



**T.C.  
EGE ÜNİVERSİTESİ  
Sosyal Bilimler Enstitüsü**

**WES ANDERSON FİMLERİNDE MİZANSEN  
KURULUMU**

Yüksek Lisans Tezi

**ENGİN ALTUN**

**Radyo Televizyon ve Sinema Anabilim Dalı**

**İZMİR**

**2019**

**T.C.**  
**EGE ÜNİVERSİTESİ**  
**Sosyal Bilimler Enstitüsü**

**WES ANDERSON FİLMLERİNDE MİZANSEN  
KURULUMU**

**Yüksek Lisans Tezi**

**ENGİN ALTUN**

**Tez Danışmanı: Prof. Dr. Lale Kabadayı**

**Radyo Televizyon ve Sinema Anabilim Dalı**

**Radyo Televizyon ve Sinema Yüksek Lisans Programı**

## ETİK KURALLARA UYGUNLUK BEYANI

Ege Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Müdürlüğüne sunduğum “WES ANDERSON FİMLERİNDE MİZANSEN KURULUMU” adlı yüksek lisans/doktora tezinin tarafımdan bilimsel, ahlak ve normlara uygun bir şekilde hazırlandığını, tezimde yararlandığım kaynakları bibliyografyada ve dipnotlarda gösterdiğimi onurumla doğrularım.

Engin Altun





T.C.EGE ÜNİVERSİTESİ  
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ



YÜKSEK LİSANS

TEZ SAVUNMA TUTANAĞI

**ÖĞRENCİNİN**

Adı Soyadı : Engin ALTUN

Numarası : 92150001552

Anabilim Dalı : Radyo Televizyon ve Sinema Anabilim Dalı

Tez Başlığı (Türkçe) : Wes Anderson Filmlerinde Mizansen Kurulumu

Tez Başlığı (İngilizce) : Mise-en-scene Setup in Wes Anderson's Films

Tez Savunma Tarihi : 21.10.2019

Tez Başlığı Değişikliği Varsa Yeni Başlık:

**JÜRİ ÜYELERİ**

**Jüri Başkanı**

Unvan, Adı, Soyadı : Prof.Dr.Lale KABADAYI (Danışman)

Karar :  Başarılı  Başarısız  Düzeltme

İmza : .....

**Jüri Üyesi**

Unvan, Adı, Soyadı : Prof.Dr.Huriye KURUOĞLU

Karar :  Başarılı  Başarısız  Düzeltme

İmza : .....

**Jüri Üyesi**

Unvan, Adı, Soyadı : Dr.Öğr.Üyesi Dilan TÜYSÜZ

Karar :  Başarılı  Başarısız  Düzeltme

İmza : .....

**TEZ HAKKINDA JÜRİNİN GENEL GÖRÜŞÜ**

(Jüri Başkanı Tarafından Doldurulacaktır)

Tez savunması sonucunda öğrenci tarafından hazırlanan çalışma;

Oybirliğiyle

Oy çokluğuyla

**Başarılıdır**

**Düzeltilmelidir**

**Başarısızdır**

- Bu tutanak üç (3) işgünü içerisinde jüri üyelerinin raporlarıyla beraber Anabilim Dalı Başkanlığı üst yazısıyla Enstitü Müdürlüğüne gönderilmelidir.
- Tezli yüksek lisans programlarında düzeltme alan öğrencinin 3 (üç) ay içerisinde yeniden savunmaya girmesi zorunludur.



## ÖNSÖZ

Yüksek Lisans bölümüne başladıktan sonra merakla incelediğim sinematografi konusu üzerine çalışma yapmak ihtiyacı hissederek, danışmanım olması için kendisinden ricada bulunduğum Prof. Dr. Lale Kabadayı ile birlikte tez konum olarak yönetmen Wes Anderson'ı ve filmlerini irdelemeyi uygun bulduk. Ardından yapmış olduğum okumalarla sinematografi konusunda kendimi geliştirerek, o güne kadar izlediğim filmlere farklı ve teknik bir gözle bakma imkânı buldum. Hocamızın sinema filmi izleyip teknik analizini yaparken 'hazzı kırmak' önerisini göz önünde bulundurarak, Wes Anderson filmlerini teknik açıdan inceleyip sinematografik ve mizansene yönelik tercihlerinin içeriğini ve sonuçlarını ortaya koymaya çalıştım. Neticesinde okumuş olduğum kitap ve araştırmalar, iş hayatımda ve sosyal hayatımda kameraya ve sinematografik uygulamalara bakış açımı değiştirip geliştirdi.

İZMİR/02.10.2019

ENGİN ALTUN

## ÖZET

Auteur kuramı, yönetmenin filmin tek yaratıcısı konumunda olduğu bir sinema düzenini ifade etmektedir. Yönetmenin kişisel üslubunun filmlerinde tanınabilmesi, kuramın en önemli şartını oluşturmaktadır. Kuramın ortaya çıkışından itibaren auteur olarak değerlendirilen yönetmenlerin filmleri incelenerek, bir yönetmenin hangi şartlarda auteur olarak değerlendirileceği sorusu tartışılmıştır. II. Dünya Savaşı sonrası ülkelerindeki sinema yaratım sürecinden rahatsız olan Fransız eleştirmenlerce ortaya atılan auteur yaklaşımı, zamanla uluslararası anlamda kabul görerek sinemanın ve yönetmenin değerini arttıran eleştirel bir kurama dönüşmüştür.

Wes Anderson, çağdaş Amerikan sinemasının önemli auteur yönetmenlerinden biri olarak kabul edilmektedir. Senaryosunu yazdığı ve yönetmenliğini yaptığı filmlerde tanınabilmesini sağlayan, mizansen unsurlarında dikkat çeken kişisel tercihleri, yönetmenin araştırma konusu olarak seçilmesini sağlayan önemli faktörlerden biridir. Dekor, kostüm, set tasarımı, kamera hareketleri ve kompozisyon konusundaki özgün tercihleri, örneğin yönetmeni diğer yönetmenlerden ayıran renk tercihleri, onun günümüz sinemasında önemli bir başarı ve takipçiye ulaşmasını sağlamıştır.

Çalışmanın birinci bölümünde auteur kuramının tanımı ve ortaya çıkış süreci ele alınırken, ikinci bölümde sinemada mizansen unsurlarının çeşitleri ve teknik tanımlara yer verilmiştir. Çalışmanın üçüncü ve son bölümünde ise, auteur yönetmen tanımına uyan filmleriyle Wes Anderson'ın, çektiği dokuz uzun metrajlı filmin mizansen yapıları ve sinematografik unsurları incelenerek, araştırma konusunun temelini oluşturan irdeleme ve karşılaştırmalar gerçekleştirilmiştir.

**Anahtar Kelimeler:** Auteur, Mizansen, Sinematografi, Kompozisyon,  
Wes Anderson

## ABSTRACT

Auteur theory is pointing to a fact that director is the most essential part of the film process. The personal style of the director in a film is the major requirement in auteur theory. With the history of the auteur theory, the directors who were known as auteurs films have been criticized and reviewed in order to find out in which terms a director should be named as an auteur. The auteur theory which was established by cinema critics in France who were not satisfied with the cinematic approach in their country, has been a theory that was agreed upon in globally and raised the importance of both the director and the film itself.

Wes Anderson is one of the most important auteur directors in modern American Cinema. One of the main reasons why I chose Wes Anderson to be the subject of my thesis is because his personal choices of mise-en-scène elements that makes him recognizable in his films that he both directs and writes the scripts. His unique choices in setting, costume, production design, camera movement, composition and the color palette in his films separates him from other directors and gives him a reputation and fame in cinema nowadays.

In the first part of this thesis, the auteur theory definition and its origins and in the second part types and the technical definitions of the mise-en-scène will be researched. And in the third and the last part of the thesis, the director Wes Anderson that fits to the expression 'Auteur' and his nine feature films mise-en-scène and cinematographic elements will be the basis of this research.

**Keywords:** Auteur, Mis-en-scène, Cinematography, Composition, Wes Anderson

## İÇİNDEKİLER

ÖNSÖZ.....	i
ÖZET.....	ii
ABSTRACT.....	iii
İÇİNDEKİLER.....	iv
RESİMLER LİSTESİ.....	viii
GİRİŞ.....	1

## BİRİNCİ BÖLÜM

### AUTEUR KURAMIN TANIMLANMASI

1.1 Auteur Yaklaşımı Öncesi Fransız Sinema Ortamı.....	7
1.2 François Truffaut, André Bazin Ve Jean Luc Godard'ın Auteur Yaklaşım'a Etkileri.....	11
1.3 ABD'de Auteur Kuramının Durumu.....	16
1.4 1990 Sonrası Sinemada Auteur Yönetmen.....	23

## İKİNCİ BÖLÜM

### SİNEMADA MİZANSEN KURULUMU VE ÖĞELERİ

2.1 Mizansenin Tanımı.....	27
2.2 Dekor Ve Set Tasarımı.....	28
2.3 Kostüm Ve Makyaj.....	31
2.4 Aydınlatma.....	33
2.4.1 Anahtar Işık.....	36
2.4.2 Dolgu Işık.....	37
2.4.3 Arka Işık.....	38
2.5 Sinematografi.....	39
2.5.1 Kompozisyon.....	41

2.5.1.1 Açık Ve Kapalı Kompozisyon .....	42
2.5.1.2 Üçte Bir Kuralı .....	45
2.5.1.3 Dengesiz Kompozisyon.....	47
2.5.1.4 Simetrik Kompozisyon.....	48
2.5.2 Renk.....	50
2.5.3 Kamera Hareketleri.....	54
2.5.3.1 Pan Hareketi .....	55
2.5.3.2 Tilt Hareketi .....	56
2.5.3.3. Zoom Hareketi.....	57
2.5.3.4. İleri Ve Geri Kaydırma Hareketi.....	57
2.5.3.5 Steadicam Çekimi .....	58

## ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

### WES ANDERSON FİLMLERİNDE MİZANSEN KURULUMUNUN İNCELEMESİ

3.1 <i>Bottle Rocket</i> Filmine Yönelik Mizansen İncelemesi .....	62
3.1.1 Dekor, Set Tasarımı Ve Kostüm.....	63
3.1.2 Aydınlatma.....	64
3.1.3 Kompozisyon.....	67
3.1.4 Kamera Hareketleri.....	70
3.1.5 Renk.....	70
3.2 <i>Çılgın Liseliler</i> Filmine Yönelik Mizansen İncelemesi.....	75
3.2.1 Dekor, Set Tasarımı Ve Kostüm.....	75
3.2.2 Aydınlatma.....	79
3.2.3 Kompozisyon.....	81
3.2.4 Kamera Hareketleri.....	84
3.2.5 Renk.....	85
3.3 <i>Tenenbaum Ailesi</i> Filmine Yönelik Mizansen İncelemesi .....	89

3.3.1 Dekor, Set Tasarımı Ve Kostüm.....	90
3.3.2 Aydınlatma.....	94
3.3.3 Kompozisyon.....	95
3.3.4 Kamera Hareketleri.....	100
3.3.5 Renk.....	101
3.4 <i>Steve Zissou İle Suda Yaşam</i> Filmine Yönelik Mizansen İncelemesi .....	104
3.4.1 Dekor, Set Tasarımı Ve Kostüm.....	104
3.4.2 Aydınlatma.....	108
3.4.3 Kompozisyon.....	109
3.4.4 Kamera Hareketleri.....	112
3.4.5 Renk.....	113
3.5 <i>Küs Kardeşler Limited Şirketi</i> Filmine Yönelik Mizansen İncelemesi .....	115
3.5.1 Dekor, Set Tasarımı Ve Kostüm.....	116
3.5.2 Aydınlatma.....	118
3.5.3 Kompozisyon.....	121
3.5.4 Kamera Hareketleri.....	124
3.5.5 Renk.....	125
3.6 <i>Yaman Tilki</i> Filmine Yönelik Mizansen İncelemesi .....	127
3.6.1 Dekor, Set Tasarımı Ve Kostüm.....	128
3.6.2 Aydınlatma.....	131
3.6.3 Kompozisyon.....	135
3.6.4 Kamera Hareketleri.....	137
3.6.5 Renk.....	138
3.7 <i>Yükselen Ay Krallığı</i> Filmine Yönelik Mizansen İncelemesi.....	141
3.3.1 Dekor, Set Tasarımı Ve Kostüm.....	141
3.3.2 Aydınlatma.....	143
3.3.3 Kompozisyon.....	146
3.3.4 Kamera Hareketleri.....	149
3.3.5 Renk.....	151

<b>3.8 <i>Büyük Budapeşte Oteli</i> Filmine Yönelik Mizansen İncelemesi .....</b>	<b>154</b>
<b>3.3.1 Dekor, Set Tasarımı Ve Kostüm.....</b>	<b>154</b>
<b>3.3.2 Aydınlatma.....</b>	<b>157</b>
<b>3.3.3 Kompozisyon.....</b>	<b>162</b>
<b>3.3.4 Kamera Hareketleri.....</b>	<b>164</b>
<b>3.3.5 Renk.....</b>	<b>165</b>
<b>3.9 <i>Köpekler Adası</i> Filmine Yönelik Mizansen İncelemesi .....</b>	<b>169</b>
<b>3.3.1 Dekor, Set Tasarımı Ve Kostüm.....</b>	<b>169</b>
<b>3.3.2 Aydınlatma.....</b>	<b>172</b>
<b>3.3.3 Kompozisyon.....</b>	<b>174</b>
<b>3.3.4 Kamera Hareketleri.....</b>	<b>177</b>
<b>3.3.5 Renk.....</b>	<b>178</b>
<b>SONUÇ.....</b>	<b>181</b>
<b>KAYNAKÇA.....</b>	<b>188</b>
<b>TEŞEKKÜR.....</b>	<b>192</b>
<b>ÖZGEÇMİŞ.....</b>	<b>193</b>

## RESİMLER LİSTESİ

Resim 1. <i>Dogville</i> filminden bir kare.....	30
Resim 2. <i>İntikamcılar: Sonsuzluk Savaşı (Avengers: Infinity War)</i> filminden bir kare..	31
Resim 3. <i>Schindler'in Listesi (Schindler's List)</i> filminden bir kare.....	32
Resim 4. <i>Diriliş (Revenant)</i> filminden bir kare.....	34
Resim 5. <i>Yedi (Seven)</i> filminden bir kare.....	35
Resim 6. <i>Köşe Başındakiler (Clockers)</i> filminden bir kare.....	37
Resim 7. <i>Korkak Robert Ford'un Jesse James Suikasti (The Assassination of Jesse James by the Coward Robert Ford)</i> filminden bir kare.....	38
Resim 8. <i>Dr. Garipaşk (Dr. Strangelove)</i> filminden bir kare.....	42
Resim 9. <i>Jurassic Park</i> filminden bir kare.....	43
Resim 10. <i>Ucuz Roman (Pulp Fiction)</i> filminden bir kare.....	45
Resim 11. <i>Jurassic World: Yıkılmış Krallık (Jurassic World: Fallen Kingdom)</i> filminden bir kare.....	46
Resim 12. <i>Zoraki Kral (King's Speech)</i> filminden bir kare.....	48
Resim 13. <i>Cinnet (Shining)</i> filminden bir kare.....	50
Resim 14. <i>Amerikan Güzeli</i> filminden bir kare.....	52
Resim 15. <i>Matrix</i> filminden bir kare.....	53
Resim 16. Kardeşler ve Inez otelin temsil ettiği çıkışsızlığa doğru yürür.....	63
Resim 17. Anthony ve Inez'in birlikte ilk yürüyüşleri.....	64
Resim 18. Karakterler soyguna gitmektedir.....	65
Resim 19. Ağabey ve kardeşin arası açılır ve günbatımında kendi yollarına giderler....	66
Resim 20. Bozulan araba kardeşlerin ilişkilerinin gidişatını temsil etmektedir.....	67
Resim 21. Filmden ekran görüntüsü.....	68
Resim 22. Kardeşlerin ayrılığını sembolize eden günbatımı, çerçevenin kurulumunda önem taşımaktadır.....	69
Resim 23. Dekor ve set tasarımında kırmızı renk.....	71
Resim 24. Inez'in beyaz kıyafetinin saflığın sembolü olarak metaforik kullanımı.....	72
Resim 25. Sarı kıyafet, bozulma, hastalık anlamlarına gelmektedir.....	73
Resim 26. Renk örneği.....	73
Resim 27. Max, devlet okuluna gitmeye başladığında renk paleti değişir.....	76



Resim 28. Max, babasının yanında çalışmaya başlar.....	77
Resim 29. Max'in öğrenci kıyafeti.....	78
Resim 30. Müdür Guggenheim'in odası.....	80
Resim 31. Kompozisyon örneği.....	81
Resim 32. Herman ve Rosemary, Max'in oyununu izler.....	82
Resim 33. Kapalı kompozisyon örneği.....	83
Resim 34. Yanlamasına kaydırma hareketiyle çerçeveye giren öğrenciler ve sabit durmakta olan Max.....	84
Resim 35. Max okuldan atılır.....	86
Resim 36. Mavi renk, denge ve huzuru sembolize etmektedir.....	87
Resim 37. Filmden ekran görüntüsü.....	90
Resim 38. Filmden ekran görüntüsü.....	91
Resim 39. <i>Gybsy Cab</i> isimli korsan taksi.....	92
Resim 40. Chas'in kırmızı Adidas kıyafeti.....	93
Resim 41. Üç kaynaklı aydınlatma uygulaması.....	94
Resim 42. Aydınlatma örneği.....	95
Resim 43. Kompozisyon örneği.....	96
Resim 44. Chas, çocuk yaşta yetişkin bir iş insanı gibi davranmaktadır.....	97
Resim 45. Margot, simetrik çerçeveye uymayan bir şekilde resmedilmiştir.....	98
Resim 46. Richie'nin odasındaki kupalar.....	99
Resim 47. Royal oğlu Chas'i elinden vurur.....	100
Resim 48. Çocuk odasını hastaneye çeviren Royal Tenenbaum.....	102
Resim 49. Chas ve onunla aynı kırmızı kıyafeti giyen çocukları.....	103
Resim 50. Köprünün tırabzanları tekdüzeliği kırmak için yeşil renge sahiptir.....	103
Resim 51. Dekor ve set tasarımında kahverenginin kullanımı.....	105
Resim 52. Hennessey'in son teknolojiye sahip gemisi.....	106
Resim 53. Geminin dekor olarak tanıtımı ve bölümleri.....	107
Resim 54. Aydınlatma örneği.....	108
Resim 55. Eleanor kapının ardında ulaşılmaz bir görünüme sahiptir.....	109
Resim 56. Simetrik olmayan çerçeve sahnede huzursuzluk yaratır.....	110
Resim 57. Eleanor ve Steve sigaralarını birlikte yakarak barışır.....	111

Resim 58. Kapalı çerçeve örneği.....	112
Resim 59. Kırmızı rengin kullanımı.....	113
Resim 60. Renk paleti değişimi.....	114
Resim 61. Renk paleti değişimi.....	114
Resim 62. Dekor ve aksesuar örneği.....	117
Resim 63. Mekân ve set tasarımı örneği.....	118
Resim 64. Aydınlatma örneği.....	119
Resim 65. Aydınlatma örneği .....	120
Resim 66. Aydınlatma örneği .....	120
Resim 67. Simetrik kompozisyon.....	121
Resim 68. Kompozisyon örneği.....	122
Resim 69. Kardeşler annelerinin etrafında otururken kapalı kompozisyon görülür.....	123
Resim 70. Kardeşler dağın zirvesine çıkar.....	124
Resim 71. Rengin sembolik kullanımı.....	126
Resim 72. Rengin sembolik kullanımı.....	126
Resim 73. Dekor örneği.....	129
Resim 74. Badger karakteri kostümü ve ofisiyle bir bankacıyı simgeler.....	129
Resim 75. Ash bir süper kahraman olmak istemektedir.....	130
Resim 76. Aydınlatma örneği.....	131
Resim 77. Aydınlatma örneği.....	132
Resim 78. Aydınlatma örneği .....	133
Resim 79. Aydınlatma örneği .....	134
Resim 80. Aydınlatma örneği .....	134
Resim 81. Mr. Fox savaş öncesi bir konuşma yapar.....	135
Resim 82. Kompozisyon örneği.....	136
Resim 83. İnsanlar Mr. Fox'un çıkmasını beklemektedir.....	129
Resim 84. Rengin kullanım örneği.....	139
Resim 85. Aydınlatma ve renk kullanımı örneği.....	139
Resim 86. Suzy'nin dürbünü, onun dış dünyayla olan bağlantısı sağlamaktadır.....	142
Resim 87. Aydınlatma örneği.....	144
Resim 88. Aydınlatma örneği.....	145

Resim 89. Anlatıcı dengesiz kompozisyon içinde resmedilmiştir.....	146
Resim 90. Sam ve Suzy yakalanır.....	147
Resim 91. Yüzbaşı ve sosyal hizmetler görevlisi Sam'in durumu için konuşur.....	148
Resim 92. Kompozisyon örneği.....	149
Resim 93. Kamera hareketi ve beraberinde çitlerden oluşan dekorun anlatıma katkısı..	150
Resim 94. Kostümde renk tercihi örneği.....	151
Resim 95. Sarı renk sahneye olumsuz anlamlar yükler.....	152
Resim 96. Kostümde renk tercihi örneği.....	153
Resim 97. Zero Moustafa'nın odası.....	155
Resim 98. Hapishane sahnesinde makyaj, kostüm ve dekor örneği.....	156
Resim 99. Dekor ve set tasarımı örneği.....	156
Resim 100. Henckels ve adamlarının kostümleri.....	157
Resim 101. Aydınlatma örneği.....	158
Resim 102. Aydınlatma örneği.....	159
Resim 103. Aydınlatma ve chiaroscuro örneği.....	160
Resim 104. Aydınlatma örneği.....	161
Resim 105. Aydınlatma örneği.....	162
Resim 106. Simetrik kompozisyon örneği.....	163
Resim 107. Kapalı kompozisyon örneği.....	164
Resim 108. Mavi rengin dekorda kullanımı.....	166
Resim 109. İç mekânda renk örneği.....	166
Resim 110. Kötücül karakterler filmde siyah renkli kıyafetler giymektedir.....	167
Resim 111. Kostümde renk tercihi örneği.....	168
Resim 112. Dekor örneği.....	170
Resim 113. Vali Kobayashi televizyonun gücünü elinde bulundurur.....	171
Resim 114. Aydınlatma örneği.....	172
Resim 115. Chief ve Atari birbirini anlamaya başlar.....	173
Resim 116. Aydınlatma örneği.....	173
Resim 117. Aydınlatma örneği.....	174
Resim 118. Kompozisyon örneği.....	175
Resim 119. Kompozisyon örneği.....	176

Resim 120. Dengesiz kompozisyon.....	177
Resim 121. Dekorda renk kullanımı tercihi.....	178
Resim 122. Kobayashi karakterinde beyaz renk kullanımı.....	179
Resim 123. Nutmeg karakterinde renk kullanımı.....	179
Resim 124. Chief karakterinde renk kullanımı.....	180



## GİRİŞ

Sinema, anlattığı hikâyelerle izleyicinin görsel algısına hitap eden bir sanat dalıdır. Teknolojik imkânlar sayesinde gerçekleşen bir icat olan sinema, bu yönüyle diğer sanat dallarından ayrılan bir gelişim göstermiştir. Sinema, aşılan yüz yıllık süreçte, eğlence aracı olmanın yanı sıra en başından itibaren sanatsal anlamda da gelişim göstermiştir. Sinema, kameranın icadıyla birlikte yapılan çekimlerle, önce haber ve belge(sel) niteliği taşıırken, kısa süre içinde kurmaca özellikler gösteren bir anlatım aracı haline gelmiştir. Bununla birlikte hikâye anlatımı, edebiyat ve tiyatro gibi diğer sanat dallarından esinlenerek gelişmeye başlamıştır. İzleyicinin cepheden konumlanarak seyrettiği tiyatro sahnesinin düzenlemesi, sinemanın ilk yıllarında tercih edilen, bazı görüşlere göre tiyatrodan kopyalanan bir yönelim göstermiştir. Zamanla sinemanın kendi özgün ifadesini bulması mümkün olmuş, yaratıcı yönetmenlerin denemeleriyle süreç hızlanmıştır.

Sahnenin düzenlenmesinde etkili olan faktörler, *mizansen* olarak ifade edilmektedir. Bu unsurlar oluşturulan sahnenin görünümünü ve seyirci algısı üzerindeki etkisini ifade etmektedir. Tiyatro mizansenini, aydınlatma, dekor, kostüm ve sahneleme unsurlarından oluşmaktadır. Sinema bunlara ek olarak, kameranın varlığıyla ortaya çıkan sinematografi ögesini de bünyesinde barındırmaktadır. Zamanla kameranın özelliklerinin anlaşılması, yarattığı etkinin farkına varılması sonucunda, kamerayla farklı çekim açılarının ve kompozisyonların oluşturulabileceği görülmüştür. İlk kurmaca filmleri çeken Edwin S. Porter, George Méliès, D.W.Griffith gibi yönetmenler, kameranın çerçevelemesi ve kompozisyon özellikleriyle yenilikler oluşturarak günümüzde kullanılan sinematografinin ortaya çıkmasını sağlamıştır. Her mizansen ögesi, sinemaya farklı anlamlar katabilme özelliğini taşıırken, bazı akımların oluşumuna da katkıda bulunmuştur. Örnek olarak *Alman Dışavurumcu* sineması aydınlatma ve dekorun kullanım özellikleriyle, *İtalyan Yeni Gerçekçiliği* ise doğal dekor ve doğal ışıkla tanımlanabilir olmuş, bu mizansen öğeleri sinema akımlarının irdelenmesinde önemli öğeleri oluşturmuştur.

Sinemada mizansen kurulumu, yönetmenin ve filmde görev alan yaratıcı ve teknik ekibin ortak çalışmalarıyla oluşmaktadır. Yönetmenin istekleri doğrultusunda aydınlatma

unsurları ışık şefleri tarafından, görüntü yönetmeninin de katılımıyla amaca uygun şekilde oluşturulurken, dekor ise set tasarımcısının etkisiyle düzenlenmektedir. Mizansen kurulumuna yönelik ortak çalışmalar, yönetmenin talebi doğrultusunda hikâyenin amacına uygun şekilde yürütülmektedir. Mizansen unsurları, yönetmenin anlatımı güçlendirmek ve kişisel üslubunu yansıtabilmek için kullanması gereken enstrümanlar olarak kabul edilmektedir. Mizansen unsurlarının kurulumu filmin bütçesi ve teknolojik imkânlarla doğru orantılı olarak değişkenlik göstermektedir. Günümüzde yönetmenler, teknolojinin yardımıyla mizansen unsurları üzerinde daha çok hâkimiyet sağlamaktadır. Devasa veya minyatür dekorlar, maliyet açısından daha düşük olan yeşil perde uygulamalarıyla, kostüm ve makyaj, bilgisayar programlarının yardımıyla çeşitlendirilip gerçekçi biçimde oluşturulabilmektedir. Kameranın hareketi için oluşturulmuş düzenekler oldukça zor sahneleri kaydedebilirken, yönetmenin yaratıcı sürecine de yardımcı olmaktadır. Bu gelişmeler anlatılan hikâyenin etkileyici ve gerçekçi olmasına katkı sağlamaktadır. Yönetmenin mizansen unsurlarına hâkim olması, belirli bir üslup ve bakış açısı gerekliliğini de beraberinde getirmektedir.

Bütün bu gelişmeler ve mizansen unsurlarının çeşitliliği, yaratıcı bir yönetmenin varlığına ihtiyaç duymaktadır. Filmlerde kişisel üslubunu yansıtan, özgün, tanınabilen etkileri olan, devamlılığa ve tutarlılığa sahip yaratıcı yönetmenler *auteur* olarak nitelendirilmektedir. Auteurs, mizansen öğelerini kişisel üsluplarını yansıtmak için kullanmaktadır. Buna göre, örneğin J. L. Godard'ı yanlamasına gerçekleştirdiği kamera hareketlerinden, S. Kubrick'i simetrik çerçevelemelerinden, M. Scorsese'yi sahneyi tanıttığı steadicam çekimlerinden, Wes Anderson'ı ise karakterlere yapılan hızlı zoom ve pan hareketlerinden tanımak mümkündür. Bu yönetmenler, G. Méliès, D.W.Griffith gibi yönetmenlerin oluşturduğu film yapısını geliştirmeye devam etmektedir.

Çalışmanın birinci bölümünde auteur kuramının ortaya çıkışı, gelişimi ve günümüzde sinemadaki yeri incelenmektedir. Sinemanın icadının gerçekleştiği Fransa'da, savaş sonrası sinemaya yönelik eğilimin bir sonucu olarak, eleştirmenler *yönetmenin sineması* olarak da adlandırılan auteur yaklaşımı ortaya çıkarmıştır. Bu anlayıştan hareketle filmler yapmaya başlayan Fransız sinema eleştirmenleri, devam eden süreçte *Fransız Yeni Dalga* sinemasının temelini atmıştır. Önceleri Fransız sinemasının ABD filmlerine öykünen, özgünlükten yoksun filmlerine olumsuz bir bakış açısıyla

yaklaşan François Truffaut, Jean Luc Godard gibi eleştirmenler, zamanla kendi filmlerini yaparak auteur yönetmen olarak nitelendirilmişlerdir.

Auteur kuram, Fransa'dan sonra diğer ülke sinema eleştirmenlerince incelenmiş ve dönüştürülmüştür. Amerikalı sinema eleştirmeni Andrew Sarris, auteur yaklaşımı *auteur kuramı* olarak değerlendirerek kavramı akademik bir zemine kavuşturmak istemiştir. Zamanla, auteur kuramın yönetmenleri filmde daha fazla ön plana getirmesiyle, filmin değerini yitirdiğine yönelik eleştiriler ortaya çıkmıştır. Çeşitli eleştirilere rağmen auteur kuram, yönetmenleri değerlendirmede önemli bir kıstas oluşturmuş, önemsiz görünen bazı yönetmenler ve dolayısıyla filmlerin tekrar incelenmesine kaynaklık etmiştir.

Filmi oluşturan yaratıcı yönetmenin bu süreçte kullandığı teknik enstrümanlar olan mizansen öğeleri, çalışmanın ikinci bölümünde incelenmektedir. Tiyatro sanatında sahneleme, aydınlatma, dekor ve kostüm gibi unsurlar için kullanılan *mizansen* tabiri, sinema için de uygun bir irdeleme alanına sahip olmuştur. Tiyatroda *sahneleme*, sinemada *sinematografi* olarak anlam kazanmış ve kısaca kameranın teknik becerilerini yönetmenin isteği doğrultusunda kullanımı karşılığını almıştır. Yönetmenin stilini oluşturmada etkili olarak kullandığı mizansen öğeleri, farklı kullanımları doğrultusunda sinema akımlarını belirleyen etkiye sahiptir. Bu doğrultuda auteur kişiliğın filmlerde belirlenebilmesi için ilk olarak gözlemlenen unsurlardan; aydınlatma, dekor ve set tasarımı, kostüm, filmde renk kullanımı, kamera hareketleri ve kompozisyon öğeleri, filmlerde kullanılan başlıca mizansen öğeleridir.

Üçüncü ve son bölümde incelenecek olan Amerikalı yönetmen Wes Anderson, auteur olarak nitelenen yönetmenlerdendir. İlk filmi *Bottle Rocket*'ın ardından günümüze kadar dokuz uzun metrajlı film çekmiştir. Bu bölümde, Wes Anderson'ın mizansen unsurları üzerindeki sanatsal etkileri, yönetmenlik biçemi ve özellikle dekor, set tasarımı, kompozisyon ve renk üzerindeki auteuryen stili incelenmektedir. Kamera hareketleri, renk kullanımı, dekor ve set tasarımı konusunda tanınabilen özelliklere sahip yönetmen, ilk filminden son filmine kadar mizansen kurulumuna yönelik biçimsel benzerlikler uygulamıştır.

Bağımsız filmler yapan bir sinemacı olarak Wes Anderson, filmleri üzerinde kontrol sahibi olan bir yönetmendir. Senaryosunu da yazdığı filmleri her seferinde benzer

ekiplerle gerçekleştirmesi ve mizansen unsurlarına yönelik özgün biçimsel üslubu onun auteur bir yönetmen özelliği gösterdiğini kanıtlamaktadır. Bütçe anlamında diğer filmlerine göre daha zayıf olan ve dolayısıyla mizansen üzerindeki etkisi kısıtlı olan ilk filmi *Bottle Rocket*'dan büyük bütçeli ve yönetmenin üslubunun çarpıcı Şekilde gözlemlenebildiği son filmi *Köpekler Adası*'na kadar ilerleyen süreçte, Wes Anderson önemli ve incelenmesi gereken auteur yönetmen özellikleri göstermiştir.





## BİRİNCİ BÖLÜM

### AUTEUR KURAMIN TANIMLANMASI

Zaman içinde tartışılmakla birlikte günümüzde önemi halen süren *auteur* yaklaşımın kaynağı, sinemanın da diğer sanatlar gibi tek bir yaratıcının düşünsel gücüyle ortaya çıkmış olması fikrine dayanmaktadır. Yaklaşımın Fransa'da ortaya konup sinema çevrelerince desteklenmesinden yıllar önce, *auteur* terimi başka bir Fransız yönetmen ve film teorisyeni tarafından ilk kez ele alınmıştır. “1921’de yönetmen Jean Epstein, ‘*Le Cinema et les lettres modernes*’de (sinema ve modern edebiyat), ‘*auteur*’ terimini yönetmen olarak” kullanmıştır (Stam, 2014, s.42). *Auteur* terimi, daha sonraki yıllarda yönetmenin filmin tek yaratıcısı olduğu fikrine karşılık gelmiştir. *Cahiers du Cinéma Dergisi* yazarlarından, *auteur* yaklaşımı fikrini ortaya koyan François Truffaut ve çağdaşlarının tartıştığı ve *auteur* yaklaşımın oluşumuna kaynaklık eden Alexandre Astruc'un 1948 yılında yazdığı *Caméra-Stylo (Kamera-Kalem)* isimli makalesi, sinemayı ‘bir yönetmenin kaleminden dökülen sözcükler’ olarak ifade etmektedir. “Roman yazarı ve sinemacı Alexandre Astruc sinemanın resim ya da roman benzeri bir anlatımın yeni aracı haline geldiğini öne sürdüğü 1948 tarihli makalesi “*Birth of a New Avant-Garde: The Camera Pen*” ile *auterizme* giden yolu” hazırlamıştır (Stam, 2014, s.94). Sinemacının bir roman yazarı veya ressam gibi sanatının tek yaratıcısı olduğunu öne süren bu yaklaşımıyla Astruc, sinemanın sanat dalı olarak kabulüne katkıda bulunmuş ve *auteur* yaklaşımın ortaya çıkmasına kaynaklık etmiştir. Astruc, bu çalışmasıyla, erken dönemde halen diğer sanatlar içinde kendi yerini sağlamlaştırmaya çalışan sinemanın sanatsal anlamda nerede olduğuna işaret etmiş ve yeni bir tanım getirmiştir.

*“Sinema tıpkı kendinden önceki sanatlarda, özellikle de resim ve romanda olduğu gibi, tam bir dışavurum aracı haline geliyor. Bir panayır alanının cazibesine sahip, bulvar tiyatrosuna benzeyen bir eğlence ya da bir dönemin imgelerini korumanın aracı olduktan sonra sinema giderek bir dil oluyor. Dil derken, bir sanatçının ne kadar soyut olursa olsun düşüncelerini ifade edebileceği ya da tutkularını tıpkı bir makalede ya da romanda yaptığı gibi tercüme edebileceği bir biçimi kastediyorum. Bu nedenle sinemanın bu yeni dönemine Kamera-Kalem dönemi demek istiyorum”* (Astruc’tan akt. Monaco, 2006, s.13).

Astruc, halefi olan genç eleştirmenlerin de yaptığı gibi yönetmenin sinemadaki yerinin daha önemli konumda kabul edilmesi ve sinemanın daha kişisel bir üsluba sahip olması gerekliliğini savunmuştur. “Astruc'a göre yönetmen, roman yazarı ya da şair gibi ‘ben’ diyebilmelidir. ‘Kamera-kalem’ formülü film yapımı eylemine değer vermiştir: Yönetmen artık sadece önceden hazır olan metnin (roman-senaryo) hizmetlisi değil, kendi adına yaratıcı bir sanatçıdır” (Stam, 2014, s.94). Yönetmene atfedilen bu önem, onun hayata dair fikir ve düşüncelerinden yola çıkarak kişisel bir film yapabileceği ve bunun onaylanacağı bir ortamı hazırlamıştır. Bu, bir yönetmenin kendisini daha rahat ifade edebilmesi için yaratıcı ve özgürleştirici bir düşünce olmuştur.

Astruc'un ‘kamera-kalem’i, auteur yaklaşımı fikrine kaynaklık etmiştir. Belirtmiş olduğu yönetmenin filmin tek yaratıcısı olduğu iddiası, farklı cümlelerle ancak aynı çıkış noktasıyla tekrar ele alınıp yaklaşım olarak daha sonraki yıllarda ortaya konulmuştur. Genel bir tanım çerçevesinde değerlendirilecek olursa auteur; kendi filmini kendisi yazan veya yazımına ortak olan, metni ‘kendi iç dünyasının süzgecinden geçirerek’ görsel üslubuyla kişiselleştiren yönetmen anlamına gelmektedir. Auteur yaklaşımı ise; filmleri yapan yönetmenlerin neden ve nasıl auteur olarak değerlendirilmesi gerektiğinin kıstaslarını tartışan bir anlayıştır.

*“Auteur film eleştirisi yaklaşımında amaç, bir filmin yaratılmasında (tıpkı bir romanın yazarı gibi) en büyük sorumluluğu taşıyan ve kendi imzasını filme atan kimse olarak yönetmeni teşhis etmektir. Auteursist yaklaşım yönetmenin temel kaygılarını, filmlerinde tekrarlayan motifleri, filmlerinin içeriklerini ve biçimlerini kişiliğinin tutarlılığı bağlamında ve diğer yapıtları ile ilişkisi içinde değerlendirmekte ve açıklamaktadır” (Özden, 2004, s.126-127).*

Auteur yaklaşımı, sinemanın sanat dalı olarak kabulüne önemli katkı sağlamıştır. Diğer sanatlarda çoğu zaman üreten ve yaratan sanatçı tek bir birey ve kişi olmaktadır, sinemada daha kolektif bir yaratım süreci bulunmaktadır. Bunun üzerine sinemada asıl yaratıcı konumun hangisi olduğu sorusuna karşılık auteur yaklaşımı, yönetmeni işaret etmektedir. Sinema ile ilgilenen kişilerin sahip olduğu bu yeni, teknolojik ve kurgusal yönüyle sanatsal yaratımın sınırlarını belirlemek ve onu potansiyeline kavuşturmak için diğer sanatlardaki gibi bireyi yani yönetmeni öne çıkarmak, auteur yaklaşımın önemli bir işlevi olmuştur.

## 1.1 Auteur Yaklaşımı Öncesi Fransız Sinema Ortamı

Auteur kavramını ilk kez kullanan Fransız eleştirmenler, II. Dünya Savaşı sonrasında toplu olarak izleme fırsatı buldukları Hollywood filmlerine büyük önem göstererek dikkatli şekilde incelemeye ve değerlendirmeye başlamıştır. “Sinemada yaratıcı birey –auteur– miti dolaylı bir şekilde II. Dünya Savaşı sonrasında ABD ile Fransa arasındaki politik ve ekonomik meselelerde orta çıktı ve kendi ülkelerinin filmlerinde sevmedikleri yönleri tepki veren bir grup Fransız entelektüelin savaş sonrası çabalarından gelişti” (Kolker, 2011, s.168). Amerikan filmlerinin Fransa’da gösterilmesi, ABD’nin o yıllarda sinema üzerinde sahip olduğu hegemonyadan kaynaklanmıştır. Film üretimi kısıtlı olan Fransa’yı sinema izleyicisi anlamında potansiyel bir hedef gibi gören ABD, kendi ideolojisini sinema yoluyla benimsetmek için ülkeye birçok Amerikan filmi göndermiştir. Burada ABD açısından planlı bir durum söz konusudur. “Alman işgalinin sona ermesinden hemen sonra, ABD ordusunun psikolojik savaş bölümü, yeni gösterime girmiş dört yüzden fazla Amerikan filmi, Fransa’da dağıtılması için Amerikan dağıtım şirketlerine teslim etti” (Bayramoğlu’ndan akt. Arslan, 2010, s.7). Öte yandan ABD filmlerinin sinemalarda Fransız filmlerine oranla sayıca üstün olması, ülke sinemasının geleceği anlamında endişelere yol açmıştır. Bunun üzerine sinema salonlarında yoğun şekilde gösterime giren Amerikan filmlerine, Fransız sineması kendi filmlerini çekerek karşılık vermeye çalışmıştır. Ancak Fethi Gökçe'nin belirttiği üzere, yapılan filmler Hollywood sistemine öykünen, yıldız sistemini benimseyen, gösterişli ve edebi yapıtlardan uyarlanan büyük bütçeli filmler olmuş, gişede kısmi başarılar elde etse de, biçem olarak taklitten ileriye gidememiştir.

*“Fransızlar Hollywood sineması ile tekrar rekabet ortamına girmek için oyunu onların kurallarıyla oynayıp, yüksek bütçeli star filmleri çekmeye başlarlar ve bunu ‘kalite geleneği’ diye adlandırır. Bunun onlara dar ve alışılmış ölçülerde bocalayan bir sinemacılar kuşağı vermekten başka katkısı olmaz. Bazı istisnalar dışında Fransız ticari sineması bu dönemde edebiyat uyarlamalarını filme aktarmaktan başka bir şey yapmaz” (Gökçe, 1997, s.163).*

Amerikan filmlerinin Fransız sinemalarında gördüğü ilgi ve gişede gösterdiği başarının ardından, ilk olarak benzer üslup ve metotda filmler yaparak rekabet etmeyi planlayan Fransız sineması özgün olmayı başaramamıştır. Fransız sineması, Lumière

Kardeşler'in 1895'te geliştirdiği sinematograf aracılığıyla film üretimi anlamında, II. Dünya Savaşı'na kadar dünya sinemasında öncü konuma sahip olmuştur. Ancak ülke sineması olarak savaşın bitiminden itibaren tekrar film üretimine başlanmış olsa da, kendi kimliğini bulmak ve yeni bir sinemasal perspektif geliştirmek açısından bu yıllarda zayıf kalmıştır. Savaştan ötürü sinema üretiminde sorunlar yaşayan Fransız sinemasına karşılık, ABD sineması savaştan etkilenmemiş ve o yıllarda –ideolojisini de yaymaya devam ettiği- film üretimine devam etmiştir. Bunun üzerine yıllarca gösterilemeyen Amerikan filmlerini savaşın bitimiyle bir anda izleme olanağına sahip olan Fransız sinemaseverler, gösterim yapan sinema kulüplerinde seyrettikleri filmleri dikkatli şekilde incelemiş, yorumlamış ve bununla beraber kendi film anlayışlarını oluşturmaya başlamıştır. Filmlerin yanı sıra yönetmenlerin biçemlerini anlamak konusunda da ilgili olmuşlardır. Şükran Kuyucak Esen bu durumu şu şekilde özetlemektedir;

*“İkinci Dünya savaşı sırasında yasak olan Amerikan filmlerinin, savaşın bitip Alman işgalinin sona ermesiyle, Fransa'ya girebilmesi, genç Fransızların bol bol Amerikan filmi izlemelerine yol açar. Sine-clup'lerin tüm Paris'i kaplaması, özellikle Henri Langlois'nın kurduğu Cinemathèque Française'in arşivi sayesinde eskiden çekilmiş ve yeni çekilen bütün filmlerin tekrar tekrar izlenebilmesi, sinemaya meraklı gençleri, özellikle sinema dergisinin genç eleştirmenlerini çok etkiler. Tekrar tekrar izlenen, çok sayıda Amerikan filmi, onların filmler arasında karşılaştırma yapmalarını sağlar. Yönetmenlerin tarzlarını, bu tarzların farklılıklarını görmelerine yardımcı olur” (2015, s.12-13).*

Uzun bir aradan sonra tekrar çok sayıda yabancı filmin vizyona girmesiyle Paris'te yaşayan entellektüel sinemaseverler, yoğun şekilde film izleme fırsatına sahip olmuştur. Bu dönemde bir sinema filmleri izleme kulübü olan *Sinematek*, her gün önemli Amerikan ve eski Fransız filmlerinin gösterimini yaparak Fransız eleştirmenler için verimli bir sinema ortamının gelişmesini sağlamıştır.

*“Paris Sinematek'i, aslında geleceğin Fransız sanat sinemasının temellerini atıyor, ülkenin sinemasal alandaki entelektüel üretiminin merkezine dönüşüyordu. Sinematek maksimum sayıda filmi göstermeyi ve geleceğin sinemasının temellerini atmak için sinema kültürünü yaymayı, sinemacıların dünya sinemasını yakından tanıyarak kendi anlatım tarzlarını geliştirmelerini sağlamayı amaçlıyordu” (Atam, 2010, s.253).*

Zahit Atam'ın belirttiği gibi, savaştan sonra uzun süre dünya sinemasının örneklerinden habersiz olan genç entellektüeller, savaş sırasında izleyemedikleri filmleri Sinematek'te seyrederek, filmlere dair fikirlerini paylaşarak sinemasal yaklaşımlarını oluşturmaya ve geliştirmeye başlamıştır. Bunun yanı sıra Fransız eleştirmenler, ülkelerinin sinema salonlarını dolduran ABD filmlerine, ortalama bir Amerikan eleştirmeni ve seyircisinden daha fazla dikkat ve özen göstermiştir. Bu sayede Amerika'da fazla değeri bilinmeyen bazı film ve yönetmenler bu eleştirmenler tarafından önemsenmiştir. Filmlerden çok filmlerin yönetmenlerini öven tavırlarıyla Fransız eleştirmenler, gereken ilginin atfedilmediğini düşündükleri filmleri ve yönetmenleri auteur anlayışıyla incelenmeye değer hale getirmiştir. Zafer Özden, özellikle tür filmlerinin bu genç eleştirmenler tarafından tekrar ele alındığını ve bu filmlerde başkalarının görmediği sinemasal nitelikleri gördüklerini belirtmiştir.

*“Auteurist eleştirmenler ağırlıklı olarak Amerikan sinemasının popüler filmlerini üreten yönetmenlerin ve bunların filmlerinin değerini saptamaya girişmişlerdir. Auteurist eleştirmenler sevdikleri yönetmenleri ele alırken, bunların uymak zorunda oldukları endüstriyel, popüler, ticari sınırlamaları ve geleneksel anlatı formlarını kabul ederek, bu sınırlamaların oluşturduğu alanı - tür filmlerini- ‘Yüksek Sanat’ görüşünün seçkin bakış açısının yerleştirdiği düşük konumdan kurtarmakta yardımcı olmuşlardır. (...) Auteur eleştiri olmasaydı, film sanatının anlatı geleneklerinin ve yönetmenlerin gelişiminde büyük payları olan birçok tür filmi anlaşılmadan ve film sanatına yaptıkları katkılar çözümlenmeden tarihin karanlığında kalacaklardı” (Özden, 2004, s.109).*

Sinemayı sadece keyifli bir izlenim olarak görmeyip içerdiği sanatı ve değeri ortaya çıkarmaya çalışan eleştirmenler sayesinde, çok sayıda yönetmen ve film üzerine konuşulmaya başlanmıştır.

Auteur yaklaşımının henüz ortaya çıkmadığı yıllarda kişisel filmler yapan önemli yönetmenlerin Avrupa'da varlıklarını sürdürmelerine rağmen, o zamanlar auteur kavramı henüz tam olarak karşılığını bulmadığı için yönetmenler arasında bir kategorizasyon yapmak mümkün olmamıştır. İzleme fırsatına sahip oldukları Hollywood filmleriyle kendi ülkelerinde üretilen filmleri karşılaştıran eleştirmenler, yabancı filmlerin nicelik ve nitelik olarak kendi sinemalarına üstünlüğünü fark etmiştir. Bunun üzerine ülkelerindeki sinema anlayışına tepki olarak Fransız eleştirmenler, auteur yaklaşımını ortaya çıkarmıştır.

Bu genç eleştirmenler, 1951'de André Bazin'in önderliğinde kurulan *Cahiers du Cinéma Dergisi* etrafında toplanmış, yazdıkları eleştirilerle dönemlerinin sinemasını irdelemiş ve kendi sinema anlayışlarını birbirine benzer tutumlarla ortaya koymuşlardır. Esin Coşkun'un ifadesiyle;

*“Fransız sinemasında yaşanan reformun asıl kahramanı André Bazin'in 1951 yılında yayınlamaya başladığı Cahiers du Cinéma dergisi etrafında toplanan sinema tutkunu genç eleştirmenlerin film çekmeye başlamalarıdır. André Bazin ve Cahiers du Cinéma dergisi onlar için bir yol haritası işlevi görmüştür. Bazin'in etkisi ile İtalyan yeni gerçekçilerini ve Amerikan sinemasını tanıyıp Fransız sinemasını kurtaracak formüllere ulaşmışlardır”* (2011, s.201).

