiklikleri olmasına rağmen çok önem verdiğim unutmadığım bir çalışmadır.

8- Belgesellerin finans kaynağı olarak günümüzde yeterli miktarda desteklendiğini (Kültür ve Turizm Bakanlığı-Özel Sponsor vs.) düşünüyor musunuz?

Türkiye'de belgesel sinemanın geleceği için kaynak oluşturulması gerekmektedir. Daha çok insanın, iş adamlarının ve özel sektörün bu konuya ilgi duymasını beklemekteyim. Bir de dünyada genç belgeselcilerin teknolojiden yararlanarak oluşturduğu finans kaynakları vardır. Bunların da yaygın olarak kullanılması gerekmektedir. Belgesel sinemacılar grup fonlaması denen bir yöntemle, parasal kaynak bulmaya çalışıyorlar. Projeler internet üzerinden sosyal medyada yayınlanıyor ve dünyanın her yerinden bu projelere ortak olabilecek belirli miktarlarda maddi destek sağlayabilecek kişiler bir arada toplanıyor. Bu para önemli bir miktara ulaşıyor. Özellikle genç belgesel yapımcılar Group Founding (grup fonlaması) gibi yaratıcı ve yeni fikirler üreterek çalışmaları için kaynak bulabilirler.

9- Yeni nesil belgesel sinemacı ve genç yönetmenlere tavsiyeleriniz nelerdir?

Yeni nesil genç belgeselcilere öncelikle bu işi çok ciddiye almalarını öneriyorum. Belgeselin gerçeklik ögesi, gerçek kaynakları araştırma aşaması çok önemlidir. Kamera dediğimizde zaten işin önemli bir kısmını bitirmiş oluyoruz. Ancak ön araştırmanın da önemini kavramaları gerekmektedir. Sadece internet üzerinden araştırma yapmak kolaycılığına kaçmamaları ve ulaşabilecekleri gerçek bilgi kaynaklarına olabildiğince yaklaşmalarını tavsiye ediyorum. İnternet kesinlikle iyi bir kaynak, dünyanın her yerinden bilgiye ulaşılabiliyor ancak her bilginin doğru olduğu yanlışına düşebilirler.

10- Kerime Senyücel belgesellerindeki sinematografiden (Işık ve Renk-görüntü-Ses-Müzik-Kurgu-Seslendirme-Senaryo-Zaman-Mekan-Oyuncular-Dekor) bahseder misiniz?

Belgesellerimde öncellikle kendi planlamamı yaparım. Sonra ekibimi oluştururum. Kameraman ve kurgucum ile uzun yıllar birlikte çalışırım, çok fazla ekip değiştirmem. Belgesellerde kameraman, kurgucu ve yönetmenin ayrı kişilerden oluşması, belgeselin üretim sürecine farklı açılardan bakılması açısından önemlidir. Fakat günümüzde tek kişi çekip yapıp, kurgulayıp yöneterek belgesel filmi hazır hale getirebiliyor. Daha sonra kamera alıp çekim alanına çıkarım. Bence belgesel üç aşamada oluşturuluyor. İlk olarak masa başında yönetmen tarafından, hayatın içine girince kamerayla, son olarak da kurgu odasında gerçek sinemasal akışını buluyor. Yönetmen, kameraman ve kurgucu belgesel için en önemli unsurlardır. Bunun yanında kameranın gerçekliği ve duygu derinliğini verebilmesi için ışık ögesi de çok önemlidir. Yani kameramanın ışık bilgisine sahip olması gerekmektedir. Büyük prodüksiyonlarda ışık şefi yapım içerisinde görev almaktadır. Görüntü ve ışığın yanında ses de çok önemlidir. Seslendirmeci, ses efektleri ve sesin kaliteli kaydı belgesel çalışmalarda diğer önemli unsurlardır. Çünkü yapımlar sesli yayınlanıyor. Bazen çok senfonik bir müzik, gerçek alanda ses derinliği göz önüne alınarak kaydedilen bir efekt sesi kadar etkili olamayabiliyor. Bir belgeselde önemli bir müzik eseri, kapı gıcırtısının doğal sesi kadar etki yaratamayabilir. Bunun için sesin miksi, kullanıyorsak müzik öğesi, teknik personeli de önemlidir. Belgesel sinema çalışmasında özgün müzik yapan

