

T.C.
SELÇUK ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
RADYO TELEVİZYON ANABİLİM DALI

**SİNEMADA GÖRÜNTÜ DÜZENLEMESİNİN
ANLATIYA KATKISI
ÖRNEK: “TAKVA” FİLMİNİN RUH-BİLİMSEL
ÇÖZÜMLEMESİ**

Yüksek Lisans Tezi

DANIŞMAN
Doç. Dr. Aytekin CAN

HAZIRLAYAN
Serdar SABUNCU
054223001005

KONYA 2010



T.C.
SELÇUK ÜNİVERSİTESİ
Sosyal Bilimler Enstitüsü Müdürlüğü



Bilimsel Etik Sayfası

Bu tezin proje safhasından sonuçlanmasına kadarki bütün süreçlerde bilimsel etiğe ve akademik kurallara özenle riayet edildiğini, tez içindeki bütün bilgilerin etik davranış ve akademik kurallar çerçevesinde elde edilerek sunulduğunu, ayrıca tez yazım kurallarına uygun olarak hazırlanan bu çalışmada başkalarının eserlerinden yararlanılması durumunda bilimsel kurallara uygun olarak atıf yapıldığını bildiririm.

Öğrencinin Adı Soyadı
(İmza)



T.C.
SELÇUK ÜNİVERSİTESİ
Sosyal Bilimler Enstitüsü Müdürlüğü



Yüksek Lisans Tezi Kabul Formu

Serdar SABUNCU tarafından hazırlanan “Sinemada Görüntü Düzenlemesinin Anlatıya Katkısı Örnek: *Takva* Filminin Ruh Bilimsel Çözümlemesi” başlıklı bu çalışma 17/09/2010 tarihinde yapılan savunma sınavı sonucunda oybirliği ile başarılı bulunarak, jürimiz tarafından yüksek lisans tezi olarak kabul edilmiştir.

Ünvanı, Adı Soyadı	Başkan	İmza
Ünvanı, Adı Soyadı	Üye	İmza
Ünvanı, Adı Soyadı	Üye	İmza



T.C.
SELÇUK ÜNİVERSİTESİ
Sosyal Bilimler Enstitüsü Müdürlüğü



Öğrencinin	Adı Soyadı	Serdar Sabuncu	Numarası 054223001005
	Ana Bilim / Bilim Dalı	Radyo Televizyon / Radyo Televizyon	
	Danışmanı	Doç. Dr. Aytekin Can	
Tezin Adı		Sinemada Görüntü Düzenlemesinin Anlatıya Katkısı Örnek: <i>Takva</i> Filminin Ruh Bilimsel Çözümlemesi	

Özet

Bu çalışmanın konusu, bir filmin yaratım sürecini açıklarken görüntü düzenlemesinin sinemasal anlatıma katkılarını bilimsel temellere dayandırarak açıklamak ve *Takva* filmini ruh-bilimsel açıdan değerlendirmektir. Bu çalışmanın amacı, film yapımı hakkında bilimsel veriler ortaya koyarak, ele aldığımız *Takva* filmini ruh-bilimsel açıdan incelemek, bu doğrultuda vardığımız sonuçla bundan sonraki bilimsel çalışmalara örnek olmaktır.

Savunma mekanizmaları, ego tarafından içgüdülerimizin kontrol edilmesi ve endişelerimizin savuşturulması yönünde kullanılmış çeşitli yöntemlerdir. Hepimiz bu mekanizmaları bilinçli ya da bilinçsiz kullanırız. Ancak bilinçli olarak kullandığımız azdır. Kitle iletişim araçlarının bize getirdiği pek çok insan ilişkisi, gördüğümüz ya da okuduğumuz çoğu kişilik, savunma mekanizmasının kavramları ile yorumlanabilir.

Türk sineması için bakir sayılabilecek bir konu olan inanç meselesini ele alan *Takva*, saf bir Müslüman olan Muharrem'i ne evliya gibi yüceltiyor ne de militan gibi gösteriyor. Böylece özellikle 11 Eylül sonrası dünyada ve irtica tartışmalarının yaşandığı Türkiye'de etkili olan, Müslümanlara yönelik genel olumsuz bakışın dışına çıkan bir yaklaşım sergiliyor. Ayrıca Türk sinemasında ilk kez dindar bir karakterin dünyası bu kadar derinlemesine bir bakışla perdeye yansıtılıyor. Filmin bir diğer başarısı ise Cumhuriyet ideolojisinin hep karşısında durduğu tarikat kurumlarının nasıl var olabildiğinin, yaşamlarını nasıl sürdürdüğünü bir hayli objektif bir yaklaşımla ortaya koymasındır. *Takva* kelime anlamıyla ve İslami açıdan ahlaki belirsizliğe sahip her davranıştan kaçınmayı emretme özelliğiyle kişiyi geleneksel olarak deneyimlenmemiş ve tanımlanmamış durumlardan sakınmaya çağırır. Böylelikle, *takva* kişinin yaşam sınırlarını muhafazakar gelenekselcilikle çizmiş olur. Nitekim Muharrem, modern dünyanın dışında, hem mekansal hem kültürel sınırları anne-babasının zamanının alışkanlıkları ve değerleri ile çizilmiş bir dünyada yalnız bir hayat sürmektedir.



T.C.
SELÇUK ÜNİVERSİTESİ
Sosyal Bilimler Enstitüsü Müdürlüğü



Öğrencinin	Adı Soyadı	Serdar Sabuncu	Numarası 054223001005
	Ana Bilim / Bilim Dalı	Radyo Televizyon / Radyo Televizyon	
	Danışmanı	Doç. Dr. Aytekin Can	
Tezin İngilizce Adı		Sample To Contribution Of Vision Composition In Cinema Upon Expression: Psychological Analysis Of The Movie <i>Takva</i>	

Summary

The subject of this study was to define the contribution of vision composition upon cinematic expression in scientific basis and to analyse the movie *Takva* according to psychology. The aim of this study was analysing the movie *Takva* according to psychology while introducing scientific data about movie making and to set an example for the next scientific researches according to the results.

Self-defencing mechanisms are various methods which is used by ego to control our instincts and to deflect anxiety. All of us use these mechanisms consciously or unconsciously. But we less use them consciously. Many human relations that collective communication tools present us and many personality that we see or read might be interpreted via concepts of self-defence systems.

Takva which has discussed a virgin subject like belief problem in Turkish cinema is presenting Muharrem which is a fine Muslim neither a saint nor militant. Thus, presenting the approach which is out of the general negative point of view for Muslims after September 11th. especially effective at Turkey in which reaction discussions occurred and the world. Furthermore as a first time a religious character's world is screening such deeply. Another success of the movie is introducing how religious paths are still existing and going on their life which the Republic ideology has always been against to in a very objective way. *Takva* invites the people to avoid traditionally unexperienced and undefined situations with its characteristic of commanding to avoid all behaviors which is ethically ambiguous. Thus, *takva* draws the borders of people's life in a conservative traditionalist way. In fact Muharrem was surviving his life alone and out of the modern world which the cultural and locational borders were drew by his parents according to habits and values of the time.

İÇİNDEKİLER

sayfa

BİLİMSEL ETİK SAYFASI	i
YÜKSEK LİSANS TEZİ KABUL FORMU	ii
ÖZET	iii
SUMMARY	iv
ŞEKİLLER LİSTESİ	vii
GİRİŞ	1
BİRİNCİ BÖLÜM	4
SİNEMADA GÖRÜNTÜ DÜZENLEMESİ	4
1. Kamera Açılırları	4
1.1. Konu Açısı	5
1.2. Kamera Yüksekliği	5
2. Kamera Açısı Tipleri	7
2.1. Nesnel Kamera Açılırları	8
2.2. Öznel Kamera Açılırları	9
2.3. Görüş Noktası Kamera Açılırları	10
3. Görüntü ve Sinemasal Hareket	11
3.1. Kamera Hareketi	11
3.2. Nesne Hareketi	12
3.3. Kurgu Hareketi	12
4. Kamera Hareketleri ve Amaçları	13
4.1. Kameranın Gövdesi İle Yapılan Hareketler (Çevrinme)	16
4.2. Kamera Ayağı İle Yapılan Hareketler (Kayma)	17
4.2.1. İleriye Doğru Derinlemesine Kaydırma	17
4.2.2. Geriye Doğru Derinlemesine Kaydırma	17
4.2.3. Dikey Kaydırma	18
4.2.4. Yatay Kaydırma	18
4.3. Kameranın Lensi İle Yapılan Hareketler (Optik Kaydırma)	18
5. Çekim ve Çekim Ölçekleri	19
5.1. Yakın Çekim	21
5.2. Orta Çekim	23
5.3. Uzak Çekim	24
6. Kurgu	24
7. Aydınlatma	27
7.1. Aydınlatmanın Dramatik Öge Olarak Kullanılması	29
7.1.1. Nesnel Öge Olarak Aydınlatma	29
7.1.2. Öznel Öge Olarak Aydınlatma	29
7.1.3. Psikolojik Durumların Belirtilmesi	29
7.2. Genel Aydınlatma Yöntemleri	30
7.2.1. Temel Işık	30
7.2.2. Anahtar Işık	30
7.2.3. Tepe Işığı	31
7.2.4. Dolgu Işığı	31
7.2.5. Kameo Aydınlatma	31
7.3. Aydınlatmanın Farklı Anlamları	32

İKİNCİ BÖLÜM.....	33
SİNEMA VE PSİKANALİZ.....	33
1. Psikanalizde Temel Kavramlar.....	33
Gerçeklik İlkesi ve Haz İlkesi	33
1.1. Bilinçaltı.....	34
1.2. İmgesel – Simgesel Gerçekler.....	36
1.3. Fantezi ve Haz.....	39
1.4. İd, Ego, Süper Ego	41
1.5. Savunma Mekanizmaları.....	42
1.5.1. Kararsızlık.....	43
1.5.2. Sakınma.....	43
1.5.3. Yalanlama ya da İnkâr.....	43
1.5.4. Düşkünlük.....	44
1.5.5. Kişiselleştirme.....	44
1.5.6. Yansıtma	44
1.5.7. Tepki Geliştirme.....	45
1.5.8. Engelleme	46
1.5.9. Bastırma	46
1.5.10. Mantıksallaştırma	48
1.5.11. Gerileme.....	48
1.5.12. Dönüştürme.....	50
1.5.13. Çözülme	50
1.5.14. Ödünleme.....	51
1.5.15. Hayal Kurma Yoluyla Avunma.....	51
1.5.16. Yer Değiştirme.....	52
ÜÇÜNCÜ BÖLÜM.....	54
TAKVA FİLMİNİN RUH – BİLİMSEL ÇÖZÜMLEMESİ.....	54
1. Araştırmanın Yöntemi	54
2. Bulgular ve Yorum.....	55
3. Filmin Öyküsü.....	55
3.1. Filmin Ana Karakterleri	56
3.1.1. Muharrem.....	56
3.1.2. Şeyh	56
3.1.3. Rauf.....	57
3.2. Filmin Yardımcı Karakterleri.....	57
3.3. Film Hakkında Genel Bilgiler.....	58
3.4. Filmin Aldığı Ödüller	58
4. <i>Takva</i> Filminin Ruh Bilimsel Çözümlemesi.....	59
5. <i>Takva</i> Filmindeki Savunma Mekanizmaları	67
5.1. Kararsızlık.....	67
5.2. Sakınma	76
5.3. Yalanlama ya da İnkâr	78
5.4. Düşkünlük.....	79
5.5. Kişileştirme	80
5.6. Yansıtma	82
5.7. Tepki Geliştirme	84
5.8. Engelleme	88
5.9. Bastırma.....	89
5.10. Mantıksallaştırma.....	90
5.11. Gerileme.....	90
SONUÇ	92
KAYNAKÇA.....	95

Şekiller Listesi

sayfa

Şekil-1: Şeyh'in Rauf'un şüphesini aldığı sahne.	68
Şekil-2: Şeyh'in, Muharrem'den dergahın mali işlerini yapmasını istediği sahne....	69
Şekil-3: Muharrem'in evden ayrılıp, dergaha yerleşmekte kararsız kaldığı sahne....	70
Şekil-4: Muharrem'in Rauf'la birlikte dergaha eşyalarını götürdüğü sahne.	71
Şekil-5: Tamirhanede rakı içen kiracı sahnesi.	72
Şekil-6: Rauf ile Muharrem'in içki içen kiracı sorununu konuştuğu sahne.	73
Şekil-7: Rauf ile Muharrem'in içki içen kiracı sorununu konuştuğu sahne.	73
Şekil-8: Muharrem'in; kocası hasta olan kadından kira almaya geldiği sahne.	75
Şekil-9: Şeyh ve Muharrem'in kira sorununu konuştukları sahne.	75
Şekil-10: Muharrem'in abdest almak için kalktığında Rauf ile karşılaştığı sahne.	77
Şekil-11: Muharrem'in Rauf'la, evlilik üzerine konuştuğu plan.	77
Şekil-12: Muharrem ile Rauf'un hesapları kontrol ettikleri sahne.	78
Şekil-13: Muharrem'in dergahta sürekli namaz kıldığı sahne.	79
Şekil-14: Muharrem'in, halvetin kapısından içeri giremediği sahne.	80
Şekil-15: Muharrem'in, Meczip Devran'ı dergahın avlusunda gördüğü sahne.	81
Şekil-16: Muharrem'in, Muhittin'e bağırdığı sahne.	82
Şekil-17: Muharrem'in, Muhittin'e tokat attığı sahne.	83
Şekil-18: Muharrem'in içki içen kiracının dükkanına kiralık yazısı astığı sahne.	84
Şekil-19: Muharrem'in, rüyalarındaki kızın Şeyh'in evine girdiğini gördüğü sahne.	85
Şekil-20: Muharrem'in elektrik idaresinde sıraya girmeden fatura ödediği sahne....	86
Şekil-21: Muharrem'in, Çaycı Ünal'a bağırdığı sahne.	87
Şekil-22: Muharrem'in Muhittin'i azarladığı sahne.	88
Şekil-23: Erol ve müteahhit arkadaşlarının, Muharrem'den çuval almaya geldikleri sahne.	89
Şekil-24: Muharrem'in halvetin önünde anne karnındaki cenin halini aldığı sahne.	91

Giriş

19. yüzyılın sonlarında, doğadaki devinimli bir olayın, eşit zaman aralıklarıyla özel bir şerit üzerine alınmış durağan görüntülerinin, büyütülüp, aynı zaman aralıklarıyla, bir beyaz perdeye yansıtılarak canlandırılması, kuşkusuz, insanlık tarihinin en önemli buluşlarından birisidir.

Bu buluşla insanlık egemenliği altına alamadığı zamana, belli bir olayla ilgili de olsa egemen olmuş, bu zaman kesitinde geçen olayı, gelecekte istediği bir zamanda, istediği kadar çok yerde, görsel ve işitsel olarak yinelemeyi başarmıştır.

Başlangıçta bu buluş, doğadaki gerçek olayları ve belgesel değeri olan gerçek görüntüleri saptamak amacını güdüyordu. Bu niteliğiyle bile insan yaşamının hemen her alanına girmesi, yararlı işlevler üstlenmesi olanaklıydı.

Ancak yaratıcı insan zekası bu olağanüstü buluşun içinde, gerçek ötesi sayılabilecek bir başka buluşu gerçekleştirdi. Daha sonra “sanatsal sinema” denilen bu buluş, belli bir zaman kesitinde geçen olaylara sonsuza kadar egemen olma yanında düşleri gerçekleştiren bir yeteneğe de sahip bulunuyordu. Sinemanın, düşleri gerçek yapan bu dalı, sanatsal sinemayı oluşturdu. O günden sonra da tüm dünya insanı için “sinema” sözcüğü hep “sanatsal sinema”yı akla getirdi.

Sanatsal sinema kısa zamanda, gerçeklik sinemasının önüne geçti. Hızla gelişti, yayıldı, tüm insanların günlük yaşamının bir parçası, yemek, içmek gibi doğal bir gereksinimi oldu.

Önce Avrupa'nın öncülüğünde gelişen sanatsal sinema, kısa zamanda öncülüğü güçlü sermayeye dayalı, atılımcı ve yenilikçi Amerikan sinemasına kaptırdı. Dünya için üreten ve tüm dünyayı bir pazar durumuna getiren, böylelikle parasal ve teknik açıdan hızla gelişen Amerikan sineması, rakipsiz bir duruma ulaştı.

Bir sanat eserinin biçimi, genellikle öykündüğü doğadaki biçimlerden, yaratıcısının ona kattığı, kendi nesnel varoluşunun dışındaki anlamıyla, imgesiyle ayrılır. Doğadaki bir çiçek ile, onun tuvaldeki, fotoğraftaki ya da sinema perdesindeki görüntüsü arasında, bu aktarmadan doğan fiziksel değişimlerden öte, temelde böyle bir fark vardır. Görüntüye rengin, üçüncü boyutun katılması gibi sinemada yapılmış olan ve hala sürdürülen gerçeğe benzerliği arttırma çabaları bu aktarmadan doğan fiziksel

değişimleri gittikçe daha aza indirebilir. Ancak, varoluşlarının dışında bir anlamdan yoksunluklarıyla doğadaki mükemmel biçimlerin bir sanat eseri sayılmaması gibi, eğer bu, aslına çok benzetilmiş güzel görüntüler, bütüne yönelik, sanatçının kafasında yaratılmış bir anlamın parçaları haline getirilmemişlerse, bir sanat eserinin doğmasına yetmeyeceklerdir. Diğer taraftan, doğadan alınmamış bile olsalar, bir özden, mesajdan yoksunsalar, onları bir sanat eseri olarak adlandırmak güçleşmektedir.

Sinemanın analizi, belki de diğer bütün sanatlarınkinden daha zordur. Doğuşundan günümüze sinema, diğer sanatlardan etkilenirken, onlardan alabildiğince de yararlanmışır. Çok yönlü bir sanat olması niteliğiyle sinemanın, değil kendisini, herhangi bir öğesini, örneğin bir kurguyu, kurgu temel birimi çekimi, çekimde rol oynayan unsurları incelerken bile Robert Bresson'un "sinema uçsuz bucaksızdır, henüz hiçbir şey yapılmamıştır" sözleri kulakları çınlatır.

Bu çalışmanın konusu, bir filmin yaratım sürecini açıklarken görüntü düzenlemesinin sinemasal anlatıma katkılarını bilimsel temellere dayandırarak açıklamak ve *Takva* filmini ruh-bilimsel açıdan değerlendirmektir.

Bu çalışmanın amacı, film yapımı hakkında bilimsel veriler ortaya koyarak, ele aldığımız *Takva* filmini ruh-bilimsel açıdan incelemek, bu doğrultuda vardığımız sonuçla bundan sonraki bilimsel çalışmalara örnek olmaktır.

Çalışmanın önemi, Türk Sineması'nın son dönemde uluslar arası festivallerde ilgi gören yapımlarından biri olan ve birçok uluslar arası festivalde ödül alan *Takva* filminin ruh-bilimsel verilere uygunluğu açısından değerlendirilmesi önemlidir. Yine bu çalışmada elde edilen sonuçlar ülkemizde bilimsel veriler göz önünde tutularak görüntü düzenlemesi ve bir film örneklemini üzerinden ruh-bilimsel çözümleme yapılması ve bunların filmin anlatımına olan katkılarının ortaya konması açısından önemlidir.

Çalışmanın varsayımı, bu çalışmada, *Takva* adlı filmin ruh-bilimsel kavramları uygun olarak kullandığı varsayılmıştır.

Bu çalışma *Takva* adlı sinema filminin ruh-bilimsel kavramlara uygunluğu açısından incelenmesi ile sınırlandırılmıştır.

Çalışmanın yöntemi, tez çalışmasının kuramsal bölümü, araştırma yöntemlerinde tarama modeline dayanmaktadır. Konular hakkında kaynak tarama yöntemi ile bilgi edinilmiş, uygulama bölümünde ise aldığımız örnek olan *Takva* adlı filmin görüntü analizi yapılarak incelenmiştir. İnceleme sırasında ele alınan sahneler ruh-bilimsel kavramlar ile anlatılmıştır.

Edinilen bilgiler düzenlenmiş ve bilgisayar ortamına taşınmıştır. İnceleme ve düzenlemeleri yapılarak, bazı sahneler, kuramsal bölüme uygun olarak yorumlanmıştır.

Çalışmanın evreni ve örnekleme, çalışmamız kapsamında işleyeceğimiz bir filmi ortaya çıkaran süreçler, görüntü düzenlemesi, çekim teknikleri, ruh-bilimsel temel kavramlar ana hatlarıyla tanımları ile birlikte ortaya konularak açıklanacaktır. Çalışmamızın evrenini sinema filmlerinin görüntü düzenlemesi ve ruh-bilimsel film çözümlemesi oluşturmaktadır. Örneklemini ise son dönemde Türk Sineması'nda üretilen filmler içerisinde ulusal ve uluslar arası festivallerde büyük başarılar kazanan yönetmenliğini Özer Kızıltan'ın yapımcılığını Yeni Sinemacılar'ın yaptığı *Takva* filmi oluşturmaktadır.

Çalışmada genelden özele gidilerek bir filmi ortaya çıkaran süreçler görüntü düzenlemesi ve çekim tekniklerinin etkisi merkeze alınarak incelenmiştir. Bu çalışma kapsamında birinci bölümde; bir filmin ortaya çıkış süreci yapım öncesi aşamasından başlanarak, yapım ve yapım sonrası da incelenirken ikinci bölümde; kamera açıları, kamera açısı tipleri, görüntü ve sinemasal hareket, kamera hareketleri ve amaçları, çekim ve çekim ölçekleri, kurgu ve kurguda noktalamanın filmde anlam yaratma üzerine etkisi ele alınmıştır. Üçüncü bölümde bir filmde uygulanan aydınlatma ve ses teknikleri kavramsal olarak tanımlanmış işlevsel özellikleri incelenmiştir. Çalışmanın son bölümünde ise *Takva* filmi ruh-bilimsel çözümleme yöntemiyle incelenmiş ve bu kavramları uygulamadaki başarısı değerlendirilmiştir.

BİRİNCİ BÖLÜM

SİNEMADA GÖRÜNTÜ DÜZENLEMESİ

Kendine has kurallarıyla görsel bir dile sahip olan sinema, sahip olduğu dille izleyicisine sadece bir konuyu anlatmakla yetinmez, aynı zamanda izleyicisini çeşitli yollarla etki altına alır. Bu etki daha çok bilinçaltına yönelen bir etkidir. Bu yüzden sinemada görüntü düzenlemesi önemlidir.

Filmin söylemini, olay örgüsü düzenleme taktikleriyle stil araçlarının kullanımı birlikte oluştururlar. Söylem ise anlatının dinamiğini, kurmaca dünyanın mantığını oluşturan olay örgüsünü, zaman ve mekan kullanımını, eksilteleri, anlatan ağızları kapsamanın ötesinde tüm sinematografik tekniklerin kullanılış tarzını da – aydınlatmadan çekim ölççeklerine, oyunculuktan müziğe – içermektedir. (Oluk, 2008: 108)

Bir sinema filminin olmazsa olmaz bölümlerinden olan kamera ve kurgu, şu şekilde açıklanabilir.

1. Kamera Açıları

Bir film pek çok çekimden oluşur. Her bir çekim, anlatımdaki o özel an içinde oyuncuların, dekorun ve devinimin izlenebilmesi için, kameranın en iyi konumda yerleştirilmesini gerektirir. Kameranın konumlandırılması çeşitli unsurlardan etkilenir. Kamera açılarının seçimi de dahil olmak üzere pek çok sorunun çözümüne, öykünün gereksinimlerinin akılcıl bir çözümlenmesi ile ulaşılabilir. Deneyimler sonucunda, kararlar neredeyse sezgisel olarak verilebilir. Kamera açısı, hem seyircinin bakış açısını; hem de her çekimde görülen alanı belirler (Mascelli, 2002: 13).

Kameranın yeni bir ortama geçişinde şu soruların yanıtlanması gerekir:

- Sahnenin bu bölümünü filme veya banda almak için en iyi bakış açısı nedir?
- Bu çekimde sahenin ne kadarının görüntüsü işlenmelidir.

Özenle seçilmiş bir kamera açısı öykünün dramatik izlenirliğini artırabilir. Bu nedenle yönetmenin öyküyü özümsemesi ve proje üzerinde iyi çalışması gerekmektedir. (Mascelli, 2002: 13)

Kamera açısının seçimi, hikayeyi anlatan kişinin perspektifi ile çok yakından ilişkilidir, yani anlatımın görüş açısıdır. “Tarafsız gözlemci bakış açısı” benimsenirse, film yapımcısı, kameranın gördüğü nesnenin olabildiğince dikkat çekmeyecek bir ışıktta görünmesini sağlayacak kamera açıları kullanmak zorundadır. En iyi açı, izleyici yönünden bir kişinin ya da hareketin en açık seçik ve belirgin biçimde görünmesini sağlayan açıdır. (Foss, 2009: 29)

Yönetmen, çekimden önce vermek istediği dramatik etkileri iyi bilmeli ve çekimleri buna göre yapmalıdır. Özellikle bu noktada iki önemli konuya özen göstermelidir:

1.1. Konu Açısı

Kamera yardımıyla üç boyutlu bir dünya iki boyutlu bir ekrana yansıtılır. Bu nedenle çekimin derinlik etkisinin elde edilebileceği bir açıdan yapılması gerekir. Bu derinlik etkisinin elde edilmesinde ışıklandırma, kamera ve oyuncu hareketleri ile benzeri olanaklardan da yararlanılabilir. Ancak asıl olan, çekim için uygun kamera açısının seçilebilmesidir. Örneğin, bir odada yapılan çekimde kamera, odanın iki duvarının da görülebileceği bir noktaya yerleştirilmeli ve odadaki eşya da mümkün olduğunca yüzeylerinin görülebileceği biçimde düzenlenmelidir (Gökçe, 1997: 156). Aynı şekilde perspektif elde etmek için bir bina dışarıdan çekiliyorsa, iki cephesinin de görülebileceği noktadan konu açısı belirlenmelidir.

1.2. Kamera Yüksekliği

Kameramanların sehpayı kuracağı zaman, eğer yönetmen özel bir kamera yüksekliği belirtmemişse psikolojik olarak kendi boyuyla orantılı bir yüksekliğe kurma alışkanlığı tespit edilmiştir. Kameraman sehpayı kurduğu kamera ile uzun zaman çekim yapacaksa veya uzun süre beklemek zorundaysa kamerayı genelde vizöre en kolay, eğilip bükülmeden bakabileceği boyuyla orantılı bir yükseklikte kurmaktadır. Üstelik bu şekilde davranan kameramanlarda alışkanlık haline geldiği de saptanmıştır. Bu yüksekliğe “tripodun (üçayak) psikolojik yüksekliği” denmektedir (<http://www.kameraarkasi.org>).

Kamera ile çekilen her görüntünün bir anlamı vardır. Bu psikolojik etkiler düşünüldüğünde, kamera karşısına geçen her kişi için istenilen etki yaratılmalı, bu

nedenle de kamera yüksekliği ayarlanmalıdır. İnsan değil de herhangi bir nesne bile çekilse bu geçerlidir. Kamera açısı her değiştirildiğinde bu göz önüne alınarak uygun yükseklik bulunmalıdır. Göz hizasında yapılan çekimlerde her şey olağan boyutunda gözüktür.

Göz düzeyi açısı, kameranın, çekimi yapılan ortalama boyda bir insanın göz düzeyine göre ayarlanmasıdır. Kameranın konuya göre daha yukarıda ya da daha aşığıda bulunduğu çekimlere göre daha az ilgi çekicidir. Nesnel çekimlerde genellikle bu düzeyden çekim yapılır. Dramatik amaçlar dışında, yakın çekimi alınan bir kişinin çekimi de mutlaka göz düzeyinde yapılmalı ve kişinin oturduğu ya da ayakta durduğu konuma göre kamera yüksekliği de ayarlanmalıdır. Oyuncunun doğrudan kameraya baktığı öznel çekimlerde de kamera bu yükseklikte olmalıdır. Karşılıklı oynayan iki oyuncu arasında boy ya da yükseklik farkı varsa, çekimler oyuncuların göz düzeylerine göre aşığı ya da yukarı doğru eğim verilmelidir. Eğer bir kişiyi çekerken kamera o kişinin gözü ile aynı yüksekliğe alındığında kiőisi televizyon karşısındaki seyircinin, gözünün içine bakarak konuşuyorsa onunla eşit demektir. Dramatik amaçlı çekimlerde ise kamera yüksekliği konunun yüksekliğine ve anlatılmak istenen ifadeye göre deđiőmektedir. Eğer çekilen kişinin göz hizasının daha altından çekim yapılırsa o kiőisi sizden kuvvetli, büyük, ulu, yüce, önemli bir konu anlatıyor demektir. Objektif, bunun tersi olan çekilen kişinin göz hizasının üstündeyse, izleyici tepeden baktığı izlenimi uyanır. Bu kiőisi izleyiciden zayıf, küçük, önemsiz anlamı ortaya çıkmaktadır. Normal olarak aşırı alçak ve yüksek bakış noktalarından kişilere bakılmayacağından, kamera eğimi aşırı ise etki gerçeğe uygun olmayacaktır. Böyle açılar özel olayları ya da öykünün önemli noktalarını sarsıcı şekilde vurgulamak için saklanmalıdır (Arijon, 1995: 80).

Üst açi kullanımında verilecek olan anlam; görüntülenecek olan nesne alçalı, hareketler yavaőladıđı için sıkıcılaőır. Görüntülenen insanlar yutulur gibidir. Üst açılar öznenin önemini azaltır. Bir insan yukarıdan güçsüz, zavallı anlamsız gibi algılanır. Bu, aynı zamanda karakterin kendi kendini küçümsemesidir. Kahramanın rakibiyle mücadele ettiği sahnelerdeki öznel çekimlerde üst açiya örnek oluşturur. Alt açi, üst açının tersi bir etkiye sahiptir. Alt açi ile görüntülenen kiőisi, güçlü algılanır, boyu daha uzun görünür, hareketleri hızlanır, özellikle şiddet sahnelerinde alt açi bir karıőıklık

yaratır. Alt açılar genellikle propaganda filmlerinde, korku, gerilim filmlerinde kahramanın belirginleştiği sahnelerde kullanılır (Güçhan, 1999: 27-28).

2. Kamera Açısı Tipleri

Sinemanın ilk yıllarında dramatik filmler, kamera önünde oynanan sahne eserleri gibi çekildi. Her şey sanki bir tiyatro sahnesinde geçiyormuş gibi izleniyordu. Tiyatroda seyirci sahnenin karşısında oturur ve sahnenin sağın-solunun, önünün-arkasının farkındadır. Yönler mekanda tüm oyun boyunca sabittir değişmez.

