

YENİ TÜRK SİNEMASINDA BİÇEM: ONUR ÜNLÜ SİNEMASI

YÜKSEK LİSANS TEZİ

GÜLNUR GÖZÜBEK

MERSİN ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ

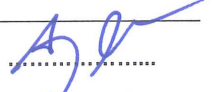


RADYO, SİNEMA VE TELEVİZYON
ANABİLİM DALI

Danışman
Prof. Dr. Ashlan DOĞAN TOPÇU

MERSİN
HAZİRAN-2019

ONAY

Gülnur GÖZÜBEK tarafından Prof. Dr. Aslıhan DOĞAN TOPÇU danışmanlığında hazırlanan "Yeni Türk Sinemasında Biçem: Onur nl Sineması" başlıklı bu çalışma, aşağıda imzaları bulunan jüri yeleri tarafından oy birliği ile Yüksek Lisans tezi olarak kabul edilmiştir.

Görevi	nvanı, Adı ve Soyadı	İmza
Danışman	Prof. Dr. Aslıhan DOĞAN TOPÇU	
ye	Prof. Dr. Y. Grhan TOPÇU	
ye	Dr. Öğr. Üyesi Lokman ZOR	

Yukarıdaki Jüri kararı Sosyal Bilimler Enstitüsü Yönetim Kurulu'nun 25.07.2019 tarih ve 2019.127 sayılı kararıyla onaylanmıştır.

Prof. Dr. Y. Grhan TOPÇU
Sosyal Bilimler Enstitüsü Müdürü



Bu tezde kullanılan özgün bilgiler, şekil, tablo ve fotoğraflardan kaynak göstermeden alıntı yapmak 5846 sayılı Fikir ve Sanat Eserleri Kanunu hükümlerine tabidir.

ETİK BEYAN

Mersin Üniversitesi Lisansüstü Eğitim-Öğretim Yönetmeliğinde belirtilen kurallara uygun olarak hazırladığım bu tez çalışmada,

- Tez içindeki bütün bilgi ve belgeleri akademik kurallar çerçevesinde elde ettiğimi,
- Görsel, işitsel ve yazılı tüm bilgi ve sonuçları bilimsel ahlâk kurallarına uygun olarak sunduğumu,
- Başkalarının eserlerinden yararlanılması durumunda ilgili eserlere bilimsel normlara uygun olarak atıfta bulunduğumu,
- Atıfta bulunduğum eserlerin tümünü kaynak olarak kullandığımı,
- Kullanılan verilerde herhangi bir tahrifat yapmadığımı,
- Bu tezin herhangi bir bölümünü Mersin Üniversitesi veya başka bir üniversitede başka bir tez çalışması olarak sunmadığımı,
- Tezin tüm telif haklarını Mersin Üniversitesi'ne devrettiğimi beyan ederim.

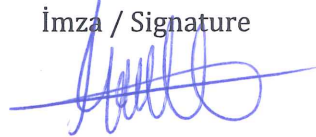
ETHICAL DECLARATION

This thesis is prepared in accordance with the rules specified in Mersin University Graduate Education Regulation and I declare to comply with the following conditions:

- I have obtained all the information and the documents of the thesis in accordance with the academic rules.
- I presented all the visual, auditory and written informations and results in accordance with scientific ethics.
- I refer in accordance with the norms of scientific works about the case of exploitation of others' works.
- I used all of the referred works as the references.
- I did not do any tampering in the used data.
- I did not present any part of this thesis as an another thesis at Mersin University or another university.
- I transfer all copyrights of this thesis to the Mersin University.

12 Temmuz 2019 / 12 July 2019

İmza / Signature



Gülnur GÖZÜBEK

ÖZET

Sanat eserlerinin tümü, biçimsel ve içeriksel öğelerin bir araya gelerek oluşturduğu bir yapıya sahiptir. Bu yapı, bir çağın, bir ülkenin, bir akımın, bir sanatçının ya da bir yapının; bir olayı, bir olguyu ya da bir durumu anlatış, yapış şeklini oluşturmaktadır. Sinemada biçim kavramı ise, sanatçı tarafından, filmi meydana getiren sinemaya özgü öğelerin, bu yapının oluşturulmasında nasıl kullanıldığıyla ilişkilidir. Sinemada biçim, bir filmin bütünündeki duyumsal bilgi alanını yaratarak, yönetmenin filmsel anlamı oluşturmasını sağlayan temel iskelettir. Sinema tarihi boyunca, farklı üretim koşulları içerisinde, farklı kaynaklardan beslenen pek çok yönetmen film üretiminde bulunmuştur. Ancak, kişisel biçime sahip yönetmenler, filminden filme süregelen biçimsel özelliklerle, kendi sinema dilini oluşturmuşlardır. Türk sineması da, diğer paradigmalara bağlı olarak, kendisine özgü biçime sahip yönetmenler aracılığıyla gelişim kazanmıştır. 1990'lı yıllarla birlikte, Türk sinemasında yeni bir sinema anlayışı ortaya çıkmıştır. Bu dönemde, Türk sinemasındaki biçimsel arayışlar yönünü, belirli bir görüşe ve ideolojiye dayalı eğilimlerden, bireysel sinema anlayışına doğru çevirmiştir. Türk sinemasındaki biçimsel değişimin bir sonucu olarak bu dönem, farklı kaynaklarda, "yeni Türk sineması", "bağımsız sinema", "sanat sineması", "yönetmen sineması" gibi isimlendirmelerle yer almıştır. Yeni Türk sineması olarak kavramsallaştırılan bu dönemdeki hakim biçimsel anlayış, Onur Ünlü sinemasında farklı öğelerle kendisini göstermektedir. Onur Ünlü sineması, sahip olduğu biçimsel özelliklerle, bu sinema anlayışı ile zaman zaman ortaklaşırken, çoğu zaman ise farklılaşmaktadır. Bu çalışmada, Onur Ünlü filmleri biçimsel olarak analiz edilerek, yönetmenin filmlerindeki biçimsel yapının, nasıl ve hangi öğeler aracılığıyla kurulduğu saptanmaya çalışılmıştır. Aynı zamanda bu çalışma ile, Onur Ünlü'nün filmlerini, çağdaşı diğer yönetmenlerin filmlerinden ayıran biçimsel unsurların tespit edilmesi amaçlanmaktadır.

Anahtar Kelimeler: Yeni Türk Sineması, Biçim, Yönetmen, Film, Biçim

Danışman: Prof. Dr. Aslıhan DOĞAN TOPÇU, Mersin Üniversitesi, Radyo, Sinema ve Televizyon Anabilim Dalı, Mersin.

ABSTRACT

All works of art have a structure composed of formal and contextual elements. This structure, an era, a country, a movement, an artist or a work; narration of an event, a phenomenon or a situation, constitutes the form of adhesion. The concept of style in cinema is related to how the cinema-specific elements that make up the film are used by the artist to create this structure. In this respect, style in cinema is the basic skeleton that enables the director to create filmic meaning by creating the sensory field of knowledge in the whole film. Throughout the history of cinema, many directors, who were fed from different sources in different production conditions, produced films. However, directors with a personal style have formed their own cinema language with the stylistic features that continue from film to film. Turkish cinema, too, has developed through other paradigms through directors of a unique style. With the 1990s, a new understanding of cinema emerged in Turkish cinema. In this period, the stylistic quests in Turkish cinema changed from a tendency based on a certain view and ideology to an understanding of individual cinema. As a result of the stylistic change in Turkish cinema, this period took place in different sources with names such as "new Turkish cinema", "independent cinema", "art cinema" and "director cinema". The dominant stylistic understanding of this period, which was conceptualized as a new Turkish cinema, presents itself with different elements in Onur Ünlü's cinema. Onur Ünlü's cinema, with its stylistic features, sometimes associates with this understanding of cinema and often differentiates. Therefore, within the scope of this study, Onur Ünlü films were analyzed formally and it was tried to determine how and through which elements the stylistic structure of the director's films was established. At the same time, this study aims to identify the stylistic elements that distinguish Onur Ünlü's films from the films of other contemporary directors.

Keywords: New Turkish Cinema, Style, Director, Film, Format

Advisor: Prof. Dr. Aslıhan DOĞAN TOPÇU, Mersin University, Department of Radio, Cinema and Television, Mersin.

TEŞEKKÜR

Bu alıőmanın ortaya çıkmasında, bilgilerini, zamanını ve desteğini benden esirgemeyen değerli danıőmanım Prof. Dr. Aslıhan Doğan Topçu'ya, çalışma sũresince maddi ve manevi desteğini ũzerimden eksik etmeyen aileme ve yanımda olmayı hiç bırakmayan kız kardeőlerime teőekkũrlerimi sunarım.



İÇİNDEKİLER

	Sayfa
İÇ KAPAK	i
ONAY	ii
ETİK BEYAN	iii
ÖZET	iv
ABSTRACT	v
TEŞEKKÜR	vi
İÇİNDEKİLER	vii
1. GİRİŞ	1
2. BİÇEM KAVRAMINA BAKIŞ	4
3. SİNEMADA BİÇEM KAVRAMI	8
3.1. Sinemada Biçem	8
3.1.1. Auteur Kuram Çerçevesinde Sinemada Biçem Kavramına Bakış	11
3.2. Sinemada Biçem Kavramının Tarihsel Gelişimi	15
3.3. Sinemanın Biçemsel Öğeleri	21
3.3.1. Anlatı Yapısı	21
3.3.1.1. Geleneksel Film Anlatısı	23
3.3.1.2. Çağdaş Film Anlatısı	25
3.3.1.3. Postmodern Film Anlatısı	26
3.3.1.4. Karakter ve Tema	27
3.3.2. Sinematografi	28
3.3.3. Mizansen	32
3.3.4. Kurgu	35
3.3.5. Ses ve Müzik	38
4. TÜRK SİNEMASINDA BİÇEM KAVRAMINA BAKIŞ	40
4.1. Yeni Türk Sinemasında Biçem	44
5. BULGULAR VE YORUMLANMASI	48
5.1. Çalışmanın Amacı	48
5.2. Çalışmanın Önemi	49
5.3. Çalışmanın Sınırlılıkları	49
5.4. Çalışmanın Yöntemi	50
5.5. Onur Ünlü Sineması	51
5.5.1. Polis(2006)	52
5.5.1.1. Filmin Özeti	52
5.5.1.2. Anlatı Yapısı	53
5.5.1.2.1. Karakter ve Tema	55
5.5.1.3. Sinematografi	57
5.5.1.4. Mizansen	58
5.5.1.5. Kurgu	60
5.5.1.6. Ses ve Müzik	60
5.5.2. Güneşin Oğlu (2008)	61
5.5.2.1. Filmin Özeti	61
5.5.2.2. Anlatı Yapısı	62
5.5.2.2.1. Karakter ve Tema	64
5.5.2.3. Sinematografi	65
5.5.2.4. Mizansen	67
5.5.2.5. Kurgu	68
5.5.2.6. Ses ve Müzik	69
5.5.3. Beş Şehir (2009)	69
5.5.3.1. Filmin Özeti	69
5.5.3.2. Anlatı Yapısı	70

5.5.3.2.1. Karakter ve Tema	72
5.5.3.3. Sinematografi	73
5.5.3.4. Mizansen	74
5.5.3.5. Kurgu	75
5.5.3.6. Ses ve Müzik	76
5.5.4. Celal Tan ve Ailesinin Aşırı Acıklı Hikayesi (2011)	76
5.5.4.1. Filmin Özeti	76
5.5.4.2. Anlatı Yapısı	77
5.5.4.2.1. Karakter ve Tema	79
5.5.4.3. Sinematografi	81
5.5.4.4. Mizansen	83
5.5.4.5. Kurgu	84
5.5.4.6. Ses ve Müzik	85
5.5.5. Sen Aydınlatırsın Geceyi (2013)	85
5.5.5.1. Filmin Özeti	85
5.5.5.2. Anlatı Yapısı	86
5.5.5.2.1. Karakter ve Tema	89
5.5.5.3. Sinematografi	90
5.5.5.4. Mizansen	92
5.5.5.5. Kurgu	94
5.5.5.6. Ses ve Müzik	94
5.5.6. İtirazım Var (2014)	95
5.5.6.1. Filmin Özeti	95
5.5.6.2. Anlatı Yapısı	96
5.5.6.2.1. Karakter ve Tema	98
5.5.6.3. Sinematografi	100
5.5.6.4. Mizansen	102
5.5.6.5. Kurgu	103
5.5.6.6. Ses ve Müzik	104
5.5.7. Aşkın Gören Gözlere İhtiyacı Yok (2017)	105
5.5.7.1. Filmin Özeti	105
5.5.7.2. Anlatı Yapısı	106
5.5.7.2.1. Karakter ve Tema	108
5.5.7.3. Sinematografi	109
5.5.7.4. Mizansen	110
5.5.7.5. Kurgu	111
5.5.7.6. Ses ve Müzik	112
6. TARTIŞMA VE SONUÇ	114
KAYNAKLAR	120
ÖZGEÇMİŞ	124

1. GİRİŞ

Sanat eserlerinin tümü, biçimsel ve içeriksel öğelerin bir araya gelerek oluşturduğu bir yapıya sahiptir. Bu yapı, bir çağın, bir ülkenin, bir akımın, bir sanatçının ya da bir yapıtın; bir olayı, bir olguyu ya da bir durumu anlatış, yapış şeklini oluşturmaktadır. Biçem kavramı, belirli bir zaman dilimi içerisinde, bir ülkede ortaya çıkan genel mimari yapıyı ifade etmede işlevsellik kazanabilirken, bir dönemin ya da bir sanatçının eserlerini ifade edebilmek amacıyla da kullanılabilir. Mağara duvarına yapılan ilk resimden, teknolojinin sanat ile buluşmasıyla ortaya çıkan fotoğraf, sinema ve diğer dijital sanat dallarına kadar, birçok sanatsal yaratım türü, kendisine özgü biçemsel bir yapıya sahiptir. Gombrich'in de (2009: 65) belirttiği gibi, biçem, tüm sanat dallarının uyduğu bir yasadır.

Sinemada biçem kavramı, sanatçı tarafından, filmi meydana getiren sinemaya özgü öğelerin, nasıl kullanıldığıyla ilişkilidir. Başka bir ifadeyle, sinemada biçem, bir filmin sahip olduğu biçimsel ve içeriksel öğelerin tümüdür. Sinema görsel ve işitsel bir sanat dalı olması nedeniyle, bir filmin biçemi, görüntü ve sesteki oluşan yapıyı ifade etmektedir. Bu yapıyı oluşturan temel öğeleri ise; anlatı yapısı, sinematografi, mizansen, kurgu, ses ve müzik olarak aktarmak mümkündür. Sinemasal anlatımın bu temel öğeleri, filmsel anlamın oluşturulmasında işlevsellik kazanır. Filmin temel anlamı, aynı zamanda yönetmenin, seyirci ile kurduğu ilişkiyi de belirlemektedir. Bu yönüyle, sinemada biçem, bir filmin bütünündeki duyumsal bilgi alanını yaratarak, yönetmenin filmsel anlamı oluşturmasını sağlayan temel iskelettir.

Sinemada biçem, tek bir filmin biçimsel ve içeriksel öğelerinin oluşturduğu yapıyı ifade edebilirken (rneğin; *Yurttaş Kane*), bir yönetmenin sinemasını (rneğin; Alfred Hitchcock) ya da bir ülke sinemasını da (rneğin; İran Sineması) ifade edebilmektedir. Bu nedenle, biçem kavramı, sinemaya özgü içeriksel ve biçimsel öğelerin kullanımıyla, yönetmenden yönetmene, dönemlere, tarihsel koşullara, türlere ve sinema akımlarına göre değişkenlik göstermektedir.

Sinematografin icadıyla, sinemada biçemsel arayışların da başladığını söyleyebilmek mümkündür. Sessiz sinema döneminde, sinema yalnızca görsel bir sanat dalı olma özelliği taşımaktaydı. Bu nedenle, bu dönemde üretilen filmlerin çoğunluğu, aksiyona dayalı bir yapıya sahipti. Sinemaya ses teknolojisinin eklenmesiyle birlikte ise, sinemanın biçemsel yapısı da dönüşüme uğramış, diyaloglara dayalı bir anlatım anlayışı geliştirilmiştir. Ancak, Kovacs'ın da (2010: 48) ifade ettiği gibi, sinemanın biçemsel değişimini teknolojik gelişmelerle sınırlandırmak doğru değildir. Yönetmenin içerisinde bulunduğu toplumsal yapı, dönem ve yönetmenin düşünsel dünyası da bir filmin biçemini oluşturmada etkili bir yere sahiptir. Başka bir ifadeyle, sinemada biçemi, yönetmenin özgül tarihsel koşullar içerisinde sinemanın olanakları arasından yaptığı seçimler oluşturmaktadır. Bu seçimler, yönetmenin yaratımda bulunduğu filmin biçemsel yapısını oluştururken, aynı zamanda sinema tarihinin

düzenlenmesinde de belirleyici rol oynar.

Sinema tarihi boyunca, farklı üretim koşulları içerisinde, farklı kaynaklardan beslenen pek çok yönetmen film üretiminde bulunmuştur. Ancak, kişisel biçeme sahip yönetmenler, filminden filme süregelen biçemsel özelliklerle, kendi sinema dilini oluşturmuşlardır. Kendisine özgü biçeme sahip yönetmenler, biçemi oluşturan her bir ögeden, filmsel anlamın yaratılmasına hizmet edecek şekilde ve kendi düşünsel dünyasını ifade etmek amacıyla faydalanmışlardır. Bu yönüyle, kişisel biçeme sahip yönetmenlerin filmlerini, sinema tarihini oluşturan temel yapıtaşları olarak değerlendirmek mümkündür. Türk sineması da, diğer paradigmalara bağlı olarak, kendisine özgü biçeme sahip yönetmenler aracılığıyla gelişim kazanmıştır.

Türk sinemasında, tarihsel süreç içerisinde birçok biçemsel arayış ortaya çıkmıştır. Osmanlı İmparatorluğu döneminde, ilk film gösteriminin gerçekleşmesinin ardından, sinemanın olanaklarının keşfedilme süreci başlamıştır. Bu süreçte, Türk sineması tiyatrunun etkisi altında gelişim kazanmıştır. Nijat zn'ün de (2013: 70) belirttiği gibi, Türkiye'de tiyatro etkisindeki sinema anlayışı, 1950'li yıllara kadar sürmüştür. Türk sinemasında, 1950'li yıllarla birlikte ise, tiyatrunun sinema üzerindeki etkisi zayıflayarak, dönemin ne çıkan yönetmenleri tarafından özgün filmler üretilmeye başlanmıştır. Scognamillo'ya (2010: 116) göre, bu dönemde, sinema bir arayışa dönüşerek, anlatım ve biçim kişilik kazanmaya başlamıştır. Yine bu dönemde, Türk sinemasında yaşanan endüstriyel gelişmeler, kalıplaşmış film üretim pratiklerinin ortaya çıkmasına yol açmıştır. Ticari sinema anlayışının ağırlık kazandığı bu dönemde, sanatsal bir gaye taşımayan, içeriksel ve biçimsel olarak birbirine benzeyen filmler üretilmiştir.

Türk sinemasında, 1960'lı yıllarda, ticari sinema kalıplarının dışında filmler üretilerek, yeni bir sinema anlayışının ilk adımları atılmıştır. Bu dönemde, 1960 darbesinin oluşturduğu siyasi ortamın da etkisi ile, Metin Erksan, Ömer Lütfi Akad, Halit Refiğ ve Atıf Yılmaz gibi kişisel biçeme sahip yönetmenler toplumsal gerçekçi filmler üretmişlerdir (Daldal, 2005: 94). Türk sinemasında bu dönem, yönetmenlerin kişisel biçemlerini oluşturmaya yönelik gerek içeriksel gerekse biçimsel olarak özgün film örnekleri verdiği, yeni bir sinema anlayışının geliştirilmeye çalışıldığı bir dönemdir. 1980'lere gelindiğinde ise, Türkiye'deki siyasi ortamın kültürel yaşamdaki etkileri, sinemanın biçemsel olarak değişim yaşamasına neden olmuştur (Esen, 2012: 16). Bu dönemde, Yeşilçam'a özgü yapım anlayışı çözülme yaşayarak, Türk sineması içerisinde yerleşik özellik kazanmış biçemsel kalıplar silikleşmeye başlamıştır.

1990'lı yıllarla birlikte ise, Türk sinemasında yeni bir sinema anlayışı ortaya çıkmaya başlamıştır. Bu dönemde, Türk sinemasındaki biçemsel arayışlar yönünü, belirli bir görüşe ve ideolojiye dayalı eğilimlerden, bireysel sinema anlayışına doğru çevirmiştir. 1990'lı yıllarla birlikte Türk sinemasında ivme kazanan bireysel anlayışı, yapım koşulları, tercih ettikleri farklı anlatım yolları ve sinemanın teknik olanaklarından faydalanma Őekilleriyle yeni bir biçemsel anlayışın ortaya çıkmasına yol açmıştır. Yeni yönetmenler kuşağı olarak da tanımlanan

sinemacılar, bu dönemde özgün kişisel biçemleri ile filmler üretmeye başlamışlardır. Türk sinemasındaki biçemsel değişimin bir sonucu olarak bu dönem, farklı kaynaklarda, "yeni Türk sineması", "bağımsız sinema", "sanat sineması", "yönetmen sineması" gibi isimlendirmelerle yer almıştır. Biçemsel analiz, sinemadaki dönemleri, akımları, türleri, yönetmenleri ve filmlerini tanımaya imkan sağlamaktadır. Bu bağlamda, bireysel sinema anlayışının ağırlık kazandığı Yeni Türk sinemasında, dönemin yönetmenleri tarafından üretilen filmlerin incelenmesi önem taşımaktadır. Yeni kuşak yönetmenlerin filmlerinin biçemsel olarak incelenmesi, hem dönemin sinema anlayışının saptanmasında hem de yönetmenin kişisel biçeminin teşhis edilerek, mevcut sinema anlayışı içerisindeki yerinin belirlenmesinde fayda sağlamaktadır.

Yeni Türk sineması olarak kavramsallaştırılan bu dönemdeki hakim biçemsel anlayış, Onur nl sinemasında farklı ögelerle kendisini göstermektedir. Zahit Atam tarafından, Yeni Türk sinemasının nc yönetmenleri olarak ifade edilen, Derviş Zaim, Nuri Bilge Ceylan, Yeşim Ustaoglu ve Zeki Demirkubuz gibi isimler, kendilerine özgü bir sinema anlayışına sahiptirler (Atam, 2011). Onur nl sineması ise, sahip olduğu biçemsel özelliklerle, bu sinema anlayışı ile zaman zaman ortaklaşırken, çoğu zaman farklılaşmaktadır. Bu nedenle, bu çalışma kapsamında, Onur nl filmleri biçemsel olarak analiz edilerek, yönetmenin filmlerindeki biçemsel yapının, nasıl ve hangi ögeler aracılığıyla kurulduğu saptanmaya çalışılacaktır. Aynı zamanda bu çalışma ile, Onur nl'nn filmlerini, çağdaşı yönetmenlerin filmlerinden ayıran biçemsel unsurların tespit edilmesi amaçlanmaktadır.

Çalışmanın birinci bölümünde, biçem kavramına yönelik tanımlamalara ve yaklaşımlara yer verilerek, kavramın farklı sanat dallarındaki yerine değinilmeye çalışılmıştır. İkinci blmde ise, sinemada biçem kavramı tanımlanmaya çalışılırken, kavramın tarihsel gelişimine doğrusal bir çizgide yer verilmiştir. Yine bu blmde, sinemada biçemi oluşturan temel ögeler detaylarıyla aktarılarak, biçemsel ögelerin sinemadaki işlevleri incelenmiştir. nc blmde, Türk sinemasında biçem kavramına yer verilerek, kavramın Türk sinemasındaki gelişimi tarihsel süreç içerisinde irdelenmeye çalışılmıştır. Onur nl'nün de film yaratımında bulunduğu dönem olan, Yeni Türk sinemasına ayrı bir alt başlıkta yer verilerek, dönemin sinemasının sahip olduğu biçemsel yapı ortaya çıkarılmaya çalışılmıştır. Çalışmanın dördüncü bölümünde, Onur nl'nn filmleri kronolojik bir şekilde ele alınarak, Serhat Serter tarafından geliştirilen biçemsel zml yöntemi ile analiz edilmeye çalışılmış, filmlerindeki biçemsel ögelerin filmsel anlamın oluşturulmasına katkısı incelenmiştir. Çalışmanın son bölümünde ise, Onur nl sinemasına dair elde edilen bulgular değerlendirilerek, yönetmenin sinemasının, Yeni Türk sineması içerisindeki yeri tartışılmıştır.

2. BİÇEM KAVRAMINA BAKIŞ

Biçem, tüm sanat dallarında varoluş gösteren bir kavramdır. Her sanat dalı, kendisine özgü araçlara ve bu araçlardan faydalanma Őekliini oluşturan temel bir iřleyiŐe sahiptir. Bu nedenle, biçem, farklı disiplinlerde birçok tanıma sahip, çok anlamlı bir kavram olarak karşımıza çıkmaktadır. İngilizce *style* szcgnden Türkçe'ye "slup", "stil", "tarz" ve "biçem" olarak çevrilen bu kavram, sözlükte "Bir sanatçuya, bir çağa ve bir ülkeye özgü teknik, renk, biçimlendirme ve söyleyiŐ özelliği, biçem, stil" tanımıyla yer bulmaktadır (TDK, 2018). Bu kavrama dair bir diğer tanım ise *Sanat Szlg*'nde Őu Şekilde yer alır: "Bir sanatçının kendine özgü biçimlendirme ve tasarım anlayışı. Bireysel nitelikteki sanat ürünü yaratma tutumu" (Szen & Tanyeli, 2015: 314). Biçem kavramına ilişkin bu tanımlar, sanatçı ve sanat eseri arasındaki temel ilişkinin altını çizerken, biçem kavramının sahip olduğu ögelere değinir.

Sanat eserleri, yaratıcı düşüncenin bir dıŐavurumu olarak, tarih boyunca anlaşılmaya, toplumsal yaşam içerisinde anlamlandırılmaya çalışılmıştır. Bu anlamlandırma ise, sanat eseri üzerine değerlendirmelerde önemli bir yere sahip olan biçem kavramı aracılığıyla gerçekteŐirilmektedir. Ernst Fischer'e (1990: 137) göre, sanat, biçemsel yapı kurmaktır, bir esere yalnızca biçem sanatsal değer katmaktadır. İçerik, biçem kavramı ile görünürlük kazanmaktadır. Biçem, içeriğin oluşturulma, aktarılma ve aynı zamanda dış görünüm kazanmasındaki temel kavramdır.

Caroline Van Eck, *The Question of Style in Pshlasophy and The Arts* kitabında biçem kavramını, sanat ve estetik alanlarını aÇarak, metafizik, bilim felsefesi, etik, mimari gibi alanlarda da yer edinen bir nosyon olarak ele almıştır. Eck'e (1995: 3-9) göre, biçem, anlamın sağlayıcısı olarak doğanın, geçmiŐin veya aklın rolünü üstlenerek, sanat eserlerinde görünüm kazanan bir kavramdır. İçeriksel ve biçimsel özelliklerin, yani bir eserin bütününün anlamını oluşturan ana etken haline gelir. Bu kavram, mimariden felsefeye kadar birçok farklı alanda kendisini belirgin kılarak, mevcut yapıtların incelenmesine aracılık eden o iskelettir.

Biçem kavramına başka bir bakış açısıyla yaklaŐan Kagan, biçemi, içeriğin taşıyıcısı olarak tanımlar. Kagan'ın aktardığı üzere, biçem, yapıtın biçimsel öğelerinin içeriksel öğelerle karŐılıklı bir iliŐki içerisinde oldukları yapıyı temsil etmektedir. Biçim ve içerik ilişkisi, içeriğin biçimin bütün öğelerine iŐleyerek kendi buyruğu altında, mevcut biçemsel bütünlüğü ortaya çıkarmasına yarayan diyalektik bir iliŐkidir. Bu nedenle biçem, biçimin ierikçe koŐullanmıŐ ve ona hizmet eden, bununla birlikte içerikten oldukça farklı bir bütün oluşturan bağımsız bir yapıdır (Kagan, 1993: 661). Bu tanımlamalardan yola çıkarak, biçem kavramını, içerik ve biçimden ayrı olarak ele almanın olanaksız olduğunu söylemek mümkündür.

Biçem, içerik ve biçimin bir araya gelerek oluşturduğu bir yapıdır. Sanatçı, bir eser üretiminde bulunurken, üretimde bulunduğu sanat dalının teknik yöntemlerinden, içeriksel ve

biçimsel araçlarından faydalanmaktadır. Ziss (2011: 20), sanatsal ifadenin oluşturulmasındaki temel unsurlardan birinin de içeriksel ve biçimsel araçlar olduğunu belirterek, tarihsel süreç içerisinde diğer etmenlere de bağlı olarak, bu araçların gelişim ve çeşitlilik gösterdiğini ifade eder. Taş devri sanatçıları, dönemin sanatsal araçlarını oluşturan, kemik, boynuz, taş gibi malzemelerden, çağın gereklerine uygun teknik yöntemleri kullanarak, eser üretiminde bulunmuşlardır. Bu dönemde, faydalanılan teknik yöntemler, dönemin biçimsel anlayışının oluşmasında etkili olmuştur (Yalçınkaya, 1978: 67). İnsanlık tarihinin ilk sanat eserlerinin üretildiği bu dönemden günümüze dek, sanat eseri üretiminde faydalanılan teknik yöntemlerin ve araçların değişime uğraması, dönemin teknolojik imkanları dahilinde gelişim göstermesi, tarih boyunca yeni biçemlerin ortaya çıkmasına olanak tanımıştır.

Sanat eserlerindeki, biçimsel yapının oluşturulmasını sağlayan araçların, yeni anlatım olanaklarının, dolayısıyla yeni sanat dallarının ortaya çıkmasına katkı sağladığını söylemek mümkündür. Ancak, biçem kavramını, sanatsal araçlarla sınırlandırmak doğru değildir. Biçem kavramı üzerine fikirlerini, resim sanatını temel alarak ifade eden Wölfflin'e (2015: 11-16) göre, biçem, sanatçının kişisel yaratımının bir sonucudur. İki ağdaş ressam, aynı kültürel zeminden beslense dahi aynı objeyi, aynı araçlardan faydalanarak resmederken, bambaşka biçimsel ve içeriksel öğelerin üzerine yoğunlaşacak, bunun sonucunda ise ortaya birbirinden farklı biçeme sahip iki eser çıkacaktır. Kagan'ın da (1993: 261) ifade ettiği gibi, "sanat yapıtının biçimsel olarak kuruluşu, sanat dallarının kendi özellikleriyle, sanat tarzlarının kendine özgü yasallıklarıyla, estetik üslubun yönlendirmesiyle, sanatçının kendine özgü yaratıcı düşüncesiyle ve sanatçının kendi yapıtında çözmeye çalıştığı somut konularla belirlenir."

Her sanatçının kendisine özgü bir biçeme sahip olduğunu ifade eden Wölfflin (2015: 18), bu biçem farkının, yapıtta ister bütünün ister kısımların karşılaştırılması gerektiğinde, her sanatçıda farklı bir Şekilde ortaya çıkacağını ifade eder. Ancak, kişisel biemin yanı sıra, okul, memleket ve ırk biçemlerinin varlığından bahseder. Kişisel biçeme sahip olan sanatçılar, içinde buldukları çağın, ülkenin ve hatta tabi oldukları ırkın belirli özelliklerini eserlerine yansıtılmaktadırlar. Wölfflin, biçem kavramına ilişkin bu fikirleriyle, hem kişisel biemin varlığını örneklerle ortaya koyar hem de kişisel biçemlerin var olduğu çağın, ülkenin sanatsal zemininden beslendiğini vurgular. Bu iki farklı biçem kategorizasyonu, kişisel biçem ile sanatçının kişisel yaratımına ve özgünlüğüne vurgu yaparken, diğer bir kategori olan ağ biçemi, ülke biçemi ve ekol biçemi ile ise sanat tarihinin oluşumundaki yerine vurgu yapar.

E.H. Gombrich, Wölfflin'in biçem üzerine yaklaşımından farklı olarak, kişisel biçem ile diğer biçem gruplarının ayrı düşünülmemesi gerektiği üzerinde durur. Sanatçı yaradılışı, kişiliği ve eserlerinde kullanmayı yeğlediği birtakım içeriksel ve biçimsel özelliklerle, kişisel biçemini yaratmaktadır. Ancak bu kişisel biçem, genel biemin yalnızca bir parçası olarak sanat tarihi içerisinde kendisine yer bulur. Gerek kişisel biçem, gerekse ağ biçemi, bizim biçem olarak

adlandırdığımız kavramın bir parçası olarak anlam kazanır. Sanatçının kişisel biçemi, içerisinde bulunduğu çağın sanatsal araçları ile şekillenir. Bu ise sanatçının kişisel biçeminin oluşmasındaki özgürlüğü kısıtlayan bir faktör olmakla birlikte, kişisel biçem ile çağ biçemi arasındaki ilişkiyi özetler niteliktedir. Biçem kavramı, kişisel biçem, çağ biçemi ve diğer sınıflandırılan biçem kategorilerinin bir bütünüdür (Gombrich, 1992: 74-75).

Biçem kavramına ilişkin bir diğer yaklaşım ise sanat eserinin ortaya çıktığı dönemin toplumsal ve tarihsel koşullarını temel almaktadır. Bu yaklaşım, tarihsel, kültürel ve toplumsal zeminin biçem ile yakından ilişkili olduğu görüşü üzerine şekillenir. Mehmet H. Doğan (1998: 296), sanat eserlerinde biçemi "düşünce ya da duyguları anlatım tarzı; bir dönemin bir sanat türünün ya da bir sanatçının anlatış tarzı" olarak tanımlar. Ancak Doğan'a (1998: 296-297) göre, bu kavram tanımı kadar kolay açıklanamamaktadır. Sanatçı içinde bulunduğu dönemle birlikte, ülkesinin toplumsal ve tarihsel koşulları başta olmak üzere kişisel yeteneği ve dünya görüşüyle birlikte değerlendirilmelidir. Biçem üzerine gerçekleştirilen değerlendirmelerde sanatçının kişisel biçimini ortaya çıkarmak için içerisinde bulunduğu sanatsal ortamın özelliklerini ve bu özelliklerle, benzerlik ya da farklılıklarını tespit etmek yeterli değildir. Aynı zamanda bu benzerlik ve farklılıkların sanat tarihi içerisindeki anlamını, toplumsal koşullarla ilişkisini de tespit etmek gereklidir.

mran Bulut'un *Avrupa Resminde slup ve Anlam* kitabında ifade ettiği düşünceler, Mehmet H. Doğan'ın biçem kavramı üzerine ifade ettiği düşünceler ile paralel yöndedir. Bulut'a (2002: 5-24) göre, biçem, din, sosyal yapılar, politik sistemler ve ekonomik şartlar gibi sanatçının içinde bulunduğu zamana ve ortama bağlı özelliklerin eserdeki yansımalarının tümü, kendisini ifade ettiren tinsel yapısı ve içselliğidir. Bulut, içerik ve biçim ilişkisinde, biçimselliğin ancak içerikle gelişebildiğini söyler. Biçem kavramının ise içerik aracılığıyla aktarılan, biçimin bir sonucu olduğunu vurgular.

Tüm bu yaklaşımların yanı sıra biçem kavramını bütünsel bir bakış açısıyla ele alan George Kubler, kavramın tanımından, tarihsel gelişimine kadar birçok konuya kendi perspektifinden yer vermiştir. Kubler'e (1987: 164-167) göre, biçem, etimolojik olarak iki farklı kökene sahip olan ve çok eski tarihlere dayanan bir kavramdır. Kavramın etimolojik kökeni, mimari alandaki biçem kavramına işaret eden Yunanca *stylos* sözcüğü iken, edebiyatta biçem kavramına karşılık gelen Latince *stilus* sözcüğüdür. İki alanda farklı kökenlere dayanan bu kavram, birleşik bir doğaya sahip olması nedeniyle, tarihsel gelişiminde bütünleyici bir ilerleme kaydetmiştir. Bu nedenle, biçem kavramı birçok sanat dalında, farklı işleyişlere sahip olsa dahi doğası gereği temel yapısı bir çatı altında şekillenmiştir. Bu yapıya dair araştırmalar, 1950'ler ile birlikte ivme kazanmış, birçok kuramcı ve araştırmacının da bakışını çevirdiği bir alan haline gelmiştir. Ancak bu araştırmalar, zaman zaman biçem kavramını belirli kalıplar içerisinde alarak, kavrama dair sınırlı bir alan yaratılmasına neden olmuştur.

Biçem kavramına dair kimi yaklaşımlar; sanat eserinin üretildiği dönemin, toplumsal, tarihsel ve ekonomik koşulları üzerine odaklanarak, kavramı diğer değişkenlere bağlı olarak ele alırken, kimi yaklaşımlar ise; kavramı, sanatçının düşünsel dünyası, kişisel yetenekleri ve üretimde bulunduğu sanat dalının anlatım araçları çerçevesinde ele alarak, sanatçıya dönük biçemsel analize dikkat çeker. Bu yaklaşımda, sanatçının i dünyası ve ideolojik bakış açısı, sanatçının kişisel biçeminde karşılık bulur. Ancak, Kubler'in de (1987: 172-173) ifade ettiği gibi, kavramın tüm bileşenleri, kavrama bütünlük kazandırmakla birlikte, bir bileşen diğerinin tamamlayıcısı olma görevini üstlenmektedir. Bu nedenle kavram, bütünleyici bir bakış açısıyla ele alınmalıdır.

Biçem kavramı, birçok yazar-araştırmacı-kuramcı tarafından ele alınmış, farklı sanat dalları içerisindeki konumuna yer verilerek tanımlanmaya ve ifade edilmeye çalışılmıştır. Tüm bu tanımlar ve ifadelerde göze çarpan ortak payda ise sanatçı-eser ilişkisidir. Sanatçı, eseri oluştururken kullandığı gerek biçimsel gerekse içeriksel öğeler ile yeni bir anlam yaratır. Sanat eseri, bu anlamın biçim-içerik uyumu içerisinde, sanatsal araçlarla ortaya çıkan algılanabilir bir varoluşudur. Sanat eserindeki anlam yaratıcısının yönetmen olduğu sinema sanatında ise, biçem kavramı, sinemaya özgü bir mevcudiyet gösterir.

Birçok sanat dalının, içeriksel ve biçimsel öğelerini içerisinde bulunduran sinema sanatında, biçem kavramı oldukça geniş kapsamlı bir konu olarak karşımıza çıkmaktadır. Topçu'nun da (2010: 132) ifade ettiği gibi, sinemada biçem kavramı, oldukça karmaşık bir yapıya sahiptir. Sinemada, ülkelerin, dönemlerin ve filmlerin biemlerinden bahsedilebileceği gibi, yönetmenlerin kişisel biemlerinden de söz edilebilmektedir. Kişisel biçeme sahip olan yönetmenler, sinemanın içeriksel ve biçimsel araçlarından faydalanarak, kendilerine özgü sinema dillerini oluşurmaktadır.

Sinemada biçem kavramı, yönetmenin kendisine özgü bir sinema anlayışına sahip olup olmadığının tespit edilmesine olanak tanırken, aynı zamanda dönemlerin, ülkelerin ve akımların ortak ya da farklı özelliklerinin ortaya çıkarılmasını sağlayarak, sinema tarihinin düzenlenmesinde rol oynar. Bu noktada, sinema sanatında biçem kavramını ele alırken; Sinemada biçem kavramı nedir?, Sinemada biçemsel kategoriler nasıl oluşmaktadır?, Tarihsel süreç içerisinde biçem kavramı nasıl gelişim göstermiştir?, Sinemada biçemi oluşturan öğeler nelerdir? sorularına yanıt aramak önem taşımaktadır.

3. SİNEMADA BİÇEM KAVRAMI

Her sanat dalının, kendisine özgü bir işleyiş biçimi ve anlatım araçları vardır. Bu sanat dalları içerisinde oldukça kompleks bir yapısı olan sinema, kendisine özgü biçemsel bir tanıma ve yaklaşıma sahiptir. Birçok sanat dalının biçemsel öğelerini içerisinde barındırması, kolektif bir üretim şekline sahip olması ve film üretiminde faydalandığı araçların teknolojiyle yakından ilişkili olması nedeniyle, sinemada diğer sanat dallarından farklı biçem oluşturma şekilleri varoluş kazanmıştır. Sinemada filmler, sahip olduğu biçemsel yapı ile anlamlandırılırken, bir filmin biçemsel yapısı, aynı zamanda yönetmenin anlam aktarımını gerçekleştirdiği bir alan olarak kabul görmektedir. Sinemada biçem kavramı, filmlerin farklı yaklaşımlarla incelenmesine ve sinemaya dair bakışın geliştirilmesine olanak tanımaktadır. Bu nedenle, sinemada biçem kavramı, tarihsel gelişimi ve sahip olduğu öğeler ile birlikte ele alınmalıdır.

3.1. Sinemada Biçem

Sinemanın, mekanik anlatım araçlarından hem görsel hem de işitsel özelliklere sahip bir sanat eseri üretme amacıyla faydalanması, sinemayı diğer sanat dallarından ayırmaktadır. Bu ayırım, film sanatının kendi içerisinde hem içerik hem de biçim olarak heykel, resim, edebiyat ve müzik gibi diğer sanat dallarından farklı olarak nasıl bir dil kullandığı, kullanması gerektiği üzerine tartışmalara yol açmıştır. V. I. Pudovkin, *Sinemanın Temel İlkeleri* kitabında film dilini açıklarken bir başka sanat dalı olan edebiyattan faydalanmıştır. Pudovkin'e (1966: 15-16) göre, bir yazar için sözcük ne ifade etmekteyse, bir yönetmen için de filmin tamamlanmış her çekimi aynı şeyi ifade etmektedir. Yazar ve yönetmen bir bütün oluşturabilmek için bu öğelerden kurgu aracılığıyla faydalanmaktadır. Yazar anlatım aracı olarak sözcükleri kullanırken, yönetmen görüntüleri kullanmaktadır. Sinemanın, geleneksel sanat dallarına nazaran genç bir sanat dalı olması ve sanatçının yaratım aracı olarak görsel ve işitsel bir anlatım yolunu kullanması nedeniyle, kendisine özgü biçemi nasıl gerçekleştirdiği diğer sanat dallarının işleyiş biçimlerinden yola çıkılarak ifade edilmiştir.

Rudolf Arnheim (2002: 36), sinemanın sanata dönüşme öyküsünü řu sözlerle ifade eder: "Sinema sanatı ancak yönetmenler bilinçli veya bilinçsiz olarak sinematografik tekniğin olanaklarını geliştirmeye ve sanatsal üretimler yapmak için onlardan yararlanmaya başladıkları zaman adım adım gelişti." Bu gelişme ise sinemanın diğer sanat dallarından bağımsız olarak kendisine özgü biçemsel bir anlatım yolu bulmasına ve biçem kavramının sahip olduğu öğelerin belirlenmesine olanak sağlamıştır.

Sinemanın içeriksel ve biçimsel olanakları, sanat olarak sinemanın varoluş formunu

oluşturmaktadır. Sinemada biçem kavramı, sanatçının öykü ve öykünün anlatım Őekli belirlenmede, içeriksel ve biçimsel olanakların arasından yaptığı seçimlerin bir bütünü veya sonucu olarak karşımıza çıkmakta, film sanatının kendisine özgü aktarım yolunu ifade etmektedir. Sinematografin icadı ile başlayan biçem tartışmaları, sinemanın tarihsel gelişimiyle birlikte evrilmiş, bu tartışmalarla birlikte sinemada biçem kavramı farklı bakış aılıyla ele alınarak film sanatı içerisindeki yeri saptanmaya çalışılmıştır.

Sinemada biçem, yönetmenlerin, nc yönetmenlerden ödünç aldığı kadar kendilerinden de ödünç alarak, çalışmalarında aynı araçlardan, tekniklerden ve anlatımsal ögelerden nasıl faydalandığı ve bu ögelerin nasıl tekrarlandığıyla ilişkilidir (Kael, 2010: 48). Bu yönüyle sinemada biçem, özgünlük kavramının altını çizerken, film üretiminde, yönetmenin sinemanın olanaklarından nasıl faydalandığı üzerinde durur. Bazin'in de (2011: 187) belirttiği gibi, sinemada biçem, yönetmenin film üretiminde farklı bir bakış açısı geliştirebilmesidir.

David Bordwell (1997: 4), sinemada biçem kavramını filmin tekniğinin sistematik ve anlamlı kullanımı olarak tanımlamaktadır. Film tekniğini ise, anlatı yapısı, *mise en scene* (ereveleme, aydınlatma, oyuncu devinimi, kostüm ve dekor), sinematografi (kamera hareketleri ve çekim ölçekleri), kurgu ve ses ögeleri oluşturmaktadır. Bordwell'e (1997: 4) göre, biçem, temel olarak görüntü ve seslerin dokusudur, yönetmen tarafından belirli tarihsel koşullarda yapılan seçimlerin sonucudur. Bordwell (1997: 4-5), biçem tarihini sinemanın estetik tarihi olarak aktarmaktadır. Birçok film kuramcısı estetik tarihini, sinema teknolojisi, tarihsel koşullar, toplum ve kültürden bağımsız olduğunu düşünmektedir. Ancak, film sanatı, diğer sanat dallarında olduğu gibi, içerisinde doğduğu kültürel, toplumsal ve endüstriyel zeminden beslenmektedir. Sinema üzerinde dolaylı ya da dolaysız olarak etkiye sahip olan bu faktörler, bu sanatın temel işleyiş mekanizması olan biçem kavramının da kendi içerisinde farklı Őekillerde sınıflara ayrılmasına neden olmuştur. Bu anlamıyla biçem, tek bir filmle sınırlı olabileceği gibi, birçok filmin ortak biçemsel özelliklere sahip olmasıyla grupsal ya da dönemsel olarak da kategorize edilebilmektedir.

Sinemada biçemi, sanatçının içeriksel ve biçimsel olanakları nasıl kullandığı, nasıl Őekillendirdiđi ve hatta nasıl manipüle ettiğiyle ilişkilendiren Louis Giannetti, *Understanding Movies* (2000) kitabında kavramı derinlemesine ele almaktadır. Giannetti, sinemada biçem kavramını *Gerçekçilik*, *Klasizm* ve *Biçimcilik* olarak üç farklı kategoriye ayırmaktadır. Giannetti'ye (2000: 4-8) göre, gerçekçi filmler, sinemasal araçlardan bir ayna olarak faydalandığı, gerçekliğin en az bozuma uğrayarak seyirciye aktarıldığı filmlerdir. Bu filmlerde, yönetmen görünmez olma eğilimindedir. Sinemanın içeriksel ve biçimsel ögeleri, yalnızca var olanın en saf Şekliyle aktarılmasında işlevsellik kazanır. Bu durum, gerçekçi filmlerin sanattan yoksun olduğunu göstermemektedir. Gerçekçi filmler, biçemi sinema sanatının içerisine gizleyerek kendisine özgü bir görünüm kazanmasına olanak tanır. Biçimci filmlerde ise tam tersi

bir durum söz konusudur. Yönetmen, sanatsal yaratımında kendi düşüncelerini ifade etmekten ve gerçeklik deneyimini seyirciyle paylaşmaktan kaçınmamaktadır. Bu paylaşım ise, yönetmenin biçemsel öğeleri kendi zihinsel süzgecinden geçirerek vurgulama eēilimi sonucunda gerçekleşmektedir. Biçimci sinema, büyük ölçüde yönetmen sineması olmakla birlikte bu filmler, yüksek düzeyde manipülasyona ve gerekliēin stilize edilmesine sahiptir. Gerçekçi ve biçimci sinemada, biçem kavramı farklı Őekillerde varoluş kazanmaktadır.

Klasik sinema, gerçekçi ve biçimci sinemanın kullanmayı yeēlediēi biçemsel tercihlerin orta noktasında yer almaktadır. Gerekiliēin ve biimciliēin u noktalarından kaçınan bu sinemada, biçim nadir olarak görünüm kazanır. Filmin teknik yanının vurgulanmasından ve biçimsel zgnlēin odak noktasına alınmasından ziyade, bu filmlerde anlatı ve anlatı öğeleri üzerine odaklanılmaktadır. Gerçekçi ve biçimci sinemasının aksine, klasik sinemada biçemsel öğeler sanatsal yaratımı vurgulamak ya da görünmez kılmak adına kullanılmamaktadır (Güçhan, 1999: 15-16). Sinemada biçem kavramına dair yukarıda ifade edilmeye çalışılan kategoriler, temel olarak görüntü ve sesin anlatı yapısını nasıl aktardıēı sorusunun cevabına göre oluşturulmuştur. Gerçekçi, klasik ya da biçimci biçemler, kullandıēı kamera hareketleri, çerçeveleme, ışık ve kurgu gibi sinemanın teknik özellikleri ve anlatı yapısı ve anlatı yapısının öğeleri olan karakter, tema ve motif gibi içeriksel özellikleri ile birbirlerinden ayrılmaktadırlar.

Noel Carroll (akt. Serter, 2005: 22), sinemada biçemi genel biçem, kişisel biçem ve bir filmin biçemi olmak üzere üç Şekilde sınıflandırmaktadır. Genel ve kişisel biçem, bir grup filmin ortak biçemsel öğeleri üzerine odaklanırken, bir filmin biçemi ise sanatçıdan ve diēer deēiřkenlerden baēımsız olarak filmin biçemsel özelliklerine odaklanır. Bu filmler kendilerine özgü biçemsel yapılarıyla nc niteliēindedirler; *Citizen Kane* gibi. Genel biçem kategorisi de kendi içerisinde sınıflara ayırır; evrensel biçem, dönemsel biçem, türsel biçem ve ekol biçemi. Evrensel biçem tüm filmlerde ortak olarak kullanılabilen biçemsel öğeleri ifade ederken, dönemsel biçem, biçemsel öğeleri özgül tarihsel koşullarla birlikte deēerlendirmektedir.

"Bir film, temelde birlikte işleyen iki yapıdan oluşur: yk ve öykünün nasıl anlatıldıēı" (Topçu, 2010: 131). Bir filmin biçemini oluşturan bu yapı, yönetmen tarafından bir araya getirilmiş bütüncül bir yaratım Şeklidir. Kişisel biçem ise, bir filme özgü biemin yönetmen tarafından diēer filmlerinde de tekrar edilmesine dayanmaktadır. Biçem, bir bütün olarak dřnldēinde, kişisel biçem bu bütünün bir parçasını oluşturmaktadır. Yönetmenin, sinemanın olanaklarından faydalanarak bir söylemde bulunması ve bunu tekrar eden biçemsel öğeleri kullanarak yapması, o yönetmenin kişisel biçemini oluşturmaktadır.

Bordwell, bir filmin biçemi ile biçem kavramı arasındaki ilişkiye vurgu yaparak kişisel biçemi Őu ifadelerle aktarır:

Temel olarak biçem tek bir filme dayanır. Jean Renoir veya Alfred Hitchcock veya Hou Hsiao-Hsien sinemasında kişisel biemden bahsedebiliriz. Grupsal biçem olarak, Sovyet

Montaj film yapım tarzı veya Hollywood stüdyolarından bahsedilebilir. Her iki durumda da, asgari olarak, karakteristik teknik seçimlerden söz etmek mümkündür, ancak kişisel biemde anlatım stratejileri veya tercih edilen konular veya temalar gibi diğerk özellikler filmlerin yaratıcısı konumunda olan yönetmene aittir. Dolayısıyla, Hitchcock'un biçeminin bir parçası olarak, şüpheli diyalog uygulamaları veya tekrar eden temalarını kişisel biçem dahilinde değerlendirebiliriz. Bununla birlikte, sahnelenme, çekim, kesme ve sesin tekrarlayan özellikleri, herhangi bir kişisel veya grupsal biemin önemli bir parçaları olarak kalacaktır (Borwell, 1997: 4).

Sinemada biçem kavramı, sinemanın sahip olduğu anlatım olanakları ve bu olanakların kullanımıyla, yönetmenden yönetmene, dönemlere, tarihsel koşullara, türlere ve sinema akımlarına göre farklılık göstermektedir. Bu biçem türlerinden kişisel biçem ise, yönetmen ile film arasındaki ilişkiye odaklanmaktadır. Kişisel biçem, yönetmenin, film üretiminde bulunurken, kişisel yeteneklerini ve düşünsel dünyasını, sinemasal araçlardan faydalanarak aktarması olarak ifade edilebilir.

Özellikle, sanat filmi olarak adlandırılan filmlerin büyük çoğunluğu, yönetmenin film üzerindeki kişisel biçemi değerlendirilerek belirlenmektedir. Bu yönüyle, yönetmenin sinemasal başarısı kendi özgün biçemini yaratma kabiliyeti ile ilişkilendirilmektedir. Sinemanın bir sanat dalı olarak kabul görmesinin ardından, yönetmen ve film arasındaki diyalektik ilişkiye odaklanan *auteur* kuram, sinemada biçem kavramına, yönetmen odaklı bir bakış sunmaktadır. *Auteur* kuram, kişisel biçeme dair detaylı bakış sağlaması ve özgün kişisel biçem teşhis yöntemleri nedeniyle, sinemada biçem çalışmaları içerisinde oldukça önemli bir yere sahiptir.

3.1.1. Auteur Kuram erevesinde Sinemada Biçem Kavramına Bakış

Türkçe karşılığı "yazar" olan *auteur* terimi, sinemaya Fransız film eleştirmenleri tarafından kazandırılmıştır. Filme içeriksel ve biçimsel olarak kendi biçemini aktarabilen yönetmenleri tanımlamak için kullanılan *auteur* terimi, zamanla kuram haline dönüşmüştür.

Auteur kuram hangi filmin sanat olduğuna dair soruların cevabını ararken, diğerk çalışmalardan farklı olarak yüzünü yönetmene döner. Ana düşünce filmi, yaratıcısı olan yönetmenden bağımsız değerlendirmeme gerekliliğidir. Bu yaklaşım, yapıtı değerlendirebilmek için yönetmenin hayatının incelenmesi gerektiğini savunur. Yönetmen anlamı retendir ve filmin yaratıcısıdır. Sinema araştırmalarındaki diğerk değişkenlere bağlı olarak zamanla evrilen *auteur* kuram, yönetmenin film üzerindeki etkisini odak noktası alır. *Auteur* yönetmen, bir filmde diğerkine devam eden ayırt edici bir kişiliğe sahip olandır.

Sinemada *auteur* terimi, ilk olarak dönemin önde gelen sinema dergilerinden biri olan *Cahiers du Cinéma*'da gerçekleşen tartişmalarla kavramsal olarak ele alınmıştır. Ancak yönetmenin film sanatı üzerindeki etkisi çok öncesinde tartişılmaya başlanır. Fransa'da 1908'de

ortaya çıkan *Film d'Art*(sanat sineması) hareketine bir tepki olarak, 1913'te Almanya'da *Autorenfilm*(yönetmen filmi) terimi tartışmaya açıldı. Dönemin yüksek/düşük sanat sınıflandırması ve filmlerin sanatsal değeri üzerine görüşler, bir filmin kime ait olduğu tartışmalarını da beraberinde getirmiştir. *Autorenfilm* kavramı senaristlerin filmin bütününde hak iddia etmesine yol açan bir görüş haline gelir. Fransa'da şekillenen *Film d'art* görüşü ise her zaman olmamakla birlikte, filmi yazan ve gerçekleştiren kişi olan yönetmenin film üzerindeki hakimiyetini kabul eder (Hayward, 2012: 49). Yönetmenin film üzerindeki hakimiyetine yönelik tartışmalar sinemanın gelişimiyle birlikte değişime uğramıştır. Amerika'da 1920'li yıllarla birlikte sinema endstrileşiirken, Avrupa'da sinema bir sanat dalı olarak ilk örneklerini vermeye başlamıştır.

Her film sanat eseri midir? Amerika'da stüdyo sistemi içerisinde ortaya çıkarılan filmler sanat niteliği taşır mı? Bir filmin sahibi kimdir? Yönetmen tıpkı bir yazar gibi soyut ve deneyimsel düşüncelerini filme aktarma olanağına sahip midir? *Auteur* yaklaşım bu sorulara yanıt ararken, dönemin ne çıkan tartışmaları *auteur* kuramın temellerini atmada küçük yapı taşları oluşturmuştur. Bu yaklaşım tek bir kuramsal zeminden hareketle değil, farklı görüş ve düşüncelerin bir araya gelmesiyle oluşmuştur.

Alexandre Astruc'un 1948 tarihinde yayınlanan "Yeni Bir ncnn Doğumu: Kamera-Kalem" isimli makalesi, *auteur* kavramının sinema çevrelerince ele alınarak incelenmesine ve kuramsal zemine taşınarak yeni düşünceler geliştirilmesine olanak sağlamıştır. Düşüncenin ifade edilişi üzerinde duran Astruc, yönetmenin de duygularını tıpkı bir yazar gibi eserine aktarabileceğini belirtmiştir.

Astruc'a göre yazar nasıl ki kendi biemiyle tek başına bir kitap ortaya koyabiliyorsa, yönetmen de bu biemiyle bir film yaratabilir. "Kamera-Kalem" kavramıyla yönetmen filmin yaratıcısı olarak konumlandırılmıştır. Bu anlayışa göre yönetmen bir edebiyatının kalemini kullandığı özgürlükte kamerasını kullanmalıdır. Filmin sahibi(yönetmen) belli bir stili olan kişi ve filmin tek sahibidir. "[...] her filmle yeniden ortaya çıkan evrenin gücü ve büyüklüğü yönetmenin her vakit öğelerine söz geçirmesine bağlıdır. Yönetmen o öğeleri büker, eğirir, bunu da belki kendisi için değil onların karşısında duyduğu herhangi bir gerileme zorunluluğundan yapar" (Astruc, 1968: 462). Astruc bu düşünceleriyle yaratıcıya(auteur) yönelik eleştiriye dikkat çeker. Roman yazarı nasıl ki eser üzerindeki sorumluluğun mutlak sahibi ise auteur yönetmen de kendisine özgü bir film biçemi oluşturmada sorumluluk sahibi olandır.

Alexandre Astruc'un "Yeni Bir ncnn Doğumu: Kamera-Kalem" makalesi sinemada kişisel biçem üzerine bir önerme olmasının yanında, zamanla film sanatı üzerine farklı düşünme biçimleri geliştirilmesine katkı sunan bir kaynak haline gelmiştir. Andrew Sarris, 1962'de yayınlanan "Auteur Kuram zerine Notlar" makalesiyle, yaratıcı yönetmen kavramını kendi perspektifi doğrultusunda kavramsallaştırarak "Auteur Kuram" olarak ele almıştır. Sarris, bu

makaleyle *auteur* kuramın ölçütlere ve değer kriterlerine sahip kuramsal bir zemine oturmasına öncülük etmiştir. Sarris'e göre, *auteur* kuramın ilk sayılısı yönetmenin teknik yeterliliğidir ve en dıştaki halkadır. Yönetmen, film üzerinde etkin bir teknik yeterliliğe sahip olmalıdır. Bu noktada tüm filmlerin sahip olduğu konu, tema, kurgu ve müzik gibi öğelerin dışında da film, yönetmen tarafından sinema sezgisiyle ele alınmalı ve eleştirel değer taşımalıdır. Eğer yönetmen teknik yeterliliğe sahip değilse ve film yapma içgüdüsü mevcut değilse o yönetmen kötü bir yönetmendir. Sarris'e göre bir değer ölçütü olarak yönetmenin ayırt edilebilir bir kişiliğe sahip olması, *auteur* kuramın ikinci sayılısıdır ve ilk halka olan teknik yeterliliğe sahip olma kriterinin ardından gelir. Sarris, bu kriteri yönetmenin biçem karakteristikleri olarak tanımlar. Filmde gördüğümüz birçok Őey, yönetmenin kişisel imzasını taşır ve bu imza filmin biçemsel özellikleri ile aktarılır. *Auteur* yönetmen düşünce ve hislerini filme aktararak kişisel bir biçem oluşturur ve bunu filmde filmde sürdürür. Sarris, *auteur* kuramın son sayılısının ise i anlam olduğunu ifade eder. Yönetmenin kişiliği ve malzemesi arasındaki gerilim i anlamı ortaya çıkarır. Bunun net ifadesinin yapılamayacağını belirten Sarris, i anlamı ruhun coşkusu olarak tanımlar (Sarris, 2010: 41-45).