besteciden yararlanılabilir ya da daha önce temaya uygun bestelenmiş müzikler kullanılabilir. Bunlar tamamlayıcı unsurlardır. Bunun yanı sıra arkeolojik tarih filmlerinde ve canlandırmalarda animasyon ögeleri de önem taşımaktadır. Hepsi bir araya gelerek ekip çalışmasıyla yönetmenin çizdiği çizgiye uygun olarak belgesel filmi ortaya çıkar.

11- Televizyon teknolojisindeki gelişmeler belgesel üretimine (çekimlere, kurguya, seslendirmeye… vs.) nasıl etki etmiştir?

Teknolojideki gelişmeler belgesel üretimini format olarak da etkilemiştir. 1960-1970'li yıllarda yani Türkiye'de TRT'nin kuruluş döneminde daha çok klasik BBC belgeselleri örnek alınmıştır. Bu belgeseller önceden en ince ayrıntısına kadar planlanan ve bir metin üzerinden seslendirmesi yapılan çalışmalardı. Seslendirmelerde genellikle İngiltere'de İngilizceyi çok iyi kullanan önemli tiyatro sanatçıları kullanılıyordu. Türkiye'de ise seslendirmede devlet tiyatro sanatçılarıyla ya da TRT spikerleri ile çalışılıyordu. İlgi ağırlığı metinde olan belgesellerde mesaj değişmez doğrular olarak aktarılıyordu. Giderek daha özgür çalışmalar ön plana çıktı. Video tekniğine, betecam kasetler, video kameralar, son olarak da cep telefonları eklendi. Cep telefonu belgesel üretimini görsel olarak daha demokratik, daha özgün ifadelerin yapılabileceği bir alan haline getirdi. Dolayısıyla fikri izleyiciye aktarmaya çalışan boş metinler kaldırıldı. Yeni tekniklerle, mali açıdan yük getirmeyen herkesin ulaşabileceği kameralarla, profesyonellik gerektirmeden daha özgün anlatımlar ön plana çıktı. Bu şekilde hayatın akışı içinde belgesel daha özgün bir hale geldi. TRT'nin yaptığı belgesel filmlerde de metinler yavaş yavaş yerini gerçek hayattan orijinal olarak kaydedilmiş doğal efektlere bıraktı.

12- TRT, "Türkiye'de en çok belgesel film çeken kurum olarak kendi tarzını oluşturabilmiş midir? Bir TRT belgeselciliğinden söz edebilir miyiz? TRT belgeselcilikte bir okul olabilmiş midir?"

TRT, belgeseli Türkiye'de kitleselleştiren bir kurumdur. TRT kamu yayın kuruluşu olarak belgesel yayınlarına 1968'de kuruluşundan bu yana sürdürmektedir. TRT'nin kurulduğu yıllarda BBC formatı örnek alınmıştır. Yapımlar bizim ulusal

değerlerimize ve beklentilerimize göre belli temeller üzerinde şekil değiştirmiştir. Bu belgeseller serbest, bağımsız, kurumlar dışı üretilen belgesellere göre daha büyük bütçelerle üretilmiştir. Bu nedenle yüksek prodüksiyon kalitesine sahiptiler. TRT'de eğitim amaçlı belgesellerin yanı sıra bilgi aktarımı sağlayan belgeseller üretilmektedir. Amaç geniş kitlelere hitap etmektir. Yani TRT aslında kurumsal olarak şehirden köye, köyden mezraya herkesin vergisiyle yaşayan bir kurum olduğu için geniş kitlelere hitap eden belgeseller yapmak amacındadır. TRT belgeselleri reyting kaygısı taşımadığı ve belli bütçe ile zaman ayrıldığı için kapsamlı araştırmalara dayanır. TRT belgeseli dediğimiz tarz bu şekilde oluşmuştur. Bunun yanı sıra, daha küçük bütçelerle tamamen deneysel araştırmaya dayalı değerli belgeseller de üretiliyor. Yönetmenin hayal gücü sanat değeri düşük bütçeli belgesellerde de izleyiciye ulaşabiliyor.