Kamera sadece seyircinin yerine geçti ve karşısındaki sahneye göre konumunu hiç değiştirmede. Evin giriş kapısı sağdaysa, hiç yer değiştirmede, hep sağda kaldı. Tren rayları batıya ulaşmak için sola doğru gidiyorsa, yön değiştirmede. Kamera yerinden kıpırdamadığı sürece, sahnedeki yön şemasında değişiklik yapmak imkanı yoktu. Film uzamı, üç boyutlu dünyanın iki boyutlu bir sahne çerçevesinin içine yansıtılmasından ibaretti; bu çerçeve sabit, kesin olarak sınırlandırılmış ve algısal derinlikten yoksundu. Bu basitlik yönteminden sıyrılıp çıkmak, film teknolojisinde büyük gelişmelere yol açtı. (Brown, 2008: 7)

Kimi Rönesans ressamlarının, tablolarının küçük bir modelini bir kutuya koyup bir delikten bakarak yapmaları gibi, ilk film yapımcıları da filmlerini çekmek için bir duvarı kamera için açık bırakılan kutu sahnelerden yararlanıyorlardı. Burada sahnelenen aksiyonlar sabit bir uzaklıktan tek bir bakış noktasından çekiliyordu. Kamera hareketsizdi, perspektifte doğal olarak değişmiyordu. Aralarındaki tek fark görüntülerin hareketli olmasıydı. (Demir, 1994: 109) Ancak 1930-1945 arasında stüdyolar filmlerin konularını ve biçimlerini denetim altında tutuyordu. Bu dönemde gangster filmleri ve müzikaller gözdeydi. Alıcı deviniyor, ama yalnızca kahramanları vurgulamak için. Renk ya da alıcı devinimi dramatik etki yaratmak için değil, starları vurgulamak için kullanılıyordu. (Büker, 2009: 83)

Gerçeklik insanoğlu için tükenmez bir anlam kaynağı olarak var olmaktadır. Biz, şu ya da bu şekilde ilgilendiklerimizi seçerek bir anlam yaratırız. Sinema salonunda birisi bize dünyanın şu ya da bu parçasına bak demektedir. Üstüne üstlük bir de ‘anamlı’ bir şekilde bakmamızı istemektedir. Bizler dünyadaki bir duyum

içinde bulunurken başka birisi kendine özgü tarzı ile gerçekliği değil dünyanın kendine göre gerçeklik düşüncesini bize sunmaktadır. (Andrew, 2007: 217)

Tiyatrodan farklı olarak sinema bir sahneyi meydana getiren tüm ayrıntıları, birbirinden çok farklı açılardan ve uzaklıklardan görme imkanına kavuşturur. Burada alıcı doğrudan doğruya seyircinin gözlerinin yerine geçmektedir. (Ünal, 2008: 200)

2.1. Nesnel Kamera Açılı

Nesnel kamera açısı, olayı tarafsız bir bakış noktasında görüntüler (Kafalı, 1993: 167). Nesnel kamera açısı aynı zamanda yönetmenin gözüdür. Ama izleyici yönetmeni görmediği için tanrısal göz olarak algılanır. İzleyici tanrısal göz konumuna kendini geçirir.

Nesnel kamera, görüntüyü, kenar bakış açısından filme alır. İzleyici, filmi sanki konuya hakim ama görünmeyen bir başka kişinin gözlerinden filmi izler. Konuya müdahale etmeyen sadece kulak misafiri diye tabir edebileceğimiz ortamdan izleyiciye olaylar aktarılır. Burada amaç tamamen objektif bir bakış açısıyla ekranda oynayanı perdenin karşısına iletmek olmalıdır (Mascelli, 2002: 15).

Nesnel kameranın kullanıldığı çekimlerde ya da sahnelerde yer alan kişiler bu kameranın varlığından habersiz gibi davranırlar. Seyircinin de aynı durumda olması gerekir. İyi kullanılmadığı takdirde, seyircinin dikkati elinde olmayan nedenlerle kameranın varlığı üzerine toplanırsa, hikâyenin havası bozulur (Öngören, 1976: 22). Bu, Aristoteles'in Poetika adlı eserinde söz ettiği mimesisin sağladığı bilinçaltı özdeşleşme havasıdır. Aristoteles'e göre bütün sanatlar gerçeği taklit (mimesis) eder. Bu taklit; ritm, söz ya da harmoni aracılığıyla gerçekleşir (Aristoteles, 2009: 11). Böylece, izleyici filmin veya oyunun zaman ve mekanına geçerek karakterlerle özdeşleşir, bilincin alanından çıkarak, bilinçdışı algılama yapar. Yönetmen eğer bilinçdışı algılama istiyorsa izleyicinin dikkatini çekecek hiçbir sinematografik uygulama yapmaz. Ama yönetmen izleyicinin filmi bilinçli algılamasını istiyorsa her türlü dikkat çekme (yabancılaştırma efekti) uygulamasına başvurabilir. Bu başvuru filmi klasik anlatı yapısından çıkarıp modern anlatı yapısına doğru götürür (Oluk, 2008: 168-175).

Nesnel kamera açıları kişiliksizdir. Çekimi yapılan kişiler ortada kamera yokmuş gibi davranırlar; objektife bakmamalıdır. Konulu filmlerin çoğu bu tip kamera açısıyla çekilir.

2.2. Öznel Kamera Açıları

Kamera öznel olarak kullanıldığında, kişisel bir bakış açısından çekim yapılıyor demektir. İzleyici olayları ya kendi gözüyle görür ya da gösteride yer alan bir kişiyle yer değiştirip onun gözüyle görüyor durumdadır. Bu tür bir kamera çalışmasıyla izleyici örneğin bir müzeyi gezebilir ya da olayı, gösteri içinde daha önce kendisine tanıtılmış belli bir kişinin gözüyle izleyebilir (Mascelli, 1997: 155).

Öznel kamera açısında izleyici filmin içerisine yerleştirilir ve sanki konunun içinde bir karakteri oynuyormuş ve onun gözleriyle görüyormuş gibi bir izlenim yaratılmaya çalışılır.

Nesnel olarak filme alınmış bir görüntüye birdenbire katılan öznel çekimler seyircilerin katılımını ve ilgisini artırır.

Öznel bir çekim nesnel bir sekans içine monte edildiğinde pek az çekim ve kurgu sorunu yaşanır; bir kişi olsun ya da olmasın, seyircinin kendisini kiminle özdeşleştirebileceği gösterilmiş olur (Mascelli, 2002: 18). Seyirci genellikle kahramanlarla ya da iyi karakterle özdeşleştirilir.

Bunun yanında, öznel kamera kullanıldığı zaman bazı zorluklar ortaya çıkar. Çünkü bir insanın gözü yerine geçen kameranın çeşitli ve çok zor hareketler yapması ve birbirinden değişik kamera açılarının kullanılması gerekir. Çünkü insan gözünün bütün yeteneklerini sergileyebilmelidir. Bu nedenle, bir film içinde öznel kamerayı uzun süre kullanmak bir hayli zordur. Ayrıca bir karakterle ilgili hep öznel çekim uygulanırsa, izleyici karakteri göremez. İşin bir başka zor tarafı da kahramanlardan birinin yerini alan kameraya diğer kahramanların bakarak konuşmaları ve bu öznel kameraya doğru bazı hareketler yapmalarıdır.

Örneğin kameranın yerini aldığı kahramana bir yumruk atmak gerekiyor. Yumruğu atacak olan kişi elini kameraya doğru savurması gerekecektir. Fakat böyle hareketler önemli dramatik sahnelerin yaratılmasına da yol açabilir.

Dolayısıyla öznel kamerayı gereken yerlerde rahatlıkla kullanmaktan da kaçınılmamalıdır.

2.3. Görüş Noktası Kamera Açıları

Tıpkı anlatı gibi, görüş noktası da sinemanın edebi ve görsel sanatlarla paylaştığı bir diğer kavramdır. Görüş noktası, geniş anlamda, bir şeyin görüldüğü konumu simgeler. Bunun anlamı ne gördüğümüzü belirleyen şeyin görüş noktası olduğudur. Temelde, görüş noktası tamamen fizikseldir. Sokağın karşısındaki bir eve ilişkin görüş noktam, evimin çatısından bakıyorsam farklı, giriş katındaki pencereden bakıyorsam farklıdır. Daha ayrıntılı bir tanımlamayla, görüş noktası fiziksel olabileceği gibi kültürel de. (Corrigan, 2007: 67)

Görüş noktası kamera açıları sahneyi belirli bir oyuncunun bakış açısından kaydeder. İzleyicinin salonda durduğu açıdan çekiyormuş gibidir. Görüş noktası nesnel bir açıdır, ama öznel ve nesnel açıları arasında yer aldığı için ayrı bir sınıflandırma altına yerleştirilmesi ve ayrıca incelenmesi gerekmektedir (Gökçe, 1997: 155).

Bir görüş noktası çekimi, bir nesnel çekimin bir öznel çekime yaklaşabileceği kadar yakındır. Kamera öznel bir oyuncunun (bakış açısı görüntülenecek olan oyuncunun) yanına yerleştirilir ve böylece seyirciye perde dışındaki bu oyuncuyla sanki yanak yanağa duruyormuş hissi verir. Öznel çekimde kamera perdedeki oyuncunun yerini tutarken, bu çekimde filmi izleyen kişi olayları bu oyuncunun gözüyle görmez. Olayları bu oyuncunun bakış açısından sanki onun yanında duruyormuş gibi görür. Böylece kamera filme katılımda bulunmayan, görünmeyen bir gözlemci konumunda olduğu için kamera açısı nesnel kalır. Bakış açısı görüntülenmekte olan oyuncuya bakan ekrandaki bir oyuncu, doğrudan merceğe bakmak yerine, kameranın biraz kenarına doğru bakar.

Kısaca, “Bakış açıları bir olayı ya da sahneyi belli bir oyuncunun bakış noktasından çeker. Kamera, bakış açısı kullanılmak istenilen oyuncunun yanına yerleştirilir ve böylece izleyicide, bu oyuncuyla yan yana duruyormuş izlenimi bırakılır, izleyici olayı, öznel çekimlerde olduğu gibi oyuncunun gözüyle görmez, fakat oyuncunun bakış açısından görür. Öznel açılara çok benzerse de aslında nesnel bir açı tipidir. Bakış açısı,

izleyicinin olaylarla daha yakından ilgilenmesi istenildiğinde kullanılır.” (Gökçe, 1997: 156)

3. Görüntü ve Sinemasal Hareket

Görüntü, herhangi bir nesnenin mercek gibi araçlarla oluşturulan resmi veya herhangi bir nesnenin ışık olayları sonucu elde edilen resmidir. Aynı zamanda bir film üzerinde, bir senaryo dahilinde sıralanmış olayları gösterici yardımıyla seyircinin izleyeceği şekilde görüntülüğe ardarda düşürülmesi sonucunda hareketin yeniden kurgulanması ile ortaya çıkan görünüş veya hareketli resimlerin oluşturduğu bütündür (Özön, 2000: 319).

Görüntü, belirli bir içeriği aktaran en küçük anlam birimidir. Perdede görülen nesne ile gerçek dünyadaki nesne birbirinden farklı görünmektedir. Bu asıl olay yönetmenle ilgili olduğundan, bazen yönetmen gerçekliği çok az değiştirmekte ve bazen seyircinin anlamadığı gerçekliğin boyutlarını aşmaktadır. Yönetmen, görüntüdeki nesnelere kendi öznel yapısına göre belirli açıdan ve ışık oyunları ile yansıtmaktadır. Yani bir anlamda perdeye yansıyanlar yönetmenin bakış açısını ortaya çıkarmaktadır. Sinemada yönetmen, seçtiği görüntü parçalarını, seyirciyi etkilemek ve seyircinin dikkatini ilgi merkezine toplayarak göze hoş görünmesini sağlamak amacıyla düzenleyerek özenle seçmektedir. Bu bakımdan da görüntünün temel ögesi kompozisyonudur. Her kompozisyonun bir ilgi merkezi olacağından, yönetmenin amacı da seyircinin dikkatini buraya çekmek olmalıdır (İlgaz, 1997: 23).

Görüntü ve hareket birbirinden ayrılmayan iki ögedir. Filmin tanımı hareket halindeki görüntü veya görüntünün hareketi olarak yapılırsa, bu iki ögenin birbirinden ayrılmadığı ortaya çıkar (Onaran, 1986: 31).

Bu açıklamaların doğrultusunda televizyon ve sinema yapımlarında üç farklı hareketten sözedilebilir.

3.1. Kamera Hareketi

Kameranın statik nesne ya da kişilere doğru yaptığı yaklaşma, uzaklaşma ya da yanlarından geçme hareketidir. Bu hareket de kendi içinde şöyle gruplanabilir:

a. Çevrinme

- b. Kayma
- c. Optik Kayma (Arijon, 1996: 381).

3.2. Nesne Hareketi

İnsan ya da nesnelerin kamera önündeki hareketleridir. (Arijon, 1996: 381) Klasik anlatı sineması ‘Kapalı Çerçeve’ yapısını kullanır. Kapalı kompozisyon ilkesi, çerçeve içinde hareket eden nesne ya da figürün, çerçeve dışına çıkmasına veya bakmasına izin vermeden, kamera ile takip edilmesini gerektirir. Nesne kameranın bakışından kaçamaz, çerçevenin dışına çıkıp tekrar giremez. Kamera, hareketi pan, tilt, kaydırma vb. yöntemler kullanılarak takip edip, gerekirse yeniden çerçeveleme yapabilir. Açık kompozisyon anlayışında ise hareketin ve hareketin öznesinin, kameranın gözünden kaçmasına, çerçeve dışına çıkmasına, sonra tekrar çerçeveye girmesine izin verilir. Burada kameranın hareket üzerindeki gözetleyici işlevi gevşer, kamera aksiyonu serbest bırakır, mutlaka aksiyonun kamera önünde akması şartını koşmaz (Mascelli, 2002: 22).

3.3. Kurgu Hareketi

Çekimlerin kurgu aşamasında ritim ve anlama göre geçişlerle birleştirilmesinden kaynaklanan harekettir.

Mekanın ve zamanın parçalanıp yeniden birleştirilmesi demek olan kurgu işleminde, somut nesnelere aracılığıyla soyut olan duygu ve kavramları anlatabilmek mümkün hale gelmiş, sinema bir dilyetisi olma vasfını kazanmıştır. Sinemada kurgu, söylemi üreten onu biçimlendiren en önemli araçtır. Öykü anlatma konusundaki yeteneğini sinemaya kazandıran kurgudur. Bir filmin çekimlerinin bir araya getirilmesi işini karşılayan sözcük Amerika’da ‘cutting’ ya da ‘editing’, Avrupa’da ‘montage’dır. Kurgu konusunda da Avrupa ile Amerika arasında tutum farklılığı vardır. Avrupa’da kurgu bir sentez, parçaları birleştirme süreci olarak anlaşılırken; Amerika’da istenmeyen parçaların kesilip atıldığı, ham malzemenin kesme işleminden sonra düzenlendiği süreç olarak anlaşılır (Oluk, 2008: 123)

Montaj, çarpışma aracılığıyla çekimlerin birbirinin içine geçmesini sağlayarak pepyeni bir yapı oluşturur. Montaj, çekimlerin kimliklerini yitirip, farklı bir amaç için şekillendiği ortamdır. Bu nedenle, çekim montaja dahil edildikten sonra,

yansıttığı imgenin kimliğinden sıyrılıp kurgulamayla ulaşılabilecek olan bütünün içinde bir belirlenim kazanır. Bununla birlikte her çekim kendinden önceki ve sonraki girdiği ilişik sonucunda izleyicide bir düşünce ya da ani etki yaratır. Kısacası, montajın yeni bir düşünce doğurması, imgelerin çarpıcı bir şekilde sunumuyla gerçekleşir. (Eisenstein, 1999)

Kurgu bir dramaturjidir, kurgu bir ritmdir. Fakat ritm ve dramaturji, sinemadan binlerce yıl önce mevcut olan diğer sanatların da özünü oluşturmuştur. (Sokolov, 2007: 13)

Kabul etmekte zorlanılan değişimler ne çok hafif ne de çok keskin olanlardır: Bütün bedeni gösteren bir ana çekimden ayak bileklerinden kesilmiş yeni bir çekime kesme yapıldığında bir şeyin değiştiği anlaşılır, ama bu değişim bağlamı yeniden gözden geçirilecek kadar büyük değildir: Görüntüdeki değişim ne hareket ne de bağlamdadır, bu iki düşüncenin çarpışması rahatsız edici zihinsel bir karmaşa – sıçrama- yaratır. Bu yüzyılın başlarında bazı kesmelerin işe yaradığının keşfedilmesi çabucak filmlerin kesintili şekilde çekilebileceği fikrini ortaya çıkardı. Bu sinemasal anlamda uçağın keşfi gibi bir durumdu. Pratik olarak filmler artık zamana ve mekana bağlı kalmak zorunda değildiler. (Murch, 2007: 6)

4. Kamera Hareketleri ve Amaçları

Görüntüyü elde eden kamera, sadece gerçek yaşamdaki olayları çerçeveleyerek izleyiciye sunmaz. O çerçevenin içine olayların gerçeklik boyutunu da katarak görüntülerin inandırıcı olmasını sağlar. Bu yüzden birçok insan, izlediği televizyon görüntülerine karşı anında duygusal tepkiler vermektedir (Kars, 2003: 110).

Hareketli görüntüler hareketsiz olanlardan daha ilgi çekicidir ve akıcılık yaratırlar. Görüntü hareketliliği kamera açıları ve çekim ölçekleriyle yaratılabileceği gibi, kameranın hareketsiz olması gereken çekimlerde, kamera önündeki kişi ya da nesnelerin hareketli olması ilgiyi yükseltir (Kars, 2003: 109).

Perdede görülen bir hareketin yönü, gücü, hızı, sürekliliği ve zamanı vardır. Genellikle çok sayıdaki hareket, enerji, telaş, heyecan ya da şiddet duygusu yaratır. Hareketin çok az ya da hiç olmadığı durumda sessizlik, sıkıntı, hüznün, ciddiyet ya da tam tersine, sahnenin iç anlamına bağlı olarak güçlü, duygusal bir ortamın geçici

olarak tüm aktiviteyi durdurduğu izlenimi doğabilir. Hareket genellikle konuşma çizgisine bağlı olarak gelişir. Eğer hareket konuşmayı öne çıkarırsa, hareket önem kazanır.(Arijon, 1995: 423)

Bir yapımda kamera hareketleri olayın örgüsünü tamamlamak açısından çok önemlidir. Konu bütünlüğü yerine göre bir çevrinme veya zoom hareketiyle tamamlanabilmektedir.

Tabii bütün bunlar anlamlı, eksiksiz ve kesintisiz kamera hareketleriyle gerçekleşebilmektedir. Gelişen yapım teknolojileriyle birlikte kamera hareketlerini daha estetik, daha anlamlı ve kolay yapabilen aletler üretilmiştir. Örneğin bir steady cam (insanın ergonomik yapısından kaynaklanan yürüme sırasındaki sarsıntıların kameraya yansımaları engelleyen araç) ile daha etkili takip ve kovalamaca sahnesi, Jimmy jeep (bir dolly üzerine monte edilen terazi şeklindeki ve arka tarafında denge ağırlıkları bulunan, ön tarafındaki tablada ise kameranın monte edildiği asistanın ve kameramanın oturduğu sehpa bulduğu üretilmiş amacına göre belirli bir mesafe yükselebilen ve alçalabilen mekanik cihaz) ile konunun işlendiği dekor veya mekan ile oyuncular arasındaki bağlantı, bir şaryo (kameranın yatay düzlemde hareket etmesini sağlamak amaçlı, bozuk ve eğri zeminde raylar yardımı ile bir düzlem hazırlayarak kameranın sarsılmadan ve düzgün hareket etmesini sağlayan sistem) hareketi ile panoramik sahneler çok daha estetik ve daha kolay kayda alınabilmektedir.

Klasik anlatı filmlerinde kamera hareketlerinin yapılması sırasında uyulması gereken bazı kurallar vardır: Kamera hareketleri izleyici tarafından fark edilmemeli, izleyici olayı takip ediyormuş gibi izleyiciye göz hilesi yapılarak diğer bir olaya kamera hareket ettirilmelidir. Eğer kamera hareketi izleyicinin gözüne çarparsa bu hareket başarılı bir kamera hareketi olmaz. Bu başarısızlık; daha çok klasik anlatı sineması için geçerlidir, kendi anlatım kalıplarını geliştiren çoğu modern anlatı yöntemlerini benimsemiş filmlerde kamera hareketlerinin gözü rahatsız edecek şekilde kullanıldığı örnekler de oldukça çoktur. İzleyici kamera hareketinin bilincine vardığı an, yaratılmak istenen sinematik ortam ile seyirci arasında başka bir varlığın olduğu sezilenecek ve izleyici bu algıdan sonra kameranın ne yaptığını keşfetmeye

çalışacaktır (Kafalı, 1993: 192). Bu da izleyicinin bilinç durumuna geri döndüğünün göstergesidir.

Bu uygulamanın yanında ticari olmayan bazı deneysel çalışmalarda, kamera hareketlerinin izleyici tarafından farkına varılması önemsizdir. Bu çalışmalarda kamera hareketleri istenildiği gibi kullanılır. Kamera, bir tekerlekli sandalye üzerine oturtulup sokak çekimleri öznel açıdan verilebilir ya da 360 derecelik çevrilmeler yapılabilir. Bununla birlikte bu tip kullanım, ticari amaçlı yapımlarda kullanılmamaktadır. (Biryıldız, 1998: 89)

Kompozisyona anlam kazandırıp canlılık verebilmek amacıyla yapılan hareket görüntüye de büyük bir dinamizm, akıcılık ve denge sağlar. Hareket, nesnenin görünür gücünü etkileyerek görsel önemini artırır. Birçok hareket filmi (action film) hiçbir dramatik örgü olmadan sonsuz oto takipleri, damlarda koşuşturmalar, evlere ve duvarlara sayısız tırmanmalar vb., gibi basit hareketlerden oluşur. (Foss, 1994: 29)

Kamera hareketlerinde yönetmenin amacı, seyirciyi olayın içerisinde tutmak olmalıdır. Bu sebeple kamera hareketleri yerinde ve zamanında, gerektiği kadar kullanılmalıdır. Kamera hareketleri seyirciyi sıkacak kadar uzun olmamalıdır.

Yönetmen, seyircinin ilgisini sürekli uyanık tutmak amacıyla bir yandan dramatik yoğunluğu yüksek gerilimli anlar yaratırken, diğer yandan da seyirciyi rahatlatacak, onları yeni bir gerilime hazırlayacak ortamlar hazırlar. Bunu da çekimlerin uzunluğunu denetleyerek yapar. Ancak burada kesme ya da kamera hareketleri arasında bir seçim yapmak durumundadır. Bu seçimde de tek ölçü sahnenin ruhsal yapısıdır. Kamera hareketleri ile yapılan çekimler perde zamanını uzunca süre kullandığından, sahnenin dinamizmini yavaşlatma, akış hızını kesme eğilimindedir. Eğer son çekimlerin doğası dinamik, ve güçlü ise; örneğin bir çevirme hareketi bu ritmi sürdürmede kullanışsızdır. Kullanıldığında ise sahnenin atmosferinde bir değişim ve rahatlama sağladığı gibi, zamanda da bir durgunlaşma izleniminin doğmasına neden olur. Oysa hareketli nesne ya da figürleri izleme çekimleri bakış noktasının çevirme, kayma, dikey yükseliş ve alçalışlarla ve optik kayma hareketleriyle sürekli değişmesi nedeniyle perde zamanını uzunca süre kullanmalarına, aksiyonun yavaş gelişimine neden olmalarına karşın çekici de olabilirler (Demir, 1994: 50-51-52).

4.1. Kameranın Gövdesi İle Yapılan Hareketler (Çevrinme)

Bu tür kamera hareketlerine panoramik hareketler de denilmektedir.

Yatay panoramik hareketler; kameranın kafasının sağa sola çevrilmesidir. Omuzda veya herhangi bir tripodun üzerinde yapılabilir. Tracking hareketiyle karıştırılmamalıdır. Panorama kelimesinden gelir. Terminolojide kısaca pan diye geçer. (Canikligil, 2007: 85)

Panların; kesintisiz ve sarsıntısız yapılması çok önemlidir. Özellikle, yatay panoramik hareketlerin mekanı veya birden çok oyuncunun ya da nesnenin belirtilmesinde kullanılır. Gerilim veya kavgalı diyalog sahnelerinde, bağırarak karakterlere sırasıyla pan yapılarak daha fazla dramatik etki yaratılabilmektedir. (Büker, 1991: 130)

Gözün, bir resmi soldan sağa doğru okumaya yönelmesinden beri, bu doğrultuda yapılan fiziksel hareketler psikolojik olarak doğal görünür. Sinemacılar bu uzlaşmış eğilimi, dramatik düşünceyi kuvvetlendirmek için kullanırlar. Soldan sağa doğru yapılan hareketler doğal gelirken, sağdan sola doğru olanlar ise rahatsız edici ve tanımlanamaz olur (Güçhan, 1999: 33-34).

Çevrinme hareketi kamerayla olabileceği gibi, sanki oyundaki bir oyuncunun gözüymüş gibi etrafı tarama yöntemiyle de gerçekleştirilebilir. Bu durumda olaya öznel bir yorum katılmış olur. Çünkü oyuncu yerine geçen kamera oyuncunun duyu ve hislerine göre olayı yorumlamasına yardımcı olacaktır. (Büker, 1991: 125)

Ayrıca pan hareketi, çerçeve içindeki oyuncuları, nesnelere, ya da aksiyonu takip amacıyla da kullanılır. Bu şekilde izleyicinin gözüymüş gibi aksiyon takip edilmiş olur.

Dikey panoramik hareketler ise; çevrinme hareketinin yukarıdan aşağıya; ya da aşağıdan yukarıya doğru yapılmasıdır. Televizyon dilinde bu hareketin adı "tilt"tir.

Tiltler de, karakterle ilgili kamera hareketleridir. Karakteri tanımaya yönelik çevrinmelerdir.

Dikey hareketler, gözün doğal hareketlerine uygundur, süzülerek uçmayı, özgürlüğü çağırır, gücü, otoriteyi ve isteği belirtir. Yukarıdan aşağıya doğru

hareketler, keder, acı, ölüm, depresyon, kusur, kısılmışlık, ezilmişlik gibi tam tersi duyguları ifade eder (Güçhan, 1999: 33).

4.2. Kamera Ayağı İle Yapılan Hareketler (Kayma)

Bu tip hareketlere kaydırma hareketleri de denilmektedir. Kaydırma hareketleri dolly, şaryo veya jimmy jeep gibi özel aksesuarlarla yapılabilmektedir.

Kayma hareketleri, insan başka bir boyuta girmiş gibi ya da; başka bir boyuttan ayrılıyormuş duygusunu verir. Çünkü insanlar ve nesnelere, perdenin kenarından akar. Kaydırma hareketlerinde kameranın merceği aynı kaldığı için, görüntünün açısı değişmez, yalnızca izleyicinin görüş açısı değişir. Bunda dolayı kayma hareketleri izleyiciyi doğal bir biçimde olayın içine sokabilir. (Büker, 1991: 128)

Kamera ayaklarıyla yapılan hareketleri de birkaç şekilde inceleyebiliriz.

4.2.1. İleriye Doğru Derinlemesine Kaydırma

Kameranın uzak bir plandan yakın bir plana doğru ilerlemesidir. Bu tip çekimler özellikle nesnel kamera açılarında yavaş hareketler olduğunda, yapıma bir devinim kazandırarak; filmin o sahnesini sıkıcılıktan arındırır.

Bir çok film girişi, ilgiyi bir eşya veya kişi üzerine çekinceye kadar bu tür kaydırma ile ekrana yansıtılır. Psikolojik bakımdan, insanları, anılara ya da rüyalara sevk ederek, kişiliklerin iç alemlerine sokar. Subjektif olarak bir kişinin ne gördüğünü izleyiciye bildirir (Onaran, 1999, 26).

4.2.2. Geriye Doğru Derinlemesine Kaydırma

Kameranın yakın bir plandan uzak bir plana doğru gerilemesidir.

Kameradan uzaklaşan hareketler, yoğunluk ve gerilim azalır. Seyirciden uzaklaşan kötü adam, gerilimin yok olmasına neden olur. Seyirci kendini emniyette hisseder. Kameraya doğru hareketler, genellikle kuvvetli, iddia edici ve güven vericidir, kameradan uzaklaşan hareketler, güçsüz, korkak, güçsüz ve kuşkulu görülür (Güçhan, 1999: 34).

4.2.3. Dikey Kaydırma

Bu tür nesnel kaydırmalar için özellikle son zamanlarda çeşitli aksesuarlar geliştirilmiştir. Jimmy Jeep bunlara en yaygın örnektir. Bu tür kaydırmalarda kamera bir platform üzerinde yükseltilebilir ya da alçaltılabilir.

Yatan ya da oturan bir oyuncu ayağa kalkarken, basamakları çıkarken, bir halata tırmanırken ya da bir araç yardımıyla yukarıya çıkartılırken dikey hareket eder. Kamera da benzer şekilde hareket edebilir ve gerektiğinde bu üç tür hareket bir arada kullanılabilir (Arijon, 1995: 29).

4.2.4. Yatay Kaydırma

Bu tür kaydırmalar, objenin bakış açısına göre hareketleri takip amacıyla kullanılır. Yatay kaydırmalar özellikle steadycam ile yapılmaktadır. Steadycamların yanında şaryo, dolly gibi aksesuarlar da yatay kaydırmalar için kullanılabilir.

Günümüzde nesnel kaydırmalar yukarıda da bahsedildiği gibi çeşitli vinçlerle yapılmaktadır. Jimmy jeep, şaryo, steadycam gibi vinç kategorisine sokulabilecek teçhizatlar, çekime ayrı bir görsellik katabilir ve kesintisiz etki yaratabilir.

İnsan gerçek hayatta sürekli hareket halinde olduğundan, doğal akışı bozmayacak şekilde hareketli görüntüler, izleyicide gerçeklik hissi uyandırmaktadır. Oyuncunun kendi çevresinde dönerek oluşturduğu dairesel hareket ile kameranın yatay çevrinme hareketi aynıdır. Yürüyen, koşan ya da araba kullanan bir oyuncunun yatay hareketi, hareketli bir araç üzerine yerleştirilmiş kameranın hareketine benzer (Arijon, 1995: 29).

Yana doğru hareketler, karakterin yer değiştirmesini verir, hızı vurgular, aksiyon filmlerinde sıkça kullanılır. Dairesel ve sallanan hareketler genellikle kadınsıdır. Doğru ve direkt olanlar, yoğun, teşvik edici ve enerjiktir (Güçhan, 1999: 33-34).

4.3. Kameranın Lensi İle Yapılan Hareketler (Optik Kaydırma)

İleriye ya da geriye derinlemesine kaydırmanın, kameranın mercek sistemiyle yapılması hareketidir. Bu harekete “zoom” adı verilmektedir.

Kameranın kaydırma hızı yaklaşık olarak her zaman görüntülenen konu tarafından belirlenmektedir.

Kamera durağan bir konuya yaklaşıyor ya da uzaklaşıyorsa, kameranın hızı bu sahnenin yorumlanmasına bağlı olarak belirlenir (Kafalı, 1993: 191).

Bir zoom, mercek aracılığıyla yapılan çekimde sahnenin her oranı aynı oranda büyür veya küçülür. Yavaş yapılan bir zoom hareketi, sabit hızda bir görsel yaklaşıma ya da uzaklaşma sağlar. Hızlı yapılan bir zoom hareketi ise izleyicide şok etkisi yaratmak için kullanılabilir. Zoom hareketi, yavaş başlayarak giderek hızlanabilir. Yavaş, hızlı, yavaş düzeninde yapılan bir zoom hareketi, kullanılacak en iyi yöntemlerden birisidir (Kafalı, 1993: 195).

Zoom hareketi kesildiğinde ani bir duraklama meydana gelir. Hızlı bir başlangıç ve giderek yavaşlayan zoom hareketi göze çok hoş gelebilir. Ancak, başlangıç çok sert ve rahatsız edici olabilir. Bir zoom merceğin sahip olduğu odak uzaklığı aralığının tamamının kullanılması gerekli değildir. Kısa zoomların kullanılması genellikle daha etkileyicidir. Durağan bir nesneye yapılan zoom, dikkati zoomun kendisine çeker (Arijon, 1996: 474).