Őükran Kuyucak Esen'e (2015: 15) göre ise, Sarris, *Auteur Kuram zerine Notlar* makalesiyle *La politique des auteurs* görüşünü geliştirerek, ölçülerini netleştirmiştir. Aynı zamanda ikinci halka olan kişisel üslubun, filmde filmde devam etmesi gerektiğini öne sürerek, kurama bir tutarlılık kazandırmıştır. Edward Buscombe (1973: 81), Sarris'in bu makalesinin amacını Őu Şekilde zetler: "Sinema tarihi *auteur*'lerin tarihidir." Buradan hareketle, Andrew Sarris'in bu makalesinin *auteur* yaklaşıma yöntem kazandırarak, kurama işlevsellik kazandırdığını söylemek mümkündür.

Auteur kuram üzerine sıkça tartışılmış, bu konuda birçok kuramcı ve araştırmacı kurama dair görüşlerini ve önerilerini ortaya koymuştur. Kültürel değeri bireyden kalkarak ölçmesi, yönetmenleri yapıtından bağımsız değerlendirmesi gibi nedenlerle pek çok kuramcı Sarris'i eleştirmiştir. Bunların başında ise Bazin gelmektedir. Bazin, *auteur* yaklaşıma değil, kişiler üzerinden kült yaratılarak tanrılaştırma sistemine karşı çıkmıştır. *Auteur* bir statü elde ederken, film yadsınmaktadır. Bu ise, Bazin'e göre, *auteur* olarak nitelendirilen yönetmenlerin kötü filmler yapmasının göz ardı edilmesine yol açmaktadır. Yönetmenin film üzerindeki etkisi dikkate alındığında, *auteur* kuram film incelemelerinde daha verimli bir alan sağlayacaktır. Bazin'e göre bu yaklaşım sanatsal yaratımda bir referans standardı olarak kişisel faktörü tercih etmekten ve bunun bir filmde diğerine sürdüğünü hatta geliştiğini varsaymaktan oluşur (Bazin, 2012: 95).

Yönetmenlerin kişisel gelişiminin filmde filmde sürdüğünü, sinemadaki dinamiklerin değişkenliğin altını çizerek, sinemada bunu kolayca gözlemlemenin ve saptamanın zor olduğunu ifade eden Bazin, filmin kültürel bir nesne olarak sinema tarihinde bir yeri olduğunu belirtir.

Andre Bazin'in *auteur* kurama katkılarını Seçil Bker (1986: 71) Őu Şekilde açıklamıŐtı: "Bazin aynı zamanda 'neyin auteur' ?' sorusunu sorarak *auteur*+konu=yapıt denklemini sunarak konuyu anımsatır, yönetmenin yapıtıyla beraber değerlendirilmesi gerektiğini açıklayarak *auteur* kuramın gelişimine katkıda bulunur."

Andre Bazin'in sinema çalıŐmalarına kuramsal etkisi ve katkısı, film eleŐtirisinin edebiyat eleştirisi gibi kendisini tanımlamıŐ bir disiplin olarak kabul edilmesine katkıda bulunmuştur. Sinema zerine kuramsal bir düşünme sahası yaratan Bazin, filmlerin akademik bir çalışma alanı olarak üniversitelerde kendilerine yer bulmalarına aracılık ederek, sinema üzerine yapılan çalıŐmaların gelişiminde büyük rol oynamıştır (zden, 2004: 45). Andre Bazin, genelde sinema kuramlarına, özelde ise *auteur* kurama dair yenilikçi fikirleriyle bir düşünme alanı yaratmıştır. Aynı zamanda *auteur* kavramının çıkıŐ noktası olan *La politique des auteurs* görüŐünün babası olarak kabul edilen Bazin, bu görüŐün öncüsü olmasına rağmen kuramın eksiklerini tespit ederek, eleştirel bir bakış doğrultusunda kuramı geliştirmeye çalıŐmıŐtır.

Peter Wollen ise, *auteur* kurama diğer eleŐtirmenlerin aksine farklı bir bakış açısıyla yaklaŐır. *Auteur* kuramın yoruma dayalı, belirli bir derecelendirme sistemine sahip olmayan biçimsel kodlamalardan ziyade, derecelendirilmiŐ kiplere dayanan bir kuram olarak ele alınması gerektiğini belirtir. Bu derecelendirilmiŐ kipler ise sadece filmin biçimsel özelliklerine değil, aynı zamanda içeriksel özelliklerine de odaklanarak yaratıcı yönetmen teŐhisini mümkün kılar (Wollen, 1989: 68-103). Bu yanıyla, Wollen'in *auteur* kuram hakkındaki görüŐleri, diğer auteurist yazarlardan ayrılır.

Auteur yaklaŐımı, yapıyı göz ardı ettiği için eleŐtiren Peter Wollen, filmde yönetmenin amaçlamadığı, bilinçli olarak koymadığı anlamların varlığından söz eder. Wollen, yönetmenin filmlerinin çözümlenmesinin çok önemli sonuçlara götüreceğini belirterek, yapısalcı yaklaŐımla *auteur* kuramı birleŐtirir. Wollen'in ele aldığı yapısalcı yaklaŐıma göre yönetmen film biçeminin yaratıcısı değil, taŐıyıcısıdır. Yönetmen, ancak filmleri üzerinden irdelendiğinde özne olarak konumlandırılabilir. Bu nedenle *auteur* yönetmeni teşhis etmedeki temel kriterlerden biri olan kişisel biemin, yalnızca yönetmenin filmleri üzerinden tespiti mümkündür. Wollen "Yönetmenin kiŐilięi biçem ve görüntü düzenlenmesinden kaynaklanmaz, temaya özgü motiflerden kaynaklanır" diyerek, sinema okumalarında yapısalcı bir yöntemle yapıtın yaratıcısına ulaŐılacaęını belirtir (Wollen, 1989: 73). Wollen, filmin biçimsel özelliklerinin yanında içeriksel özellikler olan tema, motif ve karŐıtlık öğelerine odaklanarak, yönetmenin bilinçli veya bilindiŐı ortaya koyduğu anlatısal kodları çözümlenmenin de önemini ortaya koymuŐtur.

Bugün, sinema çalıŐmalarında "*auteur* kuram" ismiyle kavramsallaŐtırılarak faydalanılan bu eleştirel yöntem, Alexandre Astruc, Andrew Sarris, Andre Bazin ve Peter Wollen gibi kurama öncülük edenlerin yanında birçok sinema yazarı tarafından da ele alınarak, farklı görüŐ ve

eleştirilerle gelişim kazanmış, farklı bakış açılarıyla yorumlanmıştır. *Auteur* kuram, sinemanın özgül tarihsel koşulları içerisinde, biçemsel olanakları üzerine metodolojik bir harita sunması nedeniyle, film ve filmin yaratıcısı üzerine sorulan sorulara yanıtlar verilmesine olanak tanıyarak, sinemayı anlamamıza aracılık etmiştir. Bu yanıyla, yönetmen ve film arasındaki ilişkiye dikkat çeken *auteur* kuram, kişisel biçeme dair yaklaşım ve teşhis yöntemleriyle, sinemada kişisel biçem çalışmaları içerisinde oldukça önemli bir yere sahiptir.

3.2. Sinemada Biçem Kavramının Tarihsel Gelişimi

Yeni bir teknolojik ve kültürel keşif olarak, Lumière kardeşler tarafından sinematografin icat edilmesiyle, sinemanın kendisine özgü biçemsel tarihi de başlamıştır. Lumière kardeşler ve kendilerine bağlı çalışan kameramanlar, gündelik hayatı konu edinen, gerçek mekanlarda sabit çerçeve ve tek çekimden oluşan dönemin ilk filmlerini seyirciyle buluşturmuştur. Özgül tarihsel koşullar içerisinde değerlendirildiğinde bu filmler, yaşanmış bir olaya tekrar tanıklık edilmesine aracılık eden teknolojik bir keşif olarak işlevsellik kazanmıştır. Nilgün Abisel'e (2003: 34) göre, bu filmlerdeki gerçekçi yaklaşım, sonraki yıllarda İtalyan yeni gerçekçilerine dek uzanacak eğilimin başlangıcı olmuştur. Sinemanın ilk dönem izleyicileri tarafından oldukça ilgiyle seyredilen belgesel formundaki bu ilk filmler, kameranın oluşturulan çerçeve dahilinde eylemi izlediği, kendisine ait bir öykü ve kurguya sahip olmayan, sinemanın yeni bir keşif olarak tanıtıldığı filmlerdir. Yeni bir icat olan sinemada, 1900'lere kadar, hareketi mekanik olarak kaydeden bu doğrusal anlatım hakimiyetini sürdürmüştür.

Roberta Pearson (2008: 34), sinemanın ilk yıllarının biçemsel olarak iki döneme ayrıldığını belirtir. Filmlerin büyük bir kısmının o dönemde yaşanan güncel olayların tek çekiminden oluşan 1894-1902/3 yılları ve çekimler arasında anlatsal bağlantılar kuran, çok çekimli, öykülü filmlerin üreilmeye başlandığı 1903-7 yılları. 1894-1902/3 yılları arasında hakimiyetini sürdüren olay ve haber filmleri zamanla yerini öykülü filmlere bırakmıştır. Tiyatro oyuncusu Georges Mèliès, yaptığı filmlerle erken dönem sinemasında bu geçişe öncülük eden filmlerin ilk örneklerini veren isim olmuştur. Mèliès, yeni çekim yöntemlerine başvurmasıyla sinemanın biçemsel seyrinin değişimine de katkıda bulunmuştur. Filmlerinde dekor, kostüm, makyaj, ışık ve sahneleme gibi öğelerden faydalanarak fantastik öyküler anlatmış, bu nedenle filmleri sinema tarihinde önemli bir dönüm noktası oluşturmuştur. Abisel'e (2003: 58) göre, Mèliès'in sahneleri anlatı içerisindeki bütünlüğünü koruyarak sıralaması ve imgelemi bir öykü örgüsü haline dönüştürmesi, film sanatında kişisel biçemlerin geliştirilebileceğinin göstergesi olmuştur.

David Bordwell, erken dönem sinemanın görsel dilini, sinemanın bir sanat olarak varoluş sürecine hazırlık olarak değerlendirmektedir. Bordwell, bu dönem üretilen filmlerin

sahip olduğu bu sinema dilini ise *Temel yk* (The Basic Story) olarak adlandırmaktadır. Temel yk, sinema filminin bir olayı kaydetme kapasitesini terk ederek, sinemaya özgü biçemi geliştirmesine aracılık etmektedir (Bordwell, 1997: 13). Temel yk kavramı, Lumir'nin *Bahçivanın Sulanışı* filmi ile başlamış, Mlis'in fantastik öyküleri ile birlikte gelişimini sürdürmüştür. Mlis, sinemanın teknik imkanlarından faydalanarak gerçekçi olmayan bir anlatımın mümkün olabileceğini göstermiş, bu nedenle ilk dönem alışılmış filmsel yaklaşımın ötesine geçmiştir. Buradan hareketle, Mlis'in kurmaca anlatı sinemasının temellerini attığını söylemek mümkündür. Edison'un yönetmenlerinden biri olan Edwin S. Porter ise, filmlerinde anlatı devamlılığını sağlaması ve klasik anlatı öğelerini kullanmasıyla, Temel yk geleneğinin gelişimine katkıda bulunan ikinci isim olmuştur. Porter, *The Life of an American Fireman* ve *The Great Train Robbery* filmleriyle klasik Amerikan sinemasının ilk örneklerini vermiştir.

1908'de, Griffith yönetmenlik kariyerine başlayarak, anlatıya motivasyon kazandırmak amacıyla sinemanın teknik imkanlarından faydalanmıştır. Dönemin çekim geleneğinin aksine Griffith, yakın çekimler kullanarak oyuncuların yüz ifadelerindeki duygu değişimlerine odaklanmıştır. Aynı zamanda çağdaşlarından farklı olarak, birkaç farklı sekans arasında kurgu yaparak uzun sekanslar yaratmıştır. Temel yk anlayışına göre, Griffith'in *Birth of a Nation* filmi sinemanın ilk başyapıtı olma özelliğini taşımaktadır (Bordwell & Thompson, 2012: 458-459). Griffith, sinemanın teknik olanaklarını anlatının gelişimini sağlamada verimli bir Şekilde kullanarak, tiyatronun sinema üzerindeki etkisinin kırılmasına öncülük etmiştir. Aynı zamanda Griffith'in filmlerinde kullandığı dinamik ve hızlı kurgu 1920'lerin Sovyet montajı üzerinde etkilere yol açmıştır. Giorgio Vincenti (1993: 33), *Sinemanın Yüz Yılı* kitabında, Sovyet yönetmenlerinin Griffith'in ritmik keşiflerinden faydalandığını belirterek, Sovyetler Birliği'ndeki ulusal sinemanın kimlik kazanmasında Griffith'in montaj anlayışının önemli bir yere sahip olduğunu ifade eder.

Sinemanın sessiz dönemindeki bu gelişmeler, sinemaya özgü biçemsel kodların oluşmasına yol aarak, izleyicilerle temel uylaşımların oluşturulmasını sağlamıştır. Bu dönemde çekilen filmler, sinemanın temel anlatı yapısının oluşturulmasına belirleyicilik kazandırmıştır. Tüm bu gelişmelere paralel olarak, birçok ülke kendi sinemasına varoluş kazandırmak adına sinema kulüpleri aarmıştır. Paris ve Avrupa'nın birçok ülkesindeki bu kulüpler, sinema üzerine düşünme alanı yaratarak, sinemanın gelişimine katkıda bulunmuştur. Yine bu dönemde Geoffrey Nowell Smith'in (2008: 398) aktardığı üzere, Fransa'da Henri Langois, Jean Mitry ve Georges Franju ilk film arşivi olma özelliğini taşıyan Fransız sinematek'ini kurarken, Amerika'da ise *Museum of Modern Art* kurulmuştur.

Tom Gunning'e (2013: 149) göre, sinemanın sessiz dönemi, Mlis, Porter ve Griffith gibi sinemacılar aracılığıyla, diğer geleneksel sanatların model alınarak klasik anlatı sinemasının oluşturulmaya başlandığı bir dönemdir. Gunning, ilk dönem sinemasının seyirciyle kurduğu

ilişkinin, anlatı sinemasının seyirciyle kurduğu ilişkiden farklı olduğunu ifade eder. Anlatı sineması, sahip olduğu öyküsüyle seyircide merak uyandırarak, seyircinin film üzerindeki ilgisini artırmıştır. Robert Brasillach ve Maurice Bardèche ise sinemanın sessiz dönemindeki biçimsel gelişmeleri, yönetmenlerin film dilini öğrendikleri bir süreçten ziyade, sinemanın özgün sanatsal yaratımını ve ifadesini keşfetme süreci olarak özetlemiştir (akt. Bordwell, 1997: 38-39).

19. yüzyılın sonlarında icat edilen yeni ve sanatsal bir aracın teknik imkanlarının keşfedilme ve bu aracın kendi özgün anlatımına kavuşma süreci, sinemanın sessiz döneminin biçimsel tarihini oluşturmaktadır. Sessiz sinema dönemini, sinemanın biçimsel olanaklarının keşfedildiği, aynı zamanda bu olanakların etkili bir sanatsal aktarım yolu olarak işlevsellik kazandığı bir dönem olarak özetlemek mümkündür. Tarihsel süreç içerisinde endüstriyel ve teknolojik gelişmelerle birlikte, sinemanın biçimsel yapısı da gelişmeye devam etmiştir.

1920'lerin sonunda, sinema teknolojisine sesin eklenişiyle birlikte sesli film ve dünya sineması gelişerek yeni bir döneme girilmiştir. Bu dönemde Amerika'nın film stüdyoları film pazarında hakimiyet kazanarak, ekonomik açıdan büyük kazançlar elde etmiştir. Bu yeni teknolojik gelişmenin, sinemanın biçimsel yapısına uyumlanması ve biçimsel yapının gelişimine hizmet etmesi de kaçınılmaz olmuştur.

Sinemanın ses ile buluşmasının ardından birçok yönetmen ve kuramcı, sinemanın ses ile olan ilişkisine ve dönüşümüne dair farklı bakış açıları geliştirmiştir. O'Rawe'ye (2014: 116) göre sinemada sesli döneme girilmesiyle birlikte, diyaloga dayalı bir sinema anlayışı yaygınlaşmıştır ancak bu bir sanat formu olarak sinemanın estetik eğilimler geliştirme imkanına son vermiştir. Birçok kuramcı sesin, sinemanın bağımsız bir sanat dalı olarak varoluş kazanmasının önünde bir engel olduğunu savunarak, bu yeni teknolojik gelişmenin kullanımını eleştirmiştir. Andras Balint Kovács, tüm bu düşüncülere rağmen sinemanın sesle buluşmasına iyimser yaklaşanların da olduğunu aktarır. Kovács'a (2010: 55) göre, Bèla Balázs sesin yeni bir sanat olan sinema için önemli bir potansiyele sahip olduğunu belirtir. Sesli sinema, sinemanın modern sanatların gelişim alanına girmesine yol açarak, yeni bir estetiğin geliştirilmesine aracılık etmiştir.

Sinemanın sessiz döneminin kapanmasıyla birlikte, birçok yönetmen ve kuramcı sinemanın biçimsel gelişimine dair farklı bakış açıları geliştirerek, öne sürdükleri fikirlerin çevresinde toplanmıştır. Andre Bazin ve çağdaşları sinemanın gelişimine dair yeni öneriler sunarak, sinemanın bir sanat olarak algılanmasına öncülük etmiştir. Sinemanın doğduğu yer olarak kabul gören Fransa'da, 1940'lı yılların ortasından itibaren Andre Bazin'in öncülüğünde *Chairs du Cinema* eksenli *Politique des Auteurs* eğilimi ortaya çıkmıştır. Bu eğilim, sinemanın diğer geleneksel sanatlarda olduğu gibi, kendisine özgü bir biçimsel yapıya sahip olduğunu savunarak, yönetmeni yaratıcı konumuna yerleştirmiştir. Bazin ve çağdaşları tarafından yapılan çalışmalar, sinemanın bir sanat olarak yerleşik özellik kazanmasına aracılık ederek, uluslararası

bir sanat olarak yeniden keşfedilmesinin önünü açmıştır.

Bu dönemde Hollywood, sinema endüstrisinin merkezi olarak konumlanırken, birbiri ardına yeni türler, akımlar ve yönetmenler ortaya çıkmıştır. Bu dönem aynı zamanda sinemada tre özgü biemin belirli kalıplarının oluştuğu bir dönemdir. Kara film(film noir), müzikal, western gibi tür filmleri ortaya çıkmış, İtalyan Yeni Gerçekçiliği, Visconti, De-Sica ve Rossellini'nin yapıtlarıyla ivme kazanmıştır. Orson Welles, John Ford, Howard Hawks ve Alfred Hitchcock, Hollywood stüdyo sistemi içerisinde kişisel biçemlerini ortaya koyarak, farklı öykü anlatma alternatifleri geliştirmiştir. *Chairs du Cinema* dergisi etrafında toplanan yazarlar, sinemadaki bu değişimi destekleyerek, bütüncül bir sinema anlayışından daha çok, farklı biçemsel yaklaşımları değerlendirerek, özgün bir sinema anlatımının ön plana çıkmamasına yol açmıştır (Teksoy, 2005: 395-404).

Fransa'da Andre Bazin'in öncüsü olduğu *Yeni Eleştiri* (La Nouvelle Critique) akımı, sinemanın mevcut biçemsel yapısına dair başlıca üç ana fikri geliştirmiştir: Birincisi; sinemanın gerçekliği stilize ederek ya da dönüştürerek sanatsal gücünü kazandığı inancına karşı çıkmaktır. İkincisi; sinemanın müzik veya soyut resim gibi olmadığını savunarak; sinemanın öykü anlatma sanatı olduğunu belirtmiş ve en yakın akrabasının roman ve tiyatro olduğunu aktarmıştır. Son olarak ise; sessiz film estetiğinin, ticari sinema ve izleyicisi tarafından ihmal edildiğini savunarak, aksi doğrultuda genç eleştirmenlerin sinemayı popüler bir sanat olarak görmesinin sonucu olarak Hollwood'un sesli dönem filmlerinin avant-garde hareketin öncüsü olduğu kabulüne karşı çıkmak olmuştur (Bordwell, 1997: 50).

Donato Totaro, Yeni Eleştiri'ye göre sinemanın yeni gerçekliğinin, montajın önemini kaybetmesi olduğunu ifade etmiştir. Dönemin sinema yazarlarına göre, montaj bir tür soyut algısal ve ritmik kesmedir (akt. Serter, 2005: 28). Yine bu dönemde montajın bir diğer alternatif yaklaşımı, dekupaj(decoupage) olarak adlandırılmaktadır. Vincenti'nin (1995:120) aktardığı üzere, bu terimin iki anlamı bulunmaktadır: birincisi, film öncesi çekim senaryosuna karşılık gelirken; diğer durdurucu çekim ve kesici çekimdir. Yeni Eleştirmenler için dekupaj, öyküyü doğal akışı içerisinde aktarmaya çalışarak filmin bütünlüğünü sağlamaktır.

Dönemin filmlerinde ne çıkan bir diğer biçemsel özellik ise alan derinliği kullanımı olmuştur. Serhat S. Serter'e (2005: 28) göre alan derinliği, "Bir yandan, keskin odakta (sharp focus) kamera objektifinin birçok aksiyon yüzeyinin düzenlenmesini sağlarken, bir yandan da, ereve içindeki objeleri veya figürleri birbirlerinden ve kameradan farklı uzaklıkta yerleştirebilme ve hepsinin aynı zamanda net olması olanağını vermektedir." Orson Welles'in *Citizen Kane* filmi, alan derinliği ve ayırım çekimlerini etkili bir Şekilde kullanmasıyla sinemada önemli bir biçemsel yenilik olarak kabul görmüş, Fransa'da Őekillenen Yeni Eleştiri akımı tarafından bir başyapıt olarak değerlendirilmiştir. Sinema zerine görüşleriyle, 1940 ve 1960 yılları arasında oldukça etkili olan bu akım, biçemsel zmlmeleri ile sanat sinemasının

belirgin eğilimlerinin tespit edilmesinde önemli bir yere sahiptir.

1960'lara gelindiğinde Hollywood sinemasında büyük bir değişim yaşanmış, deneysel tema ve biçimsel tarzlar benimsenmeye başlanmıştır. Ryan ve Kellner'e (2016: 24) göre, 1960'larla birlikte ortaya çıkan bu biçimsel yenilikler, dönemin toplumsal koşullarının değişmesi ve savaş karşıtlığı, tüketimcilik, eşcinsel özgürleşmesi gibi konulara ilişkin katı tutumun gevşemesiyle ilişkilidir. Soğuk Savaş döneminin ardından yaşanan toplumsal dönüşüm, filmlere içeriksel olarak özgürlük tanınmış, değişen içerikle birlikte filmlerin biçimsel yapısı da dönüşüme uğramıştır. Bu dönemde, Dennis Hopper, Martin Scorsese, Francis Ford Coppola başta olmak üzere birçok yönetmen, dönemin sakıncalı olarak nitelendirilen konularını ele alarak, kişisel biçemlerini Amerikan sinemasına taşımışlardır. Tzioumakis'in de (2015: 249) belirttiği gibi, bu dönemde, yüksek bütçeli bağımsız filmlerin ve stüdyo filmlerinin bağlı olduğu anlatı sinemasının kalıplaşmış geleneklerine dolayısıyla geleneklerin oluşturduğu biçimsel yapıya karşı, yeni bir dil oluşturulmuştur (Tzioumakis, 2015: 249). Bu dilin oluşmasında, Fransız Yeni Dalga akımının yarattığı kişisel biçem anlayışının etkili olduğunu söylemek mümkündür.

Amerikan sineması ve Avrupa sinemasında yaşanan gelişmeler, sinemada bir dizi biçimsel dönüşümü de beraberinde getirmiştir. Amerikan sinemasında postmodern anlatı biçemi gelişirken, Avrupa sinemasında hakim olan modernist eğilimlere alternatif bir estetik ekol yaratacak nc Sinema kavramı ortaya çıkmıştır. Robert Stam'e (2014: 110) göre, bu kavram, estetik olarak Sovyet Montaj Akımı, İtalyan Yeni Gerçekliği ve Fransız Yeni Dalgası gibi farklı akımlardan beslenmiştir. 1960'ların sonunda kültürel tekelleşme ve sömürgeleştirmeye karşı ortaya çıkan nc Sinema, dünya halklarının yaşamlarını ve mücadelelerini ele alırken, bu temalara uygun bir film biçemi geliştirmiştir. Zamanla oynamaktan çok, mekansal anlatıma ağırlık verilmesi bu filmlerin belirgin özelliğidir. nc Sinemada, mekan, plan sekans ve geniş açılı çekimler şeklinde kendisine yer bulur (Gabriel, 2007: 108-112). Temel amacı izleyiciyi filmin içine dahil ederek harekete geçirmek olan nc Sinema, belirgin bir biçimsel eğilim izlemekten daha çok, estetik eksikliği kabul ederek seyircinin aktif katılımı üzerine odaklanmıştır.

Hollywood sinemasında 1960'lı yıllarla birlikte başlayan biçimsel dönüşüm, 1970'li yıllarda hız kazanmış, bu dönem Hollywood için post-klasik dönemin başlangıcı olarak yorumlanmıştır. Bordwell, bu dönem Hollywood sinemasında klasik biçem normlarının hakimiyetini sürdürdüğünü belirtirken, buna rağmen belirgin biçimsel değişikliklerin de gerçekleştiğini ifade eder. Bordwell'e (2010: 58-69) göre, Hollywood'un yeni biçeminde devamlılık daha yoğun örülerek, parçalı ve tutarsız anlatımın etkisi hafifletilmiştir. Kurgu özellikle aksiyon filmlerinde hızlandırılırken, yönetmenler diyalog sahnelerinde daha yakın erevelemeyi tercih etmiştir. Film çekimlerinde uzun odaklı objektifler tercih edilirken, kamera

oldukça hareketlidir. Bu temel dört biçemsel yöntem yoğunlaştırılmış devamlılık kurgusunun temelini oluşturmaktadır.

21. yüzyılının başlarına kadar sinema, endüstriyel bir değişim süreci içerisine girmiştir. Hollywood Sinemasında 1970'lerde başlayan holdingleşme, gelişen teknolojiyle birlikte film ve izleyici arasındaki diyalektik ilişkiye odaklanarak, izleme alişkanlıklarını ve seyirci zevklerini ölçmek için çeşitli mekanizmaları devreye sokmuştur (Tzioumakis, 2015: 263). Hollywood sinemasındaki endüstriyel amaçlı kr odaklı üretimin, filmlerin biçemsel yapısıyla birlikte izleyici beklentilerini de şekillendirdiğini söylemek mümkündür. Bu dönemde Hollywood'un sahip olduğu teknoloji, biçim ve içerik yoluyla izleyiciyi etkilemek üzerine kullanılmıştır. 21. yüzyıl başlarında ise birkaç ulusötesi şirket ile Hollywood, dünya pazarında hakim konuma geçmiştir. Yaylagül'e (2010: 19-20) göre, Twentieth Century Fox, Paramount, Columbia Pictures, United Artists, Walt Disney, Warner Bros gibi birçok şirket, izleyici beklentisine göre film üretme söylemiyle aslında endüstri tarafından yaratılmış, daha önce kr getirdiğinden emin olunan tür, formül ve temaları tekrar ederek gelirlerini garanti altına almıştır.

21. yüzyıla gelindiğinde ise, sinemada, klasik ve modern sinemaya özgü biçemsel özelliklerin, üretilen filmler içerisinde melezeleşmesi, postmodernizm kavramını tartışmaya açmıştır. Modernizm gibi Postmodernizm kavramını da tarihsel ve toplumsal koşullardan bağımsız düşünmek mümkün değildir. Marshall Berman'a (1994: 17-18) göre postmodernizm, toplum düşüncesi, toplumsal ilerleme, kişisel özgürlük ve kamu mutluluğu gibi kolektif düşüncelerin, sanat ve düşünüşünü etkilemesi sonucu ortaya çıkmıştır. Bu teori, sanayileşme, bilimsel ve teknolojik gelişmeler, küreselleşen dünya pazarı ile yakından ilişkilidir. Madan Sarup, postmodernizm ile birlikte sanat dallarında belirli kilit özelliklerin ortaya çıktığını ifade etmektedir. Postmodernizmle, sanat ile gündelik yaşamın arasındaki keskin çizgi silinmiş, popüler kültür ile elit kültür arasındaki ayırım silikleşmiştir. Aynı zamanda biçemsel kodlar melezeleşmiştir. Tüm bunlarla birlikte sanatsal üretimlerin ekseninde vurgu içerikten biçime doğru kayarak, gerçeklik imgelere dönüşmüştür (Sarup, 2004: 188-189). 1960'larla birlikte edebiyat, resim, mimari gibi birçok sanat dalında etkileri hissedilen postmodernizm, 1990'larla birlikte sinemada da görünürlük kazanmıştır. Sinemada, biçemsel olarak yeni hikaye anlatım yöntemleri geliştirilmiştir.

Bordwell, sinemada 1990 sonrası postmodernist eğilimlerin etkileriyle birlikte ortaya çıkan hikaye anlatma tekniklerini kültürel değişim içerisinde değerlendirir. Bordwell'e (akt. Koca, 2018: 101) göre, bu dönemle birlikte gelişen yeni medya teknolojileri sanatsal yaratım üzerinde önemli bir yere sahiptir. Yeni medya teknolojileri ile büyüyen gençler, yeni hikaye anlatımlarını keşfetmede farkındalık sahibidir. Hollywood dışındaki bağımsız film pazarının yükselişe geçmesiyle birlikte kızışan rekabet ortamı, Hollywood'da yeni hikaye anlatımlarının gelişmesine ihtiyaç doğurmuştur. Bu nedenlerle filmlerde, çizgisel olmayan zamansal akış

hakimiyet kazanırken, eylem çizgileri iç içe geçmiştir. Hikayelerde sık sık geri dönüşlere yer verilmiş, anlatı içerisinde döngüler ortaya çıkmıştır. Dolayısıyla, Hollywood'a hakim klasik anlatı, bu yeni hikaye anlatım tarzıyla dönüşüme uğramış, bu dönüşüm yerleşik normların kırılması olarak değerlendirilmiştir.

Postmodernizmle birlikte, sinema sanatında içerikten daha çok biçim ağırlık kazanırken, popüler sinema, sanat sineması ve avangart sinema melezleşmiştir. Postmodernizm, yeni bir sanatsal bakış açısı kazandırma amacı gütmemesi nedeniyle, anlatı formlarını düzenleyerek sistematikleştirmemiştir. Ali Karadoğan'ın da belirttiği gibi, postmodern filmler avangart ve sanat sineması ile akrabadır. Bu filmler, ritmden, simge ve düşsel görüntülerden oluşan yapıları anlaşılır hale getirmeye çalışarak, anlamın gizil yanını da saklı tutmaktadır. Postmodern sinema, sanatın ortadan kalktığına dair bir inançla, her şeyin sanat olabileceğine dair bir ön kabulün birleşmesi ile varoluşunu sürdürmektedir (Karadoğan, 2005: 143-144). Bugün postmodern filmler, büyük bir çoğunluğu Hollywood içerisinde üretilen, birçok anlatısal estetik kodların iç içe geçerek oluşturduğu bir yapıyı temsil etmektedir. Bu yapı, yüksek teknolojiye sahip sinema tekniği ve filmlere hakim olan özel efekt ile içerikten hayli uzaklaşmıştır.

Sinema, başlangıcından bu yana kendi biçimsel olanaklarını keşfetme ve bu olanaklarını sanatsal yaratımında ortaya çıkarmak üzere koşullanmıştır. Film sanatı, eylemlerin ve olayların doğrusal bir çizgide kayda alınmasından, sinemanın yüksek teknolojik araçlarıyla melez bir anlatı yapısı sunduğu noktaya taşınmıştır. Bu bölümde, sinemada biçim kavramının gelişimi tarihsel bir çizgide aktararak, sinemanın başlangıcından günümüze kadar yaşadığı dönüşüm, kavramın gelişimini sağlamada öncülük eden yönetmenler ve filmlerindeki biçimsel özellikler örneğinde ifade edilmeye çalışılmıştır.

3.3. Sinemanın Biçimsel Öğeleri

Sinemanın biçimsel gelişimine bakıldığında, dönemleri, akımları ve yönetmenleri birbirinden ayıran temel unsurun sinemanın biçimsel öğeleri olduğu görülür. Bir yönetmenin, film yaratımında sinemasal anlatımın öğelerini nasıl kullandığı, o yönetmenin kişisel biçimini belirlemektedir. Bu nedenle, bir yönetmenin sinemasını analiz edebilmek için, sinemanın biçimsel öğelerini nasıl kullandığını incelemek oldukça önemli bir yere sahiptir. Yönetmenin kişisel biçimini belirleyen biçimsel öğeleri ise; anlatı yapısı, sinematografi, mizansen, kurgu, ses ve müzik ana başlıkları altında özetlemek mümkündür.

3.3.1. Anlatı Yapısı

Anlatı kavramı, sıklıkla öykü ile aynı anlamı taşımakla birlikte, anlamın ortaya

ıkmasında olayların nasıl seçildiği ve birleştirildiği, öykünün okur/izleyici ile nasıl bir anlam ilişkisi içerisinde olduğunu belirleyen temel unsurdur. İnsanlık tarihi kadar eski olan anlatı kavramı, birçok yazar tarafından farklı bakış açılarıyla ele alınarak, tarihsel süreç içerisinde anlamlandırılmaya çalışılmış, sahip olduğu yapıya ilişkin saptamalarda bulunulmuştur.

Anlatıya dair en eski kuramsal yaklaşım, Aristoteles'in *Poetika* eseriyle gerçekleşmiştir. Aristoteles, anlatının yapısına ilişkin saptamalarını Şiir özelinde gerçekleştirmiştir ancak bu yapıyı tüm sanat eserlerine yönelik ifadelerle tanımlayarak kapsayıcı bir düzleme taşımıştır. Aristoteles'e göre öykünme insan doğasında mevcuttur. Bunun nedeni insanın öğrenmeden duyduğu temel hazdır. İnsanın varoluşsal bir özelliği olan öykünme yeteneği, sanatsal yaratımlarda anlatı aracılığıyla tezahür etmektedir. Bu nedenle tüm sanat formlarında anlatı, sanatsal yaratımın gerçekleşmesindeki başlangıç noktasıdır. Sanat eserlerindeki anlatının merkezinde ise olay örgüsü yer almaktadır (Aristoteles, 2018).

Anlatı zerine gerçekleştirilen bir diğer kuramsal yaklaşım ise Vladimir Propp'a aittir. Propp, anlatının en eski formlarından biri olan sözlü halk masallarını inceleyerek, anlatının temel yapısını ortaya çıkarmaya çalışmıştır. Bu alışma ile, masalların yüzeydeki çeşitlilik ve çok renkliliğinin yanında temel değişmez işlevlere sahip olduğu saptanmıştır. Bu işlevler, masallardaki kahramanlar, mekanlar ve konuların farklı olmalarına karşın, tek ve sürekli bir anlatı biçiminde sıralanırlar. Propp'un işlevler olarak adlandırdığı eylemler, anlatı yapısını düzenleyen değişmez normlardır ve anlatı akışı içerisindeki düzeni sağlamakla sorumludur. (Propp, 1985: 3-19). Bir başka deyişle bu çalışma, tüm anlatılarda sabit ve değişmez bir olay örgüsünün mevcut olduğunu öne sürerek, kişilerin, konuların ya da mekanların bu temel yapı üzerinde Őekillendiđini ortaya koymuştur.

Seymour Chatman, anlatı yapısının temel bileşenlerini kategorize ederek, anlatıya dair kuramsal bir yaklaşım geliştiren bir diğer isimdir. Chatman'a (2018: 17) göre anlatı, öykü ve söylem olarak iki ana bileşenden oluşmaktadır. Bir anlatıda öykü, ne anlatıldığı ile ilişkiliyken, söylem nasıl anlatıldığı ile ilişkilidir. Öykünün alt grupları ise, olaylar ve varlıklar kategorisi altında, eylemler, olan bitenler, karakterler ve zaman/uzam öğelerinden oluşmaktadır. Chatman (2018: 17), bu sınıflandırmanın Aristoteles'in *Poetika* eserinden beri var olduğunu ifade ederek, anlatının temel iskeletini bu sınıflandırmanın oluşturduğunu belirtir. Anlatı yapısını oluşturan öykü ve söylem, sanatsal yaratımın ortaya çıkmasındaki temel bileşenlerdir. Ayişen Oluk'un da (2008: 176) belirttiği gibi, anlatının öykü ve söylem düzeyi, dramatik düzey ve teknik düzeye karşılık gelmektedir. Buradan hareketle, anlatı yapısını bir sanat eserinin tasarlanmış örüntüsü olarak tanımlamak mümkündür.

Anlatı yapısına dair bu farklı kuramsal yaklaşımların ortak noktası, anlatının temelde bir öykü olduğunu ifade etmeleridir. Abisel'e (2005: 205) göre, filmsel anlatı da diğer anlatılar gibi öykü ve söyleme sahiptir. yk, karakterlerin ve eylemlerin çevreyle bağlantılı bir Şekilde

Çizgisel bir akışta ifade edilmesiyle, söylem ise içeriğin iletildiği araçlar ve ifade ediliş Şeklidir. Başka bir ifadeyle öykü, sinemanın dramatik yapısını kapsarken, söylem kurgu, ses, mizansen gibi sinematografik araçlarla anlatının aktarılma biçimidir.

Sinema, görsel ve işitsel bir hikaye anlatım sanatıdır. Bu nedenle, kendisine özgü filmsel anlatı yapısına ve kodlarına sahiptir. Sinemanın sahip olduğu bu filmsel anlatı yapısı, tarihsel süreç içerisinde değişim yaşayarak, içerisinde bulunan tarihsel koşullar ve mekana göre farklılık göstermiştir. Filmsel anlatı kendisine özgü yapısıyla, geleneksel anlatı, ağdaş anlatı ve postmodern anlatı olarak üç farklı gruba ayrılmaktadır.

3.3.1.1. Geleneksel Film Anlatısı

Geleneksel film anlatısı, farklı kaynaklarda klasik film anlatısı, Hollywood tarzı anlatı olarak farklı isimlerle yer almaktadır. Kökeni Aristoteles'in *Poetika* eserine dayanan bu anlatı, bir sanat eserinin ortaya çıkmasında eylemlerin neden sonuç ilişkisi ile birbirine bağlı olduğu bir yapıyı ifade etmektedir. Genel hatlarıyla geleneksel anlatı, bir çatışma ile başlar, doruk noktaya ulaşıncaya dek gelişerek derinlik kazanır, finalde ise çatışmanın çözülmesi ile sona erer. Aristoteles'in anlatıya dair geliştirdiği bu kuramsal yaklaşım aynı zamanda geleneksel film anlatısının da temellerini oluşturmuştur.

Bordwell ve Thompson (2012: 102), anlatıların sayısının sınırsız olabileceğini ancak kurmaca film yapımına hakim olan anlatı biçiminin tek bir tarza sahip olduğu ifade eder. Bu tarz, süresi ve etkili tarihi ile geleneksel anlatıdır. Geleneksel anlatı, anlatı motivasyonunu nedensel failler olarak bireysel kahramanlardan almaktadır. Kahraman sahip olduğu arzusuyla anlatıyı sürdüren, geliştiren ve sonuca ulaştıran temel ögedir. Ancak bu arzu tek başına anlatının sürmesi için yeterli değildir, anlatının gelişimi için bir karşı güce ihtiyaç vardır. Sonuç olarak kahraman hedefe ulaşma arzusuyla karşı gücü yenerek durumu değiştirir ve anlatının başlangıçta sahip olduğu denge durumuna dönmesini sağlar. Bordwell ve Thompson'ın da (2012: 103) aktardığı gibi, geleneksel film anlatısı, kahramanın başından geçen olayları bir olay örgüsü içerisinde aktarır. Seçil Bker (1985: 100), bu tarz anlatıları geçişli anlatı olarak tanımlayarak olayların çizgisel bir düzlemde art arda gelmesinin anlatının anlaşılabilirliğini sağladığını belirtir. Geleneksel anlatı, sahip olduğu bu özellikler ile saydamlık taşımaktadır.

Geleneksel film anlatısı, sinemasal biçeme özgü teknik ve stilistik araçlar ile filmin doğrudan anlaşılmasına yönelik bir yapıya sahiptir. Geleneksel film anlatısına özgü bu saydamlık, 1915'ten sonra Griffith'in filmleri ile başlayıp 1950'lerin ortasına kadar uzanan tarihsel süreçte, Hollywood filmlerindeki mevcut anlatı yapısının temelini oluşturmuştur. Bu saydamlık yalnızca, sinemaya özgü anlatım olanaklarının tema ve olay örgüsüne dayalı anlaşılabilir yapısı ile ilgili değil, aynı zamanda anlatı aksiyonunu başlatan kahramanın da tek

boyutlu olması ile ilgilidir. Geleneksel film anlatısında kahraman, belirli ve keskin özelliklere sahip olmasıyla tektipleştirilerek, bu özellikler izleyiciye anlatı akışı içerisinde düzenli olarak aktarılır. Oluk'un da (2008: 81) belirttiği gibi, geleneksel anlatıda kahraman, tek boyutlu kişisel özellikler ile tanımlanarak, diğer karakterlerle karşıtlık içerisinde yer alır. Böylece, seyircinin kahramanla özdeşleşmesine olanak tanınır.

Geleneksel film anlatısı, olayların neden sonuç ilişkisi içerisinde gelişmesiyle yeni bir gerçeklik oluşturur. Gnen'in de (2007: 26) belirttiği üzere, bu gerçeklik, gündelik hayattaki olaylardan daha inandırıcıdır. Çünkü, gerçek yaşamda çizgisel, birbiriyle yoğun ilişki içerisinde eyleme dayalı neden sonuç ilişkisi yoktur. Geleneksel film anlatısında, kahramanın başına gelen olaylar anlamlı bir dramatik yapı içerisinde seyirciye aktarılır. Bu nedenle, geleneksel anlatılar seyircinin izlemekten hoşlandığı, haz aldığı anlatılardır. Geleneksel film anlatısı çoğunlukla, denge durumuyla başlar. Geleneksel anlatının dramatik yapısı içerisinde bu bölüm sergileme olarak adlandırılır. Kahraman ve onun çevresini tanıtmak üzerine bilgiler izleyiciyle paylaşılarak, merak ve beklenti duygusu yaratılır.

Denge durumunun kurulumundan sonra, dramatik yapının temelini oluşturan çatışma sağlanarak, anlatıya kahraman aracılığıyla motivasyon kazandırılır. Field'a (2013: 173) göre, drama çatışmadır. Çatışma yoksa aksiyon yoktur. Aksiyon yoksa kahraman yoktur. Kahraman yoksa bir hikaye de yoktur. Çatışma bölümünde kahramanın, aşması gereken bir engel, karşı güç vardır. Bu engel, bir başka karakter ile ortaya çıkabilirken, doğal nedenler veya toplumsal nedenler olarak da karşımıza çıkabilir. Geleneksel anlatı yapısında, her bölüm diğer bir bölümün nedeni ya da sonucu olarak işlevsellik kazanır. Bu bölümde kahramanın karşılaştığı engeller, bir diğer bölüm olan gelişme bölümünde aşılmaya çalışılır.

Gelişme bölümü, anlatının derinleştiği, izleyici ile bağın kurulduğu bölümdür. Bu bölümde kahraman, karşı karşıya kaldığı engellere karşı savaşmaya başlar. Çatışma karmaşık bir hal alarak, gerilim gittikçe yükselmeye başlar. Semir Aslanyürek'in (2004: 141-142) ifade ettiği üzere, bu bölümde kahramanların karakterlerinin yanı sıra, taraflar netleşir ve dramatik anlaşmazlık tamamen ortaya çıkar. Bu noktada, seyirciden hangi tarafın yanında olduğuna karar verilmesi beklenir. Bu bölüm aynı zamanda, yazarın kahramana dair tutumunu da sergilediği bölümdür. İzleyici, kahramanla özdeşleşerek, anlatı içerisinde konumu belirler.

Geleneksel film anlatısında doruk nokta, çatışmanın son safhasıdır. Anlatıdaki g dengesi yeni bir duruma geçerek, kırılma noktası oluşturulur. Kahraman, engeli açar ve çatışma son bulur. Bu bölümün ardından, bazı filmlerde anlatı sona ererken, bazı filmlerde başlangıçtaki denge durumuna dönüş görülür. Sonuç bölümüne yer veren filmlerde, kahraman engeli aşmış olarak, gerilimin bittiği ve yarım kalan işlerin tamamlandığı bir durum içerisinde. Geleneksel film anlatısı yukarıda da aktarıldığı üzere, sergileme, çatışma, gelişme, doruk noktası ve sonuç bölümlerinin bir araya gelmesiyle oluşmaktadır. Geleneksel film anlatısının sahip olduğu bu

saydam biçem, tarihsel süreç içerisinde filmden filme tekrar ederek, izleyici uyulaşmalarını meydana getirmiştir. İzleyici tarafından benimsenen bu kodlar, yalnızca tecimsel sinemaya özgü değildir. Sanat filmi olarak adlandırılan birçok film, geleneksel film anlatısına sahiptir.

3.3.1.2. Çağdaş Film Anlatısı

Çağdaş film anlatısı, geleneksel film anlatısı kalıplarına karşı kendisine özgü biçemsel normlarıyla varoluş kazanan bir anlatı Şeklidir. Çağdaş anlatı, neden ve sonuç ilişkine dayanan olay örgüsünü reddeder. Geleneksel anlatının aksine, çizgisel olmayan bir olay örgüsü modeline sahiptir. Bu yönüyle, sanat sineması, modern sinema gibi kavramların merkezinde yer alır. Çağdaş anlatı, filme özgü biçemsel olanakların keşfedilmesine imkan tanınmasıyla, sinemanın modern karakterini ortaya çıkarmıştır.

Çağdaş film anlatısında, olay örgüsü nedensellikten uzaklaşarak, anlatı yapısını parçalı hale getirir. Anlatıda yaratılan bu bilgisel boşluk ile seyirciye bir film izlediği hissettirilir ve geleneksel anlatının aksine seyirci aktif konuma yerleştirilir. Bordwell'in de (2010: 128) belirttiği gibi, nedenselliğin kırılması farklı bir yöntemle; gerçekçiliğin kişisel ya da "içsel" olmasıyla gerçekleştirilir. Bu nedenle, ağdaş anlatı sineması, karakteri tüm özellikleriyle aktarır. Çağdaş film anlatısında, karakter motivasyonunun sağlanması somut engellerin yerini, kavramlar, olaylar ve değer yargıları alır. Olaylar, karakterin psikolojik derinliğini sağlamada işlev kazanır. Kovacs'a (2010: 66) göre, ağdaş film anlatısında "olay örgüsünde bitiş noktalarının olmaması, epizodik yapı ve farklı zihinsel durumların temsili, olay örgüsünden ziyade karaktere yoğunlaşmanın bir sonucudur." Buradan hareketle, ağdaş film anlatısının karaktere yönelik bir anlatı olduğunu söylemek mümkündür. Anlatı içerisinde karakterin sahip olduğu psikolojik nedensellik, anlatısal motivasyonu sağlamaktan daha çok karakteri derinleştiren ve içerisinde bulunduğu durumu kavramamızı sağlayan bir araçtır. Bu yönüyle ağdaş anlatı filmlerinde izleyici, kahramana duygusal olarak bağlanmanın aksine, anlatı evreni içerisinde birçok karakteri ve eylemlerini anlamaya çalışarak filme karşı yabancılaşır.

Geleneksel anlatı, sinemaya özgü biçemsel olanakları, filmin izleyici tarafından aracısız olarak anlaşılması amacıyla kullanırken, ağdaş film anlatısı biçemsel olanakları anlatının bir parçası olarak sunmaktadır. Bu nedenle ağdaş film anlatısıyla birlikte, geleneksel anlatıya özgü gerçeklik yaratımı yerini filmsel gerçekliğe bırakmıştır. Filmsel gerçeklik, anlatı içerisinde biçemsel olanakların görünür kılınmasıyla ortaya çıkmaktadır. Bu gerçeklik, oyuncuların makyaj ve kostmnden, özel efekt kullanımına kadar bir çok öğenin reddedilmesiyle sağlanır. Bu yapısıyla ağdaş anlatı filmleri, filmden filme süregelen kalıplaşmış biçem anlayışından daha çok, bir sanatsal yaratım olarak farklı biçemsel tercihleri benimser.

Geleneksel film anlatısının yerleşik özellik kazandığı Hollywood sinemasına, karşı bir

sinema olarak ortaya çıkan sanat sineması, kendisine özgü biçimsel tercihleriyle çağdaş anlatı yapısından faydalanır. Peter Wollen, Godard'ın *Doğru Rüzgarı* (1969) filmi üzerine yapmış olduğu bir incelemeyle, geleneksel ve çağdaş film anlatısı arasında mukayeseye giderek, bu iki anlatı yapısının temel özelliklerini sınıflandırmıştır. Wollen, sinemanın yedi günahı (geçişli anlatı, özdeşleşme, saydamlık, tek anlatım, son, hoşlanma ve kurmaca) olarak, geleneksel film anlatısının temel özelliklerini aktarırken, sinemanın yedi erdemi (geçişsiz anlatı, yabancılaşma, öne çıkma, çok anlatım, açık uç, rahatsız olma, ve gerçek) olarak çağdaş film anlatısının temel özelliklerini sıralamıştır. Wollen'a (2010: 113-124) göre, çağdaş film anlatısıyla, sıkı olay örgüsünün yerini birbiriyle nedensellik ilişkisi içerisinde olmayan olaylar almıştır. Çağdaş anlatının bu yapısı, izleyicinin anlatı akışına müdahil olarak dikkatini film üzerinde toplayabilmesini amaçlar. Çağdaş film anlatısı, filme özgü farklı biçimsel olanakları kullanması ile, yeni bir sinemanın mümkün olabileceğini kanıtlamıştır.

3.3.1.3. Postmodern Film Anlatısı

Postmodern film anlatısı, yeni bir sistematik oluşturma amacı olmadan, geleneksel ve çağdaş film anlatısının kodlarını melezleştirerek; sanatsal kalıplar ve türler arasındaki keskin ayrımı muğlaklaştırmıştır. Postmodern sinema, çağdaş anlatıya özgü anlayışın temelini oluşturan biçimin eşsiz bir yapı oluşturmaları gerekliliğini de, geleneksel anlatının tekrara dayanan ve kalıplaşmış biçimsel yapısını da tüm karşıtıllıklarıyla birlikte bir araya getirir.

Fredric Jameson'a göre postmodern anlatı, herhangi bir sentez amacı taşımadan anlatısal kodları karşıtıllıklarıyla birlikte bir araya getirerek, postmodern estetiğin ilkelerini ortaya çıkarmıştır. Parodi, pastij ve nostalji gibi bu ilkeler, diğere anlatı formlarının aşırı kullanımı veya taklidi olarak postmodern anlatıda yer bulmuştur. Bireysel öznenin kaybolmasıyla, kişisel biçim giderek varlığını yitirmiştir. Bu nedenle postmodern anlatı, parodi ve pastijden faydalanarak, çağdaş anlatının "taklit edilemeyen" biçimini, bilinçli olarak çarpıklaştırarak yeni bir form elde etmiştir (2008: 55-56). Postmodern anlatının, geleneksel ve çağdaş anlatıya karşı geliştirdiği bu yeni anlayış, biçimin eşsizliğine ve sanatçının tanrılaştırılmasına karşı, parodi, pastiş ve diğere alaycı öykünme yöntemleriyle yeni bir biçimsel arayışın temellerini atmıştır.

Postmodern film anlatısı, çağdaş film anlatısının "gerçeklik" anlayışını değiştirmek üzerine eğilim göstermiştir. Çağdaş anlatının gerçekliğini, temsili yeni bir gerçeklik yaratarak, taklit ederek yapay biçimsel unsurları bir araya getirir. Jameson'ın (2008: 56-60) aktardığı üzere, bu anlayış, sinemada biçimin yeniden varoluş kazanması üzerine değil, mevcut biçimsel kodların geçmiş duygusundan sıyrılarak yeniden sunulması üzerine şekillenmektedir. Bu film anlatısında, geçmiş, bugün ve gelecek arasındaki zamansal sınırlar muğlaklaşarak, bu ayrım

silinmiştir. Bu nedenle, postmodern filmler nostalji filmleridir. Jameson, postmodern anlatının sinemadaki karşılığı olan nostalji filmlerini üç farklı kategoriye ayırır; geçmiş hakkında olan ve geçmişte kurulan filmler (*Chinatown, Amerikan Graffiti*), geçmişten yeniden üretilmiş filmler (*Star Wars, Riders of the Lost Ark*), günümüzde geçen ama geçmişi çağıran filmler (*Body Heat, Miami Vice, Batman*).

Madan (2004: 250), postmodern film anlatısını, "oğunlukla şaşırtıcı bir dolaysızlık eşliğinde izleyicinin filmin içine sokulduğu, ama bu olduktan sonra da izleyicinin içine çekildiği "gerçekliğin" kendisini bir oyun olarak deneyimlediği" anlatılar olarak aktarır. Bu anlatı, görüntüye anlatı karşısında öncelikli bir konum verir. Bu anlayış, ağdaş film anlatısının gerçekçi eğilimine karşı, yeni bir biçem arayışının mevcudiyetini göstermektedir. Büyükdüvenci ve ztrk'ün de belirttiği (1997: 23) gibi, postmodern film anlatısı, gerçek ve gerçeğin yeniden sunumunun, cinsellik ve arzunun metalaştırılması, tüketim kültürü ve endişe, yabancılaşma ve öfke gibi duygularla yoğunluk kazanması ile ilişkilidir. Buradan hareketle, postmodern film anlatısının, farklı biçemleri kendi özgün yapılarıyla birlikte deforme ederek, yeni bir biçem anlayışı içerisinde gerçeklik yaratımında bulunmaya çalıştığını söylemek mümkündür.

Postmodern film anlatısı temelini, dünyanın artık küçük bir köye dönüştüğü düşüncesinden almaktadır. Dünya heterojenleşen bir mekan haline dönüşürken, artık önemli olan gözetlenen değil gözetleme eyleminin kendisidir. Bu nedenle, eylemin kendisini pekiştiren "z-dönüşüm" yöntemi, postmodern film anlatısının odak noktasını oluşturmaktadır. Bu anlatılarda, kamera gözetleme eyleminin kendisidir. Bu nedenle de kameranın, mikrofonların ve diğer teknik araçların gizlenmemesi, postmodern filmlerde sıklıkla rastlanan bir durumdur (Güçhan, 1999: 225).

Postmodern film anlatısının bir başka belirgin özelliği ise, ağdaş anlatının merkezine aldığı karakter ve karakterin psikolojik derinliği üzerinde durmamasıdır. Çağdaş anlatının kendisine konu edildiği, kavramlar ve karakterin içerisinde bulunduğu psikolojik sorunlar, yerini yüzeysel bir bakış açısına bırakır. Postmodern film anlatısıyla birlikte, biemin eşsizliği de önemini yitirmiştir. Bunun yerine, geleneksel ve ağdaş anlatı kodları ödünç alınarak, eskiye öykünerek ve zaman zamanda belirli karakteristik özelliklerine yer verilerek yeni bir biçemsel anlayış geliştirilmiştir.

3.3.1.4. Karakter ve Tema

Sinemada karakter ve tema, sanatsal yaratımı anlamlı kılarak, filmsel yapının oluşturulmasında işlevsellik kazanan ögelerdir. İzleyicilere aktarılmak istenen mesaj, tema ve karakter ögeleri yardımıyla aktarılır. Bu yönüyle, karakter ve tema anlatının temel yapı taşlarıdır. Syd Field (2013: 61-62), karakteri anlatının merkez noktası olarak tanımlar. Filmler,

belirli bir olayın ya da durumun adım adım gelişerek sergilenmesine odaklanır, bu noktada anlatıyı sona doğru taşıyan temel öğe karakterdir.

Karakterler, anlatıya dayalı tüm sanat formlarının ortak öğesidir. "Bu bireyler, anlatısal motivasyonun sağlanması ister ana karakter ister yan karakter olsun, filmin eyleminin yanı sıra genellikle temalarını oluşturur" (Corrigan, 2015: 76). İzleyici, bir filmi izlerken olayları karakter ve karakterin olaylar karşısındaki tutumuna göre değerlendirir. Öte yandan, anlatı içerisinde karakterlerin yaşadığı dönüşüm de filmsel anlamın oluşmasında önemli bir yere sahiptir. Rıza Kıracı'nın da (2018: 103) belirttiği gibi, karakterler, anlatı yapısını güçlendirmek üzere, inandırıcı bir Şekilde kurulmalıdır. Filmsel anlam ancak bu Şekilde tamamlanır.

William Miller'a göre film, karakterin karşılaştığı olay ya da durumların anlamlı bir nedensel ilişki içerisinde bir araya gelerek oluşturduğu yapıdır. Bu yapı, izleyiciye aktarılmak istenen evrensel, her zaman geçerli, önemli ve etkileyici bir mesaj içerir. Tema, yönetmenin ulaştırmak istediği bu mesajdır. Yönetmenin dünyayı algılayış Őeklinden ve nasıl olması gerekir sorusuna verdiği önermeden oluşur. Temalar, bireysel ve bireylerarası temalardan, sosyal, kültürel ve siyasi temalara kadar, geniş bir içeriğe sahiptir (akt. Serter, 2005: 40). Corrigan (2015: 67) ise, temayı, filmin ne hakkında olduğuna dair verilen cevap olarak tanımlar. Temalar, çoğu zaman filmdeki ana düşüncelere karşılık gelmektedir. Bu temel tanımlamaların ışığında, karakter ve temanın filmin genel yapısından bağımsız düşünülmesinin mümkün olmadığını söyleyebiliriz. Temalar ve karakterler, anlatı evreninde anlam kazanarak filme karşı bütünlüklü bir bakış açısı edinilmesinde işlevsellik sağlar.

3.3.2. Sinematografi

Sinema, hareketli görüntünün kaydedilmesiyle varlık kazanan bir sanat dalıdır. Arnheim (2002: 178), her sanat dalının kendisine özgü bir malzemeye sahip olduğunu belirterek, sinemanın da asıl malzemesinin görüntü olduğunu ifade eder. Sinemanın sahip olduğu bu malzeme, resim ve heykel sanatlarındaki sabit görüntünün aksine, kaynağını aldığı devinen görüntünün mekanik teknikle kaydedilmesine dayanmaktadır.