11- Teknolojik ekipmanların gelişiminin belgesel sinemaya etkisinden bahseder misiniz?

TRT'de belgesel yapımlarında 1970'li yıllardan 1990'a kadar 16 mm film kullanılırdı. Çok yüksek bütçeli ekipman ve kalabalık ekiple çekimler gerçekleştirilirdi. Çekimlere ekip, ışık ve kamera taşıyan üç araç ile gidiliyordu. Teknolojinin değişmesiyle önce videoya geçildi, pahalı film malzemeleri bırakıldı. Televizyonlarda 1990'lı yıllarda, önce U- matik olarak adlandırılan ¾ inc bantlar, sonra 1 inc video bantları, daha sonra da analog dijital betacam kasetler kullanılmaktaydı. Günümüzde ise gelişmiş teknolojiyle 3k, 4k kameralarla direk bellekler üzerine kayıt yapılabilmektedir. Hatta donanımlı cep telefonlarından çekilen filmler Oscar'a aday gösterildi. İnsanla ilgili bir çalışmada kalabalık bir ekibin görev alması filme aldığınız insanların size yakınlık duymasına engel olur. Çünkü kayda alınan kişiler ışık, kamera, set vb. profesyonel ortamlara alışık oyuncular olmadıkları için kamera karşısında donup kalıyorlardı. Teknik imkanlar ilerleyince ekip de azaldı. Hatta şimdi tek bir kişi bir kurgu programı aracılığıyla tek başına önemli bir prodüksiyonu dahi çıkarabilir. Çok pahalı olmayan ancak özelliği fazla bir kamera ile gerekli araştırmanın yapılması halinde kurgu, post prodüksiyon dahil her şeyi yapabilmek mümkün.

12- Belgeselin yayınlandığı mecranın belgesel üretim süreçlerine etkisi var mı? Açıklayabilir misiniz?

Belgeselin yayınlandığı mecranın üretim sürecine etkisi kesinlikle vardır. TRT de üretilen belgesellerin belli kıstasları, denetim kademeleri bulunur. Toplumun hassasiyetlerinin göz önünde bulundurulması gerekir. Çünkü TRT belgesellerinde hedeflenen izleyici kitlesi genel izleyici kitlesidir. Her Türk vatandaşı TRT televizyonuna vergi verdiği için bütün bireylerin hedef izleyici kitlesi olarak kabul edilmesi, kendi öykülerini, hikayelerini belgeselinizde bulması amaçlanmaktadır. Türkiye ve Avrupa Yayın Birliği ülkelerinde de kamu yayın kuruluşları politize mecralarıdır. Bu nedenle belgesellerde çok olmasa da hükümetlerin siyasi etkisi hissedilir. Bu nedenle yapımlar özgür bir ifade çizgisinde olmayabilir. Fakat kamu yayın kuruluşlarında belli kriterlerde çalışan belgeselcilerde bir özdenetim oluşmaktadır. Öte yandan belgesellerde sponsor kuruluşlar olabilir. Bu sponsorlar sizden kendi kurumları, aileleri özel günleri için belgesel yapımı talebinde bulunabilirler. Burada da öncelikleri göz önünde bulundurmak gerekir. Bir belgeselci neresi ya da kim için yaptığını gözetmeksizin, öyküsünü oluştururken propaganda amacı taşımazsa sinemacı kimliğinin yara almamasını sağlar.