Durağan bir nesneye doğru yapılan zoom, dikkati yapılan odak değişimine doğru çeker. Hızlı bir zoom seçilen bir nesnenin çevresindeki her şeyi bir anda dışarıda bırakarak görsel bir vurgulama sağlar. Merceğin odak uzaklığını değiştirmesi nesnenin gövde hareketiyle uyumlandırıldığı zaman dinamik bir yapıya kavuşur.

5. Çekim ve Çekim Ölçekleri

Bir sinema filmini oluşturan üç ana grup vardır. Çekim, sekans, sahne.

Sahne terimi ile, oyunun oluşturulduğu yer ve dekor tanımlanır. Bu terim, bir bölümün her birinin farklı bir mekanda yer alan çeşitli farklı sahnelere bölümlendiği farklı sahne yapımlarından ödünç alınmıştır. Çekim, tek bir kamera tarafından kesintisiz olarak filme alınan sürekli bir izlemeyi tanımlar. Her bir çekim, bir çevirimdir. Aynı oyuna ait ek çekimler aynı dekorda filme alındığında, birbirini izleyen çekimlere tekrar çekim denir. Sekans ise, kendi başına bir bütünlük taşıyan sahne ya da çekim dizisidir (Mascelli, 2002: 15).

Çekim, dramatik yapının en küçük birimidir. Çekim ölçekleri, yönetmenin tercihine göre birer anlatı aracı olarak kullanılırlar. Bir yönetmence yakın çekimde ifadesini bulan bir şeyi, başka bir yönetmen, boy çekimde anlatabilir. Genel olarak çekimler kaç kişilik bir plan olduğuna göre düzenlenirler (Güçhan, 1999: 21).

Çekim ölçeklerini tanımlamak için kullanılan standart bir dil vardır. Bu ölçekler bir insan figürünün çekimine göredir. Bir long çekim genel olarak boy çekimdir. Dizlerden kesen bir çekime diz çekim ya da orta çekim denilir. Bir erkeğin göğüs cebinden yapılan bir çekim orta yakın plan (göğüs) plan olarak bilinmektedir. Kravatın hemen altından yapılan çekim yakın (omuz) plandır. Ve daha fazla içeri girince de büyük yakın çekim (baş çekim) olur. (Hart, 2007: 79).

Göz, bazı görüntülere ilgisizce bakıp geçerken, bazıları çok çekici görünür. Bazı görüntüler kendine özgü farklılıklarıyla hemen dikkat çekerken, bazıları çok sıradanmış izlenimini verir. Televizyon yapımlarında da görüntünün çekim kalitesi programın başarısını ortaya koyar.

Kamera açıları ve konumu, gerçeklik yanılmasını artıran en etkin uygulamadır. Örneğin bir miting alanında ya da politikacıların halka seslendikleri alanda ya da toplumsal bir patlamanın yaşandığı sokak olaylarında kameranın görüş çerçevesi daraltılıp genişletilerek, katılımın az ya da çok olduğu yargısına varılabilir. Ancak, izleyici televizyonda izlediğinin gerçekliğinden kuşkuya düşmez ve televizyonun sunduğu bakış açısının özelliğini fark etmez. (Postman, 1994: 104)

Dış çekimlerdeki çevre gerçektir. Fakat stüdyoda, birbiriyle ilgili pek çok farklı ve yapay malzemedan oluşan bir bütün vardır. Setin düzeni, aydınlatma tekniği, yönetmenin bakış açısı, bütün durumlar en iyi sonuca ulaşmak için sürekli denetlenir. Anlamlı bir kompozisyon oluşturmak için kameramanın şansı, doğrudan doğruya karşısında kurulmuş sahne ve aksiyonların iyi bir şekilde düzenlenmesine bağlıdır (Cereci, 2001: 97).

Etkili görüntü yapımı, başarılı bir ekip çalışması sonucunda ortaya çıkar. Eğer aydınlatmada eksikler varsa ya da yönetmen kötü kamera açıları seçmişse sonuçta çok basit ve sıradan görüntüler elde edilecektir.

Kamera açılarını belirleyen estetik, teknik ve psikolojik unsurların yanı sıra, göz önünde bulundurulması gereken dramatik, kurgusal, doğal ve fiziksel aşamalar da vardır (Mascelli, 2002:61).

Çerçevelerin yol açtığı çekim ölçeği içinde, çekimler değişik boylarda ortaya çıkar. Bu çekimler küçükten büyüğe şöyle sıralanır: Ayrıntı çekimi, omuz çekimi, baş çekimi, göğüs çekimi, bel çekimi, diz çekimi, boy çekimi, genel çekim, uzak (panoramik) çekim.

Bu çekimlerde genel çekim ve uzak çekim daha çok dekorla ilgili çekimlerdir. Diğer çekimler ise, kişilerle ilgili çekimlerdir. Dekorla ilgili çekimler, daha çok tasvirlerde, dramatik yapıyı meydana getiren olguların içinde geçtiği çevreyi belirtmede; kişilerle ilgili çekimler daha çok, psikolojik durumları anlatmada kullanılır. (Onaran, 1999: 29)

5.1. Yakın Çekim

Yapım içerisinde özellikle vurgulanmak istenen bir bölümü ya da nesneyi izleyiciye aktarmak amacıyla kullanılan bir yöntemdir.

Yolda hızla giden bir araç sahnesinde aracın frenlerinin tutmadığını izleyiciye anlatmak için, şoförün fren pedalına bastığı çekimi ayrıntı çekim olarak ekrana getirilir ya da; bir zarfın üzerindeki adres ayrıntı çekimle belirtilir.

Ayrıntı çekimler genellikle genel çekimler yapıldıktan sonra yapılır. Bunun nedeni, hem yapılacak olan ayrıntı çekimler hakkında daha net fikir sahibi olmak, hem de ana çekimlerden sonra hem devamlılık sorunun aza indirgenmesi, hem de zaman ve maddiyattan tasarruf edilmesidir.

Dikey bir nesne yatay bir çerçeveye sığmadığında ve böylece de arka planın ya da dekorun parçacıkları görülebildiğinde, ayrıntı çekimi normal yapım esnasında filme almak en iyisidir. Genellikle ayrıntı çekimler çerçeveden hafifçe taşacak ve böylece de arka planı ortadan kaldıracak biçimde filme alınırlar. (Mascelli, 2002: 34)

Ayrıntı çekimde önem taşıyan hiçbir şey çerçevenin üst, alt, ya da kenarında olmamalı, ortasında olmalıdır.

Ayrıntı çekimler daha çok, olayı izleyiciye daha net aktarmak amaçlı kullanılır.

Yakın çekim genellikle, senaryo içinde görüntünün boyutuna göre belirtilir.

Yakın çekim, göğüs, omuz ve baş çekim olarak üç şekilde olabilir.

Göğüs çekimi, oyuncunun ya da spikerin bel ile omuz arasındaki mesafe ile tepesine kadar alınan çerçevelemedir.

Omuz çekimi, oyuncunun omuz hizası ile başının tepesine kadar olan alanı çerçeveler.

Baş çekiminin sınırları ise, çene altı ile tepe noktası arasındadır. Baş çekiminde verilmek istenen ayrıntıya göre gözler, dudaklar veya surat daha yakın olarak kullanılabilir.

Özellikle yakın çekimde, istenmeyen gölgeler, ışık patlamaları ve estetik sorunların ortaya çıkmaması için, ışığa ve makyaja çok dikkat etmek gerekir.

Yakın çekim, bir televizyon filmi için çok önemli bir tekniktir. İzleyiciyi sahnenin içine taşıyabilir; o an için gereksiz bütün ayrıntıları bir kenara atabilir, ve anlatımsal vurguyu üstlenmesi gereken önemli olayı yalıtabilir (Mascelli, 2002: 183).

Yakın çekimler uygun seçilmediği takdirde seyircinin dikkatini dağıtabilir. Bu sebeple yönetmen yakın çekimlere başvuracağı zaman neyi anlatmak istediğini iyi bilmeli ve bu tekniğin uygunluğunu gözden geçirmelidir.

Özellikle yakın çekimlerin, genel planlarla devamlılık uyumluluğu olması açısından genel çekimlerle yakın çekimler aynı anda birden fazla kamera ile de kayda alınabilir. Bu durum yapım bütçesinin ve teknik ekipmanın yeterli olmasına da bağlıdır.

Sonuç olarak, düzgün planlanmış, etkili bir biçimde filme alınmış ve düşünülerek kurgulanmış yakın çekimler büyük görüntüsel değere sahiptir.

Yakın çekimler bitirilmiş filmin dramatik etkisini, tadını artıracaktır. Seyirciler görüntünün içine taşındıklarında, oyuncularını, nesnelere ve küçük boyutlardaki devinimleri, perdeyi veya ekranı dolduran yakın çekimlerde gördüklerinde, katılım en başarılı biçimde görülür (Mascelli, 2002: 204).

Bel çekimi kişiye özel çekimdir. Bir kişi bel çekiminde kayda alınırken, karşılıklı diyaloglarda birden çok kişi de bu açıda kullanılabilir.

Bel çekimi, oyuncunun bel ile başı arasındaki kadrajdır. Bel çekimi, yakın ve ayrıntı çekimlere nazaran daha geniş bir plandır. Dekor da içine alan bel çekiminde gölge ve dekorun özenle ayarlanması gerekir.

Filmlerde en çok kullanılan, Amerikan plan da denilen bu çekim, kişileri diz boyu gösteren ölçektir.

Amerikan planda, dekor, resmin çerçevesi olmaktan öteye iş yapmaz. Film konusunda ana temanın işlenmesini seyirciye aktararak, seyircinin de olayın sebebinin anlaması bu planda geçer (Gelenbevi, 1982: 16).

Diz çekimi işlevsel bir çekimdir. Sahneyi açıklamak, hareketi vermek ve, diyalog için kullanışlıdır. Aynı zamanda yakın ve genel çekim arasında bağlantı kurmak için, yakın veya genel çekimden sonra içeriği yeniden kurmak için kullanılır (Güçhan, 1999: 23).

5.2. Orta Çekim

Boy çekimi, isminden de anlaşılacağı gibi, şahıslar baştan ayağa perdeyi doldururlar. Bu planda olayın dramatik unsuru ortaya çıkarılır, yani olay açıklanır (Gelenbevi, 1982: 16).

Bir boy çekiminde birkaç oyuncu gruplandırıldığında, kamera bu kişilerin el hareketlerini, yüz ifadelerini ve hareketlerini kaydedecek kadar yakın olacaktır. Televizyon filmleri için biçilmiş kaftan olmasının nedeni bu çekimlerin tüm filmi sınırlı bir alan içerisinde büyük boyutlu şekiller biçiminde sunmasıdır.(Mascelli, 2002: 29)

Bir genel çekim, hareket alanının tümünü içerir. Görüntülenecek yer, insanlar ve nesnelere bir genel çekimde gösterilerek seyircilere bütünsel görünümü tanıtılır. (Mascelli, 2002: 29)

Genel çekim deyince akla, olayın geçtiği mekanı gösteren bir oda, bir sokak, arabanın gittiği bir otoyol gelebilir.

5.3. Uzak Çekim

Bir uzak çekim, geniş bir alanı büyük bir mesafeden görüntüler. Seyircilerin ortamın ya da olayın büyüklüğü ile etkilenmesi gerektiğinde bu çekim kullanılabilir. Çevrinme yapan bir kamera hareketinden ziyade, çok geniş açılı değişmez bir çekim uzak çekimlere genellikle daha uyumludur.

Genellikle dış çekimdir ve bir alanı ya da araziye kapsar. Bu çekim aynı zamanda yakın çekimde görülenin mekansal çerçevesini verir, bundan dolayı “kurucu çekim” olarak adlandırılır.

6. Kurgu

Montaj olarak da bilinir, sinema sanatında, aralarında tema bağlantısı bulunan ayrı film bölümlerinin bir araya getirilip düzenlenmesi işlemidir (Ana Britannica: 19).

İzleyiciyi etkilemek, çekilen film parçalarının bir düzene sokulmasıyla mümkündür. Aksi takdirde izleyiciyi etkileme imkanı yoktur. Bunun için çekim aşamasından sonraki aşama olan kurgu aşaması, filmlerin neredeyse belkemiğini oluşturur (Pudovkin, 1995: 118).

Kurgu, en basit anlamıyla, bir seçme ve düzenleme sorunudur. Daha geniş bir tanımla, “Kurgu, bir filmin çevrilişi sırasında elde edilen film parçacıkları arasından seçim yapmak, bunları senaryodaki sıralara göre dizmek, bu çekimlerin uzunluklarını saptamak, çekimlerin içerik yönünden ilişkilerini göz önüne almak bunların belli bir anlatıma göre düzenleme işidir. Kurgu, filme özgü uzay ve zamanı yaratmak, filmsel gerçeği ve evreni korumak, filmin tartımını (ritim) ve dizemini (tempo) gerçekleştirmek, filmin akıcılığını sağlamak gibi çapraşık ve değişik sonuçları amaçlayan bir çalışma”dır. (Onaran, 1986: 70)

Kurgu, “değişik zaman ve mekanlarda çekilmiş video bantları, belirli bir kural içerisinde arka arkaya birleştirme işlemine, kurgu adı verilir.” biçiminde de açıklanabilir. (Yalçın, 1999: 88)

Kurgu işlemi yapılırken çekimler gelişi güzel arka arkaya eklenmez, belirli kurallar izlenerek amaca en uygun şekilde kurgu yapılır. Bu kuralları şu şekilde açıklanabilir:

- i. Aynı açıdan, aynı açıya kurgu yapılmaz.
- ii. Aynı ölçekten, aynı ölçüğe kurgu yapılmaz.
- iii. Farklı hızlarda olan olaylar kurgulanmaz.

Kurgunun yapılma sebeplerini şu şekilde açıklanabilir:

- i. Süre ayarlaması için,
- ii. Kamera ve çekim bozukluklarının giderilmesi için,
- iii. Zaman ve mekan devamlılığı için,
- iv. Farklı mekanlarda çekilmiş görüntülerin ardışık sıralanması için,
- v. Değişik görüntü efektlerinin eklenebilmesi için,
- vi. Görüntülerin teknik olarak ayarlanabilmesi için, Görsel etkiyi değiştirmek ve artırmak için (Durmaz, 2000: 78).

Filmlerde kurgu, aslında film için her şeydir. Çünkü filmdeki çekilen parçalar kurgu yardımıyla bir araya getirilir ve filme anlam katar. Eğer film parçaları düzensiz bir şekilde çekilmişse bunlar kurguyla arka arkaya eklenerek düzenli bir şekle sokulur. Gereksiz ayrıntılar çıkarılabilir, sonradan görüntü eklenebilir. Çeşitli geçişler yardımıyla estetiksel ifade verilebilir. Kurgu zamanın anlamlı kullanılmasına olanak sağlar. Sinemada geçerli olan tüm bu kurallar televizyon program yapımında da geçerlidir (Jacobs, 1994: 41).

Sürekli gelişen teknoloji, insan hayatını her yönde etkilemeye devam ederken, özellikle bazı sektörler bu değişimden nasibini fazlasıyla almaktadır. Bilgi teknolojileri konusundaki ilerlemeler sonucunda, hemen her yerde karşılaşılan bilgisayarlar, artık televizyon yayıncılığı alanında da iddialı bir şekilde boy göstermeye başlamıştır. Bunun sonucu olarak, klasik kurgu sistemleri yerini, non-linear kurgu sistemlerine bırakmaktadır.

Özellikle yayıncılık sektörünün olmazsa olmazı denilebilecek non-linear kurgu sistemleri, televizyon yapımlarında birçok kolaylığı beraberinde getirmiştir. Artık bir yapımda aylarca süren kurgu aşaması sadece günlerle sınırlandırılmaktadır. Bu hem emeğin tasarrufunu, hem estetiksel boyutun artmasını, hem de maddi kayıpların önüne geçilmesini sağlamaktadır.

7. Aydınlatma

İnsanların ve yaşamlarını gündüz sürdüren hayvanların yaşamları için ortam hazırlayan ışık, yaşamı ortaya çıkartan bir öge olarak görsel algılamayı, mekana ve zamana uyumu sağlar. İnsan beyni, çevresinde gördüklerini, göz aracılığıyla çeşitli ışık sinyalleri olarak algılar. Bunlar, nesnelere üzerine düşen ve nesnelere yansıyan ışıklardır (Kılıç, 1995: 23).

Doğada bulunan bir cismin görülebilmesi için, bu cismin ışık yayması veya bir ışığı yansıtması gerekir. Kendiliğinden ışık yayan cisimlere *ışık kaynağı* denir (Gökgöz, 1977: 23).

Bir ressam için palet ve fırça ne ise; bir fotoğrafçı, bir film veya televizyon yönetmeni için aydınlatma odur. Ressam malzemesini ne kadar serbest ve yaratıcı bir şekilde kullanıyorsa yönetmen de malzemesini aynı şekilde kullanabilmeli ki yaptığı iş ona özgü olabilsin. İşte bu noktada aydınlatma en başta gelmektedir.

Aydınlatma, nesnelere belirginleştirip keskinleştirerek onların özel bir şekilde görülmesini sağlar (Kılıç, 2002: 136).

Görüntü düzenlemesinde nesnelere görünür kılmak için aydınlatma amacıyla yararlanılan ışık, kompozisyona derinlik vererek nesnelere başka bir anlam kazandıran ve bir sanat eserine dönüştüren en önemli faktördür. Kompozisyonda başarılı olmak için nesnelere yerleştirmek kadar aydınlatmak da önemlidir. Yani ışıklandırma doğru yapılmalıdır. Kompozisyonun dramatik yapısına uygun bir aydınlatma için ışık bilgisi kadar deneyim de gereklidir (Kars, 2003: 116).

Aydınlatma, bir görüntü içindeki malzemeyi işleyen, giderek yerinde bir deyimle yoğuran etkili bir yapımlaştırma ögesidir (Onaran, 1999: 37).

Genellikle bir televizyon stüdyosuna ilk giren kişinin dikkatini çeken kullanılan aydınlatma kaynaklarının çokluğudur. Bu gereksinmeye verilebilecek en kısa kesin yanıt, kamera içindeki görüntü tüpünün, ışığa duyarlı olduğu ve elektronik bir görüntünün sağlanabilmesi için, oyuncu ya da dekordan yansıyabilecek ışıkla ancak bir görüntünün sağlanabileceğidir (Kafalı, 1993: 107).

Teknik yönden aydınlatma, televizyon kameralarının belirli bir seçiklik ve nitelikte görüntü vermesini sağlayacak yoğunluktaki ışığın sağlanması anlamına gelir. Bunun dışında, çeşitli ışık kaynaklarının başarılı bir düzenlemesiyle elde edilebilecek olanakları şu şekilde sıralanabilir.

İki boyutlu televizyon ekranında üçüncü boyut duygusunun, derinliğin yaratılmasında kamera açıları, dekor ve diğer kompozisyon öğeleriyle birlikte aydınlatmanın önemli bir katkısı vardır.

Bir sahnede izleyicinin dikkatinin belirli noktalara yöneltilmesinde aydınlatmadan da yararlanılır. Işık ve gölgelerden yararlanılarak sahnedeki önemli unsurlar vurgulanabilir veya gizlenebilir.

Bir sahnenin atmosferinin sağlanması aydınlatmanın rolü çok önemlidir. Sabah, ğle, gece gibi, sahnelerin geçtiği, zaman duygusunun belirlenmesinde de aydınlatmadan yararlanılır.

Hepsinin ötesinde, program yönetmeninin gösteriyle ilgili yaklaşımının aktarılmasında aydınlatma en önemli öğelerden birini oluşturur (Gökçe, 1997: 101-102).

Aydınlatma, televizyon programının biçiminde ve kimliğinde o kadar önemlidir ki, kötü bir aydınlatma izleyici tarafından hemen fark edilir. Başarılı bir aydınlatma, doğal görüntü vermenin ilk koşuludur (Cereci, 2001: 77).

Bir televizyon programında aydınlatmadaki temel amaç özetlenecek olursa:

Televizyon aydınlatması yaparken, televizyon kamerasının gördüklerinin yeterli ışık seviyesinde aydınlanmış olmasını sağlamaktır. Kameranın cisimleri görebilmesi için belirli bir ölçüde ışık gereklidir. O halde teknik aydınlatmanın amacı, kamera ve kameraya bağlı elektronik donanımın, ölçülü, uygun, seçik ve belirli bir görüntü verebilmesi için yeterli yoğunlukta temel ışığın sağlanmasıdır (Kafalı, 1993: 108).

Bunun yanında, televizyon ekranının genişlik ve yükseklik gibi iki boyutu olduğundan üçüncü boyut, yani derinlik aydınlatma ile sağlanır. Aydınlatma,

görüntüde önemi vurgulanmak istenen objelerin ön plana çıkarılmasına yardımcı olur. Daha az önemi olan öğeleri de gizleyebilir.

İyi kullanılan aydınlatma, görüntüde derinliğin sağlanmasında çok önemli bir öğe olduğu gibi, cisimlerin biçimle ilgili özelliklerini de belirtir. Bir yüzeyin pürüzlü, düz, parlak vb. olup olmadığını belirli tonlarda ortaya koyar. İyi bir aydınlatma ile günün herhangi bir saatindeki ışık durumu yaratılabilir; gündüz, gece, akşam üzeri vb. (Çaplı, 1996: 54).

7.1. Aydınlatmanın Dramatik Öğe Olarak Kullanılması

Aydınlatma üç açıdan da dramatik öğe olarak kullanılır:

7.1.1. Nesnel Öğe Olarak Aydınlatma

Televizyon ekranının yükseklik ve genişlik gibi yalnızca iki boyutu olduğundan, üçüncü boyut, yani derinlik, etkilemeler yoluyla elde edilir. Üç boyutlu cisimleri, onların yerlerini ve birbirleriyle olan bağıntılarını iyi bir biçimde belirtmek için uygun bir ışık gölge düzenlemesinin sağlanması gereklidir (Cereci, 2001: 77).

Nesnel öğe olarak aydınlatma aynı zamanda önemli olan görüntüyü de ön plana çıkarır, daha az önemli olanları ise gözden saklayabilir.

7.1.2. Öznel Öğe Olarak Aydınlatma

Belirli bir etkinin en üst düzeyde doğmasını sağlamaya yönelik aydınlatmadır. Burada belirli bir aydınlatmanın izleyici üzerinde bırakacağı etki söz konusudur. Zaman ve mekanın belirtilmesi, özel durumların gerçekte olduğu gibi verilmesi gibi konuları içerir. Örneğin uzun gölgeler akşam üzerini, sert ve parlak ışıklı bir ortam çok güneşli açık havayı yansıtır (Kafalı, 1993: 109).

7.1.3. Psikolojik Durumların Belirtilmesi

Psikolojik bir ortamın yaratılmasında, aydınlatma, ana öğelerden bir tanesidir. Genellikle çok aydınlatılmış nesnelere az aydınlatılmış nesnelere daha çok dikkat çeker. Bu, film yapımcısına dramatik etkiyi insanlar ve nesnelere arasında bölmek imkanını verir. Gölge ve karanlık, genellikle ürkütücü bir şey ile bağlantılıdır. Genel ve yumuşak bir aydınlık ise iyiliği akla getirir. İnsanların ve nesnelere bir

yandan ya da aşağıdan aydınlatılmaları güçlü gölgeler oluşturur ve bölünme, dengesizlik izlenimi yaratır (Kars, 2003: 117).

Sevinç, hüznün ve heyecan gibi duygular, uygun aydınlatma yöntemleriyle belirtilir. Örneğin; göz düzeyi altından yapılan bir aydınlatmada, yüz çizgilerini olduğundan farklı gösteren korku verici bir görünüm elde edilir.

Fotoğraf ya da film sanatında olduğu gibi, televizyonda da aydınlatma, düşünülen ve istenilen etkiyi verebilmek için kuşkusuz ki tek başına yeterli olamayacaktır. Görüntüde istenilen düzenlemenin eksiksiz sağlanabilmesi, tüm yapım öğelerinin bilinçli olarak bir amaç doğrultusunda bir araya getirilmesiyle mümkündür (Kafalı, 1993: 109).

7.2. Genel Aydınlatma Yöntemleri

Başlıca genel aydınlatma yöntemleri şunlardır:

7.2.1. Temel Işık

Stüdyonun veya çekim setinin her tarafının aydınlanmasını sağlayan ve belirli tek bir aydınlatma kaynağından gelmeyen, son derece dağınık bir aydınlatmadır (Cereci, 2001: 80).

Bir televizyon görüntüsünün teknik bakımdan başarılı olması için gereklidir. Ama bir televizyon programında anahtar ışık tek başına kullanıldığında dekorda veya oyunculara gerekli vurgular yapılamaz. Nesnelere verilmek istenen üçüncü boyut elde edilemez veya oyuncuda vurgulanmak istenen dramatik yoğunluk başarılamaz. Bu sebepten dolayı yapılan çekim ekrana çok donuk bir şekilde yansır. Bundan dolayı zaman içinde temel ışık uygulamasına ek olarak alternatif yöntemler kullanılmaya başlanılmıştır.

7.2.2. Anahtar Işık

Bir cisim ya da yer üzerine yöneltilen doğrusal aydınlatmanın kaynağıdır. Bu ışık genel olarak cismin 45 derece üstüne doğru yerleştirilir. Aydınlatma ile elde edilmek istenen etki, her yapıma göre farklı olabileceği için, anahtar ışığın yerleştirilmesi gereken yatay ve dikey açıları kesin olarak vermek imkansızdır. Fakat

genel olarak anahtar ışığın yatay açısı küçüldükçe yani cismin önüne doğru geldikçe, aydınlatılan cismin ön yüzündeki gölgeler kaybolacaktır (Çaplı, 1996: 57).

Anahtar ışık, diğer aydınlatma kaynakları için referanstır. Dolgu ve geri ışıklarının yerleri ve şiddetleri, anahtar ışığın durumuna göre belirlenir.

7.2.3. Tepe Işığı

Cismi dipten ayırmak ve hacmini ortaya çıkararak üç boyut kazanmasını sağlamak amacıyla cismin arkasından verilen ışıktır. Normal aydınlatmada yeri, cismin arkasında, 45 derece kadar yukarıdadır. Bu açıyı sağlayabilmek için konunun dibine yakın biçimde yerleştirilmemesi gerekir. Anahtar ışığa eşit ya da ona yakın şiddetteki geri ışığı, cismi dipten ayırmaya en uygun olanıdır. Genellikle parlak cisimler, koyu cisimlerden daha az tepe ışığı gerektirirler (Gökçe, 1997: 105).

Tepe ışığını sağlıklı kullanabilmek için konunun dekordan uzaklığı iyi hesaplanmalıdır. Çünkü dekora çok yakın bir konumlandırma yapılırsa tepe ışığı dik olarak konuyu aydınlayacağı için, tepeden konuya ışık sert düşecektir ve konunun gölgesi sert bir şekilde öne düşecektir. Bu da sağlıksız bir çekim demektir.

7.2.4. Dolgu Işığı

Anahtar ışık ve tepe ışığı nedeniyle ortaya çıkan koyu gölgelerin oranını düşüren, dağınık bir aydınlık veren aydınlatmadır (Cereci, 2001: 81).

Dolgu ışığı, sert ışık kaynaklarının ürettiği keskin gölgeleri yok etmek amacıyla kullanılan aydınlatma yöntemidir.

Bunların yanında yumuşak aydınlatma kullanılması gereken yerlerde de dolgu ışığı kullanılır. Dolgu ışığı dağınık ışık kaynaklarıdır.

7.2.5. Kameo Aydınlatma

Özel bir aydınlatma yöntemi olarak kullanılır.

Karanlık bir geri plan önünde sadece oyuncular aydınlatılır. Bütün kameo aydınlatması doğrusal olup, genellikle mercekli ışık kaynakları kullanılır.

Kameo aydınlatma özellikle son zamanlarda çok yoğun olarak kullanılan bir yöntemdir. Belgesel röportajlarda, filmlerde gerilim sahnelerinde, müzik programlarında sıkça rastlanmaktadır.

7.3. Aydınlatmanın Farklı Anlamları

Çalışmanın bu bölümünde temel aydınlatma yöntemleri ve aydınlatmanın bir televizyon yapımına kattığı dramatik etkilerden bahsedilmiştir. Aydınlatmanın dramatik etkilerini biraz daha ayrıntıya girerek anlatmak gerekirse; ekrana yansıtacağımız her görüntünün, dolayısıyla aydınlatmanın da bir anlamı vardır. Bu anlamların en belirginleri şunlardır:

Karanlık, insanlarda korku, kötülük ve bilinmezlik duygularını harekete geçirir. Sanatçılar, karanlığı bu bilinmezlik, korku ve kötülüğü ortaya koymakta kullanmışlardır. Aydınlık, genelde güvenlik, gerçek, doğruluk, neşe gibi duyguları harekete geçirir. Aydınlık ve karanlığın bu sembolik birlikteliği beraberinde, görüntü yönetmenlerinin onlara çeşitli anlamlar yükleyerek kullanmalarını da getirir.

Örneğin, aşağıdan aydınlatılan bir yüz genellikle kötülüğü çağırır. Işığın önüne konulan engeller, gölgeler yaratarak güvensizlik, korku gibi duyguların yaratılmasına yardımcı olur.

Bir tepe ışığı, saçlar üzerinde haleler oluşturur ve uhrevi duyguların yaratılmasına yardımcı olur.

Aşk sahneleri, yumuşak arka ışıklarla ve yumuşatıcı filtrelerle fotoğraflanır ve romantik bir hava yaratılmasına çalışılır (Algan, 1999: 110).

İKİNCİ BÖLÜM

SİNEMA VE PSİKANALİZ

Sinemanın ve psikanalizin birbirlerine yaşıt olduğu bilinen bir gerçek. Kuşkusuz her ikisinin de aynı dönemde çıkması tesadüf değil; bu durum belirli tarihsel şartların, toplumsal gelişmelerin belirli bir dönemin sonucu. Ve her ikisi de yine aynı toplumsal gelişmeler tarafından belirlenerek, değişerek bu günlere kadar varlıklarını sürdürdü. Yine ikisi de çeşitli incelemelerin, araştırmaların konuları oldular ve birbirlerine karşı ya da birlikte kullanıldılar. Çoğu zaman psikanaliz kuramından yola çıkmak vasıtası ile sinema üzerine bir takım düşünceler geliştirildi. (Bakır, 2008: 9)

Doğaldır, kimi filmler ruhçözümci okumayla iyice belirginleşir. Böyle çok sayıda sinirce tanımlı film sayılabilir, bir çok örnek verilebilir. Korku filmlerinin çoğu, melodramlar, ruhbilimsel kovboy filmleri (psikolojik westernler) böylesi bir okumaya yanıt verir niteliktedir. (Gündeş, 2003: 79)

1. Psikanalizde Temel Kavramlar

Özellikle 19. yüzyıldan itibaren Batı'daki düşünsel üretim sürecinin kendisini hem zamanda hem de mekanda evrenselleştirmeye yönelmesi (ki kuşkusuz bu kapitalizmin kendisini evrensel bir model olarak tanımlamasıyla ilişkilidir) psikanalizin de kendisini aynı yönde tanımlamasına yol açar. Her ne kadar kuramın dayanmakta olduğu kavramlar, içinde bulunduğu toplumsal – kültürel yapıya aitse de (bu anlamda aslında hareketi belirli bir zaman ve mekan içindedir) yine de evrensel olduğu yönündeki iddia çeşitli bulgularla desteklenmeye çalışılır, özellikle Oedipus Kompleksi üzerine yapılan vurgu bu yöndedir. Bu noktada kavramların nasıl anlamlandırıldıklarına ilişkin yapılacak bir vurgu söylenilmek istenileni daha net ortaya koyacaktır.