Sinemada anlam akışı görüntü aracılığıyla sağlanır. Mekan, oyuncular, aydınlatma gibi perdede görülen her sinemasal öğe, birbiriyle anlam ilişkisi içerisindedir. Bu öğelerin bir bütünlük içerisinde izleyiciye aktarılması ise kamera aracılığı ile gerçekleşir. Yönetmen, düşünsel dünyasını, kamera aracılığı ile görüntüye dönüştürür. Astruc'ın da (2010: 22) belirttiği gibi, sinema, yönetmenin kamerasını bir kalem gibi kullanarak kendisini ifade etmesidir. Yönetmenin, kameranın olanaklarından nasıl faydalandığı kişisel biçemine dair enformasyon taşımaktadır. Bazin'e (2011: 97) göre, yönetmenin kameranın olanaklarından faydalanarak yaptığı tercihler, mizansenden, karakterlerin psikolojik durumuna kadar birçok öğeye bakış

açısı kazandırarak, film ve izleyici arasındaki ilişkiyi düzenler. Yönetmen, zgn film biçimini oluşturmada, görüntü düzenlenmesinden faydalanarak izleyiciye kendisini ifade etme şansı bulur. Sinematografi ise, yönetmenin anlam akışını sağlamada, kameranın olanaklarından faydalanarak görüntüyü düzenlediği süreci ifade etmektedir.

Bordwell ve Thompson (2012: 167), sinematografiyi hareketle yazma olarak tanımlar. Bu nedenle sinematografi, yönetmenin ne çektiği değil nasıl çektiği ile de ilişkilidir. Yönetmen, görüntü içerisindeki öğeleri düzenleyerek, izleyicinin gözüne yol göstermesini olanaklı kılar. Kamera aracılığıyla görüntünün kaydedilme sürecini ifade eden sinematografi, sinemayı bu yönüyle diğer sanat dallarından ayırır. Yönetmenin kişisel biçimini oluşturmasında önemli bir yere sahip olan sinematografinin temel öğelerinden bir tanesi kamera hareketleridir. Maya Deren, film kamerasının oldukça kompleks bir yapıya sahip olduğunu aktarır. Kamera, hem tam anlamıyla bağımsız ve aktif, hem de yönetmenin müdahil olmasıyla sınırsız bir şekilde pasif bir araca dönüşebilmektedir (akt. Serter, 2005: 45). Bu nedenle yönetmen, kişisel biçimini oluşturmada kameranın olanaklarından faydalanarak, kamerayı edilgen bir araca dönüştürür. Kameranın devinim özelliği, bu olanakların başında gelmektedir.

Kamera hareketleri, yönetmenin görsel olarak kendisini ifade etmesi için oldukça geniş olanaklar taşır. Ancak, bugün sinemada kullanılan başlıca kamera hareketlerini; evrinme, kaydırma, vinç ve zoom olarak özetlemek mümkündür. Kameranın evrinme hareketi yatay ve dikey olarak ikiye ayrılır. Pan ve tilt olarak da isimlendirilen yatay evrinme ve dikey evrinme, özne takibinde işlevsellik kazanır. Güçhan'ın da belirttiği gibi, pan ve tilt özneleri ereve içinde tutar, uzamsal ve psikolojik ilişkiyi kurmamıza yardım ederek eř zamanlılığı sağlar (Güçhan, 1999: 36-37). İzleyicinin film mekanını tanınması için sıklıkla faydalanılan pan ve tilt hareketi, aynı zamanda iki özne arasındaki ilişkiyi vurgulamak için de kullanılabilir. Bazen de kamera karakterin yerini alır ve öznel bakış kurulmasına aracılık ederek, karakterin gözünden olayları izlememiz sağlanır. Feridun Akyürek (2004: 385-386), duygu durumlarını aktarmada da yatay ve dikey evrinme hareketlerine sıklıkla başvurulduğunu ifade eder. Aşağı evrinme, ilginin yoğunluğunu kaybetmesi, kırgınlık, üzüntü gibi negatif duygu durumları oluştururken; yukarı evrinme giderek artan pozitif duygu durumları yaratmaktadır.

Kameranın devinim olanaklarından bir tanesi de kaydırma hareketidir. Kaydırma hareketi özetle, kameranın gövdesiyle birlikte ileri-geri ya da sağa sola hareket etmesidir. Temel amacı, filmdeki hareket duygusunu yakalayabilmektir. Louis Giannetti'nin (2014: 117) de belirttiği gibi, kaydırma hareketi, hareket hissinin yakalanması için kameraya bakış açısı kazandırmaktadır. Kaydırma hareketiyle üç boyutlu bir alan yaratılarak, seyirciye anlam akışı sağlanmaktadır. Yönetmen, karakterin hedefini vurgulamak isterse, hareketin başlangıcı ile sonucu arasında kaydırma hareketinden faydalanır. Aynı zamanda kamera, olaydan geriye ya da ileriye doğru kaydırılarak, bekleyen bir nokta izleyici ile paylaşılabilir. Kaydırma hareketiyle,

izleyici de ŐaŐknlık duygusu yaratılarak, filme dramatik bir etki kazandırılır.

Vinç hareketi, crane olarak da adlandırılan kameranın gövdesinin sehпасıyla yükselip alçalmasıdır. Bir çeŐit mekanik kolun ismi olan crane, yirmi feetden daha fazlaya yükselebilir, alçalabilir, çok geniş açılardan çok dar açılara inebilir (Güçhan, 1999: 38). Bu hareket, çok yüksek ya da alçaktaki öznelerin anlatı içerisindeki yerini kuvvetlendirirken, görüntüye girmesi istenmeyen hareketlerinde engellenmesini sağlar. Hareket etkisi olmayan optik kaydırma da denen zoom ise, sıklıkla kullanılan kamera hareketi türleri arasında yer almaktadır. Jeremy Vineyard'a (2010: 17) göre, zoom, gözlerimizin odak uzaklığının deėiŐtirilemez olmasından dolayı doğal olmayan bir tekniktir. Bu nedenle genellikle görüntü içerisindeki bir öğeye dikkat çekilmesi amacıyla, efekt olarak kullanılır.

Kameranın hareket kapasitesi, sinemanın ilk yıllarından itibaren hem yönetmenlere hem de izleyicilere olduğa ilgi çekici gelmiştir. Hareketli görüntünün kaydedilmesine olanak tanıyan bu teknik imkanın, yeni bir film dili oluşturma çabası nedeniyle, tarihsel süreçte birçok yeni olanağı keŐfedilmiŐtir. Bunlardan bir tanesi de, handheld çekim olarak da adlandırılan hafif el kameraları ile yapılan çekimdir. Güçhan'ın (1999: 39) aktardığı üzere, handheld çekim yönetmenlerin daha rahat ve hızlı çekim yapmasına imkan tanıyan, kameranın omuzun üzerinde kullanıldığı bir çekim türüdür. Bu ekim türünde, yönetmen sabit ya da pürüzsüz akan görüntü yerine, daha doğal ve düzensiz görüntüler elde eder. Yönetmenin kameranın olanaklarından faydalanarak yaptığı tüm tercihler, film yapısını düzenleyerek izleyici üzerinde farklı etkilere yol açar. Bu nedenle, tüm kamera hareketlerinin kullanım amacı ve anlamı vardır. Lale Kabadayı'nın da (2014: 42) ifade ettiği gibi, "yönetmenin pan, tilt, zoom hareketlerini tercihi, kamerayı aŐaėıda ya da yukarıda konumlaması, kaydırma hareketleri gibi yöntemleri kullanması görsel olarak anlamın kurulmasına hizmet eder." Yönetmenin, filmsel anlamı oluŐturmada faydalandığı kameranın bir diğer olanağı ise, ele alınan konunun ya da öznenin ereve içerisinde nasıl yer aldığıyla ilişkili olan, çekim ölçekleridir.

ekim, kesme kullanılarak, diğer bir görüntüye geçilene dek izlediğimiz tek bir görüntü parçası olarak tanımlanmaktadır. Fotoğrafın aksine, tek bir çekim, uzunluğu sabit olmayan, birçok hareket ya da eylem içerebilir, bu durum anlatıya göre düzenlenmektedir (Corrigan, 2015: 93). Bu yönüyle çekim, görüntüyü içerisine alan çerçevenin kamera aracılığı ile kaydedilmesi sürecini kapsamaktadır. Bir film, birçok çekimin bir araya gelmesiyle oluŐtuėu için, yönetmen, bu süreçte çekim ölçeklerinden faydalanarak, anlamı oluŐturmada filme bakış açısı kazandırır. Mkerrem'in de (2012: 70) ifade ettiği gibi, çekim ölçekleri, yönetmenin, bir görüntü içerisinde gördüğümüz tüm öğeleri, kameranın ölçeklendirme iŐlevinden faydalanarak açıklamasında işlev kazanır. ekim lekleri, kameranın kayda alacağı özneye olan uzaklığı ile belirlenmektedir. Bu uzaklığın belirlenmesinde sabit bir ölçek olmamasına rağmen, genellikle, bir insan vücudu temel ölçüt olarak alınır. Bu ltleri; genel çekim, boy çekim, orta çekim,

ggs çekim, baş çekim ve yakın çekim olarak sıralamak mümkündür.

Genel çekim, çoğunlukla geniş bir alanı çerçeve içerisinde görme şansı elde ettiğimiz, özellikle mekansal bilgi aktarmak amacıyla dış çekimlerde faydalanılan çekim biçimidir. Güçhan'a (1999: 22) göre kurucu çekim olarak da adlandırılan genel çekim, genellikle mekanın önemli bir role sahip olduğu filmlerde kullanılmaktadır. Bu ölçeğin, kameranın özneye olan en yakın uzaklığı sağladığı görüntü, boy çekimden oluşmaktadır. Boy çekim, genel çekim ile yakın çekim arasında yer alması nedeniyle, bir ara çekim olarak tanımlanmaktadır. Filmlerde bu çekim ölçeğine, ortamı ve kişiyi tam olarak göstermesi nedeniyle sıklıkla başvurulur.

Orta çekim ise, öznenin dizlerinin yuvarısının ya da belden yuvarısının gösterildiği çekim şeklidir. Joseph V. Mascelli (2007: 29-30), orta çekimin, kameranın, öznelere el hareketlerini, yüz ifadelerini ve hareketlerini net bir şekilde görüntüleyecek kadar yakında konumlanması nedeniyle, izleyicinin ilgisinin sürekli canlı tutulmasında işlevsellik kazandığını aktarır. Mekanın önemsizleştiği, öznenin duygu durumu yaratılmasında önem kazandığı ggs çekim ise, insan vücudunun göğsünden itibaren çerçeve içerisine alındığı çekim şeklidir. Bu çekim ölçeği, karakterin kişilerle arasındaki ilişkisine odaklanarak, seyircinin karakterle özdeşleşmesine olanak tanımaktadır. Bir diğer çekim ölçeği olan baş çekim, karakterin yalnızca başının çerçeve içerisinde yer almasıyla, izleyiciye karakterin duygu durumunu yüz ifadeleriyle takip etme olanağı sunmaktadır. Son çekim ölçeği, ayrıntı çekim olarak da isimlendirilen yakın çekim, yönetmen tarafından bir noktaya dikkat çekilmek üzere, öznenin belirli bir kısmına görüntülendiği çekim türüdür. Güçhan'a (1999: 24) göre bu çekim ölçeği, öznenin ölçülerini büyüterek, önemini artırır ve çoğu kez izleyici tarafından anlam yüklenmesine aracılık eder. Ggs, baş ve yakın çekimde mekan-insan arasındaki ilişki önemini yitirerek, psikolojik durumlar ön plana çıkar.

Sinemada yönetmenin, karakterleri ve hareketi mekansal bütünlük içerisinde aktarabilmek amacıyla faydalandığı bir diğer yöntem ise çekimde alan derinliği yaratmaktır. Wollen (2004: 115), alan derinliği ile sahnelerin uzamsal birliğinin sağlandığını ifade ederek, bölümlerin kendi fiziksel bütünlükleri içerisinde aktarılabildiklerini belirtmektedir. Bu yönüyle, alan derinliği aynı zamanda genel çekimin bir türüdür. Çekimde alan derinliği sağlanarak, izleyici tarafından orta ve uzak mesafedeki öznelere hareketi aynı anda görülebilir. Bu aynı zamanda filmlerde mekan tasarrufunu sağlayarak, karakterler arasındaki duygu durumunun aktarımına da olanak tanır.

Kamera hareketleri ve çekim ölçeklerinin yanı sıra, filmsel anlamın sağlanması bir diğer temel unsur ise kamera açılarıdır. Kamera açılarını konumlarına göre; nesnel açı, öznel açı, göz düzeyi, üst açı, alt açı ve eğik açı olarak sıralamak mümkündür. Nesnel açı, izleyicinin sahneyi bir gözlemci olarak izlediği, kişisel bir bakış sunmayan açı türüdür. Nesnel açıda, kameranın fiziksel yerleşimi nedeniyle karakterler kameradan habersizdir, bu nedenle asla

kameraya bakmazlar. Nesnel aının aksine, öznel açıda ise kamera karakterin yerini alır ve film o karakterin bakış açısıyla izlenir. Mascelli'nin de (2007: 16) ifade ettiği gibi, öznel aı ile, filmde seyirci bireysel bir deneyim kazanır. Bu deneyim, seyircinin bir katılımcı olarak, filmdeki bir kişi ile aynı bakışa sahip olarak, olayları onun bakış açısından görmesiyle gerçekleşmektedir.

Gz düzeyi, kameranın, özneyi insanların göz hizasından göstermesidir. Kamera, ortalama bir boydaki insana göre konumlandırılarak çekim yapılır. Gz düzeyi, günlük yaşamdaki bakış açısını sağlaması nedeniyle dramatik bir etkiye sahip değildir. Yine aynı nedenle göz düzeyi çekimlerde sıklıkla başvurulan bir kamera açısıdır. Üst aı, kameranın konudan yukarıda konumlanmasıdır. Bu açıyla, görüntülenen öznenin önemi azalarak, izleyici özneye karşı acıma, küçümseme, merhamet duyguları besler (Güçhan, 1999: 27). Filmlerde st aı kullanımı anlatı içerisinde belirli bir işleve sahiptir. Bu aı genellikle izleyicide psikolojik bir üstünlük sağlayarak dramatik etki yaratır. Alt aı ise, kameranın konuyu aşağıdan göstermesi nedeniyle üst aının aksine bir dramatik etki yaratır. Mkerrem'e (2012: 80) göre, alt aı, görkem, zafer, yücelik gibi duygu ve durumların yönetmen tarafından görsel olarak ifade edilmesinde işlevsellik kazanır. Kamera açılarından sonuncusu olan eğik aı, kameranın yana doğru evrinme yaparak konumlanmasıdır. Filmlerde eğik açıya, izleyici üzerinde psikolojik etkiler yaratmak amacıyla başvurulur. Kamera sağa ya da sola yatma hissi uyandırarak, izleyicide gerilim duygusu yaratılmaktadır. Bu aı, aynı zamanda şüphe ve beklenmedik bir hareketin oluşacağı etkisi de yaratır.

Sinemada ekim ölçekleri, kamera hareketleri ve açıları, filmsel anlam yaratımında bir bütünün parçalarını oluşurmaktadır. ekim lekleri, izleyiciye sunulan görsel alanının sınırlarını belirlerken, kamera hareketleri ve kamera açıları ise görsel alanın dramatik bir etki kazanmasında rol oynar. Yönetmen, sinematografinin bu öğelerini anlatımın gereklerine uyacak şekilde kullanır. Bu yönüyle sinematografi, film yapısının temelini oluşturan görsel dilin sağlanması ve bu görsel dilin anlam taşımasında önemli bir yere sahiptir.

3.3.3. Mizansen

Orijinal olarak Fransızca olan mizansen (*mise-en-scne*), sahneye koyma anlamına gelmektedir (Hayward, 2012: 300). İlk olarak tiyatrodaki kullanılan bu terim, zamanla film pratiği içerisinde anlam kazanmıştır. Mizansen, bir film sahnesi içerisinde gördüğümüz öğelerin bütününü kapsamaktadır. Bu ğeleri; aydınlatma, dekor, kostüm ve makyaj olarak sıralamak mümkündür. Yönetmen, mizansenini kontrol ederek, olayları sahneye koyar. Bir başka ifadeyle mizansen, senaryonun nasıl grselleştireceğine dair verilen bir cevaptır.

Sinema, teknik olarak aydınlatmaya dayalıdır. Temel malzemesinin görüntü olması, kameranın görüntüleri kaydedebilmek için ışığa ihtiyaç duyması sinemada aydınlatmanın

nemini açıklar niteliktedir. Mizansenin oluşturulmasında önemli bir yere sahip olan aydınlatma iki farklı düzlemde işlevsellik kazanır. Bunlardan ilki teknik olarak görüntünün kaydedilebilmesi için kameranın aydınlatmaya ihtiyaç duymasıdır. Diğeri ise yönetmenin, filmsel anlamı oluşturmasında estetik bir bakış sağlamasıdır. Monaco'ya (2001: 187) göre, yönetmenin, biçim, renk, çizgi ve bunların i önemlerinin anlamını sağlamak için kullanabileceği en önemli araçlardan bir tanesi aydınlatmadır.

Filmlerde, aydınlatma görüntünün temel bileşenidir. Aydınlatma, sahnedeki oyuncu devinimi, dekor, kostüm ve makyaj gibi ögeleri görünür kılarak, mizansenin yaratılmasında rol oynar (Bordwell & Thompson, 2012: 131). Yönetmen aydınlatma yardımıyla, belirli nesnelere ve aksiyonlara dikkat çekilmesine rehberlik eder. Güçlü bir Şekilde aydınlatılmış bir yer dikkatimizi çekerken, bir gölge bir ayrıntıyı saklayabilir ya da enformasyon sunumunu kısıtlayarak gerilim yaratabilir. Nijat zn (1994: 60-61), aydınlatmanın doğal ve dramatik olarak iki amaca yönelik kullanıldığını belirtir. Doğal aydınlatma, konunun gün işığında göründüğü biçimde filme aktarılmasını sağlarken, dramatik aydınlatma ise nesnel ve öznel etkiler yaratarak duygu durumu oluşturulmasını sağlamaktadır. Sinemada yönetmen, bu dramatik etkiyi yaratabilmek adına aydınlatmanın özelliklerinden faydalanır. Bu özelliklerden ilki işığın yönüdür. nden aydınlatma, görüntüde gölgeleri yok ederek, objeyi silikleştirirken, arkadan aydınlatma objeye dair yalnızca belirli kısımların görünmesini sağlayarak, gölge ve siluetler oluşturur. Alttan aydınlatma izleyicide gerilim gibi duygu durumları yaratırken, üstten aydınlatma izleyicinin dikkatini ayrıntılara yöneltir.

Sinemada mizansenin oluşturulmasında büyük önem taşıyan aydınlatma, karakter ile mekan arasındaki anlamsal ilişkinin kurulmasında da rol oynar. Mekan ile karakter arasındaki ilişkiyi kuran bu aydınlatma yöntemi ise, temel aydınlatma yöntemi olarak adlandırılmaktadır. Bülent Vardar'a göre sinemada temel aydınlatmayı yaratan  işık kaynağı vardır. Bunlar; anahtar işık, dolgu işık ve arka işıktır. Anahtar işık, kameranın bulunduğu yere konumlanarak, öznenin görülmesini sağlamaktadır. Bu işık kaynağı, özne üzerinde sert gölgeler oluşturarak, nesnenin dokusunu görünür kılar. Dolgu işık, kameranın zıt yönünde yerleştirilerek, işığın aydınlatmadığı noktalarda detay oluşturur ve anahtar işığın yarattığı gölgelerin etkisini azaltır. Arka işık ise genellikle sert bir işık kaynağıdır. Öznenin arkasına yerleştirilerek, öznenin derinlik kazanmasında rol oynar (Vardar, 2000: 71-73).

Sinemada aydınlatmanın temel özelliklerinden bir diğeri ise işığın yoğunluğudur. Işığın yoğunluğu, görüntü iletisini ve bu iletinin içeriğini etkiler. Işığın yoğunluğu; sert işık ve yumuşak işık olmak üzere ikiye ayrılır. Sert işık, güçlü bir aydınlatma Şeklidir. Bu işık türü, genellikle güç, başarı, mutluluk gibi duygu durumları oluşturmak için kullanılır. Yumuşak işık ise, gölgeler ve aydınlık alanlar arasında kontrast yaratarak, film atmosferinin kurulumunda işlevsellik kazanır. Yumuşak işık sahnenin dramatik etkisini artırırken, sert işık pozitif duygu

yaratımını sağlar (Giannetti, 2014: 17). Tüm bu özellikleriyle aydınlatma, filmde anlatım ve anlam boyutlarının doğru bir şekilde inşa edilebilmesine olanak tanıyarak, yönetmenin kişisel biçemini oluşturmasında işlevsellik kazanır. Sahne tasarımı olarak da nitelendirebileceğimiz mizansen, temel öğelerinden biri olan aydınlatma yardımıyla dekor, kostüm, makyaj ve oyuncu devinimini görünür kılarak, anlatıma bir bütünlük kazandırılmasında rol oynar.

Mizansenin temel öğelerinden dekor, film sanatını diğer sanat dallarından ayıran özelliklerden bir tanesidir. Tiyatronun odak noktasını insan oluştururken, sinemada dram, oyuncu olmadan da yaratılabilmektedir. Bir kapının çarpması, rüzgarda uçan yaprak dramatik etkiyi yükselten olgulardır. Bazı başyapıt filmlerde, insan sadece yardımcı bir öğe olarak yer alabilmektedir (Bazin, 2011: 104). Sinemada dekor, filmin dramatik yapısında öznenin taşıyıcısı olma konumundan ziyade, çoğunlukla özne konumuna yerleşebilmektedir. Bu nedenle, dekor tasarımı, filmin atmosferinin kurulmasına yardımcı olarak, yönetmenin kişisel biçemini oluşturmasına hizmet eder.

Bordwell ve Thompson'a (2012: 121) göre, yönetmen dekoru birkaç şekilde düzenler. Bunlardan ilki; içerisinde aksiyonun sahneleneceği zaten var olan bir mekanı seçmektir. Bu yöntem, daha az maliyetli olması nedeniyle sıklıkla tercih edilmektedir. Bir diğer yöntem ise, senaryoya göre dekorun oluşturulmasıdır. İlk olarak Mlis tarafından kullanılan bu düzenleme biçimi, yapay bir dünya kurma olanağı yaratması nedeniyle zaman içerinde büyük film şirketleri tarafından tercih edilen bir yöntem haline dönüşmüştür.

Film sanatında, dekor yalnızca aksiyonun arka planı değil, anlam yaratımı sürecinin bir parçasıdır. Bu yönüyle dekor tasarımı, anlatı içerisindeki aksiyonu nasıl anlayacağımızı belirleyen bir unsurdur. Yönetmenin dekor tasarımını oluştururken kullandığı her öğe anlatı akışı içerisinde önemli bir yere sahiptir. Dekor tasarımında kullanılan renkler ve objeler konumlarına ya da boyutlarına göre anlam taşıyabilirler. Bazı filmlerde, dekor tasarımının bir parçası olan aksesuar, anlatı içerisinde bir motife dönüşebilir. Michael Ryan ve Melissa Lenos'a (2012: 166) göre, mizansen bir filmin mimarisini oluştururken, motif film boyunca devam eden bir örgü dizisidir. Motif, tematik anlam taşıması n koşuluyla, bir ses, bir renk olabilirken, bir obje olarak da anlam taşıyıcısı konumuna yerleşebilir. Filmlerde dekor tasarımı, zaman ve uzam arasındaki ilişkiyi sağlaması nedeniyle, film yapısının kurulumunda oldukça önemli bir yere sahiptir.

Mizansen, birçok farklı öğeyi içerisinde barındırması nedeniyle, kompleks bir yapıya sahiptir. Bu nedenle, mizansenin oluşturulmasında birçok öğenin, anlatının gereklerine uygun bir şekilde bir araya gelmesi gerekmektedir. Bu öğelerden kostüm ve makyaj, filmsel anlamın oluşturulmasında oyuncuya dayalı bir anlam taşımaktadır. Pamela Church Gibson'a (akt. Serter, 2005: 65) göre, kostümler, Dr. *Caligari'nin Muayenehanesi* (1919) ve *Korkunç İvan* (1944) filmlerinde olduğu gibi, dikkati tamamen kostüm ve makyaj üzerine yoğunlaştıracak kadar

karakteristik olabilirler. Tıpkı dekor tasarımı gibi, kostüm ve makyaj anlatsal yapıyı desteklemektedir. Özellikle, tür filmlerinde kostüm ve makyajdan faydalanılarak anlam akışı sağlanmaktadır.

Filmlerde makyaj, gerek dramatik etki yaratmak, gerekse film anlamı içerisinde oyuncunun filmsel zamana uyum sağlayabilmesi amacıyla teknik bir araç olarak kullanılır. Bordwell ve Thompson'ın (2012: 128) aktardığı üzere, günümüzde makyaj genellikle dikkat çekmemek üzerine kullanılır. Kameranın gündelik yaşama ait bir çok ayrıntıyı kaydedebilmesi özelliği nedeniyle, oyuncunun vücudundaki leke, dövme gibi unsurlar kapatılmak zorundadır. Makyaj sanatçıları yüzü biçimlendirebilir, yüzün daha yaşlı ya da ge görünmesini sağlayabilir. Mizansenin öğelerinden kostüm ve makyaj, ancak film içerisinde oyuncu performansıyla bütünlük oluşturduğunda anlam kazanır. Bu yönüyle yönetmen, filmsel anlamı yaratmak için, sahne içerisinde oyuncuların devinimine müdahale eder. Bu müdahale, yönetmenin, oyuncunun yüz ifadesini ya da hareketini anlatıya uygun bir Şekilde kişiselleştirmesi olarak da ifade edilebilir.

erevenin içeriği ve organize edilme biçimi olarak da tanımlayabileceğimiz mizansen, yönetmenin filmsel anlamı oluşturmasında işlevsellik kazanır. Mizansenin, aydınlatma, dekor, kostüm, makyaj ve karakterlerin davranışı öğeleri, birbirleri ile bütünlük oluşturarak anlatı motivasyonunun sürdürülmesine aracılık eder. Özetle yönetmen, mizansen içindeki öğelerin biçimini, hareketini, konumunu düzenleyerek ve kontrol ederek filmi sahneye koyar.

3.3.4. Kurgu

Bir film, çoğunlukla birçok çekimin birleştirilmesinden oluşmaktadır. Kurgu ise, bu çekimlerin seçilme ve birleştirilme işlemi olarak tanımlanabilir. Kurgu işlemi ile çekimler arasında geçiş yapılarak, filmin anlatı yapısının kurulmasına hizmet edilir. Kurguya özgü kesme, zincirleme, silinme gibi teknikler, yönetmen tarafından anlatının gereklerine uygun bir Şekilde düzenlenir. Sinemada kurgu, film atmosferinin ve ritminin oluşturulmasında belirleyicidir.

Sinemada kurguya dair ilk kuramsal yaklaşım, 1920'lerle birlikte Rus biçimcileri tarafından gerçekleştirilmiştir. Akımın önemli yönetmenlerinden biri olan Pudovkin'e göre kurgu, film sanatının temelidir. Kurgu yalnızca, çekimlerin kendilerine özgü zaman sırasına göre birbirine eklenmesi anlamına gelmemektedir. Yönetmen, düşünerek, seçerek, atarak, yeniden ele alarak çekimler üzerinde durur, filmsel anlamın bütünlükle bir Şekilde oluşturulması için bilinçli tercihler yapar. Film bir anlam inşasıdır. Kurgu ise bu anlam inşasının gerçekleşmesindeki temel ögedir (Pudovkin, 1966: 15-18). Bu akımın diğer önemli yönetmeni olan Eisenstein ise, kurguyu çekimlerin arpıştırması temeline dayandırmaktadır. Pudovkin'in kurmak, inşa etmek yaklaşımının aksine Eisenstein, kurguyu çekimlerin birbirleriyle

arpıştırılarak, yeni anlamlar yaratılması temeline dayandırır.

Eisenstein, anlatının çatışma üzerine kurulduğu gibi, kurgunun da çatışma üzerine kurulduğunu ifade eder. Filme dair birçok öğe çatışma üzerine oluşturulabilir, çekimler arasında da çatışma mutlak surette vardır. Fakat bu çatışma, kurgunun, tüm bu öğeleri düzenleyen bir beyin olma görevini üstlenerek, filmi ileriye doğru taşmasıyla meydana gelir. Eisenstein, bu çatışmayı detaylandırarak aktarır. Ona göre çekim, bir kurgu hücresidir. Nasıl ki hücreler bölünürken bir organizmayı oluşturuyorsa, çekimden oluşan eytişimsel sıçramanın diğer yanında da kurgu bulunmaktadır. Kurgu, dolayısıyla onun hücresi olan çekim, ancak çarpışma ile bir bütünlük oluşturabilir (Eisenstein, 1985: 51-52).

1930'lu yıllarla birlikte ise, Hollywood'un kurgu biçemi baskın bir Şekilde kabul görmüştür. Bordwell'e (akt. Serter, 2005: 70) göre, Fransızların *dcoupage classique* (klasik kurgu) olarak adlandırdığı kurgu türü, zamanla geniş kuralları ve düzenlemeleri ieren, yerleşik özellik kazanmış bir Hollywood biçemine dönüşmüştür. Örneğin, film mutlaka bir giriş çekimiyle başlarken, sonrasında genelden yakına ya da genel çekimden diyalog kurgulanmasına geçiş yapılmaktadır. Hollywood sineması saydamlık ilkesi gereği, görünmez bir kurgu anlayışına sahiptir. Çekimler arasındaki bağlantılar pürüzsüz ve anlatı içerisinde aksiyona dikkat çekilmek üzerine kurulur. Bu bilgilerin izinde, kurgunun temel olarak iki farklı kullanıma sahip olduğunu söylemek mümkündür. Bunlardan ilki, basit bir ifadeyle bir çekimle, bir çekimin birleştirilmesi sonucu iki çekimin aynı anlamı taşımayacağı düşüncesine dayanmaktadır. Kurgunun diğer kullanımı ise, belirli bir zaman dilimi içerisinde, bir enformasyon üretimi için çekimlerin arka arkaya sıralanması üzerinedir.

Kurgu kullanım biçimleri, süreklilik kurgusu ve bütüncül kurgu olarak iki farklı Şekilde zetlenebilir. Süreklilik kurgusu, çekimleri, anlatının gelişimine yönelik ardı ardına sıralamaktır. Süreklilik kurgusu ile birleştirilen çekimler temanın oluşmasına olanak tanır. Bütüncül kurgu ise, filmin anlatsal yönünü içerir. Filmin anlatısını derinleştirir, anlatılmak isteneni Őekillendirerek izleyiciye yön verir. Bu yönüyle kurgu, izleyici ile film arasındaki anlam akışını sağlar. Bütüncül kurguda olaylar, gerçek yaşamdaki sırasıyla yer alır. Böylece, olaylara nedensellik ilişkisi kazandırılır. Bunun yanında olaylar; ana olay ve yan olaylar olarak parçalar halinde de kurgulanabilir. Bu kurgu yöntemiyle, yan olaylar anlatının gereklerine uygun bir Şekilde n plana çıkarılabilir. Bu kullanımıyla kurgu, olayları birbirinden ayırarak, olaylar arasındaki benzerlikleri ya da karşıtlıkları ortaya çıkarır (Kılıç, 1994: 92-93).

Kurgu aracılığı ile çekimler anlatı akışına göre birleştirilirken, filmin kendisine özgü ritmi oluşturulur. Bu sayede çekimler anlamlı bir bütün oluşturur. Bu anlamın kurulumunda, iki çekimin birleştirilme biçimi oldukça önemli bir yere sahiptir. Çekimlerin birleştirilmesi ise; kesme, açılma, kararma, zincirleme gibi yöntemlerle sağlanır. Kesme yöntemi, bir görüntüden diğerine geçmede en sık kullanılan yöntemlerden bir tanesidir. Bu yöntem, bir çekimin hemen

arkasına diğer çekimin yerleştirilmesidir. Aksiyonun sürekliliğini sağlayarak, kurgusal ritmi hızlandıran bir yapıya sahiptir. Ancak bu yöntem, anlatının gereklerine uygun bir şekilde kullanılmalıdır. Kurguda, filme tempo kazandırmak amacıyla sık sık kesmeye başvurulması, filme hız kazandırılmaktan ziyade, film içinde kopukluklara yol açarak izleyicinin kafasının karışmasına, dikkatinin dağılmasına yol açmaktadır (Dmytryk ve Dmytryk, 2011: 118). Bir çekimi diğer çekime bağlamada kullanılan bir diğer yöntem ise kararma ve açılma yöntemidir. Bu yöntem, ekrandaki görüntünün yavaşça kararması ve yavaşta açılmasını içerir. Kesme yönteminin aksine, yavaşlatıcı bir özelliğe sahiptir. Kurguda bir diğer birleştirme yöntemi ise bindirmediir. Bu yöntem iki ayrı çekimin üst üste bindirilmesinden oluşmaktadır.

Bker'in (1985: 134) aktardığı üzere, bindirme Mlis tarafından rastlantısal şekilde keşfedilmiş bir yöntemdir. Bu yöntemle, ekranda birbirinden ilişkisiz iki görüntüyü üst üste görmek mümkündür. Bu yöntem, nesnel gerçekliği bozması nedeniyle gerçeküstü etkiler yaratma amacıyla kullanılır. Sıklıkla tercih edilmese de, birbirleriyle ilişkili çekimlerin bir araya getirilmesinde kullanılan bir diğer yöntem de zincirleme yöntemidir. Bu yöntem, bir çekimin ekranda yavaşça kaybolurken, diğer çekimin aynı anda yavaşça ekranda belirmesini sağlamaktadır. Bu yöntemle, aynı türden zamansal, mekansal ve hareketsel çekimler bir araya getirilir. Temel amacı, geçişi kolaylaştırarak izleyiciyi algısal olarak bir çekimden diğer çekime taşımasıdır. Günümüzde teknolojinin gelişimiyle birlikte, bilgisayarlı kurgunun yaygınlaşması geçiş yöntemlerini de oldukça çeşitlendirmiştir. Ancak temel mantıklarıyla yukarıda aktarılmaya çalışılan bu geçiş yöntemleri, çekimlerin ekran süresini belirlemede bağlantı ya da bitiş noktalarıdır. Bu yönüyle, kurgudaki geçiş yöntemlerini, noktalama işaretlerine benzetmek mümkündür. Noktalama işaretlerinin kelimeler arasında kurduğu ilişki gibi, geçiş yöntemleri de çekimler arasındaki temel ilişkinin oluşturulmasında işlevsellik kazanır.

Sinemada teknik imkanların gelişmesi ve yeni anlatım olanaklarının ortaya çıkmasıyla birlikte, yeni kurgu teknikleri de doğmuştur. Bu teknikler, tarihsel süreç içerisinde tekrara dayalı olarak izleyici ile uyumlanarak yerleşik özellik kazanmıştır. Bu tekniklerden bir tanesi olan atlamalı kesme, yönetmen tarafından bilinçli bir şekilde filmin zamansal akışının bozularak görüntüler arasındaki devamlılığın zedelenmesidir. *Yeni Dalęa* akımının öncülerinden Godard, *Serseri Açıklar* (1960) filminde sık sık atlamalı kesmeye başvurarak, kurguda devamlılık normlarını, mekansal ve zamansal olarak yıkmıştır. Günümüzde bu teknikten, illüzyon etkisi yaratmak ya da özel bir anlatım amacına hizmet etmek üzere faydalanılmaktadır (Toprak, 2013: 89-90).

Kurguya özgü tekniklerden bir diğeri ise, uyum kesmesidir. Bu kurgu tekniği, bir aksiyonun ya da bir mizansen ögesinin tekrar etmesiyle oluşturulmuş bir yöntemdir. Örneğin; oyuncunun gözünden, dolunay görüntüsüne geçilmesi gibi. Uyum kesmesinde, benzerlik ilişkisi yalnızca geometrik eşleşmelerle ilgili değil, aynı zamanda benzer aksiyonların eşleştirilmesi ile

de gerçekleştirilebilir. Çapraz kesme ise, aynı anda farklı yerlerde gerçekleşen olayların, e zamanlı olarak birletirilmesidir. Filmlerde sıklıkla başvurulan bu yöntem, benzer ya da karşıt olayları bir araya getirerek paralel bir düzlemde sunulmasına aracılık eder.

Yukarıda ana hatlarıyla kurgunun temel özelliklerine değinilmeye çalışılmıştır. Bu zellikler; düzenleme, geçiş yapma ve anlam yaratma olarak farklı amaçlara hizmet etmektedirler. Ancak genel anlamıyla kurgu, filmin olay örgüsünü anlaşılır kılmak, seyircinin karakterin duygu durumunu anlamasını sağlamak ve filme ritim kazandırarak akıcı hale getirmek gibi işlevlere sahiptir.

3.3.5. Ses ve Müzik

Sinemada ses olgusu, tarihsel süreç içerisinde filmlerin kaçınılmaz bir biçemsel öğesi haline gelmiştir. Ses olgusundan, sinemasal gerçekliğin sağlanması ve filmin duygusal odağını vurgulamada sıklıkla faydalanılmaktadır. David Lynch, bir filmin etkisinin yarısının sesteki ileri geldiğini ifade eder (akt. Toprak, 2013: 125). Bir başka ifadeyle, sinemada ses olgusu, dramatik yapının kurulmasında merkezi bir konuma sahiptir.

Christian Metz, sinemanın anlatım aracının be farklı kanala sahip olduğunu aktarır. Bunlar; görüntü, diyalog, gürültü, müzik ve yazılı malzemelerden oluşmaktadır. Metz, bu ifadeyle, bu be kanalın üçünün işitsel bir alana sahip olduğunu belirterek, sinemanın özünün görüntü olduğu dncesini sarsıntıya uğratmıştır. Metz'in bu dnceleri, aynı zamanda sinemada ses üzerine araştırmaların balatılmasında nc bir konuma yerlemitir (akt. Stam, 2014: 222). Sinemada ses olgusu, kendisine özgü bir duygu durumu yaratması, duyma ve görme deneyimini senkronize etmesiyle oldukça güçlü bir film tekniğidir. Bu nedenle, sinemada ses görüntünün tamamlayıcısıyken, görüntü de sesin tamamlayıcısı olma görevini üstlenmektedir.

Sinemada ses olgusunu; diyalog, ses efekti ve müzik olarak sıralamak mümkündür. Sinemada sessiz dönemin kapanmasıyla birlikte, diyaloglar filmin anlatısal olarak ilerlemesinde işlevsellik kazanmıştır. Karakter, günlük yaşamda olduğu gibi kendisini cümleler ile ifade ederek, anlatı enformasyonunun izleyiciye aktarılmasına aracılık eder. Diyaloglar, aktarılan öykünün ilerlemesinde işitsel bir öğe olarak yer alırken, müzik öykünün duygu durumu yaratılması boyutunu içermektedir. Sinematografinin güçlendirilmesi amacıyla faydalanılan ses efekti ise, anlamsal bütünlüğü kurmaktadır.

Diyalog, izleyicinin zihinsel gerçeklik algısının oluşturulmasında önemli bir yere sahiptir. İzleyici, diyaloglar aracılığıyla karakterin kişisel özellik ve duygu durumu bilgisine ulaşır. Karakter, diyalogun imkanları dahilinde kendisini işitsel bir alanda ifade etme şansına sahip olur. Bu nedenle, diyalog anlatı enformasyonunun izleyiciye aktarılmasında birincil öneme sahip bileşen olma özelliği gösterir. Bordwell ve Thompson'ın da (2012: 275) aktardığı gibi,

diyalog, öykü bilgisinin sunucusu olarak maksimum anlaşılrlık elde etmek amacıyla kaydedilir ve düzenlenir. nemli replikler, müzik ve ses efektinin olmadığı bir düzlemde sahneye koyulur.

Sinemada ses efektini, anlatıdaki rollerine göre, gerçek dünyanın yansımısını veren sesler, fantastik etkilere yol açan sesler ve mekansal bilgi sağlayan sesler olarak ifade etmek mümkündür. Kapının arpma sesi ya da ayak sesleri bize yaşamın doğal işitselliğini sunarken, Őeytani ya da doğaüstü öznelerin aktarımında fantastik etkilere yol açan sesler tercih edilmektedir. Kuş sesleri veya korna sesleri gibi sesler ise izleyiciye mekansal bilgi vermek amacıyla kullanılmaktadır. Mustafa Sözen'e (2003: 205) göre, efekt sesler bir filmin anlatı yapısı ve senaryosuna göre sınırsız kullanıma sahiptir. Oyuncuların ayak sesleri, evre sesleri gibi, hareketle senkronizasyon yaratılmak amacıyla film içerisinde yer verilen seslerin tümü filmsel anlamın oluşturulmasında kullanılmaktadır. Bu ses efektleri, filme hareketlilik, derinlik ve doğallık duygusu vermektedir. Ses efektleri çoğunlukla, yönetmen tarafından ses kuşağı oluşturulurken belirli bir amaca yönelik kullanılmaktadır.

Sinemada ses olgusunu oluşturan, son temel öğe müziktir. Sinemada müzik, sessiz sinema döneminde dahi, salonda film gösterilirken ekrandaki görüntülere eşlik etmekteydi. Bu nedenle, yıllar içerisinde müzik yerleşik özellik kazanarak sinemanın vazgeçilmez bir ögesi haline gelmiştir. Bu ğe, anlatı içerisinde belirli işlevleri yerine getirmek amacıyla kullanılır. Özellikle, Hollywood sinemasında sıklıkla müzik kullanımına gidilmektedir. Hollywood sineması, saydamlık ilkesini yerine getirmek amacıyla film boyunca müziğe yer vererek, izleyicinin bir film izlediği bilincini yok etmektedir. Bu kullanımda müzik, izleyici filmin içerisine alarak, iletinin duygu durumlarıyla birlikte aktarılmasına olanak tanımaktadır. Müziğin bir diğer işlevi ise filmin sürekliliğini sağlamaktır. Müziğin kesintisiz yapısından, film çekimlerinin bir araya getirilmesinde faydalanılır (Onaran, 2004: 11-15).

Sinemada ses olgusu oldukça kompleks bir yapıya sahiptir. Filmlerde ses, zaman, mekan ve atmosfer yaratımı amacıyla kullanıldığı gibi, karakterlerin ruhsal durumlarına dikkat çekmek üzere de kullanılmaktadır. Bazı filmlerde süreklilik yaratılmak üzere sesten faydalanılırken, bazı filmlerde gergin bir atmosfer oluşturmak ya da mevcut gerginliği yumuşatmak amacıyla ses kullanımına gidilmektedir. Bu yönüyle, sinemada 1920'lerin sonlarına doğru keşfedilen ses teknolojisi, günümüz sinemasında anlatsal bir gerekliliğe dönüşmüştür.

4. TÜRK SİNEMASINDA BİÇEM KAVRAMINA BAKIŞ

Sinematografin icadından kısa bir süre sonra, dünyanın pek çok yerinde olduğu gibi Osmanlı İmparatorluğu'nda da ilk film gösterimleri gerçekleştirilmiştir. Bu dönem, Türkiye'de sinema kavramının oluşmaya başladığı yıllar olarak kabul görmektedir. Teknik bir buluşun, bu coğrafyada bir eğlence aracı olarak izleyici kitlelerine ulaşması dönemin sinema anlayışını oluşturmaktadır. Ancak bir ülkenin kendi sinemasına sahip olması ve kendi üretim koşullarını oluşturabilmesi farklı bir süreci içerisinde barındırmaktadır. Bu yanıyla, Türk sinemasının biçemsel olarak varoluş kazanması uzun soluklu bir süreci kapsamaktadır.

Türk sinemasının erken dönemi olarak kabul edebileceğimiz, Osmanlı İmparatorluğu dönemi, ithal filmlerin çoğunlukla yabancı uyruklu gayrimüslimlerden oluşan izleyici kitlesine gösterilmesi ile başlamıştır. Film gösterimleriyle başlayan bu tarihsel süreç, Fuat Uzkınay'ın haber ve belge niteliğindeki dönemin ilk belgesel örneklerini verdiği filmlerle gelişim kazanmıştır. Sinemada bu dönemde çekilen belgesel niteliğinde filmlerin yanı sıra, ilk öykülü filmler de çekilmeye başlanmıştır. Sedat Simavi, *Pençe* filmi ile bir tiyatro yapıtını sinemaya uyarlamıştır. Sonrasında, Ahmet Fehim, şadi Fikret Karagözoğlu gibi tiyatrocular da öykülü film örnekleri vererek, tiyatro geleneğinin sinema üzerinde etki kazanmasında rol oynamışlardır. Bu dönemde üretilen tiyatro geleneğine bağlı filmler, sinemanın olanaklarının keşfedilme sürecini oluşturmaktadır (Scognamillo, 2010: 15-35).

Cumhuriyetin ilanıyla birlikte, toplumsal ve kültürel alanda gerçekleştirilen birçok reform sinemanın kurumsallaşmasında etkili olmuştur. Engin Ayça'nın da (1996: 130-131) aktardığı üzere, "Cumhuriyetin kuruluşuyla birlikte 20 yıla yakın bir süre Türk sineması, bir tekel olarak Muhsin Ertuğrul'un ve İstanbul Tiyatrolarının himayesi altında dolaylı olarak devletleştirilmiştir." Sinemaya 1922 yılında başlayan Muhsin Ertuğrul, 1923-1939 yılları arası dönemin tek yönetmeni olarak, mevcut sinemanın kimlik kazanmasında önemli bir yere sahip olmuştur. Muhsin Ertuğrul sinemasını, çoğunluğu edebi yapıtlardan uyarlama olan filmler oluşturmaktadır. 1922 ile 1953 yılları arasında yönetmiş olduğu filmlerin üçte ikisi yabancı kaynaklardan alınmıştır. Aynı zamanda filmlerinde yabancı tiyatro örneklerini de kullanmıştır. Muhsin Ertuğrul'un yönetmenliğini yaptığı bu filmler, batı sinemasının ve tiyatrosunun etkilerini taşımaktadır (Scognamillo, 2010: 40-44). Türkiye'de sinemanın temellerinin atıldığı bu dönemi, Muhsin Ertuğrul öncülüğünde, tiyatroya özgü biçemsel yapının sinema üzerinde şekillenmeye başladığı bir dönem olarak ifade etmek mümkündür. Muhsin Ertuğrul, tiyatroc kimliğinin etkisiyle sinemayı tiyatro geleneğinin bir uzantısı olarak değerlendirmiş ancak çektiği filmlerde kullandığı biçemsel yeniliklerle sinemanın gelişimine katkı sağlamıştır.

Türk sinemasında, 1939 yılına kadar baskın bir tiyatro anlayışı egemenliğini sürdürmüştür. 1939 yılıyla birlikte ise, Faruk Ken, Aydın Arakon, şandan Kamil gibi

yönetmenlerin sinemaya girişiyle birlikte, sinemadaki tiyatro etkisi kırılarak yeni bir döneme geçişin temelleri atılmıştır (zn, 1985: 351-353). Nijat zn'n *Geçiş Dönemi* olarak adlandırdığı bu dönem, yurtdışında sinema üzerine eğitim almış, mesleki deneyim kazanmış yönetmenlerin, tiyatrodan bağımsız özgün bir sinema dili oluşturma sürecidir. zn'n *Geçiş Dönemi* olarak adlandırdığı bu dönemi, Engin Ayça *n-Yeşilçam Dönemi* olarak sınıflandırır. Ayça'ya (1996: 33) göre bu dönem, sinemanın, tiyatrocular döneminin etkisinden sıyrılarak, Yeşilçam'a özgü sinema anlayışına doğru evrildiği bir dnemdır. Bu dönem, sinemaya özgü biçemsel olanakların keşfedilmeye başlandığı, sinemanın tiyatro normlarından özgürleşerek, biçimsel ve içeriksel olarak yeni bir filmsel yapının kurulmaya çalışıldığı bir dnemdır. Scognamillo'nun (2010: 106) aktardığı üzere, Türk sinemasına girişin hazırlık sürecini oluşturan bu dönem, öz, biçim ve anlatımın bilinçlenmeye başladığı bir dnemdır. Bu dönem, halihazırda tiyatro geleneğinin hakimiyetini sürdürdüğü bir dönem olma özelliği göstermektedir. Ancak, sinemaya yeni giren yönetmenler, deneysel olarak nitelendirilen filmleriyle, Türk sinemasında yeni bir bakışın kapısını aralamıştır.

1940'lı yılların sonlarına doğru, *tiyatrocular* dönemi kapanarak, *sinemacılar* döneminde geçiş süreci başlamıştır. Burhan Arpad (1959: 79), *Türk Sinemasının Kırk Yılı* isimli makalesinde, Türkiye'de sanat olarak sinemanın varoluş sürecini detaylandırarak aktarır:

Türkiye'de sinemanın bir sanat olarak ilk belirtileri, 1947-1953 yılları arasında ortaya çıkar. Cumhuriyet Halk Partisi iktidarının, Türk filmleri gösterecek sinemalara yüzde elliye yakın bir belediye resmi indirimi tanınması, iş adamlarının bu yeni iş koluna sermaye yatırıma eker. Avrupa filmlerinden hoşlanmayan geniş yığınların sayıları birdenbire artan Türk filmlerine bağlanır. 1919-1947 arasında birkaç yılda bir tek Türk filmi veren Türk sinemasının yıllık prodüksiyon sayısı yirmi, otuzu açar, hattâ elliye dayanır. Vurun Kahpeye(Lütfi Akad), Yüzbaşı Tahsin (Orhan M. Arıburnu), Hep Vatan İçin (Aydın Arakon), Efelerin Efesi (şakir Sırmalı) sinema sanatını Türk sinemasına getiren ilk başarılı örneklerdir. Bu dört filmin en ilgi çekici özelliği, Türk sinemasının tiyatro etkisinden kurtulmasıdır.

1950'lerle birlikte Türk sinemasında farklı bir döneme geçiş başlamış, yapım olanakları ve siyasi değişimler sinemayı etkilemiştir. Bu dönemde Türk sineması, siyasi nedenlerden dolayı daha özgürlükçü film yapımı olanaklarına kavuşmuş, tiyatrocular döneminden sıyrılarak kendi film dilini oluşturmaya başlamıştır. Aslı Daldal'ın (2005: 64) aktardığı üzere, sinemada 1950'lerle birlikte ortaya çıkan endüstriyel gelişmeler, bir ticari alan olarak sinemanın profesyonelleşmesine yol açmıştır. Toplumun ilgisini çekebilecek, temalar ve karakterler yerleşik özellik kazanmış, toplumsal modernleşme süreciyle birlikte "kötü" Yeşilçam filmlerinin artış göstermesi, "iyi" filmlere olan ihtiyaı ortaya çıkarmıştır.

Yeşilçam sineması, tecimsel kaygılar taşıyan, gişe odaklı, yıldız sineması normlarının kabul görüldüğü bir sinema anlayışına sahiptir. Ayça'ya (1996: 137) göre, Yeşilçam kendi

yazısız kurallarını ve kalıplarını oluşturarak, filmlerini halkın beklentisine göre üretmiştir. Seyirci beğeni odaklı film üretiminin sonucunda ise finansal olarak gç kazanarak, zaman içerisinde tecimsel bir sinema olmuştur. Yeşilçam sinemasına hakim bu seyirci odaklı işleyiş, Hollywood sinemasına özgü biçemsel normların ülke sineması içerisinde üretilen filmlere adapte edilerek, birbirini tekrar eden öykülerin anlatılmasına yol açmıştır. Türsel uylaşımlardan sıklıkla faydalanılan bu sinema anlayışında, izleyicilerin duygularına yönelik filmler üretilmiştir. Yeşilçam sineması, çoğunlukla, birbirine nedensellik ilişkisiyle bağlı olayların çizgisel bir doğrultuda ilerlediği klasik anlatı yapısını benimser. Oğuz Adanır (2003: 154), olay örgüsünün kurulumu, karakter özelliklerinin oluşturulması ve temaların belirlenmesi çerçevesinde, Yeşilçam sinemasının anlatı yapısının masal formuna benzediğini ifade eder. Buradan hareketle, Yeşilçam sinemasının sinemada gerçekçi bir eğilim göstermediğini, aksine Hollywood film biçeminin sahip olduğu saydamlık anlayışını benimseyerek, gerçek dışı bir filmsel anlatım evreni oluşturduğunu söylemek mümkündür. Türk sinemasında bir endüstri haline gelen Yeşilçam sineması, özgün sinema dili arayışlarını da beraberinde getirmiştir. Daldal (2005: 64), bu dönemi Türk ulusal sinemasına geçişte bir hazırlık süreci olarak değerlendirir. Bu dönemde, film "duyumuna" sahip genç yönetmenlerin ortaya çıkması, sinema eleştirisinin kuramsal dergilerde yer almaya başlaması, sinema kuruluşlarının ve sinema yayıncılığının artması için sağlam temeller atılmaya başlanmıştır.

Nijat zn, Türk sinemasında 1950-1970 yılları arasındaki dönemi, Sinemacılar Dönemi olarak adlandırır. Bu dönemde yönetmenler, kendilerine özgü biçemleri ile kişisel anlatım tarzları geliştirerek modern sinema örnekleri vermiş, bu örneklerle ilk kez uluslararası film festivallerinde yer almaya başlamışlardır. Bu dönemde, Metin Erksan, Ömer Lütfi Akad, Memduh n, Osman Seden ve Atıf Yılmaz kişisel biemleriyle ön plana çıkmıştır. Scognamillo'ya (2010: 116) göre bu yönetmenler, bazı durumlarda birbirine benzer, bazı durumlarda ise tümüyle birbirinden farklı anlatım biçemleri geliştirmişlerdir. Bu biçemlerin kişilik kazanmasında, yurtdışından alınan örnekler etkili bir rol oynamıştır. Örneğin Ömer Lütfi Akad, ekimler arasındaki bağlantıları kurarken ve kamera açısı tercihlerini oluştururken, bir atmosferin yaratılmasına ve bu atmosfer içindeki kişilerin tepkilerinin açıklanmasına zen göstermiştir. Bu dönemde, sinemanın biçemsel olanakları yaratıcılığa kavuşmuştur. Filmlerde, tiyatro sahnesine yknlerek kurulan dekorların yerini gerçek yaşamla örtüşen sokaklar ve yollar almıştır. Oyuncu devinimine dayalı anlatımın yerini, kurgu aracığıyla çekimlerin birleştirilmesi olarak, filmsel anlam sinemanın teknik araçlarıyla oluşturulmaya başlanmıştır.

1960'lı yıllarda yaşanan siyasal dönüşüm, film üretimini de etkileyerek, Türk sinemasında Toplumsal Gerçekçilik hareketinin ortaya çıkmasına yol açmıştır. 1961 Anayasası'nın toplumsal yaşamdaki etkisi, dönemin üretilen filmlerinin içeriğinde görünürlük kazanmıştır. Esin Coşkun'un da (2009: 8) belirttiği gibi, 1960'lı yıllardaki siyasal ve toplumsal

koşullar, sinemada da bazı hareketlerin ortaya çıkmasına yol açmıştır. Ancak bu hareketler, öz ve biçim olarak yenilik taşımaktan daha çok, eskinin reddedilerek başka arayışlara yönelimi ifade eden, filmlerin konularına dayalı bir ideolojik anlayışa sahiptir. Bu dönemde üretilen filmlerde, kırsal kesimde yaşanan sorunlar, köyden kente göç olgusu, işsizlik, mülkiyet olgusu gibi kavramlar ön plana çıkmıştır. Örneğin, Metin Erksan'ın 1963 yılında gösterime giren *Susuz Yaz* filmi, su mülkiyeti üzerine ideolojik bir düşünme alanı yaratarak, dönemin Toplumsal Gerçekçi filmleri arasında önemli bir yere sahip olmuştur. 1960'ların ortalarında ise, kişisel bir sinema yapma amacı taşıyan yeni bir yönetmen kuşağı sinemaya giriş yapmıştır. Scognamillo'ya (2010: 255) göre, 1960'lı yılların ortalarına doğru genç bir yönetmen kuşağı sinemaya girmiş, kısa bir süre içerisinde, Fransız Yeni Dalga akımını örnek alarak ürettikleri filmler ile Türk sinemasında Yeni Kuşak olarak tanımlanmışlardır. Tarık Dursun Kakiç, Zeki Ökten, Tunç Başaran, Bilge Olgaç ve Duygu Sağıroğlu gibi yönetmenler, filmler yönetip, kişisel biçemleriyle ön plana çıkmışlardır. Fakat, idealleri ve kendilerine özgü sinemasal anlayışları şekillenmediği için, bir kısmı film endüstrisi içerisinde filmler üretmeye devam ederken, bir kısmı bir süre sonra sinema ortamında çekilmiştir.

Türk sinemasında bireysel bir dönemin başladığı 1970'ler, belirli yönetmenlerin damgasını taşıyan filmlerin ön plana çıktığı bir dönemdir. Bu değişim süreci "anonimlikten bireyselliğe" geçiş olarak değerlendirilir. 12 Eylül Darbesi, film yapım ve dağıtım olanaklarını etkilemiş, yönetmenlerin hayata bakışlarındaki farklılaşma, dönemin zorunluluğu olarak yönetmen profiline değişimine neden olmuştur (Kıraç, 2008: 87-105). Yeşilçam'dan Yeni Türk Sinemasına geçiş olarak nitelendirilen bu dönemde, Yılmaz Güney öncülüğünde, Zeki Ökten, Şerif Gören ve Ömer Kavur gibi yönetmenler dönemin toplumsal koşullarını kendilerine özgü bir üslupla filmlerinde sergilemiş, ticari sinemanın gerekleri bu yönetmenlerin sanatsal başarılarını engelleyememiştir. Özön'e (1985: 384) göre, Yılmaz Güney ile birlikte yeni bir sinemacı topluluğu belirerek, Türk sinemasının uluslararası alanda başarı kazanmasının önü açılmıştır. Ömer Lütfi Akad'ın çizgisini sürdüren ve geliştiren Yılmaz Güney, filmleriyle, Sinemacılar Dönemi ile Genç/Yeni Sinema Dönemi arasında bir halka görevi üstlenmiştir. Bu dönem yönetmenleri, genel olarak biçim ve içerik arayışlarında gerçekçilik anlayışından beslenmiştir. Yılmaz Güney sinemasına hakim olan gerçekçilik anlayışı, dönemin diğer yönetmenlerini de etkileyerek, birtakım ortak biçimsel formlar ortaya çıkmıştır.

Gerçekçilik anlayışının bir sonucu olarak, bu dönem sinemasına, oldukça yalın bir dil hakim olmuştur. Lütfi Akad ve Metin Erksan'ın gerçekçilik anlayışı ile birlikte, Yılmaz Güney ve çağdaşı yönetmenler yapıtlarıyla, Türk sinemasının nesnelleşerek daha doğal ve yaratıcı bir biçim anlayışına sahip olmasına aracılık etmişlerdir. Nijat Özön, bu dönem sinemasına hakim biçim anlayışını genel özellikleriyle açıklamıştır. Özön'ün (1985: 392-393) aktardığı üzere, filmler toplumsal, siyasal ve ekonomik bir tabana oturtulmuştur. Filmlerde, gerek özne olarak,

gerekse mekan olarak ele alınan evre, genellikle kırsal kesimden oluşmaktadırdır. Doğu ve Güneydoğu Anadolu'daki feodal yapının ve buna bağlı olarak geri kalmışlığın ortaya çıkardığı sorunlar, mülkiyet sorunu, insan ilişkileri, katı gelenekler en sık işlenen konular arasında yer almıştır. Mekansal olarak kimi zaman kentler tercih edilse de, konu yine köyden kente göçün doğurduğu sorunlar olmuştur. Bu dönem filmlerinde, karakter doğal çevresel koşullarıyla birlikte ele alınarak, filme aktarılmıştır. Bu filmlerde görüntü düzenlemesi, filmin temasını aktarabilmekte işlevsellik kazanmıştır.