13- Son dönemlerinizde ağırlıklı olarak biyografi belgesellerine yer vermenizin nedeni?

Belgesel, hangi türde olursa olsun biyografi belgeseli olmasa da seyircinin öykünün bir yerinde kendisini görebilmesini sağlayabilirseniz ilgiyle izlenir. İster bir buçuk saat, ister 15-20 dk. olsun ben kendi belgesellerimde bunu kilit nokta olarak kabul ediyorum belki de bunun için biyografileri seviyorum. Buna rağmen sürekli biyografi belgeseli yapmadım. Sondan başa baktığımız zaman Lozan'ın 100. yılı için İnönü Vakfı'na "*Olmak ya da Olmamak Lozan 1923*", "*Osmanoğlu'nun Sürgünü*", "*Antakya Hazan Çan Ezan*" gibi ya da "*Halfeti Suya Dönüşen Topraklar*", "*Zeugma*" vb. belgesellerimde hep kişilerin yapımla kendisini özdeşleştirmesini göz önünde bulundurmuşumdur. Biyografilere karşı insan ögesi açısından özel ve sıcak bir duygu beslerim. Son dönemde VEKAM (Vehbi Koç Araştırmaları Merkezi) ne yaptığım belgeseller de Ankara'nın sözlü tarihini oluşturan kişilerle ilgili çalışmalar olduğu için

sözlü tarih niteliğinde… Biyografiyi çok sevmekle birlikte, bir insanı yakından tanımak da çalışmalarımda ki bu özellikle 1996'da sinemanın Türkiye'de 100. kuruluş yıldönümü için yaptığım Metin Erksan, Lütfü Akad, Atıf Yılmaz, Osman Seden, Halit Refiğ, Memduh Ün biyografilerini aklıma getirdi. Hem çok şey öğrendim o büyük ustalardan hem onları yakından tanıma fırsatım oldu. Şimdi arkeoloji belgesellerinde de mesela hep sadece tarihi kalıntılar, ören yerleri çekilmiyor animasyon imkanlarıyla onların içerisine insan ögesi sokuluyor ve binlerce yıl önce insanların nasıl yaşadığı, neler hissettikleri ve ne yaptıkları bir şekilde canlandırılabiliyor. Meslek hayatıma baktığım zaman dönemsel belgeseller, sosyal, tarihi içeriği olan bir arkeoloji, sanat tarihi, popüler kültür vb. geniş kapsamlı projelerim var.

14- Devam eden projeleriniz var mıdır içeriğinden bahseder misiniz?

2017 den itibaren TRT'den emekli olduktan sonra serbest çalıştım. Uluslararası Türk Sanatları Kongresi için Kültür Bakanlığına "*Suut Kemal Yetkin Üzerine*" adıyla bir belgesel yaptım. Cumhuriyet'in Kuruluş Yıldönümünde İnönü Vakfının isteği ile "*Olmak ya da Olmamak Lozan 1923*" belgeselini yaptım, Bunun dışında Vehbi Koç Araştırmaları Merkezine sözlü tarih belgeselleri yapıyorum. Bunlar Ankara'nın kültürel yaşamını oluşturan, değişik meslek gruplarından oluşan kişilerin biyografik çalışmalarıdır. Birkaç örnek vermek gerekirse Vehbi Koç Müzesi için "Tiftik" belgeseli, "*Vedat Vahric*", "*Keçiören Islığı*", 1940'larda Keçiörenspor'u anlatan bugünün 80'li yaşlarındaki futbol takımı. Geçmişlerini, Keçiören'in Ankara kültüründeki önemini vurguluyorlar. "*Özden Toker ve Pembe Köşk*", "*Antik Tuğra*" Ankara'nın meşhur gümüşçüsü Özcan İzmirlier ve abisi ile ilgili… "*Yüzyıllık Ankaralı Nebahat Taşkın*" birkaç örnek olarak aklıma gelenler bu çalışmaları sürdürüyoruz.