Gerçeklik İlkesi ve Haz İlkesi

Psikanaliz kuramının temel başlangıç noktası bilinçaltı süreçlerdir; bunlar temel olarak dışsal bir gerçeklikten bağımsız olarak iş görürler ve haz almaya yöneliktirler. Eğer bu sürecin gerçekleştirdiği etkinlik her hangi bir haksızlığa yol açacaksa “ben” tüm bunlardan kendisini geri çeker, bunu baskılar.

Bu geri çekilmeye baskılamaya neden olan şey, hazzın denetimi altındaki birincil ruhsal süreçlerin dış dünya karşısında rahatsızlık yaratmalarıdır; bu rahatsızlık nedeni ile doyum ertelenir; ancak bu erteleme ya da baskılamanın gerçekleştirilebilmesi için, diğer bir ifadeyle rahatsızlığın kendisini daha üst düzeyde ortaya koymaması (psikoz gibi) için baskılananın yerine başka bir şeyin ikame edilmesi gerekmektedir; bu da ancak dış dünyanın zihinsel bir temsilinin kurulmasıyla mümkündür; temel olarak gerçeklik ilkesi bunun üzerine kurulmuştur. (Bakır, 2008: 17)

Gerçekliğin böylesi bir kuruluşu bilincin bir işlevidir ve aralarındaki ilişki düalist olmaktan çok diyalektiktir. Eğer ilişki bu şekilde kavranılacak olursa, dış dünya da bireyin salt maruz kaldığı bir şey olmaktan çıkar ve müdahale edebileceği bir şey haline gelir. (Bakır, 2008: 17)

1.1. Bilinçaltı

Psikanaliz kuramının temel dayanak noktalarından birisini bilinçaltı kavramı oluşturur. Kavramın Freud tarafından ilk kullanımı 1895 yılına rastlamaktadır, ancak kavram Freud'un kuramında gittikçe daha önemli bir yer edinmeye başlar.

Bilinçaltı, psikanalizde topografik bakışın bir sonucudur ve bu bakışa göre ruhsal aygıt üç bölümden oluşmaktadır: Bilinçaltı / ön-bilinç / bilinç (diğer bir bakış açısıyla yapısal olarak adlandırılır ve id /ego / süperego'dan oluşur).

Freud, bilinçaltının özelliklerini şu şekilde tanımlamaktadır: “Çelişkisizlik, birincil süreç (yatırımların devinebilirliği), zamansızlık ve dışsal olgusallığın yerine ruhsal olgusallığın geçmesi...”; şimdi bu özelliklerden birincisi, yani ‘çelişkisizlik arzuya ilişkin dürtülerden oluşur. ‘Birincil – ruhsal – süreç’ Freud tarafından iki ayrı süreçle tanımlanır ‘yer değiştirme’ ve ‘yoğunlaşma’. Yer değiştirme kısaca bir şeyi aynı yatırım miktarını koruyarak bir diğeriyle değiştirme anlamına gelirken; yoğunlaştırma da bir şey pek çok farklı yatırımı kendisinde toplar. Son olarak bilinçaltı süreçleri zaman tarafından düzenlenip değiştirilemezlerken aynı zamanda da dışsal gerçekliği dikkate almazlar, diğer ifadeyle haz ilkesinin denetimi altındadırlar. (Bakır, 2008: 19)

Ruhbilimsel çözümlene; 'bilinç ve bilinçaltı etkileşiminin' işlevsel aklın kurallarıyla ilgili olarak, ruhbilime çözümlenmenin uygulanmış bir biçimidir. Freud bilinçaltını keşfetmedi. Plato, Nietzsche, Bergson ve daha birçokları bilinçaltı konusunda görüşler ileri sürdü. Fakat Freud bilinçaltıyla en çok uğraşanıydı. Ruhbilimsel çözümlene kuramının temel taşlarından biri bilinçaltıdır. Freud, Psikanaliz adlı çalışmasında şöyle der: "Normal insanın akla dayalı eylemlerinin açıklanması (gösterilmesi) başarılı olduğunda, ruhbilimsel çözümlene; sanatı açıklamakta da başarılı olabilir. Şimdiye kadar hiç kimse sinir hastalığı belirtisine (sayılabilecek noktaları) dikkat çekerek ruhbilimsel açıklamaları daha ileri götürücü girişimde bulunmamıştır. Bu, bilinmeyen, fakat çözümleyici anlamlandırma ile, bilinmeyeni kolayca ortaya çıkarabilecek açıklama demektir... Bu anlamda yapılan bir çalışmada insanların bilinçsizce yaptıkları işlerin çözümlenmesi değil, mantıklı ve sanki bilinçsizce yapılan ilginç hatta soyut çalışmaların çözümlenmesi yapılmıştır."

Özetle, biz tamamen mantıksal olarak yaratıcı olamaz, her şeyi bilincimizle ve mantığımızla yarattığımızı söyleyemeyiz. Eylemlerimiz, sadece zeka ve mantığımızın temeline oturtmak istememizle açıklanabilir. Fakat duygularımıza zarar verebileceğimiz olasılığına karşın, yapmaya yöneldiğimiz mantık dışı ya da akıllı olmayan bir dizi eylemler, farkında olmadığımız bir anda duygularımıza yardımcı olurlar.

Niçin kafamızdan geçen her şeyin bilincinde olmuyoruz diye kendi kendinize sorabilirsiniz? Bütün bu olgular, niçin gözümüzden kaçıyor ve biz farkında değiliz? Niçin aklımızdakiler bize böyle bir oyun oynuyor? Freud bu sınırlanan sorulara açıkça ve büyük bir ustalıklarla şöyle cevap vermeyi önermektedir: Biz bu olguları baskı altında tutuyoruz. Çünkü bir çok nedenden dolayı bunların bilincinde (farkında) olmayı biz istemiyoruz. Bunlar bizim kendi kendimizle suçluluk, rahatsızlık ya da acı duymamıza neden olacaktır. Böylece biz, baskı altında tutduğumuz olguların birinden diğerine geçmesini engellemek için, bilincimiz ile bilinçaltımız arasında engeller yaratıyoruz. (Berger, 1993: 69)

Jung bilinçaltıyla ilgili edinebileceğimiz ipuçlarının, bilincimizle dile getirilerek ortaya çıkacağını söyler. Buna göre, bilinçaltı ilk başlıca deneyimimizdir ve ikinci deneyimimiz olan bilincimizle anlatımını bulur. Bu görüş, 17. ve 18.

yüzyılda Fransız ve İngiliz ruhbilimi temellerine dayanan davranış ruhbilimine doğrudan karşıt düşer. O zamanki anlayış, yalnızca duyularla elde edilen bilgilere dayanan bilinçle ilgili kavramlar oluşturmaktı. Bu düşünce, dictum'da (yani, insanın söylediklerinde) anlatımını bulur.

Ancak bilinçaltının tam yapısını anlamaya çalışırken, derinlerine indikçe bu karmaşık yapıyı anlamak daha da zorlaşır. Jung ruh durumunun gizli kalmış özüne inen bir çizem yapmıştır. Bu çizemde ilk ve en dış işlev 'bellek'dir. Jung'a göre, bu bellek daha önceden yaşanmış bilinçli olaylarla ilgilidir ancak artık olaylar silinmeye yüz tutmuştur; açıkcası bir zamanlar kişinin bilincine özgü olaylar 'unutulur'. Dolayısıyla, bu tür bellek özünde bastırılmış şeylerin bütünü açık bir anlatımla bilinçaltıdır. (Hockley, 2004: 46)

En kısa ifadeyle, bilinçaltının yapısını anlamak için bu durum şunu ifade etmektedir; bilinçaltına bastırılanlar dürtülerin, arzuların (ya da rasyonalize edilmemiş libidonun hedeflerinin) kendileri değil ama birer temsilcileridirler, böylelikle bilinçaltı simgelerinde oluşan bir yapı haline gelir (zaten Freud bilinçaltının çözümlenmesinde 'yoğunlaşma' ve 'yer değiştirme' kavramlarını kullanırken Lacan bunların yerine 'metafor' ve 'metonimi' kavramlarını kullanır); diğer bir ifadeyle dil gibi yapılanmıştır. Ayrıca bilinçaltı toplumsal, kültürel yaşamın bir sonucudur (dil bilinçaltının koşuludur) ancak çocuk doğar doğmaz bu yapının içine giremez, çünkü öncelikle toplumun dilini (simgesel düzeni) öğrenmek durumundadır. Simgesel düzene geçiş birden bire olmaz, bunu ancak 'özdeşleşmeler' kendi beni için 'imago'lar bulmak vasıtasıyla gerçekleştirir. Bu simgesel dönem öncesi aşamayı Lacan imgesel olarak adlandırır; diğer adıyla 'Ayna Evresi'... (Bakır, 2008: 23)

1.2. İmgesel – Simgesel Gerçekler

İmgesel aşama, Odipal aşamadan önce gelen ve gerçeklik ilkesinden habersiz, hazzın denetimi altında bulunan narsistik aşamaya tekabül eder. Ancak Lacan'ın bu aşamayı kavramsallaştırması Freud'un çoğu kez biyolojik kökenli açıklamalarının ötesine uzanır ve daha sonrası üzerinde (simgesel aşamada) büyük ölçüde belirleyicidir. Diğer yandan kuram kendi kökenlerini yine Freud'da bulur.

Lacan'ın kuramında imgesel aşama simgesele geçebilmek için zorunlu bir uğraktır, çünkü nesne ile olan simgesel ilişkiler ilk defa burada kurulur; ancak bunlar anlamlarına dil düzenine geçişte kavuşurlar. Bu ilişki temel olarak narsistik yapıdadır ve özne-ben'in oluşturulmasını ve kendini tanımasını sağlarlar (bu tanıma her zaman bir yanlış tanımadır; çünkü ötekinde kendisini imler).

Lacan bu imgesel aşamayı, yani özne-ben'in (moi) oluşum aşamasını Ayna Evresi olarak tanımlar. Bu aşamada çocuk ideal – ben ile ben – ideali'nin ilk gerçekleştirilmesini oluşturur.

Hayali, bebeğin egosunun aynadaki yansıma imgesine göre olduğu ayna evresini karakterize eden bir durumdur... Karşılıklı öznellik konusunda, hayali, temelde öznenin kendi egosuyla narsistik ilişkisidir. Suret imgesine dayanan ve bu imge tarafından yakalanan ikili ilişki hayali düzene aittir. Suret ancak egonun başından beri başka bir ego olduğu olgusundan dolayı var olabilir. Başka bir deyişle ego idealich'dır (ideal – ben) ve sonraki bütün özdeşlikleri karakterize eden başka bir benliktir.

Özne – ben bu aşamada henüz kendini nesnelleştiremez, çünkü tam anlamıyla dile girmemiştir ve bu yüzden özne olma durumunun işlevsel boyutuna da ulaşamamıştır. Burada özne olma durumunun en belirleyici özelliğini özdeşleşme oluşturur. Bir imge ile arasındaki dolaylı özdeşleşme. Ve bu psikanaliz kuramının kurgusal bağlamında, simgesel boyutta bir rahme geri dönme olarak tanımlanabilir. (Bakır, 2008: 24)

Simgeler bilinçaltına inebilen ve usçul olmayan bir yaklaşımla kurulur ve bilince çıkabilir. Jung'un nesnel ruh durumunun ruhsal gelişme ve denge sağladığı görüşüyle bu uyumludur; sonuç olarak, ruhsal açıdan sağlıklı olmak istiyorsak, iç dünyamıza kulak vermeliyiz, daha açık bir deyişle, bilinçaltımıza dinlemeliyiz.

Jung, en temel ve derin sorunlarımızla bağlantı kurabilmemizin yalnızca simgelerle olanak bulduğunu söylemiştir. Usçul, birbirini izleyen, mantıklı düşünceyle ancak doğal durumlara çözüm getirebilir. Önemli ve ciddi karar durumlarında, bu düşünce, simge yaratamayacağı için yetersiz kalır; çünkü simge usdışıdır. Usçul düşüncede çözüm, en beklenmeyen yerden gelir. Jung'a göre, Batı

toplumunu simgeleri olmayan bir toplum kimliğiyle düşünürsek, bu, simgelerin filmlerde yaşatılmasını bir biçimde açıklayabilir. Sonuçta filmlerin, toplumun simgesel yaşantısının önemli bir parçasını oluşturduğunu söyleyebiliriz. Jung'a göre simge, günlük yaşantımızda bunun bir karşılığındaki göstergeden ayrıdır. En önemli ayrımı da, göstergenin güncel olan bir şeyi belirlemesidir; simge ise, başka bir zamanın içerdiğini dile getirir, bilinmeyen ve içinde bilinçaltı öğeler barındıran bir kavramdır. Bu ayrımı bir başka biçimde açıklamak gerekirse, göstergenin bilinçle algılandığını; simgenin ise, bilinçaltıyla algılandığını söyleyebiliriz. Ego simgeye doğru çekilirken anlamını bir bölümüyle algılayabilir. Jung bu durumu şöyle açıklar: "Bir söz ya da görüntü, görünüşteki anlatımının ötesinde bir anlam taşıyorsa buna simge denir. Daha geniş bir 'bilinçaltı' yönü vardır ve bu yönüyle tümüyle tanımlanamaz ve açıklanamaz. Bunun nedeni de, bir simgeyi anlamaya çalışırken us gücümüzün doğüstü kavramlara gidişidir, mantık geri çekilmiştir."

Simgelerin bilinçaltı öğeleri konusunda, çözümlemeci ruhbilim bunların bilinçle ortaya çıkabileceğini benimsemez. Simgeler, bilinçaltından anlık konumda ortaya çıkan bir iletişimdir, daha açıkçası, hem kişisel bilinçaltı hem de nesnel ruh durumundan gelen bir iletişimdir. Bu iki bilinçaltı ayrımı önemlidir, çünkü kişi bir simgeyi çok özel ve kendine özgü bir anlamla algılayabilir. Bir kişi için o simgenin dile getirdiği şey, bir başkasının bağ kuramadığı bir şey olabilir ve gizemliliğini korur. Simgeler değişik bilimlerde kendilerini gösterir: Örneğin, düşlerde, resim ve filmlerde. Bu temsil edildikleri ortamda, yaratıcılarının kişisel bilinçaltı konusunda sonuçlar çıkarabiliriz. Diyelim bir filmde ya da birkaç filmde görülen simgelerden, yönetmenin ruh durumu hakkında bilgi edinebiliriz. (Hockley, 2004: 158)

Semboller gizlenmiş ya da kesin olmayan şeylerin yerine geçen şeylerdir. Sembol düşünce, istek, arzu gibi birçok yerleşik kavramların yerine geçebilir. Erkek ve kadın kahramanlar genellikle semboliktir ve sembolik olarak onların yerine geçen terimlerle yorumlanmış olabilir. Onlarla ilgili olarak kullanılan sembollerin çoğu ilişkilerini yansıtan bilinçaltı öğelerden oluşur. Semboller, bilinçaltımızdaki duygularımızın ve inançlarımızın açılmaz kapılarının aralanmasında bize yardımcı olurlar ve bunu sağlayan birer anahtarlarıdır. Hinsie ve Campbell sembolizmi şöyle tanımlar: Nesne ya da düşünceyi, yerine geçebilecek işaret ve simgelerle yansıtmaya

işlem ve eylemidir. Ruhbilimde, sembolizm egonun bir savunma mekanizması olarak çalıştığı için oldukça önemlidir ve burada bilinçaltındaki (yasaklanmış) saldırgan ve cinsel uyarılar, sansürden sakınılarak simgesel (sembolik) yolla ifadesini bulur.

Bu kurama göre, bilinçaltımızdaki cinsel ve saldırgan isteklerimizi sembolizm yoluyla maskeleriz ki, bu da bize süper egodan kaynaklanan suçluluk duygusundan kaçmamızı sağlar.

Sembolleri açıklamamızda birçok güçlüklerle karşılaşırız (psikolojide semboller ile ilgili olarak birçok kuram olduğunu ve ruhbilimsel düşüncenin pek çok diğer yönleri gibi kuramlarda da tartışmalar sürmektedir). Önce semboller genellikle karışık duyguları besler ve kişilerin değişik kaynaklı birikimlerine göre farklı şekillerde açıklanmış olabilir.

Semboller geleneksel, rastlantısal ve evrensel olarak da sınıflandırılırlar. Geleneksel semboller öğrendiğimiz şeylerin yerine geçen sözcüklerdir. Bunun tersi olarak da rastlantısal sembolleri bizler buluruz. Bunlar kişisel, özel ve birbirinin yaşam geçmişi ile ilişkili olan sembolleridir. (Berger, 1993: 79)

1.3. Fantezi ve Haz

Dürtüler psikanaliz kuramının en önemli dayanak noktalarından birisini oluşturmaktadır ve 'ben'in oluşum süreci içerisinde temel kavramlardan birisidir. Freud'un dürtü kavramını ilk kullanımı 1905 yılında yazdığı Cinsellik Teorisi Üzerine Üç Deneme de yer alır. Ancak dürtü kavramının gelişimden önce de Freud bedeninin hem dışsal hem de içsel uyarıların etkisi altında kaldığını vurgulamaktaydı. Freud'un kuramının dürtülere yöneliminin ilk işaretleri 1897 yılına rastlamaktadır. Bunun öncesinde beden üzerindeki etkilerde dışsal olanın rolü daha önemli bir yer tutmaktaydı. Kuramdaki bu değişim psikanalizin gelişimi bakımından çok büyük önem taşır.

Freud, kuramında bir yön değişikliğini açıklamak için bir çok neden sıralar. Bilinçdışı hiçbir 'gerçeklik göstergesinin' bulunmadığını ve bu yüzden hakikatle kurguyu birbirinden ayırmanın olanaksız olduğunu ileri sürer. Freud histerik semptomların gerçek olgulardan değil de, gerçeklikle imgeselin birbirine karıştığı bilinçdışı fantezilerden kaynaklandığını ileri sürer. Bu fanteziler çocukluğun cinsel

etkinliklerini gizlemeye yararlar. Böylelikle Freud bakışını ruhsal gerçeklik, fanteziler ve çocuk cinselliği üzerine odaklar. Bu yön değişikliği psikanaliz kuramının tam anlamıyla doğuşunda belirleyici olacaktır.

Dürtü, ruhsal ile bedensel arasında bir sınır kavramdır ve bu anlamı ile beden üzerindeki uyarımların ya da bedenin uyarımlarının ruhsal gerçeklik düzlemindeki karşılığı Freud'a göre temsilciler vasıtası ile olmaktadır; yani ruhsal temsilciler. Her dürtünün belirli bir basıncı, nesnesi, kaynağı ve hedefi bulunmaktadır. Freud dürtüleri önceleri cinsel dürtüler ve ego dürtüleri (ben sakım dürtüleri) olmak üzere ikiye ayırmış, ancak daha sonraları kuram yaşam dürtüleri (Eros) ile saldırganlık – ölüm dürtüleri (Thanatos) üzerine odaklanmıştır. Ancak öncelikle şunu belirtmek gerekir ki dürtü, temel olarak, idin ego üzerindeki baskısının ardında yatan güçtür, bu anlamı ile de id ile ego arasında dinamik bir yapı sergiler, başka bir biçimde ifade olduğunda, bir tür *enerji* biçimi olarak tanımlanabilir. Ego ile id arasındaki bu enerjinin kaynağı, libidonun narsistik yapısından kaynaklanmaktadır. Bu libidinal enerjinin özelliği cinsel amacından uzaklaştırılmış olması ve bu uzaklaşmaya bağlı olarak da yüceltmeye uğramış olmasıdır.

Freud, dürtülürle ilgili açıklamalarında ruhsal yaşamın üç kutupsallık tarafından yönetilmekte olduğunu belirtmektedir; bunlar: özne-nesne, haz – hazzsızlık ve etkinlik (aktiflik) – edilgenlik (pasiflik) olarak tanımlar. Bu kutupsallıklar noktasında daha önce değinilen, dürtülerin yazgılarını hatırlamak gerekirse; bunlardan en önemli ikisinin baskı ve yüceltme olduğu belirtilmişti. Ancak ister bastırılsın isterse de yüceltilsin dürtünün etkisi tam anlamıyla yok edilemez, ego üzerinde baskı oluşturmaya devam eder. Bunların varlığına rüyalar ya da fanteziler aracılığıyla ulaşmak mümkündür. Böylelikle her rüyanın 'bir arzu gerçekleştirimi' ve her fantezinin de 'temel özelliğinin bastırılmış arzunun bir tür sahnelenmesi' olduğu söylenebilir. (Bakır, 2008: 31)

Rüyalarda isteklerimizin açılımını, yorumlanışını görürüz. Düşler, düş görenlerin yaşamı konusunda bize önemli ipuçları verebilir. Rüya gören kişiler onların doğru anlamlarını çıkararak bilinçaltındaki düşüncelerin açığa çıkmasına yardımcı olurlar. Düşler yorumlanarak düş gören kişi rahatlama fırsatı bulur. Fromm şunları söyler: Bu gerçek düş, bize gizlenmiş arzularımızı anlatır. Freud bu duruma,

olgunlaşmamış, gelişmemiş rüya(latent dream) der. Düşün, bozulmuş ve bizim anımsadığımız biçimine ‘açık düş’ (manifest dream) ve bu bozulma ve gizlenme sürecine de ‘düş işlemi’ (dream-work) denir. Gelişmemiş düşü (latent dream), açık düşe (manifest dream) dönüştüren ana mekanizmalar, yoğunlaştırma, yer değiştirme ve ikinci işlemidir. Yoğunlaştırma ile Freud, açık düşün, gelişmemiş düşten çok daha kısa olduğu gerçeğini ortaya çıkarır, gelişmemiş düşün pek çok unsurunu konu dışı bırakır, çeşitli unsurların bölümlerini birbirine bağlar ve açık düşteki yepyeni bir unsurun içinde tüm bunları yoğunlaştırır. Yer değiştirme ile Freud, gelişmemiş düşün bir unsurunu ve genellikle de önemli olanını, açık düşteki dış bir unsurla, ki bu genellikle oldukça önemsizdir, ifade eder. İkinci işleme süreci, düşteki boşlukları doldurmak, tutarsızlıkları ortadan kaldırmak gibi şeylerle yükümlüdür böylece açık düş (manifest dream), tutarlı ve uyumlu görünür. Düşleri çözümlemede iki şey çok güçtür: unsurların, kendi karşıtları ile desteklendiği gerçeği ve açık düşün uygun anlatımlı olmadığı fakat birbirinden kopuk görüntüler zinciri olduğu gerçeği. Böylelikle düşlerin olguları nasıl sakladığını, bozduğunu ve düş – görenin özel yaşamıyla olan ilintisini anlamak isteyen çözümleyici için müthiş bir sorun ortaya çıkar. Aynı biçimde iletişim araçları da bize düşlere benzer durumlar sunarlar. Her ikisinde de bozulmaları ve gizlenenleri aramalıyız, bilinçaltımıza ve sansüre müdahale etmeliyiz, düş – görenle ve onun öz yaşamı ile ya da toplumsal durumu ile keşfettiklerimizi bağdaştırmalıyız. Yaratıcıların ruh durumunun ve sanatla uğraşanların yorumlarının işin içine girmesi, durumu daha karmaşık hale getirmektedir. Burada, sanatçı/yaratıcı ve izleyici/alıcı arasındaki yüzeysel iletişimin yanı sıra, bilinçaltı ile bilinçüstü arasında da bir iletişim vardır böylece kitle iletişim araçlarından elde ettiğimiz en önemli yanlar gömülü kalır ve kolaylıkla açığa çıkarılamazlar. Bu yüzden tin ve işlevleri hakkında edinilecek bilgiler büyük önem taşır. (Berger, 1993: 84)

1.4. İd, Ego, Süper Ego

İd’in psişik dürtülerimizin (itkelerimizin) yansımaları kapsadığını söyleyebiliriz. Ego, bireyin çevresiyle olan ilişkilerinde sahip olduğu işlevleri kapsar. Süper ego ise, aklımızın ideal arzuları kadar, ahlaksal değerleri içeren emirleri de kapsar. Kuşkusuz dürtülerin varlığını doğduğumuzdan bu yana kabul ederiz. Ancak

bir yanda çevre kontrolü, diğer yanda da ahlaksal değer ve istekler için aynı şey doğru ve geçerli değildir. Şu kesindir ki, ego ve süper ego bazı durumlarda doğumdan sonra gelişir. Freud bu gerçeği şu şekilde ifade eder. İd, doğumda tüm psişik (ruhsal) öğeleri kapsar. Ego ile süper ego id'in özgün parçalarıdır (süper ego ve ego id'den oluşmakta, kaynaklanmaktadır). Süper ego ve ego id'in gelişmesi sürecinde fonksiyonunun tamamen ayrışması döneminde oluşur.

Bu özlerin her biri (id, ego ve süper ego) kendi içlerinde son derece karmaşıktır. Freud ve diğerleri, onların gelişimi, işlevleri ve ruhsal yaşamımızdaki önemleri hakkında pek çok şey yazmışlardır. Yapısalcı varsayım, Freud'un 'topografik' olarak bilinen aklın işlevleri kuramının yerini almıştır ve insan ruhunu üç dizgeye bölmüştür: bilinç, ön bilinç ve bilinçaltı.

Öz olarak, yapısalcı varsayım, ruhu, id ve süper egonun birbirine karşı yaptığı bir çatışma olarak görür. Bu çatışmada zavallı ego, zevk için arzularımız ve ceza için korkularımız, dürtülerimiz ve bilincimiz arasında aracılık yapmaya çalışır. (Berger, 1993: 76)

1.5. Savunma Mekanizmaları

Savunma mekanizmaları, ego tarafından içgüdülerimizin kontrol edilmesi ve endişelerimizin savuşturulması yönünde kullanılmış çeşitli yöntemlerdir. Hepimiz bu mekanizmaları bilinçli ya da bilinçsiz kullanırız. Ancak bilinçli olarak kullandığımız azdır. Kitle iletişim araçlarının bize getirdiği pek çok insan ilişkisi, gördüğümüz ya da okuduğumuz çoğu kişilik, savunma mekanizmasının kavramları ile yorumlanabilir.

Böylece davranışlar, insanların kendi dengelerini korumak adına yapıldığı için bize daha anlamlı gelir. Kitle iletişim araçlarının çekiciliğini, savunma mekanizmalarının kavramları ile daha kolay anlayabiliriz.

Aşağıda önemli savunma mekanizmaları ve onların kısa tanımları yer almaktadır:

1.5.1. Kararsızlık

Aynı nesne ya da insana karşı sevgi ve nefretin ya da çekiciliğe kapılma veya itmenin (tiksinme) aynı anda hissedilişidir. Bazen çelişkili istekleri doyumak isteyen insanlarda bu duygular, çabuk bir biçimde ardı ardına değişiklik gösterir.

1.5.2. Sakınma

Bilinçaltındaki cinsel ve sinirsel dürtülere bağlı olduğu için kişiyi rahatsız eden konuları reddediş. Engellenme bazen de engelleyici durumdan psikolojik bir kaçışla çözülebilir. Başarılı olamayan bir üniversite öğrencisi bir işe girmek üzere üniversiteyi terk edebilir. Bazen bu kaçış fiziki bir çevrede değişmeyi de içerebilir. İçinde yaşadığı köyde mevcut imkanlarla geçimini sağlayamayan kimse, tarlasını ve hayvanlarını satarak büyük bir şehre göç eder. Diğer bazı durumlarda ise, birey kendisini engelleyen durumu terk edemez bir duruma düşebilir. Bu takdirde terk etme yerine, kendisini durumla temas etmekten alıkoyan psikolojik bir duvar örer. Siyasi alanda kariyer yapmak isteyen bir kimse, uzun ve yorucu girişimlerinden bir sonuç alamayıp engellenmeye uğradığında yorgun ve bıkkın düşebilir, siyasetle bütün alakasını keser, gazetede siyasi haberleri okumaz, siyasi tartışmalara ve faaliyetlere girmez. (Hökelekli, 2008: 94)

1.5.3. Yalanlama ya da İnkâr

Endişe yaratan bir şeyin gerçekliğinin kabulünü bilince gitmesini önleyerek reddetmek ya da bir düş ürününe kişinin kendini kaptırması. İnsan benliği için tehlikeli olarak algılanan ve bunaltı doğurabilecek bir gerçeği yok saymak, görmemek, bilmemek esasına dayanan bu mekanizma, değişik derecelerde kullanılan ilkel bir savunma biçimidir. Bazı durumlarda fert, algılayıp benimsemesi çok zor ve rahatsız edici nitelikte olan olaylar, duygular ve fikirler karşısında çaresizlik içerisinde kalır. Eğer kişi, tehlike ile baş edemeyeceğini zannederse, kullanabileceği tek yol bu tehlikeyi yok varsaymak olur. Çünkü, insanoğlu, acı veren gerçeği kolay kolay görmek istemez, bir çok özürlerini, utanç ya da suçluluk duygusu doğurabilen eski tecrübelerini yalnız şuur altına itmekle kalmaz, bunları hiç yaşamamış gibi inkâr etme çabasına girer. (Eroğlu, 2000: 59)

1.5.4. Düşkünlük

Genellikle sarsıcı bir deneyimin sonucunda, bir şeye gösterilen kişiye tedirginlik veren tavır ya da bağlılık.