Türk sinemasında 1980'li yıllara gelindiğinde, dönemin siyasal ikliminin de etkisiyle değişimler yaşanmıştır. Yeşilçam'a özgü biçemsel kalıplar czlmeye başlamıştır. Bu yıllara hakim ekonomik krizin de bir sonucu olarak, Türk sinemasında içerik düzeyinde değişimler ön plana çıkmıştır. Asuman Suner'e (2006: 221-222) göre, geçmiş yıllarda popüler çizgideki filmlerde belirginleşen, g ve sınıfsal dayanışma konuları aile ve mahalle komedileri içerisinde ele alınırken, 1980'lerle birlikte bu temalar bireysel öyküler üzerinden işlenmeye başlamıştır. Bu dönem filmlerinde, kültürel kimlik çatışmalarına, tek başına mücadele veren karakterler aracılığıyla yer verilmiştir. Yine bu dönemde, kadının bir birey olarak özgürleşmesini konu edinen filmler çekilmeye başlanmıştır. Türk sinemasında 12 Eylül darbesinin etkilerinin görülmesi ise, 1980'lerin sonlarını bulmuştur. Hilmi Maktav'ın (2000: 79) aktardığı üzere, Türkiye'de siyasal koşullar ilk defa bu kadar ağırlıklı bir Şekilde sinema üzerinde etkisini göstermiştir. 12 Eylül darbesinin etkilerini konu edinen, *12 Eylül filmleri* olarak da isimlendirilen bu filmlerde, doğrudan darbeye yer verilmesinden daha çok darbenin toplumsal etkilerine dolaylı anlatım aracılığıyla yer verilmiştir.

Bu dönem filmlerinde, karakterlerin bireysel hikayeleri, karakterin psikolojik durumuna ve dönüşümüne dayalı bir Şekilde anlatılmıştır. Yeşilçam anlatı yapısına özgü olan, anonim tiplerin yerini, anlatı içerisinde öznel olarak tanımlanan bireyler almıştır. Scognamillo'ya (2010: 370-371) göre, 1980'ler Yeşilçam'ın kalıplarının yıkıldığı bir dönemdir. Türk sineması izleyicisinin alışkın olduğu, kolay czmlenebilen karakterlerin yerini, sorgulayan, 12 Eylül ve sonrasının Őokunu yaşayan, kendisine ve çevresine eleştirel bir gözle bakan psikolojik derinliğe sahip karakterler almıştır. Bu dönemle birlikte, Türk sineması gerek içeriksel, gerekse biçimsel olarak köklü bir değişimin içine girmiştir. Türk sinemasında, 1980 öncesinde yer alan ulusal sinema, devrimci sinema gibi kavramsallaştırmalar yerini modernist bir eğilime bırakmıştır.

4.1. Yeni Türk Sinemasında Biçem

Türk sinemasında doksanlı yıllarla birlikte, "bağımsız sinema", "sanat sineması", "Yeni Türk Sineması" gibi kavramsallaştırmalarla tanımlanan, içeriksel ve biçimsel olarak yeni bir sinema anlayışı ortaya çıkmıştır. Bu dönemle birlikte, geleneksel bir yol izleyen sinema anlayışı

yerini, biçim ve içerik olarak eletirilmeyi göze alan yönetmenlerin, sinemanın olanaklarından faydalanarak kişisel biçemlerini oluşturduğu bireysel bir sinema anlayışına bırakmıştır.

Yeni Türk sineması, tarihsel olarak çok uzun bir geçmişe sahip olmaması ve günümüzde varlığını sürdürmesi nedeniyle, keskin çizgilerle tanımlanan ve açıklanabilen bir dönem değildir. Sanat sineması ve bağımsız sinema olarak da nitelendirilen Yeni Türk Sineması, kavram üzerine gerçekleştirilen tüm tartışmalara karşın, literatürde kabul görmüş bir kavramsallatırmadır. Yeni Türk sineması üzerine kuramsal yaklaşımlarda bulunan, bu dönemi farklı bakış aılılarıyla değerlendiren yazarların çalışmaları, bu dönemin karakteristik özelliklerini belirlemede önemli bir yere sahiptir. Türk sinemasında, 1990'lı yıllarla birlikte yaşanan değişimler, bu dönemin özelliklerinin saptanmasında belirleyici rol oynamıştır.

Zahit Atam'a (2011: 83-85) göre, sinema tarihimiz değerlendirildiğinde bu dönem, daha önceki sinema anlayışına nazaran köklü değişimlere sahiptir. Yeni Türk sinemasıyla birlikte, izleyici davranışları değimi, yerli film izleyici sayısı artmıştır. Yerli film izleme oranının artış göstermesiyle birlikte, film eleştirisi somutlanma ve nitelendirme özellikleri yapısal olarak değişime uğramıştır. Film eleştirileri yerini yönetmenlerle syleilere bırakmıştır. Türkiye'de sinemaya dair kuramsal bir bakış gelişmeye balasa da, eleştiri sinemanın eriştiği düzeye ulamamıtır. Yeni Türk sinemasının ilk örneklerinden biri olan Dervı Zaim'in *Tabutta Rvaata* (1996) filmine verilen en iyi film dl, bu sinema anlayışının ağrlık kazanmasında önemli bir yere sahip olmuştur. Aynı zamanda, bu dönemde üretilen filmler, yapım koşullarına bağlı olarak yeni bir örgütlenme tarzını benimsemiştir. Bu dönemle klasik yapımçı tipinin yerini, kendi yapım sürecini yöneten yönetmenler almıştır. Tüm bunların yanı sıra bu dönemde, filmsel anlamı yaratmada yeni bir biçem anlayışı ortaya çıkmıştır. Sinemacı yetiştirme döneminin usta-ıracak ilişkisi yerini yeni kuşak yönetmenlerin, dünya sineması öncülerini takip ederek kendi kişisel biçemlerini oluşturduğu bir anlayışa devretmiştir.

Yeni Türk sineması, sinemada yaşanan değişim ve dönüşümlerle birlikte, yönetmenlerin seyirci odaklı film üretim biçimini terk ederek, endüstriye hakim olan sinema anlayışını reddettikleri bir dönem olma özelliği göstermektedir. Yönetmenler, kişisel sinema dillerini oluşturmak adına, kabaca ifade etmek gerekirse deneme yanılma yöntemiyle, teknik ve anlatım olarak farklı bir film dili geliştirmeye alımılardır. Nigar Psteki'nin de (2012: 76) belirttiği gibi, bu dönemde, bağımsız yönetmen olarak isimlendirilen yönetmenler, seyirci beğenisinden ve gie kaygılarından sıyrılarak, maddi olarak bağımsız bir yapım anlayışını benimsemiş, klasiklemi sinema anlayışının dışında filmler üreterek kendilerini ifade etmişlerdir. Bu nedenle, bu dönemde, sinema anlayışının yeniden şekillenmeye balayarak, yönetmenlerin, gerek içerik gerekse biçim düzeyinde yenilikçi bir bakış açısıyla film ürettiklerini söylemek mümkündür.

Asuman Suner, Türk sinemasında 1990'lı yıllarla birlikte ortaya çıkan Yeni Türk

sineması kavramsallaştırmasının, hem popüler dalda hem de sanat sineması dalında görünürlük kazandığını ne sürerek, bu kavramı iki temel parametre ekseninde değerlendirmiştir. İlk olarak, "Türk" sözcüğünün altının çizildiği "ulus" erevesi; ikincisi "yeni" sözcüğünün işaret ettiği "zamansal" ereve ve dolayısıyla tarihsel döneme yapılan vurgu. İkinci parametre ise, "popüler" ve "sanat" sineması ayırımını oluşturan söylemsel çerçevedir (Suner, 2006: 28). Yeni Türk sineması kavramıyla ifade edilen bu dönem, 1990'lı yıllardan bugüne değin süregelen sinemasal dönemi işaret etmektedir. Bu nedenle, Yeni Türk sinemasına dair düşünceler, günümüz sinemasını da kapsamaktadır.

Yeni Türk sinemasında, özgün kişisel biçeme sahip yönetmenler, filmleriyle, yeni bir sinema anlayışının kapılarını aralamıştır. Bu dönemin "popüler sinema" kısmını oluşturan ilk film, Yavuz Turgul'un *Eşkiya* (1996) filmi olarak kabul edilmektedir. *Eşkiya* filmi, dramatik yapısının karşıtlar üzerine kurulması ve Hollywood tarzı görsel bir dile sahip olması nedeniyle, dönemin ne çıkan filmlerinden biri olmuştur. Aynı zamanda, bu film, sonrasında Türkiye'de üretilecek olan "popüler sinema" filmlerinin de formülünü vermiştir. 1996 yılında Derviş Zaim'in *Tabutta Rövaşata* filmi ise, "sanat sineması" kanadını oluşturan ilk film olmuştur. Bu film, Türk sinemasında daha önce yapılmış filmlere benzemeyen, gösterişsiz ve yalın sinemasal diliyle yeni bir biçem anlayışının habercisi niteliğindedir (Suner, 2006: 34-37).

Yeni Türk sineması, yapım koşullarına bağlı olarak yeni bir film üretim biçimini benimsemektedir. Bu dönemde çoğunlukla yönetmen, yapım sürecinden sorumlu kişidir. Scognamillo'nun da (2010: 413) belirttiği gibi, bu dönemde film endüstrisinin, yapım, dağıtım ve gösterim gibi kuruluşlara sahip olmaması nedeniyle, yönetmenler film üretiminde bulunurken, yönetmenlik ve yapımılık sorumluluklarını bir arada gerçekleştirmek durumunda kalmışlardır. Buradan hareketle, Yeni Türk sinemasında yapımı-yönetmen ayırımının silikleştiğini söylemek mümkündür. Yine bu dönemde, yapım koşullarına bağlı olarak, filmler küçük bir ekiple, amatör oyunculara yer verilerek gerçekleştirilmektedir.

Yeni Türk sineması filmlerinde, biçemsel olarak geleneksel sinema anlayışını reddeden bir anlayış hakimdir. Türk sinemasında, gösterişsiz ve yalın bir dille, sıradan insanların öyküleri anlatılmaya başlanmıştır. Olaylar, anlatıda temel motivasyonu sağlayan öğe olmaktan ziyade, karakterin psikolojik durumunu ve bu durumun çevresiyle olan ilişkisini anlayabilmemizle işlevsellik kazanmaktadır. Geleneksel sinema anlayışında önemli bir yere sahip olan kahraman, Yeni Türk sinemasında çoğu durumda eylemsiz ya da hayata eklemelenememiş anti kahramanlar olarak kendisine yer bulur. Zahit Atam'ın da (2011: 89) aktardığı üzere, Yeni Türk sinemasının anti-kahramanlar üzerine kurulan öyküleri, hem Hollywood'un geleneksel anlatı yapısına karşı çıkışın hem de Avrupa Gerekiliğinin etkisini taşımaktadır. Yeni kuşak yönetmenlerin filmlerinde, geleneksel anlatıda sıklıkla karşılaşılan üstün özellikler taşıyan, kurtarıcı, güç sahibi karakterlerin yerini daha gerçekçi, çok boyutlu, uyumsuz ve toplum tarafından dışlanan

karakterler almıştır. Serpil Kirel'in de (2011: 182) belirttiği gibi, Yeşilçam'daki melodramatik evren yerini, karakterler üzerinden işlenen umutsuzluk, yabancılaşma, çaresizlik duygularının hakimiyetindeki bir melankoliye bırakır.

Yapımcı ynetmenliğin bir getirisi olarak, bu dönemde ifade özgürlüğü sağlanmaya başlamış, bu nedenle sinemada farklı formüller ortaya çıkmıştır (Scognamillo, 2010: 414). Yeni Türk sinemasıyla birlikte, öteki olarak nitelendirilen farklı kimlikler, sinemada temsil edilebilir hale gelmiştir. Etnik kimlikler doğallaşarak, filmler aracılığıyla irdelenebilir bir düşünme sahası yaratılmıştır. Seyhan Aksoy'un da (2011: 248-249) aktardığı üzere, bu dönemde ulus bilinci zayıflamış ve oğlclaşmış, bu değişimin etkileri Türk sinemasına da yansımıştır. Yeni Türk sinemasında özel ve tikel kimlikler temsil edilerek, ön plana çıkmaya başlamıştır. Yine bu dönemde, geleneksel kamu yetkilisi temsilleri kırılmaya başlamış, bunun yerine karakterler, mesleklerinden soyut bir Şekilde ele alınmaya başlanmıştır. Zahit Atam'a (2011: 101) göre, Yeni Türk sineması, büyük oranda "teki Türkiye'nin sineması" olma özelliği göstermektedir. Bu nedenle, egemen sınıfın iktidar alanının dışında bir yaşam alanı oluşturulmaya çalışılır. Yeni Türk sinemasıyla birlikte, kutsanan güzellik anlayışı da dönüşüm yaşamıştır. Geleneksel sinema anlayışına hakim olan umut duygusu, gerçekçi bir yaşam portresine evrilmiştir.

Yine bu dönemde, fotoğraf sanatçısı, reklamcılık alanında deneyim kazanmış ya da sinema eğitimi almış bir kuşağın yönetmenlik koltuğuna oturması nedeniyle, yeni biçimsel arayışlar da başlamıştır. Bu dönem üretilen filmlerde, özel görüntüler, ses efekti ve dinamik kamera gibi yeni biçimsel olanaklar kullanılmaya başlanmıştır. Kirel'in de (2011: 111) belirttiği gibi, Yeni Türk sinemasında, reklamcılık alanında çalışma deneyimine sahip genç kuşak yönetmenler, film üretiminde kameraya hareket kazandırarak ve paralel kurgudan faydalanarak biçimsel olarak yenilikçi bir bakış açısı geliştirmişlerdir. Bu dönemde, anlatımda, temalarda, aksiyonda ve kamera hareketlerinde değişimler yaşanmıştır. 1990 sonrası Türk sinemasında yaşanan bu değişimlerle, biçimsel olarak yeni bir sinema anlayışı ortaya çıkmış, yönetmenler bu sinema anlayışı içerinde kendilerine özgü bir film dili oluşturma çabasına girmişlerdir (Psteki, 2012: 182).

Türk sinemasında 1990'lı yıllarla birlikte ortaya çıkan bu yeni sinema anlayışı, Türk sinemasında yaşanan değişimlerin bir sonucu olma özelliği göstermektedir. Bu değişim ise, tarihsel süreç içerisinde, dönemin filmlerinin biçimsel yapısının filminden filme süregelen devamlılığı aracılığıyla saptanabilmektedir. Yeni Türk sinemasında, akımların ve hareketlerin yerini bireysel sinema yapma ideali ve kişisel biçemler almıştır. Buradan hareketle, Yeni Türk sinemasında ağırlık kazanan kişisel biemin, sinemanın gelişiminde belirleyici bir ilke haline geldiğini söylemek mümkündür. Bu nedenle, kendisine özgü bir biçeme sahip olan, gerek biçimsel gerekse içeriksel özelliklerle sinemasını farklı kılabilmış yönetmenlerin kişisel biçemlerini analiz etmek sinema çalışmaları içerisinde önemli bir yere sahiptir.

5. BULGULAR VE YORUMLANMASI

Onur nl sinemasının biçemsel özelliklerini ortaya çıkarmayı amaçlayan bu çalışmanın, bulgular ve yorumlanması kısmında, çalışmanın amacına, önemine, sınırlılıklarına ve yöntemine yer verilerek, yönetmenin filmleri analiz edilecektir.

5.1. Çalışmanın Amacı

Bu çalışmanın temel amacı, sinemada biçem kavramını irdeleyerek, Onur nl sinemasının biçemsel özelliklerini analiz etmek, filmleri arasındaki ortak ve farklı biçemsel ögelerin tespitini sağlayarak, yönetmenin biçemsel olarak Yeni Türk sinemasındaki konumunu saptamaktır. Bu amaç doğrultusunda, çalışmanın alt amaçlarını da oluşturan aşağıdaki sorulara yanıt bulunmaya çalışılmıştır.

1. Onur nl filmlerinde anlatı yapısı hangi özelliklere sahiptir? (Anlatı yapısı nasıl gelişim göstermektedir?, Filmler olay örgüsüne sahip midir?, Olaylar nasıl sonuçlanmaktadır?, Ana karakter ve yan karakterlerin özellikleri nelerdir?, Filmlerin ana teması nedir?)

2. Onur nl filmlerinde sinematografi hangi özelliklere sahiptir? (Filmlerde kullanılan kamera hareketleri hangi işlevlere sahiptir?, çekim ölçekleri ve kamera aları hangi amaçlar doğrultusunda ve nasıl kullanılmıştır?)

3. Onur nl filmlerinde mizansen hangi özelliklere sahiptir? (Filmlerde kullanılan erevelemeler özel bir amaca yönelik olarak mı düzenlenmiştir?, Alan derinliğinden faydalanılmış mıdır?, Filmde kullanılan aydınlatma yöntemlerinin kullanım amaları nelerdir?, Dekor, kostüm ve makyaj ögelerinden ne şekilde faydalanılmıştır?)

4. Onur nl filmlerinde kurgu hangi özelliklere sahiptir? (Filmlerde kullanılan kurgu yöntemleri nelerdir?, Kullanılan kurgu yöntemleri film yaratımında hangi işlevlere sahiptir?, Hangi geçiş yöntemleri kullanılmıştır?, Filmlerde kullanılan kurguya özgü işlemlerin kullanım amaları nelerdir?)

5. Onur nl filmlerinde ses ve müzik hangi özelliklere sahiptir? (Filmlerde kullanılan ses türlerinin amaları ve kullanım şekilleri nelerdir?, Filmlerde müzik kullanımına gidilmiş midir?, Kullanılan müziklerin amaları nelerdir?)

6. Onur nl sinemasını oluşturan ortak biçemsel ögeler nelerdir? (Yönetmen kişisel biçemini oluşturmada, anlatı yapısı, sinematografi, mizansen, kurgu ve ses ögelerinden hangi amaca yönelik faydalanılmıştır?)

5.2. Çalışmanın nemi

Yapılan literatür taraması ile, dünya sinemasında birçok yönetmenin biçemsel analizinin yapıldığı görülmektedir. Biçemsel analiz, yönetmenin kişisel biçeminin özgül tarihsel koşullar içerisindeki yerinin belirlenmesinde işlevsellik kazanırken, sinema tarihinin düzenlenmesine de fayda sağlamaktadır. Türk sinemasında ise, yönetmen sineması üzerine yapılan çalışmaların çoğunluğunda, metine dayalı, sosyoloji, psikanaliz, feminizm ve göstergebilim gibi farklı disiplinlerden faydalanılmaktadır. Bu doğrultuda, dönemin sinemasal koşulları içerisinde film üreten yönetmenlerin kişisel biçemlerinin incelenmesinin, Türk sinema tarihinde yaşanan biçemsel değişimlerin ortaya çıkarılmasına katkı sağladığını söylemek mümkündür.

Türk sinemasında, 1990'lı yıllarla birlikte yaşanan biçemsel değişim, yeni kuşak yönetmenler olarak da isimlendirilen yönetmenlerin filmleriyle görünürlük kazanmıştır. Bu dönemde film üretiminde bulunan yönetmenler, oluşturdukları biçemsel yapıyla, dönemin sinema anlayışının şekillenmesine katkıda bulunmuştur. Türk sinemasında, 2000'li yıllarla birlikte film üretmeye başlayan Onur nl, filmlerinde kurduğu biçemsel yapı ile, Yeni Türk sineması olarak kavramsallaştırılan dönem içerisinde farklı bir yere konumlanmaktadır. nl, film yaratımında faydalandığı, gerek içeriksel gerekse biçimsel öğeler aracılığıyla kendisine özgü bir biçeme sahiptir. Bu nedenle, Onur nl filmlerinin biçemsel analizinin gerçekleştirilmesi, bu biçemsel analizin sonucunda, yönetmenin biçemi ile dönemin biçemsel anlayışı arasındaki ilişkinin irdelenmesi, bu çalışmanın önemini ortaya koymaktadır.

5.3. Çalışmanın Sınırlılıkları

Bu alışmada Onur nl filmlerinin biçemsel analizi yapılırken, sinemanın temel biçemsel öğelerinden faydalanılacaktır. Bu öğeler; anlatı yapısı, sinematografi, mizansen, kurgu, ses ve müzik ile sınırlandırılmıştır. Mizansenin ğeleri arasında yer alan oyuncu yönetimi ise, yönetmenin film çekimi esnasında kullandığı yöntemlerin teşhis edilememesi nedeniyle, araştırmanın kapsamı dışında bırakılacaktır. Onur nl'nn filmleri üzerinde yapılacak olan biçem analizi, filmlerin kayıtlarının izlenmesi ile gerekleēeēi için, yönetmenin oyuncu yönetimine dair sağlıklı bir biçemsel saptamada bulunulamayacağı düşünmektedir.

Sinemada biçem kavramı, oldukça kompleks bir yapıya sahiptir. Bir filmi, biçemsel olarak analiz etmek mümkünken, bir yönetmenin tüm filmleri üzerine de biçemsel bir analiz gerçekleştirilebilmektedir. Bu alışmada, Onur nl'nn biçemi, filmlerindeki anlatı yapısı, sinematografi, mizansen, kurgu, ses ve müzik öğeleri üzerinden analiz edilmeye çalışılacaktır. Bu alışmada, Onur nl'nn filmleri üzerine yapılacak olan kapsamlı bir biçemsel analiz, anlatı yapısı analizini de içerisinde bulundurması nedeniyle, sanatçının sineması, yönetmenliğini ve

senaristliğini üstlendiği filmler ile sınırlandırılmıştır. Bu nedenle, bu alışma; *Polis* (2006), *Güneşin Oğlu* (2008), *Beş Şehir* (2009), *Celal Tan ve Ailesinin Aşırı Acıklı Hikayesi* (2011), *Sen Aydınlatırsın Geceyi* (2013), *İtirazım Var* (2014) ve *Aşkın Gören Gözlere İhtiyacı Yok* (2017) filmleri ile sınırlandırılmıştır.

Onur nl'nn resmi olarak senaristliğini ve yönetmenliğini üstlendiği *Çocuk* (2007) filmi, biçemsel olarak baskın bir tarza sahip değildir. nl, kendisiyle yapılan bir söyleşide, *Çocuk* filminin senaryosu üzerinde yalnızca birkaç düzenlemeye gittiğini ve filmografisi içerisinde kötü bir yere sahip olduğunu belirtmektedir (Kırklar, 2017: 65). Bu doğrultuda, *Çocuk* (2007) filmi, yönetmenin film üzerine aktardığı görüşler ve filmin biçemsel olarak bir kimliğe sahip olmaması nedeniyle, *Put Őeylere* (2017) ve *Kırık Kalpler Bankası* (2015) filmleri ise, ulaşma imkanı bulunamadığı için çalışma kapsamı dışında bırakılmıştır.

5.4. Çalışmanın Yöntemi

Bu alışmada, S. Serhat Serter tarafından geliştirilen biçem çözümlene modeli temel alınacaktır. Serter, *Sinemada Biçem: Lütfi Ömer Akad Sineması* alışmasında, iki farklı biçem araştırmasını temel alarak yeni bir biçem çözümlene modeli oluşturmuştur. Bu araştırmalardan ilki; Lindley Hamilton'ın, *Fragments: Bresson's Film Style* isimli çalışmasıdır. Hamilton, bu çalışmasında, Bresson'un üç filmini ele alarak, karakter merkezli anlatı yapısı çözümlenmesi gerçekleştirmiştir. David Bordwell ise, *French Impressionist Cinema: Film Culture, Film Theory and Film Style* isimli çalışmasında, film tekniğine dayalı biçem çözümlenmesi yönteminden faydalanmıştır. S. Serhat Serter'in oluşturduğu biçem çözümlene yöntemi ise, filmlerin her birinin, anlatı yapısı, sinematografi, mizansen, kurgu, ses ve müzik öğeleri ile incelenmesini içermektedir. Bu çalışmada benimsenen biçem çözümlene yöntemiyle filmler analiz edilirken, David Bordwell ve Kristin Thompson'ın *Film Sanatı* alışması ile Louis Giannetti'nin *Understanding Movies* isimli çalışmasından faydalanılmıştır. Bu alışmalar, biçemsel öğelerin, anlamlarının, kullanım amaçlarının ve filmin bütünsel biçemi içerisindeki rollerinin belirlenmesinde yol gösterici olmuştur.

Bu yöntem doğrultusunda, Onur nl'nn seçilen filmleri, sinemada biçemi oluşturan temel anlatım öğeleri aracılığıyla incelenmiştir. Filmlerin kısa özetine yer verilmesinin ardından, anlatı yapısı başlığı altında filmlerin anlatı yapısı çözümlenerek, karakterlerin kişilik özellikleri ve filmin ana teması belirlenmeye çalışılmıştır. Sinematografi başlığı altında, filmlerin kameranın olanaklarından hangi özelliklerle ve nasıl faydalandığı çözümlenmiştir. Mizansen başlığı ile ise, filmlerde hangi aydınlatma yöntemlerinin kullanıldığı teşhis edilerek, aydınlatmanın filmin genel yapısının oluşturulmasındaki katkısı irdelenmiştir. Yine bu bölümde, dekor, kostüm ve makyaj öğelerinin, filmsel anlamın oluşturulmasındaki işlevi tespit edilmeye

alışılmıştır. Dördüncü başlık olan kurguda, filmi oluşturan çekimlerin nasıl bir araya getirildiği saptanmaya çalışılırken, kurgudan hangi amaçlara yönelik faydalanıldığı çözümlenmiştir. Son başlık olan ses ve müzik bölümünde, filmlerde kullanılan ses ve müzik öğelerinin filmin bütünsel biçemi içerisindeki yeri tespit edilmeye çalışılmıştır.

5.5. Onur nl Sineması

1973 yılında İzmit'te doğan Onur nl, Anadolu Üniversitesi İletifim Bilimleri Fakültesi'nden mezun olmuştur. Daha sonra ise Marmara Üniversitesi İletifim Fakültesi İletifim Bilimleri Anabilim Dalında yüksek lisansını tamamlamıştır. 1993-1998 yılları arasında yazdığı Őiirleri, "Ah Muhsin nl" mahlasıyla yayınlanmıştır. Onur nl'nn daha sonra inceleyeceğimiz filmlerinde, tema, karakter gibi farklı biçemsel öğeler, Şair kimliğinden izler taşımaktadır.

Onur nl, reklam ajansı kurmak için geldiği İstanbul'da, bir arkadaşının vasıtasıyla Osman Sınay ile tanışır ve asistan olarak senaristlik yapmaya başlar. Bu deneyim onun için, senaryonun teknik yapısını ve işleyiş biçimi öğrenmede önemli bir yere sahiptir. Sinema yolculuğu ise 2006 yılında "Polis" filmiyle başlar. 34 yaşında ilk filmini izleyiciyle buluşturan ünlü, kimi izleyiciler tarafından oldukça sevilirken, kimi izleyiciler tarafından tam tersi tepkiler almıştır. nl, tüm eleştirilere rağmen, kendi sinemasını yapabilme idealiyle, filmler üretmeye devam etmiştir (Kırklar, 2017: 15-29).

nl, 2008 yılında "Güneşin Oğlu", 2009 yılında "Beş Şehir" ve 2011 yılında "Celal Tan ve Ailesinin Aşırı Acıklı Hikayesi" filmlerini yazar ve yönetir. 2011 yılında daha önce annesini bu hastalık nedeniyle kaybettiği kansere yakalanır. Tedavi olduktan kısa bir süre sonra film yapmaya devam eder ve 2013 yılında "Sen Aydınlatırsın Geceyi", 2014 yılında ise "İtirazım Var" filmlerini ortaya koyar. nl'nn "Kırık Kalpler Bankası", "Aşkın Gören Gözlere İhtiyacı Yoktur" ve "Put Őeylere" isimli filmlerinin yapımı ise 2017 yılında tamamlanmıştır.

Onur nl, filmlerinde, senaristlik, yönetmenlik ve çoğunlukla yapımcılığı bir arada yürütmektedir. Bu nedenle, filmleri tek bir zihinsel süzgeçten geçerek izleyiciyle buluşmaktadır. nl (akt. Kırklar, 2017: 54), film üretim anlayışını aşağıdaki sözlerle ifade etmiştir:

Film benim yazdığım ve yaptığım Őeydir. Bir film yapanlar vardır bir de film çekenler. Ben film yapıyorum. Fikrin ilk geldiği andan en son izlediğim ana kadar, bütün süreci idare etmeye çalışıyorum. Oradaki bütün kararları ben veriyorum. Eline bir metin gelir, bakarsın, çekersin. O yönetmenlik, teknisyenliktir. Sinemayı total bir yöntem olarak kullanıyorum ben. Bir Őey söylemek için sinemayı kullanıyorum.

Onur nl'nn kişisel biçeminin oluşmasında, sinemacı kimliğinin yanı sıra, Şair kimliği de önemli bir yere sahiptir. Bu iki faktör de, Onu nl'nn sinema dilinin oluşmasında etkili olmuştur. Yönetmen, Yeni Türk sineması içerisinde ürettiği filmlerle, kimi zaman dönemin biçemsel anlayışının dışında kalırken, kimi zaman yapım pratikleri, sinemanın teknik ve anlam

boyutundan faydalanma şekliyle dönemin biçimsel anlayışına uygun filmler üretmektedir. Onur nl sinemasında belirtilmesi gereken bir diğerk unsur ise, çoğunlukla, yönetmenin hiçbir kurum ve kuruluştan maddi destek almadan, filmlerini, başka alanlarda kazandığı gelir ile finanse etmesidir. Bu yönüyle, tecimsel bir bağılığı bulunmayan Onur nl, filmlerinde kendisine özgür bir alan yaratarak, içeriksel ve biçimsel olarak özgün filmler ortaya koyabilmektedir.

5.5.1. Polis(2006)

5.5.1.1. Filmin zeti

Film, mesleğine sıkı sıkıya bağı olan, polis memuru Musa Rami'nin başına gelen olayları konu alır. Musa Rami, uyuşturucu tacirliğı, haksız kazanç, adam öldrtme gibi suçlar işleyen İzmİtliler isimli bir çeteyle karşı karşıya kalmıştır. Silahlı çatışmadan, hepsini öldürerek sağ çıkan Musa Rami, grubun lideri olan Volkan İzmİtli ile yüz yüze gelerek, onu da öldürür. Sonrasında evine dönen Rami, evinde birilerinin olduğunu düşünerek silahına davranır ancak evde, ailesi tarafından ona hazırlanmış sürpriz bir doğum günü partisiyle karşılaşır. Sosyoloji öğrencisi Funda, tez çalışması için Musa Rami ile düzenli olarak görüşmektedir. Funda'nın yanından ayrılmasıyla birlikte Musa Rami'nin ağızından kan gelmeye başlar. Doktora giden Musa Rami, beynindeki tümör nedeniyle iki ay ömrü kaldığını öğrenir. Torunu Ece ile gezintideyken, İzmİtlilerin bir adamı yanına gelerek Musa Rami'yi tehdit eder ve öldüreceğini söyler. Torunu Ece ile eve dönen Musa Rami, binaya girecekleri esnada kızının intiharına şahitlik eder. Olayın bir intihar olmadığı şüphesiyle, kızı Sevgi'nin psikiyatri doktoruna giderek, olayın intihar olmadığına dair şeyler öğrenir. Sevgi'nin İzmİtliler tarafından öldürüldüğünü öğrenen Musa Rami, İzmİtlilerin büyük oğlunu öldürmeye çalışır ancak yanlışlıkla başka birini vurur. Ardından, Funda ile buluşarak, yanlış adamı vurduğunu söyleyerek, yaptığı şeyleri anlatır. Funda, bu olayın ardından karakola giderek, polis memuru Bekir'e anlatır. Bekir bunun bir şaka olduğunu, Musa Rami'ye güvenmesi gerektiğini söyler. Musa Rami, kızı ve damadının dükkanına giderek uzaktan onları izlemeye başlar. O esnada, İzmİtlilerin büyük oğlu Tayfun İzmİtli, telefonla ailesini öldüreceğini söyler. Ancak blöf yapmıştır. Polis memuru Yılmaz, Funda'ya duyduğı aşk nedeniyle, Musa Rami'nin tutuklanmasını ister. Musa Rami, trafik polisi olan oğlu Nihat'ın yanına giderek, torunu Ece'ye verdiğı sözü tutacağını söyler ve pikniğe gitmeye karar verirler. Pikniğın ardından, vücuduna bomba saran Musa Rami, İzmİtlilerin evini basar ancak tutsak alınır. İzmİtlilerin Haluk'u öldürmesinin ardından Musa Rami durumu kabullenir ve ailesinin diğerk üyeleri için mezar kazar. Musa Rami Funda'nın mezuniyet balosuna katılır ve orada Funda'ya evlenme teklifi eder. Funda'nın evlenme teklifini reddetmesinin ardından Musa Rami bayılır ve hastaneye kaldırılır. Hastanede, İzmİtlilerden korunmak için kaçan ailesinin geri

kalanının da ldrldgn grenir. Bunun ardından, camiye giden Musa Rami, silahıyla kendisini öldürmeye kalkışır, ancak camiden duyulan Kuran sesi bunu yapmasına engel olur. Musa Rami, İzmİtlileri öldürmeye karar verir ve bunu yapmadan önce Funda ile buluşur. Funda'nın Musa Rami'yi terk etmesiyle film son bulur.

5.5.1.2. Anlatı Yapısı

Film, açılış jeneriğinden önce Musa Rami'nin Volkan İzmİtli'yi öldürmesini göstererek, anlatının serimleme bölümü için zamandan tasarruf etmiştir. Filmin bu sahnesiyle birlikte, anlatıya dair ilk bilgiler izleyici ile paylaşılmıştır. Musa Rami'nin bu sahnedeki davranışları, suç filmi uylaşımını taşımaktadır. Anlatı akışı boyunca, bu uylaşımın varlığını sürdürmektedir. Musa Rami, ilkelere sahip, işini hakkı ile yerine getirmeye çalışan bir polis olarak, anlatı boyunca yasa dışı bir çeteye karşı mücadele verir. Ancak, birçok suç filminden farklı olarak anlatıda olay rgs, Musa Rami'nin davranışları ile değil, psikolojik durumu ile gelişim kazanır. Polis filmi, türsel uylaşımından faydalanmaktadır. Buna rağmen, anlatının oluşturduğu beklentilere, karakterin psikolojik durumu engel olmaktadır. Bu yönüyle, filmin türsel uylaşımına sahip olmasına rağmen, klasik anlatı kalıplarından esnek bir Şekilde faydalandığını söylemek mümkündür.

Anlatıda, Musa Rami'nin sergilediği davranışlar, anlatı akışının düzenlenmesinde ve karaktere dayalı nedensellik ilişkisinin kurulmasında işlev kazanmıştır. Filmin açılış sahnesinde, Musa Rami'nin Volkan İzmİtli'yi öldürmesi, olayların baőlangıç noktasını oluőurmaktadır. Anlatı boyunca, bu ölümün intikamını almaya çalışan İzmİtli ailesi, Musa Rami'ye savaő açar. Musa Rami'nin olaylar karşısında gösterdiği davranış ve tutumlar, anlatının gelişim kazanmasına katkı sağlarken, Musa Rami'nin karakter özelliklerinin tanımlanmasına da aracılık eder. Anlatıda bir diğer nedensellik ilişkisi ise, Musa Rami'nin hastalığı üzerine kurulmuőtur. Musa Rami'nin iki ay ömrünün kaldığını grenmesinin ardından, yalnızca suçlulara karşı gösterdiği Őiddet yn deėiőtirerek, çevresindeki birçok kiőiyeye Őiddet uygulamasına yol açar. Film boyunca, Musa Rami'nin yaşadığı psikolojik dönüşüm, olaylar arasındaki nedensellik ilişkisinin kurulumunu sağlar. Musa Rami'nin aile üyelerinin öldürülmeye baőlaması, hastalığını grenmesi ve sevdiği kadın tarafından reddedilmesi, Musa Rami'nin olaylar karşısında akıldıőı davranışlarda bulunmasına yol açar. Öleceğini grenen Musa Rami'nin hiçbir Őeyden ve hiç kimseden korkusu kalmaz. Yasa dışı silah satıcısından silah edinir, canlı bomba olarak İzmİtli'lerin evine tek başına baskına gider, Funda'ya aşkını itiraf eder. Karakterin yaşadığı psikolojik dönüşüm, anlatıya nedensel motivasyon sağlar. Buradan hareketle, anlatı yapısının karaktere dayalı neden-sonuç iliőkiselliėi kurduğunu söylemek mümkündür.

Film, zamandizimsel olarak çizgisel bir anlatı yapısına sahiptir. Olay örgüsünün ilk

bölümleri, anlatının zamansal düzeni hakkında bilgi verir. Musa Rami, Volkan İzmimli'yi öldürür. İzmimli ailesi intikam almak için Musa Rami'nin aile üyelerini öldürmeye başlar. Bu esnada öleceğini ğrenen Musa Rami, hem somut olarak hem de soyut olarak lme karşı mücadele verir. Zamandizimsel olarak bu doğrusal düzen, anlatının devamında da varlığını sürdürür. Musa Rami, anlatı akışı boyunca, birçok çatışma ile karşılaşır ve bunları çözmek için mücadele eder. Anlatı, Musa Rami'nin olaylar karşısında gösterdiği tutum ve davranışlarla gelişim kazanır. Polis filminin anlatısı, karakterin karşı karşıya kaldığı olayları ve yaşadığı psikolojik dönüşümü zamansal bir düzen içerisinde izleyiciye sunar. Bu zamansal düzen, karakterin yaşadığı dönüşümün izleyiciye sunulmasında, merak ve gerilimin sürdürülmesinde işlevsellik kazanır.

Filmde, olay örgüsünün doğrusal bir çizgide ilerlemesi, olayların birbirine nedensellik ilişkisi içerisinde bağlı olması gibi anlatısal özelliklere rağmen, ortaya çıkan engeller karakter tarafından aşılmaz. Musa Rami, ailesinin öldürülmesine defalarca karşı koymaya çalışır, ancak ailesinin öldürülmesine engel olamaz. Musa Rami, sevdiği kadın için birçok fedakarlıkta bulunur, aşkını itiraf eder ancak reddedilir. Anlatının sunduğu temel motivasyonlar, hedefler, karakter tarafından başarıya ulaştırılmaz. Bu nedenle, film, klasik anlatı yapısının sahip olduğu doğrusal anlatı akışına sahipse de, olaylar arasındaki nedensellik ilişkisi tutarlı bir motivasyona sahip değildir. Musa Rami'nin aşkına karşılıklı bulması arzusu, satranç turnuvasında Funda'nın rakibini silahla tehdit etmesine neden olur. Yine bu arzu, Musa Rami'nin Funda'ya şiddet uygulamasına yol açar. Bu yönüyle, olaylar arasındaki nedensel motivasyonun karakterin psikolojik durumu ve karakter özelliklerine yönelik geliştiğini söylemek mümkündür. Anlatı motivasyonları, Musa Rami'nin kişiliğine dair enformasyon alanı yaratarak, izleyiciyi düşünmeye davet eder.

Olaylar, ana karakter olan Musa Rami'nin, dünyayla kurduğu ilişki ve psikolojisine yönelik şekillenerek, anlatının düzenlenmesinde işlevsellik kazanır. Olay rgs ise, çoğunlukla karakterin davranışlarıyla birlikte, gerçek üstü ve absürt bir şekilde gelişim kazanır. Klasik anlatının, olaylar arasındaki tutarlılığına, bu filmde rastlanılmaz. Musa Rami, kızının ölümünden sonra, ailesini ölümden korumak için pikniğe götürür. Burada tüm aile birlikte dans ederler. Piknik sonrası ise vücuduna patlayıcılar saran Musa Rami, İzmimli'lerin evine baskına gider. Olay rgs, neden ve sonuç ilişkisine sahiptir ancak bu ilişki rasyonel bir şekilde kurulmamaktadır. Musa Rami, birlikte çalıştıkları iş arkadaşlarının öldürülmesi üzerine, güvenilmez bir insan olan silah tüccarı Hayri ile iş birliği yapar. Eve döndüğünde, Hayri'nin cesedi ile karşılaşır. Bunun zerine hazırlanarak Funda'nın mezuniyetine katılmaya gider. Bu yönüyle film, zamandizimsel olarak klasik anlatı yapısı kalıplarını benimsese de, anlatıya gelişim kazandıran temel faktör olaylar değil karakterin kişisel özellikleridir. Bu nedenlerle filmin, ağdaş anlatı yapısına özgü gelişim modelini merkeze aldığını söylemek mümkündür.

Filmin sonunda, Musa Rami'nin bütün ailesi, İzmimliler tarafından ldrlr. Yaşadığı

tüm yenilgilere rağmen, tekrar İzmithilerin karşısına çıkmaya hazırlanır. Sevdiği kadın tarafından reddedilir. Filmin temel çatışmasını oluşturan, İzmithilere karşı verilen hayatta kalma mücadelesi, sonuçlanmaz. Diğer bir çatışmayı oluşturan, sevdiği kadın tarafından kabul edilme durumu ise çözüme kavuşmaz. Film bu yönüyle, anlamı izleyicinin imgelemine bırakarak, anlatıyı aık uçlu bir Şekilde sonlandırır. Bu doğrultuda, filmin anlatı yapısının, klasik anlatıya özgü belirli bir tutarlılığa sahip olay örgüsüne ve çatışmaların çözülmesiyle oluşan bir sonuca sahip olmadığını ifade etmek mümkündür.

Filmde, anlatının bilgi alanı, Musa Rami ile sınırlandırılmıştır. Film boyunca, anlatının gelişimini sağlayan tüm olaylara, Musa Rami'nin bildiği kadarıyla hakim oluruz. Olay rgs, ana karakter olan Musa Rami'nin etrafında Şekillenir. Film, izleyicinin, Musa Rami ile birlikte aynı düzeyde bilgi sahibi olmasını sağlayarak, izleyicide merak uyandırılmasına yol açar. Musa Rami'nin oğlu Haluk ile cami avlusunda buluştuğu sahnede, Musa Rami ve izleyici, Haluk'un vuruluşuna aynı anda Őahit olurlar. Yine Musa Rami'nin, İzmithilerin evine baskına gittiği sahnede, izleyici de, Musa Rami'de başına geleceklerden habersizdir. Bu bağlamda, filmin, öykü enformasyonunu, sınırlandırılmış anlatımla sunduğunu söylemek mümkündür.

Filmin anlatı yapısına ilişkin bir diğer önemli unsur ise, zamansal sıklıktan faydalanılmasıdır. Musa Rami'nin, kendisine düşmanlık besleyen polis memuru Yılmaz ile yürüdüğü sahnede, aynı aksiyonu üç farklı diyalogla birden fazla görürüz. Bu sahnede, zamansal sıklık, Musa Rami'nin içerisinde bulunduğu durumun altının çizilmesinde işlevsellik kazanır. Haluk'un vuruluşu da, farklı aırlarla üç kez tekrarlanır. Bu ise, aynı aksiyonu birkaç yönden görmemizi sağlayarak, dramatik etkinin pekiştirilmesine aracılık eder.

5.5.1.2.1. Karakter ve Tema

Filmde, anlatı akışı, ana karakter olan Musa Rami'nin olaylar karşısındaki tutumuyla düzenlenir. Filmin açılış sahnesiyle, karaktere dair ilk bilgiye sahip oluruz. Silahlı bir grup arasında kalan Musa Rami, hepsini tek başına dvererek, çete liderini de yenilgiye uğratır. Bu yönüyle, film, bir kahraman öyküsü anlatacağına dair enformasyon alanı yaratır. Filmin devamında, olaylar, Musa Rami'nin içinden çıkamayacağı bir hal alır. Karaktere dair psikolojik derinlik çoğu zaman diyaloglar aracılığıyla sağlanır. 63 yaşında, mesleğine sıkı sıkıya bağlı, Őiddete eğilimli, ailesine düşkün bir polis memuru olan Musa Rami, iki aylık ömrü kaldığını öğrenir, öldürdüğü İzmithiler etesi intikam almaya başlar, kendisinden yirmi yaş küçük bir kadına aşık olur ve reddedilir. Bu yönüyle, klasik anlatıdaki kahramanın üstün zellikleri, Musa Rami'de görülmez.

Musa Rami, Funda'ya ve ailesine duyduğu sevecen tavrın dışında, hiçbir Őeye sevgi duymaz ve oldukça acımasızdır. Anlatı akışı içerisinde, tekrar eden sıklıkta Musa Rami'nin

birilerini ldrdgne tanıklık ederiz. Ancak bu acımasızlık zamanla, ktlge karşı duyulan bir savaşma güdüsü değil iyi insanlara karşı da verilen bir tepki haline dönüşür. Anlatı, başarılı ve saygın bir polis memuru olan Musa Rami'nin, başarısız, beceriksiz ve yalnız bir insana dönüşümünü olay örgüsüyle birlikte sunar. Bu bağlamda, filmin ana karakteri olan Musa Rami'yi iyi ve kötü olarak tanımlamak mümkün değildir. Tüm bu nedenlerle, karakterle özdeşleşmek mümkün olmamaktadır. Karaktere dair hissettiğimiz duygular, tematik empatiden kaynaklanmaktadır.

Filmdeki yan karakterler, Funda, Bekir, Yılmaz, Tayfun İzmitli, Nihat ve Sevgidir. Funda, 23 yaşında idealist bir sosyoloji öğrencisidir. Bekir ve Yılmaz, Musa Rami'nin hem ğrencisi hem de çalışma arkadaşıdır. Bekir, iyi niyetli ve saf bir insandır. Yılmaz ise, kötü niyetli, hırslı ve sahtekar bir karaktere sahiptir. Nihat ve Sevgi, Musa Rami'nin çocuklarıdır. Nihat, babası gibi bir polis memuru olmasına karşın başarısız, zorba, yalancı bir insandır. Sevgi ise, psikolojik rahatsızlıkları olan, neşeli ve patavatsız bir karakterdir. Filmdeki yan karakterler, olaylara karşı verdikleri tepkilerle, Musa Rami'nin kişilik özelliklerinden izler taşımaktadırlar.

Filmin ana düşüncesi, ölüm üzerine şekillenmektedir. Film boyunca, ana karakterimiz Musa Rami'nin lme karşı davranış ve tutumlarını izleriz. Ailesinin öldürülmesine karşı verdiği mücadele, kendi ölümüyle yzleşmesiyle aynı düzlemde bulur. Bu nedenle filmin ana temasını, "Ne yaparsan, ne şekilde mücadele verirsen ver ölüm kaçınılmaz bir sondur" düşüncesi oluşturmaktadır. Filmin yan temasını ise hastalık oluşturmaktadır. Anlatı akışı içerisinde, birkaç kez Musa Rami'nin ağzından şiddetli bir şekilde kan boşaldığını görürüz. Funda ile buluştukları sahnede, Musa Rami hararetle bir şekilde konuşurken bir anda ağzından kan boşalmaya başlar, bunu gören Funda ise kasmaya başlar. Bu sahneyle, hastalık durumunun altı çizilir. Musa Rami'nin Funda'nın mezuniyetinde kapıdaki görevlileri dövmesi zerine, Funda "Bu sizin meslek hastalığımız sanırım" der. Musa Rami ise "Keşe tek hastalığım bu olsa" cevabını verir. Filmde, tema, genellikle kara mizah aracılığıyla işlenir.

Filmde, anlamı oluşturan bir diğer anlatı öğesi ise, karşımıza din olarak çıkmaktadır. Musa Rami, yanlış insanı vurmasının ardından camiye gider, öleceğini öğrenmesinin ardından *ağrı* filmindeki Ebu Talib'in vefat sahnesini izler. Anlatı boyunca, karakterin davranışlarıyla birlikte dini öğeler desen oluşturur. Bu yönüyle, filmde din kavramının bir motif oluşturduğunu söylemek mümkündür. İnsanın yazgısından kaçamayacağı, dolayısıyla ana temayı oluşturan ölümün mutlak son olduğu düşüncesi din motifiyle pekiştirilir. Bu motif, bazen dekorun bir öğesi, bazen karakter davranışı bazen ise diyaloglar aracılığıyla karşımıza çıkar. Filmin sonunda, İzmitlileri öldürmek için canlı bomba olma hazırlığı yapan Musa Rami, oğluna "Bulabildiğin kadar silah bul, edebildiğin kadar dua et, Allah bizimledir oğlum" der. Bu yönüyle, filmsel anlamın oluşturulmasında din öğesi, ölüm korkusuyla birlikte görünürlük kazanır. Film, bu yönüyle, dine bir motif olarak yer verirken, eleştirel bir bakış açısı oluşturulmasına da katkıda

bulunur. Ancak bu, kurumsal olarak din olgusuna yönelik bir eleştiri değil, bireysel olarak dinin algılanıı üzerine geliştirilen bir eleştiri yöntemidir.

Anlatı içerisindeki, akıl-kalp, gerçek-fantezi, ölüm-yaşam, iyi-kötü karıtlıkları filmsel anlamın oluşturulmasında önemli yere sahiptir. Olaylar, karakterin i dünyasındaki bu karıtlıkların bir sonucu olarak Şekillenmektedir. Filmdeki bu karşıtlıklar, keskin çizgilerle birbirinden ayrılmamaktadır, aksine, ana karakter Musa Rami aracılığıyla bu karşıtlıklar muğlaklatırılarak izleyiciye dŖnme alanı yaratılmaktadır. Musa Rami'nin polis arkadaşlarının öldürüldüğü sahnede Rami, Bekir'in kulağına eğilerek yanlış kişiyi vurduğunu itiraf eder. Diğer polis memuru Yılmaz ise, "Suçlu olduğunu biliyordum" der. Musa Rami ise " Ama ben masumum Yılmaz. Hiçbir Őey yapmadım" der. Bu sahneyle, filmdeki iyi-kötü karşıtlığının, Musa Rami'nin dŖnsel dünyasındaki muğlaklığının farkına varırız.

5.5.1.3. Sinematografi

Polis, sahip olduğu anlatı yapısıyla bir tür filmi olarak nitelendirilemese de, aksiyon filmlerine özgü teknik uylaımlardan faydalanmıştır. Bu nedenle, anlamın oluşturulmasında kameranın olanaklarından sıklıkla faydalanılmıştır. Film boyunca, kamera, ana karakter Musa Rami'nin içerisinde bulunduğu olayların, anlamsal boyutunun pekitirilmesinde işlevsellik kazanmıştır. Kamera hareketleri, Musa Rami'yi takip ederek, aksiyonun altının çizilmesine aracılık etmiştir. Özellikle, Musa Rami'nin merkezinde olduğu çatışma sahnelerinde, kamera Musa Rami ile birlikte hareket ederek, seyirciye aksiyon duygusunun aktarılması sağlanmıştır.

Filmde, evrinme hareketinden, anlatının gereklerine uygun bir Şekilde faydalanılmıştır. Silah tüccarı Hayri'nin Musa Rami'nin evinde l bulunduğu sahnede, kamera evrinme hareketi yaparak, cesedi Musa Rami ile birlikte görmemizi sağlar. Bu sahnede, kamera, Őüphe öğesini arttırarak gerilim yaratır. Musa Rami ile Funda'nın bir mekanda buluştuğu sahnede ise, Musa Rami'nin ağzından kan boşalması ve e zamanlı olarak Funda'nın kusması yine bir evrinme hareketiyle gösterilir. Bu sahnede, evrinme hareketinden faydalanılarak, seyirciye psikolojik Őiddet hissettirilir. Filmde sıklıkla, faydalanılan bir diğer sinematografik öğe ise zoom hareketidir. Musa Rami'nin telefon kulübesinde, ağlayarak açık olduğunu söylediği sahnede, hızlı bir optik kaydırmaya başvurulur. Bu Musa Rami'nin hissettiği acıya odaklanmamızı sağlayarak, dramatik bir etki yaratır. Yine, hasta olduğunu Funda'ya söylediği sahnede, Funda'nın yüzündeki Őakınlık ifadesi zoom hareketiyle desteklenir. Bu bağlamda, zoom hareketinin, karakterlerin duygu durumunun ifade edilmesinde anlam kazanarak, izleyicinin odak noktasının yönlendirilmesine aracılık ettiğini söylemek mümkündür.

Filmde, kamera, karakterlerden hiçbirinin algısal bakış açısıyla rtŖmedięi için, nesnel bir bakıa sahiptir. Kameranın nesnel bakış açısına sahip olması, izleyiciyi gözlemci konumuna

yerleştirir. Filmde, anlamın yaratılmasında işlevsellik kazanarak, ön plana çıkan kamera açılarından biri üst aıdır. Musa Rami öleceğini öğrenmesinin ardından camiye giderek, dua eder. Musa Rami'nin içerisinde bulunduğu çaresizlik ve acizlik duygusu, üst aı kullanımıyla pekiştirilmiştir. Yine Musa Rami'nin İzmirlilerin evinde, etrafını kuşatan adamlar arasında kaldığı sahnede, üst aı kullanımıyla çaresizlik ve acizlik duygusunun altı çizilir. Funda'nın mezuniyet töreninde, bayılarak yere düşmesinde de üst açıya başvurularak, Musa Rami'nin güçsüz ve hasta olduğu bilgisi vurgulanır. Filmsel anlamın yaratılmasında başvurulan bir diğer kamera açısı ise eğik aıdır. Musa Rami'nin polis memuru Yılmaz ile konuştuğu sahnede, kamera Musa Rami'yi eğik açıyla göstermektedir. Oğlunun öldürülmesinin ardından Musa Rami'nin yaşadığı acı, eğik açıyla gösterilmektedir. Bu yönüyle, eğik aı, karakterin içerisinde bulunduğu duygu durumunun, görsel olarak ifade edilmesine olanak tanımaktadır.

Filmde kullanılan çekim ölçekleri ise, film yapısı içerisinde özel bir amaca hizmet etmemektedir. Anlatının gerekleri doğrultusunda, film içerisinde, genel çekim, boy çekim, orta çekim, göğsü çekim, baş çekim ve yakın çekim gibi çekim ölçeklerinden ekonomik bir Şekilde faydalanılmıştır. Filmde kullanılan sinematografik öğeler, filmin bütünsel yapısının oluşturulmasında işlevsellik kazanacak Şekilde düzenlenmiştir. Filmin aksiyona dayalı anlatımı, kameranın olanaklarından faydalanılarak izleyiciye aktarılmıştır.

5.5.1.4. Mizansen

Mizansen, ekranda gördüğümüz bütün öğelerin tümünü kapsaması nedeniyle, yönetmenin neyi ne kadar göstermek istemesiyle yakından ilişkilidir. Yönetmen, film boyunca, mizansenin çerçeveleme öğesinden faydalanarak, ana karakteri görüntünün odak noktasına yerleştirmiştir. Bu yönüyle, filmde kullanılan çerçevelemenin büyük bir kısmı, izleyiciye belirli bir bakış noktasını dayatarak, Musa Rami'nin film evreni içerisindeki yerine vurgulama yapılmıştır. Onur nl, bu filmde, alan derinliğinden faydalanarak, görüntü içerisinde katmanlar yaratmıştır. Örneğin, Musa Rami'nin cinayet işlemek için silah tüccarı Hayri'nin yanına gittiği sahnede, çerçevede, n plan ve arka planda büyük bina kolonlarına yer verilirken, orta planda Musa Rami ve Hayri'nin aksiyonu görünmektedir. Silah alışverişinin yapıldığı esnada, karakterler çerçevenin ortasında konumlandırılmıştır. Arka planda yer alan kolonun üzerinde ise, Arapça harflerle Allah yazısı yer almaktadır. Filmde diyaloglar aracılığıyla görünürlük kazanan din motifi, bu kez yönetmenin sahne düzenlemesiyle ön plana çıkmıştır.

Mizansenin temel öğelerinden aydınlatmadan ise, bu filmde, anlatının gereklerine uygun bir Şekilde faydalanılmıştır. Filmde, iç mekan çekimlerinde çoğunlukla, güçlü aydınlatma yönteminden faydalanılmıştır. Özellikle, anlatıda çatışmanın ön planda olduğu sahnelerde, güçlü aydınlatma, anlatı enformasyonun izleyiciye aktarılmasında işlevsellik kazanmıştır. Filmin açılış

sahnesinde, Musa Rami'nin İzmithiler ile karşı karşıya kalması, güçlü bir aydınlatma yöntemiyle seyirciye aktarılmıştır. Yine Musa Rami'nin Funda ile olan sahnelerinin tümünde bu aydınlatma yönteminden faydalanılmıştır. Güçlü ana aydınlatma yönteminden faydalanılmasının nedeni, açılış sahnesinde aksiyonu bütün ayrıntılarıyla göstermek iken, Musa Rami'nin Funda ile olan sahnelerinde, romantizm duygusunun ön plana çıkarılmasını sağlamaktadır. Dış çekimlerde ise, genellikle doğal ışık kaynağı olan güneş ışığından faydalanılmıştır.

Musa Rami'nin müşkül durumda kaldığı sahnelerde ise, loş aydınlatma yönteminden faydalanılmıştır. Örneğin, Musa Rami'nin İzmithilerin evinde tutsak edildiği sahnede, loş bir aydınlatma yöntemi kullanılmıştır. Bu sahnede kullanılan aydınlatma yöntemiyle, görüntü içerisinde aydınlık ve gölge alanlar büyük bir zıtlık oluşturarak dramatik etkinin pekiştirilmesi sağlanmıştır. Yine bu sahnede, hayatta kalması için evlatlarından birini seçmesi istenen Musa Rami, spot ışıkla üstten aydınlatılmıştır. Musa Rami'nin içerisinde bulunduğu bu zor durum aydınlatma yöntemiyle vurgulanmıştır. Musa Rami'nin telefon kulübesinde, ağlayarak aşkını itiraf ettiği sahnede de üstten aydınlatma yöntemine başvurulmuştur. Buradan hareketle, filmde, aydınlatma yöntemlerinin, anlatının gelişim kazandığı sahnelerde ön plana çıktığını söylemek mümkündür.

Filmde tematik anlamın oluşturulmasında, mizansenin dekor ve kostüm öğelerinden faydalanılmıştır. Filmde, Musa Rami'nin platonik aşk olan Funda, film boyunca beyaz elbiseler giyer. Aydınlatmanın da yardımıyla, Funda beyaz elbiseler içerisinde bir melek olarak tasvir edilir. Yine, Musa Rami'nin Funda'ya aşkını itiraf ettiği sahnede, Musa Rami'nin de ilk kez beyaz bir takım elbise giydiği görülür. Bu aynı zamanda, Musa Rami'nin, Funda'nın aşkına dolayısıyla masumiyeti ve saflığına bir talep olarak okunabilir. Funda'nın Musa Rami'yi reddetmesi üzerine, filmin son sahnesinde Funda ile Musa Rami tekrar buluşurlar. Bu kez Musa Rami'nin üzerinde polis üniforması vardır ve kendisine seni seviyorum demesi için Funda'ya sözlü şiddet uygular. Bu bağlamda, kostümün, karakterlerin duygu durumunun pekiştirilmesinde işlevsellik kazandığını söylemek mümkündür.

Film boyunca, tekrara dayalı şekilde ortaya çıkan din motifi, cami avlusu, şadırvan, seccade gibi dini sembollerle, bir dekor olarak filmin içerisinde görünürlük kazanır. Musa Rami, alışveriş merkezinin önünde yanlış kişiye vurmasının ardından şadırvanda abdest alırken görülür. Yine, öleceğini öğrenmesinin ardından, Musa Rami'yi camide secde esnasında görürüz. Filmin son sekansında, Musa Rami, canlı bomba olarak İzmithileri öldürmeye karar vermesinin ardından evinde namaz kılarırken görülür. Filmde, mizansenin öğelerinden biri olan dekor aracılığıyla, din motifi görünürlük kazanmıştır.