André Bazin genç sinemacı adaylarını derginin bünyesinde toplamış ve onlara eleştiri yazma imkânı vermiştir. Bu genç yazarların çoğu, daha sonraki yıllarda film çekmeye başlamış ve kendileri de yönetmen olmuştur. Fransız sinemasının daha sonraki yıllarda önemli yönetmenleri haline gelecek olan François Truffaut ve Jean Luc Godard da, Rekin Teksoy'un da belirttiği üzere, bu dergide yazılar yazarak sinemaya adım atan eleştirmenlerdendir.

*“Lo Duca, Jacques Doniol-Valcroze ve André Bazin tarafından kurulan ve ilk sayısı 1951 yılı Nisan ayında çıkan dergi, sayfalarını François Truffaut, Jean-Luc Godard, Claude Chabrol, Eric Rohmer, Jacques Rivette gibi, geleceğin yönetmenleri olacak genç yazarlara da açtı. Bu yazarların sinema kültürünün gelişmesinde Henri Langlois'nun (1914-1977) yönetimindeki Sinematek'in (La Cinematheque Française) de önemli bir işlevi olduğunu belirtmek gerekir”* (Teksoy, 2009, s.483).

Sinematek, Fransa'da o dönem filmler gösteren en önemli sinema kulüplerinden biri olmakla beraber, sinema yazarlarının birlikte film izleyip üzerine tartıştığı bir oluşum ortaya çıkarmıştır. Entellektüel anlamda birleşme ve buluşma noktası olan Sinematek, paralel düşüncelere sahip yazarların sinemaya dair yaklaşımlarını paylaştıkları bir yer haline gelmiştir. *Cahiers du Cinéma Dergisi*'ne mensup genç yazarlar, devamlı olarak film izleyerek kendi aralarında bu filmleri eleştirmiştir. Bu eleştirmenler, genç ve sinema yapımı anlamında tecrübesiz olmalarından hareketle rol model belirleyebilecekleri yönetmenlerin filmlerini izleyip kendileri için benzer bir sinemasal yaratım süreci hedeflemiştir. “Söz konusu dergi içinde örgütlenen, Fransız sinemasının kendisini

yenilemesini sağlayacak olan bu genç insanlar; André Bazin'in de etkisiyle İtalyan Yeni Gerçekçilerini ve Amerikan sinemasını tanıyacak, bu film anlayışlarından hareketle Fransız sinemasının çıkmazlarına çare üretmeye çalışacaklardır” (Çoşkun'dan akt. Şahin, 2014, s.6). Öte yandan, eleştirel yaklaşımlarını sinema çevrelerine kabul ettiren genç yazarlar, oluşturdukları yaklaşımın zayıf yönlerine eğilmekte pek başarılı bulunmamıştır.

## **1.2 François Truffaut, André Bazin Ve Jean Luc Godard'ın Auteur Yaklaşım'a Etkileri**

1950'li yılların başlarında, önemli bir sinema eleştirmeni olan André Bazin'in öncüsü olduğu sinema dergisi *Cahiers du Cinéma*'da yazan genç eleştirmen François Truffaut, yine bu dergide yazdığı; *Fransız Sinemasının Belirli Bir Eğilimi* isimli makalesinde Astruc'un 'kamera-kalem'inden yola çıkarak sinemada 'auteur'e vurgu yapmış ve bu yaklaşımı oldukça ilgi çekmiştir. Fransa'da yapılan filmlerin senarist ve yapımcı odaklı filmler olduğunu, oysa filmleri yapan ve bireyselliklerini, dünya görüşlerini katması gereken kişinin filmin yönetmeni olması gerektiğini düşünen Truffaut, Rekin Teksoy'un da belirttiği üzere, edebi uyarlamalarla ve söze dayalı anlatımıyla sinemaya hâkim olan filmlere karşı mesafeli durmuştur.

*“François Truffaut'nun, Cahiers du Cinéma'nın 31. sayısında yayınlanan 'Une Certaine Tendence du Cinema Français' (Fransız Sinemasının Belirli Bir Eğilimi) başlıklı yazısı, yeni bir sinema anlayışının manifestosu sayıldı. Senaryonun, konuşmaların ve türlerin önem kazandığı Fransız sinemasının 'kaliteye' verdiği aşırı önemi eleştiren, bu sinemanın ticari açıdan verimli olmasına karşılık seyirciyi 'uyuşturduğunu' öne süren yazı, yaratıcı yönetmen (auteur) anlayışının gündeme gelmesinde ilk adım oldu” (Teksoy, 2009, s.483).*

Truffaut, içinde bulunulan sinema ortamında yapılan filmlerin savunduğu ilkeleri beğenmediği için kendi tarzını oluşturmaya çalışarak, çağdaşlarının yazıları ve görüşleriyle makalesine ve sinema görüşüne destek bulmuştur. Esin Çoşkun'un bu konudaki ifadeleri şu şekildedir;

*“François Truffaut, dergide yayımlanan “Une Certaine Tendence du Cinema Français” (Fransız Sinemasının Belli Bir Eğilimi) yazısında, geleneksel*

*Fransız sinemasını, senaristlerin ve yerleşmiş genre'ların sineması oluşundan ve sadece "konfeksiyon"a gerek duymasından ötürü suçluyordu. Bu sinema yerine, yönetmenin yaratıcı kişiliğinin serbestçe gelişebileceği "film d'auteur" sinemasının ortaya çıkması gerektiğini savunuyordu" (2011, s.206).*

Truffaut, filmi yaratan kişinin filmin yönetmeni olması ve bu yönetmenin belirli bir dünya görüşü ve biçimsel olarak tanınabilen, diğer yönetmenlerden ayrılabilen bir sinema tarzı olması gerekliliğini öne sürmüştür. Aynı zamanda senaryoya da müdahil olan veya senaryoyu yazan yönetmenin filmin esas yaratıcısı olmasından yola çıkan Truffaut, Fransız sinemasına bu anlamda eleştiri getirmiştir. Andrew Butler bu durumu şu şekilde özetlemektedir;

*"Truffaut, Fransız sineması içindeki yazarların filmin en önemli ögesinin sözcükler olduğunu düşündüğünü ve yönetmenin de buna sadece birkaç görüntü eklediğini öne sürmüştür. (...) Tersine Truffaut, yönetmenin senaryoya katkı sunduğu ve gerçekten de sinematik bir şeylerin yer bulduğu filmleri övmüştür. Öncelikli olarak, bu, filmin bakışının, mizanseninin ve sorumluluğunun yönetmene dayandırılabilceği anlamına gelmiştir" (2011, s.39-40).*

Öte yandan auteur yönetmenin karşıtı olarak, *metteur-en-scène* tabiri, filmin yönetmeninin teknik anlamda yeterli, ancak hikâyeye kişisellik katma anlamında zayıf kaldığı konumu ifade etmektedir. Truffaut, auteurlerin filmlerini, filmin sadece teknik anlamda uygulayıcısı olarak görülen *metteur-en-scène*lerin filmlerinden daha üstün görmüştür. Ona göre auteur filmleri, diğer yönetmenlerin filmlerine göre bariz bir üstünlüğe ve anlama sahip olmaktadır. "Truffaut'nun makalesinde kendisinden çok alıntı yapılan bölümlerinden biri de; Jean Renoir'ın en kötü filmini, bir metteur-en-scène olan Jean Delannoy'un en iyi filmine tercih edeceğidir. Bunun anlamı Renoir'ın gerçek bir sanatçıyken, Delannoy'un bir teknisyen olmasıdır" (Bass, 2015, s. 15). Yönetmenin filme kişisel dokunuşunun daha güçlü ve anlamlı bir sinema oluşturacağını düşünen Truffaut, aslında bir yandan bu yaklaşımıyla ileride kendi yapacağı filmlerin hazırlığını da oluşturmuştur. Kişisel olması gerektiğini düşündüğü sinemada, hayranı olduğu bazı güçlü yönetmenleri belirlemiş ve onları auteur olarak tanımlamıştır. Bu figürleri, içinde buldukları stüdyo sistemi ve güçlü yapımcı hegemonyasının altında kendi yaratıcılıklarını kabul ettiren yönetmenler olarak değerlendirmiştir. Konuyla ilgili Robert Stam'in ifadeleri şu şekildedir;



“Truffaut için yeni film, otobiyografik içerik anlamında değil, ama yönetmenin kişiliğini filme aşıl原因an tarz aracılığı ile onu yapan insana benzemelidir. Auteur teori, Hollywood stüdyolarında çalıştıklarında bile, özünde güçlü yönetmenlerin yıllar boyunca fark edilebilir bir tarz ve tematik kişilik göstereceğini öne sürer. Kısaca gerçek yetenek, koşullar ne olursa olsun ‘orada’ olacaktır” (2014, s.95).

Truffaut'nun ‘akıl hocası’ olarak kabul edilen, dönemin Fransız sinemasının önemli eleştirmeni André Bazin, auteur yaklaşımı desteklese de, Zafer Özden'in de belirttiği gibi, yaklaşımın belli sorunları olduğuna işaret etmiştir. “Bazin’in, yönetmenin ‘estetik bir kült’ durumuna getirilmesi sonucunda auteur yaklaşımın başka konuları göz ardı eden bir duruma düşebileceği konusundaki uyarısını akla getirmektedir” (Özden, 2004, s.130). Fransız sinemasının bu dönemde sinema anlamında geçirdiği değişimin öncülerinden olan André Bazin, kurduğu dergiyle Fransız sinemasına genç sinemaseverlerin eleştiri yoluyla adım atmasını sağlamış, daha sonra auteur yaklaşıma bazı düzenlemelerle önemli katkılarda bulunmuştur. “Bazin, yazılarıyla sinema üzerine düşünen, bu alanda çalışan pek çok kimseyi derinden etkilemiş, *Yeni Dalga* (Nouvelle Vogue) akımının ortaya çıkmasında ve Auteur yaklaşımının oluşturulmasında ve geliştirilmesinde öncü bir rol oynamıştır” (Kuyucak Esen, 2015, s.10). Truffaut'nun makalesinde tanımladığı auteur kavramını daha sonra yeniden düzenleyen Bazin, yaklaşımın gelişimine, ilkelerinin belirlenmesine katkı sağlamış, yönetmenin hangi durumlarda auteur olarak nitelenmesi gerektiğini belirlemiştir. James Monaco'nun belirttiğine göre André Bazin için auteur, her filmde tanınabilen ve ayırt edilebilen yönetmen anlamına gelmektedir. Bazin'in ifadesiyle; “Bu kuram kısaca sanatsal yaratımda bir referans standardı olarak kişisel faktörü tercih etmekten ve daha sonra da bunun bir filmde diğerine sürdüğünü, hatta geliştiğini varsaymaktan oluşur” (akt. Monaco, 2006, s.14). Monaco'ya göre André Bazin, Truffaut'nun makalesinde bahsettiği auteur yaklaşımı 1957'de yazdığı *La politique des Auteurs* isimli makalesiyle pekiştirmiş ve makalesinin başlığını *auteur politikası* seçerek yaklaşımın daha anlaşılır hale gelmesini amaçlamıştır. Bazin, auteur yaklaşımın savunucusu olsa da, o dönem eleştirmenlerinin yönetmenlere olan hayranlığını endişe verici bulmuş ve yönetmenlerin gereğinden fazla yüceltildiğini, bu nedenle filmin ikinci plana atıldığını savunmuştur.

Bunun auteur yaklaşıma zararlı olduğunu ileri süren Bazin, ayrıca auteur eleştirisini savunan genç yazarlarca ortaya atılan, iyi bir auteur'ün kötü bir filmi olamayacağı ve en kötü auteur filminin iyi bir metteur-en-scène'in en iyi filminden daha iyi olarak kabul edilmesi fikrini de doğru bulmamıştır. Bazin, yine de içinde bulunulan dönemde auteur yaklaşımın Fransız sinemasına ve sinemanın algılanışına olan katkısını yadsımamıştır. “Bazin la politique des auteurs’e kimi konularda katılmaz ama bu yaklaşıma tamamen karşı değildir” (Büker, 1989, s.42). Bazin, yaklaşımın tek yönlü ve yönetmen haricindeki unsurlara gereken önemi göstermeyen tutumundan çok, mantıklı bir çerçeveye anlaşılması gerektiğini belirtmiştir.

Auteur yaklaşıma eleştiri getirenlerden biri de, bu kuramın ortaya çıkışındaki en büyük destekçilerinden, daha sonra yapacağı filmlerle auteur olarak tanımlanacak Fransız yönetmen Jean Luc Godard’dır. Godard’ın, auteur yaklaşıma getirilen genel eleştiri olan ‘yönetmenin önemini olduğundan büyük gösterme’ üzerine bazı eleştirileri bulunmaktadır. Godard, yaklaşımın, ilerleyen yıllarda bağlamından uzaklaşarak çarpıtıldığını savunmuştur.

*“Auteur kavramının çarpıklığı hiç kuşkusuz Yeni Dalga’nın olumsuz bir mirası. Daha evvel auteur kabul edilenler filmlerin senaryo yazarlarıydı ve bu edebiyattan gelme bir gelenektir. Jenerikte yönetmenlerin ismi en son çıkardı. Ford ya da Capra gibiler hariç, ama bu, onlar aynı zamanda yapımcı da oldukları için böyleydi. Fakat biz, “Hayır, mizansen (film yönetimi ya da yönetmenlik sanatı anlamında kullanılıyor) filmin temeli ve gerçek yaratıcılığıdır ve Hitchcock, Balzac ünvanında bir auteur’dür” dedik. Buradan yola çıkarak bir kuram geliştirdik ve bu da en zayıf olduğu zaman auteur’u desteklemek anlamına geliyordu. Bir auteur’un kötü bir filmi, auteur olmayan birinin iyi bir filmine tercih ediyorduk. Ve sonra kavram bozuldu, auteur kültürüne dönüştü. Sonuçta herkes auteur oldu ve dekoratörün bile dekora çaktığı çiviler için böyle tanımlanmak istemesine ramak kaldı. Terimin hiçbir anlamı kalmadı. Bugün auteur’larca yapılan çok az film var. Çok fazla insan yapamayacakları, kapasitelerinin üstünde işlerle uğraşiyor. Yetenekler, özgünlükler hâlâ hemen anlaşılıyor fakat artık sistem kalmadı, geniş ve bataklık bir hale geldi. Auteur kuramını ortaya attığımız zaman, bu kelimeye imtiyaz tanıyarak hata yaptık” (Godard’dan akt. Aydın, 2005, s.90).*

Godard, başlarda bu yaklaşıma katılıp ona uygun filmler yapmış, *Yeni Dalga* sinemasının öncülerinden olmuştur. Daha sonraki yıllarda auteur yaklaşımdan uzaklaşarak belgesel ve kurmacayı iç içe geçiren daha politik bir tarza yönelmiştir.

Öte yandan François Truffaut'nun 1959 yılında çektiği *400 Darbe* filmi, auteur yaklaşımıyla şekillenen sinemasal eleştiri sürecinin sonunda, *Yeni Dalga* sinemasının başlangıcı olarak kabul edilmektedir. Truffaut, filmini, hayatını kaybeden André Bazin'e ithaf etmiş ve bu filmle aynı yıl Cannes Film Festivali'nde en iyi yönetmen ödülünü kazanmıştır.

Auteur eleştirinin merkezinde yer alan *Yeni Dalga* sineması, auteur'lerin etkisinde oluşan bir sinema özelliği göstermiştir. Öte yandan bu sinemanın kurucuları sadece film izleyerek değil, sinema eğitimi olarak yetişmiştir. Devletin sinema üzerine eğitim ve vergilendirme politikaları, bu sinemacıların yetişmesi için gereken ortamın yaratılmasında büyük rol oynamıştır. Fethi Gökçe durumu şu şekilde özetlemektedir;

*“Yeni Dalga akımının Fransa'da çıkmış olması Fransız sinemasının özel koşullarına da bağlıdır. Bunların başında Fransa'nın Institut des Hautes Etudes Cinematographiques denilen bir yüksek sinemacılık okuluna sahip olması gelir. Bu okul Yeni Dalga yönetmenlerinden çoğunun yetişmesinde rol oynamış ve Fransız Sinema dünyasına mektepli bir sinemacılar kuşağı vermiştir. (...) Bütün bunların dışında, Fransa'da Kültür Bakanı Malraux'un önderliğinde başlayan 'Centre National de la Cinematographie' (Ulusal Sinema Merkezi) ve Loi d'Aide'in (Film Yardım Yasası) de etkileri yadsınamaz. Bu kanun, her türlü filme %13 oranında yardım yapar ve başta kısa filmleri destekleyen biçimiyle Yeni Dalga akımının temel gücünü sağlar” (1997, s.167).*

*Yeni Dalga* akımına mensup genç yönetmenlerin sinemaya yeniden şekil veren radikal yaklaşımları, Fransız sinemasını değiştirmiş ve dünyada da ilgi toplayan bir akım haline getirmiştir. O güne kadar var olan ve alışılmış sinema düzenine yeni bir anlayış getiren bu akım sayesinde sinemaya yeni teknikler ve düşünceler katılmıştır. Teksoy'un da belirttiği gibi, uyarlama senaryolardan orijinal senaryolara geçiş yapan ve bunları kendileri yazmaya başlayan genç sinemacılar, eksikliği hissedilen özgünlüğü Fransız sinemasına kazandırmışlardır.

*“Fransız sinemasının hantal yapısı değişti ve ilk filmini çeken yönetmen sayısı, genç yapımcıların ve sinemaya yardım yasasının da desteğiyle dört yıl içinde doksanı, yedi yıl içinde iki yüzü aştı. (...) Genç yönetmenlerin filmlerinin ortak özelliği dar bütçeli olmaları, senaryoyu da yönetmenin yazmış olması, edebiyat uyarlamalarından kaçınılması, stüdyo çekimleri yerine sokaklarda yapılan çekimlerin ağırlık kazanması, gün ışığının yapay ışığa yeğlenmesi, tanınmış oyuncuların oynatılmaması, çekimler sırasında doğaçlamaya da yer*

verilmesi ve kurgunun yerini uzun planlara bırakmasıydı” (Teksoy, 2009, s.484).

Auteur yaklaşımının oluşturduğu anlayıştan doğan bir yönetmen sineması olan *Yeni Dalga*, yeni ve özgün oluşuyla sinema entellektüelleri arasında ilgi uyandırır da, gişede aynı başarıyı gösterememiştir. Diğer yandan politik konulardan uzak durarak daha çok kişisel hikâyeler anlatan bir tarzı olmasıyla da eleştirilmiştir. Fethi Gökçe'nin ifadesiyle;

*“Fransız Sinemasının bu reformcu gençleri, başlangıçlarından itibaren, auteur sinemasına olan inançlarından dolayı aşırı bir kişisellik çabası gösterirler. Bu nedenle Yeni Dalga'da ne kadar sinemacı varsa, o kadar değişik sinema anlayışı ve o kadar değişik sinema yapıtı olacaktır. Konularını genelde yaşadıkları çevreden ve genç kuşağın günlük yaşantısından alan Yeni Dalgacılar, anlattıkları konunun ardındaki toplum sorunlarını eşelemek yoluna gitmezler. Özlemine duydukları sınırsız özgürlük tutkusu ve alışılmışın dışına çıkma kompleksleri, onları bir tür boş verme felsefesine itmiş ve bazen de topluma sırt çevirmelerine dahi neden olabilmıştır”* (1997, s.168).

Ancak *Yeni Dalga* sineması, yönetmenlerin sinemadaki yerini yükseltmesi ve hiyerarşik düzeni yeniden yapılandırması açısından dünya sinemasında oldukça dikkat çeken bir sinema anlayışı oluşturmuştur.

### 1.3 ABD'de Auteur Kuramının Durumu

Sinemada auteur yönetmenin varlığını iddia eden François Truffaut'dan sonra André Bazin, bu yaklaşıma *Auteur Politikası* ismini vererek onu yeniden şekillendirmeye çalışmıştır. Bazin'den sonra bu yaklaşıma ilgi daha da artmış ve Fransa sınırlarının ötesine geçmiştir. İlk olarak İngiltere ve daha sonra ABD'deki eleştirmenler bu yaklaşımı incelemiştir. Bu eleştirmenler arasında auteur yönetmen yaklaşımına en büyük katkıyı veren, onu artık *auteur kuramı* olarak tanımlayarak dünya sinemasında gelişmesini sağlayan Amerikalı eleştirmen Andrew Sarris olmuştur. Sarris, 1962'de yazdığı *Auteur Teorisi Üzerine Notlar* isimli makalesinde auteur politikasını *auteur kuramı* olarak nitelemiştir. “Artık Auteur Politikası sözcüğünü kafa karışıklığını önlemek için ‘Auteur Kuramı’ olarak kısaltacağım” (Sarris, 1962, s.530). Sarris, bu nitelemesiyle, auteur kuramını net bir şekilde tanımlamaya ve kurallarını belirlemeye çalışmıştır. Bir üniversite

hocası olan Sarris, bağılı olduğu akademik prensipler ve alışkanlıklardan dolayı bu yaklaşımı akademik bir üslupla ele almış ve sınıflandırmaları somut hale getirmeye çalışmıştır.

*“Sarris, yönetmenleri sınıflandırmanın, kategoriler ve listeler oluşturmanın iki nedeni olduğunu söyler. Birincisi, sinema öğrencileri için öncelikler sistemi oluşturmaktır. İkincisi ise sinema alanında bir akademik geleneğin olmamasıdır. Sarris’in düşüncelerinden anlaşılacağı gibi mevcut ihtiyaçlara cevap verme özelliği aucteuru önemli yapmaktadır. Yönetmenlerin (sanatçıların), özgürlük hakkını teslim etmesi ise aucteurun en önemli özelliğidir. Sarris, yönetmenin kendini ifade etmesi önündeki engelleri aşması açısından aucteur kuramı önemli görmektedir” (Ulusay’dan akt. Ertaş, 2016, s.20).*

Sarris, aucteur yönetmenlerin hangi durumlarda ve neye dayanarak aucteur olarak belirlenmesi gerektiği üzerine somut yaklaşımlar getirmiştir. Ona göre bir yönetmenin aucteur olarak nitelenmesi için, filmlerinde düzen, biçimsel ve anlatımsal devamlılık ve alışkanlıkların gözlenebilmesi gereklidir. Filmlerinin birbiriyle arasında gözlemlenebilen bağlar ve benzerlikler bulunması önemli gerekliliklerden birini oluşturmaktadır. Sevimli’nin ifadesiyle;

*“Fransız eleştirmenlerin öne sürdüğü stilistik ilkelerinin devamlılığı kuralı, 1960’ların ortasında bunları aucteur kuramı adı altında ABD’ye ithal eden Amerikalı film eleştirmeni Andrew Sarris tarafından kodlandı. Amerikalı eleştirmen Andrew Sarris, La politique de aucteur’ü biraz daha geliştirmiş, ölçüleri daha netleştirmiştir. İncelemenin içine aucteur’un diğer filmleriyle karşılaştırılması düşüncesini de eklemiş, kuramı daha tutarlı hale getirmiştir” (2015, s.114).*

Yine de, yönetmenlerin hangi kıstaslara göre aucteur olarak nitelenebileceklerine yönelik kesin bir karar vermek kolay değildir. Andrew Sarris bu konuda bazı kurallar ve ölçüler belirtmekle birlikte bu durumun değişkenliğinin farkında olmuştur.

*“Aslında, aucteur teorisinin kendisi devamlı bir akış halindedir. (...) Şimdilerde aucteur yönetmen listem şu 20 yönetmenden oluşmaktadır; Ophuls, Renoir, Mizoguchi, Hitchcock, Chaplin, Ford, Welles, Dreyer, Rossellini, Murnau, Griffith, Steinberg, Einsenstein, von Stroheim, Bunuel, Bresson, Hawks, Lang, Flaherty, Vigo. Bu liste kıdem ve repütasyona göre düzenlenmiştir. Zamanla bu aucteurlerden bazıları yükselip bazıları düşecektir ve yerleri yeni veya eskinin yeniden keşfedilmiş yönetmenlerince doldurulacaktır. Başka bir eleştirmenin bu listeye tamamen katılacağını da söyleyemem” (Sarris, 1962,*

s.539).

Sarris, auteurlerin yaptığı filmleri metteur-en-scène yönetmenlerin yaptığı filmlerden ayrı ve üstün tutmuştur. Sarris, *Cahiers du Cinéma* eleştirmenleri gibi filmin kendisini ikinci planda tutup sadece yönetmeni merceğe altına almış ve değerli bulmuştur. “John Ford’un en kötü filmi Henry King’in en iyi filminden daha iyidir mi demek istiyorum? Evet!” (Sarris, 1962, s.567). Sarris, birçok yönden, dünyanın en iyi sinema eleştirmeni olarak tanımlandığı André Bazin’den bu noktada düşünce olarak ayrılmıştır. Yukarıda belirtildiği gibi, Bazin, yönetmen üzerinde yaratılan hayranlık ve kültleştirme düşüncesinden memnun olmadığını ve filmin kendisinin değerinin azaltıldığını ifade etmiştir. Bazin, auteur kuramının faydalarına olumlu yaklaşmakla birlikte, olumsuz yönlerini de sıralamıştır. Auteur kuramı büyük bir ilgi ve dikkatle ele almış ve kabul görmesini sağlamak için çaba harcamıştır. Sarris ise, auteur yönetmeni, ‘sinemanın mutlak gücü’ olarak görmüştür.

Sarris, bir yönetmenin auteur olarak nitelenebilmesinin üç yolu olduğunu belirtmiştir. Bunlardan ilki yönetmenin teknik kabiliyeti ve yeterliliğidir. Burada kastedilen yönetmenin biçimsel olarak kamera hareketlerine ve mizansen öğelerine yönelik becerisi ve hâkimiyetidir. Sarris, ikinci öncül olarak, bir yönetmenin kişisel tarzı ve üslubunun filme yansımaları gerekliliğini belirtmiştir. Robert Kolker bu durumu şu şekilde ifade etmiştir;

*“Orson Welles’in derin odak ve devinen kamera kullanımı; John Ford’un kendi hayali batısı için Monument Vadisi’ni kullanması; Hitchcock’un yürüyen ve tehdit edici bir nesneye bakan birinin görüntüsünün arasına uğursuz bir şekilde giderek yaklaşan o nesnenin görüntüsünün sokulduğu açı-karşı açı tekniğinin bir çeşitlemesi olan “paralel kaydırma” ya da hasar görebilir konumdaki bir hareketi göstermek için üst-açı çekimini kullanması; Stanley Kubrick’in simetrik düzenlemeleri ve dikkatli, neredeyse simgesel renk planlamaları (...) bütün bunlar dünyayı kavrama, yönetmeni özel görme biçimlerine sahip olarak damgalayan görüntüler oluşturma yollarıdır” (2009, s.169-170).*

Kısacası ikinci öncül, yönetmenin film üzerindeki herkesçe tanınabilir ‘imzası’dır. Üçüncü olarak, Sarris, içsel anlam şeklinde ifade ettiği bir tanımları ortaya atmış ve ancak buna sahip olan yönetmenin bir ‘auteur olarak’ nitelenebileceğini söylemiştir.

Burada tam olarak kolay anlaşılabilen bir tanım yapmasa da, içsel anlam, ona göre, kısaca ‘yönetmen ve materyali arasındaki gerilim’dir.

*“Auteur kuramının üç öncülü giderek yoğunlaşan üç çember olarak görselleştirilebilir: dış çember teknik olarak; ortadaki çember kişisel stil (tarz) olarak ve içteki çember, içsel anlam olarak bütünleştirilebilir. Belirli bir yönetmenin bunlara karşılık gelen rolleri bir teknisyen, bir stilist ve bir auteur olarak tasarlanabilir” (Sarris, 1974, s.538).*

Bütün bu somutlaştırma çabalarına rağmen bir yönetmenin auteur olarak nitelenebilmesi için somut ve bariz, herkesçe kabul edilen bir yöntem bulunamamıştır. Ancak eleştirmenlerce kabul edilen auteur’ler mevcuttur. Yine de kuramda varolan muğlaklığın içinde auteur kuramı bir çaba ve deneme olarak kabul edilmiştir. Öte yandan Sarris, bir yönetmenin auteur olarak nitelenebilmesi için içsel anlama sahip olması koşulunu öne sürmüş olsa da, bu durum her zaman söz konusu olan sabit ve kesin bir duruma işaret etmemektedir.

*“Sarris, üç çember olmasına rağmen, bir yönetmenin auteur olabilmesi için, en belirleyici olan içsel anlam evresinde üretim yapabilmesi için, hazır bir reçetelendirilmiş sürecin olmadığını belirtiyor ve ekliyor: “Godard bir kez Visconti’nin sahneleme ustasından bir auteura evrim geçirdiğine dikkatimizi çekmişti, oysaki Rossellini bir auteur’dan bir sahneleme ustasına doğru evrim geçirmiştir. Zıt yönlerden, onlar karşılaştırılabilir statülere bürünerek ortaya çıktılar. Minelli bir stilist olarak ikinci çemberde başladı ve devam etti; Bunuel birinci çemberin tekniğini bir araya getirmeden önce bile bir auteurdü” (Sarris’ten akt. Atam, 2010, s.261).*

Kurama dair belirleme çabalarının ortak noktada bulunduğu ve durumu tek kelimeyle özetleyebilecek tanım, yönetmenin ‘stil’idir. Bir yönetmen ve filminden bahsederken ve onun auteur olduğunu varsayarken, akla ilk gelen tanımlama genelde bu olmaktadır.

*“Stil dekorasyon değil, bir yönetmenin filmde filme yinelediği ve çeşitlediği sinema dili aracılığıyla, duygu ve düşüncenin görsel yaratımı ve dışavurumudur. Bu ‘dil’ Hollywood stiline bireysel ifadelerinden ya da sinema aracılığıyla yeni görme biçimlerinden oluşabilir. Bu da auteure dair üçüncü ve Sarris’e göre en önemli öğeye götürür; tutarlı bir dünya görüşü, tutarlı bir tutumlar ve düşünceler dizisi. Sarris buna ‘içsel anlam’ ya da görüş der ama buna bir dünya görüşü, bir felsefe, ya yönetmene özgü ya da daha büyük anlatı geleneklerinin önemli ve tutarlı bir çeşitlemesi olan bir tür kişisel anlatı da*

*denebilir*” (Kolker, 2009, s.171).

Sarris’in auteur kuramı, yönetmenlerin değer kazanmasını sağlamış olsa da, diğer eleştirmenler tarafından yaklaşımına karşıt görüşler ve yoğun eleştiriler getirilmiştir. Bu yaklaşımın Sarris tarafından teori olarak nitelenmesine karşın, Peter Wollen’ın da iddia ettiği üzere, bu tabir, sinema dünyasında genel kabul görmemiştir. “Auteur kuramı oldukça düzensiz bir biçimde gelişti; bu konuda hiçbir zaman programlı manifestolar ya da kolektif bildirimler yayımlamaya yönelik çalışmalar yapılmadı. Bunun sonucu olarak auteur kuramı oldukça geniş anlamlarda yorumlanabilir ve uyarlanabilir bir hale geldi” (Wollen, 2014, s.68). Auteur kuramının tam anlamıyla bir kuram olmadığını kendisi de kabul eden Sarris, kavram karmaşasını önlemek ve yönetmenin dikkat çekmesini sağlamak için, auteur kuramı tabirini kullandığını vurgulamıştır.

Sarris’in auteur kuramına yönelik yapılan eleştirilerden bir diğeri ise, kendisinin Amerikan sinemasını diğer sinemalara üstün tutmasına yönelik tutumuna ilişkin olmuştur. Bu doğrultuda milliyetçi bir duruş sergileyen Sarris, Fransız sinema ekolünden aldığı auteur yaklaşımın savunuculuğunu yapmış olsa da, kendi ülkesindeki Hitchcock, Ford, Hawks gibi yönetmenlerin filmlerini daha incelemeye değer ve başarılı bulmuştur. “Sonuç olarak, ben auteur kuramını Amerikan sinema tarihini kaydetmek için kritik bir araç olarak kullanıyorum. Derinlik anlamında incelemeye değer tek sinemayı!” (Sarris, 1974, s.535). Sarris’in savunduğu ‘auteur yönetmenin baskın ve diğer yönetmenlerden ayrılabilir kişiliği savı’na karşı çıkanlardan biri de, Amerikalı eleştirmen Pauline Kael olmuştur. Pauline Kael, yönetmenin kişiliğine yapılan vurgunun anlamsızlığını savunarak, buna karşın film yapıtının önemini hatırlatmıştır.

*“Kael, sanat yapıtına sanatçıdan daha çok önem verilmesini eleştiren karşıt kutbu temsil eder. Auteur eleştirinin yönetmenin kişiliğine olan vurgusunu eleştirir. Yönetmenin kişiliğinin ana odak alınmasının doğru olmadığını düşünerek Sarris’e karşı çıkar. Sadece yönetmenin kişiliği bağlamında yargıda bulunmak, kişiliğini temel ölçüt almak düşüncesi ona göre yanlıştır. Kael yazar-yönetmenin kişiliği ile malzemesi arasında hiçbir gerilimin olmadığını belirtir”* (Kablamacı, 2010, s.76).

Kael, yönetmen ve materyal arasındaki gerilimin kendi senaryosunu yazan yönetmenlerde olamayacağını, çünkü senaryosunu kendisi yazan yönetmenin materyalini de kendisi seçtiği için arada varolabilecek bir gerilimden söz edilemeyeceğini öne sürerek



Sarris'in yaklaşımını çürütmeye çalışmıştır. Sarris'in auteur kuramını teori olarak nitelenmesi, yaklaşıma büyük bir anlam yüklemiş ve somut, elle tutulur bir yöntem ve verilere mecbur bırakmıştır. Kael'e göre, sinemada kişisel üslup söz konusu olduğunda somut bir yaklaşım ve sonuç mümkün olamayacağından bu yaklaşım hiçbir zaman bir teori haline gelememiştir. Şükran Kuyucak Esen'in konuyla ilgili düşünceleri şu şekildedir;

*“Sarris'in önerdiği üç ölçütün, üçüncüsü en önemlisidir auteur'ü kesin belirlemek için. Ama o da yeterince açık ifade edememektedir. 'Ruhun coşkusu' deyişi altında açıklayıcı ama ölçücü değildir. Bir kuramın bilimsel olabilmesi, ölçülebilmesiyle mümkündür. Sanat yapıtları milimetrik ölçüler içine kısırlanamaz. Öyleyse mümkün olan, sezilebilen, ilişkilerden çıkarılabilen ölçütleri kullanmak zorundayız” (2015, s.19).*

Andrew Sarris, *Cahiers du Cinéma* eleştirmenlerinin aksine, auteur yaklaşımı kuramlaştırmaya ve sistematik şekilde uygulanabilir hale getirmeye çalışmıştır. Böylelikle ABD'de bazı tür filmlerini ve değeri bilinmemiş yönetmenleri ortaya çıkararak, sinemaya yeni bir bakış açısı getirmiştir. Onun da katkısıyla *yıldız oyuncu* hâkimiyetinin yanı sıra *yıldız yönetmen* kavramı da dikkat çekmeye başlamış ve yönetmenin üne kavuşması, seyircilerin bu yönetmenlerin filmlerine özellikle gitmesini sağlaması açısından önemli olmuştur.

Auteur kuramına farklı yaklaşım getiren ve kuramı yapısalcılıkla birleştirerek akademik bir perspektife oturtan diğer bir kişi, Peter Wollen olmuştur. Pam Cook'a göre, Wollen'ın önemi, eleştirilere rağmen auteur kuramı olarak nitelendirilen yaklaşımı, bu eleştirilerin odağından kurtararak daha ciddiye alınır bir zemine yerleşirmesi olmuştur. Pam Cook'un (2007) ifadesiyle;

*“Böylelikle, Movie dergisinin yazarı ve bir teorisyen olan Peter Wollen, Auteur yaklaşımına önemli bir müdahalede bulunarak, yeni bir bakış açısı sunan Auteur-yapısalcı yaklaşımı önermiştir. Bu yaklaşım auteur teorisine entellektüel ve teorik bir zemin kazandırmıştır ve film okullarında bir öğreti haline gelmiştir. Auteur-yapısalcı yaklaşım, bugün artık Auteur teorisinin günümüze kadar yaşayacak enerjisi ona sağlayan bir yaklaşım olarak görülmektedir” (akt. Demiray, 2012, s.25-26).*

Auteur tanımı yaparken, Wollen da Bazin gibi, yönetmenin kişisel sürecinden çok

film yapıtının kendi içindeki önemine vurguda bulunmuştur. Wollen, yönetmenin bilinçaltının filmdeki temaya etkisini belirtirken, benzerliklerin yanı sıra, filmdeki karşıtlıkların da auteur tanımı yapılırken önemli olduğunu varsaymıştır.

*“Yapısalcı bir yaklaşıma sahip olan Peter Wollen ise Auteur kuramı yapıyı göz ardı ettiği gerekçesiyle eleştirmektedir. Yapısalcı çözümlemeyi adres göstererek yönetmeni aşan toplumsal ve bireysel bilinç dışı anlamların önemine dikkat çekmektedir. Auteur analiz yapılırken biçim ve görüntüyü değil temayı/anlamı temel alarak auteur’un özgünlüğünü ortaya çıkarabileceğimizi söylemektedir. Ona göre yönetmenin auteur kimliği varsa bunu kanıtlamak için filmografisindeki karşıtlıklar arası ilişkileri deşifre etmek gerekmektedir”* (Şahin, 2014, s.20).

Wollen, karşıtlıkları iyi kullandığını ve her filminde tarzının evrildiğini düşündüğü yönetmen John Ford’u övmüştür. Wollen, Howard Hawks’ı bir auteur olarak değerlendirse de, yapısalcı yaklaşıma daha doğru bir örnek olarak gördüğü Ford’un ondan ayrılan yönünün, her filminde başkalaşan ve değişime, dönüşüme uğrayan üslubu olduğunu söylemektedir. Wollen, Ford’un filmlerinde daha çok karşıtlık bulunduğunu ve gücünü buradan aldığını ifade etmiştir. Wollen, Ford gibi yönetmenleri ‘büyük auteurler’ olarak tanımlamış ve her filminde başkalaşan ve değişen tematik tarzını övmüştür. “Nowell-Smith’in dediği gibi sabit kalan, değişime uğramayan temel motiflerle tanımlanabilecek olan auter’ler belki yalnızca zayıf auteurlerdir. Büyük yönetmenlerse değişen ilişkiler ile, bütünlükleri olduğu kadar kimseye benzemezlikleriyle de tanımlanmalıdır” (Wollen, 2014, s.92). Wollen, yaklaşım olarak auteur tanımını modernize etmek için çaba sarfetmiştir. Ancak auteur kuramı, halen tartışılan bir kavram olmaktan uzaklaşamamıştır.

Bazin, Truffaut, Sarris, Wollen gibi eleştirmenlerin farklı yaklaşımlarla düzenlemeye çalıştığı auteur kuramının çıkış noktası, bir yönetmenin, filmin üzerinde hâkimiyet kurarak filmi kendi düşünsel dünyasından meydana getiriyor olmasıdır. Bu durumda bazı eleştirmenler auteur yönetmeni koşulsuz olarak övmüş ve filmin kendi içindeki değerini gözardı etmiştir. Bu görüşe karşıt eleştirmenlerse auteur yönetmenin öneminin yanı sıra filmin kendi içindeki değerinin de ön planda tutulması gerekliliğini hatırlatmıştır.

#### 1.4 1990 Sonrası Sinemada Auteur Yönetmen

Bazı yönetmenler auteur olarak tanımlansa ve bir filmi tek başına kendi düşünsel dünyasından ortaya çıkardığı düşünülse de, film setinde yönetmenin haricinde birçok yaratıcı unsur bulunmaktadır. Sette, görüntü yönetmeni, kameraman, yapımcı, asistan, sesçi, ışıkçı ve oyuncular da mevcuttur ve her biri ayrı görevi yerine getirmektedir. Tüm bu bireyleri bir orkestra şefi gibi yönetmek durumunda olan yönetmen, aynı zamanda belirli düzeyde yapılan her işten de anlamak durumundadır. Setteki kişiler de, kendilerine bırakılan hareket alanı ve yaratıcılık izni dâhilinde filme değer katmakta ve yönetmene yardımcı olmaktadır. “Öte yandan bir auteurün işi yönetmek olduğu kadar yöneticiliktir de. Senaryo yazarı/yazarlarından oyuncudan, kameramandan, ışıkçıdan, kurgucudan, istediklerini bilir, aktarabilir, onlardan aldığı sonucu kendi anlatmak istediklerine göre başarıyla kullanabilir” (Sevimli, 2015, s.124). Ancak tüm bu faktörlerin sonucunda ortaya çıkan eser, yönetmenin düşünce dünyasından oluşmaktadır. Bu yüzdendir ki, bir filmi ortaya çıkararak tek bir yaratıcıdan söz etmek gerekirse, bu ‘yönetmen’ kabul edilmektedir.

Günümüzde artık auteur olarak tanınan önemli yönetmenlerin yanı sıra teknik yönden usta sayılabilecek görüntü yönetmenleri de vardır. Greg Tolland, Emmanuel Lubezki, Roger Deakins ve bu tezin de konusu olan yönetmen Wes Anderson’ın birlikte çalıştığı Robert D. Yeoman gibi isimler, yer aldıkları filmlerde teknik açıdan önemli derecede sorumluluk alarak, auteur yönetmenlerin filmlerinin biçimsel açıdan kurulumuna katkıda bulunmaktadır. Günümüz sinema sektöründe, yönetmenlerin ekibinde varolan güçlü görüntü yönetmenleri, çekilen malzemeyi ışık, mizansen öğeleri açısından büyük bir inisiyatifle kurmaktadır. Bir yönetmenin filme yaratıcılık anlamında hâkim olması ve o filmi sıkça iç dünyasından gelen dürtülerle kontrol etmesi, her zaman gerekli görülen bir şey değildir. Örnek olarak Milos Forman, Sidney Lumet, Gus Van Sant gibi yönetmenler, filme kendi etkilerini belirgin olarak koymaktansa, hikâyeyi ön planda tutan bir tutum belirlediklerini açıklamaktadır. Milos Forman’ın konuyla ilgili düşünceleri şu şekildedir;

*“Benim için yönetmenlik her zaman hikâyenin emrinde olmalı. Her zaman elinizde ideolojisi veya temaları çok güçlü bir konu varsa kendinizi neredeyse tümüyle silmeyi ve anlatımın sadeliği üstünde durmayı bilmelisiniz.*

*Buna karşılık, eğer elinizde çok güzel ve şiirsel fakat zayıf bir konu varsa, işte o zaman bütün silahları, tehlikeli sıçramaları ve havai fişekleri ortaya çıkartmak gerekir. Yeteneğinizi filmin hizmetine sunmak düşer size. Başka türlü düşünülemez” (akt. Aydın, 2005, s.72).*

Auteur yönetmenler, kendi senaryosunu yazan ve başkası tarafından yazılan bir senaryoyu hayata geçiren olmak üzere ikiye ayrılabilirler. Sözü edilen yönetmenlerin filmlerinde birbirini tekrar eden ve dönüşen motiflerin söz konusu olması önem taşımaktadır. Bu noktada kendi senaryosunu da yazan bir auteur’ün film üzerindeki hâkimiyeti daha güçlü olmaktadır. Diğer bir durumda ise bir senaryonun onu yazamayan bir yönetmenle gerçekleştirilebilmesi de söz konusu olabilir. Fransız yönetmen Bertrand Blier’in bu konudaki görüşleri şu şekildedir;

*“Çekeceğiniz filmi yazmanın iki avantajı vardır. Birincisi yazarken görüntülerle düşünürsünüz. Hayali bir görüntü, soyut bir vizyon (geniş/uzak görüşlülük) oluşur ve sonra bunu sette somutlaştırmaya çalışırsınız. Bunu başarmak her zaman kolay olmaz ama en azından ne istediğinizi biliyorsunuzdur. Sonra oyuncularınızı daha iyi seçebilirsiniz ve onları yönetmeniz daha kolay olur. Çünkü yazar önceden bütün rolleri kendisi tek başına, ofisinde oynamıştır. Filmi elli defa görmüştür. Bunlardan sonra sadece filmi kafasındaki modele uydurmak kalır. Tabii bu ikili çalışma bir çeşit şizofreniye sebep olabilir. Bana göre yönetmen senaryo yazarını hep boğmak ister çünkü yazı çok diktatörce, çok buyurgandır” (akt. Aydın, 2005, s.61).*

Çağdaş sinemanın ünlü yönetmenlerinden Martin Scorsese ve Steven Spielberg gibi isimler kendi senaryolarını yazmayan yönetmenler konumundadır. Bu isimler doğal olarak senaryoya ihtiyaç duymakta ve onu kendi tarzlarıyla biçimlendirmektedir. Ancak senaryosunu kendisi yazan bir auteur’ün, bir proje, senaryo beklemek zorunda olmaması, istediği takdirde kendi hikâyesini yaratabilmesi, ayrıcalıklı bir durum olarak düşünülebilir. Filmlerinin senaryosunu yazmış ve yönetmiş bir başka auteur yönetmen Woody Allen da, senaryosunu kendisi yazan yönetmenlerin önemli avantajları olduğunu dile getirmiştir.

*“Sanırım daha baştan yönetmenleri ikiye ayırmak gerekir: Senaryosunu kendi yazanlar ve başkasının senaryosunu filme uyarlayanlar. Bu iki kategoriye girmeyen çok az yönetmen vardır –ki şu an bir tane isim bile aklıma gelmiyor. Üstelik adları da pek duyulmamıştır. Bu kategorilerden birinin diğerine göre daha iyi olduğunu ya da bu kategorilerden birindeki sinemacının diğerine göre daha gözde olacağını söyleyemem. Basitçe söylenirse, bunlar farklıdır ve*

*yaptıkları filmler de eşit koşullardadır. Şüphesiz yönetmen aynı zamanda yazarsa, kararlı ya da en azından sabit bir stili vardır. Sürekli aynı temalarla uğraşırken ve çekimler sırasında kişiliğini ortaya serdiği için yönetmen 'tik'lerine sahip olma olasılığı yüksektir. Buna karşılık her seferinde başka bir yazarın yapısını uyarlayan yönetmense görsel açıdan etkileyici filmler yapabilir ama neredeyse hiçbir zaman bir 'auteur' filminin kişiselliğine ulaşamaz” (Allen'dan akt. Aydın, 2005, s.116).*

Başka bir düşünce de, stüdyo sisteminde bir senaristin yazdığı senaryoyla çalışan, kendi senaryosunu yazmayan yönetmenlerin, senaryosunu kendisi yazan auteurlardan daha çok bu tanıma uyduğunu varsaymaktadır. Çünkü bu durumda yönetmen elindeki materyali kendi varlığıyla, tüm benzerlikleri ve tezatlıklarıyla işlemekte ve aradaki gerilimden beslenerek özellikle biçimsel olarak ortaya daha orijinal bir eser koyabilmektedir. Emir Kusturica bu durumu şöyle ifade etmektedir;

*“Auteur olmak için mutlaka senaryoyu yazmış olmak mı gerekir? Sanmıyorum. Aksine, eğer sadece film çekiyorsanız daha büyük bir hareket etme özgürlüğüne sahip olduğunuzu düşünüyorum. Ben genellikle bir başkasının senaryosunu uyarlıyorum ama sette kendimden o kadar çok şey ekliyorum ki, sonunda filmi kendi tarafıma çekmiş oluyorum. Senaryo filmin mimarisini yapılandırmak için dayandığım bir çeşit temel, bir taban sadece” (akt. Aydın, 2005, s.166-167).*

Diğer yandan auteurün nasıl auteur kabul edileceği sorusu, zaman zaman farklı yaklaşımlara sebep olmuştur. Bazı yapımcıların ve yıldız statüsündeki oyuncuların da auteur olarak nitelenmesi tartışmaya açılmıştır. Bu göreceli yaklaşımlar yüzünden, auteur kuramı, kesin bir çerçeveye sahip her yerde uygulanabilen ve aynı kalan bir kuram haline gelememiştir. Öte yandan bir auteur'ün iyi olmayan bir filmde de onun kişisel imzasını görmek mümkündür. Ancak bu, filmin kendiliğinden iyi olacağı anlamına gelmemelidir. Bununla birlikte film yine de bir auteur filmi olmaya hak kazanabilir. “Auteurler her zaman bu statüye sahip midir, yoksa bu onların sadece bazı filmlerle elde ettikleri geçici bir unvan mıdır?” sorusu, Stam'in de belirttiği üzere, ayrı bir tartışma konusu olmaya değer görülmektedir.