1.5.5. Kişiselleştirme

Davranış veya düşünce yapısı olarak bir şey ya da bir kimse “gibi” olma isteği. Kişiselleştirme, literatürde özdeşleşme olarak da ifade edilmektedir. Özdeşleşme, başka bir kişinin çeşitli özelliklerini, duygularını, fikirlerini, tutum ve davranışlarını, değer yargılarını benimseyerek, bütün bunları kişiliğin bir parçası haline getirmek anlamına gelen bir kavramdır. Özdeşleşme, her insanın çocukluktan yetişkinlik çağına kadar kullandığı şuur dışı bir olgunlaşma ve savunma mekanizmasıdır. Özdeşleşmenin, önemli bir sosyalleşme aracı olmasına bakarak, ilk görüşte savunma mekanizması olma durumu yadırganabilir. Ancak çocukluk çağından başlayarak, karşılaşılan engellenme ve çatışmalı durumların çözümlenmesinde bir savunma aracı olarak kullanılmaktadır. Savunma mekanizması olarak özdeşleşme, baş edilmesi zor olaylar karşısında, model alınan birinin, bu hususta nasıl davrandığının tespit edilerek, aynısının ilgili fert tarafından da yapılmasıdır. (Eroğlu, 2000: 62)

1.5.6. Yansıtma

Kişinin kendi içindeki olumsuz ve düşmanca duyguları, bunu bir başkasına yükleyerek, reddetmesi. Böylece, birisinden nefret eden kişi, bu nefretini başkasına ‘yansıtarak’ kendini kandırır. (Berger, 1993: 81)

Toplumca onaylanmayan, kendini küçültücü bazı davranışlarının nedenlerini birey, kendi dışındaki eşya, olay ya da insanlarda aramaya yönelir. Yenilgiye uğradığı bir durumda birey, sorumluluğu başkasında ya da elinde olmayan dış durumlarda bularak vicdan azabından kurtulmaya çalışır. (Baymur, 1972: 102)

Kendi kabul edilemez duygu, özellik veya düşüncelerinizi yanlış ve bilinçdışı bir şekilde başka kişilere veya nesnelere yüklemek demektir. Sınavda kopya çekmesinin sorumluluğunu kabul etmeyi reddeden bir öğrenci, başka öğrencilere bakarak onların da kopya çektiğine karar verebilir. (Plotnik, 2009: 437) Çatışmalarla başa çıkmanın başka bir yolu da kendi güdülerimiz için başkalarını suçlamaktır. Freud bu davranışa yansıtma demiştir. Yansıtma kişi, kabul edilemeyecek bir

davranışından dolayı suçluluk duygusundan, bu davranışı bir başkasına atfederek ya da ona yansıtarak kurtulabilir. (Morgan, 2009: 299)

İnsanın kendinde var olduğunu kabul etmek istemediği dürtü ve duygu özelliklerini başkalarına yansıtmasıdır. Suçu üstünden atma veya suç bastırma denilen bu tepkiler de, şuur altında gizli ve kapalı olan suçluluk, günahkarlık, yetersizlik gibi duyguların önemli bir etkisi vardır. Çevresindeki insanların iyi niyet, doğruluk, başarı ve becerileri karşısında sürekli olarak şüphe, tenkit ve kötüleme tepkileri gösterenler, kronik dedikoducular, iftiracılar ve kötüleyiciler, bu mekanizmaya en fazla başvuran kişilerdir. (Eroğlu, 2000: 60)

Yansıtmanın bir başka tarzı da, kişinin toplumca onaylanmayan, kendini küçültücü bazı davranışlarının nedenlerini, kendi dışındaki eşya, olay ya da insanlarda aramaya yönelmesidir. Sınavda başarısız olan öğrencinin, bunu soruların çok zor olduğu, hocanın dersi iyi anlatamadığı veya çok az not verdiği gibi sebeplere bağlaması, buna bir örnektir. (Hökelekli, 2008: 919)

1.5.7. Tepki Geliştirme

Bir çift kararsız tutum, sorunları da beraberinde getirir. Biri, diğerini (zıddını) bastırarak ve onu bilinçaltına iter. (Berger, 1993: 81) Bireylerin bazen çatışan duygu ve güdülerden toplumca beğenilmeyeni inkar için, böyle bir güdünün onları sevk ettiği davranışın tam tersini yapmaya çalıştıkları ve bunda bir dereceye kadar başarı gösterdikleri görülür. Örneğin, kardeşini kıskanan bir çocuğun aşırı derecede iyi bir abla ve ağabey olmaya çalışması gibi. Cinslik güdüsünü yenmek için bazı kimselerin karşı cinse düşman kesilmeleri, onları aşağı gören bir tavır takınmaları gibi. Bu tutumun aşırı biçimleri toplumca garip karşılanır ve bazen bireyin aleyhine sonuçlar verir. (Baymur, 1972: 103) Kabul edilemez davranış, düşünce veya duyguların, tam zıttı olan davranış, düşünce ve duygular ile değiştirilmesini kapsar. Cinsel ilişkide bulunduğu için suçluluk duyan bir kişi, cinselliği yasaklayan bir dinî gruba katılarak karşıt tepki geliştirmeyi kullanabilir. (Plotnik, 2009: 437) İnsanlar bazen, gerçekte hissettiği duyguların ve elde etmek istedikleri hedeflerin tam tersi yönde bir davranış ortaya koyarlar. Baskı altında tutulan düşmanca duygular sevgi gösterileriyle maskelenebilir. Böylece, kardeşini aşırı kıskanan bir çocuk aşırı derecede iyi bir abla

ve ağabey olmaya çalışır. Cinsel dürtüler, katı ahlak savunuculuğu ya da karşı cinse yönelik aşırı tepkiler şeklinde kendisini ifade edebilir. Bazı kimseler karşı cinse düşman kesilirler, onları aşağı gören bir tutum sergilerler. Gerçekte onlar kendi cinsellik dürtülerini denetlemekte güçlük çektikleri için bu yola başvurmuşlardır. (Hökelekli, 2008: 93) Bazı davranış bilimciler bu mekanizmaya 'ihtiyar kız mekanizması' da demektirler. Çeşitli sebepler yüzünden evlenip aile kurmakta başarısızlığa uğrayan ve yaşları da oldukça ilerlediği için bu konuda ümitleri sönmeye başlayan bir kısım yaşı ilerlemiş kızlar, güçlü bir özlem duydukları halde gizli bir aşağılık duygusu içerisindedirler. Hayat arkadaşı bir erkeğe güçlü bir özlem duymalarına rağmen, bunu açığa vurmaktan çekinebilirler. Bunun yerine de, mevcut güçlü özlemlerini, şiddetli bir erkek çekingenliği ve ürkekliği ile ancak bir erkeğe dair güçlü özlemlerini bastırabilmektedirler. (Eroğlu, 2000: 56) Kişinin çatışmalı durumlarla uğraşmasının diğer bir yöntemi de bir güdüyü, gerçekte olduğunun tam karşıtı gibi algılamasıdır. Gerçek güdü, kabul edilemeyecek nitelikte olabilir ve kaygı doğurur. Bu güdüyü gerçek niteliğinin karşıtına dönüştürerek algılama, onu kabul edilebilir hale getirecek ve böylece yüzeysel bile olsa, çatışma çözülecektir. Bu genellikle gerçek durumun tam karşıtıdır. (Morgan, 2009: 299)

1.5.8. Engelleme

Bilinçaltındaki içgüdüsel isteklerin, anıların ve tutkuların bilince varması 'engellenir'. Bu, temel savunma mekanizmalarından biridir. (Berger, 1993: 81) Aşılamayacak büyüklükte bir engellenme ile karşı karşıya olduğunu düşünen kimselerde acizlik, güçsüzlük duyguları uyanır. Bu da duygusal bir çöküntüye yol açar. Ne yapılırsa yapılsın içinde bulunulan kötü durumun değiştirilmeyeceği inancı bireyi duygusal çöküntüye götürür. Duygusal çöküntü içerisinde bir kimse yaşama sevinci ve kurtuluş umudunu kaybeder. Ruh sağlığı ciddi ölçüde bozulur. (Hökelekli, 2008: 88)

1.5.9. Bastırma

Bir düşünce ve duygunun bilinçten uzaklaştırılmasına ya da bilince ulaşmasının engellenmesine bastırma denilir. (Hökelekli, 2008: 89) Bazı şeyleri aklın ve bilincin dışında tutmak için bir karar verilir. Bu da temel savunma

mekanizmalarının ikincisidir. Bastırılmış elemanlar, gönüllü olarak aklın dışında tutulduğu için, gönüllü bir biçimde bilince çıkarılması zor olan engellenmenin tersine, bilince geri çağrılabilirler. (Berger, 1993: 81) Engellenen ya da çatışma dolayısıyla doyumsuz kalan bir güdü ya da ihtiyacın meydana getirdiği sıkıntılı durumdan kurtulmak için, bireyin, bu ihtiyacı görmemezlikten gelmeye, düşünmemeye, inkar etmeye ve bunu bilinç dışına itmeye çalıştığıdır. Örneğin, sınıfta birinci olmak isteyen Ahmet, bu isteğini gerçekleştiremez, kendinden biraz daha zeki ve çalışkan bir öğrenciye birinciliği kaptırırsa; onda bu arkadaşına karşı bir kıskançlık duygusu uyanır. Ancak, aynı zamanda arkadaşları tarafından beğenilen ve gerçekten iyi bir insan olmak isteyen Ahmet, kıskançlığını yenmeye, bu duygusunu, kimseye belli etmemeye çalışır. Hatta kendi kendisine bile bunu itiraf etmek istemez. Kıskançlığın sevk edeceği hareketleri, yapmamak için elinden gelen çabayı sarf eder. Böylece, toplumca onaylanmayan, hoş görülmeleyen duygu ve istekleri birey kendine yakıştıramaz; bunların etkisinde olduğu halde, onları tanımamaya, hatta bazen bile inkar etmeye çalışır. Buna 'supresyon' denir. Birey bazen bunları tamamiyle baskı altına almakta başarı gösterir. Buna bastırma, 'represyon' denir. Böylece, duygu ve güdüler bazen yarı bilinçli, bazen de tamamiyle bilinçsiz hale girer. Supresyon ile represyon arasındaki fark birincisinde bir yaşantının bilinçli olarak örtbas edilmesi, ikincisinde ise tamamiyle bilinçsiz olarak baskı altına alınması, inkar edilmesidir. Bu durumda çatışma bilinç altına itilmiş olur. (Baymur, 1972: 100) Bastırma, her insanın kullandığı bir savunmadır. Bununla beraber, çocukluktan itibaren hayatın her süresinde bastırılan dürtü, duygu ya da hatıranın bilinç altına itilmesi, orada tutulmaya çalışılması, belirli bir güç ve enerji harcanması sonucunu doğurmaktadır. Gerek kişinin dar çevresinden yani ailesinden, gerekse daha geniş çaptaki sosyal çevresinden kaynaklanan kural ve şartlar sebebiyle engellenmeye ve çatışmalara maruz kalan dürtü, duygu ve hatıralar, bilinç altına itilmelerinden sonra, orada pek de rahat durmazlar. Sürekli olarak bir yolunu bulup, oradan kurtulmaya ve bilinç üstüne çıkararak davranışlara yansımaya çalışırlar. Özellikle uygun zaman ve ortam bulunduğu zaman, bilinç altı hadiselerin fertlerin davranışlarını etkilediği görülür. (Eroğlu, 2000: 55) Bastırma, kabul edilemez ve tehdit edici duygular, istekler veya deneyimlerin bloke edilip bilinçdışına itilmesini kapsar. (Plotnik, 2009: 437)

1.5.10. Mantıksallaştırma

Birey, özellikle şahsi yetersizlikleri ya da isabetsiz tutumu dolayısıyla ulaşamadığı istek ve emelleri karşısında uğradığı başarısızlığı haklı ve mazur göstermeye çalışır. Buna neden bulma ya da mantıksallaştırma da denilir. (Hökelekli, 2008: 90) Bilinçaltından kaynaklanan davranışlara, mantıklı ve akılcı nedenler ve mazeretler önerme. Bu kavram, ruhbilimsel çözümlenmeye Ernest Jones tarafından tanıtılmıştır. (Berger, 1993, 81) Süper ego ölçülerine uymaması nedeniyle bilinçli olarak kabul edilmesi güç bazı düşünce, duygu ve eylemlerin bilinçdışı olarak akılcı yollarla kabul edilebilir bir biçimde yorumlanmasına akılcılaştırma (rationalisation) denir. Bu da egonun savunma mekanizmalarından biridir ve duyguyu ya da olayı bu biçimde yorumlayarak süper ego ilkeleriyle bir uzlaşma arama çabasını içermektedir. Burada belli bir ölçüde kendini aldatma da bulunur. (İlal, 1984: 86) Mantığa bürünme, kabul görmeyecek güdülerin yarattığı kaygıyı önlemek ya da ondan kaçınmak için kullanılan en yaygın savunma mekanizmasıdır. (Morgan, 2009: 300) Mantıksallaştırmak, bahane uydurarak ve doğru olmayan açıklamalar yaparak hareket, davranış veya duyguların gerçek sebeplerinin üstünü örtmeyi kapsar. (Plotnik, 2009: 437) İnsan davranışları, bilinçli ya da bilinçsiz pek çok faktörün etkisiyle meydana gelmektedir. Birçok halde, bunların gerçek sebeplerini tahmin bile mümkün olmaz. Bazı durumlarda ise davranışın sebebi bilinmekle beraber, bu sebebin çevre tarafından iyi karşılanmayacağı tahmin edilir. Öte yandan, fertler bütün davranışlarının çevre tarafından hoş görülecek ve uygun karşılanacak şekilde gerçekleşmesi gerektiğinin farkındadırlar. İşte, sebebi pekiyi bilinmeyen veya başkaları tarafından pek çok hoş karşılanmayacağı umulan davranışlar için toplumun benimseyeceği sebepler bulma mekanizmasına, akla uygunlaştırma adı verilmektedir. (Eroğlu, 2000: 61)

1.5.11. Gerileme

Kişinin, herhangi bir zorluk, güçlük ve engel karşısında, erişmiş olduğu gelişim düzeyine göre daha ilkel olan davranış basamaklarına dönmesine gerileme denir. (Hökelekli, 2008: 93) Sıkıntı ve endişe verici durumlarda yaşam gelişiminin daha önceki basamaklarına geri dönüş. Temel ihtiyaçların ve isteklerin karşılanmaması sonucu meydana gelen doyumsuzluk ve kaygı hallerinde, daha ilkel bir olgunluk

düzeyine gerileme sık görülen hallerdendir. Sıkıntılı durumlarda yetişkin bir insan kekeler, kızarır, kendi olgunluk düzeyinin altında adeta bir genç, bir çocuk gibi davranır. Bir genç bazen on yaşındaki bir çocuk gibi bağırır çağırır, hatta ağlar. On yaşındaki bir çocuk, dört yaşındaki bir çocuk gibi mızımızlanır. Dört yaşındaki çocuk da bir bebek gibi altını ıslatır, parmağını emer. (Baymur, 1972: 104) Gerileme, herhangi bir çatışma durumun karşısında insanın ruhsal gelişim sürecindeki daha gerideki bazı dönemlere doğru gerileme göstermesidir. Libido gelişiminin daha önceki basamaklarına doğru ruhsal ve davranışsal bir gerileme ile kişi daha alt düzeydeki bir uyum yolu ile çatışmaya çözüm sağlamaya çalışır. Çocuksu davranış, ağlama, saldırganlık, öfke veya korku anında çocuksu bir davranışla birine sığınmak gereksinimi veya aşırı yemek yemek yahut kusmak da bu gibi davranış örnekleridir. Her insan belli bir engellenme ve bundan doğan çatışma karşısında normalde belli oranda bir gerileme gösterirken, hasta davranışlarda bu gerileme eğilimi daha çok olup, genellikle daha uzun süreli ve kalıcı niteliktedir. Psikanalitik görüşe göre bütün ruh hastalıklarının dinamikmasının altında bir gerileme olayı yatmaktadır. (İlal, 1984: 85) İnsanlar bazen çocukluğa ya da ilkel davranış biçimlerine gerileyerek sorunlarıyla başa çıkmaya çalışabilir. Gerileme daha çok 4-5 yaşlarındaki çocuklarda görülür; çünkü bu yaşlarda çocuklar oldukça karmaşıklaşan engellemelerle karşılaşır. Gerilemeyi başlatan olay, yeni bir kardeşin doğuşu ya da okula uyum sorunu olabilir. Gerilemede çocuk sıklıkla bebek konuşmasına döner ya da tüm bebeklik davranışlarını gösterebilir. Yetişkinler de, karşılaştıkları bir soruna ‘yetişkince’ bir yaklaşımla uygun çözümler bulamayınca, çocukken kullandıkları davranış örüntülerine dönerler. (Morgan, 2009: 302) Gerileme mekanizması, gelişim süreci içerisinde, her evrede ve herkeste gözlenen davranış şekilleridir. Mesela, çocukluk çağında, yeni bir kardeş gelince, çocuğun çişini, kakasını söylemeyi bırakması “ben de bebeğim” derecesine bir gerilemedir. Yaşı oldukça ilerlemiş ihtiyar bir kişinin, istek ve tavırları da, gerilemenin başka bir çeşidi olmaktadır. Gerileme davranışlarına insanlar, karşılaştıkları meseleler ve olaylar ile baş edemedikleri zaman daha sık başvururlardır. Bunun sebebi ise, hiç kimsenin çocuklardan zaten bir problemi çözmesini veya bir engeli aşmasını beklemeyeceği olgusudur. (Eroğlu, 2000: 61)

1.5.12. Dönüştürme

Bu mekanizma, kişinin karşılaşmış olduğu ağır bir engellenme ve çatışma durumunun sebebiyet verdiği gerilim ve bunaltının, sembolik anlamlı belirtiyeye dönüşmesi esasına dayanmaktadır. Ağır bir gerilim ve sıkıntı, uzun süre dayanılabilecek bir acı değildir. Organizma, bir yolunu bulup, bunu yatıştırmaya çaba gösterir. Mesela, şiddetli bir karı-koca kavgası sırasında, kadının birden bayılıvermesi, karşılaştığı acı durumdan ilkel de olsa, bir kurtulma şeklidir. Bu süre içerisinde şuur, acı veren dürtü, duygu ve olaylardan habersiz olduğu için, geçici bir rahatlama sağlanmaktadır. (Eroğlu, 2000: 62) Dönüştürmede, kişinin kendisinin bilinçli olarak reddettiği bazı düşünce ve dürtülerinin ve bunlardan doğan çatışmalarının simgesi (sembolik) anlamlı bir belirtiyeye dönüştürerek ortaya çıkarılması söz konusudur. Dönüştürmede sözel, davranışsal ve fizyolojik bazı belirtiler de bulunmakla birlikte, en sık görülen belirtiler dış organ belirtileridir. Baş, boyun ağrıları, kol, bacak felçleri ya da başka sensori-motor (duysal veya hareket) belirtiler bunlar arasında sayılabilir. Dönüştürmede reddedilen düşünce ve dürtüler ile bunlardan doğan çatışma bilinçlidir. Çatışmanın organik belirtiyeye çevrilmesi bilinçli veya istemli bir eylem değildir. (İlal, 1984: 85)

1.5.13. Çözülme

Çözülme de hasta nitelikli (patolojik) bir savunma mekanizmasıdır. Burada kişinin kendi benliğinde varlığını kabul edemediği bazı duygu, düşünce ve dürtülerin bilinçdışı olarak yalıtılarak (izole edilerek) kendi benliğinden uzakta tutulmasıdır. Bu da hasta nitelikli (patolojik) bir savunma mekanizmasıdır. Bazı nevroitik durumlarda, özellikle histeride görülebildiği gibi asıl görüldüğü hastalıklar psikozlardır. Kişilikteki böyle bir çözülme ile 'çifte kişilik', 'uyurgezerlik' gibi histeri belirtileri ortaya çıkar. Örneğin, içinde başıboş yaşama, çok erkekle gezme, çevrede hayranlık uyandırma istekleri bastırılmış bir biçimde yatan ve gerçek yaşantısında ve inançlarında bu gibi davranışlara kesinlikle yer olmayan bir kadının, zaman zaman kendine bu türde kaçamaklar yaptıran histeri krizlerine (histeri alacakaranlığı) girmesiyle böyle bir çifte kişilik durumu karşımıza çıkar. (İlal, 1984: 85)

1.5.14. Ödünleme

Bu uyum mekanizması, üstün olma ve beğenilme ihtiyacının herhangi bir şekilde engellenmesi sonunda ortaya çıkar. Birey bu durumda onurunu korumak için bir başka alanda aşırı çaba gösterme yolu ile üstünlük arzusunun doyurma yoluna girer. Ufak tefek, çelimsiz bir çocuğun okulda aşırı çaba sarf etmek suretiyle kendini göstermeye çalışması buna örnektir. Bunun tersi de doğrudur. Okulda başarısız bir öğrencinin fevkalade yaramaz olma yoluyla ilgiyi üzerine çekmeye çalıştığı da görülür. Bu durumda insan, olumsuz yönden şöhrete varmak davranışlarını gösterir. İkinci bir alanda başarı, çoğu zaman birincisi kadar doyurucu olmazsa da hiç yoktan iyidir. Örneğin, iş hayatında başarısız kalmış olan bir kişi, gazinolarda, içkili yerlerde vakit geçirmeye ve işe aldırış etmez görünmeye başlar. Ama bu türlü davranış, o kimseye gerçek bir mutluluk getirmez. (Baymur, 1972: 102) Kendimizi zayıf ya da eksik gördüğümüz bir durumda, bir başka alanda aşırı çaba göstererek bunu kapatma yoluna gitmeye telafi denir. (Hökelekli, 2008: 91) Giderme de, karşılaşılan bazı engellenmeler ve çatışmalardan kurtulmak için kullanılan bir savunma mekanizmasıdır. Bu mekanizma Alfred Adler'in çalışmalarından elde edilen bilgi ve görüşlere dayanmaktadır. Adler'e göre insanın tek ve temel içgüdü, iktidar ve üstün olma çabasıdır. Bu içgüdü, yeterli ve makul ölçülerde tatmin edilmezse, aşağılık duygusu gelişir. Kişi bu rahatsız edici duygudan kurtulmak için kendine güç ve üstünlük sağlayacak yolları aramaya başlar. İşte kişilerin davranışlarının temelinde yatan güçlü olma ihtiyacı yeterince karşılanmayınca, bu yetersizliği gidermek için başka tatmin kaynaklarına yönelmeye, ödünleme, giderme veya telafi mekanizması denir. (Eroğlu, 2000: 64)

1.5.15. Hayal Kurma Yoluyla Avunma

İnsan, arzu ve emellerini gerçekleştiremediği, iç ya da dış nedenlerle ihtiyaç ve güdülerini doyumsuz kaldığı zaman, hayal kurarak doyum sağlama yoluna sapar. Günlük hayatta tatminsiz kalan istekler, rüya veya hayal aleminde gerçekleşebilir. Fakir, zengin; çirkin, güzel; başarısız, başarılı olabilir. Başarısızlıklar karşısında kalan birçok kişi, böylece mücadeleden kaçıp hayallerle avunurlar. Televizyon seyretmek, kitap okumak, sinemaya, tiyatroya gitmekte de aynı çeşit avunma yollarıdır. Bu gibi sanat eserlerini izlerken, insan kendini bu eserlerin kahramanları

yerine koyar ve hayatta yapamadığı birçok şeyleri bu kahramanların yapabilmesi ona ikinci elden bir doyum sağlar. Bu hayali işleyen eylemler, ölçülü ve ılımlı olursa bireyi hem kısmen teselli etmesi bakımından hem de temel ihtiyaçlarını giderebileceği yeni yollar teklif etmesi bakımından yararlı olur. Ancak hayal kurmada çok aşırı gidilecek olursa; birey, gerçek yaşamı dikkate almadan sadece hayal kurarak kendine doyum sağlama yoluna saparsa, onun kendisini hayal aleminde kaybetmesi olanağı ortaya çıkar. (Baymur, 1972: 100) Tatlı hayaller kurma ya da fantezi, kişinin çatışmalarını hayalinde çözümlenerek rahatladığı bir başa çıkma yoludur. Fantezide kişiler, olayları, gerçekteki şekilleri yerine, olmasını istedikleri biçimde hayal ederler. Kişiler, kendilerini kaygıya sokacak ve engelleyecek gerçek durumu düşünmeyi sadece bir yana bırakmazlar, aynı zamanda hiç değilse bir süre için engellenmiş güdüyü de doyururlar. (Morgan, 2009: 301) Arzu ve emellerini gerçekleştiremeyen çoğu insan için hayal dünyası zengin bir doyum kaynağı sunar. Gerçek hayatta karşılanamayan istekler, rüya ve hayal aleminde gerçekleşebilir. Burada fakir zengin olabilir, çirkin dünya güzeline dönüşür, sakat sağlam olur, başarısız başarılı olur. Engellenmeler karşısında birçok kişi, gerçeklerle mücadeleden kaçıp hayallerle avunurlar. Hikaye ve roman kitapları okumak, sinema ve televizyon dizileri izlemek, tiyatro seyretmek de çoğu insan için aynı tür bir savunma davranışı işlevini görür. İnsan kendisini bu eserlerde yer alan kahramanların yerine koyar; hayatta yapamadığı birçok şeyi bu kahramanların yapabilmesi ona ikinci elden bir doyum sağlar. (Hökelekli, 2008: 93) Az gelişmiş ülkelerde şans oyunlarının aşırı ilgi görmesi, bu tür ülkelerdeki yaygın hayal kurma ve düşünme doyum eğilimlerinin sömürülmesi sonucunu yaratmıştır. (Eroğlu, 2000: 63)

1.5.16. Yer Değiştirme

Doyuma ulaşması engele uğrayan ve olanaksız olan bazı dürtülerin başka amaçlara kaydırılarak doyuma ulaştırılmasıdır. Örneğin, patronundan azar işiten memurun patrona karşı içinde kabaran saldırganlık duygusunu doğrudan doğruya patrona boşaltmadığında hırsını odacıdan alması böyle bir kaydırmadır. Simgelendirme (sembolizasyon) çok sık görülen bir kaydırma biçimidir. Burada gerçek dürtü nesnesine ulaşım engellenince dolaylı yoldan onun yerine konabilecek bir başka nesne seçilmektedir. Bu ikinci nesne, ya da amaç aslında asıl amacı

simgelemektedir. (İlal, 1984: 80) Çeşitli engellemeler karşısında, bu engellemelere sebep olan kişiye türlü nedenlerle çatamayan kimse hıncını egemenlik kurabileceği birinden veya eşyadan alır. Telefonda fena bir haber alan bir işadamının telefon ahizesini yere fırlatması gibi. Ya da, bir yüksek okulda, öğrenci başkanlığı seçimini kaybeden bir başkan adayı, rakibini centilmence tebrik eder, okulda kendisini çok iyi idare eder. Ama eve gelince küçük kardeşinin bir sorusuna karşılık hemen öfkelenip parlayabilir. “Bu kadar işim arasında seninle mi uğraşacağım” der. Okulda geçmiş olayları bilmeyen evdekiler, bu birden parlamaya şaşırıp mana veremezler, onlara bu davranış garip görünür. (Baymur, 1972: 104) Yer değiştirme, kaygı oluşmasına yol açan bir nesne ile ilgili duyguları veya tepkileri daha az tehdit edici olan bir kişi veya nesneye yöneltmeyi kapsar. (Plotnik, 2009: 437) Yer değiştirmede, güdü değişmez; ancak, kişi güdünün hedefini, asıl hedef yerine başka bir hedef koyarak çarpıtır. Yer değiştirmedeki güdü çoğunlukla kişinin rahatlıkla gösteremediği saldırganlıktır. Örneğin, işyerinde patronuna kızan ve kovulacağı korkusuyla bu duygusunu dışarı vuramayan bir adam, eve geldiğinde karısına kızar; yani, “eşeği dövemediği için semeri döver”. (Morgan, 2009: 300) Çeşitli engellemeler karşısında, buna sebep olan, gücümüzün yetmediği kişi ya da kişiler veya denetimimiz altında olmayan bir olaya, onlara duyduğumuz hıncı ve öfkeyi gücümüzün yettiği birilerine yöneltiriz. (Hökelekli, 2008: 92) Simgeleştirme, çok sık başvurulan bir yer değiştirme biçimidir. Burada, gerçek dürtü nesnesine ulaşım engellendiğinde ve esas duygunun açığa vurulması imkansız olduğu zaman, dolaylı yoldan bunların yerine bir başka nesne veya duygu seçilmektedir. Bu ikinci nesne ya da duygu aslında gerçek nesne ve duyguyu simgelemektedir. Normal insan hayatında, simgelerin kullanımına çok sık rastlanılmaktadır. Bunların önemli bir kısmı, doğrudan doğruya açığa vurulmayan dürtü ve duyguların simgesi şeklindedir. Mesela, bir kişi sevgi duygularını açığa vurmadığı bir başkasına ait bir nesneye veya görüşe ilgi duyarak, bu sevgisini ortaya koymaya çalışır. Kız arkadaşına “ne güzel saçların var” diyen genç, aslında o arkadaşına olan ilgisini ve sevgisini göstermektedir. (Eroğlu, 2000: 58)

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

TAKVA FİLMİNİN RUH – BİLİMSEL ÇÖZÜMLEMESİ

1. Araştırmanın Yöntemi

Araştırmanın son bölümünde; *Takva* filmi ruh-bilimsel film eleştirisi temel alınarak analiz edilmiştir. Ruh bilimine ilişkin açıklanan kavramlar bu bölümde film içerisinde taranmış ve elde edilen bulgular yorumlanmıştır.

Psikanaliz yoluyla sanat eserlerine yaklaşım, özellikle Freud'un açtığı yol üzerinden ilerlenecek ise; hem bir takım kısıtlamalar ve buna bağlı spekülasyonlar, hem de farklı tarzda açılımlar ve yönelimler sunar. Bunlardan birincisi; ortaya konulan eserlerin dolayısıyla sanatçının kendisini çözümlemenin merkezine koymaktır. Böylelikle o analiz için özne konumuna gelir ve eserlerde birer düşe ya da fanteziye indirgenerek, sadece sanatçının olası bir rahatsızlıktan kaçış araçları haline gelir. İkinci noktadaysa eserin yaratıcısı olan sanatçıyı göz ardı edip, merkeze eserin kendisi alındığında, söz konusu eserin zenginliği de artabilir; kuşkusuz bu mutlaka artması anlamına gelmez, ama sanat eseri her defasında böyle bir potansiyeli taşır. Böylelikle ön plana çıkan sanatçıdan ziyade, onun eserinin içindeki 'kurgusal' özneler olur (Bakır, 2008: 36)

Psikanaliz kuramına dayalı film eleştirisi, filmlerin eleştirilmesinde özellikle yönetmenin ruhsal dünyasının ve bilinçaltının dışavurumunu ya da toplumsal, kolektif bilinçaltının dışavurumunun izlerini bulmaya girişmekte ve filmleri tıpkı bir düş süreci gibi ele alarak, filmlerin açık içeriğinin altında yatan örtük içeriğini ortaya çıkarma amacını taşımaktadır. Psikanalitik eleştiri yaklaşımı içinde yalnızca yönetmen değil, filmlerinin içerik malzemesi ve karakterleri de psikanalitik veriler olarak değerlendirilmektedir. Bu anlamda psikanalitik film eleştirisi filmlerin yalnızca bilinçli bir yaratıcı eylemin ürünleri olarak değil, bilinçdışı da göz önüne alan bir şekilde değerlendirilmesine olanak tanıdığı gibi, filmlerin eleştirilmesinde diğer kuramsal yaklaşımların eksik bırakabileceği birçok alanı ele almış ve aynı zamanda bu yaklaşımların da üzerine inşa edebilecekleri temellerin oluşturulmasını sağlamıştır (Özden, 2004: 179,180).

Ruhbilimsel çözümlene bir tedavi yöntemidir. Ancak aynı zamanda politika, antropoloji ve edebiyat eleştirisi gibi birçok alana uygulanmış bir araştırma biçimidir de. Ruhbilimsel çözümlene ilginç sonuçlar verir. Fakat bu sonuçlar genellikle tartışılabilir sonuçlardır (Berger, 1993: 67)

2. Bulgular ve Yorum

Bu çalışma, *Takva* adlı sinema filmini kapsamaktadır. *Takva* filmi ruh-bilimsel açıdan çözümlenmiş, araştırmanın bulguları ve yorumları aşağıda verilmiştir.

3. Filmin Öyküsü

Takva filmi dindar bir müslümanın modern dünyayla sorunlu karşılaşmasını anlatan bir film. Kırk yaşlarındaki baş kahraman Muharrem, dünyevi hayattan uzak, baba evine çekilmiş yalnız bir dindarlık yaşamaktadır. Kahramanımız, müridi olduğu tarikatın şeyhinin verdiği 'kutsal' bir görevle, modern metropol İstanbul'da yeni deneyimler yaşamak üzere dünyevi hayata girer.

Geleneksel bir İstanbul mahallesinde doğmuş olan Muharrem 30 yılı aşkın bir süredir aynı mahallede yaşamaktadır. Sade bir işi vardır. Mütevazı ve içe dönük bir kişi olan Muharrem gece gündüz ibadet ederek, cinsellikten uzak, en sert İslami akidelere sıkı sıkıya bağlı bir yaşam sürdürmektedir.

Muharrem'in koyu dindarlığı, varlıklı ve güçlü bir tarikat şeyhinin dikkatini çeker. Onun alkışlanası güvenilirliği ve vicdanı zenginliği, bu şeyhin kendisine tarikatın sahip olduğu sayısız mülkün kira toplayıcısı olarak çalışacağı idari bir görev teklif etmesine yol açar.