5.5.1.5. Kurgu

Film, zamandizimsel olarak doğrusal bir anlatı akışına sahip olmasına rağmen, faydalanılan kurgu teknikleriyle bu akış sekteye uğratılmıştır. Filmde devamlılık kuralı, yinelemeli kurgu tekniğiyle, zamansal olarak aksatılmıştır. Örneğin, Haluk'un vurulduğu sahne, farklı kamera açılarıyla üç kez sunulur. Bu sahnede, kurgunun yavaşlatılmış hareket tekniğinden de faydalanılarak, tekrar yoluyla dramatik etki yaratılmıştır. Musa Rami'nin polis memuru Yılmaz ile buluştuğu sahneye ise, üç farklı diyalogla yer verilir. Bu sahnede, yinelemeli kurgu tekniğinden faydalanılarak, Musa Rami'nin içerisinde bulunduğu kararsızlık durumu vurgulanır. Filmde, bu kurgu tekniğiyle, devamlılık ilkesi kesintiye uğratarak, seyirciye düşünme alanı oluşturulmuştur.

Filmde, öne çıkan bir diğer kurgu tekniği ise, ağır çekimdir. Aksiyon sahnelerinin çoğunluğunda, ağır çekim tekniğinden faydalanılarak hareket vurgulanmıştır. Musa Rami'nin İzmitlilerle karşı karşıya kaldığı sahnelerin tümünde, bu teknik aracılığıyla, Musa Rami süper güçlere sahip bir insan olarak aktarılmıştır. Hızlı çekim tekniği ise, ağır çekimin yarattığı etkinin aksine, Musa Rami'nin zor durumda kaldığı sahnelerde, çerçeve içerisindeki hareketini takip etmek amaçlı kullanılmıştır.

Kurgunun, görüntü geçiş yöntemlerinden biri olan kararma ile açılma tekniği, filmin ağır tempolu sahnelerinin birbirine bağlanmasında işlevsellik kazanmıştır. Örneğin, Musa Rami'nin rahatsızlandığı sahneden, hastane odasına geçişte, kararma ile açılma tekniğinden faydalanılmıştır. Filmde, sıklıkla faydalanılan bir diğer geçiş yöntemi ise ani pan tekniğidir. Bu teknikten, kararma ile açılmanın aksine, Musa Rami'nin farklı mekanlarda bulunduğu, yüksek tempolu sahnelerin birbirine bağlanmasında faydalanılmıştır.

5.5.1.6. Ses ve Müzik

Polis filminde ses ve müzik, filmsel anlamın oluşturulmasında önemli bir yere sahiptir. Sinemada ses olgusunun temel öğelerinden biri olan diyalog, bu filmde, anlatı enformasyonunun izleyiciye aktarılmasında işlevsellik kazanmıştır. Musa Rami, söyleyecekleri olan konuşkan bir karakterdir. Bu nedenle, Musa Rami'nin karakter özellikleri, diyaloglar aracılığıyla derinlik kazanır. Filmin ana düşüncesinin seyirciye aktarılmasında da diyalogların payı büyüktür. Musa Rami'nin kanser olduğunu öğrendiği sahnede, doktora "Ölecek miyim?" diye sorar, doktor ise "Hepimiz öleceğiz" yanıtı verir. Film boyunca, ölüm olgusu diyaloglar aracılığıyla işlenir. Filmde, yapay ses efektlerinden ise, yalnızca aksiyon sahnelerinde faydalanılmıştır. Örneğin, filmin açılış sahnesinde Musa Rami'nin İzmitlileri dövmesi, yapay ses efektleriyle desteklenmiştir. Böylece, Musa Rami üstün güce sahip bir kahraman olarak izleyiciye aktarılmıştır.

Filmde müzik kullanımı, farklı amaçlara yönelik gerçekleşmiştir. Funda ile Musa Rami'nin bir arada oldukları sahnelerde, romantik bir atmosfer oluşturulması amacıyla müzik kullanımından faydalanılmıştır. Gerilim duygusunun ön planda olduğu sahnelerde ise, aksiyona paralel şekilde müziğe yer verilerek, izleyiciye heyecan duygusunun hissettirilmesi sağlanmıştır. Bazı sahnelerde ise, karakterlerin konuşmalarının yerini müzik almaktadır. Örneğin, Funda'nın Musa Rami'ye hayatından bahsettiği sahnede, bir süre sonra Funda'nın sesinin yerini, romantik bir şarkı alır. Bu yönüyle filmin, müzikten faydalanarak, sahnelerin dramatik etkisini arttırdığını söylemek mümkündür.

5.5.2. Güneşin Oğlu (2008)

5.5.2.1. Filmin zeti

Film, emekli ğretmen olan Fikri Şemşigil'in başına gelen gerçek üstü olaylar etrafında şekillenir. Bir sabah, her zamanki gibi yatağında uyanan Fikri Şemşigil, gazeteden son on yılın en büyük güneş tutulmasının, o gün gerçekleşeceğini öğrenir. Güneş tutulması esnasında, olağan üstü bir yetenek kazanan Şemşigil, ruhunu Ahmet'in bedeninde bulur. Uzun süredir platonik aşk duyduğu Şule ile, Ahmet'in bedenindeyken karşılaşır ve kahvaltı ederler. Sonrasında kendisini şair komşusu Alper Canan'ın bedeninde bulan Fikri Şemşigil, komşusunun tanıdığı gibi biri olmadığını fark eder. Alper Canan, karısı Cahide Hanımı öldürmek istemektedir. Başka bedenlerde, o bedenlerin yaşadığı olaylara tanıklık eden Fikri Şemşigil, aslında hayatının değerini anlamaya başlar. Bunun bir sonucu olarak, başlangıçta hoşuna giden bu doğaüstü yetenekten kurtulmak ister. Televizyonda Nevzat Trabzon isimli profesörün güneş tutulması hakkında yaptığı açıklamayı duyar ve yanına gider. Profesör, olayların i yüzünü anlatır. Fikri Şemşigil, güneş tutulması esnasında doğduğu için son güneş tutulmasında ruhu zgr kalmıştır. Bu yüzden en yakınında bulunan ölmüş kimselerin bedenine girerek ruhu dünyada dolaşmaya başlamıştır. Ancak güneş batmadan, bu durumu çözemezse, sonsuza dek başka bir bedene hapsolacaktır. Bunu ğrenen, Fikri Şemşigil, durumu çözmek için harekete geçer. Öncelikle, kendi bedenini öldürmesi gerektiğine karar vererek, Fikri Şemşigil'i öldürmeye karar verir. Ancak, başaramaz. Sonrasında Ahmet'in ölümüne engel olmaya çalışır fakat yine başaramaz. Bu sırada, ne zaman komşusu Hamiyet hanımın vurulduğunu görse, kendisini kiralık katil Kurban'ın içinde bulduğu fark eder. Bunun neticesinde, komşusu Hamiyet hanım ve kiralık katil Kurban'ın aynı kişi olduğu anlar. Bu paradoksu çözen Fikri Şemşigil, yıllardır beklediği mucizenin bu olduğuna karar vererek, bu durumun içinden çıkamayacağını fark eder. Aşık olduğu kadın olan Şule'nin bedeninde kalmak ister, lakin Şule'nin hamile olduğunu öğrenir.

Film, Fikri Şemsigil'in ruhunun profesör Nevzat Trabzon'un bedeninde, Nevzat Trabzon'un ruhunun ise Fikri Şemsigil'in bedeninde hayatlarını sürdürmelerinin görülmesiyle son bulur.

5.5.2.2. Anlatı Yapısı

Film, Fikri Şemsigil'in bir monologu ile başlar. Fikri Şemsigil, hayatın mucizelerle dolu olduğuna inanmaktadır. Filmdeki ilk birkaç dakikayla, seyirciye gerçeküstü bir film izleyeceği konusunda bilgi verilir. Sonrasında, Fikri Şemsigil'in içerisinde kaldığı olaylar ve bu olaylara karşı gösterdiği davranış ve tutumlar, bilim kurgu türü uylaşımlarıyla ilgili izleyicide beklentiler oluşturur. Fikri Şemsigil, güneş tutulması esnasında bir teleskop aracılığıyla kendisini bir başkasının bedeninde bulur. Beden değişimleri film boyunca varlığını sürdürür ve zamanda yolculuklarla bu durum desteklenir. Anlatı, faydalandığı türsel uylaşımlarla, anlatının sonuna dek izleyicide merak duygusunun yaratılmasını sağlar. Filmde türsel uylaşımlarla yaratılan beklentiler, ana karakterin arzularının, hedeflerinin ve özelliklerinin muğlaklaşması nedeniyle tam olarak karşılanmaz. Fikri Şemsigil, kendi bedenine dönemez, anlatı başlangıçtaki denge durumuna dönülmesi ile son bulmaz. Bu yönüyle, filmde türsel uylaşımlardan esnek bir şekilde faydalanıldığını söylemek mümkündür.

Anlatıda, olaylar arasındaki nedensellik ilişkisi, Fikri Şemsigil aracılığıyla ortaya çıkar. Bir sabah kendisini bir başkasının bedeninde bulan Şemsigil, bu durumu düzeltebilmek için bir takım girişimlerde bulunur. Şemsigil'in kendi bedenine dönmek üzere yaptığı her girişim farklı sonuçlar doğurur. Ana karakterin kendi bedenine dönme arzusu, neden beden değişimlerinin yaşandığı sorusunu araştırmasına neden olur. Bu araştırma, olay örgüsünün temel bir hattını oluşturur. Anlatıdaki bir diğer nedensellik ilişkisi ise, Fikri Şemsigil'in Funda'ya duyduğu aşk üzerine kurulur. Fikri Şemsigil, beden değişimleri ile Funda'ya yakınlaşır. Funda'nın karakter özelliklerine dair bilgiler edinir. Tüm bu nedensellik ilişkilerine rağmen, anlatıdaki temel neden ve sonuç ilişkisi, Fikri Şemsigil'in karakter özellikleri ve değişimi üzerine şekillenmektedir. Fikri Şemsigil'in kendisi bir hedeftir. Fikri Şemsigil, anlatı boyunca bütün mucizeleri yaşayarak, sıkcı hayatından sıyrılır. Ancak anlatı sonunda hedefine ulaşmak istemez. Bu yönüyle, anlatıda kahramana dayalı kurulan nedensellik ilişkisi, hedefin belirsiz kalmasına yol açar. Fikri Şemsigil'in hayatındaki diğer karakterler de anlatı için nedensel malzeme sağlar. Funda'nın Alper Canan ile parası için birlikte olması, Alper Canan'ın eşini öldürmeye karar vermesi, Ahmet'in kız arkadaşının babasının emniyet mensubu olması, Fikri Şemsigil'in dönüşümüne katkı sağlayarak, olaylar arasındaki neden sonuç ilişkisinin kurulmasında işlev kazanır.

Film, zamandizimsel olarak doğrusal olmayan, ana karakterin merkezinde olduğu çok parçalı bir anlatı yapısına sahiptir. Bu anlatı, Fikri Şemsigil'in içerisinde bulunduğu doğaüstü durumla baş etmesini merkeze alarak, olay örgüsünü zamandizimsel düzenin dışında sunar.

Anlatının ilk yarısında olaylar zamansal düzenin içerisinde sunulur. Fikri Şemsigil, nce Ahmet'in bedenine, sonra Alper Canan'ın bedenine sonrasında ise Burak'ın bedenine girerek hayatı onların bedenlerinden deneyimler. Kendi bedenine dönmek isteyen Fikri Şemsigil, güneş tutulması ile ilgili açıklamalar yapan Profesör Nevzat Trabzon'u bulur. Profesör, Şemsigil'e kendi bedenine dönmesi için zamanda yolculuk yapması, Hamiyet Hanım'ın öldürülmesine engel olması ya da kendi bedenini öldürmesi gerektiğini söyler. Zamanda yolculuk yaparak geçmişe dönen Şemsigil, defalarca aynı olayın içerisinde kalarak farklı davranışlar sergiler. Bu yönüyle film, olayları zamansal olarak doğrusal olmayan bir düzlemde bir araya getirerek, farklı gelecekler sunar. Böylece, izleyicinin anlatı akışı üzerine tahminlerde bulunması için ipuçları verilerek, eylemlerin sonuçları doğrudan görülür. Bu doğrultuda, anlatıda kurulan zamansal düzen ile, Fikri Şemsigil'in baŐarısızlıklarının nedenleri eksilti kullanımına gidilmeden izleyici ile paylaŐılarak, olay örgüsü tutarlı bir anlatı modeli ile sunulur.

Anlatıdaki nedensellik ilişkisinin kurulmasındaki tek faktör, karakterin davranışı değildir. Fikri Şemsigil'in sahip olduğu doğa üstü özellik, anlatsal bir motivasyon oluŐturarak olayların gelişimini Őekillendirir. Fikri Şemsigil'in doğa üstü bir güçle, bir anda kendisini niversite ğrencisi Ahmet'in bedeninde bulması, aşık olduğu Şule ile yakınlaŐmasına, dolayısıyla Ahmet'in ölümüne yol açacaktır. Anlatının bu yapısı, olay örgüsünün sahip olduğu neden-sonuç zincirini karmaşık hale getirmesine rağmen, karakterlerin içerisinde buldukları olayların sabitlemesi, anlatı akışının takibini kolaylaŐtırmaktadır. Film, sahip olduğu bu anlatı yapısıyla, bilim-kurgu anlatılarının öncüllerinden faydalanır. Anlatıda n plana çıkan psikolojik motivasyonlar ise, kahramana dair derinlik sağlayarak, olayların anlaŐılmasını kolaylaŐtırır. Başlangıçta, beden deėiŐimlerinden memnun olan Fikri Şemsigil, anlatının sonuna doğru beden deėiŐimlerinin son bulmasını ister. Bunun için ise, Nevzat Trabzon ile birlikte birçok giriŐimde bulunur. Ancak giriŐimleri sonuçsuz kalır. Fikri Şemsigil'in mucizeler hakkındaki fikirlerinin deėiŐmesi nedeniyle, Fikri Şemsigil Nevzat Trabzon'un bedeninde, Nevzat Trabzon ise Fikri Şemsigil'in bedeninde kalarak hayatlarına devam ederler.

Film, Fikri Şemsigil'in bir sabah yatağında uyanmasıyla başlar. Filmin serimleme bölümünü oluşturan bu sahne, seyirciye, karaktere ve içerisinde bulunduğu duruma dair bilgi verir. Olay rgs ise, filmin gelişme bölümüyle birlikte başlar. Güneş tutulmasıyla birlikte, Fikri Şemsigil'in ruhunun başka bir bedene girmesi, geçmişe dönüŐlerle, zamana dayalı bir gelişme modeli oluşturmuştur. Filmde, gelişme bölümü, Fikri Şemsigil'in kendi bedenine dönüŐ yolunu keŐfetmesiyle son dönüm noktasına ulaşır. Bu yönüyle, anlatıdaki gelişme modeli, karakterin sahip olduğu bilginin deėiŐmesine dayalıdır. Anlatı, denge durumunun tekrar sağlanmasıyla son bulur. Fikri Şemsigil, profesörün bedeninde yaşamını sürdürmektedir. Filmin anlatı yapısı, benimsediği baŐlangıç, gelişme ve bitiş modelleri ile zaman-mekan geçiŐlerini esnek hale getirerek, olayların doğrusal olmayan bir Şekilde düzenlenmesini temel alır.

Anlatı, enformasyon alanını ana karakter Fikri Şemsigil ile sınırlandırmıştır. Film süresince, anlatının gelişimini sağlayan tüm olaylara, Fikri Şemsigil aracılığıyla hakim oluruz. Filmdeki karakterlerin tümüne dair enformasyon, Fikri Şemsigil aracılığıyla izleyiciye aktarılır. Yine anlatının gelişimini sağlayacak olan enformasyon, Fikri Şemsigil tarafından edinilir. Olay rgs, ana karakter etrafında Şekillenir. Bu nedenle, filmde Fikri Şemsigil'in karşı karşıya kaldığı olaylar, kahramanın bakış aÇısıyla ve bilgi alanıyla sınırlandırılarak izleyicide merak uyandırılmıŐtır.

5.5.2.2.1. Karakter ve Tema

Fikri Şemsigil, 58 yaŐında emekli bir öğretmendir. Şemsigil, Cihangir'de bir apartman dairesinde eŐiyle birlikte yaşayan, hayatı oldukÇa sıkıcı bulan ve her sabah bir mucizeye uyanmayı umut eden, kibar bir insandır. Filmin aŐılıŐ sahnesiyle birlikte, karaktere dair ilk bilgiye sahip oluruz. Fikri Şemsigil, hayatı doyasıya yaŐayamamıŐtır. Hayatında bir mucize olsun istemektedir.

Filmin ana karakteri olan Fikri Şemsigil oldukÇa konuşkan bir insandır. Anlatı, karaktere dair psikolojik derinliği, çoğu zaman karakterin diyaloglarıyla sağlamaktadır. Güneş tutulmasıyla birlikte, bir mucize gerŐekleŐerek, Fikri Şemsigil'in ruhu zgr kalır. Şemsigil'in istediği mucize gerŐekleŐse de, hiÇbir Őey beklediği gibi olmaz. Üstün güce sahip olmasına rağmen, olayları düzeltmeyi başaramaz. Platonik olarak aşık olduğu Őle'ye yakınlaŐma firsatı bulur, ancak bu yakınlaŐma hezeyanla sonuŐlanır. Bu yönüyle, Fikri Şemsigil, stn özelliklerine rağmen başarısız ve çaresiz bir insandır. Anlatı her ne kadar kahraman dayalı bir olay örgüsü oluŐtursa da, klasik anlatıdaki kahramanın üstün zellikleri Fikri Şemsigil'de bulunmaz.

Filmde yan karakterlerden, Saadet Şemsigil, kırk yıldır Fikri Şemsigil ile evlidir. Kendi halinde, hayalleri ve amaŐları olmayan bir insandır. Hayatına ve alıŐknlıklarına sıkı sıkıya bağlıdır. Alper Canan, Fikri Şemsigil'in alt komŐusudur. Şair olan Alper Canan, cinselliğe düşkün, eŐine Őiddet uygulayan, kötü bir insandır. Karşı binada oturan Őle ile yasak aşk yaŐamaktadır. Őle ise, niversite ğrencisi genÇ bir kadındır. Alper Canan ile olan iliŐkisinden bebek beklemektedir. Bu nedenle, Alper Canan ile birlikte eŐi Cahide hanımı öldürme planları yaparak, onunla evlenmek istemektedir. Olay örgüsünün gelişim kazanmasında önemli bir yere sahip olan kiralık katil Kurban, öldürülme korkusu nedeniyle, Hamiyet isimli bir kadının kimliğiyle yaŐamaktadır. Burak, Fikri Şemsigil'in semtinde bir mekanda garsonluk yapan, insanlar tarafından hoŐ gözle bakılmayan, boŐbođaz ve vurdumduymaz bir karakterdir. Ahmet, genÇ ve baŐarılı bir niversite öğrencisidir. Filmde, olay örgüsünün gelişim kazanmasında önemli bir yere sahip olan Nevzat Trabzon, güneş tutulması üzerine bilimsel araŐtırmalarda bulunan bir profesördür. Yaptığı alıŐmalar sonucunda, kendisinin de üstün özelliklere sahip olduğu

saptamıştır. Altmışlı yaşlarında, kendisini bilime adanmış, dürüst ve yardımsever bir karakterdir.

Filmin ana düşüncesi, ölüm üzerine şekillenmektedir. Anlatı akışı içerisinde karakterlerin ölmesi zamanla olağan hale gelir. Fikri Şemsigil, sahip olduğu bu üstün gçle, yalnızca l bedenlere girebilmektedir. Kendi bedenine dönmesi için ise, karakterlerin ölmemesi gerekmektedir. Fikri Şemsigil ise bunu başaramaz. Bu nedenle filmin ana temasını, "lm yaşımanın bir parçasıdır" düşüncesi oluşturmaktadır. Filmin yan teması ise, din üzerine şekillenmektedir. Fikri Şemsigil, hayatından memnuniyetsiz, çevresindeki insanlardan hoşlanmayan, çoğu zaman ise onlardan hoşlanmadığını dile getiren bir karakterdir. Doğa st olayların yaşanmasıyla birlikte ise, sevmediği insanların bedenine girerek, onların hayatlarını deneyimlemek zorunda kalır. Bu durumu profesöre dile getirdiğinde ise, profesörden "Belki de Tanrı bize kızdı, belki de dedi ki sevmediğiniz insan nasıl biriymiş bakın grn" cevabını alır. Film sresinde, dini öğeler, karakterlerin yaşıadığı olayların bir açıklaması olarak karşıımıza çıkar.

Anlatı boyunca olaylar, ölüm-yaşam, iyi-kötü, gerçek-fantezi karşıtlığı üzerine kurulur. Ana karakter olan Fikri Şemsigil'in, içerisinde kaldığı olaylarla birlikte, bu karşıtlıkların zlmeye başıladığı görürüz. Film, her ne kadar anlatısal olarak gelişimini bu karşıtlıkların üzerine kurmuş olsa da, filmin sonunda bu karşıtlıkların olayları sonuca taşıtmaktan ziyade, karşıtlıkların anlaşılmasında işlev kazandığı görülmektedir.

5.5.2.3. Sinematografi

Güneşin Oğlu, doğa üstü olayları konu edinmesi nedeniyle, aksiyonun ağırlık kazandığı bir filmidir. Bu nedenle, filmde kamera, aksiyonu takip etme amacıyla oldukça hareketli ve omuz üzerinde kullanılmıştır. Bunun bir sonucu olarak ise, film boyunca görüntüler, düzensiz ve hareketli erevelemeler ile yer almaktadır. Özellikle, Fikri Şemsigil'in merkezde olduğu çekimlerde ve yakın çekimlerde kamera hareketlerinden sıklıkla faydalanılmıştır. Yakın ekimlerde, kameranın omuzda kullanması nedeniyle, sarsıntılar ön plana çıkmaktadır. Fikri Şemsigil'in ruhunun bedenlere geçiş yaptığı sahnelerde, kamera hareket kazanarak, bu doğa üstü ve akıl almaz olay hareketli çekimle pekiştirilmiştir. Fikri Şemsigil'in, çatıda şiir okuduğu sahnede ise, görüntüdeki sarsıntı ciddi boyutlara ulaşıır. Bu sahnede, kameranın sağa ve sola, aşığı ve yukarı doğru düzensiz bir şekilde sallanmasıyla, Fikri Şemsigil'in içerisinde bulunduğu çaresizlik durumu görsel olarak desteklenmiştir.

Film boyunca, kamera hareketleri, Fikri Şemsigil'in karşı karşıya kaldığı olayların anlamsal boyutunun oluşturulmasına katkı sağlamıştır. Fikri Şemsigil'in merkezinde olduğu beden değişim sahnelerinde, kamera Fikri Şemsigil ile hareket ederek, aksiyon duygusu desteklenir. Filmde, evrinme hareketinden, özellikle anlatının gelişim kazandığı sahnelerde

faýdalanılmıřtır. Fikri Őemsigil'in ilk kez kendisi bir başka bedende bulunduğu sahnede, çevrinme hareketiyle birlikte, ana karakter ve seyirci bu enformasyona aynı anda sahip olur. Yine Fikri Őemsigil'in, zamanda yolculuk yaparak olayların sonucunu değiştirmeye çalıştığı sahnelerde, görsel olarak kameranın çevrinme hareketi ile olayların sonucuna ulaşılır. Bu yönüyle, filmde kameranın çevrinme hareketi, gerilim ve merak duygusunu artırmada işlevsellik kazanmıştır. Filmde sıklıkla faýdalanılan bir diğer kamera hareketi ise, optik kaydırmadır. İzleyicilerin odak noktasının belirlenmesinde işlevsellik kazanan zoom hareketine, çoğunlukla, Fikri Őemsigil'in şaşkınlık duyduğu olaylara dikkat çekilmesinde başvurulmuştur.

Filmde, kamera, Fikri Şemsigil'in algısal bakış açısıyla örtüşmesi nedeniyle, öznel bir bakışa sahiptir. Karşı komşusu olan Şule'yi teleskopla izlediği ve ruhunun başka bedenlere girdiği sahnelerde, çekimler Fikri Şemsigil'in bakış açısıyla aktarılır. Bu nedenle, bu sahnelerde, izleyici gözlemci konumunu terk ederek, Fikri Şemsigil'in içerisinde bulunduğu olayların ve duygu durumlarının anlaşılması kolaylaştırılır. Kameranın znel bakışa sahip olmasıyla, seyircinin, ana karakter olan Fikri Şemsigil ile özdeşleşmesi sağlanır. Ancak, filmin devam eden sahnelerinde bu durum, aksi bir teknikle sekteye uğratılır. Örneğin, filmin son sekansında, Fikri Şemsigil'in ruhunun Kurban Murat'ın bedenine girdiği sahnede, Kurban Murat kameraya dönük bir şekilde konuşmaya başlar. Bu monologla, izleyiciye bir film izlediği hissettirilmekte, izleyici, filme karşı yabancılaşmaktadır.

Filmde, sıklıkla faýdalanılan kamera açılarından eęik açı ise, aksiyonun anlamsal boyutunun oluşturulmasına katkı sağlamıştır. Fikri Őemsigil'in Ahmet'in bedenine girerek Őule ile kahvaltı yaptığı sahnede, diyaloglarla paralel bir şekilde eęik aı kullanımına gidilerek, olayın çarpıklığı vurgulanmıştır. Filmde, karakterlerin ölümüne de eęik açı ile şahit oluruz. Fikri Őemsigil'in yeniden kendi bedenine dönebilmesi için, Hamiyet hanımın ve diğer karakterlerin ölmemesi gerekmektedir. Ancak, Fikri Őemsigil ne yaparsa yapsın bunu başaramaz. Tekrar eden bu sahnelerde, karakterlerin vurulma anına eęik açı ile yer verilerek, Őemsigil'in başarısızlığı ve çaresizliği görsel olarak aktarılmıştır.

Çekim lekleri ise, film boyunca, anlatının gerekleri doğrultusunda kullanılmıştır. Genel çekim filmin açılış sahnesinde kurucu çekim olarak işlev kazanarak, film evreninin tanıtılmasına katkı sağlamıştır. Orta çekim, filmin genelinde izleyicinin karakterle özdeşleşme yaşaması yerine öykü üzerine odaklanmasına aracılık etmiştir. Filmde, ne çıkan bir diğer çekim leęi olan bař çekimden ise, karakterlerin duygu değişiklikleri, yaşadığı şaşkınlıkları aktarmada faýdalanılmıřtır. Filmde kullanılan sinematografik öğeler, filmin anlatısını desteklemek üzere, film yapısının bütünlük kazanmasında işlevsellik kazanmıştır. Filmin, doęa üstü olaylara dayalı anlatımı, kameranın olanaklarından faýdalanılarak izleyiciye aktarılmıştır.

5.5.2.4. Mizansen

Film, aksiyona dayalı bir anlatıya sahip olması nedeniyle, film boyunca hareketli bir çerçeve kullanımına gidilmiştir. Çoğunlukla, çerçeve içerisinde odak noktaya yerleştirilen Fikri Şemsigil'in olaylar karşısında gösterdiği tepki ve davranışlara bağlı olarak, kameranın çerçevesi de hareket etmektedir. Bu nedenle, filmde ağırlık kazanan bir çerçeveleme yöntemi olduğunu söylemek mümkün değildir. Ancak, olay örgüsünün, ana karakter olan Fikri Şemsigil'in davranışlarına bağlı gelişmesi nedeniyle, sıklıkla, ana karakterin çerçevenin odak noktasında yer aldığı görülmektedir. Filmde faydalanılan bu çerçeveleme yöntemi, bu yönüyle, Fikri Şemsigil'in film evreni içerisindeki yerine vurgu yaptığını söylemek mümkündür.

Onur Ünlü, bu filmde, alan derinliğinden sıklıkla faydalanarak, olayların aynı görüntü içerisinde, farklı karakterlerin devinimiyle gelişim kazanmasını sağlayarak, mekandan ve zamandan tasarruf etmiştir. Örneğin, Fikri Şemsigil'in parkta güneş tutulmasıyla ilgili bir haber okuduğu esnada, Ahmet'in teleskop ile gökyüzünü izlediği görülmektedir. Ön planda, Fikri Şemsigil güneş tutulmasının etkileri hakkında bilgi edinirken, arka planda, Ahmet'in öldüğü görülür. Bu sahneyle yönetmen, çerçeve içerisinde, oyuncularını farklı planlara yerleştirerek, izleyiciye güneş tutulmasıyla ölümler arasındaki ilişkiye dair enformasyon alanı yaratmıştır.

Mizansenin, ana öğelerinden biri olan aydınlatmadan ise, bu filmde, anlatıya uygun bir şekilde faydalanılmıştır. Öykünün, gün doğumuyla başlayıp gün batımıyla son bulması, filmin büyük bir kısmının dış mekanda geçmesi gibi nedenlerle, filmde ağırlıklı olarak doğal ışıktan faydalanılmıştır. Yönetmen, güneş ışığından faydalanırken ışığın yönünü kontrol ederek, sahnelerin dramatik etki kazanmasına katkı sağlamıştır. Örneğin, Fikri Şemsigil'in parkta otururken karşına Alper Cananın çıktığı ve şiir okumaya başladığı sahne, tamamen arkadan aydınlatma yöntemiyle aydınlatılmıştır. Yine, Fikri Şemsigil'in Kurban Bey'in bedenine girdiği sahnede, arkadan aydınlatma yönteminden faydalanılarak silüet yaratılmış, karakterin karanlık yönüne dikkat çekilmiştir. İç mekan çekimlerinde ise, genellikle yumuşak aydınlatma yöntemlerinden faydalanılmıştır. Filmin açılış sekansında, Fikri Şemsigil'in hayatını mekansal olarak gördüğümüz sahneler, yumuşak aydınlatma yöntemi kullanılarak, mekanın izleyici tarafından tanınmasına imkan sağlanmıştır. Fikri Şemsigil'in anlatı boyunca zor durumda kaldığı sahnelerde, loş aydınlatma yöntemine başvurulması, karakterin içerisinde bulunduğu durumun altının çizilmesine katkı sağlamıştır. Örneğin, Fikri Şemsigil'in ne yapacağını bilemez halde profesörün yanına gittiği sahnede loş bir aydınlatma yöntemi kullanılmıştır. Bu sahnede, aydınlık ve karanlık alanlar arasında zıtlık oluşarak, Şemsigil'in ve profesörün çaresizliği bu aydınlatma yöntemiyle pekiştirilmiştir.

Filmin ana düşüncesini oluşturan ölüm, mizansenin dekor ve kostüm öğeleri aracılığıyla film içerisinde kendisine yer bulmaktadır. Anlatı boyunca, yaşlı ve güçsüz bir karakter olarak

izlediğimiz Hamiyet Hanım'ın, aslında kiralık katil Kurban Bey ile aynı kişi olduğunu filmin son sekansında öğreniriz. Kurban Bey, ölümden kaçabilmek için kılık değiştirmektedir. Bu durum, diyaloglarla da anlam kazanır, Kurban Bey'in bedenindeki Fikri şemsigil şunları söyler: "Yani Hamiyet Hanım diye biri yok. Hamiyet hanım öldürülme korkusuyla delirmiş durumda olan kiralık katil Kurban Murat'ın zırhıydı." Ancak, Kurban Murat, ne yaparsa yapsın ölümden kaçamaz. Film, gündelik hayatın küçük bir panoraması olan görüntülerle başlar. Bu görüntüler arasında, Zincirlikuyu mezarlığının yer aldığı çekimde, "Her nefis ölümü tadacaktır" yazısı dikkat çekmektedir. Buradan hareketle, filmin tematik anlamının oluşturulmasında, dekor ve kostüm öğelerinden faydalandığını söylemek mümkündür.

5.5.2.5. Kurgu

Film, sahip olduğu kurgusal biemle, devamlılık kurgusunu zayıflatmaktadır. Filmde, olaylar, zamandizimsel olarak doğrusal çizgide gelişim kazanmaz. Fikri şemsigil'in farklı bedenlere girerek olayları değiştirmeye çalışması ancak başaramaması, aynı zaman diliminin tekrar tekrar yaşanmasına neden olur. Karakterlerin hareket devamlılığı da sıklıkla sekteye uğratılır. Filmde, devamlılık kurgusunun aksine, parçalı bir kurgusal yöntemden faydalanılması, olayların takibini zorlaştırmaktadır. Bu yönüyle, film, seyirciden dikkat talep etmektedir.

Yönetmen, kişisel bir tercih olarak, filmde, bazı çekimlerin tekrarına giderek, klasik anlatı sinemasına özgü devamlılığı bozar. Örneğin, Fikri şemsigil'in Alper Canan'ın bedenine girdiği sahnede, Alper Canan'ın tuhaf hareketleri karşısında şule Ateş'in tepkisine, arka arkaya üç kez yer verilir. Bu yöntem, şaşkınlık durumunun altının çizilmesinde işlevsellik kazanır. Filmde, ne çıkan bir diğer kurgu tekniği ise ağır çekimdir. Alper Canan'ın şiir okuduğu sahneler ağır çekim tekniği ile yavaşlatılarak, Alper Canan'ın şair kimliğinin altında yatan sahtekarlık vurgulanır. Aksiyonun ağırlıkta olduğu sahnelerde ise, hızlandırma tekniğinden faydalanılarak, Fikri şemsigil'in hareketini takip etmek kolaylaştırılmıştır.

Görüntü geçiş yöntemlerinden ise, oldukça ekonomik ve anlatının gereklerine uygun bir şekilde faydalanılmıştır. Geçiş yöntemlerinden kararma ile açılma tekniği, filmde olay örgüsünün gelişim kazandığı sahnelerde ön plana çıkmaktadır. Fikri şemsigil'in, diğer karakterlerin bedenlerine girdiği sahnelerin büyük bir çoğunluğu, bu teknikle birbirine bağlanarak olaylar arasında yumuşak bir geçiş yapılmasında işlev kazanmıştır. Filmde sıklıkla faydalanılan bir diğer geçiş yöntemi ise, ani pan tekniğidir. Özellikle, şemsigil'in hareket devamlılığını sağlamak adına bu teknikten faydalanılmıştır.

Film, bilim kurgu ve fantezi türünün anlatisal uylaşımlarını içerisinde barındırması nedeniyle, kurguda sıklıkla efekt kullanımına gidilmiştir. Fikri şemsigil'in ruhunun başka bedenlere geçtiği sahnelerde, bu geçişi görsel olarak aktarmak amacıyla kurguda efekt

kullanımından faydalanılmıştır. Yine, kurgu aracılığıyla filme diegetik olmayan görüntüler eklenerek, filmdeki kara mizah anlayışı desteklenmiştir.

5.5.2.6. Ses ve Müzik

Güneşin Oğlu filminde ses ve müzik, filmin anlam boyutunun oluşturulmasında önemli bir yere sahiptir. Anlatı, Fikri şemsigil'in sahip olduğu bilgiyle gelişim kazanmaktadır. Bu nedenle, diyaloglar filmin akışında önemli bir yere sahiptir. Filmde, anlatı enformasyonunun izleyiciye aktarılmasında diyaloglar ön plana çıkmaktadır. Fikri şemsigil'in başına gelen doğa üstü olayları anlamlandırması, bu olayları czme kavuşturması izleyiciye diyaloglar aracılığıyla aktarılır. Yine, Fikri şemsigil'in hayata karşı bakışının ve karakter özelliklerinin aktarılmasında diyalogların payı büyüktür. Film boyunca, diyaloglar ve monologlar, karakterin davranışlarının önüne geçerek, filmin anlaşılmasına katkı sağlar. Filmde, yapay ses efektlerinden ise, Fikri şemsigil'in ruhunun farklı bedenlere girdiği sahnelerde, görsel efekt ile birlikte faydalanılmıştır.

Filmsel anlamın oluşturulmasında, diyalogların ve ses efektlerinin yanı sıra müzikten de faydalanılmıştır. Müzik kullanımı, filmde farklı amaçlara yönelik gerçekleşmiştir. Filmin giriş sekansında, karakterlere dair ilk bilgileri edindiğimiz sahnelerde, müzikten faydalanılarak, bu bilgi pekiştirilir. Örneğin, Fikri şemsigil'in şule ile ilk kez karşılaştığı sahnede apkın kız şarkısına yer verilir. Fikri şemsigil ile şule'nin bir arada oldukları sahnelerin tümünde, romantik bir atmosfer oluşturulması amacıyla müzik kullanımından faydalanılmıştır. Aksiyonun n planda olduğu sahnelerde ise, aksiyonla birlikte müzik kullanımına gidilerek, izleyiciye heyecan duygusunun hissettirilmesi sağlanmıştır. Fikri şemsigil'in içerisinde bulunduğu duygularının izleyiciye aktarılmasında da müzikten faydalanılmıştır. Fikri şemsigil'in çatıya çıkararak şiir okuduğu sonrasında ise ağladığı sahnede, müzik karakterin davranışına paralel bir şekilde yükselerek, karakterin caresizliğine dikkat cekilir. Bu yönüyle, filmde sıklıkla müziğe yer verilmesinin, dramatik etkinin artırılmasında işlevsellik kazandığını söylemek mümkündür.

5.5.3. Beş şehir (2009)

5.5.3.1. Filmin zeti

Film, Aydın, Dilek, Tefik ğretmen, Osman ve şevket'in yaşadığı olaylar üzerine şekillenmektedir. Aydın, taşradan İstanbul'a tayini çıkmış genç bir polistir. şekerci dükkanında calışan Mehtap'a aşık olur. Uzun süre Mehtap'ı takip eder. Mehtap sevgilisiyle dolaşırken, Aydın nlerini keserek kimlik sorar. O esnada Mehtap, kendisini takip ettiğini anlayarak Aydın'ı şikayet etmek ister ancak Aydın kaar. Aydın bir eylemdeyken, bir kadına şiddet uygular.

Sonrasında o kadının öldüğü ortaya çıkar. Osman, 11 yaşında bir ilkokul öğrencisidir. Tek hayali, hoşlandığı kızla okulun halk oyunları ekibinde oynamaktır. Sağlık problemleri nedeniyle ekibe katılamaz. Bir gün rahatsızlanarak hastaneye kaldırılır. Osman'ın altı aylık ömrü kaldığı için ekibe katılmasına izin verilir. şevket, oyuncak tren satarak geçimini sağlayan genç bir hukuk öğrencisidir. En yakın arkadaşı bir kedidir. şekerci dükkanında alışan Dilek'e aşkını itiraf eder ancak reddedilir. Tefvik ğretmen, Osman'ın ilkokul öğretmenidir. Kardeşi ve yatalak eşiyle aynı binada yaşamaktadır. Tefvik ğretmen, daha fazla acı çekmesine dayanamayarak yengesini öldürür. Cenazeden sonra, kızı Dilek İstanbul'dan gelir. Dilek'in kansere yakalandığını ve üç aylık ömrü kaldığını babasına söyler. Aydın, Tefvik ğretmeni ziyarete yanına gider o esnada Dilek de yanlarına gelir. Dilek, Aydın'ın arkadaşı Mehtap'ı rahatsız eden kişi olduğunu anlar. Halk oyunları ekibi şehir dışında bir yarışmaya katılır. Dilek, babasıyla birlikte Afyon'a gider. Yarışmada başarısız olan Osman ekipten kaçarak, bir sokak arasında vefat eder. şevket'in kedisi Dilek'i bularak, şevket'in kendisini öldürdüğü haberini verir. Dilek, tren raylarının üzerinde, Aydın tarafından vurulur. Bunun zerine Dilek ise, aynı silahla Aydın'ı vurur. İki de ölürler. Tefvik ğretmen, eski eşinin mezarı başında intihar eder. Film, ana karakterlerin ölümüyle son bulur.

5.5.3.2. Anlatı Yapısı

Beş şehir, faydalandığı anlatısal öğeler ile izleyicide türsel beklentiler oluşturmaktadır. Dram türünün uylaşımlarını içerisinde barındıran bu anlatı, toplumsal sorunları karakterlerin duygu durumları üzerine odaklanarak izleyiciye aktarır. şehir hayatının kalabalığı içerisinde kendisini yalnız hisseden karakterlerin tümü ölüm kavramı ile savaşmaktadır. Dram filmlerinde olayların dramatize edilmesi, Beş şehir filminde de görünürlük kazanır. Film, Aydın'ın kolunu kaybederek taşraya dönüşü, Osman'ın sevdiği kızın elini tutabilmek için halk oyunları ekibine girmeye çalışması, şevket'in ailesini trajik bir şekilde kaybetmesi ve bunun üzerine okulu bırakması gibi izleyiciyi duygusal olarak etkileyen anlatı olaylarına sahiptir. Anlatıda, dram filmi uylaşımlarının yanı sıra, suç filmi uylaşımlarından da faydalanılmıştır. Aydın, bir eylem sırasında bir kadını öldürür. Bunun zerine, Aydın'ın katil olarak yargılanmaması ancak farklı şekilde adaletin yerini bulması anlatı akışı içerisinde izleyiciye sunulur. Yine, Tefvik ğretmenin yengesini boğarak öldürmesi sonuçsuz kalır ancak ilahi adalet yerini bulur. Bu yönüyle, anlatıda türsel uylaşımlardan esnek bir şekilde faydalandığını söylemek mümkündür. Anlatı, türsel uylaşımlardan faydalanmakta ancak bu uylaşımların izleyicide oluşturduğ beklentileri tümüyle karşılamamaktadır.

Filmin anlatısı, birbirinden farklı geşişim kazanan olay örgülerinin, i içe geçmesi nedeniyle çok katmanlı bir yapıya sahiptir. Filmde, Aydın, Osman, şevket, Tefvik ğretmen ve

Dilek'in hayatları, birbirine koşut bir Şekilde ilerleyerek bir noktada keşişir. Anlatı boyunca, birbirine paralel gelişen beş farklı olay örgüsü, karakterlerin yaşamlarındaki ortaklıklar nedeniyle aynı düzlemde buluşur. Aydın, Dilek'in babası Tevfik Ğretmen'in eski öğrencisidir ve Dilek'in çalışma arkadaşına karşı saplantılı hisler duymaktadır. Osman, Tevfik Ğretmen'in öğrencisidir ve ölümcül bir hastalıkla mücadele etmektedir. Şevket, Dilek'e aşıktır ve aynı zamanda rahatsızlığı nedeniyle, Dilek'in olduğu gibi çok az ömrü kalmıştır. Dilek, Ğrenim görürken yarı zamanlı olarak bir yerde çalışır. Sonrasında ise kansere yakalandığını ve çok az ömrü kaldığını öğrenir. Tevfik Ğretmen, Dilek'in babasıdır. Kardeşinin yatalak olan eşini öldürür. Karakterlerin içerisinde bulunduğu olaylar ve durumlar nedeniyle, karakterlerin birbirleri ile yolları keşişir. Bu sayede, olaylar arasında bütünlük sağlanır. Ölüm, karakterleri bir araya getirir. Tüm bu nedenlerle, anlatının, olay örgüsündeki mekan ve zamanın sınırlarını silikleştirerek, birbirine paralel gelişen olay örgüsü düzenlemesine sahip olduğunu söylemek mümkündür.

Anlatıda, olaylar arasındaki nedensellik ilişkisi, karakterler aracılığıyla ortaya çıkar. Bütün olay örgüsü modellerinin, karakterlere dayalı neden-sonuç ilişkisi vardır. Olay örgüleri arasındaki ilk nedensel bağlantı Aydın'ın polis olması ile kurulur. Polis olarak İstanbul'a atanan Aydın, Dilek'in çalıştığı Őekerci dükkanındaki bir kadını rahatsız etmeye başlar. Bu durum, filmin son sekansında Dilek'in Aydın'ı öldürmesine neden olur. Anlatıda kurulan bir diğer nedensellik ilişkisi ise karakterlerin lme karşı gösterdikleri davranış ve tutumlar ile ortaya çıkar. Osman, hasta olmasına rağmen halk oyunu ekibine katılmak istemektedir. Bu nedenle, arkadaşının ölümüne engel olmaz. Sonucunda ise halk oyunları ekibine katılmaya hak kazanır. Şevket, öleceğine inanmayan Dilek'in karşında ağzına silah dayayarak kendisini vurmaya kalkışır. Aydın, bir patlama sonucu kolunu kaybederek malulen emekli olur. Sonrasında ise, Tevfik Ğretmen'in yanına giderek Dilek'i rahatsız etmeye başlar. Tüm bu nedenlerle, olay örgüleri arasındaki nedensellik ilişkisinin, ölüm ile kurulduğunu söylemek mümkündür. Ölüm, tüm olay örgülerinde anlatısal bir motivasyona dnuşerek, olayların gelişimini Őekillendirir.

Anlatı akışında, olaylar zamansal düzen içerisinde sunulur. Ancak, filmdeki çok parçalı anlatım nedeniyle, zamansal düzen olay örgülerinin birbiriyle olan ilişkisi bağlamında kurulur. Aydın'ın patlamadan sonra memleketine dönmesi, Dilek'in Őevketle buluşmasının ardından babasının yanına dönmesi ve Osman'ın halk oyunları çalışmasında Dilek'in babasının ekibinde olmasıyla, filmsel zamanın doğrusal bir akışa sahip olduğu anlaşılmaktadır. Anlatı, sahip olduğu bu zamandizimsel düzenleme ile, olay örgüsü olaylarının takibini güçleştirmektedir. Filmin zamansal düzenlemesinde ön plana çıkan bir diğer özellik ise, eksiltilerden faydalanılmasıdır. Aydın'ın patlamada yaralanmasının ardından, anlatının son kısmında kolunu kaybettiği ancak ölmediği anlaşılır. Yine, Şevket'in ağzına silah dayadığı sahneden sonra filmin son sekansında ölmediği anlaşır. Anlatıda sıklıkla eksiltilere başvurulması, merak duygusunun sürdürülmesinde

işlevsellik kazanır.

Birinci olay örgüsü modelinde, Aydın'ın taşradan sonra metropolde verdiği yaşam mücadelesi aktarılır. İkinci olay örgüsü, Osman'ın, hastalığına rağmen halk oyunları ekibine katılmasıyla gelişim kazanır. Üçüncü olay örgüsü, Şevket'in kansere karşı verdiği bir dizi mücadeleyi içerir. Son olay örgüsü ise, Tevfik öğretmen ve Dilek'in ölüme karşı tutumları üzerine kurulur. Tüm olay örgüsü modelleri, ölüm ve yaşam arasındaki çatışma üzerine gelişim kazanır. Anlatının bu yapısı, olay örgülerinin kendi içerisindeki takibini kolaylaştırırken, olay örgüleri arasındaki nedensellik ilişkisini karmaşık hale getirmektedir. Film boyunca, anlatı, olay örgülerinin birbirine olan koşutluğuyla da gelişim kazanmaktadır. Olay örgüleri, birbirine düzensiz bir şekilde koşutluk gösterir. Bu ise, filmin anlamsal boyutunun oluşturulmasını geciktirerek, anlatı akışını kesintiye uğratar.

Anlatı, enformasyon alanını ana karakterler ile sınırlandırmıştır. Film boyunca, anlatının gelişimini sağlayan tüm olaylara ana karakterler olan, Aydın, Osman, Tevfik Öğretmen, Dilek, Şevket ve kedisi aracılığıyla hakim oluruz. Olay örgüsü, ana karakterlerin ölüm karşısında gösterdikleri tutum ve davranışlarla gelişim kazanır. Bu nedenle, öykünün enformasyon alanını, ana karakterlerle sınırlandırarak, izleyici de merak duygusunu açığa çıkardığını söylemek mümkündür.

5.5.3.2.1. Karakter ve Tema

Aydın, taşradan İstanbul'a tayini çıkmış genç bir polis memurudur. İnsanlarla ilişkileri oldukça kötüdür. Platonik olarak aşık olduğu kadın tarafından reddedilince saldırganlaşacak kadar otokontrolü zayıftır. Bu nedenle, hayatındaki sorunları çözebilmek adına polis kimliğinin arkasına gizlenmektedir. Osman, 11 yaşlarında ilkokul öğrencisidir. Sevdiği kızla el ele tutuşabilmek için halk oyunları ekibine girmek ister ancak sağlığı buna müsaade etmez. Şevket, yakın zamanda ailesini kaybetmiş, kendisi de kanser hastası genç bir insandır. Platonik olarak Dilek' aşıktır. Oldukça kibar ve eğitimli bir insan olan Şevket, tren satarak geçimini sağlamaktadır. Tevfik Öğretmen, ellili yaşlarında ikinci evliliğini yürütmeye çalışan, kendi halinde, kibar ve uyumlu bir insandır. Tevfik Öğretmen, aynı zamanda Dilek'in babası ve Osman'ın sınıf öğretmenidir. Dilek, resim üzerine eğitim alan, yarı zamanlı olarak bir şekerçi dükkanında çalışan genç bir kadındır. Pankreas kanseri olması nedeniyle, oldukça karamsardır. Kedi, Şevket'in yakın arkadaşısıdır. Oldukça bilgili, hayata karşı farklı tespitleri olan bir sokak kedisidir.

Anlatı, karakterlere dair psikolojik derinliği çoğu zaman diyaloglar aracılığıyla sağlamaktadır. Oldukça asosyal olan Aydın karakteri dahi, Mehtap'ı çay bahçesinde izlediği sahnede uzun uzun konuşmaktadır. Aydın hakkında edindiğimiz görsel bilgi, bu sahneyle yerini

karakterin i dünyasına dair detaylı bilgiye bırakır. Filmde, kedi karakteri insani özellikler taşımaktadır. Öyle ki, zaman zaman şevket ile dertleşerek ona akıl verir. şevket'in ölüm haberini Dilek'e kedi verir. Bu yönüyle, karakterler, filmin anlamsal boyutunun oluşturulmasında önemli bir yere sahiptir. Filmdeki tüm karakterler, sahip oldukları kişisel özelliklerle, anlatının gelişim kazanmasında rol oynarlar.

Filmin ana temasını, "lm kaçınılmaz bir sondur" düşüncesi oluşturmaktadır. Anlatı boyunca, karakterlerin ölüm karşısında verdikleri mücadeleyi izleriz. Aydın, şevket, Dilek ve Osman hepsi ciddi sağlık problemlerine sahiptir. Tüm karakterler, gerek bedensel gerekse zihinsel olarak, yaşam ve ölüm arasında gidip gelmektedirler. Filmin son sekansında ise ölüm olağan hale gelir. Karakterlerin, bir kısmı sağlık problemleri nedeniyle ölürken, bazıları kendisini, bazıları ise birbirini öldürür. Filmin yan teması ise aşk üzerine şekillenmektedir. Filmdeki erkek karakterlerin tümü, hayatlarındaki bir kadına platonik olarak aşıktır. Ancak, hiçbiri aşkına karşılılık bulamaz. Bunun dolaylı bir sonucu olarak hepsi ölür. Bu nedenle, filmin yan temasını, filmde yer alan "Aşık adam sınanmaz" cümlesiyle ifade etmek mümkündür. Anlatı boyunca, olaylar ölüm-yaşam, iyi-kötü, gerçek-fantezi ve aşk-nefret karşıtlığı üzerine kurulur. Olay örgüsünün gelişim kazanmasıyla birlikte ise, bu karşıtlıklar arasındaki ayırım muğlaklaşır, karakterler iyi ya da kötü olarak tanımlanamazlar.

5.5.3.3. Sinematografi

Filmde, kameranın olanaklarından, anlatının akışına uygun bir şekilde faydalanılmıştır. Anlatı'nın olaylara dayalı gelişim kazanması, kameranın hareketli kullanımıyla desteklenmiştir. Kamera, karakterler ve karakterlerin olaylar karşısında gösterdiği davranışlarla eř zamanlı olarak hareket ederek, film ritminin yakalanmasında işlevsellik kazanmıştır. Filmin serimleme bölümünü oluşturan, Aydın'ın hayatını izlediğimiz sekansta, kamera, Aydın'ı çerçevenin odak noktasına yerleştirerek izler. Aydın'ın taşradan İstanbul'a trenle geldiği sahnede çerçevede önce bozkır vardır, sonrasında ise kameranın evrinme hareketiyle Aydın çerçevenin odak noktasına yerleştirilir. Kameranın yatay evrinme hareketiyle, bu iki öğe arasında ilişki kurulur.

Filmin giriş jeneriğinden sonra Aydın yaşadığı evin tanıtılmasında kurucu çekim olarak, yatay evrinme hareketinden faydalanılmıştır. Yatay evrinme hareketiyle, Aydın'ın evine yer verilir. Kameranın bu hareketinden faydalanılarak, ortama dair bilgi ile Aydın arasında ilişki kurulur. Aydın ile Mehtap'ın, şevket ile Dilek'in bir arada oldukları sahnelerde, evrinme hareketi karakterler arasındaki ilişkinin kurulmasında işlevsellik kazanır. Filmde, sıklıkla faydalanılan bir diğer kamera hareketi ise kaydırmadır. Karakterler, yolda yürürken kameranın kaydırma hareketiyle takip edilerek, karakterlerin yalnızlığının altı çizilir.

Filmde, kamera, çoğunlukla karakterlerin bakış açısıyla örtüşmektedir. Bu nedenle öznel

bir bakışa sahiptir. Kameranın, znel bir bakışa sahip olması, izleyiciyi, karakterin konumuna yerleştirerek, onunla özdeşleşmesine olanak tanır. Aydın'ın, şekerci dükkanında alışan Mehtap'ı izlediği sahneye, öznel bakış açısıyla yer verilmiştir. Yine, perdesi açık bir şekilde resim yapan Dilek'i şevket'in bakış açısıyla izleriz. Filmde, kameranın bu olanağından, şevket'in ve Aydın'ın saplantıya varan hislerini aktarmada faydalanılmıştır. Filmde, ekim açıları ise özel bir amaca hizmet etmemektedir. Gz düzeyi, bu filmde sıklıkla başvurulan çekim açısıdır. Bu ekim açısıyla, karakterler ve olaylar göz düzeyinden seyirciye aktarılarak, izleyici filmi anlamlandırmada yönlendirilmemiştir.

Kameranın bazı sahnelerde, görüntüyü öznel bakış açısıyla sunmasının aksine, filmde en sık faydalanılan çekim ölçekleri, orta ve boy çekim olmuştur. Yönetmen, bu tercihiyle, izleyicinin filmi karakterlerle zdeşlemeden izlemesine olanak tanımaktadır. Filmde sıklıkla faydalanılan bir diğer çekim leği ise, baş çekimdir. Karakterlerin lm olgusu karşısındaki tepkileri baş çekim ile izleyiciye aktarılmaktadır. Karakterlerin aşk karşısındaki çaresizliklerine yine baş çekimden faydalanılarak yer verilmiştir. Bu yönüyle, filmde kullanılan sinematografik öğelerin, filmin bütünsel yapısının oluşturulmasında işlevsellik kazanacak şekilde düzenlendiğini söylemek mümkündür. Filmin olaylara dayalı anlatımı, kameranın olanaklarından faydalanılarak izleyiciye aktarılmıştır.

5.5.3.4. Mizansen

Filmde, ereveleme, karakterlerin hareketlerine yönelik oluşturularak, buldukları mekanın, toplumsal koşulların karakterler üzerindeki etkisi izleyiciye aktarılmaya çalışılmıştır. Aydın'ın İstiklal caddesinde dolaştığı sahnede, etrafı kalabalıkla evrelidir. İnsanlar hızla yürürken, Aydın sakin adımlarla ilerlemektedir. şevket, insanların hızla yürüyüp geçtikleri bir meydanda eski trenler satmaktadır. Dilek, hastalığını öğrenmesinin kalabalık caddelerden yavaş adımlarla geçmektedir. Yönetmen, bu çerçeveleme yöntemleri ile, Aydın, şevket ve Dilek'in İstanbul'da yaşadığı yalnızlığın görsel olarak ifade edilmesine katkı sağlamıştır.

Film boyunca, yönetmen, yalnızca karakterlerin çevresel koşullar içerisindeki yerine vurgu yapmak için değil, aynı zamanda karakterler arasındaki ilişki durumuna vurgu yapmak için de ereve düzenlemesinden faydalanır. Örneğin, Tevfik ğretmen'in eşiyle konuştuğu sahnede, Tevfik ğretmen salonda otururken, eşi mutfaktadır. Tevfik ğretmen kardeşinin eşini öldürdükten sonra ise, Tevfik ğretmen yine aynı konumda otururken, kızı Dilek mutfakta oturmaktadır. Yönetmen, bu çerçeveleme ile, önce Tevfik ğretmen ile eşi arasındaki yabancılaşmaya dikkat çekerken, sonra babasının katil olduğunu ğrenen Dilek ile Tevfik ğretmen arasındaki yabancılaşmaya dikkat çeker.

Dış mekan çekimlerinin ağırlıkta olduğu bu filmde, aydınlatma, doğal ışık kaynağı olan

güneş ışığından faydalanılarak yapılmıştır. İç mekan çekimlerinde ise, güçlü aydınlatma yöntemlerinden yararlanılarak, karakterler ve dekor üzerinden dramatik gölgeler yaratılmıştır. Karakterlere dair bilgi edindiğimiz sahnelerde faydalanılan bu aydınlatma yöntemi, mekana dair duygu yaratarak, izleyicinin, karakter ile mekan arasındaki ilişkiyi anlamlandırmasına aracılık eder. Örneğin, malulen emekli olmak durumunda kalan Aydın, ailesinin evinde bir odaya sıkışmış durumdadır. Aydın, kendisini öldürmeye karar vermiştir. Bu sahnede, kullanılan sert ışıkla, Aydın'ın içerisinde bulunduğu sıkışmışlık ve yalnızlık hissi vurgulanmıştır. Bu yönüyle, yönetmenin, aydınlatmadan faydalanırken, sahnelerin dramatik etki kazanmasına katkı sağladığını söylemek mümkündür.

Film, ana tema olarak ölüm olgusunu odak noktasına alırken, karakterlerin yaşadıkları şehre dair hissettikleri yabancılaşma, yalnızlık gibi duygulara da değinir. Filmde, bu konular, dekor ve kostüm aracılığıyla görünürlük kazanır. Örneğin, Metropol yaşamı içerisinde sıkışıp kalmış olan şevket, Dilek ve Aydın, sıklıkla şehrin kalabalık semtlerinde yalnız dolaşmaktadırlar. Bu sahnelerde, İstanbul'un kalabalık sokakları, bir dekor olarak, karakterlerin yalnızlığına dikkat çeker. Karakterlerin içerisinde bulunduğu karamsar ruh hali de, bir dekor olarak film içerisinde kendisine yer bulur. Örneğin, şevket'in tren sattığı yerin hemen arkasında, yıkılmak üzere olan, yalnızca iskeleti kalmış devasa bir bina uzun süre ekranda kalır.

Film içerisinde düzenli olarak yer alan trenler, anlatı boyunca tekrar ederek bir motife dönüşmüş, anlam taşıyıcısı konumuna yerleşmiştir. Film, mekansal olarak bir tren sahnesiyle açılır. şevket'in evi trenlerle doludur ve tren satarak geçimini sağlar. Dilek'in kemoterapi aldığı sahnede, arkasından oyuncak trenler geçer. Osman, her defasında tren raylarında hoşlandığı kızın yanına gider. Film, tren rayları üzerinde Aydın'ın Dilek'i, Dilek'in ise Aydın'ı vurmasıyla son bulur. Dekorun bir öğesi olarak trenler, filmde, karakterler arasındaki bağın kurulmasında imgesel bir anlam taşımaktadır. Farklı bir bakış açısıyla değerlendirildiğinde ise, trenler karakterlerinin tekdüze hayatlarının vurgulanmasında işlevsellik kazanmıştır.