*“Peki, Tv reklamı yönetmeni (Ridley Scott, Alan Parker) sinemaya ya da kendini adanmış yönetmenler (David Lynch, Spike Lee, Jean-Luc Godard) reklama kaydığında veya Michelangelo Antonioni Renault için psikedelik bir konunun koreografisini yaptığında auteur olarak bu kişilerin statüsü ne olur?”*

*Her zaman ve her durumda auteur müdürler ya da auterlik durumları araç, bağlam ve formata mı bağlıdır?” (Stam, 2014, s.102).*

Sonuç olarak, bir yönetmenin her zaman auteur olarak anılması veya verdiği ürüne göre bunun değişmesi konusu bazı çevrelerce sorgulanmıştır. Bunun nedeni auteur kuramının ölçülüp kanıtlanabilir niteliğinin tartışmaya açık olmasıyla ilişkilidir.

Auteur kuramın yönetmeni öne çıkarması ve onu *yıldız* statüsüne getirmesiyle birlikte, 1970'lerden itibaren Martin Scorsese, Francis Ford Coppola, Brian De Palma, Steven Spielberg, Robert Altman gibi yönetmenler yeni dönem Hollywood sinemasındaki auteursler olarak tanımlanmıştır. Bu yönetmenlerin filmleri büyük ilgi görmüş ve kendileri de yıldız konumuna gelmiştir. Auteur tanımına uyan ve geniş anlamında olumlu sonuçlar elde eden bu yönetmenler sayesinde, günümüzde halen büyük bütçeli auteur filmleri yapma geleneği devam etmektedir. Günümüz Hollywood sisteminde, auteur yönetmenler önemli bir yere sahiptir. Büyük bütçeli süper kahraman filmlerinin de aralarında bulunabileceği filmler yanında sanatsal bir üslupla hikâyeler anlatan ve beğenilen auteur yönetmenler, Hollywood sisteminde yaratıcılıklarını koruyabilmektedir. Öte yandan Wes Anderson, son dönemde tarzını sinematografik açıdan tanınabilir şekilde ortaya koyan ve her filminde benzer şekilde gözlemlenebilen özellikler sergileyen auteur yönetmenlerdendir. Anderson, simetrik çerçevelenmeleri, canlı renk paleti kullanımları, absürt karakterleri, ciddi durumlarda ortaya çıkan traji-komik anlar yaratmadaki becerisiyle seyirci tarafından auteur özelliği gösteren bir yönetmen konumundadır. Öte yandan günümüzdeki hikâye ve senaryo anlamında yaşandığı savunulan yaratıcılık ve farklılık eksikliğini, Hollywood, eskiden yaptığı gibi farklı ülke sinemalarından uyarlanan öyküler ve ortak projeler ürettiği yönetmenlerle çözmeye çalışmaktadır. Örneğin son dönemde Alejandro İnarritu, Alfonso Cuaron, Guillermo Del Toro gibi Meksikalı sinemacılar, Dennis Villeneuve, Neill Blomkamp gibi Amerikalı olmayan yönetmenler, Hollywood sinemasında film yapmakta ve auteur özellikler sergileyen ürünler vermektedir. Senaryo ve hikâye üretmede sorun yaşadığına inanılan Hollywood sinemasına, bu yönetmenlerin, canlılık ve yaratıcılık getirdiğine yönelik düşünceler gelişmektedir.

## İKİNCİ BÖLÜM

### SİNEMADA MİZANSEN KURULUMU VE ÖĞELERİ

Yönetmenin sanat anlayışına uygun şekilde yaptığı düzenlemeler, yaptığı işlerde tanınabilmesine olanak sağlamaktadır. Auteur yönetmenin en önemli şartı olan, filmlerinde kişisel imzasının tanınabilirliği, yönetmenin mizansen öğelerine olan hâkimiyetiyle mümkün olmaktadır. “Mizansen eleştirmenin sinematografik çalışmanın özgüllüğünü saptayabileceği yönetmenin kontrolündeki etkili bir araçtır. Diğer bir deyişle eleştirmen, mizansene bakarak bir filmin özgün stilini ortaya çıkarabilir ve bunu bir auteurlük işareti olarak gösterebilirdi” (Hayward, 2012, s.301). Yönetmenin bir film setinde kontrolünün altında olan mizansenin her öğesi, hikâyeye farklı anlamlar kazandırmaktadır.

#### 2.1 Mizansenin Tanımı

Mizansen, tanım olarak tiyatro kökenli olup yönetmenin sahnelemede gereken bazı belli başlı etmenleri kullanmasını ifade etmek için ortaya konmuştur. “Orijinal olarak Fransızca olan *mise-en-scène* ‘sahneye koyma’ anlamına gelir ve ilk olarak oyunları yönetme pratiğine uygulanmıştır” (Bordwell ve Thompson, 2012, s.118). Mizansen öğeleri, sahnelemede farklı amaçlara hizmet eden, birbirinden farklı yaratıcı süreçler gerektiren pratiklerden oluşmaktadır. “Mizansen yönetmene hangi seçim ve kontrol olanaklarını sunar? Dört genel alanı seçip ayırabiliriz: dekor, kostüm ve makyaj, ışık (aydınlatma) ve sahneleme” (Bordwell ve Thompson, 2012, s.118). Sinema, tiyatrodan etki alan bir sanat dalı olarak, mizansen tanımını genişleterek kendi pratiğine uyarlamıştır. Kısaca ifade etmek gerekirse; bir sinema filminde, kameranın karşısında seyirci tarafından görülen her şey mizansen öğelerinden oluşmaktadır. Bunun sebebi ise kamerayla çekilen görüntünün içeriğindeki her şeyin bilinçli şekilde, seçilerek çerçevede gereken yerlere konmasıdır. Sahnedeki dekor, ister gerçek bir mekân olsun ister stüdyo ortamı, ister bilgisayar ortamında oluşturulmuş olsun, yönetmenin tercihiyle kamera karşısında var olmaktadır. Oyuncu ve nesnelere üzerine düşen ışık *aydınlatma* adı

altında, giyilen kıyafetler *kostüm*, sahnenin kamerayla çekim seçenekleri ise *sinematografi* ismiyle mizansen tanımının çatısı altında biraraya gelmektedir.

“Günümüzde mizansen daha geniş anlamda kullanılmaktadır. Mizansen, yönetmen ya da yapımcının, izleyicinin alımlamasını yönlendirmek ve şekillendirmek üzere perde için oluşturduğu; set kurulumundan kostüm tasarımına, aktörlerin performanslarından aydınlatmaya ve kamera açıları, kamera hareketleri, kameranın uzaklığı, sesin kullanımı ve kompozisyon oluşturmaya kadar tüm film tekniklerini kapsayan, çekimle ilgili her şeyi içerir” (Kabadayı, 2013, s.45).

Yönetmen filmde mizansen unsurlarını uygun şekilde belirleyerek kişisel anlatısını oluşturmaktadır. Bu birbirinden farklı unsurlar, yönetmenin verdiği kararlarla uyumlu şekilde düzenlenerek, seyircinin gözünde anlamlı bir bütün oluşturur ve filmi meydana getirir. Bu yaratıcı sürecin başarısı, yönetmenin mizansen öğelerine olan hâkimiyetiyle doğru orantılıdır. “Mizansen kontrol eden yönetmen, kamera için olayı veya aksiyonu sahneye koyar. Başka bir deyişle mizansen, yönetmenin ‘nasıl çekeceğim?’ sorusuna aradığı cevaptır” (Serter, 2005, s.58). Yönetmen, kameranın çerçevesine dâhil olan unsurları bir amaç çerçevesinde, senaryonun gereklilikleriyle doğru orantılı şekilde oluşturmalıdır.

## 2.2 Dekor Ve Set Tasarımı

Mizansenin ana öğelerinden olan *dekor ve set tasarımı*, senaryonun içinde geçtiği sinema evrenini doğru yansıtmak için karakterlerin alanını oluşturur. “Görüntünün başlıca öğelerinden biri de dekor’dur. Dekorun ilk görevi filmin ‘havasını’ yaratmasıdır” (Onaran, 1986, s.42). Örneğin gelecekte geçen bir bilimkurgu filmi için set tasarımının fütüristik bir yapı içermesi gerekir. Bir savaş filminin geçtiği dönemin koşullarının da doğru set tasarımıyla yaratılması, filmin mizanseninin gerçekçiliği açısından zorunlu kabul edilmektedir.

Sinemanın ilk zamanlarında doğal dekor ve ışıkta yapılan çekimlerin kontrolünün zorluğu ve maliyetinin yüksekliği, yönetmenleri başka çareler bulmaya yönlendirmiştir. Butler’ın ifadesiyle;



*“İlk filmler mühendislerin atölyelerinde ve bunların çevresinde çekilmiştir. Ne var ki, zamanla başarılı bir film çekmek için belli bir ortamın kontrol edilmesinin gerekliliği, özellikle stüdyoların kamera, ekip ve aydınlatma donanımları için daha geniş alanların maliyetini karşılayabildiği iç çekimlerde dekorların kullanılmasını beraberinde getirmiştir” (2011, s.33).*

Bordwell ve Thomson’a göre, bu anlamda öncü olan Fransız sinemacı George Méliès, stüdyoda çekim yaparak filmlerinin üzerindeki kişisel denetiminin artmasını sağlamıştır ve deneysel anlamda yaratıcı bazı uygulamalarda bulunmuştur “Méliès stüdyoda çekim yapmanın kontrolü arttırdığını anladı ve çoğu yönetmen onun yolundan gitti” (Bordwell ve Thompson, 2012, s.121). Öte yandan stüdyoda dekor ve set tasarımı, *Alman Dışavurumcu* sinema akımının önemli bir parçası olmuştur. Çarpık ve gerçeküstü dekorlar, bu akımın oluşumunda ve tanınırlığında önemli yere sahip olmuştur.

Sinemanın ilk yıllarından günümüze, özellikle Hollywood stüdyoları, iç mekânda mizansen yaratımı konusunda önemli örnekler vermiştir. Üç akademi ödüllü, *İngiliz Hasta* (*The English Patient* Yönetmen: Anthony Minghella, 1996), *Fil Adam* (*The Elephant Man* Yönetmen: David Lynch, 1980), *Gandhi* (Yönetmen: Richard Attenborough, 1982) gibi filmlerin set tasarımcısı Stuart Craig durumu şu şekilde özetlemiştir;

*“En iyi dekorlar en basit, en makul olanlarıdır; her şey öykünün duygusuna katkıda bulunmalıdır ve bunu yapmayan hiçbir şeye yer yoktur. Gerçeklik genellikle fazlasıyla karmaşıktır. Gerçek mekânlar aşırı olan ya da birbirini tutmayan çok fazla şeyi içerirler ve her zaman biraz basitleştirmeyi gerektirirler; bir şeyleri uzaklaştırmak, renkleri uyumlu hale getirmek vb. Gerçek bir mekâna göre inşa edilmiş bir sette basitleştirme aracılığıyla bu gücü elde etmek çok daha kolaydır” (akt. Bordwell ve Thompson, 2012, s.123).*

Sinemada dekor, bir evin duvarları olabileceği gibi, Lars Von Trier’in *Dogville* (Yönetmen: Lars Von Trier, 2003) filmindeki gibi tebeşirle çizilmiş sembolik mekânlar veya günümüzde artık sıkça kullanılan yeşil perde önünde çekilen, oyuncuların arka fonunda bilgisayar programlarıyla oluşturulmuş bir uzay üssü vb. de olabilmektedir.



Resim 1. *Dogville* filminden bir kare. Yönetmen: Lars von Trier (2003, Zentropa Entertainments)

Stüdyoda yapılan çekimlerin yapımları mali anlamda ucuzlatıp pratik anlamda kolaylaştırmasının ötesinde, film yapımında aranan gerçeklik duygusu, film yapımcılarını gerçek mekânlardan tamamen koparmamıştır. Kentleri, mekânları olduğu gibi kullanan yönetmenler, mizansenin dekor dışındaki öğelerini düzenleyerek, gerçekçilik hissini arttırmak istemiştir. “Örneğin bir hapisane sahnesini, bir lokanta içini, bir ameliyathaneyi en iyi canlandırma yolu, çevirimleri gerçek bir hapisanede, lokantada, ameliyathanede gerçekleştirmektir” (Onaran, 1986, s.43). Günümüz sinemasında halen bazı yönetmenler, stüdyo imkânlarına rağmen, filmin bazı sahnelerinin veya büyük çoğunluğunun gerçek mekânlarda çekilmesi konusunda ısrarcı olabilmektedir.

Bilgisayar tabanlı animasyon programları, gerçek mekân veya stüdyoda çekilen sahneleri yeşil ve mavi perdenin kurulumuyla istenildiği şekilde oluşturabilme imkânına sahiptir. Dekorun anlamı ve kullanımı, teknolojiyle birlikte değişmiştir. Artık çok büyük mekânların inşası, bazen sadece stüdyo içi veya gerçek mekânda çekilmesi fark etmeksizin, yeşil ve mavi perde uygulamalarıyla gerçekleştirilebilmektedir.



Resim 2. *İntikamcılar: Sonsuzluk Savaşı (Avengers: Infinity War)* filminden bir kare.  
Yönetmen: Anthony ve Joe Russo (2018, Marvel Studios)

*İntikamcılar (Avengers)* serisi, süper kahramanların fantastik dünyasını bilimkurgu ve aksiyon türleriyle oluştururken, yeşil perde uygulamasından sıklıkla yararlanan bir yapımdır.

Teknolojinin dekor ve set tasarımının bir parçası olması, fantastik filmlerin yapımını kolaylaştırmıştır. *Titanic* (1997), *Yokedici (Terminator)*, 1984) gibi filmlerin yaratıcısı James Cameron, bilgisayar teknolojilerinin ilerleyişini takip ederek, yapımını hayata geçirmek istediği *Avatar* (2009) gibi bazı projeleri, bilgisayar programları daha yetkin hale geldikten sonra gerçekleştirmiştir.

### 2.3 Kostüm Ve Makyaj

*Kostüm ve makyaj*, sinema mizanseninde tamamlayıcı ve etken unsurlardandır. Dekor ile uyumlu kullanımı, bu mizansen öğesinin filmin bütününe olan etkisini arttırmaktadır. “Dekor gibi kostüm de filmin bütününde özel işlevlere sahip olabilir ve olasılıklar alanı çok büyüktür” (Bordwell ve Thompson, 2012, s.125). Bir filmde geçen zaman dilimini, atmosferi, koşulları, karakterin mesleğini doğru yansıtılabilmek için kostüm ve makyaj uygun şekilde oluşturulmalıdır. “Açıktır ki, her karakterin kişiliğini ve tarzını yansıtan kendine özgü bir kostümü vardır” (Butler, 2011, s.36). *Matrix* (Yönetmen: Wachowski Kardeşler, 1999)’in kasvetli, soğuk, sanal dünyasında gizemli

yabancılar olan Morpheus ve Trinity karakterleri, giydikleri siyah ve uzun pardösülerle buldukları ortama ciddiyet ve merak unsuru katmaktadır. Ancak sanal evrenden çıkıldıktan sonra gerçek kişiliklerinin kıyafetleri, bir isyanın parçası olan zor durumdaki insanların durumunu yansıtacak şekilde basit ve bakımsızdır. Bir diğer film *Schindler'in Listesi* (*Schindler's List*, Yönetmen: Steven Spielberg, 1993)'nde ise, siyah-beyaz çekilen filmde, Nazi soykırımına maruz kalan Yahudilerin arasında bir kız çocuğu, kırmızı kıyafetiyle sahnedeki rengi olan tek unsur olarak çarpıcı şekilde izleyicinin karşısında belirlemektedir.



Resim 3. *Schindler'in Listesi* (*Schindler's List*) filminden bir kare.  
Yönetmen: Steven Spielberg (1993, Universal Pictures)

Böylelikle küçük kızın giymiş olduğu kırmızı renkli kıyafet, yaşanan savaş içinde masumiyetin bir ifadesi olarak kullanılmıştır.

Makyaj unsuru ise, filmlerde bir karakterin insan mı yoksa yaratık, hayvan, uzaylı mı vb. olduğunu belli edecek kadar kritik rol oynamaktadır. Ölü kişiler makyaj sayesinde soğuk ve beyaz bir yüze sahip kılınmakta ve izleyici bu ayrımı gördüğünde rahatlıkla tanımlama yapabilmektedir. Öte yandan makyajın üretimi, teknolojinin de yardımıyla, CGI adı verilen bilgisayar üretilmiş imgeleme sayesinde, artık karakterlerin yüzlerinde büyük değişimler yaratmaktadır. *Avatar* filminde uzaylı bir ırkı canlandıran oyuncular, *Yüzüklerin Efendisi* (*Lord of the Rings*, Yönetmen: Peter Jackson, 2001) filmlerinde *Gollum*'u, *Maymunlar Cehennemi* (*Planet of the Apes*, Yönetmen: Rupert Wyatt,

2011)'nde maymun *Sezar*'ı canlandıran oyuncu, çekim esnasında yüzlerinde bazı referans noktacıları taşımaktadır ve bu yüzler sonradan bilgisayar programları sayesinde değiştirilmektedir. Bu imkân da günümüz sinemasında plastik makyajın başarmakta zorlanacağı gerçeklik duygusunu arttıran önemli bir faktör haline gelmiştir.

## 2.4 Aydınlatma

Sinemada ışık, neleri görüp neleri görmeyeceğimizi belirleyen yönetmenin kullanımıyla *aydınlatma* adı altında bir mizansen ögesi haline gelmektedir. Aydınlatmadaki önemli amaçlardan biri, iki boyutlu olan çerçevenin üç boyutlu hal almasını sağlayan mekân duygusunu yapay olarak yaratmaktır. Barsam'ın (2010) ifadesiyle; "Işık, insanları ve nesnelere aydınlatarak aydınlıklar ve gölgeler oluşturarak ve biçimleri ve dokuları belirleyerek sinemasal mekân algımızı oluşturmaktadır (akt. Ankaralığıl, 2016, s.127). Aydınlatma, film gerçek bir mekânda geçiyorsa, doğal güneş ışığı kullanılarak yapılabilirken, ek ışık kaynaklarıyla ve yansıtıcılarla da desteklenebilmektedir. Yönetmenin tercihinine bağlı olarak tamamen doğal ışık kullanılarak yapılan çekimler, beraberinde zaman sorununu da getirmektedir. Gün içerisinde havanın açık olması durumunda çoğunlukla dik gelen güneş ışınları, karakterler ve ortamın üzerinde sert gölgeler oluşturmaktadır. Bu sebepten *altın saat* denilen güneşin batmak ve doğmak üzere olduğu saatlerde çekimin yapılması gerekliliği ortaya çıkar. Bu da prodüksiyonun gerçekleştirilebilmesi için oldukça kısıtlı bir çekim süresi bulunduğu anlamına gelmektedir.

*"Sinemanın başlangıcında yalnızca doğal ışık kullanılmıştı; çekimlerin çoğu dış mekânlarda ya da cam veya güneş ışığına açık çatıların olduğu stüdyolarda yapılıyordu. 1900'lerin başında anlatılar giderek karmaşıklaştığı ve ürün talebinin artması daha sıkı çekim programlarıyla çalışmak anlamına geldiği için, kolayca kontrol edilemeyen gün ışığı kullanımı yeterince tatmin edici olmamaya başladı. Bu nedenle mevcut ışığa ek olarak yapay ışıklandırma devreye girdi"* (Hayward, 2012, s.199).

Sinemanın ilk zamanlarında gün ışığının kısıtlı süresinin yanı sıra kameraların ışık geçirgenliklerinin düşük oluşu, çekimlerin ek ışık kaynaklarıyla stüdyolarda yapılmasını gerektirmiştir. Ancak yönetmen yine de doğal ışıkta kısıtlı bir sürede filmini çekmeyi



tercih edebilir. 2015 yapımı *Diriliş (Revenant)*, Yönetmen: Alejandro Gonzalez İñárritu, 2015) filminde yönetmen Alejandro Gonzales İñárritu ve görüntü yönetmeni Emmanuel Lubezski, filmi tamamen doğal ortamda ve doğal ışıkla çekmeyi tercih etmiştir.



Resim 4. *Diriliş (Revenant)* filminden bir kare.  
Yönetmen: Alejandro G. İñárritu (2015, Regency Enterprises)

Günün belirli ve kısıtlı zamanlarında gerçekleştirilen çekimler, uzun bir yapım süreci gerektirmektedir. *Diriliş (Revenant)* filminin bütçesi ve yönetmenin becerisi, bu yaratıcı tercihin mümkün olabilmesini olanaklı kılmıştır.

Işığın kullanımı, karakter ve atmosfer üzerinde anlam yaratılmasında önemli bir rol oynamaktadır. Işığın belirli noktalara verilip belirli noktaların karanlık kalması tercihi, ortama kasvet, gizem, korku duygularının hâkim olmasını sağlayabilmektedir ve aydınlatmanın bu şekilde kullanımı bazı film türlerinin tercih ettiği bir durumdur. Örneğin Amerikan sinemasının kara film türünde ışık, gölgelerin yaratılmasıyla birlikte ortama tekinsiz bir hava katmaktadır. Olası bir cinayetin belirsizliği ve aydınlatılması gerekliliği, ışığın bu şekildeki kullanımıyla desteklenir. Bu tekniğin (*chiaroscuro*) kökeni resim sanatına dayanmakta ve *Alman Dışavurumcu* akımının anahtar aydınlatma kurallarından birini oluşturmaktadır. “1920’lerin Alman Dışavurumcuları dramatik efektler için resimden ‘chiaroscuro’ kodunu (yani resimde ışık ve gölge kullanma tekniğini) ödünç aldılar” (Monaco, 2002, s.187). Işık, günlük hayatta direkt olarak özne/nesnenin üzerine geldiği gibi, gölge alanlarda ve iç mekânlarda kırılarak farklı yüzeylerden yansiyabilir ve

yumuşayabilir. Bu doğal etkiyi yapay şekilde yaratmanın yolu birden çok ışık kaynağını, birbirleriyle uyumlu şekilde kullanmaktır. Tek bir ışık kaynağıyla yapılan aydınlatma ise beraberinde bazı istenmeyen etkileri getirmektedir. “Tam cepheden aydınlatma bir nesneyi silikleştirir, üstten aydınlatma nesneye egemen olur, aşağıdan aydınlatma nesneye kasvetli bir görünüm verir, tepeden aydınlatma ayrıntılara (çoğunlukla saç ve gözlere) dikkat çeker; arkadan aydınlatma ya nesneye egemen olur ya da onun özel bir bölümünü öne çıkarır” (Monaco, 2002, s.188). Günümüzde halen kullanılmakta olan ve aydınlatma tekniklerinin temel prensiplerinden biri olan yöntem, *üç kaynaklı aydınlatma tekniği*dir. Karakterin tüm hatlarının net ve doğal bir şekilde görülebilmesi için bu teknik kullanışlı kabul edilmektedir. “Temel aydınlatmayı yaratan başlıca üç ışık kaynağı bulunmaktadır: anahtar (key) ışık, dolgu (fill) ışığı ve arka (back) ışık” (Vardar, 2000, s.71). Ancak bu, olmazsa olmaz bir kural değil, doğal ışıklandırmanın sadece bir yöntemidir. Her sahne, filmde farklı anlamların oluşmasını talep edebilir ve yönetmen, ışığı kullanım şekliyle bu anlamları yaratabilir. Örneğin *Yedi (Seven)*, Yönetmen: David Fincher, 1995) filminde David Fincher ve görüntü yönetmeni Darius Khondji, cinayet mahallini içeren bir sahnede, yapay ışık kullanmaksızın, sadece polis ekiplerinin elindeki fenerlerin ışıklarıyla sahneye ürpertici, karanlık ve doğal bir atmosfer katmayı başarmıştır.



Resim 5. *Yedi (Seven)* filminden bir kare.  
Yönetmen: David Fincher (1995, New Line Cinema)

Yedi ölümcül günahın oburluk günahını işlemiş kurbanın dairesine gelindiğinde, dedektiflerin evde araştırma yaparken tutulan feneriyle aydınlatılan kurbanın bedeni, sahneye gerilim ve korku unsuru katmakta etkili olmuştur.

Aydınlatmanın temelinde sıklıkla kullanılan üç önemli ışık kaynağı vardır. Bunlar sahnenin büyük bir kısmının aydınlanmasını sağlayan *anahtar ışık*, anahtar ışığın oluşturabileceği olası keskin gölgeleri yumuşatmak için kullanılan *dolgu ışık* ve karakteri önünde bulunduğu arka plandan ayırmaya yarayan *arka ışık*tır.

#### **2.4.1 Anahtar Işık**

*Anahtar ışık*, büyük ve güçlü bir ışık kaynağından gelir ve karakterin aydınlatılmasının büyük bir kısmını gerçekleştirir. Doğal ortamda anahtar ışık, güneştir. Ancak yapay ışıklandırmada anahtar ışık güneşin yerini tutmaktadır. Güneş gibi sert, dik ve cepheden geldiği takdirde sert gölgeler oluşturur. Bu sebeple anahtar ışık karaktere açılı bir şekilde verilmelidir. “Çekilen nesnede üç boyut etkisinin oluşabilmesi için, anahtar ışığın kameranin konumuna göre 45 derece açıyla konumlandırılması gerekmektedir” (Vardar, 2000, s.73). Örneğin sorgu sahnelerinde zanlının ve onu sorgulayan dedektifin üzerine tepeden düşen sert ışık, zanlının baskı altında olduğu izlenimini verir ve bu yüzden anahtar ışık, sert bir şekilde bilinçli olarak tepeden verilir.





Resim 6. *Köşe Başındakiler (Clockers)* filminden bir kare.  
Yönetmen: Spike Lee (1995, Universal Pictures)

Ana ışığın tek bir kaynaktan kullanımı, karakterler ve nesnelere keskin gölgeler yaratmakta ve güneşin gün içerisinde dik geldiği anlarda görülen etkiyi oluşturmaktadır. “Ana ışık dominant ışığı sağlayan ve en güçlü gölgeleri oluşturan başlıca kaynaktır” (Bordwell ve Thompson, 2012, 134). Bu güçlü etki anlamlı bir kullanım haricinde sahnenin kötü ışıklandırılmış olmasına işaret etmektedir. Bilinçli ve hikâyeye anlamlı bir şekilde hizmet eden kullanımlarının haricinde anahtar ışık, diğer ışık kaynaklarıyla birlikte bir bütün olarak uygulanmaktadır.

#### 2.4.2 Dolgu Işık

Dolgu ışık, anahtar ışığın yarattığı sertliği yumuşatmak için kullanılan, genellikle anahtar ışığın diğer açısından verilen bir ışık türüdür. 45 dereceyle verilen anahtar ışık, karakterin yüzünün bir bölümünü sert şekilde aydınlatırken, dolgu ışık yüzün gölgede kalan diğer kısmını yumuşatarak doğal bir görüntü elde edilmesini sağlar. “Dolgu ışık, ana ışığın oluşturduğu gölgeleri yumuşatan ya da yok eden, ‘dolgu yapan’ daha az yoğun aydınlatmadır” (Bordwell ve Thompson, 2012, s.134). Doğal ışıkta ise dolgu ışık, bir ışık kaynağı yerine reflektörlerle de güneş ışığından yansıyan ışıkla sağlanabilmektedir.

Dolgu ışık, düşük yoğunluklu ve anahtar ışığa yardımcı olan bir unsur olarak tek başına kullanımı mümkün olmayan bir aydınlatma türüdür.

### 2.4.3 Arka Işık

Arka ışık, karakteri önünde bulunduğu fondan ayırmak için kullanılmaktadır. Anahtar ışık ve dolgu ışık karakterin yüzünü, vücudunu ortaya çıkartırken, görüntünün üçüncü boyutuna ulaşabilmek için arka ışık tamamlayıcı unsur olmaktadır. Filmlerde bu arka ışık, bazen karakterin ardında yanan bir gece lambası, bazen bir mum gibi doğal ışık kaynaklarıyla, sahne ve dekorla bütünleşir. Bazı durumlarda da arka ışık, tek başına kullanıldığında karakterleri silüet haline getirerek farklı anlamların ve görsel olarak etkileyici sahnelerin yaratımında kullanılır. “Cisimlerin veya nesnelerin kendilerinin değil fonlarının aydınlatılmasıyla, yani ön plandaki biçimlerin gölgede bırakılıp çekim derinliklerinin aydınlatılmasıyla elde edilen aydınlatma şekli ‘silüet aydınlanma’ olarak adlandırılır” (Mükerrem, 2012, s.46).



Resim 7. *Korkak Robert Ford'un Jesse James Suikasti (The Assassination of Jesse James by the Coward Robert Ford)* filminden bir kare  
Yönetmen: Andrew Dominik (2007, Warner Bros.)

Işık, sadece kamera önündekilerin görülmesini sağlamaktan öte, mizansen ögesi olarak anlatımın çok önemli yaratıcı bir unsurudur. “O sadece görünürlüğü sağlamak

değil, görüntüye estetik bir boyut katmak ve anlamlandırmak görevlerini de yüklenir” (Güngör, 1994, s.67). Işığın bilinçli bir amaca yönelik kullanımı, sahneye gerilim, coşku, korku, hüznün, gizem gibi duyguları, diyalog olmaksızın izleyiciye hissettirebilme gücüne sahiptir.

*“Bir görüntünün etkisinin büyük bölümü ışığın yönlendirilmesinden gelir. Sinemada ışık aksiyonu görmemizi sağlayan sadece aydınlatmadan daha fazlasıdır. Çerçeve içindeki daha aydınlık ve daha karanlık alanlar her çekimin bütün kompozisyonunun yaratılmasına yardım eder ve böylece belirli nesnelere ve aksiyonlara dikkat etmemize rehberlik eder” (Bordwell ve Thompson, 2012, s.131).*

Üç noktadan sağlanan ışığın amacı, sahneyi olabildiğince doğal şekilde aydınlatmaktır. Oyuncuların net görülebilmesi, sahnenin ve mekânın izleyicinin aklında yer edebilmesi için kullanılagelen standart bir aydınlatma uygulamasıdır. Ayrıca bu ışıklar her zaman sabit bir şekilde durmaz, sahneye göre hareket ettirilmektedir. Işığın kullanımı, karakterin hareketiyle çeşitlendirilmektedir. Bunun yanında kameranın da hareket etmesiyle birlikte, ışıkta bazı değişimler meydana gelmelidir. Sahnenin çekim düzenlemesi yapılırken buna dikkat edilmeli ve ışık kaynaklarının yerleri değişmeli veya en baştan bu duruma göre düzenlenmiş olmalıdır. Günümüz sinemasında, izleyicinin çerçeve üzerindeki dikkatini uzun süre üzerinde tutabilmek, geçmiş sinema dönemine oranla daha zor hal almıştır. Bununla birlikte devingen bir hale gelmek zorunda olan, sahneye dinamizm katmak için sıklıkla kullanılan kamera hareketleri ile aydınlatma, birlikte planlanması zorunlu hale gelen mizansen öğeleridir.

## **2.5 Sinematografi**

Tiyatronun mizansen öğeleri, sinema tarafından kullanılmaya başlandığında, tiyatrodan olmayan kameranın varlığı, fazladan bir mizansen unsuru olan sinematografiyi ortaya çıkarmıştır. Yönetmen sinemada bu yeni mizansen unsurunu kullanarak sahnelemeyi yaratmaktadır.

*“Mizansen kontrol ederken yönetmen filme alınacak bir olayı sahneler. Ancak bir araç olarak sinemanın kapsamlı bir açıklaması kameranın önüne yerleştirilenle bitirilemez. Çekim, modeller bir film kuşağı üzerine kaydedilene kadar var olmaz.*

*Yönetmen aynı zamanda çekimin sinematografik niteliklerini de -yalnızca ne çekildiğini değil, ama nasıl çekildiğini de- kontrol eder” (Bordwell ve Thompson, 2012, s.167).*

Sinematografi, kameranın önünde gerçekleşen sahnenin kamera tarafından nasıl bilinçli bir şekilde kayıt altına alınacağını belirleyen konumları, çerçeveyi ve hareketi belirten bir terimdir. Sinematografi terimi, kameranın varlığıyla ortaya çıkmıştır ve kamera çerçevesinin önünde olan, kamerayla ilgili her türlü teknik unsuru içerir. ‘Hareketle yazmak’ anlamına gelen sinematografi, sinemaya özgüdür. Blain Brown’ın ifadeleriyle;

*“Sinematografi sözünü oluşturan sözcüklerin kökü Yunancadır ve bu bileşik sözcük ‘hareketle yazı yazmak’ anlamına gelir. İşin özünde film çekmek çekim yapmaktır; ama sinematografi basit bir görüntüleme işinden çok ötesidir. Düşünce, hareket, duygusal ifade, ton ve iletişimin söze gelmeyen tüm diğer biçimlerini alıp onları görsel terimler haline getirme sürecidir” (2014, s.2).*

Sinematografi, kameranın çerçeve, perspektif, alan derinliği, renk, objektif, kamera hareketleri, çekim ölçekleri gibi bileşenlerini içerir. “Sinematografik anlam; yalnız film dilinin araçlarıyla dışa vurulan bir anlamdır ve bu araçlar dışında gerçekleşmesi olanaksızdır” (Lotman, 1999, s.71). Sinemada kamera, izleyicinin görmesini sağlayan birincil unsurdur. Kameranın nasıl kullanılacağı, nereye yerleştirileceği, seyircinin sahneyi nasıl göreceğini belirler. Başka bir ifadeyle sinemada kamera, seyircidir. Diğer mizansen öğelerinin görülebilirliği, kamera sayesinde mümkün olmaktadır. Dolayısıyla kameranın konumu ve kompozisyonu nasıl oluşturacağı sorusu, mizansenin bütününe etkilemektedir.

Çerçeve, sınırları olan, bu sınırların içinde ve dışında taşıdığı anlamlarla ve seçimlerle, yönetmenin kendi görüşünü izleyiciye aktarmasını sağlayan sinematografik bir unsurdur. Yönetmen, bu sınırlı alanda kamerayla, belirli açılar seçerek, çekilecek nesne ve kişileri görüntüde belirli alanlara konumlayarak sahnelemeyi nasıl kayıt altına alacağını belirlemektedir. “Sinemacı, görüntü çerçevesi içine topladığı varlıkları, cisimleri, kısacası sahneyi en uygun noktadan görmek ve göstermek ister. Bu da onu, alıcı açısını, görüş noktasını seçmeğe yöneltir” (Onaran, 1986, s.36). Bu anlamda çerçevelemede en önemli unsur kompozisyonudur. Çerçeveye girecek unsurlar ve bu unsurların çerçevedeki konumları, görsel kompozisyonu oluşturur. “Kamerayı nereye

koyacağınıza karar vermeden önce, kompozisyona neyin hâkim olacağını, çerçeveye neyin girip neyin girmeyeceğini ve çerçevede içerilenlerin dışında, planın nasıl bir anlam aktarması gerektiğini tam olarak bilmeniz gerekir” (Mercado, 2011, s.20). Bu doğrultuda gösterilmek istenen nesne ve karakterler çerçevede ilgi çekecek şekilde konumlandırılmalıdır.

### 2.5.1 Kompozisyon

*Kompozisyon*, mizansen öğelerinden sinematografinin bir parçası olarak, yönetmenin sinemanın başlıca unsuru olan kamerayla çerçevede neyi, nasıl, nerede göstereceğinin düzenlenmesini sağlayan görsel anlamlar bütünüdür. Tarihsel anlamda ilk olarak resim sanatında kullanılmakta olan kompozisyon kuralları, fotoğraf ve sinema sanatında da kullanılır hale gelmiştir. “Batı uygarlığı resim sanatı aracılığıyla görsel kompozisyon ve anlatım yeteneğine zaten sahipti” (Adanır’dan akt. Çınar, 2008, s.16). Kompozisyon, kameranın çerçevesinde görülen uzamdaki nesnelere, insanları, mekânları, filmin anlam bütünlüğü doğrultusunda düzenlemektedir. Öte yandan kelime anlamı olarak kompozisyon, ‘filmin dünyasının belirli bir bölümünü seçmek ve göstermek’ anlamına gelir. Bu seçim, belirli kurallara göre yapıldığında etkili olur. “İyi bir kompozisyon, görsel malzemenin uyumlu bir bütün oluşturacak biçimde düzenlenmesidir” (Mascelli, 2007, s.207). Mizansen öğelerinin yerleşimi, izleyicinin ilgisini dağıtmayacak, tersine üzerinde toplayacak şekilde düzenlenmelidir. Çerçevede amaca hizmet etmeyen hiçbir unsur bulunmamalıdır. “Bir kompozisyonun iyi olup olmadığı, kompozisyonun etkisi bozulmaksızın herhangi bir unsurun atılıp atılmayacağı ile ölçülür. Çerçevede yer alıp, öykü anlatımına uygun düşmeyen her tür öğe seyircilerin dikkatini istenmeyen yönlere çeker” (Mascelli, 2007, s.252). Sonuçta bir hikâyenin görsel anlatımında, ilgiyi devamlı şekilde üstte toplamak esas olmaktadır. Seyirci ilgisini kaybederse, hikâyenin akışında kopmalar yaşayabilir, filmin bütünü anlamayabilir. Bu ise film izleme sürecini başarısız kılar. Kompozisyonun, yazının devam eden kısmında ele alınacak birkaç önemli unsuru bulunmaktadır. Bunlar, çerçevede oluşturulan anlamın teknik olarak belirlenmesini sağlayan yaratıcı unsurlar olan *açık-kapalı çerçeve*, *üçte bir kuralı*, *dengesiz kompozisyon* ve *simetrik kompozisyon*dur.

### 2.5.1.1 Açık Ve Kapalı Kompozisyon

*Açık ve kapalı kompozisyon*, çerçevenin içindeki olayın görüntü içinde tamamlandığını veya görüntü dışında da devam etmekte olduğunu belirleyen kompozisyonlardır. “Açık ve kapalı kompozisyon, filmin anlık evreninin ekranda görünen çerçeveden ibaret mi olduğu, yoksa çerçevenin dışında da bir evrenin sürmekte mi olduğu sorusuyla ilgilidir” (Ankaralığıl, 2016, s.95). Kapalı kompozisyonlarda aksiyon, çerçevenin içinde gerçekleşir. Örneğin bir grup kişi, bir masanın etrafında oturmaktadır ve önemli bir karar almanın eşiğindedir. Kamera bu kişileri genel çekimle bir yuvarlak masa etrafında gösterir ve mekânsal algı çerçeve içinde tamamlanır. Bu açıkça bir kapalı çerçeve örneği olmaktadır.



Resim 8. *Dr. Garipaşk (Dr. Strangelove)* filminden bir kare.  
Yönetmen: Stanley Kubrick (1964, Columbia Pictures)

Kapalı çerçevede görünen sahnenin haricinde bir aksiyon bulunmamaktadır. İzleyici olup biteni karşısındaki çerçevede gözlemleyebilmektedir. Bu tip çerçevelemede yönetmenin isteği de, izleyicinin tüm dikkatinin çerçeve içindeki aksiyonda sabit kalmasını sağlamaktır. “Kapalı çerçeve, gerekli bütün unsurlar çerçeve sınırları içinde olduğundan, öyküsel önemini yansıtmak için çerçeve dışı alan varlığını kabul etmeyen veya gerek duymayan planları belirtir” (Mercado, 2011, s.26). Ancak dikkati çok uzun

süre üzerinde toplayamayacağından, kapalı çerçeveler açık çerçevelerle uyum içinde ardışık olarak sergilenmelidir. Genel ve uzak çekimler, kapalı çerçeveler için özellikle uygun kamera ölçekleridir. Kamera ölçeği karaktere yakınlaştıkça da, çerçeve açık olma eğilimine girmektedir.

Açık kompozisyonlar, kapalı kompozisyonlara göre daha dikkat çekici, merak uyandırıcı çerçeveler olarak kabul edilmektedir. Bunun nedeni, aksiyonun seyirciye tamamıyla verilmemesi ve uzamın görülemeyen kısımlarının önceden karakterlerce fark edilip ardından izleyiciye sunulmasıdır. “Kapalı kompozisyonlarla kıyaslandığında, içerik açısından ve biçimsel olarak izleyicileri etkilemede daha üstün olan açık kompozisyonlar, sinematografik değer bakımından da üstündürler” (Mükerrem, 2012, s.33). Açık çerçeveleme, en çok, karakterin karşılaştığı dehşet verici bir şey karşısındaki şaşkınlığını izleyici gördüğüne benzer durumlarda etkili olmaktadır. Örneğin karşısına çıkan devasa bir canavarın heybeti karşısında büyülenen bir insanın tepki vermesi izleyiciyi meraka sevk etmekte, izleyici karakterin bu kadar dehşet verici ne görmüş olabileceğini hayal ederken bir sonraki görüntüde korkutucu unsuru görmekte ve seyircinin dehşete kapılmasının etkisi büyümektedir. “Özellikle macera ve korku filmlerinde çerçeve dışı alan, gerilim ve heyecan yaratmak için de kullanılır” (Mercado, 2011, s.27). Bu tip kompozisyonun en iyi örneklerinden biri, *Jurassic Park* (Yönetmen: Steven Spielberg, 1993) filminde, *Grant* isimli arkeolog karakterin adaya gelişinde, dinazorları ilk görüşüyle yaratılmıştır.



Resim 9. *Jurassic Park* filminde bir kare.  
Yönetmen: Steven Spielberg (1993, Universal Pictures)

O ana kadar neyle karşı karşı olduğunu bilmeyen Arkeolog Grant ve izleyici, önce Grant'in şaşkınlığını görmektedir. Ardından oluşan merak duygusu ise, *Ellie* isimli karakterin de Grant'e benzer bir tepki vermesiyle üst seviyeye çıkar ve dinazorların ihtişamlı görüntüsüyle son bulur. Bu sahnede önce dinzorları, ardından Grant'in tepkisi görülmüş olsa, bu denli heyecanlı bir sahne yaratılması mümkün olmayacaktır.

Açık kompozisyonun gündelik hayattaki önemli bir örneğini yönetmen Robert Bresson şöyle örnelemektedir: “Geçen gün Notre Dame’ın bahçesinden geçerken bir adamla karşılaştım. Adam, arkamda benim görmediğim bir şey gördü ve birden gözleri parladı. Eğer onun görüp, koştuğu kadını ve çocuğu onunla aynı anda görmüş olsaydım, bu mutlu yüzü beni böylesine etkilemezdi; belki dikkate etmezdim” (2012, s.55). Etkili açık kompozisyon örneğine, *Ucuz Roman (Pulp Fiction)* Yönetmen: Quentin Tarantino, 1994) filmindeki bir sahnede de rastlamak mümkündür. Bruce Willis’in canlandığı Boksör Butch Coolidge, bir barda mafya patronu Marcellus Wallace’ı dinlemektedir. Butch 1 dakika 35 saniye boyunca Marcellus’u dinler ve izleyici çerçevede sadece Butch’u görür. Ardından Marcellus’un Butch’a bir zarf vermesiyle çerçeve yeni bir boyut kazanır. Sadece Butch’un görüldüğü kısımda çerçeve, kapalı çerçeve özellikleri gösterir, karakter tek başına merkezi kompozisyonda görülür. Ancak bu çerçeveyi kapalı çerçeve değil, açık çerçeve yapan unsur, Butch’un hiç konuşmuyor ve Marcellus konuşurken onu dinliyor olmasından kaynaklanmaktadır.





Resim 10. *Ucuz Roman (Pulp Fiction)* filminden bir kare. Yönetmen: Quentin Tarantino (1994, Miramax)

Çerçeve dışı unsur olarak kullanılan Marcellus'un sesi, Marcellus'un tam Butch'un karşısında olmasından ötürü çerçeveye açık çerçeve niteliği kazandırmaktadır. "Yalnız görüntü değil, çerçevenin dışından gelen ses ve diyalog da açık kompozisyon oluşturabilir, çünkü izleyiciden görüntünün sınırları dışında da bir alan olduğunu hayal etmesini istemektedir" (Ankaralığıl, 2016, s.96). Açık ve kapalı kompozisyonlar, sahnenin anlam ve içeriğine göre yönetmenin isteği doğrultusunda birlikte kullanılabilir. Amaç, diğer kompozisyon öğelerinde olduğu gibi, seyircinin ilgisini dinamik şekilde uyarmaktır.

### 2.5.1.2 Üçte Bir Kuralı

Sinemada kompozisyon oluşturulurken, sahnenin dinamik olması için, görüntüde ilgiyi toplaması istenen unsurlar genellikle *üçte bir kuralına* göre konumlandırılmaktadır. Bu kural, *altın oranın* basitleştirilip sinemaya uyarlanmasından ileri gelmektedir. Mercado'nun ifadeleriyle;

*"Görsel açıdan uyumlu kompozisyonlar yaratmanın kuralları yüzyıllar süren sanatsal deneme ve geliştirmelerle oluşturuldu; bunların en eskilerinden biri, üçte birler kuralı olarak bilinir. Çerçeveyi genişliği ve yüksekliği boyunca*

*üç bölerek çizgilerin kesişme yerlerinde canlı, hareketli kompozisyonların önemli unsurlarının yerleştirileceği yerler için kılavuz oluşturan uyumlu noktalar elde edilir” (2011, s.23).*

Bu çizgi ve noktalara yerleştirilen karakter ve nesnelere, izleyici nezdinde dinamik bir kompozisyon oluşturmayı amaçlar. İnsanın görsel algısını harekete geçirmek, çerçeveye daha uzun süre bakabilmesini sağlamak, ilgisinin dağılmasını önlemek esas amaçtır. “Tüm sinema filmlerinde hemen her türlü plan, içinde insan unsurunu barındırsın ya da barındırmassın -özel bir nedeni olmadıkça- üçte bir kuralına uygun yapılmaktadır” (Ankaralığıl, 2016, s.27). Bu çerçeveye göre konumlandırılmış karakterlerin duruş ve bakış yönlerinde ise uzamın devam ediyor olması esastır.



Resim 11. *Jurassic World: Yıkılmış Krallık (Jurassic World: Fallen Kingdom)* filminden bir kare.

Yönetmen: J.A Bayona (2018, Universal Pictures)

İzleyici, doğal olarak karakterin baktığı yöne dikkat eder ve orada bir şeyler görmeyi bekler. Uzamın bu bölgeye doğru devam etmemesi durumu, izleyicinin algısında karışıklık yaratır. Bu durum bazen hikâyenin oluşturduğu hisle doğru orantılı olarak kullanılıp bilinçli şekilde de yapılabilir.

### 2.5.1.3 Dengesiz Kompozisyon

Son yıllarda çekilen filmlerde *üçte bir kuralına* uymakla birlikte bakış boşluğuna uymayan çerçevelmelerle, hikâyenin ve karakterin özel durumları göz önünde bulundurularak mantıksal anlamda tutarlı yeni bir görsel kompozisyon oluşturulmaya başlanmıştır. “Bazı özet durumlarda kameraman seyirciyi rahatsız *etmek* isteyebilir ve bilerek dengesiz bir kompozisyon sunabilir. Normal koşullarda, görüntü denge yasaları gözetilerek sunulmalıdır” (Mascelli, 2007, s.217). Örneğin *Zoraki Kral (King’s Speech)* Yönetmen: Tom Hooper, 2010) filminde, başroldeki VI. George, kardeşinin tahtı reddetmesi sonucu kral olmak durumunda kalır. Ancak, toplum karşısında konuşamayacak derecede kekeme olduğu için başarılı bir kral kabul edilmeme riski altındadır. Toplum ve medyanın kendisiyle dalga geçmesi gibi sorunlar, kompozisyon yardımıyla verilmektedir ve çerçevede George için dengesiz biçimde bakış ve baş boşluğu bırakılarak, *üçte bir kuralına* uyulmamasıyla anlamlandırma yapılmıştır. Çerçeve, bazı sahnelerde George’un çevresinden uzaklaşmasını ve yalnızlaşmasını sembolize edecek şekilde tasarlanmıştır.

*“Dengesiz kompozisyon denildiğinde, görsel olarak çerçevenin bir noktasında ağırlık bulunduğu ve bu ağırlığın herhangi başka bir kompozisyonel öge ile dengelenmediği çerçeveler anlaşılmalıdır. Dengesiz kompozisyonların birçoğunda başvurulan yöntem ise alışılmışın dışında boş alan bırakmaktır”* (Ankaralığil, 2016, s.72).



Resim 12. *Zoraki Kral (King's Speech)* filminden bir kare.  
Yönetmen: Tom Hooper (2010, The Weinstein Company)

Kompozisyon, bir seçimler bütünü olarak kabul edilmektedir. Bu anlamda hikâyenin mantığıyla doğru orantılı olarak yönetmen, kamerayla istediği şekilde görüntü düzenlemesi yapmaktadır. Ancak belirli kurallar, görsel malzemeyi konumlandırma anlamında rehber görevi görür. “Kompozisyon, söz konusu kameramanın sanatsal zevkini, duygusal yapısını, kişisel beğenilerini, beğenmediklerini, deneyimlerini ve geçmişini içerdiği için, katı kurallar konulamaz” (Mascelli, 2007, s.209). Hikâyenin anlam bütünlüğüne göre, içgüdüsel becerilerin de yardımı ve yönetmenin isteği ile kameraman, öğretilerin dışına çıkarak kendi anlamını oluşturabilir.