Yeni giysiler, cep telefonu ve bilgisayarla donatılmış Muharrem, şimdi uzun zamandır uzağında kalmayı başardığı modern dış dünyanın içindedir. Saf bakışları kısa zamanda içki tüketimi ve hayır konularına karşı gösterilen çelişkili davranışlara şahit olur.

Muharrem, artık tahakküm eden ve mağrur bir kişi olmuştur. Çalıştığı yerde elinde olmadan bir yolsuzluk yapar. Daha da kötüsü, Muharrem'in iç huzuru gitgide

bir işkence haline gelen, gece gündüz kendisini rüyalarında cezbeden baştan çıkarıcı bir kadının görüntüsü ile allak bullak olur.

Muharrem yaşamını dünyevi ve manevi değerleri birbirinden ayırabilme üzerine kurmuştur. Ama kendini adadığı değerler bir bir yıkılmaktadır. Allah korkusu akli dengesini zedelemeye başlamıştır.

3.1. Filmin Ana Karakterleri

3.1.1. Muharrem

Erkan Can'ın canlandığı Muharrem 45 yaşlarındadır. Balkan göçmeni, saf ve dingin bir adamdır. Eski, dede yadigarı ahşap bir evde 'annesinin ölümünden sonra' tek başına ama aile evi düzeni içinde yaşamaktadır. Eski bir handa, çuval alıp satan Ali Bey'in yanında çalışmaktadır. Fazla hesap gerektirmeyen her işe bakmaktadır. Eski bir dergahta örgütlenmiş olan tarikatın mürididir. Seri üretim ve seri tüketim çağının öncesinden kalmış birisidir. Hayat pratiğinin gerektirdiğinin dışında herhangi bir sosyal ilişkisi yoktur. Mevcut sosyal hayatında hiyerarşik bir davranış tarzı vardır. Varoluş sorusuna Allah düşüncesiyle çözmüş ve işaret edilen yola gönülden bağlıdır. Bu sebeple kadınlarla ilişkiyi hayatından çıkartmış fakat cinsel teması arzulamaktadır. Kendisini çevreleyen ufak hayatı, kesin doğrular ve kesin yanlışlar olarak ayırmış ve hayatını bunun üzerine kurmuş. İyi insan olmak istemektedir. Takıntılı derecede bu düşünceye ve kurduğu düzene bağlı.

3.1.2. Şeyh

60'lı yaşlarının sonunda görünen Şeyh'i Meray Ülgen oynamaktadır. Huzurlu ve neşeli bir adam. Tarikatın şeyhi, işini büyük bir keyifle yapmaktadır. Tarikatın işleyişinde karar mekanizması. Rauf idari işleri yüklenmeye başladıkça kendini tasavvufi düşünceye vermiştir. İdari işleyişle mümkün olduğu kadar az uğraşmakta olup fakat konuyu yakından takip etmektedir. Ayrıntılı düşünüyor ve bu ayrıntılarda özenli davranmaktadır. İnsanlar ona karşı büyük bir saygıyla yaklaşıyor, o da insanlara karşı sevecendir. Muhafazakar aile hayatı ile hayatı, düzenli ve mutludur.

3.1.3. Rauf

40 yaşında, temiz yüzlü ve insancıl bir adam olan Rauf'u Güven Kıraç canlandırıyor. Şeyhin yardımcısı olan Rauf aynı zamanda tarikatın işleyişini de yürüten kişidir. Hayata karşı gözleri açık ve dinî hükümlerin hayata uygulanması konusunda bilgi ve fikir sahibi. O da tasavvufi düşünceye yatkındır.

3.2. Filmin Yardımcı Karakterleri

55 yaşlarında, tüccar Ali Bey'i Settar Tanrıöğen canlandırmaktadır. Babaları vasıtasıyla Muharrem'in çocukluk arkadaşı ve patronudur. Her türlü göç sembolüyle arası iyidir. Kendisine dokunmayan kötü şeylere karşı duyarsızdır. Keyfine düşkün bir adamdır. 40'lı yaşlarda mütahit Erol'u Engin Günaydın oynamaktadır. Muharrem'e ve onun sayesinde dergaha yakınlık kurmak isteyen dindar görünmek isteyen aslında İslami örf ve adetlere uzak olan bir adamdır. 20'li yaşlarında Şeyhin kızı Hacer'i, Öznur Kula canlandırmaktadır. Saf ve seksüel güduları uykuda bir kızdır. Kendisine söyleneni içselleştirmeyip kendi bilgisiyle doğruya ulaşmaya çalışmaktadır. Kendine bakmayı seviyor. 18-19 yaşındaki Muhittin'i, Erman Saban oynuyor. Savaş yüzünden Arnavutluk'tan Türkiye'ye yeni göç etmiştir. Önce Şükrü'nün sonra Ali Bey'in yanında çalışıyor. Kazandığı parayı ailesine yolluyor. Çok sayıda travmatik olay yaşamış ve geride, savaşın içinde kalanlar için bir şeyler yapmak istemektedir. Savaş ilahi inançlarını yitirmesine sebep olmuş, insanların bir şey yapması gerektiğini düşünüyor. Durgun fakat kendine güveni tamdır. 30'lu yaşlardaki Muharrem'in şoförü Mahmut rolünü, Murat Cemcir oynuyor. Mahmut, çok fazla konuşmayı sevmeyen birisidir. Tarikata gönülden bağlı. Muharrem'in kılık kıyafet değişimiyle O da yenileniyor. Han'ın çaycısı Ünal rolünü Müfit Aytekin oynuyor. Ünal, İstanbul'a sonradan göç etmiş ve kendi ekmek savaşı dışında dünyada olup bitenle ilgilenmeyen eğlenceli bir adamdır. Her tarikatta bulunan ve kendisine günah olmadığına inanılan Meczup Devran'ı Hakan Gürsoytrak canlandırıyor. Devran aynı zamanda Muharrem'in çocukluk arkadaşı. Ruhsal hastalıkları olan birisidir.

3.3. Film Hakkında Genel Bilgiler

Filmin yapımcılığını, Yeni Sinemacılık & Corazón International şirketleri üstlenmiştir. Yapımcılar ise şu isimlerden oluşuyor: Önder Çakar, Sevil Demirci, Fatih Akın, Klaus Maeck, Andreas Thiel. Yönetmen koltuğunda Özer Kızıltan'ın bulunduğu filmin senaryosu ise Önder Çakar'a aittir. Filmin yürütücü yapımcılığını ise; Feridun Koç, Falk H. Nagel ikilisi üstlenmiştir. Görüntü yönetmenliğini Soykut Turan'ın, sanat yönetmenliğini ise Erol Taştan'ın yaptığı filmin kurgusunu Anrew Bird ve Niko ikilisi yapmıştır. Filmin ses mühendisliğini Onur Yavuz, Müziklerini ise Gökçe Akçelik yapmıştır.

Türk sineması için bakir sayılabilecek bir konu olan inanç meselesini ele alan *Takva*, saf bir Müslüman olan Muharrem'i ne evliya gibi yüceltiyor ne de militan gibi gösteriyor. Böylece özellikle 11 Eylül sonrası dünyada ve irtica tartışmalarının yaşandığı Türkiye'de etkili olan, Müslümanlara yönelik genel olumsuz bakışın dışına çıkan bir yaklaşım sergilemektedir. Ayrıca sinemamızda ilk kez dindar bir karakterin dünyası bu kadar derinlemesine bir bakışla perdeye yansıtılmıştır. Filmin bir diğer başarısı ise Cumhuriyet ideolojisinin hep karşısında durduğu tarikat kurumlarının nasıl var olabildiğinin, yaşamlarını nasıl sürdürdüğünü bir hayli objektif bir yaklaşımla ortaya koymasıdır.

3.4. Filmin Aldığı Ödüller

Toronto Uluslararası Film Festivali, Kanada 2006: Swarovski Kültürel Yenilik Ödülü. Antalya Altın Portakal Film Festivali, Türkiye 2006: En İyi Erkek Oyuncu – Erkan Can En İyi Sanat Yönetimi – Erol Taştan En İyi Görüntü Yönetimi – Soykut Turan En İyi Kostüm Tasarımı – Ayten Şenyurt En İyi Müzik – Gökçe Akçelik En İyi Senaryo – Önder Çakar En İyi Laboratuvar – SİNEFEKT (“Takva”, “İklimler”) En İyi Makyaj ve Saç Tasarımı – Nimet İnkaya Dr. Avni Tolunay Jüri Özel Ödülü – Sevil Demirci. Berlin Uluslararası Film Festivali, Almanya 2007: FIPRESCI, Panorama Seçkisi. Saraybosna Uluslararası Film Festivali, 2007: En İyi Film. Cinema Tout Ecran 2007 Jüri Özel Ödülü. Asian Pasific Screen Awards, Avustralya 2007 En İyi Performans – Erkan Can. Auteur Film Festivali, Belgrad 2007 Prize for

the Freedom or Artistic Expression, FIPRESCI. Tallin Black Nights Film Festivali, Estonya 2007: Büyük Ödül (En İyi Film).

4. *Takva* Filminin Ruh Bilimsel Çözümlemesi

Takva; İslami açıdan ahlaki belirsizliğe sahip her davranıştan kaçınmayı emretme özelliğiyle kişiyi geleneksel olarak deneyimlenmemiş ve tanımlanmamış durumlardan sakınmaya çağırmaktadır. Böylelikle, takva kişinin yaşam sınırlarını muhafazakar gelenekselcilikle çizmiş olmaktadır. Nitekim Muharrem, modern dünyanın dışında, hem mekansal hem kültürel sınırları anne-babasının zamanının alışkanlıkları ve değerleri ile çizilmiş bir dünyada yalnız bir hayat sürmektedir. Günlük hayatı, anne –babasından miras kalan eski ev, babasının Muharrem’i çocukluğundayken çalışmaya gönderdiği çuval dükkanı ve gençlik yıllarından beri hiçbir zikri kaçırmadan takip ettiği dergah üçgeninde geçmektedir.

Muharrem ne yaşam alanları, ne alışkanlıkları ne de düşünce biçiminde çocukluğundan beri bir değişikliğe gitmemiştir. Örneğin, yaşadığı evde anne-babasının zamanında olmayan hiçbir yeni teknoloji ürünü yoktur. “Tuzsuz aşım ağrısız başım” sürdürdüğü yaşamda, çocukken sahip olduğu alışkanlıkları aynı ebeveyn disiplini içinde devam ettirmektedir. Örneğin, annesi çocukken kahve içerse Arap olacağını söylediği için, hala kahve içmemektedir. Aynı şekilde, cinsel dürtülerinden çocukça bir utanma duymaktadır. Değiştirmedığı yaşam biçimi ve sorgulamadığı alışkanlıkları açısından Muharrem anne-babasının sözünden çıkmayan bir çocuğu andırmakta ve onlardan miras aldığı gelenekselliği tüm durağanlığıyla yeniden üretmektedir.

Bu kültürel durağanlığı, benimsediği takvanın durağanlığıyla da örtüşmektedir. Takvasının gerektirdiği ibadetlere göre düzenlenen günlük hayatı bu dindar yalnızlığa hiçbir dış etkenin müdahalesine izin vermemektedir. Hayatında ne fazla kazanca, ne kadına, ne de dünyevi eğlence biçimlerine yer yoktur. Muharrem günlük hayatını, sınırları aile belleği kapsamında geleneksellik ve takva ile biçimlenmiş yaşam alanları - ev, iş, dergah – içinde yeniden üretmektedir. Bu anlamda, Muharrem’in günlük hayat mekanlarını, aktörün bu alanları düzenleme ve deneyimleme şekli açısından özel alan olarak kabul edilebilir.

Dindarlık takvanın tersine, dünyevi hayattan çekilmeyi gerektirmediği gibi bu hayata girişin ana etmeni de olabilir. Nitekim, Muharrem'in modern hayata girişi tamamen dindarlığıyla ilgilidir. Tarikatın şeyhi, kiralari toplama görevini Muharrem'e verirken, dindarlığından şüphe etmediği için ona güvendiğini belirtir. Muharrem ise bu görevi, işin gereklilikleriyle ilgili olarak hissettiği kaygı ve yetersizlik hislerine rağmen dindarlığının bir gereği olarak; dini bir otorite figürü olarak kabul ettiği Şeyhine de dindarlığının vücut bulduğu dergahına bağlılığından ötürü kabul eder. Sonrasında da bu "kutsal" görev, dindarlığının bir göstergesi olarak ibadet şeklinde günlük rutinine dahil olur. Böylece dindarlık Muharrem'e, geleneksel yaşam mekanlarından, gelenekselci muhafazakar yaşam biçiminden çıkışı dayatır.

Gelenekten çıkış mekansal, zamansal ve bedensel pratikler açısından tam bir değişime sebep olur Muharrem'in hayatında. Öncelikle Muharrem yalnız yaşadığı aile evini bırakarak diğer müritlerle birlikte dergahta yaşamaya başlar. Bu yaşam mekanı değişimi aynı zamanda bir bellekten diğerine geçişi de beraberinde getirir. Bu geçişi, Muharrem'in dergahtaki odasında kaldığı ilk gece kendi kendine yaptığı konuşmada görmekteyiz: "Kim bilir burada kimler kimler kaldı. Ne müritler ne dervişler... Onların ruhları burada. Anacımla babacımın ruhları evde kaldı. Şimdi ben burada dervişlerin ruhlarıyla beraber yaşayacağım. Allah'ım bana yardım et. Beni onlara layık kıl. Beni onlara utandırma." Bu konuşma aktörün anne-babasına duyduğu bağlılık ve onlara her daim layık olma arzusunun hedefinin değişerek dergaha ve dergahta yaşamış olan müritlere ve kendini dine adayan dervişlere yöneldiğini göstermektedir. Muharrem, anne-babasının sözünden çıkmayan çocuğun samimi çekingenliği ve onlara layık olma arzusu duygularıyla kendini bundan böyle dergaha teslim etmektedir. Muharrem artık kendini dergah cemaatinin belliğinin taşıyıcısı olarak görmektedir.

Üzerine aldığı sorumluluk, Muharrem'in cemaat içindeki statüsünde de bir yükselmeye tekabül eder. Artık Muharrem basit bir mürit değildir: Şeyh'in güvendiği, sık sık baş başa görüştüğü ve toplulukta övdüğü yardımcılarında biridir. Bu statü yükselmesi Muharrem'in bedensel pratiklerinde görünür hale gelir; zikirler sırasında özel dergah kıyafetini giymeye ve cemaatte değil, şeyhin yanında oturmaya

başlamıştır. Dışarıda ise modern kent yaşamına uygun olarak giysileri, saç modeli ve kullandığı nesnelere değişerek gösterişli hale gelmiştir.

Tarikat, İstanbul'un farklı semtlerinde pek çok gayrimenkule sahiptir. Muharrem bu gayrimenkullerden kira toplama ve dergahın faturalarını yatırma işinin gereği olarak daha önce hiç uğramadığı mekanlara gitmek zorunda kalır. Dolayısıyla, yeni sorumluluğu zamansal pratiklerinde de değişime sebep olur: ibadetle düzenlenen günlük ritmi tamamen değiştirir; o derece ki Cuma namazını bile kılmayı unuttuğu olur.

Modern sosyal iletişim yapılarıyla, Pazar ekonomisi ilke ve değerleri etrafında şekillenen kent Muharrem'in önüne yeni bir mekan olarak açılır. İstanbul, Muharrem'in kendinden farklı olanlarla, diğer bir deyişle kendi ailesinden ve cemaatinden olmayan "yabancılarla" iletişime girdiği bir alan olması sebebiyle yepyeni bir kamusal alandır.

Bu modern kamusal alan Muharrem'in alışık olmadığı çeşitlilikler ve tutarsızlıklarla doludur. Modern ulaşım ve iletişim araçlarıyla bezenmiş metropol kentin mekanlarında, Muharrem'in aile belleği, gelenek ve takva ile şekillenmiş özel yaşam alanlarından farklı olarak, gösterişçi-maddeci tüketim alışkanlıkları hüküm sürmekte, kadın ve erkek yan yana yaşamakta ve ekonomik eşitsizlik sosyal ilişkilere damga vurmaktadır. Muharrem, bir yandan lüksün ve bolluğun parlattığı modern alışveriş merkezlerinden, bir yandan da mutlak fakirliğin kararttığı gecekondularından kira toplamaktadır. Bu dengesizlik, Muharrem'in hayatını düzenleyen geleneksel "bir lokma bir hırka" felsefesinin ve İslam'daki kul hakkı ilkesinin getirdiği mütevazı yaşam biçiminin tam zıddıdır. Kadınlarla ortak paylaşılan alanlar olarak toplu taşıma araçları, işyerleri ve alışveriş merkezleri, kadın iç çamaşırlarının sergilendiği dükkanların vitrinleri, bedensel arzuları tetiklemeleri sebebiyle Muharrem'in takvasına meydan okumaktadır. Muharrem'in dış görünüşü de içine girdiği bu yeni alanın değerlerine uygun olarak değişime uğrar: eski giysileri yerini son moda takım elbiselere, pahalı ayakkabılara, gösterişli saat, dolmakalem ve tespihlere bırakır; saçları ve sakalları da kesilir Muharrem'in; ve yeni kentli imajını ilk kez sahip olduğu bir cep telefonu, bir özel şoför ve son model bir araba tamamlar.

Modern metropol yaşamını düzenleyen maddeci ve tüketimci değerleri Muharrem'in çileci kanaatkarlığıyla tam bir çatışma içindedir.

Geleneksel özel yaşam alanlarından modern kamusal alanlara geçişte tarikat geleneksel alan olmaktan çıkıp bir ara-alan (intermediary space) işlevi kazanır. Bu geçişten önce Muharrem tarikatı – hem topluluk anlamında cemaat olarak, hem de mekan anlamında dergah olarak – aile belleği, geleneksellik ve takva bağlamında deneyimlemekteydi. Fakat yeni görevinin getirdiği mekansal, bedensel ve statüsel değişim sonucu tarikat gelenekselciliğin ve takvanın düzenlediği Muharrem'in özel alanıyla modern piyasa ilişkilerinin düzenlediği modern kamusal alan arasında geçirgenliği sağlayan bir ara-alana dönüşür.

Tarikat Muharrem'in geleneksel yaşam alanlarından ve deneyimlerinden modern kentsel mekanlara ve oluşlara geçiş güzergahı üzerinde, bu iki farklı alanı düzenleyen karşıt değer sistemlerinin ve ilkelerin birbirine geçtiği bir ara-alan olarak durmaktadır. Bu ara-alanda kutsal ve dünyevi değer sistemleriyle karşılaşır, çatışır ve birbirine eklemlenir. Bizzat şeyh ve yardımcısı Rauf karakterleri bu eklemlenmelerin vücuda gelmiş halleridir. Bu dünyaya ait olan bir kurum olan tarikatın sürekliliğinden sorumlu olarak, bu iki karakter dünyevi ilişkiler ve ihtiyaçlar konusunda dini ve dünyevi değer sistemlerinin birbiriyle karşılaştığı ara-alanda dinin kamusal yüzleri olarak bulunurlar. Buldukları otorite konumu açısından da bu iki değer sistemi arasındaki çatışmaları idare edilebilir seviyeye getirmek zorundadırlar. Dergahın kurumsal ve finansal işleyişiyle ilgili zorunluluklar, bir kurum olarak tarikatın diğer kamusal ve özel kurumlarla ilişkilerini yönetme tecrübeleri bu iki karakterin modern dünyevi hayatın gereklilikleri ve dini yaşamın kuralları arasında günlük hayatta gelişen ilişkiler bağlamında belli bir yorumu benimsemelerine yol açmıştır. Dünyevi hayatta kazandıkları deneyimlerle dini-dünyevi ilişkilerini yeniden yorumlayarak birbirleriyle en az uyumsuz hale getirme çabasında dini değerler mutlaklıklarından feragat ederken dünyevi değerler de yeni dini anlamlar kazanmaktadır.

Muharrem de üstlendiği yeni sorumluluk sebebiyle kamusal bir kimlik kazanır. Artık, o da cemaatte toplumsal anlam bulan dinin kamusal yüzlerinden biridir. Muharrem kamusal alana çıkarken, işi nedeniyle kendisine dini semboliğin

yüklendiği bir kutsallaşma sürecinden geçer: bu göreve “seçilmiştir.” Rauf kendisine görevinin önemini şu sözlerle anlatır: “Senin vaktin değerli. Sen vaktini Allah yolunda kullanıyorsun, kendi şahsın için değil. Bak bu kadar insan burada yemek yiyip içiyor. Bu kadar insana bu kadar hoca, bu kadar ulema ders veriyor. Sonra bu gençler buradan dağılıyorlar birçok yerde dergah açıyorlar. Bunlar neyle oluyor sanıyorsun? Biz, bize verilen emaneti, burayı, çekip çevirmeliyiz. Bu bir istek, bir görev değil Muharrem. Bu bizim üstümüze düşen bir farz”dır.

Yeni görevi ona daha önce kendisine hiç sormadığı soruları sordurur: İçki içen bir kiracıdan para almak günah mıdır? Pahalı nesnelere kullanımı İslami tevazuh açısından günah değil midir? Faturaları öderken vakit kaybetmemek için kuyruk beklemekten diğerlerinin önüne geçmek insanların kulluk haklarına tecavüz değil midir? Muharrem ilk kez maruz kaldığı bu soru(n)lar üzerinde elinden geldiğince düşünür, akıl yürüterek çözümler bulmaya çalışır. Ne var ki, bulduğu cevapların hepsi tanıdığı yegane değer sistemi olan takvasına dayanan gelenekselci dindarlık değer sistemi üzerinden gelir. Takvasının öğrettiği mübah-günah eksenli düşünce sisteminde, alkol kullanan birinin parası haram paradır; Şeyhi elini lüks nesnelere sürmezken kendisinin ihtiyacından fazlasına sahip olması kabul edilemez bir maddiyatçılığa düşmektedir; kuyruktaki insanların önüne geçmek bu Müslümanların kulluk haklarına saldırıdır.

Rauf’un aynı sorulara verdiği cevaplar Muharrem’inkilerden oldukça farklıdır: İçki içen kiracı, kirasını düzenli ödediği sürece işlediği günahın sorumluluğu kendisine aittir; Muharrem’in söz konusu kıyafet ve eşyaları kullanması günah değildir. Çünkü bunlar Şeyhin ilminin ve cemaatin zenginliğinin kamusal göstergeleridir; Muharrem ödemeleri yaparken kuyrukta beklememelidir. Çünkü onun zamanı kutsaldır ve kazandığı her dakika Allah uğruna hizmet edebileceği yeni bir fırsat yaratmaktadır. Rauf’un cevapları modern kapitalist gösteri dünyasının değerlerini dini bir anlamlandırmadan geçirerek, yani kutsallaştırarak, incelemektedir.

Böylece, Muharrem dünyevi görevine dair gerekliliklerle ilgili olarak dinin yeni değerlendirme biçimlerine ve yorumlarına maruz kalır. Ve bu iki değer sisteminin çatıştığı tarikat ara-alanında takvası ile dünyevi gerçekliğin gereklilikleri

arasında bir pazarlık yapması gerektiğinin farkına varır. Fakat bu yeni değerlendirmeleri anlamak, kabul etmek ve uygulamak, insan davranış ve tutumlarını takva sınırlarında algılayan Muharrem için kolay değildir. Modern dünyaya girmek bu ikilemin sınırlarının karışıklığına yol açmaktadır çünkü tarikatın kurumsal ve finansal gereklilikleri verimlilik, akılcılık gibi dünyevi sistemin ilkelerini dinin adalet, mütevazilik ve eşitlik gibi değerleri üzerinde kabule zorlamaktadır.

Görülüyor ki kutsal olanla dünyevi olan arasındaki eklemlenme sürecini zorunlu kılan ana etmen kişinin modern kamusal alana çıkışıdır. Modern kamusal alanın işleyiş dinamikleri, kişinin kendisiyle, nesnelere ve diğerleriyle mübah-günah ekseninde düzenlediği ilişkilerde bir sorgulamaya yol açmaktadır. Bu sorgulamada takvanın değişmez ilkeleri işlevselliklerini, geleneksel dindarlık da kabul edilmiş belirliliğini yitirmektedir. Dolayısıyla, seküler modernliğin kendi kendini anlamlandıran ve düzenleyen sistemi dindar kişinin dışsal gerçekliği algılayış biçiminde bir dağılmaya (decomposition) neden olmaktadır.

Muharrem'in durumunda, modern dünyaya girişin sebep olduğu bu dağılma oldukça sert biçimde yaşanmaktadır. Muharrem'in modern dünyada yaşadığı karşıtlıklar ve ikilemler hem kişiliğinde değişimlere hem de bilinçaltında şiddetli rahatsızlıklara neden olur. Alçakgönüllü, itaatkar ve uysal kişiliğinin yerini, saldırgan tutumlara ve yalana bırakır. Rüyalari dini açıdan günah olan kavramların – seks,alkol, yalan, para – gittikçe sertleşen sembolik yansımalarına sahne olur. Bu sıkıntılardan kurtuluşu tanıdığı yöntemlerde, bildiği alanlarda arar Muharrem: çözemediği ikilemlerden çıkışı Şeyhine yüz sürmekte arar; yalanla kazandığı parayı en çok güvendiği yer olan baba evinde bir kasaya gizler; işlediği günahlardan arınmak için kendini saplantılı bir şekilde namaza verir. Fakat kendisine takvasını mutlaklığını dayatan ve geleneksel dindarlığın saf değerlerinin koşulsuz üstünlüğünün hatırlatan tüm bu yöntemler karşısında günahkarlık ve suçluluk duyguları artarak sonunda aklını kaybetmesine neden olur.

Freud, kişinin yaşadığı sıkıntılı hallerin şiddetinin içinde bulunduğu kurum hakkındaki bilgisi ve dış dünya karşısında sahip olduğunu hissettiği kontrol gücüyle bağlantılı olduğunu söyler. Muharrem modern dünya ve bu modernliğin şekillendiği kamusal alan hakkında ne yeterli bilgiye ne de deneyime sahiptir. Zira bu

modernitenin içine kendi isteğiyle ve seçimiyle de girmiş değildir. Günümüzde kent yaşamı serbest piyasa kurallarıyla düzenlenen, modern teknoloji araçlarıyla işleyen ve dünyevi arzuların tetiklenmesi etrafında şekillenen tüketim toplumunun vücut bulduğu mekandır. Dolayısıyla, kamusal alana her çıkış moderniteyle zorunlu bir karşılaşmadır.

Yeni mekanlara gidip gelme ve modern mesleklerde çalışmaya başlama geleneksel dindarlığı benimsemiş Müslümanlarda takva tarafından belirlenen varoluş sınırlarıyla modern yaşamın gereklilikleri arasında uyum sağlamada zorluklara sebebiyet verebilmektedir. Kurulu günlük rutinin tepetaklak olmasına sebep olan bu iki değer sisteminin çarpışmasının şiddeti ancak kişinin kendi üzerine bir düşünsellik gerçekleştirilmesiyle azaltılabilir. Çünkü, geleneğin verili konforundan uzaklaşan kişi yaşamının her anında ve her alanında nesnelere, kendisiyle ve diğer kişilerle nasıl ilişkiye girmesi gerektiğinin sürekli ve anı anına tanımlamak zorundadır. Kendi üzerine düşünsellikle anlatılmak istenen, kişinin içindeki özneliğiyle dışındaki nesnel gerçeklikler arasında kendi öncelikleri, değerleri, istekleri ve amaçları doğrultusunda her an yeniden kurmak zorunda olduğu ilişkisellikte kendini ortaya koyma çabasıdır. Kendi üzerine düşünsellik geliştirmek, deneme yanılma yoluyla kendini şimdiki zamanda yaratma süreci olarak karşı karşıya kalınan bir sınavdır.

Modern olmak, kişinin kendi kendini bugünün ışığında yaratma zorunluluğu ve seçiminden ibarettir. Dış gerçekliğin daha ağır bastığı bu süreç aslında sekülerleşmenin de ta kendisidir. Fakat burada bahsedilen, varacağı modernlik hedefi ideolojiler ve kurumlar tarafından önceden belirlenmiş bir sekülerleşme süreci değildir. Kişinin, “kendi” iradesiyle, “kendine” has değerleri, inançları ve arzularıyla yoğuracağı “kendi” modernliği yaratma sürecidir. Bu öznel modernlikte, takvanın ağırlığı ve dindarlığın hangi araçlarla, nasıl ve ne yönde ortaya konulacağı kişinin kendi yorumuna kalmıştır. Bu aynı zamanda bireysel ergenliğe geçişin de önkoşuludur: ailevi ya da kurumsal aidiyetlerin dayattığı kolektif kimliklerin baskısından çıkıp seçimler yapma özgürlüğüne sahip olmak ve bu seçimlerin sonuçlarının sorumluluğunu üstlenmektir.

Muharrem’in hikayesi, dünya-dışı bir takva yaşayan gelenekselci dindar bir müslümanın günümüz modern gerçekliğiyle şiddetli karşılaşmasını anlatmaktadır.

Muharrem'in bu modern gerçeklik içinde takvasıyla varolamamasının iki sebebi vardır. Birincisi, modern kamusal alana çıkışı Muharrem kendisi isteyerek seçmemiştir; bu çıkış kendisine bir “dini çağırma” şeklinde dini iktidar figürleri tarafından dayatılan ve gelenekselci boyun eğici dindarlığı sebebiyle reddedemediği bir görevle gerçekleşmiştir. İkincisi, moderniteyle tanışmasında karşısına çıkan ikilemlerden kendi düşünselliğiyle çıkmaya çalışmasına rağmen akıl yürütmelerine tarikatın otorite figürleri tarafından benimsetilmeye çalışılan belli bir dünyevi dindarlık yorumu engel olmaktadır.

Bu hikayeden yola çıkarak denilebilir ki, Muharrem'in modern tavrı benimsemesine, yani takvası ve üstlendiği görev ışığında kendi dindar modernliğini üretmesine, engel olan etkenler çocukluk halinden çıkmasına izin vermeyen gelenekselciliği ve kendisine verilmek istenen belli bir modern/dünyevi dindarlık yorumudur. Geleneklerin ölçü birimi olarak önemini yitirip dönüşüme uğradığı modern dünyada, dindar kişinin kendi kendini üretmesinin yolu, moderniteye geçişi hızlandıran cemaat yapıları da dahil, her türlü kurumsallaşmış dini/dünyevi iktidar figürüne karşı kendini ortaya koyma direncini göstermesidir. (Yankaya, 2009: 95)

Filmin ‘vicdan’ hakkında olduğunu söylemek mümkündür. ‘Dini vicdan’ın, diğer anlamıyla süper egonun, Muharrem'in babasıyla ilişkisinden kalan, sonra da topluma doğru açılan bir yapı olarak devam ettiği görülmektedir. Film bu bağlamda Dostoyevski'nin ünlü romanı “Suç ve Ceza”nın Türkiye’de çekilmiş versiyonu olarak düşünülebilir.