5.5.3.5. Kurgu

Beş şehir, sahip olduğu kurgu biemiyle, devamlılık kurgusu kurallarını benimser. Filmde faydalanılan kurgu yöntemleri, filmsel anlamın oluşturulmasında işlevsellik kazanmaktadır. Filmde, n plana çıkan geçiş yöntemi, sesle geçiştir. Sahneler arası geçişlerin büyük bir çoğunluğunda sesle geçişten faydalanılmıştır. Özellikle, bir sahneye ait tren sesi, diğer sahneye taşırılarak karakterler arası anlamsal ilişkinin kurulması sağlanmıştır. Filmde, sesle geçiş, sahneler arasındaki duygusal çatışmanın vurgulanmasında da ön plana çıkar. şevket'in ağzına silah dayadığı sahneden, Tevfik ğretmenin eğlenceye gittiği sahneye hareketli bir müzikle geçiş yapılır. Karakterlerin duygu durumları arasındaki çatışma sesle geçiş yöntemiyle

sağlanır. Sesle geçiş yönteminden sonra en sık faydalanılan geçiş yöntemi, karar ve açılma yöntemidir. Sekanslar arası geçişler karar ve açılma yöntemiyle sağlanır.

Filmde, n plana çıkan bir diğer kurgu tekniği ise ağır çekimdir. Karakterlerin, toplumsal yaşam içerisinde zor durumda kaldığı sahnelerde, ağır çekimden faydalanılarak, dramatik etki yaratılmıştır. Örneğin, filmin ilk sekansında Aydın'ın eylemcilerle olan ilişkisine ağır çekimle yer verilerek, hem sahnenin toplumsal yönüne vurgu yapılmakta, hem de karakterin bu olaya karşı tutumunun altı çizilmektedir. Filmde, ağır çekim tekniğinden, romantizm duygusunun ön plana çıkarılmasında da faydalanılmıştır. Örneğin, her gün aynı saatte Dilek'in oradan geçtiğini bilen Şevket'in gözünden Dilek'i ağır çekim bir Şekilde izleriz. Kurguda faydalanılan bu teknikle, film, anlamsal olarak desteklenmektedir.

5.5.3.6. Ses ve Müzik

Beş Şehir, olay örgüsünün diyaloglarla gelişim kazanması nedeniyle, karakterlerin oldukça konuşkan olduğu bir filmidir. Tüm karakterlerin hayatla bir derdi vardır. Bu nedenle, karakterlerin kişisel özelliklerinin seyirciye aktarılması da diyaloglar aracılığıyla gerçekleşir. Örneğin, Şevket'in kim olduğu, ölüm olgusuna karşı düşündükleri diyaloglarla ortaya çıkarılır. Filmde, anlatı enformasyonun izleyiciye aktarılmasında da, diyaloglar ön plana çıkmaktadır. Dilek'in Şevket'i reddetme nedeni, babasıyla arasını geçen konuşmada gün yüzüne çıkarılır. Bu nedenle, diyalogların anlatı akışında önemli bir yere sahip olduğunu söylemek mümkündür. Filmde, yapay ses efektinden faydalanılmamıştır.

Filmsel anlamın oluşturulmasında, diyalogların yanı sıra müzikten de faydalanılmıştır. Karakterlerin içerisinde bulunduğu duygu durumu, izleyiciye müzik aracılığıyla aktarılmıştır. Örneğin, Mehtap tarafından reddedilmesinin ardından, Aydın eve gelerek bağlama almaya başlar. Bağlamayla çaldığı bu Şarkı, aynı zamanda film son sahnesinde de yer almıştır. Filmin son sahnesinde, Aydın, Dilek tarafından reddedilmektedir. Bu yönüyle, filmde, müzikten dramatik etki yaratmak amacıyla faydalandığını söylemek mümkündür.

5.5.4. Celal Tan ve Ailesinin Aşırı Acıklı Hikayesi (2011)

5.5.4.1. Filmin zeti

Film, anayasa profesörü olan Celal Tan ve ailesinin bir cinayet sonrası yaşadıklarını konu edinir. Celal Tan, taşrada bir üniversitede çalışmaktadır. Genç eşi zge ve ailesi, Celal Tan'a doğum günü sürprizi yapmak için hazırlanırlar. Ancak, Celal Tan eve geldiğinde, zge ile tartışmaya başlar. Celal Tan'ın ailesi karanlıkta, doğum günü pastasının etrafında beklerken,

Celal Tan holde zge'yi öldürür. Bunun ardından, anayasa hukukçuları derneğine giderek, çok az ömrü kalan arkadaşından suçu üstlenmesini ister. Bu sırada, aile hiçbir Őey görmemiş gibi evi terk ederek, Celal Tan'ın dönmesini bekler. Celal Tan döndüğünde ise, ilk kez görüyormuş gibi ağlamaya başlarlar. Cinayet'in ardından soruşturma başlar. Özge'nin görme engelli abisi gelir. Renkler zerine tez yazan Ergün, evde cinayete dair kendi çapında bir soruşturma başlatır. Bu esnada, Celal Tan'ın küçük oğlu Kamuran, sanrlar görmeye başlar. Özge, evin içindedir. Okan tarafından yazılmış mektubu Kamuran'a verir. Kamuran zge'nin babasını Okan diye biri ile aldattığını düşünür ve Okan'ın kim olduğunu bulmaya çalışır. Bu sırada, aile yeleri ifade vermeye karakola giderler. Celal Tan ifade vermeye gittiğinde, Turan'ın kendisini ihbar ettiğini öğrenir ve onu akln yitirmekle suçlar. Komiser Hakk, soruşturma esnasında Celal Tan'ın kızı Jülide'ye aşık olur. Hem Celal Tan'ın itibar sahibi bir profesör olması hem de Jülide'ye aşık olması nedeniyle gerçekleri görmezden gelir. Jülide'nin sevgilisi Okan' öldürmesinde Hakk da ona yardımcı olarak, Jülide'ye yaknlaşmaya çalışır. Ancak, Jülide'nin sevgilisi Okan, zge ile ilişkisi olan Okan değildir. Celal Tan'ın küçük oğlu Kamuran, zge ile ilişkisi olan Okan' bulur ve saldırmaya başlar. O esnada, Celal Tan'ın görev yaptığı niversitenin rektörü içeri girerek Okan'ın yeğeni olduğunu söyler. Bunu ğrenen Kamuran, Okan'a sarılır. Jülide, komiser Hakk ile evlilik hazırlığı yapar. Cinayeti apartman görevlisi üstlenir. Özge'nin erkek kardeşi Ergün ise Jülide'nin sevgili Okan' öldürmekten tutuklanır. Celal Tan ise tüm bunları televizyondan izlerken, oğlu Kamuran'ın niversiteye sattığı masaj koltuğunda uzanmaktadır. Film, Celal Tan ve ailesinin huzura kavuşmasıyla son bulur.

5.5.4.2. Anlatı Yapısı

Film, açılış sahnesiyle birlikte izleyiciye bir suç filmi izleyeceğine dair bilgi verir. Celal Tan, zge'yi evinin koridorunda öldürür. Anlatı boyunca, Celal Tan'ın zge'nin katili olarak yargılanması beklenir. Ancak, film suç filmlerinin geleneksel taslağını takip etmez. Celal Tan, bir başkasnn suçu üstlenmesi için girişimlerde bulunur. Bunu yapabilmek adına statüsünden ve gücünden faydalanır. Anlatı sonunda ise, cinayeti Celal Tan'ın işlediği açığa çıkmaz. Filmde, türsel uylaşımların dışında kalan bir diğer anlatısal özellik ise, Celal Tan'ın cinayeti işlediğinin herkes tarafından bilinmesidir. Bu yönüyle, suç filmi anlatlardaki gizem duygusuna bu filmde rastlanılmamaktadır. Yine, birçok suç filminden farklı olarak, Celal Tan'ın davranışları psikolojik durumuna ve dönüşüme dayalı ortaya çıkar. Anlatı boyunca, Celal Tan'ın davranışları trafik lambası ile arasında geçen diyaloglarla anlam kazanır. Anlatı, türsel uylaşımlardan faydalanmasına rağmen, suç filmlerinin yarattığı beklentileri ihlal etmektedir.

Filmde, anlatı akışı doğrusal bir çizgide ilerlemektedir. Filmin açılış sahnesinde, Celal Tan eşini öldürür. Olay örgüsünün büyük bir bölümü, bu olay üzerinden gelişim kazanır. Celal

Tan'ın olaylar karşısında gösterdiği tutum ve davranışlar, anlatının akışını belirlemektedir. Ana karakter olan Celal Tan, anlatı boyunca birçok çatışma ile karşı karşıya kalır ve bunları çözmek adına eylemlerde bulunur. Bu nedenle, olay örgüsünün, karaktere dayalı bir nedensellik ilişkisi kurduğunu söylemek mümkündür. Anlatıdaki bir diğer nedensel bağlantı ise, Okan'ın kim olduğu sorusu üzerine kurulur. Anlatı boyunca, Celal Tan, Kamuran, Jülide ve Ergün Okan'ın kim olduğunu öğrenmek adına girişimlerde bulunurlar. Karakterlerin, Okan'ın kim olduğuna dair bilgi edinme hedefi, karakterlerin kişisel özelliklerinin tanımlanmasında işlevsellik kazanır. Anlatıda, olayların gelişimine dayalı bir nedensellikten daha çok, karakterlerin kişisel özelliklerine dayalı bir nedensellik ilişkisinden faydalanılmıştır. Film, karakterlerin hedeflerinin belirsiz kalması ile, izleyiciye türsel kalıpların dışında bir anlatı sunar.

Suç filmi olarak nitelendirebileceğimiz bu film, klasik anlatı yapısına özgü doğrusal anlatı akışına sahipse de, olaylar arasındaki karaktere dayalı nedensellik ilişkisi rasyonel bir motivasyona sahip değildir. Örneğin, Celal Tan, eşini öldürdükten sonra anayasa hukukularını derneğine giderek, pankreas kanseri olan arkadaşından bu cinayeti üstlenmesini ister. Arkadaşı ise İslam'ın şartlarını kendisine öğretmesi şartı ile bu teklifi kabul eder. Bu yönüyle, anlatının, karakterlerin kişisel özelliklerine ve karakterlerin yer aldığı toplumsal çevreye göre Őekillendiđini söylemek mümkündür. Anlatıda nedensel motivasyonu sağlayan bir diğer unsur ise, sahnelere yerleştirilen enformasyondur. Anlatı boyunca, olay örgüsünün gelişimini sağlayan karaktere dayalı motivasyonu, Okan'ın kim olduğunun ortaya çıkarılması sağlamaktadır. Celal Tan, Turan'a zge ile birlikte grdğu kişinin saçlarının uzun olduğunu söyler. Kamuran, Okan'ın müzikle ilgilendiği bilgisini paylaşır.

Anlatıda olaylar, filmin karakterlerine yönelik enformasyon sağlamak, filmin ana çatışmasını beslemek için bir ereve görevi üstlenir. Örneğin, Kamuran, zge'nin sevgilisi olan Okan'ı bulur. Yanına giderek onunla kavga etmeye başlar. Ancak, babasının görev yaptığı niversitenin rektörünün, Okan'ın yeğeni olduğunu söylenmesi zerine, Kamuran Okan'a sarılır. Çünkü, Kamuran'ın niversiteye satmak üzere aldığı masaj koltukları vardır. Anlatı boyunca, temel çatışmayı oluşturan hakikat ve yalan, olayların gelişim kazanmasında değil, karakterlerin psikolojik, içsel çatışmalarını ortaya çıkarmada işlevsellik kazanır. Karakterlerin karşı karşıya kaldığı olaylar, anlatının gelişim kazanmasına katkı sunsa da, karakterlerin bu olaylar karşısında gösterdiği davranış ve tutumlar, bu olayların sıradanlaşmasına, olaylar arasındaki nedensellik ilişkisinin gevşemesine yol açar. Bu nedenle, olayların, anlatıya motivasyon sağlamaktan daha çok, karakterlerin hayata karşı olan bakışlarına vurgu yapar.

Celal Tan, film boyunca zge'nin katili olarak yargılanmamak için elinden geleni yapar. Film, Celal Tan ve ailesinin başlangıçtaki mutlu aile tablosuna dönmesiyle son bulur. Filmin somut çatışmasını oluşturan, Celal Tan'ın işlediği cinayetin üstünün örtülmesi çözüme kavuşur. Film, bu yönüyle, klasik anlatıya özgü çatışmanın çözülmesiyle oluşan bir sonuca sahiptir.

Ancak, karakterlerin psikolojik derinliğini sağlamada iŖlevsellik kazanan, karakterlere dayalı çatıŖma sonuca ulaŖmaz. Olaylar arasında tutarlı bir nedensellik iliŖkisinin kurulamaması, karakterlerin içsel çatıŖmalarının bir sonuca ulaŖamaması, anlatının çizgisel akıŖının aksine dairesel bir anlatı modeline sahip olması nedeniyle, film, klasik anlatıya özgü kalıpları reddetmektedir.

Filmde, anlatının bilgi alanı sınırlandırılmamıŖtır. Örneğin, Celal Tan'ın zge'yi öldürdüğü sahnede, izleyici hem olayı tüm detaylarıyla izler, hem de Celal Tan'ın ve ailesinin sahip olduğu bilgilerin tümüne birden sahip olur. Film, her Ŗeyi bilen anlatımıyla, merak ögesini olayları sınırlandırarak değil, olayların detaylarını izleyiciyle paylaŖarak, gerilim duygusunun sürdürülmesine katkı sađlamıŖtır. SınırlandırılmamıŖ anlatım film boyunca ağrlık kazansa da, anlatı, enformasyon kaynağının yönünü deđiŖtirerek, farklı karakterlere dayalı enformasyonu izleyici ile paylaŖır. Bu yönüyle, anlatı, sınırlandırılmıŖ ve sınırlandırılmamıŖ anlatımı, filmin geliŖimi sağlayacak Ŗekilde dzenlemiŖtir.

Filmin anlatı yapısına iliŖkin bir diğer önemli unsur ise, koŖutluktan faydalanılmasıdır. Celal Tan'ın ve Jülide'nin sevdikleri insanları öldürmesine, olay örgüsü içerisinde birbirine koŖut bir Ŗekilde yer verilir. İki de, bir Ŗekilde iŖledikleri cinayetin müsebbibi olarak yargılanmazlar. Bu koŖutluk, Celal Tan ile Jülide'nin karakter özelliklerinin benzerliklerine vurgu yapmada iŖlevsellik kazanmıŖtır. Filmde, koŖutluđun yanı sıra zamansal sıklıktan da faydalanılmıŖtır. Celal Tan'ın, zge'nin ölümünün ardından yaŖadıđı duygu deđiŖimi, izleyiciye aynı olaya, anlatı boyunca farklı diyaloglarla yer verilmesiyle aktarılmıŖtır. Celal Tan, trafik lambasıyla bu ölümün ardından ne yapması gerektiği üzerine konuŖmaktadır.

5.5.4.2.1. Karakter ve Tema

Film, ana karakter olan Celal Tan'ın odağında olduğu bir anlatıya sahiptir. Olay rgs, olaylar arasındaki nedensellik iliŖkine bağlı olarak geliŖtiđi kadar, karakterlerin yaŖadıđı içsel çatıŖmalarla da geliŖim kazanır. Bu nedenle, karakterlerin özellikleri, filmin anlamsal boyutunun oluŖturulmasında önemli bir yere sahiptir. Celal Tan, ellili yaŖlarında, taŖrada bir üniversitede anayasa profesörlüğü yapan saygın bir insandır. Bürokratik iliŖkileri nedeniyle, hayatını refah bir Ŗekilde yaŖamaktadır. Oldukça kibirli bir insandır. Özge, lmden Celal Tan sayesinde kurtulmuŖ, sanat üzerine eğitim alan genç bir kadındır. Celal Tan ile evlidir. İy i niyetli, sanatla arasındaki bağ kuvvetli ve cinsel arzulara sahiptir. Jülide, Celal Tan'ın kızıdır. Orta yaŖlarda, cinselliğinin görünür olmasından rahatsızlık duymayan, yalan söylemekten çekinmeyen, coğrafya ğretmenliği yapan bir kadındır. Kamuran, Celal Tan'ın oğludur. Babasının bürokratik iliŖkilerinden çıkarlarına yönelik faydalanmaktadır. Hayattaki tek motivasyonu pazarlamacılık yaparak, ürünlerini babasının alıŖtıđı niversiteye satmaktır. Kamuran (Babaanne), kendi

halinde, oğlu ve torunları üzerinde otoriteye sahip olmayan, umutsuz bir kadındır. Ergün, zge'nin görme engelli abisidir. Filmdeki diğer karakterlerin aksine hakikatin peşinde olan tek kişidir. Hakkı, cinayet davasına bakan polis memurudur. Orta yaşlarda, kişisel arzuları için mesleğini kötüye kullanan, çıkarlarına düşkün bir insandır. Ege, kendi halinde, sakin ve akıllı bir çocuktur. Jülide'nin baskısı nedeniyle birçok şeyi görmezden gelir ancak katilin ortaya çıkarılmasında Ergün'e yardım eder. Okan, Jülide'nin herkesten sakladığı opera sanatçısı sevgilisidir. Kibirli, kendisini herkesten daha değerli hissedenden, egoist bir insandır. Müzisyen Okan, grubuyla birlikte anayasa hukukçuları derneğinde sahne alan, vurdumduymaz genç bir insandır.

Filmde, karakterlerin tümü, hayatları yolunda gitmesine rağmen başarisız kimselerdir. Celal Tan, çevresi tarafından saygı duyulan bir insandır. Ancak, Tan'a karşı gösterilen bu saygı yalnızca itibarına ve itibarının getirdiklerine duyulan bir saygıdır. Ailesi, Celal Tan'ın zge'yi öldürmesine şahitlik eder fakat hiçbiri babasına bunu bildiğini söyleyemez. Aile yeleri ile Celal Tan arasında çıkar ilişkisi vardır ve Celal Tan bu durumu bilmektedir. Klasik anlatılardaki kahramanlar, güçlü, özgüvenli, topluma ve kendisine dair farkındalık sahibidirler. Bu anlatı ise, klasik anlatının aksine güçsüz, çaresiz, kişisel çıkarlarını toplumsal değerlerden üstün tutan karakterlere sahiptir. Kamuran, zge'nin sevgilisini bulur, ancak kişisel çıkarları nedeniyle görmezden gelir. Jülide, erkek arkadaşını öldürdüğünü düşünerek, komiser Hakkı ile beraber olur. Karakterlerin kişisel özellikleri, olaylara ve durumlara karşı gösterdiği davranışlar, olay örgüsünün gelişim kazanmasında rol oynayarak, karakterlere dair psikolojik derinlik sağlamaktadır. Bu nedenle, yönetmenin, çok boyutlu, gerçekçi karakterler oluşturduğunu söylemek mümkündür.

Filmin ana düşüncesi, ölüm üzerine şekillenmektedir. Anlatı boyunca, karakterler üzerinden ölüm teması işlenmektedir. Celal Tan, arkadaşı Turan'dan suçu üstlenmesini istediği sahnede, Turan'a "Ben lmeden önce öldüm" der. Babaanne Kamuran, gitmek isteğini "Burada da herkes ölüyor Celal" cümlesiyle ifade eder. Komiser Hakkı, cinayetin ardından eve geldiğinde, aile üyelerine "lme karşı koyabilmenin en iyi yolu onu ciddiye almamaktır." ğdn verir. Buradan hareketle, filmin ana temasının " lm olağandır, bu nedenle lme karşı verilebilecek en doğal tepki onunla alay etmektir" düşüncesinin oluşturduğunu söylemek mümkündür. Babaanne Kamuran, intihar etmek için balkondan atlar ancak tellere takılarak aşaği dairenin balkonuna düşer. Hastanede alaycı bir tavırla, "Biz ne kadar şahane bir aileyiz farkında mısınız, her şeyi elimize yüzümüze bulaştırıyoruz" der. Bu yönüyle, filmde ölüm teması, kara mizah aracılığıyla işlenir. Filmin yan temasını ise, "Kişisel çıkarların insani değerlerden üstün gelmesi, insanların hiç beklenmeyen davranışları göstermesine yol açabilir" düşüncesi oluşturmaktadır.

Filmde, anlamı oluşturan bir diğer anlatı öğesi ise, karşımıza motif olarak çıkmaktadır. Anlatı boyunca bir motif olarak görünürlük kazanan din öğesi, karakterlerin ölüm karşısında

dine yakınlashmalarını konu edinerek, tematik anlamın oluşturulmasına katkı sağlar. Hastalığı nedeniyle oleceğini düşünen Turan, Celal Tan'dan kendisine İslam'ın şartlarını oğretmesini ister. Ailenin cinayetin üstünü örtmesi üzerine, zge'nin abisi Ergün "Hepiniz yalnızsınız. Allah kadar yalnızsınız" der. Anlatının devamında vefat eden Turan, kelimeişahadet getiremez. Ölüm korkusunun anlamsız olduğu, ölümle başa çıkabilmenin tek yolunun onu ciddiye almamak olduğu düşüncesi, anlatı boyunca din motifi ile pekiştirilir.

Anlatı içerisindeki, hakikat-yalan, ölüm-yaşam, iyi-kötü karşıtlıkları filmsel anlamın oluşturulmasında önemli yere sahiptir. Olaylar, karakterlerin i dünyasındaki bu karşıtlıkların bir sonucu olarak şekillenmektedir. Celal Tan ve ailesinin başına gelen olayları izlediğimiz bu filmde, aile kavramı tamamen sahte bir zemin üzerine kurulmuştur. Anlatı boyunca, bu sahteliğin altı çizilir, karakterler ve karakterlerin birbirleri ile olan ilişkisiyle vurgulanır. Yine, iyi-kötü karşıtlığı da karakterler arasında kurulan bir bağ ile değil, karakterlerin i dünyası ile ele alınır. Anlatının başından sonuna dek, iyi ve kötü olarak tanımlayabileceğimiz karakterler arasındaki çatışmayı değil, karakterlerin i dünyasındaki, iyi-kötü karşıtlığını izleriz. Buradan hareketle, anlatıdaki karşıtlıkların, filmin anlamsal boyutunun oluşturulmasında işlevsellik kazandığını söylemek mümkündür.

5.5.4.3. Sinematografi

Film, suç filmlerinin temel anlatısal uylaşmalarını içerisinde barındırması nedeniyle, yönetmen, klasik anlatı sinemasına özgü kameranın saydamlık özelliğinden faydalanmıştır. Ancak, bu özellik anlatısal işlev kazanarak, filmde ele alınan temel çatışmanın vurgulanmasına katkı sağlamıştır. Filmde, kameranın olanaklarından, anlatının gereklerine uygun olacak şekilde faydalanılmıştır.

Filmin açılış sahnesi, stilistik olarak, karakterlerin temel özelliklerine dair bilgi edinmemize yönelik düzenlenmiştir. Bu sahnede, karakterler ve karakterlerin içerisinde bulunduğu mekana dair görsel bilgi, faydalanılan kamera hareketleri ile yaratılmıştır. Bu sahnede, kamera sağa ve sola evrinerek hem evin içerisini görsel olarak izleyici ile paylaşır, hem de karakterleri sırası ile tanıtır. Kamuran'a dair bilgi edindiğimiz çekime, kameranın yukarı evrinme hareketi ile yer verilmiştir. Bu çekimde, önce Kamuran'ın titreyen ayaklarını sonra masaj koltuğundaki gövdesini sonra ise başını görürüz. Filmin devamında ise, kamera karakterler ile birlikte hareket kazanarak, karakterin eylemlerinin anlamsal boyutunun oluşturulmasına katkı sağlamıştır.

Kameranın temel olanaklarından biri olan evrinme, filmde, yalnızca karakterleri tanıtımda değil aynı zamanda sahnenin dramatik etkisinin engellenmesinde de işlevsellik kazanmıştır. Babaanne Kamuran'ın Nida Bey'in ölümünü televizyondan seyrettiği sahnede,

kamera aile üyelerini yavaş bir hızda yapılan pan hareketi ile gösterir. Bu kamera hareketi ile ailenin içerisinde bulunduğu duygu durumu vurgulanmıştır. Filmde, dramatik etkinin azaltılmasında faydalanılan bir diğer kamera hareketi olan crane ise, ismini kendisinden almaktadır. Özge'nin ölümüne şahitlik eden aile yeleri, babaları dönene kadar arabada beklemektedirler. Bu sahnede, ağlama sesleriyle birlikte arabayı sırasıyla üstten, nden, ters ve düz olarak kesintisiz bir şekilde görürüz. Bu sahnede, ailenin içerisinde bulunduğu trajikomik durum, kameranın bu hareketi ile seyirciye aktarılmıştır.

Filmin giriş jeneriği ile birlikte, Celal Tan ve ailesinin yaşadığı evin tanıtılmasında kurucu çekim olarak, yönetmen, kamerasına eğik açıda hareket kazandırarak, izleyiciye, sahnenin devamında gerilim duygusunun yaratılacağının haberi vermektedir. Filmde, n plana çıkan bir diğer çekim açısı ise üst aıdır. Filmdeki karakterlerin ölümüne üst aı ile yer verilerek, karakterlerin içerisinde bulunduğu zavallılık durumunun altı çizilir. Örneğin, zge'nin morgdan getirildiği sahnede, karaktere uzun bir süre üst aı ile yer verilmiştir.

Kamera, film boyunca, karakterlerin bakış açısıyla örtüşmemesi nedeniyle, nesnel bir bakışa sahiptir. Kameranın nesnel bir bakışa sahip olması, enformasyon alanımızı genişleterek, karakterlerden daha fazla bilgiye sahip olmamıza aracılık eder. Jülide'nin erkek arkadaşını bıakladığı sahnede, bıçağın oyuncak olduğu bilgisine sahip oluruz. Ancak, karakter bu bilgiye sahip değildir. Yine, Celal Tan'ın zge'yi ldrdğu sahnede, tüm aile yeleri Celal Tan'ı izlemektedir. Ancak, ana karakterin bu duruma dair bilgisi yoktur. Aynı zamanda, kameranın nesnel bakış açısına sahip olması, izleyicinin karakterle özdeşleşmesinin önüne geçmektedir. Kamera, anlatı akışı boyunca Celal Tan'ı ve ana karakterleri takip etmesine rağmen olayların hiçbirini karakterlerin bakış açısıyla izlemeyiz. Bu yönüyle, kameranın olanaklarından faydalanılarak, seyircinin filmi algılamasına yönelik, stilistik bir düzenlemede bulunduğunu söylemek mümkündür.

Filmde n plana çıkan çekim ölçekleri ise, orta ve yakın çekim olmuştur. Yönetmen, orta çekim tercihiyle, izleyicinin filmi karakterlerle zdeşlemeden izlemesine olanak tanımaktadır. Yakın ekim tercihi ile ise, karakterlerin vücudunun bir bölümünü göstererek, karakterlerin duygu durumuna dair bilgi verilmiştir. Turan Bey'in Celal Tan'ın aleyhinde dilekçe verdiği sahnede, Celal Tan'ın ellerine yakın çekim ile yer verilmiştir. Anlatının temel çatışmasının izleyiciye aktarılmasında da yakın çekimden faydalanılmıştır. Görme engelli Ergün'n, cinayetin arka planını anlattığı sahnede, Ergün, "Buradaki herkes cinayeti gördü, siz görmek ne demek biliyor musunuz komiser bey?" diye sorar. Bu diyaloga paralel bir şekilde, Celal Tan'ın ve aile üyelerinin gözleri yakın çekim olarak izleyiciye aktarılır. Filmin temel çatışmasının, diyaloglar aracılığıyla somutluk kazandığı bu sahnede, kameranın çekim ölçeklerinden faydalanılarak anlatı desteklenmiştir.

5.5.4.4. Mizansen

Filmde, çerevelemeden, karakterlerin kişiliklerinin ve içerisinde kaldıkları trajikomik durumların ortaya çıkarılmasında faydalanılmıştır. Celal Tan'ın bir cinayet işlemesi ve bunu örtbas etmeye çalışması, karakterlerin gündelik yaşamına etki etmiştir. nl, filmde, tercih ettiği çerçeveleme yöntemleriyle, bu etkiyi izleyiciye aktarır. Örneğin, zge'nin ölümünün ardından ne yapacağını bilemeyen Celal Tan'ı, kimsenin olmadığı bir sokakta trafik lambasıyla konuşurken görürüz. Bu çerçeveleme ile karakterin yalnızlığına dikkat çekilmektedir.

Film boyunca, sinemanın diğer biçemsel öğeleri aracılığıyla ortaya çıkan mizah anlayışı, yönetmenin çerçeveleme tercihleriyle de görsel olarak izleyiciye aktarılmıştır. Örneğin, Celal Tan'ın cinayeti üstlenmesi için arkadaşı Turan'ı ikna etmeye çalıştığı sahnede, Celal Tan ve Turan zge'nin öldürülme biçimi hakkında konuşurken, çerçevenin sağ kısmında dans eden insanları görürüz. Yönetmen, karakterlerin diyaloglarına eř zamanlı olarak, tercih ettiği çerçeve düzenlemesiyle ölüm kavramına karşı bakışını izleyici ile paylaşır. Filmde, n plana çıkan bir diğer çerçeve düzenlemesi ise, Celal Tan'ın zge'yi öldürmesinin ardından tekrar eve döndüğü sahnededir. Ailesinin zile basmasıyla birlikte ağlamaya başlayan Celal Tan'ı kapı deliğinden izleriz. Yönetmen, bu çerçeve düzenlemesiyle, karakterin içerisinde bulunduğu iki yüzlülük durumunun altını çizer.

Dış mekan ve iç mekan çekimlerinin aynı düzeyde olduğu bu filmde, aydınlatmadan anlatının gereklerine uygun bir Şekilde faydalanılmıştır. Dış mekan çekimlerinde, bir sahne haricinde, doğal ışık kaynağı olan güneş ışığından yararlanılmıştır. Yukarıda çerçeve düzenlemesi ile ele aldığımız, Celal Tan ve Turan Bey'in konuştuğu sahne, aydınlatmanın ön plana çıktığı sahnelerden bir tanesidir. Bu sahnede, ışığın niteliği ve yönünden faydalanılarak dramatik etki yaratılmıştır. Celal Tan ve Turan Bey, sert ışıkla nden aydınlatılarak, hem karakterlere yönelik bilgi izleyici ile paylaşılır, hem de ölüm zerine Őekillenen diyaloglar, aydınlatma aracılığıyla desteklenir. İç mekan çekimlerinin çoğunda, güçlü ana ışıkla birlikte, üç yönden aydınlatmadan yapılarak, gölgeler Őeffaf hale getirilmıştir. Karakterlere dair bilgi edindiğimiz sahnelerde faydalanılan bu aydınlatma yöntemi, mekana dair duygu yaratarak, izleyicinin, karakter ile mekan arasındaki ilişkiyi anlamlandırmasına aracılık eder. Örneğin, Ergün'n mekana dair rneklendirmelerle katili açıkladığı sahne, güçlü ışıkla aydınlatılarak karakterlerin tepkileri detaylarıyla izleyiciye aktarılmıştır. Kamuran'ın sanrılar gördüğü sahnelerde ise, loş aydınlatma yönteminden faydalanılarak, sahnenin gerekstlgnn ortaya çıkarılmasına katkı sağlanmıştır.

Kostüm, filmde nedensel motivasyon oluşturarak, anlatının gelişim göstermesinde işlevsellik kazanmıştır. Ergün, Ege'nin yardımıyla zge'nin öldürüldüğü gün, karakterlerin üzerinde olan kıyafetlerin rengini öğrenir. Bunun sonucunda ise, cinayeti aydınlatır. Mizansen'in

bir diğer öğesi olan dekor ise, karakterin duygu değişiminin izleyiciye aktarılmasına katkı sağlamıştır. Örneğin, film boyunca trafik lambasıyla, Celal Tan arasında geçen diyaloglar, karakterin zge'nin ölümün ardından yaşadığı duygu değişimlerinin izleyici ile paylaşılmasına aracılık eder. Bu sahnelerde, bir dekor öğesi olarak trafik lambası, karakterin psikolojik derinliğinin sağlanmasıyla işlevsellik kazanmıştır. Filmde anlatısal olarak diyaloglar aracılığıyla motife dönüşen din, bir dekor olarak da film içerisinde karşımıza çıkar. Celal Tan, zge'nin cesedini görmesinin ardından sanrılar görmeye başlar. Bir caminin önünde zge'yi öldüren Celal Tan, uzun uzun caminin yanarı ışıklarına bakar. Bu esnada, cami tüm detaylarıyla çerçevenin içerisinde yer alır.

Yönetmen, filmsel anlamın oluşturulmasında, dekorun bir öğesi olan aksesuarlardan da faydalanmıştır. Filmin son sekansında, cinayetin üstünün örtülmesine aracılık eden komiser Hakkı, Jülide'nin oğlu Ege'ye bir hediye alır. Ancak, Ege oyuncağın çalışmadığını söyler. Bunun zerine Hakkı, oyuncağı eline alarak, Celal Tan'ın zge'yi öldürme şekli gibi boğazını sıkar. Bu sahne ile, aksesuar, Celal Tan ve Hakkı arasındaki karakter özelliklerinin ortaklığının vurgulanmasına katkı sağlamıştır.

5.5.4.5. Kurgu

Film, sahip olduğu kurgu biemiyle, devamlılık kurgusu kurallarını benimser. Filmde, n plana çıkan geçiş yöntemi, sesle geçiştir. Sahneler arası geçişlerin büyük bir çoğunluğunda sesle geçişten faydalanılmıştır. Özellikle, bir sahneye ait duygu durumunu da destekleyen sesler, diğer sahneye taşırılarak iki sahne arasında dramatik bir çatışma yaratılır. Filmde, sesle geçiş, sahneler arasındaki duygusal çatışmanın vurgulanmasında ön plana çıkar. Örneğin, Celal Tan'ın Turan Bey ile konuştuğu sahnenin son diyalogunu, "lenle lnmez" cümlesi oluşturur. Bu diyalogla, ailenin bir araba içerisinde şiddetli bir şekilde ağladığı sahneye geçiş yapılır. Filmde sesle geçiş yalnızca sahneler arasındaki çatışmayı vurgulamak için değil, sahneler arasındaki ilişkiyi sağlamada da işlevsellik kazanmıştır. Örneğin, Ergün'n Ege ile konuştuğu sahnede, Ergün, zge'nin birisine deliler gibi aşık olduğunu söyler. Bu esnada, bir sonraki sahnenin sesi bu sahnede duyulmaya başlar. Bu sahnede, şarkı söyleyen kişi olan Okan, zge'nin sevgilisidir. Filmde sesle geçişten sonra en sık kullanılan geçiş yöntemi kesmedir. Filmin büyük çoğunluğunda, bir sahneden diğerine geçerken kesme yönteminden faydalanılmıştır.

Filmde, n plana çıkan bir diğer kurgu yöntemi ise ağır çekimdir. Karakterlerin, zor durumda kaldığı sahnelerde, ağır çekimden faydalanılarak, dramatik etki yaratılmıştır. Örneğin, Babaanne Kamuran'ın intihar etmesinin ardından hastaneye giden Tan ailesi, sedye ile birinin getirildiğini görürler. Ancak sedye ile getirilen kişinin üstü açıldığında, babaanne değil, otopsi yapılmış olan zge'nin bedeni ile karşılaşırlar. Filmde, bu sahneye ağır çekimle yer verilerek,

nce izleyicide gerilim yaratılmış, sonrasında ise bu gerilim yerine şaşkınlığa bırakmıştır. Buradan hareketle, filmde faydalanılan kurgu yöntemlerinin, filmsel anlamın oluşturulmasında işlevsellik kazandığını söylemek mümkündür.

5.5.4.6. Ses ve Müzik

Filmin ana temasını oluşturan ölüm kavramı, karakterlerin diyalogları aracılığıyla film içerisinde yer alır. Aynı zamanda, bu sayede karakterlerin lme karşı bakışları hakkında da bilgi ediniriz. Karakterlerin tümü, söyleyecekleri olan geveze karakterlerdir. Bu nedenle, karakterlerin kişisel özelliklerine dair bilgiler, filmde işitsel olarak diyaloglar aracılığıyla sağlanır. Filmde diyaloglar, karaktere yönelik bilgi sağlamasının yanında, karaktere yönelik nedensel motivasyonun sağlanmasında da işlevsellik kazanır. Örneğin, görme engelli Ergün, diyaloglar aracılığıyla bilgiye ulaşarak cinayeti çözer. Bu yönüyle, anlatı akışında diyalogların önemli bir yere sahip olduğunu söylemek mümkündür. Filmde, yapay ses efektinden ise, faydalanılmamıştır.

Filmsel anlamın oluşturulmasında, diyalogların yanı sıra müzikten de faydalanılmıştır. Filmin tümüne hakim olan lme alaycı bir şekilde yaklaşma durumu, müzik ile desteklenerek izleyiciye bu durumun aktarılması sağlanmıştır. Jülide'nin erkek arkadaşını öldürdüğü sahnede, erkek arkadaşı bıaklanmasına rağmen şarkı söylemeye devam eder. Kamuran babaannenin intihar ettiği sahnede, neşeli bir müzikten faydalanılarak sahnenin dramatik etkisinin önüne geçilmeye çalışılmıştır. Bu yönüyle, filmde müzikten sahnelerin dramatik etkisinin azaltılmasında ve filmsel anlamın oluşturulmasında faydalandığını söylemek mümkündür.

5.5.5. Sen Aydınlatırsın Geceyi (2013)

5.5.5.1. Filmin zeti

Film, İzmır'in bir kasabasında berberlik yapan Cemal'in, kasabadaki diğer insanlar ile olan ilişkisini yaşadığı psikolojik sorunlar ekseninde konu alır. Kasabadaki insanların özel gleri vardır. Cemal ise, duvarların içerisinden geçebilmektedir. Cemal, bir sabah dükkanında bileklerini keser. Bu intihar girişiminin ardından tedavi olarak, arkadaşı ile keklik avına çıkar ancak hiçbir kuşu vuramaz. Sonrasında, annesinin ve kardeşlerinin yanarak öldüğü eve giderek orada oturur. Cemal babası Yakup'tan annesinin kolyesini ister, ancak babası bulamaz. Cemal, kasabadaki hayvan iftliğinin sahibi olan Dündar Bey'in saçlarını kesmeye gider. Dündar Bey, meşgul olduğunu söyleyerek Cemal'i geri gönderir. Çıkışta, iftlikte alışan Yasemin'in elindeki kovaya çarparak sütü döker. Bunun zerine Yasemin üzerini değiştirmeye gider. Motorla

Yasemin'i takip eden Cemal, Yasemin'in evini bulur ve gazoz içmeye davet eder. Cemal, Yaseminle gazoz içerken antidepressan ilaçlarından Yasemin'e de verir. Birlikte ilaçları içtikten sonra uçmaya başlarlar. Bunun ardından, Cemal Yasemin'e evlenme teklifi eder. Yaseminle Cemal evlenirler. Bir gün Dündar Bey'in metresinde grdg kolyenin aynısından Yasemin'de de görür ve şüphe etmeye başlar. Yasemin'i akşam saatlerinde fotoğrafıda gören Cemal, eve döndükten sonra Yasemin'i dver. İlkokul öğretmeniyle konuşan Cemal, yaptığından pişman olur ve Yasemin'e sokak satıcısından Shakespeare'in sonelerinden oluşan *Sen Aydınlatırsın Geceyi* kitabını alarak şiir okur. Bu esnada şiddetli bir şekilde kusan Yasemin'i hastaneye götürür. Yasemin'in başka birisinden hamile olduğu ortaya çıkar. Yasemin evi terk eder. Bunun zerine Cemal kitabı alarak satıcısı Defne'ye geri götürür. Defne ile Cemal arasında yakınlaşma olur. Defne, Cemal'e hayatını anlatır. Bu esnada, başlarına taş yağmaya başlar. Yasemin'in evine giden Cemal, Yasemini evde bulamaz. Eniştesi ve yeğeni ise ölmüştür. Yeğenin elinde Yasemin'in kolyesi vardır. Cemal, Yasemin hakkında yanlış dşndgn ve hata yaptığının anlar. Amatör ligde hakemlik yapan Cemal'e şike yapması için para teklif edilir. Ancak, Cemal parayı değil eşinin bulunmasını ister. Dkkana giden Cemal, babası ile doktoru İrfan'ın gizli bir şekilde konuştuğunu görür. Cemal, İrfan'ı takip eder. İrfan'ın Defne ile ilişkisi vardır. Cemal, Defne'nin yalan söylediğini anlar. Cemal, anlaşmaya uymadığı için ava gittiği arkadaşı tarafından vurulur, ancak kurşun kitaba geldiği için lmez. Cemal, ellerini birbirine vurarak zamanı durdurma gücüne sahip olan Defne'nin ellerini keserek, Yasemin'in içerisinde olduğu uçağın gitmesini durdurmak ister. Sonrasında ise, antidepressan ilaçlarından içerek Yasemin'in yanına uçmak ister fakat uamaz.

5.5.5.2. Anlatı Yapısı

Sen Aydınlatırsın Geceyi filmi, ağdaş anlatı kalıplarından yararlanan bir film olmasına rağmen, fantastik film türü uylaşımlarını içerisinde barındırmaktadır. Kasabada, Cemal başta olmak üzere birçok karakter gerçeküstü glere sahiptir. Filmin açılış sekansında, karakterlerin gerçeküstü güçlerine yer verilerek, seyircide fantastik bir film izleyeceğine dair beklentiler oluşturulur. Cemal, duvarların içinden geçebilmekte, duvarların ardını görebilmektedir. Ancak, filmin devamında, bu fantastik glerin olayların gelişimine bir katkı sunmaması, oluşturulan beklentilerin karşılanmamasına yol açar. Bu yönüyle, film tür uylaşımlarından faydalanır, ancak uylaşımların oluşturduğu beklentilerin engellendiği bir anlatıya sahiptir. Özellikle, anlatının sonuç bölümü klasik anlatı beklentilerini ihlal eder. Bu doğrultuda, filmin sahip olduğu anlatı ile türsel beklentiler yarattığının, ancak yine anlatsal özelliklerle bu beklentileri karşılamadığını söylemek mümkündür.

Ana karakter Cemal'in odak noktasında bulunduğu anlatı akışında, Cemal'in hem çevresi

ile hem de kendi içerisinde yaşadığı çatışmaları izleriz. Ancak, anlatının gelişimi, karakterin olaylar karşısındaki davranış ve tutumlarından ziyade, düşünsel dünyasında yaşadığı çatışma ile sağlanmaktadır. Anlatıda olaylar, karaktere psikolojik derinlik sağlamada işlevsellik kazanmıştır. Bu nedenle anlatıda, olaylar arasındaki neden-sonuç ilişkiselliğinin, karaktere dayalı bir kuruluşa sahip olduğunu söylemek mümkündür. Anlatıda ilk nedensellik ilişkisi Cemal'in yaşadığı psikolojik rahatsızlık üzerine kurulmuştur. Cemal, yaşamın anlamsız olduğunu düşünmektedir. Bu durum, Cemal'in bileklerini kesmesine neden olur. Anlatı boyunca, Cemal'in sergilediği davranışlar, duygu durumu ile anlam kazanır. Anlatıda, Cemal'in kendisi bir hedef olma özelliği taşımaktadır. Bu nedenle, anlatı olayları arasındaki nedensellik ilişkisi, Cemal'in karakter özelliklerinin tanımlanmasında işlevsellik kazanır. Bu yönüyle, anlatıdaki nedensellik, olay örgüsünün oluşmasına katkı sunarken, karaktere dair enformasyonun izleyiciye aktarılmasına aracılık etmektedir.

Film, olay örgüsünü zamansal düzenin içerisinde sunmuştur. Bu nedenle, çizgisel bir anlatı akışına sahiptir. Cemal'in bileklerini kesmesi ile başlayan anlatı olayları, Cemal'in aşık olmasıyla devam ederken, aşık olduğu kadın tarafından terk edilmesi ile son bulur. Zamansal olarak anlatının doğrusal gelişim göstermesi, izleyicinin anlatıyı kavramasında kolaylık sağlar. Anlatının devamında, karakterlere dair sunulan geçmişe dönüşler, olayların gelişimine katkı sunmazken, karakterlerin kişilik özelliklerini ve psikolojik durumlarını anlamamıza yardımcı olur.

Filmde, olay örgüsünün doğrusal bir çizgide ilerlemesi, olayların birbirine nedensellik ilişkisi içerisinde bağlı olması gibi anlatısal özelliklere rağmen, Cemal karakterinin kendi içerisinde yaşadığı çatışma ve karşı karşıya kaldığı olaylar çözüme kavuşmaz. Anlatının sunduğu nedensel motivasyonlar da olay örgüsünün gelişimine katkı sunmaz. Cemal, duvarların içerisinden geçebilmek, duvarların arkasını görebilmek gibi üstün glere sahiptir. Ancak, bu gler sıradanlaşarak, karaktere nedensel bir motivasyon sağlamaz. Bu yönüyle, anlatının sunduğu temel motivasyonların, hedeflerin, karakter tarafından başarıya ulaştırılmadığını söylemek mümkündür. Film, klasik anlatı yapısının doğrusal anlatı akışına sahipse de, olaylar arasındaki nedensellik ilişkisi tutarlı bir motivasyona sahip değildir.

Olaylar, Cemal'in dünya ile kurduğu ilişki ve psikolojisine yönelik şekillenerek anlatının düzenlenmesinde işlevsellik kazanır. Anlatıda, dramatik olarak nitelendirebileceğimiz olaylar, Cemal'in kişisel özellikleri ve dünya ile kurduğu ilişkiye paralel olarak sıradan ve tekdüze bir hal alır. Örneğin, Cemal bileklerini keser, sonrasında ise komşu esnafa para bozar. Anlatıda, dramatik olarak yoğunluğu yüksek olan olaylara, gündelik bir olay olarak yer verilir. Bu nedenle, klasik anlatının olaylar arasındaki tutarlılığına bu filmde rastlanmaz.

Anlatıdaki temel çatışma ise, Cemal'in varoluşsal problemleri ile kasabaya hakim olan bayağlık arasında kurulur. Anlatı içerisinde bu çatışmaya, karakterin kişisel özelliklerine dayalı

yer verilerek, karakter ve çevresi arasındaki olayların gelişimi sağlanmıştır. Örneğin, Cemal ile arkadaşı Samim, av sonrası kahvehanede otururlar. Samim, Cemal'e kendisini futbol takımına aldırması yönünde ısrar ederken, Cemal, kuşlar ve ölüm üzerine konuşur. Diyaloglar aracılığıyla ortaya çıkan bu çatışma, sonrasında Samim'in Cemal'i vurmasına yol açmıştır. Filmdeki bir diğer çatışma(somut) ise, Cemal ile Yasemin arasında kurulur. Cemal, Yasemin'e aşık olmasının ardından, kasabadaki insanların bayağlılığından ve psikolojik sorunlarından uzaklaşır. Ancak, Cemal'in Yasemin'in boynundaki kolyeyi görmesi, Yasemin'in de bu bayağlılık evrenine ait olduğunu düşünmesine yol açar. Anlatıdaki bu çatışma, temel çatışmayı destekleyerek, Cemal'e davranışsal bir motivasyon sağlar.

Anlatının sonunda, Cemal arkadaşı tarafından vurulmasına rağmen lmez. Babasının, Defne'nin, Doktor İrfan'ın, Samim'in yani kasabadaki yakın çevresinin kendisini kandırdığını idrak eder. Ancak, Yasemin'in onu aldatmadığını öğrenir. Yasemin'i geri kazanmak için harekete geçer. Zamanı durdurma gücüne sahip Defne'nin kollarını keserek, Yasemin'in gitmesine engel olmak ister. Zamanı durdurur ancak Yasemin'in yanına gidemez. Cemal, herkesin ve her Şeyin sabitlendiği, uçsuz bucaksız bir arazinin ortasında tek başına kalakalır. Ana karakter Cemal, anlatının başındaki durumuna geri dönmüştür. Bu yönüyle, anlam izleyicinin imgelemine bırakılarak, anlatı aık uçlu bir Şekilde sonlandırılmıştır. Filmin anlatı yapısı, klasik anlatıya özgü çizgisel bir akışa sahipse de, çatışmaların çözülmesiyle oluşan bir sonuca sahip değildir. Bu doğrultuda, filmin, ağdaş anlatı sinemasına özgü karaktere dayalı anlatıma sahip olduğunu söylemek mümkündür.

Anlatı, ana karakter Cemal'in davranış ve tutumlarına dayalı gelişim göstermektedir. Bu nedenle, film, esnek bir sınırlandırılmış anlatıma sahiptir. Film boyunca, anlatının gelişimini sağlayan enformasyona, Cemal'in sahip olduğu düzeyde hakim oluruz. Ancak, karakterin hakim olmadığı bir kaç olaya yer verilmesi, diğer karakterlerin psikolojik derinliğini sağlamada işlev kazanmıştır. Örneğin, Yasemin'in Cemal'e ailesini anlattığı sahnede, Yasemin'e dair bilgiyi olay örgüsü içerisinde görsel olarak ediniriz. Yasemin'in sahtekar olmadığı, bu sahne ile ortaya çıkar. Bu bağlamda, anlatının karakterlere dayalı psikolojik derinlik sağlamasının dışında, anlatıyı sınırlandırarak olaylar arasındaki gerilim duygusunu yükselttiğini söylemek mümkündür.

Film, sahip olduğu anlatı yapısıyla, geleneksel anlatının zamansal düzenini ve olaylar arasındaki neden-sonuç ilişkisini benimsemektedir. Ancak, film boyunca, bu genel kalıplar anlatısal düzenlemelerle kırılmıştır. Anlatıda, olaylar arasında tutarlı bir nedensellik ilişkisi yoktur. Olay örgüsünün doğrusal gelişimini sağlayan çatışma, karakter tarafından çözüme ulaştırılamamıştır. Bu nedenle, filmde, geleneksel anlatı kalıplarından faydalanılsa da, ağdaş anlatıya özgü anlatısal işleyişe sahip olduğunu söylemek mümkündür.

5.5.5.2.1. Karakter ve Tema

Filmde, anlatı akışı, ana karakter olan Cemal'in olaylar karşısındaki tutumuyla düzenlenir. Filmin açılış sahnesiyle, karaktere dair ilk bilgiye sahip oluruz. Cemal, evinin verandasında dalgın bir şekilde, tek başına oturmaktadır. Babası, Cemal'in yanına gelerek konuşmaya başlar fakat Cemal duymaz. Film, açılış sahnesiyle, izleyiciye karaktere dayalı bir öykü anlatılacağıının haberini verir. Cemal, İzmir'in küçük bir kasabasında babası ile yaşayan, berberlikle geçimini sağlayan genç bir adamdır. Duvarların içinden geçebilme, duvarların arkasını görebilme gibi üstün yetenekleri vardır. Ancak, bu yetenekler Cemal'in hayatını kolaylaştıracak bir işleve sahip değildir. Cemal, zihninde sürekli dolaşan varoluşsal sorular nedeniyle psikolojik sorunlar yaşamakta, bu sorunlar ise, ölüm ve yaşam arasındaki ilişkiyi sorgulamasına neden olmaktadır. Anlatı boyunca Cemal'in yaşadığı içsel çatışma, somut olaylar ile desteklenerek karaktere dair enformasyon alanı yaratılmasına katkı sağlamaktadır. Cemal, üstün güçlerine rağmen, yalnız, çaresiz ve başarısız bir insandır. Bu ise, izleyicinin, karakter ile özdeşleşmesinin önüne geçmektedir. Bu yönüyle, Cemal'in hem kahraman hem de anti kahraman özellikleri taşıdığını söylemek mümkündür.

Filmdeki yan karakterler, Yakup, Yasemin, Doktor İrfan, Defne, Dündar Bey, Samim ve Vildan Hanım'dan oluşmaktadır. Yakup, eşini ve Cemal hariç diğr çocuklarını bir yangında kaybetmiş, kendi halinde bir insandır. Cemal' e oldukça düşkündür. Yasemin, halasının yanında büyümek zorunda kalmış, içine kapanık, edilgen bir karakterdir. Tele kinetik güçlere sahiptir. Doktor İrfan, gözünden sürekli yaş gelen, sürekli söyleyecekleri olan negatif bir insandır. Tek başına hayatta kalmaya çalışın Defne, zamanı durdurabilme gücüne sahiptir. Dündar Bey, kasabanın en zenginlerinden biridir. Ölümsüzlük gücüne sahip olan Dündar Bey, günde yüzlerce hayvanın kesiminin yapıldığı bir çiftliğe sahiptir. Samim, başarısız, ne yapacağını bilemeyen orta yaşlı bir insandır. Eliyle, insanlara ateş edebilmektedir. Vildan Hanım, Cemal'in ilkokul öğretmenidir. Görünmez olma gücüne sahip olan Vildan Hanım, anlatıda akılcı davranışlara sahip tek karakterdir. Vildan Hanım haricinde filmdeki tüm karakterler, ana karakter Cemal'den izler taşımaktadır.

Anlatı, genel anlamıyla üstün güçlere sahip olmasına rağmen başarısız, aciz ve kaybeden olma özelliğ gösteren karakterlere sahiptir. Karakterlerin tümü, mutsuzdur. Anlatı içerisinde nedensel motivasyona dönüşün üstün güçler ise, karakterlerin kişisel özellikleri nedeniyle olay örgüsünün gelişim kazanmasına katkı sağlamamaktadır. İyi-kötü olarak tanımlayamayacağımız karakterler, içerisinde buldukları olaylara göre iyilik ve kötülük yapmaktadırlar. Cemal, Yasemin'e ulaşmak için Defne'nin kollarını keser. Yasemin, içinde bulunduğ durumdan kurtulmak için Cemal'e yalan söyler. Samim, hayalini kurduğ sosyal statüyü elde etmek için Cemal'i vurur. Buradan hareketle, anlatı karakterlerinin gerçk yaşamdaki gibi çok boyutlu, iyi

ve kötü yanları olan karakterler olduğunu söylemek mümkündür.

Filmin ana düşüncesi, varlık kavramı üzerine şekillenmektedir. Film boyunca Cemal'i, dünya, insanlar ve hayvanlar üzerine sorular sorarken izleriz. Anlatı boyunca Cemal, endişeli, kendisi ile çatışma içerisinde. Bu nedenle, filmin ana teması " Varlık nedir?" sorusu üzerine şekillenmektedir. Filmde ana tema, Cemal'in diğer karakterlerle olan ilişkisinde diyaloglar aracılığıyla ortaya çıkararak, Cemal'in varoluşsal problemlerine dikkat çeker. Örneğin, Samim ile konuşmasında Cemal, "Hiç olmasaydığk ya biz, ne olacaktı o zaman ?" sorusunu sorar. Film yan teması ise, hakikat kavramı üzerine kurulmuştur. Anlatı evrenindeki karakterlerin tümü yalana başvururlar. Bu durum ise, yalnızca Cemal'i rahatsız eder. Cemal, kendisi de dahil kimseye inanmamaktadır. Buradan hareketle, filmde yan temanın "İnsanların toplumsal yaşamda var olabilmesi için yalana ihtiyaçları vardır" şeklinde sunulduğunu söylemek mümkündür.

Anlatı içerisindeki, akıl-kalp, gerçek-fantezi, ölüm-yaşam karşıtlıkları filmsel anlamın oluşturulmasında önemli yere sahiptir. Olaylar, karakterin i dünyasındaki bu karşıtlıkların bir sonucu olarak şekillenmektedir. Örneğin, Cemal Yasemin'in Dündar Bey'le birlikte olduğunu düşünerek onu öldürmeye gider. Bu sahnede, anlatı boyunca tüfeğini bir kez bile kullanmamış olan Cemal'in tüfeğini kullandığına şahitlik ederiz. Ancak, Dündar Bey lmszlk yeteneğine sahip olduğu için lmez. Bu sahnede Dündar Bey, lm kavramı üzerine şunları söyler: "Hiç kimseden, hiçbir şeyden korkun kalmıyor, ar damarı çatlıyor adamın." Yine, filmdeki akıl ve kalp karşıtlığı, karakterlerin kişilik özellikleri üzerinden görünürlük kazanmıştır. Cemal, Defne, Yasemin ve hatta Dündar Bey akıl sahibi değillerdir. Filmdeki aklı temsil eden tek kişinin, Cemal'in ğretmeni Vildan Hanım olduğunu söylemek mümkündür. Ancak, Vildan Hanım da görünmezlik gücüne sahiptir. Bu nedenle yalnızca öldüğünü zaman görünürlük kazanır. Filmdeki bu karşıtlıklar, keskin çizgilerle birbirinden ayrılmamaktadır, aksine, ana karakter Cemal aracılığıyla bu karşıtlıklar muğlaklaştırılarak izleyiciye düşünme alanı yaratılmaktadır.

5.5.5.3. Sinematografi

Sen Aydınlatırsın Geceyi filmi, siyah-beyaz çekilmesi nedeniyle, yönetmenin filmografisi içerisinde ön plana çıkan filmlerden biridir. Yönetmenin bu tercihi, filmde gerçek üstü bir atmosfer yaratılmasına katkı sağlamaktadır. Filmde, kamera hareketleri, açıları ve ölçekleri aktif bir şekilde kullanılmıştır. Kameranın olanaklarından, farklı amaçlara yönelik faydalanılmıştır. Özellikle, karakterlere dair enformasyon alanı yaratılmasında sinematografinin öğeleri işlev kazanmıştır. Karakterlerin, kim oldukları, ne hissettikleri, çevreleriyle olan ilişkileri filmde kurulan görsel dil ile izleyiciye aktarılmıştır. Bu nedenle, filmsel anlamın oluşturulmasında, kameranın olanakları oldukça önemli bir yere sahiptir.

Filmin açılış sahnese, izleyicinin, karakterin temel özelliklerine dair bilgi edinmesine yönelik düzenlenmiştir. Karakter ve karakterin içerisinde bulunduğu mekana dair görsel bilgi, faydalanılan kamera hareketi ile oluşturulmuştur. Bu sahnede, Cemal bakışlarını bir noktaya sabitlemiş, babasının söylediklerine tepki vermemektedir. Kamera hareketlerinden *zoom out* ile, Cemal'in gözlerinden içerisinde bulunduğu mekana geçiş yapılır. Faydalanılan bu kamera hareketiyle, ana karakter olan Cemal tanıtılarak, yaşadığı mekana dair bilgi izleyici ile paylaşılır. Filmde faydalanılan bir diğer hareket olan optik kaydırma ise, Cemal'in duygu durumuna vurgu yapmaktadır. Cemal'in, Dündar Bey'i ziyarete gittiği sahnede, Dündar Bey ve Yeşim yakınlaşmaktadır. Bu sahnede, kamera *zoom in* hareketi ile Cemal'in yüzüne yer vererek, Cemal'in hissettikleri üzerinde durur.

Kameranın temel olanaklarından biri olan evrinme, filmde, karaktere dair bilgi sağlamada işlevsellik kazanmıştır. Defne ve Yasemin, Cemal'e hayat hikayelerini anlatırken yalan söylerler. Filmde, karakterlerin hayatlarına dair doğru bilgiye kameranın evrinme hareketinden faydalanılarak yer verilir. Örneğin, Yasemin'in Cemal'e anne ve babasından bahsettiği sahnede, kamera Yasemin'e önce *zoom* hareketi ile yakınlaşır, sonra ise *pan* ile Yasemin'in annesinin babası tarafından ldrldği görülür. Yine, Defne'nin Cemal'e babasının kanserden öldüğünü söylediği sahnede, evrinme hareketi ile babasının iki kişi tarafından vurulduğu gösterilir. Bu sahnelerde faydalanılan *pan* hareketi ile, karakterlerin kişilik özelliklerine ve geçmiş yaşamlarına dair bilginin, görsel olarak izleyici ile paylaşılmasına katkı sağlamıştır. Filmde, n plana çıkan bir diğer kamera hareketi kaydırmadır. Cemal ile Samim'in ava gittiği sahnede, kamera kaydırma hareketi ile uzunca bir süre karakterleri takip eder. Bu sahnede faydalanılan kaydırma hareketi ile, hem sahnedeki aksiyon duygusu ortaya çıkarılmış, hem de diyaloglar ile görüntü arasında zıtlık sağlanmıştır.