#### **2.5.1.4 Simetrik Kompozisyon**

Kameranın başına geçen normalde eğitilmiş olmayan bir kişi, içgüdüsel olarak çekmek istediği nesne ve bireyleri çerçevenin ortasına yerleştirecektir. Bunun yanında kamerayı önerilen şekilde üçte bir kuralına uyararak yerleştirmek yerine, Wes Anderson, Stanley Kubrick gibi bazı yönetmenler de bu yolu tercih ederek, simetrik çerçeveler oluşturmaktadır. “Dengeli kompozisyonlar sıralamasının başında, kuşkusuz, simetrik kompozisyon vardır. Kompozisyon, aynasal simetri esasına göre düzenlenir ve bu

düzende, parçalar çerçeveye göre sağ ve sol olarak değerlendirilir. Latince kökenli olan simetrik sözcüğü, oranlı, eşit anlamına gelir” (Mükerrem, 2012, s.35). Bu konuda farklı görüşler bulunmakla birlikte, simetrik çerçevenin dikkati üzerinde toplamakta daha zayıf olduğu kanısı hâkim olmaktadır. “Görüntünün merkezi kompozisyon açısından en zayıf nokta olduğu için, bir nesne çerçevenin kenarına yerleştirilirse daha ağır görünecektir” (Mascelli, 2007, s.219). Ancak bu her sahne için geçerli olmayabilir. Simetrik düzenleme, izleyicilerin algısı açısından bazı duyguları da amaca uygun şekilde hissettirebilir. “Kompozisyon oluştururken, duyduğumuz denge özlemini göz ardı etmemek gerekir (...) Simetrik kompozisyon hem kolaydır, hem de insanda ciddiyet ve rahatlık duygusu yaratır” (Mükerrem, 2012, s.36). Yönetmen, düzen, temizlik, doğruluk, olumsuz anlamda ise sıkıcılık, durağanlık, tekdüzelik gibi anlamları, hikâyenin amaçları doğrultusunda simetrik kompozisyonla izleyiciye bilinçli şekilde hissettirebilir. Ankaralığil’in ifadesiyle;

*“Çerçevede denge denince ilk akla gelen düzenleme olan simetrinin, görsel dengeyi sağlamak için birçok aracı olan sinemada hiç kullanılmayan bir yöntem olduğu düşünülmemelidir. Her ne kadar tam bir simetri sinemasal kompozisyon için sıklıkla tercih edilen bir yöntem olmasa da, Hess’in de belirttiği gibi (2010: 57) tam bir simetri ile eşit olarak dengelenmiş bir görüntünün çok iyi iş göreceği zamanlar vardır” (2016, s.68).*

Örneğin *Cinnet (Shining)*, Yönetmen: Stanley Kubrick, 1980) filminde başkarakter Jack Torrance, kapalı olan bir otelin kış sezonu boyunca ailesiyle birlikte bekçiliğini yapmak üzere görevlendirilir. Yönetmen, bu uzak ve yalnız otelde geçirdiği süre boyunca gitgide akıl sağlığını yitiren Jack Torrance’ın içinde bulunduğu sıkıcı, tekdüze otel ortamını simetrik kompozisyonla, bir anlam bütünlüğü içinde ortaya koymuştur.





Resim 13. *Cinnet (Shining)* filminden bir kare.  
Yönetmen: Stanley Kubrick (1980, Warner Bros.)

Kompozisyonun en doğru nasıl oluşturulacağı sorusuna verilebilecek kesin bir cevap bulunmamaktadır. Yönetmen, isteği doğrultusunda isterse garanti edilmiş bazı geleneksel yöntemlere bağlı kalabilmekte ya da simetrik veya dengesiz çerçevelerle bir anlam yaratabilmektedir. Burada esas olan, hikâyenin içerdiği anlamdır. Bu anlama istinaden yapılacak olan kompozisyon planlaması daha bilinçli olacaktır. Amaca uygun olduğu sürece her kompozisyon, doğru kompozisyon kabul edilmektedir.

### 2.5.2 Renk

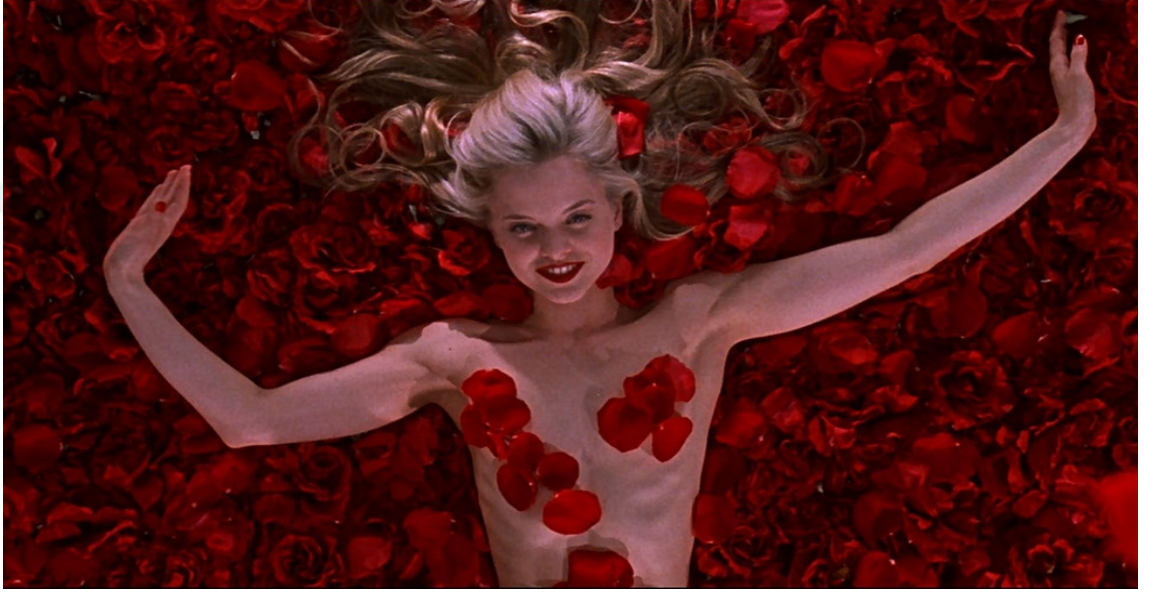
*Renk*, sinemanın mizansen öğelerinden bir tanesidir. Rengin sinemada kullanımı, siyah-beyaz filmlerin ardından doğal bir beklentiyle, teknolojinin elverişli hale gelmesi sayesinde gerçekleşmiştir. Sesin ardından rengin de sinemaya girmesi, izlenen filmin gerçeklik etkisinin artmasını sağlamıştır. Bununla birlikte, Rudolf Arnheim gibi bazı sinema teorisyenleri, rengin sinemanın gerçeklik hissine zarar verdiğini düşünerek siyah-beyaz filmin sinemanın esas kimliği olduğunu iddia etmiştir. Yazar, “Siyah beyaz ve sessiz sinemanın zirvede olduğu yılların, sinemanın sanat olmaya en yakın olduğu yıllar olduğunu savunur” (Erdikmen, 2013, s.45). Rengin izlekte ilgi dağıttığı, esas ilgi merkezi olması gereken hikâye anlatımı ve sinematografiye zarar verdiğini, sinemanın sanatsal

yönünü zayıflattığı düşünülmüştür. “Sanatçının bakış açısından siyah beyaz filmin sınırlılığı aynı zamanda kompozisyon, ton ve mizansenle daha çok şey anlatmanın meydan okuyuculuğunu getirir” (Monaco, 2002, s.116). Her şeye rağmen renk, teknolojiyle birlikte gereklilik olarak ortaya çıkmıştır. Renklerin insan algısı üzerindeki etkisi, yönetmenlerce anlam yaratmada bir mizansen ögesi olarak kullanılmaktadır. Öte yandan renklerin anlamı kültürden kültüre farklılık içermektedir ve o toplumların algısı üzerindeki etkisi değişkendir. “Toplumlararası iletişimde renklerin algılanma biçimi tıpkı dilde olduğu gibi farklılıklar gösterebilmekte yani, aynı coğrafyada farklı ya da farklı coğrafyada aynı anlamlara gelebilmektedir” (Sözen, 2010, s.10). Örneğin genel bağlamda değerlendirilecek olursa beyaz renk Batı’da saflığın, siyah renk ise korku ve ölümün rengi olarak algılanırken Doğu kültüründe ise tam tersi bir durum söz konusu olmaktadır. Bununla birlikte yönetmenler, geçmişten gelen kültürel algıları bilinçli şekilde işleyerek ya da değiştirerek, rengi hikâyeye eşleştirmiş ve yeni anlamlar yaratmıştır. İzleyicinin alışık olduğu anlamları dışında, renk, hikâyenin bütünlüğüne uygun olarak filmde kendi anlamını da yaratabilmektedir. Büker’in ifadesiyle;

*“Rengin işlevi yalnızca filme renk katmak değil. Rengin izlek, olay örgüsü ve karakterlerle doğrudan ilgisi olmalı. Rengin anlamını kültür belirler, ama bir rengin kültürce belirlenmiş çok değişik anlamları olabilir. Çünkü işlev öğeleri (anlatım ve içerik) birbirinden bağımsızdır. Bundan dolayı Fellini’nin Hitchcock’un, Visconti’nin filmlerinde kırmızının değişik anlamları olabilir” (1985, s.77).*

Her renk farklı hisleri sembolize edebilir. Sıcak renkler olan sarı, kırmızı gibi renkler, kolay dikkat çektikleri için, kostümlerde ve dekorlarda, ilgiyi üzerinde toplaması istenen karakter ve objelere uygulanır. Örneğin gri ve siyah kıyafetlere sahip insanların arasında kırmızı renk elbise giymiş birisi, doğal olarak öne çıkacaktır. “Açık renk ya da renkli giysiler yolu ile ya da daha iyi aydınlatma yolu ile ana oyuncu ilgi merkezi haline getirilebilir” (Mascelli, 2007, s.229). Öte yandan sıcak renkler arasında en çok dikkati kırmızı renk çekmektedir. Günlük hayatta uyarı yazılarında, tehlike belirten durumlarda kırmızı renk kullanılmaktadır. Bununla birlikte kırmızı, Batı’da, arzuyu, cinselliği, tehlikeyi çağrıştırmaktadır. “Renkler üzerinde en çok kırmızının insan fizyolojisi üzerindeki etkisi olduğu saptanmıştır. Yapılan incelemeler sonucunda kırmızı rengin kan dolaşımını hızlandırdığı ve solunumu sıklaştırarak, heyecanı arttırdığı gözlemlenmiştir”

(Sözen, 2003, s.55). *Amerikan Güzeli* (*American Beauty*, Yönetmen: Sam Mendes, 1999) filminde, Lester Burnham karakteri, kızının arkadaşı olan Angela Hayes'i düşlediği fantezilerinden birinde, onu kırmızı güller içinde çıplak olarak hayal eder. Kırmızı renk burada dişilik sembolü olarak, aynı zamanda yasak ve tehlikeli bir durumu simgelemekte kullanılmıştır.



Resim 14. *Amerikan Güzeli* filminden bir kare.  
Yönetmen: Sam Mendes (1999, Dreamworks)

Soğuk olan mavi, yeşil gibi renkler, buldukları ortamda sıcak renklere oranla daha az dikkat çekmektedir. Ancak bu renkler de, diğer renklerle bilinçli bir zıtlık oluşturarak kendi anlamlarını kurmaktadır. “Kısaca sıcak ve soğuk renklerin algı mekanizmasında yarattığı etkilerin genel bir geçerliliği vardır. Sıcak renkler daima yakınlık; soğuk renkler ise uzaklık duygusu uyandırır” (Sözen, 2003, s.39). Öte yandan sıcak veya soğuk olsun; bir yönetmenin filmde ağırlıklı olarak kullandığı renk aralığını belirtmek için *renk paleti* tabiri kullanılmaktadır. Diğer yandan renk paleti kurguda da filmin üstüne efektler vasıtasıyla işlenebilir. Örneğin yönetmenler, bazı filmlerde mavi ve yeşil renk tonlarını, renk paleti olarak, filmin bütünde bir filtreleme tekniği olarak kullanmaktadır. Bu renkler, filmin çekim aşamasından sonra, *color correction* (*renk düzeltme*) tekniğiyle filmin doğal renkleriyle oynanarak elde edilmektedir. Örneğin *Azınlık Raporu* (*Minority Report*, Yönetmen: Steven Spielberg, 2002) isimli bilimkurgu



filminde renk paleti, yoğun ve sisli mavi tonundan oluşmaktadır. Mavi renk, bu filmde geleceği tasvir eden bir atmosfer yaratımı için kullanılmıştır. Teknolojik unsurları ve kâhin olarak adlandırılan insanları gelecekte işlenecek cinayetleri önceden gören bir programda kullanan polis teşkilatının etrafında geçen hikâyede, mavi renk, Amerikan polis teşkilatının lacivert üniformalarının da etkisini hissettirmek amacıyla özel olarak vurgulanmıştır. *Matrix* filminin atmosferinde hâkim olan yeşil renk paleti ise, bilgisayar programıyla oluşturulmuş sanal bir gerçek yaşam simülasyonunu tasvir etmekte kullanılmıştır. Yeşil, bu filmde *Matrix* evreninde geçen sahnelerde, soğuk, yapay ve uzaklaştırıcı bir etki yaratmaktadır.

*Matrix*'ten çıkmayı başaran karakterler gerçek dünyaya döndüklerinde ise, renk paleti doğal renk tonlarına dönmektedir. Bu değişiklik, seyircinin iki evren arasındaki farkı algılayabilmesini sağlamaktadır.



Resim 15. *Matrix* filminden bir kare.  
Yönetmen: Wachowski Kardeşler (1999, Warner Bros.)

Öte yandan sepya rengi, genellikle renk paleti olarak eskiyi, geçmiş, geriye sıçramaları (*flashback*) sembolize etmek için kullanılmaktadır. İzleyici, tecrübelerine bağlı olarak, bu renkte bir sahne izlediğinde kendiliğinden sahnenin geçmişte geçtiğini anlamaktadır. Buradaki renk kullanımı, kültürün insan düşüncesine yerleştirdiği renk algısına benzer şekilde sinemanın kendi diline uyarladığı özel anlamı işaret etmektedir.

Renk, yönetmenin isteği doğrultusunda, izleyicide alışılmış kültürel normlara uygun etkiler yaratırken, filmin kendi hikâyesi bağlamında, özel ve yeni anlamlara da sahip olabilmektedir. “Bir rengin kullanımı, çoğunlukla aynı biçimde olsa bile, her filmde ona yeni ve değişik anlamlar yüklenebilir” (Sözen, 2003, s.4). Filmde rengin nasıl bir anlam taşıyacağı, sahne tasarımcısı, sanat yönetmeni, görüntü yönetmeni gibi film ekibinin önemli kişileri tarafından yönetmenin önderliğinde planlanıp uygulanmaktadır.

### 2.5.3 Kamera Hareketleri

Hareket ve hareketi kayıt altına alabilme becerisi, sinemanın diğer sanat dallarından ayrılmasını sağlayan en önemli unsurlardan biridir. “Kameranın hareket edebilme yeteneği de film ve videoyu fotoğraf, resim ve diğer görsel sanatlardan ayıran en önemli özelliğidir” (Brown, 2014, s.210). Sinemanın ilk yıllarında kamerayı sabitleyerek belirli bir açıdan çekim yapmak sık kullanılan bir teknik olmuştur. Cepheden sahneleme, bu nedenle seyircide tiyatro oyunu izleniyormuş hissi yaratmıştır. Daha sonra hareket etme kabiliyetinin gelişmesiyle kamera, sahnede özgürce çevrinmeye başlamıştır. “Hareketli çerçeve nesnenin çerçevelenmesinin değişmesi anlamına gelir (...) Ayrıca çerçeveleme bizi görüntü içindeki malzemeye yönlendirdiği için, çoğu kez kendimizi çerçeve ile birlikte hareket ederken görürüz” (Bordwell ve Thompson, 2012, s.199). Hareket, izleyicinin sahne üzerindeki ilgisini kaybetmemesini sağlamaktadır. İzleyicinin gözü olan kameranın hareketi, izleyicinin de sahnede gezinebilmesini mümkün kılmış, filmdeki üç boyut hissi böylelikle artmıştır. *Çılgın Max (Mad Max)*, Yönetmen: George Miller, 2015) üçlemesinin yönetmeni George Miller, kameranın üç boyut algısını arttırmadaki önemini şöyle ifade etmektedir; “Bu benim kamerayı hareket ettirme yönündeki güçlü isteğim ve artık bunun üç boyutluluğu artırdığını biliyorum. Bu sizi mekâna yerleştiriyor ve kamerayı devindirirseniz izleyici mekânın farkına varıyor” (akt. Bordwell ve Thompson, 2012, s.199). Kameranın hareketi sayesinde, farklı açılardan daha çok çekim yapmak yerine, kameranın hareketi çerçeveyi değiştirebildiği için, daha az çekimle film gerçekleştirmek mümkün olmuştur. Böylelikle daha az kurgu müdahalesi yapılabilmektedir. Bu nedenle kurgunun yerine mizansenin ön plana çıkaran yukarıda

değınilen Fransız sinema eleştırmenleri, kamera hareketini övmüşlerdir.

Film üretiminde, belli başlı kamera hareketleri bulunmaktadır. Bunlar bir ana başlıkta toplanacak olursa; *pan* (sağ-a-sola çevrinme), *tilt* (yukarı ve aşağı çevrinme), *zoom* (objektif aynasının hareketiyle yaklaşım uzaklaşma), *kaydırma* (ileri, geri, sağa ve sola) hareketidir. Pan ve tilt tripod vb. üzerinde gerçekleşebilirken, kaydırma hareketi belirli düzeneklerle mümkün olmaktadır.

### 2.5.3.1 Pan Hareketi

*Pan*, panoramik kelimesinin kısaltılmışıdır. Kameranın, mekânda hareket etmesinden çok, tripodun yardımıyla, üzerinde bulunduğu noktada sağa veya sola dönmesini ifade etmektedir. “Pan, kameranın yer değiştirmeden yatay alanda sağa/sola dönmesini belirtir” (Brown, 2014, 212). Filmlerde pan hareketi, bir mekânı tanıtmak, hareket eden bir karakteri takip etmek, bir oyuncudan diğerine geçmek veya zamanın geçmesini anlatmak gibi sebeplerle kullanılmaktadır. 1981 yapımı *Patlama* (*Blow Out*, Yönetmen: Brian De Palma, 1981) filminde, Jack isimli filmlere ses kaydı yapan karakter, ofisinde kayıtları dinlerken, istemeden bir cinayete duyarak şahit olur. Bu esnada sahnenin gerilimiyle kamera, bulunduğu noktada 360 derece pan hareketi yapar ve bütün ofisi tarar. Bu sırada ofisteki bütün teknolojik kayıt aletleri de hareket etmektedir ve Jack arada bir ofise girip çıkar. Burada ofiste olan biteni göstermek ve zamanın geçişini yansıtmak için pan hareketi kullanılmıştır. Pan hareketinin kullanıldığı en bilinen sahnelerden biri de, Akıro Kurosawa'nın *Yedi Samuray* (*Seven Samurai*, 1954) filminde gerçekleştirilmiştir. Haydutlar tarafından kuşatılan köyü korumakla görevli samurayların savaş sahnesi, uzun pan hareketleriyle oluşturulmuştur. Soldan atak yapan haydutlar ve sağdan sola doğru koşan Samuraylar arasındaki savaş, kamera hareketinin düzenlenmesiyle dinamik ve çarpıcı bir hal almıştır. Pan hareketi aynı zamanda çok hızlı şekilde yapılarak (*whip pan*) sahnede ani bir mekân sıçraması gerçekleştirebilir. Bu hareket daha çok komedi ve aksiyon türündeki filmlerde kullanılmakta olan bir yöntemdir.

### 2.5.3.2 Tilt Hareketi

*Tilt* hareketi, pan hareketinde olduğu gibi bireyin yukarı ve aşağı bakma özelliklerine benzemektedir. “Tilt hareketi kameranın yerini değiştirmeden aşağı ya da yukarı çevrilmesidir” (Brown, 2014, s.212). Tilt, tripod üzerindeki kameranın yapabileceği bir hareket olmakla beraber, kaydırma hareketiyle birleşerek de gerçekleştirilebilmektedir. Bir binanın, yapının heybetini göstermek için aşağıdan yukarı bir tilt hareketi böyle sahneler için uygun görülmektedir. Diğer yandan tilt, gerilimi arttıran bir hareket olarak da kullanılabilir. Sahneye sonradan giren bir karakteri önce ayakkabısı, ardından tüm vücudu görünecek şekilde tilt hareketiyle tanıtmak mümkündür. Kalıplaşmış bu çekim, *Çok Gizli (Top Secret)*, Yönetmen: Jim Abrahams, Jerry Zucker, David Zucker, 1984) isimli parodi türündeki filmde, tür uyuşmalarına yönelik bir ironi için kullanılmıştır. Gizli bir alana izinsiz giren karakter, sürünerek bölgede ilerlerken karşısına bir çift ayakkabı çıkar. Aynı anda ürkütücü bir müziğin eşliğinde, ayakkabının devamına tilt hareketiyle bakılır, kötü bir adamın belireceği düşünülürken, yapılan tiltle sadece ayakkabıların orada olduğu adamın bulunmadığı görülür. Fransız yapımı *Amélie* (Yönetmen: Jean-Pierre Jeunet, 2001) filminde, Amélie annesiyle kiliseden çıkarken yapılan tilt hareketiyle kilisenin tepesinden atlayan adamın annesinin üzerine düşmesi ve ikisinin de ölmesi sahnelenmektedir. Önce annesi ve Amélie perdede takip edilirken, tiltle yeni bilgi –atlayan adam- fark edilir, tekrar aşağı yapılan tiltle ölüme şahit olunur. Bu sahne tilt kullanılmadan, sabit açıyla da çekilebilecekken, yönetmen, çerçeveye kamera hareketiyle dinamizm kazandırmıştır. Aşağı tilt ise, bulunulan yeri göstermek için kullanılıp sahneye yükseklik algısı katabilmektedir. Tilt hareketinin bir filmdeki kullanımı da, filmin çekimi sırasındaki bir hatayı gizlemek için aracı olmuştur. Alman yapımı *Victoria* (2015) filmi, plan-sekans çekilirken, bir sahnede oyuncu arabayı yanlış sokağa sokar ve o sokakta bütün film ekibi görünür. Kameraman durumu fark eder ve arabanın arka koltuğunda eğilerek, sokağı göstermeyecek şekilde tilt yapıp sahneyi kurtarır.

### 2.5.3.3. Zoom Hareketi

*Zoom*, kameradaki objektifin merceğinin öne ve arkaya yaklaşmasıyla yapılan bir harekettir. “Zoom odak uzunluğunun optik yoldan değişmesidir. Kamerayı yerinden oynatmadan görüş noktasını ileri ya da geri taşır” (Brown, 2014, 213). Quentin Tarantino, *Kill Bill* (2003) filmlerinde, hayranı olduğu eski B tipi Amerikan ve dövüş filmlerine atıfta bulunarak, dövüş sahnelerinde karakterin yüzüne yaklaşmak için zoom’u kullanmıştır. James Cameron, *Avatar* filmindeki savaş sahnelerinde, uzay gemilerine ve savaşın olduğu bölgeye kısa zoom hareketleri yaparak sahnenin yaklaşmasını ve dinamizm kazanmasını sağlamıştır. Öte yandan zoom hareketi kaydırma hareketiyle birleştiğinde güçlü bir etki oluşturmaktadır. Aynı anda öne kaydırma ve zoom-out veya arkaya kaydırma ve zoom-in hareketleri, sahnenin alan derinliğini değiştirmekte ve arka planla karakterin arasını açmakta veya yakınlaştırmaktadır. Alfred Hitchcock’un *Ölüm Korkusu* (*Vertigo*, 1958) filminde baş dönmesi hissini vermesi için kullandığı efekt, ismini buradan almıştır. 1995 yapımı Fransız filmi *Protesto* (*La Haine*, Yönetmen: Mathieu Kassovitz, 1995)’da ise bu hareket, varoşlardan çıkan bir grup gencin, şehrin kalabalığı ve acımasızlığı altında ezilmesini sembolize etmiştir. Geriye kaydırma ve zoom-in hareketiyle arka fondaki Paris kentinin caddelerinin bu gençlere yaklaşması ve alanı daraltması sağlanmıştır.

### 2.5.3.4. İleri Ve Geri Kaydırma Hareketi

Kaydırma hareketleri, pan ve tilt gibi tripod üstündeki kameranın sabit değil, devingen olduğu hareketlerdir. Sahnenin uzamında derinlemesine yapılan bu hareketler sahneye yeni bilgilerin girmesini, seyircinin sahnede dolaşmasını sağlamaktadır. Araçla öne kaydırmada karakterin yüzüne yapılan bir hareket, onun yeni ve şaşırtıcı bir gerçeği öğrendiğini izleyiciye göstermek için kullanılabilir. “Kaydırma planı, sahnenin başında gizlenen bir unsurun ortaya çıkartılmasını (ya da tam tersini), çoğu zaman da bu keşfi yapan karakteri izlemek için kullanılır” (Mercado, 2011, s.159). Steven Spielberg’ün sık kullandığı geriye kaydırmada ise, sahneye sonradan giren nesne, karakter, dekor gibi görüntülerle çerçeve yeni mizansen öğeleriyle oluşabilmektedir. Wes

Anderson'ın da sıklıkla kullandığı sağa veya sola kaydırma hareketi ise, çerçeveye yeni bilgiler girmesini sağlayarak, dinamik bir hareket örneği teşkil etmektedir.

### 2.5.3.5 Steadicam Çekimi

Steadicam, Garret Brown isimli Amerikalı bir mucit tarafından icat edilmiştir. Kameranın hareketi, önceleri şaryo ve dolly gibi araçlarla sağlanmıştır. Ancak takip sahnelerinde, hareket kısıtlılığı, şaryonun kurulumunun zorluğu gibi faktörler, sinemacıları yeni arayışlara itmiş ve Steadicam'ın icadı mümkün olmuştur. “Kaydırma için ray döşemek ışıktan sonra film yapımında en fazla zaman gerektiren ikinci etkinliktir ve Steadicam bu sorunu ortadan kaldırır” (Monaco, 2002, s.97). Steadicam, mantık olarak, kamera aparatının kameramanın vücuduna bağlanarak ağırlık dengesinin sağlanmasıyla hareket kabiliyetinin gerçekleştirilmesi ve titremeden çekim yapılabilmesi ilkesi üzerine kurulmuştur. “Stedikam donanımı, özel bir yelek ve ona bağlı bir mafsallı koldan oluşur. Kola bağlanan kamera, bir karşı ağırlıkla dengelenir. Düzenek, kamerayı kameramanın hareketlerinden kaynaklanacak her tür sarsıntıdan yalıtarak neredeyse sınırsız hareket olanağı sağlar” (Mercado, 2011, s.177). Takip sahnelerinde oldukça yararlanılan Steadicam, ilk olarak *Şöhret Yolunda (Bound For Glory)*, Yönetmen: Hal Ashby, 1976) filminde kullanılmıştır ve özellikle Stanley Kubrick'in *Cinnet (Shining)* filmindeki başarılı uygulama ile tanınmaktadır.

Kameranın hareketi, çerçevenin de değişmesiyle, bir önceki halinden daha farklı anlamlara ulaşmaktadır. Böylelikle kamera her hareket ettiğinde çerçevedeki dekor, oyuncunun duruşu, aydınlatma farklılaşmaktadır. Bu değişim, sahnenin, izleyicinin merakını ve ilgisini üzerinde taşımaya devam etmesini sağlamaktadır. “Çoğu kez onlar görüntünün mekânındaki enformasyonu arttırırlar” (Bordwell ve Thompson, 2012, s.200). Belirli mekânları ilk kez tanıtırken kamera, kişi o mekâna ilk defa geliyormuşçasına merak uyandıracak şekilde bir tanıtım çekimi yapabilir. Örneğin *Kuş Kafesi (Birdcage)*, Yönetmen: Mike Nichols, 1996) filminin başlangıcında, tanıtım yazısı akarken, kamera denizin üzerinden hızlı bir şekilde kıyıya yaklaşır. Zamanla kıyıya ulaşır ve bir gece kulübünün kapısından girer. Ardından sahnede performans sergileyen trans bireyleri gösterir ve izleyici, kendisini uzak bir yerden eğlencenin merkezine gelmiş

bulur. Bu filme başlamanın etkili yollarından biri, kamera hareketiyle mümkün olmuştur. Kamera hareketi, çerçevenin, ışığın, oyuncuların pozisyonunun, dekorun değişmesini sağlamaktadır. Mizansen öğelerinin planlamasının kamera hareketine göre yapılması mecburi bir durumdur. Kamera hareketinin planlaması, film çekilmeden önce yönetmen ve görüntü yönetmeninin birlikte yaptığı çalışmayla belirlenmektedir. Gerek duyulduğunda *storyboard* isimli görsellerle yapılacak çekim ve hareketler planlanıp sette uygulanmaktadır.

Kamera hareketleri, kameranın estetik anlamda güzel görüntüler elde etmesinden çok, sahnenin iç dinamiklerine cevap verebilir nitelikte planlanmış olmalıdır. Bir anlam doğrultusunda, mantıksal olarak içinde bulunulan hikâyeye hizmet edebilmelidir. “Konulu filmde kamera hareketinin temel anahtarı, hareketin bir nedene dayandırılmasıdır. Hareketin amacı yalnızca kamerayı hareket ettirmek olmamalıdır” (Brown, 2014, s.210). Bu nedenle kamera hareketleri, sinemanın ayrılmaz bir parçası olmakla beraber, diğer mizansen öğeleriyle uyum ve bütünlük içinde planlanmalıdır.

## ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

### WES ANDERSON FİLMLERİNDE MİZANSEN KURLUMUNUN İNCELEMESİ

Modern Amerikan sinemasının auteur tanımına uyan yönetmenlerinden biri olarak kabul edilen Wes Anderson, 1 Mayıs 1969'da Houston'da dünyaya gelmiştir. Çocukluğunda anne ve babasının boşanması, yönetmenin iki kardeşiyle birlikte oldukça zorlandıklarını ifade ettiği bir ergenlik geçirmesine sebep olmuştur (Wes Anderson, [https://www.imdb.com/name/nm0027572/bio?ref\\_=nm\\_ov\\_bio\\_sm](https://www.imdb.com/name/nm0027572/bio?ref_=nm_ov_bio_sm), Erişim Tarihi: 20.09.2019). Filmlerinde yer alan sorunlu aile ilişkilerinin, bir veya birden çok çocuğun gözünden izlenmesi durumu, yönetmenin kendi çocukluğunda yaşadığı benzer sorunları işaret etmektedir.

Yönetmen liseyi St. John's Lisesi'nde bitirmiştir. Bu lise, yönetmenin ikinci filmi olan *Çılgın Liseliler* filminde geçen okul sahnelerinin bir kısmının lokasyonu olarak kullanılmıştır. Öte yandan liseyi bitirdikten sonra Texas Üniversitesi'nde öğrenim gören yönetmen, bu yıllarda boş zamanlarında sinema makinisti olarak çalışmıştır. Aynı okulda tanıştığı Amerikalı oyuncu Owen Wilson ile filmlerinin büyük çoğunluğunun senaryosunu yazmıştır.

Filmlerinde çocukluğuna ait anılardan yararlanan ve mekânları kullanan yönetmen, yazar ve ressam olan kardeşinin eserlerini filmlerinde kullanmıştır. Öte yandan bilim insanı olan annesi ve reklamcılık yapan babasının arasındaki ilişkinin bozukluğu, yönetmenin bazı filmlerindeki karakterlerin durumlarıyla benzerlik göstermektedir. *Steve Zissou ile Suda Yaşam* filmindeki Steve ve Eleanor, *Tenenbaum Ailesi*'nde Royal ve Etheline, *Küs Kardeşler Limited Şirketi*'nde anne Patricia ve ölen eşinin arasındaki ilişkinin bozuk ve boşanma evresinde olma durumu, yönetmenin anne ve babasının yaşadıklarıyla benzerlikler göstermektedir. Bu filmlerdeki anne karakterini her seferinde oyuncu Anjelica Houston'ın oynaması da yönetmenin auteuryen devamlılığına işaret etmektedir. Birlikte çalıştığı kişilerle diğer filmlerinde de sıklıkla çalışma eğilimi gösteren yönetmen, alışkanlıklarını ve kişisel yaşamını içerik ve biçime yansıtarak auteur bir yönetmen karakteri göstermektedir.



Filmlerinde devamlılık gösteren bir diğer önemli unsur, çoğu zaman birlikte olduğu yetişkinlerden daha olgun davranan çocuk kişilikleridir. Yukarıda belirtilen ve yönetmenin kardeşleriyle birlikte sorunlu bir aile hayatı yaşarken yaşıtlarına göre daha çabuk olgunlaşmak zorunda kaldığına dair söylemi, bu anlamda ‘bitmeyen mutsuz bir çocukluk’ durumuna işaret etmektedir. Tüm bunlara rağmen yönetmenin bir çocuğun gözünden anlatıldığını düşündüren filmlerindeki hikâye kurgusu, çoğu zaman olumlu, ümit vadeden sonlar içermektedir.



### 3.1 *Bottle Rocket* Filmine Yönelik Mizansen İncelemesi

Yönetmen: Wes Anderson,

Senaryo: Wes Anderson ve Owen Wilson

Görüntü Yönetmeni: Robert D. Yeoman,

Yapım Tasarımcısı: David Wasco,

Oyuncular: Owen Wilson: *Dignan*, Luke Wilson: *Anthony Adams*, Robert

Musgrave: *Bob Mapplethorpe*, James Caan: *Mr. Henry*,

Gösterim Tarihi: 21 Şubat 1996,

Bütçe: 7 milyon dolar,

Süre: 91 Dakika,

Stüdyo: Columbia Pictures.

Auteur yönetmen olarak kabul edilen Wes Anderson'ın filmografisindeki ilk film *Bottle Rocket*'tir. Yönetmen, filmi, başrollerde oynayan Owen Wilson ile birlikte yazmış ve daha sonraki filmlerde de birlikte çalışacağı Robert D. Yeoman filmin görüntü yönetmenliğini üstlenmiştir. Film, Wes Anderson'ın ilk filmi olduğundan 7 milyon dolar gibi Hollywood için düşük sayılabilecek bir bütçeyle çekilmiştir. Bu durum, kamera hareketlerinden set tasarımına, aydınlatmadan oyuncu seçimine kadar birçok mizansen unsurunu etkilemektedir. Genel olarak sinematografi karmaşıklıktıkça yapım maliyetleri de artmaktadır. Bu açıdan aydınlatma, set tasarımı gibi unsurlar da bütçeyle doğrudan ilişkili olmaktadır. Yönetmen sanatsal yaratıcılığını tam anlamıyla kullanmak istediğinde elinde yeterli bir bütçe ve çekim zamanı varsa auteur kimliğini daha anlaşılır şekilde yansıtabilmektedir. Burada ele alınan örnek yönetmenin ilk filmi *Bottle Rocket* ise, Wes Anderson'ın stilistik özelliklerinin diğer filmlerine göre daha az hissedildiği bir yapımdır.

Film, bir sebepten akıl hastanesine yatmış, ancak tedavisi tamamlandığı için oradan çıkmak üzere olan Anthony'nin, hırsız ağabeyi Dignan ile yaşadıklarını anlatmaktadır. Anthony enstitüden çıkarken, çıkışına kaçış süsü verir, çünkü ağabeyi Dignan, soygun ve kaçış fikirlerine karşı saplantısı olan bir karakterdir. İkili, birlikte soygun yapıp sonrasında kaçarak hayatlarına devam etmeye çalışır. Anthony kaçak konumundayken bir otelde temizlikçi Inez'le tanışır ve ona âşık olur. Hayata farklı

yönlerden ancak olumlu bakan ağabey-kardeş, finalde son bir soygun planları ancak Dignan yakalanır. Film bu anlamda olumsuz bir finale bağlanırken, Dignan ve Anthony'nin olumlu hayat görüşleri yaşanan süreci başarısızlıktan ziyade, hayatın bir başka tecrübesi olarak görmelerini sağlamaktadır.

### 3.1.1 Dekor ve Set Tasarımı

Filmde günümüz ABD'sini yansıtan dekor ve set tasarımı doğal bir yapılanma sergilemektedir ve hikâyenin işleyişinde ön plana çıkmayan, sade ve yönetmenin kişisel üslubunu yansıtacak şekilde renkli bir tasarımla yer almaktadır. Filmde, karakterlerin kişilik özellikleriyle uyumlu olarak, açık renkli ve aydınlığı yansıtan dekorlar kullanılmıştır. Kardeşlerin ilk soygundan sonra yerleştikleri otel, filmin büyük bir bölümünün geçtiği yer olarak hikâyede karakterlerin düzensiz hayatlarını ifade eden unsur olarak kullanılmaktadır.



Resim 16. Kardeşler ve Inez otelin temsil ettiği çikışsızlığa doğru yürür.

Kardeşlerin devamlı sürdürülemez kaçak hayat tarzlarının bir dışavurumu olarak otel, gelip geçen müşterilerin birkaç günlüğüne kaldığı bir yol üstü oteli olarak hikâyede anlama katkısında bulunmuştur. Küçük odalara sahip otel, karakterlerin kaçak durumdaki sıkışmışlıklarını ifade etmek için klostrofobik bir mekân halini işaret

etmektedir. Wes Anderson ileriki filmlerinde sıklıkla görülecek olan karakterlerin kapalı bir alanda birlikte bulunmaları durumu, bu filmde otelin içinde gerçekleşmektedir. Karakterler soygun planı yapar, âşık olur, kavga eder. Otel, anlatıda karakterlerin yaşam alanına dönüşür.



Resim 17. Anthony ve Inez'in birlikte ilk yürüyüşleri.

Öte yandan Amerikan filmlerinde suçlu kişilerin sıklıkla kaldığı mekân olan 'yol üstü moteli' unsuru, bu filmde de aynı amaç için kullanılmıştır. Ancak pembe-kırmızı arasındaki tonlarıyla otel, Anthony'nin âşık olduğu Inez'le birlikte olduğu sahnelerde romantik bir arka fon olarak kullanılmaktadır. Inez, Anthony'e onunla birlikte gidemeyeceğini söylediğinde, Anthony için geçici bir mekân olan otelin, Inez için çalıştığı yer olması açısından kalıcı bir ortam olduğu ortaya çıkar. Mekân, Wes Anderson filmlerinde, karakterlerin gelip geçici olarak içinde bulunduğu, zamanla yolculuklarına devam ederken terk ettikleri bir unsur olmaktadır. Liseyi iki farklı okulda okuduktan sonra üniversiteyi de farklı şehirde okuyan yönetmenin hayatındaki mekânsal değişikliklerin filmlerine de yansması burada da söz konusudur.

### 3.1.2 Aydınlatma

Film, çoğunlukla gündüz çekilmiştir ve doğal ışık kullanılmıştır. Başroldeki karakterler Dignan ve Anthony'nin olumlu dünya görüşü aydınlatmayla desteklenmiştir. Çoğunlukla aydınlık bir havada geçen filmin atmosferi, bu açıdan karakterlerin kişilikleriyle bütünlük göstermektedir. Bu doğrultuda filmde çok fazla gece sahnesi yoktur. Büyük çoğunluğu karakterler soygun planlarken veya soygunu gerçekleştirirken geçen filmde, yönetmen bilinçli olarak, bu kanun kaçaklarının aslında iyi niyetli insanlar olduğunu, çoğunlukla gündüz geçen sahnelerde gün ışığını anahtar ışık olarak kullanan aydınlatma stiliyle vermektedir. Böylelikle, hırsızlık teması üzerine kurulu öykü, olduğundan daha 'naif' şekilde gösterilmektedir.

Film, akıl sağlığı enstitüsünden çıkan Anthony ve ağabeyi Dignan'ın görüntüsüyle başlar. Hava açıktır ve karakterler yeni bir maceraya atılmanın eşiğindedir. Ardından akşam saatlerinde bir soygun gerçekleştirirler. Akşam karanlığı, soygunun tehlikeli oluşunu yansıtmak için pekiştirici bir aydınlatma kullanımı ile yansıtılmıştır. Karakterlerin yüzlerinin bir kısmı gölgededir ve bu aydınlatma tercihi onların tekinsiz bir görünüme sahip olmalarını sağlamıştır.



Resim 18. Karakterler soyguna gitmektedir.



Anthony ve Dignan otelden ayrılır ve Inez onlarla gelmeyeceğini Anthony' e bildirir. Bu durum Anthony' i üzer, son paralarını Inez' e verir. Kaçaklar gün batımında ilerlerken arabaları bozular. İki kardeş kavga eder ve birbirlerinden ayrılır. Gün batımı, aydınlatma tercihi anlamında ikili arasındaki ilişkinin sona ermekte olduğunu sembolik olarak anlatmaktadır. Zira günbatımı, ayrılığı, ölümü, bir şeylerin bittiğini sembolize eden bir gün-saat dilimidir. Gün batımının ortaya çıkardığı kızıla yakın renkler aynı zamanda ışığın yoğunluk seviyesinin düşük olması nedeniyle de sahneye hüzün duygusu katmaktadır.



Resim 19. Ağabey ve kardeşin arası açılır ve günbatımında kendi yollarına giderler.

Filmin finalinde Dignan hapse girer. Çıkmasına az bir zaman kala Anthony ve Bob onu ziyarete gelir. Dignan'ın içeride olmasına rağmen kararlı ve mutlu bir tavır sergilemesi hikâyenin filmin bitişinden sonraki durumuna dair ümitlendiren bir geleceğe yönelik izleyiciyi hazırlamaktadır. Bu sahnede güneşli ve parlak bir havada yapılan çekimle, karakterlerin yüzleri aydınlatılmış ve genel anlatım pekiştirilmiştir.

### 3.1.3 Kompozisyon

*Bottle Rocket* filmi, yönetmenin belki de ilk üretimi olması nedeniyle, stilistik anlamda yönetmenin diğer filmlerine göre sade bir kompozisyona sahiptir. Örnek olarak yönetmenin sık kullandığı simetrik kompozisyon, bu filmde görülmemektedir. Filmin ortalarında gerçekleşen arabanın bozulduğu sahnede yoldaki boşluğun çerçevedeki yerleşimi, gidiş yönüne doğru değil geliş yönüne doğru bırakılmıştır. Böylelikle Dignan'ın perdenin solunda konumlanması dengesiz bir çerçeve ortaya çıkarmıştır. Bu konumlamayla bozulan arabanın durağan halde olması ve kaçışın son bulduğunu ifade edilmektedir. Yoldaki boşluğun geliş yönünde bırakılması da anlamsal olarak karakterlerin soygunla geçen kaçak hayatlarında ileriye gitmekte zorlandıklarını ifade etmektedir. Kıvrımlı yol görüntüsü ise sahneye dinamizm katan çizgisel bir perspektife sahiptir.



Resim 20. Bozulan araba kardeşlerin ilişkilerinin gidişatını temsil etmektedir.

Sahnenin devamında Anthony ayakta dururken Dignan yere uzanmıştır. Bu çerçevedeki ağırlık, Anthony'dedir. İkili çerçevenin sağında konumlanırken, Anthony'nin çerçevenin soluna bakmasıyla kompozisyon dengesiz olmaktan çıkmıştır. Çerçevenin en uzağında bulunan elektrik telleri ise kardeşler arasındaki gerginliğin

sembolü olarak görüntülenmektedir.



Resim 21. Filmden ekran görüntüsü.

Sahnenin sonunda karakterler birbirlerinden ayrılır ve kendi yollarına gider. Dignan uzaklaşırken çerçevede derinlemesine doğru yol alır ve gittikçe küçülür. Anthony ise çerçevede seyirciye yakın kalan kişidir. Dignan'ın çerçevedeki ağırlığı gittikçe küçülmekte, Anthony'nin ise artmaktadır. Anthony çerçevenin sol tarafındayken Dignan sağ tarafındadır. Bu durum sahnede dikkatin Anthony'de toplanmasını sağlamaktadır. Batı kültüründe soldan sağa doğru bir bakış yönelimi söz konusu olduğundan, çerçevenin solundaki nesne veya karakter sağdakine göre daha önemli kabul edilmektedir.





Resim 22. Kardeşlerin ayrılığını sembolize eden günbatımı, çerçevenin kurulumunda önem taşımaktadır.

Uzaklaşan Dignan, ufuk çizgisine-gün batımına doğru yönelmiştir. Bu durum onun bir bilinmezliğe doğru gittiği anlamını oluşturmaktadır. Anthony'nin arkasında yer alan kamera yerleşimi ise onun, ayrılık kararını alan ağabeyinin ardından mecburen hareketsiz kaldığını vurgulamaktadır. Aralarında konumlanan elektrik direği de, iki karakterin tam ortasında olması sebebiyle, ikiye bölünmüş ve birbirinden farklılaşan bundan sonraki yaşamlarına yönelik bir gönderme olarak kabul edilebilir. Ardından Anthony, arkasını döner ve yürümeye başlar. Anthony kameraya doğru yürüdükçe çerçevedeki konumu büyür ve çerçevenin sol tarafından çıkarken, ağabeyi Dignan sağ taraftan gider. Bu durum kapalı çerçeveden açık çerçeveye doğru bir yönelimi ifade etmektedir ve karakterlerin bundan sonra nereye gideceklerine dair merak unsuru oluşturmaktadır. Aynı zamanda filmin anlatisinin sonrasında yani perde dışında da hayatlarının devam edeceğinin anlamını oluşturur.

### 3.1.4 Kamera Hareketleri

Film, kamera hareketleri açısından durağan sayılabilecek bir yapıya sahiptir. Genel olarak tripodla yapılan sabit çerçevelmeler ve panla izlenen hareketler çoğunluktadır. Wes Anderson'ın daha sonraki filmlerinde devamlı olarak kullandığı hızlı pan, burada, sadece filmin başlarında otobüs şoföründen ana karakterlere dönen bir çekim esnasında kullanılmıştır. Soygun sonrası kaçak durumuna düşen karakterlerin, müzikle birlikte hareketli ve eğlenceli kaçış sahnelerinde hareketli el kamerası kullanılmış ve titrek çekimlerle seyirci sahnenin içine dâhil edilmiştir. Titreyen kamera kullanımı, yapım maliyeti açısından ekonomik olmakla birlikte, filmin anlatımına uygundur. Takip çekimleri, gerilimin yüksek olduğu soygun sahneleri haricinde karakterleri yürürken önden ve arkadan gösterecek şekilde omuzda taşınan kamerayla gerçekleştirilmiştir.

Öne kaydırma hareketi, filmin başında soygun için arabada bekleyen karakterleri göstermek için ve filmin sonlarına doğru restoranda yapılan soygun planı sahnesinde kullanılmıştır. Ayrıca Henry ve Dignan, Henry'nin evinde verilen partide kendi aralarında soygun planı yaparken de öne kaydırma hareketi kullanılmıştır. Bu hareket, çerçevenin etrafındaki diğer unsurlardan ayrılarak, odağı ve dikkati gösterilmek istenen karakterlere çevirir. Öne kaydırma hareketi ayrıca finalde Dignan'ı ziyaret eden Bob ve Anthony'yi gösterirken kullanılmaktadır. Dignan uzaklaşırken kamera ona bakan Bob ve Anthony'e yaklaşır. Bu hareket, Bob ve Anthony'nin Dignan'a saygısının olumlanması etkisini doğurmaktadır.

### 3.1.5 Renk

Renk, Wes Anderson filmlerinde en dikkat çeken mizansen öğelerinden biridir. Çarpıcı, sıcak renkleri anlam yaratmada kullanan yönetmenin ilk filmi *Bottle Rocket*, kırmızı tonların yoğunlukla yer aldığı bir filmidir. Başkarakterin üstündeki süveter ve filmin başında içinde bulunduğu odanın penceresi kırmızı-pembe arası bir renktedir. Evin kapısı da aynı renktedir. Soygunu planlarken kâğıtta yazan plan aşamaları kırmızı kalemle yazılmıştır. Kırmızı, ilgiyi tetikleyen bir renk olarak tehlikeyi, cinselliği, kadınsılığı çağrıştırırken pembe ise yumuşak, dişil, masum bir ifadeye sahiptir. Bu iki rengin

karışımından oluşan renk, film boyunca dekor ve kostümlerde sıklıkla görülmektedir. Öte yandan başkarakter soygun esnasında kırmızı-pembe süveteri yerine siyah renkte kıyafet giyer. Siyah burada 'kötü adam' imajını pekiştirmek için kullanılmıştır. Soygunun hemen ardından, Anthony tekrar kırmızı-pembe süveterini giymektedir. Anthony'nin süveteri, filmin dekoruyla uyum içerisindedir.