Muharrem'in film boyunca sıkışıp kaldığı durum şöyle özetlenebilir: Bastırılmış dürtülerin ortaya çıkmasıyla ve bunlarla eş zamanlı katı, cezalandırıcı, sadistik bir vicdan; süper ego ile arasında sıkışan ve dağılan bir ego görülüyor. Bastırdığı haz verici dürtüleri rüyalarında gören Muharrem'in anne – babasının mezarı başına koşması ise, ‘preödipal’ yapının cinselliğe izin vermemesi, halkanın dışında bir cinsel obje seçmemesi, içsel anne babaya geri dönmesi olarak yorumlanmıştır. Ayrıca, karakterin dünya nimetleriyle bir anda aşırı donatılması da “over exposure” yani “aşırı maruz kalma” durumu olarak değerlendirilmiştir. İd dünya nimetleriyle donatılmanın zevkini yaşamak isterken, sadistik süper ego bunu engellemekte ve kompanse mekanizmaları (ego savunma mekanizmaları)

çalışmamaktadır. Affedici ve hoşgörülü olmayan, cezalandırıcı ve korkutucu Tanrı imajının sonucu olarak saatlerce namaz kılan Muharrem'in, tespih çekerken belli bir sayıya ulaşmaya çalışması ve kaldığı sayıları yazması "obsesyon" olarak tanımlanmıştır. Allah korkusu ile, id ve süper ego arasında kalmanın sonucu Muharrem bir psikotik dağılma durumu yaşamış olduğu değerlendirilmiştir. Dağılma sırasında ona bakım veren şeyhin kızının (aynı zamanda rüyalarında gördüğü kızın) ona son bakışı ise bir annenin bakışı gibi görüldüğünden 'preödüpal' olarak tanımlanabilir. Muharrem'in babası gibi gördüğü şeyhin onayını almasına rağmen, şeyhin kızıyla evlenmek istemeyişinin ensestiyöz bir durum olarak yorumlanabilir.

5. *Takva* Filmindeki Savunma Mekanizmaları

Psikoloji biliminde çok sayıda savunma mekanizması unsuruna rastlanmaktadır. Ancak burada filmde açık olarak görülen savunma mekanizmaları incelenecektir. Bu savunma mekanizmalarının görselleştirilmesinde kullanılan sinematografik teknikler değerlendirilecektir.

5.1. Kararsızlık

Takva filmindeki oyuncuların karşılaştıkları sorunlar, olaylar ve yeni durumlar karşısındaki yaşadıkları ikilemler ve kararsızlıklar şunlardır:

Şekil-1: Şeyh'in Rauf'un şüphesini aldığı sahne.



Tarikat Şeyhi Cemal Efendi (Meray Ülgen) Rauf'a (Güven Kıraç) dergahın mali işlerini Muharrem'e (Erkan Can) verilmesini, onun bu iş için uygun biri olduğunu söylemesi üzerine Rauf kararsızlık gösterir. Şeyh'de onun bu endişesinin yersiz olduğunu söyler ve şüpheni alayım diyerek diz dize ve kafa kafaya verip, dua eder ve bu ritüelle Rauf'un şüphesini alır. Bu sahnede yönetmen alt aç kamera kullanımıyla hem Şeyh'i görkemli bir şekilde resmediyor, hem de bu şüphe alma ritüeliyle arkadaki tarikata ait sembolü aynı karede görerek imgesel-simgesel bir benzerlik kuruyor.

Şekil-2: Şeyh'in, Muharrem'den dergahın mali işlerini yapmasını istediği sahne.



Şeyh tarafından Muharrem'e dergahın mali işlerinin verilmesi teklifi üzerine bu görev karşısında Muharrem büyük bir kararsızlığa, endişeye ve kendisinin bu iş için yetersiz olduğuna inanır ve Şeyh'e kararsızlığını bu işi yapıp yapamayacağını ve onlara karşı mahcup olmak istemediğini belirtir. Şeyh ise ona güvendiğini ve bu görevi Rauf'un da kendisine yardımı ile yapacağını söyleyerek kararsızlığını ve endişesini giderir.

Bu sahnenin açılış sekansında Şeyh, göğüs plan alt açılı ile çerçevelenmiş. Bu diğer oyunculara göre onu daha heybetli ve üstün göstermek amacıyla yapılmış. Muharrem ve Rauf'un ise genel planda Şeyh'e göre daha alçakta oturdukları gösterilmiştir. Muharrem'in, Şeyh'in karşısındaki acizliğini, yetersizliğini ve verilen iş karşısındaki kararsızlığını ve endişesini bu nesnel kamera açısı oldukça iyi betimlemiştir. Yakın plan gözlerindeki kararsız ifadenin görüldüğü ölçeklendirmede Muharrem'in yaşamış olduğu kararsızlığı ve o anki ruh halini mekandan soyutlayarak ortaya koyuyor. Ayrıca sahnede kullanılan görüş noktası çekimleri de izleyiciye bu kararsızlığı ifade etmekte başarılı bir şekilde kullanılmış.

Sahne kullanılarak yatay kaydırma hareketi ile oyuncuların mekan ile ilintisi başarılı bir şekilde kurulmuş, yapılan bu hareket sahneye bir dinamizm kazandırmıştır.

Çeşitli ölçeklerin doğru bir şekilde sıralandığı sahnenin oldukça akıcı bir kurgusu vardır. Muharrem'in yüzündeki kararsızlık ifadesi doğru zamanlamalarla akılcı kesme geçişlerle kurgulanmıştır. Kurgusal geçişlerdeki dinamizmi, kamera hareketleri de desteklemiştir.

Bu sahnede dergahın pencerelerinden giren ay ışığı mantığıyla, gün ışığında gece (day light in night) uygulaması sonucu; yumuşak, homojen ve mavi tonlu soğuk bir ışık yapılmış, bu da sahnenin dramatik etkisine güç katmıştır. Muharrem'in içinde bulunduğu ruh halini, yaşadığı kararsızlık ve kendine güvensizliğini uygulanan soğuk ışık çok iyi ifade etmektedir.

Şekil-3: Muharrem'in evden ayrılıp, dergaha yerleşmekte kararsız kaldığı sahne.



Şekil-4: Muharrem'in Rauf'la birlikte dergaha eşyalarını götürdüğü sahne.



Rauf, Muharrem'e evi kapatıp dergaha yerleşmesini teklif eder. Bu teklif karşısında o evin dışında hiçbir yerde kalmayan Muharrem nasıl olur bilemem der ve kararsızlık gösterir. Sonra duvara döner ve anne babasının fotoğraflarına bakar, bunları dergaha götürmek olmaz burada bırakmaya da gönlüm razı değil der ve içinde bulunduğu kararsızlığı Rauf'la paylaşır. Muharrem: “Şimdi evi taşırsam dergaha bu işi yaparım değil mi Rauf? Vallahi billahi elim ayağım tutmuyor, ya beceremezsem diye. O zaman nasıl bakarım Şeyh'imın suratına. Of ne zor iş bunlar, ben öylece yaşayıp gidiyordum.” diyerek yaşadığı kararsızlığı anlatır.

Genel planda Muharrem ve Rauf'un görüldüğü sahne, Muharrem'in duvara doğru baktığı anda onun gözünden duvardaki resimlerin çevrinme hareketi ile tarandığı yakın plan ile devam ediyor. Bu çevrinme; Muharrem'in gözünden anne-babasının resimlerini göstererek içinde bulunduğu kararsız psikolojiye izleyicinin empati kurmasına olanak veriyor. Bu zamana kadar anne-babasının yadigarı evden ayrılmamış olan Muharrem'in onların resimlerine bakarken hala onlarla birlikte yaşıyormuş ve onlardan onay beklermişçesine duvardaki resimlere bakması bu çevrinme hareketiyle ifade edilmiş. Devamında gelen planda ise ileriye doğru kaydırma hareketi ile -Rauf'un amorsundan- göğüs plandan baş plana kadar kamera

Muharrem'e yaklaşıyor. Sahnenin artan dramatik etkisi bu yakınlaşmayla birlikte daha da yükseliyor. Muharrem'i mekandan soyutlayan bu yakın plan, onun yaşamış olduğu kararsızlığı yüzünde vurgulu bir şekilde görülmesini sağlıyor. Daha sonra Rauf'un yakın planı ile, Muharrem'e olan güveni, onu ikna etme çabaları ve yüzündeki kararlılık çerçevelenmiş. Sahnenin sonunda genel plan yatay çevrinme ile, bavulunu hazırlayan Muharrem ve Rauf görülüyor. Bir önceki plandaki Rauf'un sesi bu planın üzerine dış ses olarak kurgulanmış, bu da sinemasal zamandan bir tasarruf sağlayarak izleyiciyi bir sonraki sahneye hazırlıyor.

Muharrem'in evinde gece gerçekleşen bu buluşma sahnesinde yapılan soğuk ışık uygulamasının anlatıya katkısının olumlu olduğu görülmektedir. Şekil 4'te görüldüğü gibi, mavi tonlu soğuk ışık, hem zamanı doğru bir şekilde tasvir etmekte, hem de Muharrem'in içinde bulunduğu kararsız psikolojiyi çok iyi yansıtmaktadır.

Şekil-5: Tamirhanede rakı içen kiracı sahnesi.



Şekil-6: Rauf ile Muharrem'in içki içen kiracı sorununu konuştuğu sahne.



Şekil-7: Rauf ile Muharrem'in içki içen kiracı sorununu konuştuğu sahne.



Muharrem kira toplamaya gittiğinde dükkanda içki içen kiracıdan kira parası alıp almamada kararsız davranır. Bu karşılaştığı durumu Rauf'a anlatır. Bu paranın

haram para olduğunu ve kirayı alıp almama da kararsız kaldığını söyler, Rauf ise herkesin günahının kendisine ait olduğunu dergahın faaliyetlerinin sürdürülebilmesi için kiraların aksatılmadan eksiksiz toplanmasını söyler. Yine de ikna olmayan Muharrem'e kiracıyı çıkarmasını salık verir.

Muharrem'in kirayı almak için gittiği tamirci sahnesinin açılışında kamera, boy planda yatay kaydırma hareketi ile ilerlerken 'selamunaleyküm' diyerek selamladığı kalfa ve çırakların selamı almaması izleyiciyi az sonra olacaklara hazırlamaktadır. Daha sonraki planda tamirci elinde rakı bardağıyla Muharrem'in amorsundan, görüş noktası açısıyla görülüyor. Muharrem'in inandığı değerlere ters olan bu durum, yakın plan rakı bardağının tamircinin elinde görüldüğü ölçeklendirmeye daha da vurgulanmış. Ayrıca bu yakın plan kurguda yapılan yanlış zamanlamalı kesmeyle klasik anlatı sinemasının genel – geçer kurallarına göre bir devamlılık hatasına neden oluyor, fakat bu hata yönetmen tarafından bilinçli bir şekilde yapılmış olabilir. Bir önceki göğüs planda rakı içtiğini gördüğümüz tamirci, arkasından gelen rakı bardağının elinde görüldüğü yakın planda rakıyı tekrar içmiş olmaktadır. Sahnenin sonunda göğüs plan Muharrem'den, yakın plan paraya dikey çevrinme hareketi yapılıyor. Art arda gelen bu dikey çevrinme hareketi ile Muharrem'e göre haram olan bu parayı almadaki kararsızlığı tasvir edilmiş. Paradan yukarıya doğru yapılan çevrinmede, Muharrem'in yüzündeki kararsız ifade yakın planda görülmektedir.

Şekil-8: Muharrem'in; kocası hasta olan kadından kira almaya geldiği sahne.



Şekil-9: Şeyh ve Muharrem'in kira sorununu konuştukları sahne.



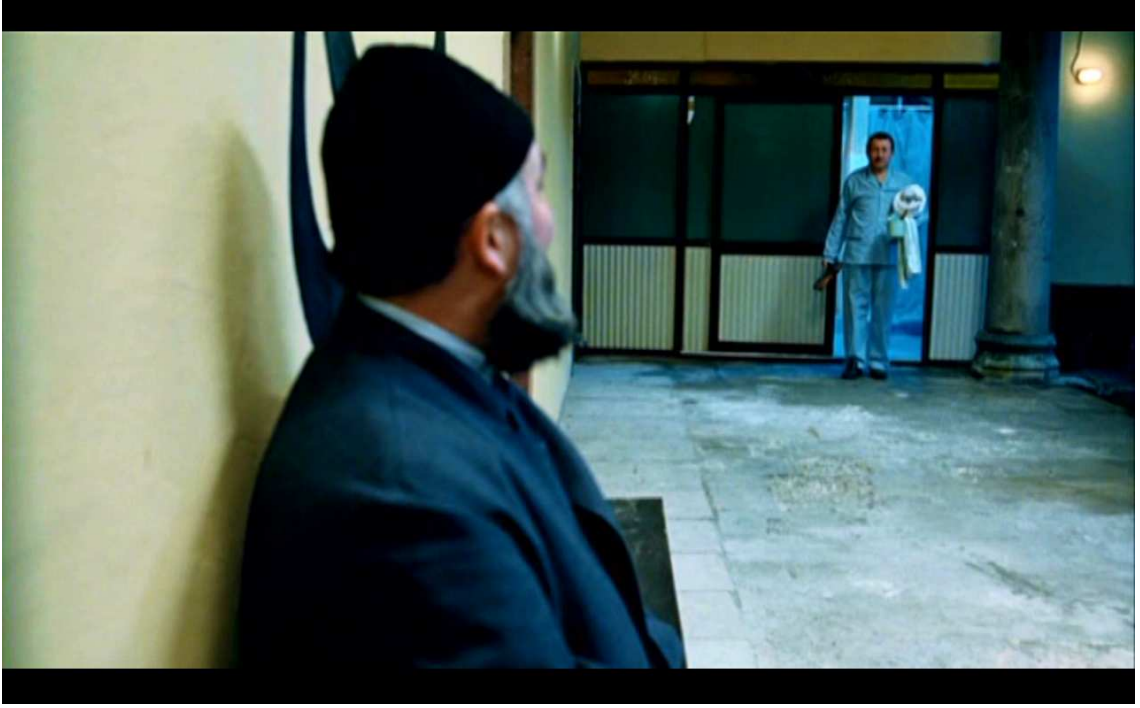
Muharrem, kira almaya gittiği evlerden birinde kiracının kocasının hasta olduğunu, üç çocuklu ve çalışmadığını dolayısıyla kirayı ödeyemeyecekleri durumu

ile karşı karşıya kalır ve kirayı alıp almamakta kararsız kalır. Bu durumu Şeyh'in de olduğu bir odada Rauf'a anlatır. Şeyh, konuşmayı duyar ve Muharrem'i yanına çağırır. Muharrem, durumu bir de Şeyh'e anlatır. Şeyh de Muharrem'e o kiracıdan kira almazsan bir öğrencinin dergahta ilim irfan göremeyeceğini ve o öğrenciyi kendisinin seçip göndermesini ister. Muharrem de dergaha bağışlanan zekat-filtre ve yardımlar ile bu durumda olan kiracıların, kiralalarının karşılanmasını ister. Şeyh ise bunun duyulduğunda olumsuz bir durum ve dedikodu yaratacağını belirtir. Muharrem kararsızlığıyla baş başa kalır. Bu kararsızlıkları Muharrem'in iç dünyasında bir sürü endişe ve sorular meydana getirir. Bu sahnede Şeyh, yarı genel çekim ölçeğinde Rauf ve Muharrem'in amorsundan yapılan görüş noktası çekim açısıyla görüntülenmiştir. Bu ölçek ile Şeyh'in Muharrem ve Rauf arasındaki kira tartışmasına kulak misafiri olduğunu göstermek amaçlanmıştır. Muharrem'in çaresizliği ve kira konusunda yaşamış olduğu kararsızlık yakın plan çekim ölçeğiyle gösterilmiştir. Şeyh'in Muharrem ve Rauf'u yanına çağırdığı anda kamera, ileriye doğru derinlemesine kaydırma hareketi yapmıştır. Bu sahnede, Şeyh'in görüldüğü diğer sahnelerde olduğu gibi, Şeyh alt açıyla olduğundan daha heybetli ve güçlü görüntülenmiştir. 4 dakika 16 saniye süren sahne 16 plana bölünmüştür. Uzun planların yer aldığı sahnede kamera hareketleriyle ölçekler arasında geçiş sağlanmıştır. Bu uzun planlar kurgusal ritmi düşürse de kamera hareketleri devinim sağlamıştır. Dergah içerisinde gece gerçekleşen bu sahnede, homojen gece aydınlatması yapılmıştır. Bu yumuşak soğuk tonlu aydınlatma ile oyuncuların yüz ifadeleri vurgulanmıştır.

5.2. Sakınma

Bilinçaltındaki cinsel ve sinirsel dürtülere bağlı olduğu için kişiyi rahatsız eden konuları reddediş mekanizması olan sakınma Muharrem'in bazı davranışlarında görülüyor.

Şekil-10: Muharrem'in abdest almak için kalktığında Rauf ile karşılaştığı sahne.



Şekil-11: Muharrem'in Rauf'la, evlilik üzerine konuştuğu plan.



Rauf'un, Muharrem'e Şeyh'in onu evlendirmek istediğini söylediğinde, sakinme mekanizması harekete geçen Muharrem: "Biz bu dergaha evlenmeye değil

yüz sürmeye geldik.” Diyerek tepkisini ortaya koyar. Böyle bir yaklaşımın İslami inançta yeri yoktur, bu düşünce Muharrem’in ortaya çıkan savunma mekanizmasının bir sonucudur. Bu sahnede yapılan yakın plan ölçeklendirme ile Muharrem’in yüz ifadesinde, kendini evlilikten daha doğrusu cinsellikten sakınmaya çalıştığı ve içinde bulunduğu ruhsal sıkıntının fizyolojik bir belirtisi olarak sol gözünün seğirdiği görülmektedir. Sahnenin ilk planında Rauf’un amorsundan Muharrem’in banyodan çıkışı görülmektedir. Bu konuşmayı yapmak için Rauf’un doğru zamanı beklediği, görüş noktası kamera açısıyla gösterilmiştir. Bu sahnede devinim kurgusal geçişlerden ziyade kamera hareketleriyle sağlanmıştır. Sahnenin açılışında yapılan kamera ile dikey yükselme hareketi ve yakın plan ölçeklere geçerken yapılan ileriye doğru derinlemesine kaydırma hareketleri bu devinimi yaratmıştır. Dergahın avlusunda gece gerçekleşen sahnenin aydınlatmasında, sinemasal mekan ve zaman olgusuna dikkat edilerek gerçekçi bir ışık uygulanmıştır. Bu gerçeğin taklidi, homojen soğuk tonlu gece ışığı oyuncuların yüz ifadelerini daha iyi vurgulamıştır.

5.3. Yalanlama ya da İnkâr

Endişe yaratan bir şeyin gerçekliğinin kabulünü bilince gitmesini önleyerek reddetmek ya da bir düş ürününe kişinin kendini kaptırmasıdır.

Şekil-12: Muharrem ile Rauf’un hesapları kontrol ettikleri sahne.



Muharrem, hastalanıp çalışmadığı için kirayı ödeyemeyen kiracıdan kirayı alıp almadığının Rauf tarafından sorulması üzerine yalanlama ve inkar dürtüsüyle hareket ederek ilk yalanını söyler. Muharrem, kirayı almadığı halde, Rauf'un "Kirayı mı ödemedi?" sorusuna, Muharrem: "Yo ödedi" diyerek yalan söyler. Bu sahnede Muharrem, ilk yalanını göğüs plan çekim ölçüğünde söylüyor. Muharrem'in yüzünde yalan söylediği ifadesi bu yakın plan çekimde görülmektedir.

5.4. Düşkünlük

Genellikle sarsıcı bir deneyimin sonucunda, bir şeye gösterilen, kişiye tedirginlik veren tavır ya da bağlılıktır.

Şekil-13: Muharrem'in dergahta sürekli namaz kıldığı sahne.



Yalana ve günaha bulaşan Muharrem, bu yaşadığı olayların sonucu olarak sürekli namaz kılıp ibadete yönelip dua etmesi, Allah'tan af dilemesi düşkünlük olarak ortaya çıkmaktadır. Dergahta durmaksızın gece – gündüz namaz kıldığı bu sahnede Muharrem, çeşitli açılardan çeşitli ölçeklerle görüntülenmiştir. Sahnedeki kamera hareketleri ise; yapılan dikey çevrinmelerle namaz kılan Muharrem'in kadraj içerisinde kalmasını sağlamak için uygulanmıştır. Sahne boyunca gerginlik veren elektronik bir müzikle birlikte dua sesleri duyulmaktadır. Bu sahneye kadar tüm

kurgusal geçişler kesme iken bu sahnede zamansal geçişi ifade etmek için zincirleme geçişler kullanılmıştır. Işığın değişen açısı ve değişen renk sıcaklığı da bu zaman geçişinin anlatılmasına destek olmuştur. Aydınlatma da gündüz ve gece ışığı arasındaki ışığın geliş açısı ve ton farkı bu değişimi betimlemiştir.

5.5. Kişileştirme

Davranış veya düşünce yapısı olarak bir şey ya da bir kimse “gibi” olma isteğidir.

Şekil-14: Muharrem'in, halvetin kapısından içeri giremediği sahne.



Şekil-15: Muharrem'in, Mezcup Devran'ı dergahın avlusunda gördüğü sahne.



Muharrem, yaşadığı kötü durumların sonucu olarak gördüğü ve anlamlandıramadığı rüyaların etkisinden kurtulmak için Şeyh'le görüşmek ister. Şeyh'in 40 gün süreyle halvette olması nedeniyle bu isteği gerçekleşmez. Çaresiz kalan Muharrem dergahın avlusunda Mezcup'la karşılaşır. Mezcup'un sudaki yansımasında bir illüzyon sonucu kendi yüzünü suda görür. Sıkıntılarında kurtulmak için meczupluğu kendisiyle özdeşleştirerek meczuplaşır. Muharrem'in amorsundan boy plan çekim ölçeğinde Mezcup görülmektedir. Ardından gelen çekimde, göğüs planı Muharrem'in yüzünde bir şeylerin ters gittiği anlaşılmaktadır. Daha sonra suda Mezcup'un yansımasının olması gereken yerde Muharrem'in suda yansıyan yüzü ters bir şekilde görülmektedir. Bu illüzyon görüntü Muharrem'in, Mezcup'la olan özdeşleşmesini anlatmaktadır. Sahnede kullanılan görüş noktası çekimleri de bu özdeşleşmeye yönelik anlatımı güçlendirmiştir. Doğal ışığın denetim altına alındığı sahnede özel bir aydınlatma uygulanmamıştır. Kurgusal bir işlemle bir sonraki sahnenin müziği sahne sonunda başlatılarak izleyici gelecek sahneye zihinsel olarak hazırlanmıştır.

5.6. Yansıtma

Kişinin kendi içindeki olumsuz ve düşmanca duyguları, bunu bir başkasına yükleyerek, reddetmesi. Böylece, birisinden nefret eden kişi, bu nefretini başkasına 'yansıtarak' kendini kandırır. (Berger, 1993: 81)

Şekil-16: Muharrem'in, Muhittin'e bağırdığı sahne.



Şekil-17: Muharrem'in, Muhittin'e tokat attığı sahne.



Muharrem'in yetersizlik duyguları ile karışan içindeki şiddet ve yapmış olduğu yanlışlar ile ilgili kendinde bir öfke oluşur. Aslında kendisine yöneltmesi gereken bu öfkeyi dizginleyemeyerek Muhittin'e yansıtır.

Muharrem'in dışarı vuran öfkesi fiziksel şiddete dönüşür. İç dünyasındaki çatışma o kadar yoğun ki kendisine bunu yöneltmez. Hep doğru şeyler yaptığını düşünür. Muhittin'e uyguladığı şiddetten pişman olur. Daha sonra günah çıkartır bir şekilde filozof edasıyla derin cümleler kurar: "Sadece güle ve dikenine şükretmek yeterli değil kul gül olmadan da şükredendir. Gel, otur şöyle biliyorum kafan karışık şimdi haydi topla kendini hadi biliyorum, aklını oynatacak gibisin. Günahın çirkin olmayan tek yanı ona edilen tövbedir. Tövbe et, tövbe et emi beni de yabana atma, cevapsız soruları kendine sormaktan vazgeç, bırak koyuver gitsin." Muharrem'in bu cümlelerinde bir projeksiyon var aslında kafası karışık olan, aklını oynatacak olan, cevapsız soruları kendine soran kendisi, içsel sesini çırağa yansıtarak ortaya çıkarmaktadır. Muhittin bu içsel sesin dışarıya çıkmasında aracı olur. Muharrem'in yansıtma mekanizmasının bir sonucu olarak dışarıya vurduğu düşüncelerine ve psikolojik durumuna yapılan baş ve yakın plan çekim ölçekleriyle dikkat çekilmiştir. Muharrem'in gözleri yakın planda, derin düşüncelerle boşluğa dalmış bir şekilde

görülmektedir. Daha sonra gelen çekimde, Muharrem ve Muhittin göğüs plan çekim ölçeğinde görülmektedir. Bu göğüs plan ikili çekimden, Muharrem'in baş planına kadar ileriye doğru derinlemesine kaydırma hareketi yapılmıştır. Bu kamera hareketi Muharrem'in yansıtma mekanizmasını uygularken doruğa ulaştığı noktaya kadar sürmüştür. Hareketin bitiminde Muharrem felsefe dolu sözlerine son verip bir anda Muhittin'e dönüp "Para biriktiriyor musun?" diye sorarak konuşmanın seyrini değiştirmiştir. Sahne boyunca kullanılan görüş noktası çekim ölçeği Muharrem'in ve Muhittin'in içinde bulunduğu psikolojinin betimlenmesinde anlatıma destek olmuştur. 5 dakika 48 saniye süren sahne 46 çekimden müteşekkildir. Psikolojik anlatımın doruğa ulaştığı, karakterlerin yüz ifadelerine dikkatin yakın planlarla yoğunlaştırıldığı sahne, uzun planların birbirine eklenmesi sonucu anlatıma uygun bir şekilde kurgulanmıştır. Dükkan içinde gündüz gerçekleşen bu sahnede zamana ve mekana uygun olarak bir aydınlatma yapılmıştır.

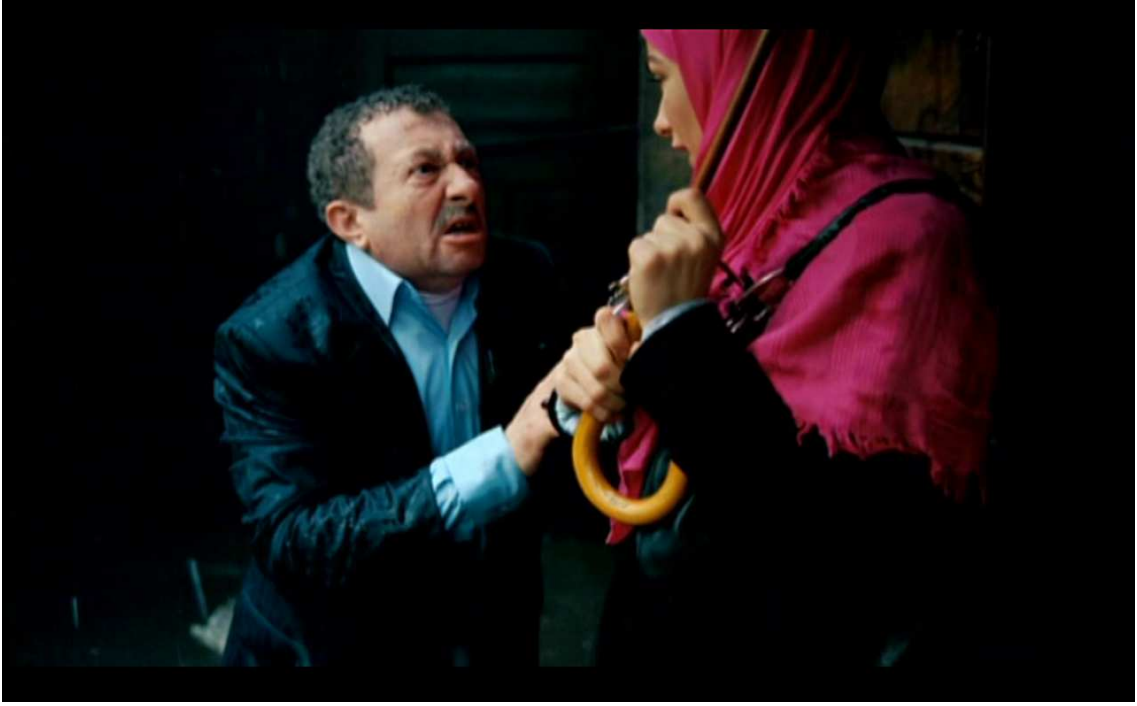
5.7. Tepki Geliştirme

Bir çift kararsız tutum, sorunları da beraberinde getirir. Biri, diğerini (zıddını) bastırarak onu bilinçaltına iter. (Berger, 1993:81)

Şekil-18: Muharrem'in içki içen kiracının dükkanına kiralık yazısı astırıldığı sahne.



Şekil-19: Muharrem'in, rüyalarındaki kızın Şeyh'in evine girdiğini gördüğü sahne.



Dini inançlarına aşırı bağlı ve onun men ettiği kötü şeylerden uzak yaşayan Muharrem kira toplamaya gittiği yerde içki içildiğini görünce kirayı alıp almama da kararsız kalışı ile birlikte bu durumu Rauf'a tepki olarak yansıtır. Dinen haram kabul edilen içkiye karşı bir tepkisi ve nefreti ortaya çıkar. Bu durumu içine sindirip kabullenemediği için tepkisini kiracıyı dükkandan çıkartmakla ortaya koyarak gerçekleştirir. Bu sahnede arabada oturan Muharrem profilden göğüs plan çekim ölçeğinde çerçevelenmiştir. Muharrem'in bakış boşluğunda ise kiralık tabelası asan Mahmut görülmektedir. Bu tabela daha sonra gelen yakın plan ile daha da vurgulanmıştır. Doğal ışığın denetlendiği sahnede özel bir aydınlatma yöntemi uygulanmamıştır.

Rüyalarında kendisi ile cinsel ilişki yaşadığı kadını kuyumcu dükkanında gören Muharrem, onu takip eder. Onun Şeyh'in evine girmesine mani olmaya çalışması ve ona “ne işin var bu mübarek insanın evinde” diye kızarak aşırı tepki göstermesi de reaksiyon formasyon olarak değerlendirilmiştir. Bu sahnede yapılan öznel çekimlerle Muharrem'in gözünden, renklerin dijital olarak bozulması sonucu Şeyh'in kızı Hacer mavi tonlarla görülmektedir. Bu mavi tonlu görüntü ile Muharrem'in, Hacer'i şeytan olarak gördüğü anlatılmak istenmiştir. Ayrıca sahnede kullanılan düşük kare çekim

tekniki ile bardaktan boşanırcasına yağın yağmur damlaları daha belirgin bir şekilde görüntülenmiş bu da sahnenin anlatımına güç katmıştır. Sahnede gerginlik veren bir müzik kullanılmıştır. Sahnenin genel tonlarına mavi hakimdir. Bu tonu oluştururken soğuk ışık uygulaması yapılmıştır.

Şekil-20: Muharrem'in elektrik idaresinde sıraya girmeden fatura ödediği sahne.