Filmde, ekim açılarından ise en çok üst ve alt açıdan faydalanılmıştır. Bu açılardan faydalanılmasının birincil amacı, karakterlerin üstün glerinin görsel olarak yansıtılmasıdır. Örneğin, Cemal'in bıakılık ile uğraşan Nazım'ın yanına gittiği sahnede, Cemal'e üst aı ile yer verilirken, Nazım'a alt aı ile yer verilmiştir. Anlatının bir getirisi olarak, Nazım'ın bir dev olarak aktarılması bu Şekilde gerçekleşir. Üst aı ve alt açıdan faydalanılmasının ikincil amacı ise karakterlerin konumlarına dair duygu yaratılmasıdır. Örneğin, Cemal'in bileklerini kesmesinin ardından hastaneye kaldırıldığı sahnede, Cemal'e üst aı ile yer verilirken, Doktor İrfan'a alt aı ile yer verilir. Bu sayede Cemal, güçsüz ve aciz olarak algılanır. Filmde, n plana çıkan üst ve alt aı kullanımlarının haricinde, göz düzeyinden de sıklıkla faydalanılarak gerçeklik algısı yaratılmıştır.

Kamera, film boyunca, zaman zaman ana karakterin bakış açısıyla örtüşürken, zaman zaman ise örtüşmemektedir. Bu yönüyle, kamera, hem nesnel hem de öznel bir bakışa sahiptir. Filmde, kameranın nesnel bir bakışa sahip olması, enformasyon alanımızı genişleterek,

karakterden daha fazla bilgiye sahip olmamıza aracılık ederken, öznel bakışa sahip olması karakterin olayları algılayış biçimini anlamamıza aracılık eder. Örneğin, Cemal'in Yasemin'i takip ettiği sahnede, kamera öznel bir bakışa sahiptir. Bu nedenle, Cemal'in içerisinde bulunduğu aldatılmışlık duygusu, bu bakış açısı ile izleyiciye aktarılır. Cemal'in Dündar Bey'i vurduğu sahneye ise nesnel bakış açısı ile yer verilerek, Dündar'ın ölmediği bilgisi Cemal'den önce izleyici ile paylaşılır. Filmde, kameranın sahip olduğu bakışlara dengeli bir şekilde yer verilerek, seyircinin filmi algılamasına yönelik stilistik bir düzenlemede bulunulmuştur.

Filmde n plana çıkan çekim ölçekleri ise, orta ve yakın çekim olmuştur. Yönetmen, orta çekim tercihiyle, izleyicinin filmi karakterlerle zdeşlemeden izlemesine olanak tanımaktadır. Yakın ekim tercihi ile ise, karakterlerin vücudunun bir bölümünü göstererek, karakterin duygu durumuna dair bilgi verilmiştir. Cemal'in öğretmeninin yanına giderek eşine şiddet uyguladığını itiraf ettiği sahnede, Cemal "ktym ben, iyi değilim" der. Bu diyalogla paralel bir şekilde, Cemal'in yüzüne yakın çekim ile yer verilir. Bu sayede, Cemal'in yaşadığı pişmanlık yakın çekim ile vurgulanır. Filmde, yakın çekimden faydalanılmasının bir diğer amacı ise, filme enformasyon yerleştirmektir. Cemal, Dündar Bey'in sekreterinin boynunda gördüğü kolyenin aynısını Yasemin'de de görür ve aldatıldığını düşünür. Birbirini takip eden sahnelerde, bu kolye yakın çekim ile izleyiciye aktarılır. Örneğin, Cemal ile Yasemin'in düğüne gittiği sahnede, kamera yakın çekimle önce Yasemin ve Yeşim'in kolyelerini gösterirken, sonra oynayan diğer kadınların boyun bölgesinin boşluğunu odak noktasına alır. Bu sahnelerde yakın çekimden faydalanılarak, Yasemin ile Cemal arasındaki çatışma görsel olarak desteklenmiştir.

5.5.5.4. Mizansen

Filmde, erevelemeden, filmin anlamsal boyutunun oluşturulmasında faydalanılmıştır. Karakterlerin büyük çoğunluğu üstün ya da gerçek dışı glere sahiptir. Bu glerin anlatı içerisindeki yeri ise çerçeveleme ile izleyiciye aktarılmıştır. Örneğin, Cemal'in motorla Yasemin'i takip ettiği sahnede motor simetrik bir şekilde sağa ve sola sallanmaktadır. İzleyici, bu çekimde faydalanılan çerçeveleme yöntemiyle Cemal'e ne olduğunu anlayamaz. Devamındaki çekimde ise Yasemin'in eli ile Cemal'e yön verdiği anlaşılır. Yasemin tele kinetik güce sahiptir. Filmde, erevelemenin ön plana çıktığı bir diğer sahne ise, Doktor İrfan ile Cemal'in birlikte olduğu sahnedir. Bu sahnede Cemal, Yasemine şiddet uyguladığını anlatır. Bu ereve düzenlemesi ile ön planda Doktor İrfan'ın gözünden kan geldiğini izlerken, arka planda flu bir şekilde Cemal'i konuşurken görürüz. Yönetmen, bu düzenleme ile, Cemal'in anlattıklarına karşı Doktor İrfan'ın hissettiklerinin görsel olarak ifade edilmesine katkı sağlamıştır.

ereve düzenlemesi, filmde, karakterler arasındaki ilişkinin kurulmasında da işlevsellik kazanmıştır. Örneğin, Cemal'in ilk kez çiftliğe gittiği sahnede ön planda Cemal'i izlerken, arka

planda Yasemin'i görürüz. Yine, bir başka sahnede Cemal telefonla konuşurken çerçevenin sol kısmında Yasemin vardır. Yönetmen, bu çerçeveleme yöntemi ile iki karakter arasında ilişki kurar. Karakterler arası çatışmanın yaşandığı sahnelerde ise, çerçeveleme, iki karakter arasındaki farklılığın altını çizer. Örneğin, Cemal ile babasının ölüm üzerine konuştuğu sahnede, Cemal, babasına mezarlığa neden gitmediğini sorar. Babası ise makul bir cevap veremez. Cemal'in net olarak ön planda olduğu bu sahnede, babası flu olarak arka plandadır. Sahnenin, duygu aktarımının gerçekleşmesinde çerçeveleme önemli bir yere sahiptir.

Dış mekan ve iç mekan çekimlerinin aynı düzeyde olduğu bu filmde, aydınlatmadan anlatının gereklerine uygun bir şekilde faydalanılmıştır. Dış mekan çekimlerinde, doğal ışık kaynağı olan güneş ışığından yararlanılmıştır. İç mekan çekimlerde ise, ışığın niteliği ve yönünden faydalanılarak dramatik etki yaratılmıştır. Örneğin, Cemal'in Yasemin'e şiddet uyguladığı sahnede, sert ışıktan faydalanılarak çerçeve içerisinde gölgeler oluşturulmuştur. Özellikle, şiddetin uygulandığı alan ve Cemal'in yüzü gölgede bırakılarak, sahnenin dramatik etki kazanmasına katkı sağlanmıştır. Filmde, karakterlerin duygu durumunun ortaya çıkarılmasında da aydınlatma işlevsellik kazanmıştır. Örneğin, Yakup'un Cemal'in karnesini bulduğu sahnede, Cemal ve Yakup, güçlü bir ışıkla nden aydınlatılmışlardır. Bu sahnede faydalanılan aydınlatma yöntemi, karnede yazan notun iki farklı karaktere hissettirdiklerinin izleyiciye aktarılmasına katkı sağlamıştır.

Dekor ve kostüm, film evrenin oluşturulmasında önemli bir yere sahiptir. Filmde, kasabanın uçsuz bucaksız tarlaları dekora dönüşerek, Cemal'in içerisinde bulunduğu sıkışmışlık duygusunun aktarılmasına katkı sağlamıştır. Örneğin, Cemal'in annesi ve kardeşlerinin mezarını ziyarete gittiği sahnede, uzunca bir süre tarlalara yer verilir. Cemal ise, bu tarlaların ortasında yalnızdır. Aksesuardan ise, anlatının geçtiği mekanı betimleme amacıyla faydalanılmıştır. Cemal, bluetooth kulaklığa olmasına rağmen konuştuğu tek kişi babasıdır. Çiftlikte bekçilik yapan bir arkadaşi bu kulaklıkla alay eder. Ancak, filmin devamında kendisinin de kulaklıktan edindiğini görürüz. Buradan hareketle, taşradaki kısıtlı dünyanın anlatılmasında, aksesuarın işlevsellik kazandığını söylemek mümkündür. Filmde nedensel motivasyon oluşturarak, anlatının gelişim göstermesinde işlevsellik kazanan bir diğer aksesuar ise kolyedir. Film boyunca, Cemal, kolyenin neden Yasemin'de olduğu sorusu üzerine davranışlarını yönlendirir.

Filmde, dönen nesnelere bir motif oluşturarak, izleyiciye, Cemal'in psikolojik durumuna ve kasabaya dair bilgi verir. Cemal'in psikolojik olarak kötü hissetmesine yol açaan kasabadaki bayağlılık ile dönen nesnelere arasında benzerlik ilişkisi kurulur. Cemal, Yasemin'e aşık olana dek, pervanelere, dönen tekerleklere, dönen baca kapağı gibi nesnelere gözü takılmaktadır. Ancak, Yasemin'e aşık olduktan sonra, hayatındaki bu sıradanlık ve kısır döngü kırılır. Yasemin'in Cemal'i terk etmesi üzerine ise, Cemal'i yine dönen nesnelere izlerken görürüz.

5.5.5.5. Kurgu

Film, sahip olduğu kurgu biemiyle, devamlılık kurgusu kurallarından esnek bir şekilde faydalanır. Filmde, olay rgne zamansal düzen içerisinde yer verilir ancak sahne içi hareket devamlılığı sekteye uğratılır. Örneğin, filmin giriş sekansında Cemal'in dükkanı aışını, lavaboyu kontrol edişini, sandalyeyi dükkanın önüne atışını aynı sahne içerisinde hareket devamlılığının ihlal edilmesi ile izleriz. Bu sahnenin sonunda ise, Cemal bileklerini ustura ile keser. Çekimlerin devamlılık gözetilmeden arka arkaya eklenmesiyle, Cemal'in hayatındaki sıradanlık vurgulanır. Filmdeki kurgu anlayışı, temayı güçlendirerek, filmin anlam boyutunun oluşturulmasına katkı sağlar.

Filmde, n plana çıkan geçiş yöntemleri ise; kesme ile, ses ile, kararma ve açılma ile geçiştir. Sahneler arası geçişlerin büyük bir çoğunluğunda sesle geçişten faydalanılmıştır. Özellikle, bir sahneye ait duygu durumunu da destekleyen sesler, diğer sahneye taşırılarak iki sahne arasında dramatik bir çatışma yaratılır. Örneğin, Cemal'in Doktor İrfan'ın yanında olduğu sahneden hakemlik yaptėı sahneye geçiş vantilatör sesi ile sağlanmıştır. İlk sahnede, aciz bir insan olarak konumlanan Cemal, ikinci sahnede ise iktidar sahibidir. Faydalanılan bu geçiş yöntemiyle, sahneler arasındaki çatışma vurgulanır. Filmde, kararma ve açılma yönteminden ise sekanslar arası geçişte faydalanılmıştır. Örneğin, Cemal'in bir gününü izlediğimiz giriş sekansından, olayların gelişim kazanmaya başladığı sekansa kararma ve açılma yöntemi ile geçiş yapılır. Filmde, kesme ise en sık kullanılan geçiş yöntemidir. Bu yönüyle, özel bir amaca hizmet ettiğini söylemek mümkün değildir.

Kurgu tekniklerinden ağır çekimden ise, filmde, dramatik olarak yoğunluk taşıyan sahnelerde faydalanılmıştır. Örneğin, Cemal'in Yasemin'e şiddet uyguladığı sahnede ağır çekim kullanılmıştır. Bu yöntemle, film süresince saf ve kendi halinde olarak tanımladığımız Cemal'in kötü bir insana dönüşümünün altı çizilir. Filmde, Cemal'in kadınlarla kurduğu iletişime de ağır çekimle yer verilir. Bu sayede, Cemal'in aşık olduktan sonra içerisine girdiği duygusal evren, görsel olarak aktarılır. Filmde faydalanılan bir diğer kurgu tekniği ise, görüntü düzleminin değiştirilmesidir. Filmin son sekansında, Cemal'in hayatı yeniden tersyüz olmuş, her şey kötüleşmiştir. Film içerisinde, bu sahnelere ters olarak yer verilir. Yönetmen, bu yöntemden faydalanarak kurguyu görünür kılmış izleyiciye kendisini hatırlatmıştır. Buradan hareketle, filmde faydalanılan kurgu yöntemlerinin, filmin bütünsel yapısının oluşturulmasında işlevsellik kazandığını söylemek mümkündür.

5.5.5.6. Ses ve Müzik

Film, ana karakter olan Cemal'in yaşadığı olaylar ve içsel çatışmaları üzerine şekillenir.

Bu nedenle, filmde, Cemal'e dair enformasyon alanının yaratılmasında sıklıkla diyaloglara yer verilmiştir. Cemal'in geçmiş yaşamına dair bilgilerin büyük çoğunluğu diyaloglar aracılığıyla sağlanır. Cemal'in kişisel özelliklerine dair bilgiler de, diyaloglar aracılığıyla aktarılır. Örneğin, Cemal'in Doktor İrfan'la tarlada buluştuğu sahnede, Cemal, annesi ve kardeşlerine ne olduğunu anlatır.

Filmdeki karakterlerin büyük bir çoğunluğu üstün glere sahiptir. Ancak, bu g karakterlerin hayatını zorlaştırarak, bir lanete dönüşebilmektedir. Film içerisinde oldukça önemli bir yere sahip olan bu durum, Dündar Bey'in bir monologu ile anlam kazanır.

Bu hayatta herkesin bir derdi var Cemal. Benimki de bu. lemiyorum. İyi bir şey sanıyorsun bunu değil mi? Herkesler yle sanıyor. Ama gel bir de bana sor. En berbat tarafı ne biliyor musun? Hiç kimseden hiçbir şeyden korkun kalmıyor. Ar damarı çatlıyor adamın. Doğru ne yanlış ne her şey karışıyor kafanda. Yüz sene önce neye inandıklarını bilsen çok gülersin. Ben biliyorum mesela. Yüz sene sonra neye inanacaklar onu da biliyor olacağım. Ya, her şeyleri biliyorum ben Cemal. Ha, her şeyleri bilmekle hiçbir şeyi bilmemek aynı şey. Odun gibi oluyorsun işte. Onun için fazla kurcalamayacaksın meseleleri. Eninde sonunda ölecek birisinin bu dünyanın derdini çözmesine imkan yok.

Filmsel anlamın oluşturulmasında, diyalogların yanı sıra müzikten de faydalanılmıştır. Cemal'in kasabadaki sikişmişlik hali müzik ile desteklenir. Filmde müzikten, yalnızca anlamın oluşturulmasında değil aynı zamanda sahneye duygu katmak amacıyla da faydalanılmıştır. Örneğin, Cemal'in Yasemin'i takip ettiği sahnelerde, yavaş ritimli müziğe yer verilerek, romantizm duygusu ön plana çıkarılır.

5.5.6. İtirazım Var (2014)

5.5.6.1. Filmin zeti

Film, İstanbul'da bir camide imamlık yapan Selman Bulut'un karşı karşıya kaldığı olayları konu edinir. Bir sabah, camide namaz kılınırken cemaatten bir kişi ldrlr. Yürütülen soruşturmada öldürülen kişinin hırdavati dükkanı adı altında tefecilik yaptığı ortaya çıkar. Camide müezzinlik yapan Efrahim'i bu dükkanın önünde gören Selman Bulut, abdesthanede bir silah bulur. Efrahim'in borç aldığını ğrenen Selman Bulut, borcu ödemek için bankadan kredi çekmeye gider. Öldürülen tefeci Salih Bey'in hesabına oldukça yüklü bir para aktardığını öğrenir. Sonrasında eski bir arkadaşı olan binbaşının yanına giderek silahın kime ait olduğunu öğrenir. Silah, emekli teğmen İrfan Temir'e aittir. Bir akşam camiye doğru yürürken, birak kişi yanına gelerek paraya dokunmamasını söyler ve Selman Bulutu dver. Gzn hastanede aan Selman Bulut'u kızı ve erkek arkadaşı ziyarete gelir. Bu esnada hastaneden kaçan Selman Bulut,

rfan Temir'in balıkçı teknesine gider. Sahne alacağı gün, bir çiçek alır. Çiçeğin zerindeki notta kızının kaçırıldığı yazar. Kızını bulan Selman Bulut, sorgulanır. Tüm bu olaylarla ilişkisi olduğu düşünülür. Camide müezzinlik yapan Efrahim'in de bu konu ile ilişkili olduğu söylerler. Sonrasında Salih Kalyoncu'nun dükkanının önündeki gençler Selman Bulut'a saldırır. Oradaki gençlerin liderini takip eden Selman Bulut, bir spor salonuna girer ve onunla Salih Kalyoncu hakkında konuşmaya başlar. Salih Kalyoncu'nun adamları caminin önünde yemek dağıtmaya kalkışlar, Selman Bulut izin vermez. Bunun zerine, komiser Cihan Demir Selman Bulut'u cinayet üzerine köşeye sıkıştırmaya çalışır. Caminin arkadaki kapısından kaçan Selman Bulut, Efrahim'in manevi annesi olan Ani Hanım'ın yanına giderek Efrahim'i sorar. Ani Hanım, bilmediğini söyler. Ani Hanım'ın yardımcısı Marta ise, onun bir yer ve çamur aldığını söyler. Selman Bulut, oraya gittiğinde ise bir deponun içinde birbirine sarılmış devasa bir heykel görür. Ardından kızı ile buluşarak, Efrahim'in kaçtığını öğrenir. Sonrasında, rfan Temir'in kardeşi olan Ferdi Temir'in yanına giderek, Salih Kalyoncuyu onun vurmadığını öğrenir. Bankadan kredi aldığından kendisine yardım eden Nebahat Hanım'ın kaçırıldığını görür ve onu takip eder. Tuzaağa düşürülen Selman Bulut, kafasındaki kaplama nedeniyle hayatta kalır. Sonrasında Nebahat Hanım ve Salih Kalyoncu'nun avukatını bulur. Onları polise teslim eder. Hastaneye giden Selman Bulut, boks salonundaki çocuğu görür. Yanına giderek konuşurlar. Ardından, kızının erkek arkadaşı Gökhan ile birlikte Salih Kalyoncuyu yıkarlar. O esnada, Selman Bulut cinayeti çözdüğünü söyler. Salih Kalyoncuyu ldren Gökhan'dır. Selman Bulut, Gökhan'ı polise teslim etmez. Film, Selman Bulut'un imamlıktan istifa etmesiyle son bulur.

5.5.6.2. Anlatı Yapısı

Film, sahip olduğu anlatısıyla suç filmi uylaşımlarını içerisinde barındırmaktadır. Filmin açılış sekansında Salih Bey, kimliği belirsiz bir kişi tarafından ldrlr. Anlatı, bu cinayeti kimin işlediği sorusu üzerine kurulmuştur. Filmin, ilk birkaç dakikası ile birlikte izleyicide türsel beklentiler oluşturulmuştur. Bu türün anlatsal özelliklerinden biri olan dedektifin ya da polisin inatla ipuçlarını takip etmesi durumu, cami imamı olan Selman Bulut aracılığıyla yerine getirilir. Selman Bulut, cinayeti çözmeyi hedefler. Bu nedenle, karakterlerin izini sürerek ipuçları toplar. İtirazım Var filmi, bu yönüyle türsel uylaşımlara dayanan, bunun sonucunda ise oluşturduğu beklentileri karşılayan bir anlatıya sahiptir. Selman Bulut, anlatı boyunca katilin izini sürer, şüphelileri sorgular ve nihayetinde katilin kim olduğunu ortaya çıkarır. Ancak, anlatı suç filmlerinden farklı olarak adaletin yerini bulması ile sonuçlanmaz. Selman Bulut, katili polise teslim etmez. Anlatı bu yönüyle, kahramanın edimlerini karakter özellikleri ile ilişkilendirir. Buradan hareketle, anlatıda türsel uylaşımlardan faydalanıldığını, ancak sonuç kısmında yaratılan beklentinin ihlal edildiğini esnek söylemek mümkündür.

Anlatıda nedensellik ilişkisi karaktere dayalı kurulmuştur. Bu nedensellik ilişkisi Salih Bey'in ölümü ile ortaya çıkar. Salih Bey'in lm, Selman Bulut'un cinayeti araştırmasına neden olur. Selman Bulut'un katilin izini sürmesi olay örgüsünün temel hattını oluşturur. Ancak, filmdeki tek nedensellik ilişkisi cinayet üzerine kurulmaz. Selman Bulut'un kendisi bir hedeftir. Anlatı boyunca olaylar arasındaki neden ve sonuç ilişkisi, kahramana dair bilgi edinmemizi sağlar. Bu yönüyle anlatı, cinayetin czm için neden ve sonuç ilişkisine başvururken, Selman Bulut'un kim olduğu sorusuna da yanıt arar.

Filmde, olay örgüsü zamansal düzenin içerisinde sunulmuştur. Ancak, ana karakterin geçmiş yaşamına dair bilgilere *flashback* aracılığıyla yer verilerek bu düzen sekteye uğratılır. Ana karakter Selman Bulut'un başına gelen olaylara neden-sonuç ilişkisi içerisinde sırası ile yer verilmiştir. Selman Bulut'un imamlık yaptığı camide namaz esnasında bir kişi ldrlr. Olay rgs, bu cinayetin aydınlatılması üzerine kurulmuştur. Anlatı akışı boyunca, Selman Bulut birçok çatışma ile karşı karşıya kalır ve bu çatışmaları czme kavuşturmak için eylemlerde bulunur. Anlatı, Selman Bulut'un olaylar karşısında gösterdiği davranış ve tutumlarla gelişim kazanır. Geçmişe dönüşler ise, Selman Bulut karakterine dair enformasyonun izleyici ile paylaşılmasında fayda sağlar. Bunun yanı sıra kahramanın eylemlerinin anlamlandırılmasında da geçmişe dönüşler önemli bir yere sahiptir. Geçmişe dönüşler olayları doğrudan görmemizi sağlar. Bu sayede, Selman Bulut'un cesareti ve mantık dışı davranışları anlamlandırılır. İtirazım Var filminin anlatısı, sahip olduğu zamansal düzenleme ile Selman Bulut'un davranışlarını gerekçelendirerek, cinayetin izinin sürülmesinde izleyicinin anlatıyı takip etmesine yardımcı olur.

Olay örgüsünün doğrusal bir çizgide ilerlemesi, olayların birbirine nedensellik ilişkisi içerisinde bağlı olması gibi anlatsal özellikler, anlatının karaktere dayalı gelişim göstermesi ile desteklenir. Cinayetin ardından ilk şüpheli Selman Bulut olur. Selman Bulut'un hesabına Salih Kalyoncu tarafından aktarılan para, camide müezzinlik yapan Ebrahim'in ortadan kaybolması, kızının kaçırılması gibi olaylar bu şüpheyi destekleyerek, karakterin karşısına engeller olarak çıkar. Ancak, ana karakter Selman Bulut bu engelleri açarak anlatının gelişim kazanmasına katkı sunar. Anlatının sunduğu temel motivasyonlar, hedefler, karakter tarafından başarıya ulaştırılır. Bu nedenle, film, doğrusal anlatı akışına sahip olması, olaylar arasında tutarlı bir motivasyon sağlaması ve karakterin çatışmaları czme ulaştırması nedeniyle klasik anlatı yapısının özelliklerini benimsemektedir.

Olaylar, ana karakter olan Selman Bulut'un, dünyayla kurduğu ilişki ve psikolojisine yönelik şekillenerek, anlatının düzenlenmesinde işlevsellik kazanır. Olay rgs ise, çoğunlukla karakterin davranışlarıyla birlikte, karakterin kişisel özelliklerine dayalı gelişim kazanır. Örneğin, Selman Bulut'un hesabına para yatması üzerine parayı reddetmesi ve neden yatırıldığını sorgulaması karakterin kişilik özelliği ile ilgilidir. Selman Bulut'un bu sorgulaması,

saldırıya uğramasına yol açacaktır. Karakterin kişisel özelliklerinde de görünürlük kazanan sistem ve iktidarla olan çatışma, olaylarla birlikte somutlaşır. Klasik anlatının, olaylar arasındaki tutarlılığına, bu filmde de rastlanılmaktadır. Bu yönüyle anlatı, hem zamandizimsel olarak klasik anlatı yapısını benimser, hem de çağdaş anlatıya özgü karakter derinliğine sahiptir. Olaylar arasındaki nedensellik ilişkisinin kendi içerisinde bir tutarlılığa sahip olması, karakterin kişilik özelliklerine yer verilerek sağlanır. Bu nedenlerle filmin, hem klasik anlatı kalıplarından hem de çağdaş anlatı kalıplarından faydalandığını söylemek mümkündür.

Anlatının sonunda, Selman Bulut cinayeti çözer. Ancak, katili polise teslim etmez. Cinayet çözüme ulaştırılmasına rağmen adalet sağlanmaz. Bu sahnede, Gökhan "Şimdi ne olacak" diye sorar. Selman Bulut ise, "Hesap sorucu olarak sana kendi özbenliğin yeter" cevabını verir. Anlatı bu yönüyle, anlamı izleyiciye bırakır. Bu doğrultuda, filmin anlatı yapısının, klasik anlatıya özgü tutarlı bir olay örgüsüne ve çatışmaların çözülmesiyle oluşan bir sonuca sahip olmasına rağmen anlatının açık uçlu bir şekilde sonlandırıldığını söylemek mümkündür.

Filmin anlatı yapısına ilişkin bir diğr önemli unsur ise, zamansal sıklıktan faydalanılmasıdır. Selman Bulut'un bayıldığı sahnelere, aynı monologa üç kez yer verilir.

İnsan sadece suçluysen kaçmaz. Bazen suçlandığın için de kaçarsın. Ama bir kere kaçmaya başladıysan, bir şeyleri de muhakkak kaçırsın elinden. Bazen gençliğini kaçırsın, bazen geleceğini. Bazen de aklını. Fakat işin en güzel tarafı da bundan sonra başlar. Çünkü aklını kaybedince korkularından da kurtulursun, bu da seni özgürleştirir. Çünkü sadece korkaklar kendi akıllarına güvenirler. Ve bütün korkaklar hakikatin esiridir. Oysa hakikat akılla ya da başka bir şeyle kavranamaz. Hakikatin ancak parçası olursun. Bunun için kurtul geçmişinden, geleceğinden, aklından. Kainatta ne varsa şuan oluyor, görmüyor musun? Sadece burada, sadece şimdi. Gözlerini kapa, kalbini aç, aklını da bırak gitsin.

Olay örgüsü, bu öykü olayına anlatı içerisinde üç kez yer vererek, filmdeki bir diğr çatışmayı oluşturan akıl ve kalp karşıtlığını izleyiciye bu şekilde sunar. Bu aynı zamanda, Selman Bulut hakkında verilen bir iletidir. Anlatıda zamansal sıklık, Selman Bulut'un içerisinde bulunduğu çatışmanın altının çizilmesinde işlevsellik kazanmıştır.

Filmde, anlatının bilgi alanı, Selman Bulut ile sınırlandırılmıştır. Anlatıda, cami imamı Selman Bulut'un dedektif konumuna yerleşmesi bu sınırlandırmayı gerekli hale getirmiştir. Film boyunca, olaylara ve bilgilere Selman Bulut'un bildiği kadarıyla hakim oluruz. Bu yönüyle film, izleyicinin Selman Bulut ile birlikte aynı düzeyde bilgi sahibi olmasını sağlayarak, izleyicide merak ve gerilim duygusunun yaratılmasına yol açar.

5.5.6.2.1. Karakter ve Tema

Filmde, anlatı akışı, ana karakter olan Selman Bulut'un olaylar karşısındaki tutumuyla düzenlenir. Anlatı boyunca, film, bir kahraman öyküsü anlatacağına dair enformasyon alanı yaratır. Karaktere dair psikolojik derinlik çoğu zaman diyaloglar aracılığıyla sağlanır. Selman Bulut, alevi deyişlerine meraklı olan, bağlama çalan, satrançla ilgilenen bir cami imamıdır. Var olanla yetinmeyerek hakikatin peşini süren Selman Bulut, tanrı inancına dair karmaşasının son bulması için antropoloji mastırı yapmıştır. Bu yönleriyle Selman Bulut sıra dışı bir imamdır. Filmde, Selman Bulut'un, hakikatin ortaya çıkması için katili araması, Süpermen lakaplı çocuk tarafından taşlanmasına rağmen onunla konuşmayı tercih etmesi, tefeciden borç alan Ferdi Temir'e destek olması gibi eylemlerle bir kahraman hikayesi anlatılır. Selman Bulut'un olaylar karşısındaki bu davranış ve tutumu, izleyicinin karakterle zdeşlemesine olanak tanır. Bu yönüyle, Selman Bulut'un klasik anlatıdaki kahramanın özelliklerini taşıdığını söylemek mümkündür.

Filmdeki yan karakterler, Ebrahim, Salih Kalyoncu, Zeynep, Gökhan, Binbaşı, Ferdi Temir, Ani Mısırcıyan, Bankacı Nebahat ve Avukat Bayram'dır. Ebrahim, yetiştirme yurdunda büyümüş, kendi halinde, camide müezzinlik yapan bir gençtir. Salih Kalyoncu, hırdavatçılık adı altında tefecilik yapan çocuk istismarcısıdır. Zeynep, Selman Bulut'un sanat üzerine eğitim alan kızıdır. Olduğa sa ve iyi niyetlidir. Gökhan, Zeynep'in erkek arkadaşıdır. Görünüşte olduğa naif ve kendi halinde olan Gökhan aslında arkadaşına ihanet eden hesapçı bir kimsedir. Binbaşı, mesleğinden ihraç olduğu için petshop işleten, tekerlekli sandalye ile yaşamını sürdürmeye çalışan deneyim sahibi ve bilgili bir insandır. Ferdi Temir, Salih Kalyoncudan aldığı borcu ödeyemediği için olduğa zor duruma düşen iyi bir esnaftır. Ebrahim'in manevi annesi Ani Mısırcıyan, dinine olduğa bağlı yaşamının son günlerini geçirmekte olan yaşı bir kadındır. Bankacı Nebahat, yalancı, insanlara kötülük etmekten sakınmayan bir kadındır. Nebahat'in sevgilisi Avukat Bayram, Salih Kalyoncu'nun avukatıdır. Salih Kalyoncu'yu dolandırarak zengin olmak dışında bir amacı yoktur. Filmde, yan karakterlerin tümü enformasyon alanı yaratılmasında işlevsellik kazanarak, anlatının gelişim göstermesine katkı sağlar.

Filmin ana düşüncesi, hakikat kavramı üzerine şekillenmektedir. Film boyunca, ana karakter Selman Bulut, gerek diyalogları gerekse davranışlarıyla gerçeğin izini sürer. Vazifesi olmamasına rağmen camide işlenen bir cinayeti aydınlatmak üzerine eyleme geçer. Çünkü, hakikati bilmek istemektedir. Selman Bulut, hakikat ile ilişkisini tasavvuf üzerinden kurmaktadır. Bu nedenle, filmin ana temasının "Tasavvuf, hakikatin ortaya çıkarılmasında bir araçtır" düşüncesi üzerine şekillendiğini söylemek mümkündür.

nl, anlatı boyunca birçok konuya değinir. Bunlardan bir tanesi de akıl ve kalp karşıtlığıdır. Zeynep ve Gökhan, aynı evde yaşadıklarının gerekçelendirirken imam nikahı kıydıklarını söylerler. Selman Bulut ise bunun üzerine, "imam nikahını ne sanıyorsunuz siz rezalet ruhsatı mı" der. Filmin devamında ise, imam nikahının ne olduğunu ve mantığını açıklar.

Yine, katilin izini sürerken Ferdi Temir'le bir meyhanede içmek zorunda kalır. İmeden önce ise "Allah'ım sen affetmeyi seversin" der. Anlatıda, dini kalp temsil ederken, hakikat arayışını akıl temsil etmektedir. Film, bu yönüyle dinin algılanışı üzerine de bir eleştiri geliştirmektedir. Filmde, din olgusu yalnızca akıl ile birleştiğinde bir bütünlük kazanmaktadır.

Anlatı içerisindeki, akıl-kalp, ölüm-yaşam, iyi-kötü karşıtlıkları filmsel anlamın oluşturulmasında önemli yere sahiptir. Olaylar, karakterin i dünyasındaki bu karşıtlıkların bir sonucu olarak şekillenmektedir. Filmdeki bu karşıtlıklar, ana karakter Selman Bulut aracılığıyla muğlaklaştırılarak izleyiciye düşünme alanı yaratılmaktadır.

5.5.6.3. Sinematografi

Filmde kameranın olanaklarından aktif bir şekilde faydalanılmıştır. Kamera hareketleri, açıları ve ölçekleri anlatının gereklerine uygun bir şekilde, aynı düzeyde kullanılmıştır. Özellikle, film evrenini de oluşturan mekana dair enformasyon, sinematografinin öğelerinden faydalanılarak oluşturulmuştur. Filmin açılış sahnesinde kamera oldukça hareketlidir. Kamera, sağı ve sola, yukarı ve aşağı doğru hareket ederek camiyi detaylarıyla birlikte izleyiciye aktarır. Bu sahnede faydalanılan kamera hareketleriyle, hem filmin geçeceği mekana dair bilgi hem de filmin ne ile ilgili olduğuna dair bilgi görsel olarak oluşturulmaktadır. Filmin devam eden sahnelerinde de, mekan olarak caminin karakterle olan ilişkisinin aktarılmasında kamera hareketlerinden faydalanılmıştır. Bu nedenle, filme dair enformasyon alanının yaratılmasında kameranın olanakları oldukça önemli bir yere sahiptir.

Anlatıya hakim olan aksiyon duygusunun aktarılmasında da kameranın hareketlerinden faydalanılmıştır. Polisiye film türünün biçimsel uyulaşımlarından biri olan kameranın özneyi takip etmesi bu filmde de belirgin bir şekilde ön plana çıkmaktadır. Kamera, Selman Bulut'un davranışlarına uygun bir şekilde hareket etmektedir. Örneğin, Selman Bulut'un Olga'yı takip ettiği sahnelerin tümünde kamera Selman Bulut ile birlikte hareket ederek, Olga'nın kim olduğuna dair bilgi sağlanır. Faydalanılan bu kamera hareketiyle, izleyici de merak duygusu uyandırılarak, gerilimin aktif tutulmuştur. Filmde n plana çıkan bir diğer kamera hareketi kaydırmadır. Genellikle sahne atmosferinin yaratılmasında faydalanılan bu hareketten, çatışmanın ortaya çıkacağı sahnelerde faydalanılmıştır. Salih Kalyoncu'nun vurulduğu sahnede, kamera kaydırma hareketiyle yavaşça namaz kılan insanlara yer verir. Sonrasında ise Salih Kalyoncu vurulur. Bu hareketle, sonrasında gerçekleşecek olan eyleme hazırlık yapılarak, iki farklı eylem arasındaki çatışma vurgulanır.

Kameranın temel olanaklarından biri olan evrinme, filmde, olayların "absürt" yanının aktarılmasında işlevsellik kazanmıştır. Selman Bulut'u denetlemeye geldikleri sahnede, Selman Bulut Efrahim'i tanıştırmak ister. Bu esnada kamere önce koşan Efrahim'i gösterir, sonrasında

pan hareketi ile arkasından koşan kiliseden arkadaşlarını gösterir. Selman Bulut'un olağan karşıladığı bu durum, denetmenler için oldukça enteresandır. Yine, Selman Bulut'un hastaneye kaldırıldığı sahnede, Selman Bulut Gökhan'dan sigara ister. Gökhan ise şaşırarak bir sigara yakar ve uzatır. Bu sahnede, çerçevede önce hastane odasında sigara içen Selman Bulut varken, yukarı doğru tilt hareketi ile yangın alarmına yer verilir. Selman Bulut, hastaneden kaçabilmek için sigara içmektedir. Bu yönüyle, filmde faydalanılan evrinme hareketlerinin, anlatının "absürt" yanlarını vurgulamada fayda sağladığını söylemek mümkündür.

Filmde, ekim açılarından ise en çok üst ve alt açıdan faydalanılmıştır. Bu açılardan faydalanılmasının birincil amacı, sahne atmosferinin görsel olarak yansıtılmasıdır. Örneğin, Selman Bulut'un sorgulandığı sahnede, Selman Bulut'a üst aı ile yer verilir. Bu sayede, Selman Bulut'un içerisinde bulunduğu kendini aıklayamama durumunun altı çizilir. Üst aı ve alt açıdan faydalanılmasının ikincil amacı ise karakterlerin konumlarına dair duygu yaratılmasıdır. Camide geçen sahnelerde Selman Bulut da dahil olmak üzere birçok kişiye üst aı ile yer verilir. Bu sayede, caminin içerisinde insan varlığının zavallılığına vurgu yapılır. Yine cami sahnelerinde faydalanılan kuşbakışı açısı ile sahneye dair soyut bir izlenim yaratılır. Camide, insan yalnızca küçük bir mevcudiyete sahiptir. Filmde, n plana çıkan üst ve alt aı kullanımlarının haricinde, göz düzeyinden de sıklıkla faydalanılarak gerçeklik algısı yaratılmıştır.

Kamera, film boyunca, zaman zaman ana karakterin bakış açısıyla örtüşmektedir. Bu yönüyle, kameranın öznel bir bakışa sahip olduğunu söylemek mümkündür. Filmde, kameranın öznel bir bakışa sahip olması, enformasyon alanımızı genişleterek, karakterle aynı düzeyde bilgiye sahip olmamıza aracılık etmektedir. Polisiye film türü özelliklerini de içerisinde barındıran bu filmde, takip sahnelerinin büyük çoğunluğunda kamera ana karakter Selman Bulut'un bakış açısına sahiptir. Örneğin, Selman Bulut'un Efrahim'i takip ettiği sahnede, öznel bakış açısından faydalanılmasıyla, izleyici, Efrahim'e dair bilgiye Selman Bulut ile birlikte ulaşılır.

Filmde n plana çıkan çekim ölçekleri ise, orta ve yakın çekim olmuştur. Yönetmen, orta çekim tercihiyle, izleyicinin filmi karakterlerle zdeşlemeden izlemesine olanak tanımaktadır. Filmde kullanılan yakın çekim tercihinden ise, farklı amaçlara yönelik faydalanılmıştır. Yakın çekimden faydalanılmasının birincil amacı izleyicide merak duygusu uyandırmaktadır. Salih Kalyoncu'nun cebinden düşen Süpermen sembolüne sonrasında hırdavat dükkanının önünde rastlarız. Selman Bulut'a gelen çiçeğin üzerindeki notta da bu sembolden vardır. Tüm bu sembollere yakın çekim ile yer verilerek izleyicide merak duygusu uyandırılır. Bu sayede, karakterin davranışlarının tutarlılık kazanmasına katkı sağlanmıştır. Yakın çekimden faydalanılmasının ikincil amacı ise, karakterlerin içerinde bulunduğu "absürt" durumun ortaya çıkarılmasıdır. Selman Bulut'un Ferdi Temir ile içtiği sahnede, Selman Bulut sarhoş olur. Alkolün zararı zerine Hz. Muhammed ile sahabe arasında geçen bir olayı anlatmaya başlar. Bu sahnede,

Selman Bulut'un yüzüne yakın çekim ile yer verilerek, sahnedeki olağan dışı durumun altı çizilir.

5.5.6.4. Mizansen

Filmde, çerçevelemeden, Selman Bulut'un iktidar ve sistemle olan çatışmasının aktarılmasında faydalanılmıştır. Örneğın, denetmenler Selman Bulut'u teftişe geldiklerinde, denetmen çerçevenin n planında yer alırken, Selman Bulut ve kızı çerçevenin arka planında yer almaktadır. Selman Bulut'un hayatında oldukça olağan olan durumları denetmenin öğrenmesi yüz ifadesinin değişimine yol açar. Bu çerçeveleme ile, hem filmdeki temel çatışma ortaya çıkarılmış hem de yönetmen sistem eleştirisini görsel olarak gerçekleştirmiştir. Filmdeki sistem eleştirisini destekleyen akıl ve kalp karşıtlığının, görsel olarak ifade edilmesinde de çerçeve düzenlemesinden faydalanılmıştır. Örneğın, Salih Kalyoncu'nun vurulduğu sahnede, silah sesinin duyulmasının ardından cemaatten hiç kimse sesin geldiği yere doğru bakmamıştır. Bu sahnede, çerçeveme düzenlemesi ile tüm cemaat ön planda namaz kılarken, Selman Bulut arka planda sesin geldiği yöne bakmaktadır. Bu çerçeve düzenlemesi ile, Selman Bulut'un bir din insanı olmasına rağmen akla uygun davranmasının altı çizilmiştir. Filmin devamındaki çerçeve düzenlemesi ile, Selman Bulut'un cemaatin önünde değil arkada konumlanmasına yer verilerek, karakterin olaylarla birlikte yaşadığı değişim izleyiciye aktarılır. Sistem, Selman Bulut'u tasavvuf ve akıl arasında bir seçim yapmaya zorlamıştır. Selman Bulut akli seçmiştir. Bu çerçeve düzenlemesi ile ise, bu çatışma görsel olarak aktarılmıştır.

Dış mekan ve iç mekan çekimlerinin aynı düzeyde olduğu bu filmde, aydınlatmadan anlatının gereklerine uygun bir şekilde faydalanılmıştır. Dış mekan çekimlerinde, çoğunlukla, doğal ışık kaynağı olan güneş ışığından yararlanılmıştır. Selman Bulut'un caminin bahçesinde şüpheli birini grdğu sahnede ise sert ışıktan faydalanılmıştır. şüpheli, tamamen gölgede kalmıştır. Bu aydınlatma yöntemi ile, hem seyirci hem de Selman Bulut camideki kişinin kim olduğunu göremez. Bu sayede, karakterle birlikte izleyicide de merak duygusu uyandırılır.

Filmde, n plana çıkan bir diğer aydınlatma yöntemi ise dramatik aydınlatmadır. Dramatik olarak yoğun olan sahnelerde bu aydınlatma yönteminden faydalanılarak, izleyiciye filmin duygusunun aktarılması sağlanmıştır. Örneğın, Selman Bulut'un kızının kaçırıldığını öğrendiği sahnede, camiye gider. Bu sahnede, caminin büyük bir kısmı aydınlıkken, Selman Bulut'un ve Gökhan'ın bulunduğu noktalar karanlıkta kalmıştır. Bu sayede, müzikten de faydalanılarak Selman Bulut'un içerisinde bulunduğu duygu durumu tercih edilen aydınlatma yöntemi ile desteklenmiştir. Filmde, mekana dair atmosfer yaratımında aydınlatma işlev kazanmıştır. Örneğın, caminin içinde geçen sahnelerin tümünde ışık düzenlemesi ile caminin oldukça aydınlık görünmesi sağlanmıştır. İktidarı temsil eden sorgu odaları ise, loş aydınlatma yöntemiyle ışıklandırılmıştır.

Dekor, film evrenin oluşturulmasında önemli bir yere sahiptir. Filmde, Selman Bulut'un görev yaptığı cami, dekora dönüşerek olayların gerçekleştiği yer olarak, filmin gelişim kazanmasında rol oynamıştır. Cinayet camide gerçekleşir, cinayet silahı caminin abdesthanesine saklanmıştır, katil caminin arka kapısından kaçmıştır. Bu nedenle, filmde caminin bir dekor olarak olayların gelişimine katkı sunduğunu söylemek mümkündür. Filmde, nedensel bir motivasyona dönüşerek karakterin davranışlarını yönlendiren bir diğer mizansen ögesi ise aksesuardır. Filmin açılış sahnesiyle birlikte, Efrahim'in odasında gördüğümüz ha, film boyunca olayların gelişim kazanmasında kilit bir nesneye dönüşür. Bir aksesuar olarak filmde silah objesi, olaylar arasındaki nedensellik ilişkisini kurmada işlev kazanmıştır. Örneğin, Efrahim'den hediye olarak gelen ahşap oymalı silah, Selman Bulut'un Nebahat ve Bayram'ı esir almasında işlevsellik kazanmıştır. Bu doğrultuda, filmde faydalanılan dekor ve aksesuarlardan anlatının gelişim kazanmasına hizmet edecek şekilde faydalanıldığını söylemek mümkündür.

5.5.6.5. Kurgu

Film, sahip olduğu kurgu biemiyle, devamlılık kurgusunu benimsemektedir. Kurguda, olay örgüsüne zamansal düzen içerisinde yer verilerek, çekimler arası hareketlerin devamlılığı sağlanmış, bu devamlılık sestten faydalanılarak desteklenmiştir. Bu yönüyle filmde benimsenen kurgu anlayışı, konuyu gclendirerek, filmin anlam boyutunun oluşturulmasına katkı sağlar. Kurgu aracılığı ile çekimlerin düzenlenmesi aynı zamanda film boyunca merak duygusunun sürdürülmesine olanak tanımıştır.

Filmde, n plana çıkan geçiş yöntemleri ise; kesme ile, ses ile, kararma ve açılma ile, zincirleme ile geçiştir. Sahneler arası geçişlerin büyük bir çoğunluğunda sesle geçişten faydalanılmıştır. Özellikle, Selman Bulut'un geçmişinde yaptığı kazayı gördüğümüz sahnelerden bir sonraki sahneye sesle geçiş yapılarak, gerçek ile gerçek olmayan arasındaki ayrım sağlanır. Filmde, kararma ve açılmadan ise sekanslar arası geçişte faydalanılmıştır. Kesme ile geçiş ise en sık faydalanılan geçiş yöntemidir. Film ekimler arası geçişlerin büyük bir çoğunluğunu kesme ile yapmıştır. Silinerek geçiş ise, müziğin yoğun olarak kullanıldığı sahnelerde çekimler arası geçişte kullanılmıştır. Bu sayede, sahneye hakim duygu kesintiye uğratılmadan, karakterin davranışı izleyiciye aktarılır. Filmde n plana çıkan kurgu tekniklerinden ağır çekim ise, aksiyonun vurgulanmasında işlevsellik kazanmıştır. Örneğin, Nebahat hanımın kaçırıldığı sahnede, Selman Bulut'un takibine ağır çekim ile yer verilmiştir. Bu sahnede, faydalanılan ağır çekimle aksiyon duygusu vurgulanarak, karakter bir kahraman olarak tasvir edilmiştir.

5.5.6.6. Ses ve Müzik

Film, ana karakter olan Selman Bulut'un yaşadığı olaylar ve içsel çatışmaları zerine Şekillenir. Bu nedenle, filmde, Selman Bulut'a dair enformasyon alanının yaratılmasında sıklıkla diyaloglara ve monologlara yer verilmiştir. Filmin temel çatışması da, yine diyaloglar aracılığıyla görünürlük kazanır. Örneğin, Selman Bulut'un Nebahat Hanım'ı takip ettiği sahnede, Nebahat Hanım "nk biz bazılarınızı seçip diğer bazılarınıza üstün kılarız" der. Selman Bulut ise, bunun bir ayet olduğunu belirtir. Bunun zerine Nebahat Hanım, "ok ayıp Selman Bey, sadece imamlar mı Kuran okur sanıyorsunuz. Kibir büyük günahtır" der. Filmde, Nebahat karakteri üzerinden dinin algılanışı üzerine eleştiri yapılmıştır. Nebahat Hanım, Kuran'ı ve gereklerini bilmesine rağmen kötülük yapmaktan kaçınmayan bir insandır. Ve hatta, bu bilgiyi kendi çıkarlarına hizmet edecek Şekilde kullanmaktadır.

Selman Bulut'un cuma namazı sonrası verdiği hutbe, filmin temasını da oluşturması nedeniyle anlatıda önemli bir yere sahiptir.

İhtiyaçtan fazla mal haramdır, hırsızlıktır. Altın ve gümüş yoksulluk üzerinde hegemonya kurmak için kullanılır. İnfak edilmiyor. Mlkte Őirk koşuluyor. Kırkta bir diye bir Őey tutturulmuş gidiyor. Komşusu açken tok yatmamak için zengin mahallelerine taşınanlar var. Peki sokaktaki atan yoksuldan haberiniz var mı? Bu dinin klasik fıkıh anlayışı, yeryüzünün sokaklarında a gezen bir milyar insan için nedir? O fıkıh, mer'i vuranların, Ebuzer'i le gmenlerin, Ali'yi hanerleyenlerin, Hüseyin'i susuz bırakanların, Medine'yi yağmalayarak dokuz yüz sahabe kadına tecavüz edenlerin ve Kabe'yi mancınıkla ateşe verenlerin fıkıhıdır. O fıkıhtan bir Őey ıkmaz. O zenginlerin, kodomanların, cariye ve köle sahibi olmanın peşine düşenlerin fıkıhıdır. Sultanların, harem ağalarının, zindandan İmamı Azam'ın kırbaçtan morarmış cesedini ıkarınların kırkta bircilerin fıkıhıdır. Zaman ayağa kalkmak zamanıdır, Ebuzer Gıffari'in dediği gibi, geceyi a geçirip de kılıcına davranmayanın aklından Őüphe ederim.

Bu monologla, filmin ana temasını oluşturan dinin akılla olan ilişkisine detaylarıyla yer verilerek, izleyiciye filmin ne ile ilgili olduğu konusunda bilgi aktarımı sağlanır. Aynı zamanda, filmin tümüne hakim olan sistem eleştirisine de bu monologda yer verilmiştir. Yine, bir suç filmi olarak bu filmde, cinayet olaylarla değil diyaloglarla çözüme kavuşur. Selman Bulut'un Salih Kalyoncu'yu yıkadığı sahnede, izleyici katilin kim olduğunu Selman Bulut'un diyaloglarıyla öğrenir. Tüm bu nedenlerle, sesin öğelerinden biri olan diyalog ve monolog anlatının gelişim kazanmasında, temel anlamın izleyiciye aktarılmasında önemli bir yere sahiptir.

Filmsel anlamın oluşturulmasında, diyalogların yanı sıra müzikten de faydalanılmıştır. Filmin açılış sahnesinde, cami görüntülerine eř zamanlı olarak alevi deyişlerine yer verilir. Bu sahnede, birbirine karşıt olarak algılan iki unsura müzik ve görüntü aracılığıyla yer verilerek,

filmin ne söyleyeceği hakkında izleyiciye bilgi verilir. Aksiyon duygusunun hakim olduğu sahnelerde de yüksek ritimli müziğe yer verilerek hareket duygusu desteklenir. Selman Bulut'un eylemlerinin hareket kazandığı sahnelerin tümünde bu müzikten faydalanılarak, kahramanın davranışları vurgulanır. Filmde müzikten, dramatik etki yaratmak amacıyla da faydalanılmıştır. Örneğin, Ferdi Temir'in tefeci yüzünden kendisini öldürdüğü sahnenin devamında, arabesk türünde bir müzikle Selman Bulut'un sigara içtiği, denizi izlediği çekimlere yer verilir. Bir cami imamının dedektifliğe soyunması konu eden filmde, olay örgüsünde belirli aralıklarla Sherlock Holmes filmi ile özdeşleşen müziğe de yer verilmiştir. Buradan hareketle, film yapısının oluşturulmasında ses ve müzikten aktif bir şekilde faydalandığını söylemek mümkündür.

5.5.7. Aşkın Gören Gözlere İhtiyacı Yok (2017)

5.5.7.1. Filmin zeti

Film, cinayet masasında polis memuru olan Salim Başoğlu'nun iki ay sonra görme yetisini kaybedeceğini öğrenmesiyle başlar. Eski eşini ve çocuğunu görmeye gider ancak yanlarına yaklaşamaz. Salim'in telefonu çalar, zengin matbaacı Murat Soylu ldrlmştir. Oldukça lüks bir eve giden Salim cesedi incelerken merdivenlerden Murat Soylu'nun eşi Handan Hanım iner. Salim, Handan Hanım'a aşık olur. Sonrasında Handan Hanım'ı sorgulamaya sürekli Salim gider. Handan Hanım, Murat Soylu'nun her cuma hayvan kestirdiğini söyler. Salim ve çalışma arkadaşı Nihal, kesimin yapıldığı yere giderek çalışanları sorgular. Handan Hanım'ı saplantı haline getiren Salim, sorgu esnasında kayıt altına aldığı sesleri durmadan dinlemeye başlar. ocuğunu görmeye giden Salim, eski eşi Hülya'ya kr olacağını söyler ancak Hülya inanmaz. Sonrasında bir geneleve giderek kapısından binayı izler. Handan Hanım'ı gideceği yere götürmek için şoförünü keyfi bir şekilde tutuklatır. Handan Hanım ile yolda giderlerken Salim'in gözlerinde bir sıkıntı yaşanır ve Salim kaza yapar. Sonrasında ise Handan Hanım ile birlikte olurlar. Sonraki sabah gizlice Handan Hanım'ın evine giren Salim, Handan Hanım'ın şoförü Suat tarafından dövülür. Suat, Handan Hanım'ın kendisi yüzünden gittiğini söyler. Salim, daha önce de kapısına gelip içeri girmediği geneleve girer. Seks işçiliği yapan görme engelli annesinin yanına giderek birlikte uyuşturucu kullanırlar. Salim oradan çıkınca tekrar Handan Hanım'ın evine gider. Bu kez Suat tarafından vurulur. Vurulmanın etkisiyle yuvarlanmaya başlayan Salim, cinayet bıçağına ulaşır. Kesim yapılan yere giderek Koyuncu Recep'i sorgulamaya başlar. Recep ise görme engelli karısı Leyla ve kucağındaki çocuğu bırakarak kaar. Leyla'yı alarak evine bırakan Salim, bir süre gizlice Leyla'yı izler. Sonrasında ise onu karakola diyerek evine götürür. En sonunda ise, Leyla'yı alarak annesinin yanına bırakır. Oradan ıkarak, Handan Hanım'ın

piyano aldığı konsere giderek ortalığı birbirine katar. Leyla'yı tekrar evine götüren Salim, Leyla ile birlikte olmak istediğini söyler, Leyla ise kabul etmez. Bu esnada, görme yetisini neredeyse tamamen kaybeden Salim, içeri aniden giren Nihal'i vurur. Leyla'nın kocası Recep içeri girerek Salim'e saldırmaya başlar. Leyla ise çocuğuyla birlikte kaar. Leyla'yı takip eden Salim, Leyla'nın Handan ile buluştuğunu görür. Film, Salim'in görme yetisini tamamen kaybetmesi ile son bulur.

5.5.7.2. Anlatı Yapısı

Filmin ilk sekansıyla birlikte, izleyici anlatıdaki polisiye türünün uylaşımlarını teşhis edebilir. Murat Soylu, kimliği belirsiz bir kişi tarafından bıçaklanarak öldürülmüştür. Salim Başoğlu ise, bu cinayeti çözmek için görevlendirilmiştir. Anlatı boyunca, Salim Başoğlu'nun cinayet çözmek üzerine gerçekleştirdiği çalışmaları izleriz. İzleyicide, cinayetin Salim Başoğlu tarafından çözüme ulaştırılması beklentisi yaratılır. Ancak, anlatı bu beklentileri karşılamaz. Salim Başoğlu, görme yetisini kaybetmektedir. Bunun yanı sıra Murat Soylu'nun görme engelli eşine aşık olur. Karakterin, psikolojik durumunun değişimine neden olan bu olaylar, karakterin cinayeti çözme hedefinin yn değiştirmesine neden olur. Salim Başoğlu, Handan Hanım ile birlikte olabilmek için girişimlerden bulunur. Polisiye türünden farklı olarak, bu anlatıda Salim Başoğlu'nun davranışları psikolojik durumu ile ilişkilendirilir.

Anlatıda, olaylar arasındaki neden-sonuç ilişkiselliği, karaktere dayalı bir kuruluşa sahiptir. Bu nedenle, olay örgüsünün doğrusal bir çizgide ilerlemesine rağmen olaylar arasındaki nedensellik ilişkisi tutarlı değildir. Anlatı, cinayetin çözümlenmesini nedensel bir motivasyon olarak sunsa da, bu nedensel motivasyon anlatının gelişimine katkı sağlamaz. Bu yönüyle, anlatının sunduğu temel motivasyonların, hedeflerin, karakter tarafından başarıya ulaştırılamadığını söylemek mümkündür. Film, klasik anlatı yapısının doğrusal anlatı akışına sahipse de, olaylar arasındaki nedensellik ilişkisi tutarlı bir motivasyona sahip değildir.

Film, olay örgüsünü zamansal düzenin içerisinde sunmuştur. Bu nedenle film, çizgisel bir anlatı akışına sahiptir. Ana karakter Salim'in odak noktasında bulunduğu anlatı akışında, olay rgs, Salim'in görme yetisiyle birlikte akıl sağlığını da kaybetmesi üzerine gelişim kazanmıştır. Anlatının gelişim kazanmasıyla birlikte, Salim'e dair psikolojik derinlik sanrılarına yer verilmesi ile sağlanır. Anlatıdaki bu düzenleme ise, olay örgüsünün zamandizimsel akışın sekteye uğratılmasına yol açar.

Olaylar, Salim'in dünya ile kurduğu ilişki ve psikolojisine yönelik şekillenerek anlatının düzenlenmesinde işlevsellik kazanır. Örneğin, Salim'in Handan Hanım'ın şoförü Suat tarafından vurulmasının ardından Salim yuvarlanmaya başlar. Ve yuvarlanarak cinayet aleti olan, bıçağa ulaşır. Ancak, Salim bıçağı incelenmesi için kriminolojiye göndermek yerine görme engelli Leyla'yı alarak evine götürür. Anlatının karakterin içerisinde bulunduğu psikolojik duruma

yönelik gelişim kazandığını söylemek mümkündür. Bu nedenle, klasik anlatının olaylar arasındaki tutarlılığına bu filmde rastlanmaz.

Anlatıdaki temel çatışma ise, görme yetisini kaybetmeye başlayan Salim ile doğuştan görme engelli Handan Hanım arasında kurulur. Anlatı içerisinde bu çatışmaya karakterin psikolojisine dayalı yer verilerek, karakterin davranışları ve diyalogları ile olayların gelişimi sağlanmıştır. Örneğin, Handan Hanım'ın evine gizlice girdiği sahnede, Salim Handan Hanım'ın sebze doğrayışını uzun uzun izler. Handan Hanım usta bir aşçı gibi sebze doğramaktadır. Salim, bu esnada takılarak sendeler. Handan Hanım, mutfakta birinin olduğunu fark eder.

Anlatıda, karaktere nedensel motivasyon sağlayan unsur ise, Handan Hanım'ı elde etmektir. Bir yanıyla, Salim, Handan Hanım'ın görme engelli olmasına rağmen kendi kendine yetebilmesini elde etmek istemektedir. Salim'in bu amaca yönelik gerçekleştirdiği davranışlar ise, mantık dışıdır. Örneğin, Salim'in Handan Hanım'ı derneğe gtrdği sahnede, Salim Suat'a nereli olduğunu sorar. Suat ise Burhaniyeli olduğunu söyler. Asker arkadaşı Sezgin Koçak'ı tanıyıp tanımadığını sorarak, cevabında ise Suat'ı keyfi olarak tutuklar.

Anlatının sonunda, Salim tüm çabalarına rağmen Handan Hanım'ı elde edemez ve görme yetisini tamamen kaybeder. Birlikte olmak istediği Leyla, kendisinden kaçarak Handan Hanım'ın yanına gider. Salim'in son grdği şey, Handan Hanım ve Leyla'dır. Salim'in tüm çabalarına rağmen, aşık olduğu kadını ve onun hayatta kalma becerisini elde edemez. Filmin anlatı yapısı, klasik anlatıya özgü çizgisel bir akışa sahipse de, çatışmaların çözülmesiyle oluşan bir sonuca sahip değildir. Bu doğrultuda, filmin, ağdaş anlatı sinemasına özgü karaktere dayalı anlatıma sahip olduğunu söylemek mümkündür.

Anlatı, ana karakter Salim'in psikolojisine dayalı gelişim göstermektedir. Bu nedenle, film, sınırlandırılmış anlatıma sahiptir. Film boyunca, anlatının gelişimini sağlayan enformasyona, Salim'in sahip olduğu düzeyde hakim oluruz. Filmsel anlamın oluşturulmasında karakterin psikolojik durumu, davranışları ve diyalogları ile görünürlük kazanmaktadır. Bu bağlamda, anlatının karakterlere dayalı psikolojik derinlik sağlamasının dışında, sınırlandırılmış anlatımla karakterin i dünyasındaki gerilim duygusunu yükselttiğini söylemek mümkündür. Film, sahip olduğu anlatı yapısıyla, geleneksel anlatının zamansal düzenini benimsemektedir. Ancak, olaylar arasında tutarlı bir nedensellik ilişkisinin kurulamaması olaylar arasındaki bağı zayıflatarak, izleyicinin filmi izlerken anlatı akışını takip etmesi gleştirilmektedir. Anlatı sonunda, olay örgüsünün doğrusal gelişimini sağlayan çatışma da karakter tarafından çözüme ulaştırılmamıştır. Bu nedenle, filmde, geleneksel anlatı kalıplarından faydalanılsa da, ağdaş anlatıya özgü anlatısal işleyişe sahip olduğunu söylemek mümkündür.

5.5.7.2.1. Karakter ve Tema

Anlatı, ana karakter Salim Başoğlu zerine şekillenmektedir. Salim, iki ay içerisinde görme yetisini tamamen kaybedecek olan, yalnız ve tutarlı davranışlarda bulunmayan psikolojik rahatsızlara sahip bir insandır. Filmde, Salim'in psikolojik rahatsızlığı yalnızca saplantı bir şekilde takip ettiği Handan Hanım ile ortaya çıkmaz. Anlatı boyunca, Salim'in psikolojik durumuna dair bilgi izleyici ile paylaşılır. Salim'in ayak fetişizmi, anlatının ilk dakikalarında izleyiciye aktarılır. Sonrasında da kadınlarla olan ilişkisi bu fetişizm üzerine kurulur. Annesinin dışında kimsesi olmayan, görevinde başarısız, amirlerinden ve üstlerinden sürekli hakarete maruz kalan Salim, psikolojik durumuyla da başa çıkamaz. Bu yönüyle, klasik anlatıdaki kahramanın üstün zellikleri, Salim'de görülmez.

Salim, kendi kızı da dahil, hiç kimseye ve hiçbir şeye sevgi duymaz. Anlatı akışı içerisinde, tekrar eden sıklıkta Salim'in silahını kullanmaktan zevk duyduğu izleriz. Salim'de baskın bir şekilde ortaya çıkan acımasızlık duygusu, yalnızca başkalarına yönelik değil kendisine yönelik de tezahür eder. Örneğin, Recep'le konuştuğu sahnede, Recep Salim'e "amirim" der. Salim ise, amir olmadığını söyleyerek, amirin burada olmadığını belirtir. Salim, kendisini iş hayatında, özel hayatında başarısız bir insan olarak tanımlamaktadır. Salim'in psikolojik durumuna dair bir diğer bilgi ise, sürekli yanına gideceğini söylediği askerlik arkadaşı Sezgin Koçak'ın yaşamıyor oluşu ile verilir. Bu bağlamda, karakterin iyi ve kötü olarak tanımlamak mümkün değildir. Tüm bu nedenlerle, karakterle özdeşleşmek mümkün olmamaktadır. Karaktere dair hissettiğimiz duygular, tematik empatiden kaynaklanmaktadır.

Filmdeki yan karakterler, Handan, Hülya, Suat, Nihal, Recep ve Leyla'dan oluşmaktadır. Handan, doğuştan görme engelli olan, gcl ve yetenekli bir kadındır. Hülya, Salim'in eski eşidir. Salim'e karşı oldukça acımasız olmasına rağmen sevecen tavırlara sahiptir. Suat, Handan'ın eski polis olan şofrdr. Nihal, Salim'in çalışma arkadaşı olan, sorumluluk sahibi olan geç yaşlarında bir kadındır. Recep, koyunculukla uğraşan, karanlık tarafları olan bir karakterdir. Leyla ise, Recep'in görme engelli karısıdır. Kendine ve çocuğuna bakmak dışında bir amacı olmayan Leyla, korkulara sahip geç bir kadındır. Filmde yan karakterler, sahip oldukları kişisel özelliklerle, ana karakter Salim'in psikolojik durumuna enformasyon aktarımı sağlanmasında işlevsellik kazanmıştır.

Filmin ana düşüncesi, görme üzerine şekillenmektedir. Film boyunca, ana karakterimiz Salim'in körlüğe karşı verdiği mücadeleyi izleriz. Ancak, bu mücadele karakterin i dünyasında yaşadığı bir mücadeledir. Karakter, görme yetisini kaybetme oranına paralel bir şekilde sağlıklı düşünme yetisini de kaybetmez. O nedenle, gösterdiği davranış ve tutumlar birbiri ile ilişkili değildir. Anlatının sonunda ise, hem görme yetisini hem de akıl sağlığını kaybeder. Buradan hareketle, filmin ana temasının "Görmek, akılla ilişkili bir eylemdir" düşüncesi üzerine

killendiğini söylemek mümkündür.

5.5.7.3. Sinematografi

Filmde, Salim'in psikolojik durumuna odaklanılması nedeniyle kamera hareketlerinden sıklıkla faydalanılmıştır. Karakterin içerisinde bulunduğu duygu durumunu aktarmak amacıyla filmin büyük bir kısmında omuz üzerinde kullanılan kamera, görüntülerin düzensiz ve hareketli erevelemeler ile yer almasına yol açmıştır. Yakın çekimle karakterlerin yüzlerine yer verilen sahnelerde, kameranın omuzda kullanılması görüntüde sarsıntılara yol açmıştır. Bu nedenle, film boyunca çekimlere odaklanmak mümkün olmamaktadır. Salim'in görme yetisini kaybetme oranı arttıkça, kameradaki sarsıntılar ve hareketlerde belirginlik kazanmıştır. Bu yönüyle, filmde kamera kullanımından, karakterin içerisinde bulunduğu psikolojik durumu yansıtma da faydalanıldığını söylemek mümkündür.

Filmde evrinme hareketlerinden, karaktere dair enformasyon alanı yaratımında faydalanılmıştır. Örneğin, Salim'in Handan'ın evine gizlice girdiği sahnede, kamera önce Handan'ın yüzünü gösterirken, sonrasında aşağı doğru tilt hareketi yaparak ustalıkla havuç doğramakta olduğuna yer verir. Bu sahnede faydalanılan evrinme hareketi ile Handan'ın sahip olduğu yetenek izleyici ile paylaılmıtır. Yine, Leyla'nın sebze doğradığı sahnede, yukarı doğru tilt hareketi ile kamera önce sebzelere ve Leyla'nın ellerine, sonrasında ise Leyla'nın yüzüne yer verir. Bu sahnelerde faydalanılan evrinme hareketi ile, Leyla ile Handan arasındaki benzerliğin altı çizilir. İki de doğuştan görme engellidir ve kendilerine yetebilmektedirler.

Kamera açıları ise, karakterin psikolojik durumunun görsel olarak aktarılmasında işlevsellik kazanmıştır. Örneğin, Salim'in eski ei ve çocuğunu görmeye gittiği sahnede, Salim'e alt aı ile yer verilmiştir. Devamındaki sahnede de, cesedi izlerken Salim'i alt aı ile görürüz. İki sahnede de, Salim yapması gerekeni bilir ama yapamaz. İki sahne arasındaki psikolojik ilişkinin kurulmasında, alt açıdan yararlanılmıştır. Filmde, n plana çıkan bir diğer aı türü ise, kubakııdır. Filmin açılış sekansında, bir kadının cesedine kubaı açısıyla yer verilmiştir. Yine, Salim'in vurularak arazinin ortasında kaldığı sahneye de kubakıı ile yer verilmiştir. İki sahne arasındaki bağlantı kubakıı açısı ile kurulmuş, öznelerin yalnızlığına, dünyadaki yerine vurgu yapılmıştır.

Filmde, kamera, Salim'in algısal bakış açısıyla örtüşmesi nedeniyle, öznel bir bakıa sahiptir. Özellikle, Salim'in görme problemi yaşadığı sahnelere öznel aı ile yer verilerek karakterin içerisinde bulunduğu durumu anlayabilmemiz sağlanmıştır. Örneğin, Salim Handan'ı derneğe götürdüğü sahnede, yolu Salim'in bakış açısı ile görürüz. Bu sahnede, yol önce net iken, sonrasında flu bir hal alır. Faydalanılan bu bakış açısıyla, yol görüntüsü sarsıntılı ve düzensiz bir kilde sunulurken, karakterle zdelememiz sağlanır. Salim'in tamamen kr olduğu filmin son

sahnesinde de öznel aı ön plana çıkar. Sahne boyunca, olayları karakterin gözünden izleriz. Bu doğrultuda, filmde öznel açıdan, Salim'in çerisinde bulunduğu durumun aktarılmasında faydalandığını söylemek mümkündür.

ekim lekleri ise, film boyunca, anlatının gerekleri doğrultusunda kullanılmıştır. Genel çekimden karakterin bulunduğu mekanla ilişkisinin kurulmasında faydalanılırken, orta çekimden karakterin davranışının ortaya çıkarılmasında faydalanılmıştır. Yakın ekim ise, film boyunca ön plana çıkan bir diğer çekim legidir. Film, Handan Hanım'ın gözüne çok yakın çekim ile yer verilerek açılır. Devamındaki sahnede ise, masada duran göz raporuna da yine yakın çekim legi ile yer verilerek, izleyiciye göz ile ilgili bir film izleyeceğinin bilgisi verilir. Sonrasında ise, Salim'in yakında kr olacağı bilgisi, yakın çekim göz görüntüleri ile aktarılır. Bu nedenle, film boyunca Salim'in gözleri yakın çekim ile ekranda yer alır. Yakın çekimden faydalanılmasının bir diğer amacı da Salim'in psikolojik sorunlarının ortaya çıkarılmasıdır. Ayak fetişizmine sahip olan Salim, ilişkide olduğu kadınların tümünün ayaklarını inceler. Kameranın znel açıya sahip olduğu bu sahnelerde, kadınların ayaklarına yakın çekim ile yer verilerek bu fetişizmin varlığı vurgulanır.

5.5.7.4. Mizansen

Filmde, erevelemeden, Salim'in içerisinde bulunduğu durumun ve bu durumun bir yansıması olarak çevresi ile olan ilişkisinin aktarılmasında faydalanılmıştır. Örneğin, Filmin ikinci sahnesinde, Salim'i yağmur yağarken bir buğulu canım dışından net olmayan bir şekilde görürüz. Yönetmen, bu çerçeveleme yöntemi ile Salim'in dünyayı görme biçimini görsel olarak izleyiciye sunar. Salim annesi ile normal bir ilişkiye sahip değildir. Annesini görmeye gittiği sahnede, Salim'i kocaman bir kapının ardından yalnızca kapı aralığından görürüz. Film içerisinde bu sahneye iki kez, farklı aralıklarla yer verilerek Salim ile annesi arasındaki ilişkiye dair bilgi aktarımı sağlanmıştır. Film boyunca, gerek diyaloglar gerekse olaylar ile görünürlük kazanan kara mizah ise, ereve düzenlemesi ile de kendisini belirgin kılmıştır. Örneğin, Salim ile Handan'ın kaza yaptığı sahnede, Handan Hanım, arabanın traktöre vurduğu noktada sakince oturarak piposu ile sigara içer. Bu esnada ise ölüm üzerine konuşurlar. Bu yönüyle, filmde ereve düzenlemesinden ana karakterin psikolojik durumu, sağlık durumu ve ilişki durumunun ortaya çıkarılmasında faydalandığını söylemek mümkündür.

Dış mekan ve iç mekan çekimlerinin aynı düzeyde olduğu bu filmde, aydınlatmadan anlatının gereklerine uygun bir şekilde faydalanılmıştır. Dış mekan çekimlerinde, çoğunlukla, doğal ışık kaynağı olan güneş ışığından yararlanılmıştır. Güneş ışığı, dış çekimlerde genellikle, mekanın ve nesnelerin üzerinde yansiyarak, büyük ışık huzmeleri yaratmaktadır. Bu aydınlatma yöntemi ile, Salim'in dünyayı görme biçimi izleyici ile paylaşılmıştır. Filmde, iç mekan

ekimlerinde ise çoğunlukla loş aydınlatma yönteminden faydalanılmıştır. Örneğin, Salim'in apartman merdivenlerinde oturduğu sahnede, Salim karanlıktayken apartman bir aydınlanıp bir karanlıkta kalmaktadır. Bu sahnede, faydalanılan aydınlatma yöntemi ile Salim'in görme durumunun altı çizilmiştir. Filmde, aydınlatmadan sahnede duygu durumu yaratmak amacıyla da faydalanılmıştır. Örneğin, Salim'in annesinin yanına gittiği sahnede, kırmızı bir filtre ile loş bir aydınlatma oluşturularak, Salim ve annesinin uyulurucu kullandıktan sonra hissettiklerinin ön plana çıkarılması sağlanmıştır.

Dekor ve kostüm, filmsel anlamın oluşturulmasında önemli bir yere sahiptir. Çoğunlukla, Salim'in bakış açısıyla gördüğümüz Handan Hanım, mutfakta sebze doğrarken bile olduğuca intizamlı giyinmiştir. Yine, Salim'in hayal kurduğu sahnelerde, Handan Hanım'ın üzerinde derin dekolteli kırmızı bir elbise vardır. Bu yönüyle, filmde kostmden, Salim'in Handan Hanım'a duyduğu saplantılı aşkın aktarılmasında faydalanılmıştır. Dekorun bir öğesi olarak aksesuarlar, filmde anlatının gelişim kazanmasında önemli bir yere sahiptir. Örneğin, Salim'in Handan Hanım'ı sorgulamasının ardından kaydettiği sesi dinlemek için büyük bir kulaklık alır. Film boyunca, Salim'in başında göreceğimiz bu kulaklık, görme kaybını ses ile telafi etmeye alışan Salim'in çaresizliğinin vurgulanmasında ön plana çıkmıştır. Filmdeki kara mizah, aksesuarlarla da ortaya çıkmıştır. Görme engelli Leyla'nın yatak odasında Murat Soylu'nun fotoğrafı vardır. Murat Soylu'nun ölümünün ardından görme engelliler derneğinde yapılan anma gecesinde, sahnenin arkasında devasa bir Murat Soylu posterini vardır. Ancak, kimse posterini görmez.

Filmde, karakterin psikolojik durumuna dair bilgi verilmesinde de dekordan faydalanılmıştır. Filmin ilk sekansında Salim, belirli aralıklarla askerlik arkadaşı Sezgin Koçak'ın yanına gideceğini söyler. Ancak, durumun böyle olmadığı Salim'in kıyafet dolabının içindeki fotoğrafla anlaşılır. Sezgin Koçak, yıllar önce ölmüştür. Filmde, bir aksesuar olarak Salim'in silağı karakterin iktidar alanını tanımlamasında önemli bir yere sahiptir. Film boyunca Salim'i amaçsız bir şekilde ateş ederken görürüz. Kurşunu hiçbir şekilde bitmez. Ancak, hayal kurduğu sahnelerde, silağın kurşunu biter. Bu sahnelerde silağ, Salim'i tanımlayan bir iktidar nesnesine dönüşerek gerçeklikle arasındaki bağın kurulmasında işlevsellik kazanmıştır.

5.5.7.5. Kurgu

Film, sahip olduğu kurgusal biemiyle, devamlılık kurgusunu zayıflatmaktadır. Filmde, olaylar, zamandizimsel olarak doğrusal çizgide gelişim kazanmasına rağmen, Salim'in sanrıları bu düzeni sekteye uğratmaktadır. Salim'in içerisinde bulunduğu psikolojik durum, aynı olayların tekrar yaşanmasına neden olur. Örneğin, Nihal'in Salim'in odasına gittiği sahnede, Nihal'in "Handan Hanım iyi abi. Sağlığına duacı. Otopsi bitti bir iki güne gömerler kocasını o da onlarla uğraşıyordur herhalde" cümlesine iki defa yer verilir. Bu yönüyle, filmde, devamlılık

kurgusunun aksine, parçalı bir kurgusal yöntemden faydalanılması, olayların takibini zorlaştırmaktadır. Bu yönüyle, film, seyirciden dikkat talep etmektedir.

Görüntü geçiş yöntemlerinden ise, oldukça ekonomik ve anlatının gereklerine uygun bir Şekilde faydalanılmıştır. Film boyunca ağırlık kazanan geçiş yöntemi ise, sesle geçiştir. Salim, çocukluğundan bu yana piyano alan Handan Hanım'a aşıktır. Handan Hanım ve Salim'in bir arada oldukları sahnelerin büyük bir kısmında geçişler piyano sesi ile yapılmıştır. Filmde, kararma ve açılmadan ise, sekanslar arası geçişlerde faydalanılmıştır. Bu sayede olaylar ile tam ayrımlanamayan sekanslarda, kararma ve açılma bu işlevi görmektedir.

Filmde n plana çıkan bir diğer kurgu tekniği, eşzamansız sestten faydalanılmasıdır. Salim'in görme kaybı yaşamaya başlamasıyla, görüntü ve ses arasındaki bağ da kopmaya başlar. Film boyunca ses, görüntüden önce veya geç olarak gelir. Örneğin, Salim'in Handan Hanım'ı sorguladığı sahnede, Handan Hanım'ı sesi ile görüntüsü arasında senkronizasyon yoktur. Yönetmen, bu yöntemden faydalanarak, Salim'in, Handan Hanım'ı görsel ve işitsel olarak algılayışını izleyiciye aktarmıştır. Yine, Salim'in bakış açısı ile Handan Hanım'ı gördüğümüz sahnelerin büyük bir çoğunluğundan ağır çekimden faydalanılarak, Salim'in Handan Hanım'a karşı duyguları bu Şekilde aktarılmıştır.

5.5.7.6. Ses ve Müzik

Aşkın Gören Gözlere İhtiyacı Yoktur filminde ses ve müzik, filmin psikolojik boyutunun oluşturulmasında önemli bir yere sahiptir. Anlatı, Salim'in psikolojik ve fiziksel olarak sağlığını kaybetmesine paralel bir Şekilde gelişim kazanmaktadır. Bu nedenle, diyaloglar filmin akışında önemli bir yere sahiptir. Örneğin, Hülya ile Salim arasında geçen konuşmada, Hülya Salim'e "kimse delirmedeği sürece seninle Burhaniye'ye gelmez" der. Bu sahneyle, Salim'in psikolojik durumuna dair birçok bilgi ediniriz. Anlatıda önemli bir yere sahip olan zengin-fakir karşıtlığı da, filmde diyaloglarla varlık kazanır. Örneğin, Handan Hanım, Salim'e "zenginler her Şeyi bilir" der, Nihal görme üzerine geçen konuşmada "körlük daha ziyade zengin hastalığı" der. Buradan hareketle, diyalogların filmdeki anlam boyutunun oluşturulmasında önemli bir yere sahip olduğunu söylemek mümkündür.

Filmsel anlamın oluşturulmasında, diyalogların yanı sıra müzikten de faydalanılmıştır. Filmde müzikten faydalanılmasının birincil amacı, Salim'in Handan Hanım'a karşı duyduğu saplantılı aşkın vurgulanmasıdır. Salim, Handan Hanım'ı merdivenlerden inerken gördüğü sahnelerin tümünde müzik görüntüye eşlik etmektedir. Bu sayede, romantizm duygusu yaratılmaktadır. İkinicil amacı, ise karakterin davranışlarına yön vermede ortaya çıkmaktadır. Örneğin, Salim'in Handan Hanım'ın evine ilk kez gittiği sahnede, piyanonun tuşlarına basar. Bununla birlikte Handan Hanım aşağıya iner. Salim'in, Handan Hanım'ın evine gittiği bir diğer

sahnede, tuşlara tekrar basar. Bu yönüyle, filmde müziğin karaktere dayalı bir nedensel motivasyon oluşturduğunu söylemek mümkündür.



6. TARTIŞMA VE SONUÇ

Onur nl sineması, çalışmanın bulgular ve yorumlar kısmında ortaya koyulan amaçlar doğrultusunda, sinemada biçemi oluşturan; anlatı yapısı, sinematografi, mizansen, kurgu, ses ve müzik öğeleri aracılığıyla analiz edilmiŐtir. İncelenen filmlerde, bu öğelerin nasıl ve hangi amaca yönelik kullanıldığı, film içerisinde kullanılma sıklığı ve biçimi irdelenmiŐtir. Bu doğrultuda, Onur nl'nn film üretiminde faydalandığı biçemsel öğelerin, yönetmenin kişisel biçemine katkısı sorgulanmıŐtır. Böylece, Onur nl'nn biçemine dair bir takım sonuçlara ulaŐılmıŐtır.

Onur nl filmlerinde anlatı, yönetmenin, kimi öğelerden faydalanma biçimi ile klasik anlatı yapısını benimserken, kimi öğelerden faydalanma biçimi ile ađdaŐ anlatı yapısını benimsemektedir. Filmlerin tümünde, olaylar zamansal düzen içerisinde sunulmaktadır. Ancak, bu zamansal düzen, geçmişe dönüŐler, halüsinasyonlar ve karaktere nedensel motivasyon sağlayan unsurlar nedeniyle sekteye uğratılmaktadır. Anlatılarda, olaylar arasındaki nedensellik ilişkisi karaktere dayalı kurulmuŐtur. Ancak, anlatıların büyük çoğunluğunda bu nedensellik ilişkisi tutarlı bir motivasyona sahip değildir. Bu yönüyle, anlatılardaki olaylar, karakterlere yönelik enformasyon sağlamada işlevsellik kazanırlar. Filmlerin ana atıŐması, karakterlerin kendi iç dünyasında ve toplumla arasında olan çatışmadan oluşmaktadır. Filmlerde, olayların gelişimini sağlayan temel çatıŐmalar, ana karakter tarafından çözüme kavuŐturulamamaktadır. Filmlerin anlatı yapısındaki ortak unsurlardan bir diğeri ise, zamansal sıklıktan ve koŐutluktan faydalanılmasıdır.

Anlatıların tümünde ana karaktere dayalı bir gelişim söz konusudur. Bu nedenle filmler, sınırlandırılmıŐ anlatıma sahiptir. Ancak, *Celal Tan ve Ailesinin AŞırı Acıklı Hikayesi* ve *Beş Şehir* filmleri tamamen sınırlanmıŐ bir anlatıma sahip değildir. Filmlerdeki ana karakterlerin tümü erkeklerden oluşmaktadır. Bu karakterler, sosyal statülere(polis, ğretmen, imam), gerçek ve gerçek üstü glere sahiptir. Ancak, karakterlerin tümü bu glerinden faydalanmayı bilemeyen, kaybeden karakterlerdir. Genel anlamda mutsuzdurlar. Bu nedenle, anlatılarda karakterlerle özdeŐleŐmek mümkün olmamaktadır. Ölüm, hastalık, aşk, din ise anlatıların ana temalarını oluşturmaktadır. Bunun yanı sıra, filmlerde anlamsal boyutun oluşturulmasında, ölüm-yaşam, aşk-nefret, iyi-kötü, zengin-fakir, gerçek-fantezi karŐıtlıklarından faydalanılmıştır. Filmlerin tümünde, temalar ve karşıtlıklar eleştirel bir bakış açısıyla ele alınmıştır. Onur nl, ele aldığı konular hakkında mesaj vermekten ziyade, anlatı içerisinde konuya tüm yanlarıyla yer vermektedir.

Sinematografi ğeleri ise, Onur nl sinemasının anlatı yapısına uygun olacak Şekilde düzenlenmiŐtir. nl'nn incelenen filmlerinin tümünde, en çok faydalanılan kamera hareketi evrinmedir. Sağa ve sola evrinmeden karakterin çevresiyle ilişkisinin ortaya çıkarılmasında faydalanılırken, aŐađı ve yukarı evrinmeden bir mekana ya da karaktere dair bilgi aktarımının

sağlanmasında faydalanılmıştır. Filmlerin tümünde, anlatıdaki aksiyon duygusunun açığa çıkarılmasında kamera karakterlerle birlikte hareket etmiştir. Bu nedenle, filmlerin tümünde kameranın kaydırma hareketinden faydalanılarak, karakterlerin davranışlarının ve filmlerin tümüne hakim olan aksiyon duygusunun altı çizilmiştir. Onur nl filmlerinde ön plana çıkan bir diğer sinematografik öğe ise, yönetmenin karakterlerin içsel çatışmalarını ortaya çıkarmada optik kaydırmaya başvurmasıdır.

Filmlerde kamera, ana karakterin bakış açısıyla örtüşmesi nedeniyle, çoğunlukla öznel bir bakışa sahiptir. Bu nedenle, filmlerde çekim ölçeklerinden en çok yakın çekimden faydalanılmıştır. Yakın ekim, filmlerin büyük çoğunluğunda karakterlerin içerisinde bulunduğu duygu durumunun aktarılmasında işlevsellik kazanırken, filmlerin bir kısmında ise karaktere nedensel motivasyon sağlayan nesnenin görsel olarak izleyiciye aktarılmasında işlevsellik kazanmıştır. Orta çekimden ise, filmlerin tümünde, karakterin çevresi ile olan ilişkisinin ortaya çıkarılmasında yararlanılmıştır. Filmlerde en çok yararlanılan kamera açıları ise; göz düzeyi, alt aı, üst aı ve kuşbakışı açısıdır. Alt aı ve üst açıdan, karakterin içerisinde bulunduğu durumun ortaya çıkarılmasında faydalanılırken, kuşbakışı açısı karakterlerin yalnızlığının ortaya çıkarılmasında işlevsellik kazanmıştır. Gz düzeyinden ise, öznel bakışın ve yakın çekimin aksine, olaylara nesnel bir bakış kazandırmak amacıyla faydalanılmıştır.

nl, tüm filmlerinde, çok katmanlı bir sahne düzeni yaratarak, alan derinliğinden iki amaca yönelik faydalanılmıştır. Birincil amaç, ön planda ana karaktere, arka planda ise yan karakterlere yer vererek, ana karakterin sahip olmadığı enformasyonu izleyiciye iletmek. İkincil amaç, ana karakteri dış dünya ile birlikte ele alarak, çevresiyle olan ilişkisindeki konumunun belirlenmesidir. İncelenen tüm filmlerde, dış mekan çekimlerinde güneş işığından faydalanıldığı görülmektedir. Çoğunlukla ise, güneş işığı karakteri arkadan aydınlatarak siluetler yaratılmıştır. İç mekan çekimlerinde ise, en çok faydalanılan aydınlatma yöntemlerinden ilki, yüksek kontrastlı aydınlatma yöntemidir. Bu yöntemden faydalanılmasının amaı, ana karakterin içerisinde bulunduğu mekana dair bilgiyi izleyiciye detaylarıyla aktarmaktır. İkincisi ise, loş aydınlatma yöntemidir. Yönetmen, bu yöntem ile, karakterlerin ve dekorun bazı kısımlarının karanlıkta kalmasını sağlayarak, sahne atmosferinin yaratılmasını amaçlar.

Filmlerin tümünde, karakterlerin içerisinde bulunduğu evren (taşra, metropol, dini mekan olarak cami), bir dekora dönüşerek film yapısının oluşturulmasına katkı sunmuştur. Bu yönüyle, ünlü'nn tüm filmlerinde mekan düzenlemelerini gerçekçi bir bakış açısıyla sunduğunu söylemek mümkündür. Filmlerin çoğu, suç filmi uylaşmalarını taşıdığı için mekan olarak karakollar ve sorgu odalarına sıklıkla rastlanmaktadır. Karakterlerin kostümleri ise, anlatı akışının gerekleştiğe mekan ile uyum içerisindedir. Aynı zamanda filmlerdeki kostümler, karakterlerin kişisel özelliklerinden de ipuçları taşımaktadır. Dekorun bir öğesi olarak aksesuarlar, Onur nl filmlerinde önemli bir yere sahiptir. Film içerisinde belirli aralıklarla yer

verilen aksesuarlar bir motife dönüşerek, filmin temasını anlamsal olarak desteklemektedir. Filmlerin büyük bir çoğunluğunda ise, bu aksesuarlar nedensel motivasyona dönüşerek, anlatının gelişim kazanmasına katkı sağlarlar.

nl, sahip olduğu kurgu biğemiyle, devamlılık kurgusu kurallarını benimsemektedir. Bu nedenle, filmlerde olay örgüsü zamansal düzenin içerisinde sunulur. Ancak, faydalanılan yinelemeli kurgu tekniği ile zamansal düzen sekteye uğratarak, hareketler ve diyaloglar arası devamlılık bozulur. Geçiş yöntemlerinden ise en çok kesmeyi kullanan ünlü'nn, tüm filmlerinde ortak olarak faydalandığı geçiş yöntemleri kararma-açılma ve sesle geçiştir. Filmlerde, kararma ve açılmadan sekans arası geçişlerde faydalanılırken, sesle geçişten sahneler arası duygu durumunun dengelenmesinde faydalanılmıştır. Filmlerin tümünde ön plana çıkan kurgu tekniği ise, ağır çekimdir. Filmlerin bir kısmında, aksiyon duygusunun vurgulanmasında işlevsellik kazanan ağır çekim, bir kısmında ise dramatik olarak yoğunluk iğeren sahnelerde sahne duygusunun oluşturulmasına katkı sağlamıştır. Yönetmenin, diğer biçemsel öğelerin de katkısı ile tüm filmlerinde ritmik kurgudan faydalandığını söylemek mümkündür.

Onur nl sinemasında ses kuşağı, film yapısının oluşturulmasında önemli bir yere sahiptir. Filmlerde, sesin bir öğesi olarak diyalog, anlatının gelişim kazanmasında rol oynar. Filmlerin tümüne hakim olan karaktere dayalı anlatım, enformasyon aktarımında diyaloglardan faydalanır. Diyalogların bir diğer işlevi ise, karakterlerin kişisel özelliklerine dair bilgi sağlamasıdır. Onur nl sinemasının konuşkan karakterlerine dair bilgi, ilişkide oldukları karakterler üzerinden, diyaloglar aracılığıyla seyirciye sunulur. Karakterlerin iç çatışmasının anlaşılmasında da diyaloglar işlevsellik kazanır.

Müzik, Onur nl filmlerinin ön plana çıkan biçemsel öğelerinden biridir. Yönetmen, müzik kullanımından birçok amaca yönelik faydalanmıştır. Filmlerin aksiyon iğeren sahnelerinde, yüksek ritimli müziklerden faydalanılarak gerilim duygusunun yaratılması sağlanmıştır. İekli ilişkilerin ön plana çıktığı sahnelerde, duygusal müzik kullanımına gidilerek sahnelerdeki romantizm duygusu pekiştirilmiştir. Filmlerde müzik kullanımının son işlevi ise, dramatik yoğunluk iğeren sahnelerin izleyici üzerindeki etkisinin artırılmasıdır. *Celal Tan ve Ailesinin Aşırı Acıklı Hikayesi* filminde ise, müzik kullanımını diğer filmlerin aksine, filmdeki kara mizahın ortaya çıkarılmasında işlevsellik kazanarak, dramatik yoğunluk iğeren sahnelerde ritmik müziklere yer verilmiştir. *Güneşin Oğlu* filmi haricinde ise, Onur nl sinemasında ses efektinden faydalanılmamıştır.

Onur nl, film üretiminde bulunduğu Yeni Türk sinemasında, dönemin hakim biçemsel anlayışının yanı sıra, yukarıda saptanan biçemsel öğeleri içerisinde barındıran kendisine özgü bir sinema diline sahiptir. Bu sinema dili, ünlü'y çağdaşı olan yönetmenler arasında ayrıksı bir yere konumlandırmaktadır. İncelenen filmlerden yola çıkarak, yönetmenin sahip olduğu kişisel biğemin, dönemin sinema anlayışı ile ortaklaştığı/ayırıştığı noktalara sahip olduğunu söylemek

mümkündür. Onur nl sineması, sahip olduğu özgün biçem ile popüler(ticari) sinema ile sanat sineması(Yeni Türk sineması, bağımsız sinema, yönetmen sineması) arasında gelişim göstermektedir.

Yeni Türk sineması, olaya dayalı anlatı yerine karaktere dayalı anlatıyı benimsemektedir. Onur nl sineması ise, türsel uylaşımları içerisinde barındırması nedeniyle, olaylar anlatının gelişim kazanmasına katkı sağlamaktadır. Klasik anlatı ile özdeşleşen, olay örgüsünün doğrusal bir akışa sahip olması, ünlü'nn filmlerinde de ortaya çıkan anlatısal bir özelliktir. Ancak, filmlerde bu özellikten, zamansal sıklık kullanımına gidilerek esnek bir şekilde faydalanılmıştır. Yeni Türk sinemasındaki doğrusal akış, karakterlerin davranışına dayalı bir şekilde gelişim göstermez. Karakterler, gündelik yaşam içerisinde dramatik yoğunluğu düşük olaylar ile karşı karşıya kalır. Onur nl sinemasında ise, olay örgüsünün gelişim kazanmasında karakterlerin eylemleri önemli bir yere sahiptir. Olaylar, karakterlerin eylemleri ile değişim ve dönüşüm yaşayarak, bir sonraki olaya dair nedensel bilgiyi sunarlar. Ancak, bu nedensellik ilişkisi tutarlı bir motivasyona sahip değildir. Bu nedenle, film boyunca çizgisel bir akışa sahip olan anlatı, olaylar arasında nedensellik ilişkisinin tutarlı bir motivasyona sahip olmaması nedeniyle, sonuç bölümünde başlangıç noktasına döner.

Yeni Türk sinemasının, içine kapanık, psikolojik olarak tanımlanamayan karakterlerinin yerini, Onur nl sinemasında çevresi ile ilişki içerisinde olan konuşkan karakterler almıştır. Üstelik, nl'nn karakterleri "teki" olarak tanımlanamayan, orta sınıf statülerde, gerçek ve gerçek üstü glere sahip karakterlerdir. Ancak, bu karakterler sahip oldukları glere rağmen karşı karşıya kaldıkları olayların üstesinden gelemeyip, filmin temel çatışmasını çözüme kavuşturamazlar. Bu doğrultuda, Onur nl sineması karakterlerinin, klasik anlatıya özgü kahraman özelliklerine sahip olmalarına rağmen, kahraman eylemselliğine sahip olmadıklarını söylemek mümkündür. Filmlerdeki karakterlerin tümü, net olarak ifade edilen kişisel özelliklere sahip değildir. Karakterler, iyi ve kötü, akıllı ve akılsız, cesur ve korkak olarak tanımlanamazlar. Bu yönüyle, Onur nl sinemasının karakterleri ile Yeni Türk sineması karakterleri benzerlik göstermektedir. Yeni Türk sinemasında görünürlük kazanan görevini kötüye kullanan kamu yetkililerine, Onur nl sinemasında da sıklıkla rastlarız. nl, polislik, akademisyenlik gibi meslek grupları özelinde, sistem ve statüko eleştirisi geliştirmektedir.

Yeni Türk sinemasında minimal düzeyde faydalanılan kamera hareketlerinden, Onur nl sıklıkla faydalanmaktadır. nl'nn sinemasında kameradan, ana karakterin içerisinde bulunduğu aksiyon sahnelerinin tümünde oldukça aktif bir şekilde faydalanılmaktadır. Oyle ki, yönetmen, anlatının görselleştirilmesinde kendisine özgü stilistik tercihlerde bulunmuştur. Sahne içerisinde, karakterlerin davranışlarının aktarılması özgün kamera hareketleri ile gerçekleştirilmiştir. Mekan ile karakter arasındaki ilişkinin kurulmasında da, sahneler çekimler halinde değil, kameranın hareketli bir şekilde kullanılması ile tek çekim halinde sunulmuştur.

Çoğunlukla, Yeni Türk sinemasında, karakterlerin gündelik yaşam içerisindeki deneyiminin aktarılmasında faydalanılan alan derinliği, Onur nl sinemasında, anlatıya gelişim kazandıracak eylemlere yer verilmesinde işlevsellik kazanmıştır. Filmlerde, n planda ana karaktere yer verilirken, arka planda ana karakteri etkileyecek olaylar yaşanmaktadır. Bu yönüyle, ünlü'nn alan derinliğinden, filmde atmosfer yaratımına yönelik değil, filmin anlatsal olarak gelişim kazanmasına yönelik faydalandığını söylemek mümkündür. Yine, Yeni Türk sinemasında gerçeklik algısının oluşturulmasında işlevsellik kazanan aydınlatma yöntemleri, Onur nl sinemasında aynı amaca yönelik kullanılmıştır. nl, karakterlerin içerisinde bulunduğu mekana ve karakterlerin öznel açılarına yer verdiği sahnelere bağlı olarak, gün ışığından ya da doğal aydınlatma yöntemlerinden faydalanmaktadır. Bu durum kimi filmlerde, mum ışığı olarak karşımıza çıkarken, kimi filmlerde ise sorgu odalarındaki spot ışıklar olarak karşımıza çıkar. Buradan hareketle, Onur nl sinemasında, aydınlatma kaynağının gerçeklik algısı oluşturmak üzerine düzenlendiğini söylemek mümkündür.

Yeni Türk sinemasında, dekor, kostüm, aksesuar ve makyajdan gerçeklik algısı yaratılmasında faydalanılmaktadır. Onur nl sinemasında ise, mizansenin bu öğelerinden, karakterlerin kimi zaman gerçek üstü güçlerini ieren, kimi zaman ise "absürt" bir görünüm kazanan kişisel özelliklerinin aktarılmasında yararlanılmıştır. nl'nn karakterleri, içerisinde buldukları mekan, psikolojik olarak bağlılık duydukları aksesuarlarla tanımlanmaktadır: Kamuran ve masaj koltuğu, Musa Rami ve cami, şevket ve trenler, Fikri şemsigil ve teleskop, Cemal ve bluetooth kulaklık, Salim ve silah, Ebrahim ve ha figürü. Bu yönüyle, yönetmenin mizansenin öğelerinden faydalanma amacıyla, Yeni Türk sinemasındaki mizansenin işlevleri arasında farklılıklar olduğunu ifade etmek mümkündür.

Devamlılık kurgusunun kimi zaman benimsendiği, kimi zaman ise reddedildiği Yeni Türk sinemasında, kurgunun teknik imkanlarından bir illüzyon yaratmak amacıyla değil, gerçeklik algısının oluşturulmasında faydalanılmaktadır. Onur nl sinemasında ise, çoğunlukla kurgusal biçem, devamlılık kurgusu kuralları benimsemektedir. Ancak, karakterlerin kişilik özelliklerine dayalı gerçek üstü durum ve olaylarda, bu kurgu gevşeklik kazanarak devamlılık sekteye uğratılır. Devamlılığın sekteye uğratılmasında ise, stilistik bir yana sahip olan yinelemeli kurgudan faydalanılmaktadır. Popüler(ticari) sinemaya özgü kurgu tekniklerinden müzik ile geçiş ise, ünlü'nn sıklıkla faydalandığı geçiş yöntemlerinden bir tanesidir. Bu geçiş yöntemi ile, iki sahne arasındaki hareket devamlılığı desteklenerek, sahneler arası duygu durumu düzenlenir. nl, aksiyon ieren sahnelerin düzenlenmesinde ağır çekimden faydalanarak, karakterin eyleminin pekiştirilmesini sağlamaktadır. Bu doğrultuda, Onur nl sinemasında kurgudan, gerçeklik algısının yaratılmasında değil, olaylara ve karakterin davranışlarına yönelik enformasyon alanı yaratılmasında faydalandığını ifade etmek mümkündür. Özetle, nl'nn kurgusal biçemi ile Yeni Türk sinemasındaki kurgusal biçem farklılık göstermektedir.

Onur nl sinemasında ses ve müzik, film yapısının oluşturulmasında oldukça önemli bir yere sahiptir. Filmlerin tümünde karakterler oldukça konuşkan, hayata dair söyleyecekleri olan kimselerdir. Bu nedenle, ünlü'nn sinemasında karaktere dair enformasyonun büyük bir çoğunluğu, diyaloglar aracılığıyla edinilmektedir. Yeni Türk sinemasında ise, karakterlerin büyük bir kısmı içine dönük, çevresi ile ilişkisi olmayan kimselerdir. Karakterlere dair enformasyon, çoğunlukla, karakterin davranışları, bulunduğu mekandaki konumu ya da yüz ifadelerinden sağlanmaktadır. Müzik kullanımından ise, minimal bir seviyede faydalanılmakta ya da müziğe yer verilmemektedir. Onur nl sinemasında ise, müzik birçok amaca yönelik kullanılmaktadır. nl'nn sinemasında müzikten; karakterin içerisinde bulunduğu duygu durumunun desteklenmesinde, aksiyon duygusunun aktarılmasında, sahneler arası geçişlerde iki sahne arasındaki duygu durumunun dengelenmesinde faydalanılmaktadır.

Özetle, 2000 sonrasında film üretmeye başlayan Onur nl, kendisine özgü anlatımı, stilistik araçlardan faydalanma biçimi ile üretimde bulunduğu Yeni Türk sineması içerisinde farklı bir yere konumlanmaktadır. Onur nl sinemasında, popüler(ticari) sinema anlayışına özgü sinemasal kodlarla, Yeni Türk sinemasına özgü sinemasal kodlar melezleşmiştir. nl'nn sinemasal biçimi; orta sınıf insanların çevresi ile i dünyasında yaşadığı çatışmaları temel alan, karakterlerin iyi ya da kötü olarak tek boyutlu tanımlanmadığı, karaktere dair psikolojik derinliğin aile, toplum, kişi ilişkileri çerçevesinde sağlandığı anlatısal özelliklere sahiptir. Onur nl sinemasında klasik anlatı yapısı kuralları benimsenmesine rağmen, bu kurallar; olaylar arasındaki nedensellik ilişkisinin tutarlı bir motivasyona sahip olmaması, kahramanın karşısına çıkan engelleri aşamaması, zamansal sıklıktan faydalanılması gibi özelliklerle ihlal edilmektedir.

Onur nl'nn biçimini oluşturan stilistik özellikleri; sahnelerde ön plana çıkan duygu durumlarının vurgulanmasında özel stilistik imkanlardan faydalanılması, sahnelerdeki dramatik yoğunluğun izleyiciye aktarılmasında kamera hareketlerinin işlevsellik kazanması, olay örgüsünün gelişim göstermesinde alan derinliğinin ve ereve düzenlemesinin ön plana çıkması olarak aktarmak mümkündür. Dekor, kostüm ve aksesuar gibi mizansen öğelerinin nedensel motivasyon oluşturarak anlatının gelişimine katkı sağlaması, devamlılık kurgusunun yinelemeli kurgu tekniği ile sekteye uğratılması, ses ve müziğin filmin sürekliliğini sağlamasının yanında, karakterlerin kişilik özelliklerinin ve psikolojik durumlarının ortaya çıkarılmasında işlevsellik kazanması, Onur nl sinemasının biçimsel özelliklerini oluşturmaktadır.

KAYNAKLAR

- [1]. Abisel, N. (2003). *Sessiz sinema*. İstanbul: Om Yayınevi.
- [2]. Abisel, N. (2005). *Türk sineması üzerine yazılar*. Ankara: Phoenix Yayınevi.
- [3]. Adanır, O. (2003). *Sinemada anlam ve anlatım*. İstanbul: Alfa Yayınları.
- [4]. Aksoy, S. (2011). Son dönem Türk sinemasında kadın kimliği. . Yılmazkol (Ed.). *2000 Sonrası Türk Sinemasına Eleştirel Bakış* içinde (ss. 225-251). İstanbul: Metamorfoz Yayıncılık.
- [5]. Akyürek, F. (2004). *Senaryo yazarı olmak senaryo yazmak*. İstanbul: MediaCat Kitapları.
- [6]. Aristoteles. (2018). *Poetika*. (ev. A. Çokona ve . Aygün). İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- [7]. Arnheim, R. (2002). *Sanat olarak sinema*. (ev. R. nal). Ankara: Öteki Yayınevi.
- [8]. Arpad, B. (1959). Türk sinemasının kırk yılı (1919-1959). *Sinema-Tiyatro Dergisi*, 5, 6-8.
- [9]. Aslanyürek, S. (2004). *Senaryo kuramı*. İstanbul: Pan Yayıncılık.
- [10]. Astruc, A. (1968). Yönetim nedir ?. (ev. S. Birsel). *Türk Dili Dergisi Sinema zel Sayısı*, 196, 461-464.
- [11]. Astruc, A. (2010). Yeni avangardın doğuşu: kamera-kalem. A. Karadoğan (Ed.). *Sanat Sineması zerine Yaklaşımlar ve Tartışmalar* içinde (ss. 21-27). (ev. N. zer). Ankara: De Ki Yayınevi.
- [12]. Atam, Z. (2011). *Yakın plan yeni Türkiye sineması*. İstanbul: Cadde Yayınları.
- [13]. Ayça, E. (1996). Yeşilçam'a bakış. S. M. Dinçer (Ed.). *Türk Sineması zerine Düşünceler* içinde. (ss. 129-148). Ankara: Doruk Yayıncılık.
- [14]. Bazin, A. (2012). *Politique des auteurs* zerine. (ev. A. Yeşilyurt). *Sinecine Dergisi*, 3(1), 93-103.
- [15]. Bazin, A. (2011). *Sinema nedir?*. (ev. İ. Şener). İstanbul: Doruk Yayınları.
- [16]. Bordwell, D. (1997). *On the history of film*. Cambridge: Harvard University Press.
- [17]. Bordwell, D. (2010). Yoğunlaştırılmış devamlılık kurgusu: Çağdaş Amerikan sinemasında görsel slup. Y. G. Topçu (Ed.). *Hollywood'a Yeniden Bakmak* içinde (ss. 58- 83). (ev. Y. G. Topçu). Ankara: De Ki Yayınevi.
- [18]. Bordwell, D. (2010). Sanat sineması anlatımı. A. Karadoğan (Ed.). *Sanat Sineması zerine* içinde (ss. 125-179). (ev. E. S. Onat). Ankara: De Ki Yayınevi.
- [19]. Bordwell, D. ve Thompson, K. (2012). *Film sanatı*. (ev. E. Yılmaz ve E. S. Onat). Ankara: De Ki Yayınevi.
- [20]. Bulut, . (2003). *Avrupa resminde üslup ve anlam ilişkisi*. İstanbul: Arkeoloji ve Sanat Yayınları.
- [21]. Buscombe, E. (1973). The ideas of authorship. *Screen*, 14, 3, 75-85.
- [22]. Bker, S. (1985). *Sinemada anlam yaratma*. Eskişehir: Anadolu Üniversitesi Yayınları.
- [23]. Bker, S. (1986). Auteur kuram zerine. *Ve Sinema Dergisi*, 2, 68-74.
- [24]. Büyükdüvenci, S. ve ztrk, S. R. (1997). *Postmodernizm ve sinema*. Ankara: Bilim Sanat Yayınları.
- [25]. Chatman, S. (2008). *yk ve söylem*. (ev. . Yaren). Ankara: De Ki Yayınevi.
- [26]. Corrigan, T. (2015). *Film eleştirisi*. (ev. A. Grata). Ankara: Dipnot Yayınları.

- [27]. Coşkun, E. (2009). *Türk sinemasında akım araştırması*. Ankara: Phoenix Yayınevi.
- [28]. Daldal, A. (2005). *1960 Darbesi ve Türk sinemasında toplumsal gerçekçilik*. İstanbul: Homer Kitabevi.
- [29]. Dmytryk, E. ve Dmytryk, J. P. (2011). *Sinemada yönetmenlik oyunculuk kurgu*. (ev. İ. Şener). İstanbul: Doruk Yayıncılık.
- [30]. Doğan, M. H. (1998). *Estetik*. İzmir: Dokuz Eylül Üniversitesi Yayınları.
- [31]. Eisenstein, S. M. (1985). *Film biçimi*. (ev. N. zn). İstanbul: Payel Yayınevi.
- [32]. Field, S. (2013). *Senaryo: senaryo yazımının temelleri*. (ev. Ş. Erol). İstanbul: Alfa Yayınları.
- [33]. Fischer, E. (1990). *Sanatın gerekliliği*. (ev. C. apan). İstanbul: Payel Yayınları.
- [34]. Gabriel, T. H. (2007). nc dünya filmlerine ilişkin eleştirel bir kurama doğru. (ev. G. Şener). E. Biryıldız ve Z. etin Erus (Eds.). *nc Sinema ve nc Dünya Sineması* içinde (ss. 106-137). İstanbul: Es Yayınları.
- [35]. Giannetti, L. (2014). *Understanding movies*. London: Laurence King Publishing.
- [36]. Gombrich, E. H. (1992). *Sanat ve yanılısama: resim yoluyla betimlemenin psikolojisi*. (ev. A. Cemal). İstanbul: Remzi Kitabevi.
- [37]. Gombrich, E. H. (2009). *Sanatın yks*. (ev. E. Erduran, . Erduran). İstanbul: Remzi Kitabevi.
- [38]. Gnen, M. (2007). *Hollywood sineması*. İstanbul: Es Yayınları.
- [39]. Gunning, T. (2003). Atraksiyon(lar) sineması. (ev. . Yaren). *Sinecine Sinema Araştırmaları Dergisi*, 4(2), 145-153.
- [40]. Güçhan, G. (1999). *Tr sineması, görüntü ve ideoloji*. Eskişehir: Eskişehir Anadolu Üniversitesi Yayınları.
- [41]. Hayward, S. (2012). *Sinemanın temel kavramları*. (ev. U. Kutay ve M. Kavuş). İstanbul: Es Yayınları.
- [42]. Jameson, F. (2008). *Postmodernizm ya da geç kapitalizmin kültürel mantığı*. (ev. N. Plmer ve A. Glc). Ankara: Nirengi Kitap.
- [43]. Kabadayı, L. (2014). *Film eleştirisi*. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- [44]. Kael, P. (2010). emberler ve kareler. A. Karadoğan (Ed.). *Sanat Sineması zerine* içinde (ss. 47-71). (ev. B. Karamış). Ankara: De Ki Yayınevi.
- [45]. Kagan, M. (1993). *Estetik ve sanat dersleri*. (ev. A. alışlar). Ankara: İmge Kitabevi.
- [46]. Karadoğan, A. (2005). Postmodern sinema mı film mi?. *İletişim: Araştırmaları Dergisi*, 3(1-2), 133-160.
- [47]. Kılıç, L. (1994). *Görüntü estetiği*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- [48]. Kıracı, R. (2008). *Film icabı*. Ankara: De Ki Yayınevi.
- [49]. Kıracı, R. (2018). *Sinemanın temelleri*. İstanbul: İthaki Yayınevi.
- [50]. Kirel, S. (2011). *Türk ve dünya sineması üzerine sentezler*. İstanbul: Parşömen Yayınevi.
- [51]. Kırklar, A. (2017). *Onur nl: bir sürü endişe*. İstanbul: Sel Yayıncılık.
- [52]. Kovács, A. B. (2010). *Modernizmi seyretmek: Avrupa sanat sineması, 1950-1980*. (ev. E. Yılmaz). Ankara: De Ki Yayınları.
- [53]. Koca, S. (2018). *Yeni Türk sinemasında biçem*. İstanbul: Literatürk Academia Yayınları.
- [54]. Kubler, G. (1987). *A reductive theory of visual style*. New York: Cornell University Press.

- [55]. Kuyucak Esen, Ő. (2015). *Sinemamızda bir 'auteur' mer Kavur*. İstanbul: Alfa Yayınları.
- [56]. Maktav, H. (2000). Türk sinemasında 12 Eylül. *Birikim Dergisi*, 138, 79-84.
- [57]. Mascelli, J. V. (2007). *Sinemanın 5 temel ögesi*. (ev. H. Gr). Ankara: İmge Kitabevi.
- [58]. Monaco, J. (2001). *Bir film nasıl okunur?*. (ev. E. Yılmaz). İstanbul: Oğlak Yayıncılık.
- [59]. Mkerrem, Z. (2012). *Sinematografi zerine dŖnceler*. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- [60]. Oluk, A. (2008). *Klasik anlatı sineması*. İstanbul: Hayalet Kitap.
- [61]. Onaran, O. (2004). Sinemada müzik kullanımı ve bir rnek: Uzak. C. Pekman ve B. Kılıçbay (Ed.). *Görüntünün Müziği Müziğin Görüntüsü* içinde (ss. 11-23). İstanbul: Pan Yayıncılık.
- [62]. O'Rawe, D. (2014). Büyük sır: sessizlik, sinema ve modernizm. (ev. Y. Tuna). *Sinecine Sinema AraŖtırmaları Dergisi*, 5(1), 115-127.
- [63]. Özden, Z. (2000). *Film eleŖtirisi*. İstanbul: Afa Yayınları.
- [64]. zn, N. (1985). *Sinema uygulayımı-sanatı-tarihi*. İstanbul: Hil Yayınları.
- [65]. zn, N. (1994). *100 soruda sinema sanatı*. İstanbul: Gerçek Yayınevi.
- [66]. zn, N. (2013). *Türk sineması tarihi: 1896-1960*. Ankara: Kitle Yayınları.
- [67]. Pearson, R. (2008). Sinemanın ilk dönemi. G. N. Smith (Ed.). *Dünya Sinema Tarihi* içinde (ss. 30-42). (ev. A. Fethi). İstanbul: Kabalcı Yayınevi.
- [68]. Psteki, N. (2012). *1990 sonrası Türk sineması (1990-2011)*. Kocaeli: Umuttepe Yayınevi.
- [69]. Propp, V. (1985). *Masalın biimbilimi*. (ev. M. Rıfat ve S. Rıfat). İstanbul: Bilim Felsefe Sanat Yayınları.
- [70]. Pudovkin, V. I. (1966). *Sinemanın temel ilkeleri*. (ev. N. zn). Ankara: Bilgi Yayınları.
- [71]. Ryan, M ve Douglas K. (2016). *Politik kamera*. (ev. E. zsayar). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- [72]. Ryan, M. ve Lenos, M. (2012). *Film zmlemesine giriŖ*. (ev. E. S. Onat). Ankara: De Ki Yayınevi.
- [73]. Sarris, A. (2010). Auteur kuramı üzerine notlar. A. Karadoğan (Ed.). *Sanat Sineması zerine YaklaŖımlar ve TartıŖmalar* içinde (ss. 41-47). (ev. B. Kılıçbay). Ankara: De Ki Yayınevi.
- [74]. Sarup, M. (2004). *Post-yapısalcılık ve postmodernizm*. (ev. A. Güçlü). Ankara: Bilim Sanat Yayınları.
- [75]. Scognamillo, G. (2010). *Türk sinema tarihi*. İstanbul: Kabalcı Yayınevi.
- [76]. Serter, S. S. (2005). *Sinemada biçem: Lütfi Ömer Akad sineması*. YayımlanmamıŖ doktora tezi, Anadolu Üniversitesi, EskiŖehir.
- [77]. Smith, G. N. (Ed.). (2008). *Dünya sinema tarihi*. (ev. A. Fethi). İstanbul: Kabalcı Yayınevi.
- [78]. Szen, M. (2003). *Sinemada ses kullanımı*. Ankara: Detay Yayıncılık.
- [79]. Szen, M, ve Tanyeli, U. (2015). *Sanat kavramı ve terimleri sözlüğü*. İstanbul: Remzi Kitabevi.
- [80]. Suner, A. (2006). *Hayalet ev yeni Türk sinemasında aidiyet, kimlik ve bellek*. İstanbul: Metis Yayınları.
- [81]. Stam, R. (2014). *Sinema teorisine giriŖ*. (ev. S. Salman ve . Asatekin). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- [82]. Teksoy, R. (2005). *Rekin Teksoy'un sinema tarihi*. İstanbul: Oğlak Yayıncılık.
- [83]. Topçu, Y. G. (2010). Hollywood biçeminin izinde. S. Bker ve Y. G. Topçu (Eds.). *Sinema: Tarih-Kuram-EleŖtiri* içinde (ss. 130- 137). İstanbul: Kırmızı Kedi Yayınevi.

- [84]. Toprak, M. (2013). *Filmin dili kurgu*. İstanbul: Kalkedon Yayınları.
- [85]. Tunç, E. (2012). *Türk sinemasının ekonomik yapısı (1896-2009)*. İstanbul: Doruk Yayıncılık.
- [86]. Türk Dil Kurumu Szlg. (2018). 23 Kasım 2018 tarihinde www.tdk.gov.tr adresinden alınmıştır.
- [87]. Tzioumakis, Y. (2015). *Amerikan bağımsız sineması*. (Çev. E. zkan). İstanbul: Doruk Yayınları.
- [88]. Van Eck, C, ve Mcallister, J. (1995). *The question of style in philosophy and the arts*. Cambridge: Cambridge University Press.
- [89]. Vardar, B. (2000). *Sinema ve televizyon görüntüsünün temel ğeleri*. İstanbul: Beta Yayınları.
- [90]. Vincenti, G. (1993). *Sinemanın yüzyılı*. (Çev. E. Ayça). İstanbul: Evrensel Yayınları.
- [91]. Vineyard, J. (2010). *Sinemada çekim teknikleri*. (Çev. G. Rızaoğlu). İstanbul: İstanbul Organizasyon Yayınları.
- [92]. Wollen, P. (2004). *Sinemada göstergeler ve anlam*. (Çev. Z. Aracagk ve B. Doğan). İstanbul: Metis Yayıncılık.
- [93]. Wollen, P. (2010). Godard ve karşı sinema: Doğu Rüzgarı. A. Karadoğan (Ed.). *Sanat Sineması zerine* içinde (ss. 113-125). Ankara: De Ki Yayınları.
- [94]. Wölfflin, H. (2015). *Sanat tarihinin temel kavramları*. (Çev. A. Cemal). İstanbul: Hayalperest Yayınevi.
- [95]. Yalçinkaya, I. (1978). Taş devirleri sanatında teknik ve stil. *Ankara Üniversitesi Dil Tarih ve Coğrafya Fakültesi Dergisi*, 29(4), 67-82.
- [96]. Yaylagül, L. (2010). Hollywood: tarihi, ekonomisi, ideolojisi. Y. G. Topçu (Ed.). *Hollywood'a Yeniden Bakmak* içinde (ss. 9-24). Ankara: De Ki Yayınları.
- [97]. Ziss, A. (2011). Estetik: gerçekliği sanatsal özümsemenin bilimi. (Çev. Y. şahan). İstanbul: Hayalbaz Kitap.

ÖZGEÇMİŞ

Adı ve Soyadı : Gülnur Gzbek
Doğum Tarihi : 24.10.1994
E-mail : gozubekgulnur@gmail.com
ğrenim Durumu :

Derece	Bölüm/Program	niversite	Yıl
Lisans	Gazetecilik	Erciyes Üniversitesi	2012 - 2016
Yüksek Lisans	Radyo, Sinema ve Televizyon	Mersin niversitesi	2016 -