Resim 23. Dekor ve set tasarımında kırmızı renk.

Bu sahnede Anthony'nin arka planında yer alan binanın kapı ve pencere renklerinin uyumuna da dikkat edilmiştir. Filmin ilk yarısında kaçaklar otele yerleşir ve sabah olduğunda otelin kapılarının kırmızı-pembe olduğu görülür. Aynı zamanda odadaki çantalar ve otelin zeminini kaplayan halı da kırmızı-pembe renktedir. Otel hizmetlisi Inez'in arabasındaki temizleyicilerin kapakları kırmızı renktedir. Filmdeki iyi karakter Anthony, ağabeyinin zorlamasıyla soygun planına katılır. Ancak temizlik görevlisi Inez'le tanıştıktan sonra, beraber çamaşır dairesinde otururlarken, Anthony'nin açık renk bir gömlek giydiği görülür. Temizlik görevlisi Inez filmde sıklıkla beyaz giyen, Anthony'nin iyi yönlerini ortaya çıkaran bir unsur konumundadır. Inez'in temizlik görevlisi oluşu da bu anlamda filmdeki metaforlardan biridir.



Resim 24. Inez'in beyaz kıyafetinin saflığın sembolü olarak metaforik kullanımı.

Anthony, ağabeyi Dignan ile buluşunca yine kırmızı-pembe süveterini giyer, ardından otel odasında Inez'le görüşünce süveterini çıkarır. Kostüm, filmde Anthony'nin kanun kaçağı tarafı ve iyi tarafı arasındaki değişimi, çekişmeyi sembolize etmek için kullanılmıştır. Bunun haricinde Inez'in de beyaz giyiyor oluşu, onun saflığını, bu saflığın da Anthony'yi iyileştirme etkisini anlatmaktadır. Dignan barda kavga ettikten sonra Inez Anthony ve Dignan odaya geldiklerinde, Inez'in kırmızı-pembe süveter giydiği görülür. Bu durum Inez'in aynı odada bulunarak bir anlamda diğerlerinin suçuna ortaklık etme sürecine girmek üzere olduğunu belirtmektedir.

Kaçaklar birbirlerinden ayrılıp Anthony normal bir hayata geçtikten bir süre sonra Dignan yeni soygun planıyla Anthony'e gelir. Anthony başta isteksizdir ancak sonrasında ağabeyini yalnız bırakmak istemediği için teklifi kabul eder. Bu esnada Anthony'nin üstünde kirlenmiş beyaz bir tişört vardır. Bu Anthony'nin tekrar sorunlu bir işe bulaşacağına dair göstergedir. Final soygununa gidilirken kullanılan arabanın rengi de kırmızıdır. Giyilen tulumlar ise sarıdır. Sarı, hastalıklı yapıyı, bozulma çürüme gibi algıları yaratmaktadır.





Resim 25. Sarı kıyafet, bozulma, hastalık anlamlarına gelmektedir.

Giyilen kostümlerin aynı olması, bu anlamda başkarakterlerin bir önceki soygundan daha düzenli ve profesyonel şekilde hareket ettiğini göstermektedir. Öte yandan filmin finalinde Dignan hapisteyken üzerinde beyaz bir tulum vardır. Normal şartlarda ABD’de mahkûmların turuncu tulum giydiği bilinirken, filmde Dignan’ın giydiği beyaz tulum, onun cezasını çektiğini ve kefareti ödemediğini sembolize eder.



Resim 26. Renk örneği.

Beyaz renk, Batı kültüründe masumiyetin, huzurun ve iyiliğin sembolü olarak bu sahnede anlatıma hizmet etmiştir. Filmlerinde rengin kullanımına oldukça önem veren yönetmenin bu ilk filminde renk unsuru, dekor ve set tasarımında ve kostümlerde yoğun şekilde kullanılan bir mizansen ögesi olmuştur.



### 3.2 *Çılgın Liseliler* Filmine Yönelik Mizansen İncelemesi

Yönetmen: Wes Anderson,

Senaryo: Wes Anderson ve Owen Wilson,

Görüntü Yönetmeni: Robert D. Yeoman,

Yapım Tasarımcısı: David Wasco,

Oyuncular: Jason Schwartzmann: *Max Fischer*, Bill Murray: *Herman Blume*

Olivia Williams: *Rosemary Cross*, Brian Cox: *Dr. Nelson Guggenheim*,

Gösterim Tarihi: 13 Ağustos 1999,

Süre: 93 Dakika,

Bütçe: 9 milyon dolar,

Yapım Şirketi: Touchstone Pictures.

*Çılgın Liseliler (Rushmore)*, Wes Anderson'ın ikinci uzun metrajlı filmidir. İlk filmi *Bottle Rocket* gişede yeterince başarılı olamamıştır. Bunun üzerine yönetmen, farklı bir yapım şirketi olan Touchstone Pictures'la çalışmıştır ve filmin bütçesi 9 milyon dolardır. Yönetmen, ilk filminde birlikte çalıştığı senarist Owen Wilson, görüntü yönetmeni Robert D. Yeoman ve yapım tasarımcısı David Wasco ile bu filmde de birlikte görev yapmıştır. Yönetmenin filmde, stilistik açıdan ilk filme göre mizansene daha hâkim olduğu gözlemlenmektedir. Canlı renklere sahip dekor, kostüm ve set tasarımı, ilk dikkat çeken mizansen unsurlarıdır. Birinci filme göre daha çok kamera hareketi kullanılmış olması, bir diğer mizansen unsuru olarak gözlemlenebilmektedir. Filmde, Max isimli, okulda derslerinden ziyade sosyal projelerde başarılı olan, yaşının üstünde davranan tuhaf görülebilecek bir öğrencinin hikâyesi anlatılmaktadır.

#### 3.2.1 Dekor, Set Tasarımı Ve Kostüm

Dekor ve set tasarımı anlamında filmin büyük çoğunluğu başkarakter Max'in öğrenci olması nedeniyle okul ve çevresinde geçmektedir. Kütüphaneler, sınıflar, müdür odası, kitaplar ve resimlerle dolu mekânlar, kahverengi tonların da etkisiyle kurumsallığı sembolize etmektedir. Müdürün odasındaki dekor, duvarda tablolarla ve çerçevelerle

doludur. Bu, ortama, eski, tarihsel bir hava katarken, güç duygusu uyandırmaktadır. Filmin başrolündeki Max, iyi bir liseye gitmekten önce yaptığı bir yanlıştan ötürü okuldan atılıp daha düşük seviyede bir okula başlar. Buradaki mekân değişikliği Wes Anderson'ın da lise eğitimini iki ayrı lisede tamamlamasına bir atıf olarak okunabilir. Başlarda Max'in gittiği üst düzey lisede iç mekânda kahverengi tonlar hâkimken sonradan gittiği devlet lisesinde bu renklerin kaybolduğunu gözlemlenmektedir. Mekândaki bu renk değişikliği iki okul arasındaki farkı belirtmekte etkili olmuştur.



Resim 27. Max, devlet okuluna gitmeye başladığında renk paleti değişir.

Max'in okulda sosyal anlamda oldukça faal olmasından dolayı mekân sıklıkla değişmektedir. Bir sahnede Max, okulun tiyatro kulübünde yazdığı piyesi yönetirken bir diğer sahnede atıcılık kulübünde görülür. Yönetmen Wes Anderson da benzer şekilde lise yıllarında piyesler yazmıştır. Max, okul değiştirdikten sonra önceki seçkin hayatı sona erer. Eski bir evde yaşayan Max'in, babasının yanında çalışmaya başladığı görülür.





Resim 28. Max, babasının yanında çalışmaya başlar.

Mekân, bu durumda karakterin hayat şartlarının dramatik bir şekilde olumsuz anlamda değiştiğini belirten bir unsur haline gelmektedir.

Max filmin büyük çoğunluğunda aynı okul üniformasını giymekte ve filmin ilk yarısında hiç çıkarmamaktadır. Diğer öğrencilerin aksine Max'in okul üniformasını düzgünce giymiş, kravatını tam yukarıya kadar çekmiş hali, örnek öğrenci görüntüsü oluşturmak için Max tarafından bilinçli şekilde seçilmiş bir imajdır. Bu sayede takdir toplayan bir kişi haline gelmeyi ve kendisine saygı duyulmasını sağlamayı amaçlamaktadır. Bu, aslında derslerinde başarısız olan Max'in durumuyla tezat oluşturmaktadır. Filmlerdeki kalıplaşmış örnek öğrenci stereotipi kostümün kusursuz olması beklentisi ile oluşturulurken, bu filmde Max'in aslında başarısız olmasına rağmen kıyafetinin düzgünlüğü, 'başarılı öğrenci stereotipi'ni bozmaktadır.



Resim 29. Max'in öğrenci kıyafeti.

Max, Rushmore'dan atıldığında bile üniformayı çıkarmaz. Bu onun, hedefine odaklanmış kararlı yapısını gösterir. Derslerde olmasa bile sosyal aktivitelerde başarılı olan Max öğrenci-iş insanı tavrındadır. Öte yandan Max aslında maddi durumu iyi olan öğrencilerle dolu okul hayatına ters olarak, köhne, tek katlı küçük bir evde, herkese beyin cerrahı olduğunu söylediği berber babasıyla yaşamaktadır. Söylediği yalan aslında içinde yaşadığı hayattan utanmasını ve kendisini seçkin bir çevreye sevdirmeye ve ait hissetmeye çalıştığını göstermektedir. Max'in okulda tanışıp arkadaşlık etmeye başladığı Herman, varlıklı bir iş insanıdır ve film boyunca takım elbisesiyle ciddi bir görüntü yansıtır. Ancak hareket ve davranışları kostümüne tezat olarak komik ve çocuksudur. Max film boyu okul üniforması içinde yetişkin bir insanmış gibi davranırken, Herman da yetişkin bir adam kıyafetiyle çocuk gibi davranmaktadır. Bu durum Wes Anderson filmlerindeki alışılmış karakter davranışlarından bir tanesidir. Max filmin sonlarına doğru okul üniformasını çıkarır ve tuhaf yeşil bir takım elbise giyip papyon takar. Bu onun kendi yoluyla yetişkinliğe adım atmaya başlamasını sembolize etmektedir. Vurgulamak gerekirse yönetmenin küçük yaşlardayken anne ve babasının boşanmasına şahit olması, yetişkinliğe daha erken adım atmasını sağlayan bir unsur olarak filmlerindeki çocuk karakterlere de yansımaktadır.

Herman'ın, anne babasının boşanmasının ardından içinde bulunduğu dengesiz ruh

halini kıyafetlerinin özensizliğinden anlamak mümkündür. Finalde Max'le birlikte yaşamına bir amaç bulunca Herman'ın takım elbisesinin daha bakımlı hale döner. Kıyafetteki değişim, karakterin ruhsal değişimini de yansıtmaktadır. Max'in başına taktığı kırmızı şapka, okul üniforması ya da takım elbise giyiyor olsa da onu diğerlerinden ayıran, aykırılığının sembolü olmaktadır. Kırmızı şapka tercihi, yönetmenin daha sonraki filmi *Steve Zissou ile Suda Yaşam* filmindeki karakterlerin giydiği şapkaya benzerlik göstermektedir. Yönetmen bu tip tercihleri, karakterlerinin dış görünüşünde ufak farklılıklar oluşturarak içinde buldukları ortama başkaldıran ve uyumsuz olmalarını sağlayan bir unsur olarak kullanmaktadır.

Wes Anderson, bu ikinci filmde kostümü anlam yaratmada daha çok öne çıkarmaktadır. Karakterlerin kostümleri onların kişiliklerini yansıtır. Kostümlerin değişimi de karakterlerin değişimini ifade eder. Dekor ve set tasarımı, okul ve çevresini konu alan filmde sıklıkla değişmektedir. Okul piyesi sahnelerinde gösterişli set tasarımı ön plana çıkmaktadır. İlk filme oranla daha çok iç mekân çekimi yapılmıştır. Bu durum okul atmosferini yaratmak açısından önem taşımaktadır. Müdür odası, spor salonu, tiyatro salonu, sınıflar, kütüphane gibi iç mekânlar, bir öğrenci olan Max'in hayatının okulda geçiyor oluşunu tasvir etmek için anlamlı bir tercih olarak değerlendirilmektedir.

### **3.2.2 Aydınlatma**

Doğal aydınlatma, dış çekim sahnelerinde aydınlık, parlak gün ışığı kullanımı, filmin ilk yarısına egemen olan aydınlatma stilini oluşturmaktadır. İç mekânlarda, özellikle müdürün odasında geçen sahnelerde ise aydınlatma, loş, gizemli ve tarihsel, eski bir atmosfer hissi yaratmaktadır.



Resim 30. Müdür Guggenheim'in odası.

Bu sahnede Müdür Dr. Guggenheim, Max'e dersleriyle ilgili endişelerini iletirken, aydınlatma, dekorun da yardımıyla Müdür'e ağır, otoriter ve seçkin bir duruş katmaktadır. Müdürün solunda yer alan masa lambası, anahtar ışık olarak kullanılmış, sağ taraftan yapılan dolgu ışıkla yüzünün yarısı kısmen gölgede kalmış ve bu aydınlatma stili onu daha ciddi bir duruşa ulaştırmıştır. Masa lambası haricinde solda konumlanan bir anahtar ışık kullanılmıştır ancak bütün ışık, masa lambasından kaynaklanıyormuş gibi görülmektedir.

Filmin ortalarına doğru, Max'in Herman ve öğretmen Rosemary arasındaki ilişkiyi öğrendiği sahnede vakit akşamdır ve Max, Herman'ın arabasının arkasında karanlıkta oturmaktadır. Herman'ın aydınlık Max'in karanlıkta olmasıyla Max'a korkutucu bir görünüm verilmiştir. Sevdiği kadın ve arkadaşının ona ihanet ettiğini düşünür ve loş ışıkta tehlikeli görünür. Arka plandaki ev kapısı ışığı, sahneye derinlik katmakta ve Rosemary'yi temsilen üçüncü bir kişi niteliğine bürünmektedir. Filmin başlarında okulun yeni başladığı yaz sonu döneminde dış mekânda doğal ışık kullanımıyla parlak ve canlı, film sonlarında kış ayının gelmesiyle birlikte daha solgun ve düşük aydınlatma kullanılmaktadır. Bu aydınlatma stili, mevsim geçişiyle birlikte karakterlerin büyümeye başladığını da sembolize etmektedir.

### 3.2.3 Kompozisyon

*Çılgın Liseliler*, yönetmenin ilk filmindeki gibi kapalı kompozisyonların ağırlıkta olduğu, bununla birlikte yönetmenin simetrik kompozisyonu kullanmaya başladığı filmidir. Final sekansında oyununu sunan Max, çerçevenin tam merkezinde yer alarak dikkati üzerine çeker.



Resim 31. Kompozisyon örneği.

Bu, Max'in uzun zamandır beklediği bir anın görselleştirilmesidir. Bu nedenle çerçevenin ortasında, arkasında tiyatro sahnesinin kalıplaşmış öğelerinden kırmızı perdenin önünde tek başına bulunmaktadır. Sahnenin uzamının kapalı olan perdeyle daraltılması tercihi Max'in ön plana çıkmasını sağlamıştır. Üstüne vuran dairesel lokal ışık da anlamı güçlendirmektedir. Seyircilerin gözünden görülmesini sağlayan alt açışe Max'in sahnedeki pozisyonunu kuvvetlendirmektedir. Ardından oyun başlar ve seyirciler görünür. Kalabalığın içinde yine çerçevenin merkezinde Max'in hayatındaki önemli iki insan, arkadaşı Herman ve platonik âşık olduğu Rosemary görülür.





Resim 32. Herman ve Rosemary Max'in oyununu izler.

Bu karakterlerin seyircilerin arasında merkezde bulunması, izleyicinin dikkatini onlara yöneltmek açısından etkili bir simetrik kompozisyon örneğidir. Öte yandan etraftaki seyirciler çoğunlukla takım elbiseli ve seçkin görünümlü insanlardan oluşmaktadır. Bu tercih içinde bulunulan ortamın da seçkin görünüm kazanmasını sağlamakta ve Max'in sahnede oluşturduğu piyesi önemli hale getirmektedir. Ön sıralarda oturan kişilerin şık giyimli olmasının yanı sıra, arka sıralara doğru daha az şık sayılabilecek kişilerin oturuyor oluşu, ön taraftaki izleyicinin protokolde olduğunu gösterirken, Herman'ın da bu kişilerin arasında olduğu izlenimini oluşturarak karaktere güç katmaktadır. Rosemary, Herman ve Max arasında kalmış bir durumdadır. Herman ile ilişki yaşarken Max'in platonik ilgisine maruz kalmaktadır. Bu sahnede Herman ve Max arasında görünmeyen bir savaş vardır ve ikisi de Rosemary'i etkilemeye çalışmaktadır. Filmin finalinde piyesin bitmesiyle Max sevdiği insanlar tarafından tebrik edilir. Rosemary ile de konuşarak arasını düzeltir, onu dansa kaldırır ve film bu sahneyle sona erer.



Resim 33. Kapalı kompozisyon örneği.

Kamera geriye doğru kaydırma yaparak filmde varolan bütün önemli karakterleri çerçeve içine alır. Böylelikle çerçeve, kapalı kompozisyon haline gelir. Kapalı kompozisyon burada karakterlerin barışmasını ve birleşerek filmin umutlu bir finale bağlanmasını sağlamaktadır. Yönetmenin filmlerinin birçoğunun final sekansı, önemli karakterlerin biraraya geldiği kapalı çerçevelenmelere sahiptir. Çerçeve Max ve hayatındaki en önemli kişi olan Rosemary merkezde bulunarak etraflarındaki diğer karakterlerden izole hale gelmektedir. Simetrik kompozisyon, karakterlerin çerçevede daha ağır ve merkezi bir öneme sahip olduklarını anlatmada etkili olmaktadır. Öte yandan Herman ve Max'in babası da çerçevenin sağ ve sol taraflarında konumlanarak Max'in hayatındaki önemlerini vurgulamaktadır. Rosemary'nin filmin sonlarına doğru birlikte olduğu yakışıklı doktor çerçevede gözükür ancak oldukça arka planda kalır. Bu durum da Max'in onu kıskanmasının akabinde doktorun önemini azaltan ve Max'in onu tehdit olarak görmemesini sağlayan bir tercih olmaktadır. Çerçevenin en önünde dans eden küçük çocuğun varlığı, sahneye çocuksu bir anlam katarak Max'in henüz tam anlamıyla bir yetişkin olmadığını desteklemektedir. Çerçeveye en son giren Müdür Guggenheim, Max'i bir önceki okuldan atan figür olarak sahneye dâhil olurken, Max'in hayatındaki herkesle barıştığını gösteren bir diğer unsuru temsil etmektedir.

### 3.2.4 Kamera Hareketleri

*Çılgın Liseliler* filminde kamera hareketleri, yönetmenin ilk filmine göre daha sık kullanılmıştır. Steadicamle çekilen takip sahneleri, durağan sabit çerçeveler ve pan hareketiyle yapılan izlemeler, filmin genelinde yaygın olarak kullanılmıştır. Film, Max'ın düzenliliğini, okulun etrafında geçen hikâyenin durağanlığını sabit çerçevelerle yansıtmaktadır. Filmde ayrıca, Wes Anderson'ın daha sonraki filmlerinde de sıkça görülen yanlamasına kaydırma hareketi kullanılmaktadır. Bu hareket, sahneyi uzamda derinlemesine doğru takip etmektense çerçeveye yeni unsurların girmesini yanlamasına sağlayan bir tercih olarak yönetmenin diğer filmlerinde de sıklıkla görülmektedir. Max, Rosemary ile konuşurken kamera pencere dışından, sola kaydırma tekniğiyle karakterleri takip eder. Max spor salonunda tek başına eskrim yaparken sol taraftan çerçeveye basketbol oynayan öğrenciler girer ve sahne, kamera hareketi olmaksızın hareket kazanır. Yanlamasına hareket bu sahnede de görülmekte, ancak kamera hareketi olmaksızın da oyuncuların aksiyonuyla oluşturulabildiğine örnek teşkil etmektedir.



Resim 34. Yanlamasına kaydırma hareketiyle çerçeveye giren öğrenciler ve sabit durmakta olan Max.

Filmde yapılan yanlamasına kaydırma hareketleri, çerçevenin hareket boyunca yeniden kurulumunu desteklerken, çerçeveye yeni bilgilerin de girmesini sağlayarak



izleyicinin dikkatini çeker. Her hareket, dekorun da değişimini öngörmektedir. Max bu hareketler sonucunda çerçeveye en son dâhil olur ve hareket onunla tamamlanır. Kamera hareketlerinde çerçevede olmayan bir şeyi sonradan çerçeveye sokmakla, çerçevede olan bir şeye yaklaşmak veya ondan uzaklaşmak arasında anlamsal açıdan farklar vardır. Çerçevede olmayan bir şey, öne, arkaya, yana kaydırma yöntemiyle çerçeveye sokulduğunda izleyici açısından tamamen yeni bir görsel bilgi algılayışı gerçekleşir. Ancak diğer türlü çerçevede var olan görüntüye yaklaşma veya ondan uzaklaşma durumunda, seyircinin hali hazırda gördüğü şeye daha çok dikkat etmesi sağlanmaktadır. *Çılgın Liseliler*'de kullanılan yanlamasına kaydırma hareketleri sayesinde, her defasında çerçeveye yeni görsel bilgi yerleştirmek, yönetmenin stilistik anlamda kullandığı etkili bir yöntem olmuştur. Finalde Max'in piyesi sahnelenmeden önce, seyircilerin arasındaki ebeveynler yanlamasına kaydırma hareketiyle gösterilir ve çerçeveye giren ve çıkan her karakter ilgiyi dinamik şekilde üstüne çeker.

### 3.2.5 Renk

Yönetmenin ilk filmi *Bottle Rocket*'ta renk paletinin dinamikliği ve bazı renklerin sembolik kullanımı, bu filmde de etkili bir şekilde gözlemlenmektedir. Renk paleti film boyunca ağırlıklı olarak kahverengi ve tonlarında yer almaktadır. Vurgulamak gerekirse, renk paleti bir filmde genel olarak kullanılan renklerin ağırlıklı olarak hangi renkler olduğunu belirtmektedir. Böylelikle bu renkler filmde baskın şekilde gözlemlenebilir. Yönetmenin bir önceki filminde olduğu gibi bu filmde de kırmızı tonlar görülmektedir. Filmin başlangıcındaki kilisenin kapısı kırmızıdır. Max'in örnek öğrenci görünümüne tezat olan tuhaf görümlü şapkası da kırmızıdır. Öte yandan okulun, tarihsel anlamda eskiliği ve kurumlaşma duygusunu yansıtmak için kahverengi tonları da filmde ön plana çıkmaktadır. Filmde otoriteyi temsil eden okul müdürü Guggenheim'in bulunduğu sahnelerde kahverengi tonlar hâkimdir. Beyzbol sahasını taşımaya çalışan Max'i durdurmaya gelen Guggenheim'in kıyafetleri de kahverengi ağırlıklıdır. Ardından müdür odada Max'i azarlarken, odaya yine kahverengi tonlar hâkimdir. Kahverengi otoriteyi, okulun gücünü ve tarihselliğini simgelemektedir.



Resim 35. Max okuldan atılır.

Max, Rushmore'dan atıldıktan sonra filmdeki kahverengi tonlar daha az görülmeye başlanmaktadır. Kurumsal ve tarihsel anlamda önemli bir okuldan devlet okuluna geçen Max'in hayatındaki değişim, renk anlamında kahverenginin noksanlığıyla belirtilir.

Öte yandan Max okuldan atıldıktan sonra oldukça naif bir karakter olan babasının yanında çalışmaya başlar. Babasının berber kıyafetleri mavidir. Max de orada çalıştığı sürece bu renkte kıyafet giymektedir.



Resim 36. Mavi renk, denge ve huzuru sembolize etmektedir.

Mavi, Batı kültüründe sakinliği ve dinginliği ifade etmektedir. Max de yapmış olduğu yanlış sonucu okuldan atıldıktan sonra bir süre sakin bir dönem geçirir. Bu süre boyunca babası onun yanında olur. Ardından Max okuldan atılmanın psikolojik etkisini yener ve eski faal günlerine dönmeye başlar. Bu değişim öncesinde üzerinden mavi berber üniformasını çıkarır ve altında eski okul kıyafeti görülür. Mavi renk aynı zamanda Max'in platonik âşık olduğu Rosemary'nin erkek arakadaşı Doktor Peter'da da görülmektedir. Peter da Max'in babası gibi iyi niyetli ve naif bir karakterdir. Max'in aşağılamalarına maruz kalır ama sesini çıkarmaz. Mavi renk tercihi Peter'ın karakterinin sergilenişine Max'in babasında olduğuna benzer bir anlam katmıştır. Rosemary de film boyunca mavinin tonlarında, soğuk renkli kıyafetler giymektedir. Finale doğru ise Rosemary'nin önce kırmızı en son siyah bir kıyafet giydiği görülür. Bu durum önceleri Rosemary'nin ince ruhlu ve örnek bir öğretmen görünümü oluşturmasını sağlarken, finale doğru kırmızı ve siyah tercihleriyle daha kadınsı duruşa sahip konumlanmasını işaret ederek, Max'in ilgisine olumlu tutum sergilemesi ihtimaline yönelik yönetmenin yargısını ortaya koymaktadır. Herman karakteri de film boyunca çoğunlukla siyah takım elbise giymektedir. Siyah, bu karaktere ciddi ve yetişkin bir birey izlenimi verir, Herman'ın hareketleri ise bu durumuyla tezat oluşturur. Film boyunca davranışları onun olgunluktan uzak bir karakter olduğunu göstermektedir. Wes Anderson'ın filmlerinde karakterlerin

içinde bulunduğu kostüm ve ortama tezat ve uyumsuz kalma durumu, bu filmde de Herman'ın kıyafetleri ve siyah renk tercihiyle görölmektedir. Öte yandan Herman bir sahnede kavgalı olduğu Max'in bisikletini arabasıyla çiğneyerek ona zarar verir. Bu sahnede Herman, siyah bir gözlük takmakta, siyah bir takım elbise giymekte ve siyah bir Mercedes arabayla görölmektedir. Siyah renk, bu sahnede karanlığı, kötölüğü ve yasadışı bir iş yapıldığını işaret etmektedir.



### 3.3 *Tenenbaum Ailesi* Filmine Yönelik Mizansen İncelemesi

Yönetmen: Wes Anderson,

Senaryo: Wes Anderson ve Owen Wilson,

Görüntü Yönetmeni: Robert D. Yeoman,

Yapım Tasarımcısı: David Wasco,

Oyuncular: Gene Hackman: *Royal Tenenbaum*, Angelica Huston: *Etheline*

*Tenenbaum*, Ben Stiller: *Chas Tenenbaum*, Gwyneth Paltrow: *Margot*

*Tenenbaum*, Luke Wilson: *Richie Tenenbaum*, Owen Wilson: *Eli Cash*, Bill

Murray: *Raleigh St. Clair*,

Gösterim Tarihi: 4 Ocak 2002,

Süre: 110 Dakika,

Bütçe: 22 milyon dolar,

Yapım Şirketi: Touchstone Pictures.

Wes Anderson'ın üçüncü filmi olan *Tenenbaum Ailesi*, sorunlu bir ailenin fertlerinin ilişkilerini anlatan absürt-komedi türündedir. İkinci filmi *Çılgın Liseliler*'in başarısının ardından filmi yine Touchstone Pictures ile gerçekleştiren yönetmenin bu yapımdaki bütçesi, diğer filmlerine oranla daha yüksek bir meblağ olan 22 milyon dolardır. Bütçe, filmde yönetmene ünlü aktörlerden oluşan bir grubu yönetme imkânını vermiştir. Ayrıca bütçe, yönetmene mizansen unsurları üzerinde kendi stilistik tarzını yansıtabilmesi açısından da rahatlık sağlamıştır. Kamera hareketlerinin daha çok kullanılması da bütçeyle doğrudan ilişkilendirilebilecek bir etkidir. Yönetmenin diğer filmlerine oranla daha fazla iç mekânda geçen filmde, kostüm ve dekorun anlam kurma üzerindeki etkisi açık biçimde görülebilmektedir. Film, ilgisiz babaları Royal'ın yıllar sonra ailesine hasta olduğunu söyleyerek geri döndüğü bir ailenin iç hesaplaşmasını anlatmaktadır.

### 3.3.1 Dekor, Set Tasarımı Ve Kostüm

Filmin başlarında *Tenenbaum Ailesi*'nin çocuklarının her birinin kendi odası olduğu görülür. Odalar karakterlerin kişiliklerini yansıtacak şekilde düzenlenmiştir. Richie Tenenbaum, *Çılgın Liseliler* filmindeki Max gibi birden çok şeyle başarılı şekilde ilgilenen bir çocuktur ve odasının düzenlemesi buna göre yapılmıştır. Tenis raketleri, oyuncak arabaları ve çizdiği resimler odasının dekorunu oluşturmaktadır. Diğer kardeş Chas Tenenbaum ise çocuk yaşta olmasına rağmen takım elbise giyer ve odası bir ofise benzemektedir. Yönetmenin filmlerinde karşılaşılan yetişkin görünen çocuk karakter temsiliyeti bu filmde de gözlemlenmektedir.



Resim 37. Filmden ekran görüntüsü.

Masaüstü bilgisayar, yanyana iki adet sabit hatlı telefon gibi ayrıntılar bu anlatımı pekiştirmektedir. Diğer kardeş Margot ise bir oyun yazarıdır. Odasında büyük bir kütüphane göze çarpmaktadır ve raflar tiyatro oyunlarından oluşan kitaplarla doludur. Aynı zamanda maketten set tasarımları da odada göze çarpan unsurlardandır. Yönetmenin kendisinin de küçük yaşlarda piyesler yazmış olması bu anlamda auteur yönetmen kişiliğinin yansımaları oluşturmaktadır. Filmde zaman sıçramasıyla karakterler büyüdüğünde, hepsi farklı bir hayata sahip olmuştur. Ancak hastalanan babaları Royal

onları tekrar biraraya getirir ve ev ailenin birlikteliğini pekiştiren bir mizansen unsuru haline dönüşür. Karakterler kendi odalarında kalmaya başlar ve odalar çocukluklarındaki düzenini korumaktadır.

Royal'ın hasta yatağında yattığı sahnede üstündeki hasta kıyafeti ve duvarların çocuk çizimleriyle dolu olması, onun incinebilir görüntüsünü desteklemiştir. Henry Sherman, Royal'ın hasta odasını incelemeye giderken ön planda ilaçlar görülmektedir. Bu ilaçların arasında ilaç kutusu gibi görünen *tic-tac* isimli şekerlemeler vardır. Bu sahnede aksesuar, Royal'ın aslında hasta olmadığı ve ailesini kandırdığı bilgisini komik bir şekilde göstermektedir.



Resim 38. Filmden ekran görüntüsü.

Royal'ın yalanının ortaya çıktığı sahnede aile içi yüzleşme, çocuk odasından dönüştürülme hasta odasında gerçekleşir. Odanın duvarları bir çocuk odasının tonlarında olmasına rağmen konuşulan konuların ciddiyeti birbirine tezat oluşturmakta ve filmin absürt-komedi tarzını güçlendirmektedir.

Royal, yalanı ortaya çıkıp evden kovulduğunda, hava kar yağışlıdır. Bu atmosfer olayı, sahnede Royal'ın durumunun çaresizliğini güçlendirmek için dekorun bir parçası haline getirilmiştir. Raleigh'in üzerinde deney gerçekleştirdiği ve film boyunca bir şekilde sahnenin bir parçası olan Dudley karakteri, film boyunca çok az konuşmakta,



neredeşye yok gibi gösterilmektedir. Bu sayede Dudley, filmde bir karakter olmasına rağmen dekorun doğal bir parçasıymış gibi sahnelere hizmet etmektedir.

Filmde araç kullanılması gerektiğinde ortaya çıkan, gri renkli çok eski arabalar olan *gypsy cab*'ler, yasadışı çalışan bir taksi hizmeti olarak sıkça görölmektedir. Taksi, filmin dekorlarından birini oluşturmakta ve anlatıma destek vermektedir. Karakterlerin aykırılıklarını vurgulamak için, atmosferin 'tuhaf' izlenimini destekleyen *gypsy cab*'ler, anlatıma katkıda bulunmaktadır.



Resim 39. *Gypsy Cab* isimli korsan taksi.

Filmin hangi zaman diliminde geçtiği bilinmese de, dekor, kostüm ve set tasarımı, eski bir zamana işaret etmektedir. Eski tip televizyonlar da bu izlenimi pekiştirir. Filmde çoğunlukla iç mekân kullanılmıştır. Dış mekân çekiminin az olması ile atmosfer kurulumu kontrol altında şekillendirilebilmiş, kostüm, set tasarımı ve dekor rahatlıkla yönetmenin istediği evrenin kurulmasına olanak vermiştir. Filmin, bir anlamda dönem filmi gibi görünmesine yönelik düzenleme, mizansen öğelerinin buna uygun şekilde yerleştirilmesiyle de desteklenmektedir.

Filmde, kostümler karakterlere özgüdür ve kişiliklerini yansıtır. Royal'ın snob, ciddi kıyafetleri, onun düzenli ve mesafeli kişiliğini yansıtır. Öte yandan karakterlerin davranışları, giydikleri kostümlere tezattır. Bu anlamda film, *Çılgın Liseliler* filmiyle



benzerlikler gösterir. Ciddi giyinen kişiler çocukça tavırlar sergiler, renkli kıyafetler giyen karakterler tezat olarak ciddi tavırlar sergiler. Kıyafetler ve dekor, karakterlerle anlamsal olarak karşıtlık içindedir. Kostüm uyumsuzluğunu Chas'ın kıyafetlerinde de görmek mümkündür. Bütün film boyunca kırmızı Adidas takım eşofman giyen Chas'ın ayakkabıları Puma markadır ve mavidir. Chas film boyunca akli başında ve ciddi tavırlar sergiler ancak kıyafetleriyle davranışları birbirine tezattır.



Resim 40. Chas'ın kırmızı Adidas kıyafeti.

Eli Cash, evinde bulundurduğu tablolar, porno kasetler, kovboy şapkası ve kostümüyle vahşi ve tekinsiz bir kişilik izlenimi yaratır. En iyi arkadaşı Richie başarısız olmuş bir tenis oyuncusu olarak, film boyunca saçında tenisçilerin taktığı bandanayla dolaşır. Henry Sherman, Chas, Eli, Raleigh karakterleri, film boyunca aynı kostümü giyer ve onunla bütünleşir. Bu onların karikatürize bir hal almalarını sağlamaktadır.

Filmin sonlarında tüm karakterler düğün merasimi için o ana kadar olanlardan farklı kıyafetler giymektedir. Bu durum bir mutluluğun etrafında her karakterin değişim gösterdiğine, topluluğa uyum sağladıklarına, yaşamlarında yeni bir sayfa açtiklarına dair izlenim yaratır. Filmin sonundaki cenaze sahnesinde Chas ve oğulları, alışılmışın dışında kırmızı eşofman değil siyah Adidas eşofman giymektedir. Bu onların kendilerince yas tutma şeklini ironik şekilde belirten bir durumdur. Yas tutma durumu yönetmenin

filmlerinde sıklıkla karşılaşılan ve kostümle dışavuran bir unsurdur.

### 3.3.2 Aydınlatma

Aydınlatma, iç mekânda yapılan çekimlerde yumuşak renkleri ön plana çıkarır niteliktedir. Dış mekânlarda ise yönetmenin önceki filmlerinde olduğu gibi doğal aydınlatma ön plandadır. Dış mekân çekimlerinde gökyüzü genellikle güneşsizdir ve bu silik, gri tonların sahnelere hâkim olmasını sağlar. Ancak karakterlerin kıyafetleri ve dekorun renkleri, bu soluk görüntüyü tekdüzelikten kurtarmakta ve filme canlılık katmaktadır. Üç kaynaklı aydınlatma, birçok sahnede görülmektedir. Resim 41'deki sahnede Richie ve Margot'un arka planındaki ışık, perdede görülen lambalarla sağlanmış, karakterleri arka fondan ayırmaya yaramıştır. Anahtar ışık çerçevenin sağından gelmekte ve sol taraftan da dolgu ışık etki göstermektedir. Bu kullanım, karakterlerin yüzlerinin sağ taraftan daha fazla aydınlatılmış olması durumunu ortaya çıkarmıştır.



Resim 41. Üç kaynaklı aydınlatma uygulaması.

Öte yandan Richie'nin intihara kalkıştığı sahnede banyodaki aydınlatma soluk mavi tonlardadır. Bu renk, ölümü ve bedenin ölümden sonra soğumasını tasvir ederek sahnedeki anlatımı güçlendirmiştir. Bir diğer sahnede Royal evde hasta yatağında yatarken aydınlatma tepeden gerçekleşmektedir. Bu, odaya, hastane atmosferi katmaya

yaramaktadır. Üstten aydınlatma Royal'ın yüzünde keskin gölgeler oluşturmuştur.



Resim 42. Aydınlatma örneği.

Filmde genel olarak aydınlatma, sepya tonlarını ön plana çıkaracak şekilde düzenlenmiştir ve sıcak bir eğilim göstermektedir.

### 3.3.3 Kompozisyon

Simetrik kompozisyon, filmin her sahnesinde görünmekte ve sıklıkla kullanılmaktadır. Durağan çerçeve ve simetri, Wes Anderson'ın üçüncü filminde, onun kişisel stili olarak tanımlanabilecek kadar belirgindir.

Filmin başlarında Tenenbaum Ailesi'nin genç fertleri tanıtılırken simetrik, açık ve kapalı kompozisyon örnekleri görülmektedir. Karakterler, dahi çocuklar olarak yerel bir şöhrete sahip olmuşlardır. Sahnede çocuklar kameraların ve basın ilgisinin altında çerçevenin merkezinde konumlanarak ilgiyi üzerlerinde toplamaktadır.



Resim 43. Kompozisyon örneği.

Basın mensupları karakterlerin etrafında dairesel şekilde toplanmıştır. Bu durum çocukların çerçevedeki konumlarını güçlendiren bir konumlamadır. Sağ alt kısımdaki mavi kıyafetli kişi sahnedeki kahverengi tonların dışında bir tercih olarak sahneye dinamizm katmıştır. Öte yandan çerçevenin sol ve sağ kısımlarındaki kameralar, ilginin çocuklar üzerinde toplandığı algısını güçlendirmektedir. Çocukların arkasındaki kapıda görünen pembe renkli iki küçük pencere, çocukların geleceğine yönelik olumlu bir açılmayı hissettirmektedir. Pembe renk tercihi, umudu ve çocukluğu sembolize etmektedir. Çocukların önüne konulan mikrofonlar ve masanın sağında duran kahve, çocuklara birer yetişkinmiş gibi davranıldığını simgelemektedir. Çerçevenin kitaplarla dolu bir kütüphane odasında yapılması da, çocukların başarılı oldukları anlamını güçlendiren bir tercihtir. Çerçevedeki karakterlerin hepsi görülebilmektedir ve bu durum kapalı kompozisyon kullanımını ortaya çıkarmıştır.

Bu sahneyi takip eden çekimlerde çocuk karakterler tek tek tanıtılmaktadır. Kardeşlerden Chas, başarılı bir iş insanı modeli oluştururken, kompozisyonda simetrik bir şekilde merkezde konumlanmıştır.

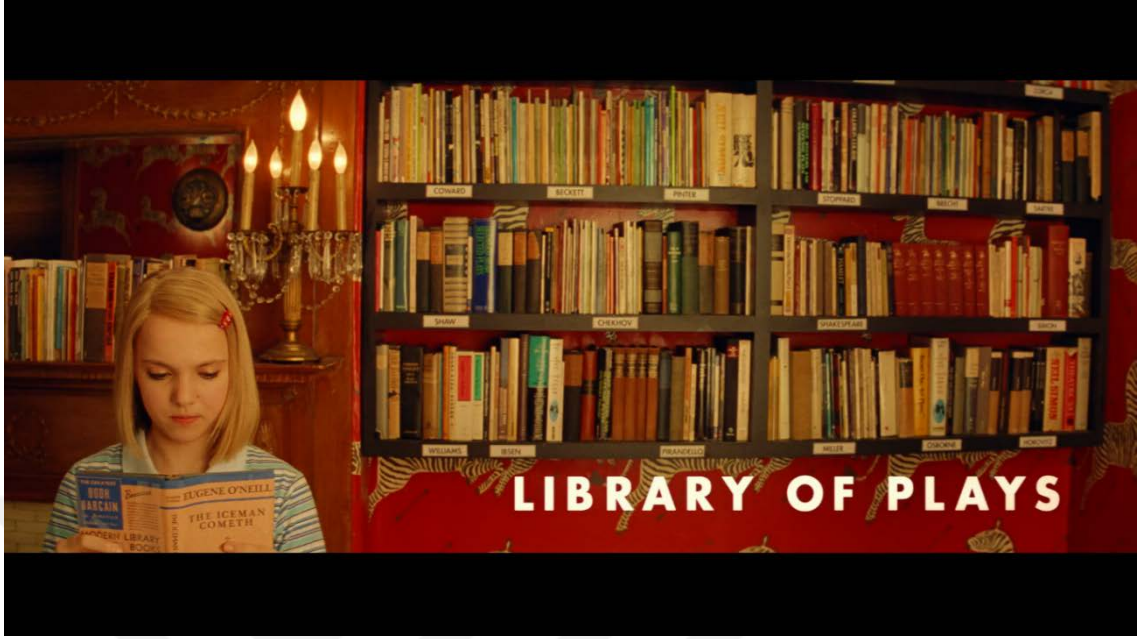




Resim 44. Chas, çocuk yaşta yetişkin bir iş insanı gibi davranmaktadır.

Çerçevenin sağ ve sol kısımlarında boks yapmak için kum torbası ve fareler için deney yapılan bir düzeneğin bir kısmı görülmektedir. Bu nesnelerin tamamının görünmemesi çerçeveyi açık kompozisyon haline getirirken, amaç, odada bu gibi daha farklı nesnelerin olduğu izlenimini yaratarak bir doluluk sağlamak olmuştur. Çerçevenin solunda bulunan kahve makinesi yoğun çalışma saatlerinde bedensel olarak alınan hızlı gıdalardan biri olarak Amerikan iş hayatının dışavurumunu yansıtmaktadır. Masaüstü bilgisayar ise teknolojik bilgiye açık bir kişiliği ve geleceği yansıtmaktadır. Bütün bu yetişkin unsurlarının yanı sıra masanın tam ortasında bir bardak süt vardır. Süt, yönetmenin sahnede tezat durumlar oluşturma becerisinin bir dışavurumu olarak çocuğun kişiliğine uyumlu olan tek unsur olarak göze çarpmaktadır.

Diğer sahnede tanıtılan Margot karakteri, çerçevede simetrik olarak konumlanmamıştır. Bu tercih, Margot'nun ailedeki üvey evlat oluşunu ve ayrı bir yerde konumlandığını yansıtan bir unsurdur.



Resim 45. Margot, simetrik çerçeveye uymayan bir şekilde resmedilmiştir.

Margot kitap okurken çerçevenin sağında ondan daha fazla ağırlığa sahip olan kitap rafları, Margot'nun bu kitapları okuduğu bilgisini yaratmaktadır. Rafların farklı birçok bölmeye sahip olması ve isimlendirilmesi Margot'nun sistematik çalışma düzenine işaret etmektedir. Margot simetrik bir konumda olmayışının yanı sıra altın kurala uyan bir konumda da değildir. Soldaki üçte birler kesişim noktasının daha da solunda bulunmasından ötürü Margot'nun çerçevenin yardımıyla marjinal bir aile üyesi oluşu pekişmiştir. Kitap raflarının zebra desenli duvarların önünü kapatması ise, Margot'nun çocukluğunu yaşamadan bir yetişkin haline gelmesini yansıtmaktadır.

Diğer kardeş Richie, sporcu bir kişiliğe sahiptir ve teniste şampiyonlukları vardır. Odası kupalarla dolu bir müze gibidir.



Resim 46. Richie'nin odasındaki kupalar.

Bu durum kapalı kompozisyon ve simetrik çerçeveye görüntülenmektedir. Çerçevenin merkezinde büyük bir kupa bulunmaktadır. Bu kupa Richie'nin en büyük başarısını sembolize etmektedir. Fondaki resimlerde Richie ve babası Royal resmedilmiştir. Royal, Richie'nin yanında onunla övünüyor şekilde çizilmiştir. Normalde ilgisiz ve başarısız bir baba olan Royal, oğlunun başarılı olduğu anda yanında övgüleri toplayan ancak bunun haricinde çocuğuna karşı ilgisiz bir figür görünümündedir. Richie'nin bu resmi yapmış olması da onun babasına karşı sevgi duyduğunu ve aldığı kupalarda onu mutlu etmek istediğini belirtmektedir. Kupaların çerçevedeki muntazam yerleşimi simetriye sahipken odada bir çocuk odası için fazla ciddi bir görünüm oluşturmakta ve aile içindeki mesafeli durumu betimlemektedir. Çerçevenin üst sağ tarafındaki resimde evlerinin çatısında uzun namlulu tüfekte görülen Royal, bir baba figürü olarak, tehlikeli ve örnek olmaktan uzak bir çağrışıma sebep olmaktadır. Resimdeki sahne daha sonra filmde de görülmektedir.



Resim 47. Royal oğlu Chas'i elinden vurur.

Royal oyun oynarken Chas'i elinden vurur. Bu onun sorumsuz ve çocukları için tehlikeli bir baba figürü olduğunu orta koyarken, onlardan kendi zevki için yararlandığını göstermektedir. Sahnenin devamında Richie, kameranın aşağı kaydırma hareketiyle, çerçevenin merkezinde tenis raketi ve toplarıyla görülür. Bu sahnede kapalı kompozisyon kamera hareketiyle sağlanmıştır.

### 3.3.4 Kamera Hareketleri

Filmin ilk sahnelerinde karakter tanımları gerçekleştirilirken ileri kaydırma, geriye kaydırma ve tilt hareketleri kullanılmıştır. Filmde, *Çılgın Liseliler*'de olduğu gibi, yanlamasına hareketlerin sıklığının yanı sıra, dikey hareketler de çoklukla kullanılmıştır. Kameranın tilt yapmadığı, dikey olarak çerçeveyi sabit tutarken yükseldiği çekimler dikey kaydırma hareketlerini oluşturmaktadır. Hızlı değişim sağlayan bir görüntü oluşturan zoom, tilt, pan ve kaydırma hareketleri, filmde sık kullanılan kamera hareketleridir. Bu hareketlerle sahneye dinamizm ve komedi unsurları katılması amaçlanmıştır. Filmde ileri ve geri kaydırma hareketleri de sıklıkla kullanılmıştır. İleri



kaydırma hareketleri, filmin sonlarına doğru karakterlere yönelik olarak daha çok yapılmıştır. Bunun nedeni, sona doğru karakterlerin birbirlerine yakınlaşmaları ve aile bağlarının güçlenmesidir. İzleyicinin kamerayla birlikte oyunculara yaklaşması, duygusal olarak da yakınlık duymayı getirmektedir. Aynı durumun tersi, geriye kaydırmayla oyunculardan uzaklaşan kameranın izleyicide o karakterden soyutlanma duygusunu oluşturmasıyla gerçekleşmektedir. Öte yandan kovalamaca sahnelerinde, önceki filmlerde olduğu gibi titreyen ve sahneye dinamizm katan el kamerasıyla oyuncular takip edilmiştir.

### **3.3.5 Renk**

Filme tercih edilen renk paleti, kırmızıdan pembeye, sarıya ve kahverengiye doğru geçiş göstermektedir. İlk sahnede Royal çocuklarına anneleriyle ayrılacaklarını bildirdiğinde odada kırmızı renkler hakimdir. Kırmızı, tehlikenin sembolü olarak sahneye ciddi bir boyut kazandırmıştır. Royal karakteri de güvenilir olmaktan uzak bir baba figürü olarak kırmızı renkle birlikte tehlikeli ve şeytani bir görünüm kazanmıştır. Filmin başlarında, Royal Tenenbaum karakteri görüldüğünde, sahnedeki renk paleti kahverengi ve tonlarındadır. Daha sonra otelden kovulan Royal, hasta numarası yaparak ailesinin evine geçtiğinde, üzerinde pembe bir hasta kıyafeti görülmektedir. Bu, onun karakterinin hassas ve ilgiye muhtaç olduğunu aktarmak için ihtiyaç duyulan bir kullanıma örnektir. Ailesine hasta olduğunu düşündürterek kendisine acınmasını sağlamaya çalışmakta ve karısının başkasıyla olan olası birlikteliğini engellemeye çalışmaktadır.



Resim 48. Çocuk odasını hastaneye çeviren Royal Tenenbaum.

Wes Anderson'ın önceki filmlerinde olduğu gibi kırmızı tonları, bu filmde de sıklıkla görülmektedir. Tenenbaum Ailesi'nin evinin duvarları pembeye yakın kırmızıdır. Bu renk tercihi eve mutlu ve huzurlu bir kimlik kazandırırken içinde yaşadıkları mutsuz hayatla tezat oluşturmaktadır. Chas'in ve oğullarının kıyafetleri kırmızıdır. Chas çocukluğunda takım elbise giyerken yetişkinliğinde hep kırmızı eşofmanla gezmektedir. Film boyunca babasına karşı öfkeli davranan Chas, bu renk kıyafetiyle Royal'a karşı başkaldırının bir sembolü olmaktadır. Chas çocuklarına da kırmızı eşofman giydirerek kendi babasının ona yaşatamadığı çocukluğu kendi çocuklarına yaşatmak istemektedir. Öte yandan ailedeki yeni baba figürü Henry Sherman ise filmin büyük bir çoğunluğunda mavi kıyafet giymektedir. Mavi, huzurun ve dinginliğin sembolü olarak Henry'nin aileye güven veren bir izlenim oluşturmasını sağlar.



Resim 49. Chas ve onunla aynı kırmızı kıyafeti giyen çocukları.

Öte yandan filmde kullanılan renkler, her zaman sembolik anlamlar taşımamaktadır. Bazen yalnızca sahneye dinamizm ve sıcaklık katmak için kullanılmışlardır. Örneğin Margot'un köprüde yürüdüğü sahnede trabzanlar yeşildir. Bu rengin kullanımının sembolik bir anlamı yoktur, ancak silik renklere sahip sahneyi canlandırmak için kullanılmıştır.



Resim 50. Köprünün trabzanları tekdüzeliği kırmak için yeşil renge sahiptir.

Yönetmen bu filmde de renkleri, anlatımı güçlendirmek için kullanmıştır. Kırmızı ve kahverengi tonlar sıklıkla görülmektedir.

### 3.4 *Steve Zissou İle Suda Yaşam* Filmine Yönelik Mizansen İncelemesi

Yönetmen: Wes Anderson,

Senaryo: Wes Anderson ve Noah Baumbach,

Görüntü Yönetmeni: Robert D. Yeoman,

Yapım Tasarımcısı: Mark Friedberg,

Oyuncular: Bill Murray: *Steve Zissou*, Owen Wilson: *Ned Plimpton*, Cate

Blanchett: *Jane-Winslet Richardson*, Anjelica Huston: *Eleanor Zissou*, Willem

Dafoe: *Klaus Daimler*, Jeff Goldblum: *Alistair Hennessey*, Michael Gambon:

Oseary Drakoulis

Gösterim Tarihi: 11 Mart 2005,

Süre: 119 Dakika,

Bütçe: 50 milyon dolar,

Yapım Şirketi: Touchstone Pictures.

Wes Anderson'ın dördüncü uzun metrajlı filmi *Steve Zissou ile Suda Yaşam*, Steve Zissou isimli okyanus bilimcisi ve film yönetmeninin, ekibiyle Jaguar Köpekbalığı'nı arama sürecini ve oğlu olduğunu iddia eden Ned isimli gençle baba-oğul ilişkisini konu etmektedir. Yönetmenin önceki filmlerindeki mizansen özelliklerinin bu filmde sürdüğünü gözlemlemek mümkündür. Sinematografik açıdan simetrik çerçeveleme, ileri, geri ve yanlamasına kaydırmalar bu filmde de sıklıkla görülmektedir. Rengin belirgin kullanımı ve set tasarımı unsurları da benzer şekilde karakteristiktir.

#### 3.4.1 Dekor, Set Tasarımı Ve Kostüm

Steve Zissou'nun gemisinin iç tasarımı incelendiğinde, kahverengi tonların hâkim olduğu görülmektedir. Kahverenginin yanı sıra kırmızı renkler de dikkat çekmektedir. Dekor ve set tasarımı, filmin eski bir dönemde geçtiğini hissettirmektedir. Bununla

birlikte filmde zamana yönelik herhangi bir belirti yoktur. Filmin önemli bir bölümü iç mekânda, geminin içinde geçmektedir. *Tenenbaum Ailesi* filminde olduğu gibi yönetmen, iç mekânda mizansen unsurlarını istediği şekilde kullanarak belirli bir atmosfer oluşturmuştur. İç mekânda kostüm, dekor, renk paleti ve aydınlatma unsurlarının kontrolü, bir yönetmen için dış mekânda olduğundan daha kolay kontrol edilebilir olmaktadır.

Steve Zissou'nun yapımcısı ve finans danışmanı Oseary Drakolias'ın ofisi, kahverengi tonların ağırlıkta olduğu, gücü temsil eden, tarihi bir görünüme sahiptir.



Resim 51. Dekor ve set tasarımında kahverenginin kullanımı.

Ciddi görünümlü bu dekorun içinde Steve ve oğlu Ned mavi kıyafetleriyle tezat oluşturmaktadır. İçinde bulunulan ortama, kostüme tezat karakter durumları, yönetmenin filmlerinde sıkça işlediği bir durum olarak göze çarpmaktadır.

Zissou'nun baş düşmanı Hennessey ile olan rekabetinde, Zissou'nun gemisi eski ve paslanmış bir görüntüye sahipken, Hennessey'in gemisi son teknolojiyle donatılmış daha üstün bir gemi olarak resmedilmektedir.





Resim 52. Hennessey'in son teknolojiye sahip gemisi.

Dekor, bu sahnede Hennessey'in gemisinin Steve Zissou'nun eski gemisine karşı üstünlük kuran bir güç göstergesi olarak anlatımı desteklemesini sağlamaktadır. İki gemi arasındaki güç ve maddi anlamdaki farktan doğan iki karakterin birbiriyle çatışması, çocuksu bir hal alır. Yönetmenin iki karakteri çatıştırması durumu *Çılgın Liseliler* filminde de gözlenmiştir. Herman'ın pahalı siyah Mercedes'i ve Max'in ucuz bisikletinin yerini bu filmde Steve'in eski gemisi ve Hennessey'in son donanıma sahip gemisi almaktadır.

Yönetmen geminin tanıtıldığı çekimde gemiyi parçalarına ayırarak teker teker gösterir. Bu tercih, *Tenenbaum Ailesi* filmindeki gibi, karakteristik tanıtıcı çekimlerle benzeşmektedir. Gemi, filmde Zissou ve ekibinin evi olarak da görülmektedir. Mürettebatın ve geminin bölümlerinin tanıtımı, dekor ve set tasarımının filmdeki karakteristiğini ön plana çıkarmaktadır.



Resim 53. Geminin dekor olarak tanıtımı ve bölümleri.

Yönetmen anlattığı hikâyede görsel olarak mekânı tanıtmayı önemli bulmaktadır. Böylelikle, seyircinin filmin tam olarak nerede geçtiğini anlamasını ve filmin mekânlarına hakim olmasını sağlamaktadır.

Mekân anlamında gemi, film boyunca karakterlerin içinde bulunduğu bir yaşamsal ortamdır. Karakterler burada birlikte yaşar ve çatışırlar. Yönetmenin filmlerinde mekân bir ulaşım aracı olarak yaşam alanına dönüşebilmektedir. Bir sonraki filmi *Küs Kardeşler Limited Şirketi*'ndeki tren gibi bu filmde de gemi, karakterlerin iç yolculuğunu sembolize eden bir araç haline gelmektedir. Gemi onları mekânsal anlamda bir yerden başka bir yere götüren bir araç olmakla birlikte, filmin genelinde hikâyenin en çok geçtiği yer konumundadır. Gemi, mekân olarak set tasarımının önemli bir parçasıdır ve mizansen unsuru olarak anlatıma katkı sağlamaktadır.

Zissou'nun ekibinin denizin altına daldığı bir sahnede kostümler yönetmenin stilizasyonuna uygun niteliktedir. Tüpler sarı, paletler kırmızı ve kıyafetler mavidir. Canlı renklerin bir arada kullanımı sahneyi dinamik hale getirmektedir. Aynı zamanda finalde Steve'in ekibi kurtarma operasyonuna başladığında dalgıç kıyafetleri giymektedir. Bu kıyafet bir nevi süper kahraman kıyafeti gibi görünerek karakterlere güç katmaktadır.

Wes Anderson, bu filmde önceki filmlerde olduğu gibi dekor, set tasarımı ve kostümü, anlatımı desteklemek için kullanmıştır. Anderson, denizcilik temalı bu filmde denizi dekorun tamamlayıcısı olarak kullanmış, mavi dekor ve kostümlerle

anlamlandırarak, görsel bütünlük sağlamıştır.

### 3.4.2 Aydınlatma

Karısı Eleanor'un Steve'i terk ettiği sahnede vakit akşamdır. İskelenin üzerinden havalanan uçağın ardından hüznle bakan Steve, iskeledeki lambayla üstten aydınlatılmaktadır. Akşamın lacivert rengi filmin renk paletine uyumlu olmakla birlikte, aynı zamanda karakterler arasındaki vedayı sembolize etmektedir.



Resim 54. Aydınlatma örneği.

Steve'in, akşam saatlerinde oğlu Ned'le iskelede konuşurken, üstten anahtar ışıkla yapılan aydınlatmayla, ortamdaki izole edilmesi sağlanmıştır. Yandan kullanılan dolgu ışık karakterlerin yüzlerinde sert gölgelerin oluşmasını önlemiştir. Bu tip bir aydınlatma, setin diğer kısmını göstermeyerek ilgiyi sadece oyunculara çekmektedir. Öte yandan film boyunca gidip gelen geminin elektriği, ekibin karşılaşılabileceği uğursuzlukları sembolize etmekte ve eskimiş geminin kusurlarından biri olarak aydınlatmanın anlatım üzerindeki etkisine örnek oluşturmaktadır. Aydınlatma gemide geçen iç sahnelerde floresan lambalar ve abajurlarla loş ve yumuşak bir şekilde gerçekleştirilirken, dış çekimlerde gün ışığı tercih edilmiştir.



### 3.4.3 Kompozisyon

*Steve Zissou ile Suda Yaşam* filmindeki kompozisyon tercihleri göz önünde bulundurulduğunda, Wes Anderson'ın filmlerinde simetrik kompozisyonun önemli bir sinematografik unsur haline geldiği gözlemlenebilmektedir. Film boyunca Steve Zissou, çerçevenin merkezinde farklı arka planlarla görülmektedir. Bu tercih, başrolün Steve olduğunu seyircinin algısında yerleştirmektedir. Aynı zamanda Steve'in yalnızlığı da çerçeve biçimiyle pekişmektedir.

Filmde Eleanor onu terk ettikten sonra Steve, işlerinin de kötü gitmeye başlamasının ardından karısını geri kazanmaya çalışır. Bu sahnede Eleanor kapının arkasında bulunarak ulaşılmaz bir görünümde yansıtılır.



Resim 55. Eleanor kapının ardında ulaşılmaz bir görünüme sahiptir.

Eleanor demir kapıdaki üçgen formun içinde merkezde gözükmektedir ve bu çerçeve tercihi onun dinamik bir kompozisyonla resmedilmesini sağlamıştır. Üçgen görünüm ve etrafındaki motifler dişillliği çağrıştırmakta ve Eleanor'un tehlikeli, ulaşılmaz bir kadın olarak algılanmasını sağlamaktadır. Sahnenin devamında Steve, Eleanor'u ikna etmeye çalışırken alışılmışın dışında bir kullanımla çerçevede simetri bulunmaz. Steve çerçevenin solundadır ve bakış boşluğu olması gereken yerde değildir. Bu tercih sahneye

huzursuzluk katarak Steve'in Eleanor'u ikna etme sürecinin gerilimini izleyiciye yansıtır.



Resim 56. Simetrik olmayan çerçeve sahnede huzursuzluk yaratır.

Öte yandan çerçeve içinde, çiçekler, balkon ve deniz manzarası bulunmaktadır. Bu tercihler Eleanor'un hayatının iyi gittiğini temsil ederken Steve'in işinin zor olduğunu belirtmek için kullanılmıştır. Konuşma devam ederken Steve balkona çıkar ve manzaraya bakar. Bu esnada Steve çerçevenin sağındadır, sol tarafta bakış boşluğu deniz ve ufuk çizgisine doğru bırakılmıştır ve Steve'in geleceğe kaygılı bir şekilde bakması sağlanmıştır. Hemen ardından çerçeveye Eleanor dâhil olur ve ikili karşılıklı bakışarak konuşurlar. Ardından sigaralarını yakarlar.



Resim 57. Eleanor ve Steve sigaralarını birlikte yakarak barışıır.

Çerçeve iki karakteri ortalar ve simetrik konum alır. Sigaralarını birlikte yakmaları barıştıklarını gösteren bir işarettir. Yönetmen simetriyi önce bozup sonra tekrar oluşturarak düzensiz ve gerilimli bir anı olumluya çevirerek karakterlerin barıştığı anlamını yaratmıştır.

Finalde, gemide Jaguar Köpekbalığı'yla karşılaşma sahnesi öncesi kapalı çerçeve örneği oluşturulmuştur.



Resim 58. Kapalı çerçeve örneği.

Burada, anlatıda olan önemli tüm karakterler, final sahnesi öncesi birlikte görüntülenmektedir. Kapanış öncesi kullanılan bu tip kapalı çerçeveleme örnekleri, Wes Anderson'ın önceki filmlerinde de gözlemlenebilen bir kompozisyon tercihidir.

#### 3.4.4 Kamera Hareketleri

Kamerayla karaktere doğru yapılan ileriye doğru ve yanlamasına kaydırma hareketleri filmde sıklıkla kullanılmaktadır. Filmin en önemli ve karakteristik kamera hareketlerinden biri, Steve Zissou'nun gemisinin tanıtım sekansında görülmektedir. Yarısı sökülerek sete çevrilen II. Dünya Savaşı'ndan kalma gerçek bir geminin bölümlerini ve burada bulunan mürettebatı tanıtan çekim, aşağı, yukarı ve yanlamasına yapılan kaydırma hareketleriyle oluşturulmuştur. Filmde sıklıkla bir karakterden diğerine veya bir objeden diğerine hızlı pan hareketi ile geçiş görülmektedir. Zoom ile yaklaşma ve uzaklaşma, filme hız, aksiyon ve komedi unsurları kazandırmakta, karakterlere sözü edilen sahnelerde daha çok dikkat edilmesini sağlamaktadır. Filmin sonlarına doğru karakterlere doğru yapılan ileri kaydırma hareketiyle, kişilerin birbirlerine yaklaşması ve hisleri ortaya konulmuştur. Bu sinematografik tercih, diğer Wes Anderson filmlerinin son sahnelerinde de görülen bir durumdur.



### 3.4.5 Renk

Renk, diğ er yapımlarda alışıl ageldiğ i üzere filmin en fazla göze çarpan mizansen unsurlarından birini oluşturmaktadır. Steve Zissou ve ekibi, katıldıkları film galasının ardından kırmızı bereler takarak oradan ayrılmaktadır. Film boyunca bu berelerin takılması, Zissou'nun ekibinin parçası olunmasının göstergesine dönüşmektedir.



Resim 59. Kırmızı rengin kullanımı.

Wes Anderson, bu karakterlerin, içinde bulunduğu ortamdan ve insanlardan farklı ve aykırı olduklarını belirtmek için kırmızı rengi kullanmaktadır.

Denizi konu alan filmde doğal olarak mavi renk tonları, yönetmenin diğ er filmlerinin aksine bu filmde sıklıkla yer almıştır. Kırmızı renkle birlikte birçok sahnede uyumlu bir kullanım dikkat çekmektedir. Filmin renk paleti mavi, kırmızı ve kahverengi tonlardan oluşmaktadır. Mavi denizin, huzurun, dinginliğin göstergesi olarak set tasarımında ve kostümde sıklıkla görülmektedir. Öte yandan yönetmen filmde denizi arka fon olarak kullanırken, karakterlerin mavi ağırlıklı kıyafetlerinin sahneye kattığı soğukluk ve tekdüzeliği şapkalarında kullandığı kırmızı renklerle karşıtlamıştır.

Filmin ortalarında Steve Zissou'nun gemisi korsanlar tarafından ele geçirilir ve ekibin tamamı iplerle bağlanıp etkisiz hale getirilir. Bu esnada mavi tonlarda renk paleti sahneye hâkimken, Zissou sinirlenir ve gemisini geri almak için korsanlarla savaşmak

için hazırlanır. Bu sırada mavi renk paleti kırmızıya döner.



Resim 60. ve 61. Renk paleti değişimi.

Bu değişimle birlikte renk paleti filmin genel tonlarına dönerek her şeyin tekrar normalleşeceğini ifade eder. Canlı ve dinamik renkler, Wes Anderson filmlerinde ciddiyete, kötülüğe karşı bir savaşımın, yetişkinliğe karşı çocukluğun ve hayalperestliğin övgüsü ve sembolü olmaktadır. Öte yandan film boyunca ekibin içinde yer alan gazeteci Jane, ekibin tamamının mavi kıyafetlerine zıt şekilde sarı ve kahverengi tonlarda giyindiği için ekibin bir parçası olamadığı anlaşılmaktadır. Steve'e karşı muhalif fikirler yürüten karakterin kostümündeki renk tercihi bu durumu desteklemektedir.

### 3.5 *Küs Kardeşler Limited Şirketi* Filmine Yönelik Mizansen İncelemesi

Yönetmen: Wes Anderson,

Senaryo: Wes Anderson, Roman Coppola, Jason Schwartzmann,

Görüntü Yönetmeni: Robert D. Yeoman,

Yapım Tasarımcısı: Mark Friedberg,

Oyuncular: Adrien Brody: *Peter*, Owen Wilson: *Francis*, Jason Schwartzmann:

*Jack*, Anjelica Huston: *Patricia*, Amara Karan: *Rita*,

Gösterim Tarihi: 15 Şubat 2008,

Süre: 91 Dakika,

Bütçe: 17,5 milyon dolar,

Yapım Şirketi: Fox Searchlight.

Wes Anderson'ın beşinci uzun metraj filmi olan *Küs Kardeşler Limited Şirketi*, aynı zamanda yönetmenin ABD dışında çektiği ilk film olma özelliğini taşımaktadır. Bu durum yönetmenin mizansene ve sinematografiye, diğer filmlerinde olduğundan daha az hâkim olduğu hissini yaratmaktadır. Kamerada yanlamasına kaydırma hareketleri bu filmde de bazı sahnelerde bulunmasına rağmen, filmin çekim tercihi sıklıkla elde kamera kullanımı olmuştur. Set tasarımı, trenin iç mekânında geçen sahneler için yönetmenin auteur karakterini yansıtmaktayken, dış çekimlerde stili hemen göze çarpan nitelikte değildir. Ruhani kimliğiyle Doğu'nun ve dini aydınlanmanın sembolü kabul edilen Hindistan, filmdeki karakterlerin içinde bulunduğu absürt yolculuğun arka fonunu oluşturmaktadır. Babaları öldüğünden beri görüşmeyen üç erkek kardeşten Francis, annelerinin Hindistan'da olduğu haberini alır ve kardeşlerini onu aramak ve aydınlanmak için Hindistan'da bir yolculuğa davet eder. Bu seyahatte *Darjeeling Limited* isimli bir trende seyahate başlarlar. Birbirlerinden kişilik olarak oldukça farklı olan kardeşler, bu yolculuk esnasında hem birbirlerini daha yakından tanımakta, hem de kayıp annelerinin izini sürmektedir. Yolculuk ilerledikçe birbirleriyle olan bağları kuvvetlenen kardeşler, babalarının ölümünün travmasını birlikte atlatır ve ruhani yönden aydınlanma yaşarlar.

### 3.5.1 Dekor, Set Tasarımı Ve Kostüm

*Steve Zissou ile Suda Yaşam* filminin önemli bir kısmı kapalı ortamda (denizaltında) geçmekteyken, *Küs Kardeşler Limited Şirketi* de bir başka kapalı alan olan trende geçmektedir. Bu kapalı alan, karakterlerin birbirleriyle fiziksel yakınlıklarını ve yüzleşmelerini beraberinde getirmektedir. *Steve Zissou ile Suda Yaşam*'da bir baba-oğul yüzleşmesi ön plandayken, bu filmde kardeşlerin hesaplaşması gerçekleşmektedir. Tren bir dekor olarak maceranın, fiziksel ve ruhsal seyahatin mekânı konumundadır. Sıkışık kompartmanlar arasında karakterler birbirleriyle kısmen rahatsız edici bir yakınlık içindeyken birbirlerinde hoşlanmadıkları yönler de açığa vurulmaktadır. Aynı zamanda trendeki yolcular içinde yabancı konumunda olmaları, karakterlerin içinde bulunduğu ortamdan izole olmalarını ve uyumsuzluk durumunu beraberinde getirmektedir. İçinde bulunulan ortama uyumsuz olma Wes Anderson filmlerinde sıklıkla görülen bir durumdur. Öte yandan tren dışı çekimlerde kalabalık Hindistan sokaklarında gezinen karakterler ortama uyumsuz ve kaybolmuş izlenimi yaratırlar. Bu durum dekorun ve mekânın karakter üzerindeki etki ve baskısını arttırmak için başvurulmuş bir yöntemdir.

Karakterler trenden atıldıkları sahnede bir çölde mahsur kalırlar. Çöl, karakterlerin çaresizliklerinin etkisini arttıran mekânsal bir tercihtir. Finale doğru karakterler annelerini bir manastırda bulur. Manastır tercihi karakterlerin sorunlu ağabey-kardeş ilişkilerini ve anne babalarıyla olan ailevi meseleleri çözmek için de uygun bir mekân olarak ortaya çıkmaktadır. Finalde karakterlerin trene yetişmek için babalarının bavullarını atması, bu yükü daha fazla taşımayacaklarına, geçmişi arkalarında bıraktıklarına ve babalarının ölümünü atlattıklarına yönelik sembolik bir anlatımı ifade etmektedir.





Resim 62. Dekor ve aksesuar örneği.

Bavul, burada, babalarının geçmişten gelen yükünü işaret eden, kardeşlerin üzerindeki etkisini vurgulayan bir metafor olarak set tasarımında yer almaktadır.

Tren, dekorun parçası olarak hayatın ilerleyişini ifade etmektedir. Karakterler filmin sonunda bir başka trene biner. Bu, onların hayatlarının akışının değiştiğini, birbirleriyle uyum içinde bir kardeşlik kurduklarını göstermektedir. Filmin arka fonunu oluşturan Hindistan, kalabalık nüfusu ile Doğu'ya özgü egzotik bir mekân olarak filmdeki karakterlerin içinde bulunduğu aydınlanma yolculuğunu ilgi çekici hale getirmektedir.



Resim 63. Mekân ve set tasarımı örneği.

Kardeşler, ABD’den gelmiş turistler olarak kostümleriyle Hindistan’ın yerli nüfusunun kıyafetlerine tezat oluşturacak şekilde Batılı görünmektedir. Cenaze sahnesinde yerel halkın verdiği kıyafetleri giyerek değişime uğrayan kardeşler, yolculuğun devamında daha olumlu davranışlar sergileyerek birbirleriyle barışma yoluna gitmektedir. Cenaze sahnesinde giyilen beyaz kıyafetler, arınmanın, huzura kavuşmanın sembolü olmaktadır. Öte yandan cenaze sahnesi sonrasında bir önceki yıl kaybettikleri babalarının Amerika’daki cenazesine yapılan sahne geçişiyle, kostüm anlamında iki ülke arasındaki kültür farklılıkları vurgulanmaktadır.

### 3.5.2 Aydınlatma

Aydınlatma, Wes Anderson filmlerinde daha az dikkat çeken bir mizansen ögesi olmakla beraber, bu filmde, iç mekânda yumuşak ışıkların tercih edildiği bir kimliğe sahiptir. Filmde, çoğunlukla gündüz doğal ışıkta çekilmiş sahneler ön plana çıkmakta, trende geçen iç mekân sahneleri ise, yumuşak, tepeden aydınlatmayla ışıklandırılmaktadır. Güneş ışığı dış mekân sahnelerinde filme sarı tonlar katmakta, dekor ve set tasarımındaki sarı renklerle uyum sağlamaktadır. Öte yandan bir akşam sahnesinde, trenin bölümlerindeki canlılık, karanlıkta dışarıdan yapılan çekimle görülmektedir.



Resim 64. Aydınlatma örneği.

Burada kişiler içki içip yemek yemektedir ve akşamın karanlığına tezat olarak aydınlatma, trenin içindeki yaşamın ve akışın görüntüsünü vurgulamaktadır.

Tren yolculuğunun devamında kardeşler, çıkardıkları kargaşa sonucu trenden atılır. Bu esnada vakit akşamdır ve etraf karanlıktır. Burada zaman ve aydınlatma tercihi karakterlerin içinde bulunduğu durumun zorluğunu göstermek için gece vaktinde ve karanlık bir ortamda yapılan çekimle gerçekleşmiştir.



Resim 65. Aydınlatma örneği.

Kardeşler, sonrasında ateş yakar ve ateşin etrafında yolculuklarının geri kalanını planlarken, aydınlatma, karakterlerin ellerindeki meşale ve ortaya yaktıkları büyük ateşle sağlanır. Bu aydınlatma tercihi karanlık-koyu gölgeler ve aydınlık arasında geçişlere izin vermekte ve doğru uygulandığı için sahneye doğal bir ifade kazandırmaktadır.



Resim 66. Aydınlatma örneği.



Görüntü yönetmeni Robert D. Yeoman bir röportajında, Wes Anderson'ın bu sahnenin sadece meşale ve ateşle aydınlatılmasını istediğini, bunun bazı sorunlar oluşturduğunu ancak sahneye doğal bir kimlik kazandırdığını ifade etmiştir. (Yeoman Robert D., 2018, <https://www.telegraph.co.uk/films/0/make-wes-anderson-movie-trusted-cinematographer-robert-yeoman/>, Erişim Tarihi: 28.06.2019). Bu doğrultuda sahne, karakterlerin içinde bulunduğu karanlık-aydınlık dengesizliğinde salındıklarını vurgulamaktadır.

### 3.5.3 Kompozisyon

Wes Anderson, filmde karakteristik kompozisyonun dışına çıkmayarak, durağan çerçeve ve simetrik kompozisyon kullanmıştır. Kardeşlerin birlikte görüldüğü sahnelerde çerçeve sıklıkla, üçünü de gösterecek şekilde kapalı olarak düzenlenmiştir.



Resim 67. Simetrik kompozisyon.

Bu tip çerçeveler kardeşlerin uyumsuzluğunu ve buldukları mekândaki sıkışmışlıklarını pekiştirmektedir.

Filmin sonlarına doğru, kaza geçirmiş olan Francis tuvalette sargılarını açar. Diğerleri, oldukça kötü yaralara sahip olan kardeşlerine acıma ve sempati duyar. Francis burada çerçevenin merkezinde konumlanmıştır ve ilgiyi üstünde toplamaktadır.



Resim 68. Kompozisyon örneği.

Arka fonda tuvalete dair bazı işaretler görölmektedir ve karakterler, yaşanan anın duygusallığına tezat oluşturacak mekânın içinde bulunmaları açısından absürt bir durumdadır. Yönetmenin absürt-tezat sahneler yaratmadaki alışkanlığını burada görmek mümkündür. Karakterler aynanın önündedir, ancak tam olarak kameraya baktıkları için seyircinin onlarla empati kurması kolaylaşmakta ve sahnenin etkisi artmaktadır. Karakterlerin sağdan sola boy sırasında bulunmaları da sahnenin simetrik anlayışına uygundur. Karakterler ardından, annelerini bulur. Tüm hikâye boyunca aranan kişi olarak anne karakteri bu sahnede çerçevenin tam merkezinde konumlanarak ilgiyi üzerinde toplamaktadır. Kardeşler arkaları kameraya dönük şekilde annelerinin etrafında dairesel bir yapı oluşturacak şekilde konumlanmıştır. Bu dairesel çizgi anlayışı kompozisyona dinamizm katmıştır ve dikkatin annenin üzerinden kaçmasına izin vermez.



Resim 69. Kardeşler annelerinin etrafında otururken kapalı kompozisyon görülür.

Annenin arkasındaki pencere, olası sorulara verilecek cevapları niteleyen bir sembol haline gelmektedir. Karakterler annelerinin neden Hindistan’da bir manastıra kapandığını sorgulamaktadır. Çerçevenin sağ tarafında bulunan haç işareti, içinde bulunulan mekânı ve annenin inancını sembolize etmektedir. Karakterlerin annelerini dinlerken yataklarında olmaları durumu, onları, uykudan önce annelerini dinleyen çocuklar konumuna getirerek masumlaştırmakta ve sahneye duygusallık katmaktadır. Bu sahnenin ardından anne karakteri sabah onlarla görüşeceğini söylemesine rağmen bunu yapmaz ve bir dağın tepesine gider. Kardeşler tepeye çıkarak annelerini ararken bu tırmanış onların ruhani yolculuklarının zirvesine çıktığını sembolize etmektedir. Karakterler simetrik bir şekilde çerçevenin merkezinde konumlanmışlardır.





Resim 70. Kardeşler dağın zirvesine çıkar.

Ağaçların arasından dar bir merdivenle yukarı doğru tırmanışlarını gerçekleştirirken, merdiven unsuru, zirveye çıkılan yolu ruhsal anlamda temsil etmekte ve karakterlerin kurtuluşa erme yolunda ilerlemeleri gereken bir eşik konumuna gelmektedir. Ağaçlar ise canlılığı, hayatı ve doğayı simgeler, sahnedeki bütün işaretler karakterlerin içinde yaşadığı materyalist hayattan kopuşu ve huzura erişimi sembolize eder.

#### 3.5.4 Kamera Hareketleri

*Küs Kardeşler Limited Şirketi*, yönetmenin stili açısından, kamera hareketleri ve kompozisyon anlamında, diğer filmlerine oranla daha az karakteristik görünen filmidir. Farklı bir ülkede farklı şartlarda çalışmak durumunda olan yönetmen, hikâyeye anlatımına ve oyunculuk performansına odaklanarak, kompozisyon ve kamera hareketleri konusunda önceki filmlerindeki üslubu net bir şekilde yansıtamamaktadır. Trende geçen sahnelerde ise yönetmenin sinematografiye daha hâkim olduğu görülmektedir. Çünkü tren bu film için özel olarak düzenlenmiştir ve iç mekânda kontrol imkânı daha fazla olmaktadır. Ayrıca filmin önemli bölümünde el kamerasının kullanıldığı çerçeveler yer almaktadır.

Filmin başlarında Jack, trende hostes Rita'yı gördüğünde kamera Rita'ya zoom-in yapar. Bu hareket, etraftaki kişilerin arasından Rita'nın ön plana çıkmasını

sağlamaktadır.

Filmin 22. dakikasında kardeşler trenden inip Hindistan'ın bir bölgesine geldiğinde, kamera önce sola pan yaparak şehri gösterir, ardından arabadan inen kardeşlere zoom-in yapılarak karakterlerin şehirdeki konumu ve şehrin içindeki diğer kişilerden farklılıkları gösterilir. Hemen akabinde kardeşler esnaftan ayrı ayrı alışveriş yaparken kamera onları pan hareketi ile teker teker gösterir. Burada kardeşlerin birbirlerinden oldukça farklı yapıda beğenilere sahip olduğuna dair anlam güçlenmektedir.

Filmde karakterleri içinde buldukları mekânda net olarak resmedebilmek için kullanılan yanlamasına kaydırma hareketi, yönetmenin -diğer filmlerinde olduğu gibi- stilistik anlamda sıklıkla kullandığı bir çekim olarak kullanılmaktadır. Filmin sonlarına doğru kardeşlerin hayatında yeri olan bazı karakterlerin trende sembolik anlamda yolculuk ettiği sahnede yine bu tip bir kamera hareketi gerçekleştirilmiştir.

### **3.5.5 Renk**

Filmin ilk sahnesinde Hindistan sokakları görülmektedir. Bir araba hızlı şekilde ilerlerken sokaklarda, arabalarda, trafik lambalarında ve yol işaretlerinde sarı rengin hâkim olduğu görülmektedir. Filmin devamında da sarı renk sıklıkla tercih edilmiştir. Sarı, burada güneşin ve aydınlığın sembolü olarak aydınlanılacak Hindistan için atmosfer yaratımının temelini oluşturmaktadır.

Trenin içinde mavi renk önemli yer tutmaktadır. Oldukça dar bir mekân olan trenin içinde yapılacak çekimler için Wes Anderson özel geniş lensler kullanmasının yanı sıra, mavi rengi mekânın olduğundan daha büyük algılanması için kullanmıştır. Sözen de özellikle soğuk renklerin, özellikle mavi rengin bir mekânı olduğundan daha geniş gösterdiğini vurgulamaktadır (Sözen, 2003, s.46).

Kardeşler derede karşılaştıkları çocukları kurtarmak için uğraşır ancak onlardan biri hayatını kaybeder. Batı medeniyetinde ölüm ve matem rengi olan siyah, cenazelerde giyilen bir kıyafet rengidir. Ancak Hindistan'da çocuğun cenazesinde giyilen kıyafetler beyazdır. Doğu medeniyetinde beyaz ölümün, öteki hayata geçişin ancak yeniden doğacak olmanın rengidir.



Resim 71. ve 72. Rengin sembolik kullanımı.

Kültürel farklılıklar anlamında renk, bu sahnede sembolik anlatıma hizmet etmiştir. Bu farklılık, Hindistan'daki cenaze sahnesinde beyaz ve açık renk kıyafet giyen kardeşlerin, babalarının cenazesinde siyah giydiği sahneye geçişle gözlemlenmektedir. Kardeşler annelerinin yanına gidene kadar açık renkli kıyafetleri giymeye devam eder. Beyaz, açık pembe, açık mavi içeren bu giysiler, hafif, huzurlu bir çağrışım yapmakta ve cenaze sahnesinden sonra bu anlamı sürdürecektir şekilde anlama hizmet etmektedir.

### 3.6 *Yaman Tilki* Filmine Yönelik Mizansen İncelemesi

Yönetmen: Wes Anderson,

Senaryo: Wes Anderson, Noah Baumbach,

Görüntü Yönetmeni: Tristan Oliver,

Yapım Tasarımcısı: Nelson Lowry,

Oyuncular: George Clooney: *Mr. Fox*, Meryl Streep: *Mrs. Fox*, Jason

Schwartzmann: *Ash*, Bill Murray: *Badger*, Owen Wilson: *Coach Skip*,

Gösterim Tarihi: 25 Kasım 2009,

Süre: 87 Dakika,

Bütçe: 40 milyon dolar,

Yapım Şirketi: Twentieth Century Fox.

*Yaman Tilki*, Wes Anderson'ın stop-motion tekniğiyle gerçekleştirdiği ilk film olma özelliği taşımaktadır. Stop-motion, objelerin fotoğraflanarak, bu esnada yerleri değiştirilip çeşitli hareketler kazandırılarak yapılan bir çekim tekniğidir. Ayrıca cansız objeler, modeller ve kuklaların hareket kazanması için uygulanan bir çeşit animasyon tekniği olma özelliği taşımaktadır. *Yaman Tilki* filmi için birçok hayvan kukla modeli ve kıyafetleri tasarlanmış, set tasarımı ise maketlerden oluşturulmuştur. Öte yandan *Yaman Tilki*, gerçek kamera ile çekimi yapılan, bilgisayar tabanlı programlar üzerinden oluşturulmamış bir animasyon filmi olarak, sinematografik açıdan değerlendirmeye alınmıştır.

Filmde bir delikte yaşayan Mr. Fox ve ailesinin insanlarla başının derde girmesi anlatılmaktadır. Mr. Fox, ailesinin geçimini komşuları olan insanlardan tavuk çalarak sağlamaktadır. Ardından eşinin de yönlendirmesiyle gerçek bir işe girmek ister ve gazeteci olur. Ancak tabiatında bulunan vahşilik, onun tekrar tavuk çalmaya başlamasına ve ardından tehlikeli insanlarla karşı karşıya gelmesine sebep olur.

Setinin, kukla modellerinin, kostümün ve aksesuarların baştan sona tasarlanarak gerçekleştirilmiş olması özelliğinden ötürü *Yaman Tilki*, Wes Anderson'ın mizansene tümüyle hâkim olduğu, kişisel stilini baskın bir şekilde yansıttığı filmidir. Simetrik çerçeveleme, öne kaydırma ve zoom kamera hareketleri, renkli dekor ve kostümler, Wes

Anderson'ın tanınabilir auteur özelliklerini yansıtan mizansen kurulumu olarak burada da görülmektedir.

### **3.6.1 Dekor, Set Tasarımı Ve Kostüm**

Film, animasyon türünde olup filmde kullanılan dekorlar maketlerden oluşmaktadır. Film için özel tasarlanan dekorlar, kukla karakterlerle birlikte yer almaktadır. Bu açıdan karakterlerin oluşturulduğu kuklalar dekorun bir parçası olarak da kabul edilebilmektedir. Bu anlamda her bir dekor parçasının tasarlanmış olması yönetmenin set tasarımında auteur kimliğini yansıtabilmesi için ona büyük bir kontrol alanı sağlamıştır.

Set tasarımı eski dönem kasabasını tasvir edecek şekilde tasarlanmıştır. Başroldeki karakterlerin hayvan olması açısından şehir merkezini kullanmak farklı bir anlam taşıyacağından ve olası gerçeklikten kopuş anlamına gelebileceğinden mekân, hayvanların da doğal yaşamlarını sürdürdüğü kırsal bir alan olarak belirlenmiştir.

Kötücül insan karakterler, bir tepenin üstündeki büyük malikâneelerde yaşarken, Mr. Fox ve ailesi delikte yaşamaktadır. Bu mekânlar arasındaki zıtlık, hiyerarşik olarak insan/hayvan benzetmesi kurarken, sosyolojik anlamda sınıf çatışmasına göndermede bulunmaktadır. Bu doğrultuda Mr. Fox ve ailesinin evlerinin içi orta sınıf bir insanın evi görünümündedir. Mekân dar ve küçüktür.





Resim 73. Dekor örneği.

Mr. Fox bu konumlanmaya son vererek, daha büyük bir eve taşınmak için çabalar. Dekor, burada, başroldeki karakterin değişim yaşaması için gereken motivasyonu sağlamak amacına hizmet etmektedir. Film, Wes Anderson'ın diğer filmlerinde de sıklıkla görüldüğü üzere iç mekânda geçmektedir. Karakterlerin çoğunluğu hayvan olmasına rağmen insan gibi davranır, insanların yaşayacağı evlerde ve ofislerde bulunurlar.



Resim 74. Badger karakteri kostümü ve ofisiyle bir bankacıyı simgeler.

Bu sahnede Badger, bankacı figürü olarak ofisinde görülmektedir. Koyu kahverengi masa ve aksesuarlar ortama zengin bir görünüm katmakta, Badger'ın bankacı kimliğini pekiştirmektedir. Arka fonda görülen sekreter odası, bu görünüme katkı sağlayan bir başka faktördür. Wes Anderson, dekor ve kostümü karakterlerle tezat oluşturmak için sıklıkla kullanan bir yönetmendir. *Çılgın Liseliler* ve *Tenenbaum Ailesi*'nde çocuk karakterleri yetişkin kostümlerle resmederken bu filmde hayvanları insanların bulunacağı türden mekânlara yerleştirerek tezat oluşturmaktadır.

Kostüm de filmde dikkat çeken mizansen unsurlarından biridir. Dekorda olduğu gibi hayvan karakterler insanlara özgü kostümler giyerek filme masalsı anlatım özelliği katar. Mr. Fox'un zengin insanlardan tavuk çalarken kullandığı soygun maskesi, karakterin tanınmamak için taktığı bir kostümdür. Siyah renkli maske, karakterin yasa dışı bir iş yaptığı hissini oluşturur. Wes Anderson filmlerinde kötücül karakterler veya kötü bir iş yapmak üzere olan karakterler, siyah renkli kostümleri tercih eder. Bu seçim onların niyetlerinin net şekilde ortaya konmasını sağlarken aynı zamanda onları bilinçli şekilde karikatürize eder.

Mr. Fox'un oğlu Ash, kendisini yararsız hisseden bir karakterdir. Film boyunca süper kahramanların giydikleri türden bir pelerinle gezer.



Resim 75. Ash bir süper kahraman olmak istemektedir.

Bu, onun, kendini kanıtlamak ihtiyacı hisseden sorunlu bir ergen olduğunu



göstermektedir. Filmin sonunda kahraman olmak için fırsat bulduğunda görevini yerine getirir ve rüzgârda dalgalanan pelerini onun süper kahraman gibi görünmesini sağlar.

Ash, kahramanlık örneği gösterdikten sonra, babası ona takmakta olduğu beyaz maskenin yerine kendisinin taktığı siyah maskeden verir. Kostüm burada sahneye önemli bir anlam katarak nesillere arasındaki onaylanmayı işaret eder ve Ash için onur verici bir unsura dönüşür. Ash, artık yetişkin görülerek, işe yarar bir insan olması dolayısıyla babasının gözünde olumlanır.

### 3.6.2 Aydınlatma

Filmin başında Mrs. Fox'un üstüne akşam güneşi vurmaktadır. Mr. Fox, durumu fark ederek ışığın onun güzelliğini ortaya çıkardığını söyler. Bir diğer sahnede Mr. Fox gizlice yasa dışı bir işe hazırlanırken, odada loş bir aydınlatma vardır. Bu aydınlatma stili ortama gizem, gizlilik, mahremiyet duyguları katmaktadır.



Resim 76. Aydınlatma örneği.

Yüzlerde oluşturulan gölge, merak duygusunu yaratırken, karakterlere de ciddi görünüm sağlamaktadır.

Soygun sahnesi akşam karanlığında düzenlenmiştir. Karanlık, izleyicide yasa dışı ve heyecanlı bir olayın gerçekleştiği hissini güçlendirir. Buna uygun olarak aydınlatma

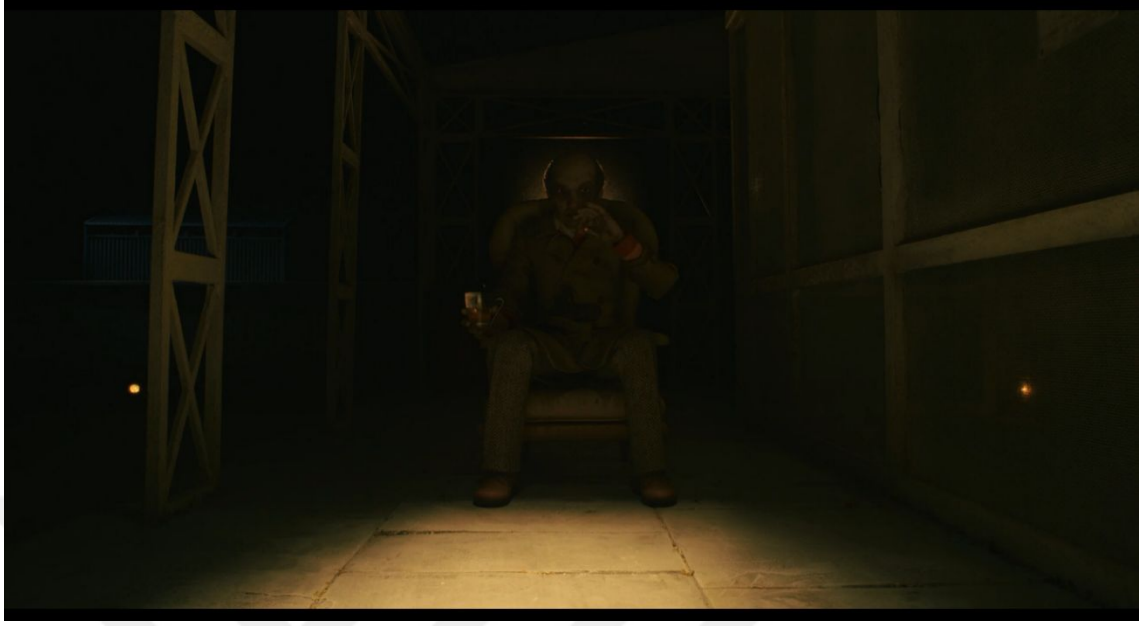
karakterlerin gölgeli yüzlerine sahip olmasını sağlarken, ürkütücü, karanlık bir taraflarının olduğu hissini de vermektedir. *Bottle Rocket* filminde de soygun sahnesi bu filmdeki gibi gece, karanlıkta gerçekleşmiştir.

Mr. Fox'un üçüncü soygun girişiminde kötü adam Franklin Bean, kilerin kapısını açar ve aşağı bakar. Ağzında tuttuğu sigarayı içtiğinde yüzü aydınlanır. Aydınlatma onun çirkin ve kötücül yüzünü göstermektedir.



Resim 77. Aydınlatma örneği.

Diğer sahnede Franklin Bean, Mr. Fox tarafından soyulan aile liderleriyle bir araya gelir ve toplantı yapar. Bu sahnede Franklin Bean karanlıkta oturmaktadır. Bu, ona korkutucu ve güçlü bir görüntü vermektedir. Karşısında oturan diğer karakterler daha aydınlıkken Franklin Bean'in loş aydınlatması, bu tezattan da yararlanarak, onun ortama hâkim olmasını sağlar.



Resim 78. Aydınlatma örneği.

Franklin Bean sahnenin sonunda bahçesindeki tüm lambaları silahla vurarak ne kadar iyi bir nişancı olduğunu kanıtlar ve izleyiciye Mr. Fox'un onun karşısında şansı olmadığını düşündürür. Ayrıca lambaların sönmesi, Mr. Fox'un hayatının da öldürülerek lambalar gibi kararması anlamını metaforik olarak yansıtmaktadır.

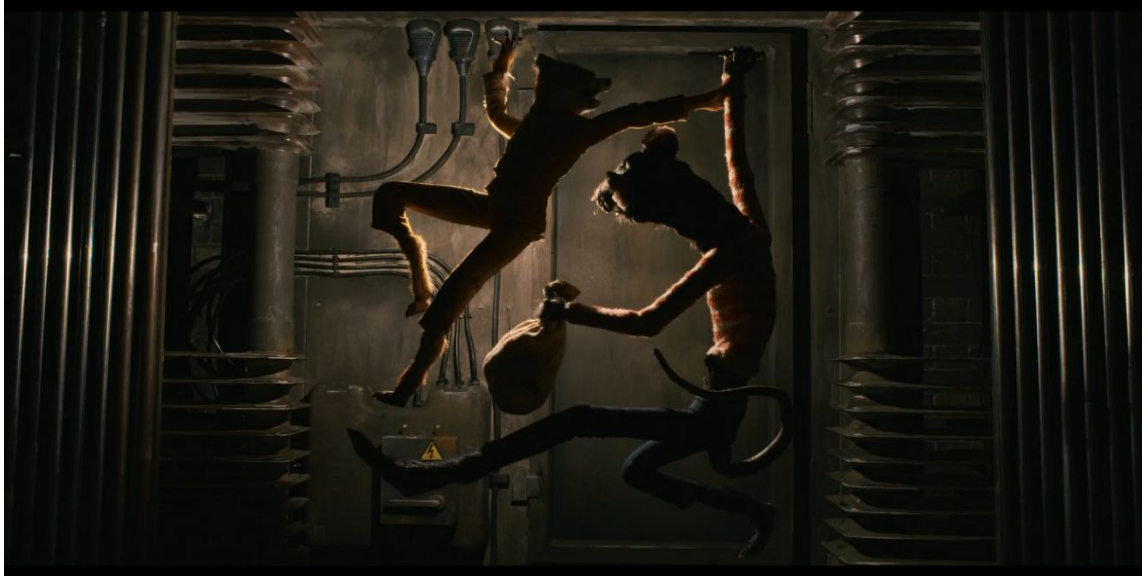
Franklin Bean'in oğlunun babasını haberlerde gördüğü sahnede, evdeki aydınlatma beyaz ve soğuktur. Fox ailesinin evindeki sarı aydınlatmaya tezat olarak beyaz aydınlatma, Bean ailesinin evine donuk bir atmosfer katmaktadır.



Resim 79. Aydınlatma örneği.

Bu aydınlatma tercihi, Bean'in evinin sevgiden uzak ve soğuk bir yer olduğu hissini vermektedir.

Sıçan ve Mr. Fox'un kavgasında arkalarındaki elektrik paneli kısa devre yapar ve ışıklar gidip gelir. Işık her yandığında kavganın ne durumda olduğu görülür.



Resim 80. Aydınlatma örneği.

Bu belirsizlik izleyicide merak duygusu uyandırır. Aydınlatma, sahnede aksiyonun tamamını göstermeyerek onu daha ilgi çekici hale getirir.



### 3.6.3 Kompozisyon

Filmde simetrik kompozisyon sıklıkla görülmektedir. Filmin sonlarına doğru Mr. Fox ve diğer hayvan karakterler insanlara karşı bir savaşa başlar. Bu esnada Mr. Fox herkese cesaret veren bir konuşma yapar. Çerçeve simetrik ve merkezi bir konumdadır. Aynı zamanda çerçevenin üst kısmında konumlanmıştır. Mr. Fox'un tersine çerçevenin alt kısmında görülmektedir. Bu durum çerçevede dikkat edilmesi gereken karakterin Mr. Fox olduğunu belirtir ve ona güç kazandırır. Mr. Fox aynı zamanda yıkık bir duvarın önünde görülmektedir.



Resim 81. Mr. Fox savaş öncesi bir konuşma yapar.

Yıkık duvar Mr. Fox'un gücünü ve niyetini gösteren bir unsurdur. Aynı zamanda Mr. Fox'un arkasında yerde ışıklar yanmaktadır. Bu yerleşim konuşmanın ve konuşmacının etkisini arttırmaktadır. Çerçeve bütün karakterler görülmektedir ve bu durum kapalı kompozisyonu işaret etmektedir. Aynı zamanda Mr. Fox ve karakterlerin arasında üçgen kompozisyon da dikkati çekmektedir. Bu çizgisel tercih kompozisyonu dinamik hale getirmektedir. En uzun boylu karakterler ortada, kısalar çerçevenin kenarında konumlanmıştır. Bu boy sırası simetri yaratmaktadır. Mr. Fox'un yaptığı bu konuşma savaşa giden generallerin ordularına yaptığı konuşmalara benzerlikler içerir ve

sahnenin gerilimini arttırmaktadır.

Bu sahnenin ardından karakterlerin baş düşmanlarından Rat ortaya çıkar ve kavgada ölür. Bu sahnede düşmanları da olsa bir hayvan olan Rat'ın cenazesinde duygusal bir an yaşanır. Çerçeveye Mr. Fox ve Rat merkezde yer alarak sahnenin dikkat alanını oluştururlar.



Resim 82. Kompozisyon örneği.

Mr. Fox'un oğlu yetişkinlik yolunda babasını örnek alan bir karakter konumundadır ve merkezi konuma yerleşerek sahnede babasının hemen arkasında durur. Diğer karakterler kapalı kompozisyon oluşturacak şekilde görüntülenmiştir. Aynı zamanda karakterlerin arasında kavisli bir kompozisyon bulunmaktadır. Boy sırası bir önceki resimde olduğu gibi bu durumda da etkilidir. Çerçevenin arka fonunda yer alan kanalizasyon kapısı, hayatı burada geçmiş olan Rat'ın yaşam ortamını simgelerken ölümünün de aynı yerde olması ironisini yaratır. Öte yandan kapının kapalı olması Rat'ın ölümünün sembollerinden bir tanesidir.

Ardından, Mr. Fox ile insanların yüzleşme sekansı görülür. İnsanlar çerçevenin en arkasında ancak merkezde simetrik bir şekilde konumlanmıştır. Çerçevenin ön planında ve merkezde açık rögar kapağı görülmektedir. Kapağın açık olması Mr. Fox'un oradan her an çıkabileceğini belirterek sahnenin gerilimini artırır. Rögar deliği

yuvarlaktır ve etrafı sarı kare şekilde boyanmıştır. Burada çerçeve içinde çerçeve ve iki ayrı geometrik şeklin kontrastı vardır.



Resim 83. İnsanlar Mr. Fox'un çıkmasını beklemektedir.

Bu tercih sahnenin dinamizmini arttırmaktadır. Çerçevenin sağında ve solunda bulunan binalar insanların yaşam alanını simgelerken, binaların önündeki dik sütunlar insani gücü ve devamlılığı simgelemektedir. Caddede bulunan tüm sütunlar, direkler ve insanlar dikey yapı sergiler, hayvanları simgeleyen rögar kapağı ise yuvarlaktır. Bu durum hatlar arasında bir tezat oluşmasını sağlamaktadır. İnsanların arkasında bulunan binanın kırmızı tonlarda olması, insanların temsil ettiği tehlikeyi sembolize etmektedir.

Filmde Wes Anderson'ın sıklıkla kullandığı simetrik, kapalı kompozisyon ve üçgen geometrik çerçeveler sıklıkla görülmektedir.

### 3.6.4 Kamera Hareketleri

Soygun esnasında Mr. Fox ve yardımcısı alana izinsiz girmek üzereyken karşılarına planlarında olmayan çitler çıkar. Bu çitler, kameranın tilt hareketiyle yukarı doğru dönmesiyle görünür. Bu hareket, çitin aşılmazlığını, engelin büyük oluşunu göstermektedir. Buna karşılık sola doğru yapılan kaydırma hareketiyle çerçevede bir ağaç



belirir ve karakterler ağaca tırmanarak sorunu çözer. Bu kaydırma hareketi de ağacı çerçeveye sonradan sokarak bir çözümün bulunuşunu göstermek için yapılmıştır.

Mr. Fox filmin sonlarına doğru motive edici bir konuşma yapmaktayken diğer karakterlere her yaklaştığında kamera öne kaydırma hareketiyle Mr. Fox'un yakın çekimine girer. Bu onun yaptığı konuşmayı daha etkili kılmaktadır. Her hareketle birlikte izleyici de kendisini Mr. Fox'a yakınlaşmış hisseder.

Filmin sonunda Mr. Fox ve Franklin karşı karşıya gelir. Mr. Fox düşmanlarının kendisine ve ailesine yaptıklarını açıklarken ettiği her kelimedede kamera öne kaydırmayla ona biraz daha yaklaşır. Bu hareket, konuşmanın hızını ve gücünü takip ederek gerilimi ve heyecanı arttırmaktadır.

### **3.6.5 Renk**

Filmin renk paleti, sarı, turuncu ve kahverengi tonlardan oluşmaktadır. Mr. Fox ve ailesi sıcak renklerden oluşan dekora sahip bir evde, sıcak renklerden oluşan giysiler giymektedir. Bu sarı, turuncu ve kahverengi renkler, ortamdaki aile sevgisi ve uyum duygusunu arttırmaktadır.

Mr. Fox tavuk çalmayı bırakarak gazetecilik yapmaya başlar. Bu kararın ardından sabah kahvaltıda temiz beyaz bir gömlekle işe gitmek üzereyken görülür. Beyaz gömlek, insanlara özgü beyaz yaka çalışanları sembolize ederken, temiz bir hayat kurma amacını desteklemektedir. Kötücül insanlardan Franklin Bean'in tanıtıldığı sahnede, karakterin arkasında avladığı hayvanların boynuzlarının sergilendiği kırmızı tonlara sahip bir duvar görünmektedir. Kırmızı renk bu sahnede tehlikeyi ve ölümü işaret etmektedir. Öte yandan yönetmen diğer filmlerindeki gibi, burada da dekorda ve kostümde gerçek kırmızı yerine kırmızıya yakın bir ton tercih etmektedir.



Resim 84. Rengin kullanım örneği.

Soygunlar gerçekleşirken gökyüzündeki ayın rengi dikkat çekmektedir. Normalde genellikle beyaz/sarı ışığa sahip ay, filmde tamamıyla sarı ışık yaymaktadır. Wes Anderson sıcak bir renk olan sarı ışığı kullanarak sahnenin anlamını yumuşatmaktadır.



Resim 85. Aydınlatma ve renk kullanımı örneği.

Filmdeki gece sahnelerinde gökyüzünün lacivert olduğu görülür. Wes Anderson filmlerinde gece çoğunlukla lacivert tonlardadır. *Steve Zissou ile Suda Yaşam* ve *Küs Kardeşler Limited Şirketi* filmlerinde de gece sahneleri benzer şekilde lacivert

tonlardadır. Bu renk tercihi gecenin asıl rengi olan siyah yerine tercih edilerek sahnenin görünümünü yumuşatmaktadır.

Mr. Fox ve yardımcısı soyguna giderken taktıkları maskeler siyah renktedir. Bu renk, soygun maskeleri için kullanılan tipik bir renk olmakla beraber karaktere kötücül bir tavır katmaktadır. Babasının takdirini görmek isteyen Ash, başlarda beyaz bir maske takmaktayken kendisini babasına kanıtladıktan sonra siyah maske takar. Buradaki renk değişimi Ash'in yetişkin bir birey gibi görünmeye başlamasının sonucudur. Aynı zamanda beyaz renk, Ash'i babasından ayıran, ona daha masum ve iyiliksever görünüm kazandıran bir tercih olmuştur.



### 3.7 Yükselen Ay Krallığı Filmine Yönelik Mizansen İncelemesi

Yönetmen: Wes Anderson,

Senaryo: Wes Anderson, Roman Coppola,

Görüntü Yönetmeni: Robert D. Yeoman,

Yapım Tasarımcısı: Adam Stockhausen,

Oyuncular: Bruce Willis: *Polis Yüzbaşı Sharp*, Edward Norton: *Oymak Beyi*

*Ward*, Bill Murray: *Bay Bishop*, Frances Mc Dormand: *Bayan Bishop*, Tilda

Swinton: *Sosyal Hizmet Görevlisi*, Jared Gilman: *Sam*, Kara Hayward: *Suzy*, Bob

Balaban: *Anlatıcı*, Harvey Keitel: *Kumandan Pierce*,

Gösterim Tarihi: 27 Mayıs 2012,

Süre: 94 Dakika,

Bütçe: 16 milyon dolar,

Yapım Şirketi: Indian Paintbrush.

Film, Max isimli öksüz bir gencin ailesiyle iletişim kurmakta zorlanan Suzy ile kaçmasını ve kasaba halkının onları bulma çabasını anlatmaktadır. Yönetmen bu filmde de, anne ve babasının boşanmış olmasından ötürü aile sorunu yaşayan karakterleri işlemektedir.

#### 3.7.1 Dekor, Kostüm Ve Set Tasarımı

Filmde kullanılan kıyafetler hikâyenin eski bir zamanda geçtiği izlenimini yaratmaktadır. Yönetmenin nostaljik anlatımı sıklıkla tercih etmesi, filmlerinin zamansız-mekânlarda geçmesini sağlamaktadır ve *Yükselen Ay Krallığı* filmi bu örneklerden biridir. Film küçük bir kasabada geçmekte ve genellikle karakterlerin evleri, izci kampı, polis merkezi ile dış mekânlardan oluşmaktadır.

Max bir izci kampında kalmaktadır. Onu sahiplenen üvey ailesi tarafından buraya gönderilmiştir. İzci kampı Max için yetişkinliğe, hayatta kendi ayakları üzerinde durmaya yönelik bir adım olarak görülmektedir. Aynı zamanda kampta doğayla iç içe olması, hayatta kalma tekniklerini öğrenmesi, daha sonra Suzy ile kaçarak doğada yalnız

kalabilmelerini sağlamaktadır.

Sam ve Suzy kaçıp doğanın içinde kamp kurarak saklanır. Suzy dağılmak üzere olan ilgisiz ailesinden uzaklaşmak isterken, Sam bir ailesinin olmaması sebebiyle herhangi bir bağlantısı olmadığından kaçmaktadır. Doğa bir dekor olarak ürkütücü özelliklere sahipken, aynı zamanda çocukların ilk aşklarını yaşadığı, onları koruyan bir kamufle etme alanıdır.

Yüzbaşı Sharp'ın evi, küçük bir karavandır. Karavan karakterin yalnızlığına uygun bir mekân olmaktadır. Sharp, Sam'i evine alır. Yemek yaparken Sharp'ın aslında yalnız ve hüzünlü bir insan olduğu anlaşılır. Dekor ve mekân bu sahnede karakterin kişiliği hakkında önemli bilgiler edinilmesini sağlamaktadır.

Filmin ana karakterlerinden Suzy etrafında olup biten şeylere dürbünle bakar. Bunun sebebi, Suzy'nin dış dünyayla ilişkisinin kopuk olması ve kendisini dışarıya kapatıyor olmasıdır. Dürbün onun dünyayla iletişim kurmasına yardımcı olan bir aracı aynı zamanda 'gözetleme' fikrini izleyici açısından da tamamlayan bir mizansen unsurudur.



Resim 86. Suzy'nin dürbünü, onun dış dünyayla olan bağlantısı sağlamaktadır.

Suzy'nin mektup arkadaşı olan Sam izci kampından kaçır ve Suzy ile buluşur. Birlikte kaçma planı yapmışlardır. Sam'in kıyafeti izci kıyafetidir ve kafasında bir rakun

kuyruğu olan şapka vardır. Ağzında da sıklıkla bir pipo görülmektedir. Bu durum yetişkinler gibi davranan Wes Anderson karakterlerinin ortak yönlerinden biridir. Sam hayatta tek başına kalmış bir yetim olarak savaşçı, dominant karaktere sahiptir ve kostümü onun bu tavrını desteklemektedir. Diğer yandan Suzy, buluşma yerine pembe bir elbiseyle gelmiştir. Buldukları doğa şartlarına uygun olmayan bu elbise Suzy'nin kırılgan ve narin bir karaktere sahip olduğunu göstererek, ikili arasında kostümle tezat yaratmaktadır.

Suzy'nin ebeveynleri, Suzy ve diğer karakterlere göre daha sade ve renksiz kıyafetler giymektedir. Bu onların kişiliklerinin ve hayatlarının da renksiz, cansız olduğunu belirten bir unsur olarak göze çarpmaktadır.

Sam'in izci arkadaşları onları ormanda sıkıştırır. İzicilerden biri motorsikletle yaklaşır. Motorsiklet ve çıkardığı ses karaktere tehlikeli bir görüntü verip güç katarken, aralarında Suzy ve Sam'in zor durumda olduklarını gösteren bir eşitsizlik sağlamaktadır.

Filmin son sahnelerinde fırtına başlar ve hava sisli, karanlık hal alır. Bu ortamın gerginliğinin artmasına aracı olur. Havanın değişkenliği, set tasarımının parçası olarak anlam yaratmaya katkıda bulunmaktadır.

Final sahnesinde sığınılan kiliseye sosyal hizmetler görevlisinin de gelmesiyle bir hesaplaşma yaşanır. Sosyal hizmetler görevlisi, lacivert elbisesi ve kötücül tavırlarıyla kilisenin içine girmiş şeytan algısı yaratmaktadır. Yüzbaşı Sharp elindeki çivili sopayla sosyal hizmetler görevlisine Sam'in çocuk yurduna gitmeyeceğini söyler ve onu tehdit eder. Ardından sopayı Oymak Beyi Ward'a verir. Çivili sopa, kontrolün kişide olduğu vurgusunu güçlendiren bir aksesuar olarak dekorun parçası şeklinde kullanılmıştır.

### 3.7.2 Aydınlatma

Sam ve Suzy'nin yakalanışından sonraki sahnede Yüzbaşı Sharp ve Oymak Beyi Ward deniz fenerinin yanındaki radyo istasyonuna ilerlerken hava kapalı ve sislidir. Bu hava durumu, filmin gidişatına belirsiz ve umutsuz bir atmosfer katmıştır. Deniz feneri ışığı sarı ancak güçsüzdür. İçinde bulunulan kasabanın küçüklüğünü ve monotonluğunu simgeleyen bu güçsüz ışık, hikâyenin anlatımına kasabanın durumunu keskinleştirir.

Suzy yakalanıp ailesi tarafından eve götürüldükten sonraki sahnelerde Suzy'nin

evinde yanan ışıkların oldukça güçsüz olduğu ve evin kısmen karanlık olduğu görülmektedir. Bu aydınlatma tercihi, ev ortamına, sönük, sevgisiz, mutsuz bir aile duygusu katmaktadır.



Resim 87. Aydınlatma örneği.

Yüzbaşı Sharp ve Bayan Bishop arasında belirsizlikle dolu duygusal bir ilişki vardır. Bir akşam deniz fenerinin yanında buluşurlar. Yüzbaşı Sharp ile Bishop'ın buluşmaları, daha önce de gerçekleşmiştir ve onlar için bir rutin haline almıştır. Ancak bu sefer Sharp dargındır ve buluşmalarının sonunun geldiğini hissettiren sözler söyler. Bu esnada hava karanlıktır ve çerçevenin sağında deniz feneri görülmektedir. Akşam karanlığı, aralarındaki ilişkinin belirsizliğini ve muhtemel bir sonu işaret ederken, deniz fenerinin güçsüz ışığı ilişkinin gücüne yönelik vurgu ile anlamı pekiştirir.





Resim 88. Aydınlatma örneği.

Filmin sonlarına doğru fırtına adaya yaklaşmaktadır. Bay ve Bayan Bishop yataklarında rüzgârdan sallanan ağacın gölgesine bakarak arka fonda gök gürültüsü sesiyle boşanmalarını tartışırlar. Yaklaşmakta olan fırtına, sessiz küçük adada bir şeylerin kuvvetli şekilde değişeceğine yönelik bir metafordur. Aydınlatma loştur ve karakterlerin yüzlerine gölgeler düşer. Tavana vuran ağaç dallarının gölgesi, ortamı ürkütücü hale getirmektedir.

Kilisede Sam ve Suzy'nin buldukları konum açığa çıkıp herkes onlara bakınca kilise elektriği gidip gelir. Bu esnada içerisi bir anlığına dışarıdaki gök gürültüsüyle aydınlanır. O an için yerlerinde olan Sam ve Suzy bunu fırsat bilerek kaçar. Elektrikler tekrar geldiğinde ikili yerinde yoktur. Aydınlatma bu sahnede Sam ve Suzy'nin kaçışına yardımcı olan bir faktör olarak göze çarpmaktadır. Benzer bir aydınlatma stili *Yaman Tilki* filminde de görülmektedir. Mr. Fox ve Rat arasındaki kavgada gidip gelen elektrik, bu filmde Sam ve Suzy'nin kaçabilmesini olanaklı kılmıştır.

### 3.7.3 Kompozisyon

Wes Anderson'ın auteur imzası kabul edilen simetrik kompozisyon filmde sadece anlatıcının bulunduğu sahnelerde bozularak dengesiz kompozisyon olma eğilimi gösterir.



Resim 89. Anlatıcı dengesiz kompozisyon içinde resmedilmiştir.

Anlatıcı, çerçevenin merkezinde yer almaz veya merkezde olmasına rağmen baş boşluğu fazla bırakılarak dengesizlik oluşturur. Bu tercih Anlatıcı'nın filmin hikâyesine dışarıdan etki eden yabancılaştırıcı bir faktör olmasıyla açıklanabilir.

Sam ve Suzy, kurdukları kampta yakalanır. Suzy'nin babası oldukça sinirlidir. Çerçevenin merkezindedir ve çocukların önünde ayakta durarak güçlü ve tehlikeli bir ağırlığa sahip konumlanır. Kaldırmış olduğu çadırı onlara fırlatacakmış gibi görünmektedir. Çocuklar ise Suzy'nin babasının önünde zayıf bir şekilde, birbirlerine sarılmış bir halde olacakları beklemektedir.



Resim 90. Sam ve Suzy yakalanır.

Çerçeve de Polis Yüzbaşı Sharp ve Bayan Bishop sol tarafta ve geride durmaktadır. Bay Bishop'a göre çerçevedeki rolleri daha sınırlıdır. Bu durum kompozisyonda Bay Bishop'ın aktif olmasını ve diğer karakterlerin ve izleyicinin onun yapacağı olası bir hareketi beklemesini sağlamaktadır. Oymak Beyi Ward ve diğer izciler çerçevenin sağında ve benzer şekilde pasif konumdadır. Bütün karakterler arasında geometrik olarak üçgen bir yapı görülmektedir. Aynı zamanda çerçevedeki tüm karakterler kompozisyon içinde olduklarından sahnede kapalı kompozisyon vardır.

Bu sahnenin ardından Sam'i ailesi kabul etmediğinde sosyal hizmetler görevlisiyle görüşülür. Çerçeve ikiye ayrılarak sahne görüntülenmiştir. Sol tarafta Yüzbaşı Sharp ve Oymak Beyi Ward bulunmakta, sağda ise sosyal hizmetler görevlisi görülmektedir. Bu çerçeve ayrımı, Sam'in üzerinde yapılan tartışmanın tarafları olmalarından ötürü anlam kazanmaktadır.



Resim 91. Yüzbaşı ve sosyal hizmetler görevlisi Sam'in durumu için konuşur.

Polis merkezi sıcak renklerde bir görünüme sahipken, çerçevenin sağında sosyal hizmetler odası düzenli ancak soğuk renklerde, korku yaratan bir görünüme sahiptir. Çok sayıda dosya dolabı görülmektedir ve bu durum çocukların aslında birer dosyadan ibaret olduğunu hissettirmektedir. Çerçeve Oymak Beyi Ward arkada ve pasif konumdadır. Çocukların kaçmalarını önleyemediği için kendisini suçlu hissetmektedir, bu durum çerçevede güçsüz bir konumda görüntülenmesiyle desteklenmektedir.

Sam ve Suzy kampın kilisesinde yasal olmayan bir şekilde evlendikten sonra kiliseden çıkarlar. Bu sahnede kamera onları takip ederken ikilinin arkasında ve kilisenin tepesinde büyük bir haç görülür. Yavaşlatılmış görüntüde bu haç onların evliliğinin kutsallığını vurgulamak için çerçevenin merkezinde konumlanmaktadır.





Resim 92. Kompozisyon örneği.

Sam ve Suzy, çerçevenin merkezindedir. Çerçeve de onlardan sonra en büyük ağırlığa sahip karakter kuzen Ben'dir. Sahnedeki tek yetişkin olarak Sam ve Suzy'nin kaçışını organize etmekte ve bu durumdan sorumlu olmaktadır. Elindeki bavul onlara yardımcı olduğunu gösteren bir unsurdur. Yetişkin görüntüsüne rağmen çocuksu tavırları vardır. Bu durum Wes Anderson filmlerinde sıklıkla görülen karakter özelliklerinden birini işaret eder. Karakterlerin hepsinin çerçeve içinde olmalarından dolayı sahnede kapalı kompozisyon vardır.

### 3.7.4 Kamera Hareketleri

Filmin başında Suzy, elinde dürbünle pencereden dışarı bakmaktadır. Kameraya karşı bakışının sonucunda izleyici olarak bakılan yeri görmek ihtiyacı hissetmektedir. Kamera bu anda zoom-out yaparak uzaklaşır ve genel bir açıda Suzy'nin konumunu, evi ve dalgalı denizi göstererek mekânın tanıtımını yapar. Ardından kamera sağa doğru yanlamasına kaydırma gerçekleştirerek odaları dolaşır ve anne babayı göstererek Suzy'e geri döner. Böylece hem evin içi hem de evin dışarıdan görünümü, mekânsal anlamda saptanır. Kamera evde, yana, yukarı ve geriye kaydırmalarla orada yaşayan ailenin diğer bireylerinden sonra hep Suzy'e dönmektedir. Suzy'nin elindeyse hâlâ dürbün vardır. Bu,

Suzy'nin aklının dışarıda olduğunu ve ailenin diğer fertlerinden kopuk olduğunu izleyiciye hissettirir.

Kamera, Suzy ve Sam doğada yalnızken genel açıdan zoom-in yapar. Bu hareket karakterlerin vahşi hayatın tam ortasında olduğunu ve doğaya karşı mücadele ettiklerini vurgulamaktadır.

İzciler, Sam ve Suzy'yi kurtardıktan sonra hepberaber yardım için başka bir kampa gider. Bu kamp oldukça büyük ve kalabalıktır. Arka fonda askeri bir marş duyulur ve kamera yanlamasına hareket ederken ön planda sivri çitler görünür. Bu çitler beraberinde gelişen olaya tehlikeli, ciddi ve rahatsız edici bir anlam katmaktadır.



Resim 93. Kamera hareketi ve beraberinde çitlerden oluşan dekorun anlatıma katkısı.

Oluşan sel, Kumandan Pierce'in çadırını dağıttığında Oymak Beyi Ward tehlikeye atılarak onu kurtarmaya çalışır. Bütün kamp merakla onu izlemektedirken kamera yanlamasına kaydırma hareketiyle teker teker izcilerin korkmuş yüzlerini gösterir. Böylelikle bu sahnenin gerilimi ve olacaklar için merak unsuru artırılmış olur.

### 3.7.5 Renk

Filmde Anlatıcı'nın kıyafeti kırmızıdır. Kırmızı, dikkatin onda toplanmasını sağlamakta etkilidir. Kırmızı, ayrıca Anlatıcı karakterinin filmdeki diğer karakterlerden ayrışmasını sağlamaktadır.



Resim 94. Kostümde renk tercihi örneği.

İzci kampındaki sahnelerde arka fonda askeri bando müziği çalmakta ve Oymak Beyi Ward rütbeli bir asker gibi disiplinli tavır sergilemektedir. İzcilerin çadırlarının rengi koyu yeşildir ve bu renk askerliği ve disiplini çağırır.

Pembe kıyafet Suzy'nin masumiyetini ve narinliğini belirtmek için tercih edilmiştir. İçinde bulunulan vahşi doğa koşulları karşısında bu renk, Suzy'nin kırılgan yapıda olması anlamını beraberinde getirmektedir.

Sam'in koruyucu ailesinin evi sarı tonlardan oluşmaktadır. Sarı, çürüme, hastalık gibi anlamlara sahip olan bir renk olarak bu sahnede koruyucu ailenin Sam'in sorumluluğunu almayan tavrıyla örtüşmektedir. Yönetmen sarıyı, *Bottle Rocket* filminde olduğu gibi, burada da olumsuz anlamda kullanmıştır.





Resim 95. Sarı renk sahneye olumsuz anlamlar yükler.

Sam kurtarıldıktan sonra, öksüz ve yetim olmasından hareketle, Yüzbaşı Sharp sosyal hizmetler görevlisiyle görüşür. Sosyal hizmetler görevlisi Sam'i alıp yetimhaneye yerleştirme niyetindedir. Aynı zamanda duygusuz ve mekanik bir tavır sergilemektedir. Bu tavır ona koyu lacivert kıyafetinin rengiyle örtüşen soğuk ve düşmanca bir tavır katmaktadır ve izleyicide Sam'in geleceği için endişe doğurmaktadır.



Resim 96. Kostümde renk tercihi örneği.

Küçük izciler ağaç evlerinde Sam'in ardından konuşurken kırmızı robdöşambr giymiş çocuk, arkası dönük ve sinirli bir şekilde söze girer. Grubun diğer üyeleri izci kıyafeti giymişken bu çocuğun giydiği kırmızı robdöşambr ona tehlikeli bir tavır ve grubun lideri kimliği vermektedir.

Finalde Sam ve Suzy mahsur kaldığında, filmin geri kalanının aksine karanlıkla birlikte renkler oldukça soluk ve maviye yakın tercih edilmiştir. Bunun sebebi sahnenin gerilimini arttırmak ve çocukların hayati tehlike içinde olduğuna işaret etmektir.

### 3.8 Büyük Budapeşte Otelı Filmine Yönelik Mizansen İncelemesi

Yönetmen: Wes Anderson,

Senaryo: Wes Anderson,

Görüntü Yönetmeni: Robert D. Yeoman,

Yapım Tasarımcısı: Adam Stockhausen,

Oyuncular: Ralph Fiennes: *M. Gustave*, F. Murray Abraham: *Zero Moustafa*,

Mathieu Amalric: *Serge X.*, Adrien Brody: *Dmitri*, Willem Dafoe: *Jopling*, Jeff

Goldblum: *Deputy Kovacs*, Jude Law: *Genç Yazar*, Bill Murray: *M. Ivan*, Edward

Norton: *Henckels*, Tilda Swinton: *Madame D.*, Owen Wilson: *M. Chuck*, Tom

Wilkinson: *Yazar*, Harvey Keitel: *Ludwig*, Tony Revolori: *Genç Zero Moustafa*,

Saoirse Ronan: *Agatha*,

Gösterim Tarihi: 9 Mart 2014,

Süre: 99 Dakika,

Bütçe: 25 milyon dolar,

Yapım Şirketi: Fox Searchlight.

Film Mösyö Gustave ve yanında yetiştirdiği Zero Moustafa ile Büyük Budapeşte Otelı'nde yaşadıkları maceraları konu almaktadır. Mösyö Gustave'ın otelde kalan müşterilerinden biriyle yaşadığı ilişki sonrası kadın ölür ve mirasının bir kısmını Gustave'a bırakır. Kötü niyetli oğlu buna karşı çıkar ve Gustave'ı ortadan kaldırmaya çalışır.

#### 3.8.1 Dekor, Set Tasarımı Ve Kostüm

Filmin önemli bir kısmı otelde geçmektedir. Otel, Wes Anderson'ın *Bottle Rocket* filminde de görülen bir mekândır. Öte yandan filmin belli kısımlarında tren sahneleri de bulunmaktadır. Tren, otel gibi yönetmenin diğer filmlerinde kullandığı bir mekândır. Filmde Büyük Budapeşte Otelı'nin yıllar geçtikçe değişimi görülmektedir. Otelin sahibi Zero Moustafa'nın anlatımıyla otelin tarihi, içinde yaşanan olaylar, otele önemli bir karakter katmakta ve onu filmin başrollerinden biri konumuna getirmektedir. Zamanda

geriye dönen film, Gustave ve Zero'nun tanışmasıyla başlar. Gustave'ın zamanında otel oldukça ihtişamlı bir görünüme sahiptir.

Zero'nun kaldığı oda, bir hizmetçi odasıdır ve oldukça küçüktür. İşe yeni başlayan biri olarak Zero, filmin başında otelin sahibi olarak tanıtılan Zero Moustafa'dır. Zero Moustafa gençliğinde Zero olarak tanınmakta ve Büyük Budapeşte Oteli'ndeki hikâyesini anlatmaktadır. Buradan yola çıkarak bir başarı hikâyesine giden bir yol izleyen Zero'nun, odasının eski ve karanlık oluşu, tepeden tek bir ampulle aydınlatılması, onun bu yolda uzun bir mesafe almış olduğu izlenimini pekiştirmektedir.



Resim 97. Zero Moustafa'nın odası.

Öte yandan Mösyö Gustave'ın odası da oldukça küçük ve beyaz aydınlatmaya sahip özensiz bir odadır. Mösyö Gustave odasında yemek yerken üstünde beyaz iç çamaşırları bulunur. Bu dekor, kostüm ve aydınlatma tercihleri Mösyö Gustave'ın Büyük Budapeşte Oteli'ndeki seçkin ve zengin görünümüyle tezat oluşturmaktadır.

Mösyö Gustave, Madame D.'nin tablosunu çaldıktan sonra yakalanır ve hapse atılır. Kendisini ziyarete gelen Zero'nun karşısına mahkûm kıyafetiyle çıkar, yüzünden dayak yediği anlaşılmaktadır. Makyaj, dekor ve kostüm Gustave'ın kısa süre içinde ani bir şekilde düştüğü kötü durumu gösteren mizansen unsurları olmaktadır.





Resim 98. Hapishane sahnesinde makyaj, kostüm ve dekor örneği.

Kovacs bir avukattır ve Madame D.'nin ölümünün ardından vasiyetini korumakla yükümlüdür. Madame D.'nin oğlu Dmitri'ye yasal yükümlülüklerini açıkladığı sahnede, Kovacs'ın ofisinin arka planında büyük bir kütüphane ve önündeki masada dokümanlarla mektuplar görünmektedir. Bu dekor ve set unsurları, Kovacs'ın mesleği ve bilgili kişiliğiyle örtüşerek, karakterinin durumunu ve yüksek gücünü temsil etmektedir.



Resim 99. Dekor ve set tasarımı örneği.

Filmdeki bir diğer kanun adamı Mufettiş Henckels ve adamlarının giydiği üniformalar gri renktedir. Bu soluk renk onların kanun adamı kimliklerini pekiştirmekte ve konumlarına ciddiyyet kazandırmaktadır. Aynı zamanda üniformalarında yazan ‘ZZ’ ifadesi, Nazi Almanyası’nda silahlı polis birliklerini ifade eden ‘SS’ subaylarını çağrıştırmaktadır.



Resim 100. Henckels ve adamlarının kostümleri.

*Büyük Budapeşte Otel* filminde dekor ve set tasarımı oldukça detaylıdır. Otelin iç tasarımı renkli ve zengin bir görünüme sahiptir. Yönetmenin *Yaman Tilki* filminde maketlerle çalışmış olması, *Büyük Budapeşte Otel* filminin bazı sahnelerinde de maket kullanımını tercih etmesini sağlamıştır. Filmin maketler ve gerçek mekânlardan oluşan renkli dekor ve set tasarımı, gerçek dünyadan kopuk, masalsı bir anlatıma sahip olmasından ötürü anlatıma uygundur.

### 3.8.2 Aydınlatma

Mösyö Gustave çalışanlarına yemekhanede söylev verirken ortama beyaz ve soğuk bir aydınlatma hâkimdir. Otelin zengin görünümünden ve seçkin müşterilerinin bulunduğu kısımlarından ayrı olduğunun belli olması açısından çalışanların yemek yediği yerde bu aydınlatma tercih edilmiştir.



Resim 101. Aydınlatma örneği.

Akşam karanlığında Mösyö Gustave ve Zero, Madame D.'nin cenazesi için, Lutz Şatosu'na doğru yola çıkar. İki karakter akşam karanlığında arabanın farlarıyla aydınlanan boş yolda ilerlerken, zorlu ve tehlikeli bir göreve doğru gidiyorlarmış hissi sahneye hâkim olmaktadır. Madame D.'nin cesedi, tabutunda yüzü aydınlanmış bir şekilde yatmaktadır. Yüze yapılan aydınlatma, Madame D.'nin beyaz cildinin tonlarını açığa çıkararak ölmüş olduğu hissini pekiştirmekte ve diğer yandan ona esrarengiz bir anlam vermektedir.





Resim 102. Aydınlatma örneği.

Kovacs, Zero'ya, Madame D.'yi esasında kimin öldürdüğüne dair edindiği bilgileri aktarırken, sahne ve Kovacs'ın yüzü mum ışığıyla aydınlanmaktadır. Bu, Kovacs'a gizli ve esrarengiz bir iş yapıyormuş izlenimi verirken, yüzünün yarısı aydınlanmakta, yarısı ise gölgeli kalmaktadır. Bu sahnede yönetmen, aydınlatma stili olarak, Mösyö Gustave'ın bir önceki sahnede Zero'ya kendisine miras kalan tabloyu tarif ederken kullandığı terimle dikkat çekilen ve eski tablolar da kullanılan *chiaroscuro* tekniğini kullanmaktadır.



Resim 103. Aydınlatma ve chiaroscuro örneği.

Kovacs, annesinin vasiyetine karşı çıkararak peşine takılan Dmitri'nin adamı Jopling'den kurtulmak için bir müzeye sığınır. Müzenin kapısını açtığında karşıdaki 'Müzenin kapanmasına 14 dakika var' tabelası dikkat çeker ve kapının açılmasıyla yazı aydınlanır. Aydınlatma bu sahnede yazıya dikkat çeker ve Kovacs'ın kısa süre içinde kaçacak yeni bir yer bulması gerektiği bilgisini izleyiciye sunarak gerilimi arttırır. Ardından aralarında bir takip başlar. Joplin sanat eserleriyle dolu bir odanın kapısını açar. Kapının arkasından odaya aydınlık girer ve Joplin karanlık bir siluet olarak çerçeveye dâhil olur.



Resim 104. Aydınlatma örneği.

Ters ışık Joplin'in siluet halinde gözükmesini sağlamıştır. Hareketlerinin de yavaş ve emin olması, sahneye korkutucu bir atmosfer katarak Kovacs'ın hayatının ciddi derecede tehlikede olduğuna işaret eder. Sahnede var olan demir şövalye kostümleri de ayrı ayrı aydınlatılarak bir savaşın başlamakta olduğu hissini kuvvetlendirmektedir.

Mösyö Ivan, Mösyö Gustave'a yardım etmektedir. Arabanın içinde çerçevenin merkezinde alttan yapılan bir aydınlatmayla Mösyö Ivan, yardımseverliğiyle Mösyö Gustave'ı içinde bulunduğu zor durumdan kurtarıırken, kahramansı bir görünüme sahiptir. Zero Mahmoud ve genç yazar, filmin finalinde hikâyeyi bitirmiş şekilde karşılıklı oturmaktadır. Bu esnada kamera geriye doğru kayar ve ortamdaki ışıklar kısılır, sadece iki karakterin oturduğu yerde bulunan lokal ışık, aynı kuvvette yanmaya devam eder.



Resim 105. Aydınlatma örneği.

Bu aydınlatma, uzun bir hikâyeyi bitirmiş ve olup biteni düşünen karakterlerle izleyicinin empati kurabilmesini sağlamaktadır.

### 3.8.3 Kompozisyon

*Büyük Budapeşte Oteli* filmi, Wes Anderson'ın önceki filmleriyle benzeşen kompozisyon tercihlerine sahiptir.

Çerçeve, genç yazar ve Zero Moustafa'nın otelde birlikte görüldüğü sahnelerin çoğunda simetrik olmayan, üçte bir kuralına uyan bir kompozisyonla düzenlenmiştir. Bu kompozisyon tercihi, filmin geri kalanından farklı bir durumu ve zamanı tasvir etmek için kullanılmıştır. Filmin geçmişte geçen kısmında ise, simetrik çerçevenin her sahnede görüldüğü bir kompozisyon yer almaktadır.

Müfettiş Henckels Mösyö Gustave'ı tutuklamaya geldiğinde, sahnede kapalı kompozisyon görülmektedir. Aynı zamanda simetrik kompozisyonda Mösyö Gustave çerçevenin merkezinde bulunmakta ve bu onun sahnenin ağırlığını taşıyan unsur olmasını sağlamaktadır. Arkada görülen merdivenler, Gustave sahnenin devamında kaçacağı için kendisine bir çıkış yolu olarak görülmektedir. Karakterlerin bakışının Gustave'da toplanması, onun cinayetten şüpheli durumda olması anlamını güçlendirmektedir.



Resim 106. Simetrik kompozisyon örneği.

Gustave arka fondaki merdivenlerin geometrik görüntüsünün arasına yerleştirilerek sahne dinamik bir hale getirilmiştir. Arkada görülen dik otel sütunları sahneye ciddi bir ton kazandırmıştır. Askerlerin arasındaki Gustave, çerçevede biraz geriye doğru konumlandırılmış ve kameraya olan uzaklığından ötürü ön plandaki karakterlerden daha kısa kalarak güçsüzleştirilmiştir.

Filmin sonlarına doğru Madame D.'nin son gerçek vasiyeti okunurken düşman taraflar biraraya gelerek Henckels'in yazıyı okumasını bekler. Bu sahnede filmdeki ölmemiş ana karakterler biraradadır ve sahne kapalı kompozisyonla düzenlenmiştir. Bu kapalı kompozisyon örneği, *Çılgın Liseliler* filmiyle benzerlikler göstermektedir. Karakterler finalde uzlaşma yoluna giderler.





Resim 107. Kapalı kompozisyon örneği.

Sahnenin merkezinde müfettiş Henckels mektubu açarken görülmektedir. Sahnede merak unsuru mektup olduğundan tüm karakterler mektuba bakmaktadır. Gustave ve Zero Henckels'in sağında ve solunda konumlanarak sahnede ikincil bir merkez oluşturmaktadır. Karakterlerin birarada daire biçimini yaratması geometrik olarak sahneye dinamizm katmıştır. Dairesel görüntünün yanı sıra, etrafında toplanılan masa da yuvarlak biçimdedir. Öte yandan filmin birçok sahnesinde, çerçeve içinde çerçeve kompozisyonu kullanılmıştır. Karakterleri, kameranın kendi çerçevesinin dışında uzamda varolan bir dekor parçasının içinden gösteren çerçeveler, kompozisyonu dinamik kılmaktadır. Masanın sağında yanan bir mum ve solunda vazoda çiçek görülmektedir. Çiçek, Dmitri'nin karakteriyle ters düşen nazik bir unsurdur. Tezat yaratma, yönetmenin filmlerinde sıklıkla başvurduğu bir özellik olarak göze çarpmaktadır.

#### **3.8.4 Kamera Hareketleri**

Filmde, Wes Anderson'ın tarzı olan, hızlı pan ve tiltler, yanlamasına, ileriye, geriye kaydırma hareketleri ve zoom kullanılmıştır. Ayrıca, daha önceki filmlerinde sıkça görünen elde kamera ile sağlanan dinamik görüntüler yerine, kaydırma hareketleriyle karakterler takip edilmiştir.



Mösyö Gustave filmin başında otele girdiğinde kamera onu karşıdan kaydırma hareketiyle takip eder. Bu esnada otelin müşterileri ve çalışanları Mösyö Gustave'a selam verir veya ona sorunlarını iletirler. Bu hareket Mösyö Gustave'ın meşgul ve saygın bir kişi olduğunu belirtir. Bir yandan işe yeni giren stajyer Zero'nun işe uygun olup olmadığı konusunu tartışırken bir yandan diğer kişilerle ilgilenen Mösyö Gustave'ın yoğun durumu, kamera hareketiyle pekiştirilmiştir.

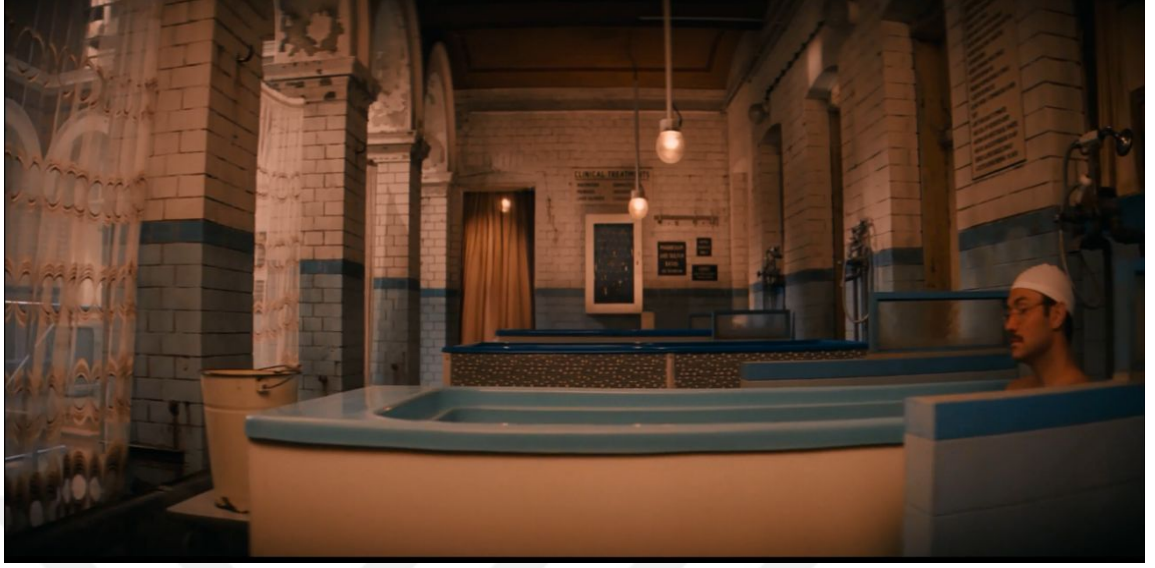
Madame D.'nin cenazesine gelen karakterler, diğer odada Serge X'le tanışmak üzere beklerler. Serge X karakterlerin varlığından haberdar olup onlara doğru baktığında kamera hızlı şekilde zoom-in yaparak Serge X'in şaşkın ve korkmuş yüzünü çerçevede büyütür. Bu kullanım, izleyicide merak ve endişe duygularını oluşturmaktadır.

Madame D.'nin vasiyetinin koruyucusu avukat Kovacs, elindeki dokümanları açıklamaktadır. Filmde ilk olarak Büyük Budapeşte Oteli'nin sahibinin muhasebecisi olarak görülen Kovacs'ın, aynı zamanda Madame D.'nin vasiyetini açıklayan kişi olması Mösyö Gustave'ı şaşırtır. Kamera bu esnada Kovacs'e ileri kaydırma yöntemiyle yavaşça yaklaşır. Bu hareket sahnedeki merak ve gizem duygusunu yavaş yavaş arttırmaktadır. Kovacs çerçevede büyüdükçe merak duygusu da yükselir. Ardından Kovacs vasiyetin kime kalacağı sorusunu cevaplamaya başladığında, kameranın ileriye kaydırma hareketi daha da hızlanır.

Zero, sevgilisi Agatha'yla bir atlıkarıncada buluşur. Kamera ve oyuncular sabittir ancak atlıkarınca dönmektedir. Bu hareket, kamera hareket etmediği halde kendiliğinden sahneye dinamizm katmakta ve arka planın devamlı değişmesini sağlamaktadır.

### **3.8.5 Renk**

Filmin başında genç yazarın, otelin sahibi Zero Moustafa ile tanıştığı sahnede hamam, mavi renklerin ağırlıkta olduğu bir yapıdadır. Mavi, suyu, dinginliği ve huzuru çağrıştıran bir renk olarak hamamın atmosferini pekiştirmek için kullanılmıştır.



Resim 108. Mavi rengin dekorda kullanımı.

Zero ve Mösyo Gustave'ın kıyafetleri mor renktedir. Büyük Budapeşte Oteli'nin çalışanlarının birçoğu da mor renkli üniformalar giymektedir. Mor renk, karakterleri kırmızı ve pembe tonlara sahip otelin iç mekânlarından ayırmaya yaramıştır. Öte yandan mor renk, kraliyet, soyluluk anlamlarına gelmekte ve bu durum otelin çalışanlarına seçkin bir görünüm kazandırmaktadır.



Resim 109. İç mekânda renk örneği.

Madame D.'nin oğlu Dmitri siyah kıyafet giymekte, sert bakışlarıyla tekinsiz ve

tehlikeli bir görünüm sergilemektedir. Vasiyetin kendisine kalmadığını anladıktan sonra Kovacs'a saldırır. Siyah kıyafet, yönetmenin filmlerinde kötülüğü temsilen sıklıkla kullanılmaktadır. Kötücül karakterler siyah giyerek karikatürize edilmektedir.



Resim 110. Kötücül karakterler filmde siyah renkli kıyafetler giymektedir.

Mösyö Gustave zor durumda kaldığında, otel çalışanları arasındaki gizli bir birlik olan *Çapraz Anahtarlar Cemiyeti*'nden yardım ister. Telefonla onları arar ve kamera hepsini teker teker gösterir. Cemiyete bağlı otel çalışanlarının hepsi birbirinden farklı ancak renkli kıyafetler giymektedir. Mösyö Gustave da mor renkli parlak bir kıyafet giymiştir ve filmde otel çalışanlarının kıyafetleri renk açısından canlı tercihlerle resmedilmiştir.



Resim 111. Kostümde renk tercihi örneği

Bu tercih onların resmîyeti ve bir cemiyeti temsil ettiklerini göstermektedir. Filmin farklı zaman aralıklarında geçen sahnelerinde renk kullanım tercihleri de farklılık göstermektedir. 1930'larda geçen sahnelerde renkler pembe ve kırmızı tonlarda, 1960'larda geçen sahnelerde ise turuncu ve kahverengi tonlardadır. Bu farklı tercih, 1930'larda geçen hikâyeye masalsı bir anlatım katmaktayken, 1960'larda otele tarihi ve eskimiş bir görünüm kazandırmaktadır.

### 3.9 Köpekler Adası Filmine Yönelik Mizansen İncelemesi

Yönetmen: Wes Anderson,

Senaryo: Wes Anderson,

Görüntü Yönetmeni: Tristan Oliver,

Yapım Tasarımcısı: Adam Stockhausen ve Paul Harrod,

Oyuncular: Bryan Cranston: *Chief*, Koyu Rankin: *Atari*, Edward Norton: *Rex*, Bob

Balaban: *King*, Kunichi Nomura: *Vali Kobayashi*, Jeff Goldblum: *Duke*,

Akira Takayama: *Major-Ddomo*, Bill Murray: *Boss*, Greta Gerwig: *Tracy Walker*,

Frances Mc Dormand: *Interpreter Nelson*, Akira Ito: *Professor Watanabe*,

Scarlet Johansson: *Nutmeg*,

Gösterim Tarihi: 20 Nisan 2018,

Süre: 101 Dakika,

Yapım Şirketi: Indian Paintbrush.

Japonya'da gerçekleşen bir köpek gribi sonucu Vali Kobayashi köpeklerin bir adaya gönderilmesi emrini verir. Bunun üzerine köpeği adaya gönderilen Atari isimli çocuk, Spots'u aramaya başlar. Adadaki köpekler, çocukla işbirliği içinde onun köpeğini aramasına yardım eder.

#### 3.9.1 Dekor, Set Tasarımı Ve Kostüm

Stop-motion tekniğiyle çekilen filmdeki dekor ve set tasarımı, maketler ve minyatürlerden oluşmaktadır. Film Japonya'da geçmektedir. Buna uygun olarak dekor ve set tasarımı Japonya'yı tasvir edecek şekilde tasarlanmıştır. Filmin büyük çoğunluğu çöp adası ve valilik binasında geçmektedir. Çöp adası, çöplerden ve huradalardan oluşmakta ve köpeklerin ölmeden önceki son yaşam alanı olmaktadır. Köpekler burada ötekileştirilmiştir ve soykırıma uğramaktadır. Öte yandan valilik binası, kırmızı duvarlarıyla kötücül Vali Kobayashi'nin kontrolü medya üzerinden elinde tuttuğu alanı temsil etmektedir.

Köpekleri hastalık bahanesiyle şehirden toplatıp çöp adasına gönderen Vali



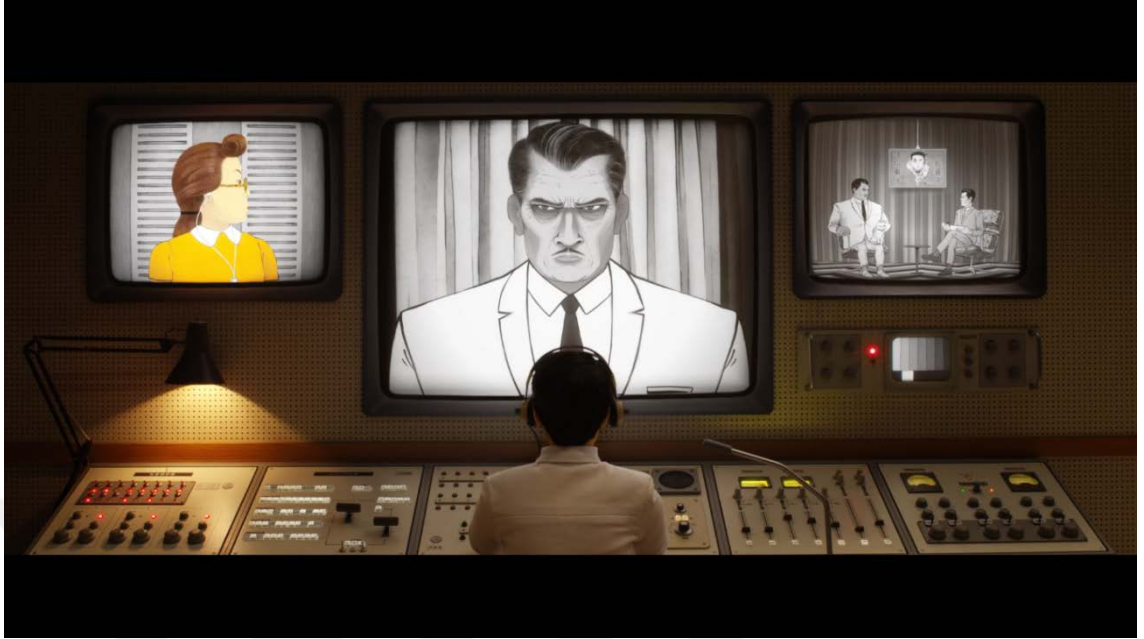
Kobayashi evinde duş almaktayken Doktor Watanabe'yle görüşür ve köpeklerin adada kalmaya devam etmesini ister. Ardından duştan çıkar ve sırtında kızgın bir siyah kedi dövmesi görünür. Arka fondaki duvar resminde de birçok kedi görünmektedir. Burada dekor, valinin kedileri daha çok sevdiğini, köpeklere olan düşmanlığının sebebinin bu olduğunu düşündüren unsur olmaktadır.



Resim 112. Dekor örneği.

Filmde, televizyon, dekorun sıklıkla kullanılan bir parçasıdır. Valinin yaptığı kötücül propagandanın ve o sırada olup biten siyasi gelişmelerin izlendiği yer televizyondur. Televizyon, halkın haber alma kaynağı olarak olaylara çaresizce seyirci kaldığı hissini uyandıran bir araç olmaktadır.





Resim 113. Vali Kobayashi televizyonun gücünü elinde bulundurur.

Televizyondan halka yayın yapan ve onu baskı altına alan otorite figürü sinemada çeşitli filmlerde yer almıştır. Halkın üzerinde etkide bulunan, propaganda yapma ve manipüle etme gücü olan televizyon ögesi bu filmde de söz konusu amaca hizmet edecek şekilde kullanılmıştır.

Çöp adası, filmin büyük çoğunluğunun geçtiği mekândır. Çöplerden, kimyasal atıklardan, eski fabrikalardan oluşan dekoruyla yaşanmaz bir yer görünümündedir. Karakterlerin ölüme terkedildiği bu yer, başlangıçta kaçmak istedikleri bir mekândır. Ancak zamanla yuvaları haline gelir.

Filmde köpeğini arayan Atari, gri uzay kıyafetine benzeyen bir pilot kostümü giymektedir. Bu kostüm onu diğer insanlardan ayırır ve ona önemli bir görevi başarmak üzere yola çıkmış bir karakter görüntüsü verir. Filmde diğer köpeklerin aksine sokak köpeği olan Chief, siyah renkte bir köpektir. Daha sonra yıkandığında asıl renginin beyaz olduğu anlaşılır. Köpeğin tüyleri onun kostümü olarak değerlendirilebilir. Bu değişim, onun aynı zamanda karakter olarak daha ılımlı birine dönüşme sürecini desteklemektedir.

### 3.9.2 Aydınlatma

Filmde dişi köpek Nutmeg'in görüldüğü sahnelerde arkadan aydınlatmayla Nutmeg'in sarı ve parlak tüyleri, güzelliği ön plana çıkarılmaktadır.



Resim 114. Aydınlatma örneği.

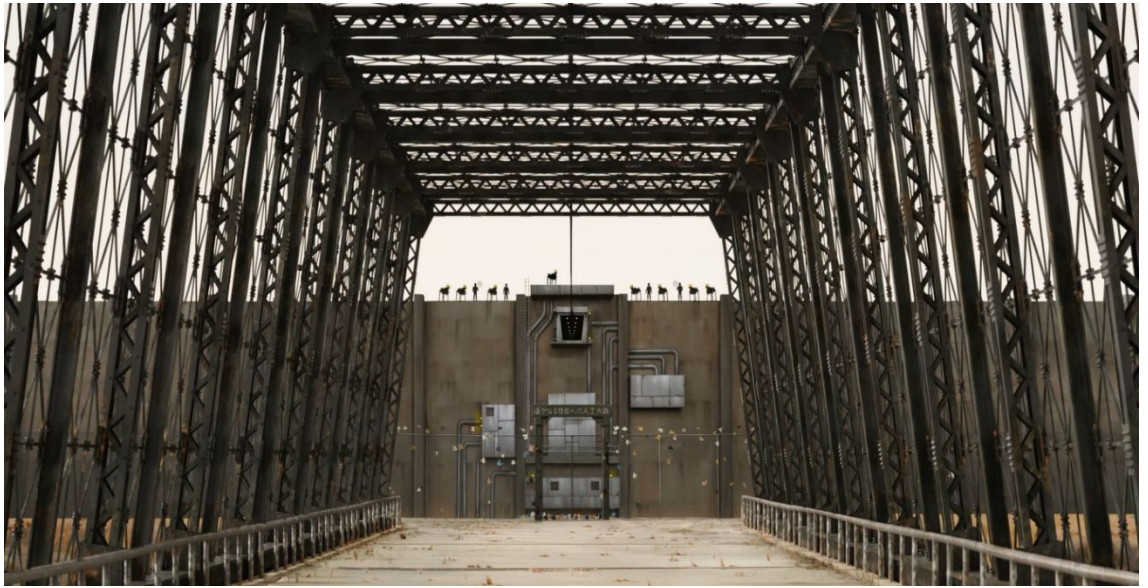
Adadaki köpek sürüsünün lideri Chief, bir zamanlar küçük bir çocuğun elini ısırđını söylediğinde arka planda aydınlık olan gökyüzü kararır. Olumsuz bir davranışta bulunduğundan, itirafı esnasında arka fonun kararması hikâyesine karanlık bir boyut katmakta, Chief'i korkutucu bir köpek haline getirmektedir. Hikâyesi bittiğinde arka plandaki gökyüzü tekrar aydınlanmaktadır.

Chief ve adaya yollanan köpeği Spots'u arayan Atari'nin yola çıkışları esnasında arka fonda günbatımı vardır ve karakterler siluet olarak gözükür. Bu aydınlatma tercihi yoğun geçen bir günün ardından karakterlerin birbirini anlamaya başladığını gösteren ve ortak amaç uğruna birlikte hareket ettiklerini belirten, aralarında duygusal bağ oluşturan bir tercih olmuştur.



Resim 115. Chief ve Atari birbirini anlamaya başlar.

Chief ve Atari grubun diğer köpekleriyle tekrar karşılaşır. Bu esnada uzakta bir binanın tepesinde köpekler belirir. Aralarındaki mesafeden küçük görünseler de, köpekler arkadan aydınlatmayla tehlikeli ve düşmanca bir çağrışım içinde tanımlanmaktadır. Onların, filmin başında sözü geçen yamyam köpekler olduklarını düşündürten, bu aydınlatma tercihi olmuştur.



Resim 116. Aydınlatma örneği.

Filmin sonlarında köpek serumu Chief'in üzerinde denenirken lokal aydınlatma uygulanmıştır. Bu tercih, sahnenin geri kalanını izole ederek, ilginin merkeze yönelmesini sağlamış, sahnenin önemini ve merak duygusunu arttırmıştır.



Resim 117. Aydınlatma örneği.

### 3.9.3 Kompozisyon

*Köpekler Adası* filminde, yönetmen simetrik kompozisyonu her sahnede kullanmamaktadır. Film, üçte bir kuralına uyan kompozisyonlar da içermektedir. Önceki bazı filmlerini neredeyse baştan sona simetrik kompozisyonla düzenleyen yönetmen *Büyük Budapeşte Oteli* filmiyle birlikte bu anlamda bir dönüşüm geçirmektedir.

Vali Kobayashi, köpekleri adaya sürme kararını alırken bir diktatörü andırmaktadır. Bu kompozisyonda Kobayashi çerçevenin merkezinde simetrik biçimde yer almaktadır. Açık kapı, çerçeve içinde çerçeve kullanımını göstermektedir. Öte yandan perspektif, sahnenin merkezindeki Kobayashi'ye doğru uzamda daralarak, izleyicinin bakışını çerçevenin sonundaki karaktere doğru yönlendirmektedir.





Resim 118. Kompozisyon örneği.

Sağda ve solda oturan vatandaşlar da bu uzamı desteklemektedir. Diğer yandan Kobayashi sahnenin merkezinde küçük gözükmekteyken arkasındaki devasa posteri, ondan büyüktür ve karaktere diktatöryel bir görünüm kazandırmaktadır. Çerçevenin solunda ellerini bağlamış ayakta duran koruyucu figür, Kobayashi'ye itaat eden bir görünüme sahip olarak, diğer vatandaşların da hizmet etme durumunu temsil etmektedir.

Chief ve diğer köpekler en sevdikleri yemeği konuşurken Chief çerçevenin en solunda yer almaktadır. Çerçevenin ortasından sağına doğru ise diğer köpekler konumlanmıştır. Aralarındaki boşluk, aynı zamanda farklılıklarını da ortaya koyan, Chief'i diğerlerinden ayıran bir kompozisyon tercihi olmuştur.



Resim 119. Kompozisyon örneği.

Ardından Chief, her zaman sokak köpeği olmadığını söylediğinde diğer köpekler ona yaklaşarak çerçevenin solunda yer alır. Bu değişen kompozisyon, ilgiyi Chief'in üstüne toplamıştır ve simetrik kompozisyona uymamaktadır. Aynı zamanda çerçevede kapalı kompozisyon görölmektedir. Öte yandan yönetmen, daha önceki filmlerinde de göröldüğu üzere diğerlerinden farklı olan karakterleri simetriyi bozarak resmetmektedir.

Filmde, değişim öğrencisi Tracy Walker, Vali Kobayashi'nin eylemlerine karşı çıkan bir protestocudur. Tracy çerçeveye girdiğinde kompozisyonda dengesizlikler görölr. Örneğin Tracy'nin baş boşluğu fazla bırakılmıştır. Burada amaç, anarşist Tracy'nin tavrının kompozisyonla bir anlam bütönlüğu içinde birleşmesidir.





Resim 120. Dengesiz kompozisyon.

Köpekler Spots'un yerini öğrendiklerinde Atari'ye doğru dönerler. Bu hareket, ilginin çerçevesinin merkezinde olan Atari'nin üstünde toplanmasına sebep olur.

### 3.9.4 Kamera Hareketleri

Filme yönetmenin filmlerinde sıklıkla kullandığı ve onun auteur imzası niteliğinde olan yanlamasına ve yukarı doğru dikey kaydırma hareketleri yoğunluktadır. Sahne yapay minyatürlerden düzenlendiği için iki boyutlu bir tasarım söz konusu olmuştur ve bu durum kamera hareketlerinin yöneliminin derinlemesine değil yanlamasına yapılmasına neden olmuştur.

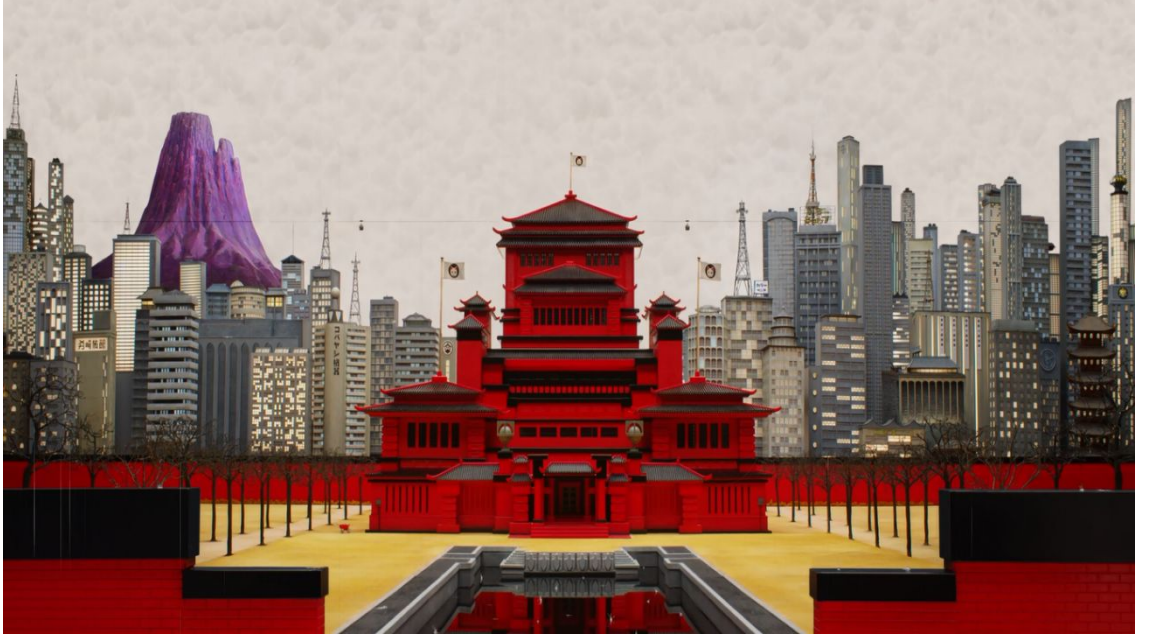
Filmin başlarında iki grup köpek, ortadaki yemek için kavga etmek üzeredir. Köpekler grup olarak satranç tahtasındaki piyonlar gibi sırayla birbirlerinin üzerine yürürler. Kamera her grup yürüdüğünde onlarla birlikte sahneye yaklaşır. Sırayla gerçekleşen kameranın bu hareketi, karakterleri takip etmekle beraber, sahnenin gerilimini arttıran bir unsur olmaktadır.

Köpekler ve Atari, Spots'u aramak için çöp adasını baştan aşağı dolaşır. Kuş bakışı bir çekimle karakterler görünürken, zoom-out yapılarak adanın uçsuz bucaksız büyüklüğüne dikkat çekilir. Kamera hareketi, adanın büyüklüğünü açığa çıkararak

karakterlerin içlerinde bulunduğu durumun güçlüğünü pekiştirmektedir. Ardından yanlamasına kaydırma hareketiyle karakterlerin üstünden geçtiği yollar ve eski fabrikalar gösterilir. Sırayla geçiş yapılan mekânlar aynı kaydırma hareketiyle katedilen mesafeyi ve zamanı tanımlamaktadır.

### 3.9.5 Renk

Vali konağında kırmızı renk hâkimdir. Kırmızı, tehlikeli ve uyarıcı bir anlam ifade ederek valinin kötücül ve dikkat edilmesi gereken bir kişi olduğunu göstermektedir.



Resim 121. Dekorda renk kullanımı tercihi.

Öte yandan yönetmen, filmlerinde kötücül karakterleri siyah renklerle temsil etmekteyken bu filmde beyaz bir kostümü kullanmayı tercih etmiştir. Bunun sebebi siyah rengin Batı kültüründe olumlu anlamlara sahip olmasıdır. Bunun yerine Kobayashi karakteri Doğu kültüründe ölümün simgesi olan beyaz kıyafetlerle resmedilmiştir.



Resim 122. Kobayashi karakterinde beyaz renk kullanımı.

Chief ve Nutmeg bir akşam karşılaşır. Nutmeg güzel dişi bir köpektir. Sarı renkte parlak tüyleri onun güzelliğini yansıtırken çöp adasında bozulmadan, kirlenmeden kalabildiğini göstermektedir. Öte yandan tasmasının rengi pembedir. Bu renk unsurları Nutmeg'i çekici hale getirmek için kullanılmıştır.



Resim 133. Nutmeg karakterinde renk kullanımı.

Köpeklerin aralarında, en sevdikleri yemeği konuştukları sahnede, Chief sahipsiz

bir sokak köpeği olarak diğerlerinden ayrılır. Diğer köpekler açık ve güzel tüylere sahipken Chief'in tüyleri siyahtır. Bu renk tercihi onun diğer köpeklerden farkını ortaya koymaktadır.

Atari ve Chief arasında bir bağ oluşur ve Atari Chief'i yıkamaya başlar. Arka fonda mavi çitler görünmektedir. Mavi renk tercihi temizlenmekte olan Chief'in durumuna uygun düşmekte, sahneye suyun ve temizliğin çağrışımını getirmektedir. Bu renk Wes Anderson filmlerinde sıklıkla olumlu anlamda kullanılmaktadır.



Resim 124. Chief karakterinde renk kullanımı.

Sonunda temizlenen Chief'in aslında siyah olmadığı, kirden arındığında asıl renginin beyaz olduğu görülür. Siyah renkten beyaz renge dönüşü, temizlenişi, Chief'in Atari'yle kurduğu bağ sonucu daha uyumlu hale geldiği anlamını da beraberinde getirmektedir.

## SONUÇ

Auteur tanımı, Fransa’da orta çıkmış olup zamanla diğer sinema eleştirmenlerinin de etkisiyle sinemada yaratıcı yönetmenin önemini belirleyen bir kavram haline gelmiştir. Yönetmenlerin sinemada hikâyenin ana belirleyicisi ve anlatıcısı olduğunu öne süren auteur yaklaşımı, değeri bilinmemiş birçok filmin ve yönetmenin kült statüsüne yükselmesini sağlayarak sinemayı canlandıran bir etki yaratmıştır. Çağdaş sinema yönetmenlerinden Wes Anderson da günümüzde yıldız statüsüne kavuşmuş ve yarattığı auteur kimliği doğrultusunda filmleri takip edilen bir yönetmen haline gelmiştir.

Wes Anderson, sinematografik anlamda detaycı bir yönetmendir. Filmlerinde sıklıkla gözlemlenen stilistik kamera hareketleri, renk paleti kullanımı, simetrik kompozisyon, karakter kişilikleri (çocuk ruhlu, titiz, dengesiz, olumlu), Wes Anderson’ın auteur anlayışına uyan faktörlerdir. Yönetmen, senaryolarını kendisi yazmakta, projelerini kendisi oluşturmaktadır. Wes Anderson’ın mizansen öğelerini kullanımı kendisine has özelliklere sahip olmakla beraber, sinematografisi kolaylıkla tanınabilir niteliktedir. Filmlerinde oluşturduğu düz arka planlı durağan ve simetrik çerçeveler, sık kullandığı kompozisyonlardır. Ayrıca filmlerinde ayrıntı çekimlerle gösterilen yazılar, çizimler, şekiller ve resimler, onun yine tanınabilir özelliklerindedir. Hızlı zoom’lar, tiltler, panlar ve kaydırma hareketleri, Wes Anderson’ın filmlerinde sık kullandığı kamera hareketleridir. Bu hareketlerle sahneye dinamizm ve komedi unsurları katmaktadır. Wes Anderson, sahnenin gerçekleştiği yer neresi olursa olsun, mekânda canlı ve dinamik renkler kullanmaktadır. Karakter bir köprüden geçiyorsa köprüünün tirabzanları renklidir. Karakter bir evin yanında duruyorsa, evin pencereleri renklidir. Sahnede bulunan dekor ve kostüm, silik, koyu veya kahve tonlardaysa, yönetmen kırmızı veya yeşil renkle sahnede küçük bir ayrıntıyı renklendirerek, atmosfere canlılık ve kontrast kazandırmaktadır.

Öte yandan yönetmenin filmlerinde yarattığı karakterlerin çoğu, yetişkin gözüken çocuklar gibidir. Bunun yanında çocuklar da yetişkin gibi davranmaktadır. Karakterlerin yaşadığı travmatik olaylar, Wes Anderson’ın filmlerinde komedi unsurlarıyla yumuşatılmakta, filmleri zaman zaman kara komedi türüne evrilmektedir. Wes Anderson’ın karakterleri kusurlu inşa edilmiştir. Ancak kötü şeyler yapsalar da



sevilebilecek tarafları vardır. Wes Anderson'ın filmlerindeki karakterler çoğu zaman başarısız, amaçsız, hayattan zevk almayan, birbirleriyle kavgalı, sorunlu kişiler olmakla birlikte finalde her zaman barışan, kefaret ödeyen ve geleceğe umutla bakan kişiler olmaktadır.

Yönetmenin filmlerinin kendi arasında sağladığı devamlılık, tutarlılık ile bir filminden diğerine benzerlik gösteren unsurlar, mizansen ve sinematografiye olan hâkimiyeti, kişisel tutumu, *auteur* olarak ürünlerine imzasını attığını göstermektedir. Bu tanıma uyan filmleriyle Wes Anderson, ilk filmi *Bottle Rocket*'dan son filmi *Köpekler Adası*'na kadar mizansen ve sinematografik açıdan tanınabilen, kendine özgü filmler ortaya koymuştur.

Wes Anderson'ın *auteur* özelliği kazanması, birbiri ardına yaptığı filmlerde görülebilen, belirli stilistik özelliklerin tanınabilir hale gelmesiyle mümkün olmuştur. Yönetmenin ilk filmi *Bottle Rocket*, bir Amerikan filmi için düşük sayılabilen 7 milyon dolarlık bütçesi sebebiyle, teknik anlamda minimal tarzda uygulanmış mizansen öğelerine sahiptir. Daha sonraki filmlerinde de görülecek tuhaflık ve işlevsizlikte karakter yapılanmaları, Wes Anderson'ın bu ilk filminden itibaren dikkat çekmektedir.

Wes Anderson'ın ikinci uzun metraj filmi *Çılgın Liseliler*'de, yönetmenin *auteur* bir kimlik oluşturmaya başladığına dair ilk izlenimler edinilmektedir. Dekorda, set tasarımında, kostümde renk kullanımı, bu filmde de baskın şekilde gözlenebilmektedir. Filmde Rushmore isimli saygın bir lisede okuyan, yetişkinlikle ergenlik arasında tavırlara sahip aykırı bir öğrenci olan Max Fischer'in öğretmeni Rosemary'e olan aşkı ve zengin iş insanı Herman'la olan renkli ve sıradışı ilişkisi anlatılmaktadır. *Bottle Rocket* filmindeki gibi sıradışı, aykırı ama olumlu karakterlerin işlenişi, Wes Anderson'ın *auteur* tarzındaki devamlılığa işaret etmektedir. Daha sonraki filmlerinde de gözlemlenebilecek yanlamasına kaydırma hareketleri, simetrik kompozisyon, ayrıntı çekimleri gibi mizansen unsurları da yönetmenin bu filmde sıklıkla görülen teknikler olmuştur. İlk filme göre daha çok kullanılan kamera hareketleri, kostümün anlatıma katkısının artması gibi faktörler, ilk ve ikinci film arasındaki farklar olarak göze çarpmaktadır.

Wes Anderson'ın üçüncü filmi *Tenenbaum Ailesi*'nde, diğer filmlerine oranla dekor ve kostümün anlatıma olan katkısının güçlendiğini gözlemek mümkündür. Aynı zamanda set tasarımıyla zamansız bir hikâyeye anlatımı mümkün olmuştur. Dış mekân



sahnelerinde sokak ve caddelerde günümüz dünyası gözlenirken, karakterlerin kostümleri ve iç mekânlarda geçmişe ait dekor ve set tasarımı hâkimdir. Burada amaç, eskiye ait, bu zamana ayak uyduramayan karakterlerle şimdiki zaman arasında tezat yaratmaktır. Eski televizyonlar, eski tip asansörler gibi unsurlar bu anlatımı desteklemiştir. Öte yandan kamera hareketleri, bir önceki filmde yanlamasına kaydırma ağırlıklı olurken, bu filmde birden çok kamera hareketinin birleşimini görmek mümkündür. Aynı anda önce pan ve ardından tilt, yanlamasına kaydırma ve ardından görünen karaktere zoom, sahnelerde gözlemlenen hareketlerden birkaçıdır. İşlevsiz, kusurlu, absürt tiplmeler bu filmde de göze çarpmaktadır. Aile bağları, küsüp barışan çocuksu yetişkin karakterler ve yetişkin görünümlü çocuklar, Wes Anderson'ın stilistik karakter yaratımının devamı niteliğindedir. Bir çocuk kitabı öyküsü atmosferi, sıcak renklerle dolu renk paleti gibi unsurlar, yine Wes Anderson'ın tanınabilir stilini bu filmde de gözlemlenebilir kılmaktadır.

Wes Anderson, Fransız denizci ve sinemacı Jacques Cousteau'ya filmlerinde atıfta bulunmaktadır. Bu, ilk olarak, *Çılgın Liseliler* filminde Max'in kütüphaneden aldığı Jacques Cousteau'yla ilgili bir kitaptan anlaşılmaktadır. Ardından yönetmen, Kaptan Cousteau'nun anısına saygı niteliğinde bir karakter olan Steve Zissou karakterini yaratarak, *Steve Zissou ile Suda Yaşam* filmini gerçekleştirmiştir. Steve karakteri, Jacques Cousteau'ya olan benzerliğinin yanı sıra Moby Dick romanındaki Kaptan Ahab'la da benzeşmektedir. Moby Dick'te bacağını koparan balinanın peşine düşen Ahab gibi Steve de, arkadaşını öldüren Jaguar Köpekbalığı'nın peşine düşer. Takıntılı bir kişi olarak Zissou, Wes Anderson'ın diğer filmlerindeki başarısız, aile sorunları olan karakterlerle benzerlik göstermektedir. Kopuk aile içi ilişkiler, sorumsuz baba davranışı, karı koca arasındaki uyumsuzluk temaları bu filmde de benzer şekilde ön plana çıkmaktadır. Yönetmen, sinematografik açıdan stilini bu filmde de tanınabilir şekilde devam ettirmektedir. Örneğin geminin tanıtıldığı çekimde gemiyi parçalarına ayırarak teker teker gösterir. Bu, *Tenenbaum Ailesi* filmindeki gibi karakteristik olan tanıtıcı çekimlerinin bir devamı gibi değerlendirilmelidir. Yönetmenin yaptığı yanlamasına, ileri ve geri kaydırma hareketleri, renk paleti kullanımı gibi mizansen faktörlerini uygulayışı, kendine özgüdür. Renk kullanımı anlamında denizci bir karakteri anlatmasından ötürü, filmografisinde pek fazla yer vermediği mavi tonlar bu filmde sıklıkla görülen, filmin atmosferini yaratan

renk tercihi olmuştur. Daha sonra gerçekleştireceği *Küs Kardeşler Limited Şirketi* filmindeki gibi, sıkışık bir iç mekânda geçen film, bu anlamda yönetmenin karakterleri kloströfobik bir alanda buluşturup aralarında gerilim yaratma tarzının da başlangıç uygulamalarındandır.

Yönetmenin bir önceki filminden üç sene sonra gerçekleştirdiği *Küs Kardeşler Limited Şirketi*, yönetmenin ilk defa ülkesi dışında (Hindistan) gerçekleştirdiği bir yapımdır. Daha önceki Wes Anderson filmlerinde olduğu gibi tuhaf karakterlerin birbirleriyle olan uyumu ve uyumsuzluğu filmde dikkat çekmekteyken, temayı kopuk aile bağları, intihara meyilli aile fertleri, ortada olmayan anne ve babaların yarattığı eksiklikler oluşturmaktadır. Öte yandan yolculuk sahnesiyle başlayan filmde tren, sadece kardeşleri bir yerden bir yere götüren bir araç olmaktan öte, bir maceranın ve birlikteliğin sembolüne dönüşmektedir. Kardeşler, Hindistan'da bulunan annelerinin peşinden gider. Yolda birbirleriyle olan farklılıklarını gözlemlerken, aslında birbirlerine katlanamadıklarına tanık olunur. Trenden atıldıktan sonra bir dereye boğulan çocukları kurtarmaya çalışırken çocuklardan birinin ölmesi, kardeşlerin ilişkilerinin dönüm noktası olur. Kardeşler anne ve babaları tarafından yalnız bırakıldıkları bu dünyada birbirlerine destek olmaya yönelirler. Gerçekleşen bu olumsuz olayların ardından aile bağlarının onarılması durumu, *Tenenbaum Ailesi* filmine benzer şekilde gerçekleşir ve kardeşlerin arasındaki bağ güçlenir. Başlangıçta aile fertlerinin arasında görülen uyumsuzluk ise yönetmenin anlatılarında sıkça kullandığı temalardan birini oluşturmaktadır. *Steve Zissou ile Suda Yaşam* filminde iç mekânda gerçekleşen ve sıkışık alanda yapılan kamera hareketleri ile kompozisyon tercihleri, bu filmde tren sahnelerinde gözlemlenmektedir. El kamerasıyla yapılan hareketli çekimler, kaydırma hareketleri, birden çok karakterin simetrik ve kapalı kompozisyonda resmedilmesi, gemi ve tren içi sahnelere sahip iki filmde ortak özellikleri oluşturmaktadır. Aynı zamanda karakterlerin kısıtlı bir alanda birlikte bulunmalarından ötürü, aralarındaki gerginliğin artması gibi durumlar, yönetmenin önceki filmiyle benzeşen kısımları işaret etmektedir.

Wes Anderson'ın ilk stop-motion filmi *Yaman Tilki*'de mizansen yaratımı ile auteur yönetmen stili, önceki filmleriyle benzer şekilde gözlemlenebilmektedir. Sorumsuz baba figürünün temsili, Wes Anderson filmlerinde sıkça işlenen bir konu olarak bu filmde de yer almaktadır. Başkarakterin kusurlu ve yasa dışı işler yapan yönü,

diğer filmindeki Steve Zissou karakterini çağrıştırmaktadır. *Yaman Tilki*'de de, bir iyiliğe hizmet edene kadar yapılan hatalı davranışlar, finalde aile bağlarının kuvvetlenmesiyle hoş görülmektedir. Baba ve oğul arasında saygı ve saygısızlık uç noktalarında gidip gelen ilişki durumu, Mr. Fox ve Ash arasında da gözlemlenmektedir. Sonunda bir barışma yaşanır ve aile bağları onarılır. Simetrik çerçeve kullanımı, bir önceki *Küs Kardeşler Limited Şirketi* filmindeki aksine oldukça artmıştır. Aydınlatma unsuru, bu filmde önemli bir biçimde anlatıma hizmet etmektedir. Dekor, set tasarımı ve kostüm, Wes Anderson filmlerinin mizansen içinde en çok dikkat çeken unsurları olarak bu filmde de görülmektedir. Sarı, turuncu, kırmızı ve kahverengi renklerin kullanımı, yönetmenin diğer filmlerinde olduğu gibi, bu filmde de renk paletini oluşturan ana renklerdir.

*Yükselen Ay Krallığı* filminde Wes Anderson'ın önceki filmlerinde sıkça görülen, çocuk gibi davranan büyümemiş yetişkinler ve yetişkin gibi davranan çocuklar teması işlenmektedir ve tüm hikâye bir çocuğun bakış açısından anlatılmaktadır. Hırsızlık, Wes Anderson filmlerinde karakterlerin sıklıkla işlediği suçlardan biri olarak bu filmde de görülmektedir. Suzy okuldaki kütüphaneden bazı kitaplar çalmıştır. Çalınan şeyin kitap oluşu, Suzy'nin durumunu yumuşatmakta ve masum görünmesini sağlayarak izleyicinin karaktere yakınlık hissetmesine zarar vermemektedir.

Wes Anderson filmlerinde karakterlerin yaşlarına, işlerine ve görünüşlerine tezat hareketlerde bulunmaları sıkça rastlanan bir durumdur. Oymak Beyi Ward da, izci başı olması ve kampta oluşturduğu düzenle, güvenilir biridir ve fiziksel görünümüne dikkat eder. Ancak her sabah çadırından kalktığı anda ağzında sigara görülür. Onun konumundaki bir kişi için çocukların yanında sigara içmesi, örnek teşkil ettiği kişiliğine zarar vermektedir. Her karakterin kusurlarının olması, yönetmenin bilinçli tercihidir. Öte yandan *Yükselen Ay Krallığı* filmi, karakterler ve işleniş açısından yönetmenin diğer filmlerine göre daha masum bir duyguya sahiptir. Film kusurlu karakterlerin yanı sıra masum, günahsız çocukların aşkla tanışmalarını işlerken, çocuklar filmde bir şekilde korunmaktadır.

Renk paleti anlamında filmde sıcak ve sepya renkler hâkimken, nostaljik bir görüntü katması için film 16 mm. kamera ile çekilmiş ve eskiye ait bir atmosfer oluşturulmuştur. Aydınlatma sıklıkla doğal ışık kullanılarak yapılırken, kamera hareketleri yönetmenin önceki filmleriyle benzerlikler göstermektedir. Karakter hareket

ettiğinde onunla aynı anda hareket eden takip kamerası, bu filmde de gözlemlenmektedir.

Wes Anderson'ın *Büyük Budapeşte Oteli* filmi, yönetmenin o zamana kadar gerçekleştirdiği dekor ve set tasarımı açısından en canlı renklere ve tasarımlara sahip filmidir. Yönetmenin artık her filminde tanınabilen kompozisyon simetrisi, yanlamasına kaydırma hareketleri, bu filmde de yoğun şekilde kullanılan mizansen unsurlarıdır.

Filmde Mösyö Gustave 'Elmalı Oğlan' isimli tabloyu çalar. Tablo, resmi olmayan vasiyete göre Madame D. tarafından ona bırakılmıştır. Ancak M. Gustave, vasiyetin açıklanmasını beklemeden tabloyu çalar. Hırsızlık, Wes Anderson'ın önceki filmlerinde bazı karakterler tarafından işlenegelen bir suç olarak bu filmde de bulunmakta ve yönetmenin anlatısına yön vermektedir. Yaşlı kadınlarla birlikte olan Mösyö Gustave karakteri, yaptığı hırsızlığın ardından tabloyu satma niyetindedir. Kibar, temiz giyimli ve saygı duyulan biri olan Mösyö Gustave, kötücül niyetlerle, kendi içinde çelişen bir kişiliğe sahip zayıflıkları olan bir karakter olarak resmedilmiştir. Bu karakter yaratımı, yönetmenin önceki filmlerinde de görülmekte ve yönetmenin auteur tarzında bir devamlılığa işaret etmektedir. Karakterlerin kötücül kişilerle çatışma yaşaması ve ardından bu çatışmadan şansın da yardımıyla galip çıkması teması, yönetmenin önceki filmlerinde olduğu gibi bu filmde de yer almaktadır.

Yönetmenin şimdiye kadar çektiği son filmi olan *Köpekler Adası*, Wes Anderson'ın *Yaman Tilki*'den sonra gerçekleştirdiği ikinci stop-motion animasyon filmidir. Dekoru ile insan ve hayvan karakterleri minyatür kuklalardan hazırlanmıştır. Stüdyoda çekimleri gerçekleştirilen filmde yeşil perde uygulaması kullanılarak, kukla ve minyatürlerle yapılamayan sahneler, bilgisayar tabanlı programlarla bir araya getirilmiştir. Çekimler bir video kamerasıyla değil, fotoğraf makinasıyla gerçekleştirilmiştir. Kuklalar her çekimde hareket ettirilerek fotoğraflanmıştır.

Yönetmen, bir önceki filmi *Büyük Budapeşte Oteli*'nde olduğu gibi, çerçeve içinde çerçeve kompozisyonunu sıklıkla kullanmıştır. Bu durum onun auteur yönetmen olarak tercihlerinden biridir. Başta anlaşamayan ancak zamanla bağ kuran başkarakterler ve onların kusurlu yapıları, bu filmde de görülmektedir.

Yönetmenin, yetişkinlere oranla daha saf oldukları düşünülen çocukların gözünden yetişkinlerin temsili durumu, filmlerinde gözlemlenebilir bir unsurdur. Aile bağlarını gerçekçi ve kara komedi türüyle anlatan tarzı, yönetmenin üslubu açısından

farkedilen bir başka unsur olarak tanımlanmalıdır. İlgisiz, donuk, kaçan anneler, çocuklarını yüzüstü bırakmış, yıllarca ortada olmayan baba figürleri, intihara meyilli kişiler, iyi görünümlü zayıf karakterler, yönetmenin sinemasında yer tutan karakterler olarak gözlenmektedir.

Mizansen unsurlarını kullanımı anlamında günümüz sinemasında açıkça tanınabilen bir yönetmen olarak Wes Anderson, stilini özgün bir şekilde yansıtmakta ve çağdaşlarından ayrılmaktadır. Filmlerinde yarattığı düz arka planlı, simetrik çerçeveler, yönetmenin imzası olan kompozisyon çalışmalarındandır. Yanlamasına yaptığı ve arka planı destekleyen kamera hareketleri, özellikle karakterleri tanıtırken ve takip ederken kullanılmaktadır. Dekor, set tasarımı ve kostümde yer verdiği renklerin dinamikliği ve sıcak renkleri solgun renklerle birlikte kullanarak ön plana çıkarması, yönetmenin bir başka stilistik tarzını ifade eden unsurdur.

Auteur bir yönetmen olarak Wes Anderson, filmleri ile kurguya karşın mizansenin ön planda olması gerektiği görüşünü desteklemektedir. Aynı zamanda, kesmeyi azaltan kamera hareketleri (tilt, pan) ve diğer uygulamalarıyla, auteur yönetmenin üç özelliği olan *içsel anlam, kişisel üslup ve teknik yeterlilik* özelliklerine sahiptir. Wes Anderson, auteur yönetmenin filmlerinde tarzının dönüştüğü ve karşıtlıklar içerdiği filmleriyle günümüz sinemasının önemli yönetmenlerinden biri konumundadır.

## KAYNAKÇA

Ankaralığıl, N. (2016). *Çözümleme ve Örneklerle Sinemada Görüntü Düzenleme*. Konya: Literatürk Academia.

Arslan, M. (2010). *Yeşim Ustaoglu Filmlerinin Auteur Kuramı Açısından İncelenmesi*. (Yayımlanmamış yüksek lisans tezi). YÖK Ulusal Tez Merkezi veri tabanından elde edildi (Tez no: 273950).

Atam, Z. (2010). "Yeni Sinemanın" Dört Kurucu Yönetmeni: *Yeşim Ustaoglu, Zeki Demirkubuz, Derviş Zaim, Nuri Bilge Ceylan*. (Yayımlanmamış yüksek lisans tezi). YÖK Ulusal Tez Merkezi veri tabanından elde edildi (Tez no: 273834).

Aydın, H. (2005). *Ünlü Yönetmenlerden Sinema Dersleri*. İstanbul: İnkılap Kitabevi.

Bass, T. W. (2015). *Alfred Hitchcock: The Master of Adaptation* Doktora Tezi. Brunel University, London, England.

Bordwell, D. ve Thompson, K. (2012). *Film Sanatı*. (Çev. Ertan Yılmaz ve Emrah Suat Onat). Ankara: De Ki Basım Yayım. (Özgün Çalışma, 2010).

Bresson, R. (2012). *Sinematograf Üzerine Notlar*. (Çev. Nilüfer Güngörmüş). İstanbul: Küre Yayınları. (Özgün Çalışma, 1975).

Brown, B. (2014). *Sinematografi Kuram ve Uygulama*. (Çev. Selçuk Taylaner). İstanbul: Hil Yayın. (Özgün Çalışma, 2002).

Butler, A. M. (2011). *Film Çalışmaları*. (Çev. Ali Toprak). İstanbul: Kalkedon Yayıncılık. (Özgün Çalışma, 2005).

Büker, S. (1989). *Film ve Gerçek*. Eskişehir: Anadolu Üniversitesi Eğitim Teknolojisi ve Yaygın Eğitim Vakfı Eğitim Araştırma ve Bilimsel Yayınları Dizisi No: 020



- Büker S. (1985). *Sinemada Anlam Yaratma*. Eskişehir: Anadolu Üniversitesi Basımevi
- Coşkun, E. (2011). *Dünya Sinemasında Akımlar*. İstanbul: Phoenix Yayınevi.
- Çınar, C. (2008). *Sinema Estetiginde Sinematografik Uzam ve Hareket Algısı*. YÖK Ulusal Tez Merkezi veri tabanından elde edildi (Tez no: 261839).
- Demiray, B. (2012). *Traditional Auteurism And Recent Cinema Of Turkey: Is Yavuz Turgul An Auteur?* (Yayımlanmamış yüksek lisans tezi). YÖK Ulusal Tez Merkezi veri tabanından elde edildi (Tez no: 323314).
- Erdikmen, A. “Rudolf Julius Arnheim”. *Sinema Kuramları 1*. Ed. Zeynep Özarslan. İstanbul: 2013. 35-59. Su Yayınevi.
- Ertaş, R. M. (2016). *Auteur Bir Yönetmen Olarak Çağan Irmak*. (Yayımlanmamış yüksek lisans tezi). YÖK Ulusal Tez Merkezi veri tabanından elde edildi (Tez no: 428196).
- Gökçe, F. “Yeni Dalga”. *Sinema Akımları*. Der. Deniz Derman, Serhat Günaydın, Ahmet İnam ve Oğuz Onaran. Ankara: 1997. Proje Yayınları.
- Güngör, Ş. (1994). *Sinemada Görüntü Yönetmeni*. Ankara: Kitle Yayınevi.
- Hayward, S. (2012). *Sinemanın Temel Kavramları*. (Çev. Uğur Kutay ve Metin Çavuş). İstanbul: Es Yayınları. (Özgün Çalışma 1996).
- Kabadayı, L. (2014). *Film Eleştirisi Kuramsal Çerçeve ve Sinemamızdan Örnek Çözümlemeler*. İstanbul: Ayrıntı Yayınları
- Kablamacı, D. “Auteur Eleştirisi Yaklaşımı Işığında Bilge Olgaç Filmleri”. *Sinema Araştırmaları: Kuramlar, Kavramlar, Yaklaşımlar*. Der. Murat İri. İstanbul: 2011. 63-

102. Derin Yayınları.

Kolker, R. (2011). *Film, Biçim ve Kültür*. (Çev. Ertan Yılmaz). Ankara: De Ki Basım Yayım. (Özgün Çalışma, 2006).

Kuyucak Esen, Ş. (2015). *Sinemamızda Bir Auteur: Ömer Kavur*. İstanbul: Alfa Yayınları.

Lotman, Y. M. (1999). *Sinema Estetiğinin Sorunları*. (Çev. Oğuz Özügül). Ankara: De Yayınevi. (Özgün Çalışma, 1973).

Mascelli, J. V. (2007). *Sinemanın 5 Temel Ögesi*. (Çev. Hakan Gür). Ankara: İmge Kitabevi. (Özgün Çalışma, 1965).

Mercado, G. (2011). *Sinemacının Gözü*. (Çev. Selçuk Taylaner). İstanbul: Hil Yayın (Özgün Çalışma, 2010).

Monaco, J. (2002). *Bir Film Nasıl Okunur*. (Çev. Ertan Yılmaz). İstanbul: Oğlak Yayıncılık. (Özgün Çalışma, 1977, 1981, 2000).

Monaco, J. (2006). *Yeni Dalga*. (Çev. Ertan Yılmaz). İstanbul: Artı Bir Kitap. (Özgün Çalışma, 1976).

Mükerrem, Z. (2012). *Sinematografi Üzerine Düşünceler*. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Onaran, A. Ş. (1986). *Sinemaya Giriş*. İstanbul: Filiz Kitabevi

Özden, Z. (2004). *Film Eleştirisi*. Ankara: İmge Kitabevi.

Sarris, A. "Notes on the Auteur Theory". *Film Theory and Film Criticism*. Ed. Gerald Mast ve Marshall Cohen. New York: 1985. 527-540. Oxford Üniversite Yayınları.

Serter, S. S. (2005). *Sinemada Biçem: Ömer Lütfi Akad Sineması*. (Yayımlanmamış doktora tezi). YÖK Ulusal Tez Merkezi veri tabanından elde edildi (Tez no: 163133).

Sevimli, A. A. (2015). *Yaratıcılık ve Sanat Bağlamında Sinema Bir Örnek: Akira Kurosawa*. (Yayımlanmamış doktora tezi). YÖK Ulusal Tez Merkezi veri tabanından elde edildi (Tez no: 391507).

Stam, R. (2014). *Sinema Teorisine Giriş*. (Çev. Selda Salman ve Çiğdem Asatekin). İstanbul: Ayrıntı Yayınları. (Özgün Çalışma, 2000).

Şahin, C. (2014). *Zeki Demirkubuz Sinemasında İnsan ve Toplum Anlayışı*. (Yayımlanmamış yüksek lisans tezi). YÖK Ulusal Tez Merkezi veri tabanından elde edildi (Tez no: 366607).

Teksoy, R. (2009). *Rekin Teksoy'un Sinema Tarihi*. İstanbul: Oğlak Yayıncılık.

Vardar, B. (2000). *Sinema ve Televizyon Görüntüsünün Temel Öğeleri*. İstanbul: Beta Yayınları.

White, Adam. (2018). *How to make a Wes Anderson Movie, by his trusted cinematographer Robert Yeoman*. <https://www.telegraph.co.uk/films/0/make-wes-anderson-movie-trusted-cinematographer-robert-yeoman/> adresinden elde edildi. Erişim Tarihi: 28.06.2019

Wiegand, C. (2011). *Fransız Yeni Dalga Sineması*. (Çev. Serdar Günevi). İstanbul: Kalkedon Yayıncılık. (Özgün Çalışma, 2005).

Wollen, P. (2014). *Sinemada Göstergeler Ve Anlam*. (Çev. Zafer Aracagök ve Bülent Doğan). İstanbul: Metis Yayıncılık. (Özgün Çalışma, 1969).

## TEŞEKKÜR

Sinemayı çok seven, danışmanım olmanın ötesinde TV’de sinema programı yaptığımız, beni tez sürecinde daha iyi olmam için olumlu anlamda yönlendiren danışmanım Sayın Prof Dr. Lale KABADAYI’ya;  
Tez sürecimde dersini aldığım fakülte hocalarıma;  
Her sorulan soruyu sakinlikle ve ilgiyle yanıtlayan iyi kalpli bölüm sekreterimiz Nazan AKÇAN’a;  
Tez sürecimde ve hayatımın her anında yanımda olan hayat arkadaşım sevgili eşim Deniz ALTUN’a teşekkür ederim.

ENGİN ALTUN  
İZMİR/2019

## ÖZGEÇMİŞ

24 Ocak 1988’de İstanbul’da doğdu. İlköğretim ve lise yıllarını birçok farklı okulda okuduktan sonra 2007 yılında İzmir Yaşar Üniversitesi yüzde yüz burslu Radyo, Sinema ve Tv lisans eğitimine başladı. Bu süreçte okulun Medya Merkezi’nde staj yaparken, birkaç kısa film ve kısa belgesel çekti. 2010 yazında İstanbul Kala Film’de staj yaptı. 2012 yılında İstanbul 6. Kristal Klaket Film Yarışması’nda “Kukla” isimli kısa belgeseliyle finalist oldu. 2014’te girmiş olduğu İzmir Devlet Tiyatrosu’nda Görüntü Birimi Sorumlusu olarak çalışmaya devam etmekte ve haftada bir gün Kısa Film Kulübü’nü kurduğu Mev Özel Güzelbahçe Koleji’nde lise öğrencileriyle film çalışmaları gerçekleştirmektedir. 2015 yılında Ege Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Radyo, Televizyon ve Sinema Bölümü’nde tezli yüksek lisans eğitimine başladı.