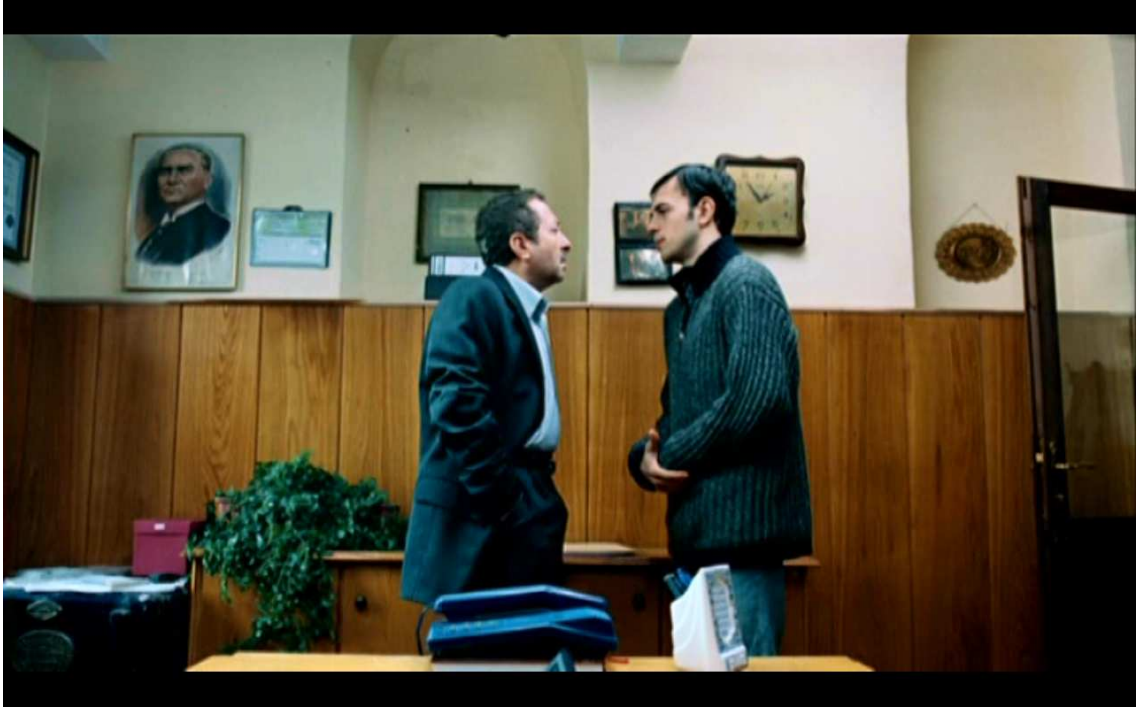
Dergahın mali ödemelerini yaparken sıraya girmeden ödemesi üzerine elektrik idaresindeki memurların “Müslümanız derler burada o kadar adam sıra beklerken işlerini hallederler” şeklindeki tepkilerini duyan Muharrem, Rauf’a; bu bir kul hakkıdır, bunun vebali ağırdır sıraya girmesi gerektiğini hatta otomatik ödeme talimatı verebileceğini bir tepki olarak dile getirir.

Şekil-21: Muharrem'in, Çaycı Ünal'a bağırdığı sahne.



Statü değişimine uğrayan Muharrem'e laubali bir şekilde hitap eden Çaycı Ünal Muharrem'in gazabına uğramaktan kurtulamaz. İçinde bulunduğu sıkıntılı sürecin etkisiyle Muharrem Ünal'a tepki gösterir. Bu sahnede sinirli bir ifade bulunan Muharrem'in yüzü, yakın planda görülmektedir. Geniş açı objektifle yakından görüntülenen Muharrem'in yüzünde optik bir hata sonucu perspektif kırılmasıyla bir bozulma meydana gelmiştir. Bu bozulma onun yaşamış olduğu yıkımın ve bu yıkımın sonucunda ortaya çıkan tepkisinin ifadesinde anlatıma katkı sağlamaktadır. Hanın iç avlusunda gerçekleşen bu sahnede ışık sadece karakterlerin yüzlerinde yoğunlaştırılmıştır. Bu da algının karakterlerin gözlerine odaklanmasına neden olmaktadır.

Şekil-22: Muharrem'in Muhittin'i azarladığı sahne.



Muharrem içinde bulunduğu buhran yüzünden Cuma namazını bile unutmuştur. Allah'ın selamı yerine kendisine “günaydın” diyen ve Cuma günü olduğunu hatırlatan Muhittin'e tepki geliştirerek çıkışır. Ölçsüz bir tepki göstererek kendisine bağırır.

5.8. Engelleme

Bilinçaltındaki içgüdüsel isteklerin, anıların ve tutkuların bilince varması 'engellenir'. Bu, temel savunma mekanizmalarından biridir. (Berger, 1993: 81)

Şekil-23: Erol ve müteahhit arkadaşlarının, Muharrem'den çuval almaya geldikleri sahne.



Daha önce fahiş fiyatla çuval sattığı, haksız ve haram para kazandığı Erol'un bu kez diğer müteahhit arkadaşlarıyla birlikte çuval almaya gelmeleri ve 500kg çuval satın almak istemeleri üzerine çirak Muhittin'e hitaben "o kadar çuval var mı" diye sorması ve çırağın peşinden depoya gitmesi hem iç dünyasında hem de sözlerinde engelleme mekanizmasını göstermektedir. Bu sahnede Muharrem'in yakın planda içinde bulunduğu psikoloji ve uyguladığı engelleme mekanizması görülmektedir. Yine yapılan dikey çevrinme hareketi ile Muharrem'in yaşadığı psikolojik sorunların bir sonucu olarak ellerinin titrediği görülmektedir. Görüş noktası çekim açılarıyla karakterlerin bakış açıları ve ruh halleri iyi bir şekilde yansıtılmıştır. Dükkanın bürosunda gündüz gerçekleşen sahnede özel bir aydınlatma uygulanmamıştır.

5.9. Bastırma

Bazı şeyleri aklın ve bilincin dışında tutmak için bir karar verilir. Bu da temel savunma mekanizmalarının ikincisidir. Bastırılmış elemanlar, gönüllü olarak aklın dışında tutulduğu için, gönüllü bir biçimde bilince çıkarılması zor olan engellemenin tersine, bilince geri çağrılabilirler. (Berger, 1993: 81)

Tarikat Şeyh'i tarafından dine hizmet adına sözümlü ona ulvi bir görev için davet edilip, görevi tebliğ edilen Muharrem'in bu göreve seçilmesinde bazı şeyler aklın ve bilincin dışında tutulur. Tarikata ve Şeyh'e içten bağlı olan bu kişi görevin üstesinden gelemeyeceğine karşın dini inancının etkisi ile Şeyh'in baskısı altında görevi kabullenmek zorunda kalır. Şeyh'in görevi Muharrem'e vereceğini Rauf'a söylemesi üzerine tereddüt gösteren Rauf'a Şeyh'in gel senin şüpheni alayım diyerek bir ritüel gerçekleştirmesi de bir bastırma durumu olarak ortaya çıkmaktadır. Bu sahnede alt açıdan Şeyh'in Rauf'un şüphesini alması ile duvarda tarikatın sembolü aynı karede görülmektedir. Bu görüntüyle simgesel bir bağlantı kurulmuştur.

5.10. Mantıksallaştırma

Bilinçaltından kaynaklanan davranışlara, mantıklı ve akılcı nedenler ve mazeretler önerme. Bu kavram, ruhbilimsel çözümlenmeye Ernest Jones tarafından tanıtılmıştır. (Berger, 1993, 81)

Muharrem, kendisini dine ve dergaha adanmış biri olarak bir lokma bir hırka yeterli yaşıyorken birden bire elbiseler ayakkabılar, saat, tespih ve şoförlü araç tahsis edilmesi; faturaları öderken sıraya girmeyerek kul hakkını yemesi, içki içen kiracıdan alınan kira gelirinin dergaha girmesi, kirayı ödeyemeyecek durumda hasta ve işsiz kiracıdan kira alınmasının doğru olup olmadığı gibi akla uygun hale getiremediği soruları Rauf'a sorar. Rauf ise; söz konusu kıyafetleri, eşyaları ve arabanın Muharrem'e tahsis edilmesinin, Şeyh'in ilminin ve cemaatin zenginliğinin kamusal alanda bir göstergesi olduğunu, işlerin aksamadan ve zamanında yürütülmesi için gerekli olduğunu, kendisinin vaktinin kıymetli ve kutsal olduğunu, Allah yolunda hizmet ettiğini bu nedenle sıraya girip kuyrukta beklememesi gerektiğini, içki içen kiracı, kirasını düzenli ödediği sürece, işlediği günahın sorumluluğunun kendisine ait olduğunu, dergahın faaliyetlerini sürdürebilmesi için gelirlerin eksiksiz toplanması gerektiğini kurduğu bu mantıksallaştırmayla akla uygun hale getirir.

5.11. Gerileme

Sıkıntı ve endişe verici durumlarda yaşam gelişiminin daha önceki basamaklarına geri dönüş. Temel ihtiyaçların ve isteklerin karşılanmaması sonucu meydana gelen doyumsuzluk ve kaygı hallerinde, daha ilkel bir olgunluk düzeyine

gerileme sık görülen hallerdendir. Sıkıntılı durumlarda yetişkin bir insan kekeler, kızarır, kendi olgunluk düzeyinin altında adeta bir genç, bir çocuk gibi davranır. Bir genç bazen on yaşındaki bir çocuk gibi bağırır çağırır, hatta ağlar. On yaşındaki bir çocuk, dört yaşındaki bir çocuk gibi mızızlanır. Dört yaşındaki çocuk da bir bebek gibi altını ıslatır, parmağını emer. (Baymur, 1972: 104)

Muharrem'in; modern dünyadan uzak evi işi ve dergah üçgeninde tuzsuz aşım ağrısız başım misali kendi halinde takva bir hayat sürdürürken, Şeyh'in verdiği görev nedeniyle kamusal alanda modern dünya ile tanışır, muhtelif olaylarla karşı karşıya kalır. İçinde büyüyen sıkıntı ve endişe verici durumlar yaşamının gelişimini ve sağlıklı bir şekilde sürdürebilmesini imkansız hale gelmesi üzerine Şeyh'inden yardım almak üzere dergaha gider, Şeyh'inin halvette olması nedeniyle görüşemez. Halvetin önünde çaresiz anne karnındaki gibi iki büklüm olarak sığınacak ve korunacak bir liman arar adeta, ancak aradığı limanı, huzuru ve çareyi bulamaz. Dergahta sürekli namaz kılarak dua edip tövbe ederek Allah'a yalvarır. Yine de bu gerileme durumundan kurtulamayarak, sonunda meczuplaşır.

Şekil-24: Muharrem'in halvetin önünde anne karnındaki cenin halini aldığı sahne.



Sonuç

Takva filmi toplam 116 sahne, 746 plandan oluşmaktadır. Filmin toplam süresi 96 dakikadır.

Yönetmen, nesnel kamera açısını, olayları tarafsız bir şekilde izleyiciye aktardığını göstermek amacı ile kullanmıştır. Daha çok dış mekan çekimlerinde, tek oyuncunun kameraya alındığı sahnelerde ve ikiden daha fazla karakterin kullanıldığı sahnelerde nesnel kamera açısına yer verilmiştir. Bunun yanında dikkat çekici bir husus da, tüm sahne başlangıçlarının nesnel kamera açısı tipiyle kayda alınmış olmasıdır. Nesnel kamera açısı tipinin bahsedilen şekillerde kullanılması, özellikle gelişen olayları objektif olarak izleyicilere aktarması açısından anlamlı ve doğru bir kullanım olmuştur.

Öznel kamera açısının filmde kullanımı incelendiğinde; 746 çekimden oluşan filmde yönetmenin öznel kamera açısını çok az tercih ettiği dikkat çekmektedir. Kullanılan öznel kamera açısı tipleri, sadece nesneli oyuncuların bakış açısından vermektedir. Bir oyuncunun bakış açısından, diğer bir oyuncunun hareketleri ise ya görüş noktası kamera açısı tipinden, ya da nesnel kamera açısı tipinden çekilmiştir. Yönetmen, bu tür bir kullanımı öznel kamera açısı tipinden vermeyi tercih etmemiştir.

Görüş noktası kamera açısının kullanıldığı bölümler, neredeyse tamamen iki oyunculu diyalog sahneleri çekimlerinde karşımıza çıkmaktadır. Diyalog sahnelerinde kullanılan bu kamera açısı tipi tekniği, sanki gerçekleşen tüm diyalogların izleyicinin yanında konuşulduğu hissi verilerek, izleyiciye tanıklık imkanı vermektedir. Bu kullanım ile yönetmen, diyalog sahneleri çekimlerinde kendine has bir tarz geliştirmiş ve bu yöntem ile izleyiciyi filmin içerisine bir tanıklık gibi yerleştirmiş, dikkati sürekli film üzerinde tutabilmeyi başarmıştır.

Kullanılan çekim ölçekleri incelendiğinde ise aşağıdaki bulgulara rastlanmıştır:

Filmde, 171 genel plan, 170 orta plan ve 422 yakın plan çekim ölçeğine yer verilmiştir. Yakın plan çekim ölçeğinin bu kadar yüksek bir oranla kullanılması, karakterleri mekandan soyutlayarak psikolojik anlatımın güçlendirilmesini

sağlamıştır. Kullanılan çekim sayısı ile çekim ölçekleri sayısının birbirini tutmamasının sebebi, kamera hareketlerinden kaynaklanmaktadır.

Filmde ağırlıklı olarak göğüs, genel ve yakın plan çekimlere yer verilmiştir. Göğüs plan çekimler görüş noktası kamera açısı tipinin kullanıldığı diyalog sahnelerinde daha fazla yer almaktadır. Boy ve diz çekimler ise, nesnel kamera açısı tipinin kullanıldığı çekimlerde, mekanı ve karakterleri göstermek amaçlı kullanılmıştır. Dış mekan çekimlerinde de ağırlıklı olarak genel çekimlere yer verilmiştir. Kullanılan ayrıntı çekimler ise, izleyiciye olayların gidişatını tahmin edebilmesi için ipucu olabilmesi amacıyla yerleştirilmiş ve bu kullanım başarılı olmuştur. Ekranaya yansıtılan yakın çekimler ise, boy, bel, diz ve göğüs plan çekimlerin ardından, önemli olayların veya nesnelere hareketinin devamını daha yakından takip etmek amacı ile kullanılmıştır. Kullanılan uzak çekimler (panoramik çekimler) ise, dış mekanlarda özellikle ayırım değişimlerini vurgulamak için kullanılan film mekanlarının çekimleridir.

Film kamera yüksekliği açısından incelendiğinde ise, alt ve üst çekimler, karakterlerin ruh halini, gücünü veya acizliğini, kendine güvenini veya güvensizliğini dramatik olarak yansıtmak için çok sınırlı miktarda kullanılmıştır. Bunların yanında dış mekan ve genel çekimlerde nesne hareketini göstermek maksatlı; iç mekan çekimlerinde de konu yüksekliğinin vurgulanması maksatlı üst ve alt açılı çekimlere başvurulmuştur.

Filmde, yatay panoramik hareketler (pan), dikey panoramik hareketler (tilt), ileriye doğru derinlemesine kaydırma, yatay kaydırma, dikey kaydırma, geriye doğru derinlemesine kaydırma, zoom in, zoom out teknikleri, ağırlıklı olarak oyuncu veya nesnelere takibi amaçlı kullanılmıştır. Oyuncu ve nesne takiplerinde kamera ayağı ile yapılan kayma hareketleri (nesnel kamera hareketleri), özellikle sahne başlangıçlarında genel plan çekimlerle ekrana getirilmiş, kameranın gövdesi ile yapılan hareketlerden yatay panoramik hareket (pan); ortamı tanıtmak, dikey panoramik hareket (tilt) ise kişileri tanıtmak maksatlı kullanılmıştır. Yapılan optik kayma hareketlerinden zoom in ise, özellikle daha genel çekimden yakın çekime, konunun önemini ve olayın heyecanını vurgulamak amaçlı nesnel ve görüş noktası kamera açısı kullanılmış, öznel kamera açısı kullanımı olmamıştır. Özellikle

konunun önemini vurgulamak maksadıyla öznel kamera açısı kullanılan zoom in hareketi çok daha etkili bir kullanım olabilirdi. Bu şekilde izleyici olaya direkt katılabilir, dramatik etki daha fazla sağlanabilirdi.

Filmde kullanılan görüntü düzenlemesi ve çekim tekniklerinin incelenmesi sonucunda, çalışmanın varsayımında da belirtildiği gibi, *Takva* filminin, çekim tekniklerine genel olarak uygun olduğu görülmektedir.

Gelinen bu noktada, *Takva* filminde kullanılan görüntü düzenlemesi ve çekim teknikleri filmin anlatımına katkı sağlamak amaçlı kullanılmış ve bu kullanım başarılı sonuçlanmıştır.

Takva filminde ruh-bilimsel kavramların yapılan ruh-bilimsel çözümleme sonucunda, çalışmanın varsayımında da belirtildiği gibi doğru bir şekilde kullanıldığı görülmektedir. Filmin arka jeneriğinde de görüldüğü üzere filmin danışmanlarından birisi de Anadolu Üniversitesi Psikoloji Bölümü Öğretim Üyesi Prof. Dr. Cem Kaptanoğlu. Profesyonel bir yardım alındığı filmdeki ruh-bilimine ait öğelerin kullanımındaki özenden de anlaşılmaktadır.

Filmde; İslami kaidelere bağlı sıradan bir insanın modern dünyayla tanışması sonucu allak bullak olan yaşamı gibi Türk toplumu açısından hassas bir konu başarılı bir şekilde cesurca ele alınmış, toplumumuz da var olan tarikat yapısı nesnel bir şekilde ortaya konulmuştur. Film Türk Sineması'nın sosyal meseleleri anlatmada bireyi geri plana atan yaygın tavrının yerine bireyi çok yönlü olarak ortaya koyması açısından da önemli bir örnektir.

Kaynakça

- ADANIR, Oğuz, **Sinemada Anlam ve Anlatım**, Kitle Yayınları, Ankara, 1994.
- ANDREW, J. Dudley, **Sinema Kuramları**, Çev: İbrahim ŞENER, İzdüşüm Yayınları, İstanbul, 2007.
- ARİSTOTELES, **Poetika**, Çev. İsmail TUNALI, Remzi Kitabevi, İstanbul, 2009.
- BROWN, Blain, **Sinematografi Kuram ve Uygulama**, Çev: Selçuk TAYLANER, Hil Yayınları, İstanbul, 2008.
- ALEMDAR, Korkmaz, **Medya Gücü ve Demokratik Kurumlar**, Afa Yayınları, İstanbul, 1999.
- ALGAN, Ertuğrul, **Görüntü Yönetmenliğine Giriş**, Çözüm İletişim Yayınları, Eskişehir, 1999.
- ANA BRITANNICA ANSİKLOPEDİSİ, Cilt 20.
- ARIJON, Daniel, **Film Dilinin Grameri 1**, Çev: Yalçın DEMİR ve D., Kavram Yayınları, İstanbul, 1996.
- ARIJON, Daniel, **Film Dilinin Grameri II**, Çev: Yalçın DEMİR ve D., Kavram Yayınları, İstanbul, 1995.
- ARIJON, Daniel, **Film Dilinin Grameri III**, Çev: Yalçın DEMİR ve D., Kavram Yayınları, İstanbul, 1996.
- AZİZ, Aysel, **Radyo ve Televizyona Giriş**, Ankara Üniversitesi S.B.F. Yayınları, Ankara, 1981.
- BAKIR, Burak, **Sinema ve Psikanaliz**, Hayalet Kitap, İstanbul, 2008.
- BARBAROSOĞLU, Fatma, Karabıyık, **İmaj ve Takva**, Timaş Yayınları, İstanbul, 2002.

- BAYMUR, Feriha, **Genel Psikoloji**, İnkılap Kitabevi, İstanbul, 1972.
- BELKAYA, A. Gülümser Şavk, **Film Çözümlemede Temel Yaklaşımlar**, Der Yayınları, İstanbul, 2001.
- BERGER, Arthur Asa, **Kitle İletişiminde Çözümleme Yöntemleri**, Ed: Nazmi Ulutak, Aslı Tunç, Anadolu Üniversitesi Eğitim Sağlık ve Bilimsel Araştırma Çalışmaları Yayınları No:91, Eskişehir, 1993.
- BİRYILDIZ, Esra, **Sinemada Akımlar**, Beta Yayınları, İstanbul, 1998.
- BOZDAĞ, İsmet, **Dünyada ve Türkiye’de Basın İstibdadı**, Emre Yayınları, İstanbul, 1992.
- BÜKER, Seçil, **Sinemada Anlam Yaratma**, İmge Kitabevi, İstanbul, 1991.
- CAN, Aytekin, **Kısa Film**, Tablet Kitabevi, Konya, 2005.
- CANİKLİGİL, İlker, **Digital Video İle Sinema**, Pusula Yayıncılık, İstanbul, 2007.
- CORRIGAN, Timothy, **Film Eleştirisi**, Çev: Ahmet GÜRATA, Dipnot Yayınları, Ankara, 2008
- CERECİ, Sedat, **Televizyonda Program Yapımı**, Metropol Yayınları, İstanbul, 2001.
- ÇAPLI, Bülent, **Televizyonda Temel Kavramlar**, Yayımlanmış Ders Notları, 1996.
- DEMİR, Yalçın, **Filmde Zaman ve Mekan Üzerine**, Turkuaz Yayınları, Eskişehir, 1994.
- DURMAZ, Ahmet, **Dijital Televizyonun Temelleri**, T.C. A.Ü. Eğitim Sağlık ve Bilimsel Araştırma Çalışmaları Vakfı Yayınları, No:148, Eskişehir, 2000.
- EISENSTEIN, Sergey M, **Eisenstein Sinema Dersleri**, Çev: Engin AYÇA, Öteki Yayınevi, Ankara, 1999.

- ESSLIN, Martin, **TV Beyaz Camın Arkası**, Çev: Murat ÇİFTKAYA, Pınar Yayınları, İstanbul, 1991.
- EROĞLU, Feyzullah, **Davranış Bilimleri**, Beta Yayınları, İstanbul, 2000.
- FOSS, Bob, **Film ve Televizyonda Anlatım Teknikleri ve Dramaturji**, Çev: Mustafa K. GERÇEKLER, TRT Eğitim Dairesi Yayınları, Ankara, 1994.
- GELENBEVİ, Baha, **Film Reji Asistanı Adayı Kılavuz Kitabı**, İfsak Yayınları, İstanbul, 1982.
- GÖKÇE, Gürol, **Televizyon Program Yapımcılığı ve Yönetmenliği**, Der Yayınları, İstanbul, 1997.
- GÖKGÖZ, Aydemir, **Bütün Yönleriyle Fotoğrafçılık**, Hüsnü Tabiat Matbaası, İstanbul, 1977.
- GÜÇHAN, Gülseren, **Tür Sineması Görüntü ve İdeoloji**, Anadolu Üniversitesi Yayınları, Eskişehir, 1999.
- GÜNDEŞ, Simten, **Film Olgusu: Kuram ve Uygulayım Yaklaşımları**, İnkılap Yayınları, İstanbul, 2003.
- GÜNGÖR, A. Şefik, **Sinemada Görüntü Yönetmenliği**, Kitle Yayınları, Ankara, 1994.
- GÜZ, Nurettin, **Türk Basınında Gündem Oluşturma**, Yeni Türkiye Medya Özel Sayısı, Ankara, 1996.
- HART, Colin, **Televizyon Program Yapımcılığı**, Çev: Vedat ERDAMAR, Es Yayınları, İstanbul, 2007.
- HOCKLEY, Luke, **Film Çözümlemesinde Jungcu Yaklaşım**, Çev: Simten GÜNDEŞ, Es Yayınları, İstanbul, 2004.

HÖKELEKLİ, Hayati, **Psikolojiye Giriş**, Düşünce Kitabevi Yayınları, İstanbul, 2008.

ILGAZ, Sevil, **Çizgi Film Temel İlkeleri**, Leya Yayıncılık, İstanbul, 1997.

İÇEL, Kayıhan, **Kitle Haberleşme Hukuku**, Beta Yayınları, İstanbul, 1993.

JACOBS, Lewis, “Zaman ve Mekanın Anlatımı” **Filmde Zaman ve Mekan Üzerine**, Çev: Yalçın DEMİR, Turkuaz Yayınları, Eskişehir, 1994.

KAFALI, Nadi, **Tv Yapımlarında Teknik ve Kuramsal Temeller**, Ümit Yayıncılık, Ankara, 1993.

KARS, Neşe, **Televizyon Programı Yapalım Herkes İzlesin**, Derin yayınları, İstanbul, 2003.

KILIÇ, Levend, **Televizyon Eğitim Programlarında Yapım ve Yönetim**, Anadolu Üniversitesi Açık Öğretim Yayınları, Eskişehir, 1987.

KILIÇ, Levend, **Görüntü Estetiği**, Kavram Yayınları, İstanbul, 1995.

KILIÇ Levend, **Görüntü Estetiği**, İnkılap Kitabevi, İstanbul, 2000.

KILIÇ Levend, **Fotoğrafa Başlarken**, Dost Kitabevi Yayınları, Ankara, 2002.

KOPTAGEL – İLAL, Günsel, **Tıpsal Psikoloji**, Beta Bilişim / Yayım Dağıtım, İstanbul, 1984.

KÜÇÜKERDOĞAN, Bülent, **Sinemada Kurgu ve Eisenstein**, Hayalbaz Kitap, İstanbul, 2010.

MASCELLİ, V. Joseph, **Sinemanın 5 Temel Ögesi**, Çev: Hakan GÜR, İmge Kitabevi, Ankara, 2002.

- MILLER, William, **Anlatı Filmleri ve Televizyon İçin Senaryo Yazımı**, Çev: Yılmaz BÜYÜKERŞEN ve D. Anadolu Üniversitesi Yayınları, Eskişehir, 1993.
- MONTAGU, Ivor, “Ritim” **Filmde Zaman ve Mekan Üzerine**, Çev: Yalçın DEMİR, Turkuaz Yayınları, Eskişehir, 1994.
- MORGAN, T. Clifford, **Psikolojiye Giriş**, Editörler: Sirel KARAKAŞ, Rükzan ESKİ, Eğitim Kitabevi Yayınları, Konya, 2009.
- MURCH, Walter, **Göz Kırparken**, Çev: İlker CANIKLIGİL, İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları, İstanbul, 2007.
- MUTLU, Erol, **Televizyonu Anlamak**, Gündoğan Yayınları, Ankara, 1991.
- MUTLU, Erol, **İletişim Sözlüğü**, Ark Yayını, Ankara, 1994.
- MUTLU, Erol, **Televizyonda Program Yapımı**, Ankara Üniversitesi İ.F. Yayınları, 1995.
- NUTKU, Hülya, **Oyun Yazarlığı**, Mitos Boyut Yayınları, İstanbul, 1999.
- ONARAN, A. Şerif, **Kamuoyu El Kitabı**, Filiz Kitabevi, İstanbul, 1984.
- ONARAN, A. Şerif, **Sinemaya Giriş**, Filiz Kitabevi, İstanbul, 1986.
- ONARAN, A.Şerif, **Sinemaya Giriş**, T.C. Maltepe Üniversitesi Yayınları, İstanbul, 1999.
- ÖNGÖREN, M. Tali, **Televizyon Film Yapım Yöntemleri**, Ankara Üniversitesi S.B.F. Yayınları, Ankara, 1976.
- ÖZDEN, Zafer, **Film Eleştirisi**, İmge Kitabevi, İstanbul, 2004
- ÖZÖN, Nijat, **Sinema Sanatı**, Gerçek Yayınevi, İstanbul, 1984.

ÖZÖN, Nijat, **Sinema, Televizyon, Video Bilgisayarlı Sinema Sözlüğü**, Kabalcı Yayınevi, İstanbul, 2000.

PARSA, Seyide, **Film Çözümlemeleri**, Multilingual Yayınları, İstanbul, 2008.

PLOTNİK, Rod, **Psikolojiye Giriş**, Kaknüs Yayınları, İstanbul, 2009.

POSTMAN, Neil, **Televizyon: Öldüren Eğlence-Gösteri Çağında Kamusal Söylem**, Çev: Osman Akınhay, Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 1994.

PUDOVKIN, Vsevolod I., **Sinemanın Temel İlkeleri**, Çev: Nijat ÖZÖN, Bilgi Yayınevi, İstanbul, 1995.

PUDOVKIN, Vsevolod I., “Yoğrumsal Gereç”, **Sinema Kuramları**, Der: Seçil Büker, Oğuz Onaran, Dost Kitabevi Yayınları, Ankara, 1985.

ROTHA Paul, **Belgesel Sinema**, Çev: İbrahim Şener, İzdüşüm Yayınları, İstanbul, 2000.

ROTHA Paul, **Sinemanın Öyküsü**, Çev: İbrahim Şener, İzdüşüm Yayınları, İstanbul, 2000.

SEZER, Duygu, **Kamuoyu ve Dış Politika**, A.Ü. S.B.F. Yayınları, 1972.

SOKOLOV, Aleksey G., **Sinema ve Televizyonda Görüntü Kurgusu**, Çev: Semir Aslanyürek, Agora Kitaplığı, İstanbul, 2007.

SÖZEN, Mustafa, **Fotoğrafçılığa Giriş**, Detay Yayıncılık, Ankara, 2003.

SÜTCÜ, Özcan Yılmaz, **Gilles Deleuze’de İmge Hareketi**, Es Yayınları, İstanbul, 2005.

YALÇIN, Yusuf, **Televizyonda Kurgu**, Cnp Production, İstanbul, 1999.

YANKAYA, Dilek, “Takva Filminin Sosyolojik Bir Okuması”, **Birikim Dergisi**, Sayı 209, Birikim Yayınları, İstanbul, 2009.

YILDIZ, Selahaddin, “Kurguda Geçişler”, **Antrakt Aylık Sinema Dergisi**, Sayı 66,
Leya Yayıncılık, İstanbul, 1997.

ÜNAL, Yörükhan, **Dram Sanatı ve Sinema Anlatım Olanakları ve Sınırlılıkları**,
Hayalet Kitap, İstanbul, 2008.

<http://www.kameraarkasi.org/kompozisyon.htm>.

<http://www.kameraarkasi.net/content/view/55/>.



T.C.
SELÇUK ÜNİVERSİTESİ
Sosyal Bilimler Enstitüsü Müdürlüğü



Özgeçmiş

Adı Soyadı:	Serdar Sabuncu			
Doğum Yeri:	Merzifon			
Doğum Tarihi:	29.10.1982			
Medeni Durumu:	Bekar			
Öğrenim Durumu				
Derece	Okulun Adı	Program	Yer	Yıl
İlköğretim	İhsan Özkaşıkçı		Konya	1993
Ortaöğretim	Meram Ortaokulu		Konya	1996
Lise	Gazi Lisesi		Konya	1999
Lisans	Selçuk Ü. İletişim Fak.	Radyo, Televizyon ve Sinema	Konya	2004
Yüksek Lisans	Selçuk Ü. Sosyal Bilimler Enstitüsü	Radyo Televizyon Ana Bilim Dalı	Konya	2010
Becerileri:	Profesyonel kameramanlık, video kurgu programları kullanımı.			
İlgi Alanları:	Belgesel, fotoğraf, sinema, televizyon ve spor.			
İş Deneyimi:	Şafak Film Stüdyoları (Kameraman) 2004–2005 Selçuk Üniversitesi Televizyonu (Yayın Şefi – Yönetmen) 2005-2009 Karabük Üniversitesi Safranbolu MYO (Öğretim Görevlisi) 2009-...			
Aldığı Ödüller:	Selçuklu Belediyesi Yerel Basın Ödülleri En İyi Müzik Eğlence Televizyon Programı. Ayrıca birçok, ödüllü kısa film ve belgeselde görüntü yönetmenliği.			
Hakkımda bilgi almak için önerebileceğim şahıslar:	Doç. Dr. Ahmet Gürbüz - Karabük Üniversitesi Safranbolu Meslek Yüksekokulu Müdürü 0370 712 43 95 Doç. Dr. Aytekin Can – Selçuk Üniversitesi İletişim Fakültesi Radyo, Televizyon ve Sinema Bölümü Başkanı 0332 223 36 88			
Tel:	0532 511 81 64			
E-Posta:	ssabuncu@karabuk.edu.tr			
Adres	Cemal Caymaz Mahallesi Erciyes Sitesi C Blok K:4 D:8 Safranbolu / Karabük Posta Kodu: 78